Postskriptum zur Vermeidung von (vielleicht naheliegenden) Missverständnissen:

1.) Der obige Text ist keine Kritik kombinatorischer Dichtungsverfahren wie z.B. Permutation und Anagrammatik in der Lyrik Unica Zürns, der Wiener Gruppe und des Oulipo. Seine Diagnose der kaleidoskopischen Begrenzung bezieht sich ausschließlich auf Textgeneratoren und formalisiert-generative bzw. vollautomatische Verfahren der Text-, Bild- und Tonerzeugung.

Im späten 17. Jahrhundert formulierte das kombinatorische Dichty Quirinus Kuhlmann in seinem Briefwechsel mit dem Universalgelehrty und Lullisty Athanasius Kircher die gleiche Kritik, und die gleichen Einwände: dass ein Dichtautomat nur Verseschmiederei produziere („sed versûs, non poëma”). Zu dieser Zeit war die ars combinatoria noch eine allgemeine wissenschaftliche Disziplin. Sie beinhaltete ausschließlich mathematisch-generative Verfahren. Im strengen Sinne überschneidet sie sich mit Dichtung und anderen Künsten nur dort, wo z.B. aus der mathematischen Totalpermutation von fünf Wörtern (wie in Brion Gysins computergeneriertem Gedicht „JUNK IS NO GOOD BABY”) 120 Verse erzeugt werden; nicht jedoch in einem Anagrammgedicht wie Unica Zürns „Wir lieben den Tod”, dessen sieben Verse keiner Rechenformel entsprechen.

Im Jahr 2001 äußerte Oskar Pastior ähnliche Einwände wie Quirinus Kuhlmann, dass nämlich auch seine am strengsten kombinatorisch komponierten Gedichte nicht einfach in Automaten übersetzbar seien. Die war das Fazit der „Oskarine”, einer experimentellen Zusammenarbeit mit dem Computerkünstly Ulrike Gabriel, die computergenerative Versionen von Pastiors Oulipo-Gedichten hervorbrachte.

2.) Das Wort „Sackgasse” ist weder auf kombinatorische Dichtverfahren gemünzt, noch auf Textautomaten-Poetiken als solche; sondern vielmehr auf (a) die Tatsache, dass diese Poetiken immer wieder in Sackgassen *gelandet* sind sowie (b) die ästhetische Langzeiterfahrung der Beschränkungen und Erschöpfung von Automaten-Outputs.

Dass Automaten-Poetiken (wie übrigens auch die Forschung und Entwicklung sogenannter künstlicher Intelligenz) in periodischen Krisen landeten, erscheint mir literatur-, kunst- und kulturhistorisch interessant. Mein Vorschlag ist deshalb, generative Poetiken und Poesiemaschinen nicht – wie üblich – von ihrem vermeintlichen Potential, Wachstums- und Zukunftsversprechen her zu denken, sondern genau umgekehrt: aus ihren festgefahrenen Situationen. Die intelligenteren Poetiken wie die des Oulipo wurden selbst von diesen Sackgassen und „contraintes” her gedacht und entwickelt. Dasselbe trifft auf die net.art-„Codeworks” der späten 1990er/frühen 2000er Jahre zu, die damals eine Antithese zur institutionellen, computergenerativen und -interaktiven Kunst von ars electronica, ZKM & Co. waren.

Für den Mainstream der Literatur ist computerautomatische Erzeugung (um Angela Merkel zu zitieren) Neuland, für andere Künste, insbesondere elektronische Musik, nicht. Es wäre schade, wenn sich die alten Fehler der institutionell-technoaffirmativen sogenannten Medienkunst und ihrer Produktion gehypter Bildschirmschoner – von Jeffrey Shaw bis Refik Anadol – im Literaturbetrieb wiederholen würden.