



HAL
open science

Mehrsprachigkeit in Navid Kermanis nâmeH Dein Name

Emmanuelle Terrones

► **To cite this version:**

| Emmanuelle Terrones. Mehrsprachigkeit in Navid Kermanis nâmeH Dein Name. 2018. hal-02532518

HAL Id: hal-02532518

<https://hal.science/hal-02532518>

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 (Tours)

Mehrsprachigkeit in Navid Kermanis *nâme* Dein Name

1. Einleitung

In seinem 1200-seitigen Opus *Dein Name*¹ (2011) jongliert Navid Kermani, deutscher Schriftsteller iranischer Herkunft, habilitierter Orientalist und Publizist, mit mehreren Sprachen, namentlich Deutsch und Persisch, und den mit ihnen einhergehenden Kulturen. In diesem schwer einzuordnenden Roman, der anfangs als „Totenbuch“ (12)² konzipiert war und sich u.a. auch als teils fiktives, teils autobiografisches Schriftstellertagebuch, als Familienroman und Einwandererepos lesen lässt, kommen persische Wörter, Ausdrücke, Gesprächsfetzen, Verse – allerdings ins lateinische Alphabet übertragen – ständig zum Vorschein. Nicht, dass es Navid Kermani mit der Übernahme von persischen Worten zu einem bloßen Kolorit bewenden lässt, vielmehr macht er deutlich, wie Mehrsprachigkeit in seinem Roman am Werk ist. Da der Ich- oder Er-Erzähler – im Roman auch „der Romanschreiber“ oder „Navid Kermani“ genannt – wie der Autor selbst kein ‚Sprachwechsler‘ ist, sondern in beide Sprachen hineingeboren wurde, stehen ihm das Deutsche wie das Persische mitsamt ihrem vollen Potential von vornherein zur Verfügung. Dass Navid Kermani und mit ihm der Erzähler eine unleugbare Rolle als sprachlicher und kultureller Vermittler spielt, ist nicht zuletzt aus den zahlreichen Übersetzungen herauszulesen, die in *Dein Name* wiedergegeben werden, doch geht es dem Autor nicht um die Zurschaustellung derselben, vorrangig ist ihm eindeutig die dem sprachlichen Zusammenspiel innewohnende Kreativität. Aufgezeigt werden soll, wie Navid Kermani die alltägliche Erfahrung von Mehrsprachigkeit schildert, sie zu einem wesentlichen Agens seines Schreibens werden lässt und wie die Interaktion zwischen der deutschen und der persischen Sprache unvermeidlich zur allmählich entstehenden selbstreflexiven Poetik des Romans beiträgt.

¹ Navid Kermani: *Dein Name*. München: Hanser 2011.

² In dieser Autofiktion schickt sich der Erzähler zunächst an, aller Verstorbenen zu gedenken, die ihm etwas bedeuten. Zwar widmet er ihnen kein ganzes Kapitel wie anfangs vorgesehen, er fügt aber bei jedem Trauerfall ein paar Seiten über den Verstorbenen kursiv ein.

2. Mehrsprachigkeit als alltägliche Erfahrung

2.1. Das „Nächstliegende“

Da in dem Roman *Dein Name*, in dem der Erzähler in unmittelbarer Zeitnähe ein ausführliches Protokoll seines (Schriftsteller-)Lebens führt und dementsprechend alles aufschreibt, was ihm gerade widerfährt, die Autorfigur sich von Anfang an vornimmt, das „Nächstliegend[e]“ (901) in allen Einzelheiten darzustellen, gehören beide ihm vertrauten Sprachen und Sprachwelten selbstverständlich dazu. Und obschon das Deutsche die „dominante Grund- oder Trägersprache“³ ist, um einen Terminus von Werner Helmich zu übernehmen, ist das Persische – sei es als „Einbettungs-, Einlagerungs[sprache]“⁴ oder auf andere Art und Weise – ständig präsent. In einem ein paar Jahre vor Erscheinen des Buches gegebenen Interview verleiht Navid Kermani seiner Erfahrung der Zweisprachigkeit Ausdruck:

Ich habe mich ja nicht für das Deutsche entschieden. Weil ich in Deutschland und mit der deutschen Literatur aufgewachsen bin, hätte es für mich kaum eine andere Möglichkeit gegeben. [...] Aber [das Persische] hilft mir gelegentlich, so scheint mir hier und dort, die deutsche Sprache zu erweitern, zu formen. Vor allem bei meinen Büchern *Vierzig Leben* oder *Du sollst* mag das so gewesen sein. Was da fremd anmutete im Duktus, das war vielleicht auch das Persische – neben vielen anderen und vor allem deutschen Bezugspunkten...⁵

Letzteres entspricht aufs Genaueste Georg Kremnitz' Ansicht, nach welcher „bei jedem kommunikativen Akt, also auch beim literarischen Schreiben, immer *alle* Sprachen, von denen der Autor eine unter Umständen nur geringe Kenntnis hat, potentiell mental involviert sind [...]“⁶ Was in den ersten Büchern von Navid Kermani als mehr oder weniger latente Präsenz bezeichnet werden kann, wird in *Dein Name* stärker ausgeprägt, wenn nicht gar thematisiert. Der gewünschten Unmittelbarkeit halber fließen persische Worte kursiv in den Text hinein, u.a. auch damit die erlebte, gelesene, gedachte Wirklichkeit der Autorfigur dem

³ Werner Helmich: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016, 20.

⁴ Ebd., 20.

⁵ Navid Kermani: „Ich erlebe Mehrsprachigkeit als großen Reichtum“. Gespräch mit Klaus Hübner. Goethe-Institut (Juni 2007): <http://www.goethe.de/lhr/ptj/mac/msp/de2391179.htm> [konsultiert am 29.01.2018].

⁶ Georg Kremnitz: *Mehrsprachigkeit in der Literatur*. Wien: Edition Praesens 2015, 19.

Leser⁷ möglichst nahegebracht wird. So wird ein Telefonat mit der Frau eines mit dem Erzähler befreundeten Bildhauers wiedergegeben: „Sie hatte dem Bildhauer erklärt, dass der Freund in Köln von ihrer Krankheit erfahren müsse, weil er sie doch liebe, *Navid marâ dust dêreh*, wie sie dem Bildhauer, der für sie Persisch gelernt hat, mit ihrem aserbajdschanischen Akzent gesagt haben wird.“ (88) Der persische Satz, dessen genaue Übersetzung (Navid liebt mich) sich im Kontext erübrigt, ist die mögliche Wiedergabe ihrer Worte an ihren Mann und deutet somit nicht nur darauf hin, wie sich ihre Worte in der gegebenen Situation ausgenommen haben, sondern vor allem wie präsent sie in der Vorstellung des Erzählers sind, was die beigefügte Bemerkung zum Akzent nur bestätigen kann.

Will der Erzähler den Forderungen einer ständig mit den Grenzen zwischen Realität und Fiktion spielenden „*littérature vérité*“ (131)⁸ nachgehen, die das Leben in seinen geringsten Aspekten auszuführen trachtet, so trägt die Präsenz persischer Wörter unvermeidlich zur angestrebten Exaktheit des Geschriebenen bei. Wie im Leben des Erzählers koexistieren beide Sprachen im Roman, ohne dessen Lektüre dadurch zu beeinträchtigen. Besonders auffällig tritt dies in Erscheinung, wenn unübersetzbare Rituale oder Traditionen dargestellt werden⁹, beispielsweise das „*haft sin*“ (722) beim persischen Neujahrsfest, bei dem „sieben (*haft*) Speisen und Gegenständ[e], die mit dem Buchstaben *sin* anfangen“ (722), aufgetischt werden. Die mit „s“ anfangenden Speisen werden dann auch auf Persisch genannt und in Klammern übersetzt oder in Ermangelung eines Besseren beschrieben: Die Bedeutung dieser Tradition wird auch für einen des Persischen nicht mächtigen Leser bewahrt. Der Erzähler geht aber noch darüber hinaus, indem er auch Traditionen beschreibt, die verloren gehen, wenn sie nicht schon längst verloren gegangen sind. Im Roman beschwert sich einmal der iranische Großvater darüber, dass die traditionellen Bräuche zum Geburtstagsfest zugunsten abendländischer Gewohnheiten verschwunden sind. Geschickt flicht der Erzähler die entsprechenden persischen Begriffe in den Text hinein:

Heute wissen nicht einmal seine eigenen Kinder von den alten Festen, kennen wahrscheinlich nicht einmal mehr das Wort *aghigheh*, das noch ein, zwei Generationen zuvor so verückte wie Heiligabend die Franken [= die Europäer]. Heute muss er erklären,

⁷ Gemeint sind stets beide Geschlechter. Aus Gründen der Lesbarkeit wird auf die Nennung beider Formen verzichtet.

⁸ Hier spielt Navid Kermani mit dem französischen Begriff „*Cinéma vérité*“ (Kino der Wahrheit), der in den 60er Jahren eine neue Epoche des Dokumentarfilms bezeichnete, und übernimmt insbesondere dessen kennzeichnende Selbstreflexivität.

⁹ Meist werden sie zunächst wie im Koran auf Arabisch genannt, dann erst in ihrer persischen Variante, wie z.B. „Nach dem Frühstück fing der Sohn an, das Ritualgebet zu erlernen, die *salât* oder persisch das *namâz*“ (339).

was die *aghigeh* war, nämlich das Pendant zum Geburtsfest, bei dem diesmal die Eltern das Fleisch eines Hammels oder eines Kamels an ihre Verwandten, Freunde sowie an die Bedürftigen verteilten. Nur sie selbst durften nicht von der Speise kosten, so wollte es die Tradition, die niemand mehr wertschätzt. In ihrer *gharbzadegi*, ihrer blinden Anbetung des Westens, importieren die Muslime lieber ein fremdes Fest, bei dem das Geschöpf sich selbst feiert statt den Schöpfer und zu allem Überfluss auch noch beschenkt wird, statt seine Mitmenschen zu beschenken, wissen sie nicht, was *aghigeh* bedeutet, aber haben wie Papageien *happy birthday* aufzusagen gelernt. (903)

Nicht, dass die althergebrachte Sitte und die eigentliche Bedeutung ihres Verlustes dadurch ‚bloß‘ verständlich gemacht würden: Wenn beide Kulturen hier für den Großvater aufeinanderstoßen, so findet der Erzähler im Text einen möglichen Modus des Weiterlebens der genannten Tradition im Neben- und Miteinander beider Sprachen und Sprachwelten.

2.2. Erlebte Hybridität

Das von Michail Bachtin definierte Hybride – eine „Äußerung [...], die ihren grammatischen (syntaktischen) und kompositorischen Merkmalen nach zu einem einzigen Sprecher gehört, in der sich in Wirklichkeit aber zwei Äußerungen, zwei Redeweisen, zwei Stile, zwei ‚Sprachen‘, zwei Horizonte von Sinn und Wertung vermischen“¹⁰ – wird von der Autorfigur permanent erlebt und reflektiert. Setzt sich bei Navid Kermani das Deutsche als Literatursprache durch, so nimmt das Persische eine ganz eigene Bedeutung an: „Nur das Deutsche atme ich, nur das Deutsche kann ich formen. Mit dem Persischen ist es anders. Es ist mir vertraut, mir emotional vielleicht sogar näher, aber es liegt mir längst nicht so gut in den Händen.“¹¹ Wenn im Roman Vertrautheit, Intimität oder Erotik ins Spiel gebracht werden, werden meist persische Wörter und Verse herangezogen. So kann der Erzähler seinen Großvater nicht einfach „Opa“ nennen, weil das persische Kosewort „*Bâbâdjundjun* [...] Papaseelchenseelchen mit dem doppelten Diminutiv“ (35) ihm viel vertraulicher klingt.¹² Dies lässt ihn wiederum in ein Dilemma geraten, das er gegen Ende des Romans zum Ausdruck bringt:

¹⁰ Michail Bachtin: Das Wort im Roman. In: Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Gröbel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, 154-300, hier 195.

¹¹ Navid Kermani (Anm. 5).

¹² Zu diesem Thema verweise ich auf einen Aufsatz von Edeltraud Bülow: „In zwei Sprachen leben“: Emotionalität und Poetizität der Sprachen und ihrer Sprecher im Kontext der These von der „Verschiedenheit der sprachlichen Weltansichten“. In: Georg Kremnitz/Robert Tanzmeister (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit, Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren. Soziale, psychische und sprachliche Aspekte. Wien: Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften 1995, 30–40.

Bâbâdjundjun, „Vaterseelchenseelchen“, mit dem doppelten Diminutiv, was der Sohn ungern zu drei Buchstaben staucht, so dass er im Deutschen beim Großvater bleibt, sollte er in der öffentlichen Fassung nicht doch die originalsprachigen Anreden übernehmen, wie es in der Migrationsliteratur vermutlich üblicher ist, *Bâbâ*, *Mâmân*, *Bâbâdjundjun* [...]. (1172)

Zwischen dem Willen, Wert und Sinn des persischen Koseworts zu bewahren, und dem festen Entschluss, sich der Gefahr einer allzu schnellen und pauschalen Kategorisierung nicht auszusetzen, findet der Erzähler einen Ausweg, indem er eben den Zwiespalt ans Licht bringt. Weil die so vertrauten persischen Wörter aus seiner Perspektive kein Pendant in einer anderen Sprache finden können, verzichtet er auch oft auf deren Übersetzung zugunsten der Beschreibung ihrer Wirkung. So schildert er zum Beispiel „den Klang persischer Wörter wie *djunam*, *djudjeh*, *djudju*, *djuneh*, *djun-edelam* und so weiter, das dj so weich wie eine Umarmung, das u wie zum Kuss. Oder das *azizam* wie ein Tanz, je nach Betonung kokett oder wie Tango, obwohl es nur meine Liebe bedeutet.“ (234f.) Durch solche überaus poetischen Auslegungen führt der Erzähler den Leser in eine andere Sprachwelt hinein, indem er die fremd anmutenden Wörter nicht nur nennt, sondern auch durch seine Interpretationen empfinden lässt. Mehr noch, einmal fordert er den Leser dazu auf, eine aktive Rolle zu übernehmen. Nachdem nämlich ein deutscher, mit einer Perserin verheirateter Freund einen persischen Vers mit seinem bayrischen Akzent rezitiert hat, um die Bedeutung des persischen Wortes *hamdam* (Mitatmende) zu veranschaulichen, fügt der Erzähler drei weitere Verse mit folgender Anmerkung hinzu:

[ein Gedicht,] das Sie, großgeschrieben, mit Ihrem eigenen Akzent nachsprechen mögen, um den Einklang zu hören, den *nafs* und *nafas* im Persischen haben, „Seele“ und „Atem“: *w-ân nafas az barâ-ye ham nafas ast / gar nafsi bâ nafsi ham nafas ast / ân yek nafas az barâ-ye yek omr bas ast*. „Des Menschen Vermögen liegt im Atem / Den er für eine andere Seele schöpft / Wenn atmet Seele mit Seele gleich / Leben schöpfen sie in einem Atem.“ (119)

Den Schall und Rhythmus des Persischen soll der Leser selbst erfahren und sich dabei auch dessen bewusstwerden, was in der Übersetzung – so poetisch sie auch sein mag – unvermeidlich verloren geht, nämlich die durch ähnlichen Klang suggerierte Nahverwandtschaft von Seele und Atem. Mit anderen Worten: Auch für den Leser soll sprachliche Hybridität zum sinnlichen Erlebnis werden.

Zudem werden die je nach Sprache und Kulturraum unterschiedlichen Wirkungen eines Wortes thematisiert und zu einer besonders schöpferischen Inspirationsquelle gemacht. So

bekommt der Erzähler eine mit der Unterschrift „Qorbanat“ versehene SMS, was ihn zu folgender Überlegung führt:

Qorbanat heißt „dein Opfer“. Wenigstens im Persischen, wo Verehrung nicht verdächtig ist, Ergebung kein Skandal und Hochachtung kein Scherz ist, kann man Mitteilungen so unterzeichnen wie Hölderlin seine Briefe, „Ich bin mit der wahrsten Hochachtung Ihr ergebenster Verehrer.“ (234)

Wesentlich ist hier, wie im ganzen Roman, wie Worte in dem einen und dem anderen Sprachraum aufgenommen werden bzw. aufgenommen werden können: Was da affektiert wirkt, gehört dort zur Alltagssprache. Weil Ehre und Respekt in den jeweiligen Kulturen anders empfunden und ausgedrückt werden, muss der Erzähler auch ab und an beiläufig bemerken: „[das] hört sich nur in der Übersetzung gestelzt an“ (597).¹³ Ein „Moment der Fremdheit“ nennt es Navid Kermani und beschreibt dies wie folgt:

Deutsch und Persisch decken für mich durchaus verschiedene Erfahrungsbereiche ab. Die Vertrautheit mit der einen erzeugt immer auch ein Moment der Fremdheit mit der anderen Sprache, aber das erlebe ich als extrem produktiv, weil man die Chance bekommt, von außen auf die eigene Sprache zu blicken, die eigenen Sprachmechanismen, die Eigenheiten des Deutschen.¹⁴

Dies entspricht in allem dem Bachtinschen „Erkennen der einen Sprache durch eine andere Sprache, ihre Erhellung durch ein anderes Sprachbewusstsein.“¹⁵ Da sich im oben genannten Beispielwegen kultureller Unterschiede jede wortwörtliche oder auch sinngemäße Übersetzung von der Unterschrift *Qorbanat* als unmöglich oder obsolet erweist, macht sich der Erzähler eben diese Unmöglichkeit zunutze, greift spontan auf Hölderlin zurück, u.a. auch um das für einen deutschsprachigen Leser Befremdende des Wortes verständlicher zu machen, – und so seltsam es auch wirken mag, ist Hölderlin dabei dem heutigen Persisch näher als dem heutigen Deutsch – und setzt zu weiteren Reflexionen über Klang und Wirkung einzelner persischer Wörter an. Dass sich solche Momente auf diese Art und Weise als „extrem produktiv“ erweisen, resultiert eben aus der erlebten Hybridität, sprich der Möglichkeit, ständig aus beiden Sprachbeständen zu schöpfen, was Navid Kermani durch die Autorenfigur im Roman selbst kritisch reflektieren lässt.

¹³ Siehe u.a. auch 100, 234.

¹⁴ Navid Kermani (Anm. 5).

¹⁵ Michail Bachtin (Anm.10), 244-245.

2.3. Zum Nutzen der Zweisprachigkeit

Eine mögliche Form der „Inkorporierung der Erstsprache in die Literatursprache“¹⁶ besteht in *Dein Name* wohl in einer *mise en abyme* der Zweisprachigkeit des Erzählers und Romanschreibers. Hin und wieder werden im Text die Vorzüge der Zweisprachigkeit im Alltag thematisiert. Dass z.B. der Zweisprachigkeit die Fähigkeit innewohnt, in bestimmten Situationen nicht verstanden zu werden, wird als besonders hilfreich betrachtet:

Reden wir auch so [wie alle Eltern im Mehrinkubatorenzimmer]? fragte die Frau, als er vorhin an den Inkubator trat, um sie abzulösen. – Ich befürchte schon, nickte er und entdeckte einen weiteren Vorteil der Zweisprachigkeit: wenigstens versteht keiner ihr herzallerliebste, weil es *djunam*, *djudjeh*, *djudju*, *djuneh* oder *djun-e delam* heißt. (284)

Der Peinlichkeit entzieht sich der Erzähler und Vater dadurch, dass er ins Persische flüchtet, und sich somit von den anderen absondern kann. Die allgemeine Bedeutung der persischen Kosewörter ist dem Leser allerdings schon vertraut, hat der Erzähler doch fünfzig Seiten zuvor deren Klang und Wirkung ausführlich beschrieben. Und selbst wenn der exakte Sinn der einzelnen Wörter weiterhin unerklärt bleibt, klingt die nun wiederholte Kosewortreihe wie eine zugleich fremde und vertraute Melodie. Doch die Wirkung der Fremdheit, die mit dem Gebrauch einer zweiten Sprache einhergeht, geht weit über eine bloße Schutzfunktion im Alltag hinaus und birgt in sich ein unglaublich hohes Potential.

„Nicht jeder Inhalt ist zu jeder Zeit in jeder Sprache formulierbar“,¹⁷ schreibt Georg Kremnitz, und, so paradox es auch klingen mag, besteht ausgerechnet darin der eigentliche Vorteil des Zweisprachigen, nämlich zwei Wortschatzreservoirs zur Verfügung zu haben. So bringt es der Erzähler einmal zum Ausdruck: „Was hier fehlt, nimmt man sich dort und umgekehrt“ (234). Das Prinzip gilt sowohl in Bezug auf Empfindungs- und Gefühlsausdrücke, auf erotische Spiele und gesellschaftliche Gebräuche (wie das im Roman mehrmals erwähnte Ritual der Höflichkeit, *taarof*) als auch auf religiöse Traditionen und Rituale, und nicht zuletzt auf die literarische Schöpfungskraft. Zum Beispiel gibt der immer wieder vom Erzähler im Text revidierte Romantitel – u.a. *Totenbuch*, *In Frieden*, *Der Roman, den ich schreibe* – den Anlass zu zahlreichen Reflexionen, bei denen die Zweisprachigkeit der Erzählerfigur keine geringe Rolle spielt. Interessant ist dabei vor allem die letzte Diskussion zwischen Verleger und Romanschreiber, bei der auch „Sein Name“ in Betracht gezogen wird. Da fügt der

¹⁶ Natalia Blum-Barth: Einige Überlegungen zur literarischen Mehrsprachigkeit, ihrer Form und Erforschung – zur Einleitung. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 6, 2 (Febr. 2015), 11–16, hier 12.

¹⁷ Georg Kremnitz: Eröffnung. In: Georg Kremnitz/Robert Tanzmeister (Hg.) (Anm. 11), 5.

Romanschreiber hinzu, „dass *nâme* im Persischen ‚Buch‘ bedeute, *Sein Name* also auch als ‚Buch des Seins‘ zu verstehen sei.“ (1222) Der Vorschlag wird vom Verleger verworfen mit der Begründung, es wäre „unsinnig, einen Titel zu verwenden, dessen Doppeldeutigkeit nur Orientalisten verstünden“ (1222). So wird dem Leser die Doppeldeutigkeit des Titels doch nahegelegt, was wiederum neue Perspektiven eröffnet, denn der definitive Titel „Dein Name“, folglich auch als „Dein Buch“ zu verstehen, kann u.a. genauso auf den künftigen Leser hinweisen, wie auf das Manuskript des Großvaters, das der Romanschreiber im Roman übersetzt, wenn nicht auf das ständige Versteckspiel des (Ich- und Er-)Erzählers mit sich selbst. „Dein Name“ birgt allein wegen der Zweisprachigkeit des Erzählers umso mehr Assoziationsmöglichkeiten in sich und entspricht einem von Derrida in Bezug auf das Übersetzen formulierten Kommentar: „Dank der Übersetzung oder, anders gewendet, der sprachlichen Ergänzung, durch die eine Sprache der anderen das gibt, was ihr fehlt (sie gibt es ihr auf harmonische Weise), sichert die Kreuzung der Sprachen deren Wachstum [...]“.“¹⁸ Eben durch diese „Kreuzung“ wächst der Roman mitsamt seiner eigenen Poetik, was nicht zuletzt an der Übersetzungsarbeit veranschaulicht wird, der im Roman große Bedeutung beigemessen wird.

3. Agens des Schreibens

3.1. Übersetzen und Schreiben

„In beinahe jedem literarischen Werk ist Übersetzung auf die eine oder andere Weise präsent: intertextuell, ästhetisch, metaphorisch. Überspitzt ließe sich sagen: die moderne Literatur zeichnet sich durch intertextuelles Zitieren aus – vielfach von Übersetzungen“,¹⁹ so Judith Klein. In *Dein Name* wird Schreiben offenkundig als ständiges Übersetzen konzipiert, als spontanes Hin und Her zwischen zwei Sprachen. Beim ausführlichen Nacherzählen der vielfältigen Facetten seines Alltags vermittelt der Erzähler das, was er verbal oder schriftlich wahrnimmt, gibt die entsprechenden persischen Worte – gelegentlich wird auch aus dem Arabischen übersetzt, namentlich Suren, Gebete und Gedichte –, ihre wortwörtliche und/oder

¹⁸ Jacques Derrida: Babylonische Türme. In: Alfred Hirsch (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, 119–165, hier 160.

¹⁹ Judith Klein: Sinnzerstörung und Tod. Übersetzen als Thema und Metapher der modernen Literatur. In: Johann Strutz und Peter V. Zima: Literarische Polyphonie, Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur. Tübingen: Narr 1996, 113–121, hier 113.

sinngemäÙe Übersetzung wieder. Wie Mehrsprachigkeit im Roman am Werk ist, macht der Erzähler am besten in der dargestellten Simultaneität von Leben und Schreiben deutlich. So werden zahlreiche auf Persisch geführte Dialoge übertragen, was am folgenden Beispiel eines Gesprächs mit einer ‚Sterbenden‘ veranschaulicht werden soll:

Ich habe Frieden gefunden (*solh peydâ kardam*). Ich weiß, dass ich jetzt an einen Ort gehe, den ich nicht kenne. Die ganze Zeit habe ich gekämpft. Ich habe zwar so getan, als hätte ich mich mit dem Tod abgefunden, aber das stimmte überhaupt nicht. Ich habe nur angegeben (*poz dâdam*). Aber jetzt habe ich Frieden (*solh dâram*). Jetzt habe ich es akzeptiert (*qabul kardam*). Ich bin eins geworden. (Womit? Nicht nur mit sich, sie ist gläubig. Mit dem Tod wohl, oder? Dem Geschick? Mit Gott und also allem, dem All? Mit sich und also Gott. Sie sagte nur: Ich bin eins geworden (*yeki schodam*).) (256)

Mit den in Klammern gesetzten persischen Wörtern bleibt der Erzähler dem Vernommenen möglichst nah, als ob das Gespräch simultan übersetzt werde, und kommentiert sie diskret, indem er die ihm wichtigen Stellen hervorhebt. Und möge die Übersetzung nur den Inhalt der Aussagen vermitteln, so wird deren Form doch auch noch übertragen. Die persischen Worte wirken dabei wie eine Art doppelte Bestätigung: ‚wie‘ die Person es gesagt hat zum einen, und vor allem, ‚dass‘ sie es gesagt hat zum anderen.

Nicht anders verhält es sich mit dem autobiographischen Manuskript des Großvaters, dessen aufmerksame Lektüre sich der Romanschreiber vornimmt und das einen beträchtlichen Teil des Romans konstituiert. Wenn der Erzähler das auf Persisch verfasste Manuskript in seinen Roman übernimmt, gibt er nicht selten nach seiner deutschen Übersetzung die Originalwörter an: „[...] dass der Urgroßvater ‚aufgeklärt, religiös und überzeugt von den islamischen Prinzipien‘ war (*rouschanfekr, motodayyen wa mo'taqed be osul-e eslâmi*) illustriert der Großvater auf der zweiten Seite seiner Selberlebensbeschreibung“ (62). Dabei kann das Persische nicht eigentlich als Garantie für die Richtigkeit der Übertragung oder als Ergänzung fungieren, wenn das deutsche Pendant nicht ausreicht, weil nicht vorausgesetzt wird, dass der Leser das Persische beherrscht. Hier wird nämlich nicht nur übersetzt, sondern auch dokumentiert. Was Werner Helmich für die Mehrsprachigkeit in der Testimonialliteratur herausgearbeitet hat, gilt also der fiktiven Dimension zum Trotz auch hier:

Zweifellos geht es hier um Authentifizierung durch Dokumentation, und zwar in einem über die aristotelische Mimesisästhetik hinausreichenden Sinn: Das Berichtete soll nicht

nur als wahrscheinlich, sondern [...] zugleich als historisch wahr und durch die persönliche Erinnerung garantiert erscheinen.²⁰

Die Autobiographie des Großvaters wird vom Erzähler als ‚authentische‘ Zeugenaussage beglaubigt, der er sich dementsprechend verpflichtet fühlt. „Der Übersetzer“, schreibt Jacques Derrida in Bezug auf Walter Benjamins Essay „Die Aufgabe des Übersetzers“²¹ „ist verschuldet, er wird seiner selbst als Übersetzer bewusst, er erscheint sich selber als ein Übersetzer unter den Umständen einer Verschuldung [...]“²² In *Dein Name* besteht die spezifische Verantwortung des Romanschreibers u.a. auch darin, die Autobiografie des verstorbenen Großvaters möglichst treu in eine andere Sprache zu übertragen, damit eine zuverlässige Weitergabe derselben gesichert wird. Mitten im vom Romanschreiber geplanten Totenbuch wird das Übersetzen zu einer der eigentlichen Triebkräfte des Schreibens, und zwar nicht allein wegen des überlieferten Stoffes, sondern auch vor allem aufgrund des damit einhergehenden Nachdenkens.

3.2. Übersetzung und Kritik

Besonders auffällig ist, dass der Erzähler beim Übersetzen selbst den Vorgang des Übersetzens ans Licht bringt:

„Aus kindischen Gründen, die zu erwähnen sich verbietet, habe ich zusammen mit einigen Kameraden die höhere Amerikanische Schule verlassen [...]“ Das ist Großvater, der über sich selbst schreibt: kindische Gründe, die zu erwähnen sich verbietet. Im Persischen steht knapper *gheyr-e ghâbel-e zekr*, nicht aussprechbar, wörtlich: „nicht erwähnbar“, wenn es das Wort gäbe. (371)

Nachdem er eine elegant formulierte Version genannt hat, kommt er auf den persischen Ausdruck zurück, um dessen sinngemäße und dann auch noch wortwörtliche Übersetzung wiederzugeben. Häufig nennt der Erzähler dergestalt die verschiedenen Etappen des Übersetzens und gewährt dem Leser sozusagen Einblick in die Kulisse der Übersetzung. Dies gehört unausbleiblich zur selbstreflexiven Poetik des Werkes. Denn es geht dem Romanschreiber beim Übersetzen offensichtlich nicht um die bloße Übertragung des Sinnes, er integriert vielmehr seine eigenen Kommentare: „Wieder überwarf er sich [der Großvater]

²⁰ Werner Helmich (Anm. 3), 107.

²¹ Walter Benjamin: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, Bd. IV/1, 9–21.

²² Jacques Derrida (Anm. 18), 131.

mit jemandem, diesmal mit dem Stellvertreter oder Nachfolger (*djâneschin* kann beides bedeuten) des verstorbenen Monsieur Carlier [...]“ (560). Als Übersetzer entscheidet er sich – hier womöglich mangels weiterer Informationen – nicht für die eine oder andere Übersetzung, er führt der Vollständigkeit halber lieber beide Möglichkeiten ins Feld. Und wenn er auch gelegentlich gestehen muss, dass er ein persisches Wort nicht zu übersetzen vermag, ja sogar nicht versteht, dann lässt ihn auch dieser Umstand neue Ansätze schöpfen: „Nur die Pumpenlichter oder Lichtpumpen (*tscherâghhâ-ye tolobe*h, keine Ahnung, was das ist), die den Gemeinschaftssaal auch nachts beleuchteten, waren zu hören. Aber wie klangen sie? Und was dachte Großvater, wenn er wach lag, was fühlte er?“ (290) Auch Unübersetzbares und Unverständliches fördern unvermeidlich das kreative Vermögen des Sprachkundigen.

So integriert die Übersetzung im Roman auch ihre eigene Kritik und wird zur selbstreflexiven Übersetzung:

„Er schloss seine Augen vor dieser Welt und trat in die Nachbarschaft der Barmherzigkeit des Wahrhaften ein“, wie es mein Großvater formuliert, ohne dass es auf Persisch schwülstig klingt oder ungenau wegen des doppelten Genitivs, den ich in der Übersetzung ausnahmsweise beibehalten habe. (100)

Hier nimmt der Erzähler als Übersetzer eine mögliche Kritik vorweg und rechtfertigt seine Entscheidung, den Text persisch klingen zu lassen, u.a. auch mit dem Ziel, die Fremdheit des Originals für den Leser zu bewahren. Dass auch gewisse Grenzen erkannt werden müssen, gehört wohl zum Prozess des Übersetzens: „[...] es ist möglich“, so Jacques Derrida, „dass sich die gemeinte Schuld [beim Übersetzen] als eine solche erweist, die man nicht zurückzahlen und begleichen kann [...].“²³ So duldet die in *Dein Name* vorgeschlagene Übersetzung ihre eigene Kritik, was darauf hinausläuft, dass die Grenzen des Übersetzens, wenn nicht überwunden, dann doch wenigstens verschoben werden. Im beigefügten Kommentar kann nämlich auch noch das ergänzt werden, was in der Übersetzung fehlt. Als der Erzähler des Dichters Mahmud Darwisch gedenkt, trägt er eins seiner im Arabischen verfassten Gedichte in einer deutschen Version vor und leitet es folgendermaßen ein:

„Trag's ein! / Ich bin Araber“ beginnt das Gedicht wie ein Faustschlag, wobei sich in der Übersetzung die Wucht der drei Wörter verliert, die dem Arabischen genügen, vor allem des ersten mit seinen kurzen Vokalen und den doppelten Konsonanten dazwischen „Sidjdjil! /Anâ 'arabi!“ (692)

²³ Jacques Derrida (Anm. 18), 131.

Und sicherlich hört sich der erste Vers des erst dann auf Deutsch vorgetragenen Gedichts doch tatsächlich wie ein „Faustschlag“ an. Dem Erzähler gelingt es durch den Vorgang einer kritischen Übersetzung, vom Originaltext möglichst viel zu restituieren. Dabei bietet er eine mögliche Interpretation von Walter Benjamins Auffassung an, nach welcher „die Übersetzung flüchtig und nur in dem unendlich kleinen Punkt des Sinnes das Original [berührt], um nach dem Gesetz der Treue in der Freiheit der Sprachbewegung ihre eigenste Bahn zu verfolgen.“²⁴ Dass in *Dein Name* die Übersetzungen „ihre eigenste Bahn verfolgen“ ist offensichtlich, gehören sie doch zu einem poetischen System, das sie weit übertrifft.

3.3. „Wandlung und Erneuerung“

In dem oben erwähnten Essay von Walter Benjamin heißt es: „[...] in seinem Fortleben, das nicht so heißen dürfe, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.“²⁵ In *Dein Name* werden die Übersetzungen – seien sie mündlich oder schriftlich, handele es sich um Briefe oder um das umfangreiche Manuskript des Großvaters, dessen Übersetzung peu à peu wiedergegeben wird – sichtbar inszeniert, und somit vollkommen in die Fiktion integriert. Mit anderen Worten: Das Original kennt ein „Fortleben“, mithin eine „Wandlung und Erneuerung“ in seiner Fiktionalisierung. Um ein anschauliches Beispiel anzuführen, baut der Erzähler und Übersetzer des Öfteren Brecht'sche Verfremdungseffekte²⁶ in den Vorgang des Übersetzens ein: „Erweisen Sie mir eine Gnade und prüfen Sie, ob der Betrag stimmt.“ (Auf persisch [sic] reimt sich der Satz, doch sind die einzigen Reimwörter, die mir um 0:54 Uhr zum Thema einfallen, da mich die vertauschten Seiten heute schon genug Nerven gekostet haben, Geld und Welt.)“ (876). Durch diese Bitte um Mitgefühl wird der Leser nicht nur daran erinnert, dass es sich um eine Übersetzung handelt, ihm wird somit vor Augen geführt, dass das Original auf Persisch verfasst wurde und dass er den Text mit diesem Bewusstsein lesen muss und wahrscheinlich auch nur mit diesem Bewusstsein verstehen kann. Notwendig sind hier die Rechtfertigung sowie die Aufforderung zur Nachsicht, damit der Originaltext des Großvaters im Roman als solcher auch ‚weiterlebt‘. „Das Original“, so hat es Jacques Derrida in seiner Lektüre des Benjaminschen Essays

²⁴ Walter Benjamin (Anm. 21), 20.

²⁵ Ebd., 12.

²⁶ Verfremdungseffekte sind im Roman zahlreich, entsprechen sie doch der erklärten Absicht, dass „[...] auch der Roman, den ich schreibe, ständig mitbedenkt, wie er geschrieben ist [...].“ Navid Kermani: *Über den Zufall*. Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe. München: Hanser 2010, 20.

formuliert, „lebt und überlebt in der Wandlung [...]“.²⁷ Dabei wird der Nachdruck deutlich auf den Vorgang gelegt: „[...] das Original selbst, ein Überlebendes, ist in einen Prozess der Veränderung einbegriffen. Gegeben ist es in der Veränderung [...]“.²⁸ Dies macht sich immer wieder im Laufe des Romans bemerkbar, namentlich auch beim Übersetzen der Memoiren der Mutter, die ebenfalls fragmentarisch in den Roman übernommen werden. Der übersetzte Text wird einmal beispielsweise mit ein paar einleitenden Worten und einem Kommentar versehen:

Auf Seite 68 ihrer Selberlebensbeschreibung spricht die Mutter wieder den Sohn an [...] und schildert aus ihrer Perspektive den Streit, der sie zum Wutschrei provozierte, nur die Bedienstete zu sein, die *kolfat*: „Ja, Navid, heute abend [sic] hast du aus Versehen mein Herz in Brand gesetzt, so dass die Flammen des Grams und des Vorwurfs, die ich die ganze Zeit bedeckt zu halten versucht hatte, aus meinem Mund loderten. Ich sprach aus, ich sprach aus, alles sprach ich aus.“ Ach nein, das mag er sich nicht schon wieder anhören und schon gar nicht übersetzen [...]. (1052)

Durchaus amüsant ist, dass der Sohn die Übersetzung gerade in dem Moment verweigert, in dem die Mutter „alles auszusprechen“ vorhat, als ob er sie dadurch verstummen ließe. Dass der Erzähler das dreihundert Seiten zuvor in Bezug auf die Mutter schon detailliert dargelegte Wort *kolfat* (Bedienstete) erneut verwendet, ist ein augenscheinlicher Hinweis darauf, dass er hier auch mit dem Verständnis seines Lesers rechnet. Indem er bei der wie eine Diskussion zwischen Mutter und Sohn wirkenden Übertragung des Manuskripts bestimmte Stellen übersetzt, andere auslässt und kommentiert, verleiht der Erzähler dem Text seiner Mutter eine ganz neue Dynamik, die sich in die allgemeine Poetik seines *work in progress* vollkommen integriert. Dass sowohl das Original als auch die Sprache des Übersetzers durch die Übersetzung eine Veränderung kennen, unterstreicht Jacques Derrida etwas weiter in seinem Essay: „Dies [das Übersetzen] geschieht im Zuge eines Überlebens, das beide verändert und verwandelt.“²⁹ Solche Konzepte des kontinuierlichen Veränderns, Verwandelns und des Überlebens stehen im Einklang mit der selbstreflexiven Poetik von Navid Kermanis Roman, die „das Verrinnen der Zeit nachahmt“³⁰ und dabei ständig einen neuen Kurs nimmt, um das im Mittelpunkt aller Reflexionen des Romanschreibers stehende Thema der Vergänglichkeit aller Dinge am besten darzustellen. Die verschiedenen Erscheinungen, die das Übersetzen im

²⁷ Jacques Derrida (Anm. 18), 139.

²⁸ Ebd., 138.

²⁹ Ebd., 147.

³⁰ Navid Kermani (Anm.1), 1221.

Roman annimmt, stellen einen Teil seiner Poetik dar und tragen dazu bei, über die Prozesse des Vermittelns, des Übertragens, des Übersetzens als mögliche Formen des Überlebens, als ästhetische Alternativen gegen den Verlust, das Vergessen und Verschwinden nachzudenken: „Es gibt“, schreibt Walter Benjamin in Bezug auf das Übersetzen, „eine Nachreife auch der festgelegten Worte.“³¹ Navid Kermanis Roman bringt dieses Prinzip besonders deutlich zum Ausdruck.

4. Mehrsprachige Vernetzung

4.1. „Dialogischer Austausch der Sprachen“

Unter den vielen Formen, die literarische Mehrsprachigkeit annehmen kann, zieht Navid Kermani ganz deutlich einen – um eine Formulierung von Natalia Blum-Barth zu übernehmen – „dialogische[n] Austausch der Sprachen“³² vor. Sei es im Alltag, sei es beim Übersetzen oder Schreiben, beide Sprachen, Persisch und Deutsch, werden stets in Dialog gesetzt, wie es nicht besser zum allgemeinen dialektischen Gedankengang des Romanschreibers passen könnte. Und wenn er sich im Roman immerfort darum bemüht, die Gegensätze aufzuheben, so überwindet er auch die Grenzen zwischen den Sprachen, was er ausdrücklich zu formulieren nicht versäumt. Bei der Interpretation von Hölderlins Poesie überbrückt er einmal die Distanz zwischen den Sprachräumen: „Das ach! [von Hölderlin] klingt hier zum ersten und vielleicht einzigen Mal in der deutschen Sprache wie das *ay!* bei den spanischen Dichtern oder das *ey!* von Hafis und Rumi [...]“ (297). Dabei ist die humanistische Einstellung des Autors nicht zu übersehen, dessen Sorgen weit über die Sprachdifferenzen hinaus vor allem dem Menschen gilt, so liest er auch Hölderlin, „[...] der vielmehr ausdrückt als diese oder jene, seine oder meine Sehnsucht, nämlich alle Sehnsucht des Menschen [...]“ (297). Auf eine solche tiefe Verwandtschaft der Sprachen weist schon Walter Benjamin hin: „Wenn in der Übersetzung die Verwandtschaft der Sprachen sich bekundet, so geschieht es anders als durch

³¹ Walter Benjamin (Anm. 21), 12.

³² „Literarische Mehrsprachigkeit präsentiert sich also u.a. als Sprachlatenz, dialogischer Austausch der Sprachen, Sprachecho, Sprach- und Kulturcodierung, Wort- und Sprachspiel, Sprachmischung und Hybridisierung, Verschlüsselung und Verschachtelung, Entautomatisierung und Entmetaphorisierung sowie Übersetzung. Viele weitere Erscheinungsformen sind dem individuellen Stil und der Kreativität des jeweiligen Autors zuzuschreiben.“ Natalia Blum-Barth (Anm. 16), 13.

die vage Ähnlichkeit von Nachbildung und Original.“³³ Unbestreitbar ist in *Dein Name* die Tatsache, dass es dem Romanschreiber auch um vielmehr als bloße Wortanalogie geht. Bei seiner im Roman eingebetteten so präzisen wie originellen Analyse von Hölderlins Werk bezieht er sich oftmals auf persische Wörter, um die von ihm gezogenen Parallelen zwischen Sufismus und Pietismus philologisch zu fundieren: „Das Vokabular von Entwerden, Entblößung, Reinheit und Leersein, das Großvater freitags bei Pir Arbab in Isfahan hörte und jeden Abend in Rumis *Masnawi* las, kannte Hölderlin aus den Liedern der eigenen Kirche[...]“ (1131). Dabei finden Hölderlins Worte in der persischen Mystik Äquivalente, die der Orientalist präzise aufzeigt, wie zum Beispiel:

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 [...].“ (181)

Auf diese Art beschreitet der Romanschreiber und Exeget neue Wege der Interpretation und eröffnet ungewohnte Bedeutungshorizonte. So bereichernd und inspirierend solche Hinweise auf Parallelen auch sein mögen, Navid Kermani lässt es nicht dabei bewenden, denn beide von den verschiedenen Begriffen vertretenen geistigen Strömungen verweben sich harmonisch zu einer neuen, mehrsprachigen Denkart. Ein Fragment des *Hyperion* wird einmal wie folgt gedeutet:

Während Hyperion sich als Schwärmer erweist, [...] ist es Diotima, die verändert zurückbleibt: das *baqhâ fi l-fanâ* erreicht, das allerdings tragisch gedeutete „Bleiben im Entwerden“, von dem die Sufis sprechen, beziehungsweise Heilignüchterne, wie Hölderlin selbst den Zustand nach der Ekstase nennt. (184)

Wenn der Erzähler die Worte Diotimas im Lichte eines persischen mystischen Begriffes und seines Pendantes im pietistischen Denken Hölderlins analysiert, so wird dem Leser bedeutet, wie eng beide Sprachräume trotz aller zeitlichen und räumlichen Distanz zusammengehören und wie grundlegend dieser dynamische Gedankengang für die entstehende Poetik des Autors ist. Die entsprechenden Wörter in dem einen und anderen Kulturraum stellen dabei immer unerlässliche Stützpunkte der Interpretation dar, indem sie aufeinander verweisen und sich in der Wahrnehmung des Romanschreibers gegenseitig erhellen. Eine stilistische Frage in der

³³ Walter Benjamin (Anm. 21), 13.

Hymne „Patmos“ löst beispielsweise Überlegungen über Hölderlins „Beschäftigung mit einer semitischen Sprache wie dem Hebräischen“ (868) aus, die der Erzähler in den Analysen von Theodor W. Adorno und Pierre Bertaux vorfindet. Und hält er die nur kurz erwähnte Verwandtschaft mit dem Hebräischen für berechtigt, so setzt er den Gedanken weiter fort:

Tatsächlich ist das gleiche Prinzip der unverknüpften Bilder und in diesem Fall, noch konkreter, der wiederholten, variierten Frage, die ihre Wirkung durch das Mysteriöse erzielt, und der mehrfach hinausgezögerten Antwort eines der mächtigsten Stilprinzipien des Korans, etwa zu Beginn der Sure 101, wenn das im Arabischen lexikalisch schwer zu bestimmende, tief in der Kehle gesprochene Wort *qâri‘a* mit dem dunklen gutturalen *q* und dem aus dem Schlund gepressten, stimmhaften Reibelaut *‘eyn* zunächst völlig beziehungslos im Raum steht: „Die Pochende! / Was, die Pochende? / Woher weißt du, was ist die Pochende? / Wann Menschen werden sein wie flatternde Motten, / Und Berge wie gekrempelte Wollenflocken.“ Bei Hölderlin ist die Antwort gleichermaßen Trost und Vernichtung, in einem ähnlich konkreten, unheimlichen Bild wie in Sure 101: „Es ist der Wurf des Sämans, wenn er fasst / Mit der Schaufel den Weizen, / und wirft, dem Klaren zu, ihn schwingend über die Tenne.“ (868)

Bei der stilistischen Deutung von Hölderlins Gedicht wird demgemäß der Koran herangezogen, dabei das Leitwort der zitierten Sure zunächst phonetisch erklärt und dann wiederum mithilfe von Hölderlins Versen dem Sinne nach ausgelegt. Somit wird der Kreis geschlossen bzw. die Spirale des vom Erzähler im Roman geführten Gedankengangs weiter nach oben geführt. Auf diese Art und Weise werden weit voneinander entfernte Sprach- und Kulturräume durch religiöse und poetische Verse miteinander verflochten, ohne dass solche Verbindungen künstlich wirken würden: Sie gehören ja im Gedankensystem des Sprachkundigen zusammen und stiften dementsprechend auch im Roman Sinn. Damit vollzieht er auf seine Weise das, was Jacques Derrida die „Versöhnung der Sprachen“ nennt: „Dieses Versprechen, dieses eigentlich symbolische Ereignis, das zwei Sprachen so zusammenfügt, paart, vermählt, als wären sie die beiden Teile eines größeren Ganzen [...]“³⁴

4.2. „alles umfassen“

Navid Kermani nimmt, wie in einem früheren Aufsatz zu *Dein Name* schon herausgearbeitet,³⁵ in seinem Opus ein romantisches, idealistisches Anliegen für sich in Anspruch, nämlich das im *Athenäum*-Fragment Nr. 116 von Friedrich Schlegel definierte

³⁴ Jacques Derrida, Anm. 18), 157f.

³⁵ Emmanuelle Terrones: „Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe“ – Navid Kermanis Lektüre der Klassiker als *Poiesis*. In: Paula Wojcik (Hg.): *Klassiker (in) der Gegenwart* (erscheint 2018).

Konzept einer „progressiven Universalpoesie“.³⁶ Und wenn sich der Erzähler vornimmt, einen Roman zu schreiben, in dem es im Sinne Schlegels „um alles geht“³⁷, so geht es ihm vorwiegend darum, dem Ganzen Sinn und Form zu geben, sprich eine entsprechende Poetik zu finden. Inwiefern die Mehrsprachigkeit dabei eine Rolle spielt, lässt sich leicht herauslesen. Dass im Roman den Elementen – so heterogen sie dem ersten Anschein nach sein mögen – allmählich Kohärenz verliehen wird, kann beispielshalber anhand des Gebrauchs eines persischen Verbs veranschaulicht werden. So gehört *alâqeh dâshtan* zu den persischen Wörtern, die sich durch den ganzen Roman ziehen – wie etwa u.a. *kolfat* „Bedienstete“, *farangihâ* „Europäer“, *hastim* „wir sind“, *maktab* „Schule“, die im Grunde genommen die gleiche Funktion erfüllen wie das epische Stilmittel des wiederkehrenden Motivs – und wird auch relativ früh im Roman hervorgehoben. Einmal unterbricht der Erzähler die Wiedergabe des Manuskripts seines Großvaters, weil er plötzlich auf einen erklärungsbedürftigen Begriff stößt:

„Herr Doktor, wir lieben diesen Vater sehr.“ *Alâqeh dâshtan* ist das persische Verb, wörtlich „eine Verbindung haben“, das sich vom Arabischen *'aliqa* ableitet, „aufgehängt sein, aneinanderhängen“, wie Glieder einer Kette, damit sie besser hält. Onkel Mohammad Ali sprach nicht von *dust dâshtan*, „lieben“; indes klingt „Verbindung haben“ im Deutschen zu schwach, zu allgemein. Man ist mit allen möglichen Leuten verbunden. Großonkel Mohammad Ali meinte die geradezu physische Verbindung, die der Tod doch nicht einfach kappen dürfe. (100)

In dem einen Wort konzentriert sich die Angst vor dem bevorstehenden Tod eines Vaters, die seelische und gar physische Schwierigkeit, wenn nicht Unmöglichkeit zu trauern, die der Großonkel so stark empfindet. Ohne die sprachliche Akribie des Übersetzers und die darauffolgende philologische Reflexion wäre die Fortsetzung der nacherzählten Geschichte nicht nachvollziehbar, zumindest nicht in ihrer eigentlichen Tragweite. Das, was der Begriff *alâqeh dâshtan* in sich birgt, wird auch im Laufe des Romans immer wieder übernommen und weiter entfaltet. Etwas später, als der Romanschreiber einen anderen Begriff erläutern möchte – nun geht es um das Sterben –, heißt es: „Das Verb ist *peywastan*, ‚sich vereinigen, sich anschließen‘, und korrespondiert mit *alâqeh dâshtan*, wie mir gerade auffällt; es drückt das Vertrauen aus, aus der einen in die andere Verbundenheit überzugehen. Du bist nicht allein. Das ist im Kern, was ein religiöses Weltbild ausmacht“ (100). Vom persönlichen Empfinden

³⁶ Friedrich Schlegel: Werke. Kritische Ausgabe. Unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Hg. von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien: Schöningh 1958ff. Bd. II, 182f.

³⁷ Navid Kermani (Anm. 1), 73.

in einer spezifischen Situation zum größeren Zusammenhang eines religiösen Denkens findet der Erzähler – scheinbar aus Zufall – einen Übergang durch die entsprechenden persischen Wörter und deren tiefliegende Bedeutungen. So hängen Lebenserfahrungen, Philologie und Religion zusammen und bilden die Grundlage für weitere übergreifende Anregungen in einem Roman, „der auf etwas Überindividuelles zielt – darauf, am Beispiel der eigenen Person so aufrichtig wie möglich Zeugnis abzulegen vom Menschsein im 21. Jahrhundert.“³⁸ Im Laufe des Romans wird dementsprechend in ganz anderen Kontexten – etwa beim Zusammenhalt mit seinen Brüdern, als der Vater auf der Intensivstation liegt, bei Reflexionen über seine Beziehungen zum Iran, bei der Auslegung eines Songs von Neil Young oder der Trauer um Idole – immer wieder dasselbe Bild mit verschiedenen Variationen derselben Formulierung benutzt, (auch) um beim Leser die Vergegenwärtigung des Begriffs zu erleichtern: „Sie haben die Verbindung, die *alâqeh*, hängen aneinander, damit die Kette hält“ (104).³⁹ Übrigens hängt das Wort *alâqeh* im Roman, egal in welchem Kontext er verwendet wird, unvermeidlich mit dem Großonkel zusammen, auch diese persönliche und fiktive Dimension birgt im Laufe des Romans der Begriff in sich. Dergestalt gewinnt durch seine wiederholte Verwendung das persische Verb selbst Kontur und stellt im Roman einen immer größeren Zusammenhang her. Jedes hervorgehobene einzelne Wort soll in seiner vollkommenen Entfaltung genossen, ausgeführt und ausdiskutiert werden, und trägt somit nicht nur thematisch, sondern auch formell perfekt zur allgemeinen Poetik des Romans bei, danach zu streben, alles zu umfassen. Denn besonders auffällig in *Dein Name* ist, dass die Hervorhebung persischer Begriffe zahlreiche Dimensionen in Einklang bringt, sie im dialektischen Gedankengang des Romanschreibers zu einer die heterogensten Elemente integrierenden – vielleicht sollte man sogar sagen: „auf[hebend]en“⁴⁰ – Synthese führt. So wird kurz vor Ende des Romans das höchst mystische, persische Wort *fanâ* Auslöser und Mittelpunkt einer eingehenden Reflexion, die wesentliche Dimensionen des Romans wieder zusammenführt:

Bewusst sei ihm die eigene Vergänglichkeit – wie Großvater verwendet der Musiker am Mittwoch, dem 2. Juni 2010, um 10:18 Uhr den mystischen Begriff: *fanâ*, den die Fachliteratur mit dem Eckartschen „Entwerden“ übersetzt –, bewusst sei ihm die eigene Vergänglichkeit erst geworden, als er seine Zerbrechlichkeit gefühlt habe, so konkret gefühlt wie ein heißes Eisen. (1152)

³⁸ Torsten Hoffmann: Trennungsprobleme. Navid Kermanis Autofiktionen. In: Torsten Hoffmann (Gastherausgeber): Text + Kritik, Heft 217, Navid Kermani, Januar 2018, 14–22, hier 21.

³⁹ Siehe außerdem u.a. 593, 669, 969.

⁴⁰ Torsten Hoffmann (Anm. 38), 21.

Dass der Erzähler so ausführliche Details über das vom Freund gebrauchte persische Wort einfügt und dessen Übersetzung nicht selbst übernimmt, sondern dafür Fachliteratur und Meister Eckhart heranzieht, deutet die Tragweite und das Heikle des Begriffs schon an. Ausschlaggebende Gedankenstränge des Romans – der Reihe nach: das Nachdenken über die Vergänglichkeit, das Manuskript des verstorbenen Großvaters, die Freundschaft mit dem schwerkranken Musiker, die Absicht des Romanschreibers, möglichst exakt über sein alltägliches Leben zu schreiben, die persische Mystik anhand eines persischen Begriffs und dessen schwer übersetzbarer Bedeutung, die spätmittelalterliche deutsche Mystik und die moderne Philologie, die Empfindungen und Schmerzen eines Menschen beim Bewusstsein des eigenen Todes – vernetzen sich hier, fügen sich einander ergänzend zusammen, und zwar um das hier als vereinigender Bestandteil fungierende persische Wort *fanâ* herum. Was unvereinbar scheinen könnte, wird hier in einer allumfassenden Poetik vereint, bei der Mehrsprachigkeit eine unverkennbare Rolle spielt, gehört doch Navid Kermani zu denen, für die das Wort, sei es deutsch oder persisch, alltäglich oder poetisch, immer und grundsätzlich im Mittelpunkt aller Dinge steht.

5. Fazit

Wenn beide Sprachen, Deutsch und Persisch, in dem Roman *Dein Name* wie selbstverständlich koexistieren, dann eben, weil die zweisprachige Autorfigur sie tagtäglich so erlebt und empfindet und diese konstitutiven Erfahrungen in all ihrer Vielfalt und all ihren Nuancen aufschreibt, inszeniert und mit kritischer Distanz betrachtet. Beide Wortvorräte ergänzen einander und tragen in ihrer Kombination wesentlich zur literarischen Kreativität bei. In der dargestellten Simultaneität von Leben und Schreiben, Lesen und Schreiben bietet sich das fortwährende Hin und Her zwischen beiden Sprachen geradezu als selbstreflexive Übersetzungsarbeit dar, die auch ihre eigene Kritik miteinbezieht. Dass die Übersetzungen dadurch auch fikionalisiert werden, gehört nicht nur zur allgemeinen Inszenierung der eigenen Existenz, sondern ermöglicht vor allem das angestrebte Fortleben des geschriebenen und gesprochenen Wortes, die Benjaminsche „Wandlung und Erneuerung des Lebendigen“, und zwar als Gegenzug gegen das Verschwinden aller Dinge. Zudem verleiht die Möglichkeit, ständig von einer Sprache zur anderen herüberzugehen, dem Text eine unglaubliche Dynamik,

Emmanuelle Terrones: Mehrsprachigkeit in Navid Kermanis *nâme*h Dein Name. In: www.polyphonie.at 1 (2018) ISSN: 2304-7607

die sich aufs Beste in die sich allmählich konstituierende Poetik integriert. Sei es als dialogischer Austausch oder als Brückenschlag zwischen den Sprachen und Kulturen – das Wort an sich bleibt dabei immer grundlegend –, die Spirale des dialektischen Gedankengangs der Autorfigur wird weiter nach oben gedreht und zieht immer mehr scheinbar unvereinbare Elemente und Bereiche mit sich. In ihrer Vernetzung, bei der der kritische Umgang mit Zweisprachigkeit eine offensichtliche Rolle spielt, gewinnt die Poetik des Romans allmählich Kontur.

Literaturverzeichnis

Bachtin, Michail: Das Wort im Roman. In: Michail Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hg. von Rainer Grübel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, 154–300.

Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, Bd. IV/1, 9–21.

Blum-Barth, Natalia: Einige Überlegungen zur literarischen Mehrsprachigkeit, ihrer Form und Erforschung - zur Einleitung. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 6, 2 (Febr. 2015), 11–16.

Bülow, Edeltraud: „In zwei Sprachen leben“: Emotionalität und Poetizität der Sprachen und ihrer Sprecher im Kontext der These von der „Verschiedenheit der sprachlichen Weltansichten“. In: Georg Kremnitz/Robert Tanzmeister (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit, Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren. Soziale, psychische und sprachliche Aspekte. Wien: Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften 1995, 30–40.

Derrida, Jacques: Babylonische Türme. In: Alfred Hirsch (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997, 119–165.

Helmich, Werner: Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016.

Hoffmann, Torsten: Trennungsprobleme. Navid Kermanis Autofiktionen. In: Torsten Hoffmann (Gastherausgeber): Text + Kritik, Heft 217, Navid Kermani, Januar 2018, 14–22.

Emmanuelle Terrones: Mehrsprachigkeit in Navid Kermanis *nâme*h Dein Name. In: www.polyphonie.at 1 (2018) ISSN: 2304-7607

Kermani, Navid: „Ich erlebe Mehrsprachigkeit als großen Reichtum“. Gespräch mit Klaus Hübner. Goethe-Institut (Juni 2007): <http://www.goethe.de/lhr/prj/mac/msp/de2391179.htm> [konsultiert am 29.01.2018].

Kermani, Navid: Dein Name. München: Hanser 2011.

Kermani, Navid: Über den Zufall. Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe. München: Hanser 2010.

Klein, Judith: Sinnzerstörung und Tod. Übersetzen als Thema und Metapher der modernen Literatur. In: Johann Strutz und Peter V. Zima: Literarische Polyphonie, Übersetzung und Mehrsprachigkeit in der Literatur, Tübingen: Narr 1996, 113–121.

Kremnitz, Georg: Mehrsprachigkeit in der Literatur. Wien: Edition Praesens 2015.

Kremnitz, Georg: Eröffnung. In: Georg Kremnitz/Robert Tanzmeister (Hg.): Literarische Mehrsprachigkeit. Zur Sprachwahl bei mehrsprachigen Autoren. Soziale, psychische und sprachliche Aspekte. Wien: Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften 1995, 5–9.

Schlegel, Friedrich: Werke. Kritische Ausgabe. Unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Hg. von Ernst Behler. Paderborn, München, Wien: Schöningh 1958ff. Bd. II.

Terrones, Emmanuelle: „Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe“– Navid Kermanis Lektüre der Klassiker als *Poiesis*. In: Paula Wojcik (Hg.): Klassiker (in) der Gegenwart (erscheint 2018).