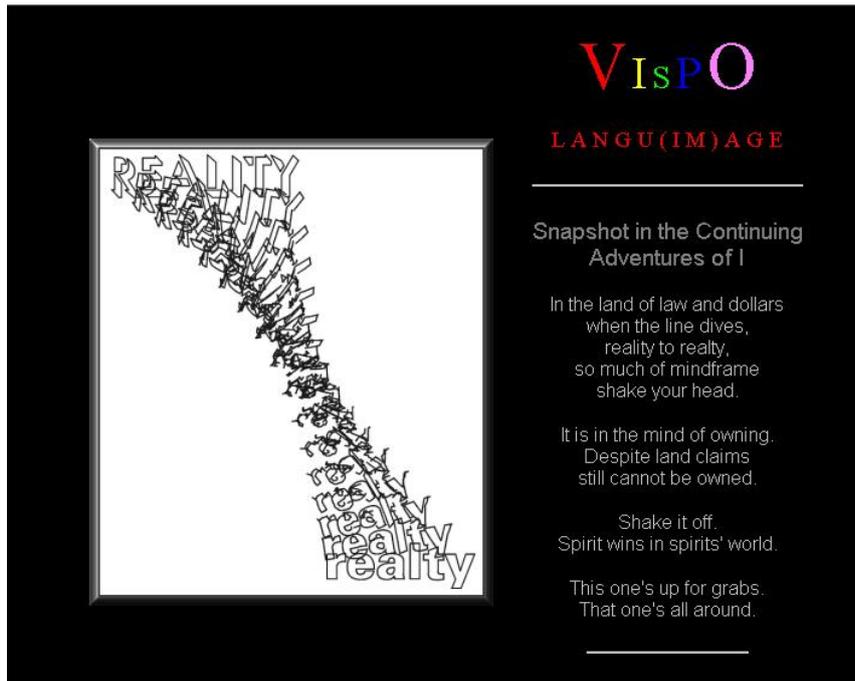


2. 1. 2. Beispiele digitaler Visueller Poesie

Wenn wir jetzt zum digitalen Medium zurückkehren, so ist zunächst Jim Andrews, ein Spezialist für statische Bildgedichte, die er 'Langu(im)ages' nennt, zu erwähnen. Ein Beispiel für die Benützung von Buchstaben als zeichnerische Elemente trägt den Titel "Snapshot in the Continuing Adventures of I". Das Gedicht ähnelt einem Emblem, das aus den drei Teilen *inscriptio* (Überschrift, Benennung des Gegenstandes), *pictura* (Verrätselung bzw. Pointierung des Sachverhalts) und *epigramma* (Erläuterung) zusammengesetzt ist.



Die Botschaft scheint klar: Im Land der Gesetze und Dollars verkommt die Wirklichkeit (reality) zu einer 'realty', in der 'Is', also Subjekte, fehlen. Andererseits beruht der Materialismus auf dem Egoismus der "grabs", daher muss das Ich abgeschüttelt werden, um dem Geist zu seinem Recht zu verhelfen. Diese Ablösung vom Ich kann zum Beispiel in Form des Eintauchens ins Unbewusste erfolgen oder auch durch eine Reise in den Cyberspace. Die 'Abenteuer' des Ichs scheinen zwischen Hypertrophie und Auslöschung zu oszillieren, zwischen der Immersion in die Realität und der Absage an sie. Ebenso bleibt unklar, ob die Aufgabe des Ichs nun eher Verlust oder Gewinn bedeutet.

Die Visuelle Poesie im Internet kann oft ganz eindeutig auf Vorläufer zurückgeführt werden. Manchmal übersiedeln sogar Autoren mit ihren Werken ins neue Medium. Die Vertreter der Stuttgarter Gruppe haben auf diese Verbindungen in zahlreichen theoretischen Artikeln hingewiesen. 1965 entwarf der Stuttgarter experimentelle Lyriker Reinhard Döhl für die Bildseite einer Postkarte eine Textgraphik mit dem Titel "Apfel".



Wir haben es hier mit einer beabsichtigten Tautologie von Wort und Bild zu tun, die Einheit von Form und Inhalt scheint perfekt. Allerdings ergibt die Anordnung der Buchstaben bzw. Wörter keinen realen Apfel, sondern nur eine zweidimensionale Apfelform, auch fehlt der Stiel, was sicher kein Zufall ist. Schon näher kommt der Tautologie eine spätere, mit Hilfe von Computergraphik durchgeführte Adaptation mit dem Titel "brot apfel salz "(ohne Wurm):



Johannes Auer, ein jüngerer Kollege Döhls, hat das Gedicht digitalisiert und dabei den Wurm zum Leben erweckt.

[worm apple pie for döhl](#)

Der Wurm frisst die Zeichen und bringt auch die Apfelform nach und nach zum Verschwinden. Betont werden muss, dass die digitale Version klar über die print-Version hinausgeht, dem visuellen Poem Neues hinzufügt. Bei Döhls Vorbild deutete nichts darauf hin, dass der Wurm im Begriff ist, den Apfel zu fressen. Er befindet sich auf der Oberfläche des Apfels, könnte dort spazieren gehen, einen Mittagsschlaf halten oder schon tot sein. Das Fressen des Apfels ist eine Assoziation des Lesers, die von Auer durch den kinetischen Effekt realisiert und in den Vordergrund gerückt wird. Die Assoziation liegt zwar nahe, aber es handelt sich doch um eine Interpretation, an die sich diverse literaturtheoretische Überlegungen anschließen lassen: Die Problematik der Bedeutung, die sich in Nichts auflöst, wird zugespitzt; die Wiederholung der Apfelverteilung signalisiert eine endlose Schleife von Setzung und Auflösung; darüber hinaus wird die Instabilität und Flüchtigkeit digitaler Texte deutlich gemacht.

Zur Syntax von Text und Raum tritt in der kinetischen Poesie die Syntax der Zeit. Die Bewegung fügt dem Text Bedeutung hinzu. Oft erfüllt die Bewegung eine bloß ornamentale Funktion, interessanter sind Fälle, in denen die Bewegung vorführt, was im Text gesagt wird, dem Text somit performativer Charakter verliehen wird. Ganz allgemein unterstreicht die materielle Mobilität des Textes die Flüchtigkeit und Instabilität seiner Bedeutung.

Im kinetischen Gedicht "Staub" von Manfred Arens fallen Buchstaben und Punkte vom Himmel. Nach und nach bilden Sie einen Text:

```

G , e . , . . . .
.
z u . z u . E . . . r
. z u . E . . . r . d
. . . . . e .
n . . . z . u E . r .
. . d . e . . . . .
. . n . W . . . i .
d . . . . .
. . . . .
. . . . . e . r . .
. z . u . . . . .
. . 3 . 0 . . . 1 . 9

```

Staub

In diesem Beispiel dient die Performance der Unterstützung der Semantik. Die Stelle aus Genesis 3,19 ("Bis das du wider zu Erden werdest / da von du genommen bist") wird anhand des Texts gewissermaßen vorgeführt. Er wird dem Gesetz der Auflösung unterworfen, er ist verstümmelt und stammelt, nicht einmal das Wort 'Genesis' bildet eine Ausnahme. Wir werden daran erinnert, dass die Entropie und die Rückkehr von der Ordnung zum Chaos schon in der Bibel angekündigt worden sind. Nur am Rande sei daran erinnert, dass die Idee der Entropie eines der Lieblingsmotive, um nicht zu sagen eine Obsession, der postmodernen Literatur darstellt.

Das Konzept der Entropie, und insbesondere die Idee des so genannten Wärmetods des Universums durch Temperatenausgleich, der alle Ordnung und Komplexität beseitigt, scheint auch einem Gedicht des brasilianischen Lyrikers Augusto de Campos mit dem Titel "SOS" zugrunde zu liegen.

SOS

Die Rede ist vom Zustand nach einer Katastrophe globalen oder gar kosmischen Ausmaßes. Die Textzeilen sind wie die Bahnen eines Sonnensystems angeordnet, die Ichs auf der äußersten Bahn verdichten sich zu einem Wir (nós), das die Frage stellt, was wir nachher tun werden. Die dynamische graphische Gestaltung performiert die Katastrophe gewissermaßen, zusammen mit der beschwörenden Autorstimme gibt sie wichtige, für die Interpretation entscheidende, weil über die Textsemantik hinausgehende Informationen. Die Graphik enthüllt darüber hinaus ein äußerst beunruhigendes Detail: im Zentrum der Textinstallation und damit des Kosmos befindet sich ein kleiner Kreis, ein O oder eine Null, also "nichts", im besten Fall ein schwarzes Loch.



Augusto de Campos hat sein Schaffen immer wieder theoretisch reflektiert. Insbesondere hat er ein Manifest zur Konkreten Poesie - in englischer Übersetzung "Concrete poetry: a manifesto" betitelt - verfasst. De Campos vertritt darin einen konkreten Realismus, der aus der Skepsis gegenüber der Ausdrucksfähigkeit der Sprache und der konventionellen Poetik, vor allem gegenüber der konventionellen Funktion des Gefühlsausdrucks (introspection) und der Annahme, Sprache könne die Wirklichkeit abbilden (simplistic realism), resultiert. Konkrete Poesie sei der absolute Realismus, der eine seit den Anfängen der Moderne am Beginn des 20. Jahrhunderts kompromittierte Poetik ersetze, die auf veralteten Sprachtheorien beruhte, ein "anachronistic hybrid with an atomic heart and a medieval cuirass". Die gewohnten linearen Beziehungen zwischen Wörtern werden im neuen Realismus aufgebrochen und durch räumliche ersetzt, die von vorneherein komplexer sind, da sie Anknüpfungspunkte in alle Richtungen bereitstellen. Zur Semantik treten auf dezidierte Weise die optische und die lautliche Dimension:

the concrete poem or ideogram becomes a relational field of functions. the poetic nucleus is no longer placed in evidence by the successive and linear chaining of verses, but by a system of relationships and equilibriums between all parts of the poem. graphic-phonetic functions-relations ('factors of proximity and likeness') and the substantive use of space as an element of composition maintain a simultaneous dialectic of eye and voice, which, allied with the ideogrammic synthesis of meaning, creates a sentient 'verbivocovisual' totality. In this way words and experience are juxtaposed in a tight phenomenological unit impossible before.

[Concrete poetry: a manifesto](#)

Ein Maximum an Performativität besitzt ein "Click Poem" von David Knoebel mit dem Titel "A fine view".

[A Fine View](#)

The view is fine from where
the roofers take their break/
and over coffee talk
of sports and Bill,/ who lost
his footing on the dew slick plywood/
One flicks his cigarette/
the others watch it smoke
in downward arc/ between
two beams,/ than shatter sparks
against the basement

Dachdecker machen Pause, denken an einen abgestürzten Kollegen und sehen einer in den Abgrund geworfenen Zigarette nach. Die Gedichtinstallation legt wahrhaft schwindelerregende Spekulationen darüber nahe, was oder wer hier wirklich abstürzt.

Eine andere Installation besteht aus zwölf an der Oberfläche einer gedachten Kugel angebrachten Zeilen.

[Oh](#)

Der Text, den man nach einigen Umdrehungen zusammengesetzt hat, lautet:

Oh
of course I knew
it started in New York
City when that ball
hit Times Square
and bounded west
to San Francisco
I never thought that time
rolled eternal
'round the earth
at light's edge west
from Kiribati

Das kleine Rätsel löst sich, wenn man auf Verdacht im Atlas unter Kiribati nachsieht und feststellt, dass Kiribati eine polynesische, an der Datumsgrenze liegende Inselgruppe ist.

Die 'infoanimierten' (infoanimated) Texte des amerikanischen Dichters Jim Andrews werden Metamorphosen unterworfen. Wenn man seine Textinstallation "Seattle Drift" öffnet, erscheint ein simples Gedicht mit einer klaren Botschaft:

I'm a bad text

I used to be a poem
but drifted from the scene.
Do me.
I just want you to do me.

Seattle Drift

Klickt man auf den button "Do the text", beginnen die Wörter über den Bildschirm zu driften. Der Text performiert die Selbstbeschreibung, ein böser (oder auch: schlechter) Text zu sein. Durch Klicken auf den button "Stop the text" kann die momentane Textkonstellation eingefroren werden, und der button "Discipline the text" stellt die ursprüngliche Ordnung wieder her. Erst jetzt wird die Vergangenheitsform in den Zeilen zwei und drei verständlich. Dennoch: Die erste Zeile stellt eigentlich eine Unwahrheit dar, denn der Text lässt sich 'disziplinieren', zumindest wieder herstellen. Genau genommen kann er seine Bösartigkeit nur mit Hilfe des Lesers entfalten, der durch Klicken der Aufforderung "do me" folgt. Der verbalen Ankündigung folgt die Tat. Die Interaktivität ist hier integraler Bestandteil der Installation, ohne sie käme der Text nicht zur Entfaltung. Wie viele Internet-Texte ist auch dieser stark selbstreflexiv. Die Bemühungen um Bedeutungsfindung werden vom Text konterkariert, er ändert seine Gestalt und macht sich davon. Man könnte den Vorgang auch so interpretieren, dass der Text erst durch den Leser verzerrt und misshandelt wird. In seinem Ausgangszustand weist nichts darauf hin, dass er früher ein Gedicht war, das eine schönere, poetischere Form aufwies. Die eingebaute Interaktivität führt zu nicht auflösbaren Paradoxien.



Ein anderes kinetisches Gedicht mit dem Titel “Enigma n”, das ausschließlich aus den Buchstaben des Wortes ‘meaning’ besteht, enthält eine ähnliche Botschaft. Durch Aktivierung verschiedener Funktionen können die Buchstaben gemischt und in Bewegung versetzt, in ihrer momentanen Konstellation eingefroren und schließlich zum Wort “meaning” zurückgesetzt werden. Dieser Text spricht über sich selbst, die Bewegungen der Lettern illustrieren den Gedanken, dass es keinen Abschluss der sprachlichen Bedeutungsfindung gibt, sondern nur ständige Verschiebungen und ‘différance’. Dazu bemerkt Andrews: “Enigma n is a philosophical poetry toy for poets and philosophers from the age of 4 up”. Und wenn man lange genug mit der Bedeutung gespielt hat, gelangt man zu folgender Belehrung (über den button “run away”):

```
> > The meaning of anything
> > is open to vast interpretation.
> > But that does not mean
> > X means anything
> > you want it to mean.
> > What do you mean?
```



enigma n

Robert Kendalls “Faith”, ein Gedicht in fünf ‘Sätzen’, besteht aus vier verschiedenfarbigen Textschichten, die nach und nach über *mouseclicks* sichtbar werden. Jede neue Schicht überlagert die vorhergehende und geht eine Verbindung mit ihr ein, verleibt sich den alten Text ein. Die Wörter gleiten aus verschiedenen Richtnugen an ihre Position, wenn nötig macht der bereits vorhandene alte Text Platz für die neuen Wörter und Buchstaben. In semantischer Hinsicht besteht ein Wettstreit zwischen den verschiedenen Textschichten, die neuen Textteile stehen in Gegensatz zu dem bzw. den vorangegangenen.

In der ersten Phase der Textkonstitution fällt das Wort ‘logic’ auf den Glauben (‘faith’), aber ‘faith’ rührt sich nicht, gibt nicht nach. Ohne ‘faith’ aus der Ruhe zu bringen, gleitet ‘logic’ an die ihm zugewiesene Stelle. Der nun orange gefärbte Text lautet nach dieser Ergänzung folgendermaßen:

can't logic
 bend
 this

Im zweiten Satz wird der Text durch rot gefärbte Wörter und Phrasen ergänzt und nimmt folgende Gestalt an:

I edge
 logic

out. Can't the
mind press
on
around the bend
to
consummate this vision
of the deep "or"?

Im dritten Satz erscheint ein blinkendes rotes Neonlicht ("red winking neon"), ferner taucht das Wort "theory" auf, wird aus umgestürzter Stellung in die korrekte Position gebracht und ergibt zusammen mit einigen anderen Veränderungen (braun gefärbte Textteile) den Wortlaut:

I hedge. Oh
red
winking
neon logic.
No, I just can't make the sunny
side of my mind press
the black button, think
around the bend of theory to be
only this consummate "o", this visionary
"r" of the deeper world.

Im vierten Satz verschwinden die - schwarzgefärbten - Phrasen "walking out", "leave taking", "forgoing-going-gone" und "stride out" aus dem Text, gleichzeitig bleiben sie aber auch dort. Die Phrase "Off the rocker (Yippee!)" kippt nach rechts und schließlich springt das Wort "leap" in den Vordergrund, gewissermaßen dem User ins Gesicht. Der vollständige Text liest sich nun folgendermaßen:

I step to the idea edge elegantly and oh so
ultimately, not just any watered-down walking out
but a fine wine of leave taking, a full bodied
forgoing-going-gone upon the logic lip.
No, I just can't make the usual sense anymore so
I'll simply stride out of my mind, press my foot firmly
into the black, all-but-bottomless chasm beyond the brink,
around the bend, off the rocker (yippee!), to leave behind
only this consummate poem, this visionary, incorruptible
transcript of the deeper world's One True Word:
Leap



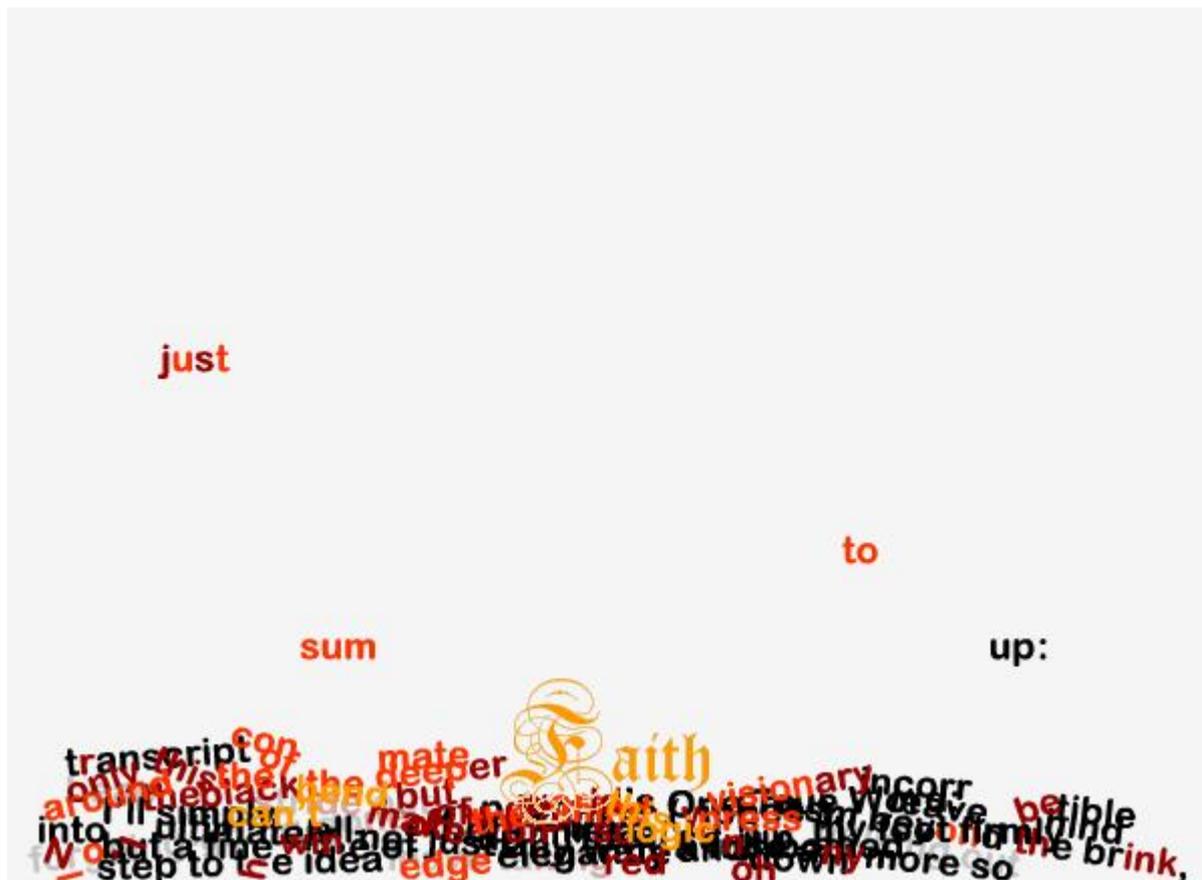
I step to the idea **edge** elegantly and **oh** so ultimately, not just any **watered-down** walking out

out a fine **wine** of leave taking, a full-bodied forgoing-going-gone upon the **logic** lip.

So, I just can't take the final step any more so I'll simply take it out of my hand and plant my foot firmly into the **brink** but I'll take it as far as **beyond the brink**, round the **end**, off the **roller** to leave **behind** the **rest** of the **world**, **in** **the** **country**, incorruptible **script** of the **deep** **world's** **in** **the** **Word**:

Leap

Im fünften und letzten Satz fallen die Wörter zu Boden und bilden dort ein trauriges Häufchen. 'Faith' liegt obenauf und behält seine beherrschende Rolle bei. Nur die Worte "just to sum up:" bleiben an Ort und Stelle.



Die Bedeutung, verstärkt durch die Aktionen der Wörter, ist zum größten Teil klar: Der Glaube, obwohl er in altmodischer gotischer Schrift gesetzt erscheint, setzt sich gegen Logik, Theorie und Zweifel durch. Im Lauf des zweiten und dritten Satzes attackiert der Zweifel den Glauben heftig und scheint kurz die Oberhand zu behalten, die Logik ist auf dem Vormarsch. Diese Entwicklung wird durch die immer dunkler werdende Farbe der Textteile (orange - rot - braun - schwarz) verstärkt. Die Semantik der Farben und die verschiedenen verwendeten Fonts müssen bei der Interpretation visueller Gedichte berücksichtigt werden. Der Gemütszustand verdunkelt sich ganz offensichtlich im Verlauf des Gedichtwachstums. Auch wenn die Absicht des lyrischen Ichs, die Logik auszuweisen (“edging out”), festzustehen scheint, so lauern doch Zweifel im Fragezeichen hinter dem “or” (ist das eine Abkürzung für ‘other reality’?). Im vierten Satz wird die Logik durch den Sprung aus dem Spiel geworfen. Der Glaube ist nur durch einen Sprung über Zweifel und logisches Argumentieren hinweg zu erreichen, eine selbstreflexive Wendung bezieht diese Erkenntnis auch auf das vorliegende Gedicht, “this consummate poem”.

In der Fassung mit Musik ist der erste Satz mit Xylophon-artigen Klängen unterlegt, der zweite von einer auf einer Harfe intonierten Melodie begleitet, während des dritten Satzes ertönen sphärenartige Synthesizerklänge, im vierten vermischen sich diese Klänge mit der Harfe, und im letzten Satz übernimmt der Glaube wieder das Kommando - unterstützt durch die aus dem ersten Satz bekannten Xylophonklänge.

Als Betrachter verfolgt man das Wachstum und die anderen Aktionen des Texts in *real time*. Der abschließende Sprung verweist wohl auch auf die Navigation durch Links in Hypertexten. Das kinetische Gedicht kann auch als Hypertextstruktur gelesen werden, die sich aus mehreren Textschichten zusammensetzt, die durch die verschiedenen Farben verbunden sind.

Sie ergeben jede für sich Sinn, aber das Bedeutungspotential vervielfacht sich, wenn man springt, die Wörter permutiert und/oder den Kontext der Phrasen verändert. Die Wörter im ersten Satz können zum Beispiel kombiniert werden zu 'logic can't bend this faith', aber auch zu 'faith can't bend this logic'. Diese Ambiguitäten und Widersprüchlichkeiten gehören zur kinetischen Poesie ebenso wie zu Hypertexten. Auch hier wird häufig die Flüchtigkeit und Instabilität von Bedeutungen unterstrichen.

Als eine Art 'Textkino', als multimediale Inszenierung von Foto-, Video- und Bewegungselementen, die zudem Geräusche und Text enthält, kann Alan Sondheims *Dawn* bezeichnet werden.

Dawn

Die Installation ist sehr privat gehalten, Liebe und Tod, und wie man damit fertig wird, sind sozusagen unumgängliche Themen in der Literatur. Hier werden die verbalen Aussagen durch die stimmungstarken Fotos bzw. Videos übertönt und beinahe zu Hintergrundgeräuschen. Markant treten dennoch die Vorwürfe an einen Gott, der soviel Schönheit (der Natur) und Leid zulässt, hervor.

2. 1. 3. Die Stuttgarter Gruppe als Bindeglied zwischen Konkreter Poesie und digitaler Literatur

Mentor der Stuttgarter Gruppe war Max Bense, sowohl mit seiner avantgardistischen ästhetischen Theorie als auch mit seiner Dichtung, wobei besonders seine stochastischen Texte hervorzuheben sind. (Stochastische Texte sind aus einem vorgegebenen Repertoire von Wörtern nach dem Zufallsprinzip hergestellte Texte, also das, was wir hier permutative Texte nennen.) Bense hat ferner wichtige Grundlagen für die Visuelle und auch für die Kinetische Poesie geschaffen. Er unterschied z. B. zwischen Buchstaben, die als Punkt oder 0-Dimension aufgefasst werden können, Sätzen, die Linien (der 1. Dimension) entsprechen, visuellen Texten, die Flächen bilden und sich damit in zwei Dimensionen bewegen, sowie räumlich organisierten Texten wie z. B. der *Holopoetry*, die dreidimensional ist. Die vierte Dimension wäre die Zeit. Sie ist mit der dritten verknüpft, da die Darstellungsoberflächen (Leinwand, Bildschirm, Film ...) nun einmal zweidimensional sind und Texte (z. B. Holopoeme, auch digitale kinetische Gedichte) nur unter Zuhilfenahme von Entwicklungen auf der Zeitachse eine dritte Dimension erhalten können. Der Unterschied zwischen der analogen und der digitalen Generierung von Bewegung ist der, dass sich entweder der Betrachter bewegt (*Holopoetry*) oder der Text durch einen Apparat (Filmkamera) in Bewegung versetzt wird (Videotext), während digitalen Bildern die Zustandsänderung einprogrammiert ist und sie sich somit selbst bewegen, oder genauer betrachtet, wie im 'Daumenkino' eine Reihe von verschiedenen Zuständen durchlaufen.

Anfang der sechziger Jahre fanden sich Helmut Heissenbüttel, Reinhardt Döhl und Ludwig Harig, die auch den Kern der Gruppe bildeten, zu gemeinsamen literarischen Projekten zusammen. Im März 1965 erschien die sogenannte Stuttgart-Nummer der Grazer Zeitschrift *manuskripte* mit einem Manifest von Bense und Döhl aus dem Jahre 1964, sowie Beiträgen

von Bense, Döhl, Harig, Heißenbüttel, ferner von Ernst Jandl, Hansjörg Mayer, Franz Mon und anderen.

Bense und Döhl unterscheiden in ihrem Manifest *Zur Lage* als Tendenzen aktueller Poesie:

1. Buchstaben = Typenarrangement = Buchstaben-Bilder
2. Zeichen = grafisches Arrangement = Schriftbilder
3. serielle und permutationelle Realisation = metrische und akustische Poesie
4. Klang = klangliches Arrangement = phonetische Poesie
5. stochastische und topologische Poesie
6. kybernetische und materiale Poesie.

Sie erachten Poesie nicht mehr als Transportmittel für zumeist fragliche ethische Inhalte und auch nicht mehr als "Rechtfertigungsvehikel für weltanschaulichen Unfug".

Statt der Vorstellung einer Nationalpoesie hat sich die Vorstellung einer progressiven Poesie entwickelt, an die Stelle des Mystikers und metaphysischen Schwadroneurs ist der atheistische, also der rationale und methodische Autor getreten, dessen Augenmerk der Sprache, den Materialien gilt, derer er bei der Verfertigung seiner Reihen und Strukturen bedarf, die er methodisch handhabt.

Sie erteilen der Darstellungsästhetik eine deutliche Absage und verpflichten die Poesie auf das Experiment und insbesondere auf die Arbeit am sprachlichen Material.

Ihre [der heutigen Poesie] Sprache, die bis dato einer traditionell und historisch bedingten syntaktischen Folge Subjekt-Prädikat-Objekt folgte, hat sich material verselbständigt zugunsten neuer sprachlicher Strukturen, zugunsten neuer akustischer und/oder visueller Arrangements. Durch überraschende Verteilungen in der syntaktischen und/oder semantischen Dimension entsteht im wörtlichen Sinne eine Poesie der Wörter, des Setzkastens, der Farben, der Töne.

Dichten ist eine rationale Angelegenheit, es soll im vollen Bewusstsein und geleitet von Theorie durchgeführt werden.

Das Erzeugen ästhetischer Gebilde erfolgt nicht mehr aus Gefühlszwängen, aus mumifizierender oder mystifizierender Absicht; sondern auf der Basis bewußter Theorien, intellektueller (cartesianischer) Redlichkeit. [...] Wir sprechen von einer materialen Poesie oder Kunst. An die Stelle des Dichter-Sehers, des Inhalts- und Stimmungsjongleurs ist wieder der Handwerker getreten, der die Materialien handhabt, der die materialen Prozesse in gang setzt und in gang hält. Der Künstler heute realisiert Zustände auf der Basis von bewußter Theorie und bewußtem Experiment.

Zahlreiche gemeinsame Auftritte bei diversen Veranstaltungen, vor allem bei Lesungen und Ausstellungen, sorgten dafür, dass sich bald die Rede von einer Stuttgarter Schule oder Gruppe durchsetzte. Bereits 1970 notierte aber Helmut Heißenbüttel in seinen "Anmerkungen zur konkreten Poesie" dass dort, wo sie sich "zu speziellen Einzelmethoden, Einzeltechniken, Einzelrichtungen" verengt habe, die Konkrete Poesie historisch abgeschlossen, überschaubar,

museal erscheine. Anfang der siebziger Jahre zerfiel die Gruppe mehr oder weniger, die Mitglieder wandten sich anderen Projekten zu. Die Stuttgarter Gruppe war kein lokales Phänomen, sie unterhielt intensive Kontakte zu der brasilianischen Noigandres-Gruppe, und hier insbesondere zu Haroldo de Campos, ferner zu Pierre Garnier und der Zeitschrift *Les Lettres*, zu tschechoslowakischen, vor allem Prager Experimentalkünstlern und -autoren, zum Forum Stadtpark in Graz, nach Japan und zu Autoren und Künstlern in vielen anderen Ländern der Welt.

Zu den spezifischen Betätigungsfeldern der Gruppe zählte die Konkrete Poesie sowohl in ihren visuellen wie auch in ihren akustischen Spielarten mit fließender Grenze zum Hörspiel. Eine weitere zentrale Leistung der Stuttgarter Gruppe, vor allem aber Benses, war die Förderung einer "unpersönlichen", von Bense so genannten "künstlichen Poesie", also von mit Hilfe von Großrechenanlagen hergestellten stochastischen Texten seit 1959, erstmals veröffentlicht in der Zeitschrift *augenblick*, und von computergenerierter Grafik, erstmals ausgestellt und heftig diskutiert im Januar 1965 in der Stuttgarter Studiengalerie.

Signifikant für die Stuttgarter Gruppe war ferner tendenziös-experimentelle Literatur, zum Beispiel Döhls *missa profana*, Benses Traktat "Ein Geräusch in der Straße", Harigs *Staatsbegräbnis*, Heißenbüttels *Deutschland 1944* und andere Texte, die - in einer Zeit, in der die regierende CDU die Parole 'Keine Experimente' ausgegeben hatte und jedes Experiment an sich bereits Opposition war - alle mehr oder weniger Ärgernis erregten.

Nach dem Stuttgarter Symposium Max Bense im Jahr 1994 begannen Reinhard Döhl und Johannes Auer, in der Tradition früherer Stuttgarter Experimente, die Möglichkeiten des Internets zu nützen, indem sie teils bereits vorhandene Arbeiten für das Netz adaptierten, teils neue Netztexte, also Texte, die mit Hilfe des Computers zu den Bedingungen des Internets erstellt werden, zu entwerfen.

Als Beispiel für eine Adaptation eines bereits vorhandenen Texts sei der Rosengarten aus Reinhard Döhls *Das Buch Gertrud* genannt. Der Titel wie auch die Texte beziehen sich natürlich auf Gertrud Stein, die der Gruppe zusammen mit vielen anderen Avantgarde-Autoren als Vorbild diente.

[Das Buch Gertrud](#)

Zur digitalen Stuttgarter Gruppe stieß auch Martina Kieninger, die Verfasserin des *Pietistentango*.

[Pietistentango](#)

Der Produktion des *Pietistentango* ging eine *mailart*-Aktion voraus, in der Karten an Johannes Auer versandt wurden, die alle möglichen sinnvollen Buchstabenkombinationen des Wortes Pietisten wie ist, piste, pisten, stein, steine, niest, nest, pest, pein, pst, psi, sein, ein, nie, ei, niete und andere enthielten. Diese Buchstabenkombinationen treten in der Textinstallation in sechs Spielfeldern, die den sechs Silben des Wortes *Pietistentango* entsprechen, zu wechselnden Konstellationen zusammen, und zwar in einem Rhythmus, der dem Rhythmus von Schritt, Schritt, Wiegeschritt des Tango entspricht. Gleichzeitig sind die sechs zwischen Schwarz und Weiß wechselnden Spielfelder besetzt mit den Wörtern *urbs* (2mal), *niger*, *umbra*, *umbrae* und *vitae*. Links liest man *urbs niger*, was Stuttgart meint und mit Nikodemus Frischlins Stuttgart-Gedicht, und zwar der Zeile *urbs jacet ad Nicri colles in valle reducta*, spielt; auf der rechten Seite zitiert *umbra vitae* die nachgelassene, von Freunden zusammengestellte und dabei textlich manipulierte Gedichtsammlung Georg Heyms, mit der

er posthum populär wurde; die in der Mitte platzierte *urbs umbrae* verbindet beide. Beim Pietistentango werden also zwei Texte zusammengeführt, die einander kommentieren, die sich aber auch - wenn man versucht, lediglich den Vorgang auf dem Bildschirm wirken zu lassen - einfach als kinetische Kunst auffassen lassen.