

Friedrich W. Block

Im Übergang

Notizen zur Selbstbeschreibung der Poesie

(erschieden in: Christian Steinbacher (Hg.): Für die Beweglichkeit. Notizen, Ränder, Nomaden. Tage der Poesie, Linz 2009. Linz: Stifter-Haus 2009, S. 21-39.)

I. Das Poesie Genannte

Je länger man die Sache der Poesie erwäge, umso dunkler erscheine sie. Mit diesem Topos der Begriffsklärung begann schon August Wilhelm Schlegel im Rahmen seiner „Kunstlehre“ (1801/1802) seine Vorlesung über Poesie – schrankenlos sei ihre Idee, unendlich seien ihre Realisationsmöglichkeiten.¹ Dieser Auffassung wird man sich auch heute nicht verschließen können, wie auch etliche weitere Gedanken frühromantischer Kunsttheorie immer wieder durch Konzepte, Programme und Realisationen des Poesie Genannten bis in die Gegenwart hindurch scheinen: dass Poesie ein umfassendes, unbegrenztes, einzelne Gattungen überschreitendes Medium sprachlicher Konstruktion und (Selbst-)Reflexion sei, ein immer Werdendes und künstlerischer Spiegel des allgemeinen schöpferischen Prinzips.

Ist ausdrücklich von ‚Poesie‘ die Rede und nicht von ‚Lyrik‘ oder ‚Dichtung‘, so klingt wie soeben die ursprüngliche griechische Wortbedeutung mit: ‚Poiesis‘ als ein Vorgang oder eine Tätigkeit des Schaffens und Hervorbringens. In Platons „Symposion“, an und für sich weniger ein Gespräch über die Poesie als über den Eros, liefert Diotima eine bündige Erklärung von Poiesis:

Du weißt doch, dass Poesie eigentlich alles Schaffen bezeichnet, und dass das Schaffen etwas gar Vielfältiges ist. Denn allem demjenigen, was die Ursache dafür ist, dass irgendetwas aus dem Nichtsein in das Sein übergeht, legen wir eine schaffende Tätigkeit bei, so dass eigentlich auch die Werke sämtlicher Künste Poeme und ihre Meister Poeten heißen müssten.²

¹ August Wilhelm Schlegel, *Poesie*, in ders., *Kritische Schriften und Briefe*, Bd. 2, Stuttgart: Kohlhammer 1963, S. 225-232.

² Frei zitiert nach Platon, *Das Gastmahl (Symposion)*, in ders.: *Sämtliche Werke in drei Bänden*, Bd. 1, Heidelberg: Lambert Schneider 1982, S. 657-727, hier S. 702f., allerdings habe ich aus

Christian Steinbacher hat sich jeweils im Editorial der anlässlich der „Tage der Poesie“ erschienenen Bücher auf diese Aspekte eines weiten und offenen Poesiebegriffs bezogen und damit auch das Konzept begründet, die klassischen Grenzen von Lyrik und Prosa hinter sich zu lassen und auch andere Kunstgattungen, etwa Kompositionen der Neuen Musik, zu integrieren.

Auch die Praxis des Berliner „Poesiefestivals“, bei dem sprachbezogene Musik-, Tanz- und Theaterdarbietungen, Performances, Filme oder Ausstellungen (audio)visueller Kunst sowie Diskurs integriert werden, verrät von kuratorischer Seite eine ähnliche Auffassung.

Es sei vermutet, dass aus diesem Grund mit Bedacht der Begriff ‚Poesie‘ für die Namen beider Veranstaltungsformate gewählt wurde. Sicherlich spielt dabei auch eine Rolle, dass es jeweils um internationale Perspektiven geht und es das Wort ‚Poesie‘ in vielen Sprachen in ähnlicher Form gibt.

Nun hatte Schlegel in seiner Vorlesung davor gewarnt, auf Worterklärungen und ‚zufällig aufgehaschte Merkmale‘ zu setzen. Auch reiche es nicht, irgendein je begrenztes Vorhandenes analytisch zu zergliedern. Vielmehr müsse man synthetisch, also in allgemeineren Zusammenhängen argumentieren. Auch dem lässt sich nach wie vor folgen. Zu Schlegels spekulativen Ansatz, diesen Zusammenhang als individuellen Entstehungsprozess von der ersten instinktiven Regung über die künstlerische Absicht bis zum Werk eingebettet in eine ‚Naturgeschichte der Poesie‘ zu entwerfen, gibt es aber Alternativen.

So möchte ich den eben schon eingeschlagenen Weg weiter verfolgen, Gebrauchsweisen des Begriffs ‚Poesie‘ im zeitgenössischen Kunstsystem nachzuvollziehen. Ausgangspunkt sind also Selbstbeschreibungen der Kunst,³ aus denen sich Konzepte und Programme ableiten lassen, die mit künstlerischen Arbeiten oder Ereignissen mehr oder weniger eng korrespondieren. Dabei kann in diesem Essay nicht anders als fragmentarisch verfahren werden, um einige Aspekte zu beleuchten, die triftig für den Bedeutungshof eines aktuellen Poesiebegriffs sein können. Zunächst werden also Anschauungsbeispiele zur Selbstbeschreibung der Poesie aus zwei verschiedenen Blickwinkeln vorgestellt. Die Beispiele sind so

etymologischen Gründen die Wörter ‚Dichtung, Dichtungen, Dichter‘ durch ‚Poesie, Poeme, Poeten‘ ersetzt.

³ Selbstbeschreibung wird hier verstanden als diskursive Selbstreflexion im Sozialsystem der Kunst, das damit in der Moderne und besonders seit den Avantgardebewegungen laufend an seiner Identität und Ausdifferenzierung arbeitet. Vgl. hierzu Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, besonders S. 393ff.

gewählt, dass sie die Reichweite des Begriffs über die vielleicht nächstliegende Vorstellung – Poesie als gedrucktes Versgedicht – hinaus vermitteln können. Die Perspektiven setzen zum einen ‚bottom up‘ bei individuellen Konzepten einzelner Künstler an, zum anderen ‚top down‘ bei der Konstruktion einer poetischen Gattung. In einem dritten Schritt sollen dann auf dieser Grundlage sowie ausgehend von der sprachlichen Form, in der ‚Poesie‘ oft erscheint, einige allgemeine Schlussfolgerungen versucht werden.

II. Zwei Positionen: Biopoesie und Ornithopoesie

Beginnen wir mit zwei Beispielen spezieller, das heißt also im Rahmen der individuellen Arbeit eines Künstlers erfolgter Begriffsbildung, zwei Beispielen, die auf den ersten Blick wenig, auf den zweiten aber doch einiges miteinander zu tun haben. Selbst für avancierte Auffassungen mögen sie etwas entlegen wirken und sind gerade deshalb interessant, weil sie einen Eindruck vom Bedeutungs- und Möglichkeitsraums gegenwärtiger Poesie vermitteln. Die Rede ist von ‚Biopoesie‘, wie sie von dem Brasilianer Eduardo Kac konzipiert worden ist, und von der ‚Ornithopoesie‘ Georg Jappes.

Zunächst zur ‚Biopoesie‘: Diese hat Eduardo Kac in einem erstmals 2003 veröffentlichten und seither mehrfach erweiterten sowie in verschiedene Sprachen übersetzten Manifest vorgestellt.⁴ In mittlerweile 20 Punkten werden verschiedene Verfahren aufgeführt, „Biotechnologie und lebende Organismen als einen neuen Bereich von Sprachschöpfung zu nutzen“.⁵ Schreiben und Performance per Microroboter in der Bienensprache für ein Bienenpublikum, Schreiben von und mit Amöben, dynamische biochromatische Kompositionen, Entwicklung von Molekularsemantik – um nur einige Beispiele aufzuzählen. Und um noch etwas anschaulicher zu werden, sei Punkt 4 zitiert:

Transgene Poesie: Synthetisieren von DNA entsprechend entwickelter Codes, um Wörter und Sätze mittels Kombinationen von Aminosäuren zu schreiben. Einfügen dieser Wörter und Sätze in die Genome lebender Organismen, die

⁴ Eduardo Kac: *Biopoetry*, in ders.: *Hodibis Potax*, Ivry-sur-Seine: Édition Action Poétique 2007, S. 99-102. Siehe auch <<http://ekac.org/biopoetry.html>>.

⁵ Deutsche Fassung zitiert nach: Eduardo Kac, *Biopoesie*, in: Friedrich W. Block, Christiane Heibach, Karin Wenz (Hg.): *pOes1s. Ästhetik digitaler Poesie. The Aesthetics of Digital Poetry*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, S. 244-249, hier S. 244.

diese dann an ihre Nachkommen weitergeben, Kombinationen mit Wörtern anderer Organismen erzeugend. Durch die Mutation, den natürlichen Ausschuss und Austausch von DNA-Material entstehen neue Wörter und Sätze. Dieses Transpoem mittels DNA-Sequenzierung zurückübersetzen.⁶

Nun ist man vielleicht versucht, das Manifest als solches als ironische, postavantgardistische Geste zu deuten. Vielleicht wird bei der Verknüpfung von Poesie und Biotechnologie Pataphysik assoziiert, jene Formalismus und subjektive Exzentrik verbindende, alles andere als humorfreie ästhetische Wissenschaft, die seit 1949 im Pariser „Collège de 'Pataphysique“ und anderswo gepflegt wird und aus der 1960 „Oulipo“, die Werkstatt für potentielle Literatur hervorging. Und tatsächlich hatte Kac 2007 einen biopoetischen Auftritt beim Collège.⁷

Doch er meint es auch ernst, jedenfalls was die praktische Umsetzung des Manifests angeht: In seinem Buch „Hodibis Potax“ beschreibt Kac sieben Projekte, die bestimmten Punkten des Programms entsprechen.⁸ Realisiert ist davon z.B. bereits ein so genanntes Biopoem, das erstmals 2007 in einer Werkschau Kacs während der „Biennale des Poètes en Val-de-Marne“ zu sehen war: ein Glaskasten, in dem eine Population von 5000 verschiedenen Mikroorganismen untergebracht und hellem Licht ausgesetzt worden war, wobei aber mit Schablonen die visuell ähnlichen englischen Worte „MIND“ und „WIND“ abgedeckt waren, so dass diese Teile des Biotops nach einer gewissen Zeit dunkel und gut lesbar erschienen. Indem in der Ausstellung nun die gesamte lebendige Fläche Licht ausgesetzt wurde, begann sich die Form der Wort-Konstellation allmählich zu verändern und aufzulösen.

Oder anders entspricht die oben zitierte Passage dem recht spektakulären „Genesis“-Projekt, das Kac seit 1999 an verschiedenen Orten der Welt realisiert hat und das digitale Informations- mit Gentechnologie verbindet: Ein Satz aus dem 1. Buch Mose, der Genesis (I.26), wird in binären Morse-, dann in Gencode umgewandelt und so einer Bakterienkultur implantiert. Diese mutiert unter der – vom Internetpublikum beeinflussbaren – Zufuhr von UV-Licht. Die Rückübersetzung in verbale Sprache nach einer gewissen Zeit zeigt eine mehr oder weniger markante Veränderung des Ursprungstextes.

Springen wir zur ‚Ornithopoesie‘ Georg Jappes: Öffentlich wurde der Begriff erstmals 1984 zusammen von Georg Jappe (der den Begriff 1981 für eigene

⁶ Ebd.

⁷ Eduardo Kac, *Lagogyphes*, in: *Viridis Candela. Carnets Trimestriels du Collège de 'Pataphysique*, Nr. 27, 2007, S. 57-61.

Arbeiten gefunden hatte) und dem Dichterpaa Pierre und Ilse Garnier als Titel einer gemeinsamen Präsentation visueller Poesie innerhalb einer ornithologischen, durch Frankreich wandernden Ausstellung verwendet. Pierre Garnier edierte zudem eine Zeit lang eine poetische Rubrik in der Fachzeitschrift „Journal des Oiseaux“ und veröffentlichte 1986 einen Band eigener „Ornithopoésie“ mit ‚haiku-ähnlichen‘ Gedichten, wie Jappe sie bezeichnet und die er zum Teil ins Deutsche übertragen hat.⁹

Sein eigener Ansatz ist relativ umfassend und führte zu vielfältigen Umsetzungen. Im Kern geht es dabei um eine forschende, möglichst feine, konzentrierte Wahrnehmung in Korrespondenz mit ihrer gestalterischen Verarbeitung. Mit anderen Worten handelt es sich um eine subjektivierte, gleichsam naturmystische Wissenschaft, die vom Poeten als ‚Medium‘, als individuellem Selbst- und Fremdbeobachter, von seiner Sensibilität und seiner Erfahrung ausgeht sowie der Fähigkeit, damit verbundenen Vorgängen eine gestalterische Form zu geben. Gegenstand der audiovisuellen Beobachtung sind Vögel in natürlichem und kulturellem Kontext, insbesondere ihre Sprachen in Analogie zur menschlichen, eigenen Sprache: „Ornithopoesie ist die Umsetzung von Ornithologie in formuliertes Erlebnis“.¹⁰

Jappe verortet die Entwicklung dieser von ihm selbst so bezeichneten Entsprechung von Kunst und Leben ästhetisch, politisch (Naturschutz) und biographisch. Entsprechend erfolgt die künstlerische Selbstbeschreibung nicht in Form von Manifesten oder programmatischen Konzepten, sondern in autobiographisch gefärbten Aufzeichnungen.

So spielt das Notat in jeweils spezieller Form auch in den verschiedenen ornithopoetischen Verfahren eine wichtige Rolle. Ausgangspunkt sind so genannte ‚Vogeltagebücher‘, die Jappe seit seiner Jugend geführt und dort handschriftlich verschiedenste Daten in Listen, Protokollen, Diagrammen oder auch Berichten verzeichnet hat. Je nach Wohnort, kontinuierlich besuchten Gebieten oder für Reisen gibt es andere, über einen längeren Zeitraum geführte Bücher mit ganz eigenem Charakter, variieren Format, Papier, Seitengestaltung, Farbgebung des Geschriebenen usw. Wichtig ist hier, wie Jappe betont, nicht die Datensammlung an

⁸ Kac, *Hodibis Potax*, S. 107-115.

⁹ Pierre Garnier, *Ornithopoésie*, Paris: Edition André Silvaire 1986.

¹⁰ Georg Jappe, *Was ist Ornithopoesie?*, in ders: *Schreibtischblätter / Ornithopoesie*, Hamburg: Hamburger Kunsthalle 1996, S. 2-10, hier S. 6.

sich, sondern das über einen langen Zeitraum entstehende ‚Raumbild‘, in dem sich Erlebtes autographisch gestaltet. Diese schriftlich-visuelle Arbeit erweitert sich in Jappes ‚Schreibtischblättern‘, bei denen auch die Beschaffenheit des jeweiligen mit Papier bespannten Tisches und eine Reihe von Umgebungsvariablen konzipiert werden, seinen ‚Bildbeschreibungen‘, bei denen großformatige Fotografien überschrieben werden, oder auch in den mit Lili Fischer gemeinsam erstellten Landschaftsbüchern.

Den schriftlichen entsprechen akustische Aufzeichnungen, die mit relativ einfachen technischen Mitteln, aber mit aufwändiger, auch weite, ausgedehnte Reisen integrierender Beobachtung das ‚Lauschen‘ auf Vogelstimmen als poetisches Ereignis einfangen wollen. In ‚Nатурlautgedichten‘ hat Jappe das O-Tonmaterial dann nach bestimmten Konzepten mit Hilfe des Tonstudios weiter verarbeitet. Zum Beispiel wird in „Die Vier Jahreszeiten“ (1988) über acht Jahre hinweg gesammeltes Material nach Rhythmen, Klang- und Raumbildern entsprechend dem Ablauf der mitteleuropäischen Jahreszeiten gestaltet. Etwas anders verfährt „Die Vogelweissagung“ (2003), eine auf der Textbasis eines Liedes gleichen Titels aus der „Edda“ entstandene Toninstallation: Komponiert werden Vogelstimmaufnahmen von Island bis zum Donaudelta sowie Kinder-, Erwachsenen- und Greisenstimmen mit altisländischen Strophen, althochdeutschen Vogelnamen, mittelhochdeutschen Versen, sowie Erinnerungen in Cimbrisch, dem ältesten noch gesprochenen deutschen Dialekt.¹¹

Biopoesie und Ornithopoesie treffen sich darin, dass sie das poetische Feld auf nichtverbale, außermenschliche, animalische, auch künstliche Sprachsysteme hin erweitern. Verwandt ist auch die enge Verzahnung mit naturwissenschaftlicher Erkenntnis. Dennoch liegen die Ansätze weit auseinander: Während Kac auf neueste Verfahren der Bio- und Informationstechnologie abhebt, diese affirmativ für avancierte Konzepte einsetzt und zugleich in der jeweiligen Inszenierung ironisch reflektiert, konzentriert sich Jappe primär auf das Bewusstseins- oder Erfahrungsmedium. Technologischer Hochrüstung steht er dezidiert kritisch gegenüber und setzt dagegen auf die Subtilität und Erweiterung individueller Wahrnehmung, Achtsamkeit und Ausdrucksfähigkeit. Beide Einstellungen können aber nicht anders als in einem komplementären Verhältnis gesehen werden. Poesie

¹¹ Georg Jappe, Martin Leitner, *Die Vogelweissagung*, CD, Wien: ORF Kunstradio 2003.

im Zeitalter naturwissenschaftlicher Erkenntnis (Oswald Wiener) changiert zwischen der Kultur des Artifizialen und des Natürlichen.

Gemeinsam ist beiden Positionen auch, dass sie sich jeweils ausdrücklich in einem poetologischen Netz mit allgemeinerer und internationaler Reichweite verorten. Eduardo Kac nennt in seinem Manifest das poetische Engagement in neuen technischen Schreibumgebungen seit den 1980er Jahren wie Minitel, Personal Computer, Video, Holografie und Internet, kurz: die Medienpoesie, auf der Biopoesie aufsetzt. Dem Diskurs der Medienpoesie, die sich als Erweiterung experimenteller Schreibweisen des 20. Jahrhunderts über die gedruckte Seite hinaus versteht, hat er als Vermittler auch eine wegweisende internationale Anthologie gewidmet.¹²

Georg Jappe verbindet seine Ornithopoesie nicht nur mit der langen Tradition des Naturgedichts (besonders in der Form des Haikus), sondern auch mit der visuellen Poesie, die er um den eigenen Ansatz einer von ihm so genannten ‚Optischen Poesie‘ – konzeptuell orientiert, unter Einbezug aller möglichen Variablen einer Schreibsituation – erweitert.¹³ Die Naturlautgedichte schließen an die Lautpoesie vor allem seit den 1950er Jahren an (Stimmaufzeichnung unter Einsatz von Tonband und -studio) wie auch an das Neue Hörspiel.

III. Zur Konstruktion einer Gattung: Digitale Poesie

Im zweiten Schritt wählen wir nun eine andere Richtung des Umgangs mit dem Begriff Poesie. Hier geht es nun nicht um die Entwicklung individueller Künstlerkonzepte und ihre Verankerung in allgemeinen Zusammenhängen, sondern umgekehrt darum, vom mehr Generellen auszugehen, wie es sich im Umgang in und mit einer Gattung ausdrückt.

Unter ‚Gattung‘ verstehe ich hier ein Sinnkonstrukt, das der Selbstorganisation von Kunst dient. Gattungen sind demnach etwas, das im Kunstsystem bestimmte medienkulturell und sozial organisierte Subsysteme ausbildet, sie sind

¹² Eduardo Kac (Hg.), *New Media Poetry. Poetic Innovation and New Technologies, Visible Language*, Nr. 30.2, 1996. Eine erweiterte Neuauflage erschien als: *Media Poetry: An International Anthology*, Fishponds, Bristol: Intellect 2007.

¹³ Georg Jappe verwendet den Begriff ‚Optische Poesie‘ also in einer ganz individuellen Weise, während Klaus Peter Dencker ihn in seiner für Herbst 2009 angekündigten umfassenden

Institutionalisierungen, die kommunikativ und kognitiv Verschiedenes unter Aspekten der Invarianz und Komplexitätsreduktion behandeln.¹⁴ Kommen wir unter diesen Voraussetzungen zum speziellen Fall der ‚Digitalen Poesie‘.

Hier fällt zunächst auf, dass besonders in den letzten Jahren auf internationalem Terrain eine rege Gattungsdiskussion geführt wird. Diese Selbstbeschreibung wird besonders durch das Erscheinen einer Reihe von englischsprachigen Monografien und Sammelbänden repräsentiert, deren Autoren auch oder sogar primär im Kunstsystem verankert sind und auch ihre künstlerische oder kuratorische Arbeit dem Genre widmen.¹⁵

Die „Discussion of Genre“¹⁶ rankt zum einen um die Frage, ob und wie ‚Digitale Poesie‘ definiert werden kann, zum anderen ist sie mit Systematisierung und in letzter Zeit besonders auch mit Historisierung beschäftigt. Dass eine Definition zur Disposition gestellt wird, hat z.B. mit Positionen wie der von Brian K. Stefans zu tun, der die Existenz der Gattung schlicht abstreitet, da sie nur negativ zu beschreiben sei – um dann aber den von ihm bevorzugten Begriff ‚Cyberpoetry‘ in seinem Buch „Fashionable Noise. On Digital Poetics“ durchgängig anzuwenden. Chris Funkhouser bietet die knappe Definition „computerized literary art that can be appreciated in the context of poetic tradition“¹⁷, was Sinn macht, wenn man wie er in detaillierten Einzelanalysen eine Geschichte poetischer, mit Computern generierter Texte von 1959 bis 1995 erzählt. Das Begleitbuch zur Ausstellung „p0es1s. Digitale Poesie“ (Berlin 2004) macht – nicht zuletzt aus Vermittlungsgründen – eine deutliche Aussage:

Der Begriff ‚digitale Poesie‘ lässt sich ... künstlerischen Projekten zuschreiben, die sich mit den medialen Veränderungen von Sprache und sprachlicher Kommunikation in Computer und digitalen Netzwerken auseinander setzen.¹⁸

Monographie auf die Gesamtheit von Text-Bild-Verbindungen seit der Antike bezieht und ‚visuelle Poesie‘ hier nur ein Teilaspekt ist.

¹⁴ Ich werde aus stilistischen Gründen undifferenziert auch den Begriff ‚Genre‘ verwenden und dabei die Debatte um den Unterschied von Grund- oder Naturgattungen, historischen Gattungen, Genres oder Textsorten außer Acht lassen.

¹⁵ Loss P. Glazier, *Digital Poetics. The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press 2002; Brian Kim Stefans, *Fashionable Noise. On Digital Poetics*, Berkely: Atelos 2003; Block et al, *p0es1s* (Anm. 5); Chris Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry. An Archeology of Forms 1959-1995*, Tuscaloosa: The University of Alabama Press 2007.

¹⁶ Vgl. Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry*, S. 22ff.

¹⁷ Ebd., S. 24.

¹⁸ Block et al, *p0es1s*, S. 12.

Definitionsbemühungen, ob nun positiv oder negativ, gehören ebenso zur Institutionalisierung wie andere Faktoren, etwa Typologien, die Beschreibung einer (Vor-)Geschichte der Gattung oder auch nur die Fixierung einer Gattungsbezeichnung.

Der letzte Aspekt scheint mir besonders wichtig – auch für die Abstraktion hin auf einen allgemeinen Poesiebegriff. Denn Gattungsbezeichnungen sind ein sehr effektives Mittel der Institutionalisierung. Damit lassen sich Akteure auch ohne klare Definitionen auf ein bestimmtes Handlungsfeld orientieren. Dieser Gebrauch muss für die Gattungskonstitution Vielfältiges bündeln, und dies geschieht zwar auch diskursiv, besonders aber über soziale und mediale Organisation. Interessant sind also Ort, Herkunft und kommunikative Funktion eines Ausdrucks wie ‚Digitale Poesie‘.

Dabei ist aber zu unterscheiden, ob dergleichen Bezeichnungen für einen individuellen Ansatz, ein künstlerisches Konzept stehen – wie ‚Biopoesie‘ oder ‚Ornithopoesie‘ – oder ob sie auf allgemeinere Geltung abzielen. Dieser Anspruch wird vor jeder Definition in die Welt gesetzt, wenn ein Begriff wie ‚Digitale Poesie‘ Internetforen, Ausstellungen, Katalogen, Zeitschriften, Anthologien, Festivals oder Symposien überschrieben wird, also systemischen Organisationsformen, die ihrerseits Vielfältiges bündeln: künstlerische Projekte, Kritik, Kommentar und Diskurs, einen bestimmten Kreis aktiver Personen, Publikum usw. Diese Qualität teilt sich ‚Digitale Poesie‘ (bzw. Digital Poetry) mit ‚Electronic‘ oder schlicht ‚E-Poetry‘ und auch ‚(New) Media Poetry‘ (siehe oben) und hebt sie damit aus dem Reigen der mindestens 40 weiteren Bezeichnungen heraus, die in diesem Bereich kursieren. Exemplarisch seien zwei Anwendungsbeispiele skizziert:

‚Electronic Poetry‘ wird weitgehend synonym mit ‚Digital Poetry‘ verwendet. Loss P. Glazier gebraucht beide Attribute jedenfalls unterschiedslos im Editorial der Forschungsstelle und des Online-Forums „Electronic Poetry Centre“, das er 1995 gegründet hat, wie auch in seinem Buch über Digital Poetics. ‚Electronic Poetry‘ signalisiert allerdings in erster Linie die Bindung an bestimmte soziale und mediale Institutionen, nämlich an das Centre sowie in seiner plakativen Kurzform ‚E-Poetry‘ an die seit 2001 alle zwei Jahre an verschiedenen Orten der Welt veranstalteten „E-Poetry-Festivals“. Diese haben eine symptomatische Struktur, nämlich die Verknüpfung von künstlerischen und diskursiven, d.h. poetologischen, kritischen oder akademischen Beiträgen – diese Kopplung ist eine spezifische Facette der

Selbstorganisation der Gattung, die auch für das ganze Feld so genannt experimenteller Sprachkunst gilt.

Sicherlich würde es sich lohnen, das Zusammenspiel von kuratorischem Konzept, Angebot, Auswahl und Inhalt der Beiträge, Repräsentation im Internet, Sozialstruktur – Kuratoren, lokale Organisation, Kern und Ränder des Personenkreises usw. – genauer zu untersuchen, doch dafür ist hier jetzt kein Raum.

Der Begriff ‚Digital Poetry‘ selbst wurde erstmals 1992 im genannten Sinn eingeführt und zwar als englische Übersetzung von ‚Digitale Dichtkunst‘ in der 1992 von André Vallias und mir organisierten Ausstellung „p0es1e“ in Annaberg-Buchholz. Diese von namhaften Künstlern international beschickte Ausstellung fand relativ wenig Beachtung. Mit der Einführung des WWW 1993 gab es aber gerade für dieses Feld ganz neue Verbreitungsmöglichkeiten, weshalb Chris Funkhouser die Gattungsgeschichte im Jahr 1995 starten lässt, alles andere als ‚Vorgeschichte‘ bezeichnet.

Nach dem Ausstellungsauftritt entwickelte sich ab 2000 das nun „p0es1s“ genannte Projekt zur ‚Digitalen Poesie / Digital Poetry‘ mit Ausstellungen im Internet, in Galerien und Kunsthallen, mit international besetzten Symposien und Kolloquien sowie Katalogen und Diskursbüchern. Die Veranstaltungen fanden in verschiedenen kleineren und größeren Orten in Deutschland und auch Brasilien statt.¹⁹

‚Digital Poetry‘ ist hier, verglichen mit den konzeptuell offeneren und auch breiter angelegten E-Poetry-Festivals, etwas rigider, mit stärker gewichteten Vorgaben der Kuratoren gehandhabt worden: Es wird definiert (siehe oben), eine Gattungs(vor)geschichte entworfen, werden Typen gebildet und als hochwertig eingeschätzte Arbeiten sorgfältig ausgewählt und präsentiert. Dass das kuratorische Moment hier noch deutlicher wird, liegt sicherlich an der Organisationsform Ausstellung und ihrem Anspruch, das Genre zu repräsentieren.

Wichtig aber ist mir hier, für die Konstitution der Gattung ‚Digital Poetry‘ auf den Zusammenhang von Gattungsbezeichnung, von der Ausbildung sozialer, medialer und kommunikativer Organisation, von Werkpräsentationen, Diskursformen und kuratorischer Praxis hinzuweisen. Die *Bedeutung* der Gattung entspringt vor allem diesem Komplex der Vermittlung und Beobachtung, weniger der individuellen künstlerischen Produktion oder einzelnen Diskursbeiträgen. Künstler verfolgen

¹⁹ Siehe <<http://www.p0es1s.net>> sowie Block et al, *p0es1s*.

tendenziell eher Individualprogramme, akzeptieren aber die Teilhabe an Organisationsformen unter dem Begriff ‚Digitale Poesie‘.

Das gilt ähnlich auch für andere Felder der Poesie, vielleicht gerade für das Poesie Genannte überhaupt – auf die Wortwahl von zwei Festivals wurde eingangs hingewiesen. Als ein weiteres Beispiel sei nur die ‚Neue Poesie‘ erwähnt, deren Begriff vor allem an die soziale bzw. kommunikative Organisationsform des „Bielefelder Colloquium Neue Poesie“ gebunden ist: ein nichtöffentliches Werkstattgespräch unter zahlreichen Künstlern verbunden mit einer öffentlichen Vortragsveranstaltung und gelegentlich auch einer Ausstellung. Aus der Selbstorganisation dieser Gruppe, die auch einige dokumentierende Publikationen einschließt, hat sich die Semantik von ‚Neuer Poesie‘ entwickelt. Der Begriff wurde in der Gruppe als offen und neutral genug akzeptiert und sollte anzeigen, dass man, wie Franz Mon im Rückblick schreibt, an unbekanntem oder noch gar nicht existenten Arbeitsweisen interessiert war, die auf veränderte Zeitverhältnisse reagieren.²⁰

Ähnliches ließe sich auch zur internationalen ‚Konkreten Poesie‘ sagen. Sie hat zwar in stärkerem Maße Programmatisches formuliert – das bis heute am meisten beachtete Dokument ist das Manifest „Pilotplan für Konkrete Poesie“ der brasilianischen Noigandres-Gruppe –, die Popularisierung ist aber auch hier ganz wesentlich ein Ergebnis von Organisationsformen wie Gruppen- und Netzwerkbildung, bei der zum Beispiel auch intensive Reisetätigkeit eine Rolle spielt, oder die Veröffentlichung von internationalen Anthologien seit Mitte der 60er Jahre.

Von Bedeutung für die Gattungsbildung in Verbindung mit dem Begriff ‚Digitale Poesie‘ ist auch die erwähnte Selbsthistorisierung, der Entwurf einer Gattungs(vor)geschichte. Die Vorgeschichten sind wiederum interessant im Hinblick auf die Verortung, die der Diskurs in der Entwicklung experimenteller oder neuer Schreibweisen vollzieht. Grob zusammenfassend lassen sich die hier gesponnenen Fäden mit Programmbegriffen benennen wie: Futurismus, Dadaismus, Lettrismus, Konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautpoesie, Oulipo, L=A=N=G=U=A=G=E, Fluxus. Dem entspricht eine Reihe von künstlerischen Arbeiten, die bewusst auf diese Traditionen intertextuell Bezug nehmen. Um nur ein Beispiel zu erwähnen:

²⁰ Franz Mon, *Durchblick und Draufblick. Über das Bielefelder Colloquium Neue Poesie 1978-1997*, in: Kunsthalle Bielefeld (Hg.), *20 Jahre Bielefelder Colloquium Neue Poesie*, Bielefeld. Kunsthalle Bielefeld u. Edition Hansjörg Mayer 1997, S. 14.

Florian Cramer hat mit „plaintext.cc“ (2005)²¹ einen Text- oder Poesiegenerator programmiert, der aus bestimmten Textmaterialspeichern (Quellen sind Systemdaten des Computers, Passagen aus Batailles „Geschichte des Auges“ und ein poetisierter E-Mail-Dialog mit der australischen Netzdichterin Mez) nach bestimmten syntaktischen und typographischen Algorithmen immer wieder andere Variationen visueller Texte erzeugt. Die Typographie wie auch die Transformationen beziehen sich auf George Perecs Hörspiel „Die Maschine“ (1968). Darin simulieren vier Sprecher einen Computer(!), der nach allen Regeln algorithmischer bzw. oulipotischer Sprachkunst Goethes Gedicht „Ein gleiches“ dekonstruiert. Nach einer Zitatexplosion aus der Weltliteratur verstummt der Computer – er stürzt ab. Goethes berühmtes Gedicht habe seine Unzerstörbarkeit bewiesen, so Perecs Übersetzer Eugen Helmlé, der das Hörspiel mit entwickelte.

Es ließe sich eine ganze Reihe solcher intertextuellen Beispiele aufführen. Interessant ist, wie hier das poetische Programm reflexiv mit sich selbst umgeht und anschaulich zur ‚Poesie der Poesie‘ wird. Und um noch eine weitere frühromantische Reminiszenz zu bemühen: Interessant ist auch, gerade bei Konzepten zum sich selbst ausführenden Text (Cramer), wie die Differenz von Maschinen- und Einbildungskraft als reflexive Subjektivität inszeniert wird.

IV. Das Sprachspiel ‚(x) Poesie‘

Die Entwicklung des modernen Poesiebegriffs scheint, folgt man der Darstellung von Karlheinz Barck, vor allem auf eine Metaphorisierung hinausgelaufen zu sein. Die Neufassung von Poesie in der romantischen Ästhetik als umfassendes, über (Sprach-)Kunst hinausgehendes Prinzip führt zu einem für den heutigen Sprachgebrauch gültigen Bedeutungswandel, demnach der Begriff in der Gegenwart vor allem in übertragenem Sinn und als Adjektiv zur Kennzeichnung bestimmter ‚poetischer‘ Eigenschaften von Dingen, Zuständen, Verhältnissen verwendet wird – im Unterschied zum ‚Prosaischen‘. Die Handhabung dieser Differenz und auch der Versuch, sie nicht-dualistisch zu überwinden, lässt sich bis zu Foucault und Derrida und dem Konzept einer poetisierten bzw. ‚befreiten Prosa‘ verfolgen.²² Das

²¹ Vgl. <<http://plaintext.cc>>.

²² Vgl. Karlheinz Barck, *Poesie und Imagination. Studien zu ihrer Reflexionsgeschichte zwischen Aufklärung und Moderne*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1993, besonders 133ff.; sowie ders., *Prosaisch –*

„Handbuch ästhetischer Grundbegriffe“ verzeichnet denn auch keinen eigenen Artikel zum Begriff ‚Poesie‘, sondern nur einen zu ‚prosaisch – poetisch‘.

Diese Perspektive trägt aber der Selbstbeschreibung der Kunst und ihrer Verwendung von ‚Poesie‘ in jüngerer Zeit nicht Rechnung. Betrachtet man den Zeitraum der letzten 50 Jahre, so lässt sich feststellen, dass der Begriff in der Kunst doch einige Prominenz behält und sein Bedeutungshof erweitert und spezifiziert wird. Auffällig ist, dass er hier – anders als in der Romantik, doch vorgezeichnet schon im Konzept der ‚Poésie pure‘ – meistens in der Verbindung mit Adjektiven oder als Kompositum auftritt. In dieser Form erhält der Poesiebegriff gegenüber der eher vagen, mit ‚Dichtung‘ und ‚Lyrik‘ mehr oder weniger synonymen Verwendungsweise²³ und gegenüber der metaphorischen Unterscheidung von Prosa eine stärker profilierte ästhetische Semantik. Dies gilt auch für andere Sprachen – Internationalität ist ebenfalls ein Merkmal besagter Form.

Einige Beispiele haben wir bereits aus verschiedenen Blickwinkeln etwas genauer kennen gelernt: Biopoesie, Ornithopoesie, digitale Poesie. Konkrete Poesie wurde erwähnt, ebenso neue, experimentelle, visuelle Poesie, Laut- und Medienpoesie. Ergänzen ließe sich: spatiale, auditive, kinetische, konzeptuelle Poesie, Film-, TV-, Video-, Holopoesie, Poetryfilm, Poetry Intermedia und vieles mehr. Mit allen Begriffen sind Theorien, spezielle oder weiter reichende Konzepte, individuelle oder mehr generelle Programme sowie praktische Realisationen verbunden.

‚Poesie‘ erscheint hier also jeweils mit Variablen syntagmatisch erweitert und semantisch spezifiziert. Wie lässt sich die Bedeutung dieser Erweiterungen verallgemeinern und was ergibt sich daraus für den so verwendeten Poesiebegriff? Dazu abschließend ein kurzer Versuch und Vorschlag:

Bestimmte Zusätze zeigen ästhetische Grundorientierungen, Konzepte, Haltungen an, deren Geltung allgemeiner gefasst ist und die andere Spezifizierungen integrieren können. Das gilt insbesondere für die Begriffe ‚konkret‘, ‚experimentell‘, ‚neu‘. Die meisten anderen Ausdrücke sind speziellerer Natur und fokussieren bestimmte Reflexions- und Gegenstandsbereiche, Arbeitsweisen,

poetisch, in ders., Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 87-112.

²³ So zum Beispiel prominent zu beobachten bei Hans Magnus Enzensberger (Hg.), *Museum der Modernen Poesie*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1960, oder Peter Rühmkorf, *Strömungslehre 1. Poesie*, Reinbek: Rowohlt 1978, oder Joachim Sartorius (Hg.), *Atlas der neuen Poesie*, Reinbek, Rowohlt 1995.

Darbietungsformen, auch hier wieder mit unterschiedlicher Reichweite und Bindungsfähigkeit.

Bedeutungs- bzw. Verwendungsweisen dieser Begrifflichkeiten könnten nun wieder genauer nachgezeichnet werden, zumindest wie in den beiden vorigen Kapiteln exemplarisch vorgeführt. Dazu ist bereits viel geschrieben worden, eine differenzierte Synopse und ihre Auswertung wäre das Programm für eine ausführliche Studie. Ich möchte nur in aller Kürze einige Paraphrasen versuchen, um ein abschließendes Argument zum Poesiebegriff zu entwickeln.

Kommen wir zunächst kurz zu den allgemeinen Konzepten: ‚Konkret‘ bedeutet, wie es immer wieder in Kommentaren und Manifesten formuliert wurde, die Reflexion auf die Sprache selbst, auf ihr Inneres, ihre Materialität, ihre medienkulturellen Bedingungen, ihre kognitive und kommunikative Pragmatik, Sinnkonstitution und Verstehen, ihre Grenzen usw. Eignet diese Selbstbezüglichkeit mehr oder weniger deutlich an sich jedem künstlerischen Produkt oder Vorgang in und mit Sprache, so wird mit dem Attribut ‚konkret‘ ein Primat dieser Selbstbezüglichkeit vor jeder Fremdreferenz angezeigt; und in der ‚klassischen‘ Konkreten Poesie galt es ja auch, Fremdreferenzen möglichst weit zu reduzieren. Dieser poetologische Paradigmenwechsel ist (bei einer langen Vorgeschichte) mit der Vokabel ‚konkret‘ auf internationalem Terrain programmatisch vollzogen worden.

‚Experimentell‘ orientiert darauf, dass mit der Offenheit von künstlerischen Funktionen und der Varianz von Erwartungshaltungen gerechnet wird, dass ein eindeutiger Kanon von Themen und Verfahren nicht akzeptiert ist, dass in einem ergebnisoffenen Probieren Handlungsmöglichkeiten entwickelt und ausgestaltet werden. Angezeigt ist Erkenntnisinteresse – durchaus im Flirt mit der Wissenschaft, jedoch unter anderen Vorzeichen und in ganz anderer Art. Dabei spielt der etymologisch verwandte Erfahrungsbegriff (Experience) eine wichtige Rolle: Es geht bei den Akteuren nicht zuletzt um ein buchstäbliches Erfahrungsmachen, um Erprobung im Selbstversuch bzw. um essayistische Selbstbeobachtung.

Das Attribut ‚neu‘ ist nicht (mehr) als aggressives Fortschrittspostulat oder gar in einer Logik des ökonomischen Tauschs zu verstehen, sondern im Sinne experimenteller Offenheit und Beweglichkeit: Erkundungen des noch nicht oder nicht mehr Bewussten, Umstellung von Werken auf Prozesse, Erweiterung von Möglichkeitsräumen beim Wahrnehmen, Denken, Handeln, produktive Sensibilität für kulturelle, soziale, politische, künstlerische Entwicklungen.

Aus all dem wird klar, dass es hier weniger um die Charakterisierung poetischer Resultate geht, sondern vielmehr um prinzipielle Orientierungen, Werthaltungen, die sich, einander bedingend, in ein poetologisches Programm einschreiben.

Aus dem Gesamt der spezielleren Ausdrücke, die im Prinzip mit den eben genannten, allgemeineren korrespondieren, lassen sich bestimmte Tendenzen herausfiltern. Insbesondere wird die Reflexion von Sprachmaterialität und Wahrnehmungen angezeigt mit Vokabeln wie ‚visuell‘, ‚auditiv‘, ‚Laut-‘. Die Differenz von Materialität und Semantik wie auch die Grenzüberschreitung zu anderen Kunstgattungen sind hier von besonderer Bedeutung. Eng damit verbunden ist die Auszeichnung von informationstechnischen Bedingungen, die Sensibilität für medienkulturelle Entwicklungen: ‚Schreibmaschinen-‘, ‚Radio-‘, ‚Film-‘, ‚Video-‘, ‚Holo-‘, ‚Code‘, ‚Computer-‘, ‚digital‘ usw. In dieser großen Varianz spielt immer wieder das Intermediale bzw. Intermediäre eine große Rolle, das Interesse an Differenzen, Schnittstellen, Interferenzen, Übergängen: eine Zwischenästhetik, die Metabeobachtungen in Gang setzt.

Was sich aus diesem Sprachspiel ‚(x) Poesie‘ sowie seiner theoretischen und praktischen Ausgestaltung abstrahieren lässt, ist ein radikales und mithin höchst anschlussfähiges Konzept von Poesie, orientiert auf die Prinzipien Reflexivität, Potentialität und Performanz.

Poesie konzipiert selbstbezüglich Reflexivität als den basalen Mechanismus in Kognition und Kommunikation bzw. Identität und Sozialität.²⁴ Poesie ist als Reflexions- und Kommunikationsmedium ein Medium zweiter Ordnung. Es operiert durch Handhabung der Unterscheidung von Form und Medium (hier verstanden in seiner abstraktesten Bedeutung als Möglichkeitssinn der Form)²⁵ – „was die Ursache dafür ist, das irgendetwas aus dem Nichtsein in das Sein übergeht“ (s.o.). In diesem Medium bringt sich Poesie auf alle möglichen Weisen selbst hervor und entspricht daher der Autopoiesis von Mensch und Gesellschaft.

Bei aller Abstraktion, die das Poesie Genannte hier und in seiner Geschichte erfahren hat, bleibt der Umgang in und mit, der Ausgang von oder die Hinführung auf Sprache das wesentliche Kriterium im Unterschied zu anderen Arten der

²⁴ Zur Theorie der Reflexivität vgl. Siegfried J. Schmidt, *Systemflirts. Ausflüge in die Medienkulturgesellschaft*, Weilerswist: Velbrück 2008, S. 35ff.

²⁵ Zur Medium-Form-Differenz im Anschluss an Niklas Luhmann vgl. die vorzügliche systemtheoretische Studie von Mario Grizelj, „*Ich habe Angst vor dem Erzählen*“. *Eine Systemtheorie experimenteller Prosa*, Würzburg: Ergon 2008, besonders S. 65ff.

Hervorbringung – Sprache in ihrer ganzen mikro- bis makrologischen Komplexität. Mit anderen Worten kann in der Poesie alles Mögliche, das sich in und bezogen auf Sprache vollzieht, in Spiralen der Reflexivität künstlerisch behandelt werden.

Damit ist aber auch schon das Prinzip der Potentialität formuliert. Denn poetische Reflexivität ist unabschließbar, nicht zuletzt, weil sie sich sensibel auf sprachkulturelle Evolution einstellt – zum Beispiel im informationstechnologischen Bereich.

In dieser Verbindung von Reflexivität und Potentialität ist Poesie deshalb ‚radikal‘, wurzelhaft, weil sie im Prinzip alle möglichen Erscheinungen von Sprachkunst impliziert. Unsere Beispiele, die von der Warte des gedruckten Gedichttextes gesehen an den Rändern des poetischen Raumes liegen mögen, die in nonverbale, naturhafte oder künstliche Bereiche vordringen, die auch andere als sprachliche Zeichen-, Medien-, Sinnsysteme anschließen, sollten diese Offenheit veranschaulichen. Aber natürlich sind Ränder nur wieder Markierungen, die auch anders gesetzt werden könnten.

Das aber soll auch heißen, dass Poesie als Möglichkeit, Medium gebräuchlicher, mehr oder weniger vertrauter künstlerischer Formulierungsweisen und Gattungen gesehen werden kann, auch von Literatur, wie sie sich heute im Literatursystem organisiert.

Damit verbindet sich auch schließlich – und seit jeher – das generell Performative der Poesie,²⁶ also das Prozesshafte, das Machen, Erleben, Erfahren, Handeln, die vielfältigen Weisen, in denen Poesie erscheint und unter denen das stille Lesen eines gedruckten Textes nur eine von zahlreichen Möglichkeiten ist. Wenn Poesie heute insbesondere auf Festivals und Symposien, in Ausstellungen, Bühnenveranstaltungen, elektronischen Netzwerken oder in Poesiezentren lebendig ist, so entspricht diese soziale und mediale Organisation gegenwärtig wohl am ehesten dem performativen und offenen Charakter der Poesie.

Für die Beweglichkeit! Oder mit John Cage, übersetzt von Ernst Jandl:²⁷

Unsere Poesie jetzt / ist die Er- / kenntnis / dass wir nichts / besitzen / . / Alles
/ ist daher / ein Vergnügen /

²⁶ Vgl. z.B. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen, Basel: A. Francke 2001, oder auch die Einleitung *Performative Welten*, in: Christoph Wulf, Jörg Zirfas (Hg.), *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen. Praktiken. Symbole*, München: Wilhelm Fink 2004. S. 7-45.

²⁷ John Cage: Silence. Übersetzt von Ernst Jandl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 9.