

XI. Narration in Echtzeit – Komplexes Erzählen in Navid Kermanis Roman *Dein Name*

Navid Kermanis *Dein Name* ist nicht nur ein Roman der interkulturellen Literatur, bei der die interne Transkulturalität, sprich Komplexität, der erzählten Figuren eine wichtige Rolle spielt, sondern zugleich einer der ersten großen Echtzeitromane in medientheoretischem Sinn, wo das Verhältnis von literarischer Produktion und der dabei real vergehenden Zeit zum Gegenstand des literarischen Erzählens selbst wird.¹ Verschwindet unter Bedingungen der telematischen Echtzeit, wie Paul Virilio sagt, das Intervall, also die Strecke zwischen der Erzeugung/Sendung des Signals und seiner Ankunft,² so nähern

- 1 Vgl. dazu den Anfang des Romans: »Es ist Donnerstag, der 8. Juni 2006, 11:23 Uhr auf dem Laptop, der einige Minuten vorgeht, also 11:17 Uhr ungefähr oder, da er den Satz noch schreibt, 11:18 Uhr.« Navid Kermani: *Dein Name* [2011], 3. Aufl., Reinbek: Rowohlt 2015, S. 7. Indirekt macht Kermani selbst in seinen Frankfurter Poetik-Vorlesungen darauf aufmerksam, wenn er konstatiert: »Das natürliche Medium, die Welt in Unordnung zu erfassen, wie sie in unsere Wahrnehmung tritt, scheint das Internet zu sein, das Schreiben in Echtzeit ermöglicht.« Navid Kermani: *Über den Zufall. Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe*. Frankfurter Poetikvorlesungen, München: Hanser 2012, S. 32. Bereits Rainald Goetz hat in seinem Roman-Tagebuch *Abfall für alle*, zunächst als Internet-Blog geführt und dann 1999 als Buch mit dem Untertitel *Roman eines Jahres* publiziert, mit diesem Verfahren experimentiert.
- 2 Zum Verschwinden des raumzeitlichen Intervalls zugunsten des Intervalls der Art Licht vgl. Paul Virilio: *Fluchtgeschwindigkeit*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2001, S. 24–29. Folgt man Virilios Überlegungen, so wird unter Bedingungen telematischer Echtzeit das Raum- und Zeitintervall der Chronologie zugunsten der Chronoskopie (Zeit der unmittelbaren Belichtung) überschritten, bei der das räumliche Intervall, die Strecke, zugunsten eines ubiquitären Jetzt verschwindet. Es »kommt zur Entstehung einer wirklich paradoxen Kultur, in der alles ankommt, ohne daß es notwendig wäre, sich physisch fortzubewegen, oder überhaupt nur wegzugehen.« Ebd., S. 33. Das der Bewegungslosigkeit hingebene Subjekt, das seine Realitätserfassung an Bildschirme, Sonden und Detektoren delegiert hat, ist mental nicht länger im Hier und Jetzt erleb-

sich im literarischen Text die Zeit des Erzählens/Erzählzeit (Zeit, die für die Genese des Signals/Texts vonnöten ist) und die erzählte Zeit weitgehend einander an, ja werden tendenziell identisch mit dem Effekt, dass die Zeit sich zusammenzieht auf den Punkt der instantanen Gegenwart, des augenblicklichen Jetzt, in dem die erzählte Figur namens Navid Kermani (NK) lebt und den Roman schreibt, den der Leser als abgeschlossenes Werk bereits vor sich hat. Dieser performative Widerspruch wird im Text entfaltet und erscheint zugleich als eigentliche Quelle der enormen Produktivität eines Autors, der im »Roman, den ich schreibe«, ³ wie es im Text immer dann heißt, wenn die Perspektive von der 3. in die 1. Person wechselt, als Fingerzeig darauf, dass die innerdiegetische Figur und der extradiegetische Autor vom Verfasser als tendenziell identische Identitäten angelegt sind, als sein eigener *Alter ego* auftritt. Dem Text gelingt es auf diese Weise so zu tun, als werde der Leser Zeuge der langwierigen Entstehung eines Romans, bei dem nicht von vornherein klar ist, dass es sich überhaupt um einen Roman handelt, ⁴ der jedoch in diesem Augenblick in der Welt des Lesers bereits als fertiges Produkt vorliegt. Der Leser nimmt dabei die erzählte Welt aus der Perspektive der Hauptfigur NK wahr (interne Fokalisierung), ⁵ dessen Identität mit dem realen, extradiegetischen Autor gleichen Namens, schränken wir es ein, zumindest nahegelegt wird.

Die genannten Eigenschaften sind zugleich Merkmale autofiktionalen Erzählens, das, neben der rein technischen Beschreibung als metaleptischer

ter phänomenaler Gegenwart präsent, sondern abwesend im virtuellen Raum eines kommutativen Anderswo. Ein solches Subjekt wäre, zugegeben, allerdings kaum mehr ein Leser, vielmehr ein an Fernwahrnehmung und Fernsteuerung interessiertes Wesen. Die (Wahrnehmungs-)Daten mit denen es beschäftigt ist, wären auch keine Zeichen-Bedeutungen (Sinnträger der Schrift) im herkömmlichen Sinn mehr, sondern vielmehr Signale bzw. Positionen innerhalb der Steuerungsmechanismen von Prozessionsströmen.

3 Während es zunächst noch heißt: »Er muß sich beeilen. Ich will den Roman nicht schreiben[...]«, (ebd., S. 10) bekennt sich der Erzähler wenige Zeilen später: »Davor ist zu bedenken, ob der Roman, den ich also schreibe, auch Djavad Ketabi bedenkt [...]«. Ebd., S. 11.

4 »Wüßte er bereits, daß er einen Roman schreibt [...]«. N. Kermani: Dein Name, S. 8. Zunächst handelt es sich von der Schreibintention eher um tagebuchartige Aufzeichnungen, die erst sehr spät im Zusammenhang der Verhandlungen mit dem Verlag zu einem Roman werden. Darauf hat bereits Swen Schulte Eickholt hingewiesen. Vgl. Ders.: »Dein Name«, in: Michael Hofmann/Klaus von Stosch/Swen Schulte Eickholt, Navid Kermani, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 103-130, hier S. 103.

5 Zur internen Fokalisierung vgl. M. Martinez/M. Scheffel: Erzähltheorie, S. 63-66.

Grenzüberschreitung zwischen extra- und intradiegetischem Raum, wieder im Sinne einer Fusion mentaler Repräsentationen mit resultierenden emergenten Wirkungen beschreibbar ist. Nämlich als Verschmelzung der beiden ontologisch verschiedenen Bereiche der Fiktion (innerdielegetisch) mit der Realität des Autors Navid Kermani (extradiegetisch) im Bewusstsein des Lesers zu einer höherstufigen, d.h. komplexeren Vorstellung von Wirklichkeit, die um den Anschluss an die Wirklichkeit des Rezipienten erweitert wäre. Hinzu kommt nun, dass der Leser, wie angedeutet, sozusagen unter Bedingungen der Echtzeit, über den Fokus des mitlaufenden Gegenwartspunktes (der Erzählung), der sich analog einer Trajektorie (Weltlinie)⁶ im raumzeitlichen Kontinuum der erzählten Welt als unvorhersehbarer Prozess entfaltet, am Alltagsleben des Protagonisten NK teilnimmt. Der Eindruck enormer zeitlicher Verdichtung des erzählten Geschehens ist dabei, neben der überbordenden Fülle der täglichen Aktivitäten des Protagonisten, das Resultat der Auflösung herkömmlicher, zeitlicher Chronologie. Die zeitlichen Modi Vergangenheit und Zukunft werden in einer sich endlos (aus-)dehnenden Gegenwart aufgelöst und so in löslichem Zustand, gewissermaßen als Surrogat-Extrakte, frei verfügbar.⁷ Die Zukunft, die sich real ja der menschlichen Bestimmung in

- 6 Gemeint ist die Bahnkurve eines Körpers in einem (komplexen) physikalischen System, im erweiterten Sinn eine Kurve im n-dimensionalen Phasenraum.
- 7 Auch Paul Virilio spricht mit Bezug auf das von den Postmodernisten verkündete Ende der Geschichte davon, dass »die Augenblicklichkeit und die Allgegenwart die uralte Dreiteilung von Vergangenheit–Gegenwart–Zukunft eliminieren.« Paul Virilio: *Der Futurismus des Augenblicks*, übers. aus d. Franz. von Paul Maercker, Wien: Passagen Verlag 2010, S. 47. Auf diese neue Erfahrung von Zeit nimmt auch Vilém Flusser Bezug. Wie er schreibt, bekommen die Zeitindizes unter Bedingungen zunehmender Digitalisierung eine neue Bedeutung. Sie werden relativ. Vgl. V. Flusser: *Die Schrift*, S. 132. Kommt es mit Virilio zum Verschwinden des raumzeitlichen Intervalls zwischen Sender und Empfänger, so bestätigt Flusser im Grunde durch seine Überlegungen zur veränderten Wahrnehmung von Zeit, was als alternative Chronologie am Beispiel von Gustafssons Roman diskutiert wurde und als Möglichkeit der Zeitumkehr in Kluges *Geschichte und Eigensinn* noch zu erörtern ist. In dem Moment, wo das historische Bewusstsein, das von linearer Sukzession bestimmt war, vom Modus digitaler Simulation abgelöst wird, kommt es auch zu einer Umkehr überkommener, zeitlicher Abfolge gemäß Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Dazu schreibt er: »Zwar mag uns die Relativitätstheorie beim Erlernen dieser neuen Bedeutung behilflich sein, aber wir müssen sie existenzialisieren. Versuchen wir das, dann sind wir weniger vom Verschlucken des Raums durch die Bilder und mehr von der Umkehrung des Zeitablaufs beeindruckt: nicht mehr aus der Vergangenheit zur Zukunft, sondern aus der Zukunft der Gegenwart entgegen.« Ebd.

wesentlichen Hinsichten entzieht, wird im progressiven Immer-nur-weiter des gegenwärtigen Erzählmoments als Richtung der erzählerischen Bewegung operationalisiert bzw. in den kurzfristigen Planungen von Terminen des Protagonisten wie Lesungen, Radiointerviews und Fernsehauftritten, Besuchen bei Freunden und gemeinsamen Unternehmungen mit der Familie usf. antizipiert.⁸ Die Vergangenheit indessen erscheint in Form von Elementen aus der Lebensgeschichte/Biografie des realen, empirischen Autors Navid Kermani, der autobiografischen »Selberlebensbeschreibung«⁹ seines Großvaters und der eingestreuten Nekrologe befreundeter Intellektueller.¹⁰

Damit kann, indem Geschehen und Begebenheiten aus dem Leben des realen Autors in den Prozess der autopoietischen Genese der literarischen Fiktion einfließen, in analoger Weise wie in ANHs Roman *Buenos Aires. Anderswelt* die Nullstelle des Erzählens in den Text migrieren und durch Reflexion des Diskurses auf sich selbst Wahrnehmbarkeit erst erheischen. Es kommt im Sinne des *Blendings* wiederum zu einer Fusion verschiedener Komponenten im Raum der literarischen Erzählung. Daher rührt zu weiten Teilen der Eindruck der Überfülle des Romans, bei der ein Ereignis das nächste jagt, eine Begebenheit sich an die folgende anschließt und es immer wieder Probleme mit der Überwindung räumlicher Distanzen zwischen den vielen Terminen und Verabredungen gibt. Einer Überfülle, die von fern an das Barock erinnern mag, jedoch der überwältigenden Komplexität einer erlebten Gegenwart unter Echtzeitbedingungen geschuldet ist. Der Eindruck der nahezu pausenlos kontinuierlichen Aktivität des Protagonisten verdankt sich dieser Verflüssigung der zeitlichen Ebenen im Fusionspunkt des erzählenden Bewusstseins,

8 Vgl. dazu S. Schulte Eickholt: »Dein Name«, in: Hofmann/v. Stosch/Schulte Eickholt, Navid Kermani (2019), S. 108: »Dein Name ist im Präsens erzählt, was Unmittelbarkeit generiert und den Roman der Zukunft öffnet [...]«.

9 N. Kermani: *Dein Name*, S. 33. Vorbild ist dabei die gleichnamige Autobiografie von Jean Paul, der in seiner Konjektural-Biographie mit dem Titel *Selberlebensbeschreibung* Jugenderinnerungen notiert hat. Auch bei ihm geht es um die Frage nach dem Ich, vor allem darum, wie es sich für den Schreibenden als Innenraum im Unterschied zur äußeren Welt darstellt. Kermani bezieht sich an vielen Stellen im Roman auf das Werk von Jean Paul, weil es in ähnlicher Weise die Beziehung zwischen Schreiben und Leben reflektiert, wie es der Protagonist in *Dein Name* tut.

10 Diese beginnen mit dem Nekrolog für István Eörsi (ebd., S. 16-19) und setzen sich bis zum letzten Eintrag für Mohammad Mehriar (ebd., S. 1214-1217) verstreut über das ganze Werk hindurch fort.

dessen Gegenwart im Roman als räumliche Kontiguität der im Text aufeinander folgenden, alltäglichen Begebenheiten tendenziell endlos entfaltet wird. Dies mag Rezensenten, wie Andreas Isenschmid, dazu bewogen haben, im Fall von *Dein Name* von einer Verwandlung der eigenen »Weltwahrnehmung«¹¹ zu sprechen. Zweifellos handelt es sich dabei um eine Spielart literarischen Schreibens unter den Echtzeitbedingungen der Postmoderne, die nicht zuletzt mit der Verwendung digitaler Schreibgeräte und Textverarbeitungsprogramme zu tun hat, wie sie auch im Roman vorkommen. So ist der schreibende Protagonist ständig mit einem Laptop unterwegs, auf dem nicht nur der Roman als *Work in progress* entsteht, dessen Arbeitstitel deshalb von Zeit zu Zeit wechselt und der im Moment der Gegenwart der erzählten Welt nur in Form eines offenen, unabgeschlossenen Prozesses mit vielen Möglichkeiten der Fortsetzung existiert. Der portable Computer dient ihm auch als Echtzeit-Kommunikationsmittel (Email), als Zeitgeber und, spätestens seit dem Roman *Kurzmitteilung* (2007) ist dies bereits so, auch als Planungsinstrument, über das die Welt mit ihm und auch sein Text potenziell mit der Welt vernetzt ist.

Dass im Roman der Prozess seiner Genese simulierbar wird, verdankt sich folglich, wie erläutert, dem Differenzial des Davor/Dabei und Danach, der prozesshaften Wirklichkeit der Diegese bzw. der vom Autor zurückgelegten (Zeichen-)Strecke auf der einen Seite und der performativen Reproduktion des darin enthaltenen zeitlichen Paradoxes durch den Rezipienten andererseits. Dies ist zudem der Grund dafür, warum Kermanis Roman keine Handlung etwa im Sinne realistischen Erzählens entfalten kann. So wie der Protagonist sein Schreiben deskriptiv zu bestimmen und zugleich zu begründen sucht, handelt es sich um eine Aktivität, die eng mit der eigenen Wahrnehmung der Umgebung sowie den daran gebundenen Gedanken- und Vorstellungsinhalten zusammenhängt. Angesichts des selbst formulierten Vorwurfs der Hybris präzisiert er diese Überlegung:

»[...] ich nehme es natürlich ganz anders wahr und interessiere mich gar nicht für mich, sondern schreibe nur auf, was vor und hinter meinen Augen an mir vorüberzieht, und die Anmaßung, die ich zugebe, liegt nicht darin, daß ich mich selbst betrachte, [...] ... die Anmaßung liegt darin, daß ich von mir

11 STUDIO LCB, Deutschlandradio Kultur, Sendung mit Navid Kermani vom 27. August 2011, Zitat Andreas Isenschmid. Textauszug online abrufbar unter <https://www.navidkermani.de/dein-name/pressestimmen/> vom 17.06.2020.

aus – aber von wo sonst? –, nur von mir aus am Schreibtisch vor dem Computer und den vielen Büchern eine ganze Welt sehe, daß ausgerechnet von mir aus die ganze Welt betrachtet werden soll. Die Welt wäre genauso vollständig von jedem anderen Ich aus zu betrachten, daß glaube ich ganz fest, nur daß die wenigsten Bericht erstatten.«

Ein Stück zuvor gibt er zu Protokoll:

»Ich selbst schreibe seit vier Jahren einen Roman, der nichts anderes tut, als meine Gegenwart gegen die Zeit zu imprägnieren und wenn schon nicht die, wenigstens eine untergesunkene Welt aus dem Meeresboden der Vergessenheit heraufzuholen [...].«¹²

Dass sich ein Schreiben, welches sich derart als nicht abschließbarer, in der Gegenwart verwurzelter, nach vorn offener Prozess versteht, nicht im Sinne einer geschlossenen Handlung oder Geschichte gestalten lässt, ist leicht nachvollziehbar. Zudem kann ein solcher Schreibansatz, sofern eine ganze Welt im Text erscheinen soll, eher als ultimativer Versuch des Strebens nach epischer Totalität verstanden werden, darin den Vorgängern Vargas Llosa und Doderer vergleichbar, wenn auch unter anderen Bedingungen, nämlich denen der telematischen Echtzeit. Wenn es sich dabei um den Versuch eines Menschen handelt, der am Schreibtisch sitzend eine ganze Welt sieht und dessen ganzes Handeln darauf gerichtet ist, diese *innere* Weltwahrnehmung in Form des entstehenden Romantextes zu verschriftlichen, so wird auf diese Weise begreifbar, was Kermani meint, wenn er an vielen Stellen des Romans davon spricht, er wolle ein Gedächtnis verrichten,¹³ Bericht erstatten, Zeugnis ablegen. Ein Gedächtnis wäre damit nichts Gegebenes, auf das sich jederzeit erinnernd zurückgreifen ließe, sondern etwas, das in der Arbeit des Schreibens erst noch zu verrichten ist. Wenn zudem Hinweise auf die unterschiedlichen Bearbeitungsstufen im Text selbst gegeben werden,¹⁴ so deutet dies von neuem auf das unabgeschlossen Transitorische des gesamten Projekts hin. Zusammen mit der Erfahrung der Kontingenz des im Alltag des Protagonisten begegnenden Geschehens, das ebenso gut, gerade in den geschilderten Details, auch anders hätte verlaufen können, ohne dass sich dadurch an der

12 N. Kermani: *Dein Name*, S. 1121.

13 Vgl. ebd., S. 9 und 10.

14 Vgl. S. Schulte Eickholt: »Dein Name«, in: Hofmann/v. Stosch/Schulte Eickholt, Navid Kermani (2019), S. 111.

Weltwahrnehmung wesentlich etwas ändern würde, resultiert daraus als ästhetische Wirkung der Eindruck großer Authentizität, ja sogar die Evidenz, dass, anders herum, Authentizität, gar Wahrheit, als Effekte dieser Form der Darstellung verbucht werden können.

Wenn es in der unabgeschlossenen Prozessphase der Textentstehung real je unterschiedliche Möglichkeiten der Fortsetzung gibt (»Wüßte er bereits, daß er einen Roman schreibt, würde er an dieser Stelle eine Affäre erfinden. Noch ist Gelegenheit[...]«),¹⁵ so manifestiert sich darin die Möglichkeit alternativer Chronologien, die bisher weitgehend dem Bereich der Rezeption vorbehalten blieb. Hier zeigt sich nun, dass dieser Aspekt des kreativen Umgangs mit dem literarischen Plot durchaus auch produktionsästhetisch relevant ist, indem nämlich verschiedene Grade der Bewusstheit, worum es sich bei der eigenen Arbeit eigentlich handelt, d.h. als sich ergebende Stufen von Emergenz innerhalb des kreativen Schreibprozesses, von der erzählenden Instanz vorgeführt werden. Nicht zuletzt ist es gerade dieser Einblick in das Schreibgeschehen, in die Werkstatt des Schreibers, die zugleich der erste Schauplatz des Romans ist, wodurch der Eindruck von Authentizität des erzählten Geschehens insgesamt verstärkt wird. Wenn der Leser, wie erörtert, den Vorgang der Textgenese, zumindest in Ausschnitten, miterleben darf, so weist dies auf eine grundlegende Tendenz im Verhältnis von Realität und Fiktion hin, die für die zunehmende Beliebtheit autofiktionaler Schreibweisen gerade auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ausschlaggebend sein mag. Immer mehr scheinen sich die beiden Bereiche ununterscheidbar ineinander zu schieben, mindestens zu überlappen, sodass auf diese Weise eine Grauzone entsteht, in der niemand zu sagen weiß, ob es sich bei einer Aussage, einer Nachricht, einem Bild um eine authentische Information (Fact) oder um eine Erfindung/Fälschung (Fake) handelt.

Dazu mag, vielleicht weniger als vermutet, die Berichterstattung in den Medien selbst beitragen, die sicher in den meisten Fällen seriös ist, sondern ein viel grundlegenderer, medientheoretisch begründeter Zweifel an der Möglichkeit authentischer Darstellung von Wirklichkeit durch Medien generell. So lautet die Kritik Jean Baudrillards an der damit verbundenen Realismus-Vorstellung, dass die Wirklichkeit heute selbst hyperrealistisch

15 N. Kermani: Dein Name, S. 8.

geworden sei.¹⁶ Real ist damit »nicht nur das, was reproduziert werden kann, sondern das, was immer schon reproduziert ist.«¹⁷ Unsere Wahrnehmung von Realität – und darauf kommt es an, es geht nicht mehr um Realität als solche (absolute Realität) – ist, mit anderen Worten, immer schon eine medial reproduzierte. Dies hat zur Folge, dass die Realität im Raum reiner Immanenz mit ihrem eigenen Bild verschmilzt. Die Differenz zwischen Gegenstand und Bild, Realität und Repräsentation der Realität sowie die ursprünglich damit verbundene Vorstellung von Wahrheit und Authentizität verschwindet zugunsten dessen, was Baudrillard Hyperrealität nennt.¹⁸ Folgt man der Kritik, dass das Hyperreale nicht nur den Widerspruch zwischen dem Realen und dem Imaginären, sondern auch die Differenz zwischen Realität und Fiktion auslöscht, so müsste man sich auch der Konklusion anschließen, dass die Kunst im Grunde tot und die Realität nurmehr in ihre eigene mediale Wiederholung eingeschlossen sei. Umgekehrt resultiert daraus jedoch eine Ästhetisierung des Realen, wenn innerhalb einer künstlich verdoppelten Realität nicht mehr zwischen dem Gegenstand und seiner Repräsentation unterschieden wird. Die Simulation des Hyperrealen kann so zur neuen Form von Wirklichkeit erklärt werden, die ihrerseits im Kern gänzlich von einer medientechnisch strukturierten Ästhetik geprägt ist.

An das auf diese Weise medial vermittelte Bild von Realität, Baudrillard selbst spricht auch von ihrer »ästhetischen Halluzination«,¹⁹ lässt sich nun die weitergehende Kritik anschließen, dass besonders die audiovisuellen Medien, sofern sie Wirklichkeit auf bestimmte vorgegebene Formate und damit auf bestimmte Sichtweisen reduzieren, Realität in ihrer Komplexität, etwa hinsichtlich der Frage, wie alles mit allem zusammenhänge, nicht gerecht zu werden vermögen. Gerade die audiovisuellen Medien Fernsehen oder Video, können immer nur einen Ausschnitt der Realität präsentieren, indem sie ein Fenster (Bildschirm) öffnen, das zwar vorgibt repräsentativ zu sein, es in einem umfassenden Sinn aber nie sein kann. Dieser Zweifel schlägt in einer weitgehend mediatisierten Gesellschaft auf die Wahrnehmung von Wirklichkeit insgesamt durch und lässt das, was man zu sehen und zu

16 Vgl. Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. aus d. Franz. von Gerd Bergfleth, Gabriele Ricke und Ronald Vouillié, München: Matthes & Seitz 1991, S. 116.

17 Ebd.

18 Vgl. dazu ebd., S. 112–119.

19 Ebd., S. 116.

hören bekommt als partikular, ja als Schwundstufe eines technischen Versprechens von höherer Allgemeinheit (gemäß dem Prärogativ der visuellen Wahrnehmung) erscheinen.

Der Literatur hingegen gelingt es umgekehrt, durch Aktivierung des Imaginationsvermögens der Leser (Iser) und weiterer Formen der Partizipation (Hiergeist) das Erlebnis einer intellektuell umfassenderen Realitätserfahrung zu ermöglichen, das sich nicht auf die programmierten Reaktionen einer konnektionistischen Medientechnik reduzieren lässt. Gerade weil die Potenziale des Schriftzeichens und der narrativen Struktur auf die Aktivität des Lesers angewiesen sind, können im literarischen Text an sich getrennte bzw. weit voneinander entfernte Bereiche von Realität eine Verbindung eingehen, sodass selbst das in der realen Wirklichkeit Unwahrscheinlichste, gar Unmögliche in der Welt der literarischen Erzählung zutreffend sein kann. Zwar hat die Literatur die grundlegenden Anschauungsformen von Raum und Zeit (Ausgedehnthet und Folge), der Kausalität, der Prinzipien von Identität und Differenz sowie der semiotischen Strukturen von Sinn und Bedeutung für die Konstruktion narrativer Wirklichkeit(en) übernommen, doch geht es dabei nicht um ihre Wiederholung als Selbstzweck,²⁰ sondern vielmehr darum, diese Kategorien im Raum der Fiktion für neue Möglichkeiten der Weltwahrnehmung durchlässig zu machen. Davon sind auch veristische Strömungen wie der *Nouveau roman*, der Neue Realismus oder die Popliteratur nicht ausgenommen. Schon daraus ergibt sich, dass die Literatur im Grunde von jeher daran interessiert war, die Grenze zwischen Realität und Fiktion ästhetisch, also im Hinblick auf Prozesse der Wahrnehmung in der ambivalenten Interaktion zwischen Text und Leser, durchlässig zu machen. Eine Strategie, die auch für die Autofiktion typisch ist, sofern sich die Autoren dieses Genres als Figur oftmals mit gleichem Namen, wie im Fall von *Dein Name*, in ihren eigenen Text einschreiben und den irritierten und dadurch aktivierten Leser damit vor die unentscheidbare Frage stellen, ob es sich um einen autobiografisch-veristischen oder um einen fiktionalen Text handelt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun sagen, dass dies auch als Antwort auf eine zunehmend komplexer werdende Wirklichkeit verstanden werden kann, indem nämlich der Autor einräumt, dass er die eigene Identität keineswegs länger als ausnahmslos kohärent und kontinuierlich erlebt, sondern

20 Iser spricht auch davon, dass das Reale in einem fiktionalen Text keinen Selbstzweckcharakter hätte, sondern als »Zurüstung eines Imaginären« fungiere. W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, S. 18.

eher zerfällt in verschiedene Zustandsformen, die situativ gebunden oder, wie bei ANH, fraktal gebrochen auftreten. So erklärt sich nicht nur der Wechsel der Perspektive, der mit dem Switch der Pronomen von der 1. in die 3. Pers. Sg. und *vice versa* verbunden ist und in analoger Weise sowohl bei ANH als auch bei Kermani zu finden ist, durch eine Öffnung personaler Identität hin zu Alterität, tendenziell Pluralität, sodass der Blick des/der anderen auf sie selbst genauso zur Wirklichkeit einer Person gehört, wie die eigene Sicht auf das, was sie sei. Hinzu kommt, dass der Protagonist in *Dein Name* je nach Aktivität eine andere Selbstbezeichnung wählt. So wechselt nicht nur der Arbeitstitel des Textes (beginnend mit *Totenbuch*)²¹ von Zeit zu Zeit, auch die Subjektstelle ist je nach Rolle bzw. Tätigkeit unterschiedlich besetzt. Die Palette reicht vom »Romanschreiber, sonst Sohn, Vater, Mann, Freund, Nachbar oder Handlungsreisender, hin und wieder Enkel, regelmäßig Berichterstat-ter, dann wieder Orientalist, ein Jahr lang die Nummer zehn und an einigen Stellen Navid Kermani«.²² Es sind dies gewissermaßen je alternative Zustände bzw. Möglichkeiten eines identischen Subjekts, das sich in seiner Rolle als Autor des Romans darüber Rechenschaft gibt, wie verschieden es sich selbst in den unterschiedlichen, damit angesprochenen Kontexten als Mensch erlebt hat.²³ Dass »ich« viele sind und eben nicht nur ein und derselbe, wie es ein essenzialistisches Verständnis des Eigennamens nahelegt, dafür wäre die Öffnung der Perspektive des erzählten bzw. erzählenden Subjekts ein weiteres Beispiel.

Aus dieser an (subjektiver) Wahrnehmung sich orientierenden Schreibhaltung resultiert nun noch ein weiterer Aspekt, der in Hinsicht auf Komplexität relevant ist. Dies betrifft die damit gegebene, enge Verschränkung des Schreibvorgangs mit der Umwelt, die Gegenstand der Wahrnehmung des schreibenden Subjekts ist. Das Schreiben, das als Akt im Milieu der Umwelt situiert ist, speist sich somit weitgehend aus Impulsen und Signalen (bzw.

21 Vgl. N. Kermani: *Dein Name*, S. 12.

22 Ebd., 1113.

23 Ähnlich argumentiert auch Natalie Knapp in einem Gespräch mit Matthias Eckoldt über integrales Bewusstsein. Ihr Vorschlag, das Ich nicht länger als Einheit, sondern im Sinn einer »Wechselwirklichkeit« zu verstehen, resultiert aus der Wahrnehmung, dass sich das Ich in unterschiedlichen Kontexten wandelt, sodass, wie Knapp sagt: »ich in unterschiedlichen Kontexten immer eine andere bin.« »Natalie Knapp über integrales Bewusstsein, das Denken in Analogien und die Traurigkeit des Hundes«, in: Matthias Eckoldt, *Kann sich das Bewusstsein bewusst sein? Gespräche mit Dirk Baecker et al*, Heidelberg: Carl-Auer 2017, S. 198-216, hier S. 209.

auch Reizen, die Erinnerungsprozesse auslösen), die aus der Umwelt kommend auf das Bewusstsein des Schreibenden einwirken, mit ihm interagieren und auf diese Weise als Taktgeber der Erzählzeit fungieren. Da es sich bei dieser Interaktion mit der Umwelt zumeist nicht um einmalige Ereignisse handelt, sondern um zyklische, d.h. sich wiederholende Muster der Referenzialisierung/Bezugnahme auf Umwelt, sowohl in ihrer Konstanz wie in ihrer transitorischen Veränderlichkeit, erscheint der literarische Text, sofern es ihm wichtige Impulse verdankt, sozusagen als Abfallprodukt des Alltagslebens. Deswegen hat Swen Schulte Eickholt auch von einer »Poetik des Abfalls« gesprochen.²⁴

Möchte man den negativ konnotierten Begriff vermeiden, ließe sich auch von einer Poetik der Verwertung im Sinn des Recyclings sprechen. Mit dieser Metapher aus dem Bereich der Abfallwirtschaft, wo man davon ausgeht, dass einmal verwendete Wertstoffe wieder aufbereitet werden können, soll aufgezeigt werden, dass der literarische Text bzw. in seiner Verlaufsform der Vorgang des Schreibens auch als Interiorisierung (Input) der Umwelt durch das schreibende Subjekt verstanden werden kann. Wird die Rückkopplungsschleife bei Iser als Modus von Emergenz begriffen, die sich im weiteren Sinn durch die Hervorbringung von Kultur (Exteriorisierung)²⁵ manifestiert, so kann in einem zweiten Schritt der literarische Text als hervorgebrachtes Produkt analog als Output in die kulturelle Umwelt des Literaturbetriebs aufgefasst werden. Paradoxiertweise ist dies jedoch, wie im Fall von Kermanis *Dein Name*, obwohl der Roman sehr erfolgreich rezipiert und sogar mit dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels ausgezeichnet wurde, nicht zwangsläufig mit einer positiven Rückkopplung verbunden. Positiv ist die Rückkopplung nur dann, wenn, wie Iser schreibt, »die eigenen Vorstellungen massiver Veränderung ausgesetzt sind.«²⁶ Alles hängt also davon ab, ob neben den Zielvorgaben, in diesem Fall den Erwartungen des Autors ebenso wie den Kalkulationen des Verlegers, den Vorstellungen des Schreibenden hinsichtlich der ästhetischen Wirkungen durch den Literaturbetrieb bzw. die Aufnahme der Leser widersprochen wird oder nicht. Auch wenn, wie im Fall von *Dein Name*,

24 Swen Schulte Eickholt: »Über den Zufall. Jean Paul, Hölderlin und der Roman, den ich schreibe«, in: Hofmann/v. Stosch/Schulte Eickholt, Navid Kermani (2019), S. 131-150, hier S. 137 und 143. Vgl. dazu auch N. Kermani: Über den Zufall, S. 47. Auf diesen Text bezieht sich Eickholt mit seiner Wendung.

25 Zum Begriff Exteriorisierung vgl. W. Iser: Emergenz, S. 69.

26 Ebd., S. 72.

die Erwartungen weit übertroffen werden, das Buch von Kritik und Leserschaft, die Verkaufszahlen können das belegen, als schöner Erfolg gewertet wird, kann die Rückkopplung für den Autor in dem Fall negativ ausfallen, wo er durch die literarischen Öffentlichkeit – im Rahmen von Lesungen oder Fernseh- und Radiointerviews usw. – in seinen Vorstellungen sich nurmehr bestätigt sieht, weil daraus kein Anreiz zu einer neuerlichen Reformulierung seiner Schreibweise/Poetik resultiert. Der Prozess setzt sich jedoch, wie auch im Roman deutlich wird, zumeist ohne Rücksicht auf professionelle Befindlichkeiten des Autors fort, indem jede publizistische Verlautbarung zum Anlass zahlreicher Interventionen seitens der Kritik, der Medien und der Literaturwissenschaft wird, die dem Schreiber seinerseits als Input für weitere Einlassungen dienen. So gesehen lässt sich sagen, dass es durch den literarischen Text komplexitätstheoretisch zu einer Kultivierung von Entropie in der kulturellen Umwelt kommt. Bericht erstatten, Zeugnis ablegen, ein Gedächtnis verrichten wären, mit anderen Worten, auch als Versuche des Autors zu werten, dem entropischen Verschwinden nicht nur geliebter und befreundeter Menschen, sondern auch der eigenen Lebensgeschichte, den damit verbundenen, interkulturellen Beziehungen und der kulturellen Landschaft bundesrepublikanischer Gegenwart der ausgehenden Nullerjahre, besonders seiner Heimatstadt Köln, im Rahmen des Strebens nach epischer Totalität zu begegnen.

Komplexitätstheoretisch ist zudem die in der Sekundärliteratur und auch von Kermani selbst ausgiebig reflektierte Kontingenz des Romangeschehens wesentlich.²⁷ Dabei ist von entscheidender Bedeutung, dass das Bildungsgesetz des literarischen Textes erst im Verlauf des Schreibvorgangs selbst generiert wird bzw. daraus im Sinne von Emergenz hervorgeht. Dies betrifft zunächst den Status des mehr als Aktivität denn Werk verstandenen Schreibens, sofern der Autor selbst sich über weite Strecken im Unklaren ist, ob es überhaupt ein Roman werden kann oder nicht doch nur tagebuchartige Aufzeichnungen bleiben sollen. Dann gilt dies auch für das Ziel, die Finalität des Wozu (bzw. das Warum der Begründung) eines so verstandenen Schreibens, das erst im Verlauf des Prozesses gefunden und als Zeugnis ablegen, Bericht erstatten, ein Gedächtnis verrichten benannt wird. Und schließlich bedeutet die Fokussierung des Erzählers auf das, was ihm im Alltag begegnet und wovon er an den unterschiedlichsten Schauplätzen umgeben ist (Umwelt), eine

27 Vgl. dazu N. Kermani: Über den Zufall, 1. und 5. Vorlesung, sowie den bereits genannten Aufsatz von Eickholt über Kermanis Frankfurter Poetik-Vorlesungen, S. 144–147.

Öffnung und damit Sensibilisierung für die Zufälligkeit des Wirklichen, aus der paradoxerweise das Strukturprinzip des gesamten Romans hervorgeht. Folgt man Baudrillard, so geht es in der Postmoderne, dem Zeitalter der Simulation, um die Erzeugung von Modellen:

»Nur die Zugehörigkeit zum Modell ergibt einen Sinn, nichts geht mehr einem Ziel entsprechend vor, alles geht aus dem Modell hervor, dem Referenz-Signifikanten, auf den sich alles bezieht, der eine Art vorweggenommener Finalität und die einzige Wahrscheinlichkeit hat.«²⁸

Dies kann, wie am Beispiel von Kermanis Roman zu sehen ist, soweit gehen, dass selbst das Unvorhergesehene, das, was sich eigentlich jeder Berechnung entzieht, nämlich der Zufall, paradoxerweise zum Modell der literarischen Produktion wird. So kann, indem die Poetik des Textes Teil des Romans wird, in ihn eingeschrieben ist, sein Bildungsgesetz nicht als nachträgliche Metaebene der Betrachtung, als Metatext *aposteriori* isoliert vom Rest dieser großen Erzählung aufgefasst werden, sondern muss als weitere Komponente innerhalb eines komplexen, mehrstelligen Endhorizonts der Rezeption insgesamt mit einbezogen werden. Dadurch wiederum erhöht sich die Komplexität des Romans, sofern der Autor die Gesetzlichkeit seiner Genese in den gleichen Atemzügen mitliefert wie das übrige Romangeschehen. Zwar erscheint auch die Poetik als separate Publikation unter dem Titel *Über den Zufall* (2012), während *Dein Name* bereits ein Jahr zuvor publiziert wird. Doch wird im Roman an vielen Stellen darauf, sei es inhaltlich in Form von Reflexionen über Jean Paul und Hölderlin, die dem »Poetologe[n]«,²⁹ wie es an diesen Stellen heißt, als Vorbilder für das eigene Schreibprojekt dienen, sei es in Hinsicht auf den bevorstehenden Termin der ersten Vorlesung im Rahmen der Frankfurter Poetik-Vorlesungen am 11. Mai 2010 und den damit zusammenhängenden Vorbereitungen, als Parallelgeschehen Bezug genommen.³⁰

Es zeigt sich nun aber bei genauerer Überlegung, dass das schreibende Subjekt der ihm begegnenden Zusammenhanglosigkeit und Heterogenität alltäglicher Wirklichkeit nicht dadurch Herr wird, dass es gewissermaßen alles, was es nur wahrnimmt in den Text überträgt. Es bedarf schon an dieser

28 J. Baudrillard: Der symbolische Tausch, S. 89.

29 N. Kermani: *Dein Name*, S. 1021.

30 Im Roman gibt es ab S. 1021 (bis S. 1158) zahlreiche Bezugnahmen auf die Poetik-Vorlesung, die er am »Pult von Theodor W. Adorno, wie ihn der Einladungsbrief einschüchterte«, halten wird. Ebd., S. 1021.

Stelle einer Selektion von begegnender Realität, die vom Erzähler (schreibendes Subjekt) durch die Reflexion des Wahrgenommenen geleistet wird, die sich dann im Sinne einer Interaktion zwischen der fiktiven Welt des Romans und der empirischen Wirklichkeit des realen Autors Navid Kermani entfaltet.³¹ Es kommt auf diese Weise wieder zu einer Austauschbeziehung diesmal zwischen der fiktiven Welt des literarischen Textes *in evolutionis* und der textexternen Realität, sofern sie in der Wahrnehmung des Autors während des Schreibprozesses selektiert wird. Wenn, wie Baudrillard sagt, die Ästhetisierung des Wirklichen so weit fortgeschritten ist, dass »das Reale und das Imaginäre zu einer gemeinsamen operationalen Totalität verschmolzen sind«,³² ist es folglich für den Rezipienten auch nicht mehr nötig, nachträglich die Differenz wieder einzuführen, die es ermöglichen sollte, zwischen den ontologisch verschiedenen Bereichen des Realen und der Fiktion zu unterscheiden. Dies gilt in gleicher Weise für die Komponenten innerhalb des übergreifenden Horizonts der Rezeption,³³ die im Prozessstrom des Erzählens so miteinander kombiniert werden, dass ihre Herkunft aus dem einen oder anderen Bereich (textintern oder -extern) für den Rezipienten unkenntlich wird. Gerade dies ist der Grund dafür, dass sie in der Fantasie des Lesers zu neuen Konstellationen von Sinn und Bedeutung zusammentreten können.

Auf diese Weise können, worauf bereits Eickholt hingewiesen hat, die eingestreuten Nekrologe als »Texte des empirischen Autors über reale Personen« ebenso auch wie die Reisereportagen, die sowohl im Roman als auch separat in der Presse erschienen sind,³⁴ gleichzeitig »innerhalb und außerhalb des Romans«³⁵ sein. Sie bilden, mit anderen Worten, einen »Rahmen«, der

31 Auch Iser spricht in diesem Zusammenhang von der »für jeden fiktionalen Text notwendige[n] Selektion aus den vorhandenen Umweltsystemen«. W. Iser: Das Fiktive und das Imaginäre, S. 24. Der *Schauplatz* für diesen Akt wäre freilich das kognitive System des Schreibenden, indes dieser mit seiner literarischen Produktion befasst ist.

32 J. Baudrillard: Der symbolische Tausch, S. 118.

33 Vgl. W. Iser: Emergenz, S. 40.

34 So begleitet Kermani im Dezember 2006 als Beobachter ein Kontingent der Bundeswehr nach Afghanistan. Vgl. N. Kermani: Dein Name, S. 137-168. Der Text erscheint als Reportage gekürzt und leicht umformuliert zunächst unter dem Titel »Trostlose Normalität«, in: Neue Zürcher Zeitung. Zeitbilder vom 16.01.2007, S. 311 f. Dann mit der Überschrift »Trostlose Normalität. Mit der NATO in Afghanistan«, in: Kursbuch 167 (2007), Heft 2, S. 1-19. Seitenangabe zit. nach <https://www.yumpu.com/de/document/read/33080701/trostlose-normalitat-navid-kermani> vom 16.02.2021.

35 S. Schulte Eickholt: »Über den Zufall«, in: Hofmann/Stosch/Schulte Eickholt, Navid Kermani (2019), S. 141.

»aus der Auseinandersetzung mit Jean Pauls Ordnungskonzepten hervorgegangen«³⁶ ist. Damit ist Jean Pauls Bestreben gemeint, in seiner Poetik die Heterogenität des Wirklichen nicht aufzuheben und damit zum Verschwinden zu bringen, sondern sie im Gegenteil in der ästhetischen Gestaltung des literarischen Textes zu erhalten, ja hervorzukehren.³⁷ So gewinnt Kermanis Roman durch den »Realitätsanspruch«³⁸ der in ihn eingearbeiteten heterogenen Textsorten ein höheres Maß an Authentizität, als er ohne sie hätte. Es resultiert zudem als emergenter Mehrwert eine verschränkte Rahmenstruktur zwischen Realität und Fiktion, die Eickholt folgendermaßen erläutert: »Die Heterogenität des Wirklichen erscheint gerahmt und geordnet durch die Gestaltung der fiktiven Welt, die Gestaltung und Ordnung erscheint gleichzeitig gerahmt durch die Heterogenität des Wirklichen.«³⁹ Wenn dadurch eine ästhetische Wirkung erzielt werden kann, die jede Spielart herkömmlichen, realistischen Erzählens an Authentizität übertrifft, so hängt dies damit zusammen, dass es nicht darum geht, die Wirklichkeit als solche (objektiv), d.h.

36 Ebd.

37 Wie eng Kermanis Schreiben an Jean Pauls Poetik angelehnt ist, zeigt sich an folgender Textstelle: »Ein Romanschreiber, der an einigen Stellen Jean Paul genannt wird, behauptet, daß der Roman kein Roman sei und die darin auftretenden Personen sämtlich wirklich existierten, auch außer seinem Kopfe. Und sein Argument ist, daß ein Roman auf Wahrscheinlichkeiten beruhe, also einer Ordnung, die Unwahrscheinlichkeiten nur in dem Maße zuließe, daß sie nicht als Regel erschienen. Hingegen in der Wirklichkeit geschähen so viele Zufälle, daß es in einem Roman für unwahrscheinlich gehalten würde und also ausgeschlossen sei. In dem Roman, den ich schreibe, behauptet der Romanschreiber, der an einigen Stellen Navid Kermani genannt wird, daß der Roman kein Roman sei und Jean Paul wirklich unter der Tischplatte gelegen habe, auch außer seinem Kopfe. Und sein Argument ist, daß ein Roman auf Wahrscheinlichkeiten beruhe, also einer Ordnung, die Unwahrscheinlichkeiten nur in dem Maße zuließe, daß sie nicht als Regel erschienen. Hingegen in der Wirklichkeit geschähen so viele Zufälle, daß es in einem Roman für unwahrscheinlich gehalten würde und also ausgeschlossen sei.« N. Kermani: *Dein Name*, S. 1025. Über die leere Verdoppelung von Jean Pauls Poetik hinaus, zielt Kermanis Verfahren auf deren Reflexion unter Bedingungen der Jetztzeit. Dabei erweist sich, dass in der Echtzeit-Darstellung des Romans der Zufall, anders als in der Realität zugunsten des Wahrscheinlichen, d.h. des Anschlussfähigen, verschwindet, das Verhältnis von Zufall und Wahrscheinlichkeit gemessen an realer Erfahrung sich also gewissermaßen umkehrt.

38 S. Schulte Eickholt: »Über den Zufall«, in: Hofmann/Stosch/Schulte Eickholt, Navid Kermani (2019), S. 141.

39 Ebd.

so, wie sie (in Wahrheit) wäre, darzustellen, sondern so, wie sie vom schreibenden Subjekt wahrgenommen wird. Die Wirklichkeit erscheint daher nicht homogen, kohärent und kontinuierlich (Reduktion), sondern heterogen, polarisiert, transitorisch und überfordernd in der Komplexität ihrer Beziehungen (Komplexion). Sie ist dadurch eher das Resultat der Anschauungsformen und Erlebnisweisen eines individuellen Subjekts denn eine Totalität, die für alle sozusagen gleich bzw. einheitlich wäre. Eine Voraussetzung, die für herkömmliche Realismus-Definitionen grundlegend ist, sofern ein realistischer Text das Wesentliche einer Epoche, einer sozialen Schicht sowie der Lebens- und Arbeitsverhältnisse zu einer gegebenen historischen Zeit zum Ausdruck bringen soll.⁴⁰ Dies alles, zusammen mit den zuvor am Beispiel von Virilio und Baudrillard erläuterten Auswirkungen der Echtzeit auf das literarische Schreiben und seine Rezeption, legt es nahe, von einer Ästhetik der Echtzeit zu sprechen. Damit ist nicht nur der Bezug auf die objektiven, gesellschaftlichen Tendenzen umfassender Digitalisierung und Mediatisierung hergestellt, sondern zugleich die veränderte *Conditio* des Subjekts aufgrund der mit den genannten Tendenzen verbundenen Erfahrung der Disruption des Wirklichen angesprochen.

40 Realismus wird hier aus heuristischen Gründen als Epochenbegriff bzw. literarisches Programm verstanden. Seit dem *linguistic turn* in der Literaturwissenschaft ist natürlich davon auszugehen, dass die Sprache (das sprachliche System) unsere Wahrnehmung von Wirklichkeit steuert und aus diesem Grund von einer Vorgängigkeit der Welt, die im Text mimetisch abgebildet wird, nicht länger gesprochen werden kann. Realismus bezeichnet gemäß diesem Verständnis kein Abbildungsverhältnis mehr, sondern einen mit bestimmten künstlerischen Mitteln erzielten Effekt. Dieser Realismus-Effekt (*Effet de réel* bei Barthes) meint die von literarischen Texten ausgehende Wirkung, die beim Leser den Eindruck von Wirklichkeitsnähe bzw. Authentizität der in ihnen dargestellten fiktionalen Wirklichkeit hervorruft und nicht eine bestimmte literarhistorisch definierte Epoche. Vgl. Richard Humphrey: »Realismus-Effekt«, in: Nünning (Hg.), *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* (2001), S. 540 f. Dieser Effekt ist fraglos auch für Kermanis *Dein Name* evident.