

Fig. 4: Hubertus Gojowczyk: "Der dröhnende Wald"



Fig. 5: Hubertus Gojowczyk: "Buch mit rechteckiger Öffnung."

„Utopisch aufgeschlagene Landschaft.“

Romantische Weltbuchtropik, Ernst Blochs Chiffrenkonzept und Carlfriedrich Claus' graphische Denklandschaften

1. Landschaft als Text: Zu einem Kernkonzept romantischer Ästhetik

In *Wilhelm Meisters Wanderjahren* führt Goethe seinen Protagonisten Wilhelm in eine Landschaft mit markanten geologischen Formationen; gemeinsam mit dem Freund Jarno betrachtet er „Felsen und Zacken,“ und Jarno charakterisiert die Natur als Schrift. Skeptisch erwägt Wilhelm die Frage nach der Lesbarkeit der natürlichen Texte, die ihm aus einem allzu reichhaltigen Zeichenrepertoire zusammengesetzt erscheinen. Jarno glaubt zuversichtlich, die Botschaften der als prinzipiell mitteilbar gedachten Natur durch deren geduldiges Studium lesen lernen zu können. Sei die Schrift der Natur doch stets dieselbe, während Uneindeutigkeiten und Verwirrungen die Welt der menschlichen Texte und Leser beherrschen. Hier gäbe es viele einander widersprechender Schriften statt einer einzigen, und erst sobald die Natur in menschliche Zeichensprachen übersetzt werde, werde auch sie durch solche Zersplitterung des Sinns in Lesarten kontaminiert.¹ Wenn hier die Landschaft als homogener Text

¹ „„Wenn ich nun aber, versetzte jener [Jarno], eben diese Spalten und Risse als Buchstaben behandelte, sie zu entziffern suchte, sie zu Worten bildete und sie fertig zu lesen lernte, hättest du etwas dagegen?“ – „Nein, aber es scheint mir ein weitläufiges Alphabet.“ – „Enger als du denkst; man muß es nur kennen lernen wie ein anderes auch. Die Natur hat nur eine Schrift, und ich brauche mich nicht mit so vielen Kritzeleien herumzuschleppen. Hier darf ich nicht fürchten, wie wohl geschieht, wenn ich mich lange und liebevoll mit einem Pergament abgegeben habe, daß ein scharfer Kritikus kommt und mir versichert, das alles sei nur untergeschoben.“ – Lächelnd versetzte der Freund: „Und doch wird man auch hier deine Lesarten streitig machen.“ – „Eben deswegen“, sagte jener, „red ich mit niemanden darüber und mag auch mit dir, eben weil ich dich liebe, das schlechte Zeug von öden Worten nicht weiter wechseln und betrieglich austauschen.““ (Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe. München 1981. Bd. 8. S. 34)

auch den heterogenen und disparaten Texten von menschlicher Hand gegenübergestellt wird, suggeriert die Schriftmetapher als solche doch immerhin eine prinzipielle Vergleichbarkeit: Die Natur teilt einem Betrachter wie Jarno etwas mit; sie erzählt ihm ihre Geschichte. Die neuzeitlichen Naturwissenschaften haben den traditionsreichen Topos von der Natur als einer Schrift durchaus geschätzt, wenn es darum ging, das eigene Selbstverständnis in Relation zur Welt der natürlichen Dinge zu beschreiben. Die Dinge selbst sollten einer Leitidee empirischer Naturforschung zufolge ihr eigenes Wesen zum Ausdruck bringen, ihre eigenen Geschichten erzählen können. Der Naturwissenschaftler verstand sich als ein Fragender, der solche Selbstoffenbarung einzuleiten, die Selbstmitteilung der natürlichen Dinge als ein möglichst treues, unverzerrtes Medium zu dokumentieren und dabei die Grammatik der Natur zu erlernen hatte.² Mit dieser noch in Jarnos Schriftmetaphorik nachhallenden Leitvorstellung einer lesbar zu machenden und zumindest prinzipiell transparenten Natursprache tritt in der Romantik dann allerdings, eine anders akzentuierte Naturschriftmetaphorik in Konflikt, deren Grundlage das intensiviertere Bewußtsein von der Geschichtlichkeit aller, auch der natürlichen Dinge ist. Unter diesem Vorzeichen verliert sich die Zuversicht, deren Sprache erlernen zu können, bewirken doch Zeit und Geschichte grundsätzlich eine sukzessive Ausdifferenzierung der Sprachen, insbesondere eine wechselseitige Entfremdung der Sprachhorizonte des historischen Menschen von den Botschaften der erscheinenden Natur. Die Natur, so schreibt etwa Friedrich Schlegel, einst „offen und durchsichtig,“ sei nunmehr „unverständlich, fremd und erschreckend.“³ Einerseits wird die Naturschriftkonzeption zu einem Lieblingstopos der idealistischen Philosophie, weil sie es gestattet, Korrespondenzen und Analogien zwischen natürlicher und menschlicher Welt zu statuieren: „Die äußere Welt,“ so heißt es bei Schelling, „liegt vor uns aufgeschlagen, um in ihr die Geschichte unseres Geistes wieder zu finden.“⁴ Andererseits

² Zur Geschichte des Metaphernkomplexes vgl. insgesamt Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt 1981.

³ Friedrich Schlegel: *Philosophie der Geschichte*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler unter Mitw. v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Paderborn u. a., 1958ff. Bd. IX. S. 35.

⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Ausgewählte Schriften in 6 Bänden*. Frankfurt 1985 (= partieller Nachdruck der Ausgabe: *Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Sämtliche Werke*. Hg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart 1856–1861). Bd. I/3. S. 383.

drückt sich im Bild der unlesbar gewordenen Schrift die historisch bedingte Entfernung des Menschen von den Ursprüngen pointiert aus.

Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selbst suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn [...].⁵

Über den Topos der unlesbaren, verrästelten, hieroglyphischen Schrift finden die romantische Literatur und Kunst zur Artikulation ihres eigenen Selbstverständnisses. Sie interpretieren sich als Auseinandersetzungen mit einer an sich nicht lesbaren Welt, wobei allerdings unterschiedliche Akzentuierungen erfolgen: Jean Paul fordert in seiner „Vorschule der Ästhetik“ von der Poesie, sie möge „die Wirklichkeit, die einen göttlichen Sinn haben muß, weder vernichten, noch wiederholen, sondern entziffern.“⁶ Gemäß der „Vorschule“ steht die Welt „voll Zeichen,“ und die Poesie „lehrt lesen.“⁷ Andere Autoren akzentuieren demgegenüber die anhaltende Änigmatik der Naturchiffren, umschreiben die ästhetische Darstellung aber als eine Transkription, welche den Chiffrencharakter der natürlichen Erscheinungen unterstreiche und so doch wenigstens das Bewußtsein für deren verborgenen und verrästelten Sinn wachhalte, auch wenn dieser sich der Übersetzung in menschliche Sprachen verschließe.⁸

⁵ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Werke*. Hg. v. K. F. A. Schelling. Bd. I/3. S. 628.

⁶ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: *Werke*. Hg. v. Norbert Miller. München 1959ff., Bd. 5, S. 447.

⁷ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, S. 250.

⁸ Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Jobannes Kreislers Lehrbrief*. In: *Sämtl. Werke in 6 Bänden*. Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. Frankf./M. 1985ff., Bd. 2/1. In der Geschichte des Jünglings Chrysostomus, eines werdenden Musikers, heißt es: „So oft das Pfortchen in der Gartenmauer nicht verschlossen war, schlüpfte ich hinaus zu meinem lieben Stein, an dessen Moosen und Kräutern, die die seltsamsten Figuren bildeten, ich mich nicht satt sehen konnte. Oft glaubte ich die Zeichen zu verstehen und es war mir, als sähe ich allerlei abenteuerliche Geschichten, wie die die Mutter mir erzählt hatte, darauf abgebildet mit Erklärungen dazu. Dann mußte ich, den Stein beschauend, wieder ganz unwillkürlich an das schöne Lied denken, welches der Vater beinahe täglich sang [...]. Eben bei dem Anhören des Liedes kamen mir denn wieder meine lieben Moose in den Sinn, so, daß beides mir bald nur eines schien, und ich es in Gedanken kaum voneinander zu trennen vermochte. Zu der Zeit entwickelte sich meine Neigung zur Musik mit jedem Tag stärker [...]. Unbekannte Gesänge, die ich nie gehört, durchströmten mein Inneres und es war mir dann, nicht des Vaters Lied, sondern eben jene Gesänge, die mich wie Geisterstimmen umtönten, wären in den Moosen des Steins wie in geheimen wundervollen Zeichen aufbewahrt [...].“ (S. 450f.)

Carl Gustav Carus bestimmt von hier aus das Wesen der Landschaftsmalerei. Aus dem Bewußtsein für die Bedeutsamkeit der schönen Natur sei, so Carus in seinen *Briefen über Landschaftsmalerei*, „die eigentliche Landschaftskunst“ hervorgegangen.⁹ (Ein besserer Name für Landschaftsmalerei wäre, so meint Carus übrigens einmal, der Ausdruck „Erdlebenbild, Erdlebenbildkunst.“)¹⁰ Indem an den Landschaftsmaler die Aufforderung ergeht, die Natur als Bedeutungsträgerin, als chiffrierten Ausdruck eines inneren Sinnes aufzufassen und darzustellen, kann Carus zum einen auf der engen Bindung der malerischen Darstellung an die natürlichen Erscheinungen insistieren, zum anderen aber die im Zeichen der Autonomieästhetik obsolet gewordene Idee einer bloßen Nachahmung der Natur hinter sich lassen.

Der Mensch mußte die Göttlichkeit der Natur als der eigentlichen leiblichen Offenbarung, oder menschlich ausgedrückt, als der Sprache Gottes anerkennen, er mußte diese Sprache erlernen, er mußte in dem Sinne der Natur zu empfinden vermögen (denn auf eine tote Abformung kam es hierbey [...] nicht an), damit er endlich in dieser Sprache [...] das weltliche Evangelium der Kunst den Menschen verkünden könne.¹¹

Es gilt demnach aber nicht nur, die sichtbare Erscheinungswelt als eine Chiffrenschrift wahrzunehmen; in einem daran anschließenden Schritt soll der Künstler sich dieser Chiffren bedienen, um Eigenes zum Ausdruck zu bringen, also selbst Bedeutungen zu erzeugen.¹² Damit löst sich der nur scheinbare Widerspruch zwischen Carus' Appell an den Landschaftsmaler, durch eigene Anschauung und geduldiges Studium die

⁹ Carl Gustav Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei*. (Faksimile nach der 2. vermehrten Auflage von 1835). Heidelberg 1972, S. 84.

¹⁰ Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei*, S. 118.

¹¹ Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei*, S. 84.

¹² „Es beschränkt sich nun die eigentliche Bildneri der Natur, ihrem Stoffe gemäß, auf Nachformen von Thier- und Menschengestalten, wenn hingegen die Malerei alle drei Naturreiche umfaßt [...] und sich in Landschafts- und Historienmalerey sondert. Von diesen braucht erstere die Erscheinungen der unorganischen Natur, sowie der Pflanzenwelt, die andere, die Thierwelt, vornehmlich aber das edelste Glied derselben, die Menschengestalt, um gleich wie durch Buchstaben, ihre Worte, ihren Sinn damit zu schreiben. [...] Und so wirkt denn also die schaffende Kraft der Kunst immer weiter, und die Welt, wie sie geformt vor unsern Sinnen daliegt, erstehet unter ihren Händen aufs neue. Jegliches spricht uns aus ihren Bildungen, zum Zweck des Künstlers, in wunderbarer und eigenthümlicher Sprache an; Sonne und Mond, Luft und Wolken, Berg und Thal, Bäume und Blumen [...]“ (Carus, *Briefe über Landschaftsmalerei*, S. 24f.).

Sprache der Natur zu erlernen, auf der einen Seite¹³ und seiner Wertschätzung für Gemälde, die gar nicht als Abbilder einer realen Landschaft unter freiem Himmel, sondern als freie Nachschöpfungen im Atelier entstehen, auf der anderen.¹⁴ Die Idee, sich die Sprache der erscheinenden Welt anzueignen, um mittels ihrer malend Subjektives zum Ausdruck zu bringen, wird in Ludwig Tiecks Malerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* explizit aufgegriffen.¹⁵ Novalis entwickelt die Idee einer natürlichen Wunderschrift und ihrer Sprachlehre vor allem in den *Lebrlingen zu Sais*. Hier werden, ausgehend vom Bild der Chiffrenschrift natürlicher und historischer Welt, verschiedene Auffassungen und Auslegungen dieser Grundidee in ein Wechselspiel gesetzt, bei dem es wiederum vor allem um das Selbstverständnis der Kunst und Dichtung geht.¹⁶ Variationen des

¹³ „Die Sprache der Natur soll also der Künstler reden lernen, und der Hörsaal, wo ein solcher Unterricht von ihm empfangen werden kann, ist nur die freie Natur selbst; Wald und Feld und Meer, Gebirg und Fluß und Thal [...]“ (Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei*, S. 157)

¹⁴ So behauptet Carus, „daß oft diejenigen Bilder den Charakter einer Gegend am schönsten darstellen, in welchen der Künstler gar keiner an Ort und Stelle entworfenen Zeichnung folgte, sondern frei und treu aus seinem Geiste die Scene des Naturlebens, welches ihn ganz erfüllt hatte, wiedergab.“ (Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei*, S. 85)

¹⁵ Ein Maler bemerkt hier: „Zuweilen [...] redet mir auch die umgebende Natur zu und erregt mich, daß ich mich in der Kunst üben muß. Es ist mir bei allen meinen Versuchen niemals um die Natur zu tun, sondern ich suche den Charakter oder die Physiognomie herauszufühlen und irgendeinen frommen Gedanken hineinzulegen, der die Landschaft wieder in eine schöne Historie verwandelt.“ (Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe, Hg. v. Alfred Anger. Stuttgart 1966, S. 256) Franz Sternbald bemerkt gegenüber dem alten Maler: „Ich glaube es einzusehn, wie Ihr über die Landschaften denkt, und mich dünkt, Ihr habt recht. Denn was soll ich mit allen Zweigen und Blättern? Mit dieser genauen Kopie der Gräser und Blumen? Nicht diese Pflanzen, nicht die Berge will ich abschreiben, sondern mein Gemüt, meine Stimmung [...]“ (Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*, S. 258)

¹⁶ „Mannichfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chiffrenschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Krystallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Thiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen, um den Magnet her, und sonderbaren Conjunctionen des Zufalls, erblickt. In ihnen ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre derselben; allein die Ahndung will sich selbst in keine feste Form fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen. [...] / Von weitem hört' ich sagen: die Unverständlichkeit sey Folge nur des Unverstandes; dieser suche, was er habe, und also niemals weiter finden könnte. Man verstehe die Sprache nicht, weil sich die Sprache selber nicht verstehe, weil Sprechen ihre Lust und ihr Wesen sey. / Nicht lange darauf sprach einer: ‚Keiner Erklärung bedarf die

Topos von der Welt als verrätelter Schrift finden sich mit verschiedenen Akzenten bei nahezu allen romantischen Schriftstellern, so auch bei A. W. Schlegel, der die Idee einer „physiognomischen“ Natur damit verbindet, und in G. H. Schuberts natur- und seelenkundlichen Abhandlungen.

Mit dem Verweis auf den Schriftcharakter der natürlichen Welt greift die Romantik teilweise explizit ältere Vorstellungen auf. Das Konzept von der Natur als Zeichenschrift hatte eine zentrale Rolle im Werk des frühneuzeitlichen Arztes Paracelsus gespielt, dessen Denken, nicht zuletzt über die Vermittlung des Mystikers Jakob Böhme, das romantische Naturverständnis beeinflusste. Mit dem Konzept natürlicher Signaturen schließt dieses seinerseits an die Renaissance und ihre Natursemiotik an. In deren Zentrum steht die Idee eines universalen Verweisungszusammenhangs aller Dinge. Mikro- und Makrokosmos, menschliche und außermenschliche Welt, die verschiedenen Elemente und Lebewesen, Natur und Geschichte verweisen jeweils wechselseitig aufeinander. Jedes Geschöpf ist eine Signatur, deren inneres Wesen aus Merkmalen seines Äußeren abzulesen ist. Ernst Bloch hat in seinen Leipziger Philosophie-Vorlesungen dieses Analogiedenken hervorgehoben – „Der Mensch ist die Welt im Kleinen, eine Abbrüviatur des Kosmos, wie die Welt der Mensch im Großen, eine Elongatur des Menschen [...]“¹⁷ – und unter dem Titel „Entsprechung des Innen und des Außen“ die Paracelsische Naturauffassung so umrissen:

Ausgang der Lehre ist: Innen und Außen sind stets zusammen. [...] Was drinnen ist, ist draußen, was draußen ist, ist drinnen [...] [E]s geht also ein großes Sich-Entsprechen durch die Welt: von der Innenseite zur Außenseite und umgekehrt – [...] Nicht, als ob hier das Außen erzeugt worden wäre von dem Innen, aber ohne das Innen fehlt der Schlüssel, das Außen zu öffnen. [...] Die Philosophie hat [...] die Natur zu ihrem einzi-

heilige Schrift. Wer wahrhaft spricht, ist des ewigen Lebens voll, und wunderbar verwandt mit ächten Geheimnissen dünkt uns seine Schrift, denn sie ist ein Accord aus des Weltalls Symphonie.“ (Novalis: *Die Lebrlinge zu Sais*. In: *Schriften*. Hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt 1977, Bd. 1, S. 79)

¹⁷ Ernst Bloch: „Theophrast Paracelsus.“ In: *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*. Frankf./M. 1972. (= Teilstück aus den „Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie“, 1952–56). In: *Ernst Bloch: Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte. Aus Leipziger Vorlesungen*. Frankf./M. 1985. (zuerst Frankf./M. 1977 = Werkausgabe, Bd. 12), S. 58–68, hier S. 67.

gen Gegenstand, Philosophie selber, meint Paracelsus, ist nichts anderes als unsichtige Natur, die Natur sichtige (sic), sichtbare Philosophie.“¹⁸

2. Blochs „Realchiffren“

Hans Blumenberg hat in seiner Monographie zur Geschichte der Naturbuchmetaphorik vor allem deren Bedeutung für die Selbstexplikation der Naturwissenschaften dargelegt und dabei nicht nur die Verbindungslinien aufgezeigt, die von der frühneuzeitlichen Naturspekulation in die Romantik hineinführen, sondern auch die Modifikation der Metapher in der modernen Naturwissenschaft umrissen. (Der „genetische Code“ ist solch eine moderne Ausdifferenzierung der Naturschriftkonzeption.) Bloch hingegen, der Paracelsus und Böhme nicht nur historisch aufarbeitet, sondern mit dem eigenen Denken an deren Signaturenlehre anknüpft, wird bei Blumenberg nur einmal und in marginalisierender Weise erwähnt: in einer Fußnote zu Campanellas metaphorischer Gleichsetzung der Welt mit einem Buch, wie sie in Gedichtform artikuliert („Il mondo è il libro“) und von Herder übersetzt worden ist.¹⁹ Im Stellennachweis seines Campanella-Herder-Zitats schreibt Blumenberg, Bloch habe „an Campanellas Buchmetapher noch ein wenig weitergesponnen,“ und verweist auf die „Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance.“²⁰ Doch Bloch hat keineswegs nur ein wenig an dieser Metapher „weitergesponnen.“ Er hat sie aufgegriffen und ins Zentrum ausführlicher naturphilosophischer Reflexionen gestellt, die dem Metaphorologen Blumenberg vermutlich allzu mystizistisch, wenn nicht gar obskurantistisch erschienen, um vor seinen Augen Gnade und entsprechende Aufnahme in „Die Lesbarkeit der Welt“ zu finden. 1975, sechs Jahre vor Blumenbergs Buch, erschien erstmals ein Band mit Abhandlungen Blochs aus den Jahren

¹⁸ Ernst Bloch: *Vorlesungen*, S. 60f. Andere Kapitel der Leipziger Vorlesungen Blochs zur Renaissance-Philosophie gelten Giordano Bruno, Tommaso Campanella – hier insbesondere dessen Konzept vom „Buch der Natur“ (S. 213–215) –, Jakob Böhme und Francis Bacon.

¹⁹ „Die Welt ein Buch, darinn der ewige/Verstand selbst-eigene Gedanken schrieb, /[...] Les' und betrachte Jeder diese Kunst/Lebendig, göttlich, daß er sagen dürfe: ‚Ich bins, der sie vollendet und vollführt.‘“ (*Herders Sämtliche Werke*. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877ff. Bd. XXVII, S. 334: „Nach Campanella,“ 1802)

²⁰ Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 84.

1972 bis 1974.²¹ Hier findet sich der Aufsatz „Objekthaft Chiffriertes in der Gebietskategorie Natur.“²² Er steht unter zwei längeren Motti. Das erstere ist Blochs „Erbschaft dieser Zeit“ entnommen, wo es u. a. heißt:

Es gab Zeiten – und sie können auf höchst rationaler Ebene wiederkommen –, wo die Menschen ein kosmomorpheres Verhältnis als das der List hatten, als das bloßer ‚Beherrschung,‘ ‚Ausbeutung‘ der Naturkräfte. Bis zu diesem, noch sehr ausstehenden, ja sehr hypothetischen Verhältnis bleibt der größte Teil der anorganischen Welt, humanistisch gesehen, freilich ein Niemandsland; das heißt, es ist dem Menschen und seiner Geschichte, obwohl es sie rundum umgibt, keineswegs konkret vermittelt, keineswegs daran angeschlossen.²³

Das zweite Motto stammt aus Leibniz' Schrift zur allgemeinen Charakteristik. Hier ist die Rede von einem Glauben der Menschen daran, „daß uns mit Hilfe der Zahlen, der Charaktere und einer neuen Sprache, die die Einen die adamitische, Jakob Böhme die Natursprache nennt, noch wunderbarere Entdeckungen bevorstehen.“²⁴ Wird im ersten Motto ein gegenwärtiger Zustand der Entfremdung, dessen Wahrnehmung durch die Denkfigur einer Dialektik der Aufklärung geprägt ist, mit einem künftigen Zustand der Vermittlung zwischen Mensch, Geschichte und Natur kontrastiert, so deutet sich im zweiten Motto an, auf welchem Weg eine solche Vermittlung einzuleiten wäre: Es gälte, nach inneren Analogien zwischen menschlichen und natürlichen Zeichensystemen zu suchen. Bloch hypostasiert solche Analogien und insistiert daher auf der gleichsam physiognomischen Ausdruckhaftigkeit der Dinge. Er beruft sich auf das Gefühl, in diesen Dingen „lebe ein mit uns von sich selbst Sprechendes,“ das allerdings nur vage empfunden werden könne, und spricht von einer Natur, die dem Menschen nicht einfach als tot, sondern als ein „Ohnekopf“ entgegentrete: Laut Bloch „mag im Eindruck des scheinbar Stummen etwas zu uns sprechen, wie wir uns von ihm angesprochen fühlen.“²⁵ Einen „Kopf“ gewinne diese äußere Welt vor den Augen des Menschen nicht, und doch ließen sich animistische Vorstellungen vor allem angesichts der nächtlichen Natur nicht zum Schweigen bringen.

²¹ Ernst Bloch: *Experimentum mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis* (zuerst Frankf./M. 1975. = Werkausgabe Bd. 15. Zit. nach der TB-Ausgabe Frankf./M. 1985).

²² Bloch: *Experimentum mundi*, S. 212–229.

²³ Bloch: *Experimentum mundi*, S. 213.

²⁴ Zitiert bei Bloch: *Experimentum mundi*, S. 213.

²⁵ Bloch: *Experimentum mundi*, S. 214.

Landschaften scheinen zu leben.²⁶ Bloch erinnert an Goethe, Bruno, Spinoza und das von diesen jeweils modifizierte Konzept einer „Weltseele“; er selbst wählt den Begriff der „Chiffer,“ um die Figurationen der Natur und die von Menschenhand in ihrer analogen Anmutungsqualität zu charakterisieren.²⁷

Mit seiner Konzeption einer nur in Anfängen und Fragmenten wahrnehmbaren Chifferrwelt bewegt sich Bloch in den Spuren Hamanns,²⁸ damit aber wiederum in denen der auch für Hamann wegweisenden frühneuzeitlichen Naturphilosophie, und er versucht, zwischen dieser und der kantischen Ästhetik zu vermitteln.²⁹ Explizit erinnert er auch im Aufsatz über „Objekthaft Chiffriertes“ an die Paracelsische Lehre von der Korrespondenz zwischen Mikro- und Makrokosmos.³⁰ Der modernen Philosophie wirft Bloch vor, die Natur allenfalls als totes Residuum vergangenen lebendigen Sinns zu betrachten; Hegel sehe in der „Erdnatur“ einen „Riesenchleim,“ Schelling in der Natur einen „uralten Antiquar,“³¹ der mechanische Materialismus betrachte sie als „eine tote“ Welt, die nie gelebt habe. Bei Engels hingegen entdeckt Bloch Ansätze zu einer Wende: fort von der in solchen geschichtsphilosophischen Diagnosen implizierten hochmütigen Überordnung der Geschichte- über die Natur-

²⁶ „[...] das Es im Satz ‚es regnet‘ ist auch logisch noch unbestimmt. Erst danach breitet sich das Es der Natur zu Bestimmterem aus, zu Wasser, das verdampfend aufsteigt, erkaltend niederfällt, zu Wolken, die sich ballen und häufen, zu Blitz und Donner, die sich laden und ausbrechen. Da ist ein rätselhaftes Atmen, und die Frage freilich hält sich als impersonale Leerstelle: was atmet? Ein Ich oder Selbst ist nicht darin, auch wenn es von Menschen immer wieder eingefühlt worden ist. So bei Flüssen, die wie Blut in Adern fließen oder als Schlangen, so bei Bergen, die aufrechtstehen, mit mächtiger Brust, so bei der Sonne, die brennt als Auge; überall ist viel Gestalt, doch zu wem gehört sie, in dem ungeheuren, so subjektlos erscheinenden Ensemble Natur?“ (Bloch: *Experimentum mundi*, S. 215)

²⁷ „Es sind zugleich alle diese Gestalten deutend, weiterdeutend, fortbedeutend, sie sind – statt in sich abgeschlossen oder am Ziel zu sein – Chiffren. Und zwar nicht nur Chiffren für die menschliche Lesekunst, in sich selbst aber durchaus entziffert und klar. Sondern es sind *Realkhiffren*, ein objekthaftes Schweben in Formen [...]“ (Bloch: *Experimentum mundi*, S. 219)

²⁸ So fragt er etwa rhetorisch: „Stottert nicht Natur lauter Anfänge [...]?“ (Bloch: *Experimentum mundi*, S. 216.) Vgl. dazu den Beginn von Hamanns „*Aesthetica in nuce*.“ In: Johann Georg Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*. Hg. v. Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1968.

²⁹ Bloch: *Experimentum mundi*, S. 221f.

³⁰ Bloch: *Experimentum mundi*, S. 222.

³¹ Bloch: *Experimentum mundi*, S. 224.

philosophie.³² Dem Bild des Leichnams Natur möchte er ein anderes entgegengesetzt wissen, demzufolge die Natur noch gar nicht zu sich selbst gekommen ist. Das Konzept der Naturchiffer steht im Mittelpunkt eines Denkens, das Bloch selbst durch den Begriff der „Naturutopie“ charakterisiert: Die natürliche Welt ist diesem utopischen Denken zufolge noch auf dem Weg zu sich selbst, sie ist noch nicht fertig, sondern strebt als ein Historisches, in höherem Maße ausdrucksfähig und – im Sinne einer Transparenz des Erscheinenden für Bedeutungen – „wahr“ zu werden. Bloch postuliert und antizipiert nichts weniger als ein utopisches Denken, das Natur und Geschichte versöhnt, indem es die als geschichtlich begriffene Natur als Subjekt utopischer Selbstrealisierung betrachtet.

„Dieses ad-acta-Gelegtsein der Natursphäre ist nicht wahr, das keimende Subjekt der Natur hat nicht Stereotypie und Leichenstarre um sich. Seine Formen sind prozeßhaft, dialektisch-qualifizierend, morphologisch-experimentell, kurz von Umtrieben der Utopie bewegt. Versuchsreiche Hinbewegung auf erst Bedeutendes, noch Ungelungenes, nicht Abgeschlossenheit ist genau in allen Realchiffen, und von ihnen ist ja gerade die nicht mechanistisch gefaßte Natur so reich. [...] was die Realchiffen angeht, als die bedeutsamsten Erscheinungen dieser Welt, so ist ihr Konstituens nicht bloß subjektive, sondern objektive kosmische Unwissenheit. Und nicht bloß Unwissenheit, sondern die gesamte Angelegenheit dieses Kosmos ist objektiv noch nicht hell und eben deshalb voller vordringender, jedoch noch nicht ausreichender *Naturutopie*, von ihr bewegt durchzogen, unfertig gefüllt. [...] im Kosmischen kulminiert die Natur als ein Sein, das letztlich nur aus dem Ziel zu verstehen ist [...] Die gesamte Welt erlangt das Sein ihrer Wahrheit und die Wahrheit des Seins erst in dem ihr unbekanntem, ja überhaupt noch nicht vorhandenen Ziel, das die Realchiffen antizipieren. Die Realchiffen bilden hierbei [...] noch nicht den Schauplatz eines allumfassenden Menschen als Selbstbegegnung der Natur, eines umfassenden Seins mit identifiziertem Kern, eines Seins wie angelangte Utopie [...] Sie müssen vielmehr als Realchiffen an sich selber erst entschlüsselt werden, ihre Sinnhaftigkeit muß erst entbunden werden – eben durch die Arbeit des Menschen, doch in seinem Bündnis mit dem Agens der Natur. Real sind sie für diesen Sinn nur Andeutungen, nicht im mindesten hüllenfreie, allegoriefreie, symbolfreie Wirklichkeiten der Natur [...] Doch sie ornamentieren erst recht kein Vorbei, [...] gerade sie rufen als versinnlichtes Material unserer Pflicht zur Weltherhellung

³² „Gewiß ist, wie Engels sagt, ‚der Menschegeist die höchste Blüte der Natur,‘ doch diese Blüte ist ebenso ein Werkzeug oder, um im Bild zu bleiben, eine Schlüsselblume, und: der Schlüssel ist nicht die ganze Substanz, sondern erst zusammen mit der Sache, die er aufschließt, als die der Mensch in und mit der sich fortbewegenden, fortbewegbaren noch so tief verschlossenen Natur ringsum besteht.“ (Bloch: *Experimentum mundi*, S. 225)

usque ad praesentis naturae finem, mit Auszugsgestalten mitten in den unleugbaren Verkapselungen einer versteinerten Natur. Die Realchiffen [...] sind Embleme der Natur als eines möglichen Morgenlands. Ein solches Morgenland ist bisher allein im Mythos vom ‚Neuen Jerusalem‘ gedacht worden [...].“³³

Bloch denkt – anders gesagt – die Natur selbst als ein latent Subjektives, um von hier ausgehend die Vermittlung zwischen Subjekt- und Objektsphäre als möglich erscheinen zu lassen.³⁴ Die Natur ist nicht nur Schauplatz (der von Menschen gemachten) Geschichte, sie ist selbst geschichtlich und bewegt sich auf einen Zustand der Selbsttransparenz zu. Im Zeichen einer solchen Umwertung geläufiger Anschauungen erscheint der Mensch als ein Medium der Selbstverständigung der Natur, die ihre tote und starre Materialität hinter sich lassen muß.³⁵

Obwohl Blochs Theorie der „Realchiffen“ keineswegs entwickelt wird, um damit (wie es in Carus' Reflexionen über die Sprache der Natur der Fall war) eine Ästhetik der Landschaftsmalerei zu begründen, bestehen doch Affinitäten dieser utopistisch gefärbten Konzeption zur Wahrnehmung bildkünstlerischer Landschaftsdarstellung. Ein Aufsatz Blochs ist einer Zeichnung Goethes gewidmet, die dem Interpreten offenbar als Antizipation einer möglichen Versöhnung von menschlichem Subjekt

³³ Bloch: *Experimentum mundi*, S. 225–227.

³⁴ „In dieser Richtung geht es darum, die Hypothese eines ‚Neuen Jerusalem‘ nun erst völlig immanent zu fassen in der Möglichkeit einer Vermittlung von Mensch-Subjekt und Natur-Objekt zur Identität in voller Immanenz. Wobei allerdings die Natur nicht bloß Objekt sein kann, sondern selbst die Keime eines werdend Subjektiven enthalten muß. In lauter hypothetischen Grenzbegriffen wird also festgehalten, daß die vorhandene Gewesenheit und Gewordenheit als bloße Verkapselung kein ewiges Schicksal der Natur ist [...].“ (Bloch: *Experimentum mundi*, S. 227)

³⁵ „[...] die bisherige menschliche Geschichte [...] ist und bleibt in Ansehung der Naturdialektik und ihrer Realchiffen nicht das Drama, wozu die Natur den untergeordneten Schauplatz bietet. Der Mensch der Geschichte steht zwar zweifellos an der Front des Weltprozesses, jedoch ist dieser gerade deshalb nicht etwa bloßes passiertes, starres Hinterland, vielmehr ein noch durchaus unerledigtes Problem seiner selbst. Die Aufgabe des Menschen bestünde daher darin, eben Schlüssel für das Selbstverständnis des größtenteils anorganischen Stoffs in diesem Prozeß zu sein, damit das Rätsel erraten werde, das die Natursphinx des Weltseins insgesamt, die Kosmos-Sphinx sich selber noch ist. Ebenso ist die letzte Wahrheit der Natur, also ihre ultima materia, also substantia nur die Wahrheit der Geschichte [...]. So deutlich wie nichts sonst lehrt dialektische Naturphilosophie: es ist in der Natur etwas, das *ans Ende der Geschichte* gehört und an den Anfang oder Schauplatz des unter Reich Gedachten.“ (Bloch: *Experimentum mundi*, S. 227f.)

und Natur erscheint.³⁶ Herstellung und Betrachtung der Zeichnung werden unter dem Aspekt ihrer Beziehung zur Leiblichkeit in den Blick genommen; der Zeichner müsse, wie es heißt, eine „breite Brust“ besessen haben, der Betrachter lerne zu atmen. Die auf dem Bild dargestellten Objekte erscheinen als etwas Aktives, ja Beseeltes, und das Bild als Ganzes wirkt auf den Interpreten nicht als etwas Statisches. Sondern es wird beschrieben wie ein Geschehen, wobei es – wie der Text Blochs suggeriert – die gezeichneten Linien selbst sind, die aktiv werden und den Prozeß der Lichtung und Auflösung tragen.³⁷ Blochs Beschreibungen des Bildes mögen im Einzelnen den Eindruck einer (vielleicht gewollten) Überinterpretation, zumindest einer stark perspektivisch gefärbten Deutung erwecken; interessant ist aber vor allem ein von ihm gesetzter Akzent: Er sieht die Linien der Zeichnung als Linien einer Schrift, und zwar einer verschlüsselten (chiffrierten) Schrift, die auf den Zeichner als Subjekt verweist: als dessen Initiale.

Das Bild ist nicht nur gezeichnet, sondern geschrieben. [...] Im einzelnen sind seine [Goethes] Schriftzüge erkennbar, so an Gräsern, Baumschlag, Wasserkringeln, vor allem in den Wolken. Die der Sonne zunächst liegen und sie konzentrisch umgeben, bilden sogar undeutliche Worte. Mehr als einmal, besonders in der linken Wolkengegend ist das schräge G. seines Namenszugs, das selbst, hingestreckt, wie auf einer Wolke ruht.³⁸

Das Bild bringt in Blochs Lesart die innere Wesensverwandtschaft des Zeichners mit der dargestellten Natur zum Ausdruck.³⁹ Ein „Text,“ so

³⁶ Ernst Bloch: „Goethes Zeichnung ‚Ideallandschaft.‘“ In: *Literarische Aufsätze* = Werk-
ausgabe Bd. 9. Zuerst Frankf./M. 1965, zit. nach der TB-Ausgabe 1985. S. 533–538. Die
Zeichnung entstand, wie Bloch mitteilt, während Goethes Sizilienreise 1787/88, und sie
läßt den Einfluß Claude Lorrains erkennen. (Bloch: „Goethes Zeichnung ‚Idealland-
schaft,‘“ S. 534)

³⁷ „Hier lernt man atmen. Dies Blatt wirkt körperlich ein. Nur einer mit breiter Brust
konnte das hinsetzen. Die Sonne, der Tempel bedienen sich des Raums. Die Säulen
stehen bequem und festlich, es ist lichter zwischen ihnen als sonst. Was immer vorn oder
links undeutlich ist, löst sich rechts nach oben, auf. Im Bild ist etwas gut geworden.“
(Bloch: „Goethes Zeichnung ‚Ideallandschaft,‘“ S. 533)

³⁸ Bloch: „Goethes Zeichnung ‚Ideallandschaft,‘“ S. 534.

³⁹ „Im ganzen hat das Bild jene Perspektive des nahen Aufblicks, die man an Goethe
kennt und die ihm durchaus gemäß ist. [...] Die heitere Ehrfurcht dieses Aufblicks ist die
Ehrfurcht der Wahlverwandtschaft mit dem Verehrten; sie ist in das Bild selbst eingebaut
und macht das Bild fast zu einem Selbstporträt.“ (Bloch: „Goethes Zeichnung
‚Ideallandschaft,‘“ S. 534) Der eigentlich dargestellte „Stoff“ sei „Goethes Erinnerung
seiner selbst;“ diese sei „an der gemäßesten Landschaft, die er getroffen hatte, auswendig

heißt es weiter; sei im Bild verborgen; das Bild dürfe „wörtlich genom-
men [...] werden.“⁴⁰

Blochs Realchiffren-Konzept klingt auch in seiner kleinen Bild-
interpretation an und schließt diese an die utopistische Denkfigur einer
dialektischen Vereinigung von Natur und geschichtlichem Subjekt an. In
der Betrachtung und zeichnerischen Darstellung der landschaftlichen
Erscheinungswelt als Schrift, als Text-Figuration, wird aus seiner Sicht die
mögliche Überwindung der Subjekt-Objekt-Spaltung antizipiert. Auch die
Betrachtung des gezeichneten Bildes steht unter dem im Realchiffren-
Konzept implizierten Leitgedanken: Die Natur soll nicht mehr als bloßes
Objekt der Geschichte gedacht werden, sondern als deren Subjekt, das
durch den Menschen – und vor allem durch den Künstler – auf dem Weg
zu sich selbst ist. Dieser übernehme demzufolge die Rolle eines Mediums
im Dienst der Selbsterhellung der natürlichen Welt. Carlfriedrich Claus’
graphisches Werk steht in enger Korrespondenz zu diesem utopischen
Denken.

3. Geschriebene Landschaften bei Carlfriedrich Claus

Wie Carlfriedrich Claus selbst betont hat, nahm die Entstehung seiner
Arbeiten ihren Ausgang von der konventionellen Praxis des Schreibens;
seine Arbeiten erscheinen als Erkundungszüge ins Reich der Schrift. Da-
zu gehört die gelegentliche Verwendung der linken Hand zur Erzeugung
nicht kalkulierbarer Verfremdungseffekte. Der jeweils spezifische hand-
schriftliche Duktus erscheint als solcher signifikant. In dem insistenten
Interesse an der Schrift, ihren Erscheinungsformen und Verfremdungs-
möglichkeiten trafen sich Claus und sein langjähriger Freund und Kollege
Franz Mon. Durch Bernard Schultze war Mon in der Mitte der 50er Jahre
erstmals auf Claus’ Arbeiten aufmerksam gemacht worden. Über ein er-
stes Blatt, das er sah, schreibt er: „Das Geschriebene war leserlich-
unleserlich: beim Entziffern geriet das Auge an gekritzelt-wackelige Pas-

geworden und schließt sie zu ihrer eigenen Entschiedenheit auf.“ (S. 534f.) Bloch
erschließt sich selbst das Bild über mehrere Goethe-Zitate.

⁴⁰ Bloch: „Goethes Zeichnung ‚Ideallandschaft,‘“ S. 536. Vgl. auch: „In einem nicht
beherrschten, doch auch nicht widerspenstigen Medium drückt sich Goethe aus. Das
Bild illustriert einen recht fernhin geschriebenen Text, man kann ihn darin ‚klein‘ lesen.“
(Bloch: „Goethes Zeichnung ‚Ideallandschaft,‘“ S. 536)

sagen, die sich dennoch an das bereits Gelesene anschließen ließen.⁴¹ Mon war damals mit der Konzeption des Bandes *movens* beschäftigt, der auf programmatische Weise neue Beispiele einer die Typographie und visuelle Dimensionen der Schrift einbeziehenden Literatur dokumentierte und 1960 erschien. Claus steuerte zu diesem Band auf Mons Bitten ein Blatt bei. Mit den Vertretern des „Informel“ in den 50er und 60er Jahren verbinde Claus – so Mon – „das Vertrauen in die Autonomie der grafisch-schreibenden Hand mit ihrer somnambulen Sicherheit beim Hervorspinnen des Unerwarteten und die Rückbindung dabei an das Tiefenbewußtsein als Produzent und Spender von Äußerungsabfolgen, jedoch auch die Reflexion auf die Methode und das Wissen, daß die Methode Teil der Arbeit selbst und nicht nur der Weg dahin ist, gemeinsam.“⁴² Doch Claus' Kunst sei – so betont Mon ausdrücklich – Sprach-Kunst; anders als die „Informellen“ habe Claus „auf dem fortdauernden sprachlichen Charakter und der prozessualen Qualität seiner Arbeiten“ beharrt, was im Titel *Sprachblätter* ja auch zum Ausdruck komme. Dargestellt sei der Prozeß des Schreibens, der aus der Gesamtheit seiner Spuren in seiner Prozessualität doch rekonstruierbar bleibe.⁴³

Der mit Claus freundschaftlich verbundene Mon gehört zu den avanciertesten Vertretern und Theoretikern der konkreten Poesie. Obwohl sich Claus dieser ästhetischen Bewegung nicht einfach subsumieren läßt, steht er ihr in vielem nahe. Insbesondere lassen sich die ästhetischen Erwägungen, die Mon im Zusammenhang seiner Konturierung der grundlegenden Interessen konkreter Dichtung anstellt, auf Claus' Werke beziehen. Denn Mon setzt gerade bei der Aufmerksamkeit auf die Schrift an. In einem Aufsatz über „Schrift als Sprache“ beklagt er, wie wenig Aufmerksamkeit man normalerweise der Schrift als solcher schenkt. In diesem Zusammenhang beschwört er alte Zeiten herauf, in denen dies noch anders gewesen sei: Einst habe man weniger flüchtig über die Buchstaben als solche hinweggelesen, weil deren Produktion und Entzifferung damals noch schwerer fiel. Schrift als Monument, Schrift als Produkt langwieriger und mühsamer Arbeit erfuhr in jener früheren Zeit laut Mon eine

⁴¹ Franz Mon: „Zu den Sprachblättern von Carlfriedrich Claus (1989).“ In: *Gesammelte Texte*, Bd. 1: Essays. Berlin 1994, S. 144–149, hier: S. 144.

⁴² Mon: „Zu den Sprachblättern von Carlfriedrich Claus.“ S. 145.

⁴³ Vgl. Mon: „Zu den Sprachblättern von Carlfriedrich Claus.“ S. 145f.

Wertschätzung, wie sie der moderne Konsumgegenstand Schrift nicht mehr besitzt.⁴⁴

Mon und Claus haben sich wechselseitig als Künstler wahrgenommen, deren Arbeiten im Zeichen der Verfremdung des Vertrauten, des Aufbrechens eingefahrener Seh-, Schreib- und Lesegewohnheiten stehen und damit programmatische Normverstöße vollziehen – nicht um des Verstoßes an sich willen, sondern um den Betrachter aufs neue für sprachliche und visuelle Strukturen zu sensibilisieren.⁴⁵ Das Projekt einer im Medium visueller Dichtung zu leistenden Autoreflexion von Schrift steht im umfassenderen Kontext literarischer Autoreflexion moderner Literatur. In diesem Zusammenhang ist es wohl erwähnenswert, daß sich Hugo Friedrichs wichtige Monographie „Die Struktur der modernen Lyrik“ in der Clausschen Bibliothek befand, die heute vom Claus-Archiv der Stadt Chemnitz verwaltet wird.

Die Literatur des 20. Jahrhunderts ist im ganzen dadurch charakterisiert, daß sie sich auf verschiedenen Ebenen reflexiv mit dem Medium Sprache auseinandersetzt. Gerade konkrete Texte demonstrieren *mit Sprache* etwas *über Sprache*. Das Interesse an Sprache verleiht der Dichtung der Avantgarden, aber auch ihrer Theorieentwürfe einen zumindest latent zeitkritischen, wenn nicht manchmal sogar utopischen Charakter. Ausdrücklich hat Claus betont, daß die Auseinandersetzung mit Schrift stets auch Auseinandersetzung mit denen sei, welche sich der Schrift bedienen – und das heißt, vor allem im Zeichen individueller Schreibgesten und Schreibstile, Auseinandersetzung des Schreibenden mit sich selbst.

Schrift (=Sprachtextträger) ist (wie das Signalsystem Sprache selbst) zugleich Abbild; sie bildet ‚ihre‘ Menschen, bildet sie aber gleichzeitig auch ab ... etwa: das magische, das mythische, das rationale Welt- und Selbstbewußtsein des Stammes, der herrschenden Klasse ... zum anderen den späteren subjektiven Modus darin: die rückwärtige Landschaft des Ichs, das die angenommene Schrift schreibt, sich ihrer bedient. Schriftzeichen sind so Schlüssel ... wie Spiegelzeichen dessen, was als ‚Ich‘ durch das Auge blickt ...⁴⁶

⁴⁴ Franz Mon: „Schrift als Sprache.“ in: Franz Mon: *Texte über Texte*. Neuwied/Berlin 1970, S. 48ff., hier S. 48.

⁴⁵ Vgl. Franz Mon/Carlfriedrich Claus: *das wort auf der zunge. texte aus vierzig Jahren. ausgewählt und zueinander und zu sprachblättern in subjektive Wechselbeziehung gesetzt von Carlfriedrich Claus*. Berlin 1991. Einleitend: Claus: „Bemerkung.“ S. 3.

⁴⁶ Zitat nach: Gethard Wolf: *Sprachblätter, Wortwechsel. Im Dialog mit Dichtern*. Leipzig 1992, S. 232f.

Die Aufnahme in den Schriftstellerverband der DDR wurde Claus mit dem Argument verweigert, er sei kein Schriftsteller. Doch er sah sich selbst als Sprach-Künstler, und programmatisch für sein Selbstverständnis sind Sammeltitel wie „Sprachblätter“ – und „Denklandschaften.“ Auf der Basis ausführlicher Paracelsus-Studien arbeitete Claus an der Visualisierung der Idee einer Signaturenwelt, in der die Erscheinungen Schriftcharakter, die Schriftzeichen den Status autonomer Gebilde besitzen. Die Titel vieler seiner Werke drücken den Leitgedanken einer Sprachlichkeit der Welt aus: „Gestörte Denklandschaft“, „Frage nach Bewußtsein anorganischer Materie“ etc. Vor allem die „Paracelsische Denklandschaft“ weist bereits durch ihren Titel darauf hin, daß hier die Ideenlandschaft des Paracelsus-Lesers Claus sinnfällig gemacht wird. Claus' Blätter wirken vielfach wie geschriebene Landschaften. Sie scheinen landschaftliche Räume zu erschließen, deren Elemente wir trotz ihrer Verfremdung wiedererkennen: Bäume und Gesträuch, Wasserläufe und Gebirge, Steine und organische Gebilde, Erde und Himmel, Sonnenstrahlen, Wolken und Regen.

Claus, geboren 1930, hatte sich schon seit 1943 mit den anthroposophischen Ideen Rudolf Steiners beschäftigt. Von dort führte ihn ab 1948 sein privates Studium zu Jakob Böhme, Spinoza und Novalis sowie zu Ernst Bloch, der ihn seinerseits u. a. mit Paracelsus bekannt machte. Er stand in einem vor allem brieflich geführten Gedankenaustausch mit dem Philosophen und dessen Frau; letztere übernahm es dabei weitgehend, auch im Namen ihres Mannes die Korrespondenzen mit Claus zu führen. Dieser Austausch mit Bloch hat seine Spuren in diversen Blättern von Claus' Hand sehr nachdrücklich hinterlassen.⁴⁷ Manche von ihnen ver-

⁴⁷ Vgl. dazu Carlfriedrich Claus: *Erwachen am Augenblick. Sprachblätter*. Mit den theoretischen Texten von Carlfriedrich Claus und einem kommentierten Werkverzeichnis bearbeitet von Klaus Werner. Hg. v. d. Städtischen Museen Karl-Marx-Stadt und dem Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Münsterschwarzach 1990. Sprachlich-stilistisch und typographisch leider nachlässig, erläutert der Katalog: „Bloch wird zum Theoretiker der wirklichen (und der geistigen Revolution) [sic] schlechthin. Er übersetzte die kosmologischen Versuche des jungen Marx – die Vergrößerung des Menschlichen in der Natur – auf neue, seine Weise. Zugleich stellt er (nach Paracelsus) dem Mensch [sic] ein ‚Natur-Subjekt‘ als Partner zur Seite. Die nun mögliche, hypothetische Betrachtung von ‚Bewußtsein‘ in organischer und anorganischer Materie wird zum Thema zahlreicher Sprachblätter [...]. Der Philosoph [sic] schickte auch den wilden Agitator Thomas Müntzer. Dieser predigte zeitweise im Erzgebirge. Claus stellt ihn in den sechziger und siebziger Jahren am Wege der Welt-

weisen schon durch ihre Titel auf mit Bloch geteilte Interessen, so wie die an zwei aus der Sicht des Künstlers wegweisende historische Sozialrevolutionäre erinnernde „Landschaft Thomas Müntzers und Valentin Weigels“ von 1962.⁴⁸ Durch Blochs Auseinandersetzung mit Paracelsus stimuliert sind Claus' „Denklandschaften“, darunter die „Paracelsische Denklandschaft“ (Abbildung 1).⁴⁹ Unter dem Titel „Eulenspiegel-Reflex“ (Abbildung 2) schuf Claus ein – auf den als sozialrevolutionär begriffenen Volkshelden Eulenspiegel anspielend – ein von zwei Seiten beschriebenes Blatt, das jenseits aller Gegenständlichkeit im engeren Sinn die innere Korrespondenz von „Kopf“ und „Welt“ durch ein physiognomisch wirkendes Landschaftsbild zum Ausdruck bringt.⁵⁰ Daß sich in den Konfigurationen der Schrift der Umriß eines Kopfes abzeichnet, von der einen Seite des transparenten Blattes mehr als von der anderen, nimmt sich aus wie eine Antwort auf Blochs Bild vom „Ohnekopf“⁵¹ Natur: Diese scheint langsam einen Kopf zu bekommen, der durch die Tätigkeit des Schreib-Künstlers sichtbar wird. Im Bild der Landschaft konvergieren für Claus offenbar Objekt- und Subjektsphäre. Ausdrücklich spricht er anlässlich des Gebrauchs von Schriftformen und Schriftsystemen von der „rückwärtige(n) Landschaft des Ichs“, welche durch diese visualisiert erscheint.⁵¹ Schrift, wahrgenommen als Bild einer solchen Ich-Landschaft, wäre

Besserung als profanes Denkmal auf, ein ‚irdischer Gott,‘ Prototyp des Revolutionäres im Vorkampf für die gewalt- und klassenlose Kommune.“ (Claus: *Erwachen*, S. 15)

⁴⁸ Feder, Tusche auf zweiseitig bez. Transparentpapier. In: Claus: *Erwachen*, S. 190. Dazu wird Gerhard Wolf zitiert: „Die Idee einer Landschaft aus Denken und Sprache. Einer Landschaft, die sich – zunächst abstrakt – aus These, Antithese und Synthese ausdenken läßt. Landschaft, in der dann – konkret in dialektischer Spannung zwischen Schriftzug und graphischem Symbol – ganz persönliche Bewegung und Weltzusammenhang aufeinandertreffen.“ Im Katalogtext heißt es weiter: „Das Sprachblatt hat die Qualität einer Denklandschaft erreicht. Die Lehre des Theologen und Bauernführers Müntzer wird u.a. durch die späteren Schriften den Zschopauer Pfarres V. Weigel aufgegriffen. Sätze aus dem Werk beider sind im Blatt wiedergegeben. Zur Gestalt Müntzers mit seiner revolutionären Utopie kommt C. durch Paracelsus und Bloch (E. B., Thomas Müntzer als Theologe der Revolution, 1921). In C.s Schaffen figuriert Müntzer als Vorkämpfer (Antizipator) für eine klassenlose, kommunistische Gesellschaft, dessen subjektive Energie auch durch geschichtliche Niederlagen hindurch erhalten bleibt.“

⁴⁹ Vgl. Claus: *Erwachen*, S. 19f., über die „paracelsische Denklandschaft“ (1962): Diese sei „einem großräumigen Landschaftsfoto ähnlich, bei dem das Auge von einem Detail zum andern wandert, ohne letztlich irgendwo halten zu können, also in einem immer weiter greifenden Leseprozeß begriffen, doch gehalten von der Vorstellung, daß die Partikel sich zu Talartigem, Hügeligem, Baumförmigem, Hangartigem formieren.“

⁵⁰ Eulenspiegel-Reflex, 1964/65. In: Claus: *Erwachen*, S. 35.

⁵¹ In: Claus: *Erwachen*, S. 92 („Feststellung“).

damit als solche etwas Landschaftliches, stünde also in innerer Korrespondenz zur graphischen Gestaltung landschaftlicher Konfigurationen.⁵²

Vor dem Hintergrund der Blochschen Vision einer Vermittlung von Subjekt und Objekt, Geschichte und Natur erschließt sich der gedankliche Horizont, den Claus mit seinen an sich gelegentlich skizzenhaft und ängstlich wirkenden Notizen zum eigenen Werk umreißt.⁵³ Anlässlich der Wahrnehmung von Landschaftselementen und der Empfindung einer Korrespondenz zwischen inneren und äußeren Strukturen fällt in einem Brief Claus' an Bloch von 1974 der Begriff der „Realchiffre“, verbunden mit dem Hinweis auf einen Zustand der Latenz, des „noch nicht.“⁵⁴ Das mit dem Namen des Paracelsus assoziierte Analogiedenken frühneuzeitlicher Naturphilosophie mit seiner Inklinaton zu magischen Konzepten kommt Claus offenbar sehr entgegen, wenn er seine eigenen Intentionen zu umreißen sucht.⁵⁵ Im Kunstwerk läßt sich die Utopie antizipieren, lassen sich Natürliches und Geschichtliches in eine Korrespondenz setzen, die ihren faktisch noch ausstehenden Vermittlungszustand vorwegnimmt.

⁵² Vgl. dazu: Claus: „Das Signalsystem Schrift schafft in dem, der es benutzt, den genaueren, ihn bis zu einem gewissen Grade strukturierenden objektiven Mechanismus, den er – als Subjekt – wiederum mit seiner Psyche und Physis färbt. Informiert mich einer mittels eines Schreibakts über einen Sachverhalt, so erscheint im ‚Bild‘ dieses Akts, der Schrift, die rückwärtige Landschaft des Schreibenden im Moment seines Vorwärtsschreibens wie mit in die Mitteilung hineingeronnen; gebannt [...]“ (in: *Erwachen*, S. 103)

⁵³ Vgl. dazu Claus: *Erwachen*, S. 98; Claus notiert unter dem Stichwort: „Veränderung des Augenlichts: durch Schrift-Atmosphäre:“ „Den Blick füllen mit alter Schrift, mit Schrift-Figur. (Die Abbild ist: der inneren Figur einer Phase des großen Experiments: /Natur- wie Mensch-Werdung.) Innewerden der: noch nicht abgelaufenen Subjekt- und Objekt-Erläuterungen; der allegorischen Wort-Bild-Fassung atmosphärischer Dramatik etwa, oder des Sinns: Landschaft. Den mit einer Schrift gefüllten, von ihr durchdrungenen Blick hinaus-, auf das Gemeinte, schicken./Fels, Lichen, Elfenbein, Gewölk, Stadt.“

⁵⁴ C. Claus in einem Brief an E. Bloch, 8.8.1974, zit. nach Claus: *Erwachen*, S. 21: „Ich sitze an dem runden Tisch. Die Stille ist fast tastbar. Etwas scheint sich zu konzentrieren, draußen und im Körper. In dem das Neonlicht der Straßenbeleuchtung reflektierenden dichten Blattwerk des Ahorns schräg gegenüber und in der Hand, der Hirnhand. Noch nicht-Gewordenes in der Realchiffre ‚Baum‘ und in der Realchiffre ‚Hand‘“

⁵⁵ „Bemerkenswert“ findet Claus „die Versuche der magischen und noch mythischen Bewusstseinsphase, mit menschlicher Sprache, magisch singeladener Lautung, oder Schriftchiffer, verwandelnd in Nicht-Menschliches, in die beseelt empfundene anorganische und organische Natur einzugreifen. Sprache ist hier zauberkräftige Materie, Kontaktstoff, bis zu Stein, Feuer, Gestirn, Wasser hin; diese reagieren wie im Traum auf das wie in starken Traum intonierte passende Wort.“ (in: Claus: *Erwachen*, S. 103)

Utopische Konjunktionen: mit Fels etwa, Lichen, Elfenbein, Gewölk, Stadt. Tendenzbewußtes, vorversuchendes Experimentieren an Aufhebung der Entfremdung dazwischen. Dialektik. Schreib-Expansionen auf Körperlichkeit. Diese figurierend; verändernd; Plastik. Architektur. Utopisch aufgeschlagene Landschaft.⁵⁶

Unter dem Titel „Also, These“ hat Claus eine Gedankenskizze notiert, die das Gesamtprojekt seiner Arbeiten zu umreißen scheint. In zentraler Stellung taucht wiederum der Terminus „Realchiffer“ auf; in den Zeichen der Schrift scheint Claus eine Utopie „eingekapselt“ zu sein, und er spekuliert über die Beziehungen zwischen der nur „scheinotenen“ Chiffrenwelt der Schrift und den Schriftzeichen der Natur, welche, wie man mit Bloch ergänzen kann, gleichfalls nur scheinbar aus toten Konfigurationen besteht. Damit verknüpft sich die Suggestion eines noch nicht Bewußten, das aber durch die Figurationen der Schrift zur Manifestation drängt.⁵⁷

Daß ein Prozeß der Subjektwerdung von Natur sich vor allem darin ausdrücken läßt, daß Landschaften Augen bekommen und die Augen aufmachen, demonstrieren viele Arbeiten von Claus. Aus den Blättern starren Augen auf den Betrachter oder in andere Richtungen, offene und sich öffnende, geschlossene und leere, teilweise eingebettet in Strukturen aus geometrischen oder organisch wirkenden Figurationen, die wie Fen-

⁵⁶ Claus, in: *Erwachen*, S. 122.

⁵⁷ „Die Schriftsysteme der Menschheit, – wie letztlich die Sprachen als Sinn-Klang-Entelechien selbst – auch sie, gehören in den von Ernst Bloch begründeten und entwickelten ‚neuen Teil der Logik: in die Kategorientafel der Phantasie.‘ Hier, in Zusammenhang mit ‚einer neuen, einer materialen Zeichenlehre‘ [...] kritische Untersuchung und gegebenenfalls Freisetzung der in den Zeichen ‚archetypisch eingekapselten‘ Utopie. Utopische Funktion hätte in der Zwischenwelt Schrift, unter dauernder Beachtung des gesellschaftlichen, des Bewußtseins-Bodens, aus dem die untersuchte Schrift heraus-, hochschuß, von dem sie sich dann vielleicht ablöste, – utopische Funktion hätte[n] einmal die noch nicht abgelaufenen, ja stellenweise vielleicht noch nicht entdeckten, ‚sich selbst noch verhängten‘ utopischen Bezüge mancher scheinotenen Schriftchiffer zur ‚Doppelschrift der Natur‘ herauszuarbeiten, zu den in Prozeß stehenden ‚Realchiffren‘ also, ihrem Noch-Nicht-Gewordenen; und zum anderen, an Lautschriften besonders: das Über-Springen, das erregende Auftauchen von Sprechen, Lautung, in der anderen Dimension: der optischen. Bildbildend. [...] Figur-Relationen: mögliche Konkordanz, oder auch dialektische Spannung: zwischen der phonetischen (der Laut-, Klang-)Gestalt und der ent-sprechenden optischen (der Buchstaben-)Gestalt. Die möglichen weiteren Relationen dann, beider: des Lauts als Klang- und als Bild-Chiffer zu gewissen, offenbar-versteckten: Real-Chiffren. Noch-Nicht-Bewußtes in Korrelation zu Noch-Nicht-Gewordenem; auch hier.“ (Claus, in: *Erwachen*, S. 99)

ster wirken, oft überlagert von anderen Formelementen, die eher ungeometrisch wirken, knäuelartig, wuchernd. Dabei wenden sich die auf transparente Papiere geschriebenen Blätter buchstäblich und metaphorisch, wenn man von der anderen Seite hinschaut: Die Augen verschwinden nicht, ziehen sich aber zurück hinter andere, schwerere Formen. Claus hat die Bedeutung des Augenmotivs für sein Werk bestätigt. Er schreibt in einem Brief an Gerhard Wolf von 1975:

Augen: es stimmt, die tauchen aus sehr vielen Sprachstrukturen auf ... Ich selbst gehorche da einem inneren Zwang: hier ist ein Auge im Werden, will ans Licht, in einer späteren Phase verschwindet es durch Überlagerung wieder oder bleibt ... oder verwandelt sich in ein anderes ... Und: Auge ist nicht gleich Auge; es hat – von mir aus gesehen – semantischen Sinn, ob das Auge Pupille hat oder nicht, ob die Pupille geweitet ist oder verengt, ob die Lider Wimpern haben, ob zwei Augen nebeneinander stehen oder eines isoliert, ob eine Anhäufung vorliegt, ob der Blick nach außen geht [...]⁵⁸

Wo ein Kunstwerk Augen hat, wird der Rezeptionsprozeß eines Bildes zum symmetrischen Geschehen: Der Betrachter blickt ins Bild, scheint dabei selbst erblickt zu werden – und für einen Moment scheint die Differenz zwischen Subjekt und Objekt der Betrachtung aufgehoben. Claus' Œuvre erzählt immer wieder von geschriebenen Augen, die zum Gesicht imaginer Landschaften gehören und die den Betrachter ansehen, um ihn an seine eigenen inneren Landschaften zu erinnern. Gedanklich in großer Nähe zu Bloch, geht Claus über dessen utopistisches Realchiffren-Konzept insofern hinaus, als er durch das Augenmotiv auf die eigene Kunst verweist und deren Funktion für die gedachte Vermittlung zwischen menschlicher und natürlicher Sphäre betont: Über das Motiv des Auges thematisiert sich das Sehen selbst – und mit ihm der künstlerische Prozeß der Sichtbarmachung.

⁵⁸ Claus, zitiert nach: Mon/Claus: *das wort auf der zunge*, S. 14.

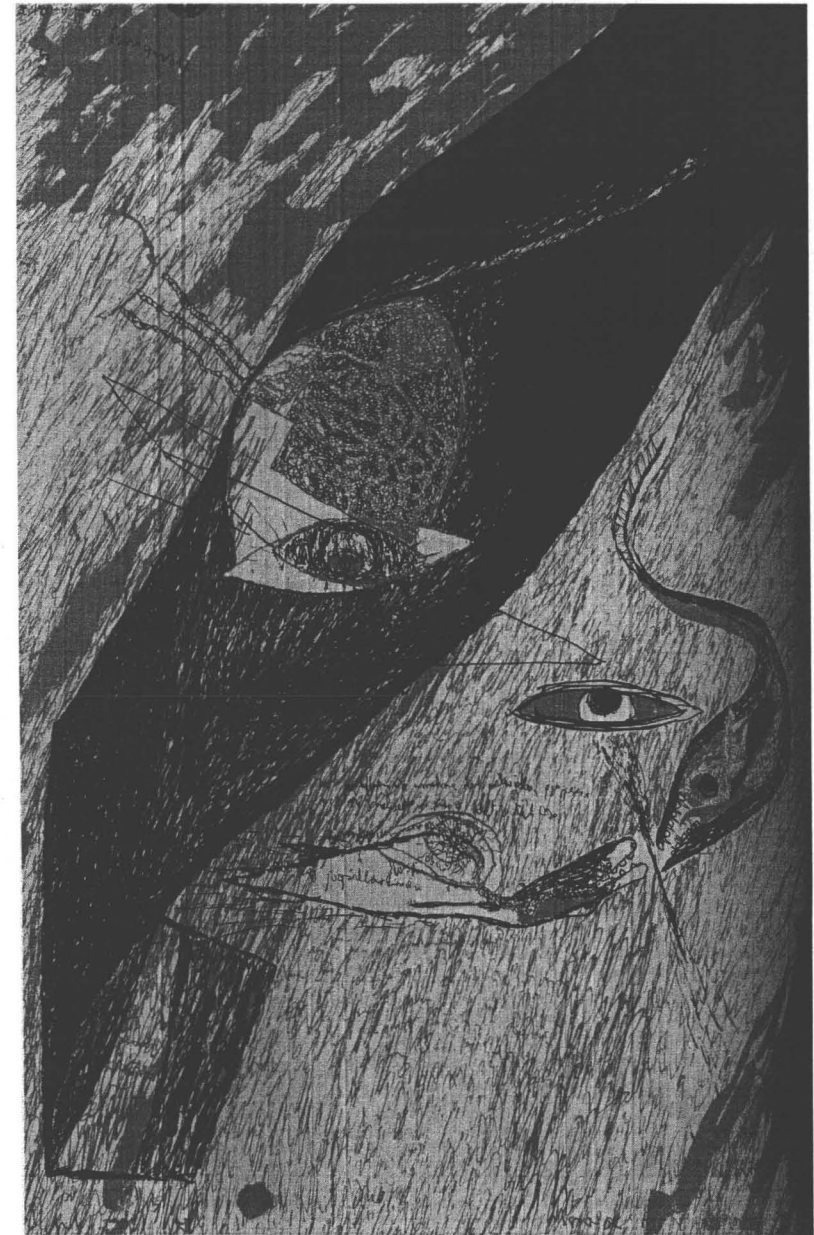


Abbildung 1: C. Claus: „Paracelsische Denlandschaft“

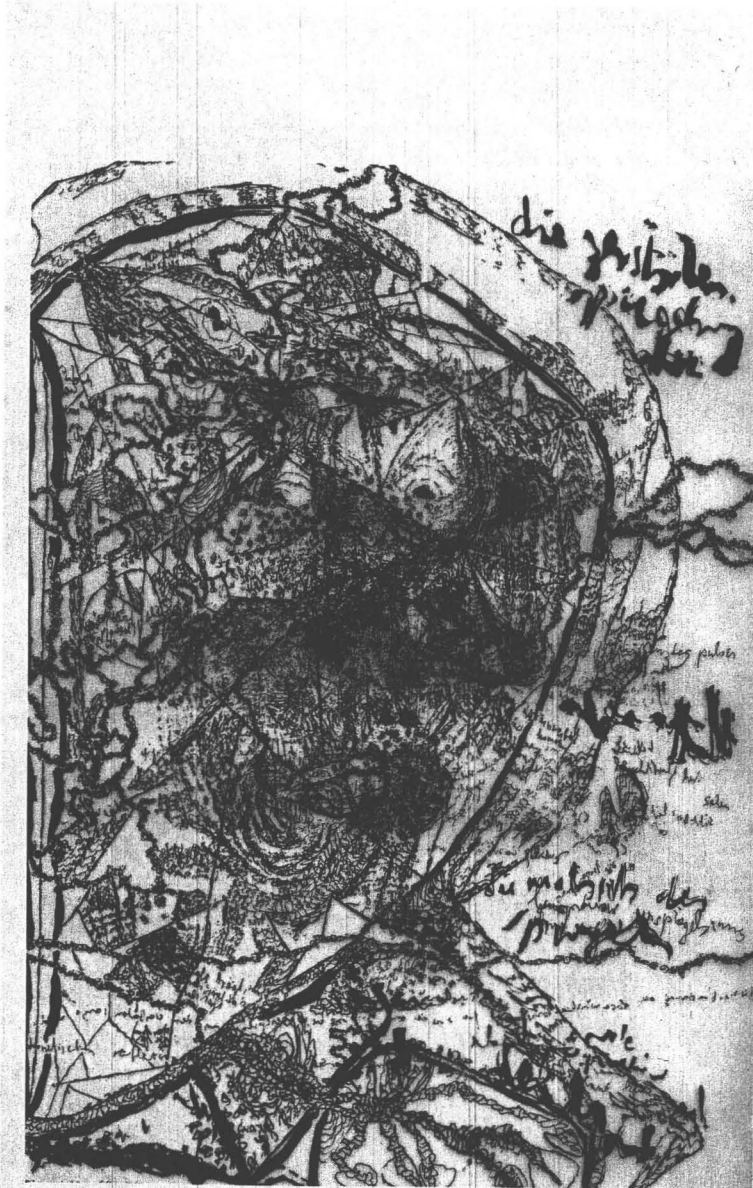


Abbildung 2: C. Claus: „Denklandschaft: Eulenspiegel-Reflex“

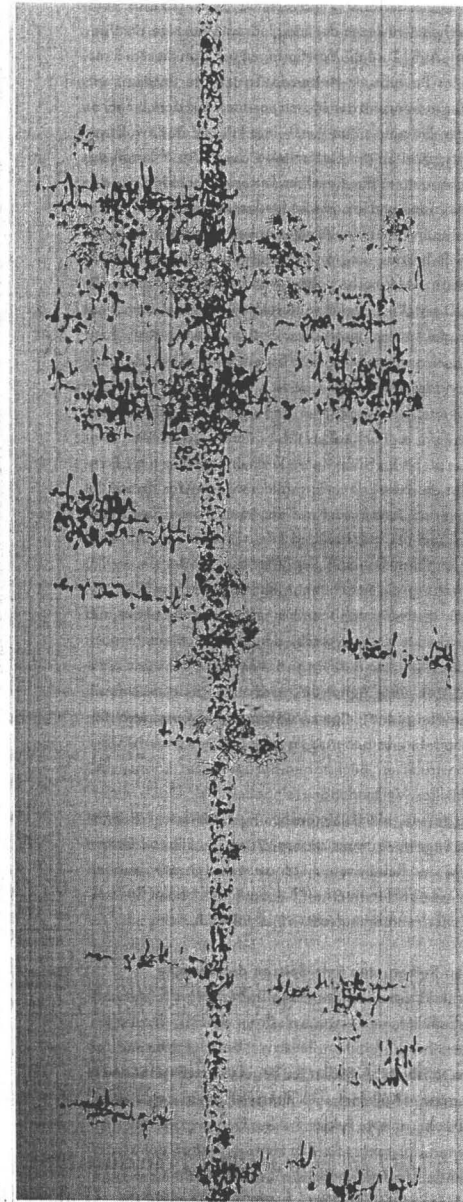


Abbildung 3: C. Claus: „Wortstamm“

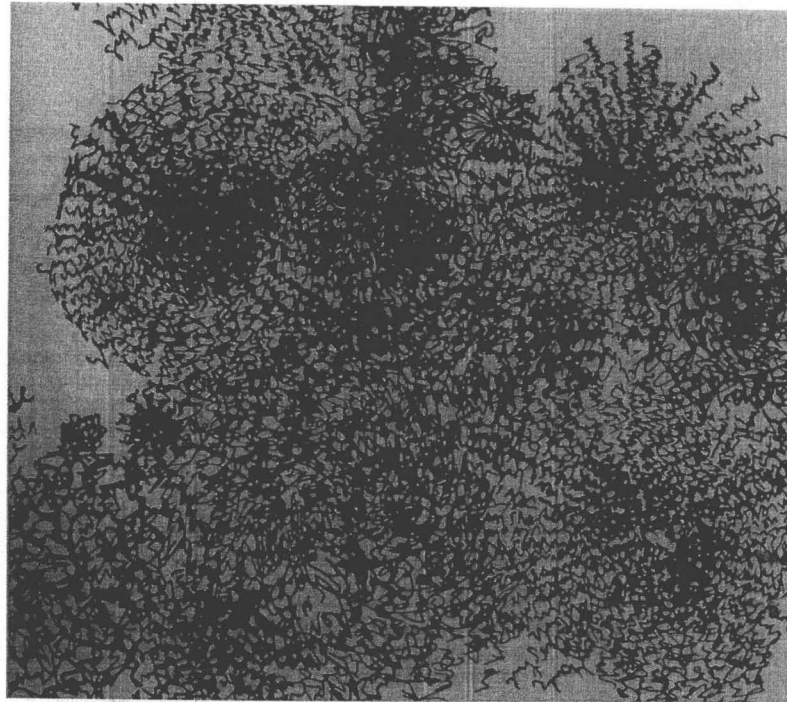


Abbildung 4: C. Claus: „Erscheinung aus dem Wort Wasser“

Bibliographie

- Ernst Bloch: *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte. Aus Leipziger Vorlesungen*. Frankf./M. 1985. Zuerst Frankf./M. 1977 = Werkausgabe, Bd. 12.
- Ernst Bloch: *Experimentum mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*. Zuerst Frankf./M. 1975. = Werkausgabe Bd. 15. TB-Ausgabe Frankfurt 1985.
- Ernst Bloch: „Goethes Zeichnung ‚Ideallandschaft.‘“ In: *Literarische Aufsätze* = Werkausgabe Bd. 9. Zuerst Frankf./M. 1965, zit. nach der TB-Ausgabe 1985. S. 533–538.
- Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt 1981.
- Carl Gustav Carus: *Briefe über Landschaftsmalerei*. (Faksimile nach der 2. vermehrten Auflage von 1835) Heidelberg (Lambert Schneider) 1972.

- Carlfriedrich Claus: *Erwachen am Augenblick. Sprachblätter*. Mit den theoretischen Texten von Carlfriedrich Claus und einem kommentierten Werkverzeichnis bearbeitet von Klaus Werner. Hg. v. d. Städtischen Museen Karl-Marx-Stadt und dem Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster/Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Münsterschwarzach 1990.
- Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. In: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14. Bänden. Hg. v. Erich Trunz. München 1981. (Bd. 8 = Romane und Novellen III)
- Johann Georg Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*. Mit einem Kommentar. Hg. v. Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1968.
- Herders Sämtliche Werke*. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin 1877ff. Bd. XXVII.
- Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: *Werke*. Hg. v. Norbert Miller, München 1959f.
- E. T. A. Hoffmann: *Johannes Kreislers Lebrbrief*. In: *Sämtl. Werke in sechs Bänden*, Hg. v. Hartmut Steinecke u. Wulf Segebrecht. Frankf./M. 1985ff., Bd 2/1.
- Franz Mon: „Zu den Sprachblättern von Carlfriedrich Claus (1989).“ In: *Gesammelte Texte*, Bd. 1: Essays. Berlin 1994, S.144–149.
- Franz Mon: *Texte über Texte*. Neuwied/Berlin 1970.
- Franz Mon/Carlfriedrich Claus: *das wort auf der zunge. texte aus vierzig Jahren. ausgewählt und zueinander und zu sprachblättern in subjektive Wechselbeziehung gesetzt von Carlfriedrich Claus*. Berlin 1991.
- Novalis: *Die Lebrlinge zu Sais*. In: *Schriften*, Bd. 1. Hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt 1977.
- Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Ausgewählte Schriften in 6 Bänden*. Frankfurt 1985 (= partieller Nachdruck der Ausgabe: Friedrich Wilhelm Joseph Schellings Sämtliche Werke. Hg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart 1856–1861). Bde. I/1, I/3.
- Friedrich Schlegel: *Philosophie der Geschichte*. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hg. v. Ernst Behler unter Mitw. v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner. Paderborn/München/Wien 1958ff. Bd. IX.
- Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen*. Studienausgabe. Hg. von Alfred Anger. Stuttgart 1966.
- Gerhard Wolf: *Sprachblätter, Wortwechsel. Im Dialog mit Dichtern*. Leipzig 1992.