

FRÉDÉRIC BUSSMANN

GOOD VIBRATIONS?

Anmerkungen zu Carlfriedrich Claus’ *Eulenspiegel-Reflex*, 1964/65

Carlfriedrich Claus gehört auf künstlerischem und intellektuellem Gebiet zu den großen Solitären der Nachkriegszeit in Ostdeutschland, als individuelle Künstlerpersönlichkeit jenseits des Mainstreams und fern der staatlichen Kulturpolitik. Sucht man nach ihm in den einschlägigen Übersichtswerken zur Kunst in Deutschland oder in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg, ist es zumeist vergebens. Bei Carlfriedrich Claus, künstlerisch und intellektuell ein Autodidakt und mit der Welt durch Korrespondenzen verbunden, führte die Zurückgezogenheit in der Peripherie der DDR dazu, dass er zeitlebens ein Nischendasein fristete und bis heute nicht von einem größeren Publikum wahrgenommen wird.

Claus war überzeugter Kommunist, wurde aber von der offiziellen Kulturpolitik der DDR gemieden. Dieses Spannungsverhältnis lässt sich gut an seiner Auseinandersetzung mit der Figur des Till Eulenspiegel darstellen, der ihn lange Jahre beschäftigte und zu dem er zwei Sprachblätter geschaffen hat.

DIE ANFÄNGE: STRUKTUR UND SPRACHE

Carlfriedrich Claus, 1930 geboren, lebte zurückgezogen im erzgebirgischen Annaberg im elterlichen Haus, ohne sich intellektuell von der Welt jedoch abgekapselt zu haben (Abb. 1). Im Gegenteil, bildungshungrig entdeckte er als Jugendlicher in Zeitschriften und Kunstbüchern die moderne Kunst, vor allem Picasso, auch Miró oder Klee. Er begann, sich für künstlerische und philosophische Fragen zu interessieren, weniger indem er reiste (aber auch das), sondern indem er sich lesend und schreibend gedanklich bewegte und sich mit den stark politisierten gesellschaftlichen Verhältnissen der Nachkriegszeit auseinandersetzte. »Ich war isoliert, aber verbunden mit den gesellschaftlichen Vorgängen«, erinnerte er sich 1976 in einem Interview. »Es war also der Dialog mit sich selbst und mit den gesellschaftlichen Prozessen, politischen Prozessen und Naturprozessen. Also keine Flucht nach innen, keine Introversion.«¹ Wissbegierig fing er in den frühen 1950er-Jahren an, Kontakt mit Personen aufzunehmen, von denen er sich Antworten auf seine Fragen erhoffte und die seinen Horizont weiten konnten. Unter diesen war in der Frühphase die wichtigste Person Will Grohmann. Der bis 1951 in Dresden und dann in Westberlin lebende Kunstkritiker und Professor war ein

1 Christine Stephan-Brosch, Carlfriedrich Claus in seinem Wohn- und Arbeitszimmer, um 1980

konsequenter Verfechter der Abstraktion und Moderne. Grohmann und seine Assistentin Annemarie Zilz waren es, die Claus neue Perspektiven eröffneten, ihn in die Kunst und Kunsttheorie einführten, zu Fragen von Repräsentation und Abstraktion Antworten gaben, ihm aber auch Tipps zu Ausstellungen und Kontakte vermittelten. Über Grohmann angeregt, fing er an, Kandinskys Schriften zu lesen und sich für das ›Geistige in der Kunst‹ zu interessieren. Er studierte Bloch, Heidegger, Jünger und andere, nachdem er sich zuvor bereits mit Steiner und der Anthroposophie beschäftigt hatte.

Inspiziert von den modernen Formen der Poesie (Jean Arp u. a.), wandte er sich ab den späten 1940er-Jahren der eigenen Poesie und dann der Lautdichtung zu, der Darstellung von sprachlichen »Konstellationen« (Eugen Gomringer) und von »Klang-Gebilden«, wie er sie nannte, die ihren Ausdruck in einem komplexen Kosmos von Zeichen und Gedanken fanden. Kontinuierlich arbeitete er in den 1950er-Jahren weiter an seinen Gedichten, strukturierte, fragmentierte, isolierte Buchstaben und Wortteile auf dem Papier. Aus der Literatur und Sprache kommend, entwickelte Claus schreib-zeichnerisch visuelle Strukturen, die er zum Teil auch dadurch erzeugte, dass er als Rechtshänder mit links notierte, sodass weniger die Lesbarkeit im Vordergrund stand als vielmehr zeichenhaft-verfremdete Notate. Wie andere Künstler der Zeit, etwa der mit ihm befreundete Franz Mon, arbeitete Claus »im Zeichen der Verfremdung des Vertrauten, des Aufbrechens eingefahrener Seh-, Schreib- und Lesegewohnheiten [...], um den Betrachter auf's neue für sprachliche und visuelle Strukturen zu sensibilisieren.«² Die Hand wurde zum Seismografen des Denkens und Instrument zur Wahrnehmungsveränderung. Denn: »Schrift ist nicht nur Informations-Vehikel«, so Claus 1976, »auch sie selbst, das Vehikel selbst, sendet Signale aus, strukturelle Informationen.«³ Er übertrug diese Erkenntnis auch auf das Sprechen, das er seit 1959 mit Tonbandaufnahmen, »Sprechexerzitien« oder »Lautprozesse« genannt, künstlerisch bearbeitete. Zwar nutzte er auch die Fotografie, aber sein primäres künstlerisches Feld waren bildhafte Sprachnotate auf dem Blatt. Seine Arbeitsweise bei den Sprachblättern definierte er als »prozessuale, dialektisch-mehrschichtige Überführung von Denkprozessen in visuelle Spannungsfiguren«.⁴ Die Selbstbeobachtung beim Denken war also der erste Schritt bei der Bearbeitung eines Blattes: »Die Arbeit am Ich steht im korrelativen Verhältnis zur künstlerischen Arbeit«, schrieb er an den informellen Künstler Bernard Schultze 1957.⁵

NETZWERKE: MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN

Der Philosoph Ernst Bloch wurde einer der wichtigsten Denker für Claus.⁶ Blochs neomarxistische Schriften wie der *Geist der Utopie* (1918) und vor allem *Das Prinzip Hoffnung* (1954–1959) haben Claus' Denken nachhaltig geprägt, sicherlich auch sein Interesse an Thomas Müntzer oder der Idee der Aurora als Ausdruck der Hoffnung auf eine politische Morgenröte (*Aurora-Mappe*, 1975/76). Die von Bloch im Vorwort seines *Prinzips Hoffnung* notierte berühmte Sentenz: »Denken heißt Überschreiten« könnte auch als Motto für Carlfriedrich Claus gelten,⁷ der aus den gedanklichen Netzwerken heraus seine unmittelbare Lebensrealität überwand und am utopischen Charakter des Denkens keinen Zweifel hegte, was ihn dann auch mit Teilen der jüngeren Generation von Nachkriegskünstlern in Ost und West verband. Umfangreiche Tagebücher, Korrespondenzen und seine Bibliothek, heute im Carlfriedrich Claus Archiv der Kunstsammlungen Chemnitz bewahrt, zeugen von einem gewaltigen Wissenshunger und seiner Neugierde, aber auch von einem umfassenden Netzwerk. Ein großzügiger Austausch mit heute noch wichtigen Intellektuellen und Künstlern wie Jean Arp, Fritz Winter, Bernard Schultze, Franz Mon, Eugen Gomringer, Raoul Hausmann, Dieter Roth und vielen anderen mehr entspann sich; die Korrespondenzen umfassen mehr als 22 000 Schreiben.

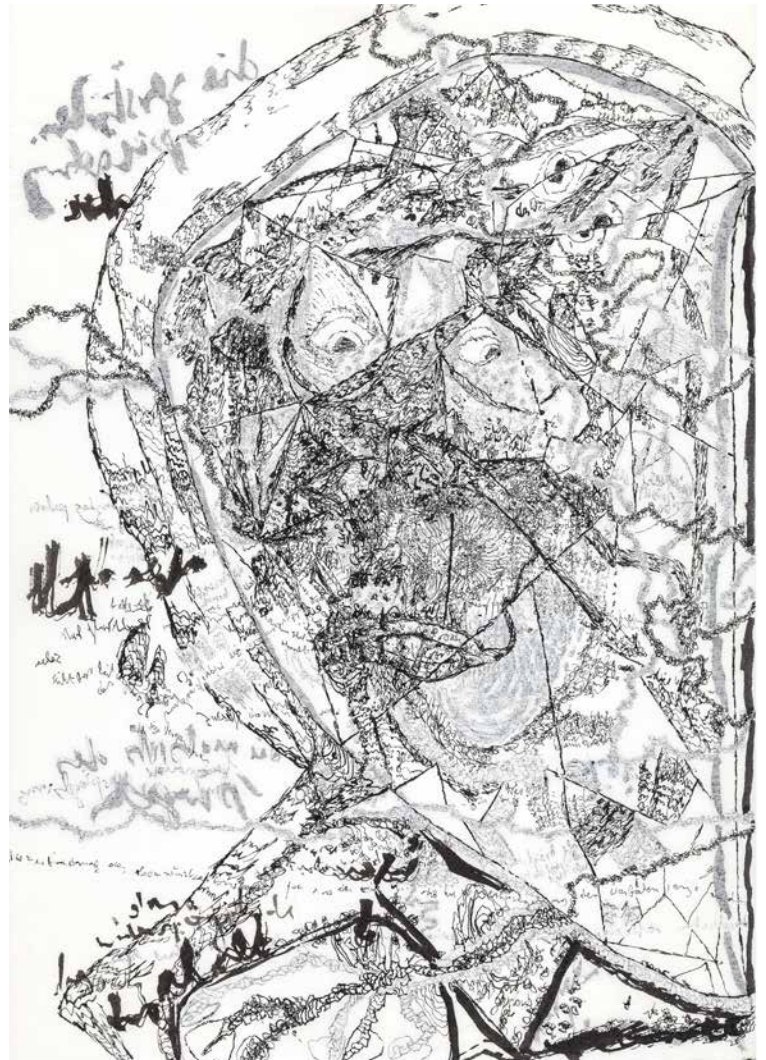
Claus hatte sich Anfang der 1960er-Jahre einen Namen als Autor und Künstler gemacht – wichtige Beteiligungen wie an Franz Mons Anthologie *movens* 1960 oder an der Ausstellung *Schrift und Bild* in Amsterdam und Baden-Baden 1963 bezeugen dies. Auch in der DDR wurde er in Kunstkreisen wahrgenommen, wo er und seine Korrespondenz aufgrund seiner Westkontakte spätestens seit Anfang der 1960er-Jahre allerdings von der Staatssicherheit überwacht wurden, ohne dass Claus sich politisch oppositionell zur DDR gezeigt hätte – im Gegenteil, er war unter dem Eindruck von Bloch überzeugter Kommunist geworden, aber eben kein Staatssozialist.⁸

Claus' Verhältnis zur Partei und umgekehrt war sehr angespannt. Den ersten Ankauf für ein Museum überhaupt tätigte 1964 der weitsichtige Direktor des Dresdener Kupferstich-Kabinetts Werner Schmidt mit der Erwerbung des Sprachblatts *Wortfamilie*, womit wurde der Grundstein für eine Reihe systematischer Erwerbungen durch das Kupferstich-Kabinett gelegt. Bis heute ist Dresden damit eine wichtige Sammlung für das Werk von Carlfriedrich Claus neben den Kunstsammlungen Chemnitz. Öffentliche Ausstellungen blieben Claus jedoch zunächst verwehrt, die Kontrolle seiner Post nahm zu, der Alltag wurde restriktiver; er bekam keine Bücher mehr zugestellt, und die Ausleihe aus Bibliotheken wurde ihm erschwert. Auch hier zeigte sich Werner Schmidt als ein wichtiger Verbündeter: Claus konnte sich

ab 1965 Bücher an das Kupferstich-Kabinett in Dresden schicken lassen – unterhielt also ein konspiratives Komplizenetzwerk. Schmidt war auch wichtig für weitere Kontakte, so lernte Claus über ihn wichtige Persönlichkeiten wie Rudolf Mayer, den Cheflektor im Verlag der Kunst und Herausgeber der eikon Grafik-Presse, oder Picassos Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler kennen.⁹

DIAPHANE PROZESSE

Die frühen 1960er-Jahre waren künstlerisch, in Bezug auf Kontakte und Netzwerke, aber auch konzeptuell für Claus von großer Bedeutung. In dieser Zeit manifestierten sich seine entscheidenden künstlerischen Ideen. So entstand 1961 sein erstes doppelseitig gezeichnetes Sprachblatt auf transparentem Papier,¹⁰ um die Dimensionen des Blattes und des Denkens zu erweitern, Vorder- und Rückseite in Beziehung zu setzen. Die semantische Ebene wurde gesteigert und über die Diaphanie das Papier räumlich-objekthaft ausgeweitet – mit der Folge, dass auch die Betrachter*innen sich im Raum bewegend damit auseinandersetzen konnten.¹¹ Eine solche Erweiterung der Fläche in den Raum wurde einige Jahre zuvor von Lucio Fontana mit seinem *Concetto spaziale* und Perforationen des Bildes bekannt, allerdings ging es Claus um die von verschiedenen Seiten wahrnehmbare bildimmanente Dialektik von transparenter Vorder- und Rückseite. Er wollte hinter die Dinge schauen, Rückseiten erkennen, das Verborgene herausstellen und in Beziehung zur Oberfläche setzen. In verschiedenen, monatelangen Arbeitsphasen gab er dem Prozess des dialektischen Denkens eine Form, die sich im Dialog von Vorder- und Rückseite niederschlägt.





2 Vorder- und Rückseite
von Carlfriedrich Claus,
Eulenspiegel-Reflex,
1964/65

1964, dem Jahr der ersten Museumserwerbung in Dresden und der Fertigstellung seines frühen Hauptwerks *Geschichtsphilosophisches Kombinat* (1959–1964), veröffentlichte er den zentralen Text dieser Jahre in Franz Mons Typos Verlag in Frankfurt am Main: *Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr*. In diesem Text legte er unter anderem seine Überlegungen zur Schrift, zum prozesshaften Arbeiten und zur Doppelseitigkeit von transparenten Blättern dar. Das zweiseitige Arbeiten auf transparentem Papier, über das er seit 1957 bereits intensiver nachdachte, begriff er dabei als Reflexion über die »Frage nach der Blatt-Rückseite als Existenz-Problem«,

wie er noch 1989 an Werner Schmidt schrieb.¹² Die Ausgangsbasis seiner Überlegung war die Feststellung: »Schrift [... ist] zugleich Abbild.«¹³ Die Schriftzeichen verweisen nicht nur auf Begriffe und Ideen, also nach Saussure als »signifiant« auf den »signifié«, sondern stehen selbst als Zeichen für sich. Sie spiegeln zudem den Menschen, der sie formt, und sind »rückwärtige Landschaften des Ichs, das die angenommene, erlernte Schrift schreibt, wie Spiegelzeichen, Spiegelzeichen dessen, was als ›Ich‹ durch das Auge blickt«. Der Blick des Schreibenden spiegelt sich in dem Blatt, die Person spiegelt sich darin, durch die Schriftzeichen wiederum lässt Claus »Spiegel-Räume« entstehen, die »versuchend betretbar« sind. Die Form, die er für diese Metaphorik findet, sind die diaphanen Blätter, die er doppelseitig bezeichnet und die, im Raum aufgestellt, von beiden Seiten zu betrachten sein sollen.

Claus führte seine Gedanken sehr viel weiter und globaler aus, ging auf verschiedene Kulturen und Epochen ein und griff unter Verweis auf Ernst

Bloch die Vorstellung utopischer Vexier- und Sinnbilder auf. Der Sprache beziehungsweise dem Sprachbild als Spiegelung kommt dabei eine wichtige Funktion als »wechselseitige Vermittlung der objektiven und der subjektiven Wirklichkeit« zu. Das Prozesshafte des Niederlegens von Zeichen und Bildern auf beiden Seiten des Papiers entspricht dem Prozess des dialektischen Denkens, denn: »Sprache, diese jene zuhöchst menschliche und vermenschlichende, dabei vielräumig-offene Materie, Prozeß-Materie, ist in dem Augenblick, in dem das Subjekt sich ihrer bedient, gar sie formiert, objektiv und subjektiv zugleich. Sie spiegelt die rückwärtige Landschaft des informierenden Ichs, mit seinen aus ihrer sich vorschiebenden Triebgefühl-fühlern, und übermittelt relativ objektive Sachverhalte, Mit-Teilungen.«¹⁴ So können die Sprachblätter als Allegorien des Denkens verstanden werden.

EULENSPIEGELEIEN

1964/65 entwickelte Claus ein Blatt, das er als *Eulenspiegel-Reflex* betitelte (Abb. 2).¹⁵ Auch hier ging es zuerst um den Inhalt, weniger um die Form: Der Duktus der Hand war nicht zuerst Ausdruck eines unterbewussten Automatismus, sondern Ausdruck des Denkprozesses, wie er ihn in seinem oben genannten Text von 1964 beschrieb. Der Titel verweist auf die Geschichte des Till Eulenspiegel und führt damit, wie immer bei Claus, in den größeren inhaltlichen Kontext des Blattes ein, »als Eröffnung des Prozesses, der sich zwischen Betrachter und Sprachblatt abspielen wird.«¹⁶ (Durch die prägnanten Titel werden Assoziationen geweckt, Denkreize stimuliert, bevor die Gefahr einer rein ästhetischen Betrachtung sich entwickeln könnte: Bei Claus heißt Sehen Denken.)

Eulenspiegel ist der bekannte Protagonist des mittelniederdeutschen Volksbuchs, das 1510 zum ersten Mal publiziert wurde. In Braunschweig soll er, einem Narren gleich, die Menschen provoziert haben, indem er bestimmte bildliche Redewendungen und Metaphern wörtlich nahm und so ihre Sinnlosigkeit aufdeckte. Aufgrund seines schelmenhaften Äußeren und seiner Boshaftigkeit wurde er nicht ernst genommen, jedoch war er es, der die Unzulänglichkeiten, die Anpasstheit und Dummheit seiner Mitmenschen und von Autoritäten vorführte, ohne sich direkt angreifbar zu machen. Schon Erich Kästner hatte 1938 im Kontext der NS-Diktatur die Geschichte nach-erzählt und damit die Lesart des Eulenspiegels als subversiv-satirische Figur des intelligenten Widerstands geprägt. Diese Rolle des anarchischen Provokateurs, der zumeist um der Wahrheit willen sich auf eine unangreifbare und boshaft-humorvolle Art gegen überkommene Glaubenssätze wehrte und damit den Anspruch auf Selbstbehauptung formulierte, wurde zu einer beliebten Gestalt in der DDR. Anfangs von der offiziellen Kulturpolitik im

Sinne der Erbetheorie als Vorkämpfer der »kleinen Leute« vereinnahmt, entwickelte sich Eulenspiegel dann zunehmend zu einem beliebten Topos der camouffierten Eigensinnigkeit, einem Code für eine vordergründig einfältige, hintergründig machtkritische Haltung. Mit Satire wehrte man sich gegen die Parteiideologen. Literarisch wurde das Thema in der DDR von Christa und Gerhard Wolf erneut aufgegriffen, nachdem sich Bertolt Brecht in der unmittelbaren Nachkriegszeit damit prägend beschäftigt hatte. Das Literatenpaar Wolf publizierte 1972 die Erzählung für den DEFA-Film *Till Eulenspiegel* (1975) von Rainer Simon, der sich einer gewissen Popularität erfreute und durchaus auch Ventilfunktion hatte.¹⁷ Claus trug zu dieser Lesart mit dem *Eulenspiegel*-Blatt bei. Das doppelseitig auf empfindlichem Durchschlagpapier mit Feder, Pinsel und Tusche beschriebene und bezeichnete Blatt zeigt »papillarlinig« über das gesamte Blatt verteilt Schriftelemente und Vibrations Spuren – die beidseitigen Schriftzeichen spiegeln die »rückwärtige Landschaft des Schreibenden im Moment seines Vorwärtsschreibens«, wie er 1964 in seinem theoretischen Text schrieb.¹⁸

Die Arbeit an dem *Eulenspiegel*-Blatt zog sich über mehrere Monate hin. Begonnen hat es Claus in einzelnen Phasen 1964 und beendet 1965. In den verschiedenen Entwicklungsschritten setzte er eigene inhaltliche Akzente. So fing er mit der Darstellung des jungen Eulenspiegel an, endete aber mit dem alten Schalk, wie er im Interview von 1976 erklärte, wobei die Phasen sich überlagern und der junge nicht mehr erkennbar ist. Schreibend und linienführend erzeugte Claus auf Vorder- und Rückseite eine innere Landschaft, in der mit dem verzerrten und fragmentierten Gesicht des Protagonisten Till Eulenspiegel anthropomorphe Züge zu erkennen sind. Eine kappenähnliche Form ist oben rechts angedeutet. Zwei Augen, die durchbrochen sind und nach rechts unten zu blicken scheinen, und eine Mundpartie sind auf der Vorderseite des Blattes zu erkennen; von hinten scheinen Umrisse, vibrierende Pinselsetzungen und ansatzweise lesbare Wörter durch. Dreht man das Blatt um, ist unter anderem zu lesen: »Die zerstörte Spiegelung«. Spiegelung – oder eben »Reflektion«, wie es im Titel in der doppelten Bedeutung von Spiegelung und Denkprozess heißt – ist einer der zentralen Begriffe auch des Textes von 1964. Andere Notate sind weniger gut zu lesen. Das eine Auge taucht auf der Rückseite ebenfalls als eigene Zeichnung in Korrespondenz zur Vorderseite wieder auf, während das andere von Ausdruckslinien überzeichnet ist. Augen, zumeist losgelöst von der Darstellung eines Gesichts, waren seit 1962 ein häufig wiederkehrendes bildhaftes Zeichen bei Claus (etwa auf dem bekannten Blatt *Blickworte reflektierende Studie*, 1962/63, WVZ-Nr. Z 301) und Symbol unter anderem für die Spiegelung des zeichnenden Ichs zwischen Subjekt und Objekt.¹⁹ Mit der Darstellung des



Eulenspiegels als Ich-Landschaft fiel die durch Bloch geprägte Vorstellung der »Realchiffre« zusammen: Die Hoffnung auf eine Veränderung des aktuellen Zustands, so Claus in einem Brief an Bloch, sei ein utopischer Ansatz gewesen.²⁰ In den Augenformen wiederum spiegelt sich der Betrachter in der unmittelbaren Sehsituation, integriert sich in den Seh- und Denkprozess. Die Sprachblätter öffnen sich zu ihrer jeweiligen Gegenwart.

Claus hatte die Volksbuchausgabe des Till Eulenspiegel als Ausgangspunkt genommen, in der die »Herrschaftsstrukturen in Frage gestellt wurden«, wie er 1976 sagte, »eben durch Eulenspiegel, den ich nicht wie im üblichen Gebrauch als puren Schalksnarren verstehe, sondern als einen, der das Gesagte wirklich beim Wort nahm, der Konventionen und Zwänge von oben bewusst von unten zerstörte«.²¹ Er schrieb ihm also eine durchaus revolutionäre Kraft zu und bettete ihn intellektuell ein in den historischen Materialismus als Abfolge von Gesellschaftsformationen, der in der DDR zur offiziellen Weltanschauung gehörte. Das Eulenspiegelthema setzte Claus in Beziehung zu revolutionären Figuren wie dem Prediger und Theologen



3 Vorder- und Rückseite von Carlfriedrich Claus, Till Eulenspiegels Grab als Denkprozeß (seine Wiederkkehr als Guerillero), 1972

Thomas Müntzer, mit dem er sich unter dem Eindruck von Bloch beschäftigt hatte, und zu den Bauernkriegen. Darüber hinaus hatte er wohl auch

seine eigene Gegenwart im Blick, da Claus immer auch die »gesellschaftliche Wirksamkeit« seiner Blätter mitdachte.²² Er interessierte sich bei der Infragestellung von Macht, von herrschaftlicher Gewalt durch Konventionen und Zwänge auch deshalb für Eulenspiegel, weil dieser seinem eigenen Handeln Sprache zugrunde legte – die wörtliche Umsetzung von Sprachbildern – und über die Dekonstruktion von Sprache die Dekonstruktion von Macht betrieb. Claus beeindruckte die Radikalität Eulenspiegels, der sein Leben für seine Überzeugung aufs Spiel setzte. Man könnte versucht sein, die Eulenspiegelfigur parallel zu Claus' eigener Existenz – die von einer radikalen Kompromisslosigkeit hinsichtlich der eigenen Arbeit, von einem Leben des materiellen Verzichts am Rande des offiziellen gesellschaftlichen Lebens in Annaberg geprägt war – und zu seiner Arbeitsweise der Analyse sprachlicher Strukturen und Inhalte. Claus sah sich aufgrund seiner an Bloch geschulten Exegese von Karl Marx als unabhängiger Kommunist.²³ Angesichts der

konstanten Überwachung, seiner eigensinnigen Haltung in Opposition zur Mehrheitsgesellschaft und den vom SED-Staat aufoktroierten Normen kann angenommen werden,²⁴ dass Claus sich mit der Figur des Eulenspiegels durchaus identifizierte. Die Bezeichnung der »zerstörten Spiegelung« suggeriert dabei aber keine einfache affirmative Identität, sondern eine zerrissene, fragmentierte, zweifelnde, die in der Ambivalenz des Till Eulenspiegel ihre Entsprechung suchte.

Ausgestellt wurde das Blatt zuerst 1965 in Dresden durch Werner Schmidt. Jedoch erfuhren Darstellung und Thema zum Entstehungszeitpunkt Mitte der 1960er-Jahre noch keine besondere Aufmerksamkeit. 1974 wurde es als Reproduktionsgrafik in höherer Auflage vertrieben (WVZ-Nr. G 15), Zeichen auch des zunehmenden Erfolgs des Themas, zuerst als Offsetlithografie nach einem Foto der Zeichnung in einer Auflage von circa 200 Exemplaren, dann in geringerer Auflage als Handklischeedruck, nachdem es Lothar Lang, Herausgeber der Berliner Kabinettpresse, als Frontispiz für die Publikation *Letzte Mappe* von 1974 ausgewählt hatte. Durch die anthropomorphen Formen und die Allusionen des Titels war das Blatt aber nicht nur etwas leichter zugänglich, sondern es genoss knapp zehn Jahre später auch eine gewisse Popularität in der DDR, vor allem seit dem erneuten Aufkommen des Themas während der kurzzeitigen Liberalisierung Anfang der 1970er-Jahre und durch das Erscheinen des Buches von Christa und Gerhard Wolf (1972) und des zugehörigen Filmes. Mit beiden stand Claus seit Beginn der 1970er-Jahre in einem intensiven Austausch, ausgehend von der Zusage einer Reproduktion des *Eulenspiegel*-Blattes im Juni 1971. Christa Wolf dankte es ihm und merkte an, nach dem Hinweis, dass sie es täglich sähen: »Ich glaube nämlich, dass man sich in Ihre Arbeiten sehr hineinsehen muß, sie mit Ihren eigenen Äußerungen dazu konfrontieren usw. Ich bin ziemlich sicher, daß Sie zu jedem Blatt oder Zyklus einen Miniatur-Essay schreiben sollten, und beide zusammen wäre die Ihnen gemäße Äußerung zu einem Thema, die sicher vor allem den Zweck hätte, andere, und sei es nur zu gedanklichen Äußerungen und Gegenäußerungen, anzuregen.«²⁵ Dies traf Claus' Vorstellung von der diskursiven Wirksamkeit seiner Sprachblätter. Die Vermutung liegt nahe, dass der Austausch zwischen ihnen die Auseinandersetzung mit dem Thema vonseiten Christa und Gerhard Wolfs noch befördert hat.

Umgekehrt gilt dies ebenso: Claus selbst hatte sich Mitte 1972 dem Thema erneut in einer Zeichnung zugewandt, dieses Mal in *Till Eulenspiegels Grab als Denkprozeß (seine Wiederkehr als Guerillero)*, in Feder und Tusche beidseitig auf Transparentpapier gezeichnet (Abb. 3).²⁶ Ist der Gegenwartsbezug beim ersten Blatt von 1964/65 noch stärker hinter der historischen

Vorlage kodiert, so wird er hier in zweifacher Hinsicht bereits im Titel betont, als gegenwärtiger Denkprozess und als antagonistische Kraft der Guerilleros, also der (südamerikanischen) Widerstandskämpfer. Claus bezog sich hier auf die Passage der Beerdigung von Eulenspiegel, als ein Seil riss und der Sarg in die Vertikale rutschte, sodass der Tote scheinbar wieder auferstand. Laut Tagebucheintrag vom 19. November 1972 sah Claus die beiden Blätter in einem Zusammenhang und verstand Eulenspiegel als Revolutionär. Er hatte auch dieses spätere Blatt mehrfach überarbeitet – eben als Denkprozess – und bezeichnete es in einem Tagebucheintrag vom 5. November 1972 als »Psycho-Allegorie, die das Verwachsen unterschiedlichster psychischer Figuren und Tendenzen zu einem Konglomerat des Verschütteten demonstriert.«²⁷ Hatte er sich bei dem Blatt von 1964/65 noch an der Aktualität des Protagonisten im historischen Volksbuch vor dem Hintergrund der Bauernkriege abgearbeitet, blickte er mit diesem Blatt auf die globalen Konflikte seiner Gegenwart. In dieser Zeit hatte er mehrere Blätter zu den Konflikten in Vietnam (*Vietnam: Un aspect de la paix*, 1973, WVZ-Nr. Z 608) und zum Putsch der Junta in Chile geschaffen (z.B. *Submarines im Bewusstsein ...*, 1973, WVZ-Nr. Z 609). Nun diente Eulenspiegel als Vorbild eines neuen Protagonisten, der sich kämpferisch für die Unterdrückten einsetzte: »Eulenspiegel-Reflex« hat das Leben, Weiterleben des Eulenspiegel des Volksbuchs zum Inhalt. »Eulenspiegels Grab ...«, sein (wie jedes Menschen) bitteres Sterben und seine »Auferstehung« als anderer«, schrieb er an Christa und Gerhard Wolf. »Als Rächer. Man könnte evtl. auch sagen: Guerilla. D. h. zu dem Eulenspiegel, der da aus dem Grab steigt, muss das Buch, müssen die Geschichten erst noch geschrieben werden.«²⁸ Claus führte diese Geschichte zwar nicht aus, aber sie ließ ihn nicht los: 1983 verfasste er einen Text zu seinem zweiten Eulenspiegelblatt und ging auf die dreimalige Beerdigung und die Wiederkehr des Eulenspiegels als Guerillero ein.²⁹ Wie auch in vielen seiner anderen Sprachblätter zeigte er sich als politisch engagierter Künstler, als Kommunist, der mit seinem Engagement zwar ähnliche Themen wie die offizielle parteipolitische Agitation in der DDR aufgriff, ihr aber in seiner Haltung diametral entgegenstand. Intellektuell und künstlerisch, auch politisch handelte Claus selbst eher wie ein Guerillero, als Kämpfer für Selbstbestimmung der Menschen, für Gerechtigkeit und Gleichheit. Angeregt von Ernst Bloch, ging es ihm in seinen Sprachblättern um die Emanzipation und Befreiung des Menschen durch das Denken zum »Erlernen der Mündigkeit«, wie er schreibt.³⁰ Eulenspiegel war dabei eine ihn über Jahrzehnte hinweg begleitende wichtige Denkfigur.

FRÉDÉRIC BUSSMANN: GOOD VIBRATIONS?

- 1 Carlfriedrich Claus im Interview mit Henry Schumann, in: Henry Schumann, *Ateliiergepräche*, Leipzig 1976, S. 19-35, hier S. 21 f.
- 2 Monika Schmitz-Emans, »Utopisch aufgeschlagene Landschaft. Romantische Weltbuchtopik, Ernst Blochs Chiffrenkonzept und Carlfriedrich Claus' graphische Denklandschaften«, in: *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne. (Post-)Modernist Terrains: Landscapes - Settings - Spaces*, hrsg. von Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans, Würzburg 2007, S. 265-289, S. 279.
- 3 Claus 1976 (wie Anm. 1), S. 23.
- 4 Ebd., S. 31.
- 5 Zitiert nach: *Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, hrsg. von Ingrid Mössinger und Brigitta Milde, Köln 2005, S. 198.
- 6 Bloch lehrte seit 1948 in Leipzig und verließ 1961 nach dem Bau der Mauer die DDR.
- 7 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, Berlin 1954, S. 14.
- 8 1969 wurden seine Blätter als »antisozialistisch« und »antihumanistisch« vom Vorstand des Verbands Bildender Künstler des Bezirks Karl-Marx-Stadt eingestuft, er selbst zunehmend isoliert. Auf Vorschlag von Thomas Ranft, der seine *Aurora*-Mappe druckte, wurde er 1974 in den Verband aufgenommen und konnte erst dann aufgrund des offizielleren Status als Künstler freier arbeiten. Claus, der seine Überwachung und Isolation als »doch etwas paradoxe Situation« bezeichnete, antwortete 1976 auf die Frage nach seiner weltanschaulichen Position jedoch sehr klar: »Ich bin Kommunist.«, Claus 1976 (wie Anm. 1), S. 32 beziehungsweise S. 31. Die Überwachung durch die Staatssicherheit, unter anderem im operativen Vorgang »Eremit«, hält bis zum Ende der DDR an.
- 9 Kahnweiler hielt sich anlässlich der Ausstellung von Picasso-Graphiken 1966 in Dresden auf, erwarb ein Sprachblatt von Claus und stand mit ihm bis 1978 in Korrespondenz.
- 10 *Erster versuchender doppelseitiger Schreibakt*, 1961, Kunstsammlungen Chemnitz - Carlfriedrich Claus Archiv, CCA-5.3.2.-238; *Carlfriedrich Claus. Erwachen am Augenblick. Sprachblätter. Mit den theoretischen Texten von Carlfriedrich Claus und einem kommentierten Werkverzeichnis*, Ausst.-Kat. Städtische Museen Karl-Marx-Stadt u. a., bearb. von Klaus Werner, Karl-Marx-Stadt und Münster 1990, WVZ-Nr. 247.
- 11 S. Werner Schmidt, »... et altera pars. Die Rückseite als Mittel der Kunst von Carlfriedrich Claus«, in: Ausst.-Kat. Städtische Museen Karl-Marx-Stadt u. a. (wie Anm. 10), S. 34-39.
- 12 Claus zitiert in: ebd., S. 34.
- 13 Dieses und die folgenden Zitate aus dem Text hier zitiert aus dem Wiederabdruck in: Ausst.-Kat. Karl-Marx-Stadt u. a. 1990 (wie Anm. 10), S. 91-103, hier S. 92.
- 14 Ebd.
- 15 Carlfriedrich Claus, *Eulenspiegel-Reflex*, 1964-1965, Feder, Pinsel, Tusche auf beidseitig bezeichnetem Durchschlagpapier, 298 x 2111 mm (Blattmaß), Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz - Carlfriedrich Claus Archiv, CCA-5.3.2.-290; Ausst.-Kat. Karl-Marx-Stadt u. a. 1990 (wie Anm. 10), WVZ-Nr. 379.
- 16 Claus 1976 (wie Anm. 1), S. 29.
- 17 S. unter anderem Bettina Verheyen, *Till Eulenspiegel. Revolutionär, Aufklärer, Außenseiter. Zur Eulenspiegel-Rezeption in der DDR*, Frankfurt am Main u. a. 2004.
- 18 Claus, in: Ausst.-Kat. Karl-Marx-Stadt u. a. 1990 (wie Anm. 10), S. 103.
- 19 »Im Bild der Landschaft«, so die Literaturwissenschaftlerin Monika Schmitz-Emans 2007 mit Blick auf das *Eulenspiegel*-Blatt, »konvergieren für Claus offenbar Objekt- und Subjektsphäre.«, Schmitz-Emans 2007 (wie Anm. 2), S. 281)
- 20 Claus in einem Brief an Ernst Bloch vom 08.08.1974, in: Ausst.-Kat. Karl-Marx-Stadt u. a. 1990 (wie Anm. 10), S. 21, hier zitiert nach Schmitz-Emans 2007 (wie Anm. 2), S. 282.
- 21 Claus 1976 (wie Anm. 1), S. 33.
- 22 Ebd., S. 31.
- 23 In einem Brief an Christa und Gerhard Wolf vom 25.05.1972 definierte er: »Kommunismus (= herrschaftslose Gesellschaft)«, was nicht auf die von ihm erlebte DDR-Gesellschaft zutrifft, aber sicherlich auch nicht auf die westliche, in: *Nun schauen mich immer mindestens vier Augen an. Carlfriedrich Claus, Gerhard Wolf, Christa Wolf. Der Briefwechsel 1971-1998*, bearb. von Anka Paula Böttcher mit Gerhard Wolf, hrsg. vom Kunstkeller Annaberg e.V. und Chemnitzer Verlag, Chemnitz 2018, S. 22.
- 24 Claus fühlte sich seit Anbeginn sowohl in der Zeit des Nationalsozialismus als auch in der DDR ausgegrenzt und nicht zugehörig, kultivierte seine Unabhängigkeit und Eigenwilligkeit: »Was schon meine Kindheit beherrschte, das Gefühl, kein Deutscher zu sein und auch kein Deutscher sein zu wollen, ist geblieben«, schrieb Claus an Christa und Gerhard Wolf am 07.02.1973, »ich lebe als Fremder in der DDR.«, in: ebd., S. 34.
- 25 Ebd., 10.
- 26 Carlfriedrich Claus, *Till Eulenspiegels Grab als Denkprozess (seine Wiederkehr als Guerillero)*, 1972, Feder, Tusche, beidseitig auf Transparentpapier, 289 x 206 mm (Blattmaß), Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz - Carlfriedrich Claus Archiv, CCA-5.3.2.-364; Ausst.-Kat. Karl-Marx-Stadt u. a. 1990 (wie Anm. 10), WVZ-Nr. Z 592

27 Zitiert nach ebd., S. 243 (WVZ-Nr. Z 592).

28 Böttcher 2018 (wie Anm. 23), S. 38 f.

29 Abgedruckt in: Ausst.-Kat. Karl-Marx-Stadt u. a. 1990 (wie Anm. 10), S.

243 (WVZ-Nr. Z 592).

30 Claus in einem Brief an Christa und Gerhard Wolf, 28.09.1974, in: Böttcher 2018 (wie Anm. 23), S. 93.