

SVETLANA EFIMOVA

## Die Vermessung des Schreibens. Navid Kermanis „Dein Name“ als Poetologie der Großform

Als Saša Stanišić im Januar 2019 seinen neuen Roman auf Twitter ankündigte, vermerkte er direkt nach dem Titel den Textumfang: „Gestern habe ich das vierte Buch beendet. [...] Das Buch heißt HERKUNFT. Es hat 335 Seiten und 467.757 Zeichen“.<sup>1</sup> Die genaue Zeichenzahl rückt nicht nur eine digitale Schreibszene in den Vordergrund, sondern impliziert, dass der Umfang als eine zentrale Text- und Buchcharakteristik empfunden wird. Wie kann ein Text, ein Schreiberzeugnis vermessen werden – in Seiten, Zeichen, Kilobytes oder Zentimetern des Buchumschlags –, und wofür würde die gewonnene Zahl stehen? Die Fragen, die Stanišićs Ankündigung hervorruft, sind acht Jahre davor in einem anderen Roman explizit zum Reflexionsthema geworden.

Jeder Absatzwechsel koste „umgerechnet sechzig Anschläge“ – mit diesem Hinweis endet *Dein Name* (2011) von Navid Kermani, ein Buch, das mit seinen 1229 Seiten überaus lang ausfällt.<sup>2</sup> Den roten Faden im Roman bildet seine eigene Entstehungsgeschichte, ein autofiktionaler Schreibprozess, dessen Vollzug stets reflektiert wird: „Stand heute: 732 Seiten oder 2 353 428 Anschläge einschließlich Leerzeichen“, „Stand heute, Samstag, der 26. Januar 2008, 1034 DIN-A4-Seiten Ausschuß, ohne daß ein Ende absehbar ist“ (DN 405, 537). Indem sich die Sorgen des Erzählers um die Länge des entstehenden Texts drehen, reflektiert er dessen ästhetische Beschaffenheit und sucht zugleich nach einer literarischen Form der modernen Lebenserfahrung. Der Romanschreiber<sup>3</sup> namens Kermani blättert in der Geschichte der Weltliteratur zurück, von Dante bis John Coetzee: Seine Schreibszenen werden durch zahlreiche Leseszenen und Lektürereflexionen begleitet.<sup>4</sup>

*Dein Name* entstand als Teil eines Doppelprojekts. Parallel zum Abschluss des Romans hielt Kermani 2010 Frankfurter Poetikvorlesungen, die zwei Jahre später in Buchform erschienen: *Über den Zufall. Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe*. Nicht nur die Vorlesungen haben das Schreibprojekt zum Thema. Umgekehrt gehört auch die Vorbereitung der Vorlesungen zur Romanhandlung, wo der Erzähler mit dem Gedanken spielt, aus zwei Texten einen zu machen.<sup>5</sup> Durch die gedankliche und textuelle Überschneidung zweier Bücher wird diese Verdopplung zudem bekräftigt<sup>6</sup>: Im hybriden Gattungsgefüge des Riesenromans ist eine Poetikvorlesung in Form zerstreuter Fragmente enthalten, und

1 <[https://twitter.com/sasa\\_s/status/1083007333473628161](https://twitter.com/sasa_s/status/1083007333473628161)>, zuletzt: 21.2.2020.

2 KERMANI (2015a, 1229). Im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe mit Sigle DN und Seitenzahlen direkt im Text nachgewiesen.

3 Die Bezeichnung „Romanschreiber“ gehört zum Lexikon von *Dein Name* und wird dort explizit aus Jean Pauls „Regeln und Winken für Romanschreiber“ (*Vorschule der Ästhetik*) übernommen (DN 74).

4 Zu Lektüren als Teil der Poiesis in *Dein Name* vgl. TERRONES (2019).

5 Vgl. „Die Vorlesung ist der Roman, den ich schreibe“ (DN 1105).

6 Vgl. SCHMITZ-EMANS (2018, 115).

auch in *Dein Name* entwickelt sich die autoreflexive Poetik entlang einer Lektüre von Jean Paul und Hölderlin.

Die facettenreiche Anlage des Romans, der sich sowohl in die Gegenwartsdiskurse als auch in die größeren Konstellationen der Literaturgeschichte einschreibt und eine performative Poetologie der literarischen Großform entwickelt, bietet es an, mit diesem Buch einer Reihe von grundlegenden Fragen nachzugehen. Diese Fragen bilden im Folgenden fünf Denkschritte: Was wird mit einem Textumfang vermessen? (I.) Wie hängen materielle Extension und Komposition zusammen? Wie wird ein wuchernder Text zum Medium von Erkenntnis und Wirklichkeitskonstruktion? (II.) In welchem Verhältnis stehen (potenzielle) Endlosigkeit und Werkförmigkeit zueinander? (III.) Welche kulturell etablierten Großformen dienen als Folie für Kermanis Roman? (IV.) Gibt es eine Poetik des Übergroßen? (V.) Von dieser Lektüre ausgehend, werde ich abschließend das Phänomen der Großform systematisch umreißen (VI.).

*I. Die Vermessung eines ‚Gedächtnisses‘.* *Dein Name* beginnt in dritter Person und bietet eingangs Einblicke in den Alltag eines Navid Kermani, der sich entschlossen hat, einen Roman zu schreiben, und die entsprechende Datei auf dem Computer anlegt. Der Dateiname – *Totenbuch* – bringt das Vorhaben prägnant auf den Punkt: Geplant ist eine Reihe von Gedenktexen für Verstorbene, die im Leben des Autors eine große Rolle gespielt haben. Dieses Erinnerungsprojekt bringt eine Frage nach dem Umfang mit sich: Für „alle Toten“, „denen der Romanschreiber im Leben begegnet ist“, gebe es nicht genug Platz in einem Buch (DN 12). Hier soll das Übermäßige also noch vermieden werden, indem die Figur Kermani zwei kompositorische Entscheidungen trifft: nach welchem Kriterium die Protagonisten ausgewählt werden und wieviel Textraum einem Verstorbenen gewidmet werden kann. Die Vermessung der Textlänge verschmilzt im Bewusstsein Kermanis mit der Bemessung von Bedeutung:

Wieviel Grad, Meter, Liter, Gramm, Bytes oder Protonen muss jemand ihm bedeutet haben, damit der Romanschreiber ‚wohlverdient‘ nachruft [...]? [...] Die letzten Tage hat er häufig überlegt, ob alle Toten ungefähr den gleichen Platz erhalten oder ob er die Länge, je nach Grad, Meter, Liter, Gramm, Bytes oder Protonen, variieren soll. (DN 13, 19)

Diese Verschmelzung des materiellen und symbolischen Umfangs findet ihren Ausdruck in der Bezeichnung ‚Gedächtnis‘, die der Romanschreiber für die Einzelkapitel verwendet: „7102 Anschläge ist sein Gedächtnis lang“ (DN 20). Nach dem ersten ‚Gedächtnis‘, das dem ungarischen Schriftsteller István Eörsi gewidmet ist, entscheidet sich Kermani für eine ökonomisierte Umfangsstrategie. Um das Projekt zu bewältigen, will er jeden Nachruf auf ca. 10 000 Zeichen beschränken: „[j]e knapper die Kapitel, desto mehr können es werden“ (DN 21).

Diese zu Beginn des Romans dominierenden und ihn dadurch prägenden Reflexionen verbinden die Frage nach dem Maß mit der Textkomposition, mit einem Verhältnis zwischen Teilen und Gesamtkonstruktion, zwischen Kleinform und Großform, die einander bedingen.<sup>7</sup> Der inszenierte Kompositionsplan impliziert neben einem Ordnungsentwurf

7 Zum kompositorischen Zusammenspiel von Klein- und Großformen vgl. SENGLE (1980, 60 f.).

auch die gewünschte auktoriale Macht über den Text und sein Anwachsen. Zugleich wird eine Überblendung der materiellen und symbolischen Vermessung immer wieder im Text angedeutet, etwa in der Szene, wo ein Heft mit Großvaters Autobiographie in den Koffer gepackt wird: „Die zwölf Bände Hölderlins werden nicht in den Koffer passen, hingegen die Erinnerungen des Großvaters sind ... der Enkel mißt nach ... nur 1,1 mal 20,8 Zentimeter groß“ (DN 23). Hinter der unmittelbaren Quantität eines materiell-medialen Maßes wird eine zusätzliche Sinndimension suggeriert: „mehr ist vom Leben seines Großvaters nicht geblieben“ (DN 49). Der Umfang wird zum Attribut eines (Wirklichkeits-)Speichers und aktualisiert das basale Verständnis von (Schrift-)Text als Gedächtnismedium. Die textuelle Ausdehnung ist dabei mit einer gesteigerten Aufnahme- und Repräsentationsfähigkeit verbunden<sup>8</sup>, deren Kehrseite freilich die Gefahr von Unmäßigkeit ist.

*II. Akkumulation und Kontingenz.* Dem Vorhaben einer kalkulierten Umfangskontrolle folgt eine Inszenierung seines Scheiterns: Der ökonomisierten Strategie wird ein scheinbar willkürliches Textwuchern entgegengesetzt. Innerhalb des Buchs entwickeln sich zwei Texte, die sich typographisch durch die Schriftart und erzählerisch durch einen Wechsel zwischen erster und dritter Person unterscheiden. In Ich-Form sind die geplanten Erinnerungsstücke gehalten, deren Faktualität neben Namen und Lebensdaten auch durch Fotos der Verstorbenen bekräftigt wird. Zwischen diesen ‚Gedächtnissen‘ finden eine Befreiung vom Ordnungszwang und ein Übergang zur ambivalenten Er-Form – er, Kermani – statt.<sup>9</sup> Der in diesem Zwischenraum entstehende Text entzieht sich einer direkten Formbestimmung und dadurch auch einer Umfangsbegrenzung. Der Erzähler spricht zu Beginn von „Schmierzetteln“ und „Abfällen“ „zwischen den Kapiteln“ (DN 11, 19), wobei mit Reflexionen des Augenblicks und mit Alltagsdetails auf Traditionen der Tagebuch- und Blogliteratur angespielt wird.<sup>10</sup> Nebeneinander stehen also „Kapitel“ und spontane Einschübe, Kern und Peripherie des geplanten „Totenbuchs“. Von diesem Setting ausgehend entfaltet sich eine Schreibdynamik, die das Romanprojekt verändert und bis ins Unendliche treibt.

Auf den 1229 Seiten des Romans gibt es insgesamt 21 Gedenktex-te, von denen sich 9 auf den ersten 78 Seiten konzentrieren und die anderen im restlichen Text verstreut sind. Es lässt sich beobachten, wie die Einschübe allmählich wachsen, bis sie das Buch dominieren, ohne dass Todesmotiv und Gedenken aufgegeben werden. Mit dieser Dynamik geht eine inszenierte Änderung der Schreibhaltung einher: Der Text gerät außer Kontrolle und beginnt zu wuchern, wobei der Schreibende diese Eigenlogik als Befreiung empfindet und „sich den Gedanken an ein Ergebnis, an eine Form oder Gattung“ verbietet (DN 1015). Kompositorisch gesehen tauschen ‚Kapitel‘ und Zwischenräume ihre Plätze, indem die ursprüngliche Peripherie zum Kern des Buchs und zu einem Innovationsort wird, an dem Formlimitationen überwunden werden sollen. Somit wird in *Dein Name* derjenige

8 Vgl. die Bemerkung von Friedrich Sengle, dass „die Zeit, der Raum, die ‚Welt‘ auch in einem quantitativen Sinn in die Dichtung eintreten“ (SENLE [1980, 57]).

9 Mit dem Wechsel der Erzählform öffnet sich der Text hin zur Autofiktion. Zur Autofiktion in *Dein Name* vgl. HOFFMANN (2018).

10 Das Wort „Abfälle“ verweist auf den Blogroman *Abfall für Alle* von Rainald Goetz. In einer Szene liest der Romanschreiber Kafkas *Tagebücher* und notiert am Rande einen eigenen Entwurf (DN 110).

Prozess reflexiv vollzogen, den Franco Moretti im Rahmen seiner Überlegungen zum Innovationspotential des ‚modernen Epos‘ beschrieben hat: „The textual periphery functions as a kind of protected space, where an innovation has time to develop, and consolidate its own peculiarities. Then, once it is ready, the new technique crystallizes: it rids itself of the old motivation, and it moves to the foreground.“<sup>11</sup>

Außer den typographisch eingegrenzten Gedenkabschnitten gibt es keine weitere kompositorische Gliederung im beinahe ununterbrochenen Prosafluss des Romans mit seinen sehr langen Absätzen. Trotz der typographischen Einheitlichkeit überlagern sich in diesem Fluss mehrere parallel laufende Texte und Geschichten. Einen Strang unter anderen bildet eine autofiktionale Handlung, die fünf Jahre (2006–2011) und unzählige Bewusstseinslagen aus dem Leben von Navid Kermani umfasst. Eine weitere zentrale Figur ist sein Großvater, dessen 1,1 mal 20,8 Zentimeter große Erinnerungen vom Enkel gelesen, ausgiebig nach-erzählt und zitiert werden. Später im Laufe des Buchs kommt auch eine Autobiographie der Mutter hinzu, und entlang dieser Leben entfalten sich zahlreiche Passagen zur Geschichte des Iran. Einen weiteren roten Faden, dem man durch das Riesenbuch folgen kann, bilden die Leseszenen, aus denen ein umfangreicher Literaturessay rekonstruiert werden könnte. Da *Dein Name* ein poetologisches Projekt ist, wird auch diese Strategie der Parallelführung von Handlungsschichten und Gattungselementen offengelegt:

Bei inzwischen 904 Absätzen müssen doch ein paar dabeisein, die sich in ein Buch kopieren lassen, ein richtiges Buch mit Umschlag und allem, ein Reportageband etwa, eine Geschichte Irans im zwanzigsten Jahrhundert als erzählendes Sachbuch oder, verkäuflicher noch, eine westöstliche Familiengeschichte, das Leben seines Großvaters genannt, warum nicht auch der dreihundertste Stipendiatenbericht aus der Deutschen Akademie? (DN 901 f.)

Selbstironie wird zugleich zum Mittel einer vorweggenommenen Selbstverteidigung, etwa wenn es um die „Moden“ geht, mit denen sich *Dein Name* in die literarischen Gegenwartsdiskurse einschreibt: „Blog- und Tagebuchliteratur“, „ein veritables Krebsbuch“<sup>12</sup>, „Familienepos, Migrationsliteratur“ (DN 1064). Indem aber der Roman all diesen Moden folgt, hinterfragt und relativiert er jede einzelne. Die große Form entpuppt sich in dieser Hinsicht als ein selbstreflexives Montageverfahren – hinter dem Übermaß des Romans verbirgt sich ein wucherndes Netz aus Fragmenten mehrerer miteinander verwobener und montierter ‚Bücher‘, Gattungen und Stimmen. Der Prosafluss nimmt heterogene Zitate auf wie Handynachrichten einer todkranken Freundin oder ganze Strophen von Hölderlin, die auch im Druckbild der Prosa wiedergegeben werden. Der textuellen Montage entsprechen Nahtstellen zwischen Zeitschichten und Welten, etwa wenn der Erzähler feststellt, dass sein Vorfahre Mollah Schafi Zeitgenosse von Hölderlin war (DN 910).

Eine Lesereflexion des Erzählers verbindet zwei Bücher miteinander, die sich trotz eines großen zeitlichen Abstands einer ähnlichen Montagestrategie auf der Ebene des Druckbilds

11 MORETTI (1996, 189). Da für dieses Verhältnis zwischen Peripherie und Vordergrund ein großer textueller Raum notwendig ist, zieht Stefano Ercolino aus Morettis Beobachtung den folgenden Schluss: „Length would represent the ideal condition for the unfolding of this process“ (ERCOLINO [2014, 20]).

12 Zur autofiktionalen Handlung gehört die Geschichte einer (heilbaren) Tumorerkrankung von Kermani: Mitten im Gedenkprojekt wird der Romanschreiber mit Krebs im eigenen Leben konfrontiert.

bedienen: Jean Pauls *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz* (1809) und John Coetzees *Diary of a Bad Year* (2007). In Jean Pauls Herausgeberfiktion geraten das Hauptmanuskript und „Noten“<sup>13</sup> dazu beim Satz ‚zufällig‘ durcheinander, so dass jede Seite aus willkürlich zusammengesetzten Teilen von Haupt- und Nebenmanuskript besteht. Bei Coetzee versammelt das Satzbild sogar drei Teile, „drei parallel verlaufende Texte“, die für „Brechungen“ und „Zufälligkeiten“ sorgen (DN 999): zwei Tagebücher und eine Reihe von Essays, die der Protagonist Señor C. verfasst. Die Beobachtung des Lesers Kermani ist zugleich ein Metakommentar des Schreibers: Aus diesen Lektüren gewinnt er nicht nur eine Vorlage für sein Montageverfahren, sondern auch eine Emphase der zufälligen Spiegelung von Textteilen, eine inszenierte Kontingenz als Triebkraft der – potenziell endlosen – Akkumulation heterogener Abschnitte.

Nachdem die Textwucherung durch die Einführung von zwei Paralleltexträumen („Totenbuch“ und Notizen) ermöglicht wurde, steigert sich die Ausdehnung durch die Vermehrung von Schichten und potenziellen ‚Büchern‘, wobei die Übergänge im typographisch gleichmäßigen Prosafloss visuell verschwimmen und dadurch einen stärkeren Überraschungs- und Kontingenzeindruck bei der Lektüre evozieren.<sup>14</sup> Die textuelle Ausdehnung gewinnt programmatisch eine epistemische Dimension, indem Unordnung und Kontingenz als Elemente der Wirklichkeitserfahrung aufgefasst werden: „das Ungeordnete unserer Eindrücke, das Zufällige ihrer Verknüpfung“ (DN 703).

In seinen Leseszenen begibt sich Kermanis Romanschreiber auf eine Spurensuche zum literarischen Zufallsprinzip und findet dessen Höhepunkt in Jean Pauls Romanen. In ihnen gehört ein „Jean Paul“ häufig zur Figurenwelt und behauptet seine Rolle als bloßer Bericht von Biographien, die sich unvorhersehbar entwickeln: „weil in seinen Büchern alles möglich ist, er aber keine der künftigen Möglichkeiten voraussagen kann“ (DN 755). Durch diese (inszenierte) Kontingenz und Pluralität von Möglichkeiten gelinge es Jean Paul – und das ist für Kermani entscheidend –, in einem endlichen Buch „die Unendlichkeit nachzuahmen“ (DN 755).

Im Hinblick auf die historische Entwicklung der Romangattung, bei der ein „Diktat des Zufalls“ zum „Reflexionszentrum und [zur] grundlegende[n] Ereignisstruktur“<sup>15</sup> wurde, ist es nur logisch, dass Kermanis selbstreflexives Schreibprojekt innerhalb des Textes immer als „Roman“ bezeichnet wird. Sein Erzähler vertieft sich allerdings weiter in die Literaturgeschichte und sinniert über die Ursprünge der kompositorischen Kontingenz, die sich in einem Sammelcharakter ohne Beschränkung auf eine einheitliche Handlung zeigt. Diese Pluralität und Heterogenität findet er im „vormodernen Epos als einer Sammlung aus tausend Einzelgeschichten, die enden, während eine andere beginnt“, „im *Dekameron*, in der *Göttlichen Komödie* und natürlich in der literarischen Tradition des Orients und des Andalus“ (DN 505).

13 Der vollständige Werktitel lautet: *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz mit fortgehenden Noten; nebst der Beichte des Teufels bei einem Staatsmanne* (JEAN PAUL [1963]).

14 Das Kontingente wird traditionell als „das Nichtnotwendige: das, was auch hätte nicht sein können oder auch hätte anders sein können“ definiert (v. GRAEVENITZ, MARQUARD [1998, XI]). Der Zufall und das Zufällige gehören zum „Kontingenzproblem“ (v. GRAEVENITZ, MARQUARD [1998, XIII]).

15 VOGL (2002, 172).

Bei dieser Suche nach einem Wirklichkeitsmodell in der Vormoderne nähert er sich – wohl bewusst – der *Mimesis*-Studie von Erich Auerbach, ohne sich direkt darauf zu beziehen. Indem Auerbach literarische Darstellungen der Wirklichkeit in den europäischen Literaturen historisch verfolgt, stellt er fest, dass es auch im Mittelalter und in der Renaissance einen Realismus gab.<sup>16</sup> Kermanis Beispiele (Epos, Dante und Boccaccio) stimmen mit drei Kapiteln von *Mimesis* überein: *Die Narbe des Odysseus*, *Farinata und Cavalcante* sowie *Frater Alberto*. Seine Ausführungen erinnern insbesondere an eine Stelle aus Auerbachs Kapitel zur *Göttlichen Komödie*. In Dantes Werk erkennt Auerbach einen „Griff auf die gegenwärtige, nicht nach ästhetischen Maßstäben ausgewählte und vorgeordnete Wirklichkeit des Lebens“: „Und all dieser Realismus bewegt sich nicht innerhalb einer einzigen Handlung, sondern eine Fülle von Handlungen, in verschiedenster Höhenlage des Tones, lösen einander ab“.<sup>17</sup>

In *Dein Name* ist das Zufällige sowohl innerhalb des (autofiktionalen) Geschehens<sup>18</sup> verortet als auch – und primär – auf der kompositorischen Ebene: Die große Form erweist sich als ein Textgefüge, das einer kompositorischen Schließung prinzipiell widersteht.<sup>19</sup> Epistemisch wird dabei die seit der Vormoderne existierende und im 21. Jahrhundert mit einer erneuten Dringlichkeit gestellte Frage nach einem literarischen Realismus verhandelt.<sup>20</sup> Das Schreibvorhaben, „die Wirklichkeit [...] zum Ausdruck zu bringen“ (DN 1015), führt Kermanis Romanschreiber zu den Reflexionen über Darstellungsmöglichkeiten des Unendlichen: „Es geht darum, die Form zu finden, die die Lebensfülle zwar nicht birgt, das wäre unmöglich, aber den Text zum Unendlichen hin öffnet“ (DN 405).

*III. Endlosigkeit als poetologisches Problem.* Der in *Dein Name* dargestellte Schreibprozess steht unter dem Zeichen einer Kollision zwischen Endlosigkeit und Buchförmigkeit. Dem Schreibenden ist von Anfang an bewusst, dass der wuchernde Text nach seiner Eigenlogik nie enden wird, während für die Buchpublikation ein Abschluss unablässig ist. Mehr noch, die übermäßige Länge führe zu einer „schiere[n] Unlesbarkeit“: Eine derart übergroße Form mache den Text also unpublizierbar und unlesbar (DN 405). Als einzige Lösung erscheint, „künstlich eine Zäsur zu setzen“, was für den epistemischen Anspruch des Projekts wiederum „eine Niederlage“ bedeute (DN 92). Diese Reflexionen tauchen häufig nach einer Vermessung der Textlänge auf, wenn der Erzähler den ‚aktuellen‘ Stand in Seiten oder Zeichen festgestellt hat. Ein anderer Kontext, in dem der Umfang in den Vordergrund tritt, ist die Publikationsgeschichte, die neben dem Schreibprozess

16 Vgl. AUERBACH (1964, 516).

17 AUERBACH (1964, 181). Dennoch spricht Auerbach der *Göttlichen Komödie* eine Einheit zu, die „die Einheit der göttlichen Ordnung“ darstellen muß (AUERBACH [1964, 181]). Zum transhistorischen Verhältnis zwischen einem Bewusstsein der Kontingenz und den Versuchen, sie zu zähmen, vgl. KÜPPER (1998).

18 Dabei zeigt sich eine poetologische Dimension des zentralen Todesmotivs. Die im Roman verstreuten Nachrufe gedenken ab S. 197 derjenigen, die während Kermanis Arbeit am Roman verstorben sind. Bei dieser Verschränkung von Roman und Realität wird der Tod zu einem Symbol der Kontingenz: „er passiert prinzipiell zum falschen Zeitpunkt, und dann bricht erst einmal alles zusammen“ (DN 505).

19 Vgl. Esther Schieffers Bemerkung zu einer „never-ending novel“ (SCHIESSER [2016, 149]).

20 Zu Kermanis „Suche nach einem zeitgemäßen Realismus“ vgl. HOFFMANN (2018, 16 f.). Claudia Breger liest *Dein Name* im Kontext von Bruno Latours „Überlegungen zur Neubegründung realistischer Erkenntnis(theorie) im Medium narrativer Vermittlung“ und weist darauf hin, dass die gegenwärtige „Rückkehr zur ‚großen‘ Form“ „wenigstens teilweise auch mit Realismusansprüchen“ einhergeht (BREGER [2016, 86 f.]).



zur autofiktionalen Handlung gegen Ende des Romans gehört: Verhandlungen mit zwei Verlagen, Druckvorbereitung und Lektorat. Dem Verleger bietet der Romanschreiber eine gekürzte Fassung an; die Kürzung ist somit einerseits mit der ökonomischen Produktionslogik, andererseits aber auch mit der Eigenlogik der literarischen Medialität verknüpft. Der unmittelbare Zugang zur ungeordneten Wirklichkeit durch einen endlosen Text erweist sich als Phantasma: „Unmittelbar ist die Lüge“ (DN 517). Die Sehnsucht nach der Formlosigkeit des Übermäßigen wird mit der ästhetischen Notwendigkeit einer Formgebung und eines Maßes konfrontiert.

Daraus ergibt sich eine Doppellogik der mehrfach wiederholten Textvermessung: Zum einen zeugt sie von einer immer größeren Ausdehnung und somit von einer weiteren Annäherung an das ‚Unendliche‘. Zum anderen ist die Vermessung an sich – wie bei den ‚Gedächtnissen‘ am Anfang des Romans – eine Geste der Kontrolle, ein auktorialer Versuch, die Kontrolle über den Textumfang zurückzugewinnen, der bei einer sich durch das Zufallsprinzip fortschreibenden Endlosigkeit irrelevant wäre.

Dieses inszenierte – und somit kalkulierte – Spannungsverhältnis bildet eine zentrale Kollision des poetologischen Großprojekts. Wenn der Zufall zu einem ästhetischen Kompositionsmodell wird, dann trägt er paradoxerweise zu der durch die literarische Form vermittelten Vorstellung einer sinnvollen Ordnung bei.<sup>21</sup> Der ambivalente Status der literarischen Kontingenz gewinnt dabei eine religiöse Dimension: Wenn sich Zufälle „für den Leser zu einer Ordnung fügen“, dann wird der Roman zu einem „religiöse[n] Unterfangen“ (DN 506). Der Romanschreiber ist ein gläubiger Muslim, und sein Nachdenken über das religiöse Bewusstsein jenseits der Konfessionsgrenzen gehört zu den Leitthemen von *Dein Name*. In seinem Umgang mit der Kontingenz spiegeln sich also eine poetisch-literarische und eine epistemisch-religiöse Praxis.<sup>22</sup>

Durch die Ambivalenz von Offenheit und Geschlossenheit, Heterogenität und Kontinuität wird poetologisch nicht weniger als die Idee eines Kunstwerks in der Gegenwart problematisiert. Das bis zum genauen Umfang jedes Abschnitts durchdachte *Totenbuch*-Projekt wirkt als eine groteske Zuspitzung der auktorialen Macht und einer in sich geschlossenen Werkeinheit, also der auf die Autonomieästhetik zurückgehenden ‚Autor und Werk‘-Konstellation. Ihre Ablösung durch die scheinbare Eigenwilligkeit des Texts in seiner Schreibprozessualität, die Suche nach einem unmittelbaren Wirklichkeitszugang, Desintegration und Montage als dominantes Kompositionsprinzip – all das sind Signaturen der modernen Kunstpraxis vor allem im 20. Jahrhundert als Alternative zum tradierten Werkkonzept.<sup>23</sup> In *Dein Name* erscheinen diese vorgeführten Gegenpole als Folie für die Suche nach einer erneuerten Werkkonsistenz, die über die rein materielle Geschlossenheit eines publizierten Buchs hinausgeht.

21 Im Allgemeinen kann der Akt, „Welt in Rede zu überführen“, als ein Versuch betrachtet werden, „der Welt eine Ordnung aufzuerlegen“ (KÜPPER [1998, 212]). Jean Pauls Romane stehen in *Dein Name* exemplarisch dafür, „wie genau gefügt gerade das Ungefügte ist“ (DN, 1128).

22 Monika Schmitz-Emans verbindet Kontingenz und Sinnlosigkeit, denen Kohärenz und Sinngebung entgegengesetzt sind. So werde „das (allzu) dicke und formlos wirkende Buch zur Materialisierung einer (scheiternden) Theodizee“ (SCHMITZ-EMANS [2018, 126]).

23 Diese Geschichte des Werkbegriffs wurde von Wolfgang Iser kompakt dargestellt: IISER (1990).

Zu dem dargestellten Schreibprozess gehören neben ersten Rückmeldungen auch kritische Selbstlektüren und Überarbeitungen, im Zuge derer sich das Bewusstsein für die sprachliche Form als Übergang vom Life-Writing zur Literatur herauskristallisiert.<sup>24</sup> Im Mittelpunkt stehen dabei Kürzung und Verfremdung, die mit einer Versetzung der ursprünglichen Ich-Erzählung in die dritte Person einhergehen: Die ausufernde Textmasse wird nicht nur in ihrer Gesamtheit betrachtet, sondern auch auf einer Mikroebene „Satz für Satz“ korrigiert (DN 781). Neben diesen Formungslogiken bleibt die kompositorische Grundfrage nach einer sinnvollen Finalisierung bestehen: Hat der Roman ein Ende, oder bleibt *Dein Name* auch als publiziertes Buch unvollendet und nur willkürlich unterbrochen? Dann würde er sich denjenigen Großprojekten nähern, die in ihrer Unabgeschlossenheit Fragment geblieben sind, wie Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*.<sup>25</sup>

Gegen Ende des Romans werden mehrere Abschlussszenarien in einem Verlagsgespräch parodiert: eine „tagespolitische Wendung zum Schluss“ oder eine „reunion“ der Großfamilie als „Finale der Migrationsgeschichte“ (DN 1220). Kontingenz und Ordnung, Schreiben und Leben werden noch einmal programmatisch verschränkt, indem das Leben selbst durch Zufall ein passendes Schlusskapitel für das „Totenbuch“ liefert: „Immer mahnte der Lektor, der Roman, den ich schreibe, solle am Schluß nach Isfahan zurückkehren [...]. Und nun stirbt auf den mutmaßlich letzten Seiten Großvaters gelehrtester Freund“ (DN 1219). Der Gedenktext für Mohammad Mehriar (1918–2011) ist das letzte ‚Gedächtnis‘ im Roman; allerdings endet *Dein Name* damit noch nicht, und der montierte Text lässt sich durch Hinzufügung weiterer Abschnitte fortsetzen.

Wieviel Textraum bis zum Buchdeckel noch gefüllt wird, entscheidet der Verleger, der dem Autor einen Aufschub von zehn zusätzlichen Seiten, „umgerechnet 24 000 Anschläge“, gewährt (DN 1220). Davon ausgehend läuft auf den letzten Seiten ein Countdown: „Noch 12 921 oder, die Zählung berücksichtigt: 12 858 Anschläge“, „aber nur noch 5531 Anschläge zur Verfügung“ (DN 1224, 1227). „Noch 526. Die Setzerin erinnert daran, daß jeder Absatzwechsel umgerechnet sechzig Anschläge kostet“ – lauten die letzten zwei Sätze des Romans (1229).<sup>26</sup> Durch die unberücksichtigten Absatzwechsel sei also das letzte Textlimit erschöpft, und der erzwungen wirkende Schluss deutet gleichzeitig eine Fortsetzungsmöglichkeit an.

Die letzten Seiten des Romans versammeln Szenen mit einer großen symbolischen Kraft und bündeln noch einmal seine Leitthemen Familiengeschichte, historische Schicksale des Iran, Islam und Christentum: Die Mutter erzählt, wie der Großvater 1985 starb; das persische Programm der BBC berichtet vom Tod der Frauenrechtlerin Haleh Sahabi; der Romanschreiber spricht in Los Angeles mit einem Pastor der Presbyterianischen Kirche. Das Ende von *Dein Name* inszeniert folglich sowohl motivische Finalisierung als auch textuelle Abgebrochenheit, so dass die kompositorische Ambivalenz von Öffnung und Schließung, Vollendung und Endlosigkeit erhalten bleibt.

24 Vgl. EBEL (29.8.2011).

25 Inka Mülder-Bach argumentiert, dass Musils Roman eine Endgrenze „aus strukturellen Gründen nicht überschreiten kann“, denn „seine Vollendung“ würde „mit der unmöglichen Selbstaufhebung des Romans“ zusammenfallen (MÜLDER-BACH [2013, 445]).

26 Zu diesem Abschluss des Unabschließbaren vgl. BUCHELI (8.10.2011).



Die kalkulierte Kontingenz der Komposition wird durch eine reflektierte Variabilität des Abschlusses bekräftigt: Der Romanschreiber denkt darüber nach, ob er die letzten verfügbaren Seiten nicht lieber für einen letzten Gedenktext freihalten solle, „für den Fall, daß vor dem dritten Fahnenlauf noch jemand stirbt“ (DN 1222). Somit wird auf ein mögliches Fortschreiben des „Totenbuchs“ durch weitere ‚Gedächtniskapitel‘ vorgegriffen. Das in *Dein Name* umrissene und vollzogene Gedenkprojekt hat tatsächlich die Grenzen dieses Buchs überschritten: In der Dankrede zum Joseph-Breitbach-Preis, mit dem der Roman 2014 ausgezeichnet wurde, hat Kermani sein „Totenbuch“ durch fünf weitere Gedenktex-te fortgesetzt. Am Anfang der Rede steht das ambivalente Verhältnis zwischen Endlosigkeit und Werkvollendung wieder im Mittelpunkt der Überlegungen:

Der Roman ist zu Ende; mehrfach habe ich Anlauf genommen, ihn fortzuschreiben, nur um einsehen zu müssen, dass ich mich in Wiederholungen verfange; was zu erzählen war, scheint gerade in seiner Unvollständigkeit erzählt zu sein. Aber die Menschen, die sterben immer weiter, und je älter ich werde, desto schneller: Das Totenbuch, da es die Vollständigkeit versuchen muss, endet erst mit dem eigenen Tod. Und so möchte ich, statt den Roman zu erklären, der heute ausgezeichnet wird, oder als eine Erklärung, die Kapitel aufsagen, die seit seinem Erscheinen hinzugekommen sind. [...] Ich möchte mich auf die fünf Toten beschränken, die mit *Dein Name* in direkter Verbindung stehen [...]: Wie jeder einzelne von ihnen den Roman erst ermöglicht, auf ihn eingewirkt, ihm eine unerwartete Wendung gegeben hat, und wie jeder von ihnen, obwohl sie sich untereinander nicht kannten, nicht einmal denselben Erdteil bewohnten, keine gemeinsame Sprache sprachen, in meinem Leben mit jedem anderen zusammenhängt und so das ungeheure Beziehungsgeflecht bildet, das wir Ich nennen.<sup>27</sup>

Einerseits wird hier eine Werklogik betont: *Dein Name* ist trotz seiner offenen Form und auch inhaltlichen Endlosigkeit als Kunstwerk vollendet, weshalb eine versuchte Fortsetzung scheitern musste. Im nächsten Schritt wird aber diese Aussage relativiert, indem eine performative Fortsetzung eingeleitet wird: Der Redner möchte weitere „Kapitel aufsagen“. Diese Formulierung, in der man nicht unbedingt eine Metapher sehen muss, verbindet die Mündlichkeit einer Rede mit der implizierten Schriftlichkeit einer Kapitelreihe. Die mediale Verschiebung lässt sich auch als Übergangsfigur interpretieren: Der Roman ist zu Ende, nun fügt er sich aber als Teil in eine noch größere Form des fortlaufenden „Totenbuchs“ ein. Diese Logik der Zusammenfügung wird durch die Figur des „ungeheure[n] Beziehungsgeflecht[s]“ veranschaulicht, das ein epistemisches Grundmodell für Kermani bildet: Als ein solches können nicht nur das ‚Ich‘ und sein menschliches Netzwerk (wie in der Rede), sondern auch die Komposition des auf dem Montageprinzip basierenden Romans *Dein Name* aufgefasst werden, dessen Abschnitte in vielfältige Beziehungen zueinander treten. Auch die poetologische Dimension des Romans wird in der Dankrede wiederaufgenommen, indem die neuen Kapitel ausgerechnet derjenigen gedenken, die auf *Dein Name* eingewirkt hatten. So entsteht eine übergeordnete Geflechtstruktur – eine große Form – jenseits der materiellen Buchgrenzen und der ästhetischen Werkgrenzen von *Dein Name*.<sup>28</sup> In dieser

27 KERMANI (2015b, 5).

28 Thomas Anz hat darauf hingewiesen, dass zu diesem Gedenkprojekt auch weitere Erinnerungstexte bzw. Nachrufe gehören, die Kermani 2016 und 2017 im *Spiegel* und in der *Zeit* publizierte. Weiterhin stellt Anz fest, dass der Tod „im Zentrum von Kermanis ganzem Werk“ stehe (ANZ [2018, 6]).

Grenzüberschreitung lässt sich Endlosigkeit vermitteln: nicht durch eine materielle Textausdehnung, sondern durch eine prinzipielle Fortsetzungsmöglichkeit.

IV. *Große Formen der (Un-)Ordnung: Gesamtausgabe, Archiv, Internet.* Der Roman *Dein Name* wird innerhalb von Kermanis Gesamtwerk fortgesetzt und fügt sich in seiner Gedenkdimension in ein größeres (Gedächtnis-)Archiv ein. Auch auf der Handlungsebene lässt der Romanschreiber sein Projekt durch kulturell etablierte Großformen befruchten, die sich durch Kontingenz, Heterogenität und Ausdehnung kennzeichnen: Gesamtausgabe, Archiv und Internet.

Auf den ersten Seiten des Romans bestellt Navid Kermani in einem Online-Antiquariat die zwölfbändige Ausgabe sämtlicher Werke, Briefe und Dokumente von Friedrich Hölderlin, deren Lektüre seinen Schreibprozess begleiten wird. Es handelt sich um die Bremer Leseausgabe von Dietrich E. Sattler, die sich von den anderen Hölderlin-Editionen dadurch unterscheidet, dass Werke, Briefe und Dokumente dort ohne jegliche Einteilung in Gruppen in ihrer chronologischen Folge abgedruckt werden. Das Durcheinander von literarischen und nicht-literarischen Texten aller Art, welches unübersichtlich wirken mag, fasziniert den Romanschreiber, da es eine Nähe zu seiner Wirklichkeitserfahrung aufweist: Die „Abfolge von Wäschelisten und verworfenen Gedichten, Ausgabeverzeichnissen und Briefen, Namenlisten und philosophischen Gedanken [entspricht] der Unordnung seiner Tage“ (DN 453 f.). Aus einer scheinbar willkürlichen Nachbarschaft von Texten, die einander zugleich in ein jeweils neues Licht setzen, ergibt sich für Kermani ein Romanmodell. In der zwölfbändigen Ausgabe „wird nicht Hölderlins *Leben* [...], sondern wird sein *Werk* als Roman lesbar“ (DN 610, Herv. i. O.). Dieses durch das mediale Format der Bremer Leseausgabe mitgeprägte „Werk“ ist eine große Form im Sinne von Kermanis Poetologie: eine an die Figur des Autors Hölderlin gebundene Riesensammlung, die zwischen Kontingenz und innerer Kontinuität schwankt. Vor diesem autoreflexiven Hintergrund nähert sich auch *Dein Name* einem inszenierten *Ceuvre*, indem der Roman unterschiedliche Schreibweisen von Kermani als Fiktionsautor, Journalist, Geisteswissenschaftler und Redner montiert und auch Fragmente seiner früher oder parallel publizierten Texte aufnimmt.<sup>29</sup>

In der Hölderlin-Ausgabe verankert Kermanis Romanschreiber auch sein Interesse für die Liste als Form, die er später in den Erinnerungen seines Großvaters wiederentdeckt. Aus dem ersten Hölderlin-Band schreibt er die ersten sieben Einträge einer Liste heraus, in der Hölderlin als Nummer 13 auftaucht: Schüler, die am 20. Oktober 1784 in der niederen Klosterschule Denkendorff in die Promotion eintraten (DN 83 f.). Genauso wie diese uns heute kaum etwas sagenden Namen mit Geburtsdatum und -ort nimmt er in seinen Roman auch die ersten sieben Namen aus der Liste von Schullehrern seines Großvaters in der Isfahaner Eslamiye-Schule auf: „1. Der verstorbene Mirza Mohammad Taghi Adib Tusi (Rektor) / 2. Der verstorbene Mirza Abdola'emmeh, genannt Sadr ol-Afazel (Korektor) / [...]“ (DN 220). Mit Listen tritt in Kermanis Roman eine weitere Form ein, die sich

29 Der zitierte Satz über Hölderlins „*Werk* als Roman“ stammt z. B. aus Kermanis *Zeit*-Artikel *Friedrich Hölderlin: Deutschlands Schicksal* über die Frankfurter und die Bremer Hölderlin-Ausgabe (Kermani, 23.10.2008). Auch innerhalb des Romans wird behauptet, dass einige Textabschnitte im Arbeitsprozess als Feuilletons oder Kolumnen veröffentlicht wurden (DN 1016).

nicht-narrativ durch Addition ausdehnen lässt und auf einer kontingenten, weil prinzipiell variablen, Anordnung basiert.<sup>30</sup> Dass aus den beiden Listen jeweils sieben Namen herausgeschrieben wurden, ist kein Zufall, weil in der islamischen Tradition die Zahl sieben für Unendlichkeit steht (DN 292).

Zugleich sind diese Namenlisten ein Element der literarischen Archivierungspraxis im Gedenk- und Gedächtnisprojekt *Dein Name*. Motivisch spielt der Einsturz des Kölner Stadtarchivs von 2009 eine wichtige Rolle: Dargestellt werden die Bergungsarbeiten auf den Trümmern, etwa wie die Feuerwehr „ein ungewöhnlich großes und dickes Buch“, ein Stamm- und Wappenbuch, aus der Grube rettet (DN 952). Mit seiner Emphase des Alltäglichen in der autofiktionalen Handlung des Romans schreibt sich Kermani in die Ästhetik der Alltagsarchivierung ein, die am Ende des 20. Jahrhunderts Konjunktur hatte,<sup>31</sup> aber auch auf seinen zentralen Bezugsautor Jean Paul zurückzuführen ist.<sup>32</sup> *Dein Name* aktiviert das Archiv in seiner epistemischen Dimension und zugleich als eine weitere Großform der kontingenten Anordnung, die dem poetologischen Phantasma einer Realitätsspeicherung entspricht.

Im Zeitalter der digitalen Medien entsteht ein elektronisches Archiv in jedem PC und hinter jeder Surfgeschichte: „Ein solches Konvolut von Textsorten, Bildern, fremden und eigenen Verlautbarungen hat noch kein avantgardistischer Roman riskiert“ – so liest es Kermanis Romanschreiber in einer Zeitung (DN 405). Durch *Dein Name* ziehen sich digitale Schreibszenen, die sich in einem der mehreren Fenster am Laptop-Bildschirm abspielen und in den Online-Alltag eingewoben sind. Internet wird dabei nicht nur als Archivform empfunden, sondern auch als Versprechen der Simultanität von digitalem Schreiben und Publizieren, die den Hürden von Vermittlung und Formgebung entgegenwirken könnte. Allerdings führt Kermanis Romanschreiber kein Blog – die Tücke des medialen Schritts aus dem Netz in die Buchförmigkeit ist ihm bewusst. Dennoch übernimmt er von Blogs, die ihre Schreibchronologie mit genauer Uhrzeit dokumentieren, eine Zeitdimension: Zu Beginn des Schreibens und im ersten Satz des Romans zeigt der Laptop 11:23 Uhr; später wird die autofiktionale Schreibszenen immer wieder durch genaue Zeitangaben begleitet. Diese Aufmerksamkeit für die Zeitlichkeit des Schreibens mündet in eine Szene, in der die Handlung stillsteht, während sich der Prosatext parallel zum Zeitverlauf ausdehnt:

Donnerstag, 8. Juli 2010, 21:23 Uhr auf dem Laptop und ebenso auf dem Handy, 21:26 Uhr und 21:25 Uhr inzwischen, weil sich nichts bewegt außer der Zeit. 21:27 Uhr und 21:26 Uhr. Welche Uhr wohl richtiger geht? 21:28 Uhr und 21:27, und jetzt ... 21:28 Uhr, da ist die Uhr des Laptops schon auf 21:29 gerückt. (DN 1168)

So wird die Großform in ihrem sich immer weiter fortbewegenden Prosafluss zur textuellen Erlebensform des Zeitverlaufs und zu einer Wahrnehmungsform der Zeit.<sup>33</sup> Der unendliche Zeitlauf spiegelt sich in der potenziell endlosen Ausdehnung des Prosatextes.

30 Vgl.: „Jede Liste lässt sich auf verschiedene Weise ordnen, müsste der Kontingenzgrundsatz einer Theorie der Liste lauten“ (SCHAFFRICK, WERBER [2017, 305]).

31 Vgl. BASSLER (2002).

32 Zu Jean Pauls Archivfiktionen vgl. PETHES (2016).

33 Die Semantik einer Fortbewegung ist in den Prosabegriff durch seine lateinische Etymologie eingeschrieben: *oratio pro(r)sa*, das heißt „nach vorne gekehrte Rede“ (WEISSENBERGER [2005, 321]).

V. *Poetik der Ausdehnung: Jean Paul und Prosa.* Wie lässt sich die Endlosigkeit in einem begrenzten Text darstellen? Diese Frage führt den Romanschreiber zu den Werken von Jean Paul, die zwar nicht alle sehr umfangreich sind, aber in ihrer Poetik Ausdehnungseffekte erzeugen. *Dein Name* liest sich als eine poetologische Liebeserklärung an Jean Paul;<sup>34</sup> seinem Werk wird das im Superlativ zugesprochen, worum Kermani selbst ringt: Jean Paul sei „[d]er deutsche Schriftsteller, dessen Werk dem Leben am nächsten steht“ (DN 1057). Diese ‚Lebensnähe‘ als Vermittlung von Wirklichkeitserfahrung wird auf mehreren Ebenen beobachtet: von der allumfassenden kompositorischen Kontingenz bis zur Beschaffenheit eines einzelnen Satzes.

Jean Pauls Poetik der narrativen Digression scheint seine Texte unnötig zu verlängern. Die Aneinanderreihung von Abschweifungen führt von der zentralen Handlung weg. Durch scheinbar überflüssige Passagen wirkt ein solcher Text zu lang und mitunter langweilig. Genau darin sieht Kermani einen Realitätseffekt, die getreue Wiedergabe eines Lebensrhythmus mit seiner Langeweile des Alltags (vgl. DN 705). Der Erzähler behauptet, dass Jean Pauls Romane „in ihrem Kunstcharakter jeden Realismus“ übertreffen, wobei sein Begriff „Realismus“ in erster Linie für eine literarische Vermittlung der Wirklichkeitswahrnehmung steht (DN 704 f.).<sup>35</sup> Auch dem Montageverfahren von *Dein Name* wohnt ein vergleichbares Digressionsprinzip inne, weil die einzelnen narrativen oder thematischen Linien ständig unterbrochen werden.

Diese Anordnung der Wahrnehmung findet Kermani nicht nur in der Komposition, sondern auch in dem syntaktischen Aufbau von Jean Pauls Prosa: Jean Paul übertrage „das Ungleichmäßige, Unüberschaubare der Wirklichkeit nicht nur als Handlungsgestrüpp, sondern bis in die Syntax, in die Stilbrüche und die genau kalkulierten Verletzungen der Grammatik“ (DN 539). Den narrativen Abschweifungen entsprächen „seine verschachtelten, dem natürlichen Sprechfluß widerstrebenden Sätze“: Als Mechanismus einer Textverlängerung bewirkten Nebensätze syntaktische Digressionen (DN 704). Auch auf der Syntaxebene wird das Maß zur zentralen Kategorie für Kermani: Jean Paul treibe „das gewöhnliche Sagen in das jeweilige Extrem“, „Verdichtung und Ausdehnung“ (DN 704). Ein Effekt der Überlänge entstehe also als Abweichung von einem implizierten Normalmaß der menschlichen Rede. Dabei zeigt sich eine wiederkehrende Paradoxie: Der Realismus liege nicht in einer ‚unvermittelten‘ Wiedergabe der Alltagsrede, sondern gerade im Konstruktionscharakter der ausgedehnten Prosa.

Somit kann man die große Form sowohl über einen materiellen Textumfang als auch über eine Poetik der Ausdehnung definieren, die einen Effekt des Übermäßigen als Lesewirkung auf einer narrativen oder syntaktischen Ebene hervorbringt. In *Dein Name* werden diese beiden Charakteristiken der Großform performativ verwirklicht.

Die Aufmerksamkeit für Jean Pauls Syntax stellt den Aufbau von *Dein Name* in ein neues Licht. Abseits der 21 Gedenktex-te als ‚Kapitel‘ gibt es im Roman keine kompositorische Unterteilung. Der ausgedehnte Prosatext ist primär syntaktisch organisiert und erstreckt

34 Zu den vielfältigen Aspekten von Kermanis Jean Paul-Rezeption vgl. SCHIESSER (2016) und SCHMITZ-EMANS (2018).

35 Zu der Pluralität von Realismusbegriffen, vor allem in Bezug auf die Gegenwartsliteratur, vgl. PARR (2016).

sich als eine Folge von Sätzen und Absätzen. Durch diese basale syntaktische Organisation tritt der Prosacharakter des Romans in den Vordergrund. Im Unterschied zum Vers ist die Prosa als ‚ungebundene Rede‘ durch eine gesteigerte Kontingenz ihrer Form gekennzeichnet, die einen großen Möglichkeitsraum – nicht zuletzt für die Romangattung – bietet. Wie Nicolas Pethes festgestellt hat, bewirkt diese formale wie auch inhaltliche Kontingenz eine besondere Fähigkeit der Prosa, sich bis ins Unendliche auszudehnen und die Lebenswirklichkeit zu archivieren.<sup>36</sup>

Der Prosacharakter von *Dein Name*, der sich auch typographisch im Satzbild eines beinahe ununterbrochenen Textflusses zeigt, trägt zur Poetik der Großform bei. Die Absätze dieser Prosa sind teilweise seitenlang; auch die syntaktische Ausdehnung von Sätzen, die Kermani bei Jean Paul bewundert, hat er sich an vielen Stellen angeeignet. Wie im folgenden Satz schreibt Kermani durch seine Jean Paul-Lektüre den eigenen Text im Modus einer reflektierenden Mimikry fort:

Jean Paul unterbricht den Roman, den er schreibt, um innerhalb des Romans, den er schreibt, des scheidenden Unbekannten zu gedenken, wie der Leser am 15. September 2008 den Roman, den ich schreibe, um 2:57 Uhr unterbricht, um den [sic] Absender der Rundmail, dessen Namen er noch immer nicht einordnen kann, auf freilich ganzen drei Zeilen einer E-Mail alles Gute für die Behandlung zu wünschen. (DN 736)

In diesem Beispiel sind die beiden Elemente einer Poetik der Ausdehnung miteinander verbunden: Die Logik der narrativen Abschweifung führt gleichzeitig zur syntaktischen (Über-)Dehnung und Verschachtelung des Satzes.

*VI. Schlussbemerkung zum Phänomen der Großform.* In Navid Kermanis *Dein Name* wird die performative Entstehung eines überlangen Texts von Schreib- und Lektürereflexionen begleitet, aus denen sich eine Poetologie der Großform bildet. Durch die ständige Vermessung des Schreibens wird der Textumfang zu einer zentralen Reflexionskategorie im Roman und zum Dreh- und Angelpunkt seiner Poetologie. Aus dieser autoreflexiven Poetik von *Dein Name* lassen sich einige zusammenfassende Überlegungen ableiten, die für ein theoretisches Konzept der literarischen Großform über die Grenzen des Romans hinaus relevant sind.

Phänomenologisch ist die große Form zunächst eine materiell-mediale Erscheinung: Das herausstechende Übermaß lässt sich vermessen und ist direkt wahrnehmbar. Damit verbunden ist das jeweilige Produktions- und Publikationsformat – so kann etwa die Buchförmigkeit den Scheiber zu einer Kürzung zwingen. Allerdings überlagert sich diese produktionsmaterielle Logik mit einer ästhetischen Dimension der Werkförmigkeit, die eine Konsistenz der ästhetischen Ordnung impliziert: Was hält die große Form zusammen? Die Überdimensionalität bringt ökonomische wie ästhetische Gefahren der fehlenden Ordnung mit sich, welche die Lesbarkeit des Texts infrage stellen.

36 PETHES (2016), PETHES (i. Dr.).

Andererseits besitzt die große Form eine besondere Attraktivität, denn sie verspricht, die Wahrnehmung von Wirklichkeit in ihrer zeitlich-räumlichen Ausdehnung bzw. Endlosigkeit textuell zu vermitteln. In diesem Sinne verschränkt sich die große Form mit einem weit aufgefassten literarischen Realismus, der sich u. a. als Form-Realismus erweist: Die textuelle Beschaffenheit wird zu einem Erkenntnismedium der Wirklichkeitsordnung. Zu den Kernproblematiken dieser epistemisch-ästhetischen Ordnung gehören Kohärenz und Kontingenz, Abgeschlossenheit und Endlosigkeit bzw. Fortsetzungsmöglichkeit.

Die große Form zeigt sich dabei nicht nur in ihrem Gesamtumfang, sondern auch durch innertextuelle Logiken einer Poetik der Ausdehnung, so dass ein begrenzter Textraum die Wirkung einer Überlänge erzeugen kann. Diese Logiken umfassen u. a. kompositorische Montagetechniken der prinzipiell fortsetzbaren Akkumulation, narrative Digressionen sowie syntaktische Dehnungsformen der Prosa. Eine Poetik der Ausdehnung aber ist wiederum mit Realitätseffekten verbunden, die auf der Ebene der literarischen Form angesiedelt sind. Die Vermessung des Schreibens avanciert dabei von einem quantitativen Messvorgang zu einer komplexen Auseinandersetzung mit Darstellungsmöglichkeiten des Literarischen, die durch eine große Form sowohl potenziert als auch auf den Prüfstein gestellt werden.

#### Literaturverzeichnis

- ANZ, Thomas (2018, 6–13): Kunst der Emotionalisierung. Navid Kermanis Poetik des Todes. In: T. Hoffmann (Hrsg.): Navid Kermani. Text + Kritik, H. 217.
- AUERBACH, Erich (1964): *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946]. Bern, München.
- BASSLER, Moritz (2002): *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München.
- BREGER, Claudia (2016, 85–101): Umsichtig und ‚objektivvoll‘ konstruiert: Komplexe Welt(-ab-)bildung in Navid Kermanis *Dein Name*. In: S. R. Fauth, R. Parr (Hrsg.): *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn.
- BUCHELI, Roman (8.10.2011): Das Heilige und die Waschmaschine. In: NZZ, <[https://www.nzz.ch/das\\_heilige\\_und\\_die\\_waschmaschine-1.12889384](https://www.nzz.ch/das_heilige_und_die_waschmaschine-1.12889384)>, zuletzt: 21.2.2020.
- EBEL, Martin (29.8.2011): Navid Kermanis Roman „Dein Name“. Das Ich und die Welt. In: Frankfurter Rundschau, <<https://www.fr.de/kultur/literatur/welt-11400722.html>>, zuletzt: 21.2.2020.
- ERCOLINO, Stefano (2014): *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. New York, London.
- V. GRAEVENITZ, Gerhart, Odo MARQUARD (1998, XI–XVI): Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): *Kontingenz*. München.
- HOFFMANN, Torsten (2018, 14–22): Trennungsprobleme. Navid Kermanis Autofiktionen. In: Ders. (Hrsg.): Navid Kermani. Text + Kritik, H. 217.
- JEAN PAUL (1963, 7–76): Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz mit fortgehenden Noten; nebst der Beichte des Teufels bei einem Staatsmanne. In: Ders.: *Werke*, Bd. I,6. Hrsg. v. N. Miller. München.
- KERMANI, Navid (23.10.2008): Friedrich Hölderlin: Deutschlands Schicksal. In: *Die Zeit*, <<https://www.zeit.de/2008/44/L-Hoelderlin-Kermani>>, zuletzt: 21.2.2020.
- (2012): Über den Zufall. Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe. Frankfurter Poetikvorlesungen. München.
- (2015a): *Dein Name* [2011]. Reinbek bei Hamburg.



- (2015b, 5–19): Dein Name. Dankrede zum Joseph-Breitbach-Preis. In: Merkur, Jg. 69, H. 2.
- KÜPPER, Joachim (1998, 173–223): Mittelalterlich kosmische Ordnung und rinascimentales Bewusstsein von Kontingenz. Fernando de Rojas' *Celestina* als Inszenierung sinnfremder Faktizität (mit Bemerkungen zu Boccaccio, Petrarca, Machiavelli und Montaigne). In: G. v. Graevenitz, O. Marquard (Hrsg.): Kontingenz. München.
- MORETTI, Franco (1996): Modern Epic: The World System from Goethe to García Marquez [1994]. London.
- MÜLDER-BACH, Inka (2013): Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman. München.
- PARR, Rolf (2016, 11–22): Neue Realismen. Formen des Realismus in der Gegenwartsliteratur. In: S. R. Fauth, R. P. (Hrsg.): Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur. Paderborn.
- PETHES, Nicolas (2016, 129–148): Archive des Alltags. Normalität, Redundanz und Langeweile als Elemente einer Poetik der Prosa. In: D. Gretz, N. P. (Hrsg.): Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. u. a.
- (i. Dr.): „Poëtische Prosa“. Kontingenz, Nüchternheit und die Form des Maßlosen in der Prosa-konzeption Friedrich Hölderlins. In: S. Efimova, M. Gamper (Hrsg.): Prosa: Zur Geschichte und Theorie einer vernachlässigten Kategorie der Literaturwissenschaften. Berlin, Boston.
- TERRONES, Emmanuelle (2019, 547–560): „Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe“. Navid Kermanis Lektüre der Klassiker als *Poiesis*. In: P. Wojcik u. a. (Hrsg.): Klassik als kulturelle Praxis: Funktional, intermedial, transkulturell. Berlin, Boston.
- SCHAFFRICK, Matthias, Niels WERBER (2017, 303–315): Die Liste, paradigmatisch. In: Dies. (Hrsg.): Liste. LiLi, Bd. 47, H. 3.
- SCHIESSER, Esther (2016, 143–161): Kermani's Reception of Jean Paul: Reconsidering his Frankfurt Lectures *Über den Zufall* and his Novel *Dein Name*. In: H. Druex, K. Machtans, A. Mihailovic (Hrsg.): Navid Kermani. Oxford, New York.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2018, 111–136): Lebenszufälle, Totenbuchprojekt, Autorinszenierung: Navid Kermani liest Jean Paul und verfaßt eine Selberlebensbeschreibung. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, Jg. 53.
- SENGLE, Friedrich (1980, 56–64): Der Umfang als Problem der Dichtungswissenschaft [1957]. In: Ders.: Literaturgeschichtsschreibung ohne Schulungsauftrag: Werkstattberichte, Methodenlehre, Kritik, Tübingen.
- THIERSE, Wolfgang (1990, 378–414): „Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.“ Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs. In: K. Barck, M. Fontius, W. T. (Hrsg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. Berlin.
- VOGL, Joseph (2002): Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. München.
- WEISSENBERGER, Klaus (2005, 321–348): Prosa. In: G. Ueding (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 7. Tübingen.

## Abstract

Der Aufsatz analysiert die performative Poetologie der Großform im Roman *Dein Name* (2011) von Navid Kermani. Zu dessen Leitmotiven gehören die Vermessung einer ausufernden Textmasse und die Suche nach einer literarischen Form, um die Wahrnehmung der Wirklichkeit in ihrer Endlosigkeit zu vermitteln. Davon ausgehend fokussiert der Aufsatz den Zusammenhang zwischen Großform und Komposition, eine ästhetische Werklogik und eine epistemische Ordnung der Großform sowie eine Poetik der Ausdehnung.

The paper analyzes a performative poetology of the literary ‚large form‘ in Navid Kermani’s novel *Dein Name* (2011). Its leitmotifs include the measuring of an overflowing written text as well as the search for a literary form in order to convey the perception of reality as infinite. Taking this into account, the paper focuses on the relations between the ‚large form‘ and textual composition, on the aesthetic and epistemic orders of the ‚large form‘ as well as on the poetics of textual extension.

Keywords: Endlosigkeit, Großform, Kontingenz, Prosa, Realismus.

Anschrift der Verfasserin: Jun.-Prof. Dr. Svetlana Efimova, Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften, Department II – Slavische Philologie, Schellingstr. 33, D–80799 München, <[Svetlana.Efimova@slavistik.uni-muenchen.de](mailto:Svetlana.Efimova@slavistik.uni-muenchen.de)>