

Mauersegler weiter Wege

Anmerkungen zu dem Roman *Kompass* von Mathias Enard
(Goncourt-Preisträger 2015).

„Wie werden Sie es anstellen, vom Orient zu sprechen, wenn Sie erst einmal dort gewesen sind?“ läßt der Erzähler im neuen Roman Mathias Enards einmal Heinrich Heine voll spöttischen Humors auf einem Konzert von Liszt in Paris den Haschischraucher Theophile Gautier kurz vor dessen Abreise nach Konstantinopel fragen. Eine Frage, die man allen Istanbul-Reisenden hätte stellen können, fügt der Erzähler gleich hinzu, so sehr würde den Orient-Reisenden ihr Gegenstand sich auflösen, sich zerstreuen und sich in endlosen Bildreflexen und Einzelheiten vervielfältigen, bis ihm jede Wirklichkeit abhandenkomme.

Damit ist ein Hauptthema dieses so präzise wie träumerisch erzählenden und zugleich enzyklopädisch offenen Romans angeschlagen. Und entsprechend romantisch und aufgeklärt zugleich beginnt der Roman wie der Traum eines Opiumsüchtigen, in dem der sterbenskranke Franz Ritter, Wiener Musikologe und Erzähler des Romans, zu den hypnotischen Klängen eines von Shahram Nazeri gesungenen Gedichts von Rumi, in einer schlaflosen Nacht, in einem freitreibenden Spiel von Erinnerungen und Assoziationen, sein Leben, seine Reisen, Begegnungen und zahllosen Lektüren, all das erfinderisch durchmischend, noch einmal Revue passieren läßt. Vor allem aber geht es um die besessene, unmögliche Liebe zu Sarah, seiner zeitweisen Weggefährtin und genialen Orientalistin, um die herum sich alle anderen Geschichten anlagern und die ihnen ihren eigentümlich erotischen Rhythmus verleiht.

Und ebenso träumerisch erscheinen die vielen europäischen Orient-Vorstellungen selber, die sich im Laufe der Jahrhunderte ausgebildet haben. Der Orientalismus als Träumerei, als stets enttäuschte Erforschung. Und alle Orient-Reisen inszenieren dabei eine Konfrontation mit diesem Traum. Denn es geht um den Orient als etwas kaum Greifbares, als ein Sammelbecken von traumhaften Bildern und Geschichten, deren Faszination und mehr oder weniger imaginierte Exotik, deren mehr oder weniger imaginiertes Geheimnis, das insbesondere seit dem neunzehnten Jahrhundert immer wieder westliche (Künstler-)Reisende, Abenteurer und Orientalisten anlockte. Zu ihnen gehört auch Mathias Enard selber, der arabisch und persisch studierte und sich über längere Zeiten in Syrien, Libanon und Iran aufhielt - wie auch wiederholt etwa auf dem steirischen Schloss Hainfeld, dem ehemaligen Anwesen des österreichischen Pioniers der Orientalistik, Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, das mit Wien zusammen den geographischen Ausgangsort dieses Romans bildet.

Eben da, auf Schloss Hainfeld, läßt der Erzähler dann auch zu Beginn ein internationales Orientalisten-Kolloquium stattfinden und an den vielen, von dokumentierten Anekdoten und erzählerischem Humor überbordenden Seiten, die er dabei Hammer-Purgstall, wie, in der Folge des Romans, vielen anderen seiner Artgenossen bis in die jüngste Gegenwart hinein widmet, zeigt sich, daß dieser Roman nicht nur von den Utopien und ideologischen Trugbildern, über die so mancher Orientreisende irre geworden ist, handelt, sondern zuallererst eine breit angelegte Hommage an all die Orientalisten und orientbegeisterten Reisenden darstellt, die mit den Zeugnissen ihrer Wißbegierde nach dem Anderen, der Andersheit,

enorm viel zur Erneuerung der europäischen Kunst, Literatur und Musik im 19. Jahrhundert und Beginn des 20. Jahrhunderts beigetragen haben. So erscheint Hammer-Purgstall nicht etwa nur als Übersetzer von *Tausendundeine Nacht* und des *Divan* von Hafis, damit bekannterweise Goethe direkt zu seinem *Westöstlichen Diwan* inspirierend, sondern - als Lehrer von Friedrich Rückert - zugleich auch als Bindeglied zu dessen *Kindertotenliedern* mit seinen eigenen Ghaselen, bis hin zu deren musikalischer Adaptation durch Mahler, wobei sich dann in der Folge umso mehr die Weite seines Wirkungskreises zeigt.

Ähnlich exemplarisch erscheint die orientalische Befruchtung im Falle Domenico Scarlattis, dessen originelle Anverwandlung in Andalusien gehörter Spuren verlorengangener maurischer Musik, wie sie von den Zigeunern in den gerade entstehenden Flamenco eingeführt worden war, die Barockmusik auffrischte und dadurch mit zur Entwicklung der europäischen Musik beitrug. So wie auch Proust *Tausendundeine Nacht* zu einem seiner Muster genommen habe, und es ohne den Orient, diesen „staatenlosen Traum auf Arabisch, Persisch und Türkisch“ überhaupt keine *Suche nach der verlorenen Zeit* gäbe.

Einen besonderen Platz im langen Reigen der vom Orient Inspirierten nimmt dabei Fernando Pessoa ein, wenn er etwa durch sein Heteronym Álvaro de Campos in seiner großen Ode *Opiarium*, nach dem „Orient im Orient des Orients“ sucht, was für den Erzähler von exemplarischer Bedeutung ist, indem dieser Vers auf einen bei vielen Orientbegeisterten, all den Byrons, Nervals und Rimbauds, zu beobachtenden Orient zweiter, gar dritter Ordnung verweise. Pessoa selbst sei dafür ein Beispiel, wenn er etwa im Laufe seines Lebens fast zweihundert Vierzeiler verfasste, die von Edward FitzGerald's bahnbrechender Übersetzung des lange vergessenen altpersischen Mathematikers und Dichters Omar Khayyam inspiriert waren.

Doch erscheint das Verhältnis von Okzident zu Orient nicht nur geprägt von der immensen Befruchtung des Westens durch die Vielfalt der arabischen, türkischen, iranischen, der gesamten muslimischen Kulturwelt. Überspitzt könne man vielmehr behaupten, wie es der Erzähler seiner in Sachen Orientalistik tonangebenden und angehimmelten Muse Sarah in den Mund legt, daß Orient und Okzident immer schon vermischt sind, nie getrennt in Erscheinung treten, der eine im anderen gegenwärtig, und man müsse eher von einer „gemeinsamen Bilderwelt“ ausgehen, einer „Konstruktion aus Bildern, ein Komplex aus Repräsentationen, aus dem jeder, je nach Standpunkt, nach Belieben schöpfe.“ Woran der Erzähler dann Sarah, nachdem sie auch die Orientalismus-Debatten à la Edward Said kritisch durchleuchtet hat, die Vision knüpfen läßt, man könne angesichts gegenwärtiger Gewalt die Geschichte auf eine ganz andere Weise schreiben, nämlich als „Miteinander und Kontinuität“, jenseits der „absurden Idee einer absoluten Andersheit des Islams“, und wir dabei zugleich „nicht nur zugeben müssten, welch schreckliche Gewalt der Kolonialismus sei, sondern auch anerkennen, was Europa dem Orient verdanke“.

So nähme oftmals das, was man für ganz und gar „orientalisch“ hält, in Wirklichkeit oft nur ein „westliches“ Element wieder auf, das selbst die Abwandlung eines früheren „orientalischen“ Elements ist, und so weiter. Selbst in den arabischen Erzählungen gäbe es einen „Traum vom Orient, ein Schwelgen in Edelsteinen, Seidenstoffen, Schönheit und Liebe; und dieser Traum, den wir für einen orientalischen Traum halten, ist in Wirklichkeit eine biblische und koranische Träumerei“. Für diesen Orientalismus im Orient könne man in *Tausendundeine Nacht* genügend Beispiele finden. Nun ließe sich bei derartigen Betrachtungen denken, es handle sich hier um einen Thesenroman. Doch dieses Buch sprengt jede Zuordnung und was sich zuweilen ausnimmt wie radikale Befunde sind nichts anderes als sinnhafte Zuspitzungen inmitten eines über vierhundert Seiten überfließenden Stroms von präzise recherchierten wie erzählerisch angereicherten Dokumenten, Geschichten und Anekdoten, die sich immer wieder zu ganz gegenwärtig wirkenden, lebenden Bildern durchmischen. So wird beispielsweise das eingangs skizzierte Bild Hammer-Purgstalls erweitert um seine Beziehungen zu Metternich, zur ganzen in Wien und dem *Tout-Paris* verkehrenden gesellschaftlichen Haute-Volée von Dichtern, Musikern, Gräfinnen

und Diplomaten, zur skandalumwitterten George Sand wie auch zu Balzac, dessen Werk er durch die Vermittlung Madame Hanskas kennenlernte, und dessen Roman *La Peau de Chagrin/Das Chagrinleder* erstmals einen Text auf Arabisch aufgenommen hatte. Und dachte Beethoven vielleicht bei seinem Liederzyklus *An die ferne Geliebte* an die angebetete Gräfin Teresa Apponyi? Was verbindet ihn mit Balzac, mit James Morier, Hofmannsthal, Strauss, Mahler?, was machte Liszt in Konstantinopel und was machte Konstantinopel mit ihm?

Derartigen Fragen geht der Erzähler immer wieder nach, in einem schwindelerregend rhizomartig sich ausbreitenden Netz von Jahrhunderte übergreifenden Verbindungen und Verzweigungen zwischen Orientreisenden und im weitesten Sinne vom Orient Infizierten jeglicher Couleur bis hin zu den Orientalisten und Archäologen des 20. Jahrhunderts, von denen der Erzähler als selbst oftmals Mitreisender abenteuerliche, hinreißend skurrile und nicht selten tragisch endende Geschichten zu erzählen weiß.

Wobei diese Geschichten naturgemäß dann auch die verrücktesten und unmöglichsten Liebesabenteuer erzählen und Forschungs- und Liebesleidenschaft oft nur zwei Varianten einer universalen existenziellen Getriebenheit bilden. Folgt man den Worten Sarahs, so ist diese Getriebenheit bei der Suche nach der unbekanntenen *Andersheit* in engem Zusammenhang zu sehen mit dem „Willen, bis zum Ende sein eigenes Sein einzureißen“ und das habe nichts mit „Krankheit“ zu tun. Was der Erzähler hierzu am Romanbeginn aus einer Arbeit Sarahs zum iranischen Dichter Sadegh Hedayat referiert, kann zugleich als ein Programmvorwurf für das ganze Buch gelten. Denn es gehe darum, diesen Riss zu erforschen, und „uns in die Trunkenheit jener Frauen und Männer zu versetzen, die in der Andersheit ins Taumeln gerieten“. Dabei sollen die „aufzehrenden Wunden beobachtet werden, die Drogen, das Anderswo, und jenes Dazwischen, jenen *Barzach*, die Welt zwischen den Welten, in die Künstler und Reisende fallen“.

In dieser Hinsicht fügt sich die Frage nach der Andersheit des Orients in einen erweiterten ontologischen Fragezusammenhang ein, und der Erzähler wird sich selbst im Romanverlauf in einem freien Spiel von (Selbst-)Spiegelungen und Analogien diese Sarah zugeschriebenen Gedanken zum „Dazwischen“ des Orient-Traums seiner eigenen Situation anverwandeln, wenn er versucht - im Schreiben - der weit Entfernten und immer aufs Neue sich seiner Liebe Entziehenden wieder nahe zu sein. Dabei macht er sozusagen aus der Not eine tröstende Tugend und erhebt die Distanz des *Dazwischen* zu einem bestimmenden Seinsmodus sowohl der Liebe wie der Kunst: „Das Sein ist immer in dieser Distanz, irgendwo zwischen einem unergründlichen Selbst und dem Anderen, das man in sich trägt. In der Wahrnehmung der Zeit. In der Liebe, die die Unmöglichkeit der Verschmelzung zwischen dem Selbst und dem Anderen ist. In der Kunst, in der Erfahrung der Andersheit“.

Wie hier, gibt es in dieser ganzen Romanwelt schillernd übergänglicher Blickverschiebungen keine zwingenden Folgen, keine orthodoxen Trennungen. Und die bisweiligen Befunde, wonach Traumbilder und Illusionen in der Reibung an der tatsächlichen orientalischen (oder westlichen) Andersheit, immer wieder zu (Liebes-)Wahn, Melancholie, Depression, Selbstverlust und Selbstzerstörung führen, sind immer nur vorläufig. So wie etwa im Fall Sarahs das immer weitere Vordringen in den Orient auf ihren geistigen und wissenschaftlichen Forschungsreisen nicht nur Verlorenheit mit sich bringt, sondern sie zugleich auch ihrer eigenen Misere entkommen läßt. In simili modo kann auch der durch die Verfolgung des Orient-Traums induzierte *Selbstverlust* willkommen sein, ganz in dem Sinne wie es an einer Stelle vom zum Orient-Traum analog gesetzten Opiumrausch heißt, daß das Opium nicht die Sinne verwirrt, sondern sie objektiv machte, „es brachte das Ich zum Verschwinden, und es ist nicht der geringste aller Widersprüche dieses mystischen Rauschmittels, dass es uns, während es das Bewusstsein und die Wahrnehmung steigert, uns selbst entzieht und in die große Stille des Universums katapultiert“.

Doch ist auch diese Opium-Eloge wiederum nichts allgemein Festgeschriebenes, sondern läßt sich zugleich lesen als Affirmation des (bis auf eine unerwartete Liebesnacht) unerfüllten Liebesbegehrens des Erzählers zu Sarah, von dem er sich einmal in Iran durch ein gemeinsames Opiumrauchen mit Sarah glücklich erlöst fühlt, indem das Opium seinen Geist „leerte von jeder Begierde, sie zu besitzen, von jeder Angst, von jeder Einsamkeit: Ich sah sie wirklich, und sie strahlte wie der Mond“. Auch etwa die Spiegelung seiner Situation in dem von Laila besessenen Qais Madschnun, der um das Jahr 750 herum so verliebt war, daß er sich selbst aufgab, um fortan in der Wüste zu leben, erscheint am Ende wie eine unter vielen herbeiphantasierten Trostvorstellungen.

Denn am Ende bleibt Franz Ritter ratlos, hin- und hertreibend zwischen einerseits der städtischen, wunderbaren, üppigen, erotischen Welt aus *Tausendundeiner Nacht*, mit Istanbul als deren zeitgenössischer Version, und andererseits der Welt der Leere und der Transzendenz wie sie sich beispielsweise zeigt in *Der Weg nach Mekka* von Leopold Weiss, oder auch bei Avicenna, dessen Lehren ihn jedoch nie wirklich erreicht hätten. Am ehesten könne er sich noch auf die Seite der Musik und vielleicht des utopischen Materialismus Ernst Blochs schlagen, erwägt der Erzähler einmal - vorläufig. Der Leser hier aber ist noch lange Zeit glücklich trunken von all den fruchtbaren Bildern dieses Buches.

Und so endet der Roman wie er begonnen hat, mit sehnsuchtsvollen Versen aus der *Winterreise* Wilhelm Müllers und Franz Schuberts, mit Sarah, die Franz Ritter - jedenfalls im Erzählen - wiedergefunden hat, und der „milden Sonne der Hoffnung“.