

SUMMARY

During the Weimar Republic (1919-1933), Paul Klee pursued a double career as a Bauhaus master and as a freelance artist on the market. In this context, his painting *Grenzen des Verstandes* from 1927 and his essay *Exact*

Experiments in the Field of Art (1928) have programmatic significance. In both the picture and the text, Klee explores the debates of that time on the technological orientation of modern art.

Abb. 1
Paul Klee
Grenzen des Verstandes, 1927, 298
(Omega 8)
Bleistift, Ölfarbe und Aquarell auf
Grundierung auf Leinwand;
originale Rahmenleisten,
56,2 x 41,5 cm
© Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
München, Pinakothek der
Moderne, Vermächtnis Theodor
und Woty Werner, Inv. Nr. 14234

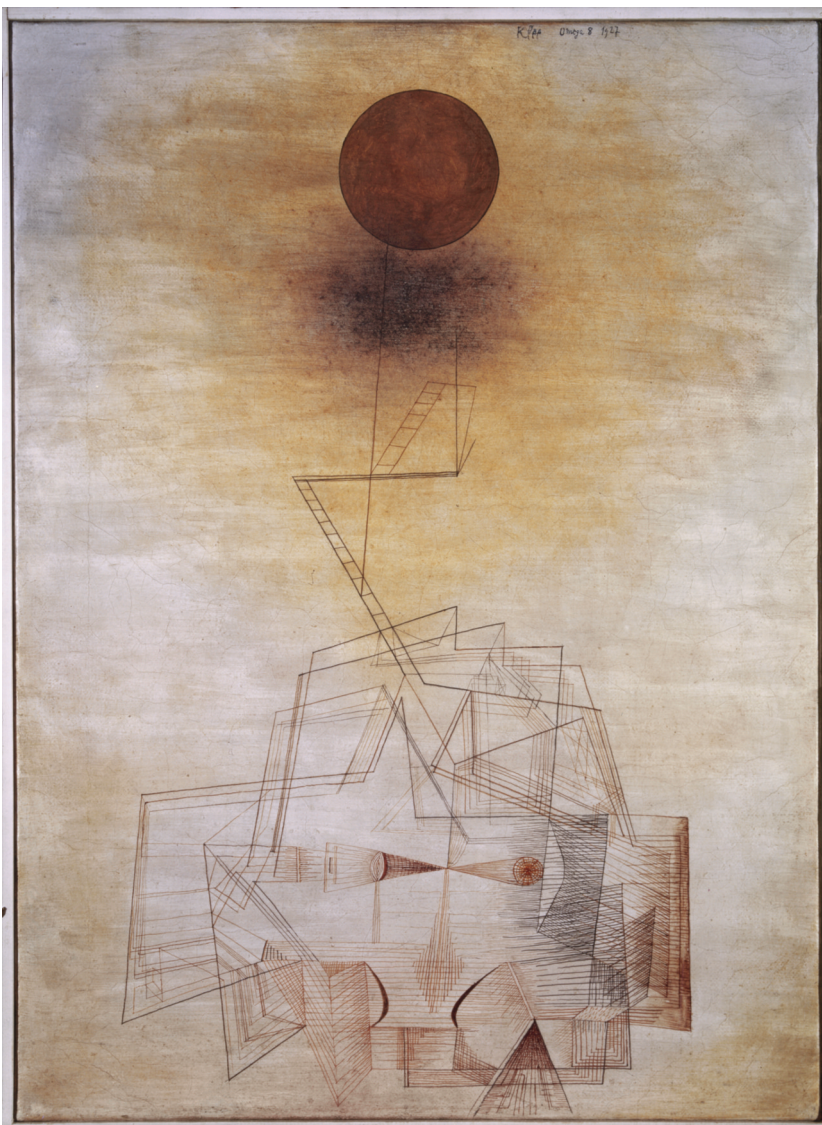
1. Das Programmbild

Während der Weimarer Republik verfolgte Paul Klee eine zweifache Karriere als Bauhausmeister und als freier Künstler auf dem

Markt. Sie nötigte ihn dazu, seine künstlerische Selbstvergewisserung und öffentliche Selbstbestimmung in zwei gesellschaftlich verschiedenen, gleich diskussionsfreudigen Kunstszenen zu klären. Sein programmatisches Gemälde *Grenzen des Verstandes* von 1927¹ (ABB. 1) und sein Aufsatz »exakte versuche im bereich der kunst«, der 1928 in der Zeitschrift *bauhaus* erschien², sind in diesem Zusammenhange zu verstehen. Sowohl in dem Bild als auch in dem Text setzt sich Klee mit den damaligen Debatten über eine technologische Ausrichtung der modernen Kunst auseinander. An deren Schlüsselbegriffen – Konstruktion und Rationalität, Wissenschaft und Technik – schieden sich progressive und konservative kulturpolitische Tendenzen der Zeit. Dabei kam es zu einer metaphysisch anspruchsvollen Wendung gegen technische Rationalität, die zu Beginn der Wirtschaftskrise ihren Höhepunkt erreichte.

Das Wort »Verstand« kommt weder im Titel eines anderen Werks von Klee noch in seinen Tagebüchern vor. Es verweist auf eine Stelle in Walter Gropius' Bauhausprogramm von 1923, wo es heißt:

*Das Hirn erdenkt den mathematischen Raum kraft des Verstandes durch Rechnung und Messung. Über die Gesetze der Mathematik, Optik und Astronomie schafft es ein Vorstellungs- und Darstellungsmittel für den zu erbauenden stofflichen Raum der Wirklichkeit durch das Mittel der Zeichnung.*³



Die Stelle gibt das Thema des Gemäldes von 1927 vor. Klees Kollege Lászlo Moholy-Nagy hatte 1923 seine Lehrtätigkeit am Bauhaus als konstruktivistischer Maler aufgenommen. Im Zuge der technisch-industriellen Neuorientierung des Bauhauses nach dessen Neugründung in Dessau 1926 propagierte er das Programm einer Modernisierung der Bildkunst vermittelt der Fotografie. Er hatte dieses Programm bereits 1925 in dem Bauhausbuch *Malerei Photographie Film* zusammengefasst⁴. 1927 gab er das Buch in einer erweiterten Fassung mit dem typografisch modernisierten Titel *Malerei, Fotografie, Film* neu heraus. Er entwickelte darin eine Ästhetik des technisch potenzierten Sehens, die zu einer Konvergenz von Kunst mit Technik und Wissenschaft führen und die Ästhetik der Malerei erweitern, ja ablösen sollte. Unverhüllt proklamierte Moholy-Nagy seine neue Konzeption als Alternative zu Klees systematischer Formlehre. Lyonel Feiningers Bericht »Klee war gestern ganz bekloffen, als er von Moholy sprach«⁵ bezeugt, wie sehr sich der ältere Maler dazu herausgefordert fühlte, seine Autorität als Bauhauslehrer in einer Auseinandersetzung mit dem sechzehn Jahre jüngeren Kollegen zu behaupten.

Auf dem Kunstmarkt propagierte Alfred Flechtheim Klee als »eigentlichen Schöpfer des Surrealismus«, der »Kunst der Zukunft«.⁶ Der führende Kunstschriftsteller Carl Einstein interpretierte ihn ebenfalls als Surrealisten. Beide betonten die irrationalen Elemente von Klees Kunst und ignorierten

die Systematik seiner Bauhauslehre. 1928 zeigte Flechtheim *Grenzen des Verstandes* in einer großen Berliner Klee-Ausstellung, kaufte das Bild für seine Privatsammlung an und lancierte Reproduktionen davon in der Kunstpresse. In der Festschrift zu Flechtheims 50. Geburtstag am 1. April 1928, noch während der Klee-Ausstellung in seiner Galerie, veröffentlichte Gottfried Benn ein hymnisches Gedicht an den Kunsthändler, in dem er dessen Ideal von Kunst zu charakterisieren suchte, die der Ausstellung zugrunde lag. Die dritte Strophe des Gedichts handelt von Klee:

*Sei es: die Welten sind Räusche,
Schauer, welche sich irren,
faule Brocken, Bäusche
aus unserm Restgehirn,
aber die Übergänge
mit monistischem Ziel:
Schnecken aus Blutgedränge,
Äol im Trancespiel.⁷*

Hatte Klees *Grenzen des Verstandes* mit diesem Loblied auf die regressive Entgrenzung der künstlerischen Fantasie etwas gemein? Sah man hier das »Restgehirn« und »die Übergänge mit monistischem Ziel«?

2. Kopf und Turm

Die stereometrische, durchsichtige Linienkonstruktion im unteren Teil von *Grenzen des Verstandes* (ABB. 2) ist durch angedeutete Augen, Nase und Mund als kristallinischer Kopf identifiziert. Sie gleicht in Umriss und Struktur dem kristallinen »Haus des Himmels«, das Bruno Taut 1920 in seiner Publikation *Frühlicht* abgebildet hatte⁸ (ABB. 3). Tauts imaginäres Gebäude ist auf dem Grundriss eines siebenstrahligen Sterns zentralsymmetrisch aufgebaut und von Lichtstrahlen umringt (ABB. 4). Dagegen fährt Klees Konstruktion trotz ihrer annähernd axialen Ausrichtung stereometrisch unentwirrbar nach allen Seiten aus und strahlt von ihren Kanten her nach innen. Tauts Kristallhaus, nach außen transparent, ist ein Versammlungsort für jenen kollektiven Aufschwung, den ein Novalis-Motto in *Frühlicht* mit der Metapher von der Menschheit als »Auge des Planeten« an-

Abb. 2
Paul Klee
Grenzen des Verstandes, 1927, 298
(Omega 8), Ausschnitt von Abb. 1

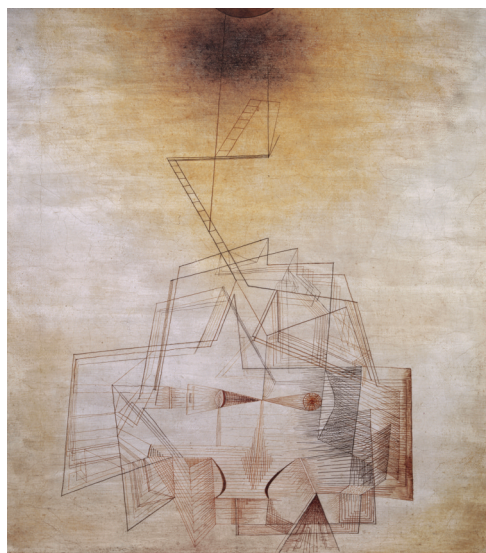


Abb. 3
Bruno Taut
Frühlicht (=Beilage zu
Stadtbaukunst alter und neuer
Zeit), 1 (1920), Heft 7, S. 109-113:
»Haus des Himmels«,
S. 109

Abb. 4
Bruno Taut
Frühlicht (=Beilage zu
Stadtbaukunst alter und neuer
Zeit), 1 (1920), Heft 7, S. 109-113:
»Haus des Himmels«,
S. 111

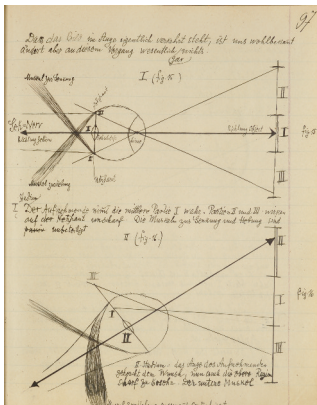
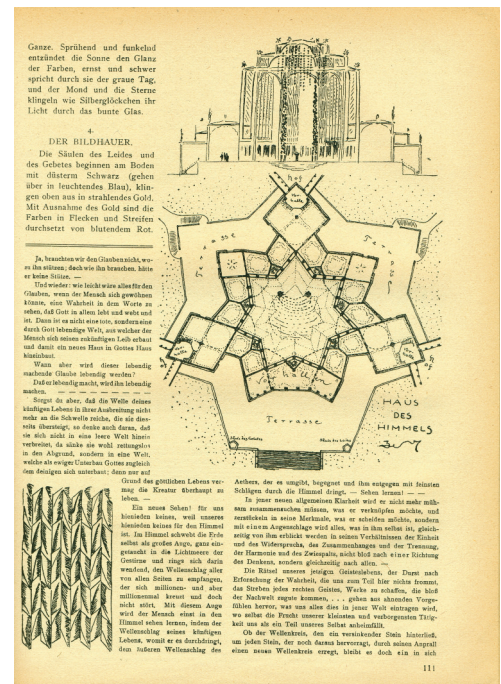


Abb. 5
Paul Klee
Beiträge zur bildnerischen Formlehre
Feder und Farbstift auf Papier
20,2 cm x 16,3 cm
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr.
BF/100

spricht. Dagegen bietet Klees lichtundurchlässige Kopfkonstruktion eines einzelnen Subjekts den Linsen lediglich Reflexe der Innenflächen.

In den organischen Augendiagrammen von Klees *Bildnerischer Formlehre*, aus dem Jahre 1922⁹ (Abb. 5) drücken und dehnen Muskelkontraktionen die Augenlinsen, um sie in alle Richtungen einzustellen. Die Kopfkonstruktion in *Grenzen des Verstandes* enthält keine solchen Augen, sondern starre gläserne Linsen, die auf einer leicht geneigten senkrechten Achse rotieren wie in einem Periskop. Die linke Linse sucht vergeblich ihre Brennweite auf vier senkrechte Ebenen einzustellen, die sich keiner perspektivischen Ordnung fügen wollen. Die rechte stößt an eine übergroße semikonvexe Linse in der Innenwand, deren Parallelstrahlung ihr Fassungsvermögen übersteigt, und dreht sich quer. Versteht man die Konstruktion als Kopf, dann drehen sich die Linsen in verschiedene Richtungen, um den Vor- und Rücksprüngen der irregulären Facettierung zu folgen. Versteht man sie dagegen als Prisma, dann sind die Linsen stereoskopisch richtig eingestellt, denn die Lichtreflexe springen kristallografisch genau durch den Brennpunkt in der Mitte hin und her.

Das Erscheinungsbild erinnert an den Satz »Dein Kopf ist ein Turm mit strahlentanzenden Linsen« in Klees Abschrift ausgewählter Tagebuchstellen zur Veröffentlichung in Leopold Zahns Monografie von 1920 über ihn¹⁰. Er ist einer Eintragung von 1906 als Fußnote angefügt. Diese lautet: »Ich kämpfe auch noch viel zu ungestüm, ich müsste überhaupt nicht auf das Wort kämpfen kommen wenn ich es rational betriebe. So wechseln wütende Anläufe und Depressionen schrecklicherweise miteinander.« Sie kommentiert die emotionale Spannung zwischen methodischer Arbeit und intuitiver Imagination bei der mühevollen Selbstausbildung zum Künstler, der sich Klee nach seinem abgebrochenen Akademiestudium in den Jahren 1903 bis 1906 in seinem Berner Elternhause unterzog. Das Wort »rational« liest sich als Äquivalent des Wortes »Verstand« im Titel des Bildes von 1927. Klees literarische Re-



flexion auf den im Tagebuch notierten Seelenzustand vor mehr als zwanzig Jahren begründete offenbar die Formkonstruktion eines Bildes, das daran erinnern soll. Sie ist ein Zeugnis jener langfristigen autobiografischen Selbstvergewisserung, der er in der Auseinandersetzung mit der aktuellen künstlerischen Kultur nachzuhängen pflegte.

3. Die Raumbewegung des Sehens

Die diagrammatische Darstellung der organischen Augenbewegung mit ihren Muskelkontraktionen und Richtungsänderungen in Klees *Bildnerischer Formlehre* von 1922 illus-

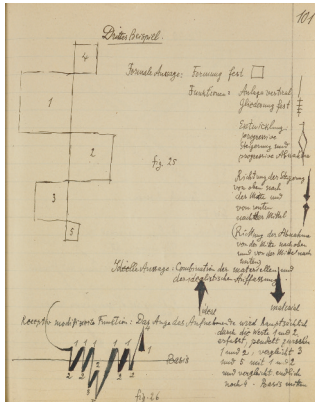
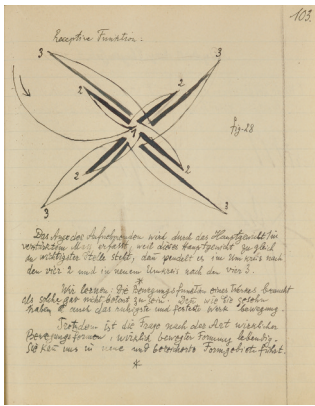


Abb. 6
Paul Klee
Beiträge zur bildnerischen Formlehre
Feder und Bleistift auf Papier
Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr. BF/106

Abb. 7
Paul Klee
Beiträge zur bildnerischen Formlehre
Feder und Bleistift auf Papier
Zentrum Paul Klee, Bern,
Inv. Nr. BF/104

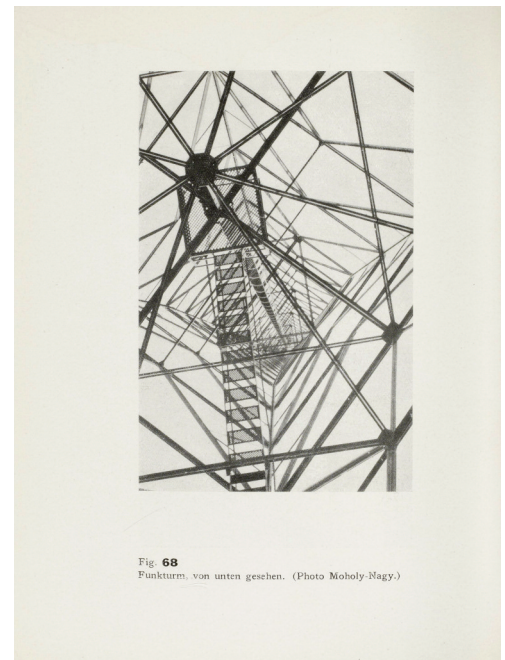
Abb. 8
László Moholy-Nagy
Funktturm von unten gesehen,
Fotografie in: Wassily Kandinsky,
Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag
zur Analyse der malerischen
Elemente, München: Albert
Langen, 1926, Bauhausbücher, Bd.
9, Fig. 68.

triert eine methodisch vorbestimmte, fortschreitende Betrachtung von gemalten Bildern, die deren dynamische Komposition von der Hand des Künstlers nachvollziehen soll (ABB. 6). Diese gelenkte Blickbewegung beruht auf dem Gegenüber zwischen an der Wand hängenden Bildern und aufrechtstehenden Betrachtern. Da auch die bewegteste Komposition in einem Gleichgewicht ihren Abschluss finden soll, endet die hypothetische Nachzeichnung des bewegten Blicks stets in einem symmetrischen Muster (ABB. 7). Die Ausführung dieses Gedankengangs auf nicht weniger als sieben Seiten der *Bildnerischen Formlehre* schreibt eine vereinfachte, verlangsamte, regulierte Kontrolle des ästhetischen Sehens vor. Dabei ordnet sich der Betrachter als »weidendes Tier« der »göttlichen« Schöpfungsdynamik künstlerischer Arbeit unter.

In seinem Buch *Malerei, Fotografie, Film* formulierte Moholy-Nagy seine Ästhetik eines fototechnisch dynamisierten Sehens in ausdrücklichem Widerspruch gegen »das statische Einzelbild als farbige Gestaltung«, das heißt gegen das Fundament von Klees Formlehre. Die Kapitelüberschrift »Von der Pigmentmalerei bis zum reflektorisch geworfenen Lichtspiel« benennt die Alternative unumwunden. Mit der Kamera als »verlässlichstem Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens« glaubte Moholy-Nagy die physiologischen und psychologischen Beschränkungen des menschlichen Auges überwinden zu können. Seine Ästhetik unbeschränkter Blickwinkel und rasanter Blickwechsel sei der technischen Lebenswelt angemessener als die der Malerei. Für ihn bestand die Modernität einer zeitgemäßen Kunst in ihrem vervielfachten optischen Wirklichkeitsbezug. Dafür projizierte er sogar »Apparate mit Linsen- und Spiegelvorrichtungen, die den Gegenstand von allen Seiten gleichzeitig umfassen können«, und bewegliche Anlagen für die Betrachtung der Bilder, die man so erzeugen könne.¹¹

So konnte Klee das schwindelerregend verwirrende Hin und Her des Blicks im kristallinen Käfig seiner perspektivischen Raumkonstruktion in Moholy-Nagy's fotografischer

Arbeit bestätigt finden. Dieser experimentierte jahrelang mit gewagten Aufnahmen im Innern des Berliner Funkturms, der im September 1926 eröffnet worden war. In einer



der frühesten (ABB. 8) konnte Klee eine fotografische Variante des Aufstiegs über alternierende Treppen himmelwärts studieren, den er ein Jahr später zum Thema von *Grenzen des Verstandes* machte. Moholy-Nagy hatte die perspektivische Verjüngung der Treppen zur Aussichtsplattform des Funkturms aus der Froschperspektive aufgenommen. So verfremdete er die gesicherte Empfindung eines regelmäßig die Seiten wechselnden Aufstiegs zu einer horizontalen Tiefenprojektion ohne erkennbaren Fluchtpunkt. Weil die Perspektive aus der Mittelachse verschoben ist, lässt der Bildausschnitt Eisengerüst und Treppengestänge in Flächenmustern zusammenschießen, die sich nicht mehr räumlich ordnen lassen. Moholy-Nagy stand offenbar auf einer der Stahlgitterplattformen unmittelbar über dem Dach des Funkturm-Restaurants im Zwischengeschoss. Er hatte die Kamera auf dem Stativ senkrecht in die Höhe gekippt, die Blende sehr eng eingestellt und daher die Belichtungszeit sehr lang bemessen. Solche technischen Fixierungen machten die Kamera dem Auge in mehrfacher Hinsicht überlegen. Ein aufrecht stehender Mensch—auf der

Plattform war kein Platz, um sich der Länge lang hinzulegen—hätte den Blick aus der Froschperspektive mit aus dem Genick zurückgekipptem Kopf nur für kurze Augenblicke ausgehalten und wäre schnell vom Schwindel überwältigt worden. Klee, der seine autodidaktische Einübung in die Malerei mit fotografischen Experimenten begonnen hatte, um Augeneindrücke zu simulieren und zu kontrollieren, dürfte sich über diese Unterschiede zwischen technischer und physiologischer Bildvisierung im Klaren gewesen sein.

derart einfach miteinander vereinbaren ließen. Und so nahm er sich Tabelle 9 in *Punkt Linie zur Fläche* vor, der Kandinsky den didaktischen Titel »Die dünnen Linien halten Stand vor dem schweren Punkt« gegeben hatte (ABB. 9), und machte aus dem Flächen-diagramm eine »abstrakte Konstruktion im Raum«. Dabei wurde aus der zweidimensionalen Stabilität eine dreidimensionale Desorientierung. Der stereometrische Kopfkristall kann den beiden Leitern nicht nachblicken, die zu dem Gestirn darüber führen sollen.

Abb. 9
Wassily Kandinsky
»Tab. 9, Linie, Die dünne Linien halten Stand vor dem schweren Punkt« in: Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (Bauhausbücher), München: Albert Langen, 1926, Bd. 9, S. 159.

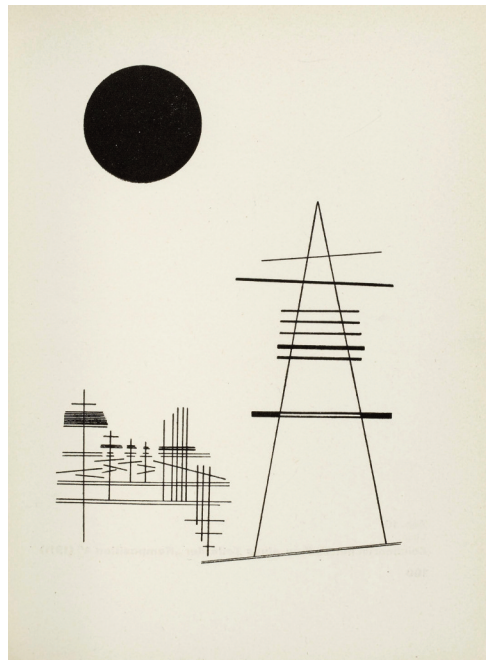
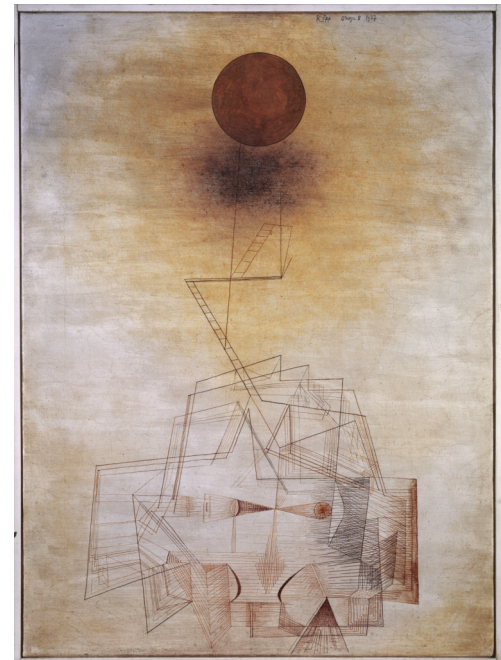


Abb. 10
Paul Klee
Grenzen des Verstandes, 1927, 298 (Omega 8), wie Abb. 1



Als Wassily Kandinsky, ebenfalls im Jahre 1926, sein Lehrbuch *Punkt und Linie zur Fläche* veröffentlichte, druckte er unverzüglich Moholy-Nagys Fotografie darin ab, um damit die folgende Behauptung zu illustrieren:

Die »konstruktivistischen« Werke der letzten Jahre sind größtenteils und besonders in ihrer ursprünglichen Form »reine« oder abstrakte Konstruktionen im Raum, ohne praktisch-zweckmäßige Anwendung, was diese Werke von der Ingenieurkunst trennt und was uns zwingt, sie doch zum Gebiet der »reinen« Kunst zu rechnen.¹²

Klee, der Kandinskys Buch zweifellos gelesen hatte, war sich keineswegs so sicher, dass sich »Ingenieurkunst« und »reine« Kunst«

Wenn Klee in seinem Bild von 1927 die transparente Kopfform statt mit organisch bewegten Augen mit periskopisch drehbaren Linsen versah, die lediglich Reflexe von den Innenwänden des Kristalls empfangen, dann ordnete er die begrenzten Erfahrungsmöglichkeiten mechanisierter Optik einem nicht-visuellen Aufschwung in den Kosmos unter. Nur an einer Stelle öffnet sich die abgeschlossene Konstruktion, und zwar an ihrem Scheitelpunkt, wo in einem Kopf das Gehirn zu liegen käme. Dort, wo die horizontal konfigurierten Linsen nicht hinreichen, buchten sich die Umrisslinien nach oben aus und setzen sich in einer Leiter fort, die schräg zu einer frei schwebenden Plattform emporführt (ABB. 10). Auf dieser ist eine weitere, kürzere Leiter abgestützt, die jedoch noch immer

nicht an das Gestirn heranreicht. Eine steile Linie, die von der unteren Leiter ausgeht, misst wie ein umgekehrtes Lot die allzu große Entfernung aus. So ergibt sich eine Alternative zwischen einer gläsernen Optik, die in ihren eigenen Reflexen befangen bleibt, und dem prekären Versuch eines Aufstiegs aus der Tiefe des Denkens zur Quelle des Lichts.

4. Die Apparatur des Traumes

Versteht man die Konstruktion der Linsen im kristallinen Kopf als visuelle Metapher der Introspektion, dann erinnert sie an die metaphorische Topografie der Seele als »Apparat« in Sigmund Freuds *Traumdeutung* von 1900. Hier vergleicht Freud die »Instanzen« der »Regression« von der Tageserfahrung in die Traumarbeit mit »Linsensystemen« von Fernrohren, Mikroskopen und Fotoapparaten¹³. Seine Metaphorik der optischen Instrumente meint jedoch beileibe nicht den visuellen Erfahrungsbezug der Traumarbeit, sondern setzt im Gegenteil die mehrfache »Strahlenbrechung« durch die optische Apparatur mit der Ausblendung aller Erfahrung gleich, obwohl die Traumarbeit bildhafte Vorstellungen verarbeitet, die aus der Erfahrung stammen. Die kategorische Abstraktion dieses Modells der Traumdynamik, über die sich Freud im Klaren war, zog seiner eigenen Einschätzung zufolge zwei Probleme nach sich. Zum einen ließ sich die »Mechanik« der Regressionen weder neurologisch noch überhaupt organisch lokalisieren. Zum anderen war sie nicht auf visuelle Wahrnehmung angewiesen. Dieser seelischen Optik fehlte sozusagen das Objektiv. Das war wohl auch einer der Gründe, warum Freud seit 1923 das »topografische« Seelenmodell durch das »strukturelle« ersetzte, dessen Wirklichkeitsbezug keine Relativierungen mehr braucht.

Nach Freuds Vorgaben hätte Klee die optische Metaphorik des Traumbewusstseins rein abstrakt verbildlichen können oder müssen, nicht dagegen anthropomorph, wie er es tat. Doch die Thematik des Verhältnisses von Wahrnehmung und Bewusstsein war ikonografisch von jeher mit Gesicht und Gehirn verbunden¹⁴ (ABB. 11) und legte auch ihm eine

Lokalisierung in der Kopfform nahe. Überlässt man sich den visuellen Konsequenzen dieser Lokalisierung, dann wirkt der stereometrische Kristallkopf ohne Gesicht und ohne Augen psychoanalytisch folgerichtig. In seinem Inneren dreht sich ein mechanischer Linsenapparat um sich selbst, von glatten Spiegelflächen eingeschlossen, ohne einen Lichtstrahl aus der Außenwelt hereinzulassen. Vielleicht diente Klee eine Bemerkung Breuers, die Freud in der *Traumdeutung* zitiert — »Der Spiegel eines Reflexionsteleskops kann nicht zugleich photographische Platte sein«¹⁵ — als anschauliche Bestätigung seiner Kritik an Moholy-Nagys Aufwertung der Fotografie zum primären künstlerischen Medium für die Erfassung der Wirklichkeit.

Die Linsensysteme der *Traumdeutung* illustrieren die selbstgeschlossene Mechanik einer Transformation, die allein von den Impulsen des Seelenlebens gesteuert wird. Diese fügt die fragmentierten Reste der Erfahrung von Grund auf neu zu assoziativen oder metonymischen Traumbildern zusammen, die von ihrem visuellen Ursprung abgekoppelt sind. Die Reduktion der Wahrnehmung auf den Nullpunkt dieser metaphorischen Optik wurde sowohl bei



Abb. 11
Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia, in duo volumina ... divisa*, Oppenheimii, Francof, 1617, Vol. 2, S. 217

Freud als auch bei Klee durch eine grenzenlose Erweiterung der Bildvorstellungen innerhalb der ›Seele‹ aufgewogen.

Freud hatte durch einen Literaturverweis gerade diejenige Abgrenzung angesprochen, die das Bild zum Thema hat. Er zitiert: »Du Prel sagt: ›Die Frage, was die Seele ist, erheischt offenbar eine Voruntersuchung darüber, ob Bewusstsein und Sein identisch seien. Gerade diese Vorfrage nun wird vom Traume verneint, welcher zeigt, dass der Begriff der Seele über den des Bewusstseins hinausragt, wie etwa die Anziehungskraft eines Gestirns über seine Leuchtsphäre.«¹⁶ Wie bei du Prel in dem Zitat von Freud reicht auch in Klees *Grenzen des Verstandes* »die Anziehungskraft eines Gestirns über seine Leuchtsphäre« hinaus. Strahlt doch die rotgelbe »Leuchtsphäre« vom »Gestirn« her in den Raum hinab, wir allerdings gerade über dem Kristallgesicht verschattet. Und auch hier türmt sich eine seelische Dynamik auf, die »über den [Begriff] des Bewusstseins hinausragt«.

5. Zwischen Freud und Klages

Der grundsätzliche Unterschied zwischen Freud und Klee besteht jedoch in der metaphysischen Reichweite von Traumbildern, die Freud, entsprechend seiner naturwissenschaftlich orientierten, kritischen Rationalität, in Abrede stellt, während sie Klee in seinen programmatischen Tagebucheintragungen aus dem ersten Kriegsjahr mit dem Terminus »kristallklare Seele« aufwertet. Klees Tagebuchabschriften enthalten eine Reihe von Traumprotokollen, in denen Regression und Aufschwung wechseln. Auf der einen Seite stehen Träume der frühen Kindheit, die Freuds Ideen frühkindlicher Sexualität entsprechen. Auf der anderen Seite stehen fiktive Träume poetischer Transzendenz, die mit Klees künstlerischer ›Entwicklung‹ zusammenhängen. Die spätere Abschrift der Tagebücher macht solche Traumprotokolle zu reflexiven Klärungen, die einen Übergang von der biologischen Sublimierung zur künstlerischen Transzendenz nachzeichnen und in den Eintragungen aus dem ersten Kriegsjahr (1914-15) gipfeln. Es bedürfte einer Analyse der

zahlreichen Eintragungen über die Idee der Seele, um zu verstehen, wie Klee seine Vorstellung vom Traum aus einer freudianisch geprägten, sexuell besetzten Kindheitspsychologie in eine poetische Erkenntnisform mit metaphysischer Reichweite verwandelte.

Eine »wissenschaftliche« Begründung dafür fand Klee allem Anschein nach bei Ludwig Klages. Dessen neuplatonische Philosophie konstruiert einen überpersönlichen, metaphysischen Lebenszusammenhang, in dem der Traum vermittelt des Bildes eine kosmische Transzendenz eröffnet. In seinem Buch *Vom Kosmogonischen Eros* von 1922, das sich in Klees Bibliothek befand, heißt es:

Was nämlich die Herrscher des Traumes, die Götter, vermögen, ebendas muss gern oder ungern widerfahren können der träumenden Seele: auszuschwärmen in die ganze Vielgestaltigkeit der Dinge und innewohnend einzuwerden mit Steinen, Pflanzen, Tieren, Menschen und Geräten.¹⁷

Hier griff Klages auf seinen Aufsatz »Vom Traumbewusstsein« im zweiten Jahrgang der *Zeitschrift für Pathopsychologie* von 1914 zurück. Seit damals hatte also Klee die Möglichkeit, sich mit Klages' Ansichten über den Traum vertraut zu machen.

Klees Projektion eines transzendenten Aufschwungs in seiner Selbstbestimmung von 1915 ist in zwei Traumbildern dokumentiert. In der Zeichnung *Traum zu Schiff* (1915, 106) (ABB. 12) versinkt das Schiff, auf dem der Träumende liegt, unter die Wasseroberfläche, über der sich die Gestirne des Himmels zu einer ›höheren‹ Wasseroberfläche auftürmen. Dort oben fährt ein kompaktes, aufgetakeltes Schiff mit erhobenem Bug seinen Weg. Der Traum eröffnet dem Versinkenden den Aufstieg in die Transzendenz. Die Zeichnung illustriert eine Tagebuchstelle von Klees Reise nach Tunesien im April 1914, wo es heißt: »Auf See. Das Schiff steigt ein wenig. [...] Ich lege mich doch irgendwo oben hin, es ist eine milde Nacht. Und hier erlebe ich den Traum zu Schiff...«¹⁸ In *Der Traum* (1918, 121) (ABB. 13) eröffnet sich dem Mann, der mit offenen Augen auf dem Bett liegt (darunter

Abb. 12
Paul Klee
Traum zu Schiff 1915, 106, Feder auf
Papier auf Karton, 28 x 21,6 cm,
Hood Museum of Art, Dartmouth
College, Hanover, Schenkung
Elizabeth E. Craig, D.2002.30.1
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

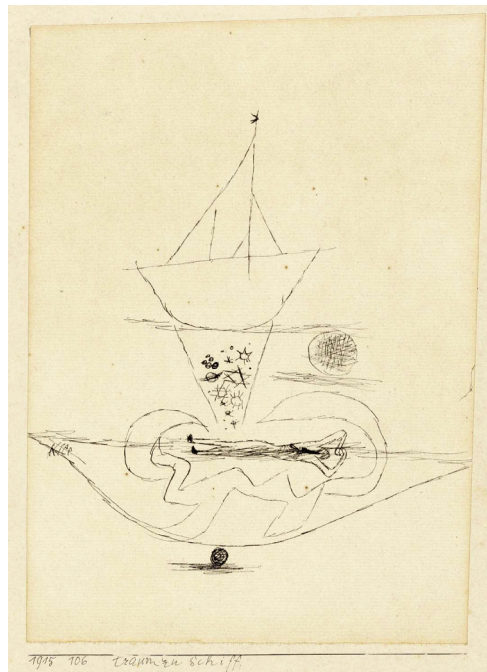


Abb. 13
Paul Klee
Der Traum 1918, 121, Aquarell und
Feder auf Gipsgrundierung auf
Leinen auf Papier, 20 x 25 cm,
Standort unbekannt
© Zentrum Paul Klee, Bern,
Archiv



steht der Nachttopf] allseits eine Märchenlandschaft, in der Bauten und Bäume, Sonne, Mond und Sterne, sogar Schiffe, also Erde, Himmel und Wasser, ineinander übergehen. Wie Klee seiner Frau am 19. August 1918 schrieb, malte er dieses Bild eines entgrenzten Traumbewusstseins in ausdrücklichem Widerspruch zur Auffassung seines Kritikers Wilhelm Hausenstein, der seine Kunst als formlos-subjektiven Reflex auf die Wirklichkeit charakterisiert hatte.¹⁹

Carl Einstein, der sich in seiner Surrealismus-Interpretation durchgehend auf Freud bezog, legte dem langen Klee-Kapitel in der ersten Auflage seiner *Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, die 1926 erschien²⁰, Freuds Traumtheorie derart ausführlich zu Grunde, dass er darin das Wort »Traum« nicht weniger als fünfzehn Mal verwendete. 1931 legte er Klee das revidierte Kapitel vor der Veröffentlichung der dritten Auflage zur Billigung vor. Einstein war es wohl auch, der Klee mit Freuds *Traumdeutung* bekannt machte, in welcher Form auch immer. Noch 1936 schrieb sich Klee in die internationale Gratulantenliste von 191 prominenten Schriftstellern und Künstlern zu Freuds achtzigstem Geburtstag ein.

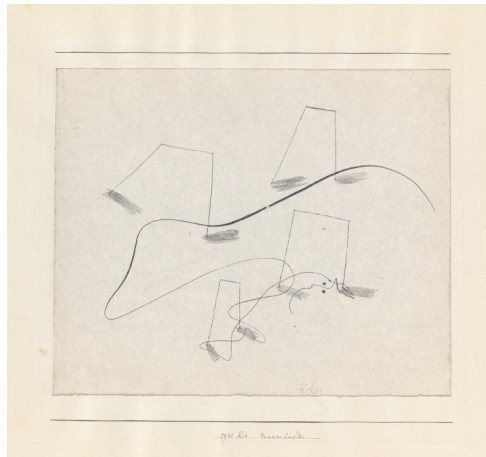
An Hand der hier skizzierten Vorgeschichte von Klees Konzeption des Aufschwungs der Seele in die Transzendenz können wir Klees Vorstellung des kristallinen Kopfes als opti-

sches Äquivalent von Freuds »psychischem Apparat« verstehen. Klee verwandelt den kristallinen Kopf in einen imaginären Raum mit einem zugleich verinnerlichten und mechanisierten Gesicht, in dem die traumhafte Verarbeitung des Erlebten nicht nur das Unbewusste, sondern auch das Bewusstsein ausfüllt. Die rasante Dynamik endloser Reflexe versetzt den Kristallraum selber in Bewegung, bis sie ihn schließlich nach oben hin durchbricht. Was sie anvisiert, das solide modellierte, rote Gestirn, bleibt ungreifbar wie ein Ballon ohne Schnur.

Hier hätte Freud, so kann man annehmen, Klee nicht zugestimmt. Bei ihm bleibt die Verarbeitung der Tageseindrücke im Traum, die sie ihrer bildlichen Entsprechung entkleidet, in einem anthropologischen Hin und Her von Wunsch und Furcht, Bestrebung und Abwehr befangen, dessen Entwirrung das lebenswichtige Ziel der Analyse ist. Klees Abstraktion dagegen strebt von der Bedrängnis des Lebensvollzugs hinweg in eine alternative Sphäre der Vergeistigung, die sich der Wissenschaft entzieht. Insofern ist ihr Bezug auf die Traumarbeit in *Grenzen des Verstandes* ein Ansatz zur Distanzierung von Freuds *Traumdeutung*, nicht der Identifikation damit.

Drei Jahre nach *Grenzen des Verstandes* hat Klee in der Zeichnung *Traumhaftes* (1930, 81) (Abb. 14) seine Kritik an Freuds Traumzensur mit seinem altvertrauten Motiv des liegenden Träumers erheblich eindeutiger verbildlicht. Das Traumbewusstsein entrollt sich als bewegte Linie aus dessen Kopf. Rechteckige, stark konturierte Tore auf Füßen schreiten ihm entgegen. Zunächst passt die Traumlinie ihren Verlauf den ersten beiden

Abb. 14
 Paul Klee
traumhaftes, 1930, 081
 Feder auf Papier auf Karton
 25,2/25,4 x 30,7 cm
 Zentrum Paul Klee, Bern, Inv.Nr.
 PKS Z 737
 © Zentrum Paul Klee, Bildarchiv



Toren an, um sich durch sie zu hindurch zu schlängeln. Dabei verheddert sie sich und kommt nicht von der Stelle. Dann aber wechselt sie die Richtung, um dem Schritt der wachsenden Tore zu folgen und hat jetzt freie Bahn. Energisch wie ein Schlangenkörper schwingt sie sich voran und lässt die Tore hinter sich. Das Traumbewusstsein entzieht sich der Traumzensur.

6. Die Autorisierung der irrationalen Kunst

Zu einem unbekanntem Zeitpunkt schrieb Klee einen Textentwurf, den er dann zu seinem Aufsatz »Exakte Versuche im Bereich der Kunst« von 1928 ausarbeitete²¹. Hier spricht er den Grundgedanken des Gemäldes *Grenzen des Verstandes* aus. Ein erster, später gestrichener Satz—»Grenzen beginnen im regulären Zyklischen, wo der gebundene Punkt in feinsten Exaktheit der Bewegung irrt« und dessen endgültige Formulierung—»Menschliches Ermessen führt in gewisse Nähen... Grenzen stellen sich jedenfalls bald ein«—umschreiben, was man dort sieht. Mit den Sätzen »Wissen ist soweit als möglich präzise. Das Imaginäre ist unumgänglich« ordnet Klee rationales Denken einer »Metalogik« unter. Sie befähige den Künstler als »Eingeweihten« oder »Weisen«, sich einem »urliebendigen Punkt« jenseits der Maschinenwirklichkeit zu nähern, ja zum »Siegel« eines »Geheimnisses« vorzudringen.

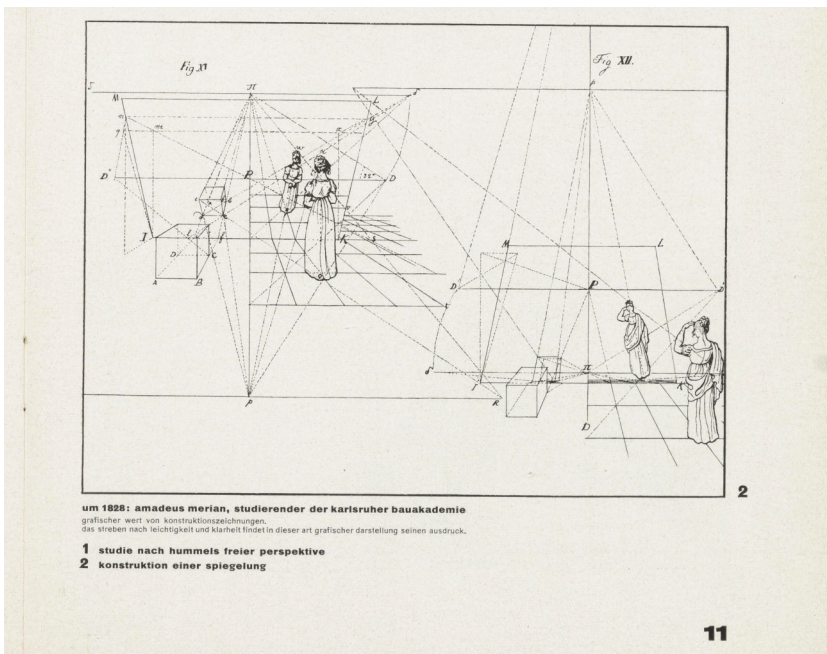
Als Klee 1928 den umgearbeiteten und erweiterten Text in der Hauszeitschrift *bauhaus* veröffentlichte, musste er sich nicht nur mit Moholy-Nagy auseinandersetzen, der im sel-

ben Heft sein eigenes Programm veröffentlichte, sondern darüber hinaus mit der funktionalistischen Generallinie des neuen Bauhausdirektors Hannes Meyer, die die Malerei überflüssig zu machen drohte. Jetzt ließ er das Wort »Grenze« fallen, an Hand dessen er die vorsichtigen Abwägungen des Entwurfs vorgenommen hatte, und ordnete jede wissenschaftlich-technisch begründete »Konstruktion« einer synthetischen »Totalisation« unter, die nur dem Genie erreichbar sei. Diese »spezifische Kunstwissenschaft« sollte sich über »die pflege des exakten« hoch erheben. Eine solche Hierarchie des geistigen Aufschwungs proklamierte Klee als Lehrprogramm jenseits jeder Diskussion. Er erklärte seine Lehrtätigkeit zu einer parareligiösen Unterweisung nach dem Vorbild buddhistischer Initiation.

7. Die Konkurrenz der Künstler um die Wissenschaft

Im wissenschaftshistorischem Referenzpanorama der surrealistischen Bewegung, mit dem diese die anthropologische Bedeutsamkeit ihrer Kunst zu untermauern pflegte, nahm bekanntlich Freuds Psychoanalyse die zentrale Stelle ein. Klees Rückbezug auf deren Gründungsbuch war jedoch nicht surrealistisch. Denn seine psychoanalytische Metaphorisierung der Optik findet ihren Platz in einer Modernisierungsdebatte, die am Bauhaus geführt wurde, und deren Kontrahenten sich auf wissenschaftliche Argumentationen stützten. Als 1928 Hannes Meyer den wissenschaftlichen Teil des Lehrprogramms erweiterte, verstärkte sich diese Tendenz. Nun begegneten vormals expressionistische Künstler wie Kandinsky, Schlemmer und Klee den mathematischen und physikalischen Spekulationen ihrer konstruktivistischen und funktionalistischen Opponenten mit einer naturphilosophischen Anthropologie, die sich an die zeitgenössische kulturkonservative Kritik der Technik anschloss.

In seinem Bauhausbuch von 1927 warf Moholy-Nagy dem »heutigen ›genialen‹ Maler« vor, er besitze »recht wenig wissenschaftliche Kenntnisse«. Die Arbeit eines wissenschaftlich gebildeten Künstlers solle mit der des



um 1828: amadeus merian, studierender der karlsruher bauakademie
 grafischer wert von konstruktionszeichnungen,
 das streben nach leichtigkeit und klarheit findet in dieser art grafischer darstellung seinen ausdruck.
 1 studie nach hummels freier perspektive
 2 konstruktion einer spiegelung

11

Abb. 15
 Amadeus Merian, »konstruktion einer spiegelung«, um 1828, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 1928, Bd. 2, H. 1, S. 11 (Bild unten).

Abb. 16
 El Lissitzky, *Der Konstrukteur*, 1924, Titelblatt von Franz Roh und Jan Tschichold, *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit = Oeil et photo. 76 photographies de notre temps*, Stuttgart: Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind, 1929.
 © public domain

»nüchternen« Technikers« vereinbar sein und sich in einer Ästhetik der technisierten Lebenswelt bewähren. Seit dem Kubismus und dem Futurismus der Vorkriegszeit war die Vorführung räumlicher Bewegung auf statischen Bildflächen Thema mathematischer und physikalischer Spekulationen über die »vierte Dimension« in der Malerei gewesen. Da eine solche Bewegung nicht mehr durch Vereinbarung des sukzessiven Sehens mit der literarischen Entfaltung deutlicher Bildinhalte erzielt werden konnte wie in der traditionellen Malerei, suchte Moholy-Nagy sie wahrnehmungstheoretisch plausibel zu machen.

Im folgenden Jahr reproduzierte die Zeitschrift *bauhaus*, im Anschluss an einen weiteren Aufsatz Moholy-Nagys zum Thema, zwei perspektivische Konstruktionszeichnungen von Amadeus Merian, einem Studenten der Karlsruher Bauakademie aus dem Jahre 1828²² (Abb. 15). Deren komplexen Blickspiegelungen dienen als Präzedenzfälle für Moholy-Nagys Ideal einer mehrseitigen, simultanen Visierung in alter geometrischer Zeichentechnik. In Konstruktion einer Spiegelung ist diese Technik so kleinteilig ausgeführt, dass der räumliche Zusammenhang der Figuren nicht mehr einsichtig ist. Klees *Grenzen des Verstandes* wirkt wie eine Parodie der ästhetischen Verwirrung, zu der sie führen kann. Die verzweifelt schielenden »Augen«

des kristallinen »Kopfes« versuchen vergeblich, die Drehungen und Durchdringungen von Merians Sehkegeln zu leisten, bleiben aber in der Symmetrie des Kopfs fixiert.

Moholy-Nagy seinerseits stützte sich unter anderem auf die Verbindung von Konstruktivismus und Mathematik, die sowjetische Künstler seit den frühen zwanziger Jahre anstrebten. In Deutschland vertrat sie El Lissitzky unter Berufung auf Hermann Minkowskis *Raum und Zeit* und Hugo Riemanns Theorie vom vierdimensionalen Kontinuum der Erfahrung. Ihre Problematik ist aus El Lissitzkys berühmtem Selbstporträt *Der Konstrukteur* von 1924 ersichtlich²³ (Abb. 16). Wie Klees *Grenzen des Verstandes* beruht es auf einem Verhältnis zwischen Kopf und Kreis. Die fotografierte Hand des Künstlers stellt die Verbindung zwischen beiden her. In der ursprünglichen Fotografie der Hand hält diese den Zirkel lose zwischen Ring- und Mittelfinger. Lissitzky hat sie so in sein Gesicht montiert, dass es aussieht, als habe sie den Kreis gezogen, obwohl sie den Zirkel nicht handhabt. So erscheint das spiegelnde Auge des Künstlers als Dreh- und Angelpunkt der imaginären Konstruktion. Klees dagegen entrückt den gezirkelten Kreis dem Bereich von Kopf und Blick.

1928, als Klee und Moholy-Nagy in der Zeitschrift *bauhaus* die Prinzipien ihrer ge-



Abb. 17
Oskar Schlemmer, »schematische
übersicht des unterrichtsgebiets
»der mensch«, Illustration in:
bauhaus. zeitschrift für gestaltung,
hg. von Hannes Meyer, 1928, Bd. 2,
H. 2/3, S. 22–24, S. 22.

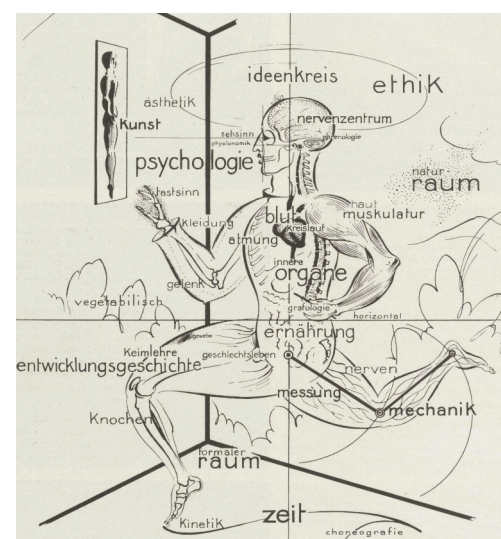
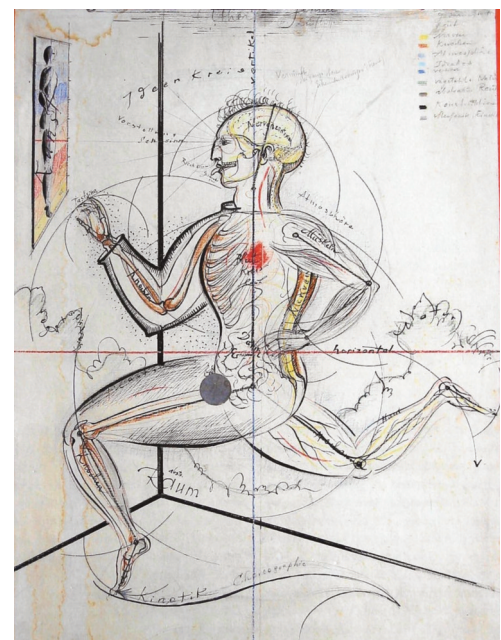
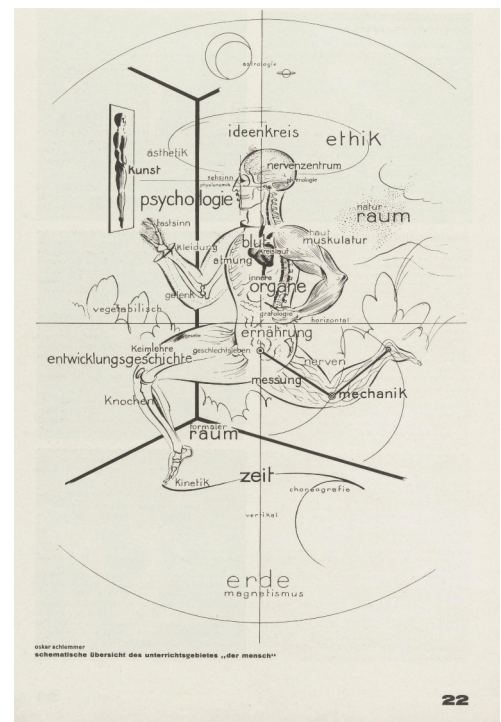
Abb. 18
Oskar Schlemmer, *Der Mensch im
Ideenkreis*, Archiv und
Familiennachlass Oskar
Schlemmer
© Sekretariat Schlemmer,
Cadessino, Italien

Abb. 19
Ausschnitt aus Abb. 17.

gensätzlichen Lehrprogramme veröffentlichten, lehrte Oskar Schlemmer zum ersten Mal seinen obligatorischen Grundkurs für das dritte Studienjahr über das Thema »Der Mensch«²⁴. In der Bücherliste dafür fehlen »alle bekannten Namen von Zeitgenossen«²⁵. Die anthropologischen Grundlagen waren aus den drei Hauptschriften von Ludwig Klages abgeleitet. Für die Psychologie verwies Schlemmer lediglich auf Maximilian Pertys *Handbuch der Parapsychologie*. Im dritten, »philosophischen« Teil des Kurses behandelte er »das Wesen der Seele« an Hand der älteren Philosophiegeschichte. Hier entwarf er eine Anthropologie der psychophysischen Ganzheit, die den Menschen in kosmische Zusammenhänge stellte und »metaphysische Erkenntnisse« versprach.

Schlemmer illustrierte die Ankündigung des Grundkurses mit der Umzeichnung eines Schaubilds, die *Der Mensch im Ideenkreis* betitelt war (ABB. 17). Hier verortete er eine laufende Figur, in deren durchsichtigem Körper alle drei anatomischen Systeme zu erkennen sind, in einem beschrifteten Umfeld, das Raum und Zeit, Entwicklungsgeschichte und Ethik einschließt. In der farbigen Ausführung des Schaubilds (ABB. 18) schwebt über dem Kopf des Menschen eine dunkle Dunstschicht, der die Worte »Äther«, »Gestirne« und »Einflüsse« eingeschrieben sind. In der gedruckten Linienzeichnung (ABB. 19) erscheinen hier stattdessen ein großer Mond und ein kleiner beringter Saturn mit der Beischrift »Astrologie«. Was Klee in *Grenzen des Verstandes* mit seinem roten Gestirn über dem Kopfkristall als unerreichbares Ziel angestrengtester Vergeistigung erscheinen lässt, gaukelt Schlemmer mit naturphilosophischer Unbefangenheit als »astrologische« Illumination eines »metaphysischen« Existenzraums für den Menschen vor.

Schlemmers naturphilosophisches Schaubild, von keinem Zweifel angekränkt, ist das gerade Gegenteil von Klees skeptischer Reflexionsfigur aus dem Jahr zuvor. Doch im gleichzeitigen Aufsatz »Exakte Versuche« gibt sich auch Klee nicht länger skeptisch, wenn auch erst nach langen Vorüberlegungen über die konstruktive Vorschule der Intuition. Am



Ende verspricht er eine Lehre, die vom Konstruktiven zum Intuitiven aufsteigt, eine mystische Einübung »unter Bäumen, bei Tieren, an Strömen. Oder auf Bergen im Meer«. Erfüllte er mit seiner »Bildnerischen Gestaltungslehre«, an der er gleichzeitig arbeitete, derartige Versprechungen?

Als Klee 1931 das Bauhaus verließ, um an der Düsseldorfer Kunstakademie zu lehren, veröffentlichte sein Schüler Christoph Hertel in einem ihm gewidmeten Heft der Zeitschrift *bauhaus* eine Würdigung seiner Lehre²⁶. Er bestätigte die Pädagogik des Aufsatzes »Exakte Versuche« sowohl in ihrer Substanz als auch in ihrer Autorität. Hertel zufolge dienten die »spezielle Methodik, die durchaus mathematisch ist«, und die »formal-optischen Untersuchungen« Klee lediglich als Vorstufen einer »großen Synthese« der Weltkenntnis, die sich ohne rationale Selbstbeschränkung auf die »moderne, ja die modernste Wissenschaft« berufen kann. So schlug er alle Vorbehalte in den Wind, die Klees *Grenzen des Verstandes* zu bedenken gibt.

¹ Vgl. Klee 2001, S. 161, Nr. 4512, mit Angaben zur Literatur.

² Paul Klee, »exakte versuche im bereich der kunst«, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, 2 (1928), Nr. 2-3, S. 17; wieder abgedruckt in: Geelhaar 1976, S. 130–132.

³ Gropius 1923, vgl. S. 9

⁴ Moholy-Nagy 1927.

⁵ Lionel Feininger, Brief vom 9. März 1925 an Julia Feininger, zitiert im Nachwort von Otto Stelzer in: Moholy-Nagy/Wingler/Stelzer 1986, S. 145.

⁶ Frey/Kersten 1987, vgl. S. 77.

⁷ Benn 1982, S. 213.

⁸ Taut 1920, S. 109–113: »Haus des Himmels«.

⁹ Glaesemer/Klee 1979, S. 97.

¹⁰ Klee 1988, S. 527.

¹¹ Moholy-Nagy 1927, S. 30.

¹² Kandinsky 1926, Tabelle 9.

¹³ Freud 1972, S. 513.

¹⁴ Schmitz/Kesner 2011, S. 255.

¹⁵ Freud 1972, S. 514.

¹⁶ Freud 1972, S. 579.

¹⁷ Klages 1922, S. 160.

¹⁸ Klee 1988, S. 355.

¹⁹ Klee 1979, S. 933.

²⁰ Einstein 1926, S. 153–156; Einstein 1931, S. 208–217.

²¹ Klee 1971, S. 59–60. Vgl. auch kleegestaltungslehre.zpk.org BG A/33, 34, 36, 38.

²² Gropius/Moholy-Nagy 1928, S. 11: 1. Studie nach Hummels freier Perspektive; 2 Konstruktion einer Spiegelung.

²³ Graeve 1995

²⁴ Schlemmer/Kuchling 1969.

²⁵ von Graevenitz 1988, vgl. S. 14.

²⁶ Hertel 1931.

Literatur

Benn 1982

Gottfried Benn, Gedichte in der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt am Main: Fischer, 1982.

Einstein 1926

Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 2. Aufl., Berlin: Propyläen, 1926.

Einstein 1931

Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, 3. Aufl., Berlin: Propyläen, 1931.

Freud 1972

Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer, 1972.

Frey/Kersten 1987

Stefan Frey und Wolfgang Kersten, »Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Flechtheim«, in: *Alfred Flechtheim. Sammler, Kunsthändler, Verleger*, Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf, 20. September bis 1. November 1987, Düsseldorf: Kunstmuseum, 1987, S. 64–92.

Geelhaar 1976

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

Glaesemer 1979

Paul Klee. *Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22*, hg. von Jürgen Glaesemer, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1979.

Graeve 1995

Inka Graeve, »Klassenaugue versus Neues Sehen. Zur Rezeption sowjetischer Photographie in Berlin«, in: *Berlin – Moskau. 1900–1950*, hg. von Jörn Merkert und Irina Antonowa, München: Prestel, 1995, S. 221–225.

von Graevenitz 1988

Antje von Graevenitz, »Oskar Schlemmers Kursus: Der Mensch«, in: *Oskar Schlemmer. Wand-Bild, Bild-Wand*, Ausstellungskatalog, Städtische Kunsthalle Mannheim, 1. Oktober – 27. November 1988, Mannheim: Städtische Kunsthalle, 1988, S. 9–17.

Gropius 1923

Walter Gropius, »Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses«, in: *Staatliches Bauhaus. Weimar. 1919–1923*, hg. von Staatl. Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf,

Weimar-München: Bauhausverlag, 1923, S. 7–18.

Gropius/Moholy-Nagy 1928

Walter Gropius und Lazlo Moholy-Nagy (Hg.), »vor 100 Jahren«, in: *bauhaus. zeitschrift für bau und gestaltung*, 1928, Bd. 2, H. 1, S. 11.

Hertel 1931

Christoph Hertel, »Genesis der Formen oder Über die Formtheorie von Klee«, in: *bauhaus. zeitschrift für gestaltung*, hg. von Wassily Kandinsky, 1931, Bd. 3, H. Dezember, [o. S.].

Kandinsky 1926

Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (Bauhausbücher)*, München: Albert Langen, 1926.

Klages 1922

Ludwig Klages, *Vom kosmogonischen Eros*, München: G. Müller, 1922.

Klee 1979

Paul Klee. *Briefe an die Familie, 1893–1940*, 2 Bde., hg. von Felix Klee, Köln: DuMont, 1979.

Klee 1988

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

Klee 1998

Catalogue raisonné Paul Klee. Band 5. 1927–1930, hg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Benteli, 2001.

Moholy-Nagy 1927

László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, 2. veränd. Aufl., 3.-5. Tsd, München: Langen, 1927.

Moholy-Nagy/Wingler/Stelzer 1986

László Moholy-Nagy, Hans M. Wingler und Otto Stelzer, *Malerei, Fotografie, Film*, 2. Aufl. / Faks.-Nachdr. nach der Ausg. Köthen, Dr.-Haus, 1927, Berlin: Gebr. Mann, 1986.

Schlemmer/Kuchling 1969

Oskar Schlemmer und Heimo Kuchling, *Der Mensch. Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen*, Mainz [etc.]: Kupferberg, 1969.

Schmitz/Kesner 2011

Colleen M. Schmitz und Ladislav Kesner, *Images of the Mind. Bildwelten des Geistes aus Kunst und Wissenschaft*, Göttingen: Wallstein, 2011.

Taut 1920

Bruno Taut, »Frühlicht«, in: *Stadtbaukunst alter und neuer Zeit*, hg. von Cornelius Gurlitt, Bruno Möhring und Bruno Taut, Berlin: Der Zirkel / Architekturverlag, 1920, S. 109–113.

Werckmeister 2004

Otto Karl Werckmeister, »Klees Grenzen des Verstandes«, in: *Die Wissenschaft vom Künstler. Körper, Geist und Lebensgeschichte des Künstlers als Objekt der Wissenschaften, 1880–1930*, hg. von Bettina Gockel und Michael Hagner, Berlin: Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, 2004, Bd. 279, S. 119–127.