

Das Künstliche dichten Hybride Verfasserschaft in Max Benses Poetik der 1960er Jahre

Rosa Coppola

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Abstract This article investigates the crucial role of Max Bense's literary production within his philosophical system. Drawing on the concept of hybrid authorship, the contribution analyzes the compositional strategies of the collection *Bestandteile des Vorüber* (1961), which emerges as an unsystematic attempt to generate a form of poetry from logic through non-digital writing techniques. Building on this analysis, the paper examines the characteristics of the 'Artificial' in Bense's poetics and the extent to which such a conception reshapes the configuration of authorial subjectivity.

Keywords Max Bense. Stuttgarter Schule. Cybernetics. Experimental poetry. Authorship. Media archeology.

Inhaltsangabe 1 Einleitung: die labilen Grenzen der künstlichen Poesie. – 2 Von Theorie zu Praxis: Zur Rolle der Poesie in Benses philosophischem System. – 3 Hybride Verfasserschaft in Max Benses Poetik der 1960er Jahre. – 3.1 Dünnschliffe. – 3.2 Mischtexte und Montagen.



Peer review

Submitted 2025-05-27
Accepted 2025-06-24
Published 2025-09-30

Open access

© 2025 Coppola | 4.0



Citation Coppola, R. (2025). "Das Künstliche dichten. Hybride Verfasserschaft in Max Benses Poetik der 1960er Jahre". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 59, 269-290.

DOI [10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/01/011](https://doi.org/10.30687/AnnOc/2499-1562/2025/01/011)

269

1 Einleitung: die labilen Grenzen der künstlichen Poesie

Vor dem Hintergrund aktueller Entwicklungen¹ im Bereich der Künstlichen Intelligenz im kreativen Feld ist derzeit eine Wiederentdeckung des Werkes von Max Bense im Gange, der mit seiner Informationsästhetik als Wegbereiter für die heutigen Interaktionen zwischen Mensch und Computer gilt.² Seine Prominenz trat jedoch bereits in der Nachkriegszeit deutlich zutage, sodass jede Auseinandersetzung mit dem menschlichen Verhältnis zur Technik – ob utopisch oder dystopisch – unweigerlich zu einer Beschäftigung mit seinem Werk führt.³ Unverzichtbar erweist sich in diesem Kontext seine berühmte Konzeptualisierung der „künstlichen Poesie“. Die erste Schilderung des Begriffs formuliert Bense in der *Theorie der Texte* (1962), die nach den Beiträgen auf „nota“ (1960a, 27-30) und „rot“ (1961a) als erster umfassender Systematisierungsversuch einer neuen, synthetischen Wissenschaft der technischen Existenz gelten kann:

Unter der natürlichen Poesie wird hier die Art von Poesie verstanden, die [...] ein personales poetisches Bewußtsein, wie es Hegel schon nannte, zur Voraussetzung hat; [...] kurz, eine präexistente Welt besitzt und ihr sprachlichen Ausdruck zu verleihen vermag. [...]

Unter der künstlichen Poesie hingegen wird hier eine Art von Poesie verstanden, in der es, sofern sie z.B. maschinell hervorgebracht wurde, kein personales poetisches Bewußtsein mit seinen Erfahrungen, Erlebnissen, Gefühlen, Erinnerungen, Gedanken, Vorstellungen einer Einbildungskraft etc., also keine präexistente Welt gibt, und in der das Schreiben keine ontologische Fortsetzung mehr ist, durch die der Weltaspekt der Worte auf ein Ich bezogen werden könnte. [...] Während also für die natürliche Poesie ein intentionaler Anfang des Wortprozesses charakteristisch ist, kann es für die künstliche Poesie nur einen materialen Ursprung geben. (1962, 143)

Beschränkt man sich auf diese Zeilen, scheint die Unterscheidung einfach und klar zu sein: Steht in der natürlichen Poesie die

¹ Dieser Aufsatz präsentiert die Erkenntnisse, die ich während meines Forschungsstipendiums bei Prof. Dr. Stephan Kammer an der LMU-München gewinnen konnte. Der Aufenthalt wurde von der Alexander-von-Humboldt-Stiftung gefördert, bei der ich mich sehr herzlich dafür bedanke.

² Vgl. u.a. Schönthaler 2022; Bajohr 2023; 2024; Porcian, Wilke 2024.

³ Zur eminenten Rolle Benses in der Nachkriegsära siehe Bonitz 2024; insbesondere zu seinem Engagement für die öffentliche Rehabilitierung Gottfried Benns durch seine Beiträge in der Zeitschrift *Merkur*, vgl. Streim 2019.

Sprache im Dienst der „präexistenten Welt“ des personalen poetischen Bewusstseins der Autor: in, d.h. bestimmter Gedanken und Vorstellungen, so gewinnt sie in der künstlichen Poesie ihre Autonomie und reine Materialität.⁴ Demzufolge beziehe sich das Adjektiv ‚künstlich‘ direkt auf die Einsetzung eines nicht-menschlichen Erzeugers, eben des Computers, im Schöpfungsprozess, der, als operatives Subjekt eines programmierten Zufalles, mit der menschlichen Instanz – abgesehen von ihrer Absicht – kooperiert. Daraus folgt laut Bajohr, dass die künstliche Poesie „völlig ohne die Unterstellung eines Bewusstseins aus [kommt], selbstständiges ästhetisches Objekt [ist], das immanent untersucht werden kann“ (Bajohr 2023, 40).

Diese radikale Interpretation lässt sich jedoch mit Blick auf die dem obigen Zitat folgenden Zeilen in Benses Aufsatzes infrage stellen:

Selbstverständlich gelten die angeführten Differenzen in erster Linie nur idealtypisch. Wirklich existent sind jedoch wahrscheinlich nur die Annährungen. Z.B. können infolge der Präzision, mit der Rhythmus und Metrum gehandhabt werden, auch in der intentionalen natürlichen Poesie materiale Züge einer künstlichen auftreten.

Was nun die Beispiele realisierter künstlicher [sic] Poesie anbetrifft, die, z.B. durch maschinelle Selektion, den Wortprozeß ausschließlich material und sukzessiv ablaufen lässt, wie ich schon sagte, so empfiehlt es sich, dabei einfach von ‚Texten‘ zu sprechen, um mit diesem Begriff die generalisierte Form der Poesie anzudeuten, die in ihnen erreichbar ist. ‚Text‘ bezeichnet dabei jeder Wortfolge bzw. jede Wortanordnung, die selektiv und contingent in Bezug auf einen zugrunde gelegten Textraum (Wortschatz) aus diesem hervorgeht und gewisse Deformationen am einzelnen Wort zuläßt. (1962, 144)

4 Der Begriff ‚Materialität‘ ist in der philosophischen und ästhetischen Diskussion des 20. Jahrhunderts äußerst weit gefasst. Selbst in Benses Schriften erscheint er stets in unterschiedlichen Nuancierungen, was auch auf die programmatische Interdisziplinarität seines Denkens zurückzuführen ist. In diesem Kontext wird ‚Materialität‘ gemäß Peirces Definition des Icons verstanden: „An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not“ (1958, CP 2.247). Diese Auslegung steht in engerer Verbindung mit den visuellen Experimenten der Konkreten Poesie als mit den späteren Konzeptionen der Kittlerschen Medientheorie. In seiner literarischen Praxis jedoch bringt Bense häufig die ikonische Dimension des Zeichens mit der indexikalischen in Verbindung, d.h. mit seiner Referenzialität zur sogenannten Außenwelt, also zur phänomenalen Welt, was zu einer ontologischen Dimension der Literatur führt. Dieser dialektische Vorgang ist stets mitzudenken, wenn der Begriff Materialität im Verlauf dieses Aufsatzes verwendet wird. Vgl. Bense 1998b, 233.

Der Auszug betont entscheidende Punkte zur Lage der künstlichen Poesie in den 1960er Jahren, die bislang nicht genügend Resonanz in der wissenschaftlichen Diskussion erfahren haben: die Gattungszuordnung des Poesie-Begriffs und die daraus resultierenden Realisationsmöglichkeiten von Texten in Benses Zeit.

Der Gattungsfrage entsprechend, wird hier die Idee verdeutlicht, dass Bense unter ‚Poesie‘ eigentlich ‚Text‘ versteht. Dieser allgemeinere Begriff rückt das Produkt einer Selektion und Deformation⁵ von Wörtern aus einem fixierten Repertoire in den Fokus, d.h. das Ergebnis von Realisationsprozessen. Diese müssen jedoch nicht unbedingt maschinell gesteuert sein, um als ‚künstlich‘ bezeichnet werden zu können. Bense selbst mildert hier die zuvor gezogene Trennungslinie zwischen der natürlichen und der künstlichen Poesie als „idealtypisch“ ab, indem er die Existenz von „Annäherungen“ konstatiert. Bereits diese Definition überrascht, wenn man bedenkt, dass 1959 – also drei Jahre vor der Veröffentlichung dieser Texttheorie – Theo Lutz’ *Stochastische Texte* erschienen. Dieses Werk besteht aus maschinell erzeugten Zeilen aus dem Wortmaterial von Kafkas *Schloss*. Daher wurde es weithin als paradigmatische Umsetzung von Benses Texttheorie interpretiert. Dies ist symptomatisch für die bislang unzureichende Rezeption von Benses Werk, die methodologischen Herausforderungen, die sein Œuvre aufwirft, und nicht zuletzt für die Notwendigkeit einer aktualisierten Lektüre des Künstlichkeit-Begriffs in Benses Denksystem. In diesem Zusammenhang ist zudem hervorzuheben, dass die ‚Annäherung‘ einen Schlüsselbegriff des kybernetischen Diskurses der 60er Jahre darstellt. In Gotthard Günthers grundlegendem Traktat *Das Bewußtsein der Maschinen* (1957) wird die Aporie der Maschine als bloße „technische Reproduktion des menschlichen Gehirns“ konstatiert:

Denn nur das Gehirn verarbeitet Information. [...] Transformatoren, Transistoren und ähnliche auf elektro-magnetischen Prinzipien beruhende Maschinen stellen noch nicht einmal eine erste Annäherung an das neue Ziel dar. (2021, 165)

Diese Annahme gründet nicht nur in den technischen Begrenzungen der frühen Computer, sondern entspringt einer tiefen Überzeugung: Maschinen vermögen Bewusstsein hervorzubringen – jedoch kein

⁵ Der Begriff ‚Deformation‘ stammt aus der algebraischen Geometrie und bezeichnet die Strukturveränderung eines mathematischen Objektes, das damit seine bisherige Stelle im Raum verliert. Das Konzept ist einer der grundlegenden Parameter der Topologie. In dem hier interessierenden Kontext bezeichnet ‚Deformation‘ die Flexion der Wörter in einem Text, der als Raum begriffen wird. Benses topologische Auffassung von Text wird in Folgenden weiter diskutiert.

Selbstbewusstsein. Sie können Reflexionsprozesse von der Innen- in die Außenwelt anstoßen, die sich nur im Menschen vollziehen, sind jedoch strukturell nicht in der Lage, diese Reflexion auf sich selbst zu beziehen (vgl. Günther 2021, 167-80). Die Prozesshaftigkeit künstlerischer Artifizialisierungsverfahren betonen Bense und Döhl nachdrücklich auch in dem für die Stuttgarter Schule programmatischen Text *Zur Lage* (1964): Die Textproduktion befindet sich an einem hybriden Ort, einem „Zwischenbereich“, denn sie „tendiert“ noch zur Artifizialisierung, und zwar zur Perfektionierung ihrer Realisationsmöglichkeiten (1964, o.S.). Dieser Prozess zielt jedoch auf die Verschmelzung des Maschinellen und des Menschlichen ab und nicht auf die Ersetzung des Menschlichen durch das Maschinelle, wodurch sich die Polarisierung von Natürliche und Künstlichem auch ontologisch in einer dritten Instanz auflöst. Im Hinblick darauf, scheint es hier nötig, durch eine Analyse der Textproduktion von Max Bense eine Relektüre der bisherigen Interpretation der künstlichen Poesie zu unternehmen, in der diese nicht mehr als ein von der Außenwelt der Autor:in getrenntes Kunstobjekt, sondern als originales Ergebnis einer hybriden Verfasserschaft begriffen wird.

2 **Von Theorie zu Praxis: Zur Rolle der Poesie in Benses philosophischem System**

Im Zentrum der Texttheorie von Max Bense stehen alle Verfahren, die Experimenten in und mit der Sprache zulassen: „Programme für die Realisierung solcher Texte in künstlicher Poesie lassen sich vor allem in drei Richtungen entwickeln: statistisch, strukturell und topologisch“ (1962, 144). Dadurch ergibt sich eine erste grundlegende Unterscheidung zwischen ‚Sprache‘ und ‚Programm‘: Während Sprache ein autonomes Ausdruckssystem ist bzw. eine unendliche Menge an Ausdrucksmöglichkeiten konstituiert, fungieren Programme als operationalisierbare Strukturen der Selektion und Kombination dieser Ausdrucksmöglichkeiten, die letztlich zur Hervorbringung eines Kunstobjekts führen. Diese Unterscheidung bildet ein konstitutives Merkmal von Benses Auffassung sowohl im Hinblick auf die stochastischen Experimente seiner Zeitgenossen als auch auf aktuelle KI-Tendenzen, bei denen der Code als Sprache verwendet wird und das Programm selbst zum Kunstobjekt avanciert. Obwohl Bense der Einbettung statistischer Verfahren in die künstlerische Produktion besondere Aufmerksamkeit schenkt, ist es vielmehr das wechselseitige Zusammenspiel stochastischer, struktureller und topologischer Methoden, das die eigentliche Grundlage künstlicher Textproduktion bildet. Alle die hier erwähnten Verfahren tragen gleichermaßen zur *Programmierung des Schönen*

bei, das „als Ausdruck eines wenig wahrscheinlichen Zustandes für etwas“ verstanden wird (1960b, 73). Spielt die Statistik eine wichtige Rolle, indem man mittels ihrer die Wahrscheinlichkeit eines Textes kalkulieren kann, so erlaubt die Topologie, Texte als „umgebungssysteme [...] konventioneller oder nichtkonventioneller Art“ durch ihre „Nachbarschaftsbeziehungen“ zu betrachten (1964, o.S.). Die Relevanz der statistischen Methode gleicht dann der topologischen, da Benses Interesse der Schaffung eines synthetischen Wissenschaftssystems gilt.

Die Verflechtung verschiedener Disziplinen in Benses Texttheorie offenbart ein bedeutendes methodologisches Problem: die partiellen Überschneidungen der Konzepte von Interpretation und Produktion der Kunst. Diese begriffliche Überlappung hat im wissenschaftlichen Diskurs zu Fehlinterpretationen geführt. Exemplarisch dafür ist die unzutreffende Annahme, Bense habe in seiner literarischen Praxis Computer programmiert und eingesetzt (vgl. Jacob 2019, 233-5; Thiers 2019, 265-8). Insbesondere ab den 1960er Jahren intensiviert sich Benses Auseinandersetzung mit dem Text-Begriff, wobei er eine Vielzahl divergierender – und mitunter widersprüchlicher – Definitionen für Verfahren und Strukturen literarischer Produktion entwirft.⁶ Die Methoden der Textproduktion decken sich jedoch nicht mit jenen der Textinterpretation. Benses philosophisches Werk bietet also keine terminologisch konsistente Unterscheidung dieser Sphären, obwohl in der *Theorie der Texte* Ansätze einer begrifflichen Differenzierung erkennbar sind. Diese Unschärfe verweist auf das epistemische Novum, das mit der künstlerischen Textualisierung technischer Prozesse einhergeht.⁷

Die statistische und die topologische Auffassung von Texten ermöglichen jedenfalls nicht nur neue mathematisch orientierte Beschreibungen von Texten, sondern auch neue Schreibweisen, die erprobt werden müssen. (1962, 148)

Während die Innovation im Rahmen der Textinterpretation in der *Anwendung* der statistischen bzw. der topologischen Beschreibung

6 Da der Begriff ‚Text‘ in Benses Theorie und Praxis eine so grundlegende Rolle spielt, kann hier keine vollständige Aufzählung all seiner Formulierungen erfolgen. Es sei jedoch auf die wichtigsten Abhandlungen verwiesen, die im Verlauf dieses Aufsatzes regelmäßig zitiert werden.

7 Es ist wichtig zu betonen, dass die Einbettung kombinatorischer Verfahren an sich nichts Neues in der Literaturproduktion ist, erste Beispiele lassen sich bereits in der Provenzalischen Dichtung finden. Die Neuerung besteht vielmehr in der aktuellen Konfrontation Benses und seiner Zeitgenossen mit dem Computer, was zu einem neuen Verständnis der Rolle der Maschine im künstlerischen Schaffensprozess führt. Dementsprechend spricht Hans-Christian von Herrmann von einer „dritten Phase“ in der literarischen Geschichte des Automatismus (2019, 214).

auf Literatur besteht, müssen dieselben Methoden im Rahmen der Produktion zuerst *erprobt* werden, um eine *bewusste* Texterzeugung erreichen zu können. Das bedeutet, dass dieser Teil der neuen, synthetischen Wissenschaft von Bense nur in ihrem Entstehen systematisiert werden kann. Daraus ergibt sich, dass Benses Texttheorie als Theorie der Interpretation künstlicher Kunst gelesen werden soll und nicht als Theorie der Textproduktion. Dieser Punkt lässt sich aus der Einleitung zu *experimentelle schreibweisen* deutlich ablesen: „die wichtigkeit des experimentellen moments im rahmen der textheorie und ihrer praxis lässt es notwendig erscheinen, das experiment wie eine art stilprinzip einzuführen (1964, o.S.)“.⁸ Indem er die Theorie von der Praxis trennt, verdeutlicht Bense, dass – und dies ist die grundlegende These des hier vorliegenden Aufsatzes – die textuelle Produktion ein weiterer Bereich seiner Auffassung der Ästhetik und nicht die bloße Anwendung seiner Texttheorie ist. Daraus folgt, dass die Textproduktion, bzw. die Poesie in Benses philosophischem System als Kontrapunkt zur Logik in der Erkenntnis der Welt wirkt:

Logik und Poesie als extrem verschiedene Wege, Formen und Merkmale geistiger Produktion treten in der Texttheorie wieder zusammen und wirken sich experimentell in der Schreibweise aus.
[...]

Poesie ist die ästhetische Form der Spekulation. Der poetische Algorithmus dient der bewußten Erzeugung spekulativer Poesie. Spekulation bedeutet immer, daß auf eine Transzendenz spekuliert wird. Zweifellos ist eine bestimmbare Außenwelt ein Ziel der spekulativen Poesie, und diese Außenwelt verhält sich zur materialen Eigenwelt der Text stets transzendent. (1962, 149)

Die methodische Erprobung unterschiedlicher Schreibverfahren, die auf abstrahierte bzw. mathematisierbare Beschreibungsstrukturen zurückgeführt werden können, öffnet also neue Wege zum Verständnis der technischen Welt. Genau darin liegt das methodologische Problem, das nicht nur Benses Texttheorie, sondern auch seine Textproduktion betrifft. Wenn man den Begriff der künstlichen Poesie als eine Sammlung von Schreibmethoden versteht, die eine Interaktion mit jeglicher Art von Programmierung vorsehen – sei diese Programmierung digital bzw. von einem Computer erzeugt, oder analog bzw. eine textuellen Struktur –, und wenn man Benses Texttheorie als den kritischen Diskussionsraum der Interpretationsmittel dieser neuen ästhetischen Ausdrucksform betrachtet, so gilt seine poetische Produktion als eine zusätzliche Sphäre seines Denkens, und zwar als eine Sphäre, in der er *materiell*,

⁸ Zur Entwicklung des Begriffes ‚Stil‘ bei Bense vgl. Zittel 2019.

d.h. mit und in der Sprache, seine philosophische Spekulation üben kann. Deshalb können Benses poetische Texte nicht durch die genaue Anwendung der von ihm beschriebenen hermeneutischen Kategorien analysiert werden, sondern nur im Hinblick auf diese Kategorien, gerade weil in diesem Kontext Theorie und Praxis gleichwertig sind. In Benses künstlicher Poesie besteht jedoch ein starker Bezug zur Außenwelt sowie eine gewisse auktoriale Intentionalität, die sich durch die konzeptuelle Gestaltung von sprachlichen Strukturen und maschinellen Imitationen ausdrückt. Deshalb erscheint es angebracht, innovative Interpretationskategorien für Benses poetisches Œuvre zu entwickeln, die seine theoretischen Positionen hinterfragen und somit ein neues Verständnis seiner Textproduktion ermöglichen.

3 **Hybride Verfasserschaft in Max Benses Poetik der 1960er Jahre**

Im Kontext seiner kybernetischen Revolution der Ästhetik veröffentlicht Bense 1961 die erste Sammlung von Texten mit dem vielsagenden Titel *Bestandteile des Vorüber*. Das Werk präsentiert die textuellen Experimente, die Bense zwischen 1957 und 1960 durchgeführt hat,⁹ und ist in zwei Sektionen gegliedert: *Dünnschliffe; Mischtexte und Montagen*. Die erste Sektion, *Dünnschliffe*, ist in drei Untersektionen numerisch und progressiv aufgeteilt, *Mischtexte und Montagen* präsentiert hingegen Texte unterschiedlicher Natur, die keinem festen Schema folgen. Bevor die einzelnen Sektionen ausführlich analysiert werden, muss hervorgehoben werden, dass ein erster Hinweis auf den experimentellen Charakter des Werkes, im Sinne von methodischer Erprobung unterschiedlicher künstlicher Schreibverfahren, von Bense selbst in dem Nachwort formuliert wird:

Eine Reihe vorstehender Texte, soweit sie nicht sprachlich kondensierte Erfahrungen und Hoffnungen darstellen, haben keine andere Bedeutung als die Einführung neuer Verfahren ihrer ästhetischen Entstehung. [...]

Nicht die *Außenwelt*, die ein Text beschreibt, ist aber das Medium des Zeichens, sondern gerade die Eigenwelt, in der er sich bildet, also die Materialität der Sprache. (1961b, 117)

In dieser ersten Passage verdeutlicht sich die anscheinende Widersprüchlichkeit von Benses Formulierungen, die bereits angedeutet wurde. Auch wenn im Brennpunkt des Arguments

⁹ Erste datierte Hinweise zu diesem Buchprojekt findet man in Konvolut 10 (Bestand A: Bense) im Nachlass des Autors, das im DLA Marbach bewahrt ist.

die Zentralität der neuen, an der ikonischen Sprachmaterialität orientierten Verfahren für Texterzeugung ist, schließt Bense die indexikalische Präsenz bzw. die Beziehung zur Außenwelt nicht aus, indem er sofort zugesteht, dass einige Texte aus der persönlichen Erfahrung des Autors entstanden sind. Die Künstlichkeit der Sammlung liegt folglich nicht in der bloßen Durchführung eines bedeutungsleeren Zeichenvorgangs, sondern in der ästhetischen Wirkung des daraus hervorgehenden Ergebnisses: der Neubelichtung der Außenwelt durch die Eigenwelt der Sprache. Auch in diesen Zeilen wiederholt Bense den *Zwischenbereich* der künstlichen Poesie, die sich in Form einer hybriden Verfasserschaft zwischen der menschlichen und der maschinellen bzw. automatisierten Instanz der Schöpfung ausdrückt:

Nur in ihr [in der Eigenwelt, RC] spielen sich die Vorgänge ab, die Silben, Worte, Sätze, Perioden in den offenen, unabgeschlossenen, veränderlichen, agilen und zerbrechlichen Zustand der Zeichen versetzen, Vorgänge, die mit Zufällen und Vermutungen, [...] arbeiten, also mehr oder weniger gesteuert, stochastisch oder statistisch, demnach *kybernetisch* verlaufen. [...]

Ein Teil der vorstehenden Texte enthält Partien, die maschinell hergestellt worden sind. Sie wurden meist montiert mit anderen Stücken, die aus dem Bewußtsein des Autors stammen. Doch die meisten Texte, deren Bedeutung darin liegt, die Schönheit ganz in der Materialität der Sprache, nicht in den Sinn zu verlagern, sind Ergebnisse einer bewußten Imitation maschineller Möglichkeiten. (1961b, 118)

So präsentiert, bietet die Sammlung ein dichtes Gewebe aus maschinell gesteuerten, analog produzierten und den Computer imitierenden Texten, deren unterschiedliche Entstehung - mit begrenzten Ausnahmen - nicht unmittelbar erkennbar ist. Mit anderen Worten: Aus den Texten lässt sich kein einheitliches Entwurfsmuster ableiten. Der Nachlass von Max Bense spiegelt eine solche Vielfalt an Kompositionstrategien wider, da er größtenteils aus handgeschriebenem Material besteht. Die Abwesenheit elektronisch produzierter Blätter, die hingegen den Großteil des Nachlasses von Theo Lutz ausmachen, bestätigt die Hypothese, dass die imitative Schreibweise die interessanteste und am weitesten verbreitete Form in Benses Poetik darstellt. Insofern lässt sich feststellen, dass in diesem Kontext das schreibende Subjekt als hybrider Verfasser beschrieben werden kann. In Anlehnung an Fischer-Lichtes Interpretation dieses Begriffs im Rahmen der Interart Phänomenen versteht man hier unter ‚Hybride‘:

einen *terminus technicus*, der in der Biologie eingeführt wurde, um Pflanzen oder Tiere zu bezeichnen, die als Ergebnisse eines speziellen Zuchtprozesses aus der Mischung zweier verschiedener Arten entstanden sind. In einer Hybridbildung erscheint also vereint, was ‚von Natur aus‘ nicht zusammengehört, [...]. Mit Bezug auf die Künste und Medien werden mit ihm häufig Prozesse bezeichnet, welche Phänomene zusammenbinden, die traditionell als dichotomisch gedacht sind und daher einander auszuschließen scheinen – wie das Organische, Lebendige und das Mechanische [...] – oder Formen, die in verschiedenen Epochen entwickelt wurden. (2010, 27)

Trotz ihrer anscheinend dichotomischen Bezeichnung betrifft Benses Formulierung der künstlichen Poesie genau diesen Punkt. Die Technik „*unter die Haut* der Welt“ schafft somit ein neues Erkenntnisvermögen der Welt, das den ontologischen und logischen Veränderungen der technischen Welt künstlerisch angemessen entspricht (Bense 1998a, 436). Darüber hinaus erweist sich Fischer-Lichtes Ansatz zur Hybridisierung der Kunst hier als besonders treffend, nicht nur weil eine solche Auffassung des Hybriden das Bestreben zur Überwindung von Dichotomien in den Intentionen der Künstler:innen konstatiert, sondern auch weil sie betont, wie eine solche Zielsetzung in ein anti-hierarchisches Kunstobjekt überführt wird. Im hybriden Kunstwerk bewirkt die Kooperation unterschiedlicher Instanzen eine wechselseitige Affizierung der jeweiligen Aktionssphären, wodurch eine neue biologische Beschaffenheit entsteht, die sich als Hybride herausstellt. Im Fall Benses bietet eine solche Konzeption des Schreibens eine besondere Wahrnehmung der maschinellen Instanz, die Gestalt einer alternativen bzw. zusätzlichen Denkart der Sein- und Zeitthemmatik annimmt. Der Computer wird dabei als Sprachmodell für eine intersektionale Mehrsprachigkeit betrachtet, nicht als Gerät. Das ist der interessanteste Aspekt im Schreibansatz von Max Bense, der sich dadurch von anderen Auseinandersetzungen mit dem Automatismus in der Literatur unterscheidet: Geht es in der surrealistischen *écriture automatique* darum, „das Bewusstsein in diesem Prozess möglichst auszuschalten“ (Zanetti 2023, o.S.), so ist bei Bense die Rede von einer Erweiterung des Selbstbewusstseins durch das Schreiben. Die Aneignung eines solchen hybriden Sprachmodells erfolgt durch die Nachahmung maschineller Grammatik und Syntax in Form einer partiellen Automation des Schreibens, die in der Sammlung unsystematisch erforscht und erprobt wird.

3.1 Dünnschliffe

Der Begriff ‚Dünnschliff‘ stammt aus Benses Studium der Geologie und bezieht sich fachsprachlich auf ein Festkörperpräparat zur mikroskopischen Untersuchung in der Geologie und Chemie. Mithilfe von Dünnschliffen kann man

die Komponenten eines Gesteins oder einer Keramik identifizieren, die Größe der verschiedenen Bestandteile und ihre Beziehungen untereinander ermitteln, sowie ihre Verteilung in dem Material bestimmen. (Humphries 1994, 1)

Das Mikroskopische oder Mikroästhetische stellt sich somit als Untersuchungsfeld der Sektion dar. Darauf geht auch Bense – wenn auch möglicherweise etwas elliptisch – in der Einleitung ein:

DÜNNSCHLIFFE dienen der Bequemlichkeit der Erkenntnis wenn die Materialien der Erfahrung noch in Zustand der Vermischung, seriell oder stochastisch, wahrnehmbar und unvergeßlich bleiben sollen (Mineralstil). (1961b, 9)

Die Idee des Mineralstils legt den Fokus auf die Verbindung mehrerer Aussagen, analog zu Mineralien als chemischen Verbindungen. Diese Verbindungen werden isoliert und beobachtet, ähnlich wie Chemiker Dünnschliffe untersuchen. Die Sektion enthält exemplarische Texte, die, vergleichbar mit Dünnschliffen, mögliche Kompositionarten verschiedener Texteinheiten präsentieren. Diese Interpretation stützt sich auf Benses Definition aus dem rot-Heft *modelle*:

Das Schreiben als methodische Zerlegung bzw. Subtraktion kommt von Text zum Element. Es ist eine Konsequenz statistischer und topologischer Textauffassungen. Es geht von einem makroästhetisch hergestellten oder vorgefundenen Text aus und gewinnt daraus zerkleinernd ein abstraktes, konkretes, materiales oder interstrukturelle Element, eine ästhetische oder semantische Zelle, wie man sagen muß, aufzeigt. Solche mikroästhetischen Textstücke, zu deren Hervorbringung ebenso viel Methode wie Intuition der Auffindung gehört, sind echte minimale statistische Formen einer SEPARIERENDEN SCHREIBWEISE, die im Gegensatz zur adjunktierenden steht und deren Ergebnisse DÜNNSCHLIFFE nennen. (1961a, o.S.)

Durch die statistische oder topologische Isolierung von Fragmenten eines Textes, operiert durch die Aneignung der Maschinengrammatik – sprich: Logik, gelangt man vom Makroästhetischen zum Mikroästhetischen, und zwar zu einer

exemplarischen „Zelle“, die dadurch detailliert analysiert werden kann. Ist das Ziel einer solchen „separierenden Schreibweise“ festgelegt, so bleiben die Verfahren zu dessen Erreichung ebenso nebulös wie die oben zitierte Einleitung zum Dünnschliff-Format. Auch wenn Bense hier die Statistik und die Topologie erwähnt, erklärt er nicht im Detail den Prozess der Dünnschlifferzeugung bei der Textproduktion. Darüber hinaus spricht er kuriosisch von einer Mischung aus Methode und Intuition, die keiner streng rationalistischen Praxis zugeordnet werden kann. Was soll man dann unter dem Dünnschliff-Format verstehen? Genau in dieser Kluft manifestiert sich das methodologische Problem, das oben beschrieben wurde und eine strenge Auseinandersetzung mit den Texten erfordert.

Die erste Dünnschliff-Untersektion ist alphabetisch geordnet, als ob es ein Glossar wäre. Alle Lemmata besitzen die oben beobachtete Definition-Struktur, in der sprachliche Programmierungen unterschiedlich eingesetzt wurden. In jedem Lemma kann man also den Versuch erkennen, eine spezifische Art von Vermischung bzw. Verbindung – sei es logische, syntaktische, oder semantische – zu üben, die hiermit seine hybride Verfasserschaft zeigt. Wie bereits angedeutet, kann man kein rekurrendes Pattern ableiten, deshalb wird hier eine Auswahl vielsagender Beispiele kommentiert. Dem alphabetischen Prinzip folgend, ist als erstes Beispiel der durchaus bekannte Jetzt-Text zu nennen, der auf einer Negentropisierung eines Hegel-Auszugs aus der *Phänomenologie des Geistes* beruht:

JETZT, jetzt und erst jetzt, jetzt und nur jetzt, jetzt und doch jetzt, jetzt ist das jetzt erst jetzt das nur jetzt ist und doch jetzt ist, nur jetzt und doch jetzt, jetzt das jetzt ist, nicht jetzt das jetzt nicht jetzt ist jetzt ist wenn es jetzt ist, nicht jetzt wie es jetzt nicht ist, nicht jetzt wie es jetzt nicht jetzt ist, jetzt das nicht ist ist nicht jetzt, jetzt nicht, jetzt noch nicht, doch jetzt das noch nicht jetzt ist wenn es jetzt ist, jetzt das jetzt nicht mehr jetzt ist wenn es jetzt ist und jetzt das jetzt ist, wenn es nicht mehr jetzt ist, dieses jetzt, erst dieses jetzt, nur dieses jetzt ist jetzt. (Bense 1961b, 30)

Das statistische Spiel mit der Verkürzung der Silbenanzahl und mit niederfrequenten Wortfolgen verfolgt jedoch das Ziel, nicht nur den Hegelschen Text informationsästhetisch zu verschönern, sondern auch die existentielle Thematik des ‚Jetzt‘ in der Sprache zu hinterfragen. Das wiederholte „jetzt“, dem syntaktisch jeweils unterschiedliche Bedeutungen gleichzeitig zugeordnet werden können, inszeniert auch visuell das Bewusstwerden der Flüchtigkeit des Augenblicks. Dadurch erhält der Text mittels der Eigenwelt der Zeichen den Charakter einer Antwort auf Hegel, insbesondere auf dessen Formulierung „das Jetzt eben dieses ist, indem es ist,

schon nicht mehr zu sein" (1972, 88), die als eine Reflexion des Vorübergehens gilt, was das Thema der Sammlung darstellt. Insofern hybridisiert Bense in diesem Dünnschliff die statistische mit der semantischen Dimension, da der produzierte Text auf mehreren Ebenen funktioniert bzw. gelesen werden kann.

Eine weitere Auseinandersetzung mit der Außenwelt durch die sprachliche Innenwelt findet sich im Lemma ‚Rot‘, das eine besondere Rolle spielt. Nur dieses Stichwort wiederholt sich zweimal in der Auflistung, zusammen mit dem Lemma ‚Wenn‘, das – als Temporalkonjunktion – umso mehr die Zentralität der Zeit-Thematik in Benses poetischer Spekulation betont:

ROT deutet das beständige Vorhandensein von Bewegungsverhältnissen an die zu ungewohnt sind um große Geschwindigkeiten zu erzielen (Prinzip Hoffnung)

ROT und dabei und hat aufgehört zu sein rot und dabei und hat nicht aufgehört zu sein rot und nicht dabei und hat aufgehört zu sein rot und nicht dabei und hat nicht aufgehört zu sein nicht rot und dabei und hat aufgehört zu sein nicht rot und dabei und hat nicht aufgehört zu sein nicht rot und nicht dabei und hat aufgehört zu sein nicht rot und nicht dabei und hat nicht aufgehört zu sein. (1961b, 48-9)

Die zwei Dünnschliffe sind unterschiedlich aufgebaut: Der erste erscheint axiomatisch, während der zweite einer deutlichen permutativen Struktur mit Konjunktions- und Negationsoperatoren folgt, als wäre er der Beweis des ersten Dünnschliffs. Die logische Aufführung von „ungewöhnlichen Bewegungsverhältnissen“ erfolgt auch in diesem Fall auf mehreren Ebenen gleichzeitig. Isoliert man die einzelnen Syntagmen ‚rot‘, ‚dabei‘ und ‚hat aufgehört zu sein‘, gelangt man zur folgenden Übersetzung in logischer Sprache:

ROT und dabei und hat aufgehört zu sein rot und dabei und hat nicht aufgehört zu sein rot und
a1 \wedge a2 \wedge a3 a1 \wedge a2 \wedge \sim a3 a1 \wedge

nicht dabei und hat aufgehört zu sein rot und nicht dabei und hat nicht aufgehört zu sein
 \sim a2 \wedge a3 a1 \wedge \sim a2 \wedge \sim a3

nicht rot und dabei und hat aufgehört zu sein nicht rot und dabei und hat nicht aufgehört zu sein
 \sim a1 \wedge a2 \wedge a3 \sim a1 \wedge a2 \wedge \sim a3

nicht rot und nicht dabei und hat aufgehört zu sein nicht rot und nicht dabei und hat nicht aufgehört zu sein
 \sim a1 \wedge \sim a2 \wedge a3 a1 \wedge \sim a2 \wedge \sim a3

Der Text beginnt mit einer Reihe positiver Zeichenmengen, die durch die Konjunktion „und“ miteinander verknüpft sind. Am Ende des Textes wird diese Reihe vollständig negativ. Jede Zeichenmenge wiederholt sich jeweils viermal positiv und viermal negativ. Dadurch drückt der Text strukturell den Übergang von positiv zu negativ aus, also das Vorübergehen, das sich auch dadurch als Forschungsobjekt der Sammlung profiliert. Diese Dynamik spiegelt sich auch in der Semantik wider. Paraphrasiert man Benses Rot-Satz, so würde es heißen: „Rot“, d.h. das Rot ist, und „dabei“, d.h. indem es Rot ist, und „hat aufgehört zu sein“, d.h. es ist vergangen. Drückt sich auf der strukturellen Ebene das Vorübergehen selbst aus, so kommt auf der semantischen Ebene eine Instanz hinzu, die dieses Vorübergehen wahrnimmt. Der Bezug von Subjekt und Objekt der Aussage stellt also konzeptuell das im axiomatischen Dünnschliff eingeleitete „Bewegungsverhältnis“ dar. Die strukturelle und die semantische Ebene fallen in dem Beweis-Satz zusammen, da die ikonische und die indexikalische Ebene der Sprache, und zwar ihre Eigen- und Außenwelt, parallel verlaufen.

Darüber hinaus evoziert das Wort „Rot“ ein dichtes intertextuelles Gewebe, denn es wurde oft im Rahmen der Diskussion über Form und Inhalt des Denkens exemplarisch aufgeführt. Benses Faszination für den Wort-Begriff „Rot“ lässt sich zunächst auf seine Lektüre von Ernst Bloch zurückführen. Auf dem Cover der gleichnamigen Zeitschrift setzte er das Zitat: „Doch es gibt auch rote Geheimnisse in der Welt, ja nur rote“.¹⁰

Dadurch schließt Bloch sein Plädoyer für ein Denken der „exakten Phantasie“ (1962, 409) auch auf metaphysische Fragen hin, was im Einklang mit Benses philosophischem Programm steht. Auch Hegel verwendet den Satz „Die Rose ist rot“ als Beispiel für das positive Urteil, das eine wechselseitige Verbindung zwischen Allgemeinem und Einzelnen herstellt.¹¹ Dementsprechend muss auch Husserls

¹⁰ Vgl.: „Je mehr der Alltag stimmen wird, desto fragwürdiger bleibt der Tod, [...]. Davon kann aber nicht nur moralisch, sondern im gleichen Zug metaphysisch nicht groß genug gedacht werden, genau in Ansehung des Glaubens ohne Lüge, des Wozu, das ebenso in die exakte Phantasie greift. [...] Es gibt riesige Täuschung der Unwissenheit, Betrug an falscher Phantasie, Weihrauch über durchschaubaren Gefühlen. Doch es gibt auch rote Geheimnisse in der Welt, ja nur rote“ (Bloch 1962, 408-9).

¹¹ Vgl. „Wenn sonst eben nicht daran gedacht wird, daß mit jedem, zunächst wenigstens positiven Urteile die Behauptung gemacht werde, daß das Einzelne ein Allgemeines sei, so geschieht dies, weil teils die bestimmte Form, wodurch sich Subjekt und Prädikat unterscheiden, übersehen wird – indem das Urteil nichts als die Beziehung zweier Begriffe sein soll –, teils etwa auch, weil der sonstige Inhalt des Urteils „Cajus ist gelehrt“ oder „die Rose ist rot“ dem Bewußtsein vorschwebt, das, mit der Vorstellung des Caius usf. beschäftigt, auf die Form nicht reflektiert, – obgleich wenigstens solcher Inhalt, wie der logische Cajus, der gewöhnlich zum Beispiel herhalten muß, ein sehr wenig interessanter Inhalt ist und vielmehr gerade so uninteressant gewählt wird, um nicht die Aufmerksamkeit von der Form ab auf sich zu ziehen“ (Hegel 2008, 1169).

„Rot-Empfindung“ erwähnt werden, die als phänomenologischer Wendepunkt für eine Neuinterpretation des Inhalts im Denkens gilt.¹² 1959 greift Gotthard Günther Hegels Beispiel wieder auf, um im Zeitalter der Kybernetik die Nicht-Gültigkeit des *Tertium non datur* zu demonstrieren, um dadurch die Reflexion zwischen Subjekt und Objekt als zusätzliche Instanz im Denken der Wirklichkeit einzuführen.¹³ Deshalb verweist das Wort ‚Rot‘ in Benses Text unmittelbar auf das Spannungsverhältnis zwischen Denken und Wirklichkeit bzw. auf die Dialektik zwischen Abstraktion des Gedachten und seiner sprachlichen Konkretion. Insofern ist das Wort ‚Rot‘ in diesem Dünnschliff ein „Shifter“,¹⁴ da es formal diese Diskussion hervorruft, jedoch semantisch keine eindeutige Bedeutung besitzt. ‚Rot‘ steht hier also nicht für die Farbe und es soll auch nicht als Adjektiv oder Substantiv interpretiert werden. Es lässt sich vielmehr als konzeptuelle Übertragung des ‚Beispielhaften‘ lesen. ‚Rot‘ ist also hier ein bedeutungsloses Wort, das in seiner Materialität auf ein Komplex philosophischer Gedanken verweist, die sich mit der strukturellen Gestaltung des Dünnschliffs decken. Aus dem Zusammenhang dieser sprachlichen Dimensionen lässt sich die Bedeutung ableiten.

Demzufolge kann man ein erstes Ziel der künstlichen Schreibpraxis von Bense darin identifizieren: durch die Erprobung unterschiedlicher logischer Verkettungen versucht der Autor das denkende Denken zu beobachten. Die Sprache der Logik verkörpert dann die maschinelle

12 Vgl. „Jedem sinnlichen Empfindungsinhalt, z.B. dem empfundenen Rot, entspricht ein sinnliches Phantasma: das in der anschaulichen Vergegenwärtigung eines Roten mir aktuell vor schwebende Rot. Wie verhält es sich nun mit dem einen und dem anderen Rot? Beides sind Roterlebnisse. Gattung und Spezies mag dieselbe sein. Bestehen dann noch Wesensunterschiede? Oder handelt es sich um einen Unterschied in neuer Dimension, derart, dass ein Rot möglich ist als Empfindung und spezifisch genau dasselbe Rot möglich ist als Phantasma, und dass diese Bezeichnung Empfindung und Phantasma nicht etwa zurückweist auf genetische Unterschiede (ob aus peripheren Reizen stammend oder aus zentralen), auch nicht zurückweist auf die Auffassungsfunktion, ob derselbe Inhalt zwei verschiedene Auffassungen fundiert, sondern dass es sich um einen inneren, einen Wesensunterschied handelt?“ (Husserl 2006, 12-13).

13 Vgl. „Die Rose ist rot‘, in dem ‚rot‘: ‚Nun würde das ‚absolut wahre‘ Universalprädikat, das an die Stelle von ‚rot‘ zu treten hätte, eine Bestimmung sein, in der sich prädikatives Sosein und faktisches Dasein vollkommen deckten. D.h. der ‚wahre‘ Begriff ‚rot‘ würde alle anderen Prädikaten wie ‚duftend‘, ‚dornig‘ usw. in sich aufgesogen haben. [...] Wenn wir das Urteil fällen: die Rose ist rot, so haben wir ein relatives Prädikat gebraucht, das das volle Sein des Gegenstandes nicht erschöpft. Wir haben also das Recht, [...] die ursprüngliche Alternative zu verwerfen. Das ist in dem zweideutigen Terminus ‚nicht-rot‘ impliziert“ (Günther 1991, 131-3).

14 Vgl. „The general meaning of a shifter cannot be defined without a reference to the message. [...] According to Peirce, a symbol (e.g. the English word red) is associated with the represented object by a conventional rule, while an index (e.g. the act of pointing) is in existential relation with the object it represents. Shifters combine both functions and belong therefore to the class of INDEXICAL SYMBOLS“ (Jakobson 1971, 131-2).

Instanz, die durch die Herstellung von Ketten als Modell für die Erweiterung der menschlichen Denkmöglichkeiten erscheint. In dieser Hinsicht können Benses Texte als ein besonderer Ausdruck der künstlichen Poesie betrachtet werden, die, obwohl analog komponiert wurden, den Computer als sprachliches Gegenüber miteinbeziehen. Metadiskursive Spuren dieser Poetologie findet man auch in den folgenden Dünnschliffen:

SCHREIBEN wie eine Maschine schreibt wenn sie schreibt, in glatten Arbeitsgängen, aber anfällig für Verluste Störungen und Zufälle für Sand. (1961b, 53)

TEXT, ein feiner Zeitdraht des Bewußtseins, der die kleinen Schalter meiner Hand betätigt, zufällig oder beabsichtigt, diskret und linear schreibe ich weiter. (1961b, 55)

In diesem Fall fungieren die Lemmata nicht als *Shifters* sondern als semantische Einheiten, was erneut den unsystematischen Charakter der poetischen Textproduktion von Max Bense hervorhebt. Es besteht keine semantische Ambiguität in den Texten, die strukturell keine besondere logische oder statistische Struktur aufweisen. Die rekurrente Metaphorik betont die Zentralität des Hybriden in den Kompositionen, indem beide Dünnschliffe durch die Zeichenmengen „Schreiben wie eine Maschine schreibt“ und „die kleinen Schalter meiner Hand“ das Streben darstellen, sich die Maschine anzueignen. Manifestiert sich diese Poetologie des Künstlichen als Hybride mikroästhetisch in dieser Überlappung von strukturellen und semantischen Aspekten, so entfaltet sie sich in der nächsten Sektion der Sammlung makroästhetisch, und zwar in der Komposition von größeren Textblöcken.

3.2 Mischtexte und Montagen

Wie in der Dünnschliff-Sektion, eröffnet Bense die Reihe mit einer Definition dieser Textsorten:

MISCHTEXTE sind Texte denen andere Texte als Reservoir der Sätze und Worte zugrundeliegen; sie enthüllen die Sprache im Zustand relativer Vergänglichkeit oder Unvergänglichkeit (Mikromontage)

MONTAGEN sind Mischtexte deren Elemente an den Perioden und Bedeutungsverläufen in anderen Texten partizipieren (Makromischtexte). (1961b, 87)

Die Schilderung dieser Modelle ist zugänglicher als jene der Dünnschliffe, da Bense die Kompositionsverfahren dieser Textsorte sachlicher beschreibt. Die Mischtexte und Montagen betreffen den Bereich des Makroästhetischen, indem sie als komplexe Systeme von Sätzen erscheinen, die unterschiedliche Manifestationen von Intertextualität aufweisen, sei es im Satz selbst (Mikromontage) oder innerhalb eines Textblocks (Makromischtexte). Besonders interessant sind die Attribute von Vergänglichkeit und Unvergänglichkeit dieser Texte, die erneut die zeitliche Dimension des Schreibaktes in Benses Poetologie des Künstlichen miteinbeziehen. Als weiterer Beleg für die Unregelmäßigkeit von Benses experimenteller Schreibpraxis präsentiert die Sektion die Mischtexte und die Montagen nicht als getrennte Formate. Beide Formen der Textkonstruktion wechseln sich ohne ein erkennbares Schema in den verschiedenen Kompositionen ab, wie im Fall von *Reste eines Gesichtes*.

Der Text gliedert sich in vier Blöcke. Diese sind von einem Rahmen zusammengehalten, der bereits im Auftakt vorkommt:

18.10.59. Stuttgart Hamburg, 1. Klasse, 727 km, Ruckfahrkarte
Nr. 23611, Fernschnellzugzuschlag 4.00 DM. (1961b, 98)

Der Text spielt sich also in einer Zugfahrt ab, wo die Überlegungen der Schreibinstanz sich mit Zitaten und logischen Verkettungen vermischen. Insofern überrascht es, dass der Text, als Erprobung von künstlicher Poesie, eine ausgeprägte erzählerische Dimension besitzt. Dieser Aspekt zeigt sich bereits im ersten Block:

Abfahrt, das verstand ich damals nicht, Glätte über Backenknochen,
Abfahrt, zu viel Papier auf der Straße, Racine muß noch gelesen werden, ich meine als sie tot war, die Blechtrommel muß nicht gelesen werden, jetzt fährt der Zug schneller, die Wahrheit in der Dichtung auch nicht, gar nicht, nichts stört, man soll immer wieder zurück, die vollständigen Seiten brauchen ein Datum, Ort Zeit Dauer, die Spuren Mathieus aus dem Zeitdraht drücken den Übergang von Text in Illustration kalligraphisch und kontinuierlich aus, [...]. (1961b, 98)

Die physikalische Bewegung des Zugs und deren Wahrnehmung durch eine Ich-Instanz (vgl. „jetzt fährt der Zug schneller“) werden mit meta poetischen Reflexionen (vgl. „aus dem Zeitdraht drücken den Übergang von Text in Illustration kalligraphisch und kontinuierlich aus“), ästhetischen Positionierungen (vgl. „Racine muß noch gelesen werden, [...] die Blechtrommel muß nicht gelesen

werden“¹⁵) und visuellen Beschreibungen von Szenen (vgl. „Glätte über Backenknochen, [...], zu viel Papier auf der Straße“) quasi expressionistisch zusammenmontiert. Die Struktur unterliegt keinem statistischen, topologischen oder logischen Schema. Innerhalb dieses Kompositionsverfahrens tauchen die zentralen Themen der Sammlung auf, d.h. das Ich, der Text, die Maschine und die Zeit, die sich jedoch in Gegensatz zu den Dünnschliffen makroästhetisch ergeben, nämlich aus dem Zusammenhang der Sätze und nicht aus jener der Wörter.

Eine eklatante Stellungnahme zur Einbettung der Maschine in die Texterzeugung, die die These dieses Aufsatzes bekräftigt, findet man im zweiten Block:

Nicht jeder Blick ist nah kein Dorf ist spät ein Schloß ist frei und jeder Bauer ist fern jeder Fremde ist fern ein Tag ist spät jedes Haus ist dunkel ein Auge ist tief nicht jedes Schloß ist alt jeder Tag ist alt nicht jedes Haus kein Haus jedes Auge der Weg der Blick lauert die präzisen Vorhaben der Liebe auf, [...] die Drähte sind zerrissen, ich lege alles hin und jeder Blick ist still kein Dorf ist spät oder jedes Dorf ist gut nicht jeder Blick ist still ein Haus ist dunkel nicht jedes Haus ist dunkel und jeder Blick ist tief nicht jeder Weg ist fern nicht jeder Tag ist schmal unterbrechen, ich unterbreche, ängstlich auf das Endlose bedacht, Mißtrauen in meinen Begriffen gegen jeden Zerfall. (1961b, 101-2)

Der Auszug beginnt als Mischtext mit einem direkten Zitat aus den *Stochastischen Texten* von Theo Lutz, das mit der Isolierung der Substantive ‚Haus‘, ‚Auge‘, ‚Weg‘ und ‚Blick‘ endet, als ob man Schritt für Schritt zurück in die Entstehung des veröffentlichten Textes ginge. In der Wiederholung der Sequenz am Ende des Auszugs kann man nicht feststellen, ob es sich um einige aus der Publikation ausgeschlossene Varianten oder um Benses Imitationen handelt, vor allem wenn man sie im Zusammenhang mit dem anschließenden Unterbrechungsprogramm liest. Durch die Interaktion mit den *Stochastischen Texten* inszeniert Bense hier seine hybride Verfasserschaft und „ängstlich auf das Endlose“ problematisiert sie gleichzeitig. Die Überwindung der Dichotomie menschlich/maschinell ins Hybride erfolgt dann im dritten Block, der nach dem oben zitierten Auszug eine neue Subjektivität des Schreibenden durch das Spiel mit der Homographie des Wortes ‚ich‘ thematisiert:

15 Weitere Spuren in der Sammlung zur expliziten Distanzierung Benses von Gruppe 47 findet man auch im Auftakt des Textes *Teile*, der sich mit expliziter Kritik an der Stellungnahme von Ingeborg Bachmann zur Aufarbeitungspolitik eröffnet: „Keine Anrufung des großen Bären“ (1961b, 95).

Die vollständige Übereinkunft, von der du gesprochen hast, enthält die Rückfahrt, daß ich gehe, die vollständige Übereinkunft, von der ich spreche, wenn du nicht kommst, ich erwarte nicht, daß du kommst, aber daß du nicht kommst, ist nicht die vollständige Übereinkunft, enthält auch die Rückfahrt, ich bin das Ich, das ich sagt, wenn du ich sagst und das Ich bist, das ich sagt, wenn ich das Ich bin, das ich sagt, wie du das Ich bist, das ich sagt, wenn ich ich sage, wie jedes Ich Ich ist, das ich sagt, die vollständige Übereinkunft, die ich sagt, wenn ich es sage, diese vollständige Übereinkunft, von der du gesprochen hast und von der ich spreche, enthält deine Rückfahrt. (1961b, 103)

Das Bewusstwerden der Ich-Instanz koppelt sich hier an die Entstehung des Textes. Genauer gesagt: Mit der Vervollständigung des Textes vervollständigt sich auch ein neues Ich. Indem der Text künstlich entsteht – als Zusammensetzung aus maschinell imitierten und menschlichen Schreibweisen – verformt sich auch dieses hybride Ich auf einer materiell-ästhetischen Ebene. Um sich als solches zu erkennen, braucht das Ich ein Du, das wiederum ebenfalls ein Ich ist. Auch in diesem Fall ist der Einfluss Günthers zu erkennen, indem er dem „projektierten mechanical brain“ eine Vermittlungsrolle zuschreibt (1991, 47), das zum ersten Mal die reziproke Anerkennung von der Ich- und Du-Instanz erlauben kann. In Benses Text entstehen beide deiktischen Instanzen in dem und durch den Text, der gleichzeitig das Ergebnis einer dritten und dabei hybriden Sprechinstanz ist. Darüber hinaus scheint Bense die Überlegungen von Benveniste zum Ich-Shifter verdichtet zu haben. Bei genauer Betrachtung von Benvenistes Aufsatz erkennt man auch ähnliche Formulierungen, wobei es nicht eindeutig festgestellt werden kann, ob Bense den Essay *Subjectivity in Language* (1958) bei oder vor der Komposition dieses Textes schon kannte:

It is in and through language that man constitutes himself as a *subject*, because language alone establishes the concept of 'ego' in reality, in *its* reality which is that of the being. [...] 'Ego' is he who says 'ego'. [...] Consciousness of self is only possible if it is experienced by contrast. I use *I* only when I am speaking to someone who will be a *you* in my address. [...] Language is possible only because each speaker sets himself up as *subject* by referring to himself as *I* in his discourse. Because of this, *I* posits another person, the one who, being, as he is, completely exterior to 'me', becomes my echo to whom I say *you* and who says *you* to me. [...] In it in a dialectic reality that will incorporate the two terms and define them by mutual relationship that the linguistic basis of subjectivity is discovered. (1973, 225)

Reste eines Gesichtes inszeniert also die Bedingungen, die eine neue hybride Subjektivität des Schreibens entstehen lassen. Die maschinelle Instanz fungiert als Brücke zum Du, da das menschliche Ich sich durch das Spiel mit der maschinellen Grammatik und Syntax von dem textuellen in einen virtuellen Raum projiziert, wo es sich *materiell*, als eine neue, plurale, erweiterte Schöpfungsinstanz erkennt. Deshalb erweist sich das künstliche Schreiben für Bense als zusätzliches Mittel zur Erkundung und Spekulation über die Welt. Demzufolge nimmt die Autorschaft einen hybriden Charakter an, der die beiden in ihr involvierten Welten – die Eigenwelt der Sprache und die Außenwelt der schreibenden Instanz – innerhalb eines einheitlichen künstlerischen Produkts synthetisch reflektiert. Die Eigenwelt ist dann ein Vehikel zur Offenbarung und zum Überdenken der Außenwelt. Durch die hybride Verfasserschaft entsteht somit kein immanentes, bedeutungsloses und in sich geschlossenes Kunstwerk, sondern ein poetisches Denkwerkzeug, das darauf abzielt, das denkende Denken zu verdichten.

Literaturverzeichnis

- Bajohr, H. (2023). „Artifizielle und postartifizielle Texte“. *Sprache im technischen Zeitalter*, 1, 37-61.
- Bajohr, H. (2024). „Writing at a Distance: Notes on Authorship and Artificial Intelligence“. *German Studies Review*, 47 (2), 315-37.
- Bense, M. (1960a). „Texttheorie“. *nota. studentische zeitschrift für bildende kunst und dichtung*, 4, 27-30.
- Bense, M. (1960b). *Aesthetica IV. Programmierung des Schönen*. Baden-Baden: Agis Verlag.
- Bense, M. (1961a). „modelle“. rot, 6.
- Bense, M. (1961b). *Bestandteile des Vorüber*. Köln: Kiepenheuer&Witsch.
- Bense, M. (1962). *Theorie der Texte*. Köln: Kiepenheuer&Witsch 1962.
- Bense, M. (1964). „experimentell schreibweisen“ rot, 17.
- Bense, M. [1951] (1998a). „Kybernetik oder die Metatechnik der Maschine“. Walther, E. (Hrsg.), *Max Bense: Ausgewählte Schriften. Philosophie der Mathematik, Naturwissenschaft und Technik*, Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 429-49. https://doi.org/10.1007/978-3-476-03715-2_4.
- Bense, M. [1950] (1998b). „Literaturmetaphysik. Der Schriftsteller in der technischen Welt“. Walther, E. (Hrsg.), *Max Bense: Ausgewählte Schriften. Ästhetik und Texttheorie*. Bd.3. Stuttgart: Metzler, 159-250. https://doi.org/10.1007/978-3-476-03716-9_2.
- Bense, M.; Döhl, R. (1964). *Zur Lage*. <https://www.stuttgarter-schule.de/zur-lage.htm>.
- Benveniste, É. [1958] (1973). „Subjectivity in Language“. Ders. *Problems in General Linguistic*. Miami: University of Miami Press, 223-30.
- Bloch, E. [1935] (1962). „Glaube ohne Lüge“. Ders. *Erbschaft dieser Zeit*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 405-10.
- Bonitz, M. (2024). *Diskursive Unruhe. Max Bense in der Nachkriegsära (1945-1956)*. Berlin: Metzler 2024. <https://doi.org/10.1007/978-3-662-69016-1>.

- Fischer-Lichte, E. (2010). „Einleitung“. Fischer-Lichte, E.; Hasselmann, K.; Rautzenberg M. (Hrsg), *Ausweitung der Kunstzone. Interart Studies – Neue Perspektiven der Kunsthissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag, 7-32. <https://doi.org/10.14361/9783839411865-intro>.
- Günther, G. [1959] (1991). *Idee und Grundriß einer nicht-Aristotelischen Logik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag. <https://doi.org/10.28937/978-3-7873-2553-5>.
- Günther, G [1957] (2021). *Das Bewußtsein der Maschine. Eine Metaphysik der Kybernetik*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann Verlag. <https://doi.org/10.5771/9783465145646>.
- Hegel, G.W.F. [1807] (1972). *Phänomenologie des Geistes*, Bd. 3. *Gesamte Werkausgabe*. Herausgegeben von E. Moldenhauer, K.M. Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. [1812] (2008). *Wissenschaft der Logik*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- von Herrmann, H.-C. (2019). „Vom Werden der Welt. Zur Geschichtlichkeit von Wissenschaft, Technik und Kunst bei Max Bense“. Albrecht, A. et. al. (Hrsgg), *Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung*. Berlin: Metzler, 201-22. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04753-3_7.
- Humphries, D.W. (1994). *Methoden der Dünnenschliffherstellung: Präparation von Dünnenschliffen und Anschliffen von Gesteinen und Keramik*. Stuttgart: Enke.
- Husserl, E. [1980] (2006). *Phantasie und Bildbewusstsein*. Herausgegeben von E. Marbach. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Jacob, J. (2019). „Vor der Enthumanisierung. Max Benses Herausforderung des Ästhetischen“. Albrecht, A. et al. (Hrgg), *Max Bense. Welt – Kontext – Wirkung*. Berlin: Metzler, 223-40. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04753-3_8.
- Jakobson, R. (1971). „Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb“. Ders. *Word and Language (Selected Writings)*. The Hague: Mouton, 130-47. <https://doi.org/10.1515/9783110873269.130>.
- Lutz, T. (1959). „Stochastische Texte“. *augenblick. zeitschrift für tendenz und experiment*, 4 (1), 3-9.
- Peirce, C.S. [1932] (1958). „Elements of Logic“. Hartshorne, C.; Weiss, P. (eds), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Porciano, S., Wilke T. (2024). „Die Frau, das Meer, der Himmel Elemente des Digitalen zwischen Turing und OpenAI“. Bajohr, H.; Hiller, M. (Hrsgg), *Das Subjekt des Schreibens. Über Große Sprachmodelle*. München: Text+Kritik, 173-90. <https://doi.org/10.5771/9783967079821-173>.
- Schönthaler, P. (2022). *Die Automatisierung des Schreibens & Gegenprogramme der Literatur*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Streim, G. (2019). „„PHASE II“: Max Bense, Gottfried Benn und das Programm einer nach-humanistischen Moderne“. Albrecht A. et. al. (Hrsgg), *Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung*. Berlin: Metzler, 113-45. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04753-3_4.
- Thiers, B. (2019). „Max Bense, Dichter einer technisierten Welt? Über konkrete Poesie, computergenerierte Textexperimente und die ‚Programmierung des Schönen‘“. Albrecht, A. et. al. (Hrsgg), *Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung*. Berlin: Metzler, 257-72. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04753-3_10.
- Zanetti, S. (2023). *Automatisches Schreiben. Ein Blick zurück und nach vorn*. <https://geschichtedergegenwart.ch/automatisches-schreiben-ein-blick-zurueck-und-nach-vorn/>.
- Zittel, C. (2019). „„Geist ist wesentlich Form“: Max Benses Stilbegriffe“. Albrecht, A. et. al. (Hrsgg), *Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung*. Berlin: Metzler 173-97. https://doi.org/10.1007/978-3-476-04753-3_6.

