
Jan Röhnert

Poesie der Wissenschaften

*Enzensbergers »Mausoleum« im Licht des »scientific turn«
der Gegenwartsliteratur*

Mein Buch soll eine szientifische Bibel werden [...] und Keim aller Bücher.
Novalis¹

I. Enzensberger und der »scientific turn«. – Die siebziger Jahre besicherten der deutschsprachigen Literatur (und nicht nur ihr) im Westen (aber auch, unter anderen Vorzeichen, im Osten – man denke an Heiner Müllers *Hamletmaschine*) das Ende der gesellschaftlichen Utopien, zu deren Umsetzung sie noch ein paar Jahre zuvor, im Schlepptau der Studentenbewegung leidenschaftlich mit aufgerufen hatte, und sei es um den Preis ihrer eigenen Abschaffung: »Der Tod der Literatur«, wie damals das von Karl-Markus Michel und Hans Magnus Enzensberger herausgegebene *Kursbuch* 15 (1968) betitelte, schien allemal der gesellschaftlichen Erstarrung und dem durch die »Bewußtseinsindustrie« (ein Enzensberger-Wort) produzierten »falschen Bewußtsein« (Karl Marx) vorzuziehen, das die Literatur als etablierte bürgerliche Kulturpraxis nur weiter zu zementieren helfen würde. Wie ernst es der Literatur tatsächlich mit der eigenen Negation war, zeigt nicht zuletzt jedoch Enzensbergers eigenes Beispiel, der sich im Laufe der siebziger Jahre, gleich vielen seiner Kollegen, vom Sympathisanten der Studentenbewegung zum kritischen Solitär hin entwickelte.

Als Solitär, der es gleichwohl stets verstand, das intellektuelle Zentrum seiner Generation in Deutschland zu repräsentieren, war Enzensberger allerdings schon mit seinem Debüt als Lyriker in den späten fünfziger Jahren in der damaligen Bundesrepublik aufgetreten (*Verteidigung der Wölfe*, 1957). Das politische Engagement, das er besonders als Mitherausgeber des *Kursbuchs* (1965–1975) Ende der sechziger Jahre dezidiert seiner literarischen Aktivität, zumal dem Schreiben von Gedichten, vorgezogen hatte – seine Lyrik blieb über ein Jahrzehnt lang, seit dem Band *Blindenschrift* (1964), ohne Fortsetzung –, machte in den siebziger Jahren jedoch der Reflexion über die Unmöglichkeit Platz, die eigene kritisch-poetische Individualität ins Korsett einer ideologischen Bewegung einschnüren zu können.

Allerdings ging Enzensberger anders als ein Teil seiner Autorenkollegen bei seiner kritischen Bestandsaufnahme des Flirts mit der marxistischen Ideologie nie den Weg der sogenannten »Neuen Innerlichkeit« oder »Neuen Subjektiv-

tät«, sondern verstand sich auch und besonders in seiner dezidierten Rückkehr zu genuin literarischen Ausdrucksformen als Intellektueller im Sinne des im Zentrum der Öffentlichkeit agierenden, Zeit und Diskurse aus der Perspektive seiner unabhängigen kritischen Individualität heraus beleuchtenden Geistes. Diese geistige Unabhängigkeit zeigt sich allein schon in der Wahl seiner Sujets: Undoktrinär greift Enzensberger, ohne je direkt von seiner eigenen Befindlichkeit zu reden oder intim zu werden, die Lebensläufe undoktrinärer Einzelner auf, so etwa 1972 die Lebensgeschichte des spanischen Anarchisten Buenaventura Durruti im Film *Durruti* bzw. im dokumentarischen Collageroman *Der kurze Sommer der Anarchie* – der damit eine Reihe Enzensberger'scher Prosaporträts politisch unangepasster Einzelgänger eröffnet, die, im linken Spektrum begonnen, nunmehr mit *Hammerstein oder der Eigensinn* (2008) auch den Bogen zu Repräsentanten des rechten Spektrums geschlagen hat.

Das Ende der Utopien zu Anfang der siebziger Jahre bedeutet für Enzensberger weder das Ende gesellschaftlicher Einmischung noch das Ende des Nachdenkens über Utopien an sich. Sein wohl repräsentativstes Werk der Siebziger, die »Komödie« in 33 »Gesängen« *Der Untergang der Titanic* (1978), zeigt den Autor gut in dieser neuen Rolle dessen, der, in Gegenwart wie Tradition gleichermaßen souverän bewandert, die utopische Projektion des Jahres 1968 ebenso wie die Katerstimmung des darauffolgenden Jahrzehntes im ironischen, spielerisch-komödiantischen Gestus einer Lyrik zum Ausdruck bringt, in der individuelles Erleben (etwa des kubanischen und sowjetischen Realsozialismus, des bundesrepublikanischen »Herbsts«) und gesellschaftlicher Diskurs (die linken Theoretiker, stereotype Vietnam-, Amerika- oder Kuba-Bilder) aufs engste miteinander verschmelzen.

Vor diesem Hintergrund mussten die bereits 1975 – drei Jahre vor *Der Untergang der Titanic* – erscheinenden »Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts«, die der Sammeltitle *Mausoleum* zierte, wie das erste Dokument einer neuen Positionsbestimmung Enzensbergers als Lyriker im postrevolutionären Jahrzehnt wirken. Seine Rückkehr zur Gattung mit dem vermeintlich höchsten »Innerlichkeitsfaktor« schien in Verbindung mit dem gesellschaftsutopischen Moment des »Fortschritts« und der Verortung dieser Lyrik im Genre der Ballade bzw. des Rollen- und Porträtgedichts allerdings jeden Verdacht des unpolitischen Rückzugs ins Private, Innerliche oder »Gefühliges« zu nehmen. Die Rezeption des Gedichtbandes im Kontext der literarischen Diskurse der siebziger Jahre – Bestandsaufnahme der gescheiterten Utopie, Rückbesinnung auf das Individuelle – kann dem Anspruch dieser Lyrik jedoch nur unzureichend gerecht werden.²

Dies wird wohl erst heute so recht evident, zu einer Zeit, da es unter den tonangebenden Autoren der Gegenwartsliteratur üblich oder geradezu unerlässlich geworden ist, sich mit den unser Weltbild bestimmenden Dispositiven von

Naturwissenschaft und Technik auseinanderzusetzen: Der bahnbrechende Erfolg von Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* als Wissenschaftshistorie des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Lebens- und Forschungsgeschichten von Gauß und Humboldt steht da nur für eine lange Reihe neuartiger, genreübergreifender literarischer Zugänge zur Wissenschaft, etwa bei Raoul Schrott (*Logbuch*, 2007; *Gehirn und Gedicht*, zusammen mit Arthur Jacobs, 2011), Durs Grünbein (*Der cartesische Taucher*, 2008), Thomas Kling (*nacht.sicht.gerät*, 1993; *Sondagen*, 2002), Marcel Beyer (*Kaltenburg*, 2008), Andreas Maier (*Bullau. Versuch über Natur*, 2006) u. a. Nimmt man dazu noch das anhaltende wissenschaftlich-poetische Interesse bei älteren Autoren der Gegenwart wie an erster Stelle Enzensberger selbst (*Die Elixiere der Wissenschaft*, 2002; *Im Irrgarten der Intelligenz. Ein Idiotenführer*, 2007; *Fortuna und Kalkül. Zwei mathematische Belustigungen*, 2009), aber etwa auch Michael Krüger (*Unter freiem Himmel*, 2007) oder in anderer Hinsicht gar Peter Handke (*Die Lehre der Sainte-Victoire*, 1980; *Noch einmal für Thukydides*, 1997; *Kali*, 2007), so ist man versucht, als Begriff für die innere Eigendynamik der deutschsprachigen Literatur der letzten zwei, drei Jahrzehnte einen »scientific turn« anzusetzen – was hier wegen der modischen »turn«-Prägung und der unzureichenden empirischen Grundlage wohlweislich in Anführungszeichen gestellt, aber immerhin zur Diskussion empfohlen sei. Ein solcher Begriff böte nämlich den Vorteil, im Gegensatz zu anderen, von der Literaturwissenschaft immer wieder proklamierten »turns« der vergangenen Jahre aus einer beobachteten Tendenz *innerhalb* der Literatur selbst bzw. einer bestimmten, an ihren Werken ablesbaren Einstellung der Autoren gegenüber Wissenschaft und Technik abgeleitet zu sein.

Egal jedoch, ob man diese zugegebenermaßen holzschnittartige Begriffseingehung einer immerhin wahrnehmbaren Entwicklung prinzipiell für akzeptabel hält oder nicht – die Auseinandersetzung darüber müsste notwendigerweise den Rahmen einer Einzeluntersuchung verlassen, und ähnliche Debatten werden ohnehin zum Teil bereits unter anderen Vorzeichen initiiert und vorangetrieben –,³ so erlaubt doch die Feststellung einer tendenziellen »Vernaturwissenschaftlichung« der heutigen Gegenwartsliteratur retrospektiv Rückschlüsse auf jene »Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts« Hans Magnus Enzensbergers, die sich im Jahrzehnt ihres Erscheinens und im Kontext der »Neuen Innerlichkeit« noch anders, solitärer und eigenwilliger, ausnehmen mussten als in der jetzigen Zeit, da der Literaturbetrieb den Flirt mit Wissenschaftsgeschichte und Wissensdiskursen mit seinen wichtigsten Preisen belohnt und die geisteswissenschaftliche Forschung sich Interdisziplinarität und Vernetzung mit den Leitdisziplinen der technischen Welt auf die Fahnen geschrieben hat. Aus dieser Perspektive betrachtet, so die Hypothese, nimmt das *Mausoleum* Enzensbergers eine Entwicklung vorweg, die inzwischen auf vielfältigste Weise ihre Blüten treibt – bis hin zu den wissenschaftstheoretischen

und -geschichtlichen Editionen ursprünglich rein belletristischer Verlage, wie etwa das Beispiel der 2008 begonnenen »Edition Unseld« bei Suhrkamp zeigt, in der Hausautor Enzensberger auch seine »mathematischen Belustigungen« veröffentlichte.

Wichtiger noch ist, dass im Licht dieser Entwicklungen Enzensbergers *Mausoleum* mit seinen ineinandergreifenden Motivsträngen aus Technik, Wissenschaft, Fortschrittsutopie, Ästhetik und Terror, aber auch mit seiner Art, die Wissenschaftsgeschichte in avanciert-ausgeklügelten Strukturen (Zitat, Collage, Montage; Neubelebung der Genres des Porträt- und Rollengedichts sowie der Ballade) zu rekapitulieren, ungeahnt an neuer Relevanz gewinnt. Die Spannung, die sich aus dem Kontext der siebziger Jahre zwischen der Wissenschaftsgeschichte als kultureller Dynamik der Wissensanreicherung und dem »Fortschritt« als gesellschaftlicher Utopie ergibt – im Gedichtband selbst noch deutlich ablesbar an den Porträts eines Frühsozialisten wie Charles Fourier, eines Anarchisten wie Iwan Bakunin und eines Berufsrevolutionärs und Sozialromantikers wie Ernesto »Che« Guevara, ein unverkennbarer Unterschied doch immerhin zur weitgehend ideologie- und utopiefrei betriebenen »Vernaturwissenschaftlichung« der Literatur heute –,⁴ kann beim folgenden Blick auf Enzensbergers im *Mausoleum* entwickelte Wissenschaftspoetik leider nicht ausreichend berücksichtigt werden.

Der hervorstechende Eindruck nach der Relektüre des *Mausoleums* ist aus der Rückschau von heute in jedem Fall der, dass sich dieser über dreieinhalb Jahrzehnte zurückliegende Band wie die Propädeutik zum »scientific turn« der angedeuteten literarischen Gegenwartsdiskurse liest. Das Geschenk, das sich der *poeta doctus* vor kurzem selber zu seinem achtzigsten Geburtstag machte, der Gedichtband *Rebus* (2009), scheint sogar selbst mit subtiler Ironie auf die eigene, durch *Mausoleum* ins Leben gerufene Tradition einer postmodernen Wissenschaftspoesie zu verweisen. *Rebus* verweist mit seinem Titel auf mehr als bloß das Bilderrätsel französischer Provenienz – ebenso klingen darin, auf den lateinischen Wortstamm *res* zurückgehend, »die Dinge« mit an, die gesamte empirische Welt also oder alles was, mit Wittgenstein zu sprechen, der Fall ist. Geht man von der lateinischen Sprache zur lateinischen Literatur, stößt man auf »*De rerum naturae*«, Lukrez' Lehrgedicht, welches das empirische Wissen der Antike lyrisch zusammenfasste. Enzensbergers *Rebus* ist ein Reflex darauf, wenngleich von seinem Standort aus die Dinge nicht mehr *in toto*, sondern nur noch *pars pro toto* betrachtet werden können. Entscheidend ist, dass er sich wie Lukrez von den Naturwissenschaften, ihren Weltbildern, Fragestellungen, Methoden und Aporien zur lyrischen Produktion anregen lässt – zwar nicht ausschließlich, aber fortlaufend, denn *Rebus* ist nur das vorerst letzte in einer Reihe naturwissenschaftlich akzentuierter Werke, die von Beginn an Enzensbergers Weg als Intellektueller markierten.

Bei genauerem Blick war es für den wissenschaftlich im Umfeld Max Ben-

ses und dessen kybernetischen Theorien Sozialisierten selber nämlich von Anfang an alles andere als außergewöhnlich, neben den berühmten drei ersten Gedichtbänden *Verteidigung der Wölfe*, *Landessprache*, *Blindenschrift*, den lyrischen Übersetzungen, soziokulturellen Betrachtungen und Polemiken auch medientheoretische, filmtechnische und mathematische Essays zu verfassen oder später gar den augenzwinkernd ernstgemeinten Entwurf eines *Poesie-Automaten* (2000) vorzulegen.⁵

2. Das »Mausoleum«. – Der erste Gipfelpunkt von Enzensbergers breit gestreutem Dialog mit den Naturwissenschaften ist zweifellos jedoch im 1975 vorgelegten *Mausoleum* zu sehen, jenen, wie es im Untertitel heißt, »Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts«, die in virtuoson Variationen der lyrischen Formensprache eine Porträtgalerie der Neuzeit entwerfen, »in der«, so will es der von Enzensberger autorisierte, wohl gar selbst entworfene Klappentext, »Revolutionäre und Astronomen, Musiker und Ingenieure, Mathematiker und Zauberkünstler, Mönche und Bürokraten zu besichtigen sind«. Anders als es diese Aufzählung zu suggerieren scheint, ist das *Mausoleum* damit allerdings kein Panoptikum mit einer bunt gemischten Spezies illustrier Köpfe; die Auswahl der Porträtierten, erkennbar bereits an der an den Geburtsdaten der 37 Männer orientierten Chronologie von der frühen Neuzeit bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, folgt vielmehr dem Grundmotiv des »Fortschritts«, der sich bei Enzensberger, nicht anders als im landläufigen Sprachgebrauch, wesentlich über die Progressionen von Naturwissenschaft und Technik definiert.

Auch da noch, wo »Fortschritt« eher ästhetisch-kultureller Natur zu sein scheint, wird er von wissenschaftlich-technischem Fortschritt umrahmt. Folgerichtig dominiert die Bild- und Begriffswelt von Naturwissenschaft und Technik auch in jenen Porträts des *Mausoleums*, die auf unter dem Fortschrittsbanner segelnde Scharlatane, Künstler, Philosophen oder Politiker gemünzt sind: Hinter dem Phänomen »Fortschritt« verbergen sich für Enzensberger von der Logik und Ratio des wissenschaftlichen Weltbilds der Neuzeit legitimierte Triebkräfte, die in ihren unabschätzbaren Auswirkungen und »Folgen«⁶ durchgängig ambivalent, mitunter gar terroristisch oder barbarisch, also »unfortschrittlich« im Sinne der Idee der moralischen Aufwertung der Menschheit durch wissenschaftlichen Fortschritt erscheinen – oder die sich andererseits ihr Ventil, »Fortschritt« in »Kunst« verwandelnd, in der Zweckfreiheit des ästhetischen Sektors suchen. Diese Annahme findet ihre stärkste Bekräftigung in der Form der Gedichte.

Enzensberger verknüpft die Denkfigur des »Fortschritts« mit der Gattung der Ballade, deren Tradition er allerdings eher ironisch aufgreift, als dass er die klassisch-romantische Überlieferung dramatischer Gedichte fortsetzte, und auch gegenüber der Dialektik von Brechts Balladen oder den balladesken Chansons eines Wolf Biermann sind seine Fortschritts-»Balladen« von größerer Subtilität:

Die Gattung korrespondiert bei ihm mit einer der Dynamik des Fortschritts innewohnenden ›dunklen‹ Kehrseite, die im Kontrast zum Wissens-, Erkenntnis- und Medienzuwachs steht. Nicht nur die Biographien der einzelnen Fortschrittsrepräsentanten enthalten ihre Aporien, sondern der Fortschritt selbst ist in seinen Einzelphänomenen von einer poetischen, die auf eindeutige Gegensätze angelegte philosophisch-materialistische Dialektik jedoch klar überschreitenden Widersprüchlichkeit gekennzeichnet. Enzensbergers ironischer Rückgriff auf Genre und Tradition der Ballade ist geeignet, diese variantenreiche poetische Widersprüchlichkeit entsprechend abzubilden.

Anstatt also die Progressionen (und Rückschläge) des »Fortschritts« in ungebrochener Stufenfolge (oder etwa der antithetischen Dynamik von Auf- und Ab-Kurven) anhand exemplarischer Biographeme zu würdigen, schlagen die Balladen des *Mausoleums* eine sehr individuelle, auf den jeweiligen Porträtierten – Enzensbergers Galerie des »Fortschritts« ist ausnahmslos von Männern bevölkert – und dessen gesellschaftliches Umfeld zugeschnittene Art der Darstellung an. Dabei steht nicht etwa der wissenschaftliche ›Erfolg‹ des Jeneigenen, sein spezifischer an die Nachwelt überlieferter ›Ruhm‹ im Vordergrund, sondern unbewältigte Widersprüche in Denken, Lebensführung und Öffentlichkeit stiften, ohne je auf moralische Verurteilungen seitens des Erzählers hinauszulaufen, den denkbar besten Kontrast zur Apologie wissenschaftlichen Forschungs- und Entdeckerdrangs: Die Widersprüche der Porträtierten, der gegenüber ihrem oft banalen Alltag und dem rationalen Ethos ihrer Schöpfungen sich seltsam irrational ausnehmende Forschungseifer, den Enzensberger freizulegen versteht, sind das eigentlich ›balladeske‹, das tragische oder tragikomische Element ihres wissenschaftlichen Heroismus. Wie arbeitet er diese Kontraste heraus?

In keiner Zeile seiner ›Fortschrittsballaden‹ weckt Enzensberger beim Leser die Illusion, dass sich ihr Erzähler lediglich historisierend und empathisch in die Figuren hineinversetzt, um sie, etwa im Sinne phänomenologischer Introspektion, in ihrem Wesen und Wollen zu begreifen. Unverkennbar ist die Stimme dieses Erzählers in der Gegenwart des Buches *Mausoleum* angesiedelt – einer lebensweltlichen Realzeit im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts, die er mit seinen Rezipienten teilt –; er tritt jedoch weniger selbst kommentierend oder gar urteilend hinzu, als dass er die faktischen Figuren seiner Porträts durch Montage von Fremd-, Eigen- und Kryptozitaten in ihrer schillernden Widersprüchlichkeit plastisch hervortreten lässt.

Enzensbergers Gedichte entwickeln sich damit, um es überspitzt zu sagen, zu intelligent collagierten Wissenschaftlerballaden. Hinzu kommt das Montageelement auch auf der Erzählebene: verschiedene Einzelaspekte der aufgegriffenen Lebensläufe werden neu arrangiert, zusammen›geschnitten‹ oder aufgeteilt, d. h. ohne Rücksicht auf die biographische Chronologie oder ihren Stellenwert in bereits bekannten Varianten der Biographie zueinander in Beziehung gesetzt. Wie

das reale Mausoleum ein Ort ist, wo der Leib einer Person der Vergangenheit für den Blick der jeweils wechselnden Gegenwart konserviert werden soll, so tut Enzensberger alles, um das Bild seiner Helden im bzw. aus dem Licht seiner Gegenwart heraus zu zeichnen: »Der Produzent stellt die Geschichte im Studio nach.«⁷

Besonders an den Porträts von Innovatoren auf dem Gebiet optischer Illusionen wie dem Erfinder Jacques de Vaucanson,⁸ dem Kupferstecher Giovanni Piranesi,⁹ dem Magier Jean-Eugène Robert-Houdin,¹⁰ dem Physiologen und Fotografen Etienne Jules Marey¹¹ und dem Kinopionier George Méliès¹² wird sichtbar, wie das Vexierspiel der Montage sich zugleich metapoetisch legitimiert. In der flexiblen, von Gedicht zu Gedicht changierenden Form manifestiert sich auch der jeweilige Gegenstand, etwa in den acht achtzeiligen Strophen auf Marey das gleichmäßig wiederkehrende Format seiner mit dem fotografischen »Gewehr« geschossenen Aufnahmen von Bewegungsabläufen bei Pferden, Vögeln, Maschinen, Athleten usw.¹³ oder in den sieben achtzeiligen Strophen auf Méliès dessen zu keiner Conclusio kommende cinematographische Rastlosigkeit: Begünstigt die gerade Strophenzahl den Eindruck des Statischen und Abgeschlossenen, so erweckt die ungerade Strophenzahl eher den des Vorläufigen und dynamisch Akzelerierenden. Unversehens wird dabei die Darstellung technischen Handwerks- und Erfindungsgeistes zum Spiegelbild der dichterischen Kreativität, wie sie Enzensberger als Lyriker bzw. das sich als Collageur und Montagekünstler inszenierende Textsubjekt seines *Mausoleum* selber auszeichnet; *techné*, hier also das geschilderte Handwerk und Tüftlertum des Kinopioniers, und *poiesis*, hier das Gedicht mit seiner konzisen Struktur, seiner immanenten Poetik, sind aufs engste ineinander verschränkt. Die um die Hälfte verkürzte Schlusszeile jeder Strophe des Méliès-Gedichtes gibt dabei jeweils eine Art Resümee der individuellen Fortschritte des Porträtierten, das jedoch immer nur vorläufig und fragmentarisch, aspektartig verkürzt, ausfallen kann:

*Ihr Metier und das meine - nicht viel Unterschied, sagt Apollinaire.
Der Meister zimmert und schreibt und schraubt. Er malt und dreht.
Er schneidet und schneidert. Er bastelt. Er baut. Er entwickelt.
Er hämmert und mischt und kopiert und macht alles selbst und antwortet: *Ich
bin Kopf- und Handarbeiter, beides zugleich.* Er spielt sieben Musiker,
ein ganzes Orchester auf einmal. Er klatscht in die Hände.
Die Leinwand verdunkelt sich. Das Zelluloid ruckt und wackelt.
Er ist der Erste, immer der Erste.¹⁴*

Grundbaustein von Enzensbergers »Mausoleum«-Gedichten ist die reimlose, metrisch variable Langzeile, die, pro Gedicht changierend, in regelmäßigen Strophen von je zwei bis zwölf Versen bzw. in Gedichten mit unregelmäßigem Strophenbau vorkommen kann; mehrfach rücken an Stelle variabler, strophisch

organisierter Langzeilen auch Prosablöcke, oder Prosablöcke und Langzeilen vermischen sich miteinander wie in den Porträts von Joseph Ignace Guillotin¹⁵ und Henry Morgan Stanley.¹⁶ Besonders originell wirkt der Strophenbau im Gedicht auf Gottfried Wilhelm Leibniz.¹⁷ Es weist eine mathematische Struktur auf, die an einen Algorithmus erinnert: Die in Strophen von immer der gleichen zwölfzeiligen Länge sich artikulierende Erzählerstimme wechselt jeweils mit Gegenstrophen in Manier des Spionageberichts, die sich nach jedem Wiederholungsmodus systematisch um eine Zeile verringern.

Neben einer völlig neuen Perspektive auf die Figuren ergibt sich durch die Methoden von Collage, Montage und mehrstimmiger Rede auch eine zeitliche Gegenläufigkeit zur linear getroffenen Anordnung der 37 Porträts. Während der Fortschritt dem Wortsinn nach nur eine Richtung kennt, sein Vektor streng in die Vertikale weist, gibt es in den Gedichten noch eine ›horizontale‹ Dimension, die alle Porträtierten gleichermaßen zu Zeitgenossen des Erzählers und seiner Leser macht. Dies ist wesentlich die Leistung der collagierten Zitate, welche die Figuren aus ihrer historischen Fixierung lösen und einen zwischen den Jahrhunderten bis zur Gegenwart dauernden Dialog mit ihnen fingieren – wie ihn ebenso die im echten Mausoleum zur Schau gestellte Leiche fingiert.

Im Eröffnungsgedicht, das dem italienischen Uhrmacher Giovanni de' Dondi und seiner im Jahr 1346 gemachten Erfindung, dem ersten mechanischen Chronometer, gilt, wird dieser zeitliche Brückenschlag zur Gegenwart programmatisch in Szene gesetzt, wenn es am Ende heißt: »Nicht Guggenheim sandte / Francesco Petrarca Schecks / zum Ersten des Monats. // De' Dondi hatte keinen Kontrakt / mit dem Pentagon. // Andere Raubtiere. Andere / Wörter und Räder. Aber / derselbe Himmel. / In diesem Mittelalter / leben wir immer noch.«¹⁸ Mit dem »Mittelalter« ist hier nicht (nur) der historische Zeitraum gemeint, an dessen Ausgang die Neuzeit steht, sondern die Zeitspanne, welche es erlaubt, uns als ›Heutige‹ ins Verhältnis zur Erfindung von ›damals‹ zu setzen: Was damals erfunden wurde, beeinflusst heute noch immer, wenngleich unter anderen Auspizien, unsere Begriffs- und Lebenswelt.

In einer metapoetischen Volte vergleicht Enzensberger de' Dondis Artefakt mit Francesco Petrarcas *Trionfi del tempo*, bezeichnet die »Uhr ohne Vorbild, unübertroffen / vierhundert Jahre lang« als »Zwecklos und sinnreich / wie ein Gedicht aus Messing.«¹⁹ Wie das Mausoleum als Gedächtnisort den spirituellen Kontakt zum Verstorbenen auch nach dessen Tod sicherstellen soll, so können die Gedichte einen Gedächtnisraum kreieren, der daran erinnert, dass die Selbstverständlichkeit, mit der wir uns, einem naturwissenschaftlich-rationalen Weltbild verpflichtet, in unserem hochtechnisierten Bios bewegen, eine lange und problematische Vorgeschichte hat, die auf persönlichen Triumphen und Niederlagen Einzelner beruht.

3. *Leibniz' Algebra*. – Ich möchte das am Beispiel des Gottfried Wilhelm Leibniz gewidmeten Biogramms verdeutlichen. Weder Jahreszahlen noch Domizile werden im Gedicht konkret gewürdigt, stattdessen begnügt sich die Erzählstimme mit einem erstaunten Resümee von Leibniz' Adresse: »Ausgerechnet Hannover, wo die Häuser so engbrüstig sind!«, um sie mit dem kosmopolitischen Unterwegssein und der manischen Korrespondenzpflege des rastlosen Wissenschaftlers zu kontrastieren:

[...] Aber rappend
baut er sein Netz aus, tastet ab, registriert. Trifft Spinoza
in Amsterdam, Newton in London, Kircher in Rom, in Basel
die Bernoullis. Chinesische Interessen: korrespondiert
mit Peking. *Novissima Sinica*: Über das binäre Zahlensystem
und das *I Ching*. Gespräche in Parks über Forschungsplanung,
Verhandlungen in Kanzleien. So holpert er in seiner Kutsche
und schnurrt, als eine ganze Akademie, über die Karrenwege Europas hin.²⁰

Derselbe Kontrast von lebensweltlicher Enge versus geistiger und körperlicher Beweglichkeit herrscht übrigens auch im Humboldt-Gedicht: »*Dieser Mann ist eine vollständige, wandelnde Akademie*. [...] Er schloß sich ein in Berlin, / einer *kleinen, geistig verödeten, überhämischen Stadt*.«²¹ Ähnlich triumphiert im Méliès-Porträt die Einzelleistung über eine mediokre Außenwelt: »Er spielt sieben Musiker, / ein ganzes Orchester auf einmal.«²²

Es geht Enzensberger nicht um die nachprüfbare historische Faktizität einzelner Tatsachen aus Leibniz' Leben, sondern um die Signatur, das Charakteristische dieses Mannes, der sich mit der Universalität seiner Interessen einer eindeutigen Feststellung entzieht. Die Irritation, die von einer solchen Existenz ausgeht, fängt eine die um Objektivität bemühte »erste« Stimme des Porträtdichters überlagernde »zweite« Stimme ein: Aus den vier jeweils zwischengeschalteten, sich progredierend um je eine Zeile verringernden eingeklammerten Strophenblöcken des Gedichtes sprechend, fingiert sie die Perspektive eines anonymen, im Plural tätigen Geheimdienstagenten des späten 20. Jahrhunderts:

(Aus unsern Dossiers, sagt die CIA, ergibt sich folgendes Bild.
Privatleben: fehlt. Sexuelle Interessen: gleich null. Emotional
ist L. ein Kretin. Seine Beziehung zu andern
ist der Diskurs und sonst nichts. Was einen ferner schier rasend macht,
ist dieser wahnwitzige Fleiß. Unter allen Umständen, überall,
jederzeit schreibt er, liest oder rechnet. Seine kleine Maschine,
die Wurzeln zieht, hat er stets zur Hand. Die Staffelwalze rotiert.
Wie ein Automat. Wie ein Automat, der einen Automaten gebaut hat.)²³

Die Beunruhigung, die von Leibniz' Ingenium ausstrahlt, gipfelt in der bizarren Feststellung des fingierten Agenten, »L. ist eine *bloße Maschine*, / und *höhere Wesen*, denen die Erde zum Wohnplatz beschieden worden, / bedienen sich seiner.«²⁴ Hier erweist sich Enzensberger als äußerst trickreicher Arrangeur des Leibniz'schen Biogramms: Die einem fiktiven Agenten untergeschobene Aussage offenbart sich, ausgewiesen durch den Kursivdruck im Text, wiederum als Zitat, und zwar, wie ein Blick in den von Enzensberger immerhin mitgelieferten Namensindex am Ende des Buches zeigt, wohl vom im Gedicht selbst nicht genannten Jean Paul, der erst ein halbes Jahrhundert nach Leibniz' Tod das Licht der Welt erblickte. Weitere im Text vorkommende Anspielungen auf Personen, die anders als Spinoza, Newton, Bernoulli und Kircher *nicht* zu Leibniz' Zeitgenossen zählten, wie der im 19. Jahrhundert lebende Ire Boole mit seiner »Boolesche[n] Algebra« (6. Strophe)²⁵ oder der mittelalterliche katalanische Philosoph Raimundus Lullus mit seinen »Lullischen Künsten« (5. Strophe)²⁶ enthüllen den Montage-Charakter des Porträts. Es zeigt sich, dass die Figur des Universalgelehrten aus dem 17. Jahrhundert am Ende des 20. Jahrhunderts nur durch nachträgliche, assoziierende Rekonstruktion im kulturellen Gedächtnis reanimiert werden kann. Sie wird zur Kunstfigur, von der es, schöpfend aus der kollektiven Imago der »Bewusstseinsindustrie« des Raumfahrtzeitalters daraufhin heißen kann: »L. ist ein automatischer Astronaut, eine extraterrestrische Sonde.«²⁷

Dennoch bleibt Enzensberger mit seinem Leibniz-Porträt fern aller posthum-postmodernen Gelehrtenschändung durch Auflösung des Referenzzusammenhangs in der Beliebigkeit eines mit dem bloßen Namenszug »Leibniz« spielenden kollektiven Vorstellungshaushalts. Auf einer Keksrulle wird *sein* Leibniz gerade nicht entsorgt. Sein Leibniz *ist* vielmehr die Rekonstruktion des historischen Gelehrten aus der Zeitgenossenschaft des späten 20. Jahrhunderts heraus. Das Erstaunliche, ans Unvorstellbare Grenzende ist aus dieser Perspektive das Bild eines einzelnen Menschen, in dessen Geist die Fäden der in der Moderne gegen Unendlich sich aufsplitternden und auseinanderstrebenden Wissenschaften noch hatten zusammenlaufen können:

Also entwirft er sinnreiche Fahr- und Windkünste, Grubenpumpen
und Wetterbrücken. Ferner beschäftigen ihn die Rätsel des Phosphors,
der Rübsamenanbau, die Münzreform; ferner schlägt er Sternwarten vor,
Girobanken, Farbenfabriken; ferner plant er, ohne Skrupel zu fühlen,
die Stützung des Silberkurses und die Eroberung von Ägypten.²⁸

Sicher, der Collageur solcher Zeilen bietet uns nicht den ganzen Leibniz, berühmte Aspekte seines Werkes wie die Monadologie oder das Axiom von der besten aller Welten fehlen oder sind nur flüchtig gestreift; entscheidend aber ist der Blick aufs »extraterrestrisch«, also irgendwie phantastisch, schwankend

zwischen unheimlich und wunderbar, anmutende Ganze dieser Existenz, die keine Schranken zwischen den einzelnen Wissenschaften, Techniken und Künsten kennt. Leibniz' Mission, so wie sie Enzensberger aus der modernen Rückschau rekonstruiert, erinnert hingegen an ein gut hundert Jahre später aus der Taufe gehobenes Projekt: die Poetisierung der Naturwissenschaften im Dienst einer »progressiven Universalpoesie«, wie sie die Romantik, allen voran Novalis, begehrte. Dazu passt auch das vom Gedicht imaginierte Ende des Leibniz'schen Ingeniums in Sphären, die auch Novalis mithilfe von Algebra, Naturwissenschaften und Poesie hatte entschlüsseln wollen: »Ein Unbekannter behauptet, er habe, in seinen letzten Tagen, / sich damit befaßt, die Sprache der Engel zu dechiffrieren.«²⁹

Spätestens seit den Arbeiten von Hans Blumenberg wissen wir, dass auch die Weltbilder der empirischen Wissenschaften in ihren historischen Etappen auf einem Fundament metaphorischer Begriffsbildung errichtet worden sind. Damit erweist sich die Metapher, die bildliche, darstellende, veranschaulichende Rede, nicht allein als Domäne der Poesie, des literarischen Diskurses; sie ist ebenso überall dort am Werk, wo eine Theorie, ein Ideen- und Gedankengebäude, eine Vorstellung in Worten anschaulich gemacht werden sollen. Dies ermöglicht es Blumenberg auch, die Weltbilder eines Leibniz, Novalis und Humboldt – neben anderen – unter *einem* Buchtitel zu fassen, der poetische, naturwissenschaftliche und philosophische Intentionen miteinander vereint: *Die Lesbarkeit der Welt*.³⁰

Leibniz und Humboldt finden sich mit ihren naturwissenschaftlichen Weltbildern auch in Enzensbergers (sechs Jahre vor Blumenberg veröffentlichtem) *Mausoleum* porträtiert, und von Novalis könnte das Stichwort stammen, das sie in der Geschichte des wissenschaftlich-technischen Fortschritts zusammenführt: Beiden geht es, wie auch den meisten anderen der im *Mausoleum* Ausgestellten, mit ihren je spezifischen empirischen Methoden, technischen Hilfsmitteln, philosophischen Prämissen und ästhetischen Herangehensweisen, um eine Lesbarmachung und das heißt eine »Poetik der Natur«. Und da Enzensberger als Autor der »Balladen« bzw. das von ihm vorgeschobene collagierende und zusammenschneidende Textsubjekt, der »Erzähler«, zugleich arrangierender Animateur und reflektierender Betrachter seiner Helden des Fortschrittszeitalters sein will, muss er intensiv ihre Weltbilder kennen, sich in sie hineinversetzen, um sie auf lyrische Prägnanz verdichtet zu rekonstruieren.

Das Novalis-Fragment: »Der *Poet* versteht die Natur besser, wie der wissenschaftliche Kopf«,³¹ träfe daher insofern auf den sich hinter den Porträts und deren »Erzähler« verschanzenden Autor – Enzensberger selbst – zu, als er intellektuell über die verschiedenen einzelnen, teils miteinander konkurrierenden wissenschaftlichen Weltbilder verfügen muss, um sie für das *Mausoleum* lyrisch synthetisieren zu können. Dadurch erweist sich Enzensberger mit seiner die Wissenschaftsgeschichte als Fundus für Lyrik durchforstenden intellektuellen

Begabung als jener Sonderfall des in Wissenschaft wie Poesie dilettierenden *poeta doctus* und damit in gewisser Hinsicht dem von ihm porträtierten Leibniz verwandt – dessen Porträt ist, wie im Grunde jedes der anderen 36 Biogramme, auch ein verfremdetes Selbstporträt des Autors und ein Simile seiner intellektuellen Neugier. Die historischen Figuren, die er porträtiert, gewinnen unter seiner Hand ein poetisches Eigenleben, was auch die im Titel jeweils anstelle des vollen Namens firmierenden Initialen der Porträtierten unterstreichen, denen als historische Basis die jeweiligen Lebensdaten zur Seite stehen – dies macht die Porträts auch zu einem wissenschaftsgeschichtlichen Rätselraten, dessen Auflösung erst Index und Inhaltsverzeichnis am Ende des Bandes bescheren.

Für Enzensbergers wissenschaftspoetische Neugier besitzt daher auch die Novalis-Maxime Gültigkeit: »Universaltenenz ist dem eigentlichen Gelehrten unentbehrlich«³² – da ist dieselbe, an seinen Publikationen ablesbare Vielseitigkeit der Interessen, da ist die mit Leibniz' inszenierter Rastlosigkeit vergleichbare Regsamkeit des Geistes, die seine Rezipienten dazu veranlasst, ihm wie kaum einem anderen Autor der Gegenwart das Attribut »espritreich« zu verleihen. Und mag diese Analogie einfach damit zu tun haben, dass Autoren in Porträtgedichten zwangsläufig immer auch ihre eigene Poetik mitliefern, so bestätigt dies umso mehr den literaturgeschichtlichen Rang, der den 37 Porträts seines *Mausoleums* gebührt.

Die *Poetik* des wissenschaftlich-technischen Fortschrittes, die dieser Gedichtband thematisiert, geht lyrisch pointiert, variantenreich aufgefächert und nahezu programmatisch wie in empirischen Fallstudien durchgespielt jener jüngsten Entdeckung der Poesie der Wissenschaften voran, in der sich, von mir tentativ als »scientific turn« bezeichnet, eine der Haupttendenzen der aktuellen deutschsprachigen Literatur zu erkennen gibt: In Enzensberger hat dieser neuerliche »scientific turn« seinen keineswegs klandestinen, sondern offenbaren stichwortgebenden Anreger, Mentor und Motor; in ihm als Autor des *Mausoleums* seinen, wenn man so will, »Erfinder« und Vermesser des neuen Paradigmas *avant la lettre* – die Brücke zu den Jüngeren schlagen seine in Gedicht- oder Essayform seit dem *Mausoleum* entstandenen wissenschaftspoetischen Texte von selbst. Das *Mausoleum* jedoch lässt sich mit gutem Recht als eigentliches Archiv und Keimzelle seiner Wissenschaftspoetik begreifen.

In einem Jahrzehnt entstanden, da die deutsche Literatur sich in Soziologie und Selbsterkundungen bespiegelte, resümiert das *Mausoleum* das wissenschaftlich-technische Dispositiv der Neuzeit in poetisch verdichteten Einzelporträts. Das Primat des wissenschaftlich-technischen Diskurses über unsere Lebenswelt wird vom *Mausoleum*, wie uneingestanden bzw. nicht problematisiert auch von der Literatur des jüngsten »scientific turn«, vorbehaltlos anerkannt – keines der 37 Porträts gilt einem primären Literaten oder Dichter – und die Literatur damit auf einen sekundären Ort poetischer Rekapitulation der Wissenschaftsgeschichte

verwiesen: Diesen Ort teilt sich Enzensberger mit den jüngeren Autoren des »scientific turn«. Sich dort zu befinden bedeutet keineswegs den 1968 proklamierten »Tod der Literatur«, sondern vielmehr die gezielte Erkundung und Bewusstmachung genau des Spielraums, der dieser zwischen wissenschaftlicher Empirie und technisch-medialer Alltagspraxis in unserer Lebenswelt verblieben ist.

Anmerkungen

- 1 Novalis, *Werke*, hg. und kommentiert von Gerhard Schulz, München 1987, 473.
- 2 Vgl. dazu die noch von diesen Diskursen geprägten Arbeiten von Roland Innerhofer, *Hans Magnus Enzensbergers »Mausoleum«. Zur »dokumentarischen« Lyrik in Deutschland*, Univ. Diss. Wien 1980; Kristin Schmidt, *Poesie als Mausoleum der Geschichte. Zur Aufhebung der Geschichte in der Lyrik Hans Magnus Enzensbergers*, Frankfurt/Main u. a. 1990.
- 3 Vgl. aktuell etwa die auch unter Einschluss der Literatur als Repräsentationsform von Wissen am Berliner Zentrum für Literatur- und Kulturforschung oder dem Berliner Max-Planck-Institut laufenden Studien zur Wissenschaftsgeschichte oder auch das interdisziplinäre Exzellenzcluster *Languages of Emotion* an der Berliner FU.
- 4 Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts*, Frankfurt/Main 1975, 66–69, 94–97, 126–128; in der chronologischen Folge der 37 lyrischen Biographeme kommt dem Che-Guevara-Porträt die Rolle des Epilogs zu.
- 5 Die eminente Rolle der empirischen Wissenschaften für die Poetik Enzensbergers ist von Kritik und Forschung prinzipiell erkannt und gedeutet worden. Vgl. am bisher umfassendsten Rainer Barbey, *Unheimliche Fortschritte. Natur, Technik und Mechanisierung im Werk von Hans Magnus Enzensberger*, Göttingen 2007. Die Auseinandersetzung mit *Mausoleum* nimmt etwa ein Drittel des Gesamtumfangs dieser Studie ein, vgl. ebd. 95–168; im Zentrum der Argumentation steht allerdings weniger die in den Gedichten entfaltete Poesie der Wissenschaften an sich – der sich vorliegender Beitrag primär zu widmen sucht – als die am Beispiel der lyrischen Porträts von Giovanni de’ Dondi, Jacques de Vaucanson, Oliver Evans, Charles Babbage und Alain Turing demonstrierte Dialektik des wissenschaftlichen Fortschritts als zentraler Denkfigur des *Mausoleum*.
- 6 »Die Folgen dieser Handlungen stelle man sorgfältig fest«, heißt es im *Mausoleum* (kursiv im Original als Hervorhebung einer eincollagierten fremden Textstelle), die Versuchsanordnungen erster Vivisektionen zitierend, anlässlich des Porträts des Abts und biologischen Experimentators Lazzaro Spallanzani, vgl. Enzensberger, *Mausoleum*, 45–47.
- 7 Aus »G. M.« [Georges Méliès] (1861–1938), in: ebd., 114.
- 8 Enzensberger, *Mausoleum*, 34–36.
- 9 Ebd., 40–44.
- 10 Ebd., 79–81.
- 11 Ebd., 103–105.
- 12 Ebd., 112–114.
- 13 Vgl. die mittleren Strophen (4/5) dieses symmetrisch angelegten, achtstrophigen Gedichts (ebd. 104): »Muster von mathematischer Eleganz, Beziehungen / zwischen

Frequenz und Muskeltonus, Temperatur / und Druck: Wellenformen, Schwingungen, Sprünge. / Alle Variablen der Lokomotion: *La machine animale*. / In der Luft und im Wasser. Der Aal, der Klavierspieler, / die Molluske, das Salamanderherz: die Traktrix, / die Zisoide, Stau- Schnitt- und Hüllkurven; / Wirbel, Flugbahnen, Diagramme... Kurzum, »die Welt // ist eine Augentäuschung: Nichts sehen wir so, / wie es ist«, und das was sich zeigt, verbirgt sich. / Immer feinere Fallen, sinnreichere Instrumente, / abstraktere Waffen. Der Physiologe zielt / mit dem *photographischen Schnellfeuergewehr*: / pro Minute sechzehnmal öffnet sich der Verschluss, / und vor dem schwarzen Vorhang die weiße Möwe / hinterläßt *ein endlos leuchtendes Bild*.« Gleichzeitig offenbart dieser Ausschnitt die Leistung von Enzensbergers Montagekunst: Es gelingt ihm durch die Aufzählungen von Spezialwortschatz, der in harten Schnitten mit apodiktischen Satzaussagen verknüpft wird, die technischen Möglichkeiten und Grenzen der Repräsentation von Welt im philosophischen Fragen nach den eigentlichen Dingen »hinter« den Erscheinungen zu spiegeln. Technischer Fortschrittsdrang gibt sich so als neuzeitliche Variante des antiken Platonismus zu erkennen – ein Befund, der sich mit den Analysen Hans Blumenbergs deckt. Vgl. Hans Blumenberg, *Geistesgeschichte der Technik*, Frankfurt/Main 2009, darin besonders Kap. IV »Ordnungsschwund und Selbstbehauptung. Über Weltverstehen und Weltverhalten im Werden der technischen Epoche«, 99–136; sowie ders., *Das Verhältnis von Natur und Technik als philosophisches Problem*, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main 2001, 253–265.

14 Enzensberger, *Mausoleum*, 112f.

15 Ebd., 51–53.

16 Ebd., 106–109.

17 Ebd., 27–30.

18 Ebd., 8f.

19 Ebd., 7f.

20 Ebd., 27f.

21 Ebd., 63f.

22 Ebd., 113.

23 Ebd., 28.

24 Ebd., 29.

25 Ebd., 29.

26 Ebd., 28.

27 Ebd., 29.

28 Ebd.

29 Ebd., 30.

30 Vgl. Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/Main 1986, 121–149 (»Weltchronik oder Weltformel«, zu Leibniz), 233–266 (»Die Welt muß romantisiert werden«, zu Novalis), 281–299 (»Ein Buch von der Natur wie ein Buch der Natur«, zu Alexander von Humboldt).

31 Novalis, *Werke*, 496.

32 Ebd., 538.