

Hodibis Potax  
Die Poesie von Eduardo Kac<sup>1</sup>

Friedrich W. Block

## I. Der Rahmen für das poetisch Offene: ein Kontext

„Neither let it be deemed too sawcy a comparison, to ballance the highest point of mans wit, with the efficacie of nature: but rather give right honor to the heavenly maker of that maker, who having made man to his owne likenes, set him beyond and over all the workes of that second nature, which in nothing he sheweth so much as in Poetry; when with the force of a divine breath, he bringeth things foorth surpassing her doing.“<sup>2</sup>

So hatte Sir Philip Sidney schon 1595 die Einbildungskraft gegen das nur Faktische im Zeichen der Poesie verteidigt. 412 Jahre später meldet er sich wieder zu Wort – zurück aus der Zukunft, mutiert zum „Director of Thermal Ion Verbodynamics Division Department of Literary Timeshift Experiments“ am „Eternaut Training Center, Supernova City, Shanghai“. Er schreibt ein Vorwort, um zu bestätigen, dass seine damals geäußerte Auffassung auch unter den Bedingungen von Biotechnologie und Schwerelosigkeit noch Gültigkeit hat. Das Vorwort widmet er Eduardo Kac's Poetry Anthology „Hodibis Potax“, einer Dokumentation der poetischen Arbeiten des Künstlers, die Sidney als „qbook“ (quantum book) vorliegt, uns dagegen noch in der avanciertesten Technik der Renaissance: als gedrucktes Buch.<sup>3</sup>

Nach dieser Ouvertüre ordnet der Katalog dann in vier Rubriken – Holopoetry, Digital Poetry, Biopoetry, Space Poetry – druckgrafische Repräsentationen der Sprachkunst Eduardo Kacs aus 25 Jahren. Um diesen Komplex und seine Kontexte soll es auch in diesem Essay gehen.

Zeitgleich erscheint 2007 „Media Poetry“, eine erweiterte Edition der 1996 von Kac herausgegebenen Anthologie poetologischer Essays von zeitgenössischen Künstlern und Kritikern einer technologisch orientierten Poesie über das gedruckte Buch hinaus – nun als Monographie und natürlich wie schon zuvor als gedrucktes Buch.<sup>4</sup>

Aber auch im Internet, auf Eduardo Kac's Website „www.ekac.org“ findet sich eine ausführliche Dokumentation seiner poetischen Arbeiten mit Kommentaren und anschaulichem Material in Text-, Bild- oder Flashformaten. Als „Media poetry and language art“ gekennzeichnet, bildet dies eine neben anderen Rubriken, in denen seine künstlerische Arbeit geordnet ist, wie „Bio Art“, „Telepresence and Interactive Works“ oder „Telecommunications Art“.

Diese Publikationen setzen den engeren künstlerischen und diskursiven Rahmen, in dem sich Eduardo Kacs poetisches Werk vollzieht. Es ist ein Rahmen, den der

---

<sup>1</sup> Der Essay wurde im Mai 2010 fertiggestellt. Eine englischsprachige Version erscheint in einer geplanten DVD-Edition zum künstlerischen Werk von Eduardo Kac.

<sup>2</sup> Sir Philip Sidney, The Complete Works, Vol. 3, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1923, 8-9.

<sup>3</sup> Eduardo Kac: Hodibis Potax. Poetry Anthology, Oeuvres poétiques, Ivry-sur Seine: Édition Action Poétique, 2007.

<sup>4</sup> Eduardo Kac (Ed.): Media Poetry. An International Anthology. Bristol, Chicago: intellect, 2007.

Künstler selbst aufspannt. Denn Kac ist ein hervorragender Vermittler seiner eigenen wie auch darauf bezogener fremder Kunst.

Diese Selbstvermittlung bzw. – wie die Systemtheorie es nennt – Selbstbeschreibung ist nicht nur ein bemerkenswertes Kennzeichen des Künstlers Eduardo Kac, sondern avancierter Kunst generell und Poesie im Besonderen: ein interessantes, als solches kritisch kaum gewürdigtes Phänomen, das dieser Essay zu berücksichtigen hat.

Kac selbst unterscheidet zwischen seiner visuellen und seiner poetischen Arbeit. Gleichwohl kommt es hier, worauf er selbst deutlich hinweist, zu Überschneidungen;<sup>5</sup> jedenfalls kann man von einer gegenseitigen Abhängigkeit ausgehen. Denn so lässt sich am ehesten der erweiterte und radikale Poesiebegriff erfassen, der für Eduardo Kacs Arbeit gültig ist und darüber hinaus für das Verständnis aktueller Erscheinungen des Poetischen im internationalen Zusammenhang überhaupt.

Eduardo Kac gilt als einer der international bedeutendsten Vertreter und Promotoren einer experimentellen Sprachkunst, die sich mit der Sprache als semiotischem, kognitivem und kommunikativem Medium selbst und mit ihrem Verhältnis zu technologischen Entwicklungen und wissenschaftlicher Erkenntnis in ihren verschiedenen kulturellen Dimensionen auseinandersetzt. Neue performative, informations- und medientechnologisch bestimmte Konzepte und Verfahren haben sich hier in den letzten 30 Jahren unter maßgeblicher Beteiligung von Kac entwickelt. Das zeigt sich schon an neuen Gattungen mit breiterer Reichweite wie Videopoetry bzw. Poetryfilm oder Digitale Poesie oder solchen, die mehr individuell geprägt sind bzw. im Wesentlichen auf Eduardo Kacs Werk beschränkt sind wie Holo- oder Biopoetry.

Diese Entwicklungen haben ein systemisches und historisches Umfeld. Kac selbst verortet sich im Bereich experimenteller Schreibweisen vor allem seit den historischen Avantgardebewegungen mit einer Engführung auf technologisch orientierte Traditionen seit den 1950er Jahren wie die elektronische Lautpoesie, die Vorläufer der digitalen Poesie sowie auf einzelne Sprachkünstler, die wie er in verschiedenen Kunstsystemen agiert haben.

Hervorgehoben werden von Kac besonders solche Entwicklungen, die sich auf die *visuelle* Materialität der Sprache konzentrieren. Das wird seinem engen Bezug zur bildenden Kunst geschuldet sein. Immer wieder führt er also die Tradition der visuellen Poesie seit griechischer Antike und europäischem Barock und ihren modernen Ansätzen mit Mallarmé und Appollinaire, den Lettristen, der Konkreten und der Spatialen Poesie an, besonders auch sprachorientierte Entwicklungen der bildenden Kunst von Futurismus über Fluxus bis in die Medienkunst. Deutlich wird an diesen von Kac gezeichneten Traditionslinien auch, dass er sich ausdrücklich eigenständig und international verortet und sich dabei von Anfang an von der so wirkmächtigen brasilianischen Konkreten Poesie um die Noigandres-Gruppe in São Paulo kritisch emanzipiert, allenfalls dagegen die neo-konkretistischen Strömungen in seiner Heimatstadt Rio de Janeiro betont.

---

<sup>5</sup>Eduardo Kac: Questions about the life that is to come. Interview with Hugues Marchal, in: Histoire naturelle de l'enigme et autres travaux / Natural history of the Enigima and other works. Rouillet: Al Dante 2009, p 27.

Die Herauslösung aus der eigenen Vorgeschichte geschieht dann über einen so klaren wie einfachen poetologischen Ansatz, der technologisch fundiert ist: die künstlerische Abkehr von der mehr oder weniger statischen durch Buchdruck oder dreidimensionale Materialität fixierten Sprachgestaltung hin zu ihrer fließenden Realisierung in holografischen, elektronischen und biologischen Systemen.

Ausgehend von diesem durch den Künstler gesteckten Rahmen werde ich nun zunächst einen Ein- und Überblick zu seiner praktischen poetischen Arbeit geben und mir dann in verschiedenen Werkgruppen exemplarisch jeweils eine Arbeit etwas genauer anschauen. Ein weiterer Abschnitt ist dann seinen poesiebezogenen theoretischen bzw. selbstbeschreibenden Texten gewidmet: Was schreibt er hier auf welche Weise? Diese Beobachtung schließen dann mit einer Abstraktion zum zeitgenössischen Poesiebegriff.

## II. Von Performances zur Space Poetry: eine Synopse

Ganz grob lässt sich sagen, dass Eduardo Kac sich künstlerisch mit den Bedingungen und Möglichkeiten von Kommunikation im Zeitalter naturwissenschaftlicher Erkenntnis und rasanter informationstechnologischer Evolution beschäftigt. Das gilt für alle seine Projekte, nicht nur für die dezidiert sprachlich bzw. poetisch orientierten. Über die Jahrzehnte hinweg lassen sich bestimmte ineinander verschränkte Werkphasen ausmachen – von den Performances der frühen 80er Jahre über Mixed Media, Telecommunication, Telepresence bis zur Bio Art der letzten Jahre. Poetische bzw. sprachkünstlerische Arbeiten hat Kac von Anfang an bis heute konzipiert. Sie korrespondieren mit den dominierenden Entwicklungen seiner Gesamtkunst, fusionieren mit bildkünstlerischen Werkgruppen oder bilden auch eigene Phasen aus, die einander ablösen: Performance und/als visuelle Poesie, Holopoetry, digital Poetry, Bio Poetry, Space Poetry.

Für eine Beurteilung von Kacs Gesamtkunst ist sicherlich die Beobachtung nicht unwichtig, dass der junge Künstler, er war damals um die 20 Jahre alt, im diktatorisch regierten Brasilien mit zum Teil hochpolitischen Performances und visueller Poesie startet. Im Rückblick finden sich hier bereits wesentliche Motive seiner künstlerischen Arbeit angelegt wie die Auseinandersetzung mit Kommunikations- und Codierungssystemen, Medientechnologie, dem Körperlichen und mit ihren wechselseitigen Bezügen. Und auch mit Blick auf die weitere Entwicklung von Kacs Werk geht man wohl nicht zu weit mit der Auffassung, dass das Poetische als zeichen-, medien- und kommunikationsästhetischer Möglichkeitsraum bei ihm grundlegend auch für den Teil seines Werks ist, der primär im System der bildenden Kunst organisiert wird.

International zeigte sich die visuelle Poesie Anfang der 80er Jahre als eines der avanciertesten und vielseitigsten Genres, das jenseits der Literatur Sprache in den unterschiedlichsten Gebrauchsweisen und Medien untersuchte. Sie war deutlich vor die inzwischen historisch gewordene konkrete Poesie getreten, von der sie aber sehr profitiert hatte, und ließ die Interferenzen besonders mit Fluxus sowie Konzept- und Medienkunst deutlich werden. Insbesondere prozessorientierte, performative und medienreflexive Entwicklungen visueller Sprachkunst wurden in internationalen Ausstellungen präsentiert. Das Formenspektrum reichte schon damals von

malerischen, zeichnerischen, handschriftlichen, schreibmaschinellen und typographischen Arbeiten über dreidimensionale Raum- und Landschaftsgestaltungen, kooperative Netzwerkprojekte, rein konzeptuelle Arbeiten, Körper- und Performancekunst bzw. Happening bis zu Film- und Videotexten und Experimenten mit Computerumgebungen.

In diesen Möglichkeitsraum arbeitet sich der junge Eduardo Kac ein, bringt sich rasch auf den internationalen State of the Art und legt die erwähnten Leitmotive seiner Arbeit an. Symptomatisch dafür ist das Künstlerbuch „Escracho“, das Kac 1982 herausgibt und das verschiedene Positionen und Verfahren historischer und zeitgenössischer visueller Poesie von Künstlern aus verschiedenen Ländern präsentiert.

Das Cover des Buches zeigt die grafische Umsetzung von Kacs fotografischem Body Poem „UU“: Dargestellt sind die offenbar fallenden nackten Körper einer Frau und eines Mannes, die in einer doppelt obszönen Geste ihren Anus bzw. ihr Geschlecht und ein Lachen zeigen und dabei jeweils den Buchstaben „U“ formen. Die semantischen Bezugsmöglichkeiten sind ausgesprochen vielfältig: ob man nun an den puren Laut denkt, mit dem man sich im Portugiesischen neckt und erschreckt, oder an das Personalpronomen der 2. Person im Englischen, an die Vereinigung zum Buchstaben „W“, an die lange Tradition der Körperalphabeten, die den christlichen Mythos der Fleischwerdung des Wortes buchstäbliche Form geben, oder anders an die bis zum Baubo-Mythos zurückreichende Provokation aus der Verbindung von Lachen und Geschlechtlichkeit. Das Body Poem stammt aus einer Serie so genannter „Pornogramme“, die sich aus Kacs Performances entwickeln und zugleich visuelle Poesie sind. Bezeichnenderweise erscheint dieses Gedicht – nun als Fotografie – als erste Abbildung in Kacs jüngstem Buch „Natural History of the Enigma“ (2009), das seine Bio Art besonders unter dem Aspekt von Codierungsprozessen reflektiert. Damit ist eine konzeptuelle Klammer zum ersten Buch und um einen Zeitraum von 27 Jahren gesetzt.<sup>6</sup>

Künstlerbuch und Körpergedicht stehen am Übergang von Kacs Performancekunst, die im Jahr 1982 abgeschlossen wird, zur Phase des Experiments mit verschiedensten Verfahren visueller Poesie: Neben den Körpergedichten sind dies Texte im öffentlichen Raum – Graffiti, Plakatgedichte, Objekte –, sodann Buchobjekte, Schreibmaschinenideogramme, Typogramme.

1983 entdeckt Kac für sich und die Sprachkunst die Technologie der Holografie, die seit Ende der 60er Jahre in der bildenden Kunst zwischen Realismus und Abstraktion bzw. Konstruktion erkundet worden ist. Im selben Jahr noch entsteht in Zusammenarbeit mit Fernando Catta-Preta das erste anagrammatische Holopoem „HOLO/OLHO“. Bis zum Abschluss der Phase 1993 folgen 22 weitere Hologramme. Mit diesem Ansatz findet Kac zu Eigenständigkeit, ja Einmaligkeit, deren Innovationsanspruch er von Anfang durch intensives poetologisches Schreiben beglaubigt. Wichtig ist dem Künstler, darauf wurde eingangs schon hingewiesen, die Abgrenzung gegenüber traditioneller, d.h. in der Gutenberggalaxis verorteter Sprachkunst. Dazu ist die Abstraktion geeignet, die die Holografie vom physischen Realisat der Schrift oder des Bildes erzeugt, indem sie eben keine Repräsentation derselben anfertigt, sondern vielmehr Interferenzmuster von Lichtbewegungen

---

<sup>6</sup> Eduardo Kac: Natural History of the Enigma and Other Works, Rouillet: Édition Al Dante, 2009.

aufzeichnet, die erst durch die Wahrnehmungsaktivität des Betrachters zu einem Bild bzw. Schriftbild werden. Von 1987 an nutzt Kac für die Entwicklung seiner Holopoems Computertechnologie, was ihm weitere Differenzierungen erlaubt. Wir kommen darauf zurück.

Die in der Holopoetry angelegten ästhetischen Prinzipien wie Beweglichkeit, Immaterialität oder Virtualität des semiotischen Raumes, dynamische Intermedialität zwischen Schrift und Bild, buchstäbliche Aktivierung des Rezipienten oder Reflexion innovativer Verfahren und Techniken bestimmen auch Kacs weitere Sprachexperimente der 80er und frühen 90er Jahre, insbesondere in Form von Textanimationen in verschiedenen technischen Umgebungen.

So führen seine frühen visuellen Schreibmaschinentexte auf Papier, die in ihrer Art noch sehr an die Ideogramme der Konkreten Poesie erinnern, direkt zu Animationen auf einem elektronischen LED signboard und auf Video: 1984 zeigt Kac im Centro Cultural Candido Mendes, Rio de Janeiro, den animierten Text „NAO“, eine Abfolge von Textblöcken in Punkschrift, in einem Triptychon von zwei Videomonitoren und einem LED signboard.

Textanimationen entstehen auch für andere avancierte Technologien: 1985 und 1986 richtet die Companhia Telefônica de São Paulo High-Tech-Ausstellungen aus, zu denen Eduardo Kac einen Zyklus von Schrifffilmen für das Minitel-System entwirft, ein TV-Videotext-Netzwerk, das die Companhia seit 1982 unterhält. An sich ist diese Technologie textorientiert, mit nur sehr beschränkten grafischen Möglichkeiten. Kac nutzt diese aber für visuelle Texte, die Farb- und Flächenwerte einbeziehen – verwandt der ebenfalls schriftbasierten Ascii-Art. Während Videotext also – als Vorform des WWW – eigentlich eine schriftliche Telekommunikation ermöglicht, wird hier das Bildliche intermedial integriert. Zu einigen Stücken wie „REABRACADABRA“ (1985) oder „RECAOS“ (1986) gibt es hinsichtlich der Wortwahl eng verwandte Holopoems, in denen ähnliches Sprachmaterial in anderer technischer Umgebung mit jeweils ganz eigenen Rezeptionsbedingungen erprobt wird.

Nutzt Kac wie gesagt seit 1987 zur Erstellung von Holopoems Computergrafikprogramme, gilt dies vor allem dann für animierte Gedichte, die er im Zeitraum zwischen 1990 und 1999 für PC-Umgebungen, Videoprojektionen und das WWW entwickelt: eine dominante Phase digitaler Poesie. Es ist dies auch die Zeit, in der sich das Genre Digital Poetry als solches international organisiert und eine eigene vielseitige Poetik und Geschichte in Gang setzt.<sup>7</sup>

Bei Kac kommen nun weitere ästhetische Features hinzu, die die aktuelle Entwicklung von Soft- und Hardware jeweils erlaubt: der grafische und navigierbare bzw. ‚virtuelle‘ 3D-Raum wird konzipiert – erstmals im Gedicht „OCO“ von 1990, das ein entsprechendes Holopoem gleichen Titels aus dem Jahr 1985 aufgreift. ‚Interaktivität‘ wird hier so realisiert, dass der Bildschirmnutzer die Bewegung des 3D-Textes beeinflussen kann bzw. eine Bewegung durch den Raum simuliert wird. Damit sind eine buchstäblich und nicht bloß metaphorische Bewegung ‚im Text‘ und – ähnlich wie in der Holopoetry – eine dynamische visuelle Kombinatorik, nämlich variable Konstellationen oder Juxtapositionen des vorhandenen Zeichenmaterials

---

<sup>7</sup> Vgl. ausführlicher: Friedrich W. Block: „How to Construct the Genre of Digital Poetry. A User Manual“, in Beyond the Screen. Transformations of Literary Structures, Interfaces and Genres, ed. by Peter Gendolla and Jörgen Schäfer, Bielefeld: transcript, 2010, 391-402.

erlaubt. 1993, in dem Jahr, da Kac die Phase der Holopoetry abschließt, kommt im Gedicht „STORMS“ als Aspekt die hypertextuelle Verknüpfungstechnik hinzu – wir kommen darauf zurück.

Kacs digitale Poesie bleibt primär visuell orientiert: Das betrifft weitere audiovisuelle Textfilme wie auch sein letztes Stück in dieser Phase, das dezidiert auf das Medium des WWW hin konzipiert wird: „PERHAPS“, das 1999 kurzfristig im Internet zugänglich war, schafft eine visuelle VRML-Textwelt, in der die Benutzer online in die Rolle einzelner 3D-Wörter schlüpfen können – Kac nennt sie ‚Avatare‘ – und sich als diese durch den Raum bewegen und anderen begegnen bzw. mit diesen Konstellationen erzeugen können. Andere Aspekte, die das Genre digitale Poesie bearbeitet, wie besonders die Auseinandersetzung mit verschiedenen voneinander abhängigen Codesystemen, verfolgt Kac dann im Zuge der von ihm seit 1999 entwickelten Bio Poetry, die seine Digital Poetry ablöst bzw. integriert, indem sie Computer- und Gentechnologie kombiniert.

Die spektakuläre „GENESIS“-Installation, die als „Bio Art“ kommunikativ vor allem im System der bildenden Kunst verortet und erstmals 1999 beim Ars Electronica Festival in Linz gezeigt worden ist, stellt zugleich das erste biopoetische Werk dar. Bekanntlich wird hier ein Satz aus dem Genesis-Buch der Bibel in ein so genanntes Künstler-Gen übersetzt, das einer Bakterienkultur implementiert wird, die während der Präsentationszeit mutiert, um dann wieder zurückübersetzt zu werden. Diese schon von den Produktionsbedingungen her komplexe und aufwändige Arbeit integriert eine ganze Reihe von Features avancierter Sprachkunst: das szenographische Konzept für einen größeren Raum, Transcodierungen (vom Alphabet über Morse- zu Gencode und zurück), die Kontamination von natürlichen und künstlichen Prozessen, selbstinduzierte Textgeneration, Interaktivität bzw. Netzwerkaktivität, insofern das Internetpublikum in den Prozess einbezogen wird. Sprache wird hier wie auch bei „CYPHER“, Kacs jüngster biopoetischer Arbeit (2009), die wir noch näher anschauen werden, vor allem unter dem Aspekt der Codierung und der Übersetzbarkeit alphabetischer, kultureller in genetische, natürliche Sprachen behandelt. Ganz anders verfährt das Biopoem „ERRATUM I“, das der Tradition visueller und konkreter Poesie wieder wesentlich näher ist, insofern es eine Konstellation von zwei schriftlich ähnlichen Begriffen („WIND“, „MIND“) inszeniert – das allerdings höchst ungewöhnlich, nämlich als lebendiges Biotop aus Bakterien, das die wahrnehmbaren Schriftzeichen verändert und allmählich auflöst.

Insbesondere von der Warte der Bio-Art aus mit Projekten von „GENESIS“ über „GFP Bunny“ oder „MOVE 36“ bis zu „CYPHER“ wird deutlich, dass eine strikte Trennung visueller von poetischer Arbeit bei Kac schwierig ist. Seine Arbeiten sind konzeptuell immer mehr oder weniger sprachbezüglich im Sinne einer technisch orientierten künstlerischen Semiose, einer ästhetisch-kritischen „natural and cultural history of the enigma“ im Bezug auf kognitive und kommunikative Konstruktionen.

Experimentelles Schreiben ist seit der Moderne immer mit einem mehr oder weniger starken Innovationsanspruch geschehen. Neue, ungewohnte Erfahrungsmöglichkeiten im komplexen System des Sprachgebrauchs sollen ermöglicht werden. Bei Eduardo Kac wird dieser Anspruch radikal vertreten und über die Erprobung avancierter Technologie- und Wissenschaftsbereiche für die Poesie realisiert. Kacs jüngster Ansatz in diesem Sinne ist die Konzeptualisierung von ihm so genannter „Space Poetry“, die schriftliche Sprache im Weltraum bzw. unter den

Bedingungen von Schwerelosigkeit erproben will. Auf das entsprechende Positionspapier kommen wir noch zu sprechen.<sup>8</sup> The futuristic concept is inspired by the loosening of the exclusiveness of spacefaring and the beginning space tourism, and by the idea of the creation of new specific forms of poetry. Kac gives one example: “a letter “O” can be created as a sphere by the release of water in open space, and another letter “O” can be created as an air bubble within it”.<sup>9</sup> His invention, definition and claim of this potential form of spatial poetry must primarily be read as an expression of the general conceptuality of his work or as a piece of concept art without product – up to now.

Ein kurzes Zwischenresümee: Kac hat das Spektrum von poetischer Produktion und Rezeption insbesondere durch vielfältige Arten der Dynamisierung erweitert, in der Dimension des visuell wahrnehmbaren Wortes, durch Bewegung des Textes wie des Betrachters, durch Navigation und durch syntagmatische, semiotische, mediale und mithin semantische Transformationen oder Metamorphosen; sie erfolgt natürlich auch durch Inszenierung von Sprachgebrauch in den jeweiligen für Kunst und Poesie ungewöhnlichen kulturellen Umgebungen. Zugleich nutzen Kacs Konzepte dabei viele Errungenschaften aus der langen Tradition experimentellen Schreibens. Das betrifft, die Reflexion von Materialqualitäten (auch oder gerade wenn sie physisch immateriell gestaltet sind), das intermediale Changieren zum Bild, insbesondere auch Wahl und Arrangement des Sprachmaterials, die Konzentration oder Reduktion auf wenige Einheiten, auf einen Satz, einzelne Worte, den Buchstaben als solchen, die Bevorzugung von Substantiven, Abstrakta und reflexiven Begriffen, entsprechend die Mikrologie von Syntax und Semantik auf Wort- und Buchstabenebene. – Es lohnt noch etwas genauer hinzuschauen!

### III. Drei innovative Poesiebereiche: close readings

Eduardo Kac hat wie gesagt sein poetisches Werk selbst in drei Hauptgruppen untergliedert, die einander ablösen: Holopoetry, Digital Poetry und Bio Poetry. Aus jeder dieser Gruppen möchte ich jeweils ein Stück exemplarisch einer kurzen Lektüre unterziehen, um sich der Poetik von Kac etwas präziser anzunähern. „Lektüre“ heißt hier: der Versuch einer schriftlichen Rezeptionsverarbeitung, die individuell und ohne Anspruch auf Objektivität oder ‚Richtigkeit‘ erfolgt.

#### 1. Holopoetry: „MAY BE THEN, IF ONLY AS“

„MAY BE THEN, IF ONLY AS“ beschließt 1993 die Serie der von Kac gefertigten Holopoems. Es ist ein Rainbowtransmissions-Hologramm, misst 40cmx30cm und gehört in die Reihe der „digital Holopoems“, d.h. seine visuellen Eigenschaften wurden vor der Transposition auf holografischen Film mittels Grafik- und Animationssoftware komponiert. Das erlaubt im Vergleich zu den ‚analog‘ gefertigten Holopoems eine sehr feine Nuancierung.

Für die Rezeption wird das Stück im Ausstellungsraum etwas unterhalb von Kopfhöhe gehängt und von hinten oben mit Weißlicht ausgeleuchtet. Vor dem

---

<sup>8</sup> Eduardo Kac: “Space Poetry”, in Hodibis Potax, 119-121.

<sup>9</sup> Ibid., 120.

Rahmen mit dem transparenten Film ist ein freier Radius von mindestens 5 Metern sinnvoll, in dem sich der Betrachter/Leser bewegen kann.

Kacs Holopoetry schafft innerhalb seiner Sprachkunst den stärksten Anreiz für Interaktivität. Das betrifft insbesondere den intensiven Körpereinsatz, den der Nutzer aufwenden muss, um das Hologramm zu erkunden. Und das erfolgt zugleich mit einer Differenzierung, die in der interaktiven Medienkunst ihresgleichen sucht: Man bewegt sich bis dicht vor das Hologramm oder weit von ihm weg, nach links oder rechts, oben oder unten, um den holografischen Raum in Schrift und Bild anschaulich werden zu lassen, um Strukturen und Prozesse von Buchstaben, Wörtern, Sätzen oder rein bildlicher Formen zu erfassen, sie im virtuellen Raum zu orten, in dem sie sowohl statisch als auch dynamisch bzw. animiert und in Farben erscheinen, deren Wandel oder Verlauf sich im prismatischen Lichtspektrum bewegen lässt. Schon kleinste Positionswechsel erzeugen Wahrnehmungs- bzw. Strukturänderungen. Selbst mit dem rechten Auge erfährt man eine andere Situation als mit dem linken und dies umso deutlicher, je näher man dem Rahmen ist. Damit ergeben sich tatsächlich neue textbildliche, syntaktische und semantische Differenzierungsmöglichkeiten, die Kac vor allem mit Hilfe des Computers voll ausschöpfen kann.

Im holografischen Raum des Gedichts sind drei verschiedene Ebenen zusammengeführt. Die erste besteht aus den Wörtern WHERE und darunter ARE, WE? Je nach Bewegung löst sich das WHERE in Partikel wie Flocken auf, die die andern beiden Wörter überlagern. Diese wiederum können sich verzerren. Die zweite Ebene arbeitet mit den Wörtern HERE, WE, ARE, THERE, INK, INSTANTS, AND, WHY. Die dritte Ebene besteht aus grafischen Strukturen, die wie Wolken im Hintergrund und Äste aussehen, die vorn aus dem Raum zu drängen scheinen.

Nur einige Momente eines möglichen Leseprozesses: Je nach Bewegung werden einzelne oder mehrere dieser Buchstaben und Worte lesbar oder unlesbar, verschwinden oder erscheinen sie partiell oder ganz, bewegen sich, während andere statisch bleiben. Es ergeben sich aus Wörtern andere Wörter, die ihnen eingeschrieben sind und treten in Verbindung oder Austausch mit Ähnlichem (WHERE / THERE / HERE / ARE / RE). Es kommt zu vielfältigen Überlagerungen bzw. Konstellationen. Manches erhält mehr Dauer in der Präsenz (z.B. HERE oder auch INK) andere erscheint nur extrem kurz (WHY?). Eine Sonderrolle erhält das Wort „INSTANTS“ nicht nur, weil sein erster Teil „INST“ nur schwer sichtbar wird, also eher das eingeschriebene „ANTS“ zu lesen ist, sondern auch weil das Wort diagonal durch den Raum läuft, während alle anderen Begriffe horizontal angeordnet sind, und weil es in keinem Augenblick als ganzes erscheint: wie eine Reflexion auf den offenen Begriff der Zeit. Und überhaupt hat man niemals – anders als bei einem Bild oder einem Blatt – das ganze Gedicht vor Augen, man erschließt es allenfalls im Fortlauf der Rezeption; das allerdings hätte eine gewisse Familienähnlichkeit mit einem Buch oder einer Bibliothek.

Auch verändern sich die Farbwerte von Wörtern, erscheint INK – wie eine Reminiszenz an das vor Gutenberg entstandene Schriftsystem – beispielsweise in den verschiedenen Spektralfarben mit Auswirkungen auf seine Konnotationen; zugleich verändern sich die Farbkontraste zwischen einzelnen Formen oder auch die farbliche Anmutung des ganzen holografischen Raumes.

Alles in allem hat man es mit einer komplexen, vieldimensionalen raum-zeitlichen Syntax oder Kombinatorik zu tun, in der man sich körperlich und geistig zu orientieren versucht. Man könnte sagen, dass man anhand dieses Stücks erfährt, wie das Unterscheiden, die semiotische Herstellung von Sinn geschieht, indem in Beobachtungen zweiter Ordnung die Einheit von Unterscheidungen bewusst wird, denn jede Grenze scheint hier in Bewegung: zwischen Buchstabe und Buchstabe, Buchstabe und Wort, Wort und Wort und Satz, Frage und Aussage, zwischen Sprachzeichen und Naturzeichen, Schrift und Bild, Verlauf und Sprung, realem und virtuellem Raum, Anwesenheit und Abwesenheit, Körper und Geist, Form und Nichtform usw.

Dem entspricht selbstbezüglich der Bedeutungshof des Wortmaterials: die flottierenden Deiktika, Fragewörter, das Personalpronomen und der existentielle Diskurs, der sich damit bilden lässt. MAY BE THEN, IF ONLY AS ist in diesem Sinne auch ein poetologisches Gedicht und als solches sinnvoll als Schlusstück von Kacs Holopoetry.

## 2. Digital Poetry: „STORMS“

Aus dem gleichen Jahr 1993 wie das besprochene Holopoem ist das Gedicht „STORMS“. Es markiert den Beginn der dominanten „Digital Poetry“-Phase auch deshalb, weil es das Prinzip der Navigation bei Kac erstmals mit dem Verfahren hypertextueller Verknüpfung kombiniert. „STORMS“ ist ursprünglich mit dem Programm HyperCard gemacht, das damals seit gut fünf Jahren ästhetisch genutzt wird und neben Storyspace den Hype der Hypertext-Literatur und ihrer euphorischen Theorien begründet. Der ästhetische Hypertext propagiert seit Michael Joyce's „Afternoon a Story“ (1987) eine Ästhetik von Prosa und Narration, die die literarischen Errungenschaften der Moderne wie Tektonik, Montage, Non- bzw. Multilinearität und Leseraktivität als nun technisch programmierbar feiert.

Digitale Poesie, wo sie sich mit Hypertextualität beschäftigt, reflektiert im Sinne einer mikrologischen Materialästhetik auf vielfältige Weise auch den Ort der Verknüpfung selbst, der in der Hypertext Fiction meist konzeptuell unbeobachtet bleibt. Dafür ist das Gedicht „STORMS“ ein gutes Beispiel.

„STORMS“ ist – wie immer bei Kac – ein visuell ausgerichtetes Gedicht. Es arbeitet mit 18 Worteinheiten, die untereinander auf verschiedene Weise verknüpft sind. Das Wortmaterial lautet: ALL / ENDS / MELTS / SOME / MAIN / STORIES / MEMORIES / RESURFACE / REMAIN / LIKE / A FACE / A TRACE / A SCENE / A SCENT / OR / BLENDS / ELSE. Diese Einheiten stellen visuelle ‚Karten‘ dar, die jeweils einzeln auf dem Bildschirm erscheinen. Obwohl sie, wie gesagt, multilinear verbunden sind, ergibt sich durch die Anlage der Verknüpfungsstruktur eine bestimmte monolineare Drift, die der hier gezeigten syntaktischen Reihe in etwa entspricht. Diese Reihe wird zirkulär geschlossen. Der Ablauf beginnt mit ALL, wobei dieser Anfang sich als solcher verliert, je länger man sich in der Zirkulation bewegt. BLENDS und ELSE führen ohne Alternative wieder zu diesem ALL. In der Mitte gibt es mit den alternativen Prädikaten RESURFACE und REMAIN ein weiteres Nadelöhr, beide sind ohne Alternative mit LIKE verknüpft.

Weitere Verknüpfungsweisen sind Bifurkationen, indem ein Wort, beispielsweise SOME oder MAIN, entweder zu einem (STORIES) oder einem anderen Wort (MEMORIES) führt (nicht aber wieder zurück), oder es gibt bilaterale Verbindungen (hin und zurück) wie zwischen/ ENDS / MELTS / oder STORIES / MEMORIES oder A FACE / A TRACE / A SCENE / A SCENT.

Wortwahl und Hypersyntax legen auf diese Weise Freiheit und Bestimmung der Lektüre fest. Es gibt die Möglichkeit über längere oder kürzere Verbindungen, viele verschiedene Wort- bzw. Sinnkombinationen zu schaffen. Zugleich gibt es Constraints, Verdichtungen, die sowohl semantisch als auch klanglich funktionieren. So sind insbesondere assonante Worte bidirektional verknüpft, wodurch sich Klangfelder ergeben, man könnte durchaus von Reimen sprechen. Zugleich sind diese Felder Bereiche, an denen sich klangliche als semantische Differenzierungen (z.B. FACE/TRACE, SCENE/SCENT) ereignen. Hier hat man es eigentlich mit einer Variante ganz traditionell lyrischer Verfahren zu tun.

Diese Varianz der Verknüpfung funktioniert an sich schon selbstbezüglich, zumal sie in der Rezeption wie ein Rätsel erkundet werden muss. Unterstützt wird diese Selbstbezüglichkeit durch die visuelle Konzeption der Nodes, denn auch hier waltet Varianz: Entweder sind einzelne, aber nicht alle Buchstaben eines Wortes aktiv, oder das ganze Wort, oder das ganze Wort und der Wortumraum, wobei dabei – wie gesagt – verschiedenen Bereiche einer Worteinheit unterschiedliche Verknüpfungen aufweisen können oder nur die gleiche. Diese Differenzierung geht so weit, dass Vokale von Konsonanten eines Wortes voneinander geschieden werden (z.B. bei SOME oder LIKE), Vokale in eine Richtung führen, Konsonanten in eine andere. Also wird auch der Buchstabe als solcher sowohl visuell als auch klanglich inszeniert.

Der selbstbezüglichen Verknüpfungspraxis korrespondiert die Autonomisierung des einzelnen Wortes, was den Grad der Anschlussmöglichkeit drastisch erhöht. Das erfolgt mit Verfahren, die seit der Wortkunst des europäischen Expressionismus und der Konkreten Poesie bekannt sind: Die Worte erscheinen wie schon in Kacs frühem Lauftext „NAO“ einzeln, und sie sind entdifferenziert, indem sie ausschließlich in Versalien gesetzt werden. Zur Autonomisierung gehört auch, dass sich bestimmte Worte sowohl als Substantive als auch als Verben lesen lassen (ENDS, MELTS, BLENDS).

Schließlich gibt es noch mit Typographie bzw. Layout ein selbstbezügliches Spiel, das Medienkulturen reflektiert: Die Schrift erscheint Weiß auf Schwarz, kehrt also für den Bildschirm das klassische Farbschema des Buchdrucks um. Zugleich verwendet sie im extrem typisierten Umfeld elektronischer Schrift mit der „Brush Script“ eine Type, die Handschrift bzw. eben brush script und damit – noch einmal dieser Bezug – die dominante Schriftpraxis vor Gutenberg imitiert.

Nun hat Kac – wie für die meisten seiner Texte – selbst Auskünfte gegeben, in diesem Fall besonders interessante: Er verweist auf die Kombinatorik der jüdischen Kabbala, das heißt auf die Struktur des Sephirot-Baums. Ihr folge die Verknüpfungstechnik des Gedichts. Das ist einem Rezipienten nur bedingt nachvollziehbar – bei mir kann sich jedenfalls auch nach stundenlanger Beschäftigung mit dem Gedicht nicht das von Kac offerierte Verknüpfungsdigramm vor einem geistigen Auge mit dem Text verbinden. Allerdings leuchten die im Sephirot-Baum angebotenen verschiedenen Varianten der Verbindung inklusive der

Drift (von oben nach unten und umgekehrt) und der Zirkulation ein. Doch insgesamt bleibt es beim Rätselcharakter einer eher opaken Linkstruktur. Auch der Quellcode ist hier, anders als in vielen Positionen digitaler Poesie (man denke nur an die Arbeiten von JODI), nicht als Orientierungsgröße konzipiert.

Interessanter ist der Assoziationsraum, den Kac mit diesem Hinweis eröffnet. Man mag an das poetische wie mystische Spiel denken, dass sich aus der Umordnung weniger Elemente immer wieder neuer Sinn ergibt. Oder an das Prinzip der Gematrie (Sephira als Ziffern und Buchstaben und Sinnelemente zugleich), das für den alphanumerischen elektronischen Raum eine eigene Wirklichkeit entfaltet. Oder man denkt an eine spirituelle Semantik, die Schrift mit Welt und Selbst energetisch verbindet, wie dies auch in den Wortbedeutungen von „STORMS“ angelegt ist. Oder schließlich daran, dass der kabbalistische Baum zugleich das Buch Genesis, und die einzelne Sephirah „Hod“ den Vers I, 26 der Genesis repräsentieren, der Kac fünf Jahre später als Material für sein biopoetisches „Genesis“-Projekt dient.

### 3. Biopoetry: „CYPHER“

Aus den Jahren 2003/2009 stammt die mit „Genesis“ verwandte biopoetische Arbeit „Cypher“. Es handelt sich dabei, wie Kac wiederum selbst in einem interpretativen Kommentar ausführt,<sup>10</sup> um einen „transgenic kit“, ein tragbares Minilab. Dieses enthält diverse Utensilien, mit denen sich E.coli-Bakterien mit synthetischer DNA transformieren lassen: Petrischalen, Agar, Nährstoffe, Impfschlingen, Pipetten, Teströhrchen sowie synthetische DNA, die ein eigens geschriebenes Gedicht kodiert. Ein Booklet enthält das Gedicht, einen Kommentar des Künstlers und vor allem seine genauen Anweisungen zur Verwendung des Labs bzw. zur Durchführung der genetischen Transformation. Das ganze ist in einem Edelstahlkoffer, dieser wiederum in einem Edelstahlschuber verstaut. Der Koffer, darauf weist Kac auch hin, verweist beim Öffnen auf ein Buch. Die Arbeit bewege sich also zwischen „sculpture, artist’s book and a DIY transgenic kit“.<sup>11</sup>

Der Kommentar erläutert darüber hinaus die Schreibweise der synthetischen DNA bzw. des Gedichts und die Einladung an den Nutzer, das Gedicht dadurch zu ‚lesen‘, indem die DNA-Transformation durchgeführt wird. Dies sei „a call to engage with a set of procedures that merge art and poetry, biological life and technology, reading/viewing and kinesthetic participation“.<sup>12</sup> An anderer Stelle verlinkt Kac diese Arbeit mit dem Punkt „Transgenic poetry“ seines Bio Poetry Manifest, auf das wir später zurückkommen. Diesem Punkt ist auch das „Genesis“-Projekt gewidmet.

Anders als bei Genesis, sieht das Konzept bei Cypher aber nur die Inkorporation des DNA Gedichts in das Genom eines lebenden Organismus vor, nicht aber eine Rückübersetzung durch DNA sequencing, die theoretisch natürlich möglich wäre.

Ich will mich nur auf den Text des Gedichts bzw. der synthetischen DNA und die damit verbundenen Prozesse konzentrieren: Der Text, wie man ihn im Booklet lesen bzw. betrachten kann, lautet: CYPHER / A / TAGGED / CAT / WILL ATTACK / GATTACA. Man erfährt hier auch, was evident ist, dass nämlich im Gedicht

<sup>10</sup> Eduardo Kac: Cypher, a transgenic kit, in: Natural history of the enigma, 87-88.

<sup>11</sup> Eduardo Kac: „Cypher, a transgenic kit“, in Natural history of the enigma, 87-88, here: 87.

<sup>12</sup> Ibid.

abgesehen vom Titel „CYPHER“ vor allem die Buchstaben der DNA-Codierung verwendet werden – A, C, G, T, also jeweils die Anfangsbuchstaben der vier in der DNA kombinierten Basen. Und man erfährt, wie die weiteren Buchstaben des Gedichts in ACGT-Code übersetzt werden: D=GG, E=AAA, I=CCC, K=TT, L=GG, W=AA, so dass das DNA Gedicht dann Code mit eingeschriebenem Code ist: ATAGGAAAGGCATAACCCGGGGATTACGATTACA:

Dieses Verfahren exponiert den Vorgang des Codierens, also auch des Schreibens und Lesens zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit und zwischen Bestimmung und Willkür. N. Katherine Hayles hat für die transgenetische Arbeit „Genesis“ überzeugend argumentiert, dass Kac hier in ironischer Weise die vermeintliche Herrschaft des Menschen über die Natur zugleich kritisiert und vollzieht. Hayles problematisiert die Beziehung, die der Künstler, bei Genesis zwischen einem Bibeltext in Morsecode und DNA herstellt als völlig abiträr. Der vom Künstler für diesen Prozess verwendete Begriff der ‚Translation‘ verschleierte diese Tatsache.<sup>13</sup>

Bei Cypher wird kein Morsecode zwischengeschaltet, sondern es werden ebenso willkürlich Buchstaben, die nicht im genetischen Vierzeichenalphabet enthalten sind in genetische Zeichenfolgen umkodiert. Ebenso willkürlich ist die Interpretation des so entstandenen Textes als DNA.

Die Grenze zwischen Willkür und Bestimmung, Kultur und Natur verläuft aber nicht so klar, wie sie Hayles erscheint: Schon die wissenschaftlich technische Semiotik der Genetik arbeitet mit willkürlichen Setzungen wie den Bezeichnungen der Basen und ihre Reduktion auf Buchstaben, um sie in Sequenzen und Kombinationen aufschreiben zu können. Auch hier werden verschiedenen Schreibprozesse zugeschrieben oder vollzogen: ‚translation‘ von Nuklein- in Aminosäuren, ‚transcriptionen‘ von DNA in RNA. So wie es eine enge strukturelle (ikonische) Verwandtschaft zwischen einer DNA-Sequenz und (willkürlichen) schriftlichen Codierung gibt, besteht diese Verwandtschaft an sich auch in etwas lockerer Form zur alphabetischen Verschriftlichung menschlicher Sprache bzw. zu jeder Form kultureller und individueller Semiose.

Die Lesbarkeit der Welt ist von ihrer (Be-)Schreibbarkeit nicht zu trennen; das Enigmatische ist – wie alles, was vom Gotteswort bis zum Binär- oder Gencode der Fall ist – eine Beobachterfrage. Bei Cypher erhält dieser Beobachter mehrere Masken: Deutlich ist die Konzeption des Nutzers, der nun ganz aktiv, weit mehr als bei „Genesis“ in die Genmanipulation einbezogen wird – vorausgesetzt er oder sie leistet sich dieses kostspielige Kunst-Labor und wendet es auch an.<sup>14</sup>

Die biblische Frage nach der Beherrschbarkeit (Dominion) bricht sich an diesem manipulativen Konzept des Nutzers und damit zugleich an dem dafür verantwortlichen Künstler. Beide erscheinen hier jeweils als exemplarische Spielfiguren im universellen enigmatischen Geschehen angesprochen. Im Cypher-Gedicht könnte man daher auch die „cat“ in dieser Ambivalenz lesen: Wie die

---

<sup>13</sup> N. Katherine Hayles: „Who is in control here? Meditating on Eduardo Kac’s transgenic art“, in *The Transgenic Art of Eduardo Kac*, ed. by Sheila Britton and Dan Collins, Tempe: The Arizona State University 2003, 79-86, here: 84.

<sup>14</sup> Bislang existiert von Cypher erst ein Prototyp, der demnächst in einer Edition von 10 Stück á 15 bis 20 tausend Dollar produziert, was eine ausgesprochene exklusive Nutzungsmöglichkeit bedeutet. Kac plant aber auch, ein breiteres Publikum im Rahmen von Ausstellungen zu beteiligen.

Hauptfigur im gleichnamigen Sciencefiction-Film „Gattaca“ mag sie die Totalität gentechnologischer Herrschaft durch kreative, poetische Überbietung unterlaufen, attackieren. Zugleich aber ist die Cat „tagged“, Teil des Spiels. Und versteckt sich Kac nicht obendrein schelmisch hinter dieser tagged Cat? – Mit einem Umweg übers Deutsche erscheint mir der polnische Name Kac schon klanglich für die „Katz“ (engl. „cat“), und die polnische Bedeutung für Kac ist „hangover“, was im Deutschen „Kater“ heißt, die männliche Katze: Es scheint schwer möglich, im Strudel des Codierens einen klaren Kopf zu behalten.

#### IV. Poetische Selbstbeschreibung: eine Beschreibung

Es wurden immer wieder Sekundärtexte von Eduardo Kac zu seiner künstlerischen Arbeit angesprochen. Dergleichen Selbstbeschreibung der Kunst meint keine akademische Sicht ‚von außen‘, sondern ist Teil der Kunstkommunikation selbst. Sie wird nicht nur von Äußerungen von Kritikern in Gang gehalten, sondern insbesondere von Künstlern selbst, insofern sie ihr künstlerisches Schaffen durch Kommentare, Erläuterungen, theoretische oder historische Kontexte begleiten. Das ist insbesondere dort gegeben, wenn die künstlerische Produktion ein hohes Maß an Reflexivität aufweist, wie wir dies in der Synopse und dem Close Reading von Kacs poetischen Arbeiten erfahren haben.

Es gibt kaum einen Bereich von Sprachkunst, der so theoriefreudig ist wie die (experimentell genannte) Poesie. In Verbindung mit der zentralen künstlerischen Orientierung auf Material und Gebrauch der Sprache, auf mediale, semiotische, kommunikative wie auch ästhetische Bedingungen oder auf Prozesse der Produktion und Rezeption, entwickelt sich hier seit langem ein überaus vielseitiger Komplex poetologischer Reflektion, Diskussion und Programmatik. Ein wichtiger Aspekt liegt hier sicherlich im Interesse an sprach-, zeichen- und medientheoretischer, philosophischer, ästhetischer, politischer oder sozialer Erkenntnis, an Diskurs und intensiver Beschäftigung mit entsprechender Fachliteratur. Darüber hinaus ist überhaupt die enge Nachbarschaft oder Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft von Bedeutung, das Verständnis von Poesie als Medium der Beobachtung, Erforschung und Erprobung mit anderen Mitteln und unter anderen Vorzeichen als in der Wissenschaft. Der Begriff des Experiments ist hier besonders virulent, auch wenn seine Verwendung in beiden Bereichen alles andere als deckungsgleich ist. Eine wichtige Rolle spielt zudem Konzeptualität – als Orientierung an Modellen und Methoden des künstlerischen Arbeitens, als Entmaterialisierung komplementär zur sinnlichen Wahrnehmung, durchaus auch in Verwandtschaft zur sprachlich orientierten Konzeptkunst, oder auch als Aktivierung des Rezipienten. Schließlich ist auch die Selbstvermittlung im Sinne von Aufmerksamkeitsmanagement bzw. Marketing von Bedeutung.

All diese Aspekte spielen in Eduardo Kacs Sekundärtexten eine wichtige Rolle. Er ist ein rhetorisch sehr versierter Vortragsredner, er hat eine Vielfalt von Texten zu seiner Kunst verfasst – Kurzkommentare, Werkbeschreibungen, poetologische Essays, programmatische Manifeste. Und er hat in diesem Sinne verschiedene Editionsprojekte verfolgt.

Das wichtigste Projekt dieser Art ist die erwähnte, von Kac herausgegebene poetologische Anthologie „New Media Poetry“, 1996 als Heft 3.2 der Zeitschrift

„Visible Language“ und 2007 in deutlich erweiterter Fassung als Monographie erschienen.<sup>15</sup> Die aktuelle Fassung zeigt neben der Aufnahme mehr oder weniger neuer Beiträge von Künstlern wie auch Kritikern einige weitere signifikante Änderungen.

Die erste betrifft den Titel: „New Media Poetry: Poetic Innovation in New Technologies“ ändert sich zu „Media Poetry: An International Anthology“. Im Vorwort zur neuen Edition erklärt Kac, dass nach zehn Jahren das „Neue“ der Medientechnologie ihrer internationalen Vertiefung und Erweiterung in Gesellschaft und Poesie gewichen sei. Außerdem werde mit „New Media“ vor allem *digitale* Technologie verbunden, während „Media Poetry“ weit genug gefasst sei „to encompass photonic and biological creative tools as well as non digital technology ...“. Außerdem sei damit eine größere historische Perspektive möglich zurück bis zu den 1960s und „forward into the twenty-second century“.<sup>16</sup>

Interessant ist, dass Kac hiermit versucht, eine Gattung zu lancieren, indem er einen Gattungsnamen mit vielseitigem theoretischem Diskurs und zugleich mit einem internationalen personellen Netzwerk, flankiert durch eine Webliografie, verbindet.<sup>17</sup> Dies geschieht zu einer Zeit, da die medientechnologische Ausrichtung von Sprachkunst auch andernorts unter dem etwas engeren Begriff „Digital / Electronic Poetry“ in eine kommunikative und soziale Selbstorganisation tritt. Nach etwa 15 Jahren dieses Prozesses sieht das Vorwort zur zweiten Auflage von „Media Poetry“ dies auch nicht mehr – wie noch in der ersten – als radikal innovatives Programm von Künstlern für Künstler, sondern als allgemeines Bildungsgut, wofür besonders edukative Programme an Hochschulen und eine Fülle von Master- und Doktorarbeiten zum Feld sprechen würden. Dafür steht die Gattungsbezeichnung „Media Poetry“ ebenso wie für eine Einschreibung in die Gesamtkunst in deutlicher Nähe zum etablierten, ja historischen Genre der „Media Art“ wie auch zu ebenfalls etablierten Spezifikationen wie Concrete, Visual, Sound Poetry. Auch trifft die zweite Ausgabe, anders als die erste, in diesem Sinne einer Gattungskonstruktion systemische Einteilungen in „Digital Poetry“, „Multimedia Poetics“ und „Historical and Critical Perspectives“.

In dieses Feld passt Kac seine eigenen Arbeiten, die ihrerseits wieder in eigenen Genres erscheinen, in drei Textbeiträgen ein: Unter „Digital Poetry“ erscheint eine historische Synopse entsprechender Arbeiten seit 1983, unter „Multimedia“, wird eine Theorie der Holopoetry und das Manifest zur Biopoetry aufgenommen. Bleiben wir kurz noch bei diesen drei Texten, weil sie in ihrem unterschiedlichen Charakter das Spektrum von Kacs Selbstbeschreibung noch etwas klarer veranschaulichen können.

Für das Genre „Digital Poetry“ wählt Kac eine historische Perspektive. Es ist ein Essay, der für die zweite Auflage neu geschrieben wurde. Er zeichnet einen „Trajectory“ mit einer Vielfalt eigener Verfahrensweisen mit zunehmender Komplexität „From ASCII to Cyperspace“ nach. Die Anfänge werden in die frühen 80er Jahre gelegt. Es beginnt mit Typewriter-Bildern aus 1982, die als Arbeiten in dem für Computerprogramme basalen ASCII-Code ausgewiesen werden. Und es endet mit dem interaktiven Gedicht „Perhaps“, 1999 in VRML virtuellen 3D-Raum

---

<sup>15</sup> Kac, Media Poetry, cf. n 4.

<sup>16</sup> Ibid., p. 7f.

<sup>17</sup> In the same way Kac acts as the editor of his anthology of „Bio Art“: Signs of Life. Bio Art and Beyond. ed. by E. Kac, Cambridge: MIT Press, 2007.

geschriebenen, als Prototyp einer – auch hier eine neue Gattungsbezeichnung – „Avatar Poetry“. Der Text zeigt Kac also als einen Pionier digital poetischer Verfahren über einen Zeitraum von 17 Jahren hinweg. Kac schreibt eine eigene Geschichte der „Digital Poetry“, die – folgt man Chris Funkhousers überzeugender Darstellung<sup>18</sup> – sowohl in die Prehistory als auch in die ersten Jahre der internationalen sozialen Selbstorganisation (mit Beginn des WWW) des Genres Digital Poetry fällt.

„Holopoetry“ ist als Genre dagegen eine genuine Erfindung von Eduardo Kac. Sein Beitrag hierzu, der sich bereits in der ersten Auflage der Anthologie findet, allerdings überarbeitet wird, nimmt daher weniger eine historische als eine theoretische Haltung ein.<sup>19</sup> Der Text startet mit einer Setzung „Defining a holopoem“, stellt es nicht nur in den literaturhistorischen Rahmen visueller Poesie, sondern sehr elaboriert auch in den Kontext euklidischer Geometrie mit dem Theorem einer fraktalen Dimensionalität des Holopoems. Es werden die „Fundamentals of Holopoetics“ skizziert: von Materialreflexion zu Immaterialität, Veränderung der visuellen, linguistischen bzw. semiotischen Parameter, dann vertieft in „Theoretical Issues in holopoetry and the readerly experience“, das heißt einer grammatologisch orientierten Rezeptionsästhetik, bevor es dann konkret wird mit einer Darstellung des Herstellungsverfahrens und der Beschreibungen sämtlicher Holopoems. Nimmt man noch die Beiträge – Programmatik, Essays, Interviews – aus Kacs Buch „Holopoetry“ von 1995 hinzu, bleiben hier für die Kritiker eigentlich keine Fragen mehr offen.

Ganz anders wiederum verhält es sich mit Kacs Text zur „Biopoetry“, die ebenfalls eine genuine Erfindung von ihm ist. Der Text ist weder historische Synopse noch theoretischer Grundriss (compendium), sondern verfährt nach dem Modell des Manifests. Auch dieser Text ist neu in der zweiten Auflage,<sup>20</sup> wurde aber bereits 2003 erstmals veröffentlicht und danach erweitert und in mehreren Sprachen gedruckt. Die Präambel verkündet eine „poetry in vivo ... the use of biotechnology and living organisms in poetry as a new realm of verbal, paraverbal, and non-verbal creation“, nachdem die allgemeine Entwicklung der Sprachkunst weg von der Buchseite mit wenigen Stichworten angesprochen wurde, die genau Kacs eigener Produktionsgeschichte entsprechen. In 20 Punkten werden dann verschiedene biopoetische Verfahren proklamiert wie Schreiben und Performance per Microroboter in der Bienensprache für ein Bienenpublikum, Schreiben von und mit Amöben, dynamische biochromatische Kompositionen, Entwicklung von Molekularsemantik usw. Wüsste man nicht, dass Kac es mit der Realisierung seiner Bio Art seit 1998 tatsächlich ernst meint, so könnten die pointierte Form und der geradezu verrückte Gehalt dazu verleiten, den Text humoristisch zu lesen, beispielsweise als ‚pataphysisches Pamphlet. Und tatsächlich ist Kac die Pataphysik alles andere als fremd.<sup>21</sup> Auch wissen wir aus der Besprechung von „Cypher“, das in erster Fassung im gleichen Jahr wie das Manifest erscheint, das Kac gerade in der Biopoetry auch komische oder satirische Aspekte gestaltet. Und diese Haltung reicht auch zurück bis zu seinen erwähnten Anfängen mit körperbetonten Performances oder Pornograms. Und sie weist nach vorn zum Projekt der Space Poetry, der im Buch „Hodibis Potax“

---

<sup>18</sup> Chris Funkhouser: Prehistoric Digital Poetry. An Archaeology of Forms, 1959-1995, Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2007.

<sup>19</sup> Eduardo Kac: „Holopoetry“, in Media Poetry, 129-156.

<sup>20</sup> Kac, Media Poetry, 191-196.

<sup>21</sup> 2007, also im Jahr des Erscheinens der zweiten Auflage und von „Hodibis Potax“, das natürlich auch ein ausführliches Kapitel zur Biopoetry hat, hatte Kac einen Auftritt beim Collège de ‚Pataphysique in Paris, was sich auch in einer Publikation niederschlug: Eduardo Kac, *Lagogyphes*, in: *Viridis Candela. Carnets Trimestriels du Collège de ‚Pataphysique*, Nr. 27, 2007, S. 57-61.

ebenfalls ein Manifest gewidmet ist, das die in den 1960 Jahren von Pierre Garnier unter gleichem Titel entworfene Variante visueller Poesie im Extrem des Weltraums und der Schwerelosigkeit als Möglichkeitsraum für Poesie nicht ohne ironischen bzw. 'pataphysischen Beigeschmack zu radikalieren scheint. Aber auch hier darf man erwarten, dass die Programmatik nach spektakulären Realisierungen drängt.

Eduardo Kacs Texte zur Kunst erfüllen mehrere Funktionen mit je nach Textart unterschiedlichem Akzent. Und das ist enorm wichtig für die Kommunikation seiner künstlerischen Arbeit. Die Texte konzeptualisieren sein Werk, zeigen es bei aller Performanz als Ideenkunst. Sie kontextualisieren es sowohl historisch als auch theoretisch, wobei insbesondere der Diskurs einer technisch orientierten experimentellen Poesie geöffnet und mitgestaltet wie auch der Systemflirt vor allem mit naturwissenschaftlicher Erkenntnis dokumentiert wird. Damit werden zugleich differenzierte Deutungshöfe angeboten, die die kritische Kommunikation im Kunstbetrieb vorformen. Und natürlich wirken sie auch ganz praktisch als Marketing im Kampf um Aufmerksamkeit und nicht zuletzt für die mehr oder weniger kostspieligen Realisierungsmöglichkeiten in Ausstellungen in der ganzen Welt.

#### V. Der zeitgenössische Poesiebegriff: Schlussfolgerungen

Die Evolution der Poesie hinein ins 21. Jahrhundert zeigt diese als eine zugleich radikalisierte und potentielle Kunst. Poesie hat sich von der Literatur emanzipiert, ist nicht mehr an die gedruckte Seite, das Buch, die Bibliothek gebunden, sondern ereignet sich in einem offenen Raum, in dem die literarische Gestaltung nur eine von unendlich vielen Möglichkeiten ist. Poesie ist wieder zu einer Universalkunst geworden wie schon zu ihren antiken Anfängen und wie von der Romantik für das moderne Zeitalter projiziert. Alles ist möglich – diese Einsicht begründet einen Aspekt der Radikalität von Poesie heute. An Eduardo Kac, seinen künstlerischen Erfindungen und seinen Beiträge zum Diskurs, wird diese Entwicklung und ihr enormes Spektrum sehr anschaulich. Kacs unbedingten Innovationsanspruch sehe ich nicht in einem positivistischen Fortschrittsglauben. Auf diese Idee könnte man kommen, weil er jeweils avancierte technologische Entwicklungen – Holografie, Telekommunikation, Computer- und Gentechnik – künstlerisch bearbeitet. Innovation in der Poesie ist vielmehr die Verwirklichung ihres genuin potentiellen Wesens, die ihren Raum konsequent erweitert, ist „poiesis“ nicht nur im Sinne des Machens, sondern vor allem des immer wieder anderen Gestaltwerdens im Übergang vom Nichtsein zum Sein, wie es in Platons „Symposion“ heißt. Innovation erfolgt 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. Gerade Eduardo Kacs Projekte zeigen, wie unbegrenzt weit der poetische Raum an sich ist und wie sich poetische Praxis vor dem Hintergrund einer langen Tradition auf so elaborierte wie lustvolle, kritische wie humorvolle Weise in aktuelle Aufschreibesysteme einschalten kann.

Gleichwohl bleibt das Poesie Genannte sprach- bzw. zeichenbezogen. Das begründet einen weiteren Aspekt der Radikalität von Poesie. Das Sprach- oder Symbolzeichen integriert potentiell alle anderen Zeichenformen, es ist elementar sowohl für kulturelle wie für natürliche Informationsprozesse, die wir als Menschen

handhaben. In dieser Elementardimension hat Kac sich sozusagen eingerichtet – und dies in Bereichen von höchster gesellschaftlicher Brisanz. Ich kann daher seine Poesie letztlich auch nicht *neben* seine visuelle Kunst stellen. Denn beides ist von einander eigentlich gar nicht zu scheiden. Unterscheidungen zwischen poetisch und visuell sind eher dem Kunstbetrieb geschuldet, der Art, wie sich Kunstkommunikation gesellschaftlich organisiert. Aus einem anderen Blickwinkel ist das Poetische aber nur eine andere, radikalere Betrachtungs- oder Vorgehensweise, eine Fokussierung ästhetischer Praxis. Radikal in dem Sinne, dass sie mikrologisch an die Wurzel von semiotischer Welterzeugung geht, an ihre Elemente und ihr rhizomatisches Prozessieren in Kognition und Kommunikation. Solche Erfahrung wird mir in der Bewegung vor einem Holopoem, bei der Erkundung eines Hyperpoems oder dem Mitschreiben eines transgenen Textes in vivo ermöglicht.

Das betrifft einen weiteren Aspekt eines aktuellen Poesiebegriffs, nämlich das Verhältnis zwischen Poesie und Wissen bzw. Erkenntnis. Als Sir Philip Sidney die Poesie gegen ihre Abwertung verteidigte, war dies ein Symptom dafür, dass die Poesie einen wesentlichen Teil ihres ehemaligen Geltungsbereichs eingebüßt hatte. Wissen und Erkenntnis wurden in den Wissenschaften realisiert, der Poesie blieben Fiktion und Aisthesis um ihrer selbst Willen – und als Verweis auf die Begrenztheit rationaler Erkenntnis. Heute aber beobachten wir poetischen Reflexionsweisen, die sich auf die Rationalität von Naturwissenschaft bzw. Informations- und Biotechnologie einlassen und die sinnliches Gestalten mit einem hohen Maß an Konzeptualität und Theorie verbinden. Wie vergleichbare zeitgenössische Entwicklungen vollziehen und kommunizieren Eduardo Kacs poetische Praxis und ihre Selbstbeschreibung Erkenntnis auf ganz eigene Art. Als einziger Bereich in der Gesellschaft zeigt Poesie auf diese Weise nämlich *im Vollzug* – über überraschende, irritierende, lustvolle Wahrnehmungen – die Bedingungen und Grenzen unserer im weitesten Sinne sprachlichen Weltbildung auf. Poesie ist das immer individuelle Bemühen um umfassende Aufmerksamkeit in Prozessen der Hervorbringung, denen wir unterliegen.