

Mona Körte: RAOUL SCHROTT'S »ERSTE ERDE. EPOS«. Die Geburt des Universums in einer untoten Gattung

zflprojekte.de/zfl-blog/2017/04/11/mona-koerte-raoul-schrotts-erste-erde-epos-die-geburt-des-universums-in-einer-untoten-gattung

ZfL

11/04/2017



Wer im 21. Jahrhundert von ›Epos‹ spricht, meint selten die Gattung im Sinne eines ausgreifenden Erzählentwurfs in Versform, als vielmehr das, was von ihr übrigblieb: die ›epische Breite‹. Allerdings ist das einst gattungskonstitutive und heute meist alltagssprachlich gebrauchte Kriterium der epischen Breite längst gegen die erzählende Großform im Einsatz: Allzu ausladend und weitschweifig, stünden Anliegen und Thema – so der Vorwurf – in einem Missverhältnis zu Ausführung und Umfang.

Ein solches Missverhältnis kann für Raoul Schrotts *Erste Erde. Epos* sicher nicht gelten, erzählt der Autor hier doch auf 846 Seiten und in sieben Büchern plus Anhang von nichts Geringerem als der Genesis des Universums auf der Grundlage moderner Naturerkenntnis, Astrophysik und Kosmologie. Mit der Frage nach dem Anfang schließt Schrott auf kühne Weise an das Epos als Weltgenre par excellence an, das laut Hegel nicht nur ›das Ganze der Welt‹, der Natur und des Kosmos darzustellen suchte, sondern diese Totalität zuallererst zu erschaffen beanspruchte, um den Einzelnen und das Persönliche in das große Ganze einzuhegen. Das für die Exemplare dieser Gattung und ihrer Geschichte wesentliche Moment, das zwischen dem Epos als Abbild einer Totalität und dem Nachbild einer (nicht existenten) Totalität unterscheidet, wird jedoch oft verwischt. So auch bei Schrott, der sein Epos im Nachwort symptomatisch als ein

Vorhaben beschreibt, »in dem sich die Welt vom Urknall bis zum Menschen erzählt«. Interessant ist hier die reflexive Form des Sich-Erzählens, indem sie suggeriert, dass hier ein Epos ohne Autor entsteht, es sich wie »die Welt« gleichsam selbst bezeugt. Hier wie anderswo erweist sich Schrott als einer, der süchtig nach dem Anfang ist, der sich die Teilhabe an ihm rückwirkend ertrotzen will. Er wäre, so scheint es, selbst gern ein durch die eigenmächtige und selbsttätige Schöpfung in unvordenklichen Zeiten entstandenes Elektron oder auch ein Atomkern oder eine Materiewolke, ein »unpersönlicher Protagonist« (24) der Erdgeschichte eben, vielleicht auch ein dichtendes Urgestein.

Es ist also nicht verwunderlich, dass die Reihe seiner Arbeiten im Geist einer Reformulierung des Anfangs lang ist: Zu nennen ist seine Anthologie *Die Erfindung der Poesie* (1999), die aus toten Sprachen übertragene Gedichte enthält, dazu die Neuübersetzung des *Gilgamesh*-Epos (2001) und die der *Ilias* von Homer (2008), und schließlich die Neuübersetzung der *Theogonie* des Hesiod (2014), gekrönt noch durch sein eigenes *Erste Erde. Epos* (2016). Ein Blick auf diese Reihe zeigt, dass Schrott gerne unsichere Textgrundlagen zum Ausgangspunkt nimmt, wohl weil sie ein Übertragen und Transformieren notwendig mit sich bringen, dort also philologische und poetische Arbeit zusammenfallen. Einige der genannten Epen machen den gattungsimmanenten Anspruch auf Totalität mit einem schönen Wort von Achim Hölter »auch physisch glaubhaft«[1], da sie ihres Gewichts wegen nur beidhändig aus dem Regal genommen werden können. Zu diesem rein physischen Überzeugungswillen des Buches gesellt sich die audiophile Anlage zumindest des *Erste Erde. Epos*, da die Finanzierung des Vorhabens an die Verpflichtung zu einer zeitgleich erscheinenden Hörspielfassung geknüpft war. Erinnern wir uns daran, dass das epische Subjekt in der Sprechmaske des Rhapsoden auftrat, so finden hier Literaturverwertungsprozesse im Gewand einer »Reoralisierung« statt.

Im Zuge einer Wiederkehr großer Erzählungen aktualisiert Schrott die Potentiale dieser totalisierenden Großform, die ihre Vorzugsstellung seit der Antike mehrfach eingebüßt und zuletzt im 19. Jahrhundert als Nationalepos wiedererlangt hatte. Allerdings muss, wer im 20. oder 21. Jahrhundert ein Epos schreibt und dieses Wort gar zu einem alliterierenden Titel fügt, neben den Effekten auch die Fallhöhe berechnen, die sich aus der Spannung zwischen dem Sujet der Entstehung der Erde und der poetischen Großform als einer (un-)toten Gattung ergibt. Wohl deshalb sind Relativierungen Bestandteil von Schrotts Unterfangen, die es jedoch – wo sie nicht kosmetisch ausfallen – nur umso stärker gegen Kritik immunisieren: So steht am Anfang wie am Ende des *Erste Erde. Epos* nicht das gesetzte Wort, sondern das Bild einer zufälligen Struktur. Zu sehen ist das Bild von auf Seeböden schichtweise abgelagertem, auch Landschafts- oder Ruinenmarmor genanntem Kalkmergel, der eine stark ornamentale Struktur aufweist und eine beliebte Projektionsfläche darstellt. Was in dem kreisrunden Bildausschnitt wie ein Abbild der Erde aussieht, ist absolut zufällig.

Zu den das Großprojekt in Wahrheit eher abdichtenden Einschränkungen gehört auch das jede Hierarchisierung von Wörtern einebnende Schriftbild: Mit dem Vorwort lässt Schrott die Konvention der Groß- und Kleinschreibung hinter sich. Auch hier steht zu vermuten, dass der gewünschte Effekt dieser (im Übrigen auch in Schrotts

Neuübersetzung der *Theogonie* Hesiods vollzogenen) Entscheidung zum Verzicht auf Versalien und Interpunktion etwas mit dem für das Epos im Allgemeinen geltenden, ausgezeichneten Verhältnis zur Welt zu tun hat: Ganz und gar sollen wir uns den Verskolonnen und dem Rhythmus des nach Art eines *Panta rhei* dahineilenden Prosagedichts überlassen.

Teil und Ganzes: Prosaische Poesie und poetische Prosa

Schrott nutzt die Konventionen der Gattung auch nach Art präzise gesetzter (Rückver-)Sicherungen, die das Vorhaben zugunsten der Vorstellung eines Mosaiks in kleine Einheiten spaltet – dies jedoch stets im Modus einer präsupponierten Totalität. Im Vorwort beschreibt Schrott das Resultat der Gegenstellung von Universellem und Persönlichem als Mischform aus »dramatischen Monologen – erzählenden Langgedichten, Stücken eines Epos« (25). Eine für das Epos als Gattung konstitutive Welthaltigkeit aber verspricht die polyphone Anlage des Buchs, dessen Autor hierfür »von sich absehen« und in Erweiterung der Blickwinkel »durch Masken sprechen« möchte (25): So melden sich eine holländische Chemikerin, ein isländischer Vulkanologe, neuseeländische, taiwanesishe und deutsche Astronomen, eine Schriftstellerin, ein französischer Augenarzt, eine in London arbeitende Mikrobiologin, ein Vorarlberger Botaniker, eine polnische Zoologin, eine deutsche Verhaltensforscherin, eine amerikanische Kunsthistorikerin und ein Archäologe zu Wort und erzählen an verschiedenen Orten der Welt von ihren Forschungen. Dabei betten die Sprechenden ihre Gegenstände und Ergebnisse in die jeweiligen Bedingungen ihres Daseins ein; hin und wieder entsteht der Eindruck, dass sich ihr Erkenntnisinteresse unter dem Einfluss einer persönlichen Todeserfahrung verändert.

Mit der Stimme gibt Schrott den für die Epos-tradition charakteristischen Ausgleich zwischen der Selbstständigkeit der Teile und ihrer Integration in das Ganze an sein weit verstreutes Figurenarsenal weiter: Manch eine Figur nennt ihre eigenen Beobachtungen »kaleidoskopische fragmente splitter scherben« (73). Offensichtlich wird hier die eposkonstitutive Verschränkung des Universellen mit dem Partikularen zu einer elaborierten Erzähltechnik: Privates und Kosmologisches schließen sich über universelle Themen wie Geburt und Tod zusammen. Doch nicht immer gelingt das »figurieren von welt durch den einzelnen« (658), woran die vielen Singuläres universalisierenden Alliterationen beteiligt sind: Schon das Vorwort versammelt diese in extenso (so etwa »Trotz und Trost«, »Stehen und Sehen«), im Lauf des Gedichts greift das Verfahren einer poetischen Auffächerung von Worten durch das Ausklappen einer eher affektiven Semantik (»prinzip«/»partizip«, »dicht«/»dichterisch«) oder eines forcierten Reimeinsatzes (»sprache«/»brache«, »sehen«/»verstehen«) sowie Variation (»pathos«/»bathos«, »Laub«/»Laut«) und Polysemie von Kürzeln (»abc«/»dna«). Leider wirken sich manche dieser Alliterationen störend auf größere Erzähleinheiten aus, wenn durch sie die Reflexionen und Positionen Einzelner brachial allegorisiert werden.

In einigen Passagen findet Schrott durchaus eine Form für dieses Figurieren von Welt durch den Einzelnen. Dies ist der Fall im 22. Kapitel des sechsten Buches, wo durch die Maske der emeritierten Zoologin Zofia Kalin-Halzska gesprochen wird (490–513). Hier wird ihr Überleben im von den Nationalsozialisten besetzten Warschau mit der Genese

ihrer Reptil- und Säugetierforschung eingeführt, wodurch Schrott den an sich opaken, komplexen und in der Regel nicht zu isolierenden gegenseitigen Einfluss von Erleben auf Erforschen, von Biografie auf Naturgeschichte in ein spannungsvolles Verhältnis setzt. Schrott konstatiert initiale Momente von Lebens-, Welt- und Naturgeschichte, indem er Kalin-Halzska's Schilderung ihrer Vergewaltigung nach der Niederschlagung des Warschauer Aufstands durch einen SS-Mann mit der genetischen Beschreibung der Entstehung des Sprungbeins der ersten Reptilien vor 320 Jahrmillionen (493) zusammenbringt. Der lichtlosen Haftzelle, in die die angehende Zoologin gesperrt wird, stellt er die Evolution erster Säugetiere vor 220 Millionen Jahren gegenüber, die, nachtaktiv, zunächst ein Trommelfell und dann Geruch- und Gehörsinn zur besseren Orientierung im Dunkeln ausbildeten (495f.). Schriftbildlich wird diese biografische und naturgeschichtliche Perspektive durch Recte- und Kursivschreibung so arrangiert, dass sie sowohl unabhängig voneinander, als ein je Verschiedenes, als auch in sich zusammenhängend, als ein Gemeinsames gelesen werden können. Dies ist im Übrigen nur ein Beispiel für den visuellen Gestaltungswillen Schrotts, der durch die Kombination von Schrift, Bild und Buchstabe einen semiotischen Bezug zum Inhalt setzt: Hier und da formt er seine Sätze zu einem für Antike, Barock und Dadaismus typischen Figurengedicht, um im visuellen Umriss die Kompressionswellen des Urknalls nachzuahmen (47). Auch an anderer Stelle inaugurieren ›Versgefäße‹ nach Art von Kelch, Säule oder Pokal emblematische Zugriffsweisen auf Welt. Dabei stehen Ikonisierungen dieser Art in subtiler Referenz zu der im Buch mehrfach betonten Bedeutung des Auges für die Arbeit von Wissenschaft und Erkenntnis. Sinnliche Wahrnehmung ist die Kategorie, die Verstehen ermöglicht und Erkenntnis produziert: »aus dem lateinischen video – ›ich sehe‹ – « wurde, wie es bei Schrott heißt, »unser Wissen« (19). Zu Zeugen ebendieses Sehens werden die von Reisen mitgebrachten Fragmente, die im Vorwort die Gewähr des Anfangs übernehmen: Auf dem Regal des Autors lagern »Meteoritenbrocken, Splitter von erstem Gestein, der Querschnitt eines Stromatolithen als Absonderung ersten Lebens«. Auch wenn Schrott sie in scheinbarer Entwertung als ein »Theater der Dinge« bezeichnet, die, nicht mehr als »exemplarische Tokens« (23), den Schreibprozess in Gang setzen, sind sie materielle Träger von Evidenz, die den Zusammenhang von Sehen und Wissen immer neu aktualisieren.

Anfang – Analogie – Allegorie

Schrotts Epos saugt die leidenschaftliche Debatte um die ›Epopöe‹ gleichsam auf, deutlich bereits im ersten Buch, das metapoetisch nach Art eines Epos über Epen mit der aus verschiedenen Quellen kollationierten letzten mündlichen Welterschöpfungsgeschichte der Maori beginnt und im Verlauf schriftlich überlieferte antike chinesische Schöpfungsmythen aufnimmt. Auch später fädelt er andere Epen wie Lukrez' Lehrgedicht *De rerum natura* mit ein, das als erstes Epos naturwissenschaftliches Wissen poetisierte. Dabei ist sein Erzählprinzip durch die längst selbstverständliche Gewissheit einer in der Rede vom Anfang zu reflektierenden Unverfügbarkeit geprägt: Ein Anfang ist nur durch den Filter konkurrierender Überlieferungen und Apparaturen zu haben. Dennoch sind seine Anfänge im emphatischen Sinne Anfänge und weniger Signaturen einer Ordnungsleistung in der Zeit, die komplexe Verschränkungen von Nachträglichkeiten und Vorgängigkeiten zu gewärtigen hat. Vom Epos der Maori wandert die Perspektive zu

einem neuseeländischen Astronomen, der den Aufbau eines »Differential Image Motion Monitors« in der europäischen Südsternwarte der Atacama-Wüste durch drei Astronomen schildert und dabei deren zwischenmenschliche Dynamik mitverhandelt. Der Aufbau dieser Versuchsanordnung soll über die Eignung des Standorts zur Errichtung eines Observatoriums entscheiden, »um mit dem grössten teleskop der erde zurück in die zeit zu schauen [...] ein künstliches auge für den blinden fleck des anfangs« (44f.). Diese Männer wiederum bilden die Brücke zum nächsten Abschnitt, und so stiften Figuren, Beziehungen, Instrumente oder schlicht Fragen den Übergang zu weiteren Kapiteln. Dem Dilemma von Anfangsnarrativen, das mit Albrecht Koschorke darin besteht, mit der Entäußerung des Anfangs die Bedingung der Möglichkeit des Wissens vom eigenen Anfang mitberücksichtigen zu müssen, begegnet Schrott in seiner Anlage also durch das Angebot mehrerer Anfänge.

Verkompliziert wird dies, wo sich die Narrative des Anfangs wie hier auf die »Erdgeschichte« beziehen, die nur »unpersönliche« (24) Protagonisten kennt; Menschen gibt es bei Schrott erst ab Seite 557. Konsequent liegt hier der Fokus auf Überlieferung und Kompilation, auf Apparatur und Instrument als »wunderwerk um dem ursprung des universums näher zu kommen« (45). Der Anfang spricht also ebenso sehr von den Versuch(ung)en zu seiner Habhaftwerdung und bündelt die Dispositive; Schrott teilt diesen Anfang gleichsam unter seinen Figuren auf. Diese wiederum beziehen sich in der Reflexion auf den Anfang und die Erkenntnis vom Anfang auf kosmologische Theorien, antike und neue Wissensbestände wie Alchemie, Relativitätstheorie, Creatio-ex-nihilo-Ideen und die Ablösung von Modellvorstellungen durch formalisierte und mathematische Darstellungsprinzipien. So diskutieren sie den Big Bang als ein zunächst theoriekonstitutives und dann im Wissenschaftsjargon populäres Standardmodell der Kosmologie, das ebenso unerhört wie geräuschlos den Status eines Ereignisses verfehlt. Ein gelungener Effekt des Räsonierens über den Urknall durch die Figuren liegt darin, die Leserschaft für die Verwendung von Metaphern innerhalb der (populärwissenschaftlichen) Wissensorganisation zu sensibilisieren. Auch lassen sich auf diesem Weg Modelle als systematisierte und fortgesetzte Metaphern begreifen.[2]

Ähnlichkeit und Analogie sind Leitmotive des Schrott'schen Epos, die die Matrix für die Beschreibbarkeit von Prozessen »im anbeginn des alls« (64) bilden. Zwar ist es per analogiam nur schwer möglich, »extremes zu verstehen« (71), doch ist der Analogieschluss immerhin ein Vehikel für das im Vorwort formulierte »Heranschreiben an die Materie« (23). Was moniert wird (»als verkörperten dieses universum und wir dasselbe prinzip«), ist gleichwohl das geltende Verweisungsverhältnis: »wie ähnlich sich die denkarten sind – ob alchemie oder kosmologie«, heißt es öfter in Abwandlung und Variation. Notorisch versucht Schrotts Dichtung zwischen Wissenschaft und Theologie, physikalischer Kosmologie und Metaphysik im stabilisierenden Narrativ der Analogie zu vermitteln und nennt Wissenschaft eine Experimentaltheologie (21). Dabei verneigt sich der Autor vor dem Stand eines unanschaulich gewordenen Wissens, deren mythische Reste und naturwissenschaftliche Übereinkünfte es in Vermittlung und Übertragung durch Kollationierung und Bricolage in der Dichtung zu harmonisieren gilt. Schrott ist ein Gläubiger: Wissen ist bei ihm stets Wissen in einem starken und positiven Sinne, zeitgebunden zwar, aber nie unsicher und immer unidirektional auf Überbietung und

Optimierung hin orientiert. Dadurch entsteht der Eindruck, dass Dichtung hier im Dienst der Popularisierung eines derzeit geltenden Wissens von der Welt samt seiner Genese agiert, statt einen eigenen Modus von Weltgestaltung zu entwickeln.

Vielleicht ist es der Vorliebe für Analogien geschuldet, dass für den Autor »All«, »Erde«, »Universum« und »Welt« alles eins ist, vielleicht ist die fehlende Differenzierung auch Symptom einer Obsession für Ganzheit. Zwar sortiert Schrott im Anhang das jeweils Bezeichnete nach der Reihenfolge seines Auftretens – Entstehung des Universums, der Erde, des Lebens, seiner unterschiedlichen Formen und des Menschen. Doch wäre gerade der distinkte Einsatz dieser keinesfalls deckungsgleichen und fachtraditionell unterschiedlich verwendeten Wörter in ihrem Anspruch auf das »Ganze« – auch angesichts der ausgewiesenen ›anthropozentrischen‹ Perspektive und der dichterischen Nachstellung einer Entstehung von Welt als stetigem Zugewinn an Materie und Vielgestaltigkeit – ausgesprochen sinnvoll gewesen.

Doch wer wie Schrott so bereitwillig und ohne Verstehensproblem über ein Universum noch ohne Menschen Auskunft gibt, bekennt zwar seine anthropozentrische Perspektive, nicht aber seine megalomane Attitüde. Ganz offenbar sind nicht alle »Menschen an die Innenseite ihrer Kugelschale« (18) namens Welt gedrückt, einzelne befinden sich recht erhaben in ihrer Mitte. Dementsprechend sind Schrotts eigentlich einschränkende Gesten und Versicherungen (»Stücke eines Epos«, Kleinschreibung und Polyphonie) als ihr Gegenteil, nämlich als Überbietungsgesten einer der Totalität immer schon verdächtigen Gattung zu lesen. Wäre Schrott mit mehr Skrupeln gegenüber einem hier fast apodiktisch vertretenen Übersetzen und Verstehenmachen ausgestattet, so hätten auch Chaos und Unerklärtes als ein sich dem Ordnungswillen (noch) Entziehendes ein selbstverständliches Eigenrecht im Text und erschienen nicht als das so eloquent Verdrängte. Für Schrott spielt Dichtung die Rolle der Vermittlerin, wodurch das Unverstandene nur in Demutsgesten angesichts einer sich so vielfältig wie unaufhörlich fortzeugenden Welt aufscheint, selbst jedoch keinen epistemischen Ort hat. Schrotts Epos möchte Teil einer Wissenspoetik sein, indem er die Rhetoriken innerhalb der Prozesse von Wissensbildung hervorhebt, diese jedoch nicht produktiv verunsichert, sondern verstärkt, indem er phänomenologisch auf der Ebene der Analogie verharret. Durch den alten Hut von der Objektivität der Wissenschaft und der radikal subjektiven Dichtung, die letztlich »alles zu uns und auf uns zurück[führt]« (20f.), erweisen sich diese Modi von Weltaneignung als komplementäre und aufeinander angewiesene Verbündete.

Am Ende hat man entschieden genug von dem Wort und Welt befestigenden Stabreim. Eine Kur verspricht der schmale Band *Schlechte Wörter* von Ilse Aichinger. Dort steht die schöne Wendung: »Wult wäre besser als Welt. Weniger brauchbar, weniger geschickt. Arde wäre besser als Erde. Aber jetzt ist es so.«[3]

Die Germanistin und Komparatistin Mona Körte leitet am ZfL den Forschungsschwerpunkt Weltliteratur und das Forschungsprojekt Höllengesichter. Torsion und Defiguration in Dantes Divina Commedia und in ausgewählten Bildgattungen.

[1] Achim Hölter: Totalität, in: Christian Moser, Linda Simonis (Hg.): Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien, Göttingen 2014, S. 85–104, hier S. 94.

[2] Vgl. Max Black: Mehr über die Metapher (1977), in: Anselm Haverkamp (Hg.): Theorie der Metapher (1983), Darmstadt 1996, S. 379–413.

[3] Ilse Aichinger: Dover, in: dies.: Schlechte Wörter (1976), Frankfurt a.M. 1991, S. 41.

VORGESCHLAGENE ZITIERWEISE: Mona Körte: Raoul Schrotts »Erste Erde. Epos«. Die Geburt des Universums in einer untoten Gattung, in: ZfL BLOG, 11.4.2017, [<https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2017/04/11/mona-koerte-raoul-schrotts-erste-erde-epos-die-geburt-des-universums-in-einer-untoten-gattung/>]. DOI: <https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20170411-01>