



HAL
open science

**'Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe',
Navid Kermanis Lektüre der Klassiker als Poiesis**

Emmanuelle Terrones

► **To cite this version:**

Emmanuelle Terrones. 'Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe', Navid Kermanis Lektüre der Klassiker als Poiesis. Wojcik Paula; Matuschek Stefan; Picard Sophie; Wolting Monika. Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell, pp.547-560, 2019. hal-02532510

HAL Id: hal-02532510

<https://hal.science/hal-02532510>

Submitted on 5 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

EMMANUELLE TERRONES, ICD EA6297

« 'Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe', Navid Kermanis Lektüre der Klassiker als Poiesis », in Wojcik Paula, Matuschek Stefan, Picard Sophie et Wolting Monika (dir.), *Klassik als kulturelle Praxis. Funktional, intermedial, transkulturell*, Berlin : de Gruyter, 2019, p. 547-560.

« JEAN PAUL, HÖLDERLIN UND DER ROMAN, DEN ICH SCHREIBE » – NAVID KERMANIS LEKTÜRE DER KLASSIKER ALS *POIESIS*

Navid Kermani, deutscher Schriftsteller iranischer Herkunft, habilitierter Orientalist und Publizist, greift sowohl in seinem 1200-seitigen Opus *Dein Name* (2011) als auch in seinen im Frühjahr 2010 gehaltenen Frankfurter Poetikvorlesungen *Über den Zufall* auf zwei deutsche Klassiker ausführlich zurück: Hölderlin und Jean Paul. Dass er zwei prominente Schriftsteller im Umkreis der Romantik auswählt, ist alles andere als ein Zufall, gehören sie doch beide einer Zeit an, „[...] in der Selbstbezüglichkeit und Selbstreflexion zum Ausgangspunkt von Literatur und Philosophie werden“¹. Eben dieses Potential beschäftigt Kermani in seinem schwer einzuordnenden Roman, der anfangs als „Totenbuch“ konzipiert war und sich u.a. auch als teils fiktives, teils autobiografisches Schriftstellertagebuch, als Familienroman und Einwandererepos lesen lässt, und in dem der (Ich-)Erzähler mit seinen zahlreichen Facetten – im Roman auch „Kermani“ oder „Romanschreiber“ genannt – eine zentrale Rolle spielt.

Der Untertitel der Vorlesungen „Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe“² deutet darauf hin, wie eng das Lesen der Klassiker und das eigene Schreiben miteinander verwoben sind. Kermanis philologische Auslegungen und ihre Auswirkungen auf sein Schreiben, die in den Vorlesungen zentral sind, nehmen im Roman einen beträchtlichen Platz ein. Die Lektüre der Klassiker erscheint geradezu als Medium der poetologischen Selbstreflexion und der poetischen Produktion. Die Analyse der Interdependenz der Texte Kermanis und der beiden Dichter soll seine spezifische Aneignung der Klassiker sowie die damit verbundene Inszenierung der Fiktion als poetologischer (Selbst-)Reflexion verdeutlichen, und dabei der Frage nachgehen, inwiefern die Lektüre der Klassiker in *Dein Name* als *Poiesis* fungiert.

Schöpferische Präsenz der Klassiker

¹ Navid Kermani: *Dein Name*. München 2011, S. 1065. Von nun an DN.

² Navid Kermani: *Über den Zufall*. München 2010. Von nun an ÜZ.

In Kermanis Roman *Dein Name* sind „Jean Paul und Hölderlin Zeugen genug“³, zwei „Wegbegleiter in der schriftstellerischen Lebensbewältigung“⁴. Die jeweiligen Gesamtwerk-Bände werden vom fiktiven Romanschreiber zu Hause gelesen oder mit auf Reisen genommen, das Vorankommen der Lektüre ist Gegenstand des Schreibens und beide Klassiker werden durch Anspielungen, Anekdoten, kommentierte oder unkommentierte Zitate sowie ausführliche Auslegungen präsent: Sie gehören ja zum „Nächstliegenden“, dessen Darstellung die Autorfigur sich vorgenommen hat.⁵ Dabei wird unaufhörlich die Simultaneität von Lesen und Schreiben suggeriert. Hölderlin und Jean Paul werden immer wieder passend zur Situation zitiert und dies bis zum Exzess. Nach mehreren Zitaten Jean Pauls ruft einmal der Romanschreiber mit gespielter Verzweiflung entnervt aus: „Kann Jean Paul mich nicht einmal einen Gedanken zu Ende bringen lassen? Ich frage mich, wie man nur mit einem Roman vorankommen will, wenn man nebenher Jean Paul liest.“⁶ Hinter der Esprit zeigenden Art zu schreiben verbirgt sich immer ein komplexes Beziehungsgeflecht: Beispielsweise bringt ein Gespräch mit dem Gärtner einer Gärtnerei den Romanschreiber (hier als Kunden) darauf, die erste Strophe von Hölderlins Gedicht „Hälfte des Lebens“ vorzutragen. Als der Gärtner später über seine kürzlich unter dem Schnee eingebrochene Blumenhalle bedrückt berichtet, heißt es: „Als sei es ein Trost – es ist das Gegenteil –, rezitiert der Kunde auch die zweite Strophe.“⁷ Diese wird im Text nicht wiedergegeben, dafür aber ein poetologischer Kommentar, während das eigentliche Gespräch mit dem Gärtner fortgeführt wird:

„Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter“, sagt es Klopstock besonders schön, in der „Hälfte des Lebens“ etwa die unnatürliche, den Sprechfluss störende Häufung starker Betonungen dadurch, dass einzelne Wörter isoliert, aus dem Satz gleichsam herausgehoben werden. Ist das von Ihnen? fragt der Gärtner, der am ersten Weihnachtstag vor der verschwundenen Blumenhalle kniend heulte. Nein, zweihundert Jahre alt, sagt der Städter, der sich immer noch nicht entscheiden kann, ob mit oder ohne sieben zusätzliche Reihen.⁸

Aufgehoben wird hier, wie auch so oft im Roman, die Trennung zwischen Poesie, Poetik und alltäglichem Leben, indem mehrere Fäden miteinander verwoben werden: die erwähnte, jedoch im Text noch nicht erscheinende zweite Strophe (sie wird erst achtzig Seiten später zitiert), die philologischen Auslegungen, das gegenwärtige Gespräch mit dem Gärtner, die nacherzählte Geschichte der eingebrochenen Blumenhalle, sowie die noch ausstehende Entscheidung des fiktiven Autors und Kunden, hier Städter genannt, über Steinplatten und Rasen vor seiner Küche.

³ DN, S. 1201.

⁴ Uwe Rauschelbach: Das eigene Leben erschreiben, Mannheimer Morgen (06. 12. 2011): <http://www.morgenweb.de/nachrichten/kultur/das-eigene-leben-erschreiben-1.144808> [konsultiert am 06. 06. 2016].

⁵ DN, S. 900.

⁶ DN, S. 1123.

⁷ DN, S. 332.

⁸ DN, S. 332f.

So heterogen all diese Elemente auch sein können, ihre Zusammenfügung findet eine Rechtfertigung in dem gemeinsamen Bezug auf die zweite Strophe von Hölderlins Gedicht. Mit anderen Worten: Hölderlins Verse verleihen den durch das Leben und den Zufall scheinbar zusammengewürfelten Aspekten Sinn und Form. Dass sie dennoch im Text nicht wiedergegeben werden, ist paradoxerweise die Veranschaulichung dafür, wie „präsent“ im Sinne von „vorhanden“ das Wort Hölderlins ist⁹, das nicht einmal zitiert zu werden braucht, und wie „präsent“, diesmal im Sinne von „gegenwärtig“ und „aktuell“, es noch ist, wie die Verwechslung des Gärtners es bezeugt.

Der Leser Kermani übernimmt bei der Lektüre der Klassiker die doppelte Aufgabe der Aktualisierung und Aneignung und wird damit zum Erben. Er ist ja derjenige, der nicht nur die Präsenz und Bedeutung der Klassiker für sich erkennt, sondern auch beide Dichter neu interpretiert. Navid Kermani – und mit ihm der Romanschreiber – ist Orientalist und nicht zuletzt als solcher liest er die beiden Klassiker, vor allem im Hinblick auf die arabische Mystik: „[...] Hölderlin, der sich für den Orient nicht sonderlich interessierte, ist der Sufi der deutschen Literatur [...].“¹⁰ Eine solche überraschende Anfangsintuition erweist sich im Roman als ergiebige Quelle von Bezügen und Verbindungen, namentlich zwischen arabischer und pietistischer Mystik. Beispielsweise werden bei der Deutung von Hölderlins Briefen an Suzette gemeinsame Grundzüge mystischer Literaturen genannt: „Wie in aller mystischen Dichtung konvergieren Außen- und Innenwelt, Sein und Gegenüber, wird die Sehnsucht nach der Geliebten ununterscheidbar von der Sehnsucht nach dem Absoluten, ist Vereinigung sexuell und seelisch zugleich gemeint.“¹¹ Dabei finden Hölderlins Worte in der islamischen Mystik Äquivalente, die der Orientalist präzise aufzeigt:

Und in allen mystischen Traditionen wird mit ähnlichen Bildern der Zustand umschrieben, während dem der „Verlierende“, *fâqid*, wie die islamischen Mystiker den Erlebenden nannten, im Verlust des Eigenen zum „Findenden“ wird, zum *wâdjid*: „Es giebt ein Vergessen alles Daseyns, wo uns ist, als hätten wir alles gefunden [...]“.¹²

Der Romanschreiber und Philologe beschreitet neue Wege der Interpretation und eröffnet neue Bedeutungshorizonte: Jean Paul als Naturlyriker „[...] trifft sich mit Hölderlin und ist vor allem ein Mystiker, der wie alle Mystiker in der Natur die eigene Seele erkennt, man denke nur... warum nicht auch an Agha Seyyed Abolhassan Tabnejad, die Pupille in der Himmelskugel und die Himmelskugel in der Pupille.“¹³ Der Orientalist begnügt sich nicht mit einzelnen Analogien, so bereichernd sie auch sein mögen, vielmehr lässt er einen Dialog zwischen den Klassikern entstehen,

⁹ Das „Vorhandensein“ Hölderlins wird einmal wie folgt formuliert: „[...] da lese ich ein ums andere Mal laut das Gedicht in seinen sehr unterschiedlichen Varianten, [...] so unmittelbar, so direkt, als säße jemand vor mir und sänge leise, was ihn bedrängt, was er fürchtet, wo er beharrt [...]“ DN, S. 297.

¹⁰ DN, S. 181f.

¹¹ DN, S. 181.

¹² DN, S. 181.

¹³ DN, S. 466f.

seien sie abendländischer oder orientalischer Herkunft. So legt er Hölderlins *Tod des Empedokles* als sufisches Lehrgedicht ausführlich aus, zitiert dabei abwechselnd Worte von Hölderlin und von Sufi-Dichtern und -Gelehrten, bevor er folgende Schlussfolgerung zieht: „Hölderlin schöpft also tatsächlich aus derselben Quelle wie Sohrawardi oder Halladsch, die ihre physische Vernichtung als Fest begingen [...]“.“¹⁴ So vermittelt Kermani auch mit seinen „genaue[n] und erfrischende[n] Hölderlin- und Jean Paul-Exegesen“¹⁵ zwischen westlicher und östlicher Literatur und Kultur¹⁶ und wird damit dem von Genette herausgestellten literarischen Anspruch gerecht, „die alten Werke ständig in einen neuen Sinnkreislauf einzuspeisen.“¹⁷ Auch die vielfältigen Bezüge auf abendländische moderne und postmoderne Literatur tragen zu dieser spezifischen Aneignung bei: Jean Paul wird als Vorwegnahme von Beckett, Brecht oder Coetzee gelesen, er sei ja sogar postmoderner als die Postmoderne selbst¹⁸. Dabei wird weniger die Aktualität der Werke Jean Pauls betont als die Permanenz der Fragestellung, die Kermani in erster Linie interessiert, nämlich die selbstbezügliche und selbstreflexive Dimension der Dichtung: Kein Alleinbesitz der Moderne und Postmoderne also, sondern eine immer wieder aktualisierte Problematik, die er lieber von den Klassikern erbt, als sie der Gegenwartsliteratur zu entnehmen.

Zudem bringt Kermani die Poetiken beider so unterschiedlichen Dichter seiner eigenen dialektischen Poetik näher, bzw. einer Poetik im Spannungsfeld von Wirklichem und Erhabenem, Alltäglichem und Heiligem. Bei Hölderlin interessiert ihn folglich das Paradox einer gestelzten Dichtung, in der die realen Erfahrungen des Dichters doch immer sichtbarer werden¹⁹ – ein Paradox, das wiederum von Hölderlins eigener Dialektik herrührt, namentlich der dem Idealismus zu verdankenden Spannung zwischen Fremdem und Eigenem. Bei Jean Pauls autobiographischen Schriften fokussiert er sich u.a. auf alle Enthüllungen und Entblößungen, die „nur kaum etwas, jedenfalls nichts Zuverlässiges über Jean Paul“²⁰ aussagen – auch da ein widersprüchliches Merkmal, das der Romanschreiber und Poetologe auf Jean Pauls dialektische Ästhetik zwischen Natur- und Kunstcharakter der Erzählung zurückführt. Nicht von ungefähr versteht er Poetiken und Schreibpraktiken der Klassiker als „Gegenprogramm“²¹ und liest über die Unterschiede hinausgehend „Hölderlins Werk als Komplementärpoetik zu Jean Paul“²²:

¹⁴ DN, S. 1139.

¹⁵ Roman Bucheli: Das Heilige und die Waschmaschine, Neue Zürcher Zeitung (08. 10. 2011): <http://www.nzz.ch/das-heilige-und-die-waschmaschine-1.12889384> [konsultiert am 06. 06. 2016].

¹⁶ So wie er es auch u.a. in seinen „West-östliche[n] Erkundungen“ als Essayist weiterhin tun wird. Siehe Navid Kermani: Zwischen Koran und Kafka. West-östliche Erkundungen. München 2014.

¹⁷ Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt/M. 1993, S. 534.

¹⁸ Siehe DN, S. 395.

¹⁹ DN, S. 1056.

²⁰ DN, S. 1057.

²¹ DN, S. 1052.

²² Torsten Hoffmann: Navid Kermani. Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (15. 05. 2014): <http://www.munzinger.de/document/16000000779> [konsultiert am 06. 06. 2016].

Und so treffen sich Hölderlin und Jean Paul, die so unterschiedlich sind, als seien sie zwei Dichter verschiedener Epochen, Sprachen, Kulturen, so treffen sie sich wie zwei elliptische Kurven, die sich zum Kreis schließen: nicht die Welt stellen sie dar, sondern das Ich, das Welt ist, literaturgeschichtlich begriffen das alte Motiv der Seelenreise durch Himmel (bei Hölderlin) oder Erde (bei Jean Paul) zu sich selbst.²³

Hier bieten beide Dichter an sich und in ihrer Kombination dialektische Reflexionsansätze, die Kermani ausdrücklich in sein Werk aufnimmt, gehört doch das kombinierte Thema der Selbstkenntnis und der Autobiographie – in Anlehnung an Jean Paul auch „Selberlebensbeschreibung“ genannt – zu den in *Dein Name* wesentlichen Antrieben im Schreibprozess. So liest und schreibt Kermani mit dem strukturalistischen Bewusstsein, dass nichts erfunden wird, weil das Schreiben nichts Anderes sein kann als ein Neuschreiben – Wiederholung und Variante. „Der Schreiber kann“, laut Roland Barthes, „nichts als eine immer schon geschehene, niemals originelle Geste nachahmen. Seine einzige Macht besteht darin, die Schriften zu vermischen und sie miteinander zu konfrontieren [...]“.²⁴ In Kermanis Roman kommt dieses Prinzip besonders deutlich zum Ausdruck.

Inszenierung der Fiktion als poetologische (Selbst-)Reflexion

Die Anwesenheit Jean Pauls und Hölderlins in *Dein Name* wird als purer Zufall inszeniert und, so notwendig sie für den Romanschreiber auch sein mag, nichts scheint diese Kombination begründen zu wollen. Dass die Leser „[...] von den zeitgenössischen bis zu den heutigen, den Gelehrten und Laien, [...] Hölderlin und Jean Paul, soweit ich sehe, kaum je in einen Zusammenhang gebracht [haben]“²⁵, führt sowohl den Romanschreiber als auch den Poetologen zu folgender Schlussfolgerung: „Ich bin es, für den Jean Paul und Hölderlin notwendig verbunden sind [...]“.²⁶ Rechtfertigen, inwiefern beide „notwendig verbunden“ sind, bedeutet für Kermani seiner eigenen ästhetischen Problematik auf den Grund zu kommen. Und dies schon von vornherein beim Nachdenken über die „Wahl“ beider Klassiker, die einen Teil des im Roman geführten Lebensprotokolls für sich beansprucht. Die gleich am Anfang des Romans im Internet zufällig gefundene, herabgesetzte Gesamtausgabe Hölderlins und später der jahrelang vergessene und nach unzähligen Zufällen wiederentdeckte Karton mit der Dünndruckausgabe von Jean Pauls Werken führen direkt in die Problematik des Romans: Welcher Grad an Zufall, welcher Grad an Konstruktion darf in die Fiktion aufgenommen werden, wenn es um das eigene Leben, bzw. um

²³ DN, S. 1069 und ÜZ, S. 100.

²⁴ Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis. Stuttgart 2000. S. 190.

²⁵ DN, S. 1059.

²⁶ DN, S. 1059.

das eigene Schreiben geht? Darauf beruht auch das strukturelle Konzept des Romans: Da der Erzähler den Zufall als literarische Strategie nicht annehmen und seine Lebensbeschreibung möglichst glaubwürdig darstellen will, muss er ständig darauf achten, dass die richtige Balance zwischen Leben und Dichtung, Unwahrscheinlichkeit und Wahrscheinlichkeit nie verlorengeht. Zufall und Konstruktion spielen im Laufe der Lektüren der Klassiker mit- und gegeneinander und finden beim Schreiben eine Synthese: „[...] die Verwandlung des Zufalls in Notwendigkeit wird zum Bestandteil des Schreibprozesses.“²⁷ So wird auch die Verbindung der beiden Klassiker, die zunächst als Zufall, dann in den literarischen Analysen des fiktiven Romanschreibers als ästhetische Ahnung verstanden werden will, letztendlich in den auf die Poetikvorlesung vorbereitenden Reflexionen aus philologischer Sicht eingehend betrachtet.

Auch die Lektüre der Klassiker im Roman wirkt ebenso zufällig wie zweckorientiert. Im Spiel mit dem Zufall will „Kermani“ seine Lektüre der Klassiker als „utilitaristisches Geschäft“²⁸ betreiben. Sie scheint Nahrung zu sein, die er unmittelbar assimiliert. In der Poetikvorlesung wird auch von vornherein angekündigt: „Der Roman selbst, den ich schreibe, bildet seine Poetik im Laufe der Lektüre von Jean Paul und Hölderlin aus.“²⁹ Das zum geplanten Totenbuch, bzw. zum Schreiben gegen die Vergänglichkeit am besten geeignete Stilmittel findet er zum Beispiel bei Hölderlin. Die bestellte Ausgabe Hölderlins bewahrt sämtliche Dokumente aus dem Leben und Werk des Dichters, lässt weder Korrekturen, noch Varianten aus: „So lebensnah wie ein Abfallkorb hat er sich Hölderlin nun auch wieder nicht vorgestellt. Und doch faszinieren mich sonderbar die Aufzählungen, Urkunden und Listen, weil sie mit wenigen Buchstaben ganze Existenzen anzeigen [...]. Sie sind nur noch Namen. Sie haben immer noch einen Namen.“³⁰ Hier handelt es sich um eine Literatur und die entsprechende verlegerische Arbeit, die sich zum Ziel gesetzt hat, das aufzubewahren, was dabei ist zu verschwinden, oder schon verschwunden ist. Und so kann er dreißig Seiten später sein eigenes stilistisches Programm durchsetzen, wohl wissend, dass seine Leser dessen Grundlage unvermeidlich seiner Lektüre Hölderlins zuschreiben werden: „Nichts wird weggeworfen, nichts überspielt, die erste Aufnahme genommen, eine *litterature veritée* [sic]. [...] Nichts geht verloren, alles ist wert, aufbewahrt zu werden, alles von gleichem Gewicht, das Heilige und die Waschmaschine.“³¹ Somit gibt der Romanschreiber zu verstehen, dass seine Leseerkenntnisse (namentlich „die Aufgabe, das Ich, jedes Ich, über seine Vernichtung zu behaupten“³²) unmittelbar in die eigene Schreibpraxis übernommen werden, und fingiert

²⁷ Martin Ebel: Über alles, Berliner Zeitung (29. 08. 2011): <http://www.berliner-zeitung.de/navid-kermani-erkundet-in-seinem-riesentagebuchroman--dein-name--seinen-platz-in-der-welt-ueber-alles-14890574> [konsultiert am 08. 09. 2015].

²⁸ ÜZ, S. 78.

²⁹ ÜZ, S. 8.

³⁰ DN, S. 83.

³¹ DN, S. 131.

³² DN, S. 1082.

Transparenz in einem quasi performativen Schreibprozess gerade da, wo die Undurchschaubarkeit der Erzählung den Fortgang des Romans bedroht.

Der Romanschreiber lässt es aber nicht bei einer epigonenhaften Eins-zu-eins-Umsetzung poetischer Prinzipien bewenden. So paradox es klingen mag, seine Lektüre der Klassiker erweist sich angeblich erst im Nachhinein als programmatisch. Am Anfang des Romans bedauert er, einen Band Hölderlin allzu schnell unbeachtet gelassen zu haben: „Dabei hätte er nur aufmerksamer lesen müssen, um das Programm des Romans zu finden, den ich schreibe“³³, und zitiert anschließend Hyperions zehnten Brief an Bellarmin über das Bedauern der Toten, das Trauern und Selbsttrauern. Auf genau diese Textstelle greift er in der Mitte des Romans wieder zurück, nachdem er auf die eigene Fragestellung zurückgekommen ist: „Der Roman, den ich schreibe, setzt ein, als er nur mehr festhalten will, wer in seinem Leben stirbt. Das Programm seines Totenbuchs hätte er schon nach den ersten Seiten bei Hölderlin finden können, wenn er den *Hyperion* nicht, vielleicht erinnern Sie sich, zunächst in die Ecke gefeuert hätte [...]“³⁴ Damit will Kermani den widersprüchlichen Eindruck wecken, dass er ohne Hölderlin seinen Roman geschrieben hat (der Er-Erzähler findet erst später das programmatische Zitat), und ihn jedoch ohne Hölderlin nicht hätte schreiben können (der Ich-Erzähler gibt gleich am Anfang das Zitat an). Indem er Hölderlins Zitat als Bestätigung und Auslöser des eigenen ästhetischen Programms wirken lässt, enthüllt und verstellt sich der Romanschreiber zugleich, wie es das Lavieren zwischen Er- und Ich-Erzähler in ein und demselben Satz schon suggeriert. Bei der Lektüre Jean Pauls wird es einmal sogar noch deutlicher: „In der lesbaren Fassung des Romans, den ich schreibe, werde ich tun, als hätte ich die *Vorschule zur Ästhetik* früher gelesen, um hier und dort Jean Pauls eigene Erläuterungen zu übernehmen, wo meine eigenen zu nichts führen.“³⁵ Expliziter kann die Lektüre der Klassiker als Impetus der poetologischen Selbstreflexion und des Schreibens kaum inszeniert werden.

Durch die Interdependenz zwischen Hölderlins, Jean Pauls und der eigenen Poetik werden die Widersprüche einer Poetik im Werden bis ins geringste Detail dargestellt. Um ein anschauliches Beispiel dafür zu geben, gilt eine mögliche Kritik an Jean Paul dem Romanschreiber selbst, nämlich: „[...] dass seine Romane der Überfülle seiner Einfälle und Gesichte nur eine notdürftige Form geben [...]“³⁶ Wenn die Kritik an Jean Paul anfangs als indirekte Infragestellung der eigenen Poetik verstanden werden kann, so dient sie doch gleich dem Romanschreiber als Rechtfertigung seines eigenen Vorhabens, wonach alles zusammen erst den Roman ergibt³⁷. Hier wird eine Poetik entworfen und dargelegt, die sich selbst ständig und unmittelbar erfindet, bezweifelt und sich auch

³³ DN, S. 56.

³⁴ DN, S. 734.

³⁵ DN, S. 1118.

³⁶ DN, S. 988.

³⁷ DN, S. 989.

jeder programmatischen Festlegung entziehen kann. Denn jeder Aspekt, so fest er sich im Roman verankert hat, kann jederzeit revidiert werden, auch die eben erwähnte Rechtfertigung:

Er dachte tatsächlich eine Zeit lang, dass die Wirkung der Einzelstücke [...] sich potenzieren würde, wenn sie in dem unbeabsichtigten Zusammenhang zu sehen wären, den das Leben darstellt. Das ist ein Trugschluss, wie er längst weiß, ohne freilich zu wissen, welchem Trugschluss er damit wieder unterliegt.³⁸

Erst am Ende findet dieses poetische Prinzip doch in den Worten eines (fiktiven?) Verlegers eine Bestätigung, der auf den gesamten Roman zurückblickend die Art bewundert, wie das Verrinnen der Zeit nachgeahmt wird.³⁹ Damit bringt er das Eigentliche dieser Poetik auf den Punkt und weist wiederum unwissentlich auf den in der Mitte des Romans einmal erwähnten poetischen Anspruch Jean Pauls hinaus, „[...] der Simultanität des Erlebens [...] bis in die Sprachmelodie eine literarische Entsprechung zu geben [...]“.⁴⁰ Deswegen kann sich auch der Erzähler letztendlich alles leisten, Ausschweifungen wie Unterbrechungen, Wiederholungen und Varianten: So wie bei Jean Paul kann der Roman alles assimilieren, sogar den Widerspruch, die eigene Infragestellung und Selbstreflexion. Die Lektüre der Klassiker durch den Romanschreiber trägt dergestalt wesentlich dazu bei, die literarische Vorgehensweise im Roman kritisch zu reflektieren.

Dein Name: *Lektüre der Klassiker als Poiesis*

Entscheidend ist letztendlich der langsame und verwickelte Weg der poetologischen (Selbst-)Reflexion, auf der die Fiktion gebaut wird, und deren Inszenierung implizit oder explizit durchscheint. Als ein wesentliches Element dieser Inszenierung erweist sich die Frankfurter Poetikvorlesung, die Kermani „simultan“ schreibt. Zentrales Anliegen seiner Vorlesung ist gerade die Frage nach dem Grund beider Klassiker-Lektüren. Zum einen geht Kermani – anders als im Roman, in dem die Lektüren und Reflexionen über Hölderlin und Jean Paul angeblich dem Zufall zu verdanken sind – nun systematischer, geradezu didaktisch vor: Die ersten drei Teile der Vorlesung antworten auf die jeweiligen Fragen „Warum Jean Paul?“⁴¹, „Warum Hölderlin?“⁴² und „Warum Hölderlin *und* Jean Paul?“⁴³ und übernehmen dabei wortwörtlich oder mit leichten Variationen Fragmente, die im ganzen Roman verstreut sind, deswegen heißt es auch in der Vorlesung: „Dies *ist* der Roman, den ich schreibe.“⁴⁴ Zum anderen wird in den letzten zweihundert

³⁸ DN, S. 1016.

³⁹ DN, S. 1221.

⁴⁰ DN, S. 539.

⁴¹ ÜZ, S. 10.

⁴² ÜZ, S. 41.

⁴³ ÜZ, S. 83.

⁴⁴ ÜZ, S. 20.

Seiten des Romans der gleichzeitige Fortschritt des Romans und der Poetikvorlesung simuliert. Durch die (fiktive oder nacherzählte) Vorbereitung der Vorlesung setzt sich Kermani mit seiner Lektüre der Klassiker erneut synthetisierend auseinander und übernimmt dazu längere Passus aus der Vorlesung als Teil der Fiktion, daher die Behauptung im Roman „Die Vorlesung *ist* der Roman, den ich schreibe.“⁴⁵ Das dem Roman innewohnende Prinzip einer inszenierten Wechselbeziehung zwischen den Poetiken der Klassiker und seiner eigenen Poetik wird mithin eine Stufe höher fortgeführt, denn die Vorlesung mit dem vielsagenden Untertitel „Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe“ lässt die Lektüre der klassischen Dichter als *Poiesis* erscheinen: „*l'action qui fait* des eigenen Werks“⁴⁶. Und so sehr der Romanschreiber gegen Ende des Romans noch befürchtet, dass er je „zwischen Wille und Werk wenigstens einen Minimalzusammenhang herzustellen [vermöchte]“⁴⁷, wird eben die Erarbeitung dieser speziellen *Poiesis* im Roman selbst ausführlich vor Augen geführt.

Es geht hier nämlich darum, die „Romanhaftigkeit“ des Romans ständig zu vergegenwärtigen, wie der Romanschreiber es bei Jean Paul einmal beobachtet: „Wie im epischen Theater, gleichwohl ohne Didaktik, kommentiert der Romanschreiber [hier Jean Paul] das eigene Romanschreiben und stellt es somit in seiner Romanhaftigkeit heraus.“⁴⁸ In dieser *Mise en abyme*, die Jean Pauls Werk als Vorwegnahme von Brechts Theaterpraxis interpretiert und an sich schon einen der im Roman zahlreichen Verfremdungseffekte darstellt, liefert der Erzähler als Exeget einen der Hauptschlüssel seiner eigenen Exegese. In der Vorlesung kommt dieser poetologische Aspekt deutlich zur Sprache, wenn vermerkt wird, dass wie Jean Pauls Romane „[...] auch der Roman, den ich schreibe, ständig mitbedenkt, wie er geschrieben ist [...]“⁴⁹. Als ob er sich selber beim Schreiben belauschen würde, entlarvt der Romanschreiber *de facto* den geringsten Aspekt seiner poetischen Reflexionen, jede Lüge oder Selbstlüge, die eigenen Paradoxe und (Schein-) Lösungen, die Inszenierungen und Selbstinszenierungen, Zweifel und Selbstzweifel⁵⁰. In *Dein Name* findet somit das romantische unendliche Streben eines Ichs, bzw. eines schreibenden Ichs, zur Selbstkenntnis zu kommen, „Schlegels frühromantische Poetik der unendlichen Selbstreflexion“⁵¹, eine aktuelle Variante.

Was bei der Darstellung der Klassikerlektüre sowohl in der Vorlesung als auch im Roman durchscheint, ist nämlich das romantische und idealistische Anliegen, das Kermani für sich in

⁴⁵ DN, S. 1105.

⁴⁶ DN, S. 1118.

⁴⁷ DN, S. 1118.

⁴⁸ DN, S. 394.

⁴⁹ ÜZ, S. 20.

⁵⁰ Ein wesentlicher Aspekt im Roman, den T. Hoffmann mit Recht betont: „In poetologischer Hinsicht ist das Zweifeln von fundamentaler Bedeutung gerade für das Gelingen des Textes, der nur auf dieser Basis seine enorme Ambitioniertheit ohne Hybris formulieren kann (und im gleichen Moment schon infrage stellt).“ Torsten Hoffmann: Kermani.

⁵¹ DN, S. 1065.

Anspruch nimmt, nämlich das Konzept einer „progressiven Universalpoesie“, so wie Friedrich Schlegel es einst im Fragment Nr. 116 des *Athenäums* definierte⁵². Progressiv und universell stellt sich diese Prosa dar, in dem Sinne als sie ewig danach strebt, „alles umzufassen“, um Schlegels Wort zu übernehmen. Dem Romanschreiber ist ein solch hoher Anspruch zumutbar, selbst wenn er um das Unzumutbare des Projekts weiß. Es geht zunächst um nichts weniger, als dem Ganzen Sinn und Form zu geben, und auch da wird Jean Pauls Poetik angeführt und zwar sein Verständnis des Begriffs Zufall:

Jean Pauls Romane sind die Behauptung, dass die Zufälle, die für den Romanschreiber und die anderen Figuren keine Struktur ergeben, sich für den Leser zu einer Ordnung fügen. Darin sind sie ein religiöses Unterfangen. Der Roman, den ich schreibe, ist die Behauptung, dass die Zufälle, die für den Romanschreiber und die anderen Figuren keine Struktur ergeben, sich für den Leser zu einer Ordnung fügen. Darin ist er ein religiöses Unterfangen.⁵³

Form und Sinn verleiht Literatur dem, was auf den ersten Blick form- und sinnlos erscheint. Doch was bei Kermani Ordnung stiftet, ist eben das Gegenteil von einer Ordnung, nämlich der Zufall, was sich als besonders schöpferisch erweist: „Es ist gleich tödlich für den Geist“, schreibt Friedrich Schlegel 1798 im *Athenäum*, „ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen, beides zu verbinden.“⁵⁴ Der Zufall – Titel der Vorlesung, verstanden im Roman als innere, von Leben und Tod gebildete Notwendigkeit⁵⁵, als System und Gegensystem in einem – konstruiert und dekonstruiert die Fiktion. So versteht der Romanschreiber Jean Pauls Romane als „[...] das Paradox eines ‚Kunstgartens des Zufalls‘“⁵⁶. Das genannte Paradox zwischen Natur- und Kunstcharakter der Dichtung, das Kermani bei Jean Paul und Hölderlin ausführlich analysiert und das das Romanschreiben immer weiter vorantreibt, bildet ein bedeutendes Beispiel dafür, wie die Gegensätze sowie ihre intendierte Aufhebung im Roman reflektiert werden. „[Kermani]“, so Martin Ebel, „begreift – nicht zuletzt durch ausgiebige Jean-Paul-Lektüre –, dass Unmittelbarkeit nichts Gegebenes, sondern etwas Hergestelltes ist.“⁵⁷ In seiner Struktur überwindet der Roman dieses Paradox, gerade indem er zugleich den Prozess dieser Überwindung veranschaulicht. Dieses

⁵² Friedrich Schlegel: Werke. Kritische Ausgabe. Unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Hg. von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien 1958ff. Bd. II, S. 182f.: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang.“

⁵³ ÜZ, S. 32.

⁵⁴ Friedrich Schlegel: Werke. S. 173.

⁵⁵ DN, S. 1114: „Die absolute Grenze und damit die umfassendste Erfahrung der Kontingenz bildet zweifellos der Tod, der dem Roman, den ich schreibe, deshalb die unvorhersehbare Struktur gibt [...].“

⁵⁶ DN, S. 1129.

⁵⁷ Martin Ebel: Über alles.

Paradox eben, an dem der dialektische Gedankengang des Autors wieder sichtbar wird, erweist sich für die Poetik einer „*littérature vérité*“, die das Leben in all seinen Aspekten zu assimilieren trachtet, als besonders ergiebig.

Der übermäßige Anspruch, der den Romanschreiber von Anfang an antreibt, „alles umzufassen“, religiöses Unterfangen und ästhetische Zumutung gleichzeitig, läuft darauf hinaus, die unerreichbare Totalität des Menschen darzustellen – und sei sie mehr als die Summe seiner zahlreichen Facetten. So wird der Anfangssatz der Vorlesung mit der Aufzählung der Identitäten des Romanschreibers im Roman oft wiederholt und variiert. Bei Jean Paul und Hölderlin hebt er es wieder hervor: „Was Jean Paul empfand und Hölderlin besser beschrieb, ist nicht bloß ihr individueller, es ist ein allgemeiner oder idealer Moment innerhalb des poetischen Prozesses: ein einzelner zu sein und doch das Ganze in sich zu tragen [...]“⁵⁸ Das Individuum wird für sich und als Spiegel des Ganzen in Betracht gezogen. „Dieser modernen Universalpoesie entspricht“, laut Torsten Hoffmann, „die Darstellung eines Lebens, das [...] den Menschen in ‚der vollständigen anthropologischen Schätzung‘ (Schiller) präsentiert, mithin die Forderung einlöst, mit Literatur den ‚ganzen Menschen‘ vorzuführen und anzusprechen.“⁵⁹ Deswegen kann das Unterfangen auch nicht abgeschlossen werden. Dass ein Autor sein Werk unvermeidlich als unvollkommen betrachtet – Hölderlin und Jean Paul sind ja gute Beispiele dafür – geht von Anfang an deutlich als Konzept in den Schreibprozess ein und führt am Ende des Romans zur folgenden Schlussfolgerung: „[es] wird immer reicher sein, was die Zuhörer [der Vorlesung] sich unter dem Roman vorstellen, den ich schreibe, als was die Leser je in den Händen halten und poetologisch wäre es die beste Pointe, wenn es den Roman überhaupt nicht gäbe [...]“⁶⁰ Vorrangig ist die ästhetische Dimension, nämlich die veranschaulichte *Poiesis* durch die Lektüre der Klassiker, die soweit gedacht wird, dass sie sogar die Negierung des Romans mit einbeziehen kann.

Ob sich Kermani als Leser, Exeget oder dialektischer Dichter und Poetologe Jean Paul und Hölderlin aneignet, die angeblich zufällige Verbindung der beiden Klassiker in *Dein Name* gewährt ihm Einsicht in die eigene dialektische Poetik. Jean Paul und Hölderlin bieten als entgegengesetzte ästhetische Pole poetische Reflexionsansätze, die sich in Kermanis Roman zusammenfügen: etwa zum Tod und seiner literarischen Darstellung, zu Zufällen und Zeichen, Abfällen, die für Literatur keine sind, zum autobiographischen Schreiben, zum Ich und seinen multiplen Facetten, zur Simultaneität von Literatur und Leben, Ausschweifungen und Dringlichkeit, Endlichkeit und Unendlichkeit. Explizit oder nicht inszeniert er seine Fiktion als poetologische Reflexion: Der

⁵⁸ DN, S. 1140.

⁵⁹ Torsten Hoffmann: Kermani.

⁶⁰ DN, S. 1158.

Romanschreiber erkennt sein entstehendes Programm im Laufe seiner Lektüren wieder und findet bei den Klassikern Antrieb und Bestätigung. Die Lektüre der beiden Dichter trägt hiermit wesentlich zu seiner Poetik im Werden bei, und nicht zuletzt, wenn die „Romanhaftigkeit“ des Romans anschaulich gemacht werden soll. „Roman und Poetik sind eins“⁶¹, so das Postulat Kermanis in *Dein Name*, dem seine spezifische *Poiesis* entspricht. Indem er anhand seiner Lektüre der Klassiker namentlich die Gegensätze zwischen Literatur und Leben, Poesie und Poetik zugleich ergründet und aufhebt, der Fülle des Materials Sinn und Form gibt und unendlich danach strebt, den Forderungen einer *littérature vérité* in einem sich selbst reflektierenden und die verschiedensten Bereiche umfassenden Roman nachzugehen, verleiht Kermani der frühromantischen „progressiven Universalpoesie“ eine neue, moderne Form.

⁶¹ DN, S. 1065.