

„LAUT-LETTERUNG, LETTER-LAUTUNG“

Wechselseitige Befruchtungen zwischen akustischem und optischem ‚Distrikt‘ im Frühwerk des Experimentalpoeten Carlfriedrich Claus

Von Annette Gilbert (Berlin)

Im Fokus steht das Wechselspiel zwischen Akustischem und Optischem, Laut und Letter, Tonband und Schreibmaschine, Klangtext und Schriftbild, Letterfeld und Lauttheater, welches das Frühwerk von Carlfriedrich Claus auszeichnet und einen originären Beitrag zur poetischen ‚Grundlagenforschung‘ in der experimentellen Literatur nach 1945 leistet.

The article discusses the interplay between acoustic and optical means, of sound and letter, tape and typewriter, soundtrack and letterpress, graphic patterns and tonal effects that distinguishes the early work of Carlfriedrich Claus. It made a primary contribution to the poetic investigation of fundamentals in the experimental literature after 1945.

Lange Zeit nur Kennern der experimentellen Kunst und Literatur bekannt, zieht das Werk des 1998 verstorbenen ostdeutschen Experimentalpoeten Carlfriedrich Claus¹⁾ inzwischen immer weitere Kreise. Es begann 1990 mit der ersten Retro-

¹⁾ Carlfriedrich Claus (geb. 1930 in Annaberg/Erzgebirge, gest. 1998 in Chemnitz) war ein Grenzgänger: Sein Werk changiert zwischen Poesie (insb. Visueller Poesie, Konkreter Poesie und Sound Poetry), Bildender Kunst, Schriftkunst, Linguistik, Philosophie, Mystik und experimenteller Versuchsanordnung. Zum selbstgewählten Eremitendasein, das Voraussetzung für das experimentelle Schaffen war, gesellte sich die politische Isolation. Claus verstand sich zwar als überzeugten Kommunisten, seine Kunst und Ideale fußten auf humanistischen und auch marxistischen Quellen. Doch gingen sie in ihrer Radikalität und Kompromisslosigkeit weit über die Theoreme des sozialistischen Realismus hinaus. Folgerichtig wurden die Tätigkeit des Künstlers und seine Teilnahme an Ausstellungs- und Buchprojekten im In- und Ausland behindert. Den Kontakt zur Außenwelt hielt Claus per Briefpost. Im Carlfriedrich Claus-Archiv in Chemnitz lagern 22.000 Briefe, darunter an Hans Arp, Dieter Roth, Bernard Schultze, Klaus Staeck, Günther Uecker, Jiří Kolář; Eugen Gomringer, Raoul Hausmann, Franz Mon, Ferdinand Kriwet, Friederike Mayröcker, Christa Wolf und Robert Rehfeldt; an Philosophen wie Ernst Bloch; an Kunsthistoriker wie Will Grohmann; an Komponisten wie Josef Anton Riedl und an Galeristen wie Michel Leiris und Daniel Henry Kahnweiler. 1960 gelang es ihm, sich an der Anthologie ›movens‹ von Franz Mon und Walter Höllerer zu beteiligen, 1965 an der von Dietrich Mahlow organisierten Ausstellung ›Schrift und Bild‹. Die erste öffentliche Einzelausstellung in der DDR fand 1980 auf Initiative von

spektive in Münster und Karl-Marx-Stadt und dem ersten umfassenden Katalog seiner Werke und Schriften und setzte sich fort mit der Aufnahme in die Akademie der Künste (1991), der Verleihung mehrerer Kunstpreise bis hin zum Bundesverdienstkreuz (1997) und der Installation seines ›Experimentalraums Aurora‹ im Reichstagsgebäude (1998). Den vorläufigen Höhepunkt bildete die monumentale Einzelausstellung ›Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock‹ (2005) in Chemnitz; angekündigt ist bereits die nächste große Einzelausstellung; ›Carlfriedrich Claus. Geschrieben in Nachtmeer‹ in der Akademie der Künste Berlin (8. April bis 5. Juni 2011).

Neben diese Würdigung als Künstler treten in den letzten Jahren zunehmend Arbeiten, die explizit Claus' literarisches Schaffen in den Blick nehmen und publik machen. So erschien in der Literaturzeitschrift ›Akzente‹ 55/2008 eine Auswahl aus den frühen Gedichten, den so genannten ›klang-gebilden‹; die Reihe ›Text + Kritik‹ widmete Claus 2009 ein eigenes Heft; inzwischen sind mehrere CDs mit Aufzeichnungen wichtiger lautexperimenteller Arbeiten aus verschiedenen Schaffensperioden und den großen Rundfunkstudioproduktionen aus den 1990er-Jahren verfügbar, mehrere literaturwissenschaftliche Dissertationen zu den schrift- und/oder lautkünstlerischen Werken von Carlfriedrich Claus liegen vor.²⁾

Der bis dato vorherrschenden kunstwissenschaftlichen Betrachtung wird nun also verstärkt auch die explizit sprach- und literaturwissenschaftliche Reflexion an die Seite gestellt, was sowohl der „strukturelle[n] Ambiguität“³⁾ von Claus' Œuvre zwischen Kunst und Literatur gerecht wird als auch seiner immer wieder betonten Selbstverortung in der Literatur entspricht. Er selbst betrachtete seine Arbeiten als Randgebiet der Literatur, als „vorversuche zur produktion einer nichtverbalen literatur“⁴⁾. In diesen neueren literaturwissenschaftlichen Arbeiten erfahren das schriftkünstlerische und das bis vor kurzem noch schwer zugängliche lautpoetische Œuvre gleichermaßen Aufmerksamkeit, wobei zugleich die „unterschiedlichsten Möglichkeiten der Korrespondenz, der Relation“ zwischen dem akustischen und

Werner Schmidt im Dresdner Kupferstichkabinett statt. Erst mit der Wendezeit kam die breite Anerkennung.

²⁾ Vgl. z. B. CARLFRIEDRICH CLAUS, Basale Sprech-Operationsräume. Mit einem Radio-Essay von KLAUS RAMM, intermedium records 2009 (CD). – MICHAEL GROTE, Exerzitionen. Experimente. Zur Akustischen Literatur von Carlfriedrich Claus, Bielefeld 2009 (mit CD). – ANNETTE GILBERT, Bewegung im Stillstand. Erkundungen des Skripturalen bei Carlfriedrich Claus, Elizaveta Mnacakanjan, Valeri Scherstjanoi und Cy Twombly, Bielefeld 2007. – Ausführliche Bibliographien finden sich zudem in: Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Claus im Kontext von Klee bis Pollock, hrsg. von INGRID MÖSSINGER und BRIGITTA MILDE, Köln 2005, und in: Carlfriedrich Claus, hrsg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD und ANNETTE GILBERT, München 2009 (Text + Kritik, H. 184).

³⁾ GÜNTER PETERS, Annäherungen an Carlfriedrich Claus, in: Carlfriedrich Claus, hrsg. von ARNOLD/GILBERT (zit. Anm. 2), S. 5–14, hier: S. 12.

⁴⁾ CARLFRIEDRICH CLAUS, zwischen-bemerkungen, in: DERS., Erwachen am Augenblick. Sprachblätter, Karl-Marx-Stadt und Münster 1990, S. 127–128, hier: S. 127. Wiederabgedruckt in: Carlfriedrich Claus, hrsg. von ARNOLD/GILBERT (zit. Anm. 2), S. 102–105.

dem optischen „Distrikt des Dichtreichs“⁵⁾ in den Blick geraten, die Claus' experimentelle Arbeiten seit Beginn an erklärtermaßen geprägt haben.

Da bisher allerdings den späteren Schaffensphasen „sowohl von der Forschung als auch vom Autor selbst größere Relevanz [als dem Frühwerk] zugeschrieben“⁶⁾ wurde, wie auch Janet Boatin konstatiert, soll im Folgenden der Fokus auf den Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre liegen und das in ihnen erstmals explorierte Wechselspiel zwischen Akustischem und Optischem untersucht werden. Mit dieser Perspektivierung auf das Frühwerk ist die Entscheidung verbunden, die frühen Werke nicht nur als bloße Vorstufen, Vorstudien, „Vorversuche“⁷⁾ etc. für Späteres anzusehen, sondern als eigenständige, autonome Arbeiten anzuerkennen⁸⁾, die einen eigenwilligen, aber höchst elaborierten und unverzichtbaren Beitrag zur poetisch-experimentellen ‚Grundlagenforschung‘ in der Literatur nach 1945 geleistet haben und den Vergleich mit Werken anderer Vertreter der akustischen Kunst und der Konkreten Poesie nicht zu scheuen brauchen.

Klang-Gebilde: Von der Versprachlichung zur Notation akustischer Prozesse

‚Starting point‘ dieses Beitrags, aber auch – wie zu zeigen sein wird – der akustisch-visuellen Experimente von Claus, ist der frühe Text ›Turmdohlen‹ von 1955/56. Er gehört zu einer Gruppe von Gedichten, die Claus „klang-gebilde“ nannte. Schon diese Bezeichnung deutet auf das Claus interessierende Zusammenspiel von (Sprach-)Klang und (Schrift-)Bild hin. Der Text entstand aus dem Versuch, die sich wandelnden Flugfiguren von Vogelschwärmen zu versprachlichen. „Wie läßt sich der Bewegungsverlauf, das Sich-Verändern der ‚Schwarm-Formen‘ sprachlich begleichen?“⁹⁾, notiert Claus auf einem der ersten Entwürfe zu dem Gedicht am 23. November 1955. Im Ringen um den adäquaten sprachlichen Ausdruck fragt er sich wenige Tage später, am 5. Dezember 1955: „Ist die Umsetzung, die exakte Übertragung eines Schwarmes Turmdohlen in die Sprache möglich?“

⁵⁾ CARLFRIEDRICH CLAUS, Klangtexte Schriftbilder, in: DERS., Erwachen am Augenblick. Sprachblätter, Karl-Marx-Stadt und Münster 1990, S. 85f., hier: S. 86. Wiederabgedruckt in: Carlfriedrich Claus, hrsg. von ARNOLD/GILBERT (zit. Anm. 2), S. 54–56.

⁶⁾ JANET BOATIN, Darum wird es erst. Carlfriedrich Claus' Frühwerk, in: ebenda, S. 27–41, hier: S. 27.

⁷⁾ MICHAEL GROTE, Sprechexerziten, in: Schrift. Zeichen. Geste, hrsg. von MÖSSINGER/MILDE (zit. Anm. 2), S. 54–67, hier: S. 55.

⁸⁾ Auch wenn dies Claus' eigener rückblickender Bewertung seiner frühen Arbeiten zum Teil entgegenlaufen mag. Janet Boatin zeigt detailliert auf, wie Claus sein Frühwerk durch die Art der Zusammenstellung, Präsentation und Kommentierung in retrospektiven Zusammenhängen (vgl. etwa die ›Workbox 1955–1990‹ mit einem Querschnitt seines Schaffens) einer impliziten Umwertung unterwirft.

⁹⁾ Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv. Typoskript. Wenn nicht anders angegeben, entstammen alle folgenden Zitate dieser Quelle. Ich danke der Leiterin des Carlfriedrich Claus-Archivs, Brigitta Milde, für die Unterstützung und für die Erlaubnis, in die noch unveröffentlichten Materialien Einsicht nehmen und Teile davon zitieren und abbilden zu können.

Exerzitium! (Parallel den Tunis-Arbeiten Klees, der hier Städte- und Landschafts-Architekturen ‚transformierte‘.)“ Schon zu diesem Zeitpunkt begreift Claus seine künstlerische Tätigkeit als ‚Exerzitium‘ – ein Verständnis von Kunst, das zeitlebens Claus’ experimentelles Schaffen prägen sollte.¹⁰⁾ Die Endfassung des Gedichts vom 3. Januar 1956 lautet:

Turmdohlen
Sphären
tasten
die Schwingen
und
zeichnen
den
Wind

Damit greift Claus zur Beschreibung des Vogelschwarms einen Ansatz zur Beschreibung und Versprachlichung auf, den er bereits in einer ersten Notiz vom 23. November 1955 entwickelt hatte: „Eventuelle ‚Ursache‘ der ‚Mutationen‘ der Flugfiguren: Wind-Luft-Strömungen. Die Vögel tasten die Luftströme mit ihren Flügelspitzen ab.“ Die ebenfalls denkbare Ebene der Geräuschkulisse von Vogelschwärmen und Flugbewegungen gerät hier noch nicht in den Blick.

Dass diese Laut- und Klangebene in den frühen klang-gebilden offensichtlich erst nach Abschluss der Arbeit auf der sprachsemantischen Ebene an Relevanz gewinnt, belegt ein im Carlfriedrich Claus-Archiv befindliches und ebenfalls auf das Jahr 1955 datiertes Blatt zu dem klang-gebilde ›muscheln‹ (vgl. Abb. 1). Es enthält zwei verschriftete Varianten des klang-gebildes – eine konventionelle maschinenschriftliche für die ‚semantische‘ Lesart und eine handschriftliche Variante für die ‚lautliche‘ Lesart.

Die besondere Notation dieser lautlichen Lesart mit ihrer auffälligen Wiederholung und Unterstreichung der konsonantischen Laute, der Isolierung des Plosivs [t] und der Tieferstellung der Vokale signalisiert, dass hier die Worte des Gedichts „in ihre [...] phonetischen Einzellaute zerlegt“¹¹⁾ wurden und diese abwechselnd ‚zerdehnt‘ und staccato-haft verkürzt auszusprechen sind. Und in der Tat artikuliert Claus im mündlichen Vortrag die Vokale [u], [ö], [e] und den Konsonanten [t] nur kurz und abgehackt, während die anderen Konsonanten gedehnt werden, wie ein Mitschnitt einer Lesung aus den 1990er-Jahren bezeugt.¹²⁾ Während bei der schriftlichen Notation dieser Art der Rezitation der lyrische Ursprungstext noch

¹⁰⁾ Vgl. dazu ANNETTE GILBERT, Carlfriedrich Claus. ‚Vor-Versuche‘ in den Zwischenräumen von Literatur, Kunst und Wissenschaft, in: ‚Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment‘. Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert, hrsg. von RAUL CALZONI und MASSIMO SALGARO, Göttingen 2010, S. 263–280.

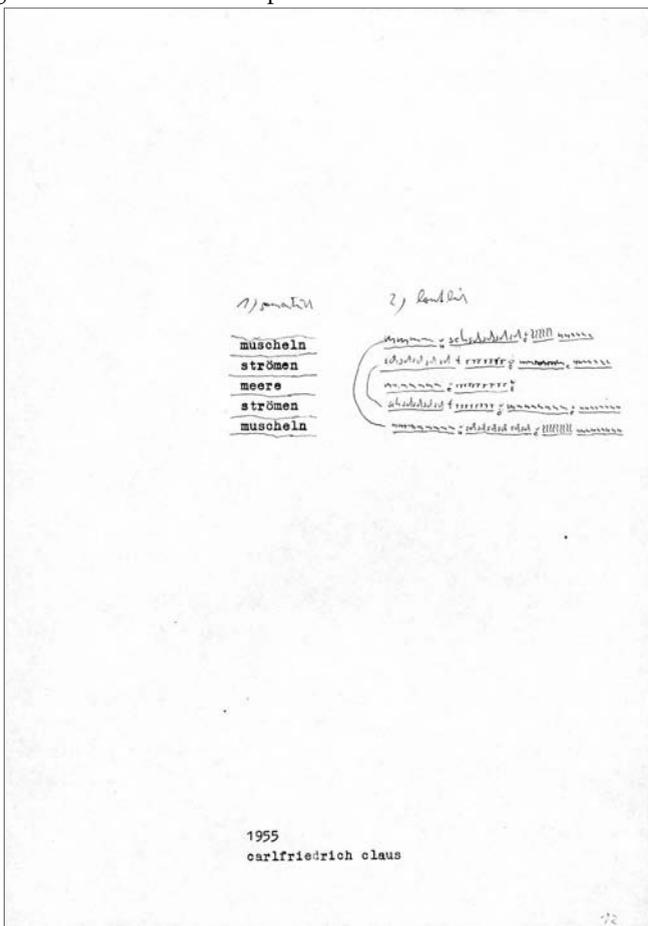
¹¹⁾ MICHAEL LENTZ, Lautpoesie/-musik nach 1945. Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme, München 2000, Bd. 2, S. 812.

¹²⁾ Zu hören u. a. im Radio-Essay von Klaus Ramm auf der CD: CARLFRIEDRICH CLAUS, Basale Sprech-Operationsräume. Mit einem Radio-Essay von KLAUS RAMM, intermedium records

erkennbar bzw. dechiffrierbar ist, dürfte das Gehörte „für den Hörer nur über eine hohe rezeptive Konzentrationsleistung zur Ausgangsgestalt zu rekonstruieren“¹³⁾ sein. Die „Dekonstruktion der Worteinheiten zugunsten der ‚Autonomisierung‘ ihrer phonetischen Qualitäten“¹⁴⁾ geht im mündlichen Vortrag also einher mit dem Risiko einer völligen Loslösung der lautlichen von der sprachsemantischen Ebene.

Abb. 1

Um 1958/59 greift Claus für mehrere Klanggebilde zu einer anderen Notationsart, die in dieser Form – im Gegensatz zu ›muscheln‹ – auch mehrfach veröffentlicht wurde (vgl. Abb. 2). Hier sind einzelne Lettern oder auch Letterngruppen höher bzw. tiefer gestellt, was – so erklärt Claus in einem Brief an Raoul Hausmann – „Ausdruck der Sprechkurven“ sei.¹⁵⁾ Wie diese Notation verlautlicht werden kann, lässt sich ebenfalls einer Aufnahme entnehmen.¹⁶⁾ Im Vergleich zur zweifachen Notation bei ›muscheln‹ hat diese ungewöhnliche typographische Anordnung also den Vorteil, dass sie beide Lesarten, sowohl die semantische als auch die einzellautbetonende phonetische Lesart, enthält und so die für Claus immer wichtiger werdende Verflechtung beider Ebenen anzeigt.



2009. Hörproben z. B. auf den Portalen www.buecher.de und www.amazon.de. Außerdem enthalten in: HEINZ WITTIG, *Menschliche Existenz als Experiment*, Nürnberg 1997 [VHS].

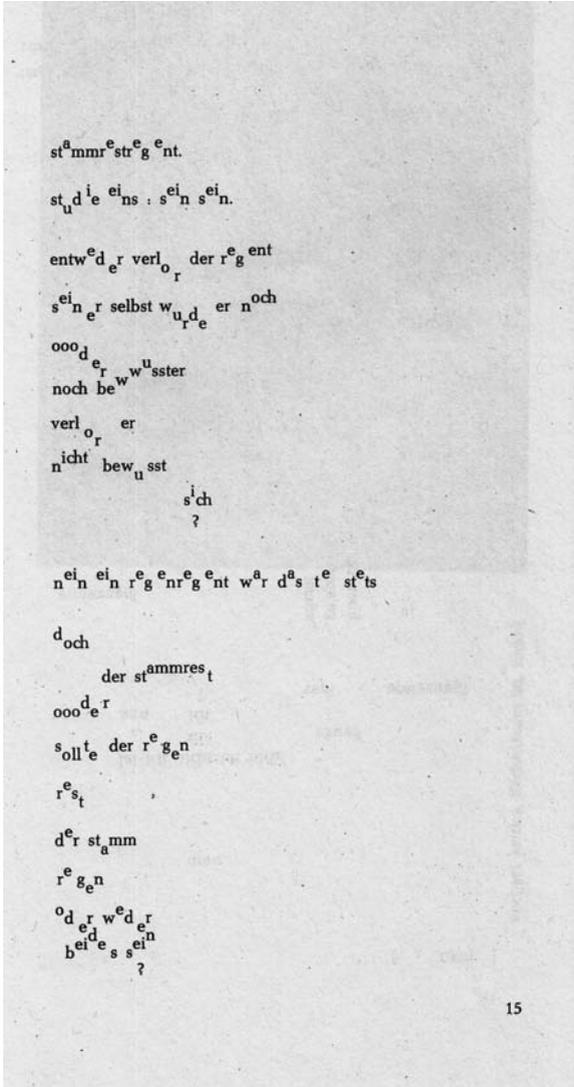
¹³⁾ LENTZ, *Lautpoesie/-musik nach 1945* (zit. Anm. 11), S. 812.

¹⁴⁾ Ebenda.

¹⁵⁾ CARLFRIEDRICH CLAUS an Raoul Hausmann in einem Brief vom 26. April 1960. Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv. Alle im Folgenden zitierten Briefe und Tagebücher lagern in Chemnitz. – Diese hoch- und tiefstellende Schreibweise kann auf verschiedene ‚Positionssysteme‘ zurückgeführt werden, mit denen Claus vertraut war: auf die Stenographie mit den Höher- bzw. Tieferstellungen von Vokalen, auf das musikalische Notensystem mit Hoch- und Tieferstellung der hohen bzw. tiefen Töne, aber auch auf die jüdische Buchstabenmystik mit ihren Vokalzeichensystemen, „die schon durch ihre Stellung oben

*Erste Tonbandexperimente:
Explorierung der konstellativen und dynamischen Sprechweise*

Abb. 2 Dieses Interesse an der Exploration der Lautebene erfährt einen bedeutenden Schub, als Claus im Sommer 1959 ein Tonbandgerät erwirbt, dessen Besitz für



einen experimentellen Poeten heutzutage „[genau]so wichtig [sei] wie der eines federhalters für Goethe“¹⁷⁾, wie Franz Mon postuliert, mit dem Claus damals in engem Briefkontakt stand. Mit seinen Tonbandexperimenten fand Claus sofort Anschluss zu aktuellen Tendenzen der akustischen Kunst nach 1945, die sich nicht mehr „in der imaginativen Lautsymbolik und dem arabischen Lautspiel, wie sie Lasker-Schüler und Hugo Ball vorgeführt hatten“¹⁸⁾, erschöpfte, sondern auf den elementaren Grund mündlicher Kommunikation zurückging, der infolge der funktionalen Ausrichtung der Sprache und Kommunikation allzu leicht in Vergessenheit gerät: auf den Körper in Gestalt der Sprechwerkzeuge und des Artikulationsapparats und auf den Sprechvorgang. Diese neue akustische Kunst, vertreten u. a. durch François Dufrêne, Gils Wolman, Henri Chopin, Franz Mon und Gerhard Rühm, besetzt dabei mehrere bedeutende Experimentierfelder, zu deren Erforschung Claus' Schaffen einen nicht unerheblichen Beitrag leistet.¹⁹⁾ Auch er widmet sich den eigentümlichen Bedingungen des Sprechens, was einhergeht mit dem experimentellen Ausreizen der Möglichkeiten des

Körpers und des Artikulationsapparates zur Laut-, Klang- und Geräuscherzeugung und mit einem ausgeprägten Interesse an spezifischen artikulatorisch-phonetischen Phänomenen wie Lautdifferenzen, -grenzen und -verwischungen. Dieser „Literatur im Schallraum“, wie Franz Mon diese Literaturrechtung in einem grundlegenden

Essay nannte²⁰), eignet in der Regel eine intensive Beschäftigung mit den Grundlagen der Phonologie und Phonetik.

Das gilt auch für die Experimente von Carlfriedrich Claus, für die sich das Tonbandgerät als in der Tat unentbehrlich herausstellen sollte. Nur kurz nutzt er es zur reinen Aufzeichnung der Rezitationen seiner frühen klang-gedichte, sehr bald jedoch sucht er mit seiner Hilfe tiefer in die Artikulations- und Lautebene der Sprache einzudringen. Auch das eingangs vorgestellte klang-gebilde ›Turmdohlen‹ greift er in diesem Zusammenhang noch einmal auf. Es wird zum Gegenstand eines technisch gestützten Lautexperiments, das es erlaubt, die semantische und lautliche Lesart nun nicht nur in der Notation, sondern auch akustisch zusammenzuführen.

Die Tonband-Aufzeichnung der ›Turmdohlen‹²¹) beginnt mit der gewöhnlichen Artikulation des Gedichts. Doch noch ehe dieses zu Ende gesprochen ist, wird es von einem anderen Sprechvorgang überlagert, den Claus per Tricktaste auf dieselbe Tonspur gesprochen hat. In ihm werden nur noch die Vokale, Umlaute und Diphthonge in der Reihenfolge ihres Auftretens im Gedicht gesprochen (schematische Darstellung von Verf.):²²)

Turmdohlen		
Sphären	ä	e
tasten	a	e
die Schwingen	ie	i e
und	u	
zeichnen	ei	e
den	e	
Wind	i	

oder unten die verschiedenen Eigentontönen bzw. Klangfarben des Vokals andeuten wollen.“ (EBERHARD HOMMEL, Untersuchungen zur hebräischen Lautlehre nach den Zeugnissen der Dialekte und der alten Grammatiker. Mit Beiträgen zur Geschichte der Phonetik, Leipzig 1927, S. 50). Zum Einfluss der jüdischen Mystik auf Claus' Schaffen vgl. diesen Aufsatz, S. 78f.

¹⁶) aus SICHT – abSICHT – einSICHT. 25 Jahre Bielefelder Colloquium Neue Poesie. Aisthesis Hörbuch 1, Bielefeld 2002, CD 1.

¹⁷) FRANZ MON an Carlfriedrich Claus in einem Brief vom 5. Februar 1959.

¹⁸) FRANZ MON, Literatur im Schallraum. Zur Entwicklung der phonetischen Poesie, in: DERS., Texte über Texte, Neuwied und Berlin 1970, S. 102–115, hier: S. 106. – Claus spürt nach eigener Aussage sogar eine „gewisse Aversion gegen den schönen Klang à la Hugo Ball“. Im Gespräch. Carlfriedrich Claus mit Klaus Schöning zu Lautaggregat, in: Booklet zur CD CARLFRIEDRICH CLAUS, Lautprozess-Raum, Chemnitz 1995, S. 23–29, hier: S. 25.

¹⁹) Vgl. dazu ausführlicher ANNETTE GILBERT, Tanz der Artikulationsorgane. Erkundungen des Elementaren im Sprechvorgang in der akustischen Kunst nach 1945, in: Plurale. Zeitschrift für Denkversionen 4 (2005), S. 123–154.

²⁰) MON, Literatur im Schallraum (zit. Anm. 18), S. 102–115.

²¹) Neue Zeitschrift für Musik 5 (1998), CD-Beilage.

²²) Solche Verfahren und Schreibweisen sind in der experimentellen Literatur nicht selten. So zerlegt beispielsweise Marc Sabathier Leveque die Verse „JE / regardAis l'EmpreintE de moN corps dans la neige“ ebenfalls abschnittsweise erst in ihre Konsonanten, dann in ihre Vokale. Abgedruckt ist dieses Gedicht in der ersten Nummer der Zeitschrift ›material‹ (1958) von Daniel Spoerri, die Claus durch die Vermittlung von Franz Mon und Dieter Roth kannte und besaß.

Bedingt durch diese zweite Tonspur scheinen die Vokale aus der „Lautstruktur [des Gedichts] hervor[zu]brechen, als hätten sich die Konsonanten verflüchtigt“²³⁾. Sie bilden „gänzlich neue, eigene Lautmuster“²⁴⁾. Claus wird in einem Brief an Franz Mon später vermerken, dass ihm hier zum ersten Mal „das Herauskreisen der Vokale aus dem [Gedicht-]Komplex, das Moment der Drehung“ gelang. „Das will ich weiterentwickeln“²⁵⁾, verkündet er abschließend.

Mit dieser Isolierung der Vokale betritt Claus innerhalb des akustischen Distrikts des Dichtreichs ein Experimentierfeld, das er in seinem etwa zeitgleich entstandenen Essay ›Klangtexte Schriftbilder‹ von 1959 als ‚konstellative Sprechweise‘ bezeichnete.²⁶⁾ Diese setzt sich „die isolierende Artikulation“ der Einzellaute zum Ziel, in den Worten von Claus: die „Herausstellung der jedem Laut eigentümlichen Gestalt“, oder auch: die „Kreislung IN SICHER jedes Lautes“²⁷⁾. Dass diese Form der Artikulation nicht einfach zu bewerkstelligen ist, sondern zum Gegenstand eines Experiments werden kann, liegt an der natürlichen Koartikulation, die beim ‚normalen‘ Sprechen gerade die Isolierung einzelner Laute verhindert. Einer ‚konstellativen Sprechweise‘ steht also, wie Claus in einer Fußnote zu seinem Essay selbst ausführt, die „Eigentümlichkeit der gesprochenen Rede [entgegen], den einzelnen Laut mit vorhergehenden oder folgenden zu überschatten, zu trüben. Mehrere Einzellaute werden derart nahe nebeneinander artikuliert, daß spezifische Lautkomplexe entstehen, in denen der Einzellaute rein kaum mehr erkennbar ist.“²⁸⁾

Um den Einzellaute trotzdem hörbar zu machen, sucht Claus die Worte so weit es geht in ihre Einzellaute zu ‚zerlegen‘. Dass dabei zwangsläufig die morphologischen und also auch die sprachsemantischen Zusammenhänge aufgelöst werden, nimmt er billigend in Kauf.²⁹⁾

Eben dieser asemantisierende Effekt stellt sich auch beim Hören der ›Turmdohlen‹ ein – die isoliert artikulierten Laute können beim Hören wohl kaum noch mit der lyrischen Ausgangssentenz in Verbindung gebracht werden. Dies gilt umso mehr, als auch dieser Sprechvorgang im weiteren Verlauf per Trickschaltung durch weitere überlagert wird, wobei ein „Echoeffekt“ entsteht und „kontrastierende Entfernungseindrücke im Hörraum“³⁰⁾ hervorgerufen werden.

Mit dieser „auditiven Verdichtung“³¹⁾ im Lauf der Aufzeichnung spielt Claus auch das zweite Experimentierfeld innerhalb des akustischen Distrikts des Dicht-

23) KLAUS RAMM, Die Stimme ist ganz Ohr. Ein Radioessay zu den Lautprozessen von Carlfriedrich Claus, Erstsendung: 17. September 1993, Bayern 2. Typoskript in den Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv, dort S. 9.

24) Ebenda, S. 9f.

25) CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 27. Januar 1960.

26) Vgl. CLAUS, Klangtexte Schriftbilder (zit. Anm. 5), S. 85.

27) Ebenda [Hervorh. i. O.].

28) Ebenda.

29) Die isolierende Artikulation sei ein Vorgang „GEGEN das allgemeine Sinn-Timbre“, ebenda [Hervorh. i. O.].

30) LENTZ, Lautpoesie/-musik nach 1945 (zit. Anm. 11), S. 814f.

31) Ebenda, S. 815.

reichs an: die ‚dynamische Sprechweise‘. Bei dieser geht es nicht mehr wie bei der konstellativen Sprechweise um die Vereinzelung der Laute, sondern im Gegenteil um ihre Verschmelzung bis hin zum „Rauschen“, in dem „alle Laute [...] ineinander, in Fluß [sind], keiner als einzelner mehr erkennbar.“³²⁾ Eben dieser Effekt der Simultaneität und Verschmelzung der Einzellaute in einem Lautkontinuum wird in der Überlagerung der Sprechvorgänge auf einer Tonspur in ›Turmdohlen‹ annäherungsweise erzielt.³³⁾

Mit diesen Untersuchungen zu Einzellaute und Lautkontinuum steht Claus nicht allein. Auch Franz Mon etwa erforscht die ‚Koartikulation‘ intensiv in seinen frühen artikulatorisch-phonetischen Arbeiten. Lautstücke wie ›erge erect‹, ›aus was du wirst‹ oder ›sinks‹ vollziehen Zeile für Zeile die allophonischen Verschiebungen eines Vokals in einer sich wandelnden Konsonantenumgebung nach, so dass die veränderte Qualität des Lauts in Abhängigkeit von den ihn umgebenden Lauten und die damit einhergehende minimale Einstellungsveränderung des Sprechapparats beobachtet werden können. Als ein Beispiel, in dem dieser ununterdrückbare Mitartikuliereffekt überzeugend zur Geltung komme, führt Mon Ernst Jandls bekanntes Schützengraben-Gedicht ›schtzngrmm‹ an: „Um der Lautsymbolik willen unterdrückt Jandl in diesem Text bewußt alles Vokalische, und so läßt sich beim Sprechen gut beobachten, wie die Konsonanten vokalisch mittönen.“³⁴⁾ In seinen theoretischen Schriften schlägt Mon angesichts der Unmöglichkeit einer Einzellauteisolierung den Begriff der Lautdyade vor:

Da immer Atemstrom und artikulierende Bewegung zugleich beteiligt sind, ist es fragwürdig, im landläufigen Sinn Vokale und Konsonanten zu unterscheiden. Auch dem scheinbar reinen Vokal ist ein konsonantisches Geräusch, und sei es ein h-Laut, beigemischt, und jeder Konsonant hat mittönendes vokalisches Element. Man spricht daher besser von Lautdyaden als den kleinsten phonetischen Einheiten, und Lautdyaden bilden zugleich die einfachste Form der Silbe.³⁵⁾

³²⁾ CLAUS, Klangtexte Schriftbilder (zit. Anm. 5), S. 85.

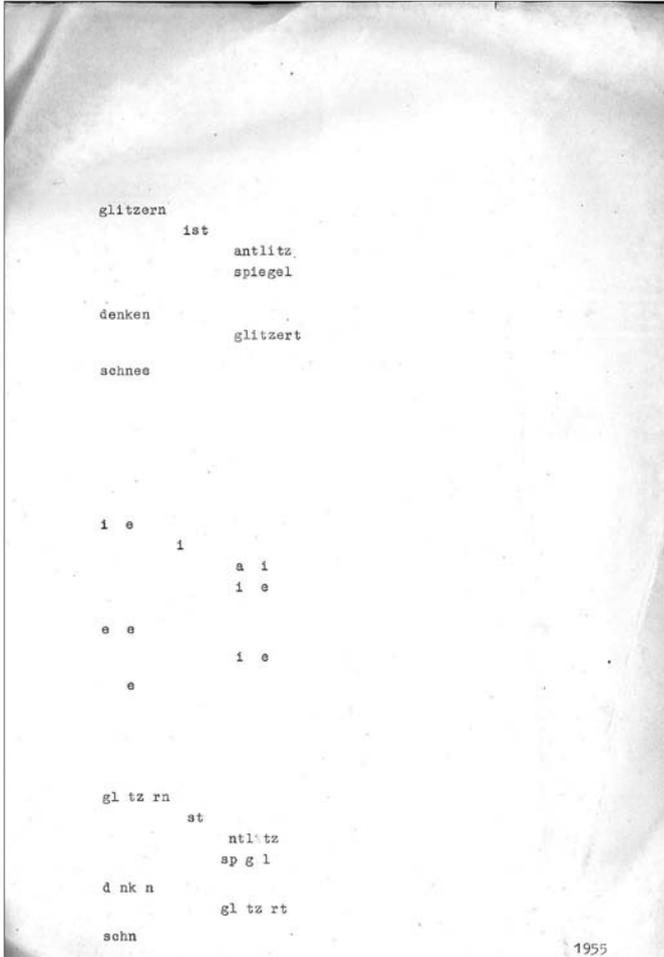
³³⁾ Dass Claus sein Konzept einer dynamischen Sprechweise nicht zu seiner völligen Zufriedenheit umsetzen konnte, lag an den unzulänglichen technischen Möglichkeiten seines Tonbandgerätes, über die er sich in einem Brief an Franz Mon beklagte. Zwar ermögliche die Trickschaltung überhaupt erst die Schichtung mehrerer Sprechvorgänge auf einer Tonspur, doch entstehe dabei zwangsläufig eine eher „störend[e] Räumlichkeit des Klangs“, die der dynamischen Sprechweise mit ihrem Streben nach dem Rauschen, d. h. nach der „Simultaneität aller Laute“ entgegenstehe. Weiter heißt es: „Der auch bei Trickschaltg. (zurückgedrückter Löschkopf) nicht ganz unterdrückten Vormagnetisierung des Bandes, die eine Art – in diesem Falle störende Räumlichkeit des Klangs hervorruft (jede Aufnahme [sic] wird durch die folgende etwas gedämpft, tritt zurück), wirke ich bis zu einem gewissen Grade durch leicht übersteuerte Aufnahme der ersten ‚Schicht‘ und allmähliche Normalisierung der folgenden, entgegen. Doch ein ‚weisses Rausche‘ [sic] = Simultaneität aller Laute, perfekt simultane Koartikulation, kann man auf diese Weise nicht erzielen. Wie ist das bei Ihrem Gerät, haben Sie die Möglichkeit, das Nacheinander der gesprochenen Texte zu einem Ineinander zu einem Zugleich, ohne entstehende Raummilusion, zu machen? [...] Für solche Experimente müsste man zwei Geräte haben; doch daran ist bei mir garnicht [sic] zu denken, bin schon glücklich, dass ich eins habe [...]“. CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 7. Oktober 1959.

³⁴⁾ MON, Literatur im Schallraum (zit. Anm. 18), S. 109.

³⁵⁾ Ebenda.

Schreibweisen im optischen Distrikt des Dichtreichs

Abb. 3



Die Emanzipation und Autonomisierung der Lautebene, die Claus hier mithilfe des Tonbandgeräts erreicht, muss seiner Überzeugung nach unweigerlich Konsequenzen auch für die Arbeiten im optischen Distrikt des Dichtreichs haben. In seinem schon erwähnten Essay ›Klangtexte Schriftbilder‹ hatte er postuliert, dass die experimentelle Arbeit „an einer schließlich autonomen Klangwelt“ letztlich auch die Schrift befreien und den ihr „seit je immanenten Hang auf autonom Optisches zu“ freisetzen werde. Ähnlich wie im akustischen Distrikt mit seiner dynamischen und seiner konstellativen Sprechweise unterscheidet Claus dabei auch im optischen Distrikt zwei Schreibweisen: zum einen die sog. „Letternpunktik“ – das sind Konstellationen aus Maschinenlettern, die „[gehirn]rindengesteuert“, also rational, und mit mathematischer Präzision konstruiert werden.³⁶⁾ Zum anderen die wuchernden Schreibschriftgewächse, die nur in handschriftlicher Form vorliegen und aus „psychoenergetischen Strömen“³⁷⁾ erwachsen.

Essind vor allem die handschriftlichen Blätter (später ›Sprachblätter‹ genannt), die man mit dem Namen Carlfriedrich Claus wohl hauptsächlich verbindet. Sie dominieren sein Œuvre seit den 1960er-Jahren. Die maschinenschriftlichen Experimente hingegen verfolgte Claus nur in einem kurzen Zeitraum bis etwa 1960. Ungeachtet dessen sollen im Folgenden die bisher noch wenig untersuchten Schreibmaschinenarbeiten im Mittelpunkt stehen, da ihre Bedeutung als eigenständiger, origineller

³⁶⁾ CLAUS, Klangtexte Schriftbilder (zit. Anm. 5), S. 86.

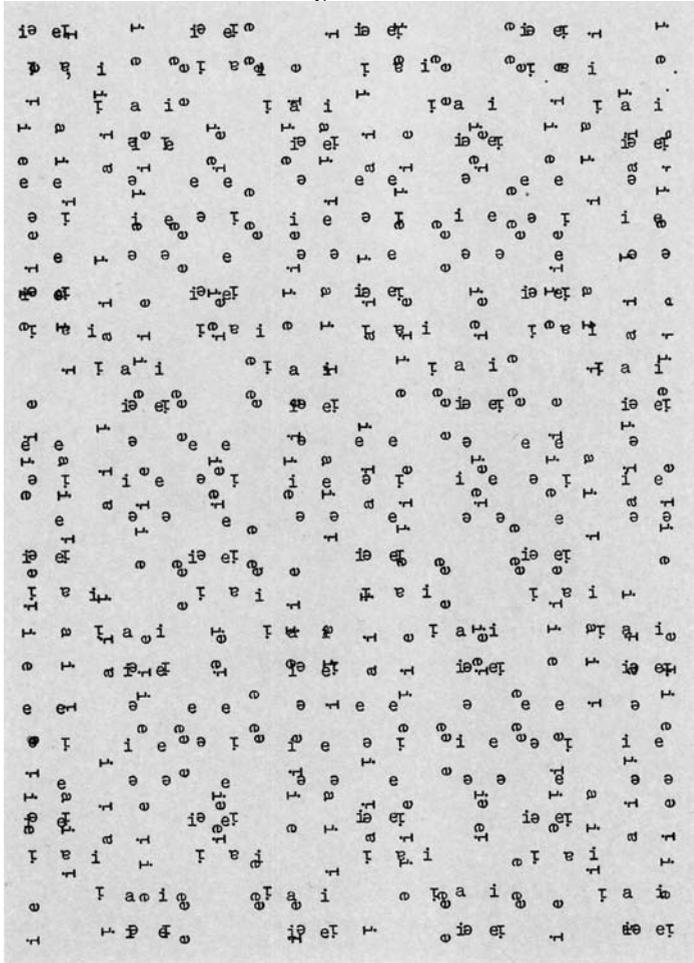
³⁷⁾ Ebenda.

und pointierter Beitrag zur Konkreten Poesie noch nicht genügend gewürdigt worden ist³⁸⁾, obwohl Claus mit ihnen und den sie begleitenden theoretischen Essays (erschieden u. a. 1959/60 in zwei Nummern von ›nota. studentische zeitschrift für bildende kunst und dichtung‹ und 1960 in ›movens‹ von Franz Mon und Walter Höllerer) „in die erste Reihe der internationalen Avantgarde“ vorstoßen konnte:

Abb. 4

„Aufgrund dieser Veröffentlichungen nahmen Raoul Hausmann, Dieter Roth und Haraldo de Campos den Kontakt zu ihm auf.“³⁹⁾ Einen ähnlichen Stellenwert hatten Claus' Beteiligung an der Ausstellung ›Schrift und Bild‹ in Amsterdam und Baden-Baden von 1963 und seine erste eigenständige Veröffentlichung mit dem grundlegenden Essay ›Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr‹, die 1964 von Franz Mon im Typos Verlag Frankfurt/M. herausgegeben wurde und ebenfalls international Beachtung fand.

Nur auf den ersten Blick handelt es sich bei diesen Schreibmaschinenarbeiten um rein visuelle Letternexperimente. Doch korrespondieren sie zutiefst mit den oben vorgestellten Laut-



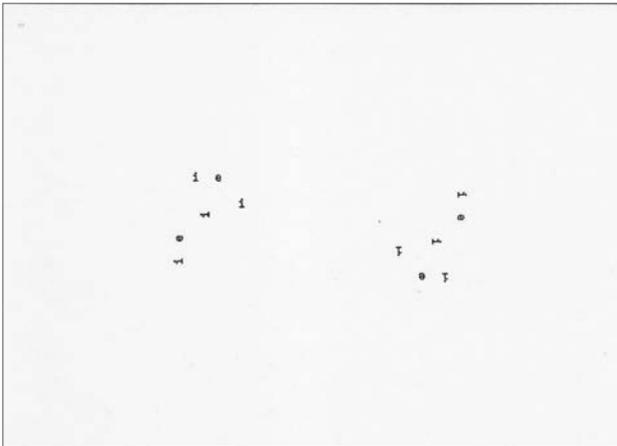
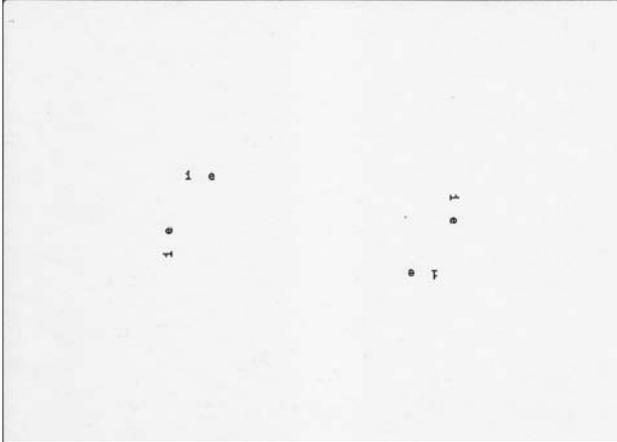
experimenten. Bis zu welchem Grad die ‚Letternpunktik‘ auf die wechselseitigen Befruchtungen zwischen akustischem und optischem Distrikt des Dichtreichs zurückzuführen ist, soll am Beispiel des klanggebildes ›glitzern ist antlitz‹ ausgeführt

³⁸⁾ Für wie wichtig Claus selbst sie erachtet hat, zeigt sich auch darin, dass er sie in die ›Workbox 1955–1990‹ aufgenommen hat, die einen Querschnitt seines Schaffens bietet.

³⁹⁾ BRIGITTA MILDE, Carlfriedrich Claus im Kontext, in: Carlfriedrich Claus, hrsg. von ARNOLD/GILBERT (zit. Anm. 2), S. 15–26, hier: S. 19.

werden. Es bildete gleichermaßen den Ausgangspunkt für die Exploration des Lautmaterials in mehreren Tonbandexperimenten als auch für die Exploration des Letternmaterials in mehreren Schreibmaschinenexperimenten (vgl. Abb. 3). Die

Abb. 5a,b Weiterverarbeitung des ursprünglichen klang-gebildes in seiner Fassung von 1955



(vgl. oberen Teil der Abb. 3) lässt sich dem mittleren und unteren Teil des Blatts gut entnehmen. Das Procedere gleicht dem beim klang-gebilde ›Turmdohlen‹. Claus löst die Laute aus ihrem morphologischen Zusammenhang und isoliert die Vokale. Wieder entsteht eine Vokalreihe. Diese bildet nun sowohl das Material für das akustische Geschehen in den auf Tonband produzierten ›Sprechexerzitien‹ als auch das Material für das optische Geschehen in den folgenden sog. ›Letternfeldern‹ und ›Phasengedichten‹.

So wie bei den Tonbandexperimenten, bei denen die isolierten Vokale einzeln artikuliert und in mehreren Sprechvorgängen übereinander geschichtet werden, wird in den ›Letternfeldern‹ die Vokalkonstellation von ›glitzern ist antlitz‹ nun blattfüllend wiederholt (vgl. Abb. 4). Auch hierbei ergeben sich Überschneidungen und Überlagerungen.

Diese „[s]eriell komponierten Buchstabenfelder“ werden in den Mitte 1959 erfundenen ›Phasengedichten‹ nun auch noch „in Bewegung gesetzt“⁴⁰⁾. Phasengedichte bestehen aus mehreren Blättern, wobei deren Letternanordnung von Blatt zu Blatt – Claus spricht von Phasen – schrittweise verändert wird. Es kommt also zusätzlich der „Fakto[r] Zeit in das ‚Bild‘, der die Konstellation schrittweise verändert“⁴¹⁾, wie Claus in einem Brief an Raoul Hausmann erklärt.

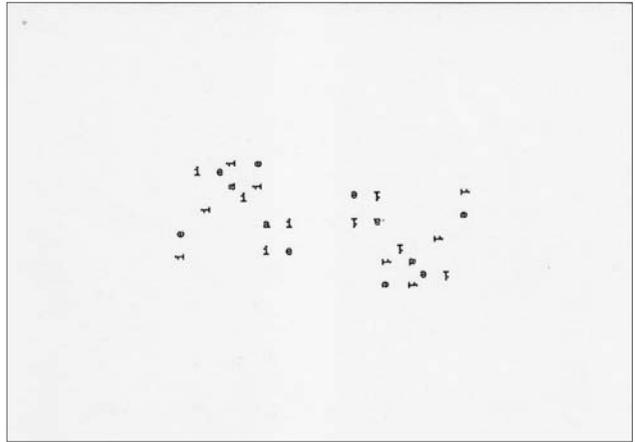
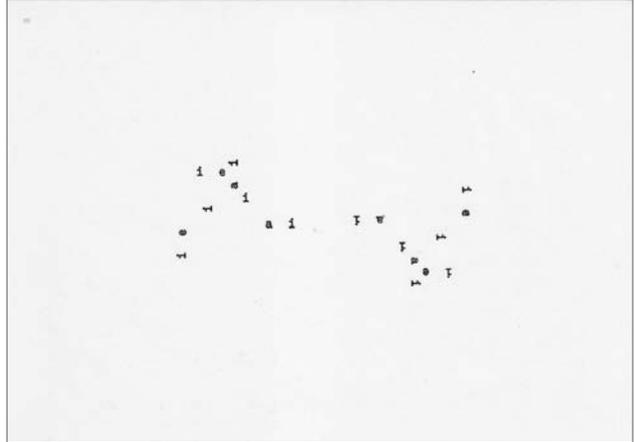
⁴⁰⁾ CLAUS in einem Brief an Raoul Hausmann vom 26. April 1960.

⁴¹⁾ Ebenda. – Diese Erweiterung des Blattes um die zeitliche Dimension weist Ähnlichkeiten zur – wenn auch von Claus eher unerwünschten – Erweiterung der Tonbandexperimente um eine räumliche Dimension auf.

Dementsprechend wird im Phasengedicht ›0 1...13 0 Auf- und Abbau einer Figur⁴²⁾ von 1959 auf 15 Blättern die bereits bekannte Vokalreihe aus ›glitzern ist antlitz‹ nach und nach aufgebaut, und zwar pro Blatt viermal. Nach einem leeren Blatt erscheinen auf Blatt 1 (vgl. Abb. 5a) die Vokale „i e“ der ersten Zeile *Abb. 5c,d* aus ›glitzern ist antlitz‹ „in vier Gruppen, je zwei zu einander [sic] rechtwinklig im linken und rechten Feld des Blattes, beide Gruppen zentralsymmetrisch zueinander, also in einer Ellipse kreisend.“ Auf dem folgenden Blatt (vgl. Abb. 5b) kommt das „i“ der nächsten Zeile aus ›glitzern ist antlitz‹ hinzu, danach „a i“ (vgl. Abb. 5c), dann „i e“ (vgl. Abb. 5d) und so weiter. So lange, bis auf Blatt 7, in der Mitte der Serie, alle Vokale des klang-gebildes erschienen sind, „um dann in der Folge des Auftretens wieder zu verschwinden, bis auf Blatt 13 e allein übrigbleibt und [das letzte] Blatt [...] wieder leer ist.“⁴³⁾

Dieses Nacheinander-Erscheinen der einzelnen Vokale imitiert den zeitlichen Verlauf der anfangs isolierenden Artikulation der Vokale und ihrer anschließenden Schichtung, wie sie oben bereits am Beispiel der Tonbandaufzeichnung von ›Turmdohlen‹ ausgeführt wurde.

Der additiven Verdichtung der Vokale im Prozess der Aufzeichnung entspricht hier also die visuelle Verdichtung im Ablauf der Phasen. Darüber hinaus korrespondieren das „Moment der Drehung“ und „das Herauskreisen der Vokale“⁴⁴⁾ aus dem ursprünglichen klang-gebilde, das Claus bei der experimentellen Aufzeichnung



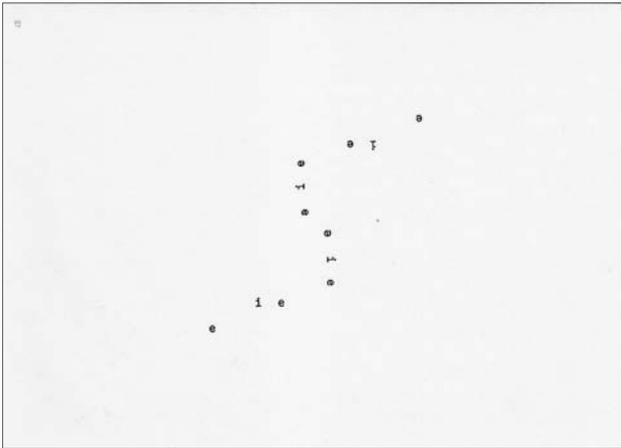
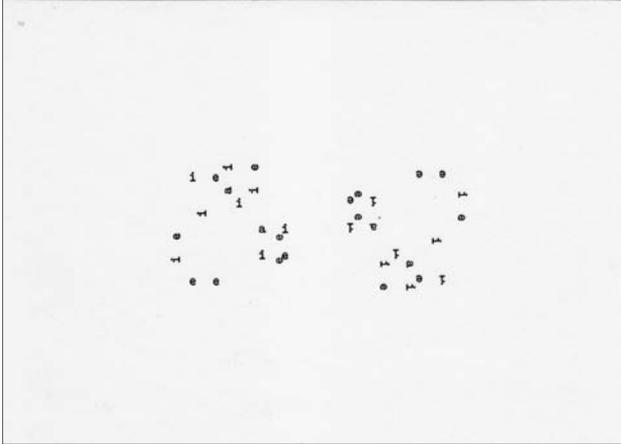
⁴²⁾ Vollständig und großformatig abgebildet in CHRISTIAN BAUMERT, Carlfriedrich Claus: Betrachtungen zur WORK-BOX, Leipzig 2009. Eine kleinformatige Abbildung aller Phasen findet sich auch in: HANS GRÜSS, Da ich gefragt werde, in: CLAUS, Erwachen am Augenblick (zit. Anm. 4), S. 27–31, hier: S. 28–30.

⁴³⁾ Ebenda, S. 28.

⁴⁴⁾ CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 27. Januar 1960.

der ›Turmdohlen‹ erstmals gelungen war, mit den verschiedenen Letternfiguren dieses Phasengedichts, etwa mit der Ellipse auf Blatt 1 (vgl. Abb. 5a), der Schlangenlinie auf Blatt 12 (vgl. untenstehende Abb. 6b) und den Kreisen auf Blatt 5

Abb. 6a,b (vgl. untenstehende Abb. 6a). Die „Kreisung IN SICHT jedes Lautes“⁴⁵⁾, die das



Ziel der konstellativ-isolierenden Sprechweise war (s.o.), kehrt hier also gewissermaßen als ‚Kreisung der Letter in sich‘ und um sich wieder.

Die Analogien der Letternexperimente zu den akustischen Experimenten mit ihren verräumlichenden Echo- und Simultaneitätseindrücken werden noch augenfälliger, wenn Claus durchscheinendes Papier verwendet. Denn dann stehen diejenigen Lettern, die über mehrere Phasen hinweg unbewegt bleiben, deckungsgleich übereinander, das Nacheinander wird zum simultanen Zugleich. Im Durchblick durch mehrere genau aufeinander gestapelte Blätter entsteht so eine tiefe, „haarscharfe Lettern-Plastik“⁴⁶⁾. Die im Laufe des Zyklus später erscheinenden Lettern hingegen verschwimmen in der Tiefe des Blätterstapels und verschmelzen mit den vorhergehenden bzw. nachfolgenden Phasen.

Im Gegensatz aber zu den Überlagerungen der Einzellaute auf Tonband, bei denen sich die Schichten kaum mehr voneinander trennen lassen, sind die Lettern bzw. die Phasen bei dieser optischen Verdichtung und Verräumlichung leicht wieder isolierbar. Anders also als in den Tonbandexperimenten lassen sich in diesen transparenten „blätter-bewegungssysteme[n]“⁴⁷⁾ sowohl die Überlagerung als auch die Vereinzelung von Lettern ohne Umstände explorieren. Darüber hinaus erlauben die Blätter, die Letternkonstella-

⁴⁵⁾ CLAUS, Klangtexte Schriftbilder (zit. Anm. 5), S. 85.

⁴⁶⁾ CARLFRIEDRICH CLAUS, Beiblatt zu ›Durchgang durch sich‹, in: DERS., Workbox 1955–1990.

⁴⁷⁾ CLAUS, zwischen-bemerkungen, (zit. Anm. 4), S. 127.

tionen zusätzlich in Bewegung zu setzen, z. B. beim schnellen Durchblättern wie in einem Daumenkino.

Natürlich kann man angesichts solcher Letternexperimente nicht mehr von bloßen *Notationen* der Lautexperimente wie etwa im Fall der klang-gebilde ›muscheln‹ und ›stammrestregent‹ sprechen. Unbestritten ist zwar, dass sie sich aus den Tonbandexperimenten und der konstellativen und dynamischen Sprechweise heraus entwickelt haben. Deutlich geworden sein dürfte zudem, dass sie grundlegende Zielstellungen und Verfahren der akustischen Experimente wie die Isolierung, Kreisung, Schichtung und Verschmelzung von Einzellauten ins schriftliche Medium transformiert haben. Es gibt also durchaus starke Korrespondenzen zwischen den akustischen und den maschinenschriftlichen Experimenten, doch basieren letztere weniger auf der Repräsentation eines Lauts durch eine Letter als vielmehr auf „Formen der Analogie und der Verfahrensähnlichkeit“. ⁴⁸⁾

Dies kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich die Letternsysteme zunehmend von ihrem lautlichen Ursprung entfernt haben und in ihrer visuellen Erscheinung autonom geworden sind. Das optische Distrikt des Dichtreichs entfaltet Struktureigenschaften, die das akustische Distrikt nicht hat. Es kommt zur Vesselbständigung optischer Effekte. In einem Brief an Franz Mon von 1960 bewertet Claus daher rückblickend „sämtliche Phasenexperimente“ als

rein optische Versuche, sonst nichts. [...] Es sind also ausschliesslich [sic] Bildergeschichten, Mickey-Mouse-Hefte mit Buchstaben. Die – geometrisch mehr oder weniger überzeugend begründete – Metamorphose der Ausgangsform, die Bewegung der Konstellation, die Phasen-Optik, dat ist's. ⁴⁹⁾

Lautliche Dimension der Letternexperimente: Laut-Letterung, Letter-Lautung

An dieser Stelle möchte man aber doch Einspruch gegen Claus' eigenes Verdikt erheben. Die Letternexperimente sind mehr als „Bildergeschichten“, das akustische Moment verschwindet nie völlig aus ihnen, wie Claus denn auch – ebenfalls in einem Brief an Franz Mon – geradezu verwundert festgehalten hat: „Das ist das Ulkige bei diesen Experimente[n], sie wenden sich eigentlich nur an das Auge, und doch *hört* man sie son bissel zu gleicher Zeit, wahrscheinlich weil diese Figuren eben offensichtlich aus ‚akustischen‘ Nierserschägen [sic] bestehen.“ ⁵⁰⁾

Claus bringt hier in Erinnerung, dass eine Letter immer auch „Klangzeichen“ ist. ⁵¹⁾ Er definiert in seinem wichtigsten theoretischen Essay ›Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr‹ von 1964 die Lettern daher auch als ambivalente Zeichen, als „[i]m Optischen fußende, ins Akustische ragende Mikro-Informatio-

⁴⁸⁾ GROTE, Exerzitien. Experimente (zit. Anm. 2), S. 37.

⁴⁹⁾ CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 20. April 1960 [Hervorh. i. O.].

⁵⁰⁾ CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 16. September 1959 [Hervorh. i. O.].

⁵¹⁾ CARLFRIEDRICH CLAUS, Sicht-, hörbare Phasen umfassenderer Prozesse, in: DERS., Erwachen am Augenblick (zit. Anm. 4), S. 88–91, hier: S. 88.

nen⁵²⁾. Unter diesem Gesichtspunkt stoßen die Letternexperimente immer auch ein „Nachdenk[en] [an] über das variante, auch variable Verhältnis zwischen Letter und Laut“⁵³⁾, genauer: über die unvermeidlichen „Differenzen in der [...] Letter-Lautung, Laut-Letterung“⁵⁴⁾. Unvermeidlich sind diese Differenzen, da die Letter als diskretes Schriftzeichen schließlich nie für genau einen Laut stehen kann, wenn im Sprechen aufgrund der oben bereits ausgeführten natürlichen Koartikulation nie ein reiner Laut, sondern immer nur ein amorphes Lautkontinuum erzeugt werden kann. Daher ist z. B. die Letter ‚o‘ – wie Claus in seinem Essay beispielhaft ausführt – ein „Zeichen für eine Reihe einander ähnlicher Laute, der o-Laute.“⁵⁵⁾ Man muss sich nach Claus die Laut-Letter-Beziehung daher so vorstellen, dass sich jeder Laut wie „verschiedenfarbige, unterschiedlich geformte *akustische* Auren oder Aureolen [...] mit oder ohne Abstand um seine Letter herum[bewegt], steht über, neben ihr, berührt, sengt sie, möchte sie aufsaugen, ausstoßen ...“⁵⁶⁾

Für das Verständnis der Experimente zur Laut-Letter-Beziehung in den Phasengedichten ist jedoch noch ein weiterer Kontext zentral, der im Umfeld der Konkreten Poesie überraschen mag. Claus' Phasengedichten vorangegangen ist eine intensive Beschäftigung mit der jüdischen Mystik. Bereits während des Faschismus hatte sich Claus im Selbststudium das hebräische Alphabet angeeignet. Beim Studium der jüdischen Phonetik und Mystik entdeckt er nun unzählige Ideen, „die sich mit unseren Experimenten an bestimmten Nervzentren berühren“⁵⁷⁾, wie er Franz Mon leicht euphorisch berichtet. Mon zeigt sich über diese Parallelen, die seinem eigenen Schaffen fremd waren, und über die von Claus mitgesandten Exzerpte aus einschlägiger Sekundärliteratur fast ein wenig irritiert: „Sie haben ganz überraschende Gesichtspunkte herausgefischt, über die ich im rechten Zusammenhang nachdenken werde.“⁵⁸⁾

Von besonderer Bedeutung für Claus dürfte die „in den kabbalistisch-phonetischen Quellen durchgehende Parallelisierung optischer und akustischer Erscheinungen“ sein. Diese wird „dort in letzter Linie auf biblische Anschauungen zurückgeführt [...], wonach bald ein optisches Prinzip: das Licht [...] an den Anfang der Schöpfung gestellt wird, bald die Entstehung auf ein akustisches Prinzip: die Stimme Gottes oder den Logos, zurückgeführt wird“⁵⁹⁾. Wie Eberhard Hommel ausführt, dessen Arbeiten Claus neben vielen anderen studiert hat, ist diese Parallelisierung von Akustik und Optik auch „in den alten naturphilosophischen und kosmologischen

52) CARLFRIEDRICH CLAUS, Notizen zwischen der experimentellen Arbeit – zu ihr, in: ebenda, S. 91–122, hier: S. 112. Wiederabgedruckt in: Carlfriedrich Claus, hrsg. von ARNOLD/GILBERT (zit. Anm. 2), S. 57–84.

53) CARLFRIEDRICH CLAUS, Tagebuch vom 6. März 1962.

54) CLAUS, Notizen (zit. Anm. 52), S. 112.

55) Ebenda.

56) Ebenda [Hervorh. i. O.] – „Was ergeben sich nicht alles für Möglichkeiten [...]!“, ruft Claus in einem Brief an Franz Mon über seine Entdeckungen begeistert aus. CARLFRIEDRICH CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 16. September 1959.

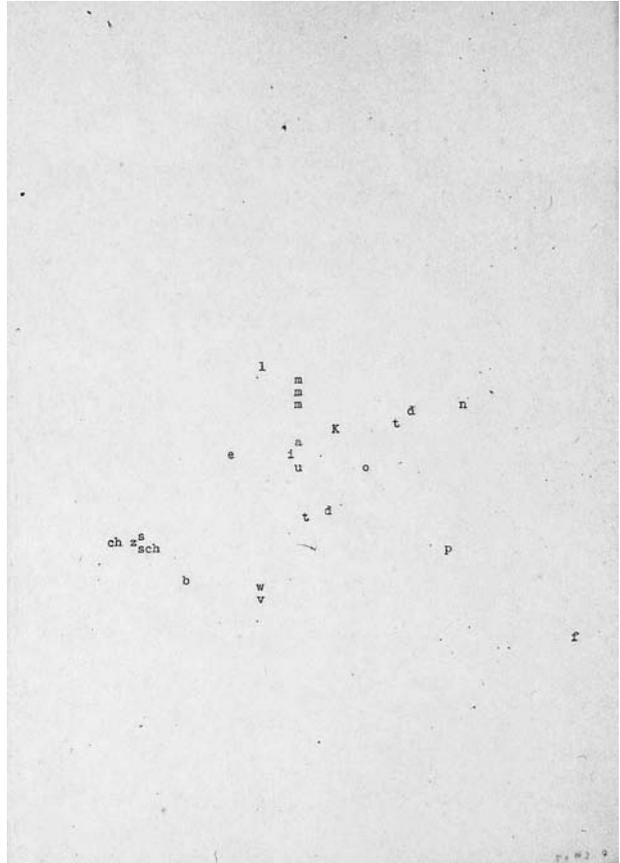
57) CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 17. Oktober 1959.

58) FRANZ MON in einem Brief an Carlfriedrich Claus vom 6. November 1959.

59) HOMMEL, Untersuchungen zur hebräischen Lautlehre (zit. Anm. 15), S. XV.

Systemen häufig; auf der einen Seite das *Licht* mit seinen *sieben* Farben (Regenbogen), auf der andern der *Ton* (bzw. *λογος* [...]) mit seinen *sieben* Tönen der diatonischen Tonleiter.⁶⁰⁾ Diese „sphärenharmonischen Vorstellungen“⁶¹⁾ werden im Kontext der jüdischen Phonetik und Logoslehre dann zu einem „(sphärisch-kinetische[n]) System“ verdichtet, in dem „die Vokale die Rolle von *Variablen*, *veränderlichen* oder *beweglichen* Größen spielen [...], die Konsonanten aber als feste, konstante Größen.“⁶²⁾ Diese Lehre findet sich sowohl in einem der ältesten mystischen hebräischen Texte, dem ›Sefer Jezira‹, „das ja ganz auf phonetischer Grundlage aufgebaut ist“, als auch „in dem eigenartigen physikalisch-kinetischen System der *Vokalbewegungen*“⁶³⁾ anderer wichtiger mystischer Schriften und findet ihren Widerhall in Claus' Schaffen.

In dem Phasengedicht ›Kreis-Prob[e] einer Figur in je zwei mal zwei Richtungen‹ von 1959/60, das abschließend vorgestellt werden soll, exploriert Claus die oben genannten Fragestellungen zur Laut-Letter-Beziehung und erweitert diese vor dem Hintergrund seiner buchstabenmystischen Studien um Fragestellungen zur Vokal-Konsonanten-Beziehung, die die Entwicklung eines eigenen Systems von Vokalbewegungen zum Ziel haben. Den Ausgangs- und Endpunkt dieses Phasengedichts bildet die Letternkonstellation mit dem Titel ›l/m‹ (vgl. Abb. 7)⁶⁴⁾, die im Unterschied zu den oben vorgestell-



⁶⁰⁾ Ebenda, S. 55 (Fußnote 2) [Hervorh. i. O].

⁶¹⁾ Ebenda, S. XV.

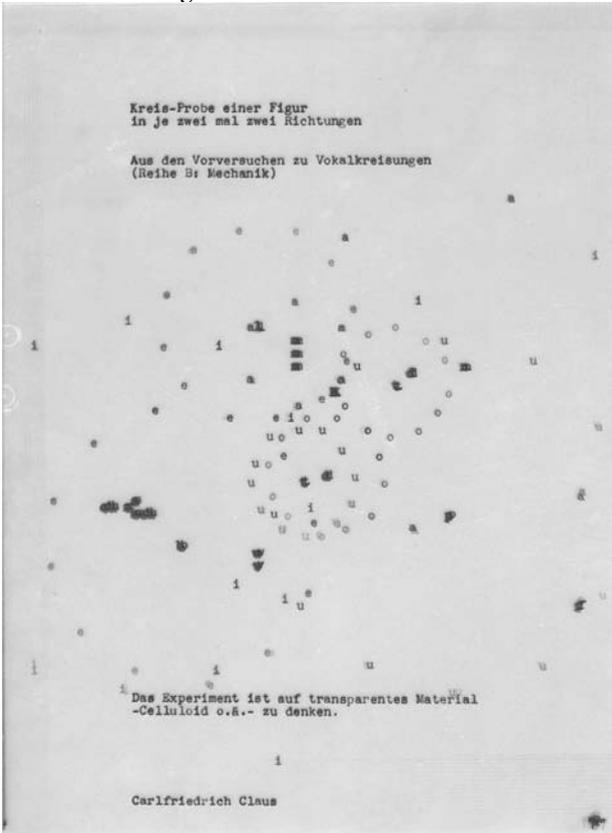
⁶²⁾ Ebenda, S. XVI (Fußnote 1) [Hervorh. i. O.].

⁶³⁾ Ebenda, S. 33 [Hervorh. i. O.].

⁶⁴⁾ Vgl. dazu auch BOATIN, Darum wird es erst (zit. Anm. 6). Großformatige Abbildung auch in BAUMERT, Carlfriedrich Claus (zit. Anm. 42). – Es ist leider nicht gelungen, festzustellen, ob sich möglicherweise auch diese Konstellation auf ein semantisches klanggebilde zurückführen lässt. Spekulationen werden jedenfalls etliche angeregt, etwa durch die auffällige Verdreifachung des ‚m‘, durch die einzige Majuskel ‚K‘ und durch die zwei lesbaren, über Kreuz angeordneten Worte, die sich das ‚o‘ teilen und sofort ins Auge fallen: „Kopf“

ten Letternkonstellationen nicht nur Vokale, sondern auch Konsonanten enthält, wobei die Konsonanten ‚fest fixiert‘ sind und die Vokale im Laufe des Phasengedichts um diese herum ‚kreisen‘. Ursprünglich nannte Claus das Phasengedicht daher auch „Vokalkreisungen“.

Beim Nachvollzug der Gesetzmäßigkeit der Vokalkreisungen im Ablauf des Phasengedichts helfen vier von Claus hinterlassene „schalttafeln“, die den Ablauf



der Bewegungen durch Kreise, Pfeile und Nummerierungen verdeutlichen.⁶⁵⁾ Idealerweise hätte sich das Phasengedicht dem Betrachter von allein erschließen sollen, wenn es denn wie geplant auf transparentem Material hätte ausgeführt werden können.⁶⁶⁾ Da Claus damals aber nur rosafarbiges dünnes Schreibmaschinenpapier zur Verfügung stand, gab er seinen damaligen Briefpartnern Franz Mon und Raoul Hausmann, denen er die ›Kreis-Prob'e‹ sandte, den Tipp: „Das Kreisen der Vokale um bestimmte Konsonanten [...] lässt sich ganz gut sehen, wenn man den ganzen Blätterpacken gegen eine starke Lichtquelle hält.“⁶⁷⁾

Diesen Ratschlag braucht der heutige Rezipient nicht mehr, denn es gibt im Carlfriedrich Claus-Archiv Chemnitz eine Variante des Phasengedichts auf Klarsichtfolien. Nebenstehende

Abbildung zeigt alle Folien dieses Phasengedichts aufeinander gelegt, so dass sämtliche Letternbewegungen der einzelnen Phasen unter der obersten Folie hindurchscheinen (vgl. Abb. 8). Die besonders dunklen Lettern sind die fixierten

und „tod“. Letztlich scheint ein solcher Versuch der Semantisierung im Zusammenhang mit der Laut-Letter-Explorierung im Phasengedicht ›Kreis-Prob'e‹ aber irrelevant zu sein.

⁶⁵⁾ CLAUS in einem Brief an Dieter Roth vom 4. März 1960. Eine ‚schalttafel‘ findet sich abgebildet in BOATIN, Darum wird es erst (zit. Anm. 6), S. 37.

⁶⁶⁾ Die Endfassung von ›Kreis-Prob'e‹ weist in einer maschinenschriftlichen Bemerkung selbst auf diesen Umstand hin: „Das Experiment ist auf transparentes Material – Celluloid o. ä. – zu denken.“ (Vgl. Abb. 8)

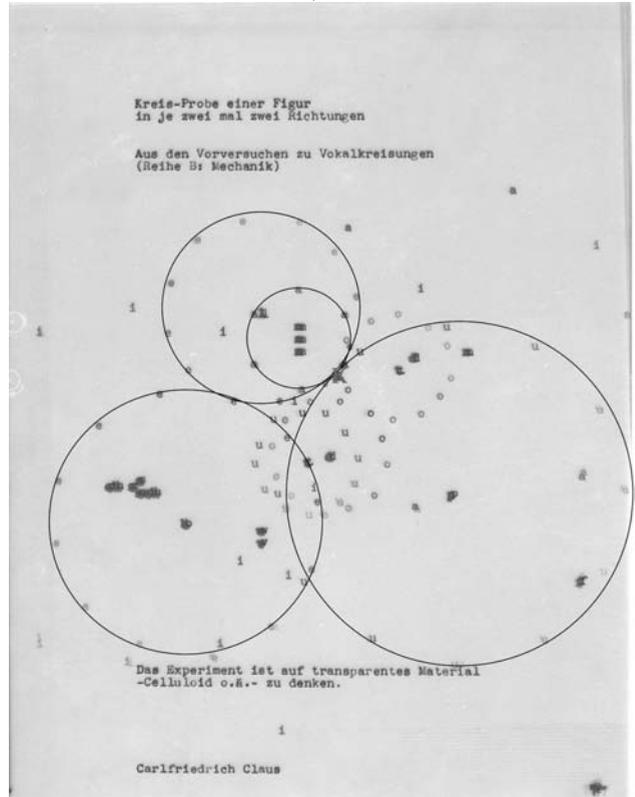
⁶⁷⁾ CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 18. Februar 1960. Ähnlich äußert sich CLAUS in einem Brief an Raoul Hausmann vom 28./30. März 1960.

Konsonanten, die sich im Gegensatz zu den Vokalen von Blatt zu Blatt wiederholen und deren Tiefe und Schwärze ihrem akustischen ‚Gewicht‘ zu entsprechen scheint.

Es ist nun auf dieser Abbildung deutlich zu erkennen, wie sich in einem ersten „Akt“ dieses „Mikro-Dramas“⁶⁸) bestimmte Vokale von Blatt zu Blatt um bestimmte Konsonanten herumbewegen, so etwa je ein „e“ um die Konsonanten „b“ und „l“ (vgl. die von Verf. eingezeichneten zwei linken Kreise in Abb. 9), aber auch ein „u“ um „p“ und „t“, ein „o“ um „d“ und „t“, ein „a“ um „m“ und „n“ und schließlich ein „i“ um „f“ und „z“. Im zweiten „Akt“ kreuzt oder berührt das „umlauffeld“⁶⁹) mancher Vokale einige Konsonanten. So tangieren etwa die Vokale „a“, „e“ und „u“ auf ihrem Lauf um die Konsonanten „mmm“, „l“ und „p“ den festen, unbeweglichen Konsonanten „K“ (vgl. die drei von Verf. eingezeichneten oberen, rechten Kreise in Abb. 9). In mehreren Briefen an Raoul Hausmann, Franz Mon und Dieter Roth entwirft Claus weitere Szenarien und erläutert diese: „Der dritte Akt dann behandelt den Gang der drei letzten Vokale in's Leere. i etwa verschwindet in einer Diagonale nach unten und oben zugleich [...]“⁷⁰)

Es ist zu vermuten, dass all diesen Vokalbewegungen, die Claus hier durchexerziert, und all den dabei stattfindenden Begegnungen mit ganz bestimmten Konsonanten immer auch mystische Gedanken zugrunde liegen. Die Anordnung der Buchstaben im Kreise entspricht dem im ›Sefer Jezira‹ und in anderen mystischen Schriften entwickelten „sphärisch-kinetische[n] System der Vokale“⁷¹), in dem die Vokale häufig in konzentrischen Kreisen angeordnet sind und Konsonanten die Konstanten bilden. Der unterschiedliche Durchmesser der Kreise der einzelnen Vokale in Claus' Anordnung ist sicher zum einen auf „die radiale, sphärische Ausbreitung der Töne

Abb. 9



⁶⁸) CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 10. März 1960.

⁶⁹) CLAUS in einem Brief an Dieter Roth vom 4. März 1960.

⁷⁰) CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 10. März 1960.

⁷¹) HOMMEL, Untersuchungen zur hebräischen Lautlehre (zit. Anm. 15), S. XV.

bzw. Schallwellen⁷²⁾ zurückzuführen, zum anderen aber mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit auch auf die von Claus benutzten mystischen Quellen, in denen die Vokale häufig nach der Klangfarbe in Gruppen eingeteilt wurden.⁷³⁾ Auch Claus' Wortwahl bei der Beschreibungen dieser Vokalkreisungen lässt sich darauf zurückführen. So weist etwa selbst der oben zitierte Begriff „umlauffeld“ eine auffallende Nähe zu diesen mystischen Konzepten auf, denn das konzentrisch angeordnete Vokalsystem wurde häufig „zu den sieben Haupttönen der Tonleiter in Beziehung gesetzt“, aber auch „mit den sieben Planeten und sieben Himmeln verglichen“.⁷⁴⁾

Auch wenn sich längst nicht alle der Vokalbewegungen erschließen mögen, manche Erklärung von Claus willkürlich erscheint bzw. wohl nur unter Hinzuziehung der hebräischen Quellen zur Sprachmystik zu verstehen ist (was einer speziellen Untersuchung vorbehalten bleiben muss) – die Stoßrichtung dieses „elementare[n] Theaters“, das Anleitung zum akustischen Selbstexperiment sein will, ist offenkundig. In ihm geht es, so Claus, um die „Demonstration der einzelnen Charaktere“ der Laute und um die „Herausstellung ihres Kerns“, was eben „so unerlässlich wie schwierig“ sei.⁷⁵⁾ Eigentlich, so teilt Claus Franz Mon mit, „müssten [wir] für den herzustellenden ‚Elementarkurs‘ einmal systematisch das Alphabet durchgehen.“ Diskutiert werden könnten dann all die artikulatorischen Fragen, die in dem Phasengedicht ›Kreis-Probe‹ nur angeschnitten werden können, nämlich: „Sind die Konsonanten von vornherein nur Konsonanten; ist der Anteil eines Vokalischen [...] nicht recht stark [...]?“ Weiter: Wie kommt es, „dass die Vokale *an sich kein* Gewicht haben, – nur bestimmte Konsonanten –, dass sie aber, in konsonantischen Schwerfeldern auftauchend, die btr. Konstellation ausschlaggebend be- oder ent-schweren können?“ Oder auch: „Können [Konsonanten] von gewissen Vokalen: bewegt, erweicht, zersetzt werden?“ Mithilfe des Phasengedichts könnte auch lautlich erprobt werden, „wie aus den Konsonanten, berührt man sie in bestimmter Weise, an festliegenden Punkten (Akupunktur!) bestimmte Vokale herausoszillieren!“ Anders formuliert: Wie ändert sich die Artikulation eines Konsonanten durch Berührung und Verschmelzung mit bestimmten Vokalen? Daher: Auch die Frage der Vokal-/Konsonant-Berührungen, -Zusammenstöße, -Verschmelzungen gehört hierher. Was wird da? Untergang – Aufgang – Leere – Neues? All das experimentierend zu prüfen, zu untersuchen – überrascht zu werden! / Wir hausen da tatsächlich in einer ungeheuer erregenden Welt [...].⁷⁶⁾

Damit greift dieses Phasengedicht, das auf den ersten Blick rein optisch-geometrisch konstruiert scheint, immer wieder aus dem optischen in den akustischen Distrikt hinüber. Es handelt sich um wahrhaftig „phonetisch-visuell konstruierte Felder“⁷⁷⁾, in denen sich die Distrikte wechselseitig befruchten und hervorbringen

⁷²⁾ Ebenda, S. 70.

⁷³⁾ Vgl. ebenda, S. 48.

⁷⁴⁾ Ebenda, S. 69f. – Diese Zusammenhänge können an dieser Stelle nur angedeutet werden.

⁷⁵⁾ CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 10. März 1960.

⁷⁶⁾ Alle Zitate ebenda [Hervorh. i. O.].

⁷⁷⁾ CLAUS, Tagebuch vom 12. Juli 1961.

und die – ausgehend von einer mystisch eingefärbten Parallelisierung von Optik und Akustik und interessiert an linguistisch-poetischer Grundlagenforschung – das Zusammenspiel von Optik und Akustik einzelner Laut-Letter-Konstellationen höchst aufschlussreich und systematisch explorieren. Zugleich bieten sie sich dem Rezipienten als Versuchsanordnung an, die zum eigenen Experimentieren auffordert. In diesem Sinn erzwingt das Phasengedicht ›Kreis-Probe einer Figur‹ geradezu seine Fortführung im akustischen Bereich, denn dann ließe sich das Vokal-Konsonanten-Experiment noch um die Laut-Letter-Dimension ergänzen. Noch einmal Claus:

in dem ‚Elementarkurs‘ müssten wir vielleicht zugleich auf die qualitativ sehr unterschiedlichen lautlichen Varianten des jeweiligen Phonems hinweisen, – nein, besser: wir behalten dies einem zweiten, auf Band realisierten Einführungskurs für das (auch) bevorstehende ‚Laut-Theater‘ [...] vor.⁷⁸⁾

Doch blieb diese Idee unverwirklicht, denn mit Beginn der 1960er Jahre rückten für Claus andere Fragestellungen in den Vordergrund. Von nun an dominierten die vibrierenden handschriftlichen Schreibriftgewächse das optische Distrikt und die völlig außersprachlichen und schriftlich kaum noch fixierbaren Lautprozesse das akustische Distrikt im Schaffen von Carlfriedrich Claus. Die schon das Frühwerk auszeichnende enge Verflechtung von visuellem und akustischem Schaffen, die in ihrer Radikalität und Grundsätzlichkeit und in ihrer Verbindung von Mystik und Rationalität innerhalb der experimentellen Poesie der damaligen Zeit kaum Vergleichbares kennt, findet dabei zu neuen Ausformungen.

⁷⁸⁾ CLAUS in einem Brief an Franz Mon vom 10. März 1960.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Manuskript zum klang-gebilde ›muscheln‹, 1955. © Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv 2011.
- Abb. 2: ›stammrestregent‹, in: ›nota. studentische zeitschrift für bildende kunst und dichtung‹, 3/1959, S. 15.
- Abb. 3: Typoskript zu ›glitzern ist antlitz‹, 1955. © Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv 2011.
- Abb. 4: Letternfeld, 1955. © Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv 2011.
- Abb. 5a-d: Phasen 1–4 aus dem Phasengedicht ›0 1...13 0 Auf- und Abbau einer Figur‹, 1959. © Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv 2011.
- Abb. 6a,b: Phasen 12 und 5 aus dem Phasengedicht ›0 1...13 0 Auf- und Abbau einer Figur‹, 1959. © Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv 2011.
- Abb. 7: ›l/m‹, 1958. © Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv 2011.
- Abb. 8: ›Kreis-Probe einer Figur in je zwei mal zwei Richtungen‹, 1959/60 (die Abbildung zeigt alle Phasen übereinander gelegt). © Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv 2011.
- Abb. 9: ›Kreis-Probe einer Figur in je zwei mal zwei Richtungen‹, 1959/60 (mit von Verf. eingezeichneten Kreisen zur Verdeutlichung der Vokalkreisungen im Ablauf des Phasengedichts). © Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv 2011.
- (Mit freundlicher Genehmigung der Kunstsammlungen Chemnitz. Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv.)

