

Igor Štik: *Elijahova stolica – Die Archive der Nacht*
Mirrors of European *Ars memoriae* and *Ars poeticae*
(Elisabeth von Erdmann/Universität Bamberg)

1. Kultureller Dialog durch Übersetzung

Elijahova stolica ist ein kroatischer Roman, der seit der Leipziger Buchmesse 2008 in Deutschland beachtet wird, dank der Qualität der gut erzählten und den Leser anrührenden Geschichte, die tief in deutsche Historie und südosteuropäische Zeitgeschichte führt, und dank der gelungenen Übersetzung von Marica Bodrožić in die deutsche Sprache. Der Roman bietet für Literatur- und Kulturwissenschaft ein reiches Potential, Sinn und Bezüge sowie vielschichtige und tiefgründige Konstruktionsprinzipien zu enthüllen, und regt den Leser zu vielen Gedanken, Erinnerungen, Assoziationen und Wiedererkennungserfahrungen an. Der Roman zeigt auf allen Ebenen die für den postmodernen Autor typische Einbettung in intertextuelle Bezüge nicht nur literarischer, sondern auch kultur- und literaturtheoretischer Textnetze. Er läßt sich in viele Kontexte einordnen – darin liegen seine besondere Qualität und sein Reiz. Einige dieser Kontexte können hier aufgerufen werden¹.

Ich lese dieses Buch als deutsche Leserin und entdecke sofort: Die wortgetreue Übersetzung des Titels ins Deutsche wäre: *Elijas Thron*. Doch der Titel lautet stattdessen: *Die Archive der Nacht*². Was bewirkt dieser Titel im Unterschied zum Titel des Originals? Braucht das deutsche Publikum diese Veränderung?

Der Thron des Elias³ gehört zum rituellen Inventar des Judentums und ist der Stuhl, auf dem die Beschneidungen als Zeichen des Bundes mit Jahwe vorgenommen werden. Im Roman bildet er eine Schlüsselmetapher, die der Autor für den von ihm bis zum bitteren Ende durchgespielten Diskurs der Identität setzt, der in der Geschichte des Volkes Israel und in seinem Roman in der Verquickung des Schicksals des Helden mit dem Schicksal von Sarajevo die Dimensionen einer unausweichlich in die Katastrophe führenden Tragödie mit dem dazugehörigen Pathos, der Berührung letzter Seinsfragen, dem Ursprung des Verderbens in den Leidenschaften, der tragischen Verfehlung des Helden im Zeichen eines üblen Diskurses (Dämons) und dem die Geschichte bewahrenden Überlebenden entfaltet. Der Diskurs scheint unter der Herrschaft von Göttern (»der zynische Regisseur dieser verdrehten Geschichte«, 58) zu stehen, denen es an Wohlwollen mangelt und die jeden scheinbaren Zufall zum verhängnisvollen Knoten schürzen, der seine Schatten weit vorauswirft: »in einem dunklen Spiel, das mich zu Opfer erkoren hatte« (20); »Jetzt weiß ich, dass mein Unglück längst beschlossen und längst verbrieft war« (21); »Die Suche nach der Wahrheit führte mich in einen Käfig« (22); »Schicksalslabyrinth, dessen Sinn wohl allein die dekadenten antiken Götter hätten erklären können« (72); »Destiny is the most powerful coincidence of all« (172). Der Held fühlt, »auf welche schreckliche Weise das Schicksal mit uns allen gespielt hat« (28).

Der seiner durch Herkunft bestimmten Identität um den Preis seines eigenen, von ihm aufgebauten Lebens (»Genügte es nicht, einfach nur einen Namen zu haben und sich selbst anzugehören?«, 70) und damit einer Opferidentität nachjagende Held des Romans setzt sich in der alten verlassenen Synagoge des belagerten Sarajevo unwissentlich auf diesen Stuhl.

¹Zum kroatischen Roman allgemein vgl. Krešimir Nemeć, *Povijest hrvatskog romana od 1945. do 2000.*, Zagreb 2003.

²Bezugnahmen auf den Roman immer in Klammern nach der Ausgabe Igor Štik, *Die Archive der Nacht*, Berlin 2008.

³Die Übersetzung »ein Holzstuhl für Elias« im Inhaltsverzeichnis des Romans bringt die feierlich-rituelle Gestaltung dieses rituellen Möbels nicht zum Ausdruck.

Dieses Symbol öffnet den Sinnradius der Auserwähltheit, der alles bestimmenden Herkunft, der Gefangenschaft in der Täter-Opfer-Konstellation und des rituellen Eintritts in eine Gemeinschaft. Die Beschneidung wurde als Abgrenzung zu den Babyloniern zum Zeichen des Bundes zwischen Jahwe und Abraham unter den Schutz des Propheten Elijas gestellt⁴, der sich zum Eiferer für diese symbolgeladene Handlung aufgeschwungen hatte. Igor Štiks vernetzt die Metapher für die Bindung des erwählten Volkes an Jahwe mit Jacques Derridas theoretischer Deutung des rituellen Eintritts in eine Gemeinschaft⁵, um den Diskurs als Tragödie in seinem Roman zu entfalten, in der Identität sich nach Herkunft bestimmt.

Der abweichende Titel der deutschen Übersetzung bleibt mit dem Roman verbunden, in dem die »Archive Gottes«, die »Archive des Allmächtigen« (40) oder das »dunkle Archiv« (15) des eigenen Lebens und Erinnerung (»Gedächtnissammler«, 239) erwähnt werden. Diese Änderung des Titels ist sehr bedeutungsvoll, reflektiert sie doch einen grundsätzlich anderen kulturellen Zugang zur Vergangenheit, wie er in Deutschland kultiviert wird, nämlich nicht über Identität, sondern über Erinnerung. Die deutsche Kultur unterhält ein gebrochenes Verhältnis zur Identität und ihren Metaphern, aber sie entfaltet dafür die Potentiale der Erinnerung, um das schuldhafte Geschehen der Vergangenheit, das einem obsessiven und aggressiven Identitätskonzept geschuldet war, nicht zu vergessen. Der Ersatz einer Metapher für Identität durch eine Metapher für Erinnerung im Titel des Romans kann sich als geeigneter erweisen, den gebildeten deutschen Leser zu locken.

Aus dieser »Untreue« gegenüber dem Original erwächst kein Nachteil, denn die Differenz nutzt die Spielräume von Übersetzung, nicht einfach Übertragung und Äquivalent zu sein, sondern zusätzliche Sinndimensionen zu erschließen und in das jeden Text umspinnende Netz aus Sinn einzubringen, wie der Germanist Peter Utz in seinem Buch *Autrement dit* darlegt. Übersetzen legt demnach das Original aus, sie ermöglicht mit einer kulturellen Wertschöpfung sinnstiftendes Lesen und setzt eine produktive Neulektüre in Gang. So schafft Übersetzen zusätzlichen Sinn, nicht Identität und lehrt, Kultur als einen Prozess zu verstehen, der seine Grenzen immer wieder neu definiert, indem er sie immer neu überschreitet. Konzentration erfolgt nicht nur auf das Identische, sondern gerade auch auf das Differenten, um zu sehen, wie es zusätzliche und andere Bedeutung schafft⁶. So wie der deutsche Leser mittels dieses Romans durch das fremde Auge auf das Eigene schauen kann, erhält auch der kroatische Leser durch die deutsche Übersetzung eben diese Möglichkeit zur Kommunikation zwischen zwei Kulturen.

Eine Lektüre, die Priorität auf die Erinnerung, das kulturelle Gedächtnis setzt, rückt Aspekte des Romans in den Vordergrund, die unter der Dominanz der Identitätsmetapher zwar immer vorhanden, aber möglicherweise weniger sichtbar wären: Europa als gigantischer Erinnerungs- und Gedächtnisraum, der über die Zeiten und Räume hinweg die Kulturen und ihre Katastrophen miteinander verbindet und ineinander spiegelt, und den einzelnen Menschen in Schicksalsgemeinschaften zieht, die er für sich beansprucht, die er aber nicht kontrollieren kann, weil sie ihn verschlingen.

⁴ Vgl. u. a.: www.jewishencyclopedia.com, aufgerufen am 05. 06. 2008. Vgl. die Bibel: Gen 17; Jos 5,2-9; Ex 4,24-26; 1 Makk 2, 58: »Elija kämpfte mit leidenschaftlichem Eifer für das Gesetz und wurde in den Himmel aufgenommen«.

⁵ Es handelt sich um Jacques Derridas Essay *Circonfession*. Vgl. hierzu das Interview mit Igor Štiks »Antički mit ponovio se u Sarajevu«, in: *Vjesnik, Kultura utorkom* vom 22. August 2006.

⁶ Vgl. Peter Utz, *Anders gesagt-autrement dit- in other words, übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil*, München 2007.

Der Titel der deutschen Ausgabe hebt daher den unmittelbar mit dem Thema der Identität verbundenen, aber nicht mit ihr identischen Aspekt der kulturellen Erinnerung stärker in die Wahrnehmung des Lesers. Der deutsche Leser sorgt damit dafür, dass ein wichtiger Kontext, in den der Roman gehört, im Miterleben der herzerreißenden Geschichte um Identität nicht zu kurz kommt, nämlich der Kontext der altehrwürdigen Gedächtniskunst, ein Ursprung des Dichtens, der Kunst die seit jeher geübt wurde⁷, der heute wieder für die Wahrnehmung der kulturellen Sinnstiftung, der Identität und der Überschreitung der von ihr gezogenen Grenzen eine überragende Bedeutung zugewiesen wird und die wieder ausdrücklich mit der Dichtkunst korreliert wird⁸.

Die Differenz des deutschen und kroatischen Romantitels bildet mit ihren unterschiedlichen Prioritätensetzungen einen Wort gewordenen Ausdruck der kulturellen Wechselbeziehungen ab, die beiden Seiten den fremden Zugang zum Eigenen ermöglichen und beide Kulturen in ihren Differenzen lesbar machen.

Es zeichnet sich schon hier ab, wie die Rollen des Autors und des Übersetzers auf eine Konvergenz zulaufen.

2. Konstruktion: literarische und literaturtheoretische Traditionen

Igor Štiks zeigt sich als ein literarisch und theoretisch gebildeter Autor, der u. a. Michel Foucault und Jacques Derrida gelesen hat, seinen Roman in ein Gespinnst aus intertextuellen Bezügen auf bereits bestehende literarische und theoretische Textnetze verflcht und damit zum Bestandteil der Metapher der *Welt als Text* macht. Die Lektüre seines Romans erfordert deshalb einen gebildeten Leser. Mit seinen ineinander verschlungenen intertextuellen Bezügen, den aus dem Arsenal literarischen Könnens entliehenen Requisiten und Kunstgriffen, dem Aufrufen von Mythen (Ödipus, Odyssee) und ihrer Dekonstruktion und dem Spiegeln anderer Texte (*Homo faber*) und Textsorten (Tragödie, Confessio) ist der Roman postmodern im Sinne des üppigen Reichtums, den Postmoderne entfalten kann.

Seine Struktur ergibt sich aus der Verflechtung vieler Fäden und kann zutreffend mit der textilen Metapher eines Flechtwerks oder Textgewebes charakterisiert werden, einer passenden Versinnbildlichung für die intertextuelle Verflechtung der Diskurse⁹, weil jedes Bild und jede Strategie in dieses Netz aus reflexiven und theoretischen Bezügen verwoben werden. Igor Štiks setzt eine solche Metapher für das Schicksal des Helden in der Stadt Sarajevo, das eines »der tausend Fäden in ihrer tragischen Tapiserie« (196) bildet.

Der Autor spielt allerdings nicht mit den Ebenen, Strategien, Requisiten und Diskursen, sondern verflcht sie zu einer Tragödie und setzt klare Prioritäten in allen Bereichen, in denen Ebenen miteinander ins Spiel gebracht werden können. Vor allem bleibt er mit der historischen Realität und seiner persönlichen Betroffenheit fest verbunden und zielt auf die Berührung des Lesers, dessen Verständnispotential gereizt und geweckt wird.

⁷ Vgl. Frances A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966.

⁸ Vgl. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 2005 (5. Auflage).

⁹ Vgl. Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln u. a. 2002.

Die im Roman praktizierte Intertextualität¹⁰ wird zur Gedächtnishandlung¹¹, zu einer Erinnerung nicht nur an Texte und literarische wie kulturtheoretische Strategien, sondern an eine Welt, deren Verluste zur Entwicklung von Techniken der Bewahrung auffordern.

Der Autor spielt den Diskurs der Identität durch Herkunft bis zum bitteren Ende durch und stattet ihn mit unbedingter Zwangsläufigkeit und der Mißgunst der Götter der antiken Tragödie aus, die die Ereignisse zu verketteten scheinen. Kein Entrinnen ist mehr möglich, solange sich der Held im Diskurs bewegt. Die Tragödie mit ihrer inneren Gesetzmäßigkeit umfasst also einen Teil der Welt, den Diskurs, und bildet einen strukturgebenden Subtext für den Roman. Nur »Vergessen hätte geholfen« (44), der Tragödie zu entkommen, also ein Kontrapunkt zur Erinnerung, die von der Tragödie des Romans, vom Diskurs der Identität durch Herkunft in Dienst genommen worden ist.

Mit *Homo faber* von Max Frisch (1957) und den Ödipustragödien der Thebanischen Trilogie von Sophokles u. a. tritt der Roman in ein intertextuelles Spiegel- und Dialogverhältnis. Der Stadtmythos, zentraler Mythos der Moderne und Postmoderne, wird mit der belagerten Stadt Sarajevo aufgerufen und dekonstruiert, mit der Stadt also, aus der der Autor Igor Štiks stammt und in die sich der Held des Romans auf der Suche nach seiner Identität begibt: »weil ich mit jedem Gedanken zu jener Stadt zurückkehre, die in diesem Moment im Begriff ist zu verschwinden« (18); Sarajevo ist die »letzte Stadt in der Reihe dieses Fluchs« (161), der alle Städte, in denen sich die Kulturen mischten, vom Antlitz der Erde vertilgt, eine Stadt, »die die Götter verlassen hatten« (331). Der Held ruft außerdem den Stadtmythos Wien auf, der Stadt, in der er Selbstmord begehen wird: »Wien [...] ist voller quierlicher Dämonen der Vergangenheit [...] Sie rieseln aus den maroden Mauern, aus den Kleidern toter Herrschaften [...]« (19). Der Untergang der Stadt wird im Roman mit dem Untergang des Helden korreliert – die Stadt folgt dem Helden-, der diesen Sog verspürt: »Denn die Stadt ging in mir mit mir mit. In ihren Straßen irre ich noch immer endlos umher [...]. Und es gibt kein Schiff, das mich weit weg bringen könnte, fort von mir selbst« (349); »Es war angenehm, langsam und zusammen mit der Stadt in die Dunkelheit abzusinken« (53).

Einen umgekehrten Weg beschreitet zum Beispiel der zeitgenössische katalanische Autor Emili Rosales in seinem Roman *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt*¹², in dem der in einem alten Manuskript niedergelegte Bericht des Architekten und die Erneuerung und Umdeutung eines Stadtmythos den Autor an seinen Platz im Leben, zu seiner Identität und zur Versöhnung mit seiner Herkunft geleiten.

3. Der Autor und die Geschichte

Die in Literatur und Theorie der Moderne und Postmoderne beliebte Metapher der Arbeit und des Weiterschreibens an einem bereits vorhandenen Text (Palimpsest) entspricht der schon in der Romantik entwickelten Rolle des Autors als Finder und Bewahrer, als Übersetzer und Herausgeber eines gefundenen oder ihm zugespielten Textes. Igor Štiks entfaltet diese Autorrolle in seinem Roman durch einen Kunstgriff, der in der Literatur schon oft zur Anwendung kam und verankert diese Rolle in der literarischen Tradition des Überlebenden, der die schreckliche Geschichte berichtet.

¹⁰ Karin Herrmann [Hrsg.], *Intertextualität. Perspektiven auf ein interdisziplinäres Arbeitsfeld*, Aachen 2007.

¹¹ Vgl. zu Literatur als Gedächtnishandlung Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990.

¹² München/Zürich 2007.

Im Prolog erfährt der Leser vom Helden des Romans, der ein Schriftsteller ist, dass er ein Protokoll, also ein Manuskript über das tragische Geschehen seines Lebens hinterlassen würde. Im Epilog hat dessen Freund Ivor aus Sarajevo, der die Diskussion um ethnische Zugehörigkeit, also um Identität nach Herkunft verachtet, das Manuskript nach dem tragischen Tod des Helden erhalten und übernimmt den Rest der Erzählung und den Bericht darüber, wie er das Manuskript zu der dem Leser vorliegenden Geschichte gestaltet. Ivor bildet die Maske des Autors Igor Štiks. Dieser Kunstgriff stellt den Roman in eine lange Reihe von Texten, deren Konstruktion ähnlich konzipiert ist. Mit einem solchen Kunstgriff ausgestattete Geschichten sind aus der großen, nicht erst in der Postmoderne verspürten Sensibilität für den Zusammenhang und die Kontinuität aller Texte entstanden. Und aus der Erfahrung bzw. theoretischen Haltung, dass nicht der Autor die Geschichten ersinnt, sondern es die Geschichten sind, die sich den Autor auswählen.

Diese Strategie drückt aus, dass der Autor nicht mehr der Autor ist, ein auch von der Diskurstheorie nahegelegtes Theorem. Die Quelle oder das Manuskript, das der Augenzeuge oder Erleidende einer geheimnisvollen und tragischen Geschichte hinterlässt, versteckt oder einem Freund zuspield, gelangt zu demjenigen, der sie den Menschen zur Kenntnis bringen und veröffentlichen soll.

Igor Štiks setzt diesen Kunstgriff zwei Mal ein und verfolgt damit zwei Ziele der Konstruktion. Der im Versteck gefundene Brief der Mutter setzt die Tragödie des Helden in Gang, deren Verhängnis in einem Diskurs besteht, dem der Held nun zwanghaft folgen wird und weiß: »dass dieser Brief aus den Tiefen des Unglücks in mein Leben gekommen und alles schon im Vorfeld entschieden war (39). Nicht mehr er selbst ist das Subjekt, sondern der Diskurs der Suche der Identität nach Herkunft. Das von ihm hinterlassene und dem Autor nach seinem Tod zugeleitete Manuskript bringt die Geschichte dieser Tragödie in die Welt und vor den Leser und erhält die Chance, Katharsis und Mitgefühl zu bewirken, komplettiert also also die zugrunde gelegte Struktur der Tragödie: »Ein letztes sinnloses Vermächtnis?« (41). Auch hier ist der Subjektstatus vom Autor auf die Geschichte übergegangen. Eine Möglichkeit, Subjekt zu werden, eröffnet sich vielleicht dem Leser, der wählen kann, welche Wirkung er der Geschichte auf sein Leben einräumen möchte. Für Igor Štiks ist die Wirkung von Literatur zwar begrenzt, doch betrachtet er Literatur als lebensnotwendig: »Mit der Literatur können wir die Wirklichkeit nicht nachhaltig verändern, aber, so würde ich es sagen, dennoch vermögen wir es nicht, ohne sie zu leben«¹³.

Der Roman *Der Name der Rose* von Umberto Eco bedient sich der Strategie des dem Autor zugespielten oder von ihm gefundenen Manuskripts und definiert die Rolle des Autors als Übersetzer und Bearbeiter von Übersetzungen und das vorgelegte Buch als einen in ein unentwirrbares Netz aus Textübertragungen und Textweitergaben eingebetteten Text¹⁴.

Im katalanischen Roman *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt* wird dem Ich-Erzähler auf geheimnisvolle Weise ein altes Manuskript zugespielt, das in einem Zusammenhang zu seinem eigenen Leben und dessen geheimnisvoller Entdeckung einer unsichtbaren Stadt, eines Tiepolo-Gemäldes und einer Liebe steht, und das er übersetzt und auf sein Leben einwirken läßt¹⁵. Die Konstruktion des Romans *Nachtzug nach Lissabon* von Pascal

¹³ www.monstersandcritics.de/artikel/200811/article_66923.php/Igor-Stiks-ist-geprägt-von-den-Jahren-des-Zerfalls, aufgerufen am 06. 06. 2008.

¹⁴ Umberto Eco, *Der Name der Rose*, München 1983 (15. Auflage), 10: »die deutsche Übersetzung meiner italienischen Fassung einer obskuren neugotisch-französischen Version einer im 17. Jahrhundert gedruckten Ausgabe eines im 14. Jahrhundert von einem deutschen Mönch auf Lateinisch verfaßten Textes«.

¹⁵ Emili Rosales, *Tiepolo und die Unsichtbare Stadt*, München/Zürich 2007.

Mercier¹⁶ wird ebenfalls vom Fund eines Manuskripts getragen, das der Held übersetzt und das dessen Leben verändert.

Die abenteuerliche Geschichte von Leo und Holly im Land und auf der Suche nach der wunderschönen, furchtbaren und geheimnisvollen Königin *SHE* von H. Rider Haggard wird der Nachwelt nur über den Herausgeber bekannt, der sich um die Veröffentlichung des Manuskripts von Holly kümmert¹⁷. Wie in *She* wird es in *Die Archive der Nacht* dem Empfänger des Manuskripts überlassen, was er damit anstellen, ob er es vernichten oder veröffentlichen will. Gustav Meyrink bedient sich dieses Kunstgriffs in *Der Engel vom westlichen Fenster*¹⁸ und *Der Meister des Jüngsten Tages* von Leo Perutz¹⁹ wird in Form eines Manuskripts hinterlassen, das berichtet, wie ein noch sehr viel älteres Manuskript den tragischen Gang der Geschichte bewirkt hat. Seine *Elexiere des Teufels* hat E.T.A. Hoffmann als nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners, veröffentlicht, auf die der Herausgeber in einem Kloster gestoßen ist²⁰.

Igor Štiks drückt besonders mit dem beschriebenen Kunstgriff ein Autorverständnis aus, das in der literarischen Tradition, aber auch in theoretischen Zugängen wie der Diskurstheorie realisiert und belegt ist. Die Geschichten kommen zum Autor, erwähnen ihn und machen ihn zu ihrem Agenten. Der Autor ist also nicht mehr der eigentliche Autor, sondern nur noch Bearbeiter und Übersetzer.

Ivor, der Freund des Helden, ist ein Überlebender, der sich als Hüter der Geschichte begreift: »Sie hatten diese Geschichte hinterlassen, und ich war ihr Hüter« (373). Die Rolle des Autors, der die Geschichte unter die Menschen bringt, liegt wie im *Namen der Rose* im Übersetzen: »Noch am gleichen Tag fing ich an, das Manuskript von Richard Richter zu übersetzen, langsam und geduldig, ich verbrachte Monate damit, achtete auf jedes Wort, auf jedes Komma und übertrug seine Geschichte sorgfältig in eine andere Sprache, in meine Sprache. Mit seiner Hilfe erlernte ich auf diese Weise das Handwerk des Autors« (374). Schon der Held des Romans, ein Schriftsteller, empfindet sich als Objekt der Geschichte, die ihm zustößt und überträgt sie auf das Schreiben: »Der Erzähler, mehr noch, der Schriftsteller, wird von der Handlung an die Hand genommen. [...] Er unterwirft sich dem Diktat der Fabel, die ihn seit jenem Apriltag im Griff hat und die selbst den Schlusspunkt setzen wird, wenn es soweit ist« (126). In einem Interview bestätigt Igor Štiks die Haltung, die den Autor als Ausführenden betrachtet: »[...] ich wurde von dem dringlichen Bedürfnis geleitet, diese Geschichte zu erzählen, die mich in Beschlag genommen hatte [...]«²¹.

Die Geschichte, die zum Autor kommt, ist eine Haltung, die Igor Štiks u. v. a. mit der indischen Autorin Arundhati Roy, der Autorin des Romans *Der Gott der kleinen Dinge* (1997), teilt: »Stories reveal themselves to us [...] they colonize us. They commission us. They insist on being told«²². Die Zwangsläufigkeit der Tragödie, die unaufhaltsam nach eigenen Gesetzen ihren Gang nimmt, wird in Igor Štiks' Roman zur Metapher für das Verhältnis zwischen dem Autor und der Geschichte, zur Metapher für das Schreiben, das sich gegenüber dem Autor verselbständigt.

¹⁶ Pascal Mercier, *Nachtzug nach Lissabon*, München 2006 (18. Auflage).

¹⁷ H. Rider Haggard, *Ayesha. The Return of She*, New York o. D. (Erstveröffentlichung in *The Windsor Magazine*, London, 1904-5).

¹⁸ Gustav Meyrink, *Der Engel vom westlichen Fenster*, München 1975 (Erstausgabe 1927).

¹⁹ Leo Perutz, *Der Meister des Jüngsten Tages*, Wien 2006 (zuerst 1923).

²⁰ Erstmals in zwei Bänden in Berlin 1815/1816 erschienen.

²¹ www.monstersandcritics.de/artikel/200811/article_66923.php/Igor-Stiks-ist-geprägt-von-den-Jahren-des-Zerfalls, aufgerufen am 05. 06. 2008.

²² ccrma.stanford.edu/~peer/arundhati/Roy.html, aufgerufen am 08.01.2008.

Der Roman ist eine Geschichte, die Igor Štiks aufgrund seiner biographischen Erfahrung erzählen mußte. Er hat es auf der Höhe der literarischen und literaturtheoretischen Entwicklung getan und manchmal werden die Schrauben, die die Konstruktion zusammenhalten, sichtbar. Das Durchschimmern der postmodernen Konstruktionsprinzipien des Romans überzeugen nicht jeden Leser: »das Werk ist ein einziges großes Klischee. Handlung und Personal wirken weit hergeholt, die Ingredienzien – der Krieg, die Schöne, der einsame Held – erinnern an Hollywood Dramen. Die Konstruktion quietscht und klemmt, jedes Problemchen erfährt die ultimative dramatische Zuspitzung«²³.

Für den deutschen Leser ist die Unbedingtheit und Obsessivität, mit der der Held in den Wirbel des Diskurses der Identitätssuche gerät, und die Zwangsläufigkeit der Realisierung der tragischsten Variante nicht ohne weiteres nachvollziehbar. Denn im Unterschied zu den verfolgten Juden in der deutschen Erinnerung begibt sich der Held freiwillig und ohne objektive Notwendigkeit in den Machtbereich dieses Diskurses, der sich im Roman in der Belagerung Sarajevos in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts als Spiegel der Schrecken des Zweiten Weltkrieges und der Naziherrschaft manifestiert. Hier fehlt dem deutschen Leser ein Aspekt, der dem kroatischen Leser näherliegen dürfte, denn er verfügt nicht über die biographische Erfahrung des Autors, der die Zwanghaftigkeit und Unentrinnbarkeit erlebte, als der Diskurs der ethnischen Identität das Zusammenleben der Menschen in Bosnien (und Jugoslawien) zersprengte und der deshalb die Dringlichkeit des Themas stärker empfindet: »Ein paar Dämonen konnte ich ruhigstellen. Andere sind immer noch aktiv«²⁴.

Beim deutschen Leser kann die dem Diskurs der Identität durch Herkunft und seinen sich ineinander spiegelnden inzestuösen und kriegerischen Verwicklungen (*Homo Faber*, *Ödipus*, Simons Schicksal, das Schicksal des Helden) verliehene Zwangsläufigkeit und das Pathos der Tragödie also auf Unverständnis stoßen und den Eindruck nicht ganz glaubwürdiger Konstruiertheit hervorrufen, weil er die Leidenschaft, die der Autor durch eigene Erfahrung und Betroffenheit in die Geschichte steckt, nicht erkennt und teilt. Der Autor fügt in den Roman die Unterscheidung zwischen Leben und Text, also die Distanzierung von einem postmodernen Credo, ein: »Das menschliche Unglück ist grenzenlos [...]. Aber als Text umfasst es doch nur eine begrenzte Anzahl Seiten« (41). Max Frisch bildet im Roman einen Spiegel für Igor Štiks' Auffassung des Verhältnisses zwischen Literatur und Leben: »er denke, Literatur gründe auf den Möglichkeiten, die sich aus dem ergeben, was wir selbst oder andere durchleben« (178).

Der deutsche Titel gibt dem deutschen Leser einen Ariadnefaden in die Hand, durch den Roman in die Erinnerungsräume einzutreten, die der europäische Kulturraum für seine Teilhaber bereithält, und dem kroatischen Leser die Möglichkeit, den Roman unter einer anderen Prioritätensetzung als der Identität durch Herkunft wahrzunehmen. Thomas Hummitzsch bezeichnet *Die Archive der Nacht* als einen »gesamteuropäischen Geschichtsroman«²⁵.

²³Uwe Stolzmann: »Leben mit einer brüchigen Identität«, in: www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/759640, aufgerufen am 05. 06. 2008.

²⁴ Igor Štiks in einem Interview mit der Deutschen Presse-Agentur dpa vom 12. März 2008: www.monstersandcritics.de/artikel/200811/article_66923.php/Igor-Stiks-ist-geprägt-von-den-Jahren-des-Zerfalls, aufgerufen am 05. 06. 2008.

²⁵»Eine europäische Katastrophe – Igor Štiks' *Die Archive der Nacht*«, in: www.berlinerliteraturkritik.de/index.cfm?=17450, aufgerufen am 26. 05. 2008.