

# UNFALL (1939, 1178) – WARUM EIN MÄDCHEN AUF DEM KOPF GEHT

BERNHARD MARX

## SUMMARY

Das Bild *Unfall* (1939, 1178) von Paul Klee gibt Anlaß zu der Frage, ob es allein seine schmerzvollen existentiellen Erfahrungen gewesen sind, die maßgeblich die bildnerische Komposition des auf dem Kopf stehenden Mädchens bestimmt haben oder ob auch literarische Spuren aufgezeigt werden können, denen er selbst gefolgt sein dürfte. Die Spurensuche läßt erkennen, daß es sehr wohl Anhaltspunkte dafür gibt. Seine schon in den Tagebüchern bezeugte Belesenheit läßt den Umfang seines Bibliotheksbestandes erahnen. Nachweislich hat er nicht nur Aristophanes und Shakespeare, sondern

auch Voltaire, Büchner und Heine rezipiert – Autoren, die den Topos der ›verkehrten Welt‹ in ihren Werken aufgegriffen haben. Ausgehend von der dort offen als auch mit Ironie zur Sprache gebrachten Gesellschaftskritik läßt sich der ins Bild gesetzte ›Unfall‹ eher als ein ›Vorfall‹, ein Fall in eine absurde Welt deuten, die sprichwörtlich auf dem Kopf steht. Wer aber – wie die mädchenhafte Figur auf dem Bild – zudem auf dem Kopf geht, der ist nicht ›umgefallen‹, sondern ist sich seiner Verkehrung bewußt und weiß von der Möglichkeit ihrer Umkehrung.

Es scheint in der Tat reizvoll und zugleich schwierig zu sein, sowohl zum Anlaß wie auch zum Sinn und Verstehen eines Bildes von Paul Klee etwas Unantastbares sagen zu wollen. Das liegt nun freilich mit daran, daß er sich selbst im Einzelnen zu diesen Fragen kaum geäußert hat. Sein oft zitierter künstlerischer Grundsatz »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar« meint ja nicht nur, daß der Künstler das für ihn Sichtbare geworden im Bild darzustellen versucht, sondern auch daß der Betrachter des Bildes erst im Sehendwerden als einer Gabe des Bildes sein Bild vollendet und damit selbst zum Schöpfer wird: Das »abtastende Auge des Beschauers [...] bringt Teil für Teil in die Sehgrube«.<sup>1</sup> Die Kraft des Schöpferischen aber bleibt ein Geheimnis. Auf einem seiner letzten unbetitelt gebliebenen Bilder – »nachträglich als Komposition

mit Früchten, um 1940 umbenannt« – notiert Klee: »Sollte alles denn gewusst sein? Ach ich glaube, nein!«<sup>2</sup>. Insofern müssen alle heutigen Deutungsversuche, die der Bedeutung eines Werkes nachzuspüren versuchen, als ein Fragment aus der Zukunft angesehen werden. Die Anregung zu einer reflexiven Annäherung an die gestalterische Komposition des Bildes *Unfall* (1939, 1178) ist dem Aufsatz Osamu Okudas *Mädchen stirbt und wird. Hinter der Glas-Fassade von Paul Klee* zu verdanken, jedoch soll nachfolgend nicht die von ihm vertretene These hinterfragt werden, wonach die Ereignisse um den Tod von Manon Gropius im April 1935 Klee dazu veranlaßt haben könnten, Ende 1939 das Bild *Unfall* zu malen sowie unmittelbar danach »die Verso- und im Frühling 1940 die Recto-Komposition der *Glas-Fassade* (1940, 288) zu konzipieren.«<sup>3</sup> Vielmehr soll der Frage nach-

gegangen werden, warum die Figur des Mädchens sowohl auf der »Vorarbeit zu: ein Mädchen stirbt und wird« – so die zusätzliche Anmerkung in seinem Œuvrekatalog zum Blatt *Unfall*<sup>4</sup> – als auch auf der Rückseite des Tafelbildes *Glas-Fassade* auf dem Kopf steht und gleichzeitig zu gehen scheint. (ABB. 1 und 2)

Abb. 1  
Paul Klee  
*Unfall*, 1939, 1178  
Kleister- und Ölfarbe auf Papier  
und Karton, 68 x 39,5 cm,  
Privatbesitz, Schweiz  
©Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Abb. 2  
Paul Klee  
*ein Mädchen stirbt und wird*,  
Rückseite des Bildes *Glas-Fassade*,  
1940, 288, Ausschnitt  
©Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



Neben der Zeichnung *Unfall* gibt es im Spätwerk Klees nur noch zwei weitere Bilder, die auch das Wort »Unfall« in ihrem Titel tragen: *Komiker spielt einen Reitunfall* (1939, 1163) und *Unfall eines Schirmes* (1940, 362). In allen drei Werken aber hatte er wohl nicht die Absicht, das Geschehen eines wirklichen Unfalls ins Bild zu setzen. Eher könnte man meinen, daß die Bilder eine Stimmung wiedergeben, die zwischen dem Tragischen und dem Komischen schwankt. Im *Jenaer Vortrag* von 1924, den er anlässlich einer Ausstellung seiner eigenen Bilder gehalten hat, heißt es: »Bilder blicken uns an, heiter oder streng, mehr oder weniger gespannt, trostreich oder furchtbar, leidend oder lächelnd. In allen Gegensätzen auf der psychisch-physiognomischen Dimension blicken sie uns an, die sich bis auf die Tragik und die Komik erstrecken können.«<sup>5</sup> Bereits 1905 schreibt Klee über die künstlerische Tätigkeit in sein *Tagebuch*: »Vielleicht steht der Instinct des productiven Künstlers da bei mir als / oberster Imperativ.

Vielleicht ist das Ganze auch gar nicht so rational aufzufassen, / sondern es waltet ein uralter philosophischer Geist, der diese Welt über- / windet.«<sup>6</sup> Zum Inhalt eines Bildtitels, der das Eigentliche einer Darstellung nur bedingt zu bekräftigen oder gar zu enthüllen vermag, äußert sich Klee in einem Gespräch

mit Hans-Friedrich Geist wie folgt: »Setzen Sie die Unterschrift nicht mit einem Vorhaben gleich.«<sup>7</sup> Die Gültigkeit dieser Aussage bestätigt er mit Blick auf das Bild *Unfall* eindrücklich und anschaulich. Das Motiv des auf dem Kopf stehenden Mädchens in dem einfarbigen Blatt *Unfall* übernimmt er für das unmittelbar danach entstehende und nahezu identische Farbbild mit dem nunmehr neuen Titel *ein Mädchen stirbt und wird*.

Was sich im Bild *Unfall* zeigt, ist mithin etwas, was gar nicht der Fall sein kann. Ute Guzzoni beschreibt es so: »Leichtfüßig, fast tänzerisch bewegt sich das Mädchen durch die Luft, während ihr Kopf fest auf der Erde aufruht. Unter ihren Füßen / über ihrem Kopf bzw. ihrer tanzenden Gestalt schaut ein Auge vom Himmel, über dem als einer kleinen Barke sie leicht dahinschwebt, – falls wir es auf uns nehmen, das ganze Bild umzudrehen.«<sup>8</sup> Ein »Oben« ist plötzlich ein »Unten«, die Schwerkraft hat sich in eine Schwungkraft verkehrt. Was aber hat sich gedreht? Das

Mädchen, die Welt oder beide? Die mädchenhafte Figur ist vermeintlich orientierungslos, ihre Schritte über dem Bodenlosen folgen nicht der Richtung des Blicks. Dennoch bewegt sie sich, doch wohin: In ein Nirgendwo, in ein Jenseits? Im Bild herrscht eine eigentümliche »Mischung von Naivität und Kalkül« wie auch eine »Balance zwischen Intuition und Konstruktion.«<sup>9</sup> Es soll keineswegs unerwähnt bleiben, daß es im Gesamtwerk Klees neben der Darstellung des unzweifelhaft auf dem Kopf stehenden Mädchens nur sehr wenige Zeichnungen gibt, in denen dieses Motiv in erster Näherung aufgegriffen wird, so in »Aus!!« »»sei's drum.«« (1939, 947) und *Umkehrungen* (1940, 130). (ABB. 3 und 4)

Veränderung seines Zustandes bewirkt wird, ohne daß seine Art zu empfinden und zu denken darauf vorbereitet ist.«<sup>10</sup> Die äußeren wie auch inneren Umstände sind für Klee mehr als einschneidend. Im April 1933 wird er von den Nationalsozialisten als einer der ersten lehrenden Künstler von seinem Lehramt an der Kunstakademie Düsseldorf beurlaubt. Er wird von Hausdurchsuchungen und Verfehmungen durch die Presse bedrängt, Korrespondenzen beschlagnahmt. Seine Bilder werden als »entartet« bezeichnet. Seine Pflegetochter Karla Grosch verunglückt im Mai desselben Jahres in Palästina tödlich. Zum 1. Januar 1934 erfolgt Klees fristlose Kündigung. Fortan können seine Werke nur noch

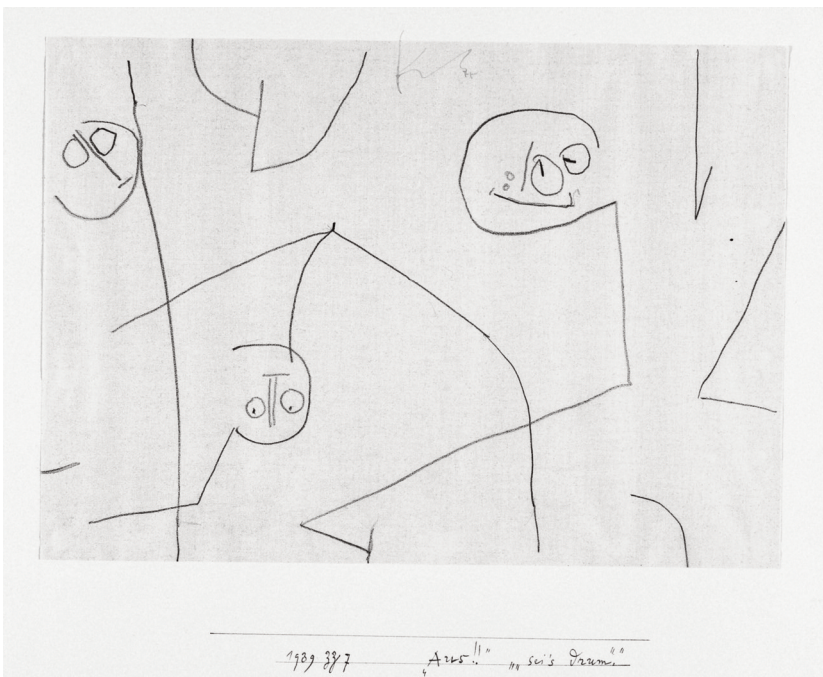


Abb. 3  
Paul Klee,  
»Aus!!« »»sei's drum.««, 1939, 947,  
Bleistift auf Papier auf Karton,  
21 x 29,5 cm, Standort unbekannt  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

Abb. 4  
Paul Klee,  
*Umkehrungen*, 1940, 130  
Kreide auf Papier auf Karton,  
29,7 x 21 cm, Zentrum Paul Klee,  
Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

In der Rezeption der Werke Paul Klees ist schon vielfach darauf aufmerksam gemacht worden, daß die in all den späten Bildern aufscheinende Labilität und Gebrochenheit der Figuren einen ernstzunehmenden Hinweis auf seine persönliche Verfaßtheit geben. Es entsteht der Eindruck, als würde sich in den Bildern etwas vom Künstler selbst spiegeln, einem Menschen, der aus der Welt gefallen ist. »Der Mensch«, so schreibt Johann Wolfgang Goethe in seinem Erziehungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, »kann in keine gefährlichere Lage versetzt werden, als wenn durch äußere Umstände eine große



außerhalb Deutschlands gezeigt werde. Er verläßt seine einstige Wirkungsstätte und emigriert mit seiner Frau in die Schweiz nach Bern. 1935 erkrankt Klee an Sklerodermie und muß das Violinspielen und Rauchen aufgeben, 1936 seine Arbeit für etwa ein halbes Jahr unterbrechen. Im Sommer 1937 entfernen die Nationalsozialisten mehr als 100 seiner Werke aus öffentlichen Sammlungen und verkaufen sie zu einem großen Teil ins Ausland. Ende 1938 wird bei ihm eine Erkan-



kung der Nerven, der Blutgefäße und Drüsen diagnostiziert.<sup>11</sup> Im Verlauf des Jahres 1939 stabilisiert sich unvermutet sein gesundheitliches Befinden und er erreicht mit über 1200 Werken die höchste künstlerische Jahresproduktion. Abgesehen von seinem Krankheitsverlauf wird sein Leben vor allem von den existenziellen Grenzerfahrungen einer Welt bestimmt, die aus den Fugen geraten ist und von der man sprichwörtlich sagen könnte, daß sie Kopf steht.

Doch es gibt auch literarische Spuren, in denen von einer ›verkehrten Welt‹ die Rede ist und denen Paul Klee durchaus mit Interesse gefolgt sein dürfte. Klee, der selbst sehr belesen war, vermittelt in dem bereits erwähnten Jenaer Vortrag eine erste Andeutung, wenn er von einer neuen »Dimension des Gegenständlichen« spricht und zu zeigen versucht, »wieso der Künstler (und damit meint er natürlich sich – v. Verf.) oft zu einer scheinbar willkürlichen ›Deformation‹ der natürlichen Erscheinungsform kommt. Einmal mißt er diesen natürlichen Erscheinungsformen nicht die zwingende Bedeutung bei wie die vielen Kritik übenden Realisten. Er fühlt sich an diese Realitäten nicht so sehr gebunden, weil er an diesen Form-Enden nicht das Wesen des natürlichen Schöpfungsprozesses sieht. Denn ihm liegt mehr an den formenden Kräften als an den Form-Enden. Er ist vielleicht ohne es gerade zu wollen Philosoph. Und wenn er nicht wie die Optimisten diese Welt für die beste aller Welten erklärt und auch nicht sagen will, diese uns umgebende Welt sei zu schlecht, als daß man sie sich zum Beispiel nehmen könne, so sagt er sich doch: In dieser ausgeformten Gestalt ist sie nicht die einzige aller Welten!«<sup>12</sup> Es ist nicht zu übersehen, daß im Hintergrund dieser Äußerungen (zumindest auch) die Ansichten eines Voltaire stehen. Der Philosoph und Schriftsteller wendet sich angesichts des verheerenden Erdbebens von 1755, das die Stadt Lissabon verwüstet, und des 1756 begonnenen Siebenjährigen Krieges in seiner satirischen Novelle *Candide, oder der Optimismus* von 1758 gegen die von Leibniz postulierte Denkfigur von der besten aller möglichen

Welten. »Gelesen hab ich auch und zwar ein einzigartiges Buch: *Candide* vom Voltaire. Drei Aus- / rufzeichen«, vermerkt Klee im Januar 1906 in seinem Tagebuch; im Oktober 1909 folgt der Eintrag: »*Candide* von Voltaire ergibt bei seinem gedrängten / Reichtum eine Unzahl von Illustrationsanreizen [...]. Es ist an *Candide* ein Höheres was mich an- / zieht, der kostbar-sparsam-treffende Ausdruck der / Sprache des Franzosen.«<sup>13</sup> 1911/12 setzt er das Vorhaben um, erst 1920 wird die illustrierte Erzählung unter dem Titel *Kandide oder Die beste Welt* gedruckt.

Die von Voltaire erzählte Lebensreise Candides hat Klee offenbar immer wieder auch deshalb berührt und zugleich betroffen gemacht, weil sie von der Erfahrung einer Welt geprägt ist, in der Krankheit und Elend, Gier und Undank, Haß und Fanatismus, Katastrophen und Kriege herrschen: »Die Menschen [...] werden zu reißenden Wölfen.«<sup>14</sup> Währenddessen *Candide* über den Zustand der Welt nur zu seufzen vermag: »Was ist das für eine Welt! [...] es gibt so entsetzlich viel Böses auf der Welt!«, entgegnet einer seiner Begleiter, der weise Martin: »Sie ist reichlich nährisch und erbärmlich.«<sup>15</sup> Ironisierend erklärt Pangloß, Candides Lehrer und Philosoph: »Auf dem Unglück einzelner baut sich das Wohl der Allgemeinheit auf, so daß also das Glück der Gesamtheit um so größer ist, je mehr privates Unglück es gibt.«<sup>16</sup> Voltaire, der als Vordenker der Aufklärung und Wegbereiter der Französischen Revolution gilt, übt heftige Kritik an den Mißständen des Absolutismus und der Feudalherrschaft, gepaart mit Witz und Ironie. Am Ende der Erzählung aber überwiegt mehr oder weniger Verzweiflung und Resignation. »Arbeiten wir also ohne viel zu grübeln«, sagt Martin, »das ist das einzige Mittel, um das Leben erträglich zu machen« und *Candide* fügt hinzu: »Sehr richtig, [...] wir müssen unsern Garten bestellen.«<sup>17</sup> Es geht wohl einzig um »das Überleben in einer unrettbar absurden Welt«, so Ann Temkin, die in einem Aufsatz über Klees Zeichnungen von 1939 zu dem Schluß kommt, daß »das narrative Element, das den ›Candide‹-Zeichnungen auf natürliche Weise eignet, in den späteren Zeichnun-

gen aufgenommen wird. [...] Das gleiche gilt für ihre ›Moral der Geschichte‹; Candides Antwort auf das Dilemma einer kopfstehenden Welt – ›den eigenen Garten zu pflegen‹ – wurde eben zu dem Rat, den Klee selbst am Ende seines Lebens beherzigen mußte.«<sup>18</sup> Abgesehen davon, daß für Voltaire die Gartenarbeit auch eine symbolische Bedeutung gehabt haben mag, die über den stillen Rückzug in die Privatsphäre hinausgeht, läßt sich vermuten, daß es eben auch ein Eingeständnis ist, die ›verkehrte Welt‹ nicht aufzurichten, sie nicht vom Kopf wieder auf die Füße stellen zu können. Es ist eine fast abgrundtiefe Verzweiflung, die Klee in seiner *Skizze zu Candide* (1912, 42) mit der gebeugten Figur zum Ausdruck bringt. (Abb. 5) In der

Abb. 5  
Paul Klee  
*Skizze zu Candide*, 1912, 42  
Bleistift auf Papier auf Karton, 13,9 x  
11,2/7,8 cm, Zentrum Paul Klee,  
Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv



Epoche des Expressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts werden Schriftsteller wie Georg Büchner wiederentdeckt, weil er in kultureller wie gesellschaftlicher Opposition zu seiner Zeit stand. Viele seiner Werke werden an deutschen Bühnen uraufgeführt, im Paul Cassirer Verlag erscheinen 1909 die viel beachteten, von Paul Landau herausgegebenen Gesammelten Schriften Büchners in zwei Bänden. Auch in Klees Privatbibliothek ist diese Ausgabe zu finden und weist zudem eine Besonderheit auf. Auf der Titelseite von *Dantons Tod* schreibt er die an Christian Morgenstern erinnernden und aus vier Wortpaar-

ren bestehenden Verse: »Motto: Sturm und Wurm / Sang und Drang / Wurm und Sang / Drang und Sturm«, die Felix Klee in einen Gedichtband seines Vaters übernimmt.<sup>19</sup> Wenngleich das Wort ›Würmer‹ in Büchners Drama mehrfach vorkommt, kann der möglichen Intention Klees nur andeutungsweise nachgegangen werden, etwa im Sinn von Kathryn Porter Aichele, die in ihrem Buch *Paul Klee. Poet / Painter* schreibt: »On first reading, the four lines auf verse are as light as the Büchner play is weighty, suggesting that they were intended as an incisive bit of literary criticism. This may well have been the case, but it is also likely that Klee's play on the literary usage of Sturm und Drang encoded personal meaning and perhaps a private jest.«<sup>20</sup> Aus den Lebenserinnerungen von Lily Klee geht hervor, daß sie und ihr Mann eine Aufführung des Dramenfragments *Woyzeck* in Weimar gesehen haben – wahrscheinlich die Inszenierung von Ernst Hardt im Jahr 1923.<sup>21</sup> Insofern kann also sehr wohl angenommen werden, daß Klee sich dem Werk Büchners geöffnet hat.

Büchner wendet sich in seinen Texten gegen jede Form von Unterdrückung und Ungleichheit, fordert Gerechtigkeit und eine soziale Republik. Wilhelm Hausenstein würdigt ihn anlässlich des 100. Geburtstages 1913 in einem Beitrag für die Monatsschrift *Die weißen Blätter* als einen »radikalen Demokraten« und fügt die Frage an: »... was bedeutet Büchners eigenes realistisches Bekenntnis selber bei einem solchen Dichter? Er schuf aus seinem eigenen tiefgefühlten Leben in die Unendlichkeit: genau und überschwänglich, eindringend und zugleich kosmisch. Das ist alles. Aber es ist das Höchste.«<sup>22</sup> Doch wie radikal ist er wirklich? Büchners Protagonist in seinem Drama *Dantons Tod* ist mit den Ergebnissen der Französischen Revolution unzufrieden, die Jacob Burckhardt zugespitzt so bewertet hat: »Das Entscheidende Neue, was durch die Französische Revolution in die Welt gekommen, ist das Aendern-Dürfen und das Aendern-Wollen.«<sup>23</sup> Die soziale Wende jedoch bleibt aus. Der einst tugendhafte Revolutionär wird desillusioniert, doch er weiß, daß die auf dem Kopf stehende Welt einzig

erst im Schmerz wahrgenommen werden kann: »Man kann das Böse leugnen, aber nicht den Schmerz [...]. Das leiseste Zucken des Schmerzes und rege es sich nur in einem Atom, macht einen Riß in der Schöpfung von oben bis unten.«<sup>24</sup> Handlungswille und Schicksalsergebenheit ringen miteinander. In einem Traum scheint sich Danton der »verkehrten Welt« zu nähern: »Unter mir keuchte die Erdkugel in ihrem Schwung, ich hatte sie wie ein wildes Roß gepackt, mit riesigen Gliedern wühlte ich in ihrer Mähne und preßte ich ihre Rippen, das Haupt abwärts gebückt, die Haare flatternd über dem Abgrund. So ward ich geschleift.«<sup>25</sup> Dem Aufbruch folgt jedoch Mutlosigkeit. Angesichts einer »erbärmlichen Wirklichkeit«, in der hinein er selbstzweifelnd fragt: »Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?«, ist am Ende der in die Stille führende Rat zu hören: »Versenke dich in was Ruhigers, als das Nichts.«<sup>26</sup> Danton interpretiert die Geschichte als eine Verkettung von Ereignissen und Umständen, die die Menschen zu bestimmten Handlungen zwingen: »Puppen sind wir von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst!«<sup>27</sup> Gesellschaftliche Veränderungen hin zu einer besseren Welt hält er weder durch die Volksmassen noch durch den Einzelnen für möglich. Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen verlischt. Thomas Payne, der von Danton sehr geschätzt wird, zieht für sich den Schluß: »Ich handle meiner Natur gemäß, was ihr angemessen, ist für mich gut und ich tue es und was ihr zuwider, ist für mich böse und ich tue es nicht.«<sup>28</sup> Kurz nach Fertigstellung des Dramas schreibt Büchner sinnentsprechend an seine Familie (Brief vom 01. Januar 1836): »Ich zeichne meine Charaktere, wie ich sie der Natur und der Geschichte angemessen halte, und lache über die Leute, welche mich für die Moralität oder Immoralität derselben verantwortlich machen wollen.«<sup>29</sup>

In der Erzählung *Lenz* schildert Büchner die rastlose Wanderung des Sturm- und Drang-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz im Jahr 1778, der innerhalb weniger Wochen der Melancholie und dem Wahnsinn anheimfällt. Auf den ersten Blick ist es nicht mehr

als eine individuelle Leidensgeschichte. Doch die erzählte Geschichte erweist sich als eine Geschichte voller Gegensätze, die sowohl einander ergänzen als auch unversöhnlich bleiben. Es sind existenzielle Gegensätze wie Gesundheit und Krankheit, Glaube und Vernunft, Vergewisserung und Ungewißheit, Vision und Selbstverlust, Leben und Tod. Lenz wagt künstlerisch wie politisch einen Aufbruch. Er wendet sich gegen den klassizistisch-idealistischen Schönheitsbegriff und damit gegen »die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. [...] Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen.«<sup>30</sup> Auch Paul Klee hätte wohl dieser Aussage zustimmend gegenüberzutreten können. In seinem Aufsatz *Wege des Naturstudiums* heißt es: Der Künstler »beteiligt sich am Erschaffen von Werken, die ein Gleichnis zum Werke Gottes sind.«<sup>31</sup>

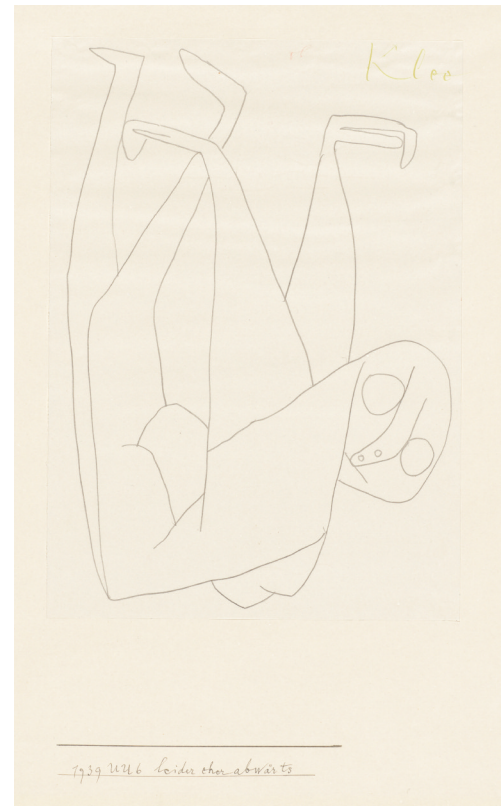
Doch zurück zu Lenz. Er fühlt sich verbunden mit den Machtlosen, den Armen und Entrechteten. Seine Forderung: »Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden [...]. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienspiel [...]. Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen, es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen.«<sup>32</sup> Er ist auf der Suche nach Sinn. Sein Lebensgefühl wird jedoch mehr und mehr von Zwängen und Ängsten bestimmt. Selbstzweifel, Entfremdung und Verlorenheit überkommen ihn. »Es war als ginge ihm was nach, und als müsse ihn was Entsetzliches erreichen, etwas das Menschen nicht ertragen können [...]. Das All war für ihn in Wunden; er fühlte tiefen unnennbaren Schmerz davon.«<sup>33</sup> Am Beginn der Erzählung begegnen wir noch einem Menschen, der ausbrechen möchte: »Augen

Abb. 6  
Paul Klee  
*leider eher abwärts*, 1939, 846  
Bleistift auf Papier auf Karton, 29,5 x  
21 cm, Zentrum Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

und Mund weit offen, er meinte er müsse den Sturm in sich ziehen, alles in sich fassen [...], es drängte in ihm, er suchte nach etwas, wie nach verlorenen Träumen [...], er hätte die Erde hinter den Ofen setzen mögen [...]. Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte.«<sup>34</sup> Büchner will hier gewiß kein Sprachbild zeichnen, um aufzuzeigen, daß Lenz nur ein Narr bzw. total verrückt sei – etwa als Anspielung auf den Titelheld in Cervantes' Roman *Don Quijote*, so wie es noch Joseph von Eichendorff in seinem Roman *Ahnung und Gegenwart* getan hat, als er seinen Ritter Leontin – eigentlich der Dichter selbst – sagen läßt: »Ich will eben als Verzweifelter weit in die Welt hinaus, will mich, wie Don Quijote, im Gebirge auf den Kopf stellen und einmal recht verrückt sein.«<sup>35</sup> Was aber ist mit dieser gedanklichen Wende des Körpers gemeint? Ist es ein Verzweiflungsruf oder eine »Atemwende« hin zu einer neuen Dichtung, die sich der Gegenworte und Gegenbilder bedient? »Geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei«, sagt Paul Celan in seiner Büchner-Preisrede – und weiter: »Wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.«<sup>36</sup> Ein Abgrund freilich, in den ein Absturz nicht möglich zu sein scheint, wenn der Himmel nicht sein unverrückbares »Oben« verliert. Oder ist hier Büchner fest entschlossen, die verkehrte, aus den Fugen geratene Welt »vom Kopf auf die Füße zu stellen«, wie es Walter Jens in seiner Dankesrede bei der Entgegennahme des Alternativen Büchnerpreises 1989 nahelegt, »will heißen auf den Schmerz, die Angst und die welterschütternde Passion der armen Kreatur«?<sup>37</sup>

Die Vermutung liegt nahe, hört man die eher rhetorische Frage aus dem Lustspiel *Leonce und Lena*: »Mein Gott, mein Gott, ist es denn wahr, daß wir uns selbst erlösen müssen aus unserem Schmerz?«<sup>38</sup> Lenz ist isoliert und kraftlos. Seine durchlittene Lebenserfahrung: Weder Gott gibt ihm ein »Zeichen«, noch »spricht« die Natur zu ihm. Die Welt, so resümiert Büchner, die die tragische Gestalt der Erzählung »hatte nutzen wollen,

hatte einen ungeheuern Riß, er hatte keinen Haß, keine Liebe, keine Hoffnung, eine schreckliche Leere und doch eine folternde Unruhe, sie auszufüllen. Er hatte Nichts. [...] Die Welt war ihm [...] nach einem Abgrund.«<sup>39</sup> Klees Zeichnung *leider eher abwärts* (1939, 846) zeigt etwas von diesem In-sich-Hineinfallen und einem möglichen haltlosen Sturz ins Ungewisse. (Abb. 6) Doch der Aus-der-



Welt-Gefallene und so auf sich Zurückgeworfene ringt immer wieder mit sich: »... aber ich, wär' ich allmächtig [...] und ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten.«<sup>40</sup> Ein geistiger Akt des Erbarmens, wie er auch von Klee wäre vollzogen worden: »Wäre ich Gott zu dem man betet, ich käme in die grösste / Verlegenheit, von einem Tonfall des Bittenden irgendwo gerührt zu werden.«<sup>41</sup> Lenz, der die Welt nicht mehr zu lesen vermag, der im Glauben weder Halt noch Trost findet und von den Kunstströmungen seiner Zeit enttäuscht ist, resigniert am Ende vollends. »... er tat Alles wie es die Andern taten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – – So lebte er hin.«<sup>42</sup>

Der Topos der ›verkehrten Welt‹ wird bereits seit der Antike in satirischer Absicht verwendet, um vorzugsweise Kritik an Teilsystemen bzw. Mißständen der Gesellschaft zu üben. Statt einer Entgegensetzung zu einem erstrebenswerten Normalzustand kann allerdings auch in einer ›verkehrten Welt‹ ein oppositionelles Wunsch- oder Traumbild als ein Gegenentwurf zur bestehenden Ordnung beschrieben werden. In der Märchenkomödie *Die Vögel* wendet sich Aristophanes, auf den sich Klee in seinen Tagebüchern mehrfach bezieht, gegen die Leichtgläubigkeit und Manipulierbarkeit der Menschen, die von Einzelnen in eine der Ordnung entraubten Welt gezogen werden. Spöttisch urteilt er über die Verführbaren und die Unersättlichkeit der Macht, das übersteigerte Verlangen, andere zu beherrschen. In der Komödie, dessen teils ausgefallene Satire auch Goethe zu einer Bühnenbearbeitung angeregt hat, verlassen zwei verschuldete Athener Bürger – Euelpides und Pisthetairos – die Stadt, um den sich häufenden kostspieligen Gerichtsprozessen zu entkommen. Auf der Suche nach einem besseren Leben treffen sie auf das Reich der Vögel, verbünden sich mit dessen König Wiederhopf – ehemals Tereus, jetzt in ein Vogel verwandelt – und gründen die Stadt Wolkenkuckucksheim, angesiedelt zwischen Himmel und Erde. Um diese Stadt wird eine Mauer gezogen, um Wahrsagern, Bettelpoeten, Gesetzesverkäufern und aufgeblasenen Wichtigtuern den Zutritt zu verwehren. Von den beiden Zuwanderern werden die Vögel daran erinnert, daß sie einst die Weltherrschaft ausübten. »Das Erscheinen verschiedener Vögel diente zur Einteilung des Jahres, da es noch keinen festen Kalender gab«, meint Pisthetairos – inzwischen auch mit Flügel ausgestattet – und fügt hinzu: »Noch heute könnten die Götter ihre Vorgänger, die Vögel, nicht entbehren. Zeus sei unzertrennlich von seinem Adler, Athena von ihrer Eule, Apoll von seinem Falken.«<sup>43</sup> Die an sich bedürfnislosen Vögel eignen sich machtbewußt den Himmelsraum an, um den gesamten Verkehr zwischen den alten Göttern und den Erdbewohnern kontrollieren zu können. Sie

sollen als die neuen Götter von den Menschen anerkannt werden, ansonsten würden Spatzen und Krähen die Saat auf den Feldern verschlingen. Gleichzeitig versprechen sie den Erdbewohnern, sie zu beschützen. Wer aber einen Vogel einfängt, soll selbst gefangen genommen und angepflockt werden. Ein von der athenischen Bürgerschaft zurückkehrender Herold überbringt Pisthetairos als Ehrerbietung einen goldenen Kranz und berichtet von der ungeheuren Begeisterung und dem ungebremsten Willen der Menschen, auch in die Vogelstadt aufgenommen zu werden, natürlich befiedert im Vogelkleid. Eine groteske Welt. Klees Kommentar in seinem *Tagebuch*: »Die / Vögel ganz kostbar!«<sup>44</sup>

Das literarische Interesse an den Werken William Shakespeares bekundet Klee in seinen Aufzeichnungen an vielen Stellen, einzelne Bände der von A.W. Schlegel und J.L. Tieck besorgten Werkausgabe waren in seinem Besitz. Mehrere seiner Schauspiele hatte er in Berlin und München gesehen. Im Folgenden soll Shakespeares Tragödie *Timon von Athen* in den Blick genommen werden. Sie handelt von der Enttäuschung und dem Zorn des angesehenen und freigebigen Timon im Athen des 5. Jahrhunderts vor Christus. Er begleicht die Schulden seines Freundes. Seinem Sklaven gibt er Geld, damit dieser seine Geliebte heiraten kann. Er ist hilfreich und verteilt großzügige Geschenke. Alle suchen seine Nähe und schmeicheln ihm. Doch als er selbst in finanzielle Schieflage gerät, ist keiner der wohlhabenden Athener bereit, ihm Geld zu leihen. Haß regt sich angesichts des Undanks seiner Mitbürger. Timon beschließt ein letztes Festmahl auszurichten. Den Gästen aber serviert er nur Steine und Wasser. »Misanthropie ist Timons Antwort – ›Das ärgste Tier / Ist milder als die Menschen hier‹«, so schreibt Peter Sloterdijk und fügt hinzu: »Timons Menschenfeindschaft markiert den weltgeschichtlichen Augenblick, in dem eine Gesellschaft gegenseitiger Geschenke in einer Gesellschaft gegenseitiger Geschäfte untergeht. [...] (Sein) Appell zum Aufruhr in der verkehrten Welt – ›Sklaven, Narren, reißt von / Den Bänken runzig graue Senatoren / und



herrscht statt ihrer!« – (ist zugleich ein) Ruf zum Ausbruch aus der falschen Stadt. Die Geldstadt ist die verkehrte Welt, wo findet man eine, die auf den Füßen steht?»<sup>45</sup>

Erwähnt sei ferner das Lustspiel *Die verkehrte Welt* von Johann Ludwig Tieck, der u.a. 1828 die Gesammelten Schriften von J.M.R. Lenz herausgegeben hat und von Georg Büchner nicht nur geschätzt sondern auch intensiv rezipiert wurde. Einige Verkehrtheiten treten sofort offen zutage: Das Stück beginnt mit einem Epilog und endet mit einem Prolog. »Gebt acht!«, so mahnt das »Forte« bevor sich der Vorhang hebt, »denn das müßt ihr, um nicht alles auf den Kopf zu stellen. – Gebt aber auch nicht zu sehr acht, um nicht mehr zu sehn und zu hören, als man euch hat zeigen wollen.«<sup>46</sup> Apollo, der Gott der Poesie, ist ins Exil vertrieben; der Hochstapler Skaramuz nimmt seinen Platz auf dem Parnaß ein. Die Welt wird als eine Bühne des Theaters entlarvt, in der alle Menschen nur Schauspieler sind und das selbstständige Denken aufgegeben haben: »Es steckt immer so ein Stück im andern.«<sup>47</sup> Der Dichter der Romantik vertritt allerdings noch die Ansicht, daß die Welt ohne weiteres wieder auf die Füße gestellt werden könne: »Verkehrt sie nur noch einmal, so kehrt ihr die rechte Seite heraus.«<sup>48</sup>

Nicht zuletzt soll auf Heinrich Heine hingewiesen werden, dessen Satire Klee sehr imponiert hat. Die zwölfbändige Werkausgabe von Gustav Karpeles aus dem Jahr 1900 gehörte offenbar zu seinem Bibliotheksbestand. Ein Eintrag im Tagebuch von 1904 lautet: »Heine ist schmackhaft. Zeitgedichte, Wintermärchen, zum andern Mal.«<sup>49</sup> In einem dieser Zeitgedichte heißt es: »Das ist ja die verkehrte Welt, / Wir gehen auf den Köpfen! / Die Jäger werden dutzendweis / Erschossen von den Schnepfen.«<sup>50</sup> Es folgen eine ganze Reihe weiterer Umkehrungen. Am Ende des Gedichts will der Sprecher auf den Tempelhofer Berg in Berlin steigen, um das auszurufen, was nicht gemeint und nicht gewollt ist: »Es lebe der König!«<sup>51</sup> Nach der Rückkehr Klees in seine Heimatstadt Bern zum Jahreswechsel 1933/34 sieht er natürlich alsbald die biographischen Parallelen in

der Lebensgeschichte Heines, der 1831 nach Paris emigriert, um der Zensur und den judenfeindlichen Angriffen zu entgehen. Im Jahr 1835 werden im Königreich Preußen seine Schriften verboten. In dem Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen*, dessen äußerer Rahmen eine Reise Heines im Winter 1843 von Paris nach Hamburg bildet, heißt es zynisch, ironievoll und witzig: »Im Kopfe trage ich Bijouterien, / Der Zukunft Krondiamanten, / Die Tempelkleinodien des neuen Gotts, / Des großen Unbekannten. // Und viele Bücher trag ich im Kopf! / Ich darf es Euch versichern, / Mein Kopf ist ein zwitscherndes Vogelnest / Von konfiszierlichen Büchern.«<sup>52</sup> Klee hat seine Neigung zur Satire bereits in seinem ersten Werkzyklus *Inventionen*, denen elf Radierungen aus den Jahren 1903 bis 1905 zugehören, sichtbar werden lassen – u.a. inspiriert von Werken Francisco de Goyas, die er in seiner Jugend im Münchner Kupferstichkabinett bewundern konnte. Zu der Radierung *Der Held mit dem Flügel* (1905, 38) folgt die Notiz: »Der tragikomische Held [...], ein neuantiker Don Quijote. Dieser Mensch, im / Gegensatz zu den göttlichen Wesen, mit nur einem Engelsflügel geboren, macht unentwegt / Flugversuche. Dass er dabei Arm und Bein bricht, hindert ihn nicht, seiner / Flugidee treu zu bleiben.«<sup>53</sup>

Noch einmal sei zur Ausgangsfrage zurückgekehrt: Was mag Paul Klee bewogen haben, das Mädchen auf dem Bild *Unfall* in der Umkehrung zur Welt darzustellen? Er hat die vielfach entgrenzte Welt in ihrer Verkehrtheit zweifellos nicht nur gesehen, sondern auch hautnah gespürt. Bereits 1915 schreibt er in sein Tagebuch: »Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute) desto abstrakter / die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt«, und ergänzt im November 1917: »Neues bereitet sich vor, es wird das Teuflische zur Gleich- / zeitigkeit mit dem Himmlichen verschmolzen werden, der Dämonismus nicht als solcher behandelt, sondern in seiner / complementären Einheit. Die Überzeugung ist schon da. / Das Teuflische guckt da und dort schon wieder hervor / und kann

Abb. 7  
Paul Klee  
*der wandernde Kopf I*, 1939, 742  
Bleistift auf Papier, verso Zeichnung,  
auf Karton, 27 x 21,5 cm, Zentrum  
Paul Klee, Bern  
© Zentrum Paul Klee, Bern,  
Bildarchiv

nicht unterdrückt werden. Denn die Wahrheit erfordert / alle Elemente zusammen.«<sup>54</sup> Gerade in den Jahren ab 1933 sind Klees Werke mehr denn je Ausdruck eines großen Maßes der Verinnerlichung schmerzvoller Erfahrungen. Das gilt sicher auch für das Blatt *Unfall*, das bereits in einer Zeit größter Zurückgezogenheit entsteht. Ist es ein Bild der Erinnerung an bereits Vergangenes oder vielleicht ein Bild einer erinnerten Zukunft? Ein Wissen oder gar eine Gewißheit darüber gibt es nicht. Was ihm zu zeigen offenbar wichtig war, ist nicht ein Zustand, sondern ein Verhalten. Er verweist nicht darauf, was das Mädchen in seiner Welt darstellt, sondern *wie* es sich zu seiner Welt verhält. Es geht auf dem Kopf. Auf dem ersten Blick eine bildnerische Provokation. Der ›Unfall‹ wird gleichsam zum ›Vorfall‹ ins Offene der Sichtbarkeit. Bezieht man die von Klee rezipierte Literatur in die Betrachtung ein, so spricht manches dafür, daß es sich im Hintergrund sehr wohl um eine verkehrte und somit auf dem Kopf stehende Welt handeln könnte, zu der sich das Mädchen nicht anders verhalten kann, als sich selbst auch auf den Kopf zu stellen. Doch es bleibt nicht wie gelähmt stehen, es geht, behält die ›verkehrte Welt‹ im Auge. Wer auf dem Kopf geht, der ist nicht ›umgefallen‹, sondern ist sich seiner Verkehrung bewußt und weiß von der Möglichkeit ihrer Umkehrung. Wieder auf den Füßen stehen zu können ist möglich. Ganz im Sinne des von Klee formulierten Grundsatzes: »Bewegung liegt allem Werden zugrunde. [...] Zeitlos ist nur der an sich tote Punkt.«<sup>55</sup> In Klees Zeichnung *der wandernde Kopf I* (1939, 742) ist solch eine Bewegung erkennbar, in deren Verlauf der Kopf – noch »in seine körperlichen Verflechtungen verstrickt«<sup>56</sup> – wieder ganz nach ›Oben‹ gelangt. (Abb. 7) Noch aber steht die Welt Kopf und ein Gehen auf dem Kopf verunsichert. Der Blick des Mädchens hingegen scheint mit einem ›Himmelsauge‹ unmittelbar über ihm zu korrespondieren, als könnte es dort einen Halt finden. Ute Guzzoni sieht in diesem Auge »eine Fermate, ein Halte- und Ruhezeichen«,<sup>57</sup> wie es in der Form einer nach unten offenen Parabel mit Punkt in der Mitte auch in der Musik über einer Note oder



einer Pause als ein ›Aushaltezeichen‹ verwendet wird. Klee hat diese Fermaten bereits in frühere Bilder übernommen, wie z.B. in *Zeichnung mit der Fermate* (1918, 209), *Im Bachschen Stil* (1919/196) oder *orientierter Mensch* (1927, 116); teilweise gewinnt das Musikzeichen physiognomische Züge, wird zum ›Auge‹ wie in *Blick aus Rot* (1937, 211) und *Citronen-Ernte* (1937, 219).<sup>58</sup> Und so könnte das Bild *Unfall* wie auch das motivgleiche Bild *ein Mädchen stirbt und wird* verstanden werden als ein »Zusammenstoß verschiedener Welten, die in und aus dem Kampfe miteinander die neue Welt zu schaffen bestimmt sind, die das Werk heißt«, so wie es Wassily Kandinsky in seiner autobiographischen Schrift Rückblicke formuliert hat.<sup>59</sup> Der Versuch einer Deutung soll hier enden, der mithin keine Enträtselung sein will und kann. Denn das ›Innere‹ des Bildes bleibt ein Geheimnis, oder wie Klee sagt: »gleichnisartig, und wie nun Gleichnisse sind, sie sind vieldeutig. Es paßt dann vielleicht auch noch etwas Anderes. Es ist etwas Dichterisches, ich sage Dichterisches, nicht Literarisches, das fast gleichnisartig spricht.«<sup>60</sup>

- <sup>1</sup> Klee 1976, S. 118, 120.
- <sup>2</sup> Bärmann 2003, S. 22.
- <sup>3</sup> Okuda 2015, S. 13 f.
- <sup>4</sup> Ebd., S. 6 (Abb. 7).
- <sup>5</sup> Klee 1990, S. 91.
- <sup>6</sup> Klee 1988, S. 207.
- <sup>7</sup> Klee 1959, S.87.
- <sup>8</sup> Guzzoni 2014, S. 78.
- <sup>9</sup> Osterwold 1990, S. 122.
- <sup>10</sup> Goethe 1998, S. 284.
- <sup>11</sup> Vgl. Frey 2003, S. 166 f.
- <sup>12</sup> Klee 1990, S. 92.
- <sup>13</sup> Klee 1988, S. 232, 296 f.
- <sup>14</sup> Voltaire 1972, S. 26.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 138, 181.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 27.
- <sup>17</sup> Ebd., S. 184.
- <sup>18</sup> Temkin 1989, S. 141 f.
- <sup>19</sup> Klee 1996, S. 16.
- <sup>20</sup> Aichele 2006, S. 26 f.
- <sup>21</sup> Den Hinweis verdanke ich Osamu Okuda.
- <sup>22</sup> Hausenstein 1913, S. 138, 151.
- <sup>23</sup> Burckhardt 2009, S. 19.
- <sup>24</sup> Büchner 1997, S. 107.
- <sup>25</sup> Ebd., S. 99.
- <sup>26</sup> Ebd., S. 96, 100, 119.
- <sup>27</sup> Ebd., S. 100.
- <sup>28</sup> Ebd., S. 107.
- <sup>29</sup> Ebd., S. 313.
- <sup>30</sup> Ebd., S. 144.
- <sup>31</sup> Klee 1976, S. 126.
- <sup>32</sup> Büchner 1997, S. 144 f.
- <sup>33</sup> Ebd., S. 138, 142.
- <sup>34</sup> Ebd., S. 137.
- <sup>35</sup> Eichendorff 1978, S. 34.
- <sup>36</sup> Celan 1986, S. 200, 195.
- <sup>37</sup> Jens 1989.
- <sup>38</sup> Büchner 1997, S. 173.
- <sup>39</sup> Ebd., S. 155, 149.
- <sup>40</sup> Ebd., S. 156.
- <sup>41</sup> Klee 1988, S. 361.
- <sup>42</sup> Büchner 1997, S. 158.
- <sup>43</sup> Scheliha , S. 84.
- <sup>44</sup> Klee 1988, S. 101.
- <sup>45</sup> Sloterdijk 2014, S. 207 ff.
- <sup>46</sup> Tieck 2016, S. 5.
- <sup>47</sup> Ebd., S. 43.
- <sup>48</sup> Ebd., S. 53.
- <sup>49</sup> Klee 1988, S. 188.
- <sup>50</sup> Heine 1997, S. 470.
- <sup>51</sup> Ebd., S. 471.
- <sup>52</sup> Heine 2013, S. 16.
- <sup>53</sup> Klee 1988, S. 198.
- <sup>54</sup> Ebd., S. 365, 439.
- <sup>55</sup> Klee 1976, S. 119 f.
- <sup>56</sup> Osterwold 1990, S. 97.
- <sup>57</sup> Guzzoni 2014, S. 78.
- <sup>58</sup> Vgl. Düchting 1997, S. 29 f.
- <sup>59</sup> Kandinsky 1980, S. 41.
- <sup>60</sup> Klee 1990, S. 430.

## Literatur

### Aichele 2006

Kathryn Porter Aichele, *Paul Klee. Poet / Painter*, Rochester: Camden House, 2006.

### Bärmann 2003

Matthias Bärmann, *als ob es mich selber angehe. Emigration, Krankheit und Schaffensprozeß im letzten Lebensabschnitt von Paul Klee*, in: Paul Klee. Die Erfüllung im Spätwerk. Ausstellungskatalog Fondation Beyeler / Sprengel Museum Hannover, Zürich: ProLitteris, 2003, S. 10-22.

### Büchner 1997

Georg Büchner, *Werke und Briefe*. Münchner Ausgabe, hg. von Karl Pörnbacher u.a., München: dtv, 1997.

### Burckhardt 2009

Jacob Burckhardt, *Geschichte des Revolutionszeitalters* (Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 28), hg. von Wolfgang Hardtwig u.a., München – Basel: C.H. Beck und Schwabe, 2009.

### Celan 1986

Paul Celan, *Der Meridian*, in: ders., *Gesammelte Werke* in fünf Bänden. Bd. 3: Gedichte III. Prosa. Reden, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986, S. 187-202.

### Düchting 1997

Hajo Düchting, *Paul Klee. Malerei und Musik*, München und New York: Prestel, 1997.

### Eichendorff 1978

Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, in: ders., *Werke*, Bd. II: Romane. Erzählungen, hg. von Jost Perfahl und Ansgar Hillach, München: Winkler, 1978, S. 7-292.

### Frey 2003

Stefan Frey, *Chronologie 1931-1941*, in: Paul Klee. Die Erfüllung im Spätwerk. Ausstellungskatalog Fondation Beyeler / Sprengel Museum Hannover, Zürich: ProLitteris, 2003, S. 166-176.

### Goethe 1998

Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München: C.H. Beck, 1998, Bd. VII, S. 7-610.

### Guzzoni 2014

Ute Guzzoni, *Im Raum der Gelassenheit: die Innigkeit der Gegensätze*, Freiburg und München: Karl Alber, 1988.

### Hausenstein 1913

Wilhelm Hausenstein, *Georg Büchner. Zum Säkulartag seiner Geburt*, in: Die weissen Blätter 1(1913)2, S. 134-151.

**Heine 1997**

Heinrich Heine, *Sämtliche Gedichte in zeitlicher Folge*, hg. von Klaus Briegleb, Frankfurt/M.: Insel, 1997.

**Heine 2013**

Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, mit einem Nachwort von Thomas Rosenlöcher, Berlin: Insel, 2013.

**Jens 1989**

Walter Jens, *Das Wort Erbarmen*, in: Die Zeit Nr. 09/1989 vom 24.02.1989.

**Kandinsky 1980**

Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, in: Kandinsky. Die Gesammelten Schriften. Bd. I: Autobiographische Schriften, hg. von Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bern: Benteli, 1980, S. 27-50.

**Klee 1959**

Paul Klee nach Hans-Friedrich Geist, in: *Erinnerungen an Paul Klee*, hg. von Ludwig Grote, München: Prestel, 1959, S. 84-93.

**Klee 1976**

Paul Klee, Schriften. Rezensionen und Aufsätze, hg. von Christian Geelhaar, Köln: DuMont, 1976.

**Klee 1988**

Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition*, hg. von Paul Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart: Gerd Hatje, 1988.

**Klee 1990**

Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre Band 1*, hg. und bearb. von Jürg Spiller, Basel: Schwabe & Co. AG, 1990.

**Klee 1996**

Paul Klee, *Gedichte*, hg. von Felix Klee, Zürich-Hamburg: Arche, 1996.

**Okuda 2015**

Osamu Okuda, *Mädchen stirbt und wird* hinter der Glas-Fassade von Paul Klee, in: Zwitscher-maschine No. 1 / Winter 2015/16, S. 4-16.

**Scheliha 2008**

Renata von Scheliha, *Die Komödien des Aristophanes*, Göttingen: Wallstein, 2008.

**Sloterdijk 2014**

Peter Sloterdijk, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, hg. von Peter Weibel, Berlin: Suhrkamp, 2014.

**Temkin 1989**

Ann Temkin, *Die Zeichnungen von 1939 – Werk und Kontext*, in: Paul Klee. Späte Zeichnungen von 1939, hg. vom Museum Folkwang Essen, Essen: Richard Bacht, 1989.

**Tieck 2016**

Ludwig Tieck, *Die verkehrte Welt*, hg. von Michael Holzinger, Berlin 2016.

**Osterwold 1990**

Tilman Osterwold, *Paul Klee. Spätwerk*, hg. vom Württembergischen Kunstverein Stuttgart, Stuttgart: Gerd Hatje, 1990.

**Voltaire 1972**

Voltaire, *Candide oder der Optimismus. Mit Zeichnungen von Paul Klee*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972.