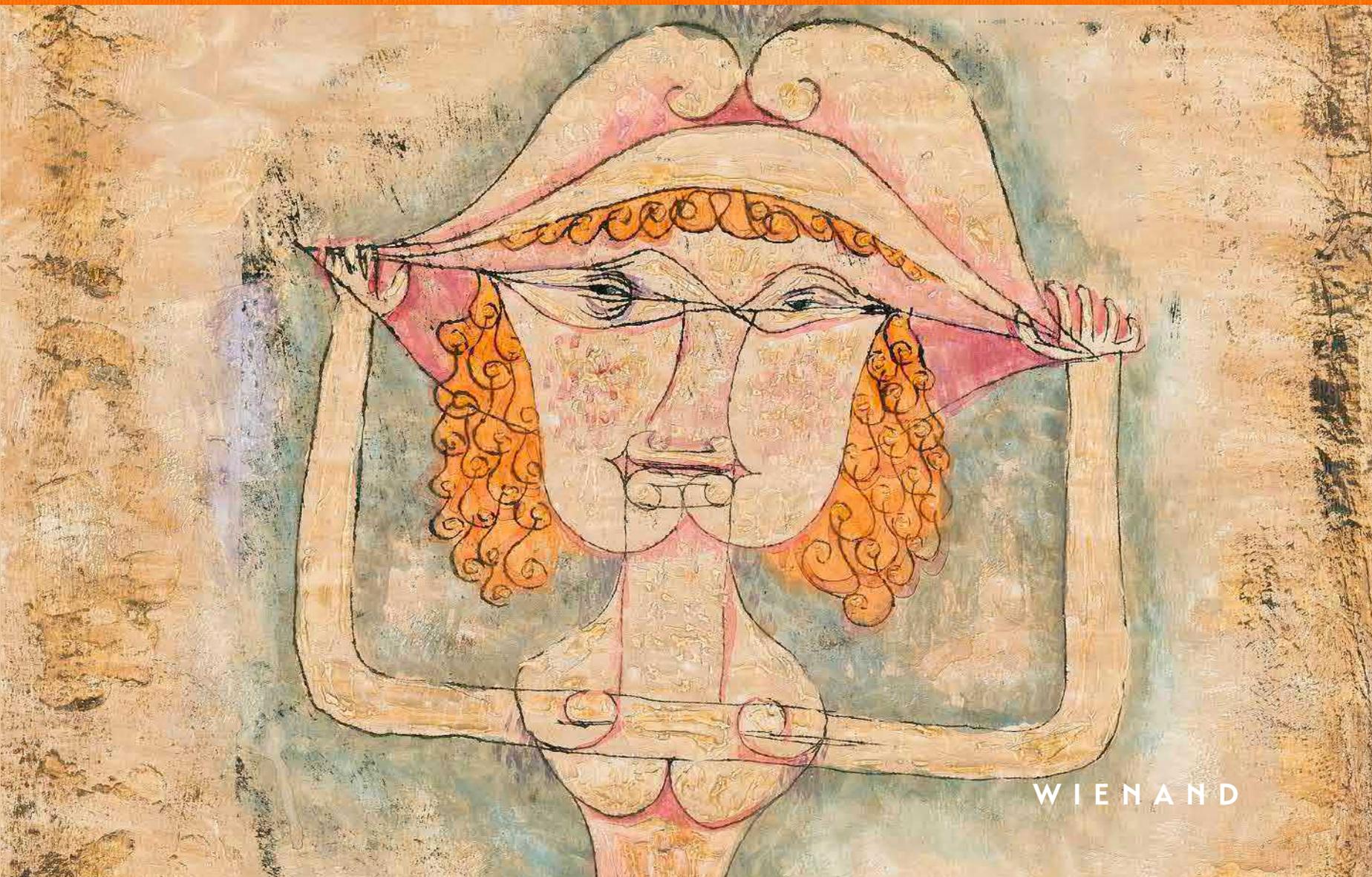


PAUL
KLEE

MUSIK UND THEATER
IN LEBEN UND
WERK

MUSIC AND THEATRE IN LIFE AND WORK



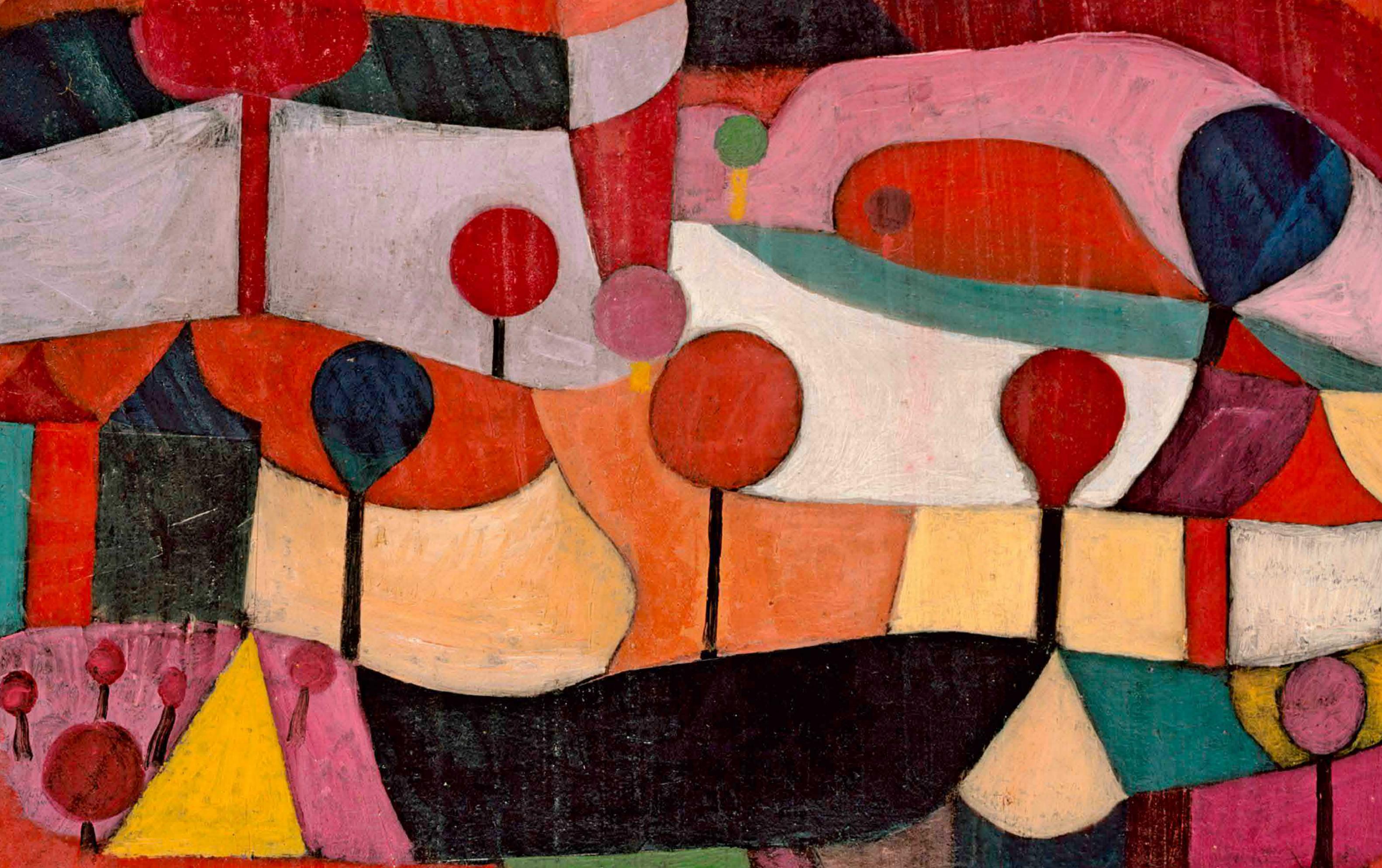
WIENAND

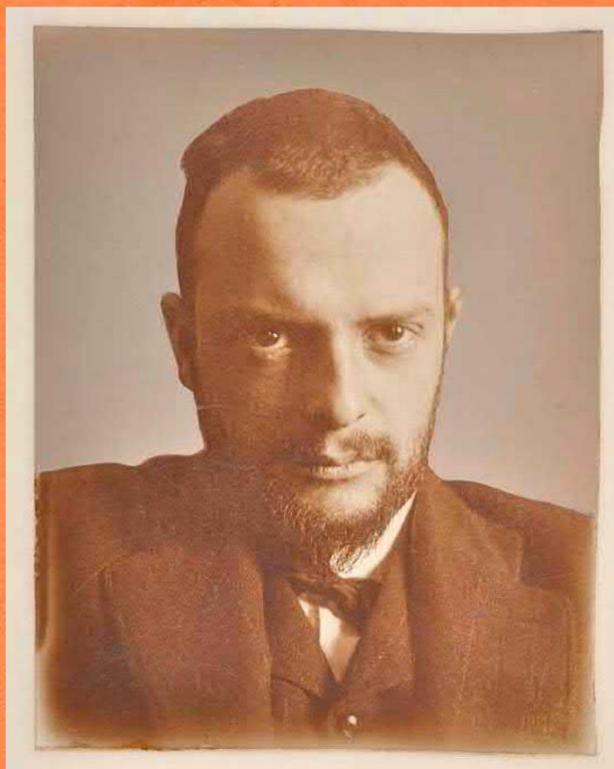
P A U L
K L E E

MUSIK UND THEATER
IN LEBEN UND
WERK

MUSIC AND THEATRE IN LIFE AND WORK

GALERIE THOMAS





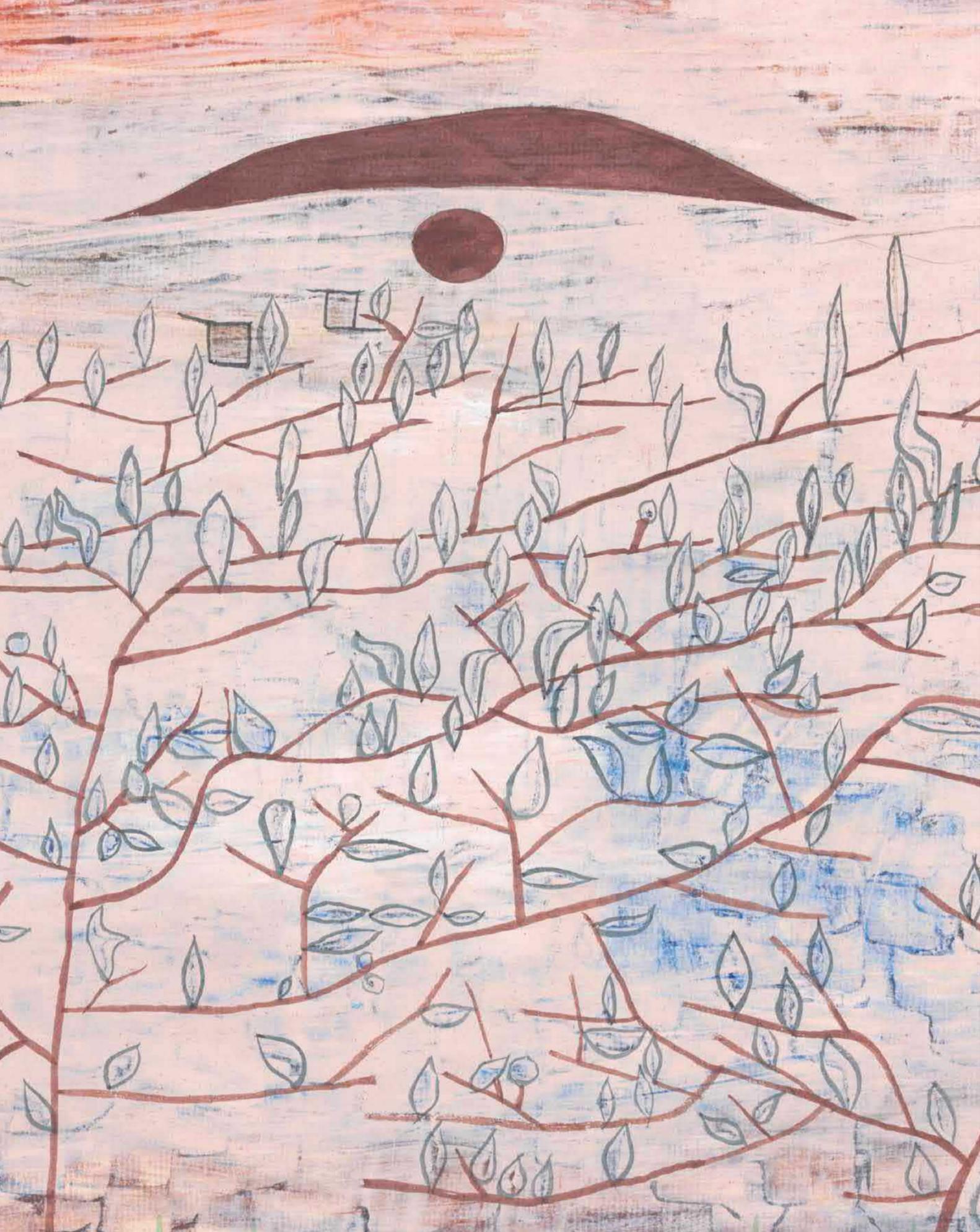
P A U L
K L E E

MUSIK UND THEATER
IN LEBEN UND
WERK

MUSIC AND THEATRE IN LIFE AND WORK

HERAUSGEGEBEN VON /
EDITED BY
CHRISTINE HOPFENGART

WIEN AND



INHALT

CONTENTS

8	Raimund Thomas VORWORT	8	Raimund Thomas PREFACE
11	DANKSAGUNG	11	ACKNOWLEDGEMENTS
12	Christine Hopfengart DOPPEL-LEBEN	12	Christine Hopfengart DOUBLE LIFE
43	WERKE	43	WORKS
140	Andrea Gott dang „À LA LEPORELLO“	140	Andrea Gott dang 'À LA LEPORELLO'
161	Christine Hopfengart PAUL KLEE, MUSIKALISCH UNTERWEGS	161	Christine Hopfengart PAUL KLEE, MUSICALLY OUT AND ABOUT
201	Beate Schlichenmaier PAUL KLEE, MUSIK UND THEATER - CHRONOLOGIE	201	Beate Schlichenmaier PAUL KLEE, MUSIC AND THEATRE - CHRONOLOGY
241	ANHANG	241	APPENDIX
242	Kurzbiografie	242	A Short Biography
247	Ausgewählte Literatur	247	Selected Literature
251	Werkangaben	251	Technical Informations on the Works (in German)

Raimund Thomas

VORWORT

PREFACE

Warum ist Klee so seltsam? Warum lässt er mich alleine, wenn ich seine Werke anschau? Warum zwingt er mich, noch mal hinzuschauen und noch mal und noch mal. Wann springt endlich der Funke?

Ich glaube, meine zunehmende Angewohnheit, mich immer mehr auf meine Augen zu verlassen, ist schuld daran, verführt von so vielen unserer gegenwärtig Kunstschaffenden, denen man mit dieser Form der Betrachtung ausreichend gerecht wird.

Aber bei den meisten von Klees Arbeiten funktioniert es nicht, sich allein und vorwiegend auf die Wahrnehmung durch die Augen zu beschränken. Da wird viel zu viel „übersehen“.

Die Resonanz, die über das spontane, schnelle, wohl auch oberflächliche Anschauen eines Werkes stattfindet, reicht nicht aus. Das berührt vielleicht sogar, aber da bleibt etwas unbefriedigt. Da will mehr in Erfahrung gebracht werden und da ist mehr, viel mehr.

Erst wenn es gelingt, den tieferen Einblick bis hinein in die Intention und in die Absicht, die seine Hand geführt hat, zu finden, erschließt sich plötzlich eine noch viel reichere Welt. Ich komme nicht umhin, mich aktiv dort hinein zu begeben. Dann bin ich plötzlich amüsiert, dann erheitert mich dieser feinsinnige Humor, dann begegne ich Momenten, die auch ich kenne, obwohl sie gleichzeitig allgemeingültig sind, einfach menschlich.

In diesem Sinne ist Klee kein Maler, keiner, der es erlaubt, sich mit dem Augenschein zufriedenzugeben. Er ist Künstler in einem viel umfänglicheren Sinn. Sehen ist das eine, verstehen das andere. Sein „bildnerisches Denken“, wie er es nennt, beschreibt diesen Vorgang. Bild und Gedanke sind bei ihm immer miteinander verknüpft. Nur durch beides zusammen erschließt sich sein Werk. Er dachte in Bildern und sein bildnerisches Arbeiten war begleitet von Überlegungen und Assoziationen aus vielen Bereichen, dem Erlebten und Gesehenen, der Geschichte, Natur und Naturwissenschaft.

Was hat das mit der Musik und dem Theater zu tun? Ich glaube, es war das Bedürfnis nach dem Ganzheitlichen, dem Zusammenführen der Pole, einerseits der Sphäre der Musik, fern ab von allem Realem, andererseits der realen Darstellung menschlichen Seins im Theater. Musik und Darstellung, das war ein Spannungsbogen, in dem er lebte und arbeitete.

Why is Klee so peculiar? Why does he leave me all alone when I look at his works? Why does he force me to look again and again and again? When will it finally click?

I think that my growing habit to increasingly rely on my eyes is to blame, seduced by so many of our contemporary artists who are adequately served by this form of contemplation.

With most of Klee's works, however, it isn't effective when you limit yourself solely to visual perception. Too much is 'overlooked'.

The feedback that you get from the spontaneous, quick and probably also superficial contemplation of a work isn't sufficient. It might touch you, but something remains unsatisfied. You wish to learn more, and there is indeed more – much more.

Only when you succeed in finding a deeper insight into the intention and purpose that guided his hand will an even richer world suddenly open itself up to you. I cannot help but to actively enter this world. And then I am suddenly entertained; this subtle humour amuses me, and I encounter moments that I'm also familiar with, although they are simultaneously universal, simply human.

In this sense, Klee is not a painter, not someone who allows us to content ourselves with mere appearances. He is an artist in a much more comprehensive sense. Seeing is one thing, understanding another. His 'visual thinking', as he calls it, describes this process. With Klee, image and thought are always interconnected. Only through the two together does his work open itself up to us. He thought in images, and his visual work was accompanied by considerations and associations from many areas: from the experienced and the seen; from history, nature and the natural sciences.

DANKSAGUNG

ACKNOWLEDGEMENTS

Da ist es verständlich, dass die Oper als die große Verschmelzung von beiden Seiten für ihn zum Inbegriff der vollendeten Form künstlerischen Ausdrucks wurde.

Exemplarisch ist das erfahrbar in dem grandiosen Bild *Die Sängerin L. als Fiordiligi*. Meine Begegnung mit dem Bild war spontane Liebe auf den ersten Blick! Was für ein Meisterwerk!

Meinem unbedachten Mut ist es zu verdanken, dass ich mich auf dieses Bild eingelassen habe und in der Folge auf sehr viel mehr. Ja viel, viel mehr, als ich ahnte, denn so entstand durch den nächsten Leichtsinn der Plan zu dieser Ausstellung. Ein Projekt, viel zu groß und zu anspruchsvoll für die Alltagsarbeit einer Galerie mit wenigen Mitarbeitern.

Aber im Tun kommt die Lust, wächst der Anspruch und finden sich die Lösungen. So bin ich denn im Nachhinein froh, dass ich der Liebe auf den ersten Blick nachgegeben habe, dieses Meisterwerk erwarb und schließlich dem Anspruch des Werkes nach einer intensiveren Beschäftigung gefolgt bin.

Zuletzt wird es die Zufriedenheit von Ihnen sein, die mich auf den Einsatz an Zeit und Kraft dankbar zurückblicken lässt, aber erst dann, wenn sich Ihr Blick auf Klee wirklich erweitert hat. Ich wünsche mir, dazu beigetragen zu haben.

Raimund Thomas

What does this have to do with music and the theatre?

I think that it was the need for the holistic, the uniting of poles, of the sphere of music, far away from everything real on the one side and the one-to-one depiction of human existence in the theatre on the other. Music and visual art: that was an arc of tension, within which Klee lived and worked.

It is thus understandable that the opera, as the grand conflation of both sides, became for him the embodiment of the perfect form of artistic expression.

This can be experienced in an exemplary way with the magnificent picture *The Singer L. as Fiordiligi*. The result of my encounter with this picture was love at first sight! What a masterpiece!

Thanks to my careless boldness, I became involved with this picture and, later, with so many more. Indeed, many, many more than I would have thought, which led to the next reckless act – namely the plan to organise this exhibition. A project much too large and far too complicated for the everyday work of a gallery with few employees.

But action leads to pleasure, expectations grow, and solutions are found. I am thus, in retrospect, happy that I gave in to this spontaneous love at first sight, acquired this masterpiece and accepted the work's demand for more intensive consideration.

In the end, it will be your satisfaction that will allow me to look back with gratitude on the commitment of time and energy – but only if your view of Klee has truly become expanded. It is my hope that I am contributing to that.

Raimund Thomas

Danksagung an alle, die zum Gelingen der Ausstellung, des Kataloges und des Beiprogramms beigetragen haben. Insbesondere den Leihgebern:

Ich danke den Museen: Bechtler Museum of Modern Art, Charlotte, North Carolina, USA, Franz Marc Museum, Kochel a. See, Museum Ulm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Ich danke den privaten Leihgebern: Dale Taylor & Angela Lustig, Dominique und Christoph Bürgi, Bern, Nachlass Pierre Boulez, E.W.K., Bern, Saarländische Sammlung, Sammlung Würth, Olbricht Collection, Beck & Eggeling International Fine Art, Düsseldorf, Wien, Galerie Haas AG als Leih- und Kommissionsgeber und andere, die nicht genannt werden möchten.

Ganz besonderer Dank gilt Dr. Christine Hopfengart als Kuratorin, insbesondere für die Projektentwicklung der Ausstellung, des Katalogs und des Beiprogramms.

Großer Dank gilt dem Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Prof. Dr. Bernhard Maaz, ebenso Dr. Oliver Kase, Leiter der Sammlung Klassische Moderne der Pinakothek der Moderne und seinem Stab für die angenehme Zusammenarbeit und Koordination unserer Ausstellungen und Veranstaltungen.

Mein Dank gilt auch Dr. Cathrin Klingsöhr-Leroy, Direktorin des Franz Marc Museum in Kochel a. See, für die erneut gute Kooperation.

Den Autoren des Kataloges danke ich für die höchst aufschlussreichen Beiträge im Katalog: Dr. Christine Hopfengart, Prof. Dr. Andrea Gottdang, weiterhin Beate Schlichenmaier, Dr. Sarah Dengler, Patricia von Eicken, Dr. Ralph Melcher und Lisa Maria Weber.

Großen Dank dem Zentrum Paul Klee in Bern, Eva Wiederkehr Sladeczek und Heidi Frautschi.

Besonderen Dank an Stefan Frey, Hinterkappelen, für hilfreiche, ausführliche Recherchen und Dank an Lisa Maria Weber, Galerie Thomas, für die Koordination des Projektes, Arbeit als Autorin und Lektorin. Für die Gestaltung der musikalischen Abende Dank an Matthias Heiling und an Sabeth Honigmann als Koordinatorin des Begleitprogramms.

Dank an Michael Wienand, Wienand Verlag Köln, für die Erstellung dieser wertvollen Publikation und seinem Team, vor allem Rosa Baumgartner.

Raimund Thomas

Thanks to all those who have contributed to the success of this exhibition, as well as to its accompanying catalogue and rich programme of events. I owe special thanks to the lenders:

I am grateful to the following museums: the Bechtler Museum of Modern Art, Charlotte, North Carolina, USA; the Franz Marc Museum, Kochel a. See; the Museum Ulm; and the Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

Thanks are also due to the private lenders: Dale Taylor & Angela Lustig; Dominique and Christoph Bürgi, Bern; the estate of Pierre Boulez; E. W. K., Bern; the Collection in Saarland; the Würth Collection; the Olbricht Collection; Beck & Eggeling International Fine Art, Düsseldorf, Wien; Galerie Haas AG lenders and consignors, and others who wish to remain anonymous.

I am especially grateful to the curator, Dr. Christine Hopfengart, particularly for the project development of the exhibition, catalogue, and programme of events.

Very special thanks to the General Director of the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Prof. Dr. Bernhard Maaz, as well as to Dr. Oliver Kase, Head of the Collection of Modern Art at the Pinakothek der Moderne, Munich, and his team for the pleasant cooperation and coordination of our exhibitions and events.

Thanks are also due to Dr. Cathrin Klingsöhr-Leroy, Director of the Franz Marc Museum in Kochel a. See, for the, once again, very good cooperation.

I thank the authors of this catalogue for their extremely instructive contributions: Dr. Christine Hopfengart, Prof. Dr. Andrea Gottdang, Beate Schlichenmaier, Dr. Sarah Dengler, Patricia von Eicken, Dr. Ralph Melcher, and Lisa Maria Weber.

Sincere thanks to the Zentrum Paul Klee in Bern, especially Eva Wiederkehr Sladeczek and Heidi Frautschi.

Special thanks are also due to Stefan Frey, Hinterkappelen, for his helpful and comprehensive research, as well as to Lisa Maria Weber, Galerie Thomas, for the coordination of the project, as well as for her work as an author and copyeditor. For the organisation of the musical evenings, my thanks go to Matthias Heiling, as well as to Sabeth Honigmann as coordinator of the programme of events.

I am also grateful to Michael Wienand, Wienand Verlag Cologne, and his team, especially Rosa Baumgartner, for the production of this valuable publication.

Raimund Thomas

Christine Hopfengart

D O P P E L - L E B E N

PAUL KLEE ALS MALER
UND MUSIKER

D O U B L E L I F E

PAUL KLEE AS
PAINTER AND MUSICIAN

Paul Klee war eine Doppelbegabung. Er war einer der innovativsten bildenden Künstler seiner Zeit und zugleich ein hochbegabter Musiker. Das Geigenspiel gehörte ebenso zu seinem Tagesablauf wie die Malerei. Seine Staffeleien benutzte er zugleich als Notenständer.¹

Auch Klees Sprache war durchdrungen von Anspielungen auf die Musik. Der Wind blies für ihn „polyphon“,² Aufregungen bezeichnete er als „Crescendo“,³ Erinnerungen waren „Melodien von ehemals“⁴ und nach einer erzwungenen Arbeitspause sprach er davon, „mit ganz kleinem Orchester“ wieder zu malen.⁵ Sogar seine Arbeitswerkzeuge – Bleistifte und Radiernadeln – erhielten Namen aus dem Bereich der Musik. Eines nannte er „Robert der Teufel“ – in Anlehnung an Giacomo Meyerbeers gleichnamige Oper – ein anderes hörte auf den Namen „Rigoletto“.⁶

Neben solchen Kuriositäten stehen thematische Anspielungen innerhalb seines Werkes. Musiker und Sänger wurden ebenso zum Gegenstand seiner Zeichnungen und Aquarelle wie musikalische Formen, etwa das Scherzo oder die Fuge. Und auch Musikinstrumente beschäftigten ihn im Bild. Insbesondere dem Klang von Blasinstrumenten wie Flöte, Horn und Fagott spürte er nach, den Einsatz von Schlaginstrumenten wie der Pauke übertrug er in bildnerische Form.

Was sich wie die Idylle eines Maler-Musikers liest, in der Musik und Kunst Hand in Hand gingen, war jedoch zugleich ein biografisches und künstlerisches Spannungsfeld. Denn Klee, der es sich nie einfach machte, sah auch die Unterschiede zwischen den beiden Künsten. Vor allem in seinen von zahlreichen schöpferischen Krisen geschüttelten Anfängen erlebte er Malerei und Musik als konkurrierende Kräfte, die sich nicht zu einem künstlerischen Weltbild vereinigen ließen. Erst im Laufe von Jahren gelang es ihm, seine Leidenschaft für die Musik und seine Professionalität als bildender Künstler in ein produktives Wechselverhältnis zu bringen.

Paul Klee was a dual talent. He was one of the most innovative visual artists of his day – and at the same time a highly gifted musician. Playing the violin was just as much a part of his daily routine as painting, and his easels doubled as music stands.¹

Klee's language was also permeated by allusions to music. For him, the wind blew 'polyphonically';² he described agitations as 'crescendo';³ memories were 'melodies from the past';⁴ and once, after a forced break from work, he spoke of beginning painting again 'with a very small orchestra'.⁵ Even his working tools – pencils and etching needles – were given names from the field of music: one was called 'Robert the Devil', inspired by Giacomo Meyerbeer's eponymous opera, and another 'Rigoletto'.⁶

In addition to such curiosities, thematic allusions can also be found in Klee's work. Not only musicians and singers but also musical forms, such as the scherzo and the fugue, became the subjects of his drawings and watercolours. He was also preoccupied with musical instruments in his pictorial compositions. He was particularly inspired by the sound of wind instruments, such as the flute, horn and bassoon; the beat of percussion instruments such as the kettledrum was also translated into visual form.

What appears to be a painter-musician's idyll, in which music and art went hand in hand, however, was at the same time a biographical and artistic field of tension. Klee, who never made it easy for himself, could not help also seeing the differences between these two art forms. Especially in his early years, which were shaken by numerous creative crises, he experienced painting and music as competing forces, unable to be united into one artistic worldview. It was only over the course of many years that he succeeded in combining his passion for music and his professionalism as a visual artist in a productive reciprocal relationship.

BERUFSWAHL – DIE MUSIK ALS „VERSCHERZTE GELIEBTE“

Schon die Berufswahl war ein innerer Konflikt. Lange konnte Klee sich nicht entscheiden, ob er Maler oder Musiker werden wollte, und das Schwanken zwischen beiden Professionen beschäftigte ihn mehrere Jahre. „Ich spiele Bach-Solosonaten, was ist dagegen Böcklin? Ich muss lächeln“, seufzte er mitten in der Entscheidungsphase in seinem Tagebuch.⁷ Und selbst als er bereits sein Kunststudium aufgenommen hatte, kokettierte er noch mit seiner Lustlosigkeit gegenüber der Malerei: „Meine Geliebte ist und war die Musik“, schrieb er einem Freund, „und die ölruchende Pinselgöttin umarme ich bloss, weil sie eben meine Frau ist.“⁸

Das Abwägen zwischen den beiden Künsten dürfte von komplexen und vermutlich nicht nur künstlerischen Überlegungen bestimmt gewesen sein. Zwar war ihm die Musik ans Herz gewachsen, die bildende Kunst aber versprach Freiheit, individuelle Kreativität und Selbstentfaltung. Auch die Emanzipation von seinem Elternhaus und der bürgerlichen Berner Musikkultur spielte eine nicht zu unterschätzende Rolle.⁹ „Nur das Verbotene freute mich“, schrieb er in einem Rückblick auf diese Jahre.¹⁰

Entscheidend dürfte jedoch seine persönliche Überzeugung gewesen sein, dass die Musikgeschichte ihren Höhepunkt bereits zu Mozarts Zeiten erreicht hatte, während die Malerei nach seiner Einschätzung entwicklungsgeschichtlich im Rückstand war. In der Malerei, nicht in der Musik erkannte er deshalb seine berufliche Herausforderung und ein Aufgabenfeld, das Neuland versprach. Zwanzig Jahre später, auf dem ersten Höhepunkt seiner Laufbahn als bildender Künstler, fasste er die Situation rückblickend zusammen: „[...] die Musik schöpferisch zu betreiben schien mir nicht verlockend bei der damals einmal sicher absteigenden Tendenz in der Geschichte des musikalischen Schaffens. Violinist wollte ich nicht werden, sah ich mich doch nicht virtuos veranlagt [...]“.

Die bildende Kunst aber schien mir viel zu verheißen, wenn ich auch fürs erste weniger an diese Kunst an sich dachte, als an die sofortige Aussicht an interessante Orte zu gelangen und mit dem Leben in eine sehr intensive Berührung zu kommen. Das instinktiv Richtige daran sah ich erst sehr viel später ein.¹¹

CAREER CHOICE – MUSIC AS A ‘DISCARDED MISTRESS’

Klee's choice of career was marked by an inner conflict. For a long time, he could not decide whether he wanted to become a painter or a musician, and the seesawing between these two professions preoccupied him for several years. 'I play Bach solo sonatas – what is Böcklin by comparison? It's laughable', he wrote in his diary with a sigh during this decision-making phase.⁷ And even after he began studying art, he was still plagued by a feeling of apathy towards painting. 'My mistress is and always was music', he wrote to a friend, 'and I embrace the oil-reeking goddess of the paintbrush simply because she's my wife.'⁸

The arbitration between the two disciplines must have been marked by complex and presumably not only artistic considerations. Although music was dear to Klee's heart, visual art promised freedom, individual creativity, and self-expression. Emancipation from the parental home and from the bourgeois musical culture of Bern also played a significant role.⁹ 'I only enjoyed what was forbidden', he wrote about these years in retrospect.¹⁰

A crucial factor, however, must have been his personal conviction that the history of music had already reached its zenith during the age of Mozart, while, in his estimation, painting was still trailing behind in terms of evolutionary potential. It was thus in the field of painting, and not in music, that he recognised a professional challenge and saw a field of activity promising uncharted territory. Twenty years later, at the first height of his career as a visual artist, he summarised the situation in retrospect: '[...] the pursuit of music on a creative level did not seem attractive to me in light of the then downward tendency in the history of musical creation. I did not want to become a violinist, since I did not feel that I was virtuosically predisposed [...].'

'In contrast, visual art seemed to promise a great deal, even though I initially thought less about art as such, and much more about the immediate prospect of visiting interesting places and coming into intensive contact with life itself. I only recognised much later that I had instinctively made the right decision.'¹¹



Illustriertes Schulheft Deutsche Literatur / Illustrated Exercise Book German Literature, 1897, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

KLEE ALS MUSIKER

In Klees Elternhaus in Bern war die Musik allgegenwärtig. Klees Vater war Musikpädagoge und nach Aussage zahlreicher Schüler ein strenger Lehrer: „Musizieren heißt nicht in erster Linie sich ausleben, sondern sich in Zucht nehmen“, überliefert einer seiner Schüler dessen Maxime.¹² Auch Klees Mutter Ida war Musikerin und ausgebildete Sängerin, konnte aber aus gesundheitlichen Gründen ihren Beruf nicht ausüben. Die bildende Kunst spielte gegenüber der Musik in der häuslichen Umgebung zunächst keine Rolle. Nur seine Großmutter förderte Klees visuelle Sensibilität. Als sie starb, war Klee fünf Jahre alt und fühlte sich „bildnerisch verwaist“.¹³

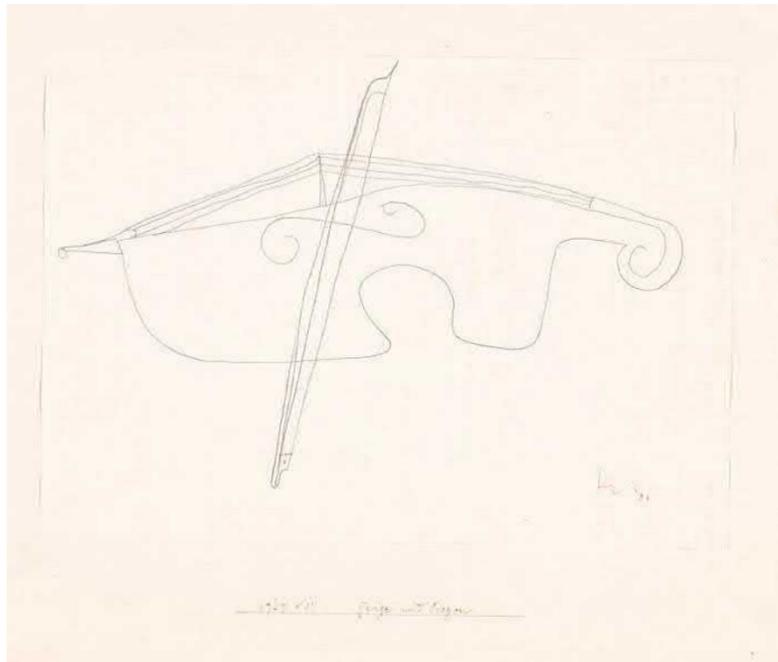
Mit sieben Jahren erhielt Klee Geigenunterricht und war offenbar hochbegabt. Bereits drei Jahre später wurde er als außerordentliches Mitglied in das Orchester der Bernischen Musikgesellschaft aufgenommen – wobei damals die Grenze zwischen Liebhabermusizieren und professionellem Konzertbetrieb weit durchlässiger war als heute.¹⁴ In dieser Zeit hatte er auch sein erstes Opernerlebnis und folgt man seinen Erinnerungen, so muss er schon damals großes Vergnügen an dem besonderen Stil des Musiktheaters gefunden haben. Seine Schulhefte lassen erkennen, wie sehr ihn die Welt der Oper und des Theaters fesselte und Pathos und große Gesten seinen Sinn für Komik herausforderten. Man entdeckt dort die klagende Elsa aus Wagners *Lohengrin*, den weinenden Bajazzo und zahllose Rasende und Verzweifelte, die mit rollenden Augen und zerrauten Haaren so manche Hefseiten förmlich überwuchern (Abb. S. 15).

Auch nach seiner Berufsentscheidung für die bildende Kunst – und dem Ortswechsel nach München – wurde sein weiteres Leben von der Musik mitbestimmt. Parallel zum Kunstunterricht erlebte er begierig das Münchner Opern- und

KLEE AS A MUSICIAN

Music was omnipresent in Klee's parental home in Bern. Klee's father was a music educator and, according to numerous students, a strict teacher: 'Making music does not mean first and foremost enjoying life, but rather disciplining oneself', was a maxim passed on by one of his students.¹² Klee's mother Ida was also a musician and a trained singer, although, for health reasons, she was not able to pursue her career. In contrast to music, the visual arts initially did not play any role in the environment of Klee's parental home. Only his grandmother encouraged his visual sensitivity. When she died, Klee was only five years old and felt 'artistically orphaned'.¹³

Klee began studying the violin at the age of seven and was apparently highly talented. Three years later, he became an extraordinary member of the orchestra of the Bern Music Society – whereby, at the time, the border between amateur music and professional concert performance was much more permeable than it is today.¹⁴ During this time, he also had his first experience with opera and, according to his memoirs, seemed to have taken great delight in this specific form of musical theatre. His exercise books reveal how much the world of the opera and the theatre fascinated him, and how the grand gestures challenged his sense of comic effect. One discovers here the lamenting Elsa from Wagner's *Lohengrin*, the weeping Bajazzo, and countless raging and



*Geige und Bogen /
Violin and Bow, 1939, 311
Privatbesitz Schweiz,
Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern*

Konzertprogramm, das ihm im Vergleich zu seiner Heimatstadt Bern ungeahnte musikalische Genüsse bot. In langen Briefen berichtete er seinen Eltern über die Aufführungen im Cuvilliéstheater und in der Münchner Hofoper.¹⁵ Neben seiner Begeisterung ist dabei auch die Neigung zu fachmännisch-kritischer Beurteilung zu spüren. So war es nur ein kleiner Schritt, dass er wenig später auch als Musikkritiker in der Presse auftrat (S. 167 ff.).¹⁶

An der Entscheidung für die bildende Kunst aber rüttelte er nun nicht mehr. Selbst wenn ihm die Musik leicht fiel und die bildende Kunst hartes und nicht immer erfolgreiches Arbeiten bedeutete, war er nach seiner Ausbildung in der privaten Zeichenschule von Heinrich Knirr (S. 170 f.) und einem kurzen Gastspiel an der Kunstakademie zum Künstler geworden. Die Entwicklung einer individuellen und zugleich „modernen“ Bildform sah er von nun an als seine Aufgabe.

Zugleich aber – und dies wurde zur Besonderheit seiner weiteren Laufbahn – begann er damit, das theoretische und ästhetische Verhältnis von Musik und bildender Kunst zu ergründen. Es dauerte Jahre, bis er hier zu einem Ergebnis kam, aber diese Frage stand von nun an im Raum.

In München lernte Klee auch Lily Stumpf, seine spätere Frau, kennen. Sie stammte aus gutbürgerlicher Familie und war ausgebildete Pianistin. „Fräulein Stumpf ist eine prachtvolle Partnerin, wir spielen Bach, dass es nur so kracht“, schrieb Klee an seine Mutter, kurz nachdem er Lily kennengelernt hatte (S. 180f.).¹⁷

Das musikalische Zusammenspiel mit Lily, das sich bereits bei der ersten Begegnung angebahnt hatte, sollte lebenslang eine

forlorn figures with rolling eyes and tousled hair which literally cover numerous pages of his notebooks (fig. p. 15).

Even after choosing visual art as his career – and after his relocation to Munich – Klee’s life continued to be co-determined by music. Parallel to his art studies, he avidly experienced the opera and concert program in Munich, which, compared with that of his hometown of Bern, offered undreamt-of musical delights. In long letters to his parents, he reported on the performances in the Cuvilliés Theatre and the Munich Court Opera.¹⁵ In addition to his enthusiasm, one also finds hints of his tendency towards expert-critical evaluation. It was only a small step for him soon after to also work as a music critic for the press (p. 167 ff.).¹⁶

Nevertheless, he no longer doubted his decision in favour of pursuing visual art. Even though music came easily to him, and visual art meant hard work that was not always successful, after his training in Heinrich Knirr’s private drawing school (p. 170 f.) and a brief period at the art academy, he had indeed become an artist. From this point on, he saw his task as lying in the development of an individual and simultaneously ‘modern’ pictorial form.

At the same time, however – and this became a distinctive feature of his forthcoming career – he began to investigate the



L'homme approximatif (Detail), 1931, 157, Zentrum Paul Klee, Bern

der Grundlagen ihrer Beziehung bleiben. Darüber hinaus praktizierte er Kammermusik im Trio oder im Quartett mit wechselnden Ensembles. Nicht nur in München, auch als Klee im Jahr 1921 ans Bauhaus nach Weimar und später nach Dessau wechselte, war das regelmäßige Zusammenspiel mit anderen Musikern ein wichtiger Teil seines Lebens und ein wesentlicher Bestandteil seiner sozialen Kontakte. Denn während er bei seiner künstlerischen Arbeit im Atelier die schöpferische Einsamkeit suchte, bedeutete Kammermusik zumindest in begrenztem Umfang Austausch und Gemeinsamkeit (S. 175 ff.).

Auch nach seiner Emigration aus Deutschland Ende 1933 und der Rückkehr in seine Heimatstadt Bern führte Klee die Hausmusik weiter. Erst als er 1935 erkrankte, musste er sein musikalisches Pensum reduzieren. 1937 wurde ihm das Geigenspiel von seinem Hausarzt verboten. Es ist kaum vorstellbar, was dies für ihn bedeutete. Den Abgesang auf sein Geigerleben stellte er ergreifend und nicht ohne bittere Komik in den beiden Zeichnungen *Geige und Bogen*, 1939, 311 (Abb. S. 16) und *alter Geiger*, 1939, 310 (S. 136 f.) dar. Hier porträtierte er sich und sein Instrument noch einmal in ihrer gemeinsamen Lebensrolle. Im Bildnis sind Kopf und Geigenkörper dabei eins geworden, das lückenhafte Gebiss jedoch offenbart den „Zahn der Zeit“.

„VORWÄRTS ZU MOZART“

Zu Klees persönlichem Spannungsfeld zwischen Musik und bildender Kunst gehörte sein unterschiedlicher Gegenwartsbezug. Während er sich in der bildenden Kunst der modernen Bewegung anschloss und an der Erneuerung bildkünstlerischer Formen arbeitete, orientierte er sich in der Musik vorzugsweise an der Vergangenheit.

Bereits im Alter von 19 Jahren hatte Klee klare Vorstellungen über die Rangordnung innerhalb der Musikgeschichte: „Im Bereich der Musik sieht es für mich so aus“, ließ er seinen Freund Hans Bloesch wissen, „Bach wird als Gott verehrt, Mozart ist der jugendliche König und Beethoven der allgewaltige Minister à la Bismarck.“¹⁸ Zwar beeindruckten ihn im Laufe der Jahre auch andere Komponisten, im Kern aber änderten sich diese Vorlieben nicht mehr grundsätzlich. Bach und Mozart blieben seine Referenzfiguren, wobei während der 1920er-Jahre Mozart in der Wertschätzung den älteren Komponisten allmählich überholte.

Apparat für maschinelle Musik / Apparatus for Mechanical Music, 1921, 223
Zentrum Paul Klee, Bern

theoretical and aesthetic relationship between music and visual art. It took many years until he achieved a significant result – but from this point on, he became preoccupied with this question.

In Munich, Klee also became acquainted with Lily Stumpf, whom he would later marry. She came from a bourgeois family and was a trained pianist. ‘Miss Stumpf is a splendid partner; we play Bach without end,’ Klee wrote to his mother shortly after he met Lily (p. 180 f.).¹⁷

The musical interaction with Lily, which had already begun during their first encounter, would remain one of the bases of their relationship throughout their shared life. Klee also played chamber music as part of a trio or quartet in various ensembles. Not only in Munich, but also when Klee was called to the Bauhaus in Weimar in 1921 and later in Dessau, too, the regular interaction with other musicians was an important part of his life, as well as an essential element of his social contacts. For, although he sought creative solitude while working on his art in his studio, chamber music meant, at least to a limited extent, exchange and community (p. 175 ff.).

Even after his emigration from Germany in 1933 and his return to his hometown of Bern, Klee continued playing music at home. It was only when he became ill in 1935 that he was forced



Mit zeitgenössischer Musik dagegen tat Klee sich schwer. Zwar rückte während seiner Münchner Studienzeit kurzfristig Richard Strauss ins Visier, und in den 1920er-Jahren befasste er sich ernsthaft mit aktuellen Komponisten, wie etwa Paul Hindemith oder Igor Strawinsky.¹⁹ Wirklich Feuer aber scheint er an neueren Kompositionen nicht gefangen zu haben, und als sich seine Künstlerkollegen des Blauen Reiter, Wassily Kandinsky und Franz Marc, für Arnold Schönberg begeisterten, blieb ihm deren Enthusiasmus fremd, in manche seiner Zeichnungen schlich sich ein ironischer Ton gegenüber moderner Musik ein. (Abb. S. 18) Ausgerechnet mit Schönberg wurde Klee jedoch nicht nur einmal verglichen, wenn es darum ging, die Modernität seiner Zeichnungen und Aquarelle zu charakterisieren. Ungewollt erfasste ein Kritiker seines Werkes die widersprüchliche Situation, als er schrieb: „Übrigens hätte Klee, Sohn eines Musikdirektors, eigentlich Musiker werden sollen. Schade, dass er’s nicht geworden ist. Schönberg hätte sich vor ihm verstecken müssen.“²⁰

Konnte Klee zeitgenössischer Musik nicht viel abgewinnen, so war er in der Auswahl seiner historischen Vorbilder allerdings sehr zeitgemäß und damit der Musikavantgarde näher, als ihm möglicherweise bewusst war. Denn vor allem Bach, aber auch Mozart dienten um die Jahrhundertwende als Leitbilder einer Neuorientierung in der zeitgenössischen Musikszene. Die Münchner Mozart-Renaissance leitete eine historisch reflektierte Rehabilitierung Mozarts ein,²¹ gleichzeitig vollzog sich eine



to reduce his musical workload. In 1937, his family physician forbade him to play the violin. It is hard to imagine what this must have meant for him. He depicted his farewell to his life as a violinist poignantly and not without a hint of bitter humour in the drawings *Violin and Bow*, 1939, 311 (fig. p. 16), and *Old Violinist*, 1939, 310 (p. 136 f.). Here, he once again portrayed himself in his life role as a violinist. His head and the body of the instrument have become one, while his incomplete set of teeth reveals the ravages of time.

‘FORWARD TO MOZART’

Part of Klee’s personal field of tension between music and visual art was his differentiated reference to the present. Whereas, with visual art, he participated in modern tendencies and the renewal of pictorial forms, with music he preferred to orient himself in the past.

At the age of nineteen, Klee already had a clear concept of the hierarchy of musical history. ‘In the field of music, I see it this way’, he explained to his friend Hans Bloesch. ‘Bach is worshipped as a god, Mozart is the youthful king, and Beethoven the omnipresent minister à la Bismarck.’¹⁸ Although, over the years, he was also impressed by other composers, these three basically remained his favourites. Bach and Mozart continued to be referential figures for him, although, during the 1920s, his appreciation of Mozart gradually surpassed that of the older composer.

In contrast, Klee found it difficult to come to terms with contemporary music. Nevertheless, during his time as a student in Munich, he briefly showed an interest in Richard Strauss; and in the 1920s, he took serious notice of contemporary composers, such as Paul Hindemith and Igor Stravinsky.¹⁹ He did not, however, truly burn for new compositions. When his artist colleagues from the ‘Blauer Reiter’ [Blue Rider] group, Wassily Kandinsky and Franz Marc, became fascinated with Arnold Schönberg, he did not share their enthusiasm; and in several of his drawings, one finds hints of an ironic tone with regard to modern music (fig. p. 18). It was, however, Schönberg, of all people, with whom Klee was more than once compared when it came to characterising the modernity of his drawings and watercolours. One critic of his works inadvertently grasped the contradictory situation when he wrote: ‘Incidentally, Klee – the son of a music director – actually wanted to become a musician. What a shame that he did not pursue this career. For with him, Schönberg would have met his match.’²⁰

d. Pianist in Not / The Pianist in Need, 1909, 1
Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern



Im Bach'schen Stil / The Style of Bach, 1919, 196
Collection of the Gemeentemuseum Den Haag

Wiederbeschäftigung mit Johann Sebastian Bach.²² Bei beiden Komponisten wurde gegenüber der opulenten Klangfülle der Spätromantik eine Ausgewogenheit von Struktur und Ausdruck erkannt und als ausgesprochen modern erachtet. So gesehen waren Bach und Mozart zwar historische Figuren, ihre Musik aber verkörperte zeitgemäße musikalische Ideale. Der Dirigent und Komponist Felix Weingartner, den Klee in München als Chefdirigent des Kaim-Orchesters (die heutigen Münchner Philharmoniker) erlebte und bewunderte, ging so weit, das Schlagwort „Zurück zu Mozart“ in die Parole „Vorwärts zu Mozart“ umzuformulieren.²³ Und Arnold Schönberg bezeichnete in einer halb scherzhaften Äußerung Bach als „erste[n] Zwölftonkomponiste[n]“.²⁴ In Übereinstimmung mit dieser Tendenz kommentierte Klee: „Ein Quintett wie im *Don Giovanni* steht uns näher als die epische Bewegung im *Tristan*. Mozart und Bach sind moderner als das Neunzehnte.“²⁵

Although Klee was not interested in contemporary music, his choice of historic role models was nevertheless very much in keeping with the times and thus closer to the musical avant-garde than he probably realised. For around the turn of the century, especially Bach but also Mozart served as models for a new orientation in the contemporary music scene. The Munich Mozart Renaissance initiated a historically reflected rehabilitation of Mozart,²¹ and, at the same time, there was a renewed preoccupation with Johann Sebastian Bach.²² Compared with the opulent sonority of late Romanticism, the works of both composers were characterised by a balance between structure and expression, which was considered decidedly modern. From this perspective, although Bach and Mozart were historical figures, their music nevertheless embodied contemporary musical ideals. The conductor and composer Felix Weingartner, whom Klee experienced and admired as principal conductor of the Kaim Orchester in Munich (now the Munich Philharmonic), went so far as to reformulate the slogan ‘Back to Mozart’ as the motto ‘Forward to Mozart’.²³ And in a semi-facetious statement, Schönberg referred to Bach as the ‘first twelve-tone composer’.²⁴ In line with this tendency, Klee commented: ‘A quintet such as that in *Don Giovanni* is closer to us than the epic movement in *Tristan*. Mozart and Bach are more modern than the nineteenth [century].’²⁵

MUSIK UND BILD

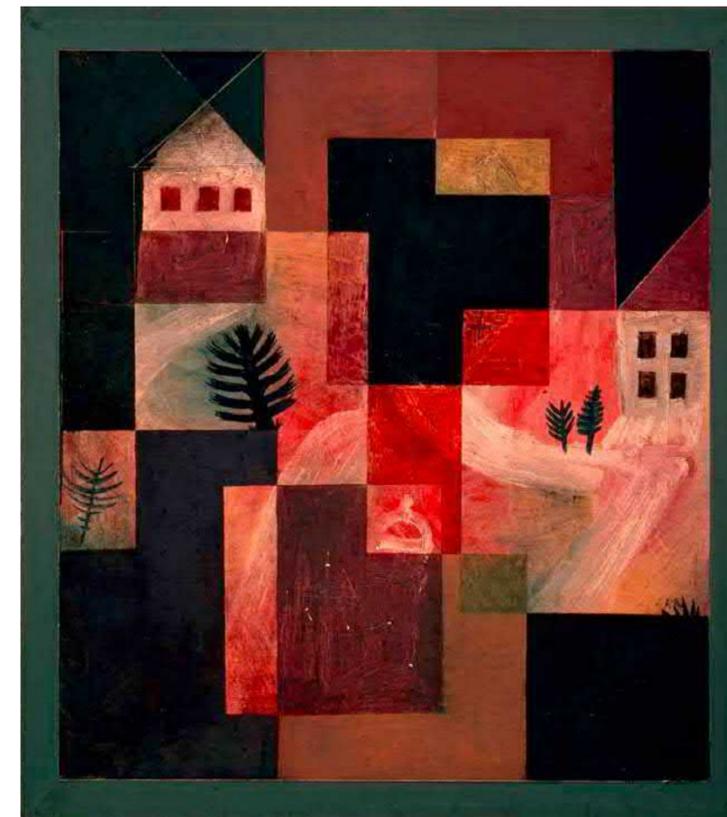
In Klees Frühwerk trat die Musik zunächst in illustrativer Form, manchmal auch als derbe Karikatur auf (Abb. S. 19). Daneben bewegten ihn Gedanken über eine tiefere, strukturelle Verbindung zwischen den beiden Künsten, führten jedoch erst einmal nicht zu befriedigenden Ergebnissen. „Immer mehr drängen sich mir die Parallelen zwischen Musik und bildender Kunst auf“, notierte er 1905 in sein Tagebuch, „doch will keine Analyse gelingen“.²⁶ Ein Angelpunkt seiner Überlegungen war die Frage der Zeitlichkeit in der Musik und in der bildenden Kunst. „Sicher sind beide Künste zeitlich, das liesse sich leicht nachweisen“, notierte er weiter und erinnerte sich an seinen früheren Kunstunterricht: „Bei Knirr sprach man ganz richtig vom Vortrag eines Bildes, damit meinte man etwas durchaus zeitliches: die Ausdrucksbewegungen des Pinsels, die Genesis des Effekts.“²⁷

Der Durchbruch ließ auf sich warten. Erst gegen Ende des zweiten Jahrzehnts näherte er sich sowohl theoretisch als auch in der malerischen Praxis einer Verbindung von Malerei und Musik an. Eine Reihe von Werken, die teilweise programmatische Titel tragen, lässt eine gezielte Auseinandersetzung erkennen. So versuchte er beispielsweise in seinem Aquarell *Im Bach'schen Stil* (Abb. S. 20) die Musik von Johann Sebastian Bach ins Bild zu übersetzen. Er arbeitete dabei mit

MUSIC AND IMAGE

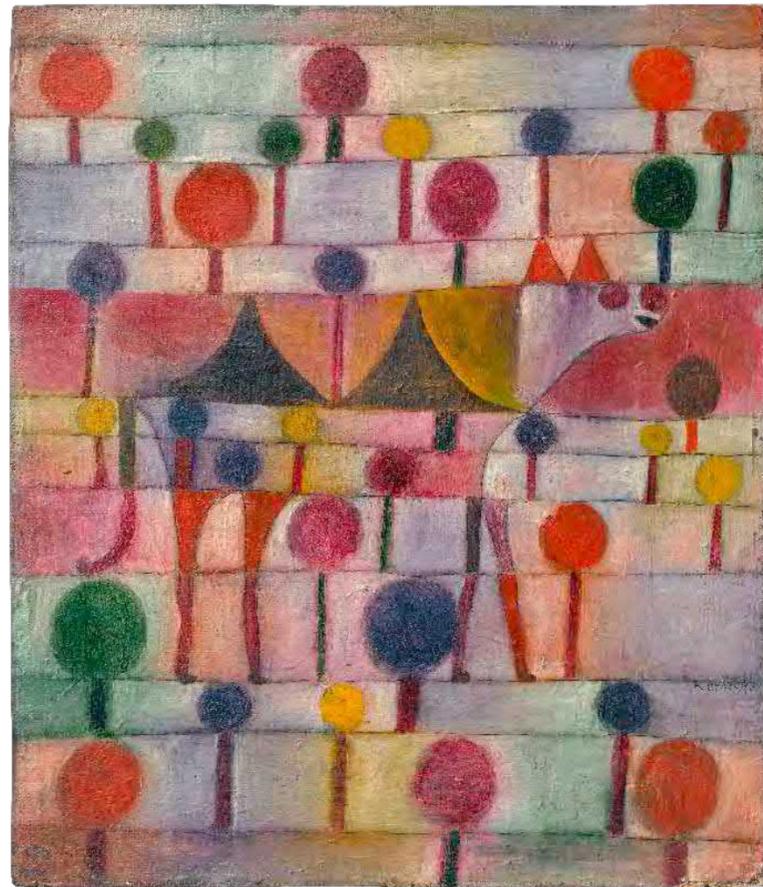
In Klee's early work, music initially appeared in an illustrative form, and at times also as crude caricature (fig. p. 19). At the same time, he was motivated by notions of a more profound, structural connection between the two art forms, whereby, at first, these did not lead to satisfactory results. ‘I increasingly thought about the parallels between music and visual art’, he noted in his diary in 1905, ‘but no analysis of these is possible.’²⁶ A pivotal point of his considerations was the question regarding temporality in music and visual art. ‘Both art forms are certainly temporal; this can be easily proven’, he noted further, and recalled his early art lessons: ‘With Knirr, one spoke quite rightly about the recitation of an image, and with this something by all means temporal was evoked: the expressive movements of the paintbrush, the genesis of the effect.’²⁷

The breakthrough had yet to come. It was only towards the end of the second decade of the twentieth century that Klee came close to an artistic connection between painting and music, both on a theoretical level and in his painting practice. A number of works, which in some cases bear programmatic titles, reveal a focused analysis. With his watercolour *In the Style of Bach* (fig.



Choral und Landschaft / Chorale and Landscape, 1921, 125
Privatbesitz Schweiz

Kamel (in rhyth. Baumlandschaft) /
Camel (in a Rhythmic Landscape of Trees), 1920, 43
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen



Linien, Kurven und punktuell eingefügten Bildzeichen verschiedener Art. Manches – wie die großen Bögen, die Verbindung von Linien und Bildzeichen und vor allem die kleine Fermate links oben – erinnert dabei an Notenschrift.

In vielerlei Variationen lassen sich solche grafischen Elemente, auch Zahlen und Buchstaben, in seinem Werk beobachten. Manche von ihnen sind aus anderen Zeichensystemen abgeleitet, aus Presse und Typografie oder aus dem Fundus religiöser und militärischer Symbole. Die musikalische Notation aber, mit ihren Notenwerten, Taktangaben und Vortragsanweisungen, die er bei seinem täglichen Geigenspiel vor Augen hatte, stellt eine wesentliche Quelle für seine Bilderschrift dar. Der Kunstschriftsteller Wilhelm Hausenstein, der diese Bilder in ihrer Entstehungszeit erlebte, kam zu dem Schluss: „Bei Klee [...] ist das Musikalische der Welt also Begleiter, vielleicht sogar Gegenstand einer Kunst geworden, die einer in Noten geschriebenen Komposition nicht unähnlich scheint.“²⁸

Ein anderes Schlüsselwerk ist das Gemälde *Choral und Landschaft*, 1921, 125 (Abb. S. 21). Die Komposition ist zweischichtig angelegt. In einer unteren Malschicht erkennt man – malerisch

p. 20), for example, he attempted to translate the music of Johann Sebastian Bach into visual images. He worked with lines and curves and selectively inserted graphic symbols of various kinds. Some of these – such as the large arches, the linking of lines and graphic symbols, and especially the small fermata in the upper left – are reminiscent of musical notes.

In his works, such graphic elements, as well as numbers and letters, can be found in numerous variations. Some of these are derived from other sign systems, such as the press and typography or from the pool of religious and military symbols. Musical notations, however, with their note values, time signatures, and performance instructions, which he saw every day while playing the violin, were an important source for his own pictorial signs. The art writer Wilhelm Hausenstein, who experienced these pictures at the time they were created, concluded: ‘With Klee [...]

aufgetragen – die apostrophierte Landschaft, in der darüberliegenden Ebene eine abstrakte Komposition aus Rechtecken und Quadraten. Ein System aus geschlossenen Flächen und Durchblicken macht den Dualismus augenfällig, und der Titel *Choral und Landschaft* verdeutlicht, dass hier nicht nur zwei malerische Stile einander gegenübergestellt werden sollen, sondern je ein Thema aus Malerei und Musik. Beide Bereiche wahren dabei ihre Selbstständigkeit, ergänzen sich aber zu einem polyphonen „Doppelklang“ aus abstrakten und gegenständlichen Elementen.

Als drittes Beispiel sei der Bildtyp der „rhythmischen Landschaft“ (Abb. S. 22) genannt, bei dem Klee wie im ersten Beispiel mit der Notenschrift experimentierte. Dazu legte er eine regelrechte Versuchsreihe an, bei der er nach dem immer gleichen Prinzip eine mit Bäumen bestückte Landschaft in ein waagrecht verlaufendes Zeilensystem einfügte.²⁹ Analog zum Prinzip der Notation wurden die Bäume zu Kugeln abstrahiert und die Stämme in rhythmisierende Trennlinien umgewandelt.

Die Ergebnisse seiner Experimente an der Grenze von Malerei und Musik wertete Klee in seinem weiteren Werk vielfach aus. Die lineare Grundstruktur der Notenzeile kehrt ebenso wie das „musikalische“ Zeichensystem vor allem in den Arbeiten der ersten Bauhausjahre in zahlreichen Variationen wieder. Die Polyphonie wird ihn bis in die 1930er-Jahre hinein beschäftigen.

WENDEPUNKT MÜNCHEN 1919/20

Die beschriebenen Bilder entstanden alle in einem kurzen Zeitraum, der sich im historischen Rückblick als ein Wendepunkt seiner künstlerischen Biografie darstellt. Er umfasst etwa die Jahre von 1918 bis 1921, also die Zeit zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges und seinen Anfängen am Weimarer Bauhaus 1921. Klees gesamtes künstlerisches Selbstverständnis, und damit auch das Verhältnis zwischen Kunst und Musik, klärte sich in diesen Jahren.

Kurz zuvor hatte er noch während des Krieges einen künstlerischen Durchbruch erlebt, der ihn beflügelte und innerhalb der Kunstszene zu erstem öffentlichen Ruhm verhalf. In der Folge wurde er von verschiedenen Seiten aufgefordert, seine Kunstpraxis mehr als bisher theoretisch zu überdenken. Der Essay für Kasimir Edschmids *Schöpferische Konfession* verlangte grundlegende Reflexionen³⁰, aber auch die beiden in Vorbereitung befindlichen Monografien von Leopold Zahn und Wilhelm Hausenstein verlangten nach seiner Mitarbeit.³¹ Seine Doppelrolle als Künstler und Musiker war dabei eines der Themen, zu denen er Stellung beziehen musste, und so dürfte sein junger Ruhm indirekt dazu beigetragen haben, sein künstlerisches Verhältnis zur

the musical nature of the world has thus become a companion, perhaps even the subject of an art, which is not dissimilar to a composition written in musical notes.²⁸

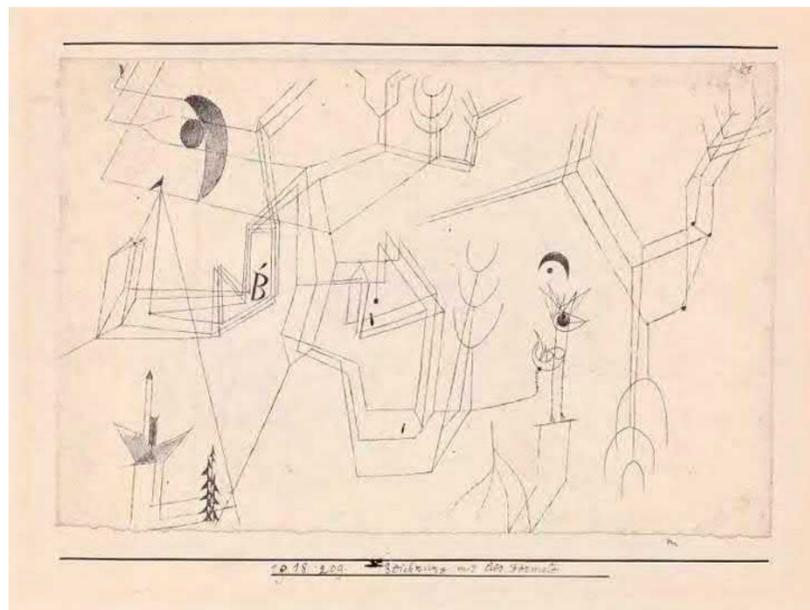
Another key work is the painting *Chorale and Landscape*, 1921, 125 (fig. p. 21). The composition is arranged in two layers: the landscape, and an abstract composition above it comprised of rectangles and squares. A system of closed surfaces and vistas makes this dualism obvious, and the title underscores the fact that not only two painterly styles are juxtaposed here, but also the themes of painting and music. Both fields maintain their autonomy but complement each other in a polyphonic ‘dual tone’ of abstract and representational elements.

A third example is the picture type known as ‘rhythmic landscape’ (fig. p. 22), with which, as in the first example, Klee experimented with musical notes. For these, he created a veritable test series all based on the same principle, according to which he inserted a landscape with trees into a horizontal system of lines.²⁹ Analogous to the principle of notation, the trees were abstracted into spheres and the trunks transformed into rhythmic dividing lines.

In his further works, Klee repeatedly analysed the results of his experiments on the border between painting and music. The basic linear structure of the stave, as well as the ‘musical’ sign system, appears time and again in numerous variations, especially in the works created during his first years at the Bauhaus. The concept of the polyphony would preoccupy him into the 1930s.

TURNING POINT MUNICH 1919/20

The pictures described above were all created within a short period of time, which, in historical review, represents a turning point in Klee’s artistic biography. It spans roughly the years from 1918 to 1921 – that is to say, the time between the end of the First World War and the beginning of his career at the Bauhaus



Zeichnung mit der Fermate /
Drawing with the Fermata, 1918, 209
Zentrum Paul Klee, Bern

Musik analytisch zu bereinigen.

Darüber hinaus begünstigte seine biografische Situation in der Münchner Nachkriegszeit die Fortschritte im Bereich von Kunst und Musik.

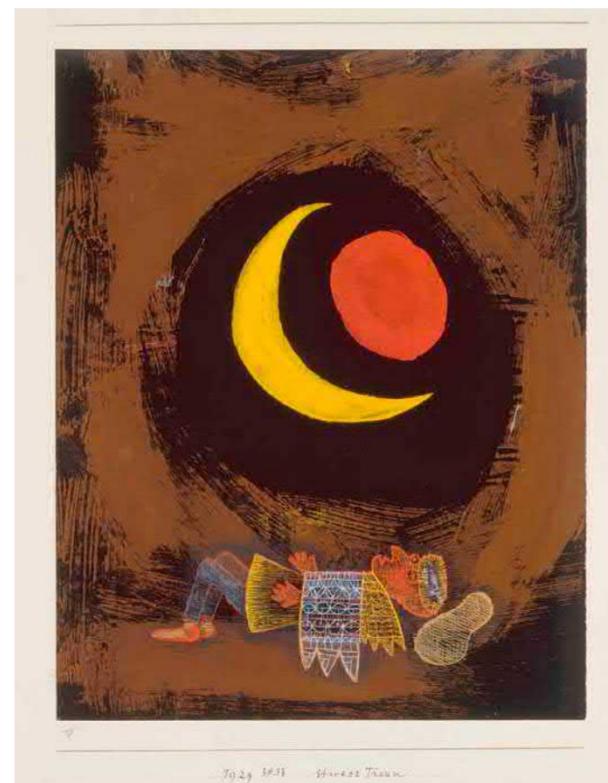
So bewohnte er in Schloss Suresnes, dem sogenannten Werneckschlösschen, ein Atelier, das ihn nicht nur Wand an Wand mit den Komponisten Walter Harburger und Christian Lahusen, sondern auch mit dem Maler Hans Reichel in Kontakt brachte, der ebenfalls Violine spielte und mit Klee ausgedehnte Diskussionen über die Beziehung zwischen Kunst und Musik geführt haben soll (S. 196–199).³²

Entscheidend jedoch dürfte eine andere Bekanntschaft für ihn geworden sein. Im Frühjahr 1919 lernte er einen Musiker aus seiner unmittelbaren Nachbarschaft kennen, mit dem er offenbar binnen Kurzem in freundschaftlichem und verehrungsvoll kollegialem Austausch verkehrte. Die Rede ist von Gottfried Galston (S. 182 ff.). Der Komponist und Pianist, der in seiner Wohnung einen musikalischen Salon pflegte und darüber hinaus eine Konzertsreihe zur Klavierliteratur veranstaltete, muss für Klee ein willkommener Gesprächspartner gewesen sein. Galston und Klee musizierten zusammen, und mit Sicherheit kann man annehmen, dass sie sich auch über künstlerische und berufliche Fragen austauschten. Fast wie zur Bestätigung erscheint es, dass Galston seinerseits in genau dieser Zeit darüber nachdachte, sich der Malerei zuzuwenden. „Ich dürste jetzt wieder nach Leben Licht Anregung. Nicht als Musiker – Nein als – Schriftsteller und Maler!“, bekannte er seinem Freund und Komponistenkollegen Ferruccio Busoni.³³ Dieser schrieb daraufhin an Klee: „Er [Gals-

in Weimar. Klee's entire artistic self-image, and with this also the relationship between art and music, clarified during these years.

Shortly before this, during the war, he had experienced an artistic breakthrough, which spurred him on and brought him his first public acclaim within the art scene. He was subsequently called upon from various sides to reconsider his artistic practice on a more theoretical level. The essay for Kasimir Edschmid's *Schöpferische Konfession* (Creative Confession) called for fundamental reflections,³⁰ and the two monographs being prepared at the time by Leopold Zahn and Wilhelm Hausenstein also necessitated cooperation on his part.³¹ His dual role as an artist and a musician was one of the themes on which he was requested to take a stance, and his recent acclaim thus indirectly contributed to the intensification of his artistic relationship to music.

Furthermore, his biographical situation in the post-war period in Munich was favourable to advances in the field of art and music. His studio, for example, was located in the Suresnes Manor, also known as the Werneck Manor. Here, he was not only the immediate neighbour of the composers Walter Harburger and Christian Lahusen, but he also had contact with the painter Hans Reichel, who also played the violin and is said to have held extensive discussions with Klee on the relationship between art and music (p. 196–199).³²



Starker Traum / Strong Dream, 1929, 333
Privatbesitz, USA

ton] malt und dichtet, so schreibt er mir. Was halten Sie wohl von der ersten dieser neuen Tätigkeiten? Ich, der ich an eigener Gewissenhaftigkeit im Kunst ausüben schwer trage, kann mir eine aus dem Stegreif in späten Jahren begonnene Kunstaübung nicht als etwas Gutes denken.³⁴ So war Klee durch die neue Beziehung zu Galston in einen Kreis adäquater Gesprächspartner gekommen, wo ganz ähnliche Fragen künstlerischer Doppelrollen diskutiert wurden, wie sie ihn seit Jahren beschäftigten.

ZEIT IM BILD – DIE FERMATE

Eines der Notenzeichen, das Klee in seine Bildsprache einführte, muss gesondert betrachtet werden, da es sich in beinahe zahllosen Variationen wie ein Leitmotiv durch sein Werk zieht: die Fermate. In der musikalischen Notenschrift ist der offene Bogen mit Punkt in der Mitte ein Ruhezeichen, das ein Innehalten im musikalischen Ablauf anzeigt. Dem Musiker signalisiert es, dass die Note weit über die angegebene Länge hinaus gehalten oder auch individuell ausgeschmückt werden kann.

Entsprechend dieser Codierung setzte Klee die Fermate immer dann ein, wenn es darum ging, zeitliche oder räumliche Ausdehnung zu suggerieren.

Another acquaintance, however, probably became more decisive for him. In the spring of 1919, he met a musician from his immediate neighbourhood, with whom he apparently quickly entered into a friendly and reverently collegial exchange, namely Gottfried Galston (p. 182 ff.). The composer and pianist, who maintained a musical salon in his flat and also organised a series of concerts on piano literature, must have been a welcome conversation partner for Klee. Galston and Klee played music together, and one can certainly assume that they also discussed issues regarding art and their respective careers. It almost appears to be a confirmation of this that it was precisely during this time that Galston considered turning to painting. 'I once again thirst for life, light, excitement. Not as a musician – no, rather – as a writer and painter!' he confessed to his friend and fellow composer Ferruccio Busoni.³³ The latter then wrote to Klee: '[Galston] paints and writes poetry, he tells me in a letter. What do you think of the first of these new activities? I, who am burdened by my own conscientiousness when it comes to the practice of art, cannot conceive of beginning to practise art off the cuff in later years as being something positive.'³⁴ Through his new relationship with Galston, Klee thus found himself among a circle of adequate conversation partners, with whom questions regarding dual artistic roles were discussed, which were quite similar to those that had preoccupied him for many years.

TIME WITHIN AN IMAGE – THE FERMATA

One of the musical notes that Klee incorporated into his visual vocabulary must be considered separately, since it can be found as a leitmotif in seemingly countless variations throughout his oeuvre: the fermata. In musical notation, the open arch with a point in the middle is a resting symbol, which denotes a pause in the musical flow. It signals to the musician that the note can be prolonged beyond the indicated duration, or individually elaborated.

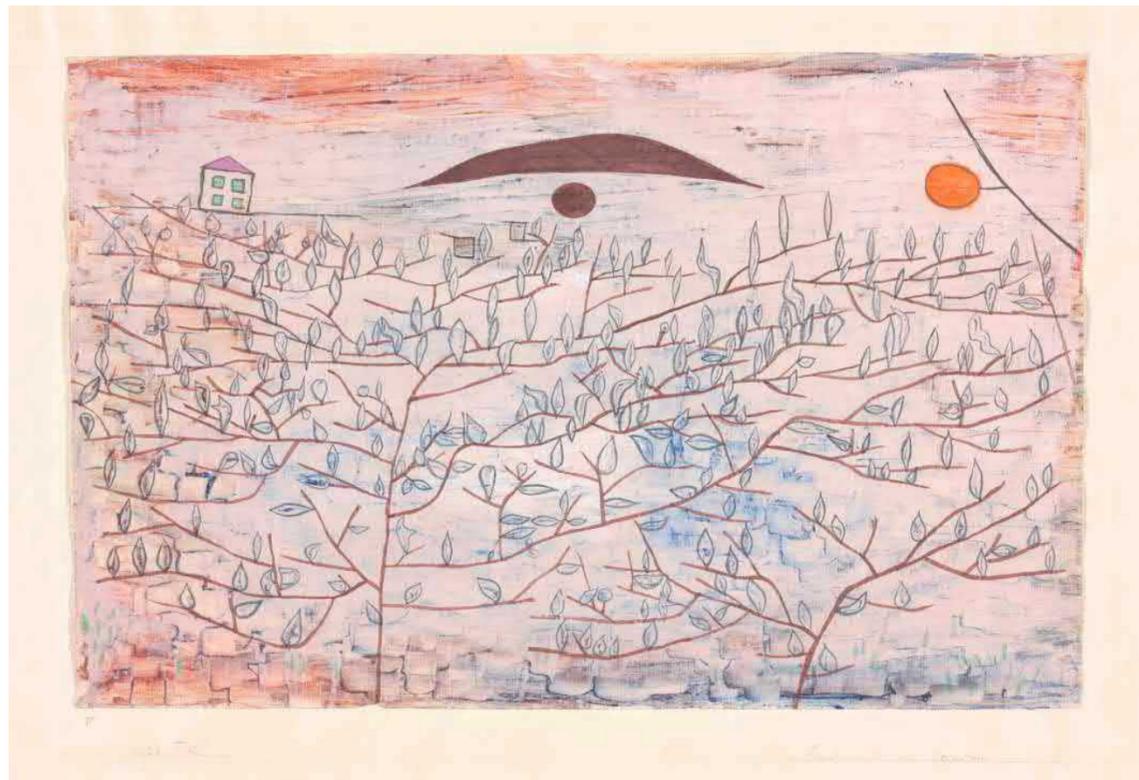
Programmatisch führte er das Symbol in der *Zeichnung mit der Fermate*, 1918, 209 (Abb. S. 24) ein. Als musikalisches Thema wählte er dabei das Gezwitscher eines Vogels, dessen melodischer Verlauf durch die Fermate über seinem Kopf signalisiert wird. Daneben verwendete er die Fermate noch ein zweites Mal, indem er sie – in senkrechte Position gedreht – zu einem Doppelgestirn aus Sonne und Mond zusammenfügte und als Bestandteil der Landschaft einfügte.

Wie auf diesem Blatt, so verwendete er die Fermate auch im Zusammenhang anderer Bilder nicht nur in ihrer abstrakten, aus der Notenschrift entnommenen Form, sondern passte ihre Gestalt dem figurativen Kanon seiner Bildmotive an. Insbesondere Sichelform und Scheibe bilden ein gerne verwendetes kosmisches Symbol der Dauer. So überwölbt beispielsweise eine riesige Fermate die *Landschaft der Vergangenheit*, 1918, 44, um die Zeitspanne zwischen „gestern und heute“ zu symbolisieren. In *Starker Traum*, 1929, 333 (Abb. S. 25) steht sie am hohen Nachthimmel, um ein Zeichen für Ruhe und Schlaf zu setzen, und in der *Landschaft mit Accenten*, 1934, 195 (Abb. S. 26) verstärkt sie die Weite einer gleichförmigen Baumlandschaft.

In line with this encoding, Klee always used the fermata to suggest a temporal prolonging or a spatial expansion.

He used the symbol programmatically in *Drawing with the Fermata*, 1918, 209 (fig. p. 24). As a musical theme, he chose the twittering of a bird, the melodic progression of which is signalled by the fermata above the bird's head. Next to this, he used the fermata a second time in the form of a dual constellation of sun and moon, inserting the vertically positioned symbol as a natural component of the landscape.

As in this drawing, Klee occasionally used fermatas in the context of other images, not only in its abstract form derived from musical notation, but also as an adaptation to the figurative canon of his pictorial motifs. The sickle and disc frequently form a cosmic symbol of duration. An enormous fermata thus forms an arch over the *Landscape of the Past*, 1918, 44, as a symbol of the span of time between 'yesterday' and 'today'. In *Strong Dream*, 1929, 333 (fig. p. 25), it can be found high up in the nocturnal sky, as a sign of rest and sleep, and in *Landscape with Accents*, 1934, 195 (fig. p. 26), it intensifies the vastness of a uniform wooded landscape.



Landschaft mit Accenten / Landscape with Accents, 1934, 195
Zentrum Paul Klee, Bern

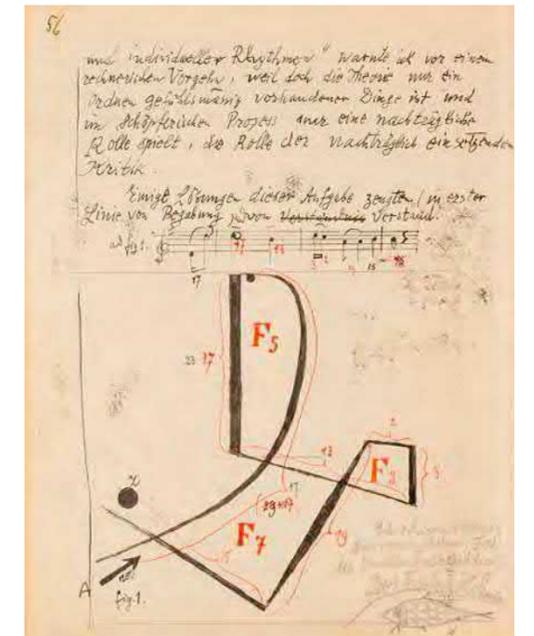
Die Häufigkeit ihrer Verwendung verweist auf eine grundlegende Bedeutung der Fermate, die wieder auf Klees Reflexionen zum Thema Zeit zurückführt. 1918/19 war er nach jahrelangen Vorüberlegungen zu für ihn grundlegenden Einsichten gekommen, die er für so verbindlich erachtete, dass er sie in seinem Beitrag für Kasimir Edschmids Sammelband *Schöpferische Konfession* publizierte.³⁵ Abweichend von der Tradition der Lessing'schen Unterscheidung, wonach die bildende Kunst sich auf der Fläche oder im Raum abspiele, Literatur aber in der Zeit, formulierte Klee dort die Auffassung, dass auch die bildende Kunst eine zeitliche Dimension habe. „Wenn ein Punkt Bewegung und Linie wird, so erfordert das Zeit“, schrieb er, „ebenso, wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen.“ Und über die Tätigkeit des Betrachters notierte er: „Auch des Beschauers wesentliche Tätigkeit ist zeitlich.“ Er verglich die Bildbetrachtung mit dem Hören von Musik, da beides einem zeitlichen Ablauf unterliege. So wie beim Hören dem Ohr „Zuleitungskanäle“ eingerichtet seien, so seien bei der Betrachtung – „dem abtastenden Auge des Beschauers“ – Wege eingerichtet, die im zeitlichen Ablauf verfolgt werden müssen, um das Kunstwerk nach und nach zu erfassen.³⁶

Die Fermate war für Klee das Symbol für die Zeitlichkeit des Bildes. Sie symbolisierte Dehnung und Ruhe, spannungsvolle Momente und ausufernde Weite, vor allem aber forderte sie den Beschauer auf, sich mit der Betrachtung des Bildes Zeit zu lassen.

MUSIK IM BAUHAUS-UNTERRICHT

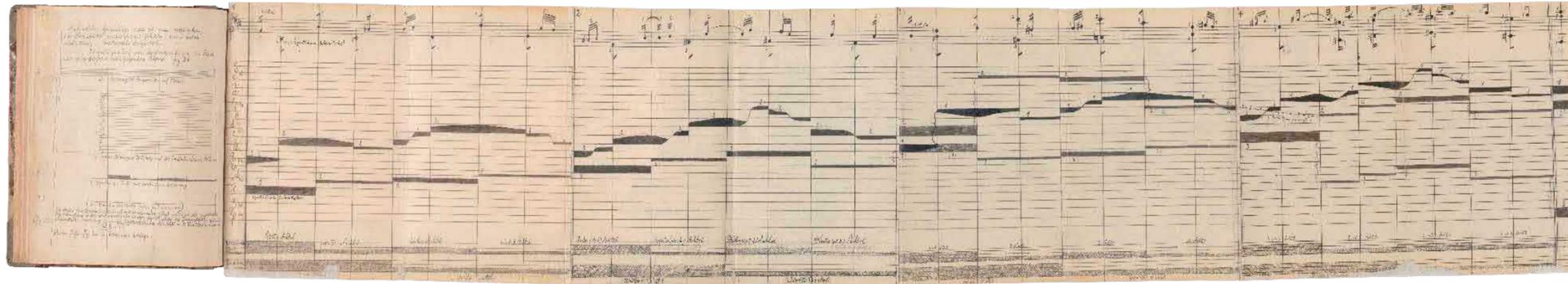
Zu einer Weiterentwicklung von Klees Reflexionen über Musik und Malerei kam es während seiner Jahre am Bauhaus zwischen 1921 und 1931. Er knüpfte an vorausgegangene Überlegungen an und zusammen mit anderen „Vergleichswissenschaften“ wie Physik, Architektur oder Naturkunde bezog er die Musik in sein pädagogisches Programm mit ein. Seine *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, die schriftlichen Vorbereitungen des ersten Unterrichtszyklus von 1921/22, geben Einblick in seine pädagogische Praxis und lassen erkennen, wie Klee manche seiner Unterrichtsthemen aus Analogien zur Musik entwickelte.³⁷ Vor allem der Rhythmus – in der grafischen Struktur, ebenso wie in der Farbverteilung – spielte eine große Rolle in seiner Lehre.

Bereits in einer der ersten Unterrichtslektionen machte er die musikalische Taktstruktur zum Thema. Er erläuterte die Taktnormen und erklärte Möglichkeiten ihrer Visualisierung. Am Beispiel der Schläge eines Dirigenten mit seinem Taktstock beschrieb er das Prinzip einer rhythmisierten Linienführung und besprach die Übersetzung einer Notenfolge in den Verlauf einer Linie (Abb. S. 27). Erneut nahm er sich auch die Musik von Johann Sebastian Bach vor und analysierte die Eröffnung des Largo



Beiträge zur bildnerischen Formlehre (S. 56) /
Lecture Notes on Pictorial Form (p. 56), 1921/1922
Zentrum Paul Klee, Bern

The frequency of its use refers to a fundamental significance of the fermata, which in turn leads back to Klee's reflections on the theme of time. In 1918/19, after years of deliberation, he had arrived at fundamental insights that he considered so binding, he published them in his contribution to Kasimir Edschmid's anthology *Schöpferische Konfession*.³⁵ Deviating from the tradition of Lessing's differentiation, according to which visual art takes place on a two-dimensional plane or in three-dimensional space and literature in time, here Klee formulated the notion that visual art also has a temporal dimension. 'When a point becomes movement and forms a line, this demands time,' he wrote, 'just as when a line becomes a surface. The same is true of the shifting of surfaces into spaces.' And with regard to the activity of the viewer, he noted: 'The essential activity of the viewer is also temporal.' He compared the contemplation of pictures with listening to music, since both are subjected to a temporal progression. Just as, with hearing, the ear is equipped with 'conduit channels', with seeing, 'the scanning eye of the viewer' is furnished with pathways, which must be followed in temporal progression in order to gradually grasp the work of art.³⁶



Beiträge zur bildnerischen Formlehre (S. 52 inkl. Faltblatt) / Lecture Notes on Pictorial Form (p. 52), 1921/1922
Zentrum Paul Klee, Bern

von Bachs Sonate Nr. 6 in G-Dur für Violine und Cembalo (BWV 1019) (Abb. S. 28). Anders als noch drei Jahre zuvor, in seinem Bild *Im Bach'schen Stil*, war diese Analyse von Bachs Musik nun aber präzise und von geradezu wissenschaftlicher Genauigkeit. Er übertrug die Noten in die Form eines Diagramms, wobei er nicht nur Melodieführung und Notenwerte, sondern mittels grafischer Schwellungen auch Lautstärke und Betonung einzelner Töne berücksichtigte.

Während der gesamten Bauhauszeit bezog Klee die Musik in seine theoretischen Überlegungen mit ein. Mit ihrem Regelsystem bot sie ihm beispielhafte Strukturen, die er für den bildkünstlerischen Bereich umzuformulieren versuchte. Die didaktische Stringenz der ersten Bauhausjahre wich dabei mit den Jahren einer weitgefächerten Auseinandersetzung mit den Wechselbeziehungen der beiden Disziplinen. Höchste Differenziertheit erreichte Klee in seinen Untersuchungen zur Polyphonie. Die simultane Mehrstimmigkeit, das gleichzeitige Erklingen mehrerer selbstständiger Themen, weitete sich für ihn zu einem Muster künstlerischer Gestaltung, das auch jenseits des Bezugs zur Musik existierte.

Klee verarbeitete die Analogien zwischen Musik und bildender Kunst nicht nur im Unterricht, sondern weiterhin auch im eigenen Werk. So nahm er in seinen sogenannten Fugenbildern (Abb. S. 29) mit ihrer Wiederholung einzelner Formen in farblicher Abstufung auf das Kompositionsprinzip der Fuge Bezug, bei der ein musikalisches Thema in verschiedenen Stimmen zeitlich versetzt wiederholt wird. In manchen seiner Darstellungen schaukelnder Schiffe (Abb. S. 32) ist die grafische Formel des Dirigierens enthalten und in den „ägyptischen Landschaften“ von 1929 das Teilungsverhältnis von Notenwerten. Die gestalte-

For Klee, the fermata was a symbol for the temporality of the image. It symbolised prolongation and rest, moments of tension and proliferate vastness and, more than anything else, it prompted the viewer to take more time while contemplating the image.

MUSIC IN THE BAUHAUS CURRICULUM

Klee's reflections on music and painting were developed further during his years at the Bauhaus from 1921 to 1931. He picked up on previous considerations and, together with other 'comparative sciences' such as physics, architecture, and natural history, he incorporated music into his pedagogical programme. His *Lecture Notes on Pictorial Form*, the preliminary texts for his first series of lectures in 1921/22, provide insight into his pedagogical practice and reveal how Klee developed some of his lessons using analogies to music.³⁷ Especially rhythm – in graphic structure, as well as in the distribution of colour – played a prominent role in his teachings.

In one of his first lessons, he focused on the structure of musical measure. He explained the standards of measure and described possibilities for their visualisation. Using the example of the tapping of a conductor's baton, he described the principle of a rhythmical placement of lines and discussed the translation of a sequence of musical notes into the progression of a line (fig. p. 27). Once again, he took on the music of Johann Sebastian Bach and analysed the opening of the largo of Bach's 'Sonata No. 6 in G Major for Violin and Harpsichord' (BWV 1019) (fig. p. 28). Unlike three years earlier, in his watercolour *In the Style of Bach*, this analysis of Bach's music was now, however, clear-cut and characterised by scientific precision. Klee transferred the

rischen Möglichkeiten linearer Taktfolgen sind in die Reihen der fein ziselierten „Strukturalrhythmen“ (Abb. S. 33) aufgenommen, und in den sogenannten Quadratbildern lässt sich Klees Auseinandersetzung mit dem Bewegungsrhythmus von Farben wiederfinden.

Den Bildern ist dabei in den wenigsten Fällen die Nähe zu den musikalischen Grundlagen ihrer Gestaltung anzusehen. Auch die Titel führen zumeist in eine andere Richtung, denn Klee betrachtete die Theorie nur als untergründig wirksames Ferment und lenkte in den Bildern geradezu methodisch davon ab. Aus einer Tonfolge konnte so eine Landschaft werden, ein Gartenbild

musical notes into the form of a diagram, taking into consideration not only the metrics of the melody and the values of the notes, but also, with the help of graphic swellings, sound intensity and the emphasis of individual tones.

Throughout his entire time at the Bauhaus, Klee continued to incorporate music into his theoretical considerations. With its system of rules, it offered him exemplary structures, which he attempted to reformulate for the field of visual art. Over the years, the didactic stringency of his first years at the Bauhaus gave way to a much broader examination of the interrelationships between the two disciplines. Klee achieved the utmost differentiation in his investigations into polyphony. For him, simultaneous multi-part music, the synchronised sound of various autonomous themes, developed into a pattern of artistic arrangement which also existed beyond the reference to music.

Klee continued to work on the analogies between music and visual art not only in his lessons, but also in his own work. In his so-called 'fugue paintings' (fig. p. 29), with their repetition of individual forms in coloured gradation, he thus made reference to the compositional principle of the fugue, according to which a musical theme is repeated in various voices in different pitches.



Fuge in Rot / Fugue in Red, 1921, 69
Privatbesitz Schweiz,
Depositum im Zentrum
Paul Klee, Bern

1

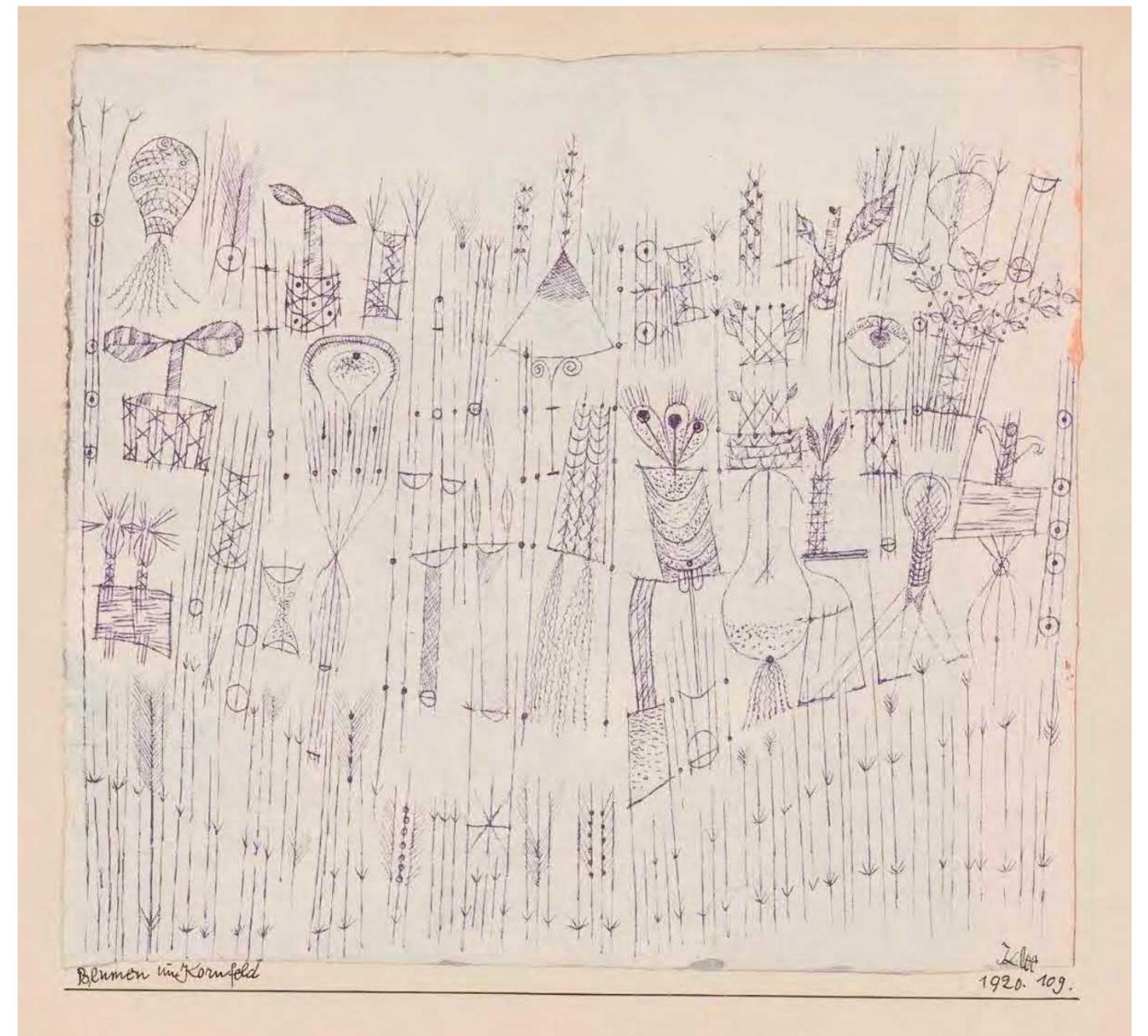
CONCERT II.

Violino. *P. Klee* J. S. Bach.

Allegro.
Tutti

Edition Peters.
Die Tutti sind mitszuspielen. 8782

Johann Sebastian Bach, Violinkonzert E-Dur, BWV 1042, Edition Peters, Leipzig, Violinauszug mit handschriftlichem Fingersatz und Namenszug aus dem Besitz von Paul Klee / Violin Concerto in E major, BWV 1042, Edition Peters, Leipzig, Violin extract with handwritten fingering notation and signature from the property of Paul Klee
Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee



Blumen im Kornfeld / Flowers in the Cornfield, 1920, 109
Zentrum Paul Klee, Bern, Leihgabe aus Privatbesitz

oder eine abstrakte Komposition.

Klees Bemühungen um eine Verbindung zwischen Musik und bildender Kunst waren, wie zu sehen ist, zu einem guten Teil theoretisch orientiert. Er bezog sich dabei vor allem auf Instrumentalmusik, aber auch auf Musiktheorie. Harmonik und Tonsatz, Notenschrift, Vortragsbezeichnungen und Spielanweisungen gehörten zu seinem Rüstzeug und vermittelten ihm die Kenntnis eines künstlerischen Regelsystems, das er als vorbildlich empfand und deren Übertragung auf die bildende Kunst er fortlaufend prüfte. Ende der 1920er-Jahre war er damit an einem Punkt angelangt, an dem er den Rückstand der bildenden Kunst gegenüber der Musik nun zumindest teilweise als eingeholt verbuchte: „[W]as für die Musik schon bis zum Ablauf des achtzehnten Jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen Gebiet wenigstens beginn.“³⁸ Auch wenn er diese Leistung, wenigstens begonnen zu haben, nicht ausdrücklich auf sich selbst bezieht, so muss man doch den Eindruck haben, er spricht damit nicht zuletzt von seinen eigenen Bemühungen, zu einem der Musik entsprechenden „Generalbass“ der bildenden Kunst beigetragen zu haben.

In several of his depictions of rocking ships (fig. p. 32), the graphic notation of conducting – and in the ‘Egyptian landscapes’ from 1929, the division ratio of note values – is incorporated. The compositional possibilities of the linear sequence of bars were taken up in the series of finely honed ‘structural rhythms’ (fig. p. 33); and in the so-called ‘square paintings’, Klee’s preoccupation with the rhythmic movement of colours can also be discerned.

Only in very few cases is the proximity to the basic musical principles of their composition visible in the pictures themselves. The titles also generally point to another direction, since Klee considered theory merely as a ferment active beneath the surface and he methodically drew attention away from this in the pictures themselves. A sequence of notes could thus become a landscape, a garden scene, or an abstract composition.



Segelschiffe / Sailing Ships,
1927, 225
Zentrum Paul Klee, Bern



Wandbild / Mural, 1924, 128
Zentrum Paul Klee, Bern

ÜBER ALLEM DIE OPER

Mit der Oper hingegen verbanden sich über die Musik hinaus noch andere Dimensionen künstlerischen Erlebens. Karl Grebe, ein befreundeter Cellist, definierte Klees Verhältnis zur Oper folgendermaßen: „Für Klee bestand (und dominierte) das Phänomen der Oper als höchste Steigerung des Theaters. Die Oper war für ihn ein völlig selbstständiger Oberbegriff neben der Musik, fast über der Musik, denn er neigte dazu, sich in der Musik von der Oper aus zu orientieren. Dass dies so sein musste, leuchtet ohne weiteres ein, grenzt doch in der Oper die Musik an das elementare Menschliche.“³⁹ Auch wenn diese Beobachtung vermutlich zutrifft, sollte man daraus nicht den falschen Schluss ziehen, dass Klee in der Oper vorrangig zwischenmenschliche Dramatik und emotionale Erlebnisse suchte. Denn auch die Oper war für ihn in erster Linie Kunstwerk. Seine Liebe zur Oper resultierte vor allem daraus, dass er in ihrer Konstruktion aus Musik, Text und Schauspiel die Themen des Lebens in der Verfremdung einer Kunstform erlebte, die das „elementar Menschliche“ zwar zum Thema hatte, es aber künstlerisch so umgestaltete, dass es nicht mit der Wirklichkeit konkurrierte.⁴⁰ Die erotischen Wirrungen des Don Giovanni (S. 147), die verzweifelte Zerrissenheit der Fiordiligi in *Così fan tutte* (S. 90–93) oder die eifersüchtigen Begehrligkeiten des Dr. Bartolo in Mozarts *Figaros Hochzeit* und Rossinis *Der Barbier von Sevilla* (S. 150) konnten ihn so aus der ästhetischen Distanz nachdrücklich beschäftigen.

Klee's efforts to create a link between music and visual art was, as demonstrated here, for the most part theoretically oriented. In doing so, he referred especially to instrumental music, as well as to music theory. Harmonics and texture, musical notation, performance and playing instructions were among his tools; these provided him with the awareness of a system of artistic rules that he found to be exemplary, and he continually examined the possibility of their application within the field of visual art. In the late 1920s, he reached a point at which he saw the deficit of visual art vis-à-vis music as being at least partially overcome: ‘that which, for music, had already been achieved by the end of the eighteenth century, is at least beginning in the field of visual art.’³⁸ Although he did not expressly credit himself with this achievement, which had at least begun to take form, one cannot help but feel that he was talking not least about his own efforts of contributing to a music-related ‘basso continuo’ within visual art.

ABOVE ALL THE OPERA

In contrast, opera provided additional dimensions of artistic experience beyond the realm of music. Karl Grebe, a cellist friend, defined Klee's relationship to opera as follows: ‘For Klee, opera was the highest (and thus dominant) form of theatre. He saw opera as a completely autonomous genus alongside music, perhaps even above music, since he had a propensity to orient himself within music from the perspective of opera. It seems logical

Die Oper war demnach für Klee nicht bürgerlicher Theatergenuss, sondern ein genuines Vergnügen an den Pathosformeln des Musiktheaters. Klee ging nicht in die Oper, um große Gefühle zu erleben, wie sie sonst im Leben keinen Platz haben. Er vertraute nicht auf die Unmittelbarkeit der Empfindung, sondern auf deren Brechung, und auf der Bühne suchte er nicht den inneren Aufruhr sondern intellektuelles Vergnügen.

Damit aber war die Bedeutung der Oper für Klee noch nicht erschöpft. Neben der musikalischen und der inhaltlichen Seite interessierte sie ihn auch als ein künstlerisches Modell. Die Synthese von Partitur und Libretto war für ihn eine unübertreffliche, weil zwingend aufeinander abgestimmte, künstlerische Konstruktion.⁴¹

Anders als die Instrumentalmusik spielte die Oper in Klees theoretischem Denken und bei der Entwicklung seiner Bildästhetik allerdings keine tragende Rolle. Statt Strukturen zu schaffen trug die Oper vielmehr dazu bei, Figuren zu gestalten. Zwar sind nur verhältnismäßig wenige durch ihren Titel eindeutig benannt – wie Don Giovanni, Dr. Bartolo oder Tannhäuser – aber schon Klees Biograf Will Grohmann schrieb: „Wir ahnen nicht, bei wie vielen Blättern die Oper gemeint ist [...]. Die Titel allein sind nicht maßgebend, sicher stehen hinter vielen anderen tänzerischen Gestalten, Verliebten und Trauernden, Maskierten und Demaskierten ebenfalls Opernerlebnisse, und bestimmt kommen zahlreiche Landschaften mit Monden und Sternen aus

that this should be so, since, in opera, music touches upon that which is fundamentally human.³⁹ Although this observation is presumably true, one should not draw the false conclusion that Klee sought primarily human drama and emotional experiences in opera; for him, opera was also, more than anything else, art. His passion for opera resulted especially from the fact that, in its construction of music, text, and acting, he experienced the themes of life in the distorted form of art, in which, although the ‘fundamentally human’ is a theme, it is artistically transfigured in such a way that it no longer competes with reality.⁴⁰ The erotic tribulations of Don Giovanni (p. 147), the desperate inner turmoil of Fiordiligi in *Così fan tutte* (p. 90–93), and the jealous desires of Dr. Bartolo in Mozart’s *Marriage of Figaro* and Rossini’s *Barber of Seville* (p. 150) could therefore preoccupy him sustainably from an aesthetic distance.

Thus, for Klee, opera was not a bourgeois pleasure, but rather a source of genuine delight in the pathos formulas of musical theatre. He did not attend the opera to experience grand emotions, which otherwise have no place in real life. He did not believe in

der Region der ‚Zauberflöte‘ und anderer Märchenoperen.⁴² Von besonderem Interesse waren für Klee die komischen Rollen einerseits und komplexe erotische Situationen andererseits. Nicht umsonst ist es eine Opernfigur, die Klee häufiger als alle anderen Motive in seinem Werk wiederholt hat: Fiordiligi aus Mozarts *Così fan tutte*. Insgesamt fünfmal stellte er sie dar, wie sie sich entschlossen den Uniformhut ihres Geliebten Guglielmo aufsetzt, um sich gegen die Verführungskünste Ferrandos, ihres neuen Verehrers, zu behaupten. Klee benutzte dazu immer dieselbe zeichnerische Vorlage, gestaltete sie aber in unterschiedlichen Techniken und auch Farbstellungen aus (Abb. S. 34; S. 91–93, 95).

KOMPONISTEN UND ROLLEN

Klees Kenntnis der Opernliteratur muss enorm gewesen sein, und die Zahl der Aufführungen, die er im Laufe seines Lebens besuchte, geht in die Hunderte. In seiner Heimatstadt Bern, vor allem aber in München und an seinen späteren Lebensstationen in Weimar, Dessau und Düsseldorf scheint er kaum eine Inszenierung ausgelassen zu haben.

Sein Lieblingskomponist war auch im Opernfach wiederum Mozart. Zwar beschäftigten ihn auch viele andere, unter ihnen Christoph Willibald Gluck, Richard Wagner oder Bedřich (Friedrich) Smetana. Für Klee aber, so pflegte sein Sohn Felix zu berichten, begann die Musik mit Mozart und sie endete mit Mozart.

Daneben aber muss zumindest noch ein Opernkomponist genannt werden, der ihn nachdrücklich beschäftigte: Jacques Offenbach⁴³. Insbesondere dessen fantastische Oper *Hoffmanns Erzählungen* übte große Faszination auf ihn aus. Er besuchte nicht nur zahlreiche Aufführungen dieser Oper, sondern entwarf auch eine szenische Fantasie in seinem farbigen Blatt *Hoffmaneske Szene*, 1921, 123 (Abb. S. 36).⁴⁴ In der scheinbar heiteren Musik dieser Oper sah Klee eine ihn tief berührende Geschichte über menschliche Ohnmacht und Selbstbestimmung⁴⁵. Ja, es scheint sogar, als sei ihm Offenbach nicht trotz, sondern gerade wegen der Mischung aus Leichtigkeit und Tragik besonders nahe gewesen. In einem seiner Kommentare zu dem Komponisten hob Klee das „Zweideutige“ als dessen besondere Leistung hervor, wenn er über Offenbach schrieb: „Dieses Genie ist immer mehr erkennbar. Er könnte, wie die Grossen der neueren Oper, aber er biegt ab ins Zweideutige, und vollbringt damit die Tat, welche von langer Dauer sein wird.“⁴⁶

Bei allen „seinen“ Komponisten galt Klees besondere Liebe der Opera buffa, dem musikalischen Lustspiel. Die absurde Komik unheilvoller Verwechslungen und amouröser Intrigen, die

the immediacy of emotion, but rather in its refraction; and he did not search for inner turmoil on the stage, but rather for intellectual entertainment.

With this, however, the significance of opera for Klee was not yet exhausted. In addition to the musical and thematic contents, he was also interested in opera as an artistic model. For him, the synthesis of musical score and libretto was an unsurpassable artistic construction, since they were per force dependent on each other.⁴¹

In contrast to instrumental music, however, opera did not play a decisive role in Klee’s theoretical thinking and the development of his visual aesthetics. Instead of creating structures, opera contributed much more to the modelling of figures. Although relatively few figures are identified by titles – such as Don Giovanni, Dr. Bartolo, and Tannhäuser – Klee’s biographer Will Grohmann already established that ‘we have no idea how often opera is actually referred to in his works on paper [...]’. The titles alone are not decisive; opera experiences surely also stand behind many other dancing figures, lovers and mourners, masked and demasked characters, and numerous landscapes with moons and stars certainly come from the realm of *The Magic Flute* and other fairy-tale operas.⁴² Klee was especially interested in comic roles on the one hand and complex erotic situations on the other. It is thus for good reason that it is an opera figure that recurs more than any other motif in his work as a whole: Fiordiligi from Mozart’s *Così fan tutte*. Five times in total, he depicts her resolutely putting on the uniform hat of her lover Guglielmo in order to assert herself against the artful seduction of Ferrando, her new suitor. For this, Klee always used the same source drawing, transforming it by using various techniques and colour combinations (fig. p. 34; pp. 91–93, 95).

COMPOSERS AND ROLES

Klee’s knowledge of opera literature must have been enormous, and he attended hundreds of performances throughout the course of his life. In his hometown of Bern, and especially in Munich and his later life stations in Weimar, Dessau, and Düsseldorf, it seems he hardly missed a production.

In the genre of opera, his favourite composer was also Mozart. He was, however, also interested in many others, including Christoph Willibald Gluck, Richard Wagner, and Bedřich (Friedrich) Smetana. But for Klee, as his son Felix often reported, ‘music began with Mozart and ended with Mozart’.



Sängerin der komischen Oper /
The Singer of the Comic Opera, 1927, 10
Bayerische Staatsgemäldesammlungen –
Sammlung Moderne Kunst in der
Pinakothek der Moderne München

geistvollen Koketterien und lächerlichen Eitelkeiten kamen seinem Sinn für Humor und seiner Neigung zu Ironie entgegen. Figuren wie der Palastwächter Osmin oder die Kammerzofe Blonde aus Mozarts *Entführung aus dem Serail* lagen ihm näher als Belmonte und dessen edles Leiden. Selbst die Gestalt des Don Giovanni repräsentierte für ihn nicht nur Dämonie und Getriebensein, vielmehr war er Klee „sympathisch durch seine witzige Färbung“.⁴⁷

Bei seiner Vorliebe für Komik bevorzugte Klee freilich nicht eine eindimensionale Lustigkeit, sondern vielmehr die Ambivalenz zwischen Komik und Tragik. Es verwundert deshalb nicht, dass er nicht nur in ernsten Figuren die komische Komponente entdeckte, sondern umgekehrt auch die komischen Figuren auf ihr tragisches Potenzial hin betrachtete. Nach diesem komplementären Prinzip stellte er eine „komische Alte“ mit ängstlicher Miene dar (S. 114 f.) und den Vogelfänger aus der Zauberszene (Abb. S. 37) als eine doppelbödige Gestalt, hinter deren lustiger Fassade sich ein zweites Gesicht verbirgt.⁴⁸

BILANZ

Paul Klee ist als bildender Künstler in die Geschichte eingegangen. Zugleich war sein Leben von der Musik geprägt: durch das eigene Musizieren, den nahezu unersättlichen Konsum von Opernaufführungen und Konzerten und durch sein konzentriertes Bemühen, Musik und bildende Kunst in seinem Werk zu vereinen. Sein Doppel-Leben, das mit einem wehmütigen Verzicht begonnen hatte und sich auf die zunächst weit weniger geliebte bildende Kunst verlegte, erwies sich als eine der Grundlagen einer individuellen Ästhetik, die sein Werk unverwechselbar macht. Indem er es verstand, Impulse aus der Musik aufzunehmen und bildlich umzuformen, gab er seinen Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden aber gleichfalls ein Gepräge, das nicht nur seinen eigenen musikalischen Hintergrund spiegelt, sondern zugleich auf spätere Musiker und Komponisten ausstrahlte. Zwar haben viele Künstler aus der Generation der Klassischen Moderne Musik und Bild zu verschwistern versucht, keiner von ihnen hat aber eine so nachhaltige Rückkoppelung in die Musik bewirkt. „Instinctiv“, so wie Klee seine Entscheidung gegen die Musik traf, orientieren sich seit den 1940er-Jahren des 20. Jahrhunderts Komponist:innen



Hoffmanesque Scene / Hoffmannesque Scene, 1921, 123
Saarländische Sammlung

In addition to Mozart, however, one other opera composer who left a lasting impression on Klee must be mentioned: Jacques Offenbach.⁴³ Klee was particularly fascinated by Offenbach's fantastical opera *The Tales of Hoffmann*. He not only attended numerous performances of this opera, but he also composed a fantastical scene himself in his colourful work on paper *Hoffmannesque Scene*, 1921, 123 (fig. p. 36).⁴⁴ In the seemingly cheerful music of this opera, Klee saw a tale of human powerlessness and self-determination that profoundly touched him.⁴⁵ Indeed, it appears as though he felt a special closeness to Offenbach not in spite of but rather because of the mixture of lightness and tragedy. In one of his commentaries on the composer, Klee emphasised his 'ambiguity' as his particular achievement: 'His ingenuity is increasingly noticeable. He could follow the path of the great composers of modern opera, but instead he makes a detour in the direction of ambiguity and thus achieves something of a lasting nature.'⁴⁶

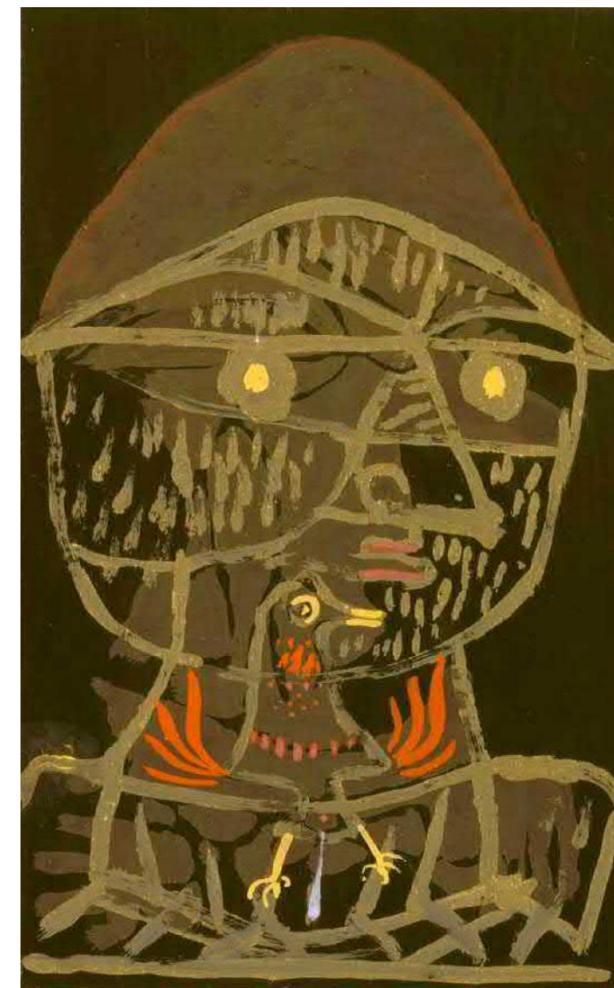
With regard to all 'his' composers, Klee was particularly fond of 'opera buffa', the comic opera. The absurd comedy of portentous confusion and amorous intrigues, spirited coquetry and ludicrous vanity fit well with his own sense of humour and his penchant for irony. He was more interested in figures such as the palace guard Osmin and the chambermaid Blonde from Mozart's *The Abduction from the Seraglio* than in Belmonte and his noble suffering. For Klee, even the character of Don Giovanni represented not only the demonic and the obsessively driven, but was also 'sympathetic because of his comical touch.'⁴⁷

With regard to his preference for comedy, Klee was of course not interested in one-dimensional gaiety, but rather in the ambivalence between comedy and tragedy. It is thus not surprising that

nen und Komponisten in großer Zahl an seinem Werk und leiten Anregungen für musikalische Kompositionen daraus ab. Mehr als 400 Kompositionen wurden bislang erfasst, und die Anziehung scheint nicht abzunehmen.⁴⁹ Klees Doppel-Leben hat damit zu einem schöpferischen Kreislauf geführt, in das Musik und bildende Kunst gleichermaßen einbezogen sind.

Ich danke Willy Athenstädt, Susanne Netzer und Thea Hopfengart für Kritik und Diskussion.

- 1 Klee, Felix, in: „An Stelle einer Einführung. Interview, das Felix Klee am 12. Juni 1969 Uta Laxner in Bern gab“, in: *Paul Klee. Aquarelle und Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen 1969, S. 16.
- 2 Klee, Paul: *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 901, S. 318.
- 3 Ebd., Nr. 1105; S. 454.



he not only discovered the comical components of serious figures, but also – vice versa – contemplated the comical figures in light of their tragic potential. In accordance with this complementary principle, he depicted a 'comical old woman' with a fearful expression (p. 114 f.), and the bird-catcher from *The Magic Flute* (fig. p. 37) as an ambiguous figure, behind whose gay façade a 'second face' is concealed.⁴⁸

RÉSUMÉ

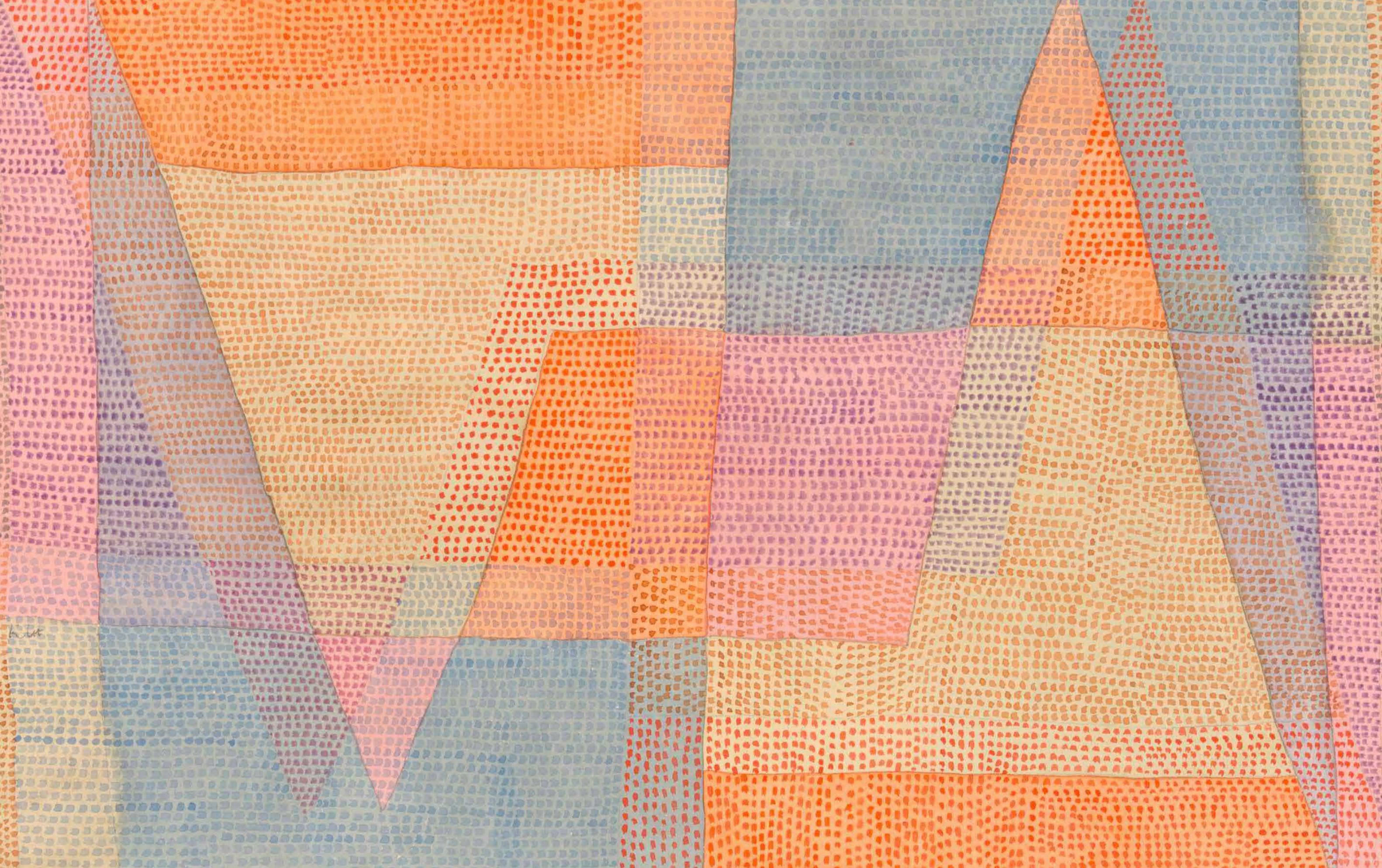
Paul Klee has gone down in history as a visual artist. At the same time, however, his life was greatly influenced by music: by his own playing of music and his nearly insatiable appetite for opera performances and concerts, as well as by his concentrated efforts to unite music and visual art in his own work. His double life, which began with a wistful sacrifice and was focused on the initially far less favoured field of visual art, proved to be one of the foundations of an individual aesthetic, which makes his work so inimitable. By taking impulses from the field of music and transforming these artistically, however, he gave his drawings, watercolours, and paintings a character that not only reflects his own musical background, but also influenced later musicians and composers. Although many artists from the generation of classical modernism attempted to form a union between music and visual art, none of them achieved such sustainable feedback in the field of music. As 'instinctively' as Klee had decided against a career in music, numerous composers since the 1940s have aligned themselves with and derived stimuli for musical compositions from his oeuvre. More than four hundred compositions have been identified to date, and the appeal of his work does not appear to be waning.⁴⁹ Klee's double life has thus led to a creative cycle, in which music and visual art are equally implicated.

I am grateful to Willy Athenstädt, Susanne Netzer and Thea Hopfengart for their criticism and discussions.

- 1 An Stelle einer Einführung. Interview, das Felix Klee am 12. Juni 1969 Uta Laxner in Bern gab, in: *Paul Klee. Aquarelle und Zeichnungen*, exh. cat. Museum Folkwang, Essen 1969, p. 16.
- 2 Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, new text-critical edition, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, prepared for publication by Wolfgang Kersten (Stuttgart/Teufen 1988), no. 901, p. 318.
- 3 Ibid., no. 1105, p. 454.
- 4 Ibid., no. 373, p. 114.
- 5 Paul Klee, letter to Will Grohmann, Bern, May 1934, in: *Lieber Freund. Künstler schreiben an Will Grohmann*, ed. Karl Gutbrod (Cologne 1968), p. 78.
- 6 Klee (see note 2), no. 589, p. 200.
- 7 Ibid., no. 52, p. 23.

Vogelfänger / Bird Catcher, 1930, 47
Privatbesitz

- 4 Ebd., Nr. 373, S. 114.
- 5 Klee, Paul: Brief an Will Grohmann, Bern, Mai 1934, in: *Lieber Freund. Künstler schreiben an Will Grohmann*, hrsg. von Karl Gutbrod, Köln 1968, S. 78.
- 6 Klee (wie Anm. 2), Nr. 589, S. 200.
- 7 Ebd., Nr. 52, S. 23.
- 8 Klee, Paul: Brief an Hans Bloesch, 10.10.1898, Autograf, Bürgerbibliothek Bern.
- 9 Otto Karl Werckmeister betont insbesondere diesen Aspekt seiner Entscheidungsfindung. Werckmeister, Otto Karl: „Sozialgeschichte von Klees Karriere“, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern*, hrsg. von Oskar Bächtmann und Josef Helfenstein, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung, Bern 2000 (= Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung), S. 38–40.
- 10 Klee (wie Anm. 2), Nr. 63, S. 28.
- 11 Klee, Paul: „Biographische Angaben für Wilhelm Hausenstein“, in: Klee (wie Anm. 2), S. 506.
- 12 Fritz Indermühle, „† Hans Klee“, in: *Berner Schulblatt*, Jg. 72, Nr. 45, 1940, S. 843.
- 13 Klee (wie Anm. 11), S. 504.
- 14 Gerhard, Anselm: „Wie eine verscherzte Geliebte. Paul Klees Musikverständnis im Spiegel seiner Musikkritiken“, in: *Berner Almanach Band 4, Musik*, hrsg. von Gabriela Kaegi, Doris Lanz, Christina Omlin unter redaktioneller Mitarbeit von Lislot Frei, Bern 2001, S. 335–341, hier: S. 335.
- 15 Klee, Paul: *Briefe an die Familie*, hrsg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 15–129.
- 16 Klee, Paul: *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976; S. 36–92.
- 17 Klee, Paul: Karte an Ida Klee, in: Klee (wie Anm. 15), p. 69.
- 18 Klee, Paul an Hans Bloesch, 17.11.1898, Autograf, Bürgerbibliothek Bern.
- 19 Vgl. Miyashita, Makoto: „Die Neue Klassizität. Klee, Busoni und Hindemith“, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern 2006, S. 187/188. – Okuda, Osamu: „Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit“, in: ebd., S. 157–167, hier: S. 159.
- 20 R. B. [Besprechung der Ausstellung Paul Klee in der Galerie Neue Kunst Hans Goltz] in: *Münchener Zeitung*, 21.5.1920, zit. nach: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, Jena 1999 (= Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10), S. 127. – Siehe auch: Bauermeister-Thoma, Elisabeth: „Ainmillerstraße rechts – Ainmillerstraße links“, in: *Neue deutsche Hefte*, Jg. 16, Heft 2, 1969, S. 64–68, hier: S. 66: „Daß eine Ausstellung Klees bei Goltz im Mai 1920 gerade mit einem Konzert Galstons mit Werken von Schönberg zusammentraf, mag ein Zufall gewesen sein, beeindruckte mich aber tief.“
- 21 Zur Mozart-Renaissance, vgl. Seedorf, Thomas, „Mozart-Renaissance und Neurokoko. Anmerkungen zur Mozart-Rezeption um 1900“, in: Csobádi, Peter (Hrsg.): *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert*, Salzburg 1991, S. 107–116.
- 22 Vgl. Bach, Friedrich Teja: „Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne“, in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Karin von Maur, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 1985, S. 328–335. – Gott dang, Andrea: „Die Rezeption Johann Sebastian Bachs in der Klassischen Moderne oder ‚die verrückte Idee, das Bild Fuge zu nennen‘“, in: *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, hrsg. von Mario Ruffini und Gerhard Wolf, Venedig 2008 (= Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Bd. 13), S. 263–281.
- 23 Seedorf (wie Anm. 21), S. 111/112.
- 24 Bach (wie Anm. 22), S. 328.
- 25 Klee (wie Anm. 2), Nr. 1081, S. 440.
- 26 Ebd., Nr. 640, S. 215.
- 27 Ebd.
- 28 Hausenstein, Wilhelm: Über Expressionismus in der Malerei, Berlin 1919, S. 47.
- 29 *Catalogue raisonné Paul Klee*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bd. 3, 1919–1922, Bern 1999, Nr. 2385–2389.
- 8 Paul Klee, letter to Hans Bloesch, 10 October 1898, autograph, Bürgerbibliothek Berne.
- 9 Otto Karl Werckmeister emphasises especially this aspect of his decision-making. Otto Karl Werckmeister, ‘Sozialgeschichte von Klees Karriere’, in: *Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern*, ed. Oskar Bächtmann and Josef Helfenstein, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung (Bern 2000) [= Schriften und Forschungen zu Paul Klee, vol. 1, ed. Paul-Klee-Stiftung], pp. 38–40.
- 10 Klee (see note 2), no. 63, p. 28.
- 11 Paul Klee, ‘Biographische Angaben für Wilhelm Hausenstein’ in: Klee (see note 2), p. 506.
- 12 Fritz Indermühle, ‘† Hans Klee’, in: *Berner Schulblatt*, vol. 72, no. 45, 1940, p. 843.
- 13 Klee (see note 11), p. 504.
- 14 Anselm Gerhard, ‘Wie eine verscherzte Geliebte. Paul Klees Musikverständnis im Spiegel seiner Musikkritiken’, in: *Berner Almanach Band 4, Musik*, ed. Gabriela Kaegi, Doris Lanz and Christina Omlin, with editorial assistance by Lislot Frei (Bern 2001), pp. 335–41, here p. 335.
- 15 Paul Klee, *Briefe an die Familie*, ed. Felix Klee (Cologne 1979), pp. 15–129.
- 16 Paul Klee, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, ed. Christian Geelhaar (Cologne 1976), pp. 36–92.
- 17 Paul Klee, card sent to Ida Klee, in: Klee (see note 15), p. 69.
- 18 Paul Klee, letter to Hans Bloesch, 17 November 1898, autograph, Bürgerbibliothek Bern.
- 19 Cf.: Makoto Miyashita, ‘Die Neue Klassizität. Klee, Busoni und Hindemith’, in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, exh. cat. Zentrum Paul Klee, Bern 2006, pp. 187/188. Osamu Okuda, ‘Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit’, in: *ibid.*, pp. 157–67, here p. 159.
- 20 R. B. [review of the Paul Klee exhibition at Galerie Neue Kunst Hans Goltz], in: *Münchener Zeitung*, 21 May 1920, quoted in: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, Jena 1999 [= Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, vol. 10], p. 127. See also: Elisabeth Bauermeister-Thoma, ‘Ainmillerstraße rechts – Ainmillerstraße links’, in: *Neue deutsche Hefte*, vol. 16, no. 2, 1969, pp. 64, here p. 66: ‘It may be a coincidence that an exhibition of works by Klee at Goltz in May 1920 ran parallel with a concert by Galston featuring works by Schönberg, but it deeply impressed me.’
- 21 For more on the Mozart Renaissance, cf.: Thomas Seedorf, ‘Mozart-Renaissance und Neurokoko. Anmerkungen zur Mozart-Rezeption um 1900’, in: Peter Csobádi (ed.): *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert* (Salzburg 1991), pp. 107–16.
- 22 Cf.: Friedrich Teja Bach: ‘Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne’, in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, ed. Karin von Maur, exh. cat. Staatsgalerie Stuttgart (Munich 1985), pp. 328–35. Andrea Gott dang, ‘Die Rezeption Johann Sebastian Bachs in der Klassischen Moderne oder “die verrückte Idee, das Bild Fuge zu nennen”’, in: *Musica e arti figurative. Rinascimento e Novecento*, ed. Mario Ruffini and Gerhard Wolf (Venice 2008) [= Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, vol. 13], pp. 263–81.
- 23 Seedorf (see note 21), pp. 111/112.
- 24 Bach (see note 22), p. 328.
- 25 Klee (see note 2), no. 1081, p. 440.
- 26 *Ibid.*, no. 640, p. 215.
- 27 *Ibid.*
- 28 Wilhelm Hausenstein, *Über Expressionismus in der Malerei* (Berlin 1919), p. 47.
- 29 *Catalogue raisonné Paul Klee*, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, vol. 3, 1919–1922 (Bern 1999), nos. 2385–89.
- 30 Paul Klee, ‘Beitrag für den Sammelband “Schöpferische Konfession”’, in: Klee (see note 16), pp. 118–22.
- 31 Paul Klee, ‘Tagebuchblätter für Leopold Zahn’, in: Klee (see note 2), pp. 519–27; for Leopold Zahn, *Paul Klee, Leben, Werk, Geist* (Potsdam 1920). Paul Klee, ‘Angaben für Wilhelm Hausenstein’ and ‘Biographische Angaben für Wilhelm Hausenstein’ in: *ibid.*, pp. 482–517; for Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee* (München 1921).
- 32 Marcel Franciscono, ‘Die Rolle der Musik in der Kunst von Paul Klee: Eine Neueinschätzung’, in: *Paul Klee und die Musik*, exh. cat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main (Berlin 1986), pp. 28/29.
- 33 Gottfried Galston, letter to Ferruccio Busoni, 29 June 1919, in: Ferruccio Busoni, *Briefwechsel mit Gottfried Galston*, ed. Martina Weindel (Wilhelmshaven 1999), pp. 80/81.
- 34 Ferruccio Busoni, letter to Paul Klee, 10 July 1919, quoted in: *Paul Klee in Jena* (see note 20), p. 112.
- 35 Klee (see note 30).
- 36 *Ibid.*, p. 120.
- 37 Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Facsimile edition of the original manuscript of Paul Klee’s first lecture series at the Staatliches Bauhaus Weimar 1921/22, ed. Jürgen Glaesemer, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Basel/ Stuttgart 1979). Cf. also: Michael Baumgartner, ‘Vom “Structuralrhythmus” zum “polyphonen” Bildgefüge. Eine Einführung in Paul Klees Beschäftigung mit Malerei und Musik am Bauhaus’, in: exh. cat. Bern 2006 (see note 19), pp. 72–85.
- 38 Paul Klee, ‘exakte versuche im bereich der kunst’, in: Klee (see note 16), p. 130.
- 39 Karl Grebe, ‘Paul Klee als Musiker’, in: exh. cat. Frankfurt am Main 1986 (see note 32), pp. 205–9, here p. 209.
- 40 For more on Klee and the opera, cf.: Christine Hopfengart, ‘Oh la vendetta! Klee, Mozart und die Liebe zum pathetischen Stil’, in: exh. cat. Bern 2006 (see note 19), pp. 131–43.
- 41 Christine Hopfengart, ‘L’opéra, un modèle artistique’, in: *Paul Klee (1879–1940). Polyphonies*, exh. cat. Musée de la musique, Cité de la musique, Paris 2011/12 (Arles 2011), pp. 71–9, here p. 72.
- 42 Will Grohmann, *Paul Klee* (Stuttgart 1954), p. 222.
- 43 Jürgen Glaesemer, ‘Klee und Jacques Offenbach’, in: exh. cat. Frankfurt am Main 1986 (see note 32), pp. 217–28.
- 44 There are three versions of this composition: the drawing *Hoffmannesque Scherzo*, 1918,182, the water-coloured oil drawing *Hoffmannesque Scene*, 1921, 18, and the colour lithograph *Hoffmannesque Fairy-Tale Scene*, 1921, 123.
- 45 Paul Klee, letters to Lily Klee, 11 March 1904; 8 April 1905; 26 February 1906; 23, 25 and 27 October 1932, in: Klee (see note 15), pp. 405, 495, 596 and 1194/1195.
- 46 Paul Klee, letter to Lily Klee, 16 December 1931, in: *ibid.*, p. 1170.
- 47 Paul Klee, review of the performance of *Don Juan* in: *Berner Fremdenblatt*, 12 March 1904, quoted in: Klee (see note 16), p. 56.
- 48 The basis for the survey of compositions after Paul Klee was established by the US American musicologist Stephen W. Ellis, who had already tracked down more than three hundred compositions during many years of research activity. He made his results available to the Zentrum Paul Klee, Bern, in whose archives the research activity has been continued since 2005. All compositions after Klee are documented there, when possible by both the score and an audio recording. The archive currently boasts more than four hundred scores and approximately three hundred recordings. The holdings are not available online; information can be requested at: archiv+forschung@zpk.org. A compilation of Klee compositions has also been published in the book: Jörg Jewanski and Hajo Düchting, *Musik und Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. Begegnungen. Berührungen. Beeinflussungen* (Kassel 2009), pp. 138–48. An introduction to the archive holdings of the Zentrum Paul Klee was published by Simon Cramer: ‘Von Hörbildern und Tongemälden. Das Musikarchiv des Zentrum Paul Klee’, in: exh. cat. Bern 2006 (see note 19), pp. 199–211.
- ▷ *Das Licht und die Schärpen / The Light and the Sharpnesses (Detail)*, 1935, 102, Zentrum Paul Klee, Bern



*Ein gutes Bild
wirkt noch vor dem
letzten Strich
unvollendet.*

PAUL KLEE, 1909

W E R K E

W O R K S

ZCHNG. (INSTRUMENT FÜR D NEUE MUSIK)

1914, 10

FEDER AUF PAPIER AUF KARTON, 17,4 x 17 CM

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

DRAWING (INSTRUMENT FOR THE NEW MUSIC)

1914, 10

PEN ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 17,4 x 17 CM

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN

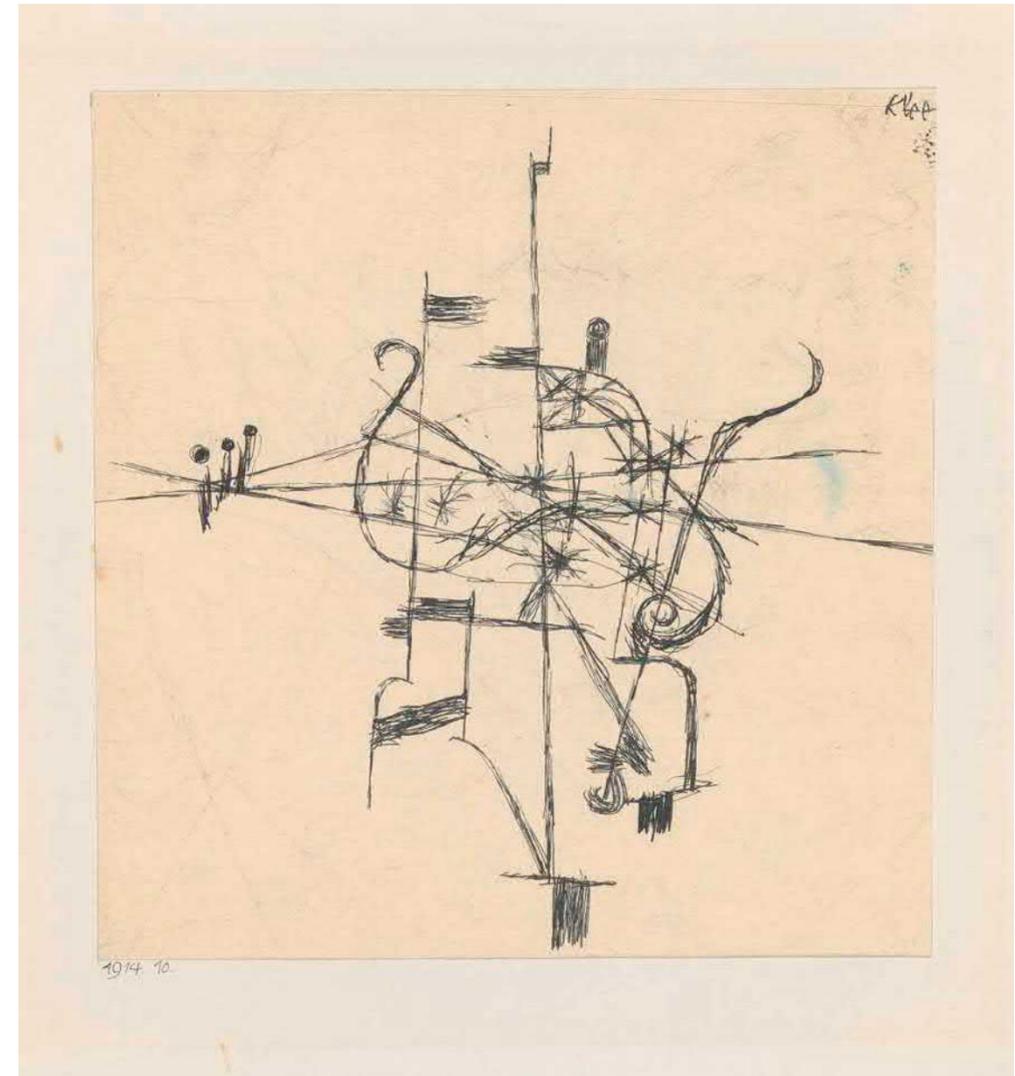
TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

Auch ohne die Titelgebung offenbart sich dem Betrachter dieser Arbeit sogleich ein musikalischer Bezug: Ausgehend von der Mitte des Blattes entwickelt Klee seine Federzeichnung aus einer Vielzahl musikalischer Zeichen. Statt sie jedoch in Notenlinien einzuordnen, entwirft er eine kreuzförmige Konstruktion aus in verschiedene Richtungen strebenden Geraden. Rechts und links fügt er schnörkelhafte Gebilde ein, die an die Schalllöcher (F-Loch) von Violinen, Bratschen oder Celli denken lassen, an deren Schnecke am Ende des Griffbretts oder auch an die geschwungenen Linien eines Violinschlüssels. Dazwischen, vor allem aber im oberen und unteren Bereich der Zeichnung, finden sich zu kleinen Rechtecken verdichtete Schraffuren, die wie Noten oder Notenfähnen anmuten. In der Mitte des Kreuzes scheint Chaos zu herrschen: Linien und Sternchen und Schraffuren verdichten sich hier; die vertikale Linie des Kreuzes aber führt hinaus und löst alles auf, verdeutlicht durch ein Auflösungszeichen am oberen Ende dieser Linie.

Klees „Instrument für die neue Musik“ erweist sich als Dekonstruktion eines traditionellen Streichinstruments. Dass Klee, der Mozart- und Bach-Verehrer, ein schwieriges Verhältnis zu zeitgenössischer Musik hatte, ist bekannt, genauso wie sein Sinn für Humor. Infolgedessen ist diese frühe Zeichnung möglicherweise als ironischer Kommentar zum aktuellen Musikgeschehen seiner Zeit zu verstehen. SD

Even without the title, this work immediately reveals a musical reference: starting from the centre of the work, Klee developed his pen drawing out of a variety of musical signs. But instead of arranging them along staves, he drafted a cruciform construction of straight lines extending in various directions. To the right and left, he inserted winding forms, which are reminiscent of the sound holes (F-holes) of violins, violas and cellos, as well as of the snail at the end of the fingerboard or the curved lines of a treble clef. Between these, especially in the upper and lower areas of the drawing, one finds hatches that condense into small rectangles, which recall notes or the tails of notes. In the centre of the cross, chaos appears to dominate: lines, asterisks and hatches are condensed here. The vertical line of the cross, however, lead outward and unties everything, elucidated by the natural sign at the upper end of this line.

Klee's "Instrument for the New Music" reveals itself to be a deconstruction of a traditional string instrument. The fact that Klee, an admirer of Mozart and Bach, had a difficult relationship with contemporary music is well known – as is his sense of humour. This early drawing can thus perhaps be understood as an ironic commentary on the contemporary music scene of his time. SD



IM CIRCUS

1918, 117

FEDER, BLEISTIFT UND AQUARELL AUF BESCHRIEBENEM PAPIER AUF KARTON, 18,5 x 16,3 CM

PRIVATBESITZ

IN THE CIRCUS

1918, 117

PEN, PENCIL AND WATERCOLOUR ON PAPER WITH WRITING,

MOUNTED ON CARD, 18,5 x 16,3 CM

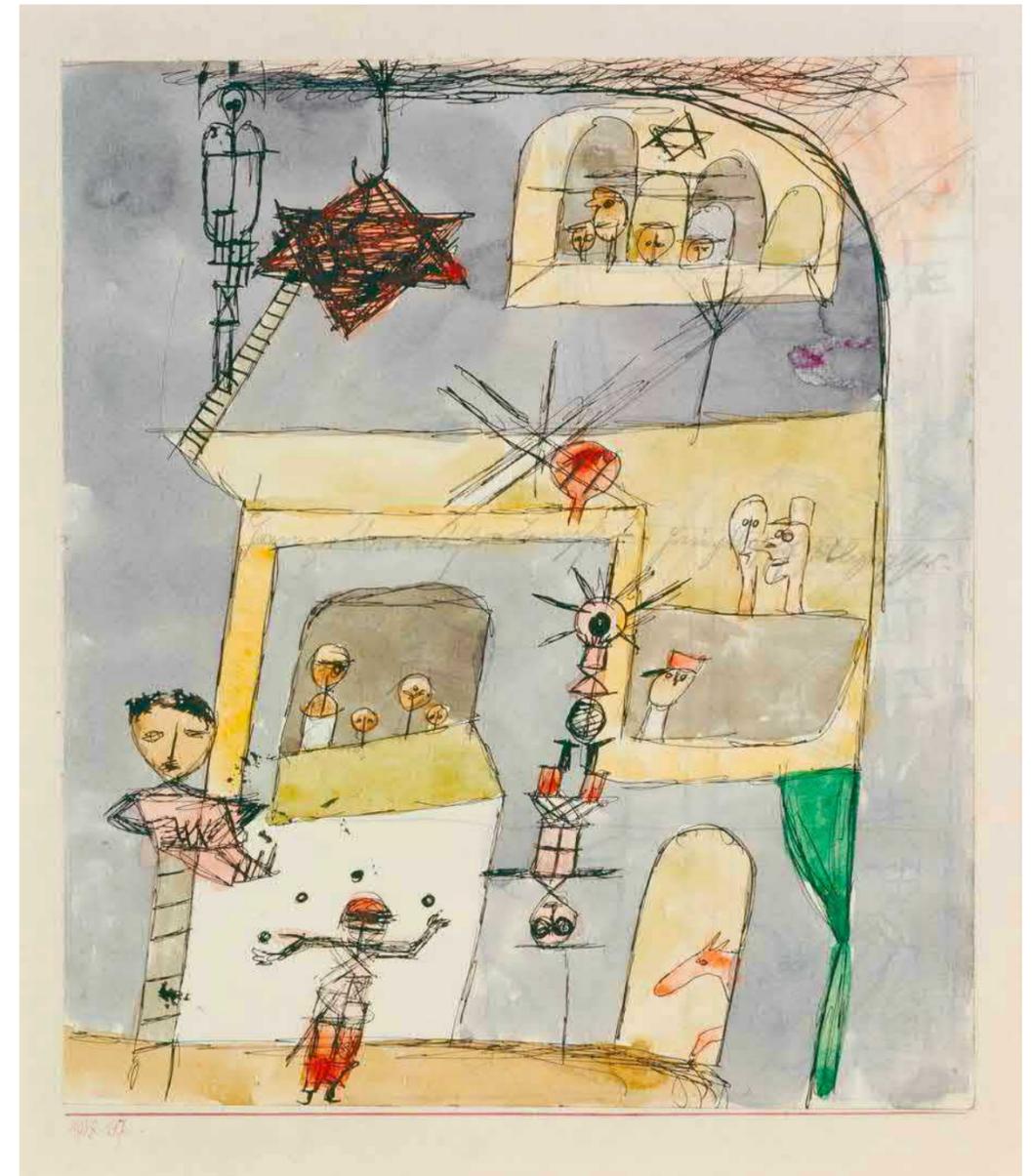
PRIVATE COLLECTION

Mit filigraner Feder öffnet Klee dem Betrachter den Vorhang für einen Blick in eine Zirkusmanege. Vor dem zartgrauen Hintergrund werden allerhand akrobatische Kunststücke beleuchtet, die von verschiedenen Artisten zum Besten gegeben werden: Es sind sowohl waghalsige Balanceakte auf dem Boden und in der Luft als auch ein mit Bällen hantierender Jongleur zu sehen. Aus dem Artisteneingang trabt ein Pferd in die Manege. Darüber erheben sich die Zuschauerlogen, deren oberste mit einem Davidstern geschmückt ist. Dieser korrespondiert mit einem weiteren, schwarz schraffierten Davidstern, der dominant von der Decke des Zirkuszeltens baumelt. Die Verwendung dieses Glaubenssymbols im speziellen Zusammenhang mit dem Zirkusmotiv ist bei Klee nicht eindeutig. Weniger als ein expliziter Verweis auf das Judentum lässt sich der Stern vielmehr als Element einer symbolträchtigen künstlerischen „Geheimsprache“ verorten, die Klee in diesen Jahren in seiner Malerei einsetzte.

Für Klee, der allen performativen Künsten in Faszination zugewandt war, durfte der Zirkus als Sujet keinesfalls fehlen; er setzte sich zeit seines Lebens immer wieder bildhaft damit auseinander. Insbesondere war er fasziniert von den artistischen Gleichgewichtskunststücken, in denen er ein Gleichnis für das Künstlertum und damit für seine eigene Existenz erkannte. so

With filigree pen and ink, Klee opens the curtain for a view onto a circus ring. In front of the pale grey background, all sorts of acrobatic feats performed by various artists are spotlighted: depicted here are daring balancing acts both on the ground and in the air, as well as a ball-tossing juggler. A horse trots into the ring from the artistes' entrance. Rising above this are the spectator boxes, the uppermost of which is crowned by a Star of David. This corresponds with another, black-hatched Star of David that dangles dominantly from the ceiling of the circus tent. Klee's use of this religious symbol in the special context of the circus motif is ambiguous. The star here is more likely to be understood not so much as an explicit reference to Judaism as one element of a highly symbolic, artistic 'secret language', which Klee integrated into his painting during these years.

For Klee, who was fascinated by all forms of performative art, the motif of the circus was essential; he repeatedly returned to this subject matter throughout his career. He was especially fascinated by balancing acts, which he recognized as an allegory for the life of the artist, and thus for his own existence. so



ANNA UND LEOPOLD

1918, 184

FEDER AUF PAPIER AUF KARTON, 29 x 22 CM

STAATLICHE KUNSTHALLE KARLSRUHE

ANNA AND LEOPOLD

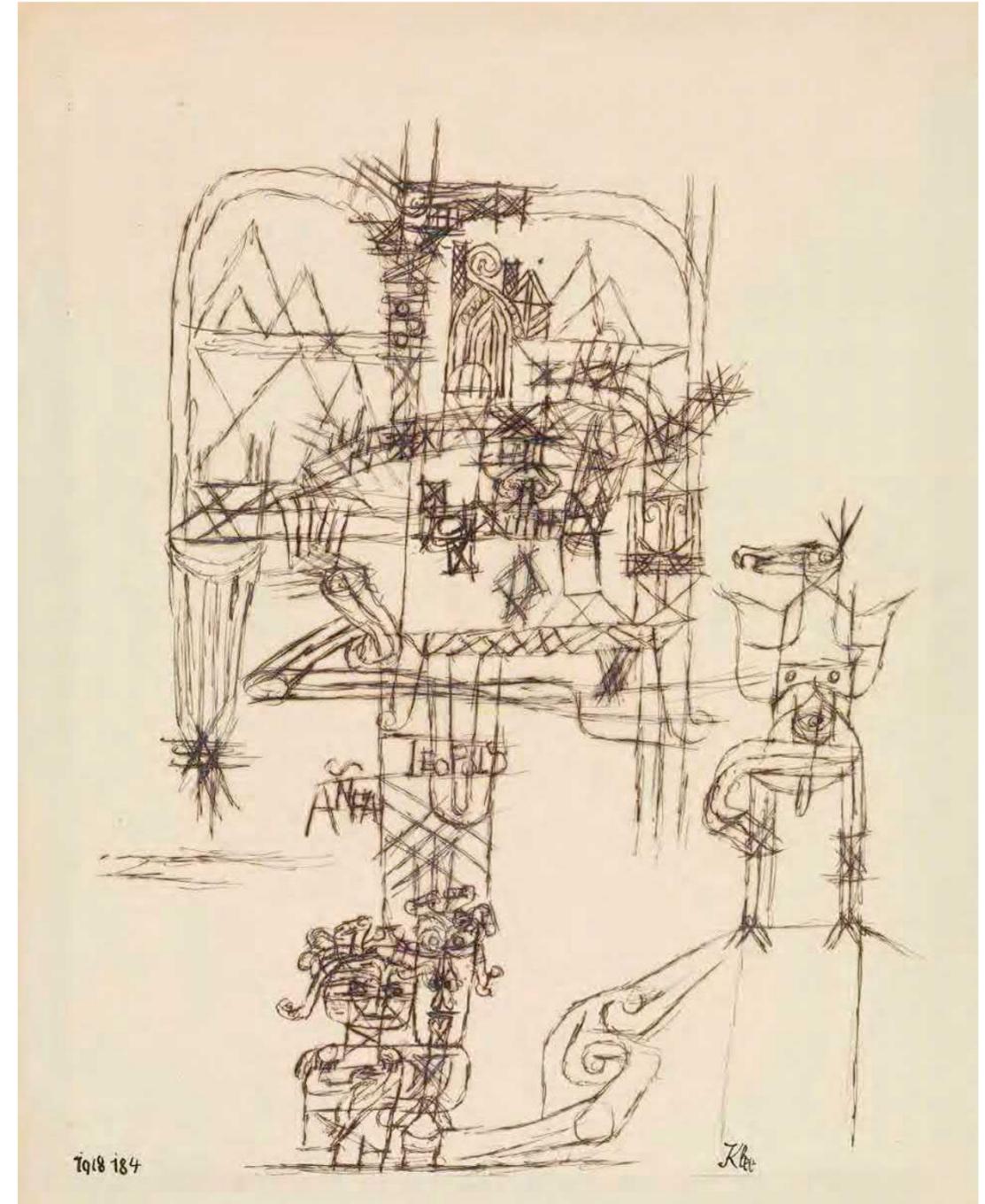
1918, 184

PEN ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 29 x 22 CM

STAATLICHE KUNSTHALLE KARLSRUHE

Zunächst lässt ein verwirrendes Geflecht aus Linien den Blick des Betrachters auf der Mitte dieser Federzeichnung verweilen. Ein verschachteltes Gebäude wird erkennbar, bestehend aus verschiedenen Etagen und Räumen, verbunden durch Treppen und Leitern. Folgt man den Linien nach unten, so führen diese zu zwei eng beisammenstehenden Figuren am unteren Blattrand: Anna und Leopold. Ihre Namen sind im Netzgeflecht, das sich über ihnen erhebt, eingeritzt; ein Liebespaar, das sich fest an den Händen hält. Die gelockten Rokoko-Perücken kennzeichnen sie als Bühnenfiguren, die durch mäandernde Linien mit einer dritten Figur verflochten sind, die sich drohend am rechten Bildrand aufbaut: ein Tierkopf thront auf einer menschlichen Gestalt, die ihre männlichen Attribute provokant zur Schau trägt. Die Konstellation entspricht jener, wie sie in *Don Giovanni* oder auch in *Figaros Hochzeit* vorkommt: Ein dominanter Verführer bedroht die Liebe eines jungen Paares, indem er der Frau eindeutige Avancen macht – mal mehr, mal weniger erfolgreich. Die Zeichnung *Anna und Leopold* entstand zu einer Zeit, in der der Mozart-Verehrer Klee zahlreiche musikalische Fantasien entwarf; doch gerade das Motiv der erotischen Verwirrung, insbesondere das der „Don-Giovanni-Konstellation“, beschäftigte den Künstler in zahlreichen Variationen bis in sein Spätwerk hinein. SD

At first, a confusing array of lines causes the viewer's gaze to linger for a while at the centre of the composition of this pen-and-ink drawing. A convoluted building reveals itself, consisting of various floors and rooms connected by stairs and ladders. Following the lines downward, the viewer discovers two figures standing close together along the lower edge of the picture: Anna and Leopold. Their names are engraved in the net mesh that rises above them: lovers tightly holding hands. The curly Rococo wigs distinguish them as stage figures; they are connected by meandering lines with a third figure, who rises up menacingly along the right edge of the picture: the head of an animal crowning a human form, which provocatively displays its masculine attributes. The constellation corresponds with that which also appears in *Don Giovanni* and *The Marriage of Figaro*: a dominant seducer threatens the love of a young couple by making unambiguous advances towards the woman – sometimes more, sometimes less successfully. The drawing of *Anna and Leopold* was created at a time when Klee, an admirer of Mozart, drafted numerous musical fantasies; but the motif of erotic confusion, in particular that of the 'Don Giovanni constellation', would continue to preoccupy the artist in numerous variations into his late work. SD



VOGELKOMÖDIE

UM 1918

LITHOGRAFIE AUF BÜTTEN, 42,5 x 21,5 CM

SAARLÄNDISCHE SAMMLUNG

BIRD COMEDY

CA. 1918

LITHOGRAPH ON HANDMADE PAPER, 42,5 x 21,5 CM

COLLECTION IN SAARLAND

Die *Vogelkomödie*, eine Grafik, die Klee für die Mappe „25 Original-Lithographien der Münchner Neuen Secession“ schuf, beruht auf zwei übereinandergelegten Zeichnungen. Da ist zum einen im Hintergrund eine quer liegende Figur mit erhobenen Armen, zum anderen im Vordergrund ein baumartiges Gebilde, umgeben von wolkenartigen Formen, bevölkert von Figuren und Köpfen sowie verschiedenartigen Vögeln.

Klee schuf die Lithografie im letzten Jahr des Ersten Weltkrieges, als er auf dem Militärflughafen in Gersthofen bei Augsburg Dienst tat. Seine Vorgesetzten ließen ihm viel freie Zeit, um künstlerisch zu arbeiten.

Nach neuerer Erkenntnis bezieht sich der Künstler hier vermutlich auf die antike Komödie *Die Vögel* von Aristophanes. Zwei von der Demokratie enttäuschte Athener Bürger überreden die misstrauischen Vögel, mit ihnen einen neuen Staat zu gründen. Die Stadt Wolkenkuckucksheim wird gegründet, doch der Traum mündet in einer Katastrophe für die Vögel: Sie werden gebraten und gegessen.

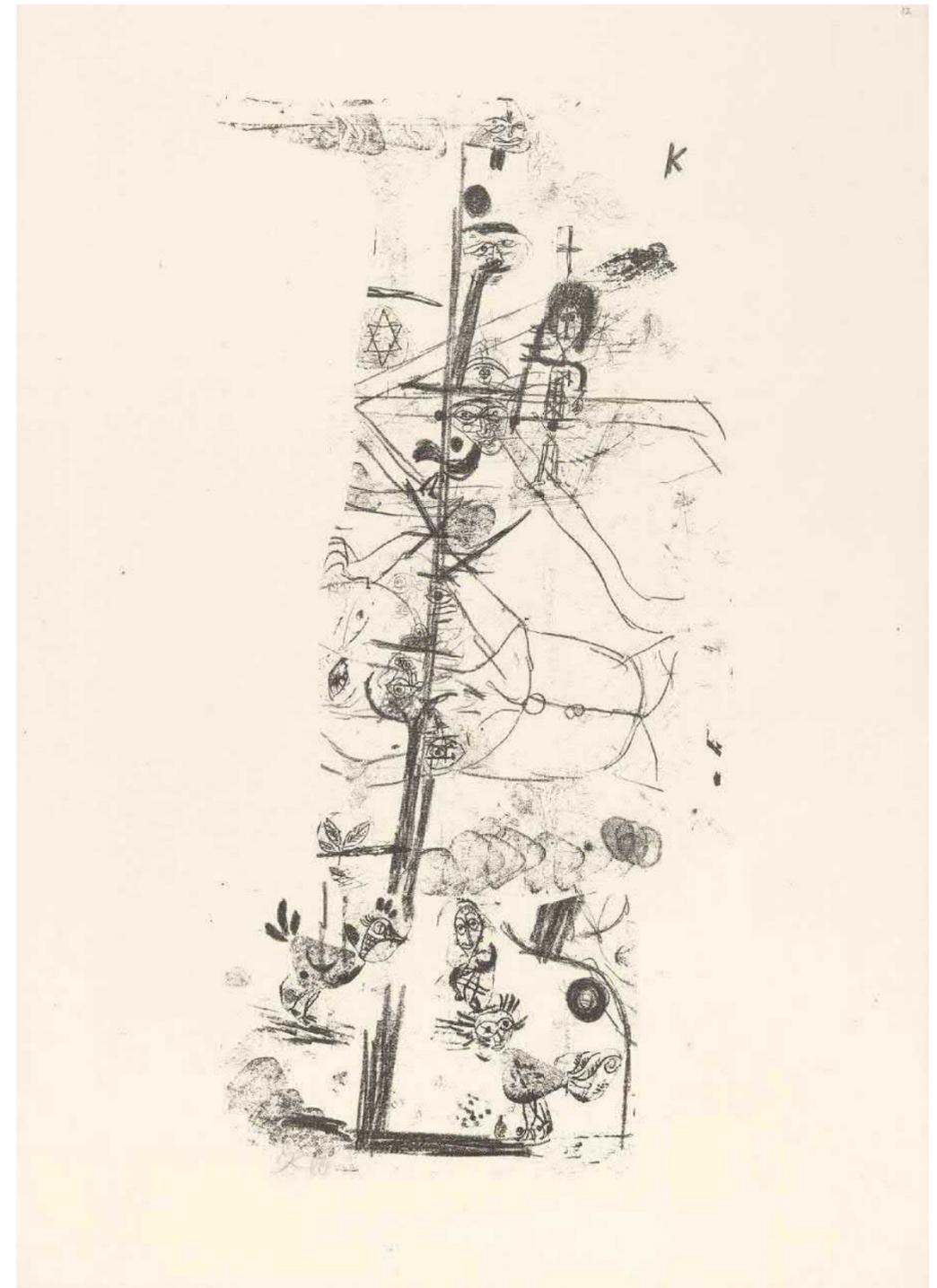
Das bis heute aktuelle Thema des Theaterstücks ist die Beeinflussung der ungebildeten Masse durch Demagogen. Klee erlebte im Krieg die Auswirkungen am eigenen Leib. PVE

Comedy of Birds, a print created by Klee for the portfolio '25 Original Lithographs of the New Munich Secession', is based on two superimposed drawings: in the background a horizontally positioned figure with raised arms, and, in the foreground, a tree-like structure surrounded by cloud-like forms and populated by figures, heads and various birds.

Klee created the lithograph in the last year of the First World War while serving at the military airport in Gersthofen near Augsburg. His superiors gave him plenty of free time to work artistically.

Recent research suggests that the artist was presumably referring here to the comedy *The Birds* by the ancient Greek playwright Aristophanes. Fed up with democracy, two Athenians persuade the mistrustful birds to establish a new state with them. The city of Nubicuculia (literally 'cloud-cuckoo-land') is founded, yet the dream ends in a catastrophe for the birds, which are roasted and eaten.

The theme of the play, which is still topical to this day, is the influencing of the uneducated masses by demagogues. During the war, Klee experienced the consequences of this firsthand. PVE



OHNE TITEL

1919

FEDER, AQUARELL UND BLEISTIFT AUF INGRESPAPIER AUF KARTON,

14,6 x 18,4 CM

SAMMLUNG WÜRTH

UNTITLED

1919

PEN, WATERCOLOUR AND PENCIL ON INGRES PAPER, MOUNTED ON CARD,

14,6 x 18,4 CM

WÜRTH COLLECTION

Die feingliedrige aquarellierte Federzeichnung ist eine von mehreren Arbeiten des Jahres 1919, in denen Klee Städtebau und Landschaft eng miteinander verzahnte.

Im vorliegenden Werk stapelt Klee verschiedenste Gebäude und Mauern in schwindelerregende Höhen, eine ziehharmonikaartige Treppe markiert den Aufstieg in die oberen Regionen. Symbole wie Menora, Davidstern und Kreuz erzeugen eine Aura des Religiösen, die rotierende Sonne vermittelt kosmische Bezüge.

Das Bild ist dem österreichischen Konzertpianisten Gottfried Galston gewidmet (S. 182 ff.) und war ein Geschenk Klees zu seinem 40. Geburtstag. Galston lebte vom 16. Januar 1919 bis 17. Oktober 1921 in der Ainmillerstraße 29 in München im Gartenhaus. Gegenüber, in Nr. 32 wohnten Klees. Galston richtete einen wöchentlichen Musikabend aus, zu dessen treuesten Besuchern Paul und Lily Klee gehörten. Paul Klee brachte ab und zu seine Geige mit, dann musizierten sie gemeinsam.

Bald entwickelte sich eine Freundschaft, und Klee wurde Pate von Florina-Irene, der Tochter von Galston und seiner Lebensgefährtin, der Künstlerin Alexandra Korsakoff. Klee machte ihnen mehrere Kunst-Geschenke, und Korsakoff malte ein Portrait von Klee als Geiger (Abb. S. 165).

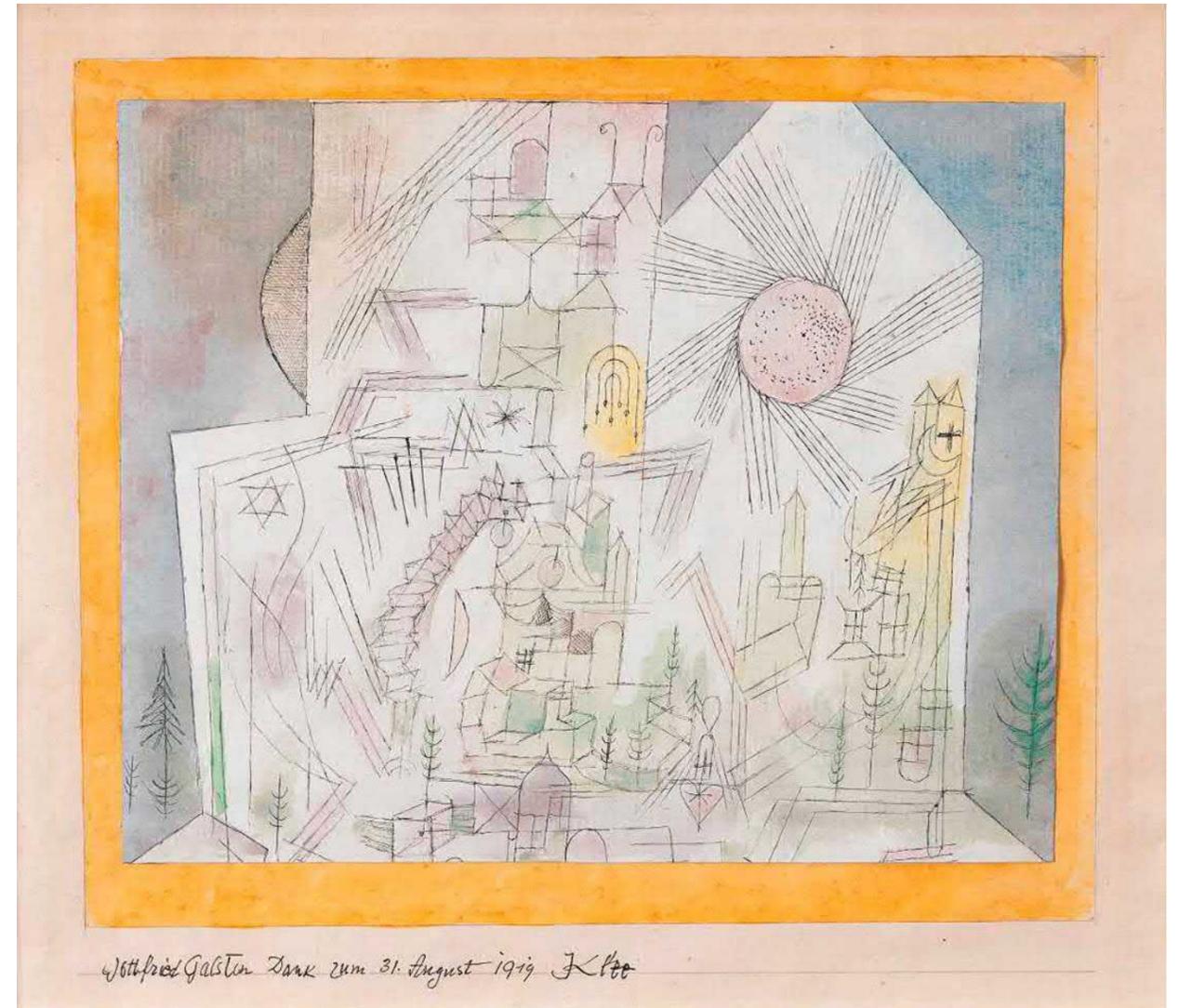
PVE

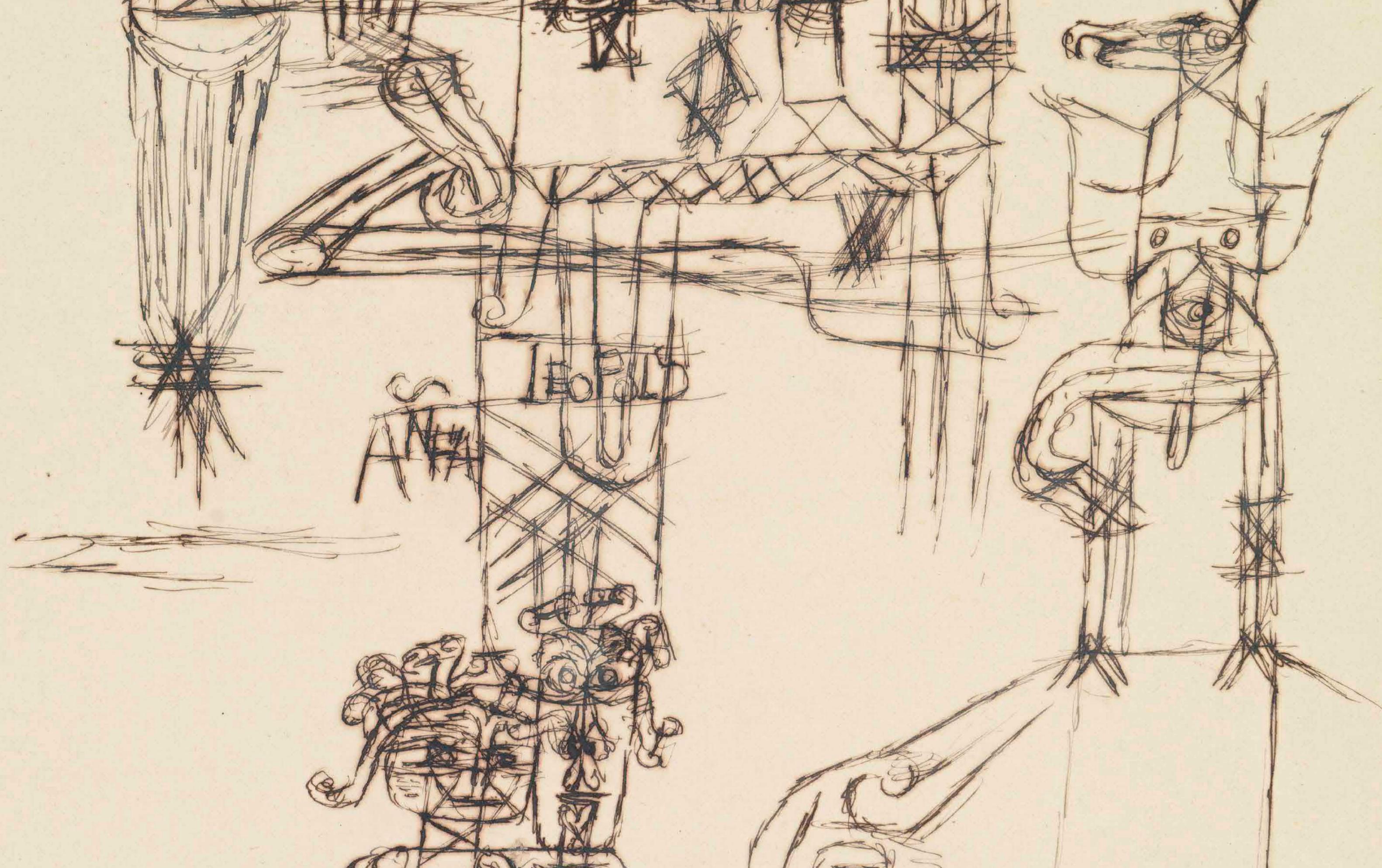
The delicate, watercoloured pen-and-ink drawing is one of several works from 1919 in which Klee intertwined urban structures and landscapes. Here, Klee stacks various buildings and walls to dizzying heights; an accordion-like staircase marks the ascent into the upper regions. Symbols such as a menorah, the Star of David and a cross lend the composition a religious aura, while the rotating sun refers to the cosmos.

The picture is dedicated to the Austrian concert pianist Gottfried Galston (p. 182 ff.) and was a present to him from Klee on the occasion of his fortieth birthday. Galston lived in the garden house at Ainmillerstrasse 29 from 16 January 1919 to 17 October 1921. The Klees lived across the street in Number 32. Galston held weekly musical salons, where Paul and Lily Klee were among the most loyal guests. From time to time, Paul Klee brought along his violin, and then he and Galston played music together.

A friendship soon developed between the two men, and Klee became the godfather of Florina-Irene, the daughter of Galston and his partner, the artist Alexandra Korsakoff. Klee gave them several works as presents, and Korsakoff painted a portrait of Klee as a violinist (fig. p. 165).

PVE





LEOPOLDS

AVENUE

OHNE TITEL (GEKRÖNTER DICHTER)

1919

HANDPUPPE; KOPF: GIPS, GEFASST, HAARE: DRAHT, GEWAND: LEINEN, 35 CM, REPLIK

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

UNTITLED (CROWNED POET)

1919

HAND PUPPET; HEAD: PLASTER, PAINTED; HAIR: WIRE; GARMENT: LINEN 35 CM, REPLICA

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

Die Handpuppe *Gekrönter Dichter* entstand in Klees Münchner Zeit nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst. Es handelt sich dabei um eine Figur in rotem Umhang mit einem lorbeer-gekrönten schmalen, weißen Kopf mit hellen, grau geränderten Augen. Ihr Blick wirkt starr, aber empfindsam, der Kranz leicht verrutscht. Bei genauerem Hinsehen enttarnt sich der Umhang als rot gefärbtes Stofftaschentuch mit Motivdarstellungen aus der Gegend der nordwestlichen Atlantikküste.

Es ist nur zu mutmaßen, wer sich hinter der Gestalt des gekrönten Dichters verbergen könnte und ob es für Klee überhaupt ein Vorbild für diese Handpuppe gab. Eine Verbindung zum Münchner Dichtermilieu liegt allerdings nahe. Die Gewandung lässt zunächst an Stefan George denken, die Physiognomie des Kopfes eher an Rainer Maria Rilke, der seinerzeit in seiner Dichtung selbst stark von der bildenden Kunst beeinflusst wurde. Als Nachbarn in der Schwabinger Ainmillerstraße dürften sich Klee und Rilke des Öfteren begegnet sein. Zwar divergierte ihr künstlerisches Verständnis (vgl. „Violine im Mondschein – Klee und Rilke“, S. 189 ff.), Klee aber war von Rilke fasziniert, was er unter anderem durch die Schenkung einer auf Rilkes Lebensplanung abgestimmten Zeichnung einer Schweizer Landschaft zum Ausdruck brachte: Rilke verließ kurz darauf München und zog in die Schweiz.

Klees gekrönter Dichter könnte daher eine Hommage an den vom Krieg gezeichneten Lyriker Rilke sein, der sein gesamtes in Paris befindliches Hab und Gut und mit ihm seine damalige Heimat bei Einbruch des Krieges verlor (Referenz zum rot gefärbten Taschentuch).

LMW

Klee created the hand puppet *Crowned Poet* in Munich after he was discharged from military service. The figure wears a red robe, and its narrow white head with light, grey, outlined eyes is crowned by a laurel wreath. Its gaze appears transfixed but sensitive, and the laurel wreath is slightly tilted. Upon closer inspection, the robe reveals itself to be a red-coloured cloth handkerchief with motifs from the region of the northwest Atlantic coast.

One can only speculate on who might be hiding behind the figure of the crowned poet, and whether, in fact, Klee had a role model in mind when creating the puppet. Nonetheless, a connection to the circle of poets in Munich suggests itself. The robe makes one think of Stefan George, whereas the physiognomy of the head is reminiscent of Rainer Maria Rilke, whose poetry, in turn, was strongly influenced by visual art. As Rilke was a neighbour in Ainmillerstrasse in Schwabing, he and Klee would certainly have encountered each other rather frequently. Although they had divergent understandings of art (cf. 'Violin in the Moonlight – Klee and Rilke', p. 189 ff.), Klee was fascinated by Rilke – a feeling which he expressed, among other things, by the gift of a drawing of a Swiss landscape, which referred to the poet's plans for the future (shortly thereafter, Rilke left Munich and moved to Switzerland).

Klee's *Crowned Poet* might thus be an homage to Rilke, who was marked by the war and had lost all his material belongings in Paris – and, with this, his home at the time – at the onset of the First World War (the reference to the red-coloured handkerchief).

LMW



OHNE TITEL (SELBSTPORTRAIT)

1922

HANDPUPPE; KOPF: RINDSKNOCHEN UND GIPS, GEFASST, GEWAND: WOLLSTOFF, 38 CM, REPLIK

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

UNTITLED (SELF-PORTRAIT)

1922

HAND PUPPET; HEAD: BEEF BONE AND PLASTER, PAINTED; GARMENT: WOOLLEN CLOTH,

38 CM, REPLICA

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

Das plastische Selbstporträt Klees nimmt eine besondere Stellung unter seinen Handpuppen ein – nicht zuletzt, weil es eines von nur wenigen Selbstbildnissen des Künstlers ist. Das rosafarbene Gesicht hebt sich stark von dem braungestreiften Umhang ab und wird von einer dunklen, orientalisch anmutenden Fellmütze geschmückt. Die riesigen braunen Augen machen die Figur zu einem „Seher“ mit einem erweiterten Gesichtsfeld: Seine geweiteten Augen sind schräg zur Seite ausgerichtet und wirken so, als könne jedes nahezu einen 180-Grad-Winkel überblicken. Das Gesicht wirkt sehr viel feiner modelliert und zeigt sensible Züge als viele der anderen Klee'schen Handpuppen. Die zarte rosa Farbe und die feinen Gesichtslinien schaffen eine Eleganz, die im Kontrast zu dem eher groben, teils durchlöcherten Gewand steht. Arme und Hände des Malers sind nicht sichtbar, sie verschwinden unter dem Mantel.

Klees Selbstporträt kann als Metapher für sein damaliges künstlerisches Selbstverständnis betrachtet werden. Er stellt sich dabei weniger als schaffender, tätiger Künstler dar, sondern vielmehr als überhöhte, mystische Erscheinung, bei der offen bleibt, wie viel Ernst und wie viel Ironie ihr beikommt. LMW

This sculptural self-portrait of Klee has a special place among his hand puppets – not least because it represents one of the very few self-portraits of the artist in general. The pinkish face contrasts sharply with the brown striped cape and is topped by a dark, oriental-like fur hat. The enormous brown eyes transform the figure into a 'seer' with an expanded field of vision: his wide-open eyes are aligned sideward and appear as though they have an overview of nearly 180 degrees each. The face is much more finely modelled and reveals features more sensitive than those of many of Klee's other hand puppets. The soft pink colour and the fine facial lines create an elegance that contrasts with the rough, partially tattered fabric of the cape. The arms and hands of the painter are not visible, as they disappear under the cloak.

Klee's *Self-Portrait* can be seen as a metaphor for his artistic self-perception at the time. He presents himself less as an active, productive artist, but rather much more as a heightened, mystical apparition; it remains open as to whether, in this form, it is to be taken more seriously or more ironically. LMW



OHNE TITEL (ELEKTRISCHER SPUK)

1923

HANDPUPPE; KOPF: STECKDOSE UND GIPS, GEFASST, GEWAND: LEINEN, 38 CM, REPLIK

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

UNTITLED (ELECTRICAL SPOOK)

1923

HAND PUPPET; HEAD: ELECTRICAL SOCKET AND PLASTER, PAINTED; GARMENT: LINEN,

38 CM, REPLICA

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

In der Handpuppe mit gelbem Gewand setzt Klee eine Keramiksteckdose als Kopf in Szene. Von der Schutzverkleidung befreit, transformiert Klee das metallene, unübersichtliche Innenleben der Steckdose zu einem Gesicht: Nase und Mund lassen sich erahnen, die zwei aufgesetzten schwarzen Augen aus Gips stechen hervor. Klee nutzt die technische Form, um aus ihr mit kleinen Eingriffen eine hybride Figur menschlich-technischer Natur zu machen. Der rote vertikale, balkenartige Streifen auf dem gelben Gewand zieht sich wie ein Stromkabel von der Brust bis zu den Füßen der Figur. Sie wirkt elektrisiert.

Der *Elektrische Spuk* personifiziert das zeitgeschichtliche „Gespenst“ der Elektrizität des beginnenden 20. Jahrhunderts. In den 1920er-Jahren nutzten Klee und seine Familie am Bauhaus in Weimar zum ersten Mal elektrisches Licht. Der technische Fortschritt brachte Erleichterung und Komfort – und wurde gleichzeitig sicher ähnlich mystifiziert wie heutzutage künstliche Intelligenz oder andere Errungenschaften. Diese Ambivalenz scheint Klee in der Gestalt des *Elektrischen Spuks* zu verkörpern, dessen Rolle man sich prächtig in einem privaten Puppenspiel mit Sohn Felix vorstellen kann.

Gleichwohl hätte diese Figur auch einige Jahre zuvor im Zürcher Cabaret Voltaire auftreten können, einem vielseitigen Künstlerclub, in dem im Jahr 1916 die Geburtsstunde des Dadaismus schlug.

LMW

For this hand puppet with a yellow robe, Klee used a ceramic electrical socket as the head. He freed the socket of its protective cladding and transformed the metallic, convoluted inner workings into a face: one can make out the nose and mouth, and the two black plaster eyes that stand out clearly. With only minor interventions, Klee made use of this technical form to create a hybrid figure with both human and technoid features. The red, vertical band on the yellow robe extends like an electrical cable from the figure's neck to its feet, making it appear as if it has been electrified.

The *Electrical Spook* personifies the then very topical 'spectre' of electricity in the early twentieth century. In the 1920s, Klee and his family used electrical light for the first time while at the Bauhaus in Weimar. This technical innovation brought with it ease and comfort – and, at the same time, it was certainly mystified in a way similar to today's artificial intelligence and other advances. Klee seems to have embodied this ambivalence in the figure of the *Electrical Spook*, whose role one can splendidly imagine in the private puppet show staged with his son Felix. By the same token, this figure could have also easily appeared several years earlier on the stage of the Cabaret Voltaire in Zurich, a versatile artists' club, which, in 1919, became the birthplace of Dada.

LMW





OHNE TITEL (VOGELSCHUCHENGESPENST)

1923

HANDPUPPE; KOPF: GIPS, GEFASST, UND HOLZ, GEWAND: GEBLÜMTER STOFF, 45 CM, REPLIK

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

UNTITLED (GHOST OF A SCARECROW)

1923

HAND PUPPET; HEAD: PLASTER, PAINTED, AND WOOD; GARMENT: FLORAL FABRIC,

45 CM, REPLICA

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

Das *Vogelschuchengespenst* gehört zu den eher unheimlichen Charakteren unter Klees Handpuppen. Sein weißes Gesicht ist starr nach vorne gerichtet, Nase und Oberkiefer stehen weit vor. Der geöffnete Mund lässt die großen gelben Zähne heraustreten. Die spitze Nasenpartie verleiht der dunkel bebrillten Gestalt selbst etwas Tierisches. Schwarze lange Wollfäden fallen als schütterere Haarpracht vom Hinterkopf auf den Rücken und sind von vorne gar nicht sichtbar – das Menschliche fällt aus dem Blick. Für das Kleid verwendete Klee einen Stoff mit verspieltem Blumenmuster, der von einem strengen heraldischen Kreuz auf der Brust konterkariert wird. Es ist das Zusammenspiel von menschenähnlichen Zügen und skurriler Andersartigkeit, das die Figur, ähnlich einer Vogelschuche, gespenstisch wirken lässt.

Die Handpuppe der Stiefgroßmutter, zwei Jahre zuvor entstanden, trägt ein Gewand aus dem gleichen Blumenstoff. Das *Vogelschuchengespenst* wirkt wie eine groteske Weiterentwicklung dieser Stiefgroßmutter. So, als hätte diese eine Metamorphose durchlaufen, die Felix Klee sicher auch gut auf der Puppenbühne inszenieren konnte.

LMW

The Ghost of a Scarecrow is one of the more eerie characters among Klee's hand puppets. Its white face is rigid and gazes straight ahead; the nose and upper jaw protrude outwards, and the open mouth reveals large yellowed teeth. The pointed nose makes the dark, spectacled figure appear animal-like. Long black woollen threads, not visible from the front, hang from the back of the head as thinning hair, its human side lost from view. For its costume, Klee used fabric with a cheerful floral pattern, which is countered by an austere heraldic cross on the chest. It is this play between human-like features and a bizarre otherness which makes the figure, akin to a scarecrow, appear ghost-like.

The hand puppet of the step-grandmother, created two years earlier, wears a robe made from the same floral fabric. The *Ghost of a Scarecrow* appears to be a grotesque further development of this step-grandmother – as though she had gone through a metamorphosis, which Felix Klee could also surely present effectively on the puppet stage.

LMW



OHNE TITEL (BREITOHRCLOWN)

1925

HANDPUPPE; KOPF: PAPIERMACHÉ, GEFASST, GEWAND: LEINEN, 48 CM, REPLIK
PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

UNTITLED (BIG-EARED CLOWN)

1925

HAND PUPPET; HEAD: PAPIER MÂCHÉ, PAINTED; GARMENT: LINEN, 48 CM, REPLICA
PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

Die Clownsfigur mit dem schwarz-weiß-gestreiften Stoffkostüm und dem aus Papiermaché modellierten, „weiß geschminkten“ Gesicht mit fein aufgemalten Gesichtslinien und abgespreizten Ohren könnte einer von Oskar Schlemmers Theaterinszenierungen in Stuttgart oder am Bauhaus entsprungen sein – oder den Bauhaus-Meister selbst darstellen. Gleichzeitig erinnert sie mit ihren klaren, geometrischen Formen an die De-Stijl-Bewegung, die in Weimar zeitweise durch Theo van Doesburg vertreten wurde.

Die schlichte Farbgebung aus Schwarz, Weiß und Rot dominiert die gesamte Figur – Gesicht wie Gewand. Ihre schräg erhobenen Arme simulieren den Tanz oder das Spiel des Clowns auf der Bühne. Die stilisierte Figur lässt sich aufgrund fehlender Charaktermerkmale nicht konkret einer Person aus Klees Umfeld zuordnen. Thematisch aber war es wohl Schlemmer, der für Klee unter seinen Weggefährten am engsten mit dem Begriff des Clowns in Verbindung stand. Für Schlemmer war die Clownerie Bestandteil seiner Bühnenarbeit. Auch er selbst schlüpfte bei Festen gern in die Rolle des Clowns.

Unzweifelhaft scheint zumindest, dass für den privaten Paul Klee und seinen Sohn Felix, aus deren Dialog die Handpuppen entstanden, der *Breitohrclown* an die gemeinsame Zeit am Bauhaus anknüpfte, wo Felix knapp fünfzehnjährig 1921/22 als jüngster Bauhauschüler bei Johannes Itten den Vorkurs absolvierte.

LMW

The clown figure with its black-and-white striped costume and papier mâché face with ‘white make-up’, finely drawn facial lines, and protruding ears could have come from one of Oskar Schlemmer’s theatrical productions in Stuttgart or at the Bauhaus – or could perhaps represent the Bauhaus master himself. At the same time, with its clear geometric forms, it is also reminiscent of De Stijl, which was temporarily represented in Weimar by Theo van Doesburg.

The simple colour scheme of black, white and red dominates the entire figure – both the face and the robe. Its arms raised aslant, it simulates the dance or play of a clown on the stage. Because of its lack of characteristic features, the stylised figure cannot be conclusively attributed to a particular person from Klee’s circle. Thematically, however, it appears to represent Schlemmer, with whom Klee most closely associated the notion of the clown. For Schlemmer, buffoonery was an integral component of his stage work, and he often slipped into the role of the clown himself at festivities.

At any rate, what appears unquestionable is the fact that, for Paul Klee and his son Felix, from whose interaction the hand puppets were created, the *Big-Eared Clown* is linked to their time together at the Bauhaus, where, from 1921 to 1922, the barely fifteen-year-old Felix completed the preliminary course, held by Johannes Itten, as the youngest student.

LMW



SCHLEIERTANZ

1920, 66

FEDER AUF PAPIER AUF KARTON, 18,3 x 27,8 CM

FRANZ MARC MUSEUM, KOCHEL A. SEE, DAUERLEIHGABE AUS PRIVATBESITZ

VEIL DANCE

1920, 66

PEN ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 18,3 x 27,8 CM

FRANZ MARC MUSEUM, KOCHEL A. SEE; ON LONG-TERM LOAN
FROM A PRIVATE COLLECTION

Die Federzeichnung entstand in München, wo Klee ein Atelier in Schloss Suresnes in Schwabing hatte. Sie war auch Vorlage für die gleichnamige aquarellierte Ölpaufe aus demselben Jahr (1920, 34).

Vermutlich bezieht sich die Darstellung auf die Figur der *Salome*: Klee sah 1904 in München das gleichnamige Drama von Oscar Wilde und 1906 die Oper, die Richard Strauss dazu komponierte. Sie war etwas nie Dagewesenes, das Musiker und Komponisten gleichermaßen faszinierte und beeinflusste. Eine weitere Inspiration könnten Erlebnisse und Fantasien der Tunisreise von 1914 gewesen sein.

Die Szene mit dem Schleiertanz, den Salome für den sie begehrenden Stiefvater Herodes tanzt und dabei einen Schleier nach dem anderen fallen lässt, war damals ein Skandal.

Mit ihren langen Fingern hält sich Salome einen feinen Schleier vor das Gesicht, bevor sie sich seiner entledigt. Ein Bein schwebt in der Luft, das andere ist im Tanz gebeugt.

Klee hat mit wenigen Mitteln die Bewegung und das Versprechen der Entkleidung dargestellt. Wie er in seinem Beitrag für den Sammelband *Schöpferische Konfession* von 1920 schrieb: „Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).“

PVE

The ink drawing was created in Munich, where Klee had a studio in the Suresnes Manor in Schwabing. It was also the model for the eponymous watercoloured oil-transfer drawing from the same year (1920, 34).

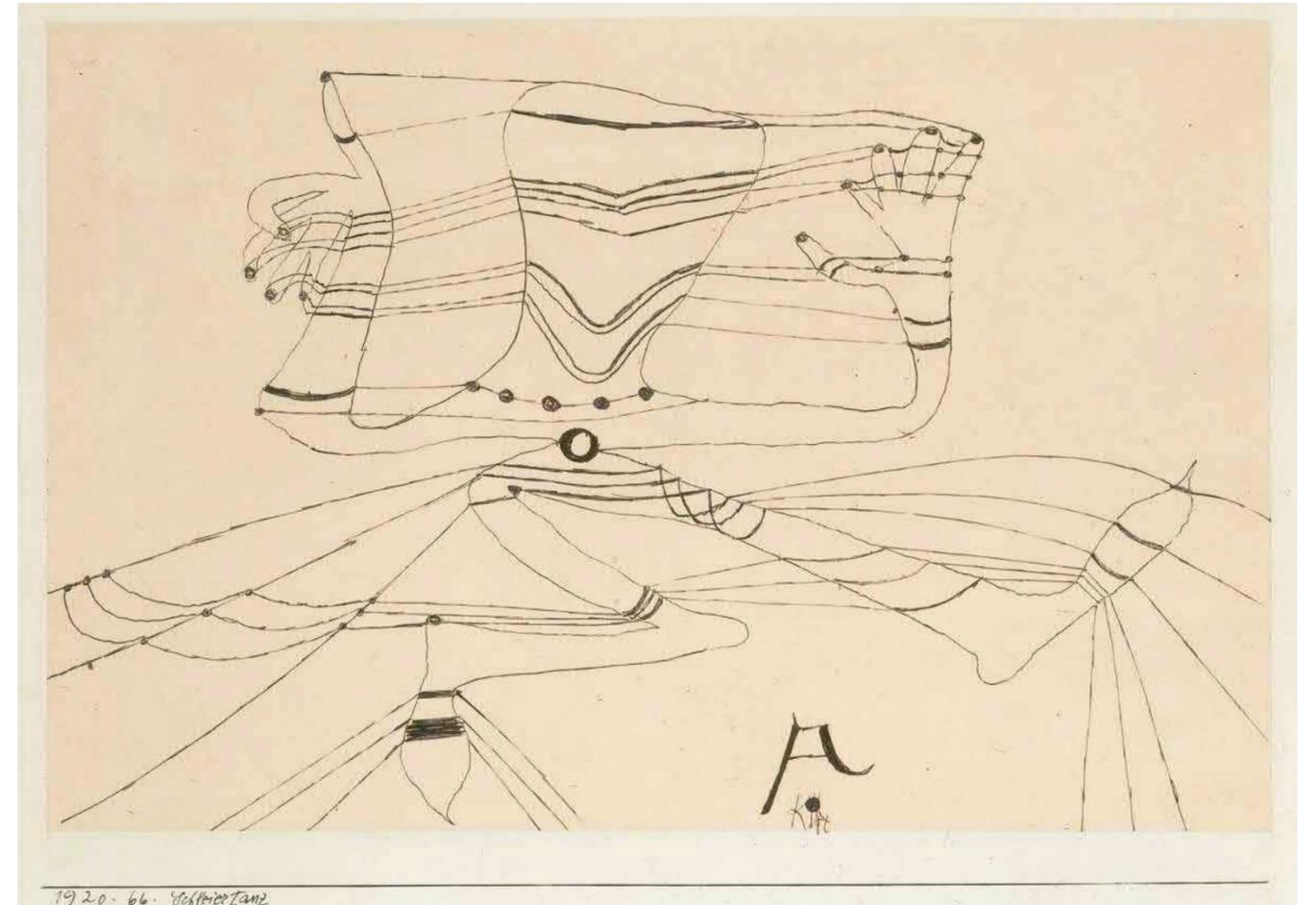
The image presumably refers to the figure of Salome: Klee saw the eponymous drama by Oscar Wilde in Munich in 1904 – and in 1906 also the opera, which Richard Strauss composed to this: the first of its kind. It was something that had never been heard before, which fascinated and influenced numerous musicians and composers, and further inspiration for Klee might have been the experiences and fantasies of his journey to Tunisia in 1914.

The scene with the veil dance, which Salome performs before her covetous stepfather Herod, letting one veil after another fall, was a scandal at the time.

Salome holds a fine veil in front of her face with her long fingers before she lets this fall to the ground. One leg is suspended in the air, while the other is bent in dance.

Using few means, Klee depicted the movement and the promise of undressing. As he wrote in his contribution to the anthology *Schöpferische Konfession* (1920): ‘The work of art was created from movement, is itself fixed movement, and is taken in through movement (eye muscles).’

PVE



KLEINE RHYTHMISCHE LANDSCHAFT

1920, 216

ÖLFARBE UND BLEISTIFT AUF LEINWAND AUF KARTON, 27,8 x 21,7 CM

PRIVATBESITZ, BASEL

SMALL RHYTHMIC LANDSCAPE

1920, 216

OIL PAINT AND PENCIL ON CANVAS, MOUNTED ON CARD, 27,8 x 21,7 CM

PRIVATE COLLECTION, BASEL

Auf der ungrundierten Leinwand offenbart sich dem Betrachter eine hügelige Landschaft, die sich aus einer asymmetrischen Rasterung ergibt: Kleine Parzellen in unterschiedlicher Form und Größe streben in divergierende Richtungen, bilden dadurch ein bewegtes Ganzes und dienen als Prospekt für die Darstellungen verschiedener größerer und kleinerer Bäume, die sich aus einer kugelrunden Krone und einem geraden Strich ergeben. Dazwischen fügen sich kleine Wiesenblumen und Gräser ein, die in gleicher Weise zusammengesetzt sind. Die Farbigkeit reicht von einem gebrochenen Weiß über Ocker- und Gelbtöne bis zu verschiedenen Grün- und hellen Blauabstufungen. Diese werden durch die dunkelbraunen Baumstämme kontrastiert – eine Tonigkeit, die frühlingshafte Assoziationen hervorruft.

Bereits der Titel verweist auf eine musikalische Dynamik, die Klee auf einer Metaebene des Bildes visualisiert: Aus den Bäumen werden Notenköpfe, aus den Baumstämmen werden Taktstriche, aus den kleinen Wiesenblumen schnelle Sechzehntelnoten.

Das Oszillieren zwischen Abstraktion und Repräsentation erlaubt Klee die Verschränkung von Naturbeobachtung einerseits und einem musikalischen Zeichensystem auf der anderen Seite. Die Arbeit reiht sich ein in die Gruppe „musikalischer Landschaften“ (zum Beispiel auch *Kamel (in rhythm. Baumlandschaft)*), die in den frühen 1920er-Jahren entstanden und sich an musikalischen Strukturen orientieren. SD

On the unprimed canvas, a hilly landscape reveals itself to the viewer within an asymmetrical raster: small fields in various forms and sizes gravitate in different directions, thus forming an animated whole which serves as a prospect for depictions of various large and small trees, each comprised of a ball-shaped crown and a straight line. Between these, one finds small meadow flowers and grasses constructed in a similar manner. The colouration ranges from off-white via ochre and yellow tones to various shades of green and light blue. These are contrasted by the dark brown tree trunks – an overall tonality that evokes associations of springtime.

The title refers to a musical dynamism which Klee visualises on a metalevel of the picture: the crowns of the trees become the heads of notes, the tree trunks become bar lines, and the small wildflowers become semiquavers.

This oscillation between abstraction and representation enables Klee to interweave observations of nature and a musical sign system. The present work is one of a group of ‘musical landscapes’ (to which *Camel (in a Rhythmic Landscape of Trees)* also belongs), which were created in the early 1920s and are based on musical structures. SD



HEXENSCENE

1921, 52

AQUARELL UND FEDER AUF PAPIER AUF KARTON, 32 X 24 CM

PRIVATBESITZ, USA

SCENE OF WITCHERY

1921, 52

WATERCOLOUR AND PEN ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 32 X 24 CM

PRIVATE COLLECTION, USA

Der Vorhang schiebt sich zur Seite und eröffnet den Blick auf eine Theaterszene, die sich durch Schlaglichter erhellt aus dem Dunkel der Bühne herauschält. Sie wird von einer bräunlichen Tonigkeit dominiert, die lediglich mit kleinen weißen und hellblauen Akzenten durchsetzt ist und eine mysteriöse Grundstimmung evoziert. Von links trabt ein wolfähnliches Wesen auf zwei Beinen im Fantasiegewand herein, während im Hintergrund ein großer Bottich sichtbar wird, in den kopfüber eine menschliche Figur stürzt. Mittig, im unteren Bereich des Aquarells, entfernt sich eine weitere Figur schnurstracks vom Geschehen, wohl der verjüngte Faust. Denn der Titel verrät sogleich den Bezug zu Goethes Drama und der berühmten Szene in der Hexenküche. Während Faust und Mephistopheles auf die Hexe warten, die den Zauberspruch für Fausts Verjüngung brauen soll, bevölkern mysteriöse sprechende Tiere den Ort des Geschehens und bereiten dem zweifelnden Faust höchstes Unbehagen, der sich schließlich, seiner Sinne beraubt, der Verjüngungskur unterzieht und als Konsequenz den Pakt mit dem Teufel besiegelt.

Klee isoliert und abstrahiert in seinem Aquarell die komischen Elemente des Geschehens und verleiht dieser eigentlich dramatischen Szene damit einen ironisch-witzigen Unterton. so

The curtain is pulled to the side, opening a view onto a theatre scene, which emerges out of the darkness of the stage and is lit by bright lights. The scene is dominated by a brown tonality, which is interspersed by small white and light blue accents, and evokes a mysterious underlying mood. A wolf-like creature walking on two legs and wearing a fancy-masquerade garment enters the scene from the left, while, in the background, a human figure plunges headfirst into a large tub. In the lower centre of the composition, a further figure runs quickly away from these goings-on: this is presumably the rejuvenated Faust. For the title reveals a reference to Goethe's drama, and the famous scene in the witches' kitchen. While Faust and Mephistopheles wait for the witches, who are brewing the magic potion for Faust's rejuvenation, mysterious talking animals populate the scene of action and cause the sceptical Faust great discomfort; bewitched, he finally drinks the magic rejuvenation potion and, as a consequence, seals his pact with the devil.

In this watercolour, Klee isolates and abstracts the comical elements of the story and lends the otherwise dramatic scene an ironic, humorous undertone.

so



HOFFMANESKE SZENE

1921, 123B

FARBLITHOGRAFIE AUF VELIN, 31,6 x 23 CM

SAARLÄNDISCHE SAMMLUNG

HOFFMANNESQUE SCENE

1921, 123B

COLOUR LITHOGRAPH ON VELLUM, 31,6 x 23 CM

COLLECTION IN SAARLAND

Klee liebte Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen*. Wiederholt schrieb er an seine zukünftige Frau Lily über Aufführungen, die er besucht hatte, so am 8. April 1905: „Dieses Werk ist in manchen Teilen ganz genial, etwas Fesselnderes, Aufregenderes und Feineres als das dritte Bild kenne ich nicht.“ In einem Aquarell und einer Farblithografie entwarf er 1921 eine detaillierte Komposition, um das komplexe Stück bildnerisch umzusetzen.

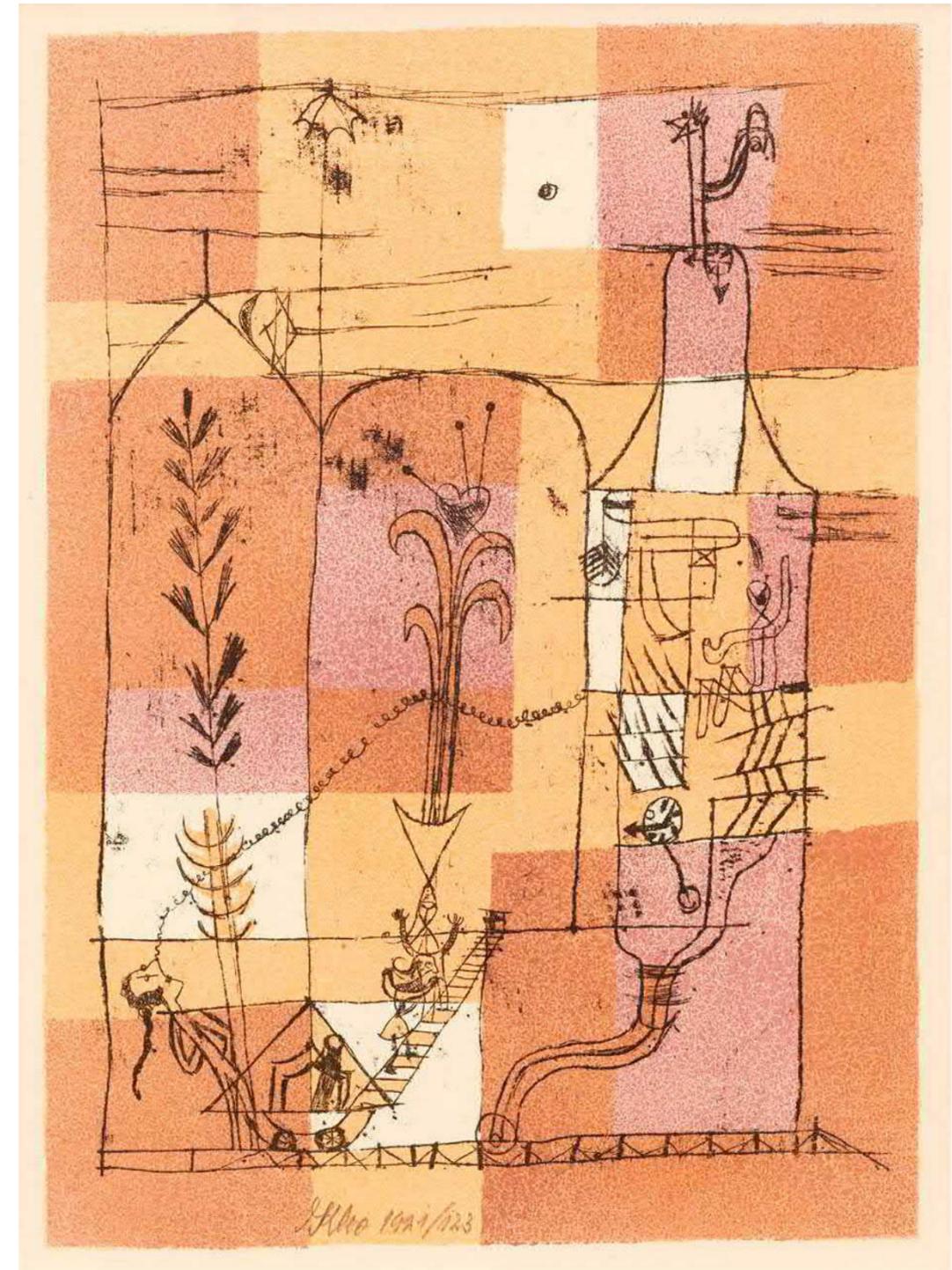
Im Mittelpunkt steht ein von Nadeln durchbohrtes Herz – Hoffmann schildert in der Oper, wie ihm von drei Frauen das Herz gebrochen wurde. Die im Gebäude rechts schwebende Figur könnte die mechanische Puppe Olympia des Physikers Spalanzani sein, während sich die linke Figur als Tochter des Rats Crespel interpretieren lässt, die sich die Seele aus dem Leib singt, nachdem sie sich gegen Hoffmann und für den Gesang – und damit den Tod – entschieden hatte. Auf der Treppe unten stehen zwei Figuren, möglicherweise die Kurtisane Giulietta und ihr missgestalteter Diener Pitichinaccio, dem ihr Herz gehört. Zeitsymbole wie das Ziffernblatt und der krähende Hahn verweisen auf den Ablauf der Handlung, Mond und Sterne verleihen der Szene eine märchenhafte Note.

PVE

Klee was very fond of Jacques Offenbach's *The Tales of Hoffmann*. He repeatedly wrote to his future wife Lily about performances he had attended, as in the letter of 8 April 1905: 'Some elements of this work are altogether ingenious; I know nothing more enthralling, exciting and fine than the third act.' In 1921, he created a detailed composition in the form of a watercolour and a colour lithograph as a visual translation of the complex opera.

At the centre is a heart penetrated by three needles – in the opera, Hoffmann describes how his heart was broken by three women. The figure hanging in the building to the right might represent the inventor Spalanzani's mechanical doll Olympia, while the figure on the left can be interpreted as the daughter of the councilman Crespel, who sings her heart out after she decides against Hoffmann and in favour of singing – and dies as a result. Two figures stand on the stairs below, possibly the courtesan Giulietta and her malformed servant Pitichinaccio, to whom her heart belongs. Symbols of time, such as the clock faces and the crowing cock, refer to the sequence of events, while the moon and the stars lend the scene a fairy-tale touch.

PVE



LATERNFEST BAUHAUS 1922

1922

LITHOGRAFIE, AQUARELLIERT, AUF POSTKARTE, 9 x 14,3 CM

E. W. K., BERN

FESTIVAL OF THE LANTERNS, BAUHAUS 1922

1922

LITHOGRAPH, WITH WATERCOLOUR, ON POSTCARD, 9 x 14,3 CM

E. W. K., BERN

Die Grafik zeigt ausgelassene Erwachsene und Kinder, deren Köpfe ebenso wie die Lampions auf Wellen sitzen, die an Notenlinien erinnern. Zwischen den Linien steht „Laternenfest“, zwei große runde Formen tragen die Inschriften „Bauhaus“ beziehungsweise „1922“.

Klee unterrichtete ab Januar 1921 am Staatlichen Bauhaus in Weimar. Dort spielten Feste eine große Rolle. Walter Gropius hatte in seinem Manifest von 1919 geschrieben: „Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit, dabei Theater, Vorträge, Dichtkunst, Musik, Kostümfeste, Aufbau eines heiteren Zeremoniells bei diesen Zusammenkünften.“ Im Jahreslauf gab es das Faschingsfest zum Ende des Winters, das Laternenfest zur Sommersonnenwende im Juni, das Drachenfest im Herbst und Julklapp zu Weihnachten. Felix Klee erzählte später, dass am Bauhaus jedes Wochenende ein Fest stattfand.

Neben der Herstellung von Laternen, Drachen und Kostümen war es üblich, dass Meister oder Schüler Einladungen gestalteten, die in kleinen Auflagen gedruckt und meist handkoloriert wurden. Die Karte zum Laternenfest 1922, das aller Wahrscheinlichkeit nach am 21. Juni mit einem nächtlichen Umzug gefeiert wurde, ist die erste Einladung, die Klee gestaltete. Im Jahr darauf folgten zwei Postkarten zur „Bauhaus-Ausstellung Weimar 1923“.

PVE

The print depicts high-spirited adults and children, whose heads – as well as the lanterns – are positioned between waves reminiscent of staves. Inscribed between the lines is the word ‘Laternenfest’, and two large round forms bear the inscriptions ‘Bauhaus’ and ‘1922’.

Klee began teaching at the Bauhaus in Weimar in January 1921. Festivals played a large role there. Walter Gropius wrote in his manifesto of 1919: ‘Encouragement of friendly relations between masters and students outside of work; therefore plays, lectures, poetry, music, costume parties. Establishment of a cheerful ceremonial at these gatherings.’ Throughout the year, there was the carnival party at the end of winter, the festival of lanterns at the summer solstice, the kite festival in the autumn, and the secret Santa party at Christmas. Felix Klee later reported that a festival took place at the Bauhaus every weekend.

In addition to the production of lanterns, kites and costumes, it was customary for the masters or students to design invitations, which were printed in small editions and generally coloured by hand. The card for the festival of lanterns in 1922, which was in all probability celebrated on 21 June with a nocturnal procession, is the first invitation designed by Klee. This was followed by two postcards for the *Bauhaus Exhibition, Weimar 1923*.

PVE



SCHICKSAL ZWEIER SCHWESTERN

1922, 47

ÖLFARBE AUF PAPIER AUF KARTON, 31 x 46 CM

PRIVATBESITZ

FATE OF TWO SISTERS

1922, 47

OIL PAINT ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 31 x 46 CM

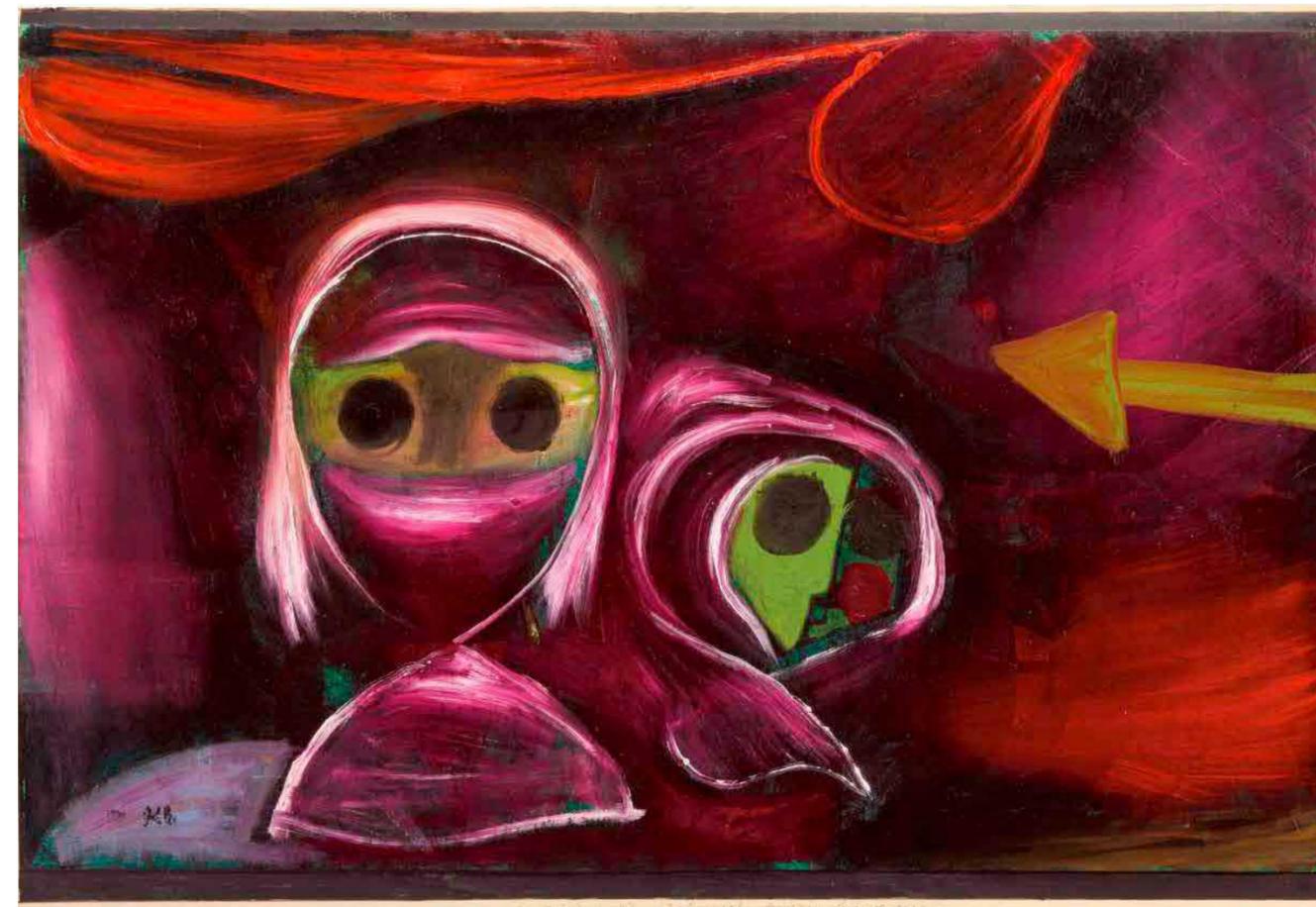
PRIVATE COLLECTION

Das Werk entstand in Klees zweitem Jahr am Bauhaus in Weimar. Auf den ersten Blick eine Komposition zweier Frauenbüsten, entpuppt sich das Szenario bei genauerer Betrachtung mit hoher Wahrscheinlichkeit als ein Opernbild. Die Schwestern, die auf einer Bühne mit gerafftem Vorhang stehen, könnten Fiordiligi und Dorabella aus Klees Lieblingsoper *Così fan tutte* von Mozart sein. Die dunkelrote Farbe von Bühne und Vorhang läßt erahnen, dass es hier um Leidenschaft geht. Die Schwestern werden in der Oper von zwei scheinbar unbekanntem Freiern bedrängt, die in Wahrheit ihre verkleideten Verlobten sind, die vermeintlich in den Krieg ziehen mussten. Jeder versucht, die Verlobte des anderen zur Untreue zu verleiten. Dorabella steht der neuen Liaison abenteuerlustig und aufgeschlossen gegenüber, während Fiordiligi sich den Werbungen ihres Verehrers zumindest anfänglich verschließt. Diese unterschiedliche Haltung macht Klee zum Thema. Die Schwestern sind so dargestellt, wie es ihrem Charakter entspricht. Während die linke der beiden Frauen mit weit geöffneten Augen erwartungsvoll aus dem Bild strahlt, verbirgt die rechte ihr Gesicht vor dem mittels Pfeil signalisierten Angriff auf ihre Treue.

PVE

The work was executed during Klee's second year at the Bauhaus in Weimar. At first glance a composition of two female busts, upon closer inspection it appears that it is most likely a scene from an opera. The sisters, who stand on a stage with the curtain pulled to the side, could be Fiordiligi and Dorabella from Klee's favourite opera *Così fan tutte* by Mozart. The dark red colour of the stage and the curtain suggests that we are dealing here with passion. In the opera, the sisters are pressed by two seemingly unknown suitors: in reality their fiancés in disguise, who have pretended they were called off to war. Each tries to lure the fiancée of the other into infidelity. Dorabella confronts the new liaison with adventurousness and openness, while Fiordiligi – at least initially – rejects the advances of her suitor. Klee makes this difference between the two attitudes of the sisters his theme. The sisters are depicted in a way that reflects their respective character. Whereas the woman on the left gazes expectantly out of the picture with wide-open eyes, the one on the right hides her face from the assault on her fidelity, which is signalled by an arrow.

PVE



NARRETEI

1922, 68

LITHOGRAFIE AUF VELIN, 19,4 x 16 CM

E. W. K., BERN

Die Maske mit der langen Nase und dem federartigen Schopf in der Lithografie *Narretei* vereint Elemente afrikanischer und indianischer Masken. Der Narr ist in Bewegung, er tanzt und springt, sodass seine vier Arme, je zwei an der Vorder- und der Rückseite der Figur, hin- und herfliegen.

Die Darstellung des kahlköpfigen Herrn unterhalb der Figur des Narren gibt der Szene eine satirische Note. Einerseits macht sie aus dem Narren eine Puppe, die nicht auf ihren eigenen Beinen steht und in Klees Worten das „Werkzeug eines fremden Willens“ ist; andererseits verweist sie möglicherweise darauf, dass sich unter den wildesten Masken oft brave und im normalen Leben unauffällige Bürger verborgen, die auf diese Weise unerkannt ihre heimlichen Sehnsüchte ausleben konnten.

Bereits 1900 in München hatte Klee Faschingsbälle besucht und für Freunde Faschingskostüme entworfen. Am Bauhaus, wo er ab 1921 unterrichtete, wurden im Laufe eines Jahres viele Feste gefeiert, zu denen oft auch Masken und Kostüme getragen wurden.

PVE

FOLLY

1922, 68

LITHOGRAPH ON VELLUM 19,4 x 16 CM

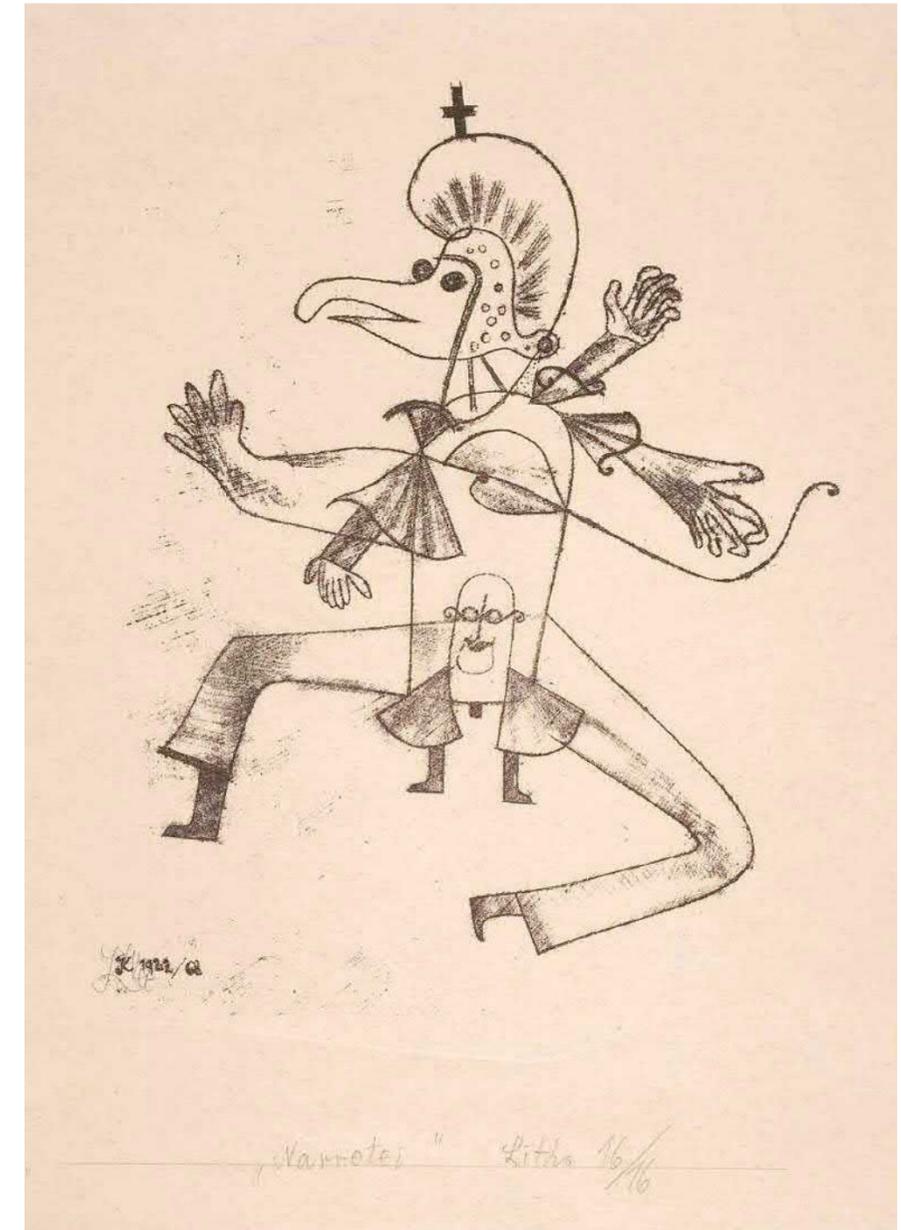
E. W. K., BERN

With its long nose and feathery crest, the head in the lithograph *Buffoonery* unites elements of African and Native American masks. The buffoon is in motion, dancing and leaping, so that his four arms – two on the front of the figure and two on the back – fly up and down.

The image of the bald-headed man beneath the figure of the buffoon lends the scene a satirical note. On the one hand, this man transforms the buffoon into a puppet, which does not stand on its own legs and, in the words of Klee, is the ‘instrument of a foreign will’. On the other hand, his presence might also point out that docile and otherwise inconspicuous people often hide behind the wildest of masks, which enable them to live out their secret desires incognito.

As early as 1900, Klee had attended carnival balls and designed costumes for friends. At the Bauhaus, where he began teaching in 1921, many festivities were celebrated over the years, at which partygoers often donned masks and costumes.

PVE





DIE HEXE MIT DEM KAMM

1922, 101

LITHOGRAFIE AUF GELBLICHEM MASCHINENJAPAN, 31 x 21,2 CM

SAARLÄNDISCHE SAMMLUNG

THE WITCH WITH THE COMB

1922, 101

LITHOGRAPH ON YELLOWISH JAPANESE-STYLE PAPER, 31 x 21,2 CM

COLLECTION IN SAARLAND

Ab 1912 wandte sich Klee, der viele Radierungen geschaffen hatte, der Lithografie zu, die in den 1920er-Jahren seine bevorzugte grafische Technik wurde. In dieser Technik schuf er während der Bauhauszeit die vorliegende Grafik. Mit Kamm im Haar und gestuftem Rock kann die „Hexe“ in spanischer Tracht innerhalb des von der Oper geprägten Klee-Universums unschwer als Carmen identifiziert werden. Im Laufe seines Lebens sah Klee viele Aufführungen der Oper von Bizet. Einige blieben ihm als besonderes Erlebnis im Gedächtnis, wie die Aufführung im Januar 1906 in Bern mit Maria Gay. Er notierte in sein Tagebuch: „Noch nie sah ich das Urtriebhaftige dieser einzigartigen Figur so hinreissend verkörpert.“ Klee las die Novelle von Prosper Merimée und fand, sie „steht noch viel höher als die Dramatisierung, und die Tragödie steckt bereits ganz drin.“ (Brief an Lily Stumpf, 24. April 1903).

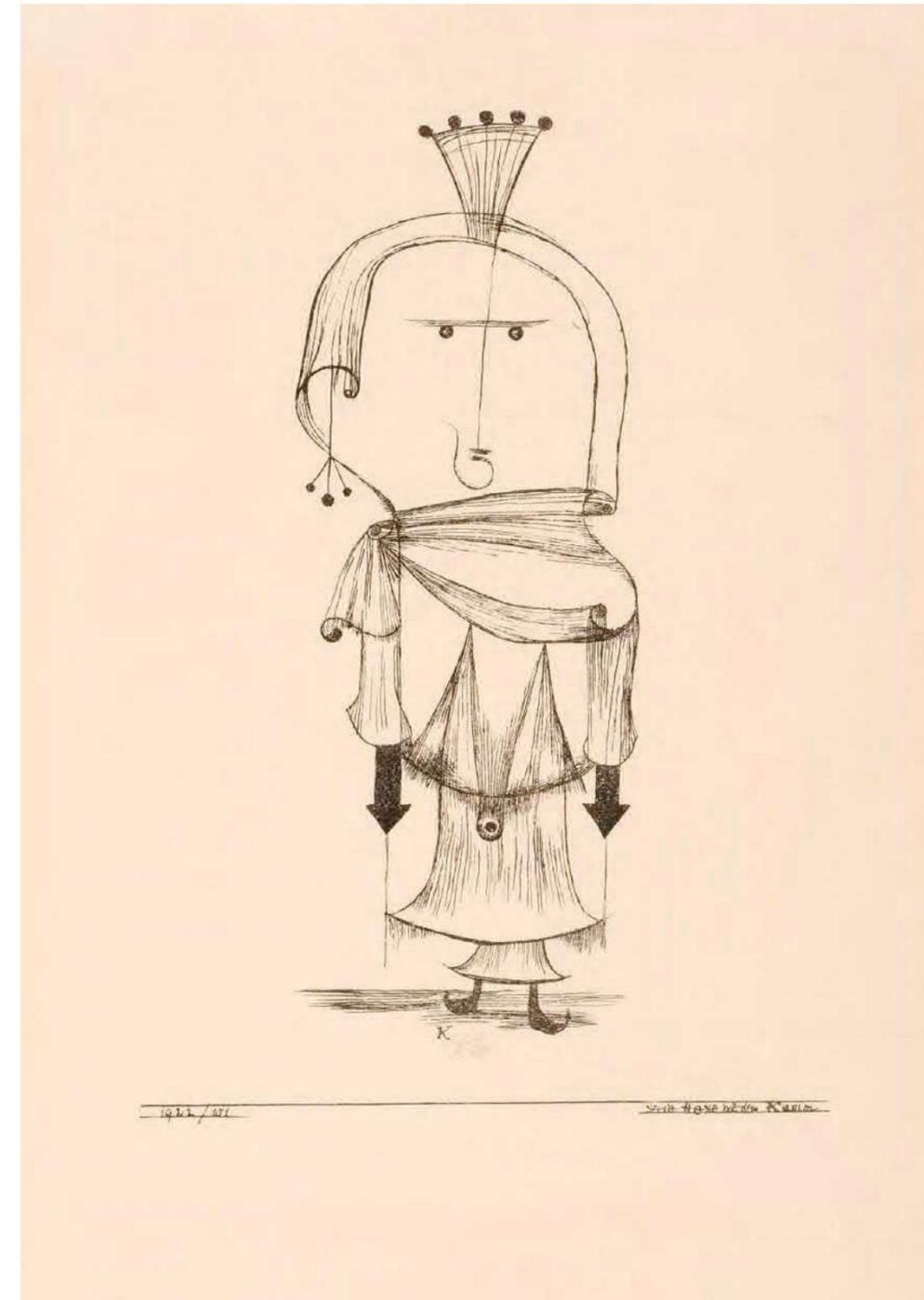
In der Novelle um die schöne Zigeunerin, die Männer ins Verderben stürzt, nennt Don José sie „une sorcière“, in der deutschen Übersetzung eine „wahrhaftige Hexe“. Als solche hat sie Klee dargestellt, mit dem Kamm, der *peineta*, am Hinterkopf. Ihre Hände sind Pfeile, die sie auf Männer abschießt, sodass sie ihr verfallen.

PVE

In 1912, after creating numerous etchings, Klee turned to the lithograph, which, in the 1920s, would become his preferred printing medium. With this technique, he created the present print during his time at the Bauhaus. With a comb in her hair and a tiered skirt, the ‘witch’ in traditional Spanish costume can – within Klee’s universe, so heavily inspired by the opera – be easily identified as Carmen. Throughout his life, Klee attended numerous productions of Bizet’s opera. Several remained in his memory as a special experience, such as the performance with Maria Gay in Bern in January 1906. He noted in his diary: ‘I have never seen the archaic libidinousness of this fascinating figure embodied so ravishingly.’ Klee read the novella by Prosper Merimée and found that it ‘is much more profound than the dramatization, and the tragedy is already fully present’ (letter to Lily Stumpf, 24 April 1903).

In the novella about the beautiful gypsy, who brings men to their downfall, Don José calls her ‘a sorceress’: in the German translation a ‘true witch’. Klee has depicted her as such, with a comb (*peineta*) at the back of her head. Her hands are arrows, which she aims at men so that they fall for her.

PVE



KLEINE KOMOEDIE AUF DER WIESE

1922, 107

FEDER UND AQUARELL AUF PAPIER AUF KARTON, 17,7 x 9,5 CM

DALE TAYLOR & ANGELA LUSTIG

LITTLE COMEDY IN THE MEADOW

1922, 107

PEN AND WATERCOLOUR ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 17,7 x 9,5 CM

DALE TAYLOR & ANGELA LUSTIG

Am Weimarer Bauhaus lernte Klee eine neue Form theatralischer Aufführungen kennen, die für einige Jahre seine Bildwelt bereicherte: die Bauhausfeste, bei denen sich die Studierenden verkleideten und nicht nur am Bauhaus selbst, sondern auch in der ganzen Stadt auftraten. Das Faschingsfest Ende des Winters, das Laternenfest im Juni und das Drachenfes im Oktober waren Anlässe für solche Maskerade mit selbst entworfenen Kostümen, Lampions und großen Umzügen. Klee machte das fantasievolle Treiben zum Thema zahlreicher Bilder.

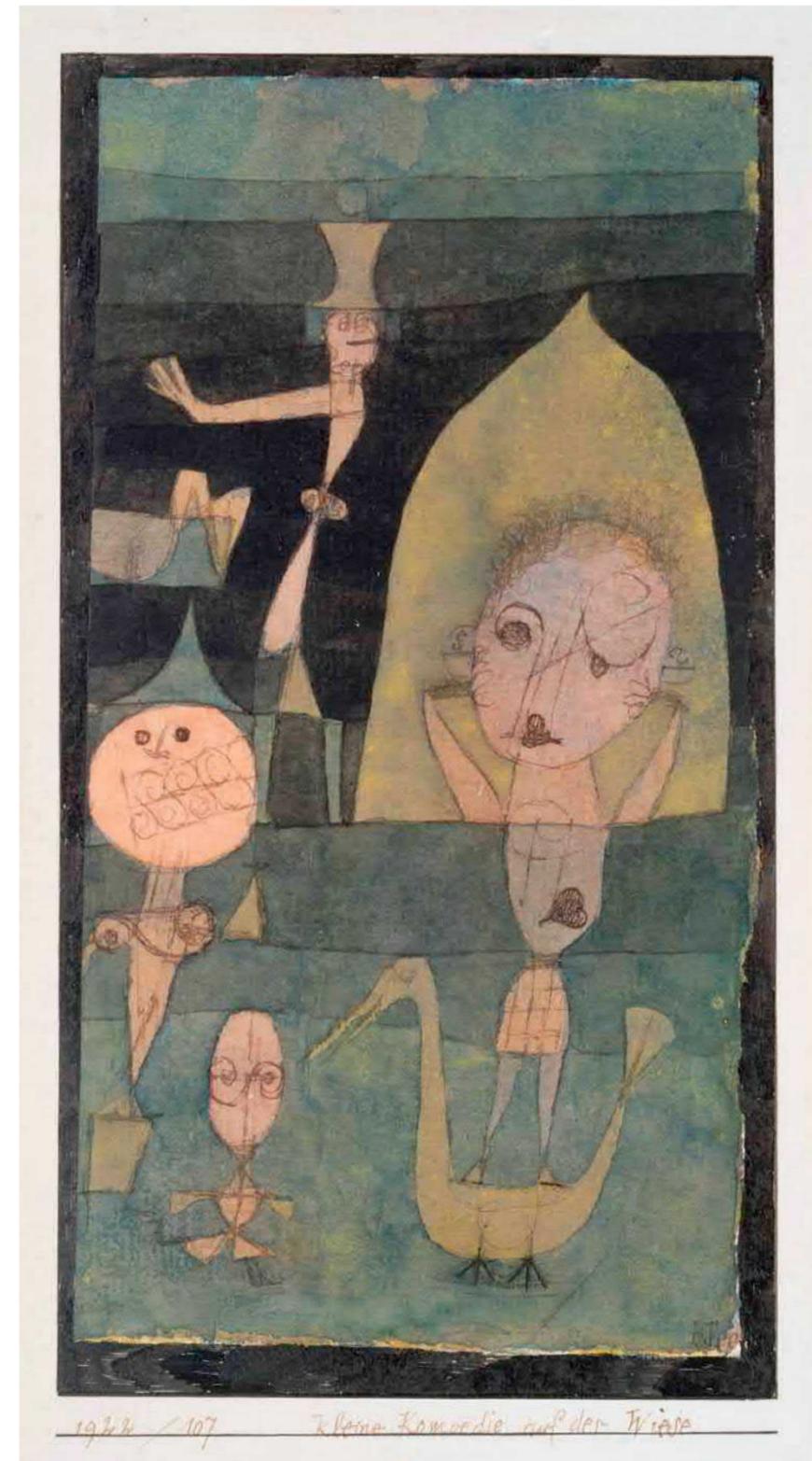
Seine *Kleine Komödie auf der Wiese* ist ein besonders reizvolles Werk dieser Art. Mit dem kleinen Theaterensemble auf der grünen Wiese zeugt es von seinem Vergnügen am Bauhaus-Spektakel und ist zugleich eine liebenswürdige Parodie auf das große Theater.

Das Aquarell war ursprünglich Teil einer größeren Komposition. Aber wie er es auch in anderen Fällen machte, bearbeitete Klee das Blatt mit der Schere und schnitt es in zwei Teile. Aus einer vielfigurigen Szene machte er dabei in *Kleine Komödie auf der Wiese* ein Kammerstück, deren weibliche Hauptfigur mit ähnlicher Geste auftritt wie Klees *Sängerin L. als Fiordiligi*. CHO

At the Bauhaus in Weimar, Klee encountered a new form of theatrical performance, which enriched his pictorial world for several years: the Bauhaus festivals, at which the students wore costumes and performed not only at the Bauhaus itself, but also throughout the entire town. The carnival festivities at the end of winter, the lantern festival in June and the kite festival in October were occasions for such masquerades with self-designed costumes, paper lanterns and large parades. Such fanciful goings-on became the theme of numerous pictures by Klee.

His *Small Comedy on the Meadow* is an especially appealing work within this group. With the small theatre ensemble on a green meadow, it bears witness to Klee's pleasure in the Bauhaus pageants and is at the same time an amiable parody of grand theatre.

The watercolour was originally part of a larger composition – but, as he had done in other cases, Klee took scissors and cut it into two parts. With *Small Comedy on the Meadow*, he transformed a multi-figured scene into a chamber drama, the main female protagonist of which also appears with a similar gesture in *The Singer L. as Fiordiligi*. CHO



DER KONZERTDIRIGENT F. L.

1922, 257

FEDER AUF PAPIER AUF KARTON, 25 x 23 CM

NACHLASS PIERRE BOULEZ

THE CONCERT CONDUCTOR F. L.

1922, 257

PEN ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 25 x 23 CM

PIERRE BOULEZ ESTATE

Die Zeichnung dürfte ein Porträt von Ernst Latzko sein, auch wenn Klee den Vornamen nicht korrekt abgekürzt hat. Latzko war Dirigent und seit 1913 Kapellmeister am Weimarer Nationaltheater. Er war mit den Meistern des Bauhauses gut bekannt, man lud sich gegenseitig ein und führte fachliche Diskussionen (S. 149 f.).

Klee interessierte sich für die Kunst des Dirigierens, da er darin eine visualisierte Form von Musik erkannte. In seinen Vorlesungen am Bauhaus behandelte er die Taktstockführung und leitete daraus Regeln für eine rhythmisierte Linienführung im Bild ab. In der Porträtzeichnung fügte er am unteren Bildrand eine Notenzeile mit einer zunächst aufsteigenden, dann abfallenden Tonfolge ein. Ihr entspricht die Geste des erhobenen und des gesenkten Arms.

Die Zeichnung ist auch wegen ihrer Provenienz interessant. Sie gehörte dem Komponisten Pierre Boulez bis zu seinem Tod. Paul Sacher, der Schweizer Mäzen, Dirigent und Gründer der Paul-Sacher-Stiftung hatte das Werk 1972 erworben und es Boulez geschenkt. Sacher bezog sich damit auf dessen außerordentliches Interesse am Werk Klees, das ihn auch veranlasst hatte, 1989 das Buch *Le pays fertile*, eine Studie über die strukturellen Aspekte von Klees Malerei zu schreiben.

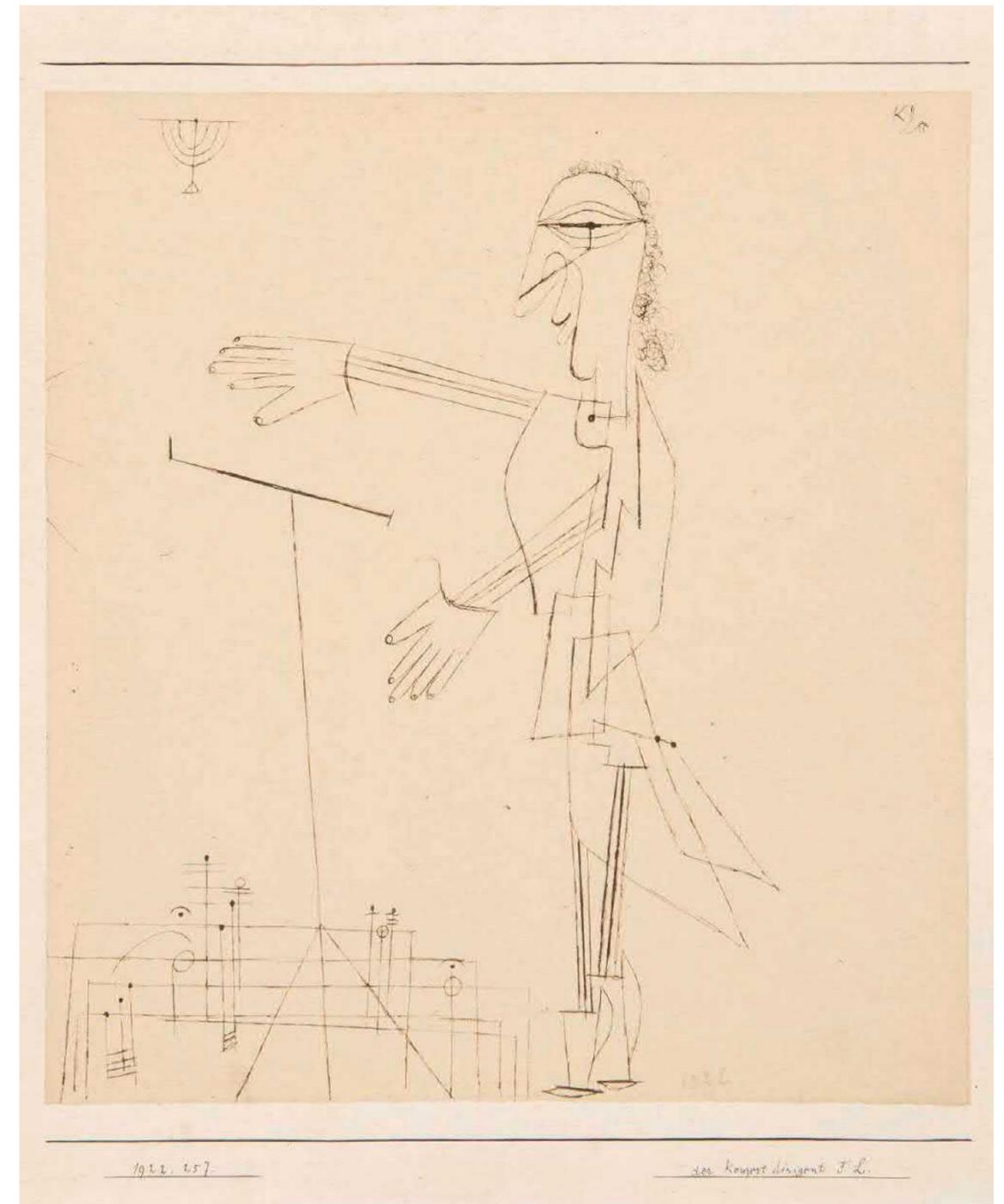
CHO

The drawing is presumably a portrait of Ernst Latzko, although Klee did not abbreviate the first initial correctly. Latzko was a conductor and had been music director at the National Theatre in Weimar since 1913. He was well acquainted with the Bauhaus masters, with whom he took turns at extending invitations and conducted professional discussions (p. 149 f.).

Klee was interested in the art of conducting, since he saw this as a visualised form of music. In his Bauhaus lectures, he discussed the use of the baton and derived from this rules for a rhythmic management of lines in the visual image. Along the lower edge of the drawing, he included a staff with an initially ascending and then descending tone sequence, which corresponds with the gesture of the raised and lower arms.

The drawing is also interesting because of its provenance. It belonged to the composer Pierre Boulez until his death; Paul Sacher, the Swiss art patron, conductor and founder of the Paul Sacher Foundation, had acquired the work in 1972 and given it to Boulez as a present. In doing so, Sacher referred to the conductor's exceptional interest in Klee's work, which prompted him to write the book *Le pays fertile* (1989), a study on the structural aspects of Klee's painting.

CHO



DIE SÄNGERIN L. ALS FIORDILIGI

1923, 39

ÖLPAUSE UND AQUARELL AUF KREIDEGRUNDIERUNG AUF ZEITUNGSPAPIER AUF KARTON, 50 x 33,5 CM

GALERIE THOMAS, MÜNCHEN

THE SINGER L. AS FIORDILIGI

1923, 39

OIL TRANSFER AND WATERCOLOUR ON CHALK PRIMER ON NEWSPRINT, MOUNTED ON CARD,

50 x 33,5 CM

GALERIE THOMAS, MUNICH

Die Sängerin L. als Fiordiligi, 1923, 39, ist Klees bedeutendstes Opernbild und zugleich eines der in seinem Gesamtwerk am häufigsten wiederholten Motive. Nicht weniger als fünf Fassungen gibt es von der zierlichen Frau mit Hut, die Fiordiligi, eine der beiden weiblichen Hauptfiguren aus Mozarts komischer Oper *Così fan tutte*, darstellt.

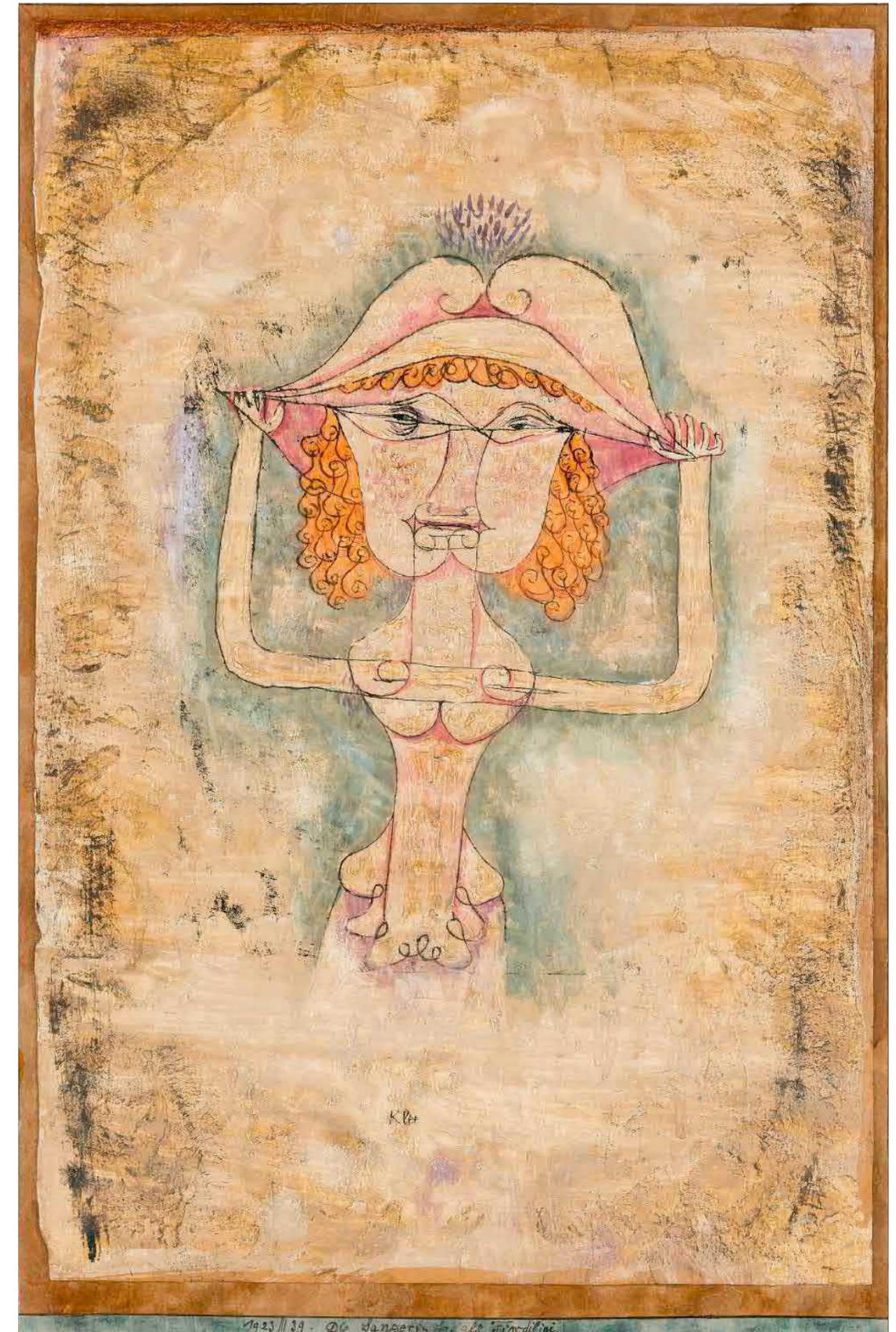
Am Anfang der Werkreihe stand, sozusagen als Prototyp, die „Nadelriss“-Zeichnung (*Fiordilighi*, <zu 1923, 39>; 1923, 95) (Abb. S. 92), die Klee zum Durchpausen verwendete. Dabei drückte er die Linien mit einer Nadel durch das Blatt auf eine schwarz eingefärbte Unterlage, die ihrerseits wiederum auf dem endgültigen Bildträger die Umrisse der Komposition hinterließ. Sie liegt der *Sängerin L. als Fiordiligi* zugrunde, die Klee zu einem bildhaften Aquarell ausarbeitete und die das Hauptwerk der ganzen Bildgruppe darstellt. Noch im selben Jahr wiederholte er das Motiv als Pinselfeichnung (*Sängerin der komischen Oper*, 1923, 118) (Abb. S. 93), und zwei Jahre später setzte er das Aquarell in eine Lithografie um (vgl. S. 94 f., *Die Sängerin der komischen Oper*, 1925, 225). 1927 schließlich nahm er das Motiv noch einmal auf, diesmal im Querformat und auf dunklem Untergrund (S. 34).

Die Szene, auf die Klee sich in den Darstellungen der „Sängerin“ bezog, steht im 2. Akt, 12. Szene: Fiordiligi hat bisher allen Verführungskünsten des sie bedrängenden Ferrando widerstanden und ihrem (scheinbar) in den Krieg gezogenen Geliebten Guglielmo die Treue gehalten. Sie spürt allerdings, dass Ferrandos Werben nicht spurlos an ihr vorüber gegangen ist und sie – gegen ihre verzweifelte Abwehr – Liebe für ihn empfindet. In dieser

The Singer L. as Fiordiligi, 1923, 39, is Klee's most important opera picture and, at the same time, one of the most frequently recurring motifs in his oeuvre. There are no less than five versions of the petite woman with a hat, who represents Fiordiligi, one of the two main protagonists of Mozart's comical opera *Così fan tutte*.

At the beginning of this series of works, as a prototype so to speak, was the 'perforated' drawing (*Fiordilighi*, <to 1923, 39>; 1923, 95) (fig. p. 92), which Klee used for tracing. For this, he used a needle to press the lines through the paper onto a black-coloured underlay, which, in turn, left an impression of the outlines of the composition on the final picture support. It is the basis of *The Singer L. as Fiordiligi*, which Klee elaborated to create a vivid watercolour, and which represents the main work of the series of pictures as a whole. That same year, he repeated the motif as a brush drawing (*Singer of the Comic Opera*, 1923, 118) (fig. p. 93), and two years later, he transformed the watercolour into a lithograph (cf. p. 94 f., *The Singer of the Comic Opera*, 1925, 225). In 1927, finally, he took up the motif once again, this time as a horizontal format and on a dark background (p. 34).

The scene to which Klee referred in his depictions of the 'singer' is Act 2, Scene 12 of *Così fan tutte*: Up until now, Fiordiligi has resisted every attempt at seduction by the persistent Ferrando and remains loyal to her lover Guglielmo, who has been (ostensibly) called to war. She senses, however, that Ferrando's courting has not left her unaffected and that – despite her desperate defence – she feels love for him. In this volatile situation, Fiordiligi concentrates all her energy and decides to put on Guglielmo's uniform in order to fight on his side in the battle. She tears off her headdress and puts on Guglielmo's two-cornered hat: 'Out with you, fatal finery, I despise you. [...] In your place I don this helmet'



zugespitzten Situation bündelt Fiordiligi all ihre Kräfte und beschließt, die Uniform Guglielmos anzuziehen, um an seiner Seite in der Schlacht zu kämpfen. Sie reißt sich ihren Kopfschmuck ab und setzt Guglielmos Zweispitz auf: „Zur Hölle mit dir, unseliger Schmuck! [...] an deine Stelle setze ich nun den Hut.“

Bei Klee ist die Szene in einer prägnanten Geste zusammengefasst: Fiordiligi setzt sich nicht nur den Hut auf, sie hält sich regelrecht an ihm fest. Ihre marionettenhaft erhobenen Arme grenzen ein Bildfeld ein, in dem alle erotischen Signale – Brüste, Augen, Lippen, Haare – vereint sind. Verlockung und Abwehr werden dabei gleichermaßen angedeutet: Ihre Augen und die geschwungene Hutöffnung erinnern an das weibliche Genital, der senkrechte Steg, der von den Brüsten bis zu den Augen führt, bildet im Gegenzug eine Schranke, die das Gesicht zu verschließen scheint. Formales Leitmotiv ist die verspielte Volute, die man ebenso gut als Variation auf den Violinschlüssel wie als Rokokodekor ansehen kann und die von den Rockschoßen über die Brustpartie bis zum Hut und der üppigen Lockenfrisur vielfach multipliziert wird.

Klees Bezugnahme auf eine Sängerin namens „L.“ hat zu vielerlei Spekulationen Anlass gegeben. Verschiedene Gesangskünstlerinnen wurden genannt, deren Namen mit „L.“ beginnen, ohne dass man einen befriedigenden Zusammenhang herstellen konnte. Es gibt jedoch zwei Überlieferungen, die eine hohe Wahrscheinlichkeit besitzen, da sie aus Klees nächster Umgebung stammen. Die eine geht auf Klees Sohn Felix zurück, die andere auf seine Frau Lily. Felix Klee berichtet von einer Weimarer Sängerin namens Priska Aich, die Klee besonders schätzte und in der Sängerin verewigt haben soll. Lily Klee dagegen nennt in ihren bisher unveröffentlichten Lebenserinnerungen die Münchner Sängerin Hermine Bosetti, deren Auftritt mit dem Hut Klees Darstellungen zugrunde liege. Die Aussagen scheinen

With Klee, the scene is summarized in one concise gesture: Fiordiligi not only dons the hat, but holds onto it tightly. Her arms raised like those of a marionette demarcate a pictorial field, in which all erotic signals – breasts, eyes, lips, hair – are united. Seduction and resistance are equally suggested: Her eyes and the curved opening of the hat are reminiscent of female genitals, while the vertical bar that leads from her breasts to her eyes in turn forms a barrier that appears to block the face. The formal leitmotif is the playful volute scroll, which one can see both as a variation on the treble clef and a Rococo décor, and which is multiplied many times from the coattails across the breast area and up to the hat and the sumptuously curly hair.

Klee's reference to a singer named 'L.' has given cause for all kinds of speculations. Various vocal artists have been cited whose names begin with 'L', whereby no satisfactory connection could be established. There are, however, two explanations that

sich zu widersprechen und lassen sich doch unter dem Aspekt von Klees kompliziertem Werkprozess miteinander verbinden. Denn es wäre fast zu einfach gedacht, wollte man eine für Klee so wichtige Figur seines Werkes nur auf ein einmaliges Erlebnis zurückführen. Vielmehr ist es gut möglich, dass Klee, der in seinem ganzen Werk mit biografischen Querverbindungen, Rücksprüngen und Erinnerungen arbeitet, hier mehrere Eindrücke aus verschiedenen Zeiten und Orten zusammenfasste. Dies hat umso mehr Wahrscheinlichkeit, seit herausgefunden wurde, dass die Weimarer Sängerin Aich in außerehelicher Beziehung zu dem Dirigenten Ernst Latzko stand und damit auch ihr Namenskürzel einen geheimen Hintersinn besitzen würde. Andrea Gott dang hat das in diesem Katalog erstmals ausgeführt (S. 154).

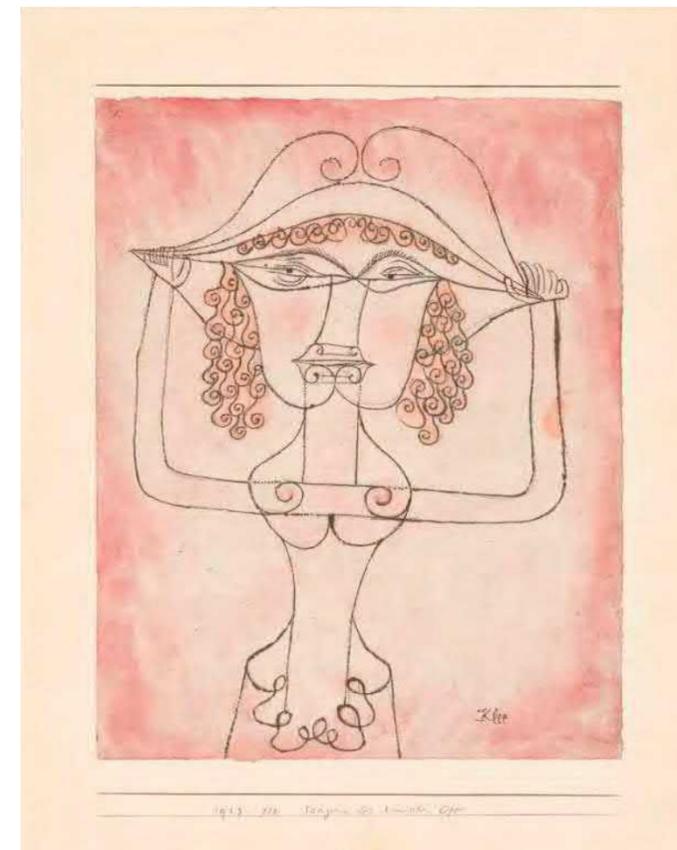
CHO

possess high probability since they come from Klee's immediate surroundings. The one originates with Klee's son Felix, and the other with his wife Lily. Felix Klee reports on a singer from Weimar named Priska Aich, who Klee particularly appreciated and ostensibly immortalised in *The Singer*. In contrast, in her hitherto unpublished memoirs, Lily Klee names Munich-based singer Hermine Bosetti, whose performance with the hat, she claims, is the basis of Klee's depiction. The statements appear to contradict each other, yet they can in fact be combined under the aspect of Klee's complicated working process. For it would be almost too easy to trace a figure so important to Klee and his work to one single experience. It is thus highly possible that Klee – who, throughout his oeuvre worked with biographical cross-connections, re-entries, and memories – summarised here numerous impressions from different times and places. This is all the more probable since it has become known that the Weimar-based singer Aich had an extramarital relationship with the conductor Ernst Latzko, so that abbreviation of her name might have a secret, deeper meaning. Andrea Gott dang has presented this theory for the first time in this catalogue (p. 154).

CHO



Fiordiligi sich wappend /
Fiordiligi Arming Herself
1923, 95
Museum Sammlung Rosengart, Luzern



Sängerin der komischen Oper /
Singer of the Comic Opera, 1923, 118
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
Estate of Karl Nierendorf, by purchase

DIE SÄNGERIN DER KOMISCHEN OPER

1925, 225

LITHOGRAFIE, MIT WASSERFARBE GESPRITZT, AUF BÜTTEN, 41,2 X 28,3 CM

PRIVATBESITZ, BERN

THE SINGER OF THE COMIC OPERA

1925, 225

LITHOGRAPH, SPATTERED WITH WATERCOLOUR, ON HANDMADE PAPER, 41,2 X 28,3 CM

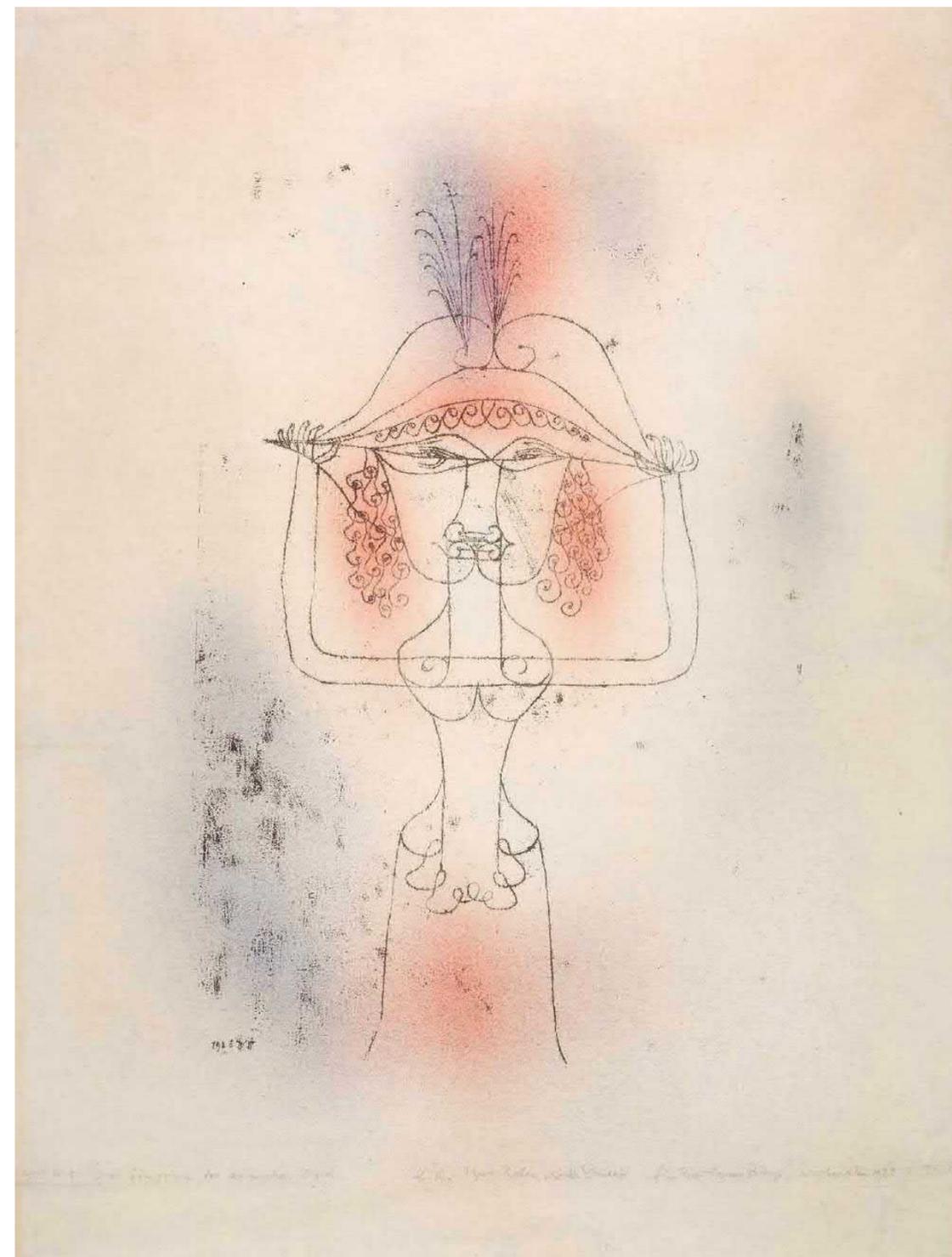
PRIVATE COLLECTION, BERN

Die Lithografie der *Sängerin* entstand zwei Jahre nach dem Aquarell (vgl. S. 90–93). Laut Klees handschriftlichem Werkverzeichnis hatte sie eine Auflage von elf Exemplaren und wurde am Bauhaus in Weimar gedruckt. Sechs der Abzüge dienten dabei einem besonderen Zweck. Sie waren die erste Jahresgabe für die Gründungsmitglieder der sogenannten Klee-Gesellschaft, einer Gruppe von Sammlern, die sich im Sommer 1925 zu einem privaten Förderkreis für Klee formiert hatte. Die Statuten der Klee-Gesellschaft sahen vor, dass sich die Mitglieder zu einem Monatsbeitrag von 50 Mark verpflichteten und dafür Werke Klees zu Sonderkonditionen erwerben konnten; zusätzlich erhielten sie am Ende des Jahres ein Weihnachtsgeschenk.

Für die Jahresgabe der *Sängerin* wurde der Schwarzdruck der Lithografie von Klee individuell koloriert, sodass jedes der Blätter ein Unikat darstellt. Eine handschriftliche Widmung dedizierte die Blätter an die jeweiligen Empfänger. „für Frau Hanny Bürgi, Weihnachten 1925 Klee“ schrieb Klee unter das vorliegende Blatt und übereignete es damit seiner damals langjährigsten Sammlerin, die bereits um 1909/10, als Klee noch weitgehend unbekannt war, erste Werke von seiner Hand erworben hatte. CHO

The lithograph of the *Singer* was produced two years after the watercolour (cf. p. 90–93). According to Klee's handwritten catalogue of works, it was printed in an edition of eleven at the Bauhaus in Weimar. Six of the prints served a special function. They were the first annual edition for the founding members of the so-called Klee Society, a group of collectors who had come together in the summer of 1925 to form a private circle of patrons in support of Klee. The statutes of the Klee Society stipulated that the members commit themselves to a monthly contribution of fifty marks, which entitled them to acquire works by Klee on special terms; at the end of the year, each member also received a Christmas present.

For the special edition of the *Singer*, the black-printed lithograph was individually coloured by Klee, so that each piece is a unique work. Furthermore, each was accompanied by a handwritten dedication to the respective collector. Along the lower edge of the present work, Klee wrote 'for Frau Hanny Bürgi / Christmas 1925 / Klee', thus dedicating it to his most long-standing collector at the time, who had already acquired her first works by the artist as early as 1909/10, when Klee was still largely unknown. CHO



KOMISCHE ALTE

1923, 92

FEDER, BLEISTIFT UND AQUARELL AUF PAPIER AUF KARTON, 32,5 x 18 CM

DALE TAYLOR & ANGELA LUSTIG

COMIC OLD WOMAN

1923, 92

PEN, PENCIL AND WATERCOLOUR ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 32,5 x 18 CM

DALE TAYLOR & ANGELA LUSTIG

Das Aquarell *Komische Alte* entstand während Klees Zeit am Bauhaus, im selben Jahr wie *Die Sängerin L. als Fiordiligi* (S. 90–93). Es zeigt ein fast bildfüllendes langgezogenes Gesicht auf einem sehr schmalen Hals. Auf der Nase sitzt unter roten Brauen ein Lorgnon, dessen spiegelnde Gläser die Augen verdecken. Voluten, Variationen von Notenschlüsseln, sind hier, wie auch bei *Fiordiligi*, ein wichtiges gestalterisches Element. Sie bilden die Ohren und den Mund, der durch ein rotes Band zusammengeschnürt ist, und zieren die Stirn. Eine dicke rote Träne rinnt über eine Wange. Bereits im Frühjahr 1901 schrieb der Künstler in sein Tagebuch unter „Gedanken über Portraitkunst“: „Ich schreibe Worte auf die Stirn und um die Mundwinkel. Meine Menschengesichter sind wahrer als die wirklichen.“

Der Titel verweist auf das Rollenfach der komischen Alten, das seinen Ursprung in der *Commedia dell'Arte* hat und zum Teil noch heute eine Charakterrolle im Theater darstellt. Klee hat sie hier als feingeistige alte Jungfer dargestellt. Durch das Anfügen der dunkelgrau bemalten Streifen ober- und unterhalb der Darstellung hat er gleichsam die Illusion eines dunklen Bühnenraumes geschaffen.

PVE

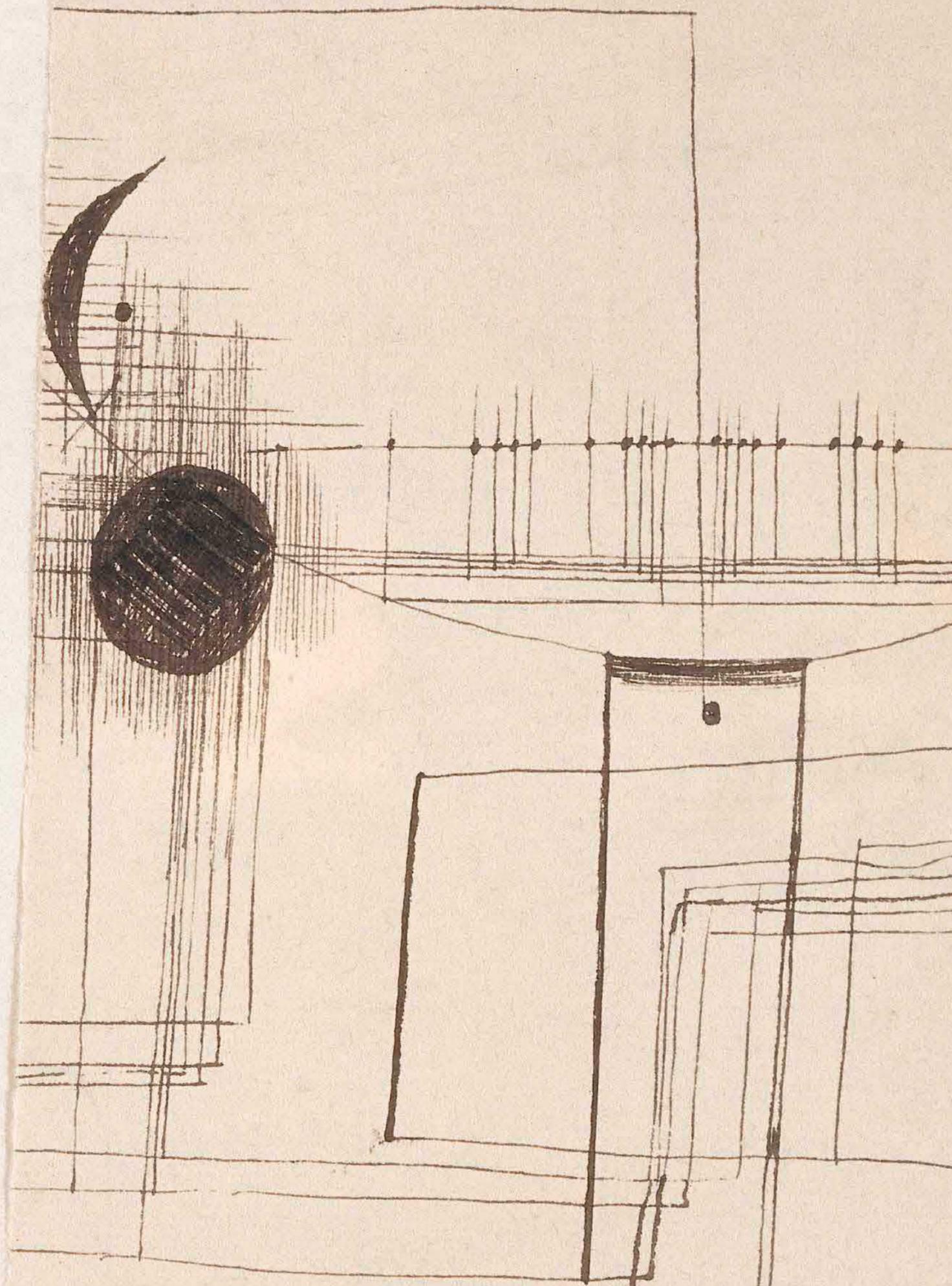
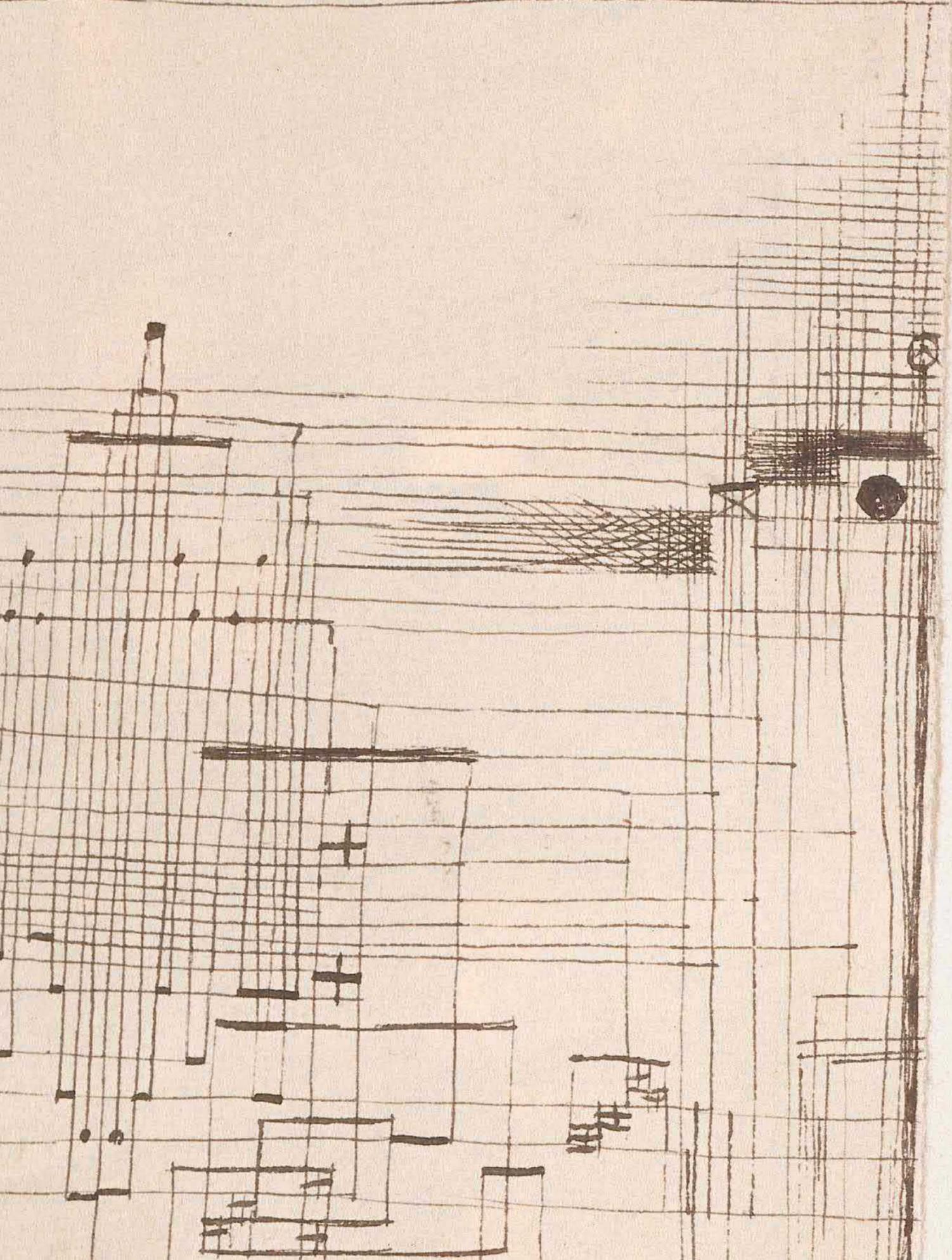
The watercolour *Comic Old Woman* was created during Klee's tenure at the Bauhaus, in the same year as *The Singer L. as Fiordiligi* (p. 90–93). It depicts, atop a very narrow neck, an elongated face, which nearly fills the entire picture plane. On the nose, beneath red eyebrows, is a lorgnette, the reflective glass of which conceals the eyes. Here, as in *Fiordiligi*, volutes – variations of clefs – are an important compositional element. They form the ears and also the mouth, which is tied shut by a red ribbon, as well as embellishing the forehead. A fat red teardrop runs down the cheek. As early as 1901, the artist wrote in his diary under the heading 'Thoughts on the Art of Portraiture': 'I write words on the forehead and around the corners of the mouth. My faces of people are more genuine than those of reality.'

The title refers to the range of roles of comic old women, which has its origins in the *Commedia dell'arte* and, in some cases, continues to this day to represent a character role in theatre. Here Klee has depicted the old woman as a sophisticated old maid. By adding the dark grey bars above and below the image, he created the illusion of a dark stage area.

PVE



1923 92 Komische Alte



KOMISCHE FIGUR AUS EINEM BAYRISCHEN VOLKSSTÜCK

1924, 170

FEDER UND AQUARELL AUF PAPIER AUF KARTON, 22,7 x 20,3 CM

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

COMIC CHARACTER FROM A BAVARIAN FOLK-PLAY

1924, 170

PEN AND WATERCOLOUR ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 22,7 x 20,3 CM

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

In der karikaturartigen Federzeichnung hat Klee das Gesicht der männlichen Figur aus ineinander verschlungenen Linien gezeichnet. Der Umriss der Hutkrone, mit einem Zweig besteckt, geht in spärliche Haarsträhnen über, am Ohr läppchen hängt ein kleiner Ring.

Klee lebte ab 1898 in München. Er besuchte Theater und Oper, sah jedoch vermutlich im Volkstheater auch bayerische Volksstücke. Er mochte Karl Valentin und empfahl Lily den Besuch einer Vorstellung. Möglicherweise sah er ihn auf der Bühne der Gaststätte Leopold von Josef „Papa“ Benz in der Leopoldstraße 50. Auch das Kasperltheater auf der Auer Dult war ihm bekannt, zumindest lieferte er seinen Sohn Felix dort ab und ließ sich von ihm zu Hause die Geschichten mit Handpuppen nachspielen. Tatsächlich lässt die übertrieben große, gebogene Nase an die Figur des Kasperl denken.

Dem feinsinnigen jungen Künstler und Musiker aus der Schweiz muss der typische Bayer grobschlüchtig, die kurze Lederhose fremdartig und die Sprache unverständlich erschienen sein. Mit dem ihm eigenen Humor, wenigen Linien und ein paar Schattierungen hat Klee die *Komische Figur aus einem bayrischen Volksstück* zu Papier gebracht.

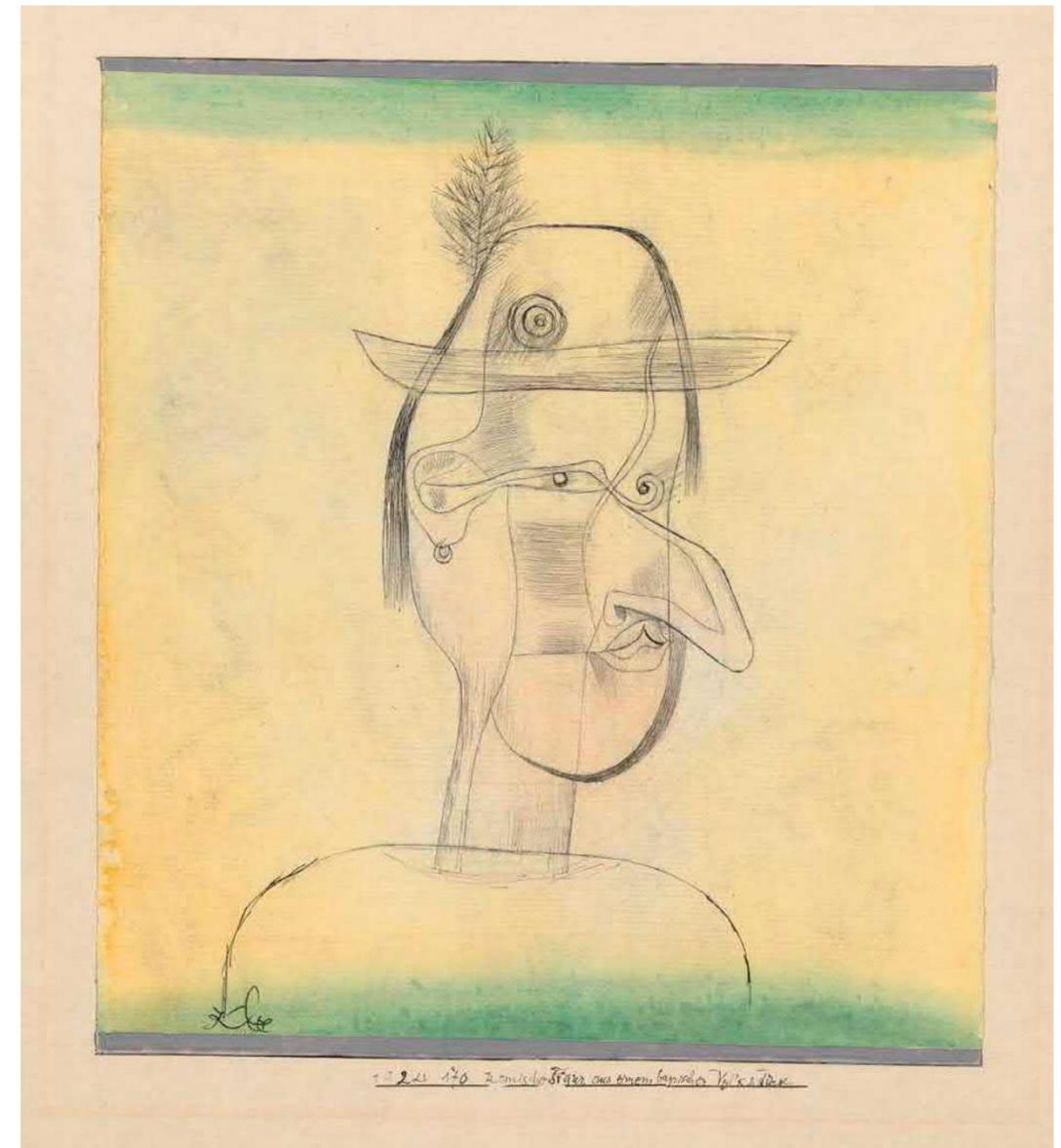
PVE

In the caricature-like pen-and-ink drawing, Klee has traced the face of a male figure with interwoven lines. The contour of the crown of the hat, decorated with the branch of a tree, merges into the sparse strands of hair, and a small ring hangs on the earlobe.

Klee had lived in Munich since 1898. He attended the theatre and the opera, but also presumably saw Bavarian folk plays in the Volkstheater. He was fond of Karl Valentin and recommended to Lily that she attend a performance. He might have seen Valentin on the stage of Café Leopold, which was run by Josef 'Papa' Benz, at Leopoldstrasse 50. He was also acquainted with the puppet theatre at the Auer Dult; at least he often deposited his son Felix there and then, at home, watched him re-enact the stories with hand puppets. And indeed, the exaggeratedly large, hooked nose of the figure is reminiscent of the figure of Kasper.

For the sensitive young artist and musician from Switzerland, the typical Bavarian must have seemed coarse, the short leather trousers strange and the language incomprehensible. With his own special humour, few lines and sparse shading, Klee captured the *Comic Character from a Bavarian Folk-Play* on paper.

PVE



ESEL

1925, 83

LITHOGRAFIE AUF SIMILIJAPAN, 24 x 14,5 CM

E. W. K., BERN

DONKEY

1925, 83

LITHOGRAPH ON JAPAN SIMILI PAPER, 24 x 14,5 CM

E. W. K., BERN

Im April 1906 reiste Paul Klee mit seinem Jugendfreund Hans Jörg Bloesch für mehrere Tage nach Berlin. Am 12. April abends besuchte er im Neuen Theater Shakespeares *Sommernachtstraum* in der bis heute legendären Inszenierung von Max Reinhardt, der statt eines gemalten Waldprospekts eine Drehbühne einbauen ließ, auf der ein dreidimensionaler Wald stand. Klee hat später noch andere Vorstellungen des *Sommernachtstraums* gesehen, über die von Reinhardt schrieb er in einem Brief an seine Frau Lily: „Sommernachtstraum war großartig!“

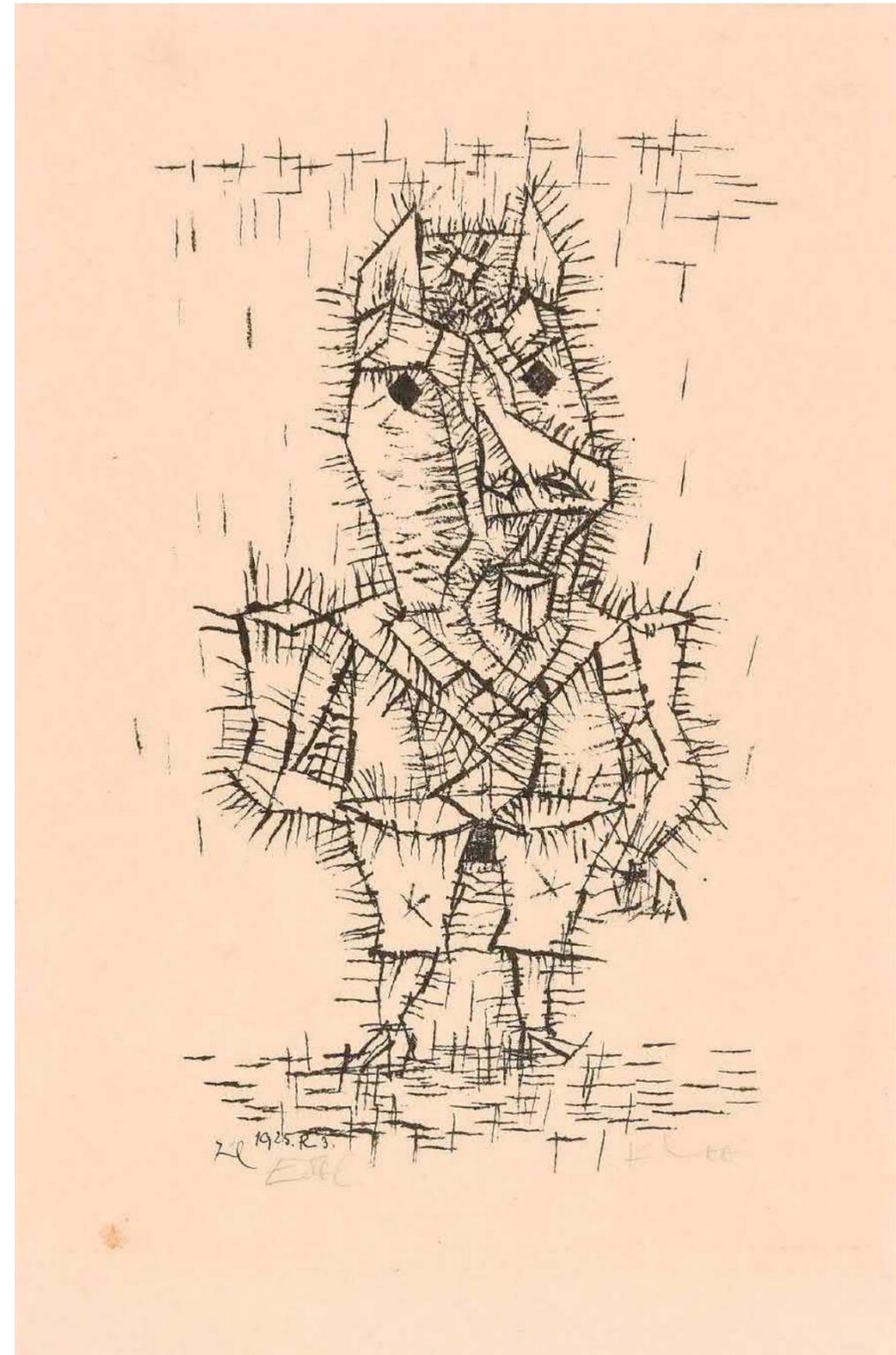
Die fein gezeichnete Lithografie aus der Bauhauszeit steht möglicherweise als Symbol für einen dummen Menschen, könnte jedoch auch den Weber Niklaus Zettel darstellen, der mit anderen Handwerkern im Wald *Pyramus und Thisbe* einstudiert. Elfenkönig Oberons Diener Puck zaubert Zettel einen Eselskopf auf die Schultern, durch einen weiteren Zauber verliebt sich die Elfenkönigin Titania in den einfachen Mann mit Eselskopf. Zettel ist eine wichtige Figur in Shakespeares Stück, er vereint die beiden wichtigen Themen Fantasie und Realität. Auch Klee vereint diese Gegensätze, die er nicht als solche empfand, in seiner Kunst.

PVE

In April 1906, Paul Klee travelled to Berlin for several days together with his childhood friend Hans Jörg Bloesch. On 12 April, he attended an evening performance of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* at the Neues Theater in the legendary production by Max Reinhardt, who, in place of a painted backdrop, installed a revolving stage with a three-dimensional forest. Klee later attended other stagings of *A Midsummer Night's Dream*, but he wrote about the Reinhardt production in a letter to his wife Lily: '*Midsummer Night's Dream* was magnificent!'

The delicately drawn lithograph from the Bauhaus period might symbolically represent a dim-witted person – but may also depict the weaver Nick Bottom, who rehearses *Pyramus and Thisbe* in the forest together with other craftsmen. The faerie king Oberon's servant Puck magically transforms Bottom's head into that of a donkey and, through a further spell, the faerie queen Titania falls in love with the simple man with a donkey's head. Bottom is an important figure in Shakespeare's comedy, uniting the two key themes of fantasy and reality. Klee also unites these opposites – which he does not perceive as such – in his art.

PVE



FIGURINE DES BUNTEN TEUFELS

1927, 166

TEMPERA AUF PAPIER AUF KARTON, 46,7 x 30,5 CM

FRANZ MARC MUSEUM, KOCHEL A. SEE, DAUERLEIHGABE AUS PRIVATBESITZ

FIGURINE OF THE COLOURFUL DEVIL

1927, 166

TEMPERA ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 46,7 x 30,5 CM

FRANZ MARC MUSEUM, KOCHEL A. SEE; ON LONG-TERM LOAN FROM A PRIVATE COLLECTION

Vor grauem, durch den groben Duktus gut erkennbarem Grund hebt sich eine in leuchtenden Farben gehaltene Teufelsfigurine ab. Fast wie aus einem Guss erscheint die schwarze Linienführung der Umriss- und Binnenzeichnung, die bewusst einer dreidimensionalen Wirkung entgegensteht. Die Darstellung wird von spitz gezackten Dreiecken bestimmt: vom gehörnten Kopf, über Nase und Hals bis zum Kostüm der Figurine, wo sich die Linien zu einer geometrisierenden Komposition verselbstständigen. Die grobe Temperamalerei entspricht der derb-naiven Darstellung einer volkstümlichen Handpuppenfigur, die auf ihre charakteristischen Merkmale reduziert ist. Die verschlungenen Linien suggerieren Bewegung und Wandelbarkeit.

Die Arbeit gehört zu einer Reihe von Werken aus dem Jahr 1927, in denen Klee Themen aus dem Bereich des Puppentheaters behandelt. Hatte er früher echte Spielpuppen gebastelt (S. 56–67), so entwickelte er nun malerische Bildformen für das komödiantische Volk aus Narren, Zwergen und Teufeln. Für die Figur des Teufels hegte er dabei grundsätzlich große Sympathie: als Verkörperung des Bösen, ohne dass das Gute im Leben nicht denkbar ist. SD

The small, brightly coloured figure of a devil stands out against the grey ground, easily recognisable through the coarse brushwork. A well-conceived whole, the black lines of both the outline and the interior drawing deliberately thwart a three-dimensional effect. The image is defined by sharply jagged triangles: from the horned head to the nose and neck, all the way down to the figurine's costume, where the lines form an autonomous geometric composition. The coarse tempera painting is fitting for the crudely naïve depiction of a folkloristic hand puppet, which has been reduced to its characteristic features. The curved lines suggest movement and transformability.

The picture belongs to a series of works from 1927, in which Klee takes on themes from the realm of the puppet theatre. Whereas earlier he crafted actual puppets (p. 56–67), now he developed painterly visual forms for a comedic folk composed of fools, dwarfs and devils. He had a great deal of sympathy for the figure of the devil: as the personification of evil, without which the good in life is inconceivable. SD



BLAUBLICK

1927, 248

AQUARELL, TEILWEISE GESPRITZT, AUF PAPIER AUF KARTON, 27,4 x 19,2 CM

OLBRICHT COLLECTION

BLUE GAZE

1927, 248

WATERCOLOUR, PARTIALLY SPRAYED, ON PAPER, MOUNTED ON CARD,

27,4 x 19,2 CM

OLBRICHT COLLECTION

Masks are a leitmotif in Klee's work – from the satirical sketches of his youth to the expressive physiognomies of the final years of his life. He was interested in both the masquerade of theatre and the interpersonal roleplay of everyday life. He attached particular importance to the eyes, which in his work are large, dark, round orbs gazing naively at the world or narrow slits that take on a more spooky appearance.

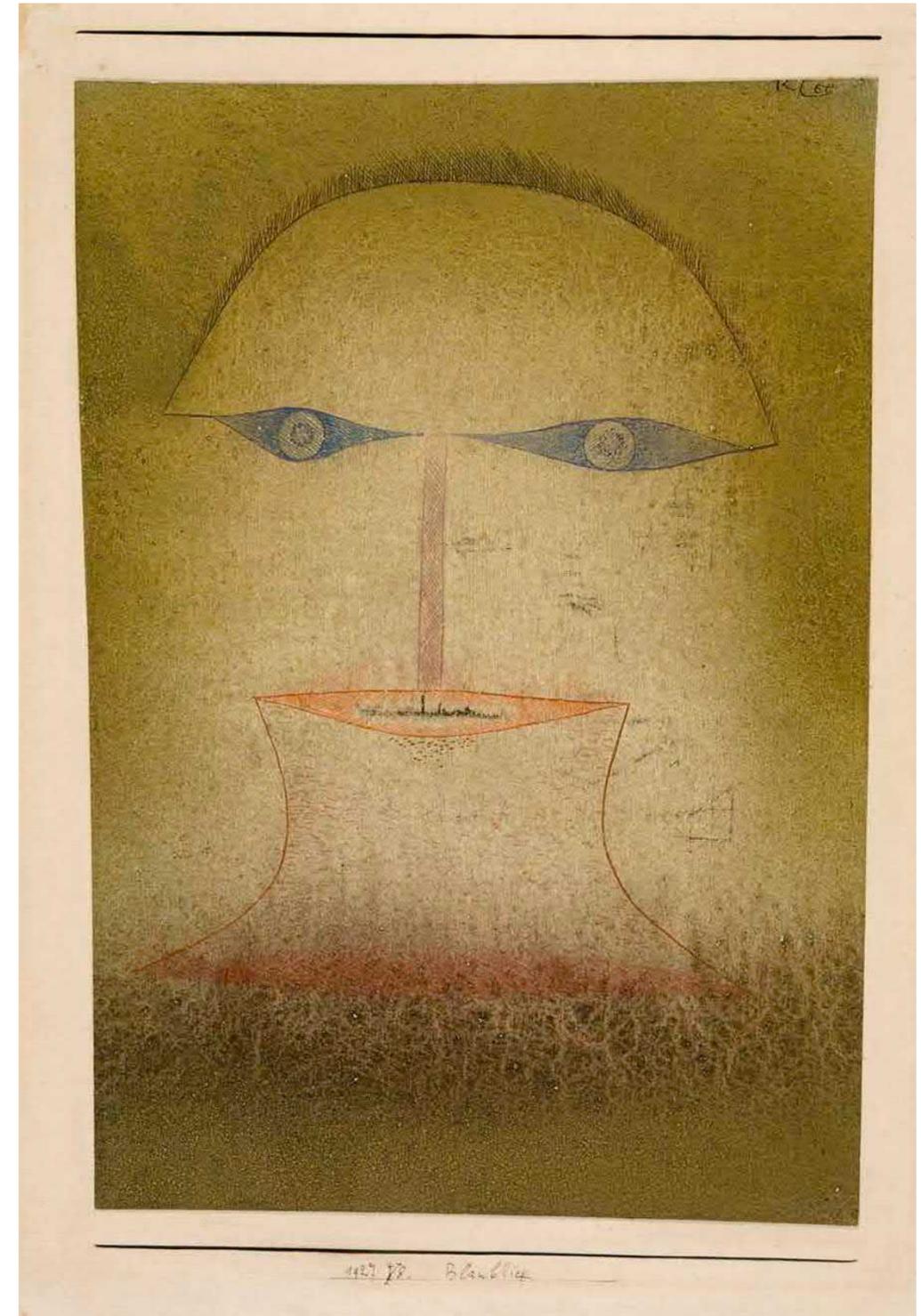
Blaublick gehört zu den außergewöhnlichsten Maskendarstellungen Klee's. Wie die Erscheinung eines Wiedergängers nimmt der Kopf fragmentarische Gestalt an, hinterfangen von modrig-grünem, mit geradezu altmeisterlicher Feinheit aufgetragenem Aquarellgrund. Mund- und Augenpartie, mit scharfen Federstrichen umrissen, geben der Physiognomie eine Aura von Gefahr und Grausamkeit.

Unwillkürlich denkt man angesichts des Titels und der diabolischen Ausstrahlung der Figur an Herzog Blaubart, den blutdürstigen Frauenmörder. Tatsächlich war die Bearbeitung des Blaubartstoffes von Béla Bartók (*Herzog Blaubarts Burg*, 1918) ein Jahr zuvor im Dessauer Stadttheater aufgeführt worden. Klee hatte nicht nur die Aufführung gesehen, sondern bei dieser Gelegenheit auch den Komponisten kennengelernt (S. 229). CHO

Masks are a leitmotif in the work of Paul Klee – from the satires of his youth to the expressive physiognomies of the final years of his life. He was interested in both the masquerade of theatre and the interpersonal roleplay of everyday life. He attached particular importance to the eyes, which in his work are large, dark, round orbs gazing naively at the world or narrow slits that take on a more spooky appearance.

Blue Gaze is one of Klee's most extraordinary mask depictions. Like the apparition of a revenant, the head has a fragmentary form, framed by a mouldy-green watercolour background that has been applied with a refinement reminiscent of the Old Masters. The areas around the eyes and mouth, outlined with sharp pen strokes, lend the physiognomy an aura of menace and cruelty.

Due to the title and also the diabolical appearance of the figure, one automatically recalls Duke Bluebeard, the bloodthirsty ripper. And indeed, Béla Bartók's rendition of the Bluebeard tale (*Bluebeard's Castle*, 1918) had been performed in the municipal theatre in Dessau one year earlier. Klee not only saw the production, but was also given the opportunity to meet the composer (p. 229). CHO



DRAMATISCHE LANDSCHAFT

1928, 154

FEDER UND AQUARELL AUF PAPIER AUF KARTON, 17,3 x 30,5 CM

PRIVATBESITZ

DRAMATIC LANDSCAPE

1928, 154

PEN AND WATERCOLOUR ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 17,3 x 30,5 CM

PRIVATE COLLECTION

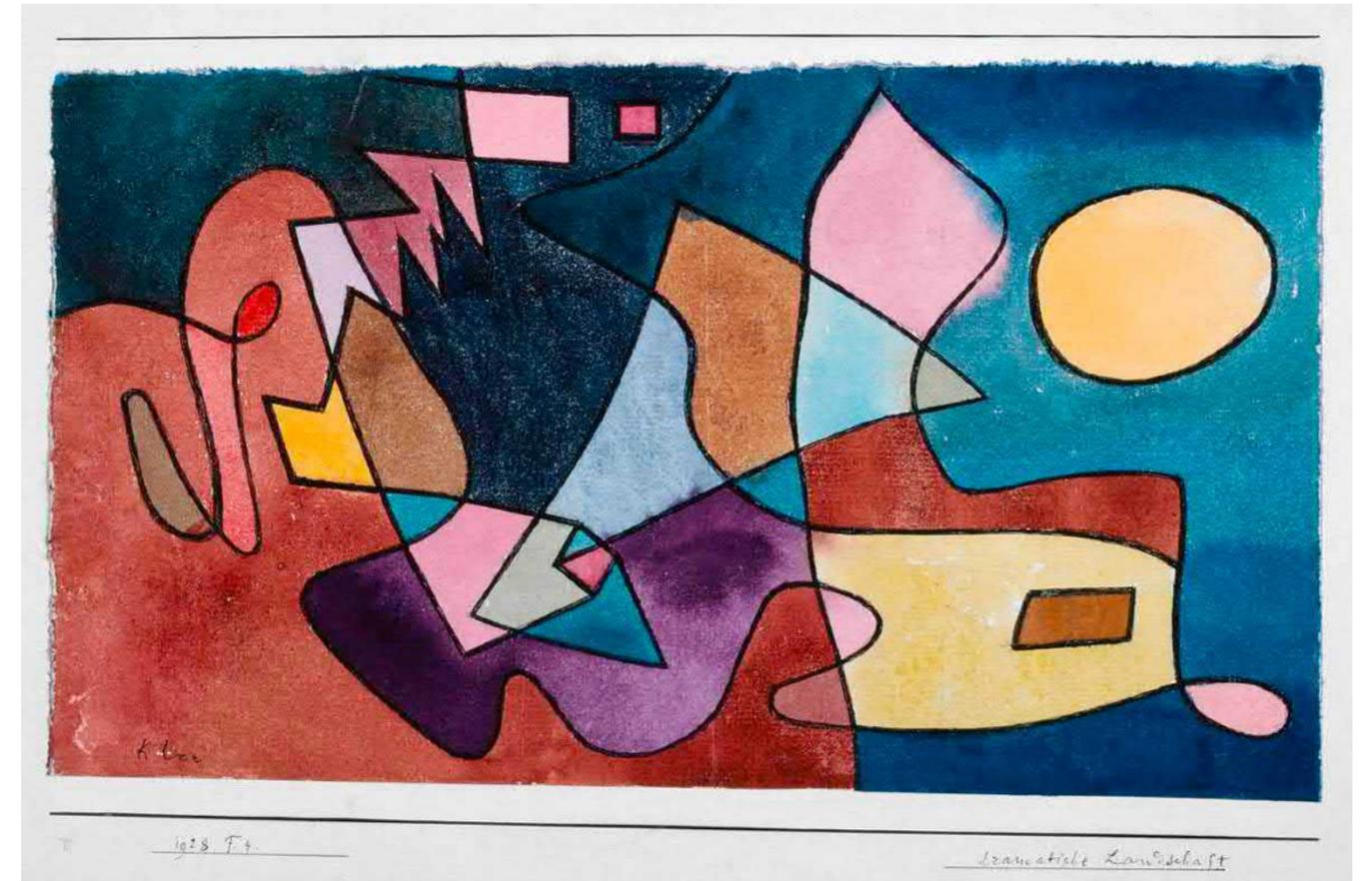
Eine organisch wandernde schwarze Linie, die sich verzweigt, sich überschneidet und verschlingt, die einmal rund und einmal gezackt ist, bildet die Umrisszeichnung für dieses Aquarell. Die entstehenden Flächen sind in unterschiedlichen Farben gefasst: Die von schwarz nach blau changierenden Partien treffen auf helles Gelb, zartes Violett, auf helles und dunkles Rosa, durchsetzt mit rostfarbenen Akzenten. Davon hebt sich auf der rechten Seite eine isolierte, gelb gefasste Kreisform ab, die wie eine Sonne vor einer dunklen Gewitterwand steht. Form und Farbe entwickeln im Wechselspiel der Kontraste einen bewegten Rhythmus, und die Gleichzeitigkeit mehrerer (Farb-)Stimmungen befeuert die im Titel benannte Dramatik. Der Musiker und Maler Klee befasste sich intensiv mit dem musikalischen Begriff der Polyphonie und übertrug diesen oft auf seine Malerei – als Kompositionsgrundlage. Die in der Musik gemeinte „Mehrstimmigkeit“ oder die Gleichzeitigkeit mehrerer Stimmen transformiert Klee auf seine „polyphonen Gebilde“, die sowohl räumlich-geometrische als insbesondere auch farbliche Aspekte vereinen und sich zu einem komplexen und harmonischen Ganzen fügen.

Die vorliegende Arbeit reiht sich ein in die Landschafts- und Architekturdarstellungen, die Klee in seiner Zeit als Lehrer am Bauhaus schuf und mit denen er seinen hochkomplexen Theorien Ausdruck verlieh. SD

An organically meandering black line, which branches out, overlaps and interweaves, and is first curved and then jagged, forms the outline drawing for this watercolour. The surface areas created as a result are filled in with various colours: fields that gradually shift from black to blue are juxtaposed with areas of light yellow, soft violet, and light and dark pink, interspersed with rust-coloured accents. On the right side of the composition, an isolated, yellow circular form stands apart and calls to mind a sun against a backdrop of a dark mass of storm clouds. In the interplay of contrasts, form and colour develop an animated rhythm, and the simultaneity of various (colour) moods intensifies the drama noted in the title. The musician and painter Klee was intensely preoccupied with the musical concept of polyphony and often applied this to his painting as a compositional basis. He transformed that which, in music, denotes the simultaneity of various voices or tones onto his 'polyphonic structures', which unite aspects of space, geometry and especially colour to form a complex and harmonious whole.

The present work is one of a number of landscape and architectural images, which Klee created during his tenure at the Bauhaus and in which he expressed his highly complex theories.

SD



WUNDER DER ZUKUNFT

1928, 161

FEDER AUF PAPIER, ZERSCHNITTEN UND NEU KOMBINIERT, AUF KARTON, 18 x 37 CM

E. W. K., BERN

WONDERS OF THE FUTURE

1928, 161

PEN ON PAPER, CUT AND RECOMBINED, MOUNTED ON CARD, 18 x 37 CM

E. W. K., BERN

Als wäre sie eine Partitur neuer Musik, so mutet die zweigeteilte Zeichnung an und lässt an die zahlreichen Werke zeitgenössischer Komponisten denken, die von Klee inspiriert wurden. Tatsächlich ist die Zeichnung jedoch fest in Klees Œuvre verankert und wird mit Blick auf seine ‚Notenlinien‘-Bilder (S. 22) und vor allem auf seine Bach-Transkription begrifflich, die er zu Beginn der 1920er-Jahre für den Bauhausunterricht anfertigte (S. 28).

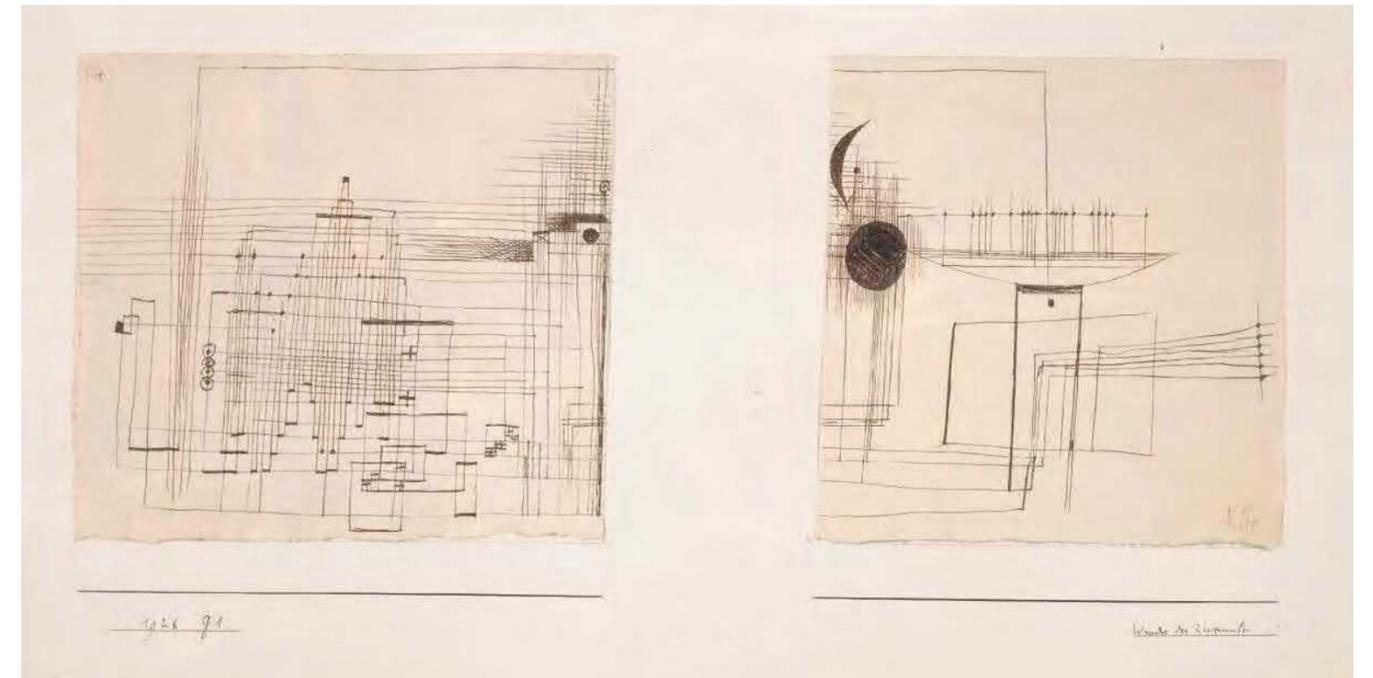
Wie dort herrscht auch in *Wunder der Zukunft* ein horizontales Grundgefüge, in das vertikale Linien rhythmisierend eingefügt sind. Allerdings bilden sie hier statt regelmäßiger Taktfolge freie Rhythmen, die zu unterschiedlichen Frequenzen gedehnt oder verdichtet sind. Punkte, Kreise und verstärkte Linien setzen zusätzliche Akzente und lassen die Zeichnung wie ein „Hörbild“ erscheinen. Hinzu kommt der Einsatz eines musikalischen Zeichens, das Klee häufig und gerne zur Annäherung von Bild und Musik nutzte: die Fermate. Gleich mehrfach fügte er das Ruhezeichen der Musik in unterschiedlichen Gestaltungsformen ein: eckig, rund und in Verbindung mit den kosmischen Symbolen von Sonne und Mond.

CHO

As though it were a score for new music, the two-part drawing calls to mind the many works of contemporary composers who were inspired by Klee. In fact, however, the drawing is firmly anchored within Klee's oeuvre and can be understood in the context of his 'stave' pictures (p. 22), and especially of his Bach transcription, which he produced in the early 1920s for his teaching at the Bauhaus (p. 28).

Like these, *Wonders of the Future* is also dominated by a horizontal basic structure, into which vertical lines are rhythmically inserted. Here, however, they do not form regular intervals, but rather free rhythms, which expand or condense into various frequencies. Dots, circles and reinforced lines set additional accents and make the drawing appear as though it were an 'aural picture'. This is complemented by a musical sign, used frequently by Klee in his approximation of visual art and music: the fermata. The artist inserted this 'resting' symbol in various forms: angular, curved, and in connection with the cosmic symbols of the sun and the moon.

CHO



MASKE FÜR FALSTAFF

1929, 22

AQUARELL AUF PAPIER, ZERSCHNITTEN UND NEU KOMBINIERT, AUF KARTON,

37,9/38,1 x 23,8/24,8 CM

GALERIE HAAS AG, LEIH- UND KOMMISSIONSGEBER

MASK FOR FALSTAFF

1929, 22

WATERCOLOUR ON PAPER, CUT AND RECOMBINED, MOUNTED ON CARD,

37,9/38,1 x 23,8/24,8 CM

GALERIE HAAS AG, LENDERS AND CONSIGNORS

Maske für Falstaff ist ein aufschlussreiches Beispiel für Klees Maskenporträts und zugleich das Bildnis eines der von ihm so geliebten Buffos. Denn Klee schätzte in der Oper und im Theater besonders die komischen Figuren. Leporello in *Don Giovanni*, der Vogelfänger in der *Zauberflöte* oder der Palastwächter Osmin in der *Entführung aus dem Serail* hatten es ihm angetan. Dabei sah er in ihnen nicht nur die harmlosen Spaßmacher, sondern interessierte sich neben der Heiterkeit auch für die menschlichen Abgründe, die in ihnen steckten.

Auch Falstaff war eine von Klees komödiantischen Lieblingsfiguren. Und auch in ihm sah er eine doppelbödige Figur. In seinem Aquarell ist Falstaff deshalb kein genussfreudiger Angeber, sondern ein nachdenklicher Mann mit melancholisch verschatteten Augen.

Maske für Falstaff dürfte durch eine, von Arturo Toscanini dirigierte Aufführung von Verdis *Falstaff* angeregt worden sein, die Klee am 22. Mai 1929 im Rahmen eines Gastspiels der Mailänder Scala in Berlin gesehen hatte. Bereits einige Jahre zuvor, 1926, war er durch eine Aufführung in Dessau angeregt worden, über Figur und Musik des *Falstaff* nachzudenken. Die Oper, so berichtete er damals seiner Frau, sei „künstlerisch sicher das Reinste [...], was Verdi schrieb“.

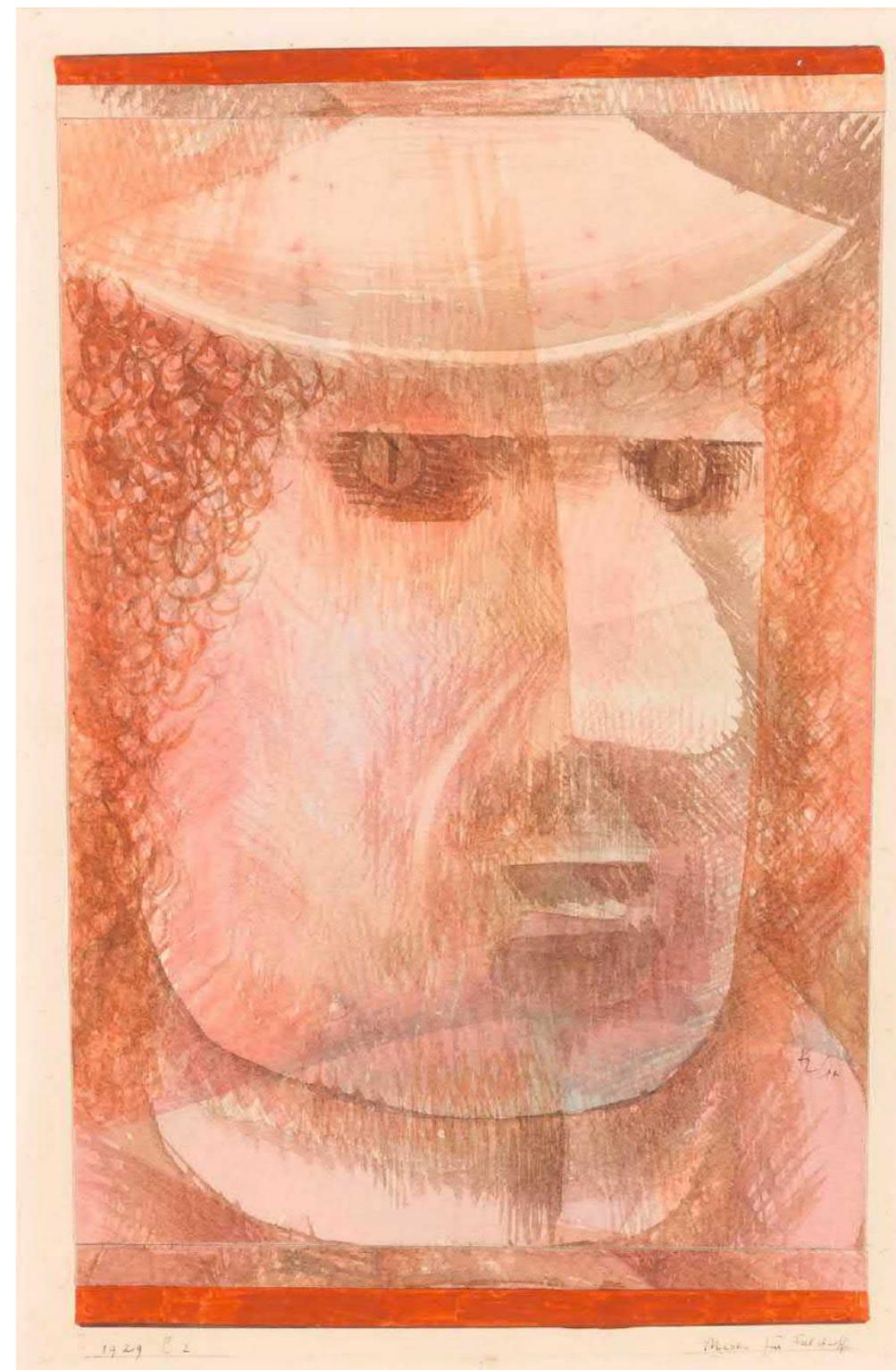
CHO

Mask for Falstaff is a revealing example of Klee's mask portraits and, at the same time, an image of one of his beloved buffos. Klee was especially fond of the comical figures in the opera and theatre. Leporello in *Don Giovanni*, the bird-catcher in *The Magic Flute*, and the palace guard Osmin in *The Abduction from the Seraglio* were particularly appealing to him. He did not, however, just see them as harmless jesters; he was also interested, beyond the merriment, in the depths of human behaviour which they represented.

Falstaff was also one of Klee's favourite comical figures, in whom he likewise recognised a certain ambiguity. In his watercolour, Falstaff is thus not a pleasure-indulgent cockalorum, but rather a pensive man with melancholic shadowed eyes.

Mask for Falstaff was presumably inspired by a performance of Verdi's *Falstaff* conducted by Arturo Toscanini, which Klee had attended on 22 May 1929 during a guest performance of Milan's *Teatro alla Scala* in Berlin. Several years earlier, namely in 1926, a performance in Dessau had already inspired him to contemplate both the figure and music of *Falstaff*. This opera, he wrote to his wife at the time, was 'artistically speaking, certainly the purest thing [...] that Verdi has written.'

CHO



MASKE „KOMISCHE ALTE“

1929, 23

AQUARELL AUF PAPIER, ZERSCHNITTEN UND NEU KOMBINIERT, AUF KARTON,

38,3/39,3 x 24/24,7 CM

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

MASK: COMIC OLD WOMAN

1929, 23

WATERCOLOUR ON PAPER, CUT AND RECOMBINED,

MOUNTED ON CARD, 38,3/39,3 x 24/24,7 CM

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN

TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

Die bildfüllende, durch feine Pinsel-Schraffuren akzentuierte Maske entstand fast zeitgleich mit der *Maske für Falstaff*, 1929, 22 (S. 112 f.). So könnte man vermuten, dass Klee die Maske der komischen Alten möglicherweise als Gegenpart zu Falstaff schuf. Doch anders als die *Komische Alte* von 1923 (S. 96 f.), die einen resoluten Eindruck macht, blickt diese hier zweifelnd oder gar ängstlich drein.

Das Werk ist eines von über 120, die Klee in mehrere Teile zerschnitt und neu kombinierte. Die Schnittkante verläuft entlang der Hutkrempe und wird durch den Federschmuck partiell übermalt. Am 9. November 1905 hatte er an Lily geschrieben: „Jedes Restchen meiner Zeichnung will ich anlegen, nichts soll übrig bleiben. Der Papierkorb muß zur Tür hinaus.“ Gabriele Münter, die Klee zwischen 1911 und 1913 mit Wassily Kandinsky im Atelier besuchte, berichtete: „Wir waren manches Mal bei ihm, um zu sehen, was er neu gearbeitet hatte. Er gab uns dabei Einblick auch in seine Technik. Eigentümlich war sein Verfahren, Blätter zu immer geschlossener Wirkung zu bringen. Er erklärte, daß er schon fertige Zeichnungen durch Abschneiden mit der Schere noch weiter auf das Wesentliche zusammendrängte.“ PVE

The picture-filling mask accentuated by fine brush hatchings was created almost simultaneously with the *Mask for Falstaff*, 1929, 22 (p. 112 f.). One can thus assume that Klee perhaps created the mask of the comic old woman as a counterpart to Falstaff. Yet unlike the *Comic Old Woman* from 1923 (p. 96 f.), who makes a resolute impression, the old woman's gaze here appears sceptical or even fearful.

The work is one of more than 120 which Klee cut into numerous parts and recombined. The cut edge runs along the brim of the hat and is partially overpainted by the plumage. On 9 November 1905, Klee had written to Lily: 'I wish to invest every remnant of my drawing, nothing shall be left over. The waste bin must go out the door.' Gabriele Münter, who, together with Wassily Kandinsky, visited Klee in his studio between 1911 and 1913, reported: 'We visited him several times to see what he was working on. He also gave us insight into his technique. His process of lending works on paper an increasingly compact effect was quite idiosyncratic. He explained that he condensed already completed drawings down to the essential by cutting them with scissors.' PVE



TROMPETEN TANZ

1931, 131

PINSEL UND BLEISTIFT AUF PAPIER AUF KARTON, 46,5 x 30 CM

PRIVATBESITZ, BASEL

TRUMPET DANCE

1931, 131

BRUSH AND PENCIL ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 46,5 x 30 CM

PRIVATE COLLECTION, BASEL

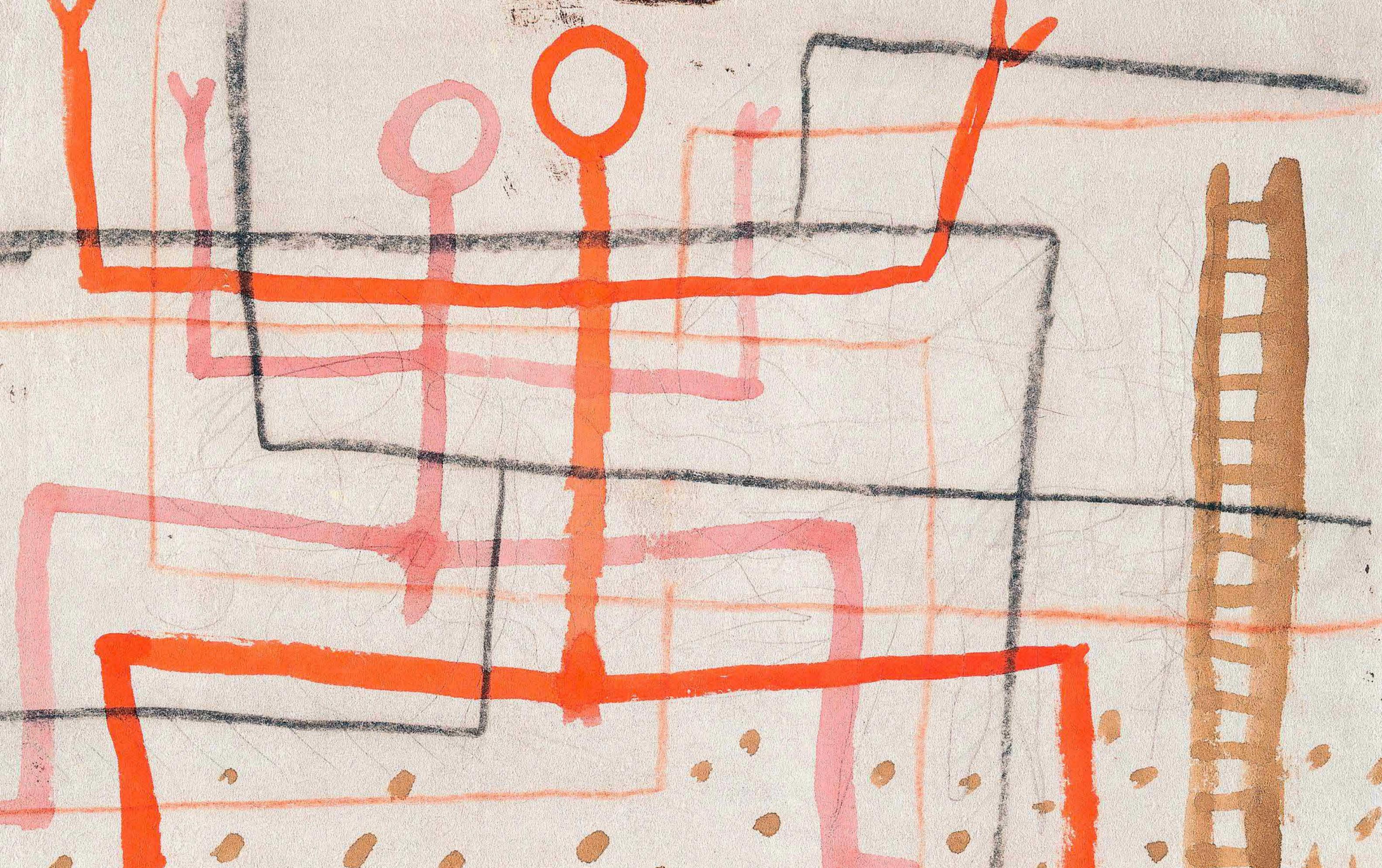
Auf dieser großen schwarz-weißen Tuschzeichnung wird das Auge des Betrachters zunächst von einer Linie gelenkt, die sich zu wechselnden Formen verschlingt und dabei Flächen entstehen lässt, die mit Schraffuren, Punkten oder Strichen ausgefüllt sind. Aus der abstrahierenden Bildsprache schälen sich aber alsbald zwei Figurinen heraus, die übereinander angeordnet sind. Die obere Figur ist kubistisch verdreht, die möglichen Augen – zwei schwarze Kreise – vertikal angeordnet an einer Dreiecksform, die weiter unten zu drei weiteren aneinandergefügten horizontal ausgerichteten Dreiecken verzweigt: vielleicht Mundstück, Ventile und Schallbecher der im Titel benannten Trompete. Die untere Figurine lässt sich als die Verkörperung des Tanzes verstehen. Ein großer Kopf, wie mit einer Vogelmaske kostümiert, die Arme und Hände wie Federn nach hinten gespreizt, strebt, ein Bein in der Luft, waghalsig nach vorn.

Das Blatt gehört zu einer Reihe von Werken, mit denen Klee die typische Ausdrucksform eines Instrumentalisten oder Sängers zu fassen versuchte. Die kraftvollen Linien und der nach vorn strebende Charakter dieser Zeichnung fängt die schmetternde und virtuose Tonalität der Trompete ein und beschreibt mit der dazugehörigen Tanzbewegung den Trompetentanz, dessen Ursprung in der traditionellen Volksmusik zu verorten ist. SD

With this large, black-and-white pen-and-ink drawing, the viewer's eye is initially guided by a line that twists into varying forms, thus creating surfaces that are filled in with hatches, dots or short lines. Out of this abstracting visual language, however, two figures quickly emerge, positioned one on top of the other. The upper figure is cubistically distorted, with what are possibly eyes – two black circles – positioned vertically on a triangular form, which branches downward into a string of three additional, this time horizontally arranged, triangular forms: perhaps the mouthpiece, valve and bell of the trumpet mentioned in the title. The lower figure can be interpreted as the embodiment of dance. A large head – seemingly hidden behind a bird mask, with arms and legs spread back like feathers – pushes forward audaciously with one leg in the air.

The drawing belongs to a series of works with which Klee attempted to grasp the typical expressive form of an instrumentalist or singer. The powerful lines and the forward-thrusting character of the drawing captures the blaring and virtuoso tonality of the trumpet, and describes along with this the accompanying dance movement of the so-called 'trumpet dance', the origins of which can be found in traditional folk music. SD





„VIELLEICHT HAMLET?“

1932, 297

PINSEL AUF PAPIER AUF KARTON, 27,5 x 14,5 CM

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

‘PERHAPS HAMLET?’

1932, 297

BRUSH ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 27,5 x 14,5 CM

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN

TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

In seiner Pinselzeichnung genügen Klee einige wenige dezidierte Linien, um aus dem im Übrigen gänzlich informellen Strichgefüge ohne räumliche Tiefe ein figürliches Bild zu schaffen. Einige wenige figurative Akzente genügen, um die titelgebende Person des Hamlet vor dem Auge des Betrachters erscheinen zu lassen: Zwei spitz zulaufende Linien machen den Mantel sichtbar, zwei angedeutete L-Formen die Füße. Einzelne Flecken werden zu Kopf, Gesicht und Hand. Die eigentliche Bildgebung geschieht aber durch die Betitelung, die zudem mit dieser assoziativen Deutung spielt: Ist dies „vielleicht Hamlet?“. Es ist ein Spiel mit der Fantasie, das Klee hier betreibt und durchaus einen wahrnehmungspsychologischen Ansatz hat – wenige Anhaltspunkte genügen, um dem menschlichen Gehirn den Wunsch nach Erkennbarkeit und Einordnung von Dingen zu erfüllen. Erst einmal auf dieser Ebene angekommen, steht dem weiteren Addieren von Bedeutungsschichten nichts mehr im Wege: Der tragische Charakter des Shakespeare’schen Hamlet – seine innere Zerrissenheit und Unsicherheit, das unausweichlich Schicksalhafte – schwingt dann auch in der Form und fast aggressiven Linienführung des zeichnerischen Gewebes mit.

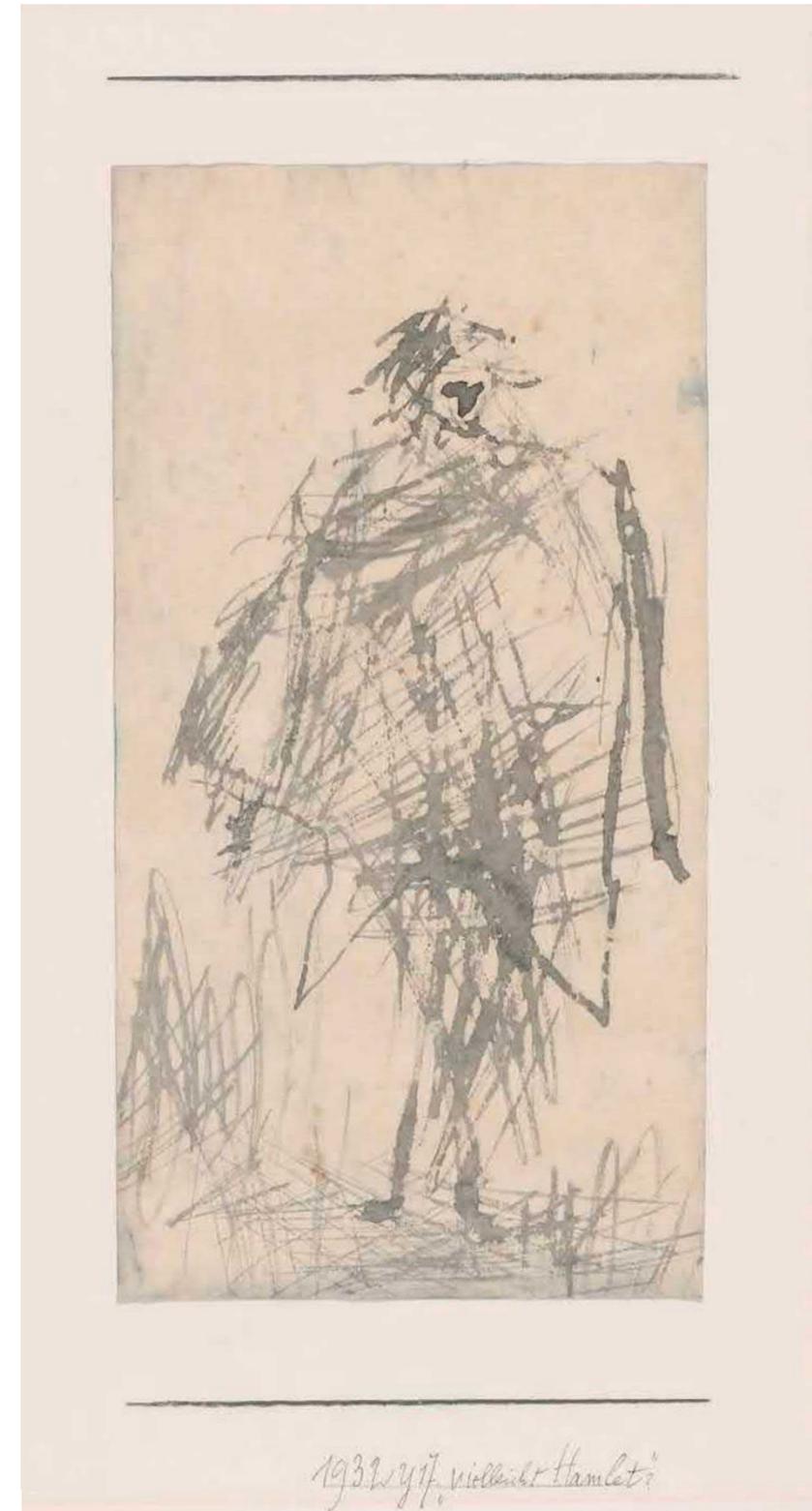
In einer ganzen Reihe von Pinselzeichnungen aus diesem Jahr experimentierte Paul Klee formal ganz ähnlich mit solchem gestischen Zeichnen, aber in keinem dieser Blätter ist das figurative Element so weit zurückgedrängt und die Titelgebung für die Lesung der Zeichnung so ausschlaggebend wie in diesem Blatt. Die Verknüpfung von bildlicher und literarischer Ebene ist völlig unauflöslich.

RM

In this brush drawing, Klee makes do with a few resolute lines to create a figurative image out of the otherwise completely gesturally abstract network of strokes without any spatial depth. A few figurative accents suffice to let the eponymous prince emerge before the viewer’s eyes: two lines forming a ‘V’ make up the cloak, while two implied ‘L’ forms suggest feet. Isolated patches become head, face and hand. The image is, however, borne more than anything else by the title, which plays with this associative interpretation: is this ‘perhaps Hamlet?’ It is a play of phantasy which Klee pursues here, based on cognitive psychology – merely a few points of reference suffice to fulfil the human brain’s desire for recognisability and categorisation. Once the viewer has reached this level, nothing else stands in the way of further combining the various levels of interpretation. The tragic character of Shakespeare’s Hamlet – his inner conflict and uncertainty, the inescapable and fateful turn of events – also resonates in the drawing’s form and almost aggressive network of lines.

In a comprehensive series of brush drawings executed in 1932, Paul Klee repeatedly experimented on a formally similar level with this kind of gestural drawing, but in none of these works has the figurative element been repressed to such an extent that the title becomes so decisive for the reading of the drawing as it is here. The connection between the visual and literary levels is inextricable.

RM



LEONTINE

1933, 56

AQUARELL AUF PAPIER AUF KARTON, 48,5 x 62,2 CM

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

LEONTINE

1933, 56

WATERCOLOUR ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 48,5 x 62,2 CM

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN

TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

Am 21. September 1933 schrieb Klee aus Düsseldorf an seine Frau Lily: „Ich arbeite zur Zeit rein farbig und mache wenig hell-dunkel Contraste, am liebsten gar keine, aber das gelingt nicht; auf diese Weise spiele ich um einen Grundton herum, der einmal grau, einmal rot, einmal blau ist.“

Das Aquarell *Leontine* zeigt einen Frauenkopf aus verschlungenen hellgrauen Linien, mit großen blauen Augen und leuchtend rotem Mund. Die Ohren sind wie Notenschlüssel geschwungen. Sie wirken wie Klangöffnungen und verwandeln den Kopf in das Körpervolumen eines Instruments. Sie könnten jedoch auch Anfang und Ende einer Melodie anzeigen.

Das Werk gehört zu einer Gruppe von Linienzeichnungen, die Klee in diesem Jahr schuf. Obwohl sie unterschiedliche Motive darstellen, sind alle aus verschlungenen Liniengebilden entwickelt, mit verschiedenen Attributen individualisiert und mit farbigen Flächenfüllungen akzentuiert.

Der Titel *Leontine* könnte auf eine Frauengestalt aus der Oper *Revolutionshochzeit* von Eugen d'Albert (1864–1932) verweisen. D'Albert war ein deutscher Pianist, Dirigent und Komponist, den Klee in jungen Jahren als Instrumentalisten und für manche seiner Kompositionen als geistreichen Musiker schätzte. PVE

On 21 September 1933, Klee wrote to his wife Lily from Düsseldorf: 'I am currently working with pure colour and seldom use light-dark contrasts – preferably none at all, but this is not always possible; in this way, I play around one basic colour, at times grey, and other times red or blue.'

The watercolour titled *Leontine* depicts the head of a woman, comprised of a tangle of light-grey lines, with large blue eyes and a bright red mouth. The ears are curved like clefs. They seem like sound outlets and transform the head into the body of a musical instrument. However, they might also represent the beginning and end of a melody.

The work belongs to a group of line drawings, which Klee created that year. Although they depict different motifs, they are all developed out of winding linear shapes, individualised by various attributes, and accentuated with coloured, filled-in surface areas.

The title *Leontine* might refer to a female character from the opera *Revolutionshochzeit* by Eugen d'Albert (1864–1932). D'Albert was a German pianist, conductor and composer whom the young Klee appreciated as an instrumentalist and also, because of some of his compositions, as an ingenious musician. PVE



EIN TRAGIKER (UNTER ANDEREN)

1933, 396

KLEISTERFARBE AUF PAPIER AUF KARTON, 44,7 x 27,7 CM

FRANZ MARC MUSEUM, KOCHEL A. SEE, DAUERLEIHGABE AUS PRIVATBESITZ

A TRAGEDIAN (AMONG OTHERS)

1933, 396

COLOURED PASTE ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 44,7 x 27,7 CM

FRANZ MARC MUSEUM, KOCHEL A. SEE; ON LONG-TERM LOAN

FROM A PRIVATE COLLECTOR

Bei den 1933 entstandenen Werken fällt eine Technik ins Auge, die Klee bevorzugt in jenem Jahr anwandte. Er rührte Farbe in Buchleim, sodass er mit einem feinen Spachtel Formen und Linien hineinarbeiten konnte, die Spannung und Rhythmus erzeugen. Seine Bauhaus-Vorlesung 1922 begann mit den Worten: „Die Funktion eines Bildwerkes ist die Art, [...] wie der dem Bildwerk jeweils eigene Bewegungscharakter dem Auge und dem dahinter liegenden Aufnahmevermögen aufgezwungen wird“.

Der *Tragiker* blickt den Betrachter an, die vollen Haare und der üppige Bart erinnern an griechische Marmorbüsten. Tatsächlich war das antike Griechenland die Geburtsstätte der Tragödie und damit des Theaters. *Tragodia*, der sogenannte Bocksgesang, wurde ab 534 v. Chr. im Rahmen der jährlichen Dionysien aufgeführt, und die frühen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides sind bis heute ein Begriff. Klee hat hier den Archetypen eines *Tragikers (unter anderen)* dargestellt. Der Kern der Tragödie ist eine nahende Katastrophe, die der soeben nach Bern zurückgekehrte Klee wohl in Deutschland kennen sah. Das Ende der Tragödie ist die Katharsis, eine Reinigung, auf die der Künstler womöglich hoffte.

PVE

In the works created in 1933, the eye is caught by one technique in particular, which Klee apparently favoured at the time. He mixed pigments with book-binding glue to form a paste, in which he carved shapes and lines with a fine palette knife, creating both tension and rhythm. His Bauhaus lecture from 1922 began with the words: ‘The function of a picture is the way [...] that the movement character unique to each picture is imposed upon the eye and its underlying receptivity.’

The *Tragedian* gazes out at the viewer; his thick hair and full beard are reminiscent of marble busts from Greece. In fact, ancient Greece was the birthplace of the tragedy and thus of the theatre. The *Tragodia*, the so-called ‘goat song’, was performed since 534 B.C. in the context of the annual Dionysia, and the early tragedians Aeschylus, Sophocles and Euripides are still well-known to this day. Here, with *A Tragedian (among others)*, Klee has depicted an archetype. The core of tragedy is an approaching catastrophe, which Klee, who had just returned to Bern, apparently foresaw in Germany. The end of tragedy is catharsis, a purging – something for which the artist was presumably hoping.

PVE



EINE BLUME TRITT AUF

1934, 50

KLEISTERFARBE UND KREIDE AUF PAPIER AUF KARTON, 23,8 x 30,5 CM

BECK & EGGELING INTERNATIONAL FINE ART – DÜSSELDORF | WIEN

A FLOWER PERFORMS

1934, 50

COLOURED PASTE AND CHALK ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 23,8 x 30,5 CM

BECK & EGGELING INTERNATIONAL FINE ART – DÜSSELDORF | WIEN

Für Klee war die Welt eine Bühne, die Personen seiner Umgebung die Akteure, tägliche Ereignisse die Handlung. Er selbst nahm die Rolle des Zuschauers ein, der alles aus sicherem Abstand heraus betrachtete. Doch nicht nur seine Mitmenschen, auch andere Lebewesen, wie Tiere und Pflanzen, ja sogar Gebäude, nahm er als Schauspieler wahr, die posierten und sich wie auf einer Bühne in Szene setzten. Ein wichtiges Requisit vieler seiner Bilder ist daher der Vorhang. Zu den Seiten gerafft und manchmal sogar mit Schabracke und Fransen ausgestattet, bildet er den Rahmen für Landschaften, Figurengruppen oder Architekturszenarien.

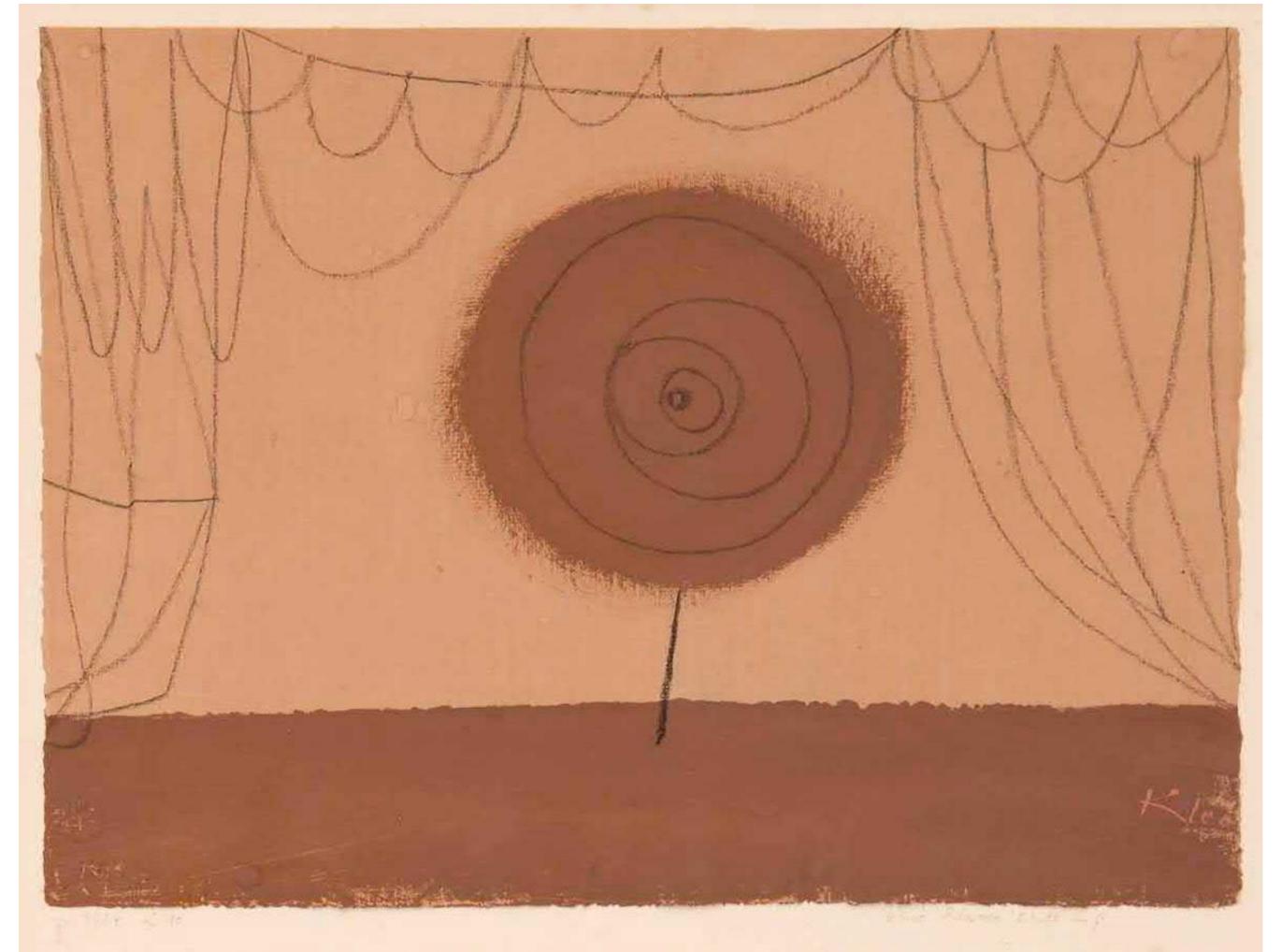
Im Bild *eine Blume tritt auf* inszeniert Klee den Auftritt einer Pflanze, die auf einem dünnen Stengel eine große Blüte balanciert. Ihrer schlichten Schönheit verleiht er die Pracht eines Bühnenstars.

Die malerischen und zeichnerischen Mittel sind dabei denkbar einfach: Rostrote Kleisterfarbe und schwarze Kreidestriche markieren die Szene vor einem blassrosa Hintergrund. Die Art aber, wie Klee der Blüte durch den trockenen Farbauftrag eine Aureole verleiht und sie genau zwischen die Vorhangbahnen platziert, verleiht der Pflanze eine maximale Bühnenpräsenz. CHO

For Klee, the world was a stage, the people close to him the actors, and day-to-day occurrences the storyline. He himself took on the role of a member of the audience, observing everything from a safe distance. Yet he not only perceived his fellow humans as actors, but also other living organisms, such as animals and plants, and indeed even buildings; these posed and played their roles as though on a stage. Thus one important requisite in many of his pictures is a curtain. Pulled to the sides and sometimes even fitted out with valance and tassels, it provides a frame for landscapes, figural groups and architectural sceneries.

In the work on paper *A Flower Performs*, Klee stages the performance of a plant, which balances a large blossom on a thin stem. To its simple beauty he lends the grandeur of a stage star.

The painterly and graphic means are incredibly simple: rust-coloured paste and black chalk lines mark the scene against the backdrop of pale pink. Yet the way that Klee lends the blossom an aureole through the dry application of the paint, and places it exactly between the drapes of the curtain, ensures the plant has maximum stage presence. CHO



TANZ STELLUNG 17. B

1935, 71

FEDER, AQUARELL UND ÖLFARBE AUF PAPIER AUF KARTON, 48,5 x 31 CM

PRIVATBESITZ

DANCE POSITION 17 B

1935, 71

PEN, WATERCOLOUR AND OIL PAINT ON PAPER, MOUNTED ON CARD,

48,5 x 31 CM

PRIVATE COLLECTION

Neben rhythmischen Strukturen war die „polyphone“ Linie eines der wichtigsten zeichnerischen Mittel Klees im Grenzbereich zwischen Musik und Malerei. Er hatte sie nach dem Muster der „Polyphonie“, der musikalischen Mehrstimmigkeit, entwickelt, um in der Zweidimensionalität der Bildfläche räumliche Mehrschichtigkeit zu erzielen.

Die zarte Figur in *Tanzstellung 17. B* ist ein schönes Beispiel dieser musikalischen Linienführung. Sie verdankt ihre tänzerische Bewegung einer einzigen Linie, die Klee fortlaufend über das Blatt geführt hat. Er erzeugte damit nicht nur den Eindruck sanfter Schwingung, sondern bildete aus den Überschneidungen Flächen, die sich zu einer körperlichen Erscheinung zusammenfügen. Nur die Beine sowie Augen und Mund wurden nachträglich hinzugefügt.

CHO

In addition to rhythmic structures, the ‘polyphonic’ line was one of the most important drawing tools employed by Klee in the border area between music and painting. He developed it following the model of the musical principle of ‘polyphony’ to achieve a multi-layered spatial effect in the two-dimensionality of the picture’s surface.

The delicate figure in *Dance Position 17 B* is a prime example of this musical line management. It owes its dancelike movement to one single line, which Klee guided without interruption across the paper. In doing so, he not only created the impression of a gentle oscillation but also used the overlapping of lines to form surface areas, which come together as a physical presence. Only the legs, eyes and mouth were added later.

CHO



PAS DE DEUX

1935, 83

PASTELL, AQUARELL UND BLEISTIFT AUF PAPIER AUF KARTON, 19,3 x 30,1/29,5 CM

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

PAS DE DEUX

1935, 83

PASTEL, WATERCOLOUR AND PENCIL ON PAPER, MOUNTED ON CARD,

19,3 x 30,1/29,5 CM

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM LOAN

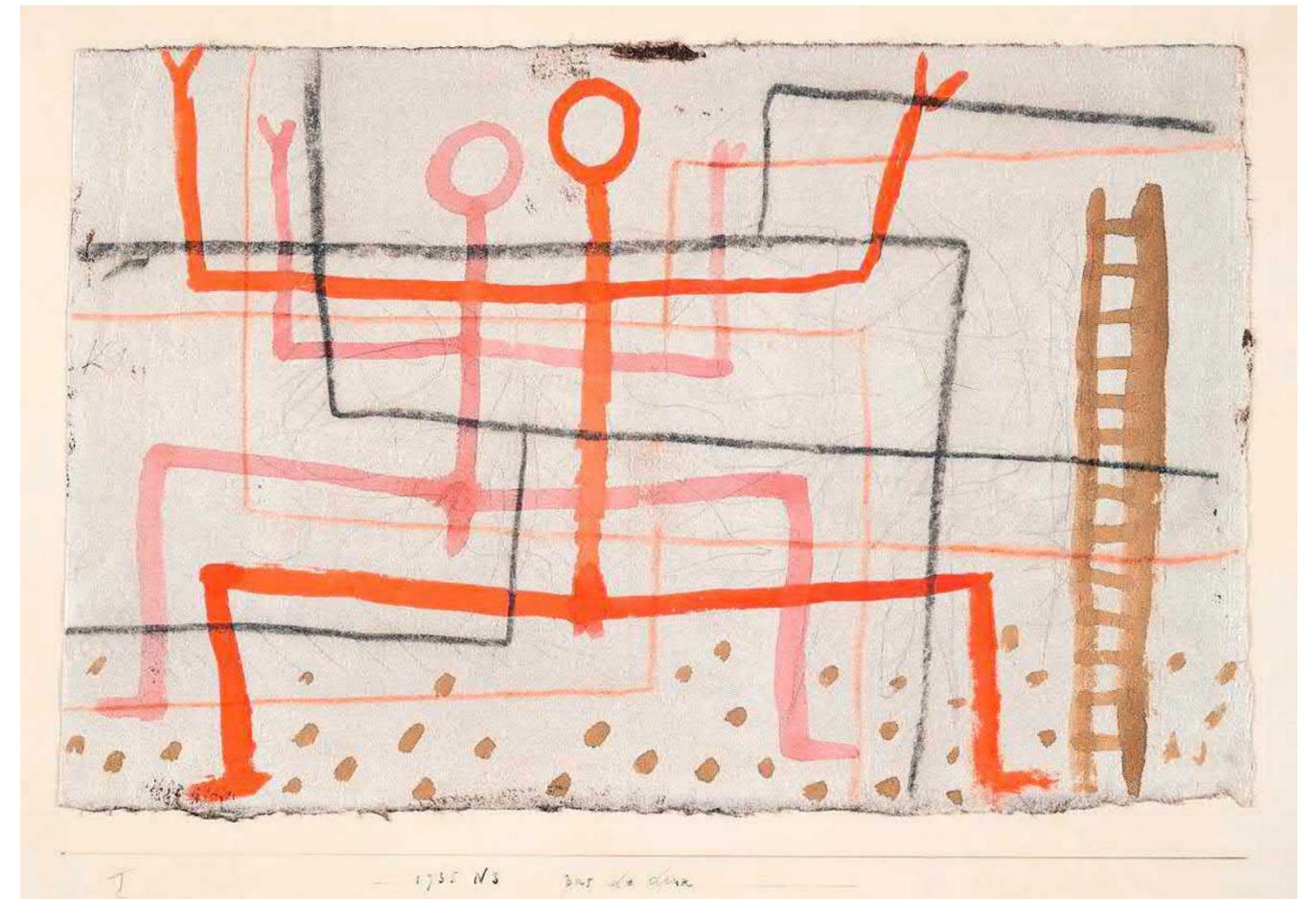
TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

Pas de deux, die Darstellung des Duetts zweier Solotänzer – in der Regel der Höhepunkt einer Ballettaufführung – gehört zu einer Gruppe von zwölf Blättern, die Paul Klee 1935 in einer sehr reduzierten Bildzeichensprache und mit wiederkehrenden Elementen schuf. Die Strichmännchen ähnelnden Figuren treten dabei in einer gitterartigen Struktur auf, die zweifarbig verdoppelt oder schraffiert als dreidimensionales Gebilde erscheint. Der Boden oder Grund wird dabei in manchen Arbeiten durch ein gepunktetes Muster angedeutet, während die Bildtitel eine Bewegung oder eine Beschreibung der Gitterstruktur assoziieren lassen, so etwa in den Werken *Gleichgesinnte im Gerüst*, *Klettern* oder *Im Gebälk*. Dies gilt auch für *Pas de deux*: Der Balletttanz scheint von den beiden rot und hellrot gegebenen Figuren vollführt zu werden, wobei die hellere Figur ebenso wie die dunklere gegenüber den schwarzen Gitterlinien auch als ein Schatten oder ein Echo gelesen werden könnte. Demgegenüber hat Klee seine Figuren mit männlichen und weiblichen Attributen als Paar gekennzeichnet, und die Leiter am rechten Bildrand legt das räumliche Verständnis der Gitterlinien als Gerüst oder Wandstruktur nahe.

Mit auf das Nötigste vereinfachten Formen veranschaulicht Klee das Grundproblem der Übersetzung von Bewegung, Zeitablauf und räumlicher Tiefe in die zweidimensionale Bildfläche, dessen Komplexität aus dem Vexierspiel von synchroner Parallelität und stereotyper Verdoppelung entsteht. RM

Pas de deux, the depiction of a duet of two solo dancers – generally the highlight of a ballet performance – belongs to a group of twelve works on paper that Paul Klee created in 1935, using a highly reduced vocabulary of pictograms and recurring elements. The stick figures perform within a latticed structure, which appears doubled in two colours or crosshatched as a three-dimensional construction. In some works, the floor or ground is suggested by a dotted pattern, while the title of the work evokes a movement or a description of the latticed structure, as exemplified by the works *Like-Minded Men in the Scaffolding*, *Climbing*, and *Among the Rafters*. This also applies to *Pas de deux*. The ballet dance appears to be performed by the two figures, one red and the other light red, however, vis-à-vis the gridlines, both the lighter and darker figures could also be interpreted as a shadow or an echo. Klee has marked his figures as a couple, with male and female attributes, and the ladder on the left edge of the composition suggests a spatial reading of the gridlines as a scaffold or wall structure.

With forms reduced to the essential, Klee visualises the fundamental problem of translating movement, the passage of time and spatial depth into a two-dimensional picture surface, whose complexity develops out of the game of deception of synchronous concurrency and stereotypical doubling. RM



HAELFTEN, DER CLOWN

1938, 27

KLEISTERFARBE AUF PAPIER AUF KARTON, 57 x 42 CM

OLBRICHT COLLECTION

HALVES, THE CLOWN

1938, 27

COLOURED PASTE ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 57 x 42 CM

OLBRICHT COLLECTION

Der Clown, dessen Gesicht Klee in zwei Hälften geteilt und Nase und Mund dazwischen gespannt hat, ist mit der vom Künstler in den 1930er-Jahren gern verwendeten Kleisterfarbe ausgeführt. Die Nase ist im Profil zu sehen, ein Kunstgriff, den auch Picasso anwandte: Sein Gemälde *Arlequin jouant de la guitare* von 1918 etwa weist ebenfalls eine spitze Nase in einem fast runden Gesicht auf. Klees Clown ähnelt speziell in Bezug auf die im Profil dargestellte Nase in einem zweigeteilten Gesicht sowohl seinem Gemälde *Clown* (1929, 133), als auch dem 1937 entstandenen *Clown im Bett* (1937, 254).

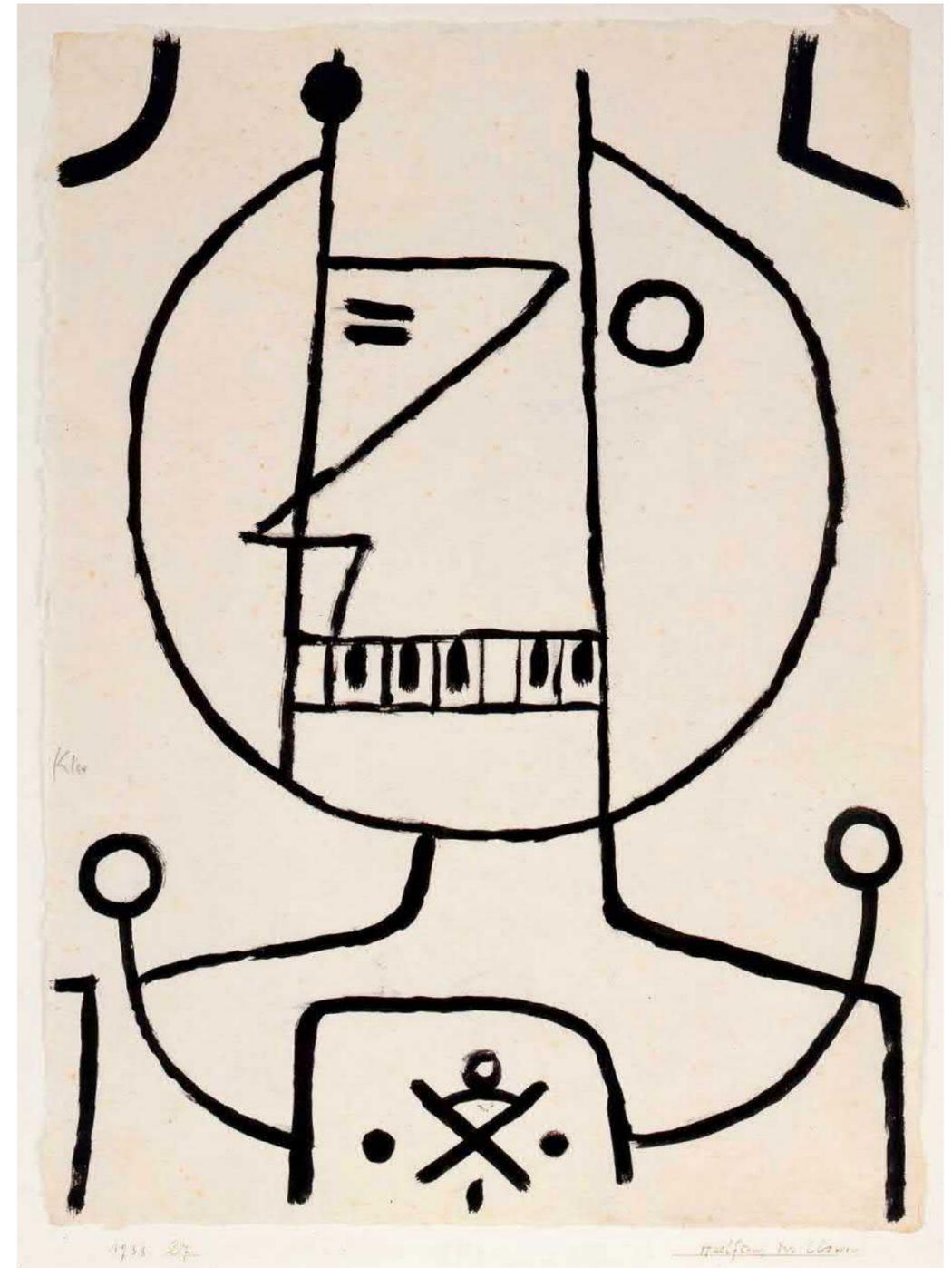
Die Zähne des Clowns erinnern an eine Klaviertastatur, so dass es sich um einen musikalischen Clown handeln könnte. Tatsächlich schätzte Klee den Schweizer Clown Grock, dessen Markenzeichen eine winzige Geige war. Er beherrschte 15 Musikinstrumente, darunter Geige, Klavier, Saxofon, Klarinette, Akkordeon und Gitarre, und sprach sechs Sprachen.

Doch auch die Darstellung des Clowns als Metapher für den Künstler hat Tradition in der bildenden Kunst. Er verkörpert die Situation des Künstlers als ein von der Gesellschaft Unverständlicher, was Klee in Deutschland ab 1933 selbst erfahren hatte. PVE

The Clown, whose face Klee has split into two halves, his nose and mouth stretched between these, was executed with the mixture of pigment and glue that the artist had been using since the 1930s. The nose is depicted in profile, a device which Picasso was also fond of: his painting *Arlequin jouant de la guitare* from 1918, for example, also features a pointed nose in an almost round face. Especially with regard to the nose depicted in profile on a split face, Klee's clown is similar to both his painting *Clown* (1929, 133) and the work *Clown in Bed* (1937, 254).

The clown's teeth are reminiscent of a piano keyboard, so that it is possible that one is dealing here with a musical clown. In fact, Klee admired the Swiss clown Grock, whose trademark was a miniature violin. He mastered fifteen musical instruments – including the violin, the piano, the saxophone, the clarinet, the accordion and the guitar – and spoke seven languages.

Nevertheless, the image of the clown as a metaphor for the artist himself also has a tradition in the visual arts. It embodies the situation of the artist as someone who is misunderstood by society, a feeling which Klee himself experienced in Germany after 1933. PVE



ARIE DES TENOR BUFFO

1938, 190

AQUARELL AUF GRUNDIERUNG AUF ZEITUNGSPAPIER, 54,5 x 36,5 CM

BECHTLER MUSEUM OF MODERN ART, CHARLOTTE, NORTH CAROLINA, USA

ARIA OF THE TENOR BUFFO

1938, 190

WATERCOLOUR ON PRIMER ON NEWSPRINT, 54,5 x 36,5 CM

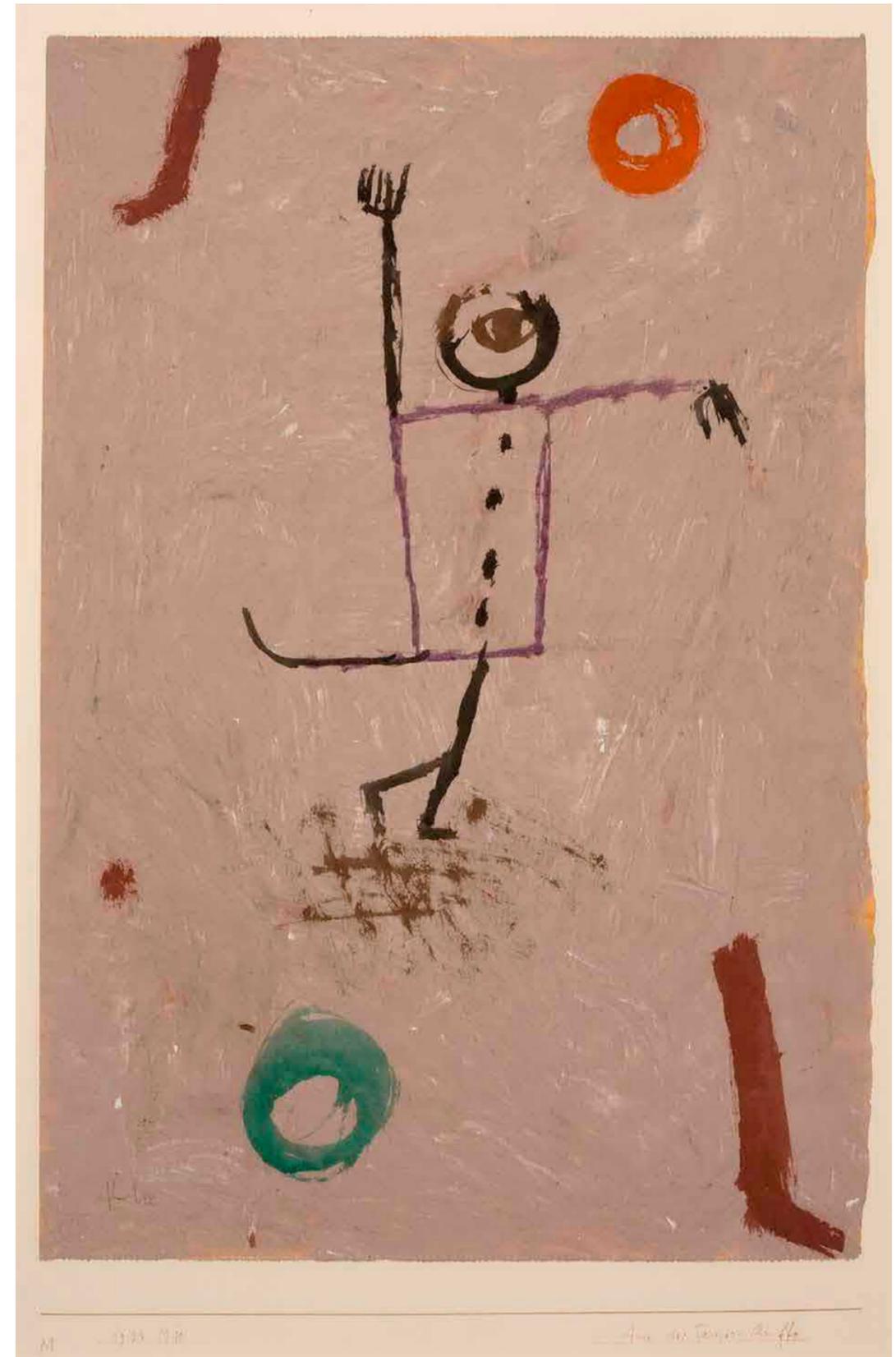
BECHTLER MUSEUM OF MODERN ART, CHARLOTTE, NORTH CAROLINA, USA

Vor grau-bräunlichem, in grobem Duktus ausgeführten Untergrund hebt sich die Strichzeichnung einer Figur ab: Auf einem rechteckigen Körper in stilisierter Livree steckt ein einäugiger Kopf, die ausgestreckten Arme in theatralischer Positur. Die Strich-Beinchen balancieren tänzelnd auf einem nicht näher definierten Grund. Die Figur wird flankiert von zwei farbigen Kreisen, die wie die Bälle eines Jongleurs in der Luft verweilen, und von zwei Beinen, die sich selbstständig zu bewegen scheinen. Klee zeichnet hier mit wenigen Strichen die Figur eines Buffo, der in der Oper mit seiner charakteristischen Komik dem dramatischen Geschehen einen komödiantischen Unterton verleiht. Man denke an die Paraderolle eines Buffo, den Leporello in Mozarts *Don Giovanni*, der bisweilen einen Eiertanz aufführen muss, um einerseits die Befehle seines Herrn auszuführen und um andererseits nicht den Zorn der Gegenpartei auf sich zu ziehen. Der Klang der Musik, Bewegung, Leichtfüßigkeit, deklamatorischer Pathos, Witz und Ironie vereinen sich in gänzlich unpräntiöser Weise auf diesem Blatt, welches Klee in seinen letzten Lebensjahren aus der Erinnerung heraus schuf und damit einmal mehr der geliebten Kunstform Oper huldigt.

SD

The stick figure stands out against the coarsely applied grey-brownish background: a one-eyed head on top of a rectangular torso in a stylised livery, arms stretched wide in a theatrical pose. The thin legs are balanced in dance on an undefined ground. The figure is flanked by two coloured circles, hanging in the air like juggling balls, as well as by two legs, which appear to move autonomously. Here, with only a few lines, Klee has drawn the figure of a buffo, who, with his characteristic humour, lends the dramatic storyline of the opera a comedic undertone. One is reminded of the classic role of a buffo – namely, Leporello in Mozart's *Don Giovanni*, who is repeatedly forced to walk on eggshells to, on the one hand, fulfil the wishes of his master and, on the other hand, avoid garnering the wrath of the counterparty. In this work, music, movement, light-footedness, declamatory pathos, humour, and irony come together in a way that is completely unpretentious; Klee created the work in the final years of his life based on his memory of the opera, thus once again paying homage to this beloved theatrical art form.

SD



ALTER GEIGER

1939, 310

BLEISTIFT AUF PAPIER AUF KARTON, 20,9 x 29,7 CM

PRIVATBESITZ SCHWEIZ, DEPOSITUM IM ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

OLD VIOLINIST

1939, 310

PENCIL ON PAPER, MOUNTED ON CARD, 20,9 x 29,7 CM

PRIVATE COLLECTION, SWITZERLAND; ON LONG-TERM

LOAN TO THE ZENTRUM PAUL KLEE, BERN

Die Bleistiftzeichnung zeigt einen „alten Geiger“, dessen Kopf mit seiner Geige verwachsen ist, sie bilden eine Einheit. So sah sich Paul Klee nach über fünfzig Jahren des Musizierens vielleicht selbst.

Klee hatte als Siebenjähriger bei Karl Jahn, dem Konzertmeister des Bernischen Orchestervereins, mit dem Geigenunterricht begonnen. Bereits im Alter von elf Jahren durfte er als außerordentliches Mitglied des Vereins Konzerte spielen. Später lernte er auch das Bratschespielen, „um im Streichquartett mehr Abwechslung zu haben“. Obwohl er sich für eine Laufbahn als Künstler entschied, begleitete ihn sein Instrument ein Leben lang. Er schrieb einmal „Meine Geliebte ist und war die Musik, und die ölriechende Pinselgöttin umarme ich bloß, weil sie eben meine Frau ist.“

Deshalb ist nachvollziehbar, wie schrecklich es für den Künstler, dem das Musizieren so wichtig war wie das Malen, gewesen sein muss, als ihm 1937 sein Arzt eröffnete, dass Klee aus gesundheitlichen Gründen nicht mehr Geige spielen dürfe. Solch ein Verwachsensein mit dem Instrument ließ sich nur unter großem Schmerz lösen. So wirkt auch das Lächeln des Geigers, dem schon einige Zähne fehlen, eher gequält.

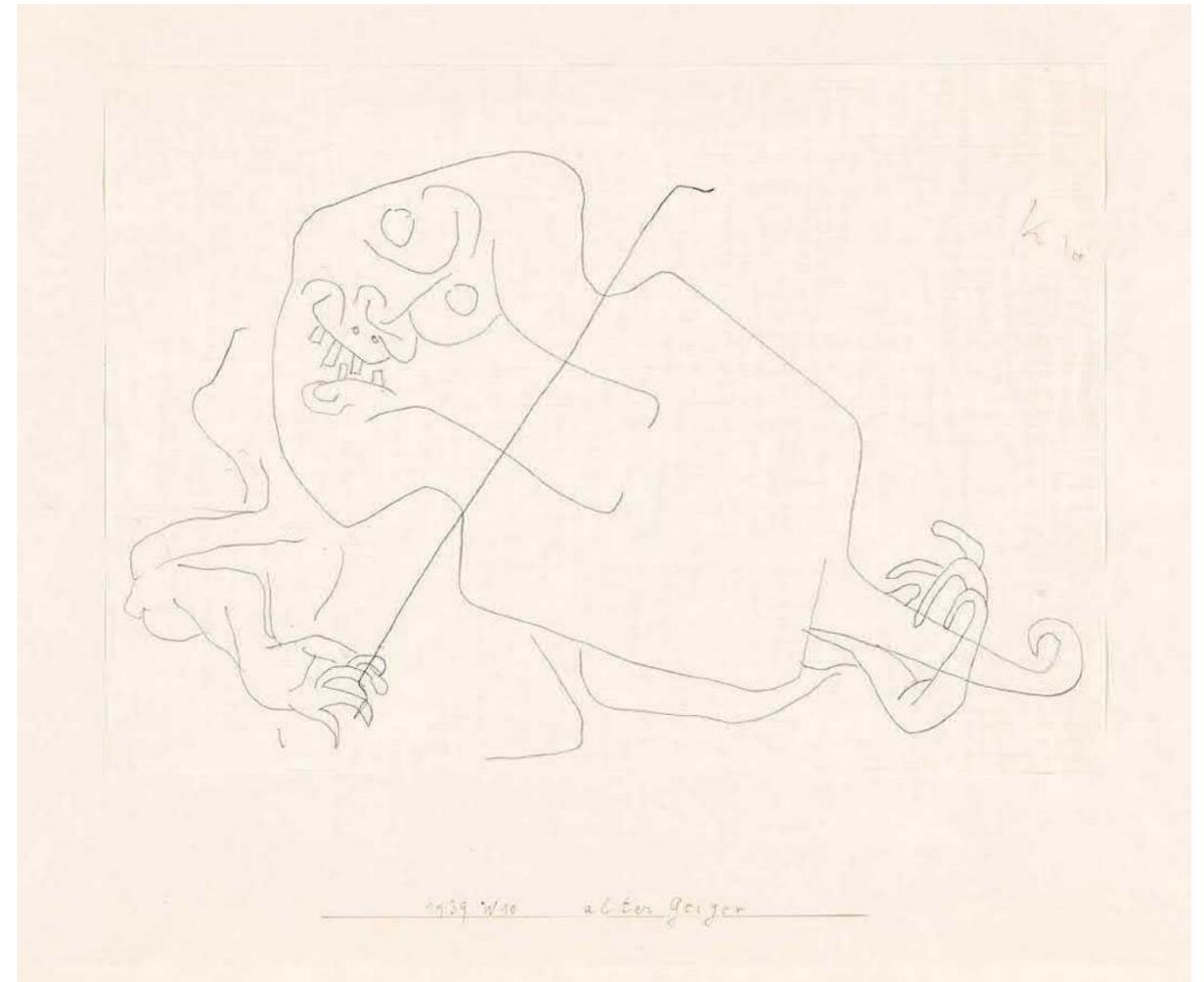
PVE

This brush drawing depicts an 'old violinist', whose head has become fused with his violin; they form a single unity. After more than fifty years of playing music, Paul Klee perhaps saw himself this way.

At the age of seven, Klee began taking violin lessons with Karl Jahn, the concert master of the Bern Orchestra Association. Already at the age of eleven, he was able to perform in concerts as an extraordinary member of the association. Later he also learned how to play the viola 'in order to have more flexibility in a string quartet'. Although he chose to pursue a career in visual art, his instrument accompanied him throughout his life. He once wrote: 'My mistress is and always was music, and I embrace the oil-reeking goddess of the paintbrush simply because she's my wife.'

It is thus understandable how dreadful it must have been for Klee, for whom playing music was as important as painting, when, in 1937, his physician told him that, for health reasons, he had to stop playing the violin. Such a profound fusion with an instrument can only be dissolved under great pain. Thus the smile of the violinist, already missing a few teeth, appears rather tormented.

PVE



MEPHISTO ALS PALLAS

1939, 855

KREIDE, AQUARELL UND TEMPERA AUF GRUNDIERUNG AUF PAPIER

AUF KARTON, 48,5 x 30,9 CM

MUSEUM ULM

MEPHISTO AS PALLAS

1939, 855

CHALK, WATERCOLOUR AND TEMPERA ON PRIMER ON PAPER

MOUNTED ON CARD, 48,5 x 30,9 CM

MUSEUM ULM

Zwischen 1937 und 1940 schuf Klee eine ungewöhnliche Porträtgalerie aus fiktiven Porträts literarischer und mythologischer Figuren. *Mephisto als Pallas* ist eines der vielschichtigsten Bildnisse dieser Werkgruppe, die auf die Gestalt der Zeus-Tochter Pallas Athene Bezug nimmt. „Ob ich je eine Pallas hervorbringe“, schrieb er wenige Monate vor seinem Tod an den befreundeten Kunstkritiker Will Grohmann, so als wolle er sein unakademisches und zumeist kritisch-ironisches Werk am Ende doch noch mit dem Olymp versöhnen. Tatsächlich jedoch ist Klees *Pallas* kein hehres Götterbild, sondern eine höchst zwiespältige Kreatur. Denn Klee kreuzte die Göttin der Kunst und Weisheit, aber auch des Krieges mit der Gestalt des Mephisto. Die böseartig glitzernden Augen und die flammend rote Helmzier verraten den Teufel, der sich unter dem biomorphen Helm verbirgt. So ist *Mephisto als Pallas* ein programmatischer Ausdruck von Klees grundsätzlicher Überzeugung, dass im Leben – vor allem jedoch im schöpferischen Leben eines Künstlers – Gut und Böse zusammenwirken müssen, um zu kreativen Ergebnissen und zu Kunst und Weisheit zu führen.

CHO

Between 1937 and 1940, Klee created an extraordinary portrait gallery with fictive portrayals of literary and mythological figures. *Mephisto as Pallas* is one of the most complex images of this group of works which makes reference to the figure of Pallas Athena, the daughter of Zeus. ‘Shall I ever create an image of Pallas?’ he wrote to his friend, the art critic Will Grohmann, a few months before he died, as though wanting to finally reconcile his unacademic and generally critically ironic work with the gods of Mount Olympus. In fact, however, Klee’s *Pallas* is not an exalted idol, but rather a highly ambivalent creature. For Klee crossbred the goddess of art and wisdom, as well as of war, with the figure of Mephistopheles. The maliciously glistening eyes and the flaming red crest betray the devil hiding beneath the biomorphic helmet. *Mephisto as Pallas* is thus a programmatic expression of Klee’s fundamental conviction that, in life – especially, however, in the creative life of an artist – good and evil must work together to lead to creative results, as well as to art and wisdom.

CHO



Andrea Gott dang

„ À LA LEPORELLO “

MOZART-OPERN IN MÜNCHEN
UND IHR EINFLUSS AUF
KLEE UND SLEVOGT

‘ À LA LEPORELLO ’

MOZART’S OPERAS
IN MUNICH
BETWEEN KLEE AND SLEVOGT

Die Opern Wolfgang Amadeus Mozarts waren von den Bühnen nicht mehr wegzudenken: München erlebte im ausgehenden 19. Jahrhundert unter Ernst von Possart, dem Intendanten und Generaldirektor des Hoftheaters, eine Mozart-Renaissance; Salzburg lockte ab 1920 mit Festspielen, die den großen Sohn der Stadt ehrten. Ungeachtet dieser „Bühnenpräsenz“ konnte Mozart es in der Malerei und Grafik an Popularität mit Richard Wagner und Johann Sebastian Bach nicht aufnehmen: Gesamtkunstwerk und Fuge boten offenbar die größere Herausforderung. Vergleichsweise wenige Künstler griffen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts dagegen Szenen aus Mozart-Opern in ihren Werken auf. Mit Paul Klee und Max Slevogt traten jedoch zwei entschiedene Ausnahmen auf, zu denen sich Hans Meid, Hermann Ebers und Otto Pankok gesellten.

Insbesondere mit Blick auf Klees Werke lohnt es sich, der bildkünstlerischen Rezeption der Opern Mozarts in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nachzuspüren. Denn Klees Interpretation der *Fiordiligi*, des *Don Giovanni* und des *Bartolo* steht zum einen in einem größeren Kontext neuer Inszenierungen der Opern Mozarts, die Klee aufmerksam verfolgte. Zum anderen zeigen sich im Vergleich mit dem Ansatz anderer Künstler die Eigenheiten seines Umgangs mit Mozart. Besondere Aufmerksamkeit gebührt dabei Max Slevogt, der in Mozarts Opern eine ganz unerschöpfliche Inspirationsquelle gefunden hatte, nicht anders als Klee. So groß die Unterschiede zwischen Slevogt und Klee sind: Beide liebten Mozart und die Oper. Und beide erlebten in München eine Folge von Neuinszenierungen, die als Münchner Mozart-Renaissance in die Musikgeschichte einging.¹ Richard Strauss brachte Slevogt 1895 sogar für die Ausstattung von Mozarts *Titus* ins Gespräch. Die Entwürfe sind nicht mehr nachweisbar, die Gründe für das Scheitern des Projekts nicht sicher überliefert.² Jedenfalls blieb Slevogt, wie Klee, zu dieser Zeit noch in der Rolle des Zuschauers. Vermutlich verfolgte er die Aufführungen aber von besseren Plätzen aus als Klee, der junge Kunststudent, der ein Gutteil der finanziellen Zuwendung seiner Familie in Stehplatzkarten investierte.

The operas of Wolfgang Amadeus Mozart had become indispensable. In the final years of the nineteenth century, Ernst von Possart, artistic director and general manager of the court theatre, had ushered in a veritable Mozart renaissance in Munich; and beginning in 1920, Salzburg attracted guests with festivals in honour of the town’s most famous son. Despite this ‘stage presence’, when it came to painting and graphic art, Mozart could not compete with the popularity of Richard Wagner and Johann Sebastian Bach: Gesamtkunstwerk and fugue apparently offered greater challenges. In contrast, during the first decades of the twentieth century, relatively few artists took up scenes from Mozart’s operas for use in their works. With Paul Klee and Max Slevogt, however, two significant exceptions came onto the stage, accompanied by Hans Meid, Hermann Ebers and Otto Pankok.

In particular with regard to the work of Klee, it is worthwhile to trace the pictorial reception of Mozart’s operas in the first decades of the twentieth century. On the one hand, Klee’s interpretation of *Fiordiligi*, *Don Giovanni* and *Bartolo* must be seen within the broader context of new productions of Mozart’s operas, which Klee followed attentively. On the other hand, a comparison with the approaches of other artists reveals the unique qualities of his own handling of Mozart. Special attention should be given here to Max Slevogt, who, not unlike Klee, found Mozart’s operas to be an inexhaustible source of inspiration. As great as the differences between Slevogt and Klee were, both admired Mozart and the opera. And both experienced in Munich a series of new productions, which have gone down in musical history as the ‘Munich Mozart Renaissance’.¹ In 1895, Richard Strauss had even suggested Slevogt for the stage design of Mozart’s *Tito*. The draught designs are no longer traceable, and the reasons why the project failed are unknown.² In any event, at this point in time, Slevogt, like Klee, remained in the role of a member of the audience. He presumably watched the performances from a better position than Klee, the young art student, who invested a good portion of the financial support he received from his family in standing-room tickets.



Max Slevogt
Das Champagnerlied /
The Champagne Aria, 1902
 Staatsgalerie Stuttgart

LIMITED REPERTOIRE: MOZART'S OPERAS IN PICTURES

BEGRENZTES REPERTOIRE: MOZARTS OPERN IM BILD

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Mozarts Opern im 20. Jahrhundert startete gleich mit einem fulminanten Höhepunkt: Max Slevogts *Weißer d'Andrade*, ein Rollenporträt Francisco d'Andrades als Don Giovanni (Abb. oben),³ in dem die Opernfigur und ihr Interpret symbiotisch verschmelzen. Das rasante Tempo, in dem der Portugiese die „Champagnerarie“ sang, versetzte die Opernbesucher in fassungslose Begeisterung. Und es unterstrich einen Charakterzug Don Giovanni, den Slevogts Bild in den Vordergrund spielt: Leichtigkeit, Heiterkeit, Siegesgewissheit.

The artistic treatment of Mozart's operas in the twentieth century begins with a scintillating highlight: Max Slevogt's *White d'Andrade*, a portrait of Francisco d'Andrade in the role of Don Giovanni (fig. above),³ whereby the operatic figure and the singer merge symbiotically. The rapid pace with which the Portuguese baritone sang the 'Champagne Aria' filled the opera-goers with stunned enthusiasm. And it underscored a characteristic trait of Don Giovanni, which Slevogt's painting also emphasises: lightness, gaiety, confidence in victory.

In addition to d'Andrade, the new production of *Don Giovanni* in Munich, which premiered in 1896, was also a source of inspiration for the painting. It was a decision of general principle to bring the opera back to the intimate Rococo stage of the Cuvilliés Theater. The innovations were far-reaching: a revolving stage,

Neben d'Andrade stand hier auch die Münchner Neuinszenierung des *Don Giovanni* Pate, die ihre Premiere 1896 feierte. Es war eine Grundsatzentscheidung, mit der Oper im Cuvilliés-theater zur intimen Rokoko-Bühne zurückzukehren. Die Innovationen reichten weit: Eine Drehbühne, die erste in Deutschland, ermöglichte die vielen, recht kurz aufeinander folgenden Szenenwechsel. Da die langen Pausen für Umbauten entfielen, gewann man Zeit, um die Werke ungekürzt zu spielen, im Fall des *Don Giovanni* mitsamt der versöhnlichen, heiteren *scena ultima*. Die Figur des Don Giovanni erhielt in München spielerische, positive Züge. Kein tragischer Bösewicht, sondern ein galanter Abenteurer rauscht seinem Untergang entgegen. Slevogts Rollenporträt konzentriert die Quintessenz der Figur in einem einzigen Moment, in einer einzigen Pose. Klee schätzte dieses „Portrait d'Andrades, das ihn während der Champagnerlied-Szene darstellte. Dasselbe war sehr bedeutend.“⁴

Just diese berühmte Arie sparte Hans Meid aus, als er 1919 eine Mappe mit 15 Radierungen des als *Don Juan* betitelten *Don Giovanni* gestaltete.⁵ Der Titelheld agiert in den zumeist düsteren Szenen in Rückenansicht oder kleinfigurig im Ensemble, so dass sein Charakter sich nicht über Physiognomie und Mimik mitteilt. Obwohl Meid, dessen besonderes Interesse neben Don Giovanni Donna Anna und dem Komtur galt, seine Helden nicht in einem Bühnen-, sondern einem Bildraum inszenierte, ließ er keinen Zweifel daran, dass sie Operngeschöpfe sind (Abb. unten re.).

the first in Germany, enabled numerous changes of scenery in rapid succession. Since no long pauses were necessary for scene changes, time was won, so that the works could be presented unabridged – in the case of *Don Giovanni*, this included the conciliatory, cheerful *scena ultima*. In Munich, the figure of Don Giovanni was enhanced with playful, affirmative features. Not a tragic villain, but rather a gallant adventurer rushes towards his downfall. Slevogt's role portrait concentrates the quintessence of the figure in a single moment, in one single pose. Klee admired this 'Portrait of d'Andrade, which depicted him during the Champagne Aria scene. This was highly significant.'⁴

It was precisely this famous aria which Hans Meid neglected to treat in 1919, when he conceived a portfolio of fifteen etchings on *Don Giovanni*, which he titled *Don Juan*.⁵ In the mostly sombre scenes, the eponymous hero is either seen from behind or as a small figure among an ensemble, so that his character is not conveyed by either physiognomy or facial expression. Although Meid, whose interest is directed not only at Don Giovanni, but also at Donna Anna and the commander, does not present his protagonists on a stage but rather in pictorial space, he left no doubt that they are operatic figures (fig. below r.). With grand stage gestures, Don Ottavio sings his oath of revenge – his face,



Max Slevogt, *Don Juan*. Mit zwanzig Zeichnungen in Holz geschnitten von Reinhold Hoberg, Buchausgabe: S. 62, *Don Juan tanzt mit Zerlina / Don Juan Dances with Zerlina*, 1921, GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz



Hans Meid, *Don Ottavio's Oath of Revenge* / *Don Ottavio's Oath of Revenge*, 1912, Museum der bildenden Künste Leipzig

Mit großer Bühnengeste singt Don Ottavio seinen Racheschwur, sein Gesicht, wie das seiner Verlobten, ganz Mund. Der Betrachter soll die beiden singen hören. Meid erinnert letztlich daran, dass die musikalische Gestaltung die Figuren ganz wesentlich prägt, dass ihre Existenz eine musikalische ist.

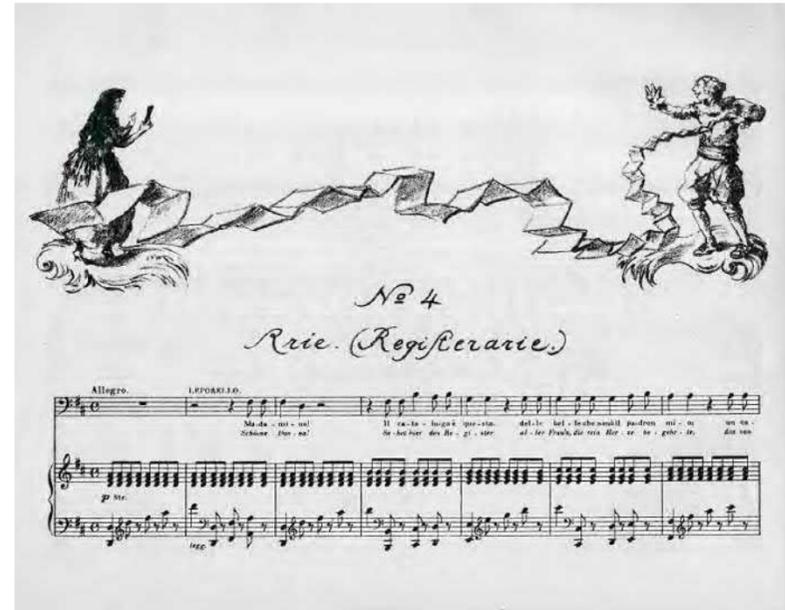
Andere Wege ging Slevogt, als er 1921, ebenfalls unter dem Titel *Don Juan*, Holzschnitte zur Textausgabe des *Don Giovanni* ausführte (Abb. S. 143 li.). Wie Meid holte er die Figuren von der Opernbühne, entließ sie in eine eigene Bildwelt und fing auch die düstere Seite des *dramma giocoso* ein. Don Giovanni sah er als „Herrenmensch, der alle quält, mit allen spielt, und doch durch seinen bezwingenden, überschäumenden Übermut alle an sich fesselt. [...] In Don Giovanni ist die Kraft, die das Leben lebenswert macht. Vor nichts und niemand aber macht er halt.“⁶ Slevogts grafische Folge ist nicht Textillustration, sondern Operninterpretation, in der Don Giovanni ein Archetyp menschlichen Verhaltens ist. Das Komische kristallisiert sich für Slevogt zweifach: im ständigen Scheitern des Liebeswerbens Don Giovanni und in der Figur des Leporello. Anders als die Münchner Inszenierung enden Slevogts und Meids Mappen mit der Höllenfahrt des Titelhelden. Doch wie ließe sich die *scena ultima* auch in einem Bild fassen? Das finale Sextett, mehr Botschaft als Handlung, bot keine reizvolle Vorlage für eine Darstellung. Darum schloss wohl auch Hermann Ebers 1922 mit der Höllenfahrt, obwohl die *scena ultima* im Klavierauszug, den seine Lithografien begleiten, noch folgt. Dem Kontext – Klavierauszug, nicht grafische Mappe – entsprechend, gab Ebers Illustrationen, die die einzelnen „Nummern“ gleichmäßig begleiten, ohne eine eigenständige Interpretation der Oper anzustreben oder einer ihrer Figuren besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Ebers stellte die Figuren auf Standflächen, deren Rocaille-Formen ebenso wie die Kostüme „Rokoko-Leichtigkeit“ verbreiten. Immer wieder fand er originelle Lösungen (Abb. S. 145). Mozart forderte die Fantasie heraus und förderte freie Erfindungen.

like that of his fiancée, is all mouth. The viewer should hear them both singing. Meid ultimately reminds us that music is an essential part of the figures, that their very existence is a musical one.

Slevogt took another path when, in 1921, he also created woodcuts under the title of *Don Juan* for a publication of the text of *Don Giovanni* (fig. p. 143 l.). Like Meid, he took the figures off the stage, released them into an autonomous pictorial realm, and also captured the darker side of the *dramma giocoso*. He saw Don Giovanni as a ‘Herrenmensch [member of the master race], who torments everyone, plays with everyone, and yet also fascinates everyone as a result of his compelling, brimming exuberance. [...] Don Giovanni possesses the energy that makes life worth living. Yet nothing and no one can stop him.’⁶ Slevogt’s graphic series is not an illustration of the text, but rather an interpretation of the opera, in which Don Giovanni is an archetype of human behaviour. For Slevogt, the comical is manifested in two ways: in the perpetual failure of Don Giovanni’s courtship efforts and in the figure of Leporello. Unlike the Munich production, the portfolios by Slevogt and Meid end with the main protagonist’s descent into hell. But how can the *scena ultima* also be captured in an image? The final sextet, more a message than an action, did not provide an appealing model for an image. This



Max Slevogt
Die Zauberflöte / The Magic Flute,
Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift,
Blatt 42: falsche Welt – Halt ein! /
Marginalia to Mozart’s handwritten score,
image 42: Good night, thou false world!, 1920
GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz



Hermann Ebers,
Illustration zum Klavierauszug des
Don Giovanni / Illustration for
piano extract from *Don Giovanni*,
1922

is probably the reason why, in 1922, Herman Ebers also ended with the descent into hell, although the *scena ultima* still follows in the piano score, which is accompanied by his lithographs. In accordance with the context – the piano score, not the portfolio of prints – Ebers delivered illustrations that equably accompany the individual ‘numbers’, without striving for an independent interpretation of the opera or paying special attention to any one of its figures. Ebers positioned the figures on platforms, the rocaille forms of which, as well as the costumes, provide a sense of ‘Rococo lightness.’ Time and again, he found original solutions (fig. above). Mozart challenged the imagination and demanded free inventions.

In 1920, one year after Slevogt’s *Don Juan* and after long preparations, Paul Cassirer published periphery illustrations to *The Magic Flute* by Slevogt, who found a congenial approach to this opera. The starting point was a facsimile of Mozart’s handwritten score, with which Slevogt entered into a dialogue.⁷ Border motifs interact, as associative and quickly jotted down sketches, with the fields of notes that function as calligraphic elements, so that, in combination with Mozart’s handwriting, one has the feeling of being a direct witness to the creative process. Some of the clever visual solutions and motifs could only be developed in this form – three boys, for example, hold back the suicidal Papageno, who attempts to hang himself on a bar line (fig. p. 144). He straddles the protruding branch in such a way that the allusion to the sexual misery of the bird-catcher, whose passion burns not only

Ein Jahr nach Slevogts *Don Juan* erschienen im Verlag Paul Cassirer 1920 nach langer Vorbereitung Randzeichnungen zur *Zauberflöte*, ebenfalls von Slevogt, der sich zu dieser Oper einen kongenialen Zugang eröffnet hatte. Den Ausgangspunkt bildete ein Faksimile der Partitur von der Hand Mozarts, mit der Slevogt in einen Dialog trat.⁷ Randmotive umspielen wie assoziativ und flott hingeworfene Skizzen die als kalligrafisches Element eingesetzten Notenfelder, sodass man, wie angesichts der Handschrift Mozarts, meint, dem kreativen Prozess unmittelbar beizuwohnen. Manche gewitzte Bildlösungen und Motive konnten nur in dieser Form entstehen – so halten die drei Knaben den selbstmörderischen Papageno zurück, der sich an einem Taktstrich zu erhängen versucht (Abb. S. 144). Er hockt dabei rittlings in einer Weise auf dem sich weit nach vorne streckenden Ast, dass die Anspielung auf den sexuellen Notstand des Vogelfängers nicht zu übersehen ist, dem die Liebe nicht nur im Herzen brennt. Nicht weniger doppeldeutig ist die Geste des mittleren Knaben, dessen Appell zur Klugheit in der Ausführung zum Zeigen eines Vogels gerät. Papageno war für Slevogt der eigentliche Held der *Zauberflöte*. Zumindest ist er es, an dem sich seine eigene künstlerische Fantasie schon 1911 auch entzündete, als er für den Kunsthistoriker und Sammler Johannes Guthmann den Gartenpavillon des Guts Neu-Cladow bei Berlin mit Motiven aus der *Zauberflöte* ausmalte, die wie Improvisationen wirken.⁸ 1924 gab Slevogt Papageno im Musiksaal seines Hauses in Neukastel mit Don Giovanni und Siegfried ein gemeinsames Zuhause.

Mozarts Opern inspirierten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nur wenige bildende Künstler. Das scheinbare Desinteresse relativiert sich jedoch schnell: Auch Verdi und Weber, *Don Carlos* und *Freischütz* standen nicht auf ihrem Programm. Die Künstler des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit suchten ihre Themen nicht auf der Bühne des klassischen Musiktheaters. Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Joseph Albers, Klees Kollegen am Bauhaus, setzten sich zwar mit dem Musiktheater auseinander, reflektierten es in ihren Schriften und fertigten Bühnenbilder an, doch hielten sie in ihren Gemälden nicht mit der Oper *Zwiesprache*, sondern mit der „ungegenständlichen“ Instrumentalmusik. Opernstoffe hatten ohnehin erst spät im 19. Jahrhundert Einzug in die „Hochkunst“ gehalten, und in der Regel gab die besondere Leidenschaft eines Künstlers für einen Komponisten oder eine Oper den Impuls. Die Darstellung von Mozart-Opern hatte keine Tradition. Die wenigen Künstler, die sich ihnen zuwandten, trafen aus dem Œuvre noch einmal eine Auswahl. *Figaro*, *Entführung*, *Idomeneo* – dass sie nicht aufgegriffen wurden, heißt nicht, dass sie weniger begeisterten. Tatsächlich dachten Slevogt und sein Verleger Cassirer erst über eine Mappe zum *Figaro* oder zur *Così fan tutte* nach, aber offenbar schlug Slevogts Fantasie aus ihnen keine Funken. Allein Bernhard Pankok inspirierte die *Così* 1921 zu einer Mappe mit zehn Lithografien. Er schwelgte in opulenten Roben, hohen Perücken, fing Szenen mit flüchtigem Strich ein, wobei räumliche Zusammenhänge oft nur angedeutet werden, die Figuren also nicht in einem Bühnenraum agieren (Abb. S. 146). Allerdings führt die erste Szene in ihre Welt ein, denn die Wette findet auf einer Bühne statt, bereitet also das Terrain, auf dem die übrigen Blätter zu verstehen sind.

in his heart, cannot be ignored. No less suggestive is the gesture of the boy in the middle, whose appeal to prudence can also be read as giving the finger. For Slevogt, Papageno was the real hero of *The Magic Flute*. It was at least he, who, as early as 1911, fired Slevogt's artistic phantasy when he embellished the garden pavilion on the estate of the art historian and collector Johannes Guthmann, in Neukladow near Berlin, with paintings featuring motifs from *The Magic Flute* which have the effect of improvisations.⁸ In 1924, Slevogt gave Papageno a common home together with Don Giovanni and Siegfried in the music room of his own house in Neukastel.

In the first decades of the twentieth century, Mozart's operas inspired very few visual artists. This apparent disinterest is, however, relativised very quickly, since Verdi and Weber, *Don Carlos* and *Der Freischütz*, were also not on their agendas. The artists of Expressionism and New Objectivity did not search for their themes on the stage of classical musical theatre. Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger and Joseph Albers – Klee's colleagues at the Bauhaus – did indeed consider musical theatre, reflected on this in their texts, and produced stage sets; in their paintings, however, they did not enter into a dialogue with the opera, but rather with 'non-objective' instrumental music. In any event, operatic themes did not find their way into 'high art' until relatively late in the nineteenth century, and it was, in general, the particular passion of an artist for a composer or an opera that provided the impulse. There was thus no tradition for the visualisation of Mozart's operas. And the few artists who did turn to them were highly selective in their choice of motifs from his work. *Figaro*, *The Abduction*, *Idomeneo* – the fact that these were not selected for visualization does not mean that they were less enthusiastic about them. In fact, Slevogt and his publisher Cassirer initially considered producing a portfolio on *Figaro* or *Così fan tutte*, but these apparently did nothing to fire Slevogt's imagination. Bern-



Bernhard Pankok,
Così fan tutte, *Die Scheinheirat*,
2. Akt, Szene 17 / *The Sham Marriage*,
Act 2, Scene 17, 1922

VORWIEGEND HEITER: DER BAYRISCHE DON GIOVANNI

In wie viele Zeichnungen Klees Motive aus Mozarts Opern Eingang fanden, ist kaum zu ermitteln.⁹ Nur wenige Werke tragen im Titel die Namen von Opernfiguren und sind dadurch eindeutig der Welt der Oper zuzordnen. Anders als Slevogt, Meid und Pankok gestaltete Klee keine grafischen Folgen, anders als sie näherte er sich den Opern nicht in Phasen intensiver Arbeit am Stoff. Klee begegnete Mozart auch nicht punktuell, er lebte gewissermaßen mit ihm, integrierte ihn in seinen Alltag, überlegte, was der Komponist an seiner Stelle täte: „Jetzt weiß ich nichts mehr,

hard Pankok was the only artist to be inspired by *Così* and produced a portfolio with ten lithographs in 1921. He wallowed in opulent robes and tall wigs, capturing scenes with swift strokes, whereby spatial contexts were often merely intimated – the figures did not play out their roles in a stage-like space (fig. p. 146). The first scene did, however, provide an introduction to their world, since the wager takes place on a stage and thus prepares the ground, on the basis of which the rest of the works are to be understood.



Der bayrische Don Giovanni / The Bavarian Don Giovanni, 1919, 116
Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Estate of Karl Nierendorf, by purchase

Mozart würde jetzt noch ein paar wenig anständige Bemerkungen hinzusetzen und sich als Hanswurst unterzeichnen.⁴¹⁰ 1932 vertiefte sich die Beziehung zu dem musikalischen Dauergast noch einmal: „Eine wirklich ganz sichere Freundschaft, unzertrennlich und tief verankert mit einem vorbildlichen Künstler zu schliessen, ist mir gelungen.“⁴¹¹ Auch die Opernfiguren des Wahlverwandten begleiteten ihn. Seinen Abschied vom Militär nahm Klee „à la Leporello“,¹² in Anspielung auf den Abgang des Dieners, der sich nach dem Ende seines Herrn pragmatisch auf die Suche nach einem neuen Patron macht.¹³ Klee sprach von seinem Leporello-Register aller „Geliebten, die ich nie besaß“,¹⁴ und beschloss seine Münchner Zeit mit einem *Bayrischen Don Giovanni* (Abb. S. 147).

Da nur das Tagebuch, in dem die Namen flüchtiger Liebchaften Klees, Kathi und Cenzl fallen, den biografischen Bezug nahelegt,¹⁵ blieb dieser, mitsamt seiner Selbstironie dem Publikum seinerzeit verborgen. Nicht so der Bild-Witz, denn aus den in ihrer Genese und ihrer kunsttheoretischen Basis hochkomplexen Fensterbildern Robert Delaunays¹⁶ machte Klee ein Bild von Fenstern. Delaunay schuf Kompositionen aus geometrisierenden, facettenartigen, einander teils überlagernden Formen, die durch das Farbspiel wie Prismen wirken. Klee vereinfachte das Grundprinzip in seinem Aquarell drastisch. Dem musikalischen Thema unterlegte er so ein gestalterisches, indem er abstrakte Farbflächen in figurative Motive „rückübersetzte“ und als Pointe neben Fensterkreuzen einen fensterlnden Don Giovanni einsetzte. Aus den Fenstern schauen allerdings keine bayerischen Dorfschönheiten. Stattdessen sehen wir die Namen der potenziellen Eroberungen. Nicht Individuen interessieren, sondern die Namenseinträge, die das Leporello-Register verlängern könnten. Don Giovanni's Bezug zur Oper bleibt damit gewahrt; die Szene lässt sich sogar genau bestimmen.¹⁷ Als Leporello verkleidet singt Don Giovanni „Deh, vieni alla finestra“ – nur macht Klee aus ihm durch das Kostüm eine komische Figur aus einem bayrischen Volksstück (S. 100 f.).¹⁸ Der Ohring weist ihn als Wandergesellen aus, wobei das Motiv der Durchreise Charakter und Leben Don Giovanni's treffend kommentiert. Klees marionettenhafter Held besitzt als Figur selbst komisches Potenzial, das seinen Vorgängern im Bild, etwa Slevogts d'Andrade, fehlt, das aber mit dem Mozart-Bild der Münchner Oper Takt hält. In der Rezension einer Berner Aufführung des *Don Giovanni* monierte Klee 1904 das traditionelle Finale der Höllenfahrt und befand: „Der Cha-

PREDOMINANTLY MERRY: THE BAVARIAN DON GIOVANNI

It is difficult to say how many drawings by Klee feature motifs from Mozart's operas.⁹ Only very few works carry the names of opera figures in their titles and can thus be clearly attributed to the world of opera. Unlike Slevogt, Meid and Pankok, Klee did not create any print portfolios; and unlike them, he did not approach the opera in distinct phases of intensive preoccupation. Klee did not encounter Mozart from time to time, so to speak, but rather lived with him, integrated him into his everyday life, thought about what the composer would have done in his place: ‘Now I don't know anything anymore; Mozart would have made a few less than decent remarks and sign as tomfool.’¹⁰ In 1932, his relationship with the permanent musical guest once again intensified: ‘I have succeeded in forging a truly secure friendship with an exemplary artist, inseparable and deeply anchored.’¹¹ And the opera figures of this kindred spirit also accompanied him. His leaving the military was done ‘à la Leporello’,¹² in allusion to the departure of the servant, who, after his master's death, set out pragmatically in search of a new patron.¹³ Klee spoke of his Leporello-list of all the ‘lovers I never had’,¹⁴ and ended his time in Munich with a *Bavarian Don Giovanni* (fig. p. 147).

Since the diary in which the names of Klee's fleeting love affairs, Kathi and Cenzl, are mentioned is the only thing to suggest a biographical reference,¹⁵ this, and its self-irony, remained obscure to the public at the time. This does not apply to his visual humour, since out of Robert Delaunay's window pictures,¹⁶ which are highly complex, both in their genesis and their art theoretical base, Klee made a picture of windows. Delaunay created compositions of geometrical, faceted, partially overlapping forms, the colour play of which leads to a prismatic effect. Klee radically simplified the basic principle in his watercolour. He underlaid the musical theme with a compositional one by ‘translating’ abstract flecks of colour back into figurative motifs and, as a punchline, inserted not only mullions and transoms, but also a ‘windowing’



Odilon Redon, *Parzifal / Parsifal*, 1891
The Art Institute of Chicago

rakter des Don Juans wird uns sympathisch durch seine witzige Färbung.¹⁹ Klee traf sich mit Richard Strauss, einem der Protagonisten der Münchner Mozart-Renaissance, in der Interpretation von Mozarts Werken als Versöhnung von Gegensätzen, die den „humoristisch-pathetischen, parodistisch-sentimentalen Stil“²⁰ als Quintessenz seiner Musik und seiner Opern auffasste. Diesen Zugang hörte Klee wohl auch im Dirigat des von ihm sehr geschätzten Felix Mottl, der ab 1903 als erster Kapellmeister und von 1907 bis zu seinem Tod im Jahr 1911 als Hofoperndirektor in München wirkte. Für Mottl stand fest: „Es gibt eine Wehmut in der Heiterkeit, einen Schmerz in der Freude, der die Menschen in Höhen führt, von denen herab nur die Göttlichsten zu uns armen Sterblichen sprechen können. Auf dieser Höhe stand Mozart.“²¹ 1926 verfasste Klee einen eindringlich argumentierenden Brief an den Dirigenten, Komponisten und Pianisten Ernst Latzko, der seit 1913 die Stelle des Kapellmeisters am Weimarer Theater innehatte. Klee war nicht nur Stammgast bei den Opernaufführungen, er unterhielt auch privat Kontakt zu Latzko, dem er 1925 gemeinsam mit Kandinsky als Trauzeuge bei seiner Eheschließung mit der Sopranistin Mali Trummer zur Seite stand.²² In dem Brief protestierte Klee gegen die Streichung der *scena ultima* im *Don Giovanni*: „Ein ‚heiteres Drama‘ mit einem so furchtbaren Schluß? Oder ein heiteres Drama mit so ergreifenden und furchtbaren Szenen, wie die des Zweikampfes und des steinernen Gastes? Aber auch wenn man die Bezeichnung heiteres Drama fallen läßt, bleibt etwas Problematisches, die Zwiespältigkeit der Musik, die sich in der vorletzten Szene zu unerwartet

Don Giovanni. Nevertheless, no Bavarian village beauties peer out of these windows. Instead, we see the names of the potential conquests. Not individuals, but rather merely names, which could be added to the Leporello-list. Don Giovanni's reference to the opera thus remains intact; the scene can even be precisely identified.¹⁷ Disguised as Leporello, Don Giovanni sings ‘Deh, vieni alla finestra’ – except that, with the costume, Klee transforms him into a *Comic Character from a Bavarian Folk-Play* (p. 100 f.).¹⁸ The earring identifies him as a journeyman, where the theme of passing through accurately comments on the character and life of Don Giovanni. As a figure, Klee's marionette-like hero himself has a comic potential, which is missing in his predecessors in other pictures, such as Slevogt's d'Andrade, but which is in keeping with the image of Mozart propagated by the Munich opera house. In the review of a performance of *Don Giovanni* in Bern in 1904, Klee criticised the traditional finale of the descent into hell and decided: ‘The character of Don Juan is sympathetic because of his comical colouring.’¹⁹

Klee agreed with Richard Strauss, one of the protagonists of the Munich Mozart Renaissance, in the interpretation of Mozart's works as a reconciliation of opposites, which saw the ‘humorous/solemn, parodistic/sentimental style’²⁰ as the quintessence of his music and his operas. Klee also apparently heard this approach in the conducting of Felix Mottl, whom he greatly admired. Mottl was first conductor (from 1903) and then director of the court opera in Munich (from 1907 until his death in 1911). He firmly believed: ‘There is a certain wistfulness in merriment, pain in pleasure, which leads people to heights, from which only the most divine can speak to us poor mortals. On this height stood Mozart.’²¹ In 1926, Klee wrote an emphatically arguing letter to the conductor, composer and pianist Ernst Latzko, who had held the position of director of music of the Weimar theatre since 1913. Klee was not only a denizen of the opera performances, but also maintained private contact with Latzko, for whom he also served, together with Kandinsky, as a witness at his wedding with the soprano singer Mali Trummer.²² In the letter, Klee protested against the deleting of the *scena ultima* in *Don Giovanni*: ‘A “merry drama” with such a frightful end? Or a merry drama with such moving and frightful scenes, such as that with the duel and

beängstigender und beklemmender Wirkung erhebt, nachdem sie zumeist erheitert, und auch in ihrem Ernst durch abgeklärte Schönheit beglückt hat. Je mehr man in diese Frage eindringt, desto deutlicher kommt es einem zum Bewußtsein, daß die vorletzte Scene musikalisch noch eines Gegengewichtes bedarf. Vom Standpunkt des Dramas aus gelangt man zum selben Wunsche. Der Charakter des Don Juans wird uns sympathisch durch seine witzige Färbung (der köstliche Stil der Musik tut das seine hinzu), und nun endet er so furchtbar?²³ Wenn Klees Auffassung des *Don Giovanni* in der Münchner Mozart-Renaissance wurzelte, scheint seine Bildlösung, die *Don Giovanni* in die eigene, seinerzeit noch bayerische, Lebenswirklichkeit holt, voraussetzungslos, doch gibt es für die Isolierung und Neu-Kontextualisierung von Opernfiguren durchaus Vergleichsbeispiele. Richard Wagners Sujets und Weltbild gaben den Wagnerianern unter den Symbolisten Impulse, die Grundidee einer Szene oder Figur zu gestalten. Nicht wortgetreue Illustration, sondern Neuschöpfung aus dem Geiste Wagners war das Ziel.²⁴ Zwischen Odilon Redons *Parsifal* (Abb. S. 149) und Klees *Don Giovanni* oder *Bartolo* mögen

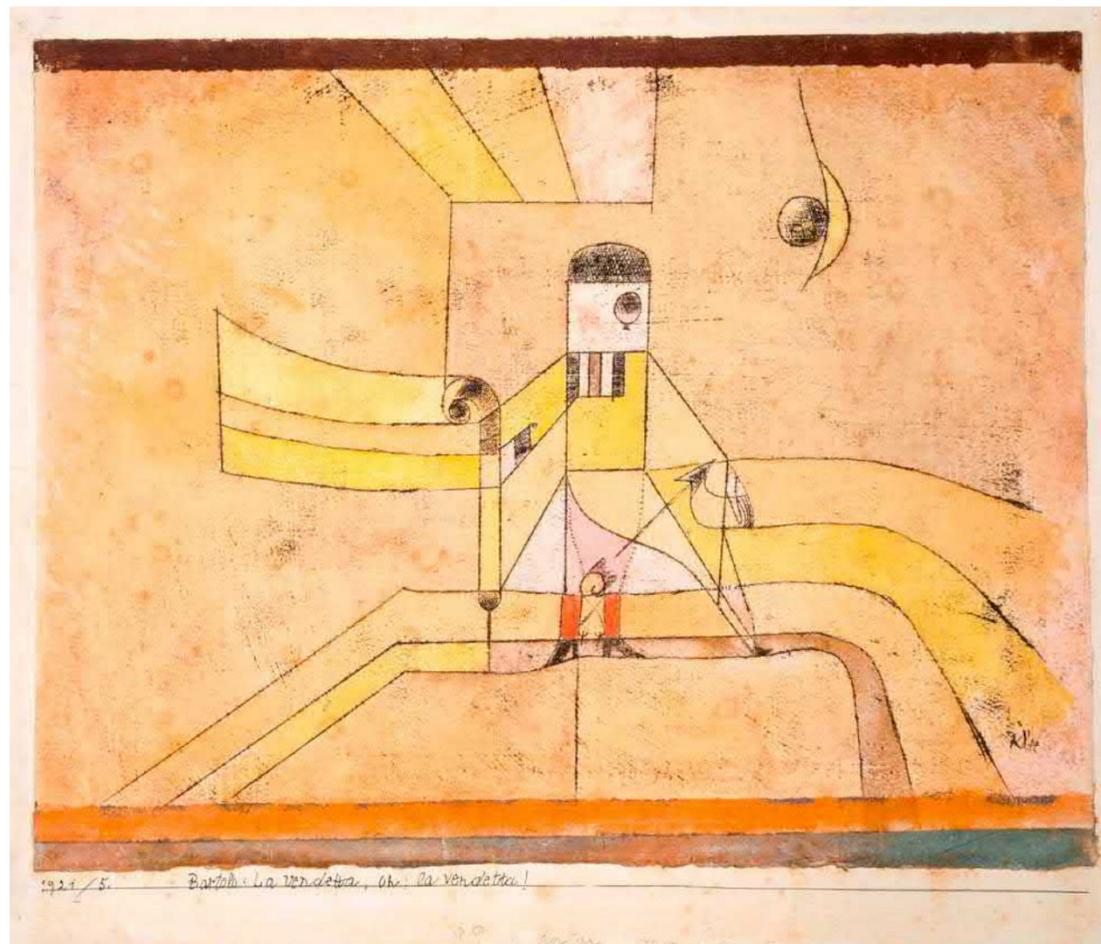
the Stone Guest? But even if one does away with the term “merry drama”, something problematic remains, the conflicting nature of the music, which, in the penultimate scene, creates an unforeseeably daunting and disquieting effect, after it had previously caused great merriment and also, in its seriousness, caused delight through serene beauty. The more one delves into this question, the more clearly one comes to the realisation that the penultimate scene requires a musical counterbalance. From a dramatic standpoint, one arrives at the same conclusion. The character of Don Juan is sympathetic because of his comical colouring (the delightful style of the music adds to this) – and now he ends so frightfully?²³ If Klee's understanding of *Don Giovanni* was rooted in the Munich Mozart Renaissance, then his visual solution, which transports Don Giovanni into his own, at the time still Bavarian, everyday reality, seems unconditional, although there are indeed comparative examples for the isolation and recontextual-

Welten liegen, doch sind sie einander und Slevogts *Zauberflöte* verwandt. Sie emanzipieren sich selbstbewusst vom rein Illustrativen. Die Künstler erschließen den Figuren neue Kunstwelten. Sie integrieren sie in ihre je eigenen Themen, ohne ihre Herkunft zu leugnen.

DER BAUHAUS-BUFFO: BARTOLO

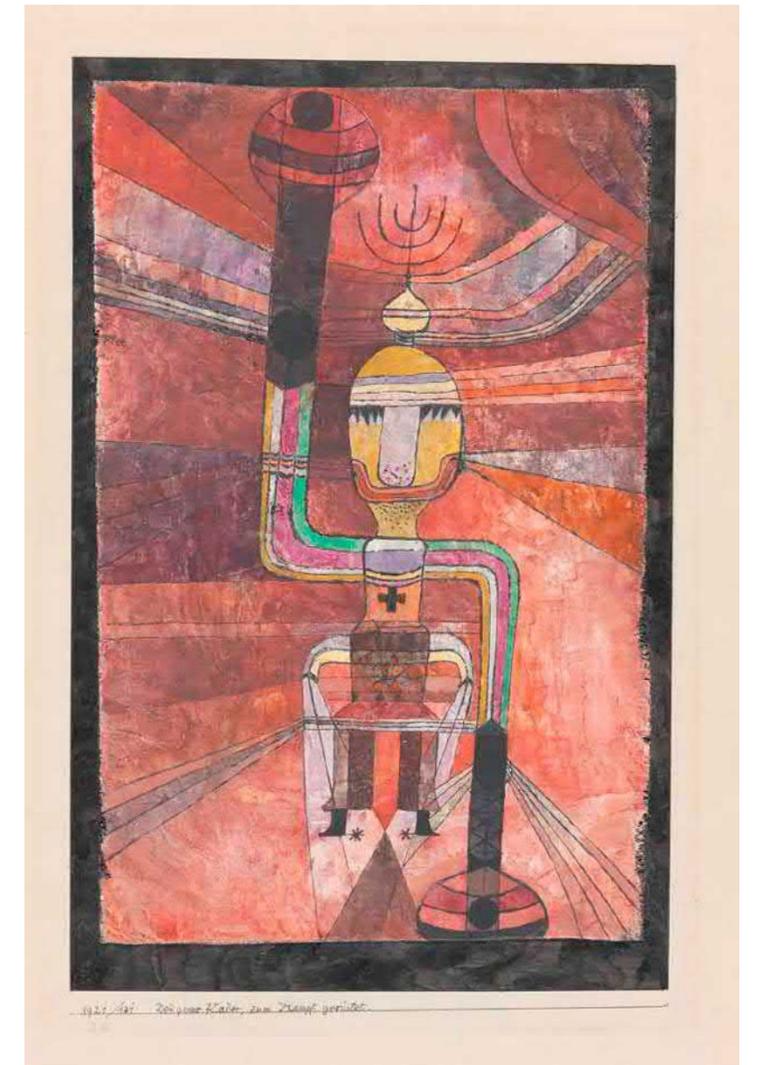
Wie *Der Bayrische Don Giovanni* ist *Bartolo* (Abb. S. 150) keine Ad-hoc-Erfindung, die sich ausschließlich aus der Beschäftigung mit der Figur ergab, sondern entwickelt Themen und Motive vorangehender Werke weiter. Wieder entsprang daraus eine bemerkenswerte Komplexität. Mit *Der Große Kaiser, zum Kampf gerüstet* (Abb. S. 151) teilt *Bartolo* die Einspannung in Linienbahnen, die im Umfeld des Kaisers an eine Arena, beim *Bartolo* dagegen an Notenlinien denken lassen – das zentrale Motiv steuert die

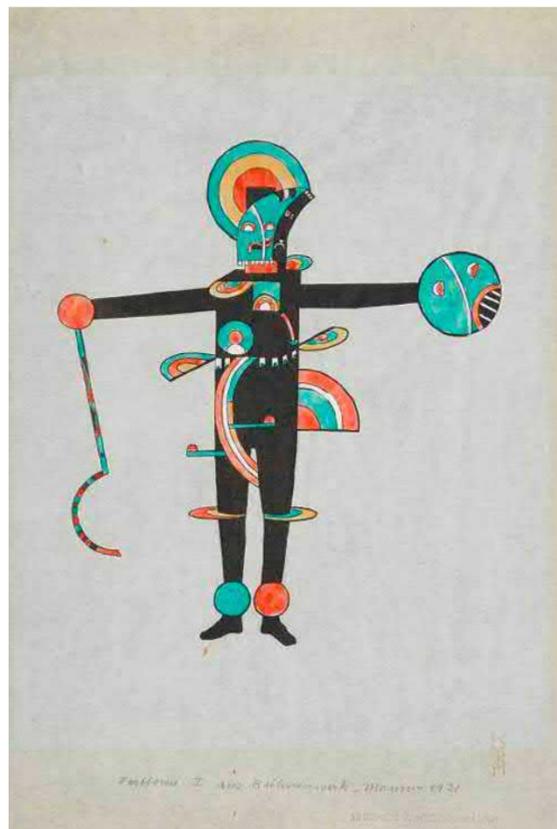
ization of opera figures. Richard Wagner's themes and conception of the world provided the Wagnerians among the Symbolists with impulses to lend form to the underlying idea of a scene or a figure. The goal was not a literal translation, but rather a new creation in the spirit of Wagner.²⁴ Odilon Redon's *Parsifal* (fig. p. 149) and Klee's *Don Giovanni* or *Bartolo* may be worlds apart, but they are indeed related to each other, as well as to Slevogt's *Magic Flute*. They self-confidently emancipate themselves from pure illustration. The artists develop new worlds of artifice for the figures. They integrate them into their own respective themes, without denying their origins.



◁ Bartolo: La vendetta, oh! la vendetta!, 1921, 5
Privatsammlung, Bern

Der grosse Kaiser, zum Kampf gerüstet /
The Great Emperor Armed for Battle, 1921, 131
Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee





Lothar Schreyer, *Figurine zum Bühnenstück „Mann“ / Figurine for the Stage Play 'Man'*, 1921
Museum Folkwang Essen

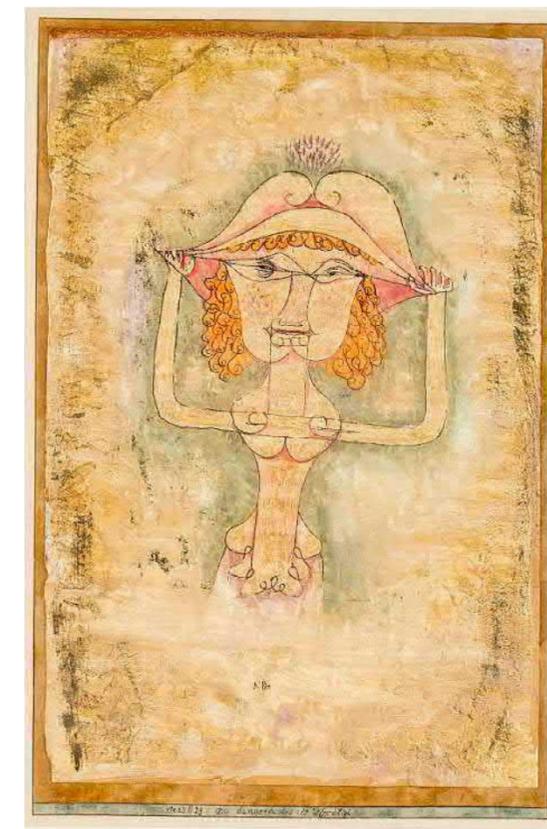
Assoziation. Vom Kaiser lieh Klee auch die Sporen Bartolos, die nicht zum Standesbild eines *Dottore* gehören, aber zur Rachearie passen: Sie geben einen militärischen Beigeschmack, der in der Musik tatsächlich mitschwingt: Ihr D-Dur ist die traditionelle Tonart des Militärmarsches.²⁵ Für seine Überzeugung, dass die Nebenfigur Bartolo eine „dramatisch notwendige Arie“²⁶ singt, fand Klee die Chiffre des Pfeils. Als er Latzko von der Unverzichtbarkeit der *scena ultima* des Don Giovanni zu überzeugen versuchte, veranschaulichte er seine Argumente ebenfalls mit Pfeilen, die in unterschiedliche Richtungen weisend das gestörte Gleichgewicht anzeigen, das es wieder herzustellen gilt.²⁷ Die Leidenschaft, mit der Klee sein Plädoyer vortrug, speiste sich aus seinem eigenen künstlerischen Schaffen, in dem Gleichgewicht zu einem großen Thema geworden war. Nicht von ungefähr weist der Pfeil von der einzigen Stelle, an der sich Bartolo in rosiger Fleischlichkeit zeigt, aufwärts. Noch hat Bartolo nicht verziehen, dass Figaro einst seine Hochzeitsabsichten auf die Gräfin durchkreuzte.

THE BAUHAUS BUFFO: BARTOLO

Like *The Bavarian Don Giovanni*, *Bartolo* (fig. p. 150) is not an ad hoc invention, which emerged solely out of a preoccupation with the figure, but rather further develops themes and motifs of previous works. The result was once again a remarkable complexity. *The Great Emperor Armed for Battle* (fig. p. 151), like *Bartolo*, is suspended within a complex of lines which, in the context of the emperor, call to mind an arena, while with *Bartolo* one thinks of staves – the central motif guides the association. Klee also borrowed Bartolo's spurs from the emperor; they do not belong to the accoutrements of a *dottore*, but do fit in well with the vengeance aria. They provide a military flavour, which does indeed resonate in the music: its D major is the traditional tonality of the military march.²⁵ For his conviction that the secondary character of Bartolo sings a 'dramatically necessary aria,'²⁶ Klee found the cipher of the arrow. When he attempted to convince Latzko of the indispensability of the *scena ultima* of *Don Giovanni*, he also visualised his arguments with arrows, which, pointing in different directions, indicate the disturbed balance that must be restored.²⁷ The passion with which Klee presented his plea is fed by his own artistic work, in which balance had become an important theme. It is thus no coincidence that the arrow in the only scene in which Bartolo presents himself in ruddy carnality points upward. Bartolo has not yet forgiven Figaro for having foiled his plans to marry the countess.

Klee's understanding of the opera, initially shaped in Bern and reinforced in Munich, inscribed itself even further in the work on paper. Klee titled one of the first ideas for a picture *A Buffo as Bartolo*, thus indicating that it was a role portrait of a singer. When criticising singers, he had, throughout his entire life, emphasised that they should correspond exactly with their voice type.²⁸ A typical critique of a singer in the role of Blonde in *The Abduction*: 'Neat phrasing, cheerful and droll play-acting, everything light and amusing, utterly soubrette.'²⁹ Throughout his time in Mu-

Klees Opernauffassung, in Bern vorgeprägt, in München gefestigt, schrieb sich dem Blatt noch weiter ein. Eine erste Bildidee betitelt Klee mit *Ein Buffo als Bartolo*, gab also vor, das Rollenporträt eines Sängers zu geben. Klee legte Zeit seines Lebens bei der Beurteilung von Sängern Wert darauf, dass sie ihrem Stimmfach genau entsprachen.²⁸ Ein typisches Urteil über eine Sängerin der Blonde in der *Entführung*: „Artige Phrasierung, heiteres drolliges Spiel, alles leicht und lustig, ganz Soubrette.“²⁹ Auch die Erwartung schauspielerischen Talents blieb über die Münchner Zeit ein wiederkehrendes Thema seiner „verbrieften“ Kurzkommentare. Die Betonung des Schauspielerischen in Ernst von Possarts Münchner Inszenierungen³⁰ kam Klees Auffassung entgegen, wohingegen die Bauhaus-Bühne andere Ideale verfolgte. Christine Hopfengart hat auf die Nähe des *Bartolo* zu Figurinen Lothar Schreyers³¹ (Abb. S. 152) hingewiesen, der 1921 bis 1923 die Bühnenklasse am Weimarer Bauhaus leitete. Die für Klee so wichtige Natürlichkeit in Mimik und Gestik war keine Qualität, die in diesen Kostümen ausgespielt werden konnte; im Gegenteil: Objektivierung war gewünscht. *Bartolos* Erregung konterkariert die Möglichkeit, die Natur zu unterdrücken und damit Schreyers Credo: „Die Gesetze des organischen Körpers sind für die Gestalt des Kunstkörpers nicht wesentlich.“³² Wie Bartolos Ausbruch in der Oper klassische Rachearien parodiert, dürfte es ein ironischer Kommentar Klees sein, wenn er die Bauhaus-Bühne ausgerechnet einem Buffo überlässt. Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass die kreisrunde Öffnung im Kopf auch den weit geöffneten Mündern von Meids Sängern nicht unähnlich ist. Wie sie führt Bartolo eine musikalische Existenz: Sein Stock gleicht einem Bassschlüssel,³³ die schwarzen und weißen Streifen seines Kragens den Tasten eines Klaviers. Klees *Bartolo* ist durch und durch eine Kunstfigur, die dennoch zum „wirklichen“ Leben Klees, zur Bauhaus-Bühne, Kontakt hält.



Die Sängerin L. als Fiordiligi / The Singer L. as Fiordiligi, 1923, 39
Galerie Thomas München

nich, the expectation of acting talent was also a recurring theme of the brief commentaries noted in his letters. The emphasis on acting talent in Ernst von Possart's Munich productions³⁰ corresponded with Klee's stance, while the Bauhaus stage followed other ideals. Christine Hopfengart has pointed to the proximity of *Bartolo* to the figurines of Lothar Schreyer³¹ (fig. p. 152), who led the stage workshop at the Bauhaus in Weimar from 1921 to 1923. The naturalness of gestures and facial expressions that was so important for Klee was not a quality that could have been achieved in these costumes; on the contrary, objectification was desired. Bartolo's agitation counteracts the possibility to suppress nature and, with this, Schreyer's credo: 'The laws of the organic body are not of the essence for the figure of the artistic body.'³² In the way that Bartolo's outburst in the opera parodies classical vengeance arias, it must have been an ironic commentary on the part of Klee when he yielded the Bauhaus stage to a buffo.

WEIMARS FÜHRENDE SOPRANISTIN? SÄNGERIN L. ALS FIORDILIGI

Ein Rollenporträt zu sein gibt auch *Die Sängerin L. als Fiordiligi* vor (Abb. S. 153) – und führt zugleich die Komplexität solcher Identifizierungen bei Klee vor Augen.³⁴ Nach den Erinnerungen Felix Klees verbirgt sich hinter „L.“ Pritzko (sic) Aich,³⁵ eine von Klee hoch geschätzte Sängerin am Weimarer Theater. Theaterzettel aus den Jahren 1921 bis 1923 dokumentieren Auftritte der Priska Aich als Dorabella.³⁶ Am 22. September 1922 notierte Aich allerdings in ihrem Tagebuch, dass der Dirigent Ernst Latzko plante, sie bei den Weimarer Mozartfestspielen 1923 als Fiordiligi einzusetzen.³⁷ Latzko galt als Aichs inoffizieller Lebensgefährte.³⁸ Wenn Aich Klee tatsächlich zur Fiordiligi inspirierte, wahrte er mit der Initiale L ihr Inkognito, um es indirekt preiszugeben – vor pikantem Hintergrund. Aich verlor ihren Rang als Favoritin der Weimarer Männerwelt 1920/21 an keine geringere als Marlene Dietrich, die heftig auch mit Latzko flirtete. In ihrem Tagebuch spuckte Aich, die beide 1922 bei einem neuerlichen Abstecher der Dietrich nach Weimar erspähte, Gift und Galle.³⁹ Klees Fiordiligi setzt sich den Zweispitz auf und rüstet sich in der 12. Szene des 2. Aktes, ihrem Verlobten in den Krieg zu folgen, nicht zuletzt, weil die Verführungskünste des vermeintlichen „Albaniers“ sie nicht unbeeindruckt lassen. In Fiordiligis Kampfgeist, dem Spiel um Treue und Verführbarkeit, könnte mit Blick auf Aichs Eifersucht ein ironischer Unterton mitschwingen, der wie bei Don Giovanni und Bartolo, der Opernfigur, einen „Sitz im Leben“ gibt, eine weder flache, noch streng biografische – und ganz gewiss nicht die einzige – Zwischenebene einzieht.

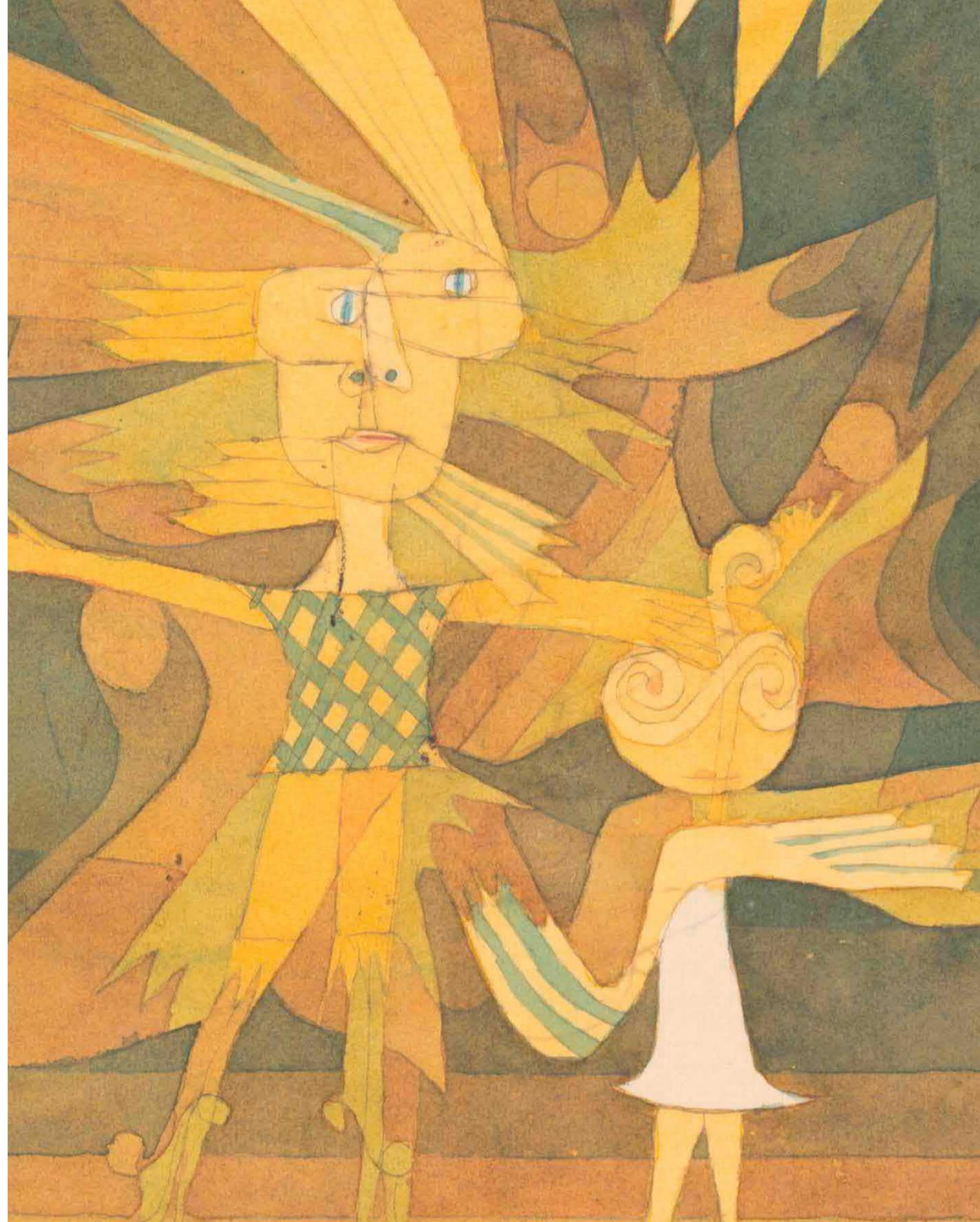
Dass einzelne Motive auch hier vielfach vorgeformt sind,⁴⁰ zeigt noch einmal, dass der kreative Prozess, der Klee zu Mozart führte, anders verlief als bei den älteren Zeitgenossen. In der Arbeit an Motiven und Themen entdeckte Klee neue Facetten, die er weiterverfolgte. Klee arbeitete nicht an Mozarts Opern, sondern fand ihre Themen in seinem persönlichen Umfeld. Insofern ist es von innerer Konsequenz, dass er nie Bühnenbilder für eine Mozart-Oper erdachte.

Merely as an aside, it should be noted that the round opening in the head is not unlike the widely opened mouths of Meid's singers. Like these, Bartolo leads a musical existence: his cane resembles a bass clef,³³ and the black and white stripes of his collar the keys of a piano. Klee's Bartolo is a quintessentially artistic figure, which nevertheless maintains contact with Klee's 'real' life, the Bauhaus stage.

WEIMAR'S LEADING SOPRANO? THE SINGER L. AS FIORDILIGI

The Singer L. as Fiordiligi also purports to be a role portrait (fig. p. 153).³⁴ According to Felix Klee's recollections, 'L.' represents Pritzko [sic!] Aich,³⁵ a singer at the Weimar Theatre much admired by Klee. Playbills from the years 1921 to 1923 document performances by Priska Aich in the role of Dorabella.³⁶ On 22 September 1922, however, Aich noted in her diary that the conductor Ernst Latzko planned to cast her in the role of Fiordiligi at the 1923 Mozart Festival in Weimar.³⁷ Latzko was considered Aich's unofficial partner.³⁸ If Aich was indeed the inspiration for Klee's Fiordiligi, he kept her incognito with the initial 'L', only to reveal it indirectly – against a piquant background. In 1920/21, Aich lost her ranking as the favourite among the men of Weimar to none other than Marlene Dietrich, who also fervently flirted with Latzko. Aich spat fire and brimstone in her diary when she caught sight of them in 1922 during a visit by Dietrich to Weimar.³⁹ Klee's Fiordiligi dons her two-cornered hat and readies herself in the twelfth scene of the second act, to follow her fiancé into the war, not least because the seduction skills of the alleged 'Albanian' do not leave her unfazed. In light of Aich's jealousy, an ironic undertone might perhaps resonate in Fiordiligis fighting spirit, in the game of loyalty and availability, which, as with Don Giovanni and Bartolo, gives the opera figure a basis in real life, a neither flat nor strictly biographical – and certainly not the only – intermediate level.

Genien (Figuren aus einem Ballett) /
Genii (Figures from a Ballet) (Detail), 1922, 122
Zentrum Paul Klee, Bern



DON GIOVANNI IN DRESDEN – SLEVOGT STATT KLEE

Klees beredtes Schweigen über Bühnenbilder speist sich aus Desinteresse an diesem Teil der Inszenierung, das er einmal artikulierte: „Die Ausstattung ist doch in einem musikalischen Kunstwerk nicht wichtig.“⁴¹ Dass Klee sie als zeitlich wandelbares, daher zu vernachlässigendes Akzidenz betrachtete, Musik und Spiel aber als das Zeitlose, mag erklären, warum er sie nur in Ausnahmefällen für erwähnenswert erachtete. Eine Auffälligkeit in Klees Sprachgebrauch weist in dieselbe Richtung: Bevorzugt nutzte er die Wendung, diese oder jene Aufführung „gehört“ zu haben.⁴²

Dennoch gab es die Idee, Klee 1924 für eine Neuinszenierung des *Don Giovanni* in Dresden zu gewinnen. Ein Termin für ein persönliches Gespräch zwischen Generalmusikdirektor Fritz Busch und dem Künstler war vereinbart, doch verlieren sich die spärlichen Spuren des Projekts.⁴³ Es war schließlich Slevogt, der hochgelobte Bühnenbilder entwarf.⁴⁴

Beide, Slevogt und Klee, gingen eine gleichberechtigte Partnerschaft mit Mozart ein. Beide, wie auch Ebers, lockte die heitere Seite, der hintergründige Humor. Vertiefung durch Ironie, ästhetische Überformung bei gleichzeitiger verblüffender Lebensnähe, Changieren zwischen Komik und Tragik – sie sind für Klees Interpretation der Opern Mozarts zentral. In seinen Mozart-Arbeiten entwickelte er sie so sehr aus den Figuren, dass man sich fragen mag, wie eine Übertragung der Prinzipien, ein Re-Import auf die Bühne überhaupt hätte aussehen können. Don Giovanni, Bartolo und Fiordiligi: Klee leugnete ihren „Migrationshintergrund“ nicht, doch gelang ihm ihre vollständige Integration in seine eigene Kunstwelt.

The fact that here as well individual motifs are frequently performed⁴⁰ once again demonstrates that the creative process that led Klee to Mozart took a different path than that of his older contemporaries. In his work on motifs and themes, Klee discovered new facets which he pursued further. He did not work on Mozart’s operas, but rather found their themes in his own personal milieu. It is thus inherently consistent that he never conceived stage designs for an opera by Mozart.

DON GIOVANNI IN DRESDEN – SLEVOGT INSTEAD OF KLEE

Klee’s eloquent silence with regard to stage designs results from his disinterest in this aspect of the production, which he once articulated: “The setting is not important for a musical work of art.”⁴¹ The fact that he saw these as a temporally mutable and thus negligible accidental but regarded music and acting as timeless might explain why he only considered them worth mentioning in exceptional cases. An anomaly in Klee’s use of language points in the same direction: he preferred to use the expression that he had ‘heard’ this or that performance.⁴²

In 1924, Klee was nevertheless targeted for a new production of *Don Giovanni* in Dresden. A personal meeting had been scheduled between chief musical director Fritz Busch and the artist, but the sparse traces of the project have become lost.⁴³ Ultimately, it was Slevogt who designed the highly praised sceneries.⁴⁴

Both Slevogt and Klee entered into an equal partnership with Mozart. Both, like Ebers, were attracted by the merry side, the subtle humour. Intensification through irony, aesthetic reshaping with a simultaneous astonishing proximity to real life, a fluctuation between comedy and tragedy – these are all essential for Klee’s interpretation of Mozart’s operas. In his Mozart works, he developed these to such a great extent from the figures themselves that one might question how a transference of these principles, a re-import onto the stage, might have looked. Don Giovanni, Bartolo and Fiordiligi: Klee did not deny their ‘migration background’, but he did indeed succeed in completely integrating them into his own artistic world.

- 1 Rüdiger Schillig, ‘Die Münchner Mozart-Renaissance. Reformbestrebungen der Opernregie um die Jahrhundertwende’, in: Hans Zehetmair and Jürgen Schläder (eds.), *Nationaltheater. Die Bayerische Staatsoper* (Munich 1992), pp. 74–84. Carl Hagemann, ‘Münchens Mozart-Renaissance’, in: idem., *Oper und Szene. Aufsätze zur Regie des musikalischen Dramas* (Berlin 1905), pp. 207–28.
- 2 Cf. Hans-Jürgen Imiela, ‘Slevogt und Mozart’, in: Internationale Stiftung Mozarteum (ed.), *Mozarts Opern im Werk von Max Slevogt und Hans Meid* (Bad Honnef 1996), pp. 9–28, here p. 10.
- 3 Slevogt produced several portraits of d’Andrade in the role of Don Giovanni, including one from the scene in which he takes the hand of the Stone Guest. The most famous of the series is, however, the so-called *White d’Andrade*. Cf. Bruno Bushart, *Max Slevogt. Der Sänger d’Andrade als Don Giovanni* (Stuttgart 1959).
- 4 Letter from Paul Klee to Lily, 25 July 1904, in: Felix Klee (ed.), *Paul Klee. Briefe an die Familie*, vol. 1: 1893–1906 (Cologne 1979), p. 437.
- 5 Franz Hermann Franken, ‘Hans Meid (1883–1957) und seine Radierungen zu Mozarts Oper “Don Giovanni”’, in: Internationale Stiftung Mozarteum (see note 2), pp. 29–38. Ursula Hudson, ‘Hans Meid und die Musik’, in: Dominik Bartmann (ed.), *Hans Meid. 1883–1975* (Berlin 2008), pp. 97–115.
- 6 Quoted in: Hans-Jürgen Imiela, ‘Die Bühnenbilder zu Don Giovanni, Dresden 1924’, in: idem, and Berthold Roland, *Slevogt und Mozart. Werke von Max Slevogt zu den Opern ‘Don Giovanni’ und ‘Die Zauberflöte’* (Mainz 1991), pp. 60–75, here p. 65. For more on the connection with the ideology of Nietzsche, see: Andrea Gottdang, ‘“Die Kraft, die das Leben lebenswert macht”. Don Giovanni im Werk Max Slevogts’, in: Irene Brandenburg and Claudia Jeschke (eds.), *doing memory: zwischen Don Juan und Bharatanatyam, Musik und Kunst der 1920er Jahre* [Tanz und Archiv: ForschungsReisen, no 6] (Salzburg 2015), pp. 96–109, here p. 109.
- 7 Berthold Roland, ‘Die “Zauberflöte” im Schaffen von Max Slevogt’, in: Imiela/Roland (see note 6), pp. 76–143.
- 8 Guthmann made the estate a meeting place for the Berlin high society and artists. The wall paintings were later donated to the Nationalgalerie in Berlin and subsequently destroyed in the Second World War.
- 9 Will Grohmann, *Paul Klee* (Geneva/Stuttgart 1954), p. 222. For more on opera themes in the works of Klee, see: Kathryn Porter Aichele, ‘Paul Klee’s Operatic Themes and Variations’, in: *The Art Bulletin*, vol. 68, no. 3, 1986, pp. 450–66. Christine Hopfengart, ‘Lopéra. Un modèle artistique’, in: *Paul Klee (1879–1940). Polyphonies*, exh. cat. Musée de la musique, Cité de la musique, Paris 2011/12 (Arles 2011), pp. 71–79; idem., ‘Oh la vendetta! Klee, Mozart und die Liebe zum pathetischen Stil’, in: Toni Stooss (ed.), *Paul Klee. Melodie, Rhythmus, Tanz*, exh. cat. Museum der Moderne, Salzburg 2008/09 (Weitra 2008), pp. 143–66.
- 10 Letter from Paul Klee to Lily, May 1930, in: Klee 1979 (see note 4), vol. 2, p. 1118.
- 11 Letter from Paul Klee to Lily, 29 November 1932, in: *ibid.*, p. 1203.

- 1 Schillig, Rüdiger: „Die Münchner Mozart-Renaissance. Reformbestrebungen der Opernregie um die Jahrhundertwende“, in: Zehetmair, Hans und Jürgen Schläder (Hrsg.): *Nationaltheater. Die Bayerische Staatsoper*, München 1992, S. 74–84. – Hagemann, Carl: „Münchens Mozart-Renaissance“, in: Ders.: *Oper und Szene. Aufsätze zur Regie des musikalischen Dramas*, Berlin 1905, S. 207–228.
- 2 Vgl. Imiela, Hans-Jürgen: „Slevogt und Mozart“, in: Internationale Stiftung Mozarteum (Hrsg.): *Mozarts Opern im Werk von Max Slevogt und Hans Meid*, Bad Honnef 1996, S. 9–28, hier: S. 10.
- 3 Slevogt fertigte mehrere Rollenporträts von d’Andrade als Don Giovanni an, so auch in der Szene, in der er die Hand des Steinernen Gastes ergreift. Berühmt wurde aber vor allem der sogenannte *Weißer d’Andrade*. Vgl. Bushart, Bruno: *Max Slevogt. Der Sänger d’Andrade als Don Giovanni*, Stuttgart 1959.
- 4 Brief von Paul Klee an Lily, 25.7.1904, in: Klee, Paul: *Briefe an die Familie. 1893–1906*, hrsg. von Felix Klee, 2 Bde., Köln 1979, Bd. 1, S. 437.
- 5 Franken, Franz Hermann: „Hans Meid (1883–1957) und seine Radierungen zu Mozarts Oper ‚Don Giovanni‘“, in: Internationale Stiftung Mozarteum (wie Anm. 2), S. 29–38. – Ursula Hudson: „Hans Meid und die Musik“, in: Bartmann, Dominik (Hrsg.): *Hans Meid. 1883–1975*, Berlin 2008, S. 97–115.
- 6 Zit. nach: Imiela, Hans-Jürgen: „Die Bühnenbilder zu Don Giovanni, Dresden 1924“, in: Ders. und Berthold Roland: *Slevogt und Mozart. Werke von Max Slevogt zu den Opern ‚Don Giovanni‘ und ‚Die Zauberflöte‘*, Mainz 1991, S. 60–75, hier: S. 65. – Zur Verbindung mit dem Gedankengut Nietzsches siehe Gottdang, Andrea: „Die Kraft, die das Leben lebenswert macht“. Don Giovanni im Werk Max Slevogts“, in: *Tanz und Archiv: ForschungsReisen*, Heft 6: *doing memory: zwischen Don Juan und Bharatanatyam, Musik und Kunst der 1920er Jahre*, hrsg. von Irene Brandenburg und Claudia Jeschke, Salzburg 2015, S. 96–109, hier: S. 109.
- 7 Roland, Berthold: „Die ‚Zauberflöte‘ im Schaffen von Max Slevogt“, in: Imiela/Roland (wie Anm. 6), S. 76–143.
- 8 Guthmann machte das Gut zu einem Treffpunkt der Berliner Gesellschaft und Künstler. Die Wandmalereien gelangten später als Schenkung an die Nationalgalerie in Berlin und wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört.
- 9 Grohmann, Will: *Paul Klee*, Genf/Stuttgart 1954, S. 222. – Zu Opernthesen bei Klee siehe Aichele, Kathryn Porter: “Paul Klee’s Operatic Themes and Variations”, in: *The Art bulletin*, Jg. 68, Heft 3, 1986, S. 450–466. – Hopfengart, Christine: “Lopéra. Un modèle artistique”, in: *Paul Klee (1879–1940). Polyphonies*, Ausst.-Kat. Musée de la musique, Cité de la musique, Paris 2011/12, Arles 2011, S. 71–79. – Dies.: „Oh la vendetta! Klee, Mozart und die Liebe zum pathetischen Stil“, in: *Paul Klee. Melodie, Rhythmus, Tanz*, hrsg. von Toni Stooss, Ausst.-Kat., Museum der Moderne, Salzburg 2008/09, Weitra 2008, S. 143–166.
- 10 Brief von Paul Klee an Lily, Mai 1930, in: Klee 1979 (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 1118.
- 11 Brief von Paul Klee an Lily, 29.11.1932, in: *Ebd.*, S. 1203.
- 12 Klee, Paul: *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen, 1988. Nr. 1134, S. 471.

- 12 Paul Klee, Tagebücher 1898–1918, new text-critical edition, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, prepared for publication by Wolfgang Kersten (Stuttgart/Teufen 1988), no. 882, p. 471.
- 13 Felix Klee, 'Mozart in Salzburg. Gedanken der Familie Paul Klee: "Don Giovanni"', in: Hans-Dieter Mück (ed.), *Mozart in Art. 1900–1990*, exh. cat. Mozart's Birthplace, Salzburg/Bayerische Vereinsbank, Munich/Haus am Gorisbrunnen, Bad Urnach 1990/91 (Stuttgart 1990), pp. 44/45, here: p. 44.
- 14 Klee 1988 (see note 12), p. 42, no. 83; p. 44, no. 94. – Kagan, Andrew: *Paul Klee and Music*, Ithaca 1983, p. 99.
- 15 Ibid., p. 55 f., no. 126; p. 62 f., no. 145; p. 109, no. 366.
- 16 Kagan (see note 14), p. 94.
- 17 Aichele 1986 (see note 9), p. 457.
- 18 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (ed.), *Catalogue raisonné Paul Klee, Band 4: 1923–1926* (Bern 2000), no. 3542.
- 19 Christian Geelhaar, *Paul Klee und das Bauhaus* (Cologne 1972), p. 81.
- 20 Quoted in: Schillig 1992 (see note 1), p. 81. Strauss conducted *Don Giovanni* in 1896. For more on Strauss and Mozart, see: Thomas Seedorf, 'Strauss und Mozart', in: Walter Werbeck (ed.), *Richard-Strauss-Handbuch* (Stuttgart 2014), pp. 84–95, esp. pp. 85/86.
- 21 Quoted in: Beate Schlichenmaier, 'Vom zierlichen Rokokomännchen zum unzertrennlichen Freund. Das Mozartbild Paul Klees', in: exh. cat. Salzburg 2008/09 (see note 9), pp. 167–74, here p. 172.
- 22 Information kindly provided by telephone by Roland Latzko, Vienna, on 6 September 2017.
- 23 Geelhaar 1972 (see note 19), pp. 82/83.
- 24 Andrea Gott dang, 'Wagner und die bildende Kunst seiner Zeit', in: Laurenz Lütteken (ed.), *Wagner-Handbuch* (Kassel 2012), pp. 173–80 (with additional literature), here p. 179.
- 25 Rainer Maria Kiesow and Martin Korte (eds.), *EGB. Emotionales Gesetzbuch Dekalog der Gefühle*, a project of the work group 'Representation' of the 'Junge Akademie' at the Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities and the German National Academy of Sciences Leopoldina (Cologne/Weimar/Vienna 2005), p. 225.
- 26 Christian Geelhaar (ed.), *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze* (Cologne 1976), p. 89, 28 January 1906.
- 27 Hopfengart 2008 (see note 9), pp. 148/49. Klee found a balancing of contradictions in Mozart's music in general: Klee 1979 (see note 4), vol. 1, p. 392.
- 28 Ibid., p. 145.
- 29 Letter from Paul Klee to Hans Klee, 30 November 1898, in: *ibid.*, p. 38.
- 30 Gernot Gruber, 'Mozart und die Nachwelt', in: Claudia Maria Knispel and idem. (eds.), *Mozarts Welt und Nachwelt* [= Das Mozart-Handbuch, vol. 5] (Laaber 2009), pp. 249–512, here p. 430. Cristof Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des 'Don Giovanni' von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland*, Diss. Free University of Berlin 1959 [= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, vol. 10] (Regensburg 1961), p. 121. Hagemann 1905 (see note 1), pp. 222/23.
- 31 Christine Hopfengart, 'Ja und nein. Paul Klee und das Theater am Bauhaus', in: idem. (ed.), *Paul Klee. Überall Theater*, exh. cat. Zentrum Paul Klee, Bern (Ostfildern 2007), pp. 234–42, esp. p. 235.
- 32 Lothar Schreyer, 'Das Wesen der Körperlichen', in: *Theateraufsätze by Lothar Schreyer* (Lewiston 2001), pp. 77–80, here p. 77.
- 33 Hopfengart 2008 (see note 9), p. 150.
- 34 For more on the complex biographical background of the singer, refer to the additional essays on the picture in this publication on pages 90 ff. and 178 f.
- 35 Ole Henrik Moe, 'Felix Klee. Protokoll eines Interviews', in: *Paul Klee und die Musik*, exh. cat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main (Berlin 1986), pp. 211–15, here p. 214.
- 36 URL: <http://www.theaterzettel-weimar.de/home.html> [last accessed on 29 November 2017].
- 37 Information kindly provided by Hans-Otto Eckler, Weimar, the owner of the diaries, to whom I wish to express my sincere gratitude.
- 38 Eva Gesine Baur, *Einsame Klasse. Das Leben der Marlene Dietrich* (München 2017), pp. 49/50, 64.
- 39 Mirko Krüger, 'Marlene, ganz kokett', in: *Thüringer Allgemeine*, 15 December 2001.
- 40 Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (ed.), *Catalogue raisonné Paul Klee, Band 3: 1919–1922* (Bern 1999), e.g. nos. 2517, 2575.
- 41 Letter from Paul Klee to Lily, 9 October 1909, in: Klee 1979 (see note 4), vol. 2, p. 721.
- 42 Klee used this expression consistently; thus only two examples are noted here: letter from Paul Klee in Gersthofen to Lily in Munich, 13 October 1917: 'I am very pleased that you can now indeed hear "Cosi fan tutte".' In: Klee 1979 (see note 4), vol. 2, p. 891. And letter from Paul Klee in Gersthofen to Lily in Munich, 9 February 1918: 'I am pleased that you can once again hear "Cosi fan tutte".' In: *ibid.*, p. 904.
- 43 Hopfengart (see note 9), p. 149.
- 44 Imiela 1991 (see note 6), pp. 60–62.
- 13 Klee, Felix: „Mozart in Salzburg. Gedanken der Familie Paul Klee: ‚Don Giovanni‘“, in: *Mozart in Art. 1900–1990*, hrsg. von Hans-Dieter Mück, Ausst.-Kat. Mozarts Geburtshaus, Salzburg, Bayerische Vereinsbank, München, Haus am Gorisbrunnen, Bad Urnach 1990/91, Stuttgart 1990, S. 44/45, hier: S. 44.
- 14 Klee 1988 (wie Anm. 12), Nr. 83, S. 42; Nr. 94, S. 44. – Kagan, Andrew: *Paul Klee and Music*, Ithaca 1983, S. 99.
- 15 Ebd., Nr. 126, S. 55 f.; Nr. 145, S. 62 f.; Nr. 366, S. 109.
- 16 Kagan (wie Anm. 14), S. 94.
- 17 Aichele (wie Anm. 9), S. 457.
- 18 *Catalogue raisonné Paul Klee*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bd. 4: 1923–1926, Bern 2000, Nr. 3542.
- 19 Geelhaar, Christian: *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln 1972, S. 81.
- 20 Zit. nach Schillig (wie Anm. 1), S. 81. Strauss hatte 1896 den *Don Giovanni* dirigiert. – Zu Strauss und Mozart siehe Seedorf, Thomas: „Strauss und Mozart“, in: Werbeck, Walter (Hrsg.): *Richard-Strauss-Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 84–95, bes. S. 85 f.
- 21 Zit. nach Schlichenmaier, Beate: „Vom zierlichen Rokokomännchen zum unzertrennlichen Freund. Das Mozartbild Paul Klees“, in: Ausst.-Kat. Salzburg 2008/09 (wie Anm. 9), S. 167–174, hier: S. 172.
- 22 Freundliche telefonische Auskunft von Roland Latzko, Wien, 6.9.2017.
- 23 Geelhaar (wie Anm. 19), S. 82/83.
- 24 Gott dang, Andrea: „Wagner und die bildende Kunst seiner Zeit“, in: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): *Wagner-Handbuch*, Kassel 2012, S. 173–180 mit weiterer Literatur, hier: S. 179.
- 25 *EGB. Emotionales Gesetzbuch Dekalog der Gefühle*, ein Projekt der Arbeitsgruppe „Repräsentation“ der Jungen Akademie an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Deutschen Akademie der Naturforscher Leopoldina, hrsg. von Rainer Maria Kiesow und Martin Korte, Köln/Weimar/Wien 2005, S. 225.
- 26 Klee, Paul: *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 89, 28.1.1906.
- 27 Hopfengart 2008 (wie Anm. 9), S. 148/149. – Den Ausgleich von Gegensätzen fand Klee generell in Mozarts Musik: Klee 1979 (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 392.
- 28 Ebd., S. 145.
- 29 Brief von Paul Klee an Hans Klee, 30.11.1898, in: ebd., S. 38.
- 30 Gruber, Gernot: „Mozart und die Nachwelt“, in: Knispel, Claudia Maria und ders. (Hrsg.): *Mozarts Welt und Nachwelt*, Laaber 2009, S. 249–512, hier: S. 430 (= Das Mozart-Handbuch, Bd. 5). – Bitter, Cristof: *Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland*, Diss. Berlin 1959, Regensburg 1961, S. 121 (= Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 10). – Hagemann (wie Anm. 1), S. 222/223.

*Die Musik
über alles lieben
heißt unglücklich
sein.*

PAUL KLEE, 1901

Christine Hopfengart

PAUL KLEE,
MUSIKALISCH
UNTERWEGS

MÜNCHEN 1898-1921

PAUL KLEE,
MUSICALLY
OUT AND ABOUT

MUNICH 1898-1921

STREIFZÜGE IM GRENZGEBIET DER KÜNSTE

WALKS INTO THE BORDERLAND BETWEEN THE ARTS

München, Ainmillerstraße 32, Rückgebäude. Dies war Paul Klees Adresse ab Oktober 1906, als er sich nach seiner Hochzeit mit der Münchner Pianistin Lily Stumpf endgültig in der bayerischen Landeshauptstadt niederließ. Von hier aus entwickelte er sich langsam vom Zeichner zum Maler, und hier knüpfte er wegweisende Beziehungen zu Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky, Franz Marc und dem Kreis des Blauen Reiter. Von hier aus war er aber auch musikalisch aktiv: Als unentwegter Besucher von Operaufführungen und Konzerten und als Geiger bei zahlreichen Hauskonzerten, Musiksalons oder Künstlergesellschaften.

Je tiefer man in den Werdegang Paul Klees eindringt, umso deutlicher wird, wie sehr er in zwei künstlerischen Sphären lebte: einerseits in der bildenden Kunst, andererseits in der Musik. Nicht nur Verbindungen zu Malerkollegen – wie beispielsweise zu Kandinsky – wirkten sich prägend auf ihn aus, sondern auch solche zu Musikern, etwa zu dem Komponisten und Pianisten Gottfried Galston. Erst beide zusammen, Maler und Musiker, ergeben das künstlerische Umfeld, in dem sich Klee bewegte und aus dem er Anregungen für sein Werk bezog. Dabei gab es natürlich Überschneidungen zwischen der Kunst- und der Musikszene, denn auch Kandinsky, Jawlensky oder Marc waren musikalisch interessiert und traten als Gäste und sogar Gastgeber von Musikveranstaltungen auf. Zugleich aber spielte sich das musikalische Leben in eigenen Zirkeln ab, und Klee agierte als Grenzgänger zwischen beiden Bereichen.

Munich, Ainmillerstrasse 32, rear building. This was Paul Klee's address as of October 1906, when, following his marriage to the Munich-based pianist Lily Stumpf, he settled permanently in the Bavarian capital. It was here that he gradually shifted from drawing to painting, and here that he established groundbreaking relationships with Wassily Kandinsky, Alexej Jawlensky, Franz Marc and the circle around the 'Blauer Reiter' [Blue Rider]. While living here, he was, however, also active in the realm of music: as a regular opera- and concert-goer, and as a violinist at numerous house concerts, musical salons and artist societies.

The deeper one delves into Paul Klee's professional development, the clearer it becomes to what degree he actually lived in two artistic domains: the visual arts on the one hand, and music on the other. He was not only influenced by his connections with various painter colleagues, such as Kandinsky, but also by those with musicians, including the composer and pianist Gottfried Galston. And it was the combination of both – painters and musicians – that formed the artistic environment within which Klee operated, and from which he obtained impulses for his work. There were, of course, overlaps between the art and music scenes, since Kandinsky, Jawlensky and Marc were also interested in music and either appeared as guests at or even hosted musical events. At the same time, however, Klee's musical life was played out in its own distinct circles, and he acted as a border-crosser between the two realms.

Drei Phasen gliederten Klees Münchner Zeit. Seine Studienjahre um die Jahrhundertwende (1898–1901), die Jahre des Aufbruchs, als Klee Teil der internationalen Avantgarde wurde (1906–1916), und die kurze Spanne zwischen Kriegsende und seinem Eintritt ins Weimarer Bauhaus (1919–1921).

Seitens der Kunstgeschichte sind diese Jahre gründlich erschlossen, und insbesondere der Austausch mit den Künstlern des Blauen Reiter ist detailliert dokumentiert. Das musikalische Umfeld Klees ist dagegen weit weniger gut überliefert, nicht zuletzt deshalb, weil es sich zwischen den verschiedenen Disziplinen Kunst-, Musik- und Kulturgeschichte bewegt. Der folgende Beitrag will deshalb einige Schlaglichter auf dieses Grenzgebiet werfen, ohne dabei ein geschlossenes Bild von Klees musikalischen Aktivitäten anzustreben. Vielmehr soll er als eine Sammlung von Ereignissen und Episoden den Spuren nachgehen, die Klee in den Erinnerungen anderer hinterlassen hat. Daraus entstehen kleine Geschichten, die zumindest in Umrissen sein „musikalisches Leben“ in München skizzieren, manchmal im Anekdotischen bleiben, manchmal aber auch, wie im Fall Galston, eine erhebliche Tragweite enthalten. Dabei wird sichtbar, dass Paul Klee offenbar recht gut vernetzt war. Er selbst als Geiger und seine Frau Lily als Pianistin müssen als musizierendes Paar eine gewisse Bekanntheit genossen haben, Klees Auftritte im Zwiegespräch mit seiner Geige sind Thema zahlreicher Berichte.

Es geht hier aber nicht nur um Biografie. Vielmehr soll auf diesem Weg der Blick dafür geöffnet werden, wie es Klee damals gelang, auch in seinem Werk eine lange gesuchte Verbindung zwischen Kunst und Musik herzustellen. Seine „musikalische Bildsprache“, die in den Jahren 1918 bis 1920 ihren Anfang nahm und während der anschließenden Bauhauszeit weiter ausformuliert wurde, ist ganz wesentlich ein Produkt dieser Zeit und das Ergebnis von Klees künstlerischer Praxis, bildende Kunst und Musik parallel zu betreiben und zu reflektieren.

Klee's time in Munich can be divided into three phases: his years as a student around the turn of the century (1898–1901); the years of awakening, when he became part of the international avant-garde (1906–1916); and the short span of time between the end of the war and his appointment to the Bauhaus in Weimar (1919–1921).

Art historically, these years have been thoroughly analysed, and especially his exchange with the artists of the Blauer Reiter has been documented in detail. The musical milieu around Klee, however, has been far less researched, not least because it touches upon the different disciplines of art, musical and cultural history. The following contribution thus strives to shed light on this border area, without aspiring to provide a comprehensive picture of Klee's musical activities. Rather, as a collection of events and episodes, it follows up on the traces that Klee left in the memories of others. This results in various short stories, which at least sketch the outlines of his 'musical life' in Munich, at times remaining on an anecdotal level, and at others, as in the case of Galston, revealing far-reaching consequences. In the process, it becomes clear that Klee was obviously very well connected. He himself as a violinist, and his wife Lily as a pianist, must have enjoyed a certain level of notoriety as a musical couple, and Klee's performances in dialogue with his violin are the theme of numerous reports.

The focus here, however, is not only on biography. Rather, the intention is to shed light on how Klee succeeded in establishing a long sought-after connection between visual art and music in his own work. His 'musical visual vocabulary', which was initially formulated from 1918 to 1920 and was further developed during his subsequent years at the Bauhaus, is very significantly a product of this time, and the result of his artistic practice of simultaneously pursuing and reflecting on both visual art and music.

CHO

„ W E R G A B I H M D I E G E I G E ? “

‘ W H O G A V E H I M T H E V I O L I N ? ’

Ein schmales Gesicht, ein bohrender Blick ... Das kleine Bildchen ist kein Meisterwerk – nach derzeitigem Wissensstand aber die einzige Darstellung, die Paul Klee als Geiger zeigt (Abb. S. 165). So oft Klees Violinspiel, einschließlich der außergewöhnlichen Atmosphäre dieser Auftritte, mit Worten beschrieben wurde, so selten wurde versucht, sein Spiel im Bild festzuhalten. Die Münchner Malerin und Batik-Künstlerin Alexandra Korsakoff war die Urheberin dieses Porträts. Sie konnte Klee aus nächster Nähe beobachten, war sie doch die Lebensgefährtin des Pianisten Gottfried Galston, in dessen wöchentlichen Hauskonzerten Klee bisweilen als Partner des Gastgebers auftrat (S. 182 ff.).

Zuhörer seiner Konzerte beschreiben Klees Spiel immer in ähnlicher Weise: Konzentration, Entrücktheit und eine unbedingte Hingabe an die Musik. Zwei Zeitzeugen seien zitiert: Wilhelm Hausenstein, der Kunstschriftsteller, der als einer der ersten Biografen Klees 1921 durch das Buch *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee* hervortrat, und Karl Grebe, ein Cellist aus Jena, mit dem und dessen Familie Klee über mehrere Jahre hin ein Kammermusikensemble bildete. Während bei Hausenstein der Schriftsteller die Oberhand behält, seine Beschreibung aber dem nahezu gleichzeitig entstandenen Bildchen erstaunlich nahe kommt, schreibt Grebe aus der Perspektive des professionellen Musikers.

Wer gab ihm die Geige? Er preßt sie mit spitzbärtigem Kinn; der Fiedelbogen fliegt; der Atem pfeift wie der eines schnobernden Hundes; die Nüstern zittern; das Weiße der Augen schimmert furchtbar. Er geigt auf der Brücke. Er geigt in der Welt. Er geigt in die Erde, in die Luft, in den Himmel, auf die Wasser: uralte Melismen, die bei den Arabern gewesen sind; Litaneien der Engel des Fra Angelico; orpheische Figuren des Gluck. So geht er hin, der Träumende, Geträumte [...]. Den süßen und den reißenden Ton überschwemmen Wellen.“

(aus: Wilhelm Hausenstein: *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee*, München 1921, S. 6)

A narrow face, a piercing gaze... The small picture is not a masterpiece – according to current knowledge, however, it is the only picture that depicts Paul Klee as a violinist (fig. p. 165). Although Klee's violin playing, including the unusual atmosphere of these performances, has often been described in words, attempting to capture his playing in a visual image was seldom undertaken. The Munich-based painter and batik artist Alexandra Korsakoff created this portrait. As the partner of the pianist Gottfried Galston, in whose weekly house concerts Klee occasionally performed as the host's accompanist, Korsakoff was able to observe Klee up close (p. 182 ff.).

Members of the audiences of his concerts consistently describe Klee's playing in a similar way: concentration, reverie, and an unconditional devotion to music. Two contemporary witnesses are quoted here: the art writer Wilhelm Hausenstein, who, with his book *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee* (Kairuan, or a Story of the Painter Klee) from 1921, became one of Klee's first biographers, and Karl Grebe, a cellist from Jena, with whose family Klee played as a chamber music ensemble for several years. Whereas, with Hausenstein, the writer maintains the upper hand – whereby his description comes astonishingly close to the small, nearly contemporaneous picture – Grebe writes from the perspective of a professional musician.

Who gave him the violin? He holds it with his goateed chin; the fiddle bow flies; his breath whistles like that of a sniffing dog; his nostrils quiver; the whites of his eyes shine frightfully. He fiddles on the bridge. He fiddles in the world. He fiddles into the earth, into the air, into the sky, onto the water: ancient melismata of the Arabs; litanies of the angels of Fra Angelico; Orphic figures by Gluck. And so he goes, the dreamer, the dreamed [...]. The sweet and torrential tone is inundated by waves.

Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee* (Munich 1921), p. 6.

Alexandra Korsakoff Galston, *Paul Klee, Geige spielend / Paul Klee Playing the Violin*, um 1919
Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern



Ich sah und hörte Klee zum ersten Male, als er an einem Musikabend [...] den obligaten Violinpart einer Bachschen Arie spielte. Ganz abgesehen von dem hohen Rang dieses Musizierens, der vom ersten Ton an spontan einleuchtete, sind mir an jenem Abend drei Eindrücke in der Erinnerung geblieben: Zunächst die technische Form des Geigers, eine etwas konservative Art der Geigenhaltung und der Bogenführung, die auf die Herkunft aus französischer Violintradition schließen ließ – und die ich damals, voreilig genug, als veraltet einschätzte. Sodann das Auftreten als solches, in dem sich ein Doppeltes kundtat: eine Unbehaglichkeit und Unlust (nicht Unsicherheit) dem Podium, der Öffentlichkeit des Anlasses gegenüber, zugleich aber eine bezwingende Lust an der Musik selbst, eine völlige Sicherheit und Geborgenheit in der Sache. Und schließlich der ganz persönliche Habitus, der bei Paul Klee in den Blick konzentriert war. [...] Bei Klee war das Geigen mit einer seltsamen Steigerung des Auges verbunden, deren Herkunft schwer zu umschreiben ist. Wenn Zuhörer sagten, in seine Augen steige beim Musizieren ein gefährlicher oder drohender Ausdruck, so wurde bei einigem Vorbehalt doch damit irgendwie die Richtung bezeichnet, aus der diese Erscheinung kam. Dieser physiognomische Tatbestand allein genügte, um zu bewirken, daß Mitspieler wie Zuhörer sich der Musik gegenüber zusammennahmen, er verbot von vornherein die Einstellung, als handle es sich hier um die dilettantische Nebenbeschäftigung eines Malers, als würde hier aus dem bloßen Bedürfnis nach Abwechslung und Entspannung musiziert. Es wurde hier und immer mit einem Anspruch gespielt, der aus dem echten Berufensein zur Musik kommt, und viele Menschen haben bestätigt, daß ihnen durch Klee die Musik mit einem Ernst entgegentrat, wie er in öffentlichen Konzerten, die nun einmal der Routine bedürfen, nicht immer gewährleistet ist.“

(aus: Karl Grebe: *Paul Klee als Musiker*, in: Ludwig Grote: *Erinnerungen an Paul Klee*, München 1959, S. 58/59)

CHO

I saw and heard Klee for the first time when, during an evening of music [...] he played the obligatory violin part of an aria by Bach. Quite apart from the high quality of his playing, which was immediately evident from the very first tone, three impressions from that evening have remained in my memory. First of all, the technical form of the violinist, a somewhat conservative way of holding the violin and manner of bowing, which suggested origins in the French violin tradition – and which, at the time, I hastily judged to be outmoded. Then the performance as such, during which two things became apparent: an awkwardness and reluctance (not insecurity) in the face of the podium, the public nature of the occasion; but at the same time also a compelling pleasure in the music itself, an absolute sense of security and comfort in what he was doing. And finally, the highly personal habitus, which was concentrated in the gaze of Paul Klee. [...] With Klee, playing the violin was accompanied by a strange intensification of the eye, the origin of which is difficult to describe. When members of the audience said that a dangerous or threatening expression arose in his eyes while he played, the direction was somehow identified – with some reservation – from which this phenomenon originated. This physiognomic fact alone was sufficient to achieve an atmosphere, within which both the other musicians and the audience concentrated fully on the music; it forbade a priori the attitude that what one was dealing with here was the dilettante side-line of a painter, that he played music out of a simple desire for distraction and relaxation. Here and at all times, music was played with a level of commitment that results from a true sense of calling as a musician, and many people have confirmed that, through Klee, they encountered a seriousness in the music, which is not always guaranteed in public concerts, which require routine.

Karl Grebe, 'Paul Klee als Musiker', in: Ludwig Grote, *Erinnerungen an Paul Klee* (Munich 1959), pp. 58/59.

CHO

K L E E D E R M U S I K K R I T I K E R

K L E E T H E M U S I C C R I T I C

Während seiner Studienzeit in München und auch in seiner Heimatstadt Bern war Klee ein unermüdlicher Besucher von Konzerten, Schauspiel- und vor allem Opernaufführungen. Regelmäßig berichtete er seinen Eltern in langen Briefen über seine Erlebnisse: „Nun aber sehe ich, daß das Glück nur zu hagedicht auf mich herabkommt“, schrieb er am Sonntag, dem 13. November 1898, wenige Wochen nachdem er zum Studium in München eingetroffen war: „Heute ‚Oberon‘ – glänzend ausgestattet, mit Ballett –. Morgen ‚Don Giovanni‘, übermorgen ‚Meistersinger‘. [...] Mein armer Schädel. Und mein armes Portemonnaie.“

Klee aber war nicht nur ein begeisterter Konzert- und Theaterbesucher, sondern nahm auch gerne die Rolle des Rezensenten wahr. Er ließ die Stars der Münchner Hofoper – Fritz Feinhals, Milka Ternina oder Heinrich Vogl – Revue passieren, rühmte und kritisierte ihre sängerischen Leistungen und analysierte die Bühnenkonstruktionen. Übt Klee sein Richteramt – mal unerbittlich, mal übermütig – zunächst nur in der privaten Korrespondenz aus, so professionalisierte er es in seiner Heimatstadt für das *Fremdenblatt für Bern und Umgebung*, ein Organ des bernischen Verkehrsvereins (1902–06), und später als Münchner Korrespondent der Berner Kulturzeitschrift *Die Alpen* (November 1911 bis Dezember 1912).

During his years as a student in Munich, as well as in his home city of Bern, Klee untiringly attended concerts and theatre performances, and especially the opera. He reported regularly on his experiences in long letters to his parents. ‘But now I see that good fortune rains down on me in abundance’, he wrote on Sunday, 13 November 1898, a few weeks after he arrived in Munich to begin his studies there. ‘Today Oberon – with a brilliant setting, and including ballet. Tomorrow Don Giovanni, and the day after Die Meistersinger. [...] My poor skull. And my poor wallet.’

Klee was not only a keen concert and theatre-goer, but he also gladly played the role of the critic. He reviewed the stars of the court opera in Munich, such as Fritz Feinhals, Milka Ternina and Heinrich Vogl, both praising and criticising their vocal performances, and analysing the stage constructions. Initially he passed judgement – at times mercilessly, and at other times cockily – only in his private correspondence, but he soon professionalised this by writing for the journal *Fremdenblatt für Bern und Umgebung*, an organ of the Bern Tourist Office (1902–06); and later, from November 1911 to December 1912, he became the Munich correspondent of the Bern cultural magazine *Die Alpen*.

In this role of the critic, Klee did not, of course, attain the same intellectual sharpness of his painterly and graphic reflections. Despite occasional irony, he generally remained cautious in his judgements and focussed on the casting and performances of the singers. It was rare that he dared to comment on the compositions. More surprising is his often rapturous acclamation of opulent stage designs. Here, where one might expect the critical perspective of the modern artist, Klee could develop an almost naïve enthusiasm for lavish decorations and lighting effects.

Rienzi. *The epitome of a grand, pompous opera. Each scene marked by a revelry, so that one becomes ashamed of one's workaday attire. As a whole, however, marked by a magniloquence that far exceeds Meyerbeer and Aida. But a great advantage: the melody, the vocals, the flow, so that there is no trace of fatigue. The*

In der Rolle des Rezensenten erreichte Klee freilich nicht die intellektuelle Prägnanz seiner bildkünstlerischen Reflexionen. Trotz gelegentlicher Ironie blieb er in seinem Urteil zumeist vorsichtig und konzentrierte sich auf die Rollenbesetzung und die Leistungen der Interpreten. Seltener dagegen wagte er sich an eine Stellungnahme zu den Kompositionen. Erstaunlich ist sein nicht selten verzückter Beifall für opulente Bühnenbilder. Hier, wo man den kritischen Blick des modernen Künstlers vermuten würde, konnte Klee eine beinahe naive Begeisterung für üppige Dekorationen und Lichteffekte entwickeln.

„Rienzi“. Das Muster einer großen Pomp-Oper. Jede Szene von einer Festlichkeit, daß man sich seines Werktags Kittels schämt. Das Ganze allerdings von einer Schwulst, die weit über Meyerbeer und „Aida“ steht. Aber ein großer Vorzug: Melodie, Gesang, Fluß, so daß sich von Ermüdung keine Spur zeigt. Wozu auch die phänomenale Ausstattung beiträgt: Festzug über Festzug, herrliche Beleuchtungen, Dekorationen usw. Vogl hoch zu Ross, der reinste Apoll – von den Münchnern an diesem Abend auch wie ein Gott gefeiert –. Der Kerl ist ein ganz famoser Kunstreiter, er drückt seinem weißfüßigen Rappen die Sporen ein, daß man glaubt, er wolle sich ins Orchester hinabstürzen.

(Paul Klee: Brief an Hans Klee, Neujahr 1899, in: *Paul Klee. Briefe an die Familie*, Bd. 1: 1893–1906, hrsg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 43).

Theaterzettel „Rienzi, der letzte der Tribunen“,
Königliches Hof- und Nationaltheater /
Playbill 'Rienzi, der letzte der Tribunen', Royal
Court and National Theatre, München, 1899,
Bayerisches Hauptstaatsarchiv München

K. Hof- und National-Theater.
München, Montag, den 2. Januar 1899.
I. Vorstellung im Jahres-Abonnement der Abth. II.
Rienzi,
der Letzte der Tribunen.
Große tragische Oper in fünf Aufzügen von **Richard Wagner.**
Musikalische Leitung: Herr Hofkapellmeister **Fischer.**
Leiter der Aufführung: Herr Ober-Regisseur **Fuchs.**

Personen:

Cola Rienzi, päpstlicher Notar Irene, seine Schwester Stefano Colonna, Haupt der Familie Colonna Adriano, sein Sohn Paolo Orsini, Haupt der Familie Orsini Raimondo, päpstlicher Legat Baroncelli, Cecco del Vecchio, Ein Friedensbote Ein Herold	Herr Dogl. Frau Senzov-Bettaque. Herr Klöpfer. Fraulein Kranz. Herr Bauberger. Herr Pauwwein. Herr Anole. Herr Eienig. Fraulein Hoch. Herr Kellerer.
--	---

Gesandte. Römische Notar. Bürger und Bürgerinnen Roms. Friedensboten. Priester und Mönche. Römische Trabanten.

Personen der Pantomime im zweiten Aufzuge:

Lucretia Collatinus Brutus Tarquinius Virginia	Fraulein Strub. Herr Furtung. Herr Schöber. Herr Senz. Frau. Engelhardt.
--	--

Römische Jungfrauen. Begleiter des Collatinus und Tarquinius.
Die Handlung spielt in Rom um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts.

Neue Dekorationen:

I. Aufzug: Die Laterankirche. | gemalt von Herrn Mettenleiter in München.
 II. Aufzug: Festsaal.

Der Zusammensturz des Capitols (Schlußbild) vom K. Maschinenrieditoret
Herrn Karl Lautenschläger.

Dekorationswesen, Maschinerie und Beleuchtung nach Angabe des K. Maschinenrieditoret
Herrn Karl Lautenschläger.

Kostüme und Requisiten nach Angabe des K. Professors Hrn. Josef Stiggen.

Nach dem zweiten Aufzuge findet eine Pause von 30 Minuten statt.

Textbücher zu 50 Pf., scenischer Führer durch Richard Wagner's Opern-Aufführungen
zu 1 Mark sind an der Kasse zu haben.

Preise der Plätze:

Ein Parterreplatz	5 Mk.
Ein numerierter Balkonplatz (1. Reihe)	4 Mk.
Ein numerierter Balkonplatz (2. Reihe)	3 Mk.
Ein numer. Vorderplatz im 1. Rang	2 Mk.
Ein Rückplatz im 1. Rang	1 Mk.

Die Kasse wird um **halb sechs** Uhr geöffnet.

Anfang um 6 Uhr. Ende nach 10 Uhr.

Freier Eintritt: Klasse I.

Dienstag, den 3. Januar: (Im K. Hof- und Nationaltheater.) (I. Vorstellung im
Jahres-Abonnement der Abtheilung I.) **Hänel und Gretel.** Märchenoper
von Adelheid Wette. Musik von Engelbert Humperdinck.
" (Im K. Residenztheater.) **Der Herr Senator.** Lustspiel von Franz von
Schöningh und Gustav Stadelburg.

Spielplan vom 4. mit 8. Januar:

K. Hof- und Nationaltheater: Mittwoch, 4.: (Abth. III.) Mutter Erde. Donnerstag, 5.: (Abth. IV.) Der Klüber Weismacht- teamm. (Anfang 6 Uhr.) Der Wollfau von Loujman. Freitag, 6.: (Abth. III.) Die Weisterlinge von Nürnberg. (Anfang 6 Uhr.) Samstag, 7.: (Abth. II.) Die Journalisten. Sonntag, 8.: (Abth. I.) Sand Freitag.	K. Residenztheater: Donnerstag, 5.: Die Erzählungen der Königin von Navarra. Freitag, 6.: Madame Sans Gêne. Samstag, 7.: Im weißen Höl. Sonntag, 8.: Im weißen Höl.
--	--

Contractlich bewilligt: Fraulein **Terzina.** Herr **Wohlmueth.**
Auf ärztliche Anordnung bewilligt: Herr **Zavies.**

Der Abonnent hat die Pflicht, sich bei der ersten Vorstellung zu zeigen, und in der 5. Vorstellung zu erscheinen, wenn er die Abtheilung verlassen hat. Die Abtheilung ist nicht verpflichtet, die Plätze zu reservieren.

„Oberon“ war unglaublich feenhaft. Dekorationen, von denen man sich keine Vorstellung macht. Leuchtende farbige Springbrunnen, böcklinsche Meermädchen eine ganze Schar, Ballett über Ballett, großartige Verwandlungen, ein Seesturm kolossal-realistisch. Blitz über Blitz und jedesmal eine andere Beleuchtung: bum! bum! bum! Ssssh! Musikalisch war's hingegen nicht hervorragend. Was auch an der Komposition liegt. Nummern, aber kein Ganzes, kein einheitlicher Zug.

(Paul Klee: Brief an die Eltern und an die Schwester, 5. November 1898, in: *Paul Klee. Briefe an die Familie*, Bd. 1: 1893–1906, hrsg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 34).

Von den sich zur Zeit beängstigend anhäufenden Ereignissen und Genüssen kann ich nur einige wenige herausgreifen. An Theaterpremiere nenne ich L. Thomas Magdalena, Eulenberg's Belinde und Waltershausens Oper Oberst Chabert. Diese Oper will nicht mehr sein, als ein richtiges Theaterstück mit zweckmäßig unterlegter Musik. Man denkt dabei an Massenet, Puccini, und bei diesem Erstlingswerk ist das vielleicht nicht viel zu hoch gegriffen, aber was wird gewonnen sein, wenn solche Höhen einmal effektiv erreicht sind? Die nichtsdenkende, genussüchtige Majorität ist dann um einen Abend reicher. Ich habe dafür wenig Herz!

(Paul Klee, in: *Die Alpen*, Heft 4, Dezember 1912, S. 239/240, abgedruckt in: *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 113).

Damit das Maß voll wird, erwähne ich noch einen Schönberg-Abend. Leider kann ich eine gewisse Enttäuschung nicht verhehlen. Es war eine etwas monotone Folge von Leckerbissen, melodramatische Vertonungen zu den Pierre Lunaire-Gedichten von Giraud. Amüsant, bizarr, komisch und grotesk, gewiß; aber man müßte zuerst einmal selbständigere Schönbergsche Musik hören.

(Paul Klee, in: *Die Alpen*, Heft 4, Dezember 1912, abgedruckt in: *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln 1976, S. 114).

phenomenal setting also contributes to this: pageant upon pageant, superb lighting, decoration, etc. Vogl on horseback, a true Apollo – and celebrated this evening by the Munich audience as though he were indeed a god. This chap is a truly stellar equestrian: He presses his spurs into his white-hoofed black horse in such a way that one truly believes he intends to plunge himself into the orchestra.

Paul Klee, letter to Hans Klee, New Year's Day 1899, in: Felix Klee (ed.), *Paul Klee. Briefe an die Familie*, vol. 1: 1893–1906 (Cologne 1979), p. 43.

Oberon was incredibly fairylike. Decorations beyond imagination. Brightly coloured fountains, a whole horde of Böcklinesque mermaids, ballet upon ballet, magnificent transformations, a colossally realistic sea storm. Thunderbolt upon thunderbolt and each with a different lighting effect: boom! boom! boom! ssssh! Musically, however, not exceptional. Which is also due to the compositions. Good numbers, but they do not hold together; no consistent line.

Paul Klee, letter to his parents and sister, 5 November 1898, in: Felix Klee (ed.), *Paul Klee. Briefe an die Familie*, vol. 1: 1893–1906 (Cologne 1979), p. 34.

Of the currently alarmingly cumulating events and delights, I can only touch upon a few. Among the theatre premiers, I mention L. Thoma's Magdalena, Eulenberg's Belinde and Waltershausen's opera Oberst Chabert. This opera does not strive to be anything other than a proper stage play with appropriately underlaid music. One thinks of Massenet, Puccini, and with this debut work this is perhaps not reaching too high, but what will be won when such heights are one day effectively reached? The non-reflective, enjoyment-prone majority will then be richer by one evening. I have little passion for this!

Paul Klee, in: *Die Alpen*, no. 4, December 1912, pp. 239/240, reprinted in: Christian Geelhaar (ed.), *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze* (Cologne 1976), p. 113.

To make things complete, I mention one more Schönberg evening. Unfortunately, I cannot hide my disappointment. It was a more or less monotone succession of titbits, melodramatic settings of Pierrot lunaire poems by Giraud. Indeed amusing, bizarre, comical and grotesque; but one should first hear more autonomous music by Schönberg.

Paul Klee, in: *Die Alpen*, no. 4, December 1912, pp. 239/240, reprinted in: Christian Geelhaar (ed.), *Paul Klee. Schriften. Rezensionen und Aufsätze* (Cologne 1976), p. 114.

CHO

CHO

QUINTETT IN DER KNIRR-SCHULE

QUINTET IN THE KNIRR SCHOOL

Die Fotografie eines Streichquintetts aus dem Jahr 1900 ist nicht nur die erste, sondern auch die einzige Aufnahme, die Paul Klee beim Musizieren zeigt. Er sitzt rechts außen und spielt die erste Geige. Das Bild entstand in der privaten Mal- und Zeichenschule von Heinrich Knirr, einer der zahlreichen Schulen dieser Art, in denen sich angehende Künstler auf ihre Zulassung an der Kunstakademie vorbereiteten. Klee trat im Oktober 1898 in Knirrs Schule ein, nachdem er an der Akademie abgewiesen worden war, und blieb dort bis zum Frühsommer des Jahres 1900. Bei Knirr fühlte er sich gut aufgehoben, da dieser seine individuellen Neigungen zu fördern versprach. „Aber wie erstaunt war ich“, berichtete Klee einem Freund, „als mich Knirr nicht einmal meinen ersten Satz ausreden ließ, sondern eine kleine Rede begann, die mir plötzlich die Welt und mein Leben gut um hundertmal

The photograph of a string quintet from 1900 is not only the first but also the only photo that depicts Paul Klee playing music. He is seated to the far right and is playing first violin. The photo was taken in the private painting and drawing school of Heinrich Knirr – one of the numerous schools of this kind in which budding artists prepared for their admission to the academy. Klee began at Knirr's school in October 1898, after he had been denied admission to the academy, and he remained there until the early summer of 1900. He felt that he was in good hands, since Knirr



Quintett im Atelier der Mal- und Zeichenschule Heinrich Knirr /
Quintet in the Knirr School,
München, 1900
Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Familie Klee

lieber machte. [...] An Sachlichem gab's ungefähr folgendes. Er pries sich und mich glücklich, dass nie ein Zeichnungslehrer mir in's [sic!] Handwerk gepfuscht habe. Er versprach mir hoch und teuer, nie diese Rolle zu spielen, sondern immer bestrebt zu sein, das Individuelle meines Könnens im Auge zu behalten und zu fördern.“¹

Heinrich Knirr, 1862 in Pantschowa im Kaisertum Österreich (heute: Pančevo/Serbien) geboren, eröffnete 1888 seine Malschule in München-Schwabing und hatte europaweiten Zuspruch.² Zu Knirrs Schülern zählten neben Klee auch Künstler wie Rudolf Levy, Emil Orlik oder Heinrich Nauen, aber auch Erma Bossi und Eugen von Kahler, die später zum Kreis um Kandinsky gehörten, erhielten dort einen Teil ihrer Ausbildung. Knirr unterrichtete bis 1910 auch an der Münchner Akademie, in der Zeit des Nationalsozialismus erlangte er Wertschätzung als Porträtist Hitlers. So gilt er als der einzige Maler, der Adolf Hitler nach dem lebenden Modell gemalt haben soll, und Hitler behielt Werke Knirrs bei sich im Berghof bei Berchtesgaden.

Die Musiker des Quintetts (v. l. n. r.: Walther Siegerist, Fritz Stubenvoll, Franz Schmidt, Julius Labba) haben ihre Noten auf Staffeleien aufgestellt und sitzen in einem Arbeitsraum der Schule, an dessen Rückwand die Spuren malerischer Tätigkeit zu erkennen sind. Dennoch dürfte es sich bei dem Quintett bestenfalls teilweise um ein Studentenensemble der Knirr-Schule gehandelt haben. Denn Fritz Stubenvoll mit der Bratsche war Mediziner und Walther Siegerist, der links außen die zweite Geige spielt, war ein Schulfreund Klees aus Bern und von November 1900 bis März 1901 in München zu Besuch. Auch Klee selbst gehörte nicht mehr zu Knirr, hatte er die Schule doch im Sommer des Jahres bereits verlassen, um seine Ausbildung an der Kunstakademie fortzusetzen. Allerdings blieb er der Schule verbunden und kehrte häufig dorthin zurück. Er genoss die freiere Atmosphäre, die bessere Ausstattung mit Modellen und konnte – wie man sieht – die Arbeitsräume sogar für musikalische Zwecke nutzen.

- 1 Paul Klee, *Brief an Hans Bloesch*, 27.11.1898, zit. nach: Glaesemer, Jürgen: *Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920*, Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, Bd. 2, Paul Klee-Stiftung, Bern 1973, S. 75.
- 2 Der Standort der Knirr-Schule scheint während Klees Zeit gewechselt zu haben. Als Klee 1898 bei Knirr anfang, nannte er Leopoldstraße 52 als Adresse (vgl. Brief vom 16.10.1898, in: Klee, Paul: *Briefe an die Familie 1893–1940*, hrsg. von Felix Klee, 2 Bde., Köln 1979, Bd. 1, 1893–1906, S. 17). Dem entspricht die Angabe bei Bellinger, Gerhard J. und Brigitte Regler-Bellinger: *Schwabings Ainmillerstraße und ihre bedeutendsten Anwohner. Ein repräsentatives Beispiel der Münchner Stadtgeschichte von 1888 bis heute*, 2. durchgesehene Aufl. 2012, S. 55. Ein Jahr später, 1899, erwähnte Klee als neuen Standort die Adresse Amalienstraße 29, Rgb. (vgl. Brief vom 26.10.1899, in: Klee 1979 [wie in dieser Anm.], S. 60).

RM / CHO

had promised to foster Klee's individual inclinations. 'But how astonished I was,' he reported to a friend, 'when Knirr did not even let me finish my first sentence, but rather began a brief lecture, which suddenly made the world and my own life a hundred times better. [...] It more or less came down to this: he counted both himself and me lucky that no drawing teacher had ever botched my handicraft. He promised me faithfully that he would never take on this role, but rather would always strive to keep an eye on and promote the individual nature of my talent.'¹

In 1888, Heinrich Knirr, born in 1862 in Pantschowa in the Empire of Austria (today: Pančevo/Serbia), opened his painting school in the Schwabing district of Munich and enjoyed a European-wide reputation.² Among Knirr's students, in addition to Klee, were artists such as Rudolf Levy, Emil Orlik and Heinrich Nauen; Erma Bossi and Eugen von Kahler, who later belonged to the circle around Kandinsky, also received part of their training here. Knirr also taught at the Munich academy until 1910 and, during the period of National Socialism, was highly regarded as a portraitist of Hitler. He is considered the only painter to have portrayed Adolf Hitler from a live model, and Hitler kept works by Knirr with him in Berghof near Berchtesgaden.

The musicians of the quintet (from left to right: Walther Siegerist, Fritz Stubenvoll, Franz Schmidt, Julius Labba) have placed their sheet music on easels and sit in one of the school's workrooms, on the back wall of which one can recognise traces of painterly activity. Nevertheless, the quintet appears to be in the best case only in part a student ensemble of the Knirr School, since Fritz Stubenvoll (on the viola) was a physician, and Walther Siegerist (to the far left, playing second violin) was a school friend of Klee from Bern, who was visiting Munich from November 1900 through to March 1901. Klee himself was no longer a student of Knirr, since he had already left the school that summer to continue his training at the art academy. He nevertheless maintained close ties with the school and frequently returned there. He enjoyed the free atmosphere and the better access to models, and – as evidenced here – was even able to use the workrooms for musical purposes.

- 1 Paul Klee in a letter from 1898 to his school friend Hans Bloesch, 27 November 1898, quoted in: Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee. Handzeichnungen I. Kindheit bis 1920*, Collection's Catalogue Kunstmuseum Bern: Paul Klee, vol. 2 (Paul Klee-Stiftung, Bern 1973), p. 75.
- 2 The location of the Knirr School appears to have changed during Klee's time there. When Klee began at Knirr in 1898, he noted Leopoldstrasse 52 as the address (cf.: letter from 16 October 1898, in: Felix Klee (ed.), *Paul Klee. Briefe an die Familie 1893–1940*, vol. 1 (1893–1906) (Cologne 1979), p. 17). This corresponds with the information provided in: Gerhard J. Bellinger and Brigitte Regler-Bellinger, *Schwabings Ainmillerstraße und ihre bedeutendsten Anwohner. Ein repräsentatives Beispiel der Münchner Stadtgeschichte von 1888 bis heute*, 2nd revised edition 2012, p. 55. One year later, in 1899, Klee notes as the new location the address Amalienstrasse 29, rear building (cf.: letter from 26 October 1899, in: Klee 1979 [see above], p. 60).

RM / CHO

MUSIKSALONS IN MÜNCHEN UM 1900

MUSICAL SALONS IN MUNICH AROUND 1900

Im Dezember 1899 trifft Paul Klee erstmals seine spätere Frau, die Pianistin Lily Stumpf, im Musiksalon von Hedwig Backofen. In einem Brief an seine Eltern vom 14. Dezember 1899 berichtet er darüber: „Letzten Freitag war ich bei Frau Backofen. [...] Ich lernte eine junge Pianistin par excellence kennen, und kommt nächstens ein Klavierquartett zusammen, das sich in einem Mozartabend zu bewähren haben wird [sic!]. Bei Frau Fischer war ich auch wieder.“¹ Nannte Klee Lily Stumpf bei diesem Mal noch nicht beim Namen, so holte er dies einige Wochen später in einer Karte an seine Mutter vom 3. Januar 1900 nach: „Ich bin jetzt sehr viel bei Frau Backofen. Diese Woche zweimal. Fräulein Stumpf ist eine prachtvolle Partnerin, wir spielen Bach, daß es nur so kracht. [...] Frau Backofen ist jedesmal ganz begeistert von unserm Musizieren, und zum Dank bekommen wir ein Kletzenbrot mit nach Hause.“²

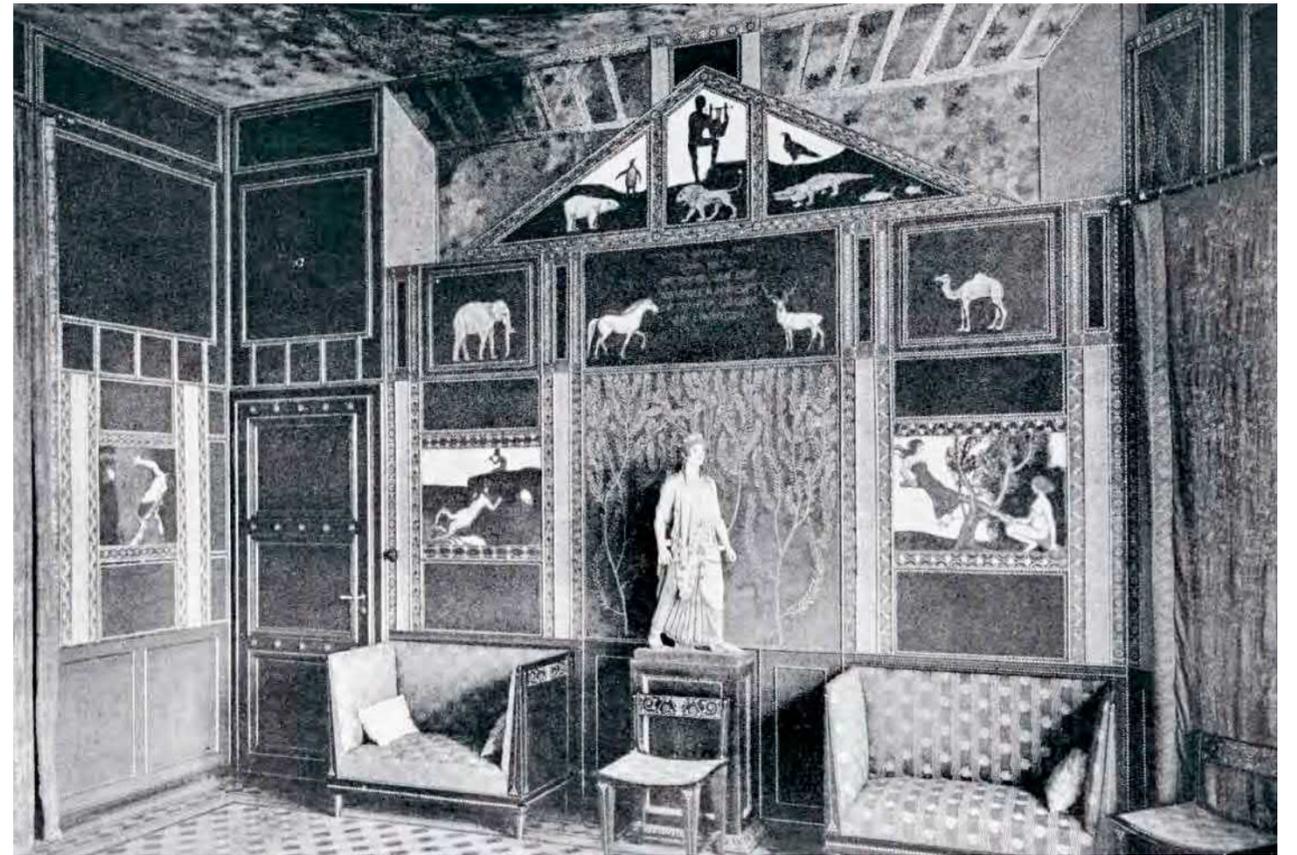
Klee genoss die Teilnahme an der Kultur der musikalischen Salons. „Unschätzbare Stunden der Erholung sind für mich unsere Kammermusikabende bei Frau Backofen“, schrieb er, „gewöhnlich fangen wir schon um sechs Uhr an, essen um acht und fahren um neun fort bis tief in die Nacht hinein.“³

Sein erster fassbarer Bericht findet sich in einem Brief an seine Familie vom 20. Juni 1899, der auch einen Einblick gibt in die Stimmung in diesen Salons: „Letzten Sonntag war ich bei Frau Fischer. Ich ging um ½ 4 Uhr hin, in der Hoffnung, mit ihr einmal die Brahmssonaten spielen zu können, störte aber die drei

In December 1899, at Hedwig Backofen's musical salon, Paul Klee met his future wife, the pianist Lily Stumpf, for the first time. He reported on this in a letter to his parents dated 14 December 1899: 'Last Friday, I visited Mrs Backofen. [...] I made the acquaintance of a young pianist *par excellence*; and soon a piano quartet will come together, which has to prove itself playing a Mozart evening. I also once again visited Mrs Fischer.'¹ Although Klee did not mention Lily Stumpf by name, he would make up for this a few weeks later in a card to his mother dated 3 January 1900: 'I now very frequently visit Mrs Backofen. Two times this week. Miss Stumpf is a splendid partner; we play Bach without end. [...] Mrs Backofen is always absolutely delighted when we play music together, and as a sign of her gratitude, we are given fruit bread to take home with us.'²

Klee enjoyed participating in the culture of the musical salons: 'Our evenings of chamber music with Mrs Backofen are priceless hours of recreation; we usually begin at six o'clock, dine at eight o'clock, and at nine o'clock continue on till late into the night.'³

His first tangible report is found in a letter to his family dated 20 June 1899, which also provides insight into the atmosphere of the salons: 'Last Sunday, I visited Mrs Fischer. I went there at half past three, in the hopes of having the chance to play the Brahms sonatas with her, but instead disturbed the three Rheinmaidens – Miss Berner, Mrs Backofen and Miss Beck – in the middle of their swimming exercises. They were practising the *Götterdämmerung* trio. Miss Beck was virtually swimming around the room as the comical old woman. During the course of the afternoon, the company grew considerably. The concert was exquisite.'⁴



Musiksalon der Villa Stuck / Music salon in the Villa Stuck, Museum Villa Stuck, München

Rheintöchter Fräulein Berner, Frau Backofen und Fräulein Beck mitten in ihren Schwimmübungen. Es wurde das *Götterdämmerung*-Terzett geübt. Fräulein Beck schwamm als komische Alte tatsächlich im Zimmer herum. Die Gesellschaft wuchs im Laufe des Nachmittags zu einer stattlichen Größe an. Das Konzert war auserlesen fein.“⁴

Es scheinen vor allem zwei Musiksalons gewesen zu sein, die Klee wiederholt besuchte: derjenige von Hedwig Backofen und der der Schweizer Pianistin Friederike Eleonore Fischer. Letztere führte Klee darüber hinaus in einen weiteren, gehobenen musikalischen Kreis bei Heinrich Porges (1837–1900) ein.⁵

Verglichen mit anderen Städten wie Berlin oder Paris existierten in München um 1900 private Musiksalons wohl nur in verhältnismäßig kleiner Anzahl. So gab es sowohl einige literarisch ausgerichtete Salons, in welchen zugleich musiziert wurde, als auch einige wenige bedeutende, ausschließlich der Musik gewidmete Salons.

It appears as though Klee attended two musical salons in particular: the one hosted by Hedwig Backofen and the other by the Swiss pianist Friederike Eleonore Fischer. The latter also introduced Klee to another, more sophisticated musical circle at the home of Heinrich Porges (1837–1900).⁵

Compared with other cities, such as Berlin or Paris, there were apparently relatively few private musical salons in Munich around 1900. There were, for example, several literary salons where music was also played, as well as a few less important salons dedicated exclusively to music.

The most well-known was probably the salon hosted by the Pringsheim family, which took place at the time in the Palais Pringsheim at Arcisstrasse near Königsplatz, for which Hans Thoma created his famous wall frieze, now kept in the Staatsgalerie Stuttgart. The philanthropic attitude and enthusiasm for the arts exhibited by the host Alfred Pringsheim (1850–1941), father-in-law of Thomas Mann, was also shared by James Loeb (1867–1933). Loeb – an important collector and patron not only of the Collection of Classical Antiquities in Munich had hosted a musical salon in his Munich home since 1905.

Am bekanntesten dürfte der Salon der Familie Pringsheim sein, seinerzeit ausgerichtet im Palais Pringsheim in der Arcisstraße am Königsplatz, für welchen Hans Thoma seinen berühmten Wandfries schuf, der heute in der Staatsgalerie Stuttgart aufbewahrt wird. Die mäzenatische und kunstbegeisterte Haltung des Hausherrn Alfred Pringsheim (1850–1941), des Schwiegervaters von Thomas Mann, teilte auch James Loeb (1867–1933). Seit 1905 unterhielt Loeb, bedeutender Sammler und Mäzen nicht nur der Münchner Antikensammlung, einen Musiksalon in seinem Münchner Haus.

Ein weiteres bekanntes Beispiel eines Musiksalons als offenbar feststehendem Bestandteil eines großbürgerlichen Hauses findet sich in der Villa des Malerfürsten Franz von Stuck (1863–1928) und damit zugleich im Haus eines bildenden Künstlers.

Daneben existierten durchaus einige weitere bürgerliche musikalische Salons auf hohem Niveau, so etwa derjenige der Pariser Pianistin Sophie Danvin Kolb (1840–1915) in der Sophienstraße (die Richard Wagner und Franz Liszt zu Gast hatte) oder Elsa Bernsteins (1866–1949). Letztere war die Tochter des Münchner Kapellmeisters und glühenden Wagnerverehrer Heinrich Porges, mit dem Klee ebenfalls verkehrte und der ihn mehrfach auch als Musikkritiker erwähnte. Der Salon von Elsa Bernstein gehörte zu den bedeutendsten Salons um die Jahrhundertwende und zählte unter anderen Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Engelbert Humperdinck, Henrik Ibsen, Gustav und Alma Mahler, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Richard Strauss und Max Weber zu seinen Gästen.



Palais Pringsheim, Arcisstraße 12, München, ca. 1900
Stadtarchiv München

A further well-known example of a musical salon as an apparently integral component of an upper-class household can be found in the villa of the princely painter Franz von Stuck (1863–1928) – and thus in the home of a visual artist.

In addition to these, there were several other middle-class musical salons of a high level, such as that of the Parisian pianist Sophie Danvin Kolb (1840–1915) at Sophienstrasse (where Richard Wagner and Franz Liszt were also guests) and that of Elsa Bernstein (1866–1949). She was the daughter of the Munich music director, and ardent admirer of Wagner, Heinrich Porges, with whom Klee also socialised and whom he mentioned several times in his role as a music critic. Elsa Bernstein's salon was among the most important salons around the turn of the century and it counted among its guests Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Engelbert Humperdinck, Henrik Ibsen, Gustav and Alma Mahler, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Richard Strauss and Max Weber.

1 Felix Klee (ed.), *Paul Klee. Briefe an die Familie 1893–1940*, vol. 1, 1893–1906 (Cologne 1979), p. 65.

2 Ibid., p. 69.

3 Paul Klee, letter to Hans Klee, 4 January 1900, in: *ibid.*, p. 70.

4 Ibid., p. 57.

5 Paul Klee, letter to Hans Klee, 1 February 1900: 'Introduced by Mrs. Fischer, I recently attended the salon hosted by Porges, which is attended by the finest musical audience, including a large number of very fine ladies.' *Ibid.*, p. 82.

RM

RM

HAUSKONZERTE DAHEIM UND ANDERSWO

HOUSE CONCERTS AT HOME AND ELSEWHERE

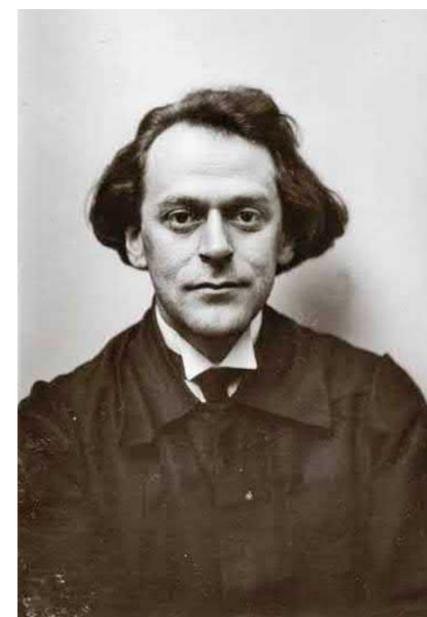
Ein fester Bestandteil von Klees Leben war die Hausmusik. Allein im Atelier, zusammen mit seiner Frau oder als Mitglied wechselnder Kammermusikensembles gehörte das Geigenspiel zu seinem Tagesablauf. Beinahe allabendlich, so berichtet ihr Sohn Felix, musizierten seine Eltern entweder innerhalb der Familie oder im erweiterten Kreis von Musikerkollegen. „Die ganze Kammermusiklitteratur [sic!], Violinsonaten, Trios, Klavierquartette u. quintette haben wir zusammen gespielt“, erinnerte sich Lily Klee an die Münchner Jahre.¹

Paul Klee hatte dazu ein kleines Ensemble zusammengestellt, dem neben ihm und seiner Frau der Nervenarzt Fritz Lotmar als Bratschist und Fritz Strich als Cellist angehörten. Lotmar war ein Jugendfreund Klees aus Bern, der sich in München niedergelassen hatte; Fritz Strich war Privatdozent für Literaturgeschichte

An integral part of Klee's life was domestic music. Whether alone in his studio, together with his wife, or as a member of changing chamber music ensembles, playing the violin was part of his daily routine. Nearly every evening, his son Felix reports, his parents played music, either within the family or as part of an extended group of fellow musicians. 'Together, we played the whole range of chamber music literature, violin sonatas, trios, piano quartets and quintets', Lily Klee remembers from their years in Munich.¹

To these ends, Paul Klee had formed a small ensemble, to which, in addition to himself and his wife, the neurologist Fritz Lotmar as violist and Franz Strich as cellist also belonged. Lotmar was a childhood friend of Klee from Bern, who had settled in Munich; Fritz Strich was an associate professor for Literary History at the university. Whereas Lotmar belonged to Klee's Swiss circle, Strich brought him within earshot of bohemian Schwabing, which he usually only came into marginal contact with. Strich and his brother Walter belonged to the circle of friends around the doll maker Lotte Pritzel (known as 'Puma'), an unconventional artisan from Schwabing who, with her salaciously delicate wax figures, had gathered a large circle of admirers around her and whose 'most delightful Schwabing intrigues' Klee found quite amusing.²

The house concerts, which took place for a while on a weekly basis on Wednesday evenings, attracted friends and acquaintances in varying constellations. Not all names have been historically documented, but the art writer Wilhelm Hausenstein was among the audience, along with the painter



Der Cellist Alexandre Barjansky / The cellist Alexandre Barjansky, Genf, 1916
Courtesy of „Ernest Bloch Archive of Eric Johnson“, Foto: Ernest Bloch



Suzanne Schülein mit / with Fripouille, 1916
Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung
Familie Klee



Wassily Kandinsky, München, 1913
Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung
Familie Klee



Wilhelm Hausenstein
Deutsches Literaturarchiv Marbach

an der Universität. Gehörte Lotmar zu seinem schweizerischen Umfeld, so geriet er mit Strich in Hörweite zur Schwabinger Boheme, die er im Allgemeinen nur am Rande tangierte. Denn Strich und sein Bruder Walter zählten zum Freundeskreis um die Puppenmacherin Lotte Pritzel, (genannt Puma) einer unkonventionellen Schwabinger Kunstgewerblerin, die mit ihren anzüglich-delikat Wachsfiguren einen großen Anhängerkreis um sich versammelt hatte und über deren „allerliebste Schwabinger Intrige“ sich Klee nun amüsierte.²

Zu den Hauskonzerten, die zeitweise wöchentlich, jeweils am Mittwochabend stattfanden, versammelten sich Freunde und Bekannte in wechselnder Zusammensetzung. Nicht alle Namen sind geschichtlich dokumentiert. Aber der Kunstschriftsteller Wilhelm Hausenstein zählte zum Kreis der Zuhörer, der Maler Julius Wolfgang Schülein und seine Frau Suzanne oder auch der Schriftsteller Max Pulver, der sich noch Jahrzehnte später daran erinnerte, wie ihm das Adagio einer Mozartsonate durch die noch geschlossene Türe entgegenklang. Aus dem Kreis des Blauen Reiter gehörten die benachbarten Künstlerfreunde Wassily Kandinsky und Gabriele Münter zu seinem Publikum, und auch Franz und Maria Marc hörten ihm während ihrer Aufenthalte in München gerne zu (Abb. S. 177).

Paul und Lily Klee waren nicht nur musikalische Gastgeber in ihrer eigenen Wohnung, sie traten als Solisten oder im Duo auch bei Einladungen anderer auf. Der Kunstkritiker Leopold Zahn, einer der ersten Biografen Klees, erinnert sich an ein Bach-Konzert im Haus des Kunsthändlers Hans Goltz, Lily Klee berichtet über gemeinsames Spiel im Kreis von Robert Genin, und der Künstlerkollege Heinrich Ehmsen wurde unerwartet Zeuge einer fröhlichen musikalischen Runde inmitten seiner eigenen vier Wände (S. 192 f.). Manch einer, wie der Schwabin-

Julius Wolfgang Schülein and his wife Suzanne, and the author Max Pulver, who, decades later, still remembered how he could already hear the adagio of a Mozart sonata through still closed doors. From the circle of the Blue Rider, the neighbouring artist friends Wassily Kandinsky and Gabriele Münter were also among the audience, and Franz and Maria Marc also enjoyed listening to him play during their stays in Munich (fig. p. 177).

Paul and Lily Klee were not only musical hosts in their own home, but also accepted invitations from others to perform as soloists or as a duet. The art critic Leopold Zahn, one of Klee's first biographers, recalls a Bach concert in the home of the art dealer Hans Goltz, Lily Klee reports on playing music together in the circle of Robert Genin, and the artist colleague Heinrich Ehmsen was an unexpected witness to a merry round of music within his own four walls (p. 192 f.). Some, such as the Schwabing bohemian Rolf von Hoerschelmann, seem to have made the acquaintance of Klee – or at least found 'access to this curious artistic soul' – at such a concert. An important forum for their performances was apparently the 'pink salon' of Marianne von Werefkin. The Klees had been going there since the spring of 1912, and they made contact there not only with many



Franz Marc
Sonatine für Geige und
Klavier, Postkarte an Lily
Klee / Sonatine for Violin and
Piano, Postcard to Lily Klee,
Dezember 1913
Privatbesitz Schweiz,
Depositum im Zentrum
Paul Klee, Bern

ger Bohemien Rolf von Hoerschelmann, scheint Klee erst auf diesem Wege kennengelernt, zumindest aber „Zugang zu dieser eigenartigen Künstlerseele“ gefunden zu haben. Ein wichtiges Forum ihrer Auftritte war wohl der „rosafarbene Salon“ von Marianne von Werefkin. Dort verkehrten die Klees seit Frühjahr 1912, und dort ergaben sich auch Kontakte nicht nur zu vielen ortsansässigen, sondern auch internationalen Künstlern. So begegneten sie in Werefkins Salon dem russischen Cellisten Alexandre Barjansky (1883–1946) (Abb. S. 175)³, der bald darauf, am 2. April 1913, auch bei ihnen zu Gast war. Stolz schrieb Klee über dieses Ereignis nach Hause: „[...] vorgestern hatten wir zum ersten Mal wieder Gäste und spielten Trio, diesmal nicht mit unserem Doktor Strich, sondern mit einer Berühmtheit Barjansky. Der spielte ganz herrlich, zwar etwas solistisch, aber unglaublich in Ton und Vortrag. Uns hat er sehr gelobt, unser Ensemble und Temperament.“⁴ Weitere Verabredungen folgten, und einmal bekam Klee sogar die Gelegenheit, nicht nur allein mit Barjansky, sondern auch mit dem russischen Pianisten Wassili Sapelnikow im Trio zu spielen.

local artists but also those from abroad. In Werefkin's salon, they thus met the Russian cellist Alexandre Barjansky (1883–1946) (fig. p. 175)³, who soon after, on 2 April 1913, was also a guest in their own home. Klee proudly wrote to his mother about this: '[...] the day before yesterday, we finally had guests again and played as a trio, this time not with our Dr. Strich, but rather with a celebrity – Barjansky. He played quite superbly, albeit in a somewhat soloist manner, but incredibly in terms of tone and performance. He was full of praise for us – our ensemble and temperament.'⁴ Further engagements followed, and once Klee even had the opportunity to play in a trio not only with Barjansky but also with the Russian pianist Wassily Sapelnikoff.

1 Klee, Lily: *Lebenserinnerungen*, unveröffentlichtes Manuskript, verfasst 1942–45/46 (Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, Inv. SFK Dok LK 11, S. 30).
2 Klee, Paul: *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 882, S. 306/307.
3 Das Foto wurde von dem Komponisten Ernest Bloch aufgenommen, während er die Rhapsodie für Cello *Schelomo* komponierte, zu der ihn Barjansky inspiriert hatte. Weitere Informationen: ericjohnsonphoto.com.
4 Klee, Paul: Brief an Ida Klee, 4.4.1913, in: *Briefe an die Familie*, hrsg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 777.

1 Lily Klee, *Lebenserinnerungen*, unpublished manuscript, written in 1942–45/46 (Zentrum Paul Klee, Bern, donation from the Klee family, Inv. SFK Doc. LK 11, p. 30).
2 Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, new text-critical edition, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, prepared for publication by Wolfgang Kersten (Stuttgart/Teufen 1988), no. 882, pp. 306/07.
3 The photo was taken by composer Ernest Bloch while composing the cello rhapsody *Schelomo*. Barjansky inspired Bloch to write *Schelomo* for the cello. Further Information: ericjohnsonphoto.com.
4 Paul Klee, letter to Ida Klee, 4 April 1913, in: Felix Klee (ed.), *Paul Klee. Briefe an die Familie* (Cologne 1979), p. 777.

CHO

DAS URBILD DER „SÄNGERIN“ HERMINE BOSETTI

THE PROTOTYPE OF THE 'SINGER' - HERMINE BOSETTI

Die Sängerin L. als Fiordiligi (S. 90–93) hat schon zu vielen Spekulationen Anlass gegeben. Denn die Darstellung der Figur aus Mozarts Oper *Così fan tutte*, die um Treue ringt und sich mit erhobenen Armen den Hut ihres Geliebten Guglielmo aufsetzt, ist nach ihrem Titel nicht nur ein Opernbild, sondern ein zeitgenössisches Porträt. Wer aber verbirgt sich hinter der Abkürzung „L.“? Zahlreiche Vorschläge wurden dazu schon gemacht – und wieder verworfen. Die größte Wahrscheinlichkeit lag in dem Bericht von Klees Sohn Felix, der aus den Weimarer Bauhaus-Jahren zu erzählen wusste, dass am dortigen Nationaltheater eine Sängerin namens Priska Aich die Fiordiligi gesungen habe und von Klee dafür sehr geschätzt wurde.¹ Auch wenn die Anfangsbuchstaben nicht übereinstimmen, so hat die These vieles für sich und wird in einem Beitrag dieses Kataloges um eine pikante Nuance bereichert (S. 154).

Nun stellt eine weitere, bisher noch nicht ausgewertete Schilderung von Klees Frau Lily, die Frage nach der Identität der „Sängerin“ erneut zur Diskussion. Denn auch Lily Klee berichtet von einer Opernsängerin, die das Vorbild zu Klees Komposition abgegeben haben soll. „Ich muss noch nachtragen“, so schreibt Lily Klee in ihren Lebenserinnerungen, „die grosse Künstlerin Hermine Bosetti (eine einzigartige Sängerin, welche viele Jahre als ein Stern die Münchner Oper zierte [...]). Paul Klee hat dieser grossen Künstlerin ein Denkmal gesetzt. Seine Zeichnung farbige Litho u. Aquarell hat sie als ‚Fiordiligi‘ in *Così fan tutte* festgehalten – vor ihrer grossen Arie in E dur.

The image of *The Singer L. as Fiordiligi* (p. 90–93) has given rise to numerous speculations, since the depiction of a figure from Mozart's opera *Così fan tutte*, who fights for fidelity and raises her arms to don the hat of her beloved Guglielmo, is, according to the work's title, not only an opera picture, but also a contemporary portrait. But who is hidden behind the initial 'L.'? Numerous suggestions have already been made – and dismissed. The one with the greatest probability is derived from a report by Klee's son Felix, who recalled, from years spent at the Bauhaus in Weimar, that a singer named Priska Aich had sung the role of Fiordiligi at the National Theatre there and was highly appreciated for this by Klee.¹ Even though the initials do not match, there is much to be said for this theory, which is enriched by a piquant nuance in a contribution to this catalogue (p. 154).

Now, a further, hitherto unevaluated account by Klee's wife Lily once again puts the identity of the 'singer' up for discussion. For Lily Klee also reports on an opera singer, who was supposedly the role model for Klee's composition. 'I must add, Lily writes in her memoirs, 'the great artist Hermine Bosetti (an exceptional singer, who graced the Munich opera as a star for many years [...]). Paul Klee created a monument to this great artist. His drawing, coloured lithograph and watercolour captured her as "Fiordiligi" in *Così fan tutte* – before her great aria in E major. In an intimated Rococo costume, she holds the three-cornered hat tightly on her head. She took this position as she began her great aria. I can still clearly see her in my mind's eye. She did not suspect that she would become part of art history.'²

At first glance, the two recollections by Lily and Felix Klee appear incompatible, whereby in reference to the picture itself, they complement each other in a way that was quite typical for Klee, who did not simply paint what he saw. Although he based his work on what he experienced and witnessed, he connected these experiences with associations and memories. Seen in this light, it is entirely possible that the grand gesture of Hermine

In angedeuteter Rokokotracht hält sie den Dreispitz auf ihrem Kopfe fest. In dieser Stellung war sie zu Beginn der grossen Arie. Ich sehe sie im Geiste noch deutlich vor mir stehen. Sie ahnte nicht, dass sie in die Kunstgeschichte eingehen wird.“²

Die beiden Überlieferungen von Lily und Felix Klee scheinen auf den ersten Blick unvereinbar zu sein, auf das Bild bezogen ergänzen sie sich jedoch auf eine für Klee durchaus typische Art. Denn Klee malte nicht einfach, was er sah. Zwar ging er von Erlebtem und Gesehenem aus, verknüpfte es aber mit Assoziationen und Erinnerungen. So gesehen ist es sehr wohl möglich, dass sich Klee in der Münchner Aufführung von *Così fan tutte* mit Hermine Bosetti die große Geste der Fiordiligi eingeprägt hat, sie aber erst sehr viel später – aus Anlass einer Weimarer Aufführung mit Priska Aich – im Bild gestaltet hat.

Nachzutragen ist, wer Hermine Bosetti war. Geboren 1875 als Hermine von Flick debütierte sie nach ihrer Ausbildung in Wien am Wiesbadener Hoftheater, bevor sie ab 1900 zunächst Mitglied der Wiener Staatsoper und von 1901 bis 1924 an der Münchner Hofoper als Sopranistin wirkte. In München sang sie vor allem Mozart, Puccini, Rossini und Richard Strauss und war beim Publikum sehr beliebt. Auch Klee muss sie sehr geschätzt haben. „Erstklassig“ nannte er sie und notierte in seinen Tagebüchern einige der Rollen, in denen er sie gesehen hatte: Als Susanna in *Figaros Hochzeit*, als Königin der Nacht in der *Zauberflöte* und in der Titelrolle von Puccinis *Madame Butterfly*. Selbst Fotokarten muss er von ihr besessen haben, und wer weiss, vielleicht war darunter auch eines ihrer Rollenporträts als *Fiordiligi*, von denen damals gleich mehrere auf dem Markt waren. Einige dieser Karten sind noch heute greifbar, und sie zeigen Bosetti im eng geschnürten Kostüm, mit Lockenkopf und Spitzenkragen und legen es tatsächlich nahe, in ihr das Urbild von Klees „Sängerin“ zu erkennen.

1 Moe, Ole Henrik: „Felix Klee – Protokoll eines Interviews“, in: *Paul Klee und die Musik*, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, Berlin 1986, S. 211–215, hier: S. 214/215.

2 Klee, Lily: *Lebenserinnerungen*, unveröffentlichtes Manuskript, verfasst 1942–45/46 (Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, Inv. SFK Dok LK 11, S. 34/35).



Hermine Bosetti, Deutsches Theatermuseum München

Bosetti as Fiordiligi in the Munich performance of *Così fan tutte* left an impression on Klee, but that he only captured her in an image much later – triggered by a performance by Priska Aich in Weimar.

It only remains to state who Hermine Bosetti was. Born in 1875 as Hermine von Flick, she trained in Vienna and made her debut at the Court Theatre in Wiesbaden before she became a member of the ensemble of the Vienna State Opera in 1900 and, from 1901 to 1924, sang as a soprano at the Court Opera House in Munich. Here, she sang especially Mozart, Puccini, Rossini and Richard Strauss, and was very popular with the audience. Klee must have also been very fond of her. He described her as 'first-class' and made notes in his diary on several of the roles he saw her perform: as Susanna in *The Marriage of Figaro*, as Queen of the Night in *The Magic Flute*, and in the title role of Puccini's *Madame Butterfly*. He must have also possessed photocards of her, and – who knows? – perhaps one of these depicted her in the role as *Fiordiligi*. Several such cards were on the market at the time and a few have been preserved, depicting Bosetti in a tightly laced costume, with curly hair and a lace collar – thus suggesting that she could indeed be the prototype of Klee's 'singer'.

CHO

1 Ole Henrik Moe: 'Felix Klee – Protokoll eines Interviews', in: *Paul Klee und die Musik*, exh. cat. Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main (Berlin 1986), pp. 211–15, here: pp. 214/15.

2 Lily Klee, *Lebenserinnerungen*, unpublished manuscript, written in 1942–45/46 (Zentrum Paul Klee, Bern, donation from the Klee family, Inv. SFK Doc. LK 11, pp. 4/35).

LILY KLEE PIANISTIN UND KLAVIERLEHRERIN

LILY KLEE PIANIST AND PIANO TEACHER

Lily Klee, geborene Stumpf, war drei Jahre älter als ihr Mann und ausgebildete Pianistin. (Abb. S. 181) Sie hatte an der Königlichen Musikschule in München bei Ludwig Thuille studiert und zur Weiterbildung ein Jahr am Stern'schen Konservatorium in Berlin verbracht. Ab 1901 begann sie als Klavierlehrerin zu arbeiten und warb professionell in der Zeitung um Schüler. Nach der Hochzeit mit Paul Klee im September 1906 war sie es, die das Geld für den gemeinsamen Haushalt verdiente. Als im November 1907 der gemeinsame Sohn Felix geboren wurde, ernährte sie weiterhin die kleine Familie. Bis zum letzten Tag vor der Geburt unterrichtete sie und nahm nach nur zwei Monaten den Unterricht wieder auf. Während Klee als „Hausmann“ von nun an das Kind versorgte und am Küchentisch zeichnete und malte, war Lily täglich sieben bis acht Stunden als Klavierlehrerin aktiv. Abends übte sie außerdem noch an einem kleinen Pianino, dessen Klaviatur stumm gestellt werden konnte, sodass die Nachbarn nicht gestört wurden.

Ihre Schülerinnen und Schüler waren zahlreich, und neben den Kindern aus bürgerlichem Milieu interessierten sich auch Frauen aus dem künstlerischen Umfeld ihres Mannes für den Unterricht. Ob Gabriele Münter tatsächlich Klavierstunden nahm, so wie Kandinsky es ihr geraten hatte, ist nicht eindeutig belegt.¹ Maria Marc dagegen reiste seit Anfang 1913 einmal im Monat und manchmal sogar schon am Vorabend zur Klavierstunde an. Die Terminabsprachen erfolgten zumeist mittels Karten auf dem Postweg. Sie wurden von ihrem Mann Franz illustriert und gehören heute zu jenem Konvolut an Postkartengrüßen, die eine der reizvollsten Werkgruppen Franz Marcs darstellen. Auf den Vorderseiten eine seiner farbigen Minia-

Lily Klee, née Stumpf, was three years older than her husband and a trained pianist (fig. p. 181). She studied under Ludwig Thuille at the Royal School of Music in Munich and spent a year of further training at the Stern Conservatorium in Berlin. In 1901, she began working as a piano teacher, placing advertisements in the newspaper to recruit students. After marrying Paul Klee in September 1906, it was she who earned the money for their joint household. After their son Felix was born in November 1907, she continued to provide for the small family. She carried on teaching until the day before she gave birth and took only a two-month maternity leave. While Klee played the 'househusband', cared for their child, and drew and painted at the kitchen table, Lily taught piano every day for seven to eight hours. In the evening, she then practised on a small piano, the keys of which could be muted so that the neighbours would not be disturbed.

She taught numerous students; in addition to middle-class children, women from her husband's artistic circle also showed interest in receiving lessons. Whether Gabriele Münter actually took piano lessons, as Kandinsky had advised her to do, could not be proven unequivocally.¹ Maria Marc, on the other hand, from 1913 onwards travelled once a month for her piano lesson, at times arriving the evening before. Appointments were generally arranged by cards sent by mail, illustrated by Maria Marc's husband Franz; they now form part of the collection of postcards that represents one of Franz Marc's most delightful groups of works. The front sides feature his colour miniatures – and on the backs of the cards is written information pertain-



Lily Stumpf, Oktober 1904
Foto: Paul Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee

turen, informierten sie Lily auf der Rückseite über die nächste Klavierstunde und teilten den Stand der Vorbereitungen mit. „Liebe Frau Klee“, so fragte sie beispielsweise am 12. April 1913, „Darf ich am Mittwoch halb fünf bei Ihnen zur Stunde sein? [...] Leider kann ich den Brahms nicht üben, er macht mir die Hand kaputt.“²

Neben ihrer pädagogischen Tätigkeit organisierte Lily Klee auch Aufführungen mit ihren Schülerinnen und Schülern in der Öffentlichkeit und trat selbst als Konzertpianistin auf. Veranstaltet vom Konzert-Bureau Emil Gutmann, das auch Arnold Schönberg in München betreute, begleitete sie 1909 einen Liederabend mit Anna Sonderegger-Fabritius, und nur einige Wochen später gab sie einen Sonaten-Abend gemeinsam mit dem Geiger Friedrich Walter Porges. Beide Konzerte fanden im Hotel Bayerischer Hof statt, wo seit 1886 ein Saal für Kulturveranstaltungen eingerichtet war. Klee sah Lilys Erfolge, zumindest so lange er selbst als Künstler noch unsicher war, mit gemischten Gefühlen: 1902, als sie eine ihrer vermutlich ersten öffentlichen Aufführungen hatte, zuckte er sichtlich zusammen. „Wenn Du öffentlich begleitest“, so schrieb er ihr „so kommt Dein Name in die Zeitung, das macht Dich so stolz, daß Du mich nicht mehr anschaust, besonders, nachdem Du die erste Kritik über mich gelesen hast [...]“.³

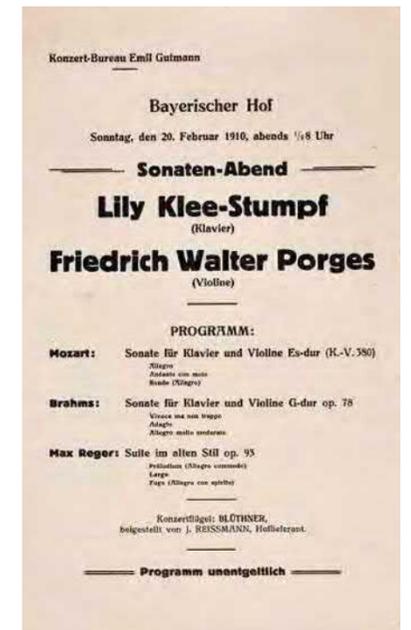
- 1 Hoberg, Annegret: *Gabriele Münter*, München, Berlin, London, New York 2003, S. 29.
- 2 Zit. nach: *Franz Marc. 1880–1916*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1980, Nr. 166, S. 253.
- 3 Klee, Paul: Brief an Lily Stumpf, 12.2.1902, in: *Paul Klee. Briefe an die Familie*, hrsg. von Felix Klee, Köln 1979, S. 209.

CHO

ing to the proposed piano lesson, as well as the status of preparations for this. ‘Dear Mrs. Klee’, Maria Marc thus wrote on 12 April 1913, ‘May I visit you for a lesson at half past four this coming Wednesday? [...] I am unfortunately unable to practise the Brahms, since it ruins my hands.’²

In addition to her teaching, Lily Klee also organised public performances with her students and herself performed as a concert pianist. In 1909, she accompanied a recital by Anna Sonderegger-Fabritius, presented by Konzert-Bureau Emil Gutmann, which also represented Arnold Schönberg in Munich; a few weeks later, she then performed her own sonata evening together with the violinist Friedrich Walter Porges. Both concerts took place in the hotel Bayerischer Hof, where a hall had been set up for cultural events since as early as 1886. Klee regarded Lily's success – at least as long as he himself was still insecure as an artist – with mixed emotions. In 1902, when she had what was presumably one of her first public performances, he winced visibly. ‘When you accompany in public’, he thus wrote to her, ‘your name appears in the newspaper; this makes you so proud that you no longer want to look at me, especially after you have read the first criticism about my own work [...]’.³

Programm für einen
Sonaten-Abend am
20. Februar 1910
im Bayerischen Hof
von Lily Klee-Stumpf
(Klavier) und Friedrich
Walter Porges (Violine)
1910 / Programme for an
evening of sonatas by
Lily Klee-Stumpf (piano) and
Friedrich Walter Porges
(violin) in the Bayerischer
Hof on 20 February 1910
Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Familie Klee



- 1 Annegret Hoberg, *Gabriele Münter*, Munich, Berlin, London, New York 2003, p. 29.
- 2 Quoted in: *Franz Marc. 1880–1916*, exh. cat. Städtische Galerie im Lenbachhaus (Munich 1980), no. 166, p. 253.
- 3 Paul Klee, letter to Lily Stumpf, 12 February 1902, in: Felix Klee (ed.), *Paul Klee. Briefe an die Familie* (Cologne 1979), vol. 1, p. 209. CHO

GOTTFRIED GALSTON - DANK FÜR MUSIKALISCHE OFFENBARUNGEN

GOTTFRIED GALSTON - IN APPRECIATION FOR MUSICAL REVELATIONS

In den Jahren 1919/20 – nach seiner Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg und vor der Berufung ans Bauhaus – machte Klee eine wichtige Bekanntschaft. In die Ainmillerstraße 29, schräg gegenüber von Klees Wohnung auf Nummer 32, zog der österreichische Pianist, Komponist, Musikpädagoge und Musikschriftsteller Gottfried Galston (1879–1950) ein und entfaltete dort ein reges musikalisch-gesellschaftliches Leben.

Galston (Abb. S. 183), genauso alt wie Klee, hatte in Wien und Leipzig Komposition und Klavier studiert. Er war Freund und zeitweise Assistent von Ferruccio Busoni und bemühte sich, dem Münchner Musikleben nach dem Krieg wieder Schwung zu verleihen. Er veranstaltete dazu von Oktober 1919 bis Februar 1921 ein umfangreiches Konzertprogramm, um einen Querschnitt durch die Klavierliteratur zu vermitteln. Das gewaltige Unternehmen, bei dem er selbst als Solist auftrat und das dann lange in Vergessenheit geriet, würdigte der Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt in den späten 1960er-Jahren mit begeisterten Worten. In das Nachkriegsmünchen von 1919/20, so Stuckenschmidt, „fiel die Durchführung des größten Konzertzyklus, den je ein Pianist gewagt und zu Ende gebracht hat. In dem kleinen, während des Zweiten Weltkrieges zerstörten Museumssaal der heutigen Kardinal-Faulhaber-Straße spielte Gottfried Galston ‚die Klavierliteratur von den Anfängen bis zur Gegenwart‘ in 40 Konzerten. [...] Blättert man heute in den

In the years 1919/20 – following his return from the First World War and before his appointment to the Bauhaus – Klee made an important acquaintance. The Austrian pianist, composer, music teacher, and writer on musical subjects Gottfried Galston (1879–1950) moved into Ainmillerstrasse 29, diagonally across from Klee's flat at Number 32, and cultivated a busy musical and social life there.

Galston (fig. p. 183), who was exactly the same age as Klee, had studied composition and piano in Vienna and Leipzig. He was a friend and occasional assistant of Ferruccio Busoni and strove to restore vitality to the musical life of Munich after the war. To these ends, from October 1919 to February 1921, he organised an extensive concert programme in an effort to provide a cross section of piano literature. This enormous undertaking, for which he also performed as a soloist and which had subsequently long been forgotten, was enthusiastically praised in the late 1960s by the music critic Hans Heinz Stuckenschmidt. What took place in post-war Munich in 1919/20, Stuckenschmidt wrote, was 'the largest series of concerts a pianist ever dared to conceive and follow through. In the small museum hall, which was destroyed in the Second World War and was located in what is now Cardinal-Faulhaber-Strasse, Gottfried Galston played "piano literature from its beginnings to the present day" in forty concerts. [...] When one leafs through the programmes of the unjustly forgotten concerts, one must admire the greatness of the spirit that conceived and implemented the series. [...] The panoramic view of these forty Galston concerts, in which nearly three hundred works were performed, is something quite unique.'¹

Programmen dieser zu Unrecht vergessenen Konzerte, so muß man die Größe des Geistes, der den Zyklus entwarf und durchführte, bewundern. [...] Die panoramische Schau dieser vierzig Galston-Konzerte, in denen annähernd dreihundert Werke zur Darstellung kamen, ist etwas Einzigartiges.“¹

Jenseits seiner öffentlichen Auftritte unterhielt Galston in seiner Wohnung einen privaten musikalischen Salon. Wöchentlich trafen sich dort Ärzte und Gelehrte, Künstler, Schriftsteller und Komponisten zum Hauskonzert. Der Maler Willi Geiger, damals Professor an der Kunstgewerbeschule, der Komponist Siegfried Kallenberg und der Musikwissenschaftler Alfred Einstein gehörten zu den regelmäßigen Gästen, aber auch der junge Ernst Bloch und der Schriftsteller Emil Ludwig wurden dort gesehen. Paul und Lily Klee mit Sohn Felix waren nicht nur treue Zuhörer, sondern bisweilen traten sie auch auf.

Elisabeth Bauermeister-Thoma, Galstons damalige Schülerin und spätere Assistentin, erinnerte sich später an die „unvergesslichen Abende“ und nicht zuletzt an das Zusammenspiel von Galston und Klee: „Wenn bei Galstons Hausabenden das Licht gelöscht wurde und nur mehr die Flügellampe brannte, breitete sich eine Atmosphäre der Stille, Erwartung und Bereitschaft aus, gleichermaßen für den Gebenden wie für die Empfangenden. Galston spielte in sich versunken, aber frei von jeglichen Virtuosenallüren, in einem völligen Sichbescheiden, Sichunterordnen. Ihm gegenüber im Halbdunkel Paul Klee, hingegeben zuhörend, aufnehmend. Sein immer etwas bleiches Gesicht hob sich aus der Dunkelheit hervor, umrahmt von einem Vollbart, der ihm etwas Strenges, Asketisches, fast Dämonisches gab. Nicht nur Gleichaltrigkeit verband Galston und

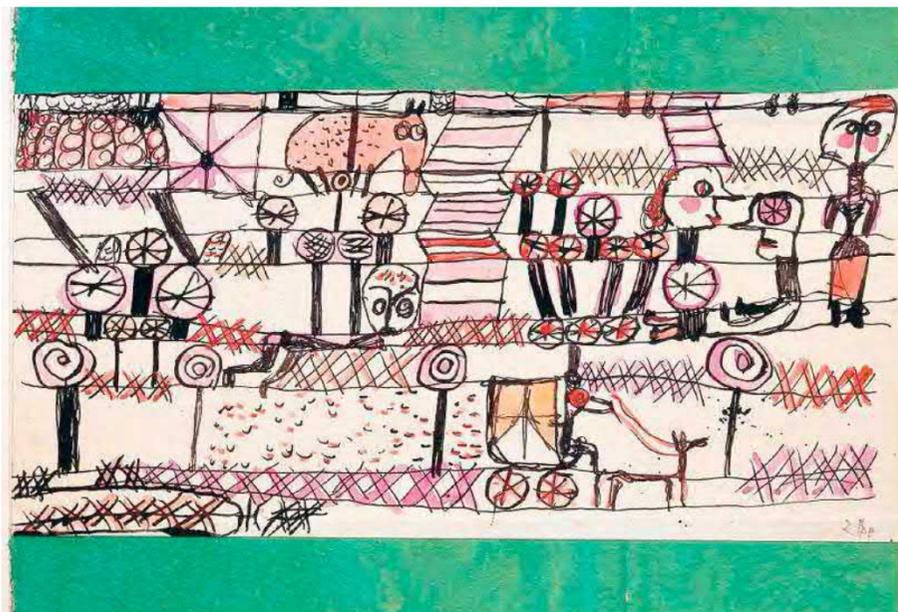
Apart from his public performances, Galston also held a private musical salon in his own flat. Physicians, scholars, artists, writers and composers came together here on a weekly basis for house concerts. The painter Willi Geiger, at the time professor at the School of Arts and Crafts, the composer Siegfried Kallenberg, and the musicologist Alfred Einstein were among Galston's regular guests, while the young Ernst Bloch and the author Emil Ludwig were also seen there. Paul and Lily Klee, accompanied by their son Felix, were not only loyal audience members but also occasionally performed themselves.

Elisabeth Bauermeister-Thoma, at the time Galston's student and later his assistant, reminisced about the 'unforgettable evenings', and not least about the interaction between Galston and Klee: 'When the lights were turned down during Galston's evening house concerts, and the only light came from the piano lamp, an atmosphere of stillness, anticipation and readiness set in among both the givers and the receivers. Galston played immersed in reflection, but free of all affectations of a virtuoso, in a state of complete self-effacement, indeed self-subordination. Across from him, in semi-darkness, was Paul Klee, listening devoutly, absorbedly. His always slightly pale face stood out in the darkness, framed by a full beard, which made him appear severe, ascetic, almost demonic. Galston and Klee were not only unit-



Gottfried Galston, 1912
Foto: Arnold Genthe, Library of Congress,
Prints and Photographs Division, Arnold
Genthe Collection





Bilderinschrift für Irene, wenn sie einmal grösser ist (Nr. 1) /
Pictorial Inscription for Irene, once she is Bigger (No. 1), 1920, 116
Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Museum Berggruen

Klee. Es ging von beiden eine große Stille und Ruhe aus, eine Gelassenheit, die wohl von manchen mit einer gewissen Reserve verwechselt werden mochte. Auch bei Klee verschwand die vermeintliche Reserve völlig, wenn er hin und wieder seine Geige mitbrachte und mit Galston Kammermusik spielte. Immer blieb von beiden der Eindruck eines sehr starken Nachinnenlebens, das nur, wenn sie sich künstlerisch ausgaben, nach außen drängte.²

Zwischen Galston und Klee entwickelte sich auch eine persönliche Freundschaft, und man muss davon ausgehen, dass Klee in dem Komponisten einen wichtigen Gesprächspartner gefunden hatte. Insbesondere die Fragen nach dem Verhältnis von Malerei und Musik, die ihn gerade in dieser Zeit beschäftigten, dürften bei Galston auf Interesse gestoßen sein (S. 24). Klee wurde außerdem Patenonkel von Flora-Irina, der 1920 geborenen Tochter von Gottfried Galston und seiner Lebensgefährtin Alexandra Korsakoff, und widmete dem bereits ein Jahr später verstorbenen Kind nicht weniger als drei Werke. Auch Galston selbst erhielt Bildergaben (Abb. S. 52 f.). Eine von ihnen trägt die für den zurückhaltenden Klee ungewöhnlich verehrungs-volle Dedikation: „Gottfried Galston Dank f. musikalische Offenbarungen Klee“.

1 Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Galstons vierzig Münchener Konzerte“, in: *Schweizerische Musikzeitung*, Jg. 109, 1969, Heft 1, S. 1–4.

2 Bauermeister-Thoma, Elisabeth: „Ainmillerstraße rechts – Ainmillerstraße links“, in: *Neue deutsche Hefte*, Jg. 16, 1969, Heft 2, S. 64–68, hier: S. 66.

ed by the fact they were the same age. Both also exuded a great calmness and tranquillity, a serenity that some confused often with a certain reserve. With Klee as well, the purported reserve disappeared completely when, occasionally, he brought along his violin and played chamber music together with Galston. Both exuded a strong sense of introversion, which only turned into extroversion when they gave themselves over to their music.²

A personal friendship also developed between Galston and Klee, and one must assume that in the composer Klee had found an important dialogue partner. Especially questions regarding the relationship between painting and music, which had preoccupied Klee at the time, must also have interested Galston (p. 24). Furthermore, Klee also became the godfather of Flora-Irina, who was born in 1920 as the daughter of Gottfried Galston and his partner Alexandra; he dedicated no less than three works to the child, who died only one year later (fig. p. 52 f.). Galston himself also received pictures as presents. One of these bears what is – for the self-effacing Klee – an unusually reverent dedication: ‘Gottfried Galston / in appreciation for musical revelations / Klee’.

1 Hans Heinz Stuckenschmidt, ‘Galstons vierzig Münchener Konzerte’, in: *Schweizerische Musikzeitung*, vol. 109, no. 1, 1969, pp. 1–4.

2 Elisabeth Bauermeister-Thoma, ‘Ainmillerstraße rechts – Ainmillerstraße links’, in: *Neue deutsche Hefte*, vol. 16, no. 2, 1969, pp. 64–68, here p. 66.

CHO

DIE PUPPEN UND DIE AUER DULT

THE PUPPETS AND THE AUER DULT



Felix Klees Puppenbühne mit Kasperl und Teufel /
Felix Klee's Puppet theatre with figures of the Devil and Kasperl, ca. 1924
Foto: Felix Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee

Klee's hand puppets were a Munich speciality – despite the fact that several of the puppets were actually created at the Bauhaus (fig. p. 56–67). The inspiration for them came from the so-called ‘Auer Dult’, a traditional fair and market in the Bavarian capital (fig. p. 186). Klee never recognized his puppets as artworks. Even when museum directors pleaded to be allowed to exhibit them, he always refused.

The hand puppets were toys, produced for his son Felix, who later, even well into old age, enthusiastically recalled his days as a puppeteer. On more than one occasion, he wrote about his memories of this and posed with the puppets for journalists and photographers (fig. p. 187).

The hand puppets were a mixture of ‘Punch and Judy’ and satirical revue. In addition to traditional figures such as Kasperl and Gretel, Death and the Crocodile, there were also Klee's own creations, such as the *German Nationalist*, the *Crowned Poet*, and the *Pure Fool*, based on portraits of living contemporaries. Family members such as Klee's father Hans and Lily's stepmother, opera figures such as the Barber of Baghdad, and companions such as Rainer Maria Rilke, Oskar Schlemmer and Lyonel Feininger were included in the ensemble presumably without their knowledge.¹

Eine Münchner Spezialität waren Klees Handpuppen – auch wenn manche von ihnen erst am Bauhaus entstanden (Abb. S. 56–67). Die Anregung aber kam von der Auer Dult, einem traditionellen Trödelmarkt der bayerischen Metropole (Abb. S. 186). Als Kunstwerke erkannte Klee sie niemals an. Selbst wenn Museumsdirektoren ihn baten, sie ausstellen zu dürfen, lehnte er ab.

Die Handpuppen waren Spielzeug, hergestellt für seinen Sohn Felix, der bis ins hohe Alter mit Begeisterung von seiner Zeit als Puppenspieler erzählte. Nicht nur einmal schrieb er seine Erinnerungen darüber nieder oder posierte mit den Puppen vor Journalisten und Fotografen (Abb. S. 187).

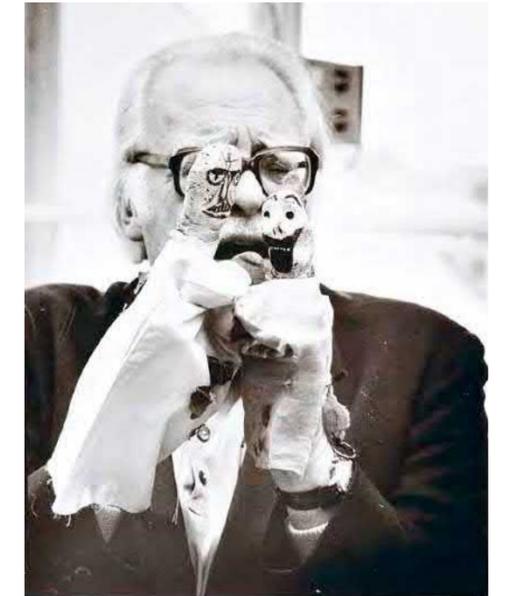
Die Handpuppen waren eine Mischung aus Kasperltheater und satirischer Revue. Neben traditionellen Figuren wie Kasperl und Gretel, Tod und Krokodil gab es Eigenkreationen wie den *Deutschnationalen*, den *Gekrönten Dichter* oder den *Reinen Tor*, hinter denen sich Porträts lebender Zeitgenossen verbargen. Familienangehörige, wie Klees Vater Hans und Lily Klees Stiefmutter, Opernfiguren wie der Barbier von Bagdad, aber auch Weggefährten wie Rainer Maria Rilke, Oskar Schlemmer oder Lyonel Feininger sind vermutlich ohne ihr Wissen in das Ensemble eingegangen.¹

Sehr eindrucksvoll war für mich damals der im Jahr sich zweimal wiederholende Besuch der Auer Dult in München, wohin ich meinen Vater stets begleiten durfte. Dort kaufte er bei den Trödlern alte ausgediente Rahmen, oft von ovaler Form, das Stück meistens für zwei Mark mit Bild; um nun ungestörter aussuchen und kaufen zu können, deponierte mein Vater mich solange im Kasperltheater. Diese sehr burlesken Aufführungen hatten auf meine kindliche Phantasie eine starke Nachwirkung. Selber einen solchen Theaterdirektor spielen zu dürfen, war mein innigster Herzenswunsch; er wurde mir zu meinem neunten Geburtstag

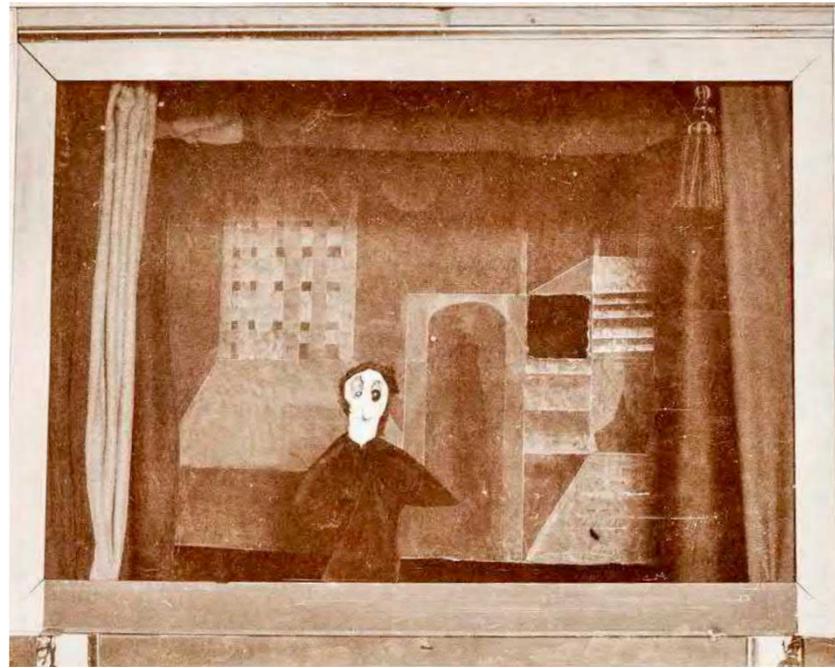
Very impressive for me at the time was the biannual visit to the Auer Dult in Munich, on which I was always permitted to accompany my father. Here, he purchased old frames, often oval in form – in general for two marks a piece, including the picture. In order to go about his hunting and shopping undisturbed, he would drop me off for a while at the puppet show. These highly burlesque performances had a lasting effect on my childhood imagination. It was my deepest wish to be able to play the role of such a theatre director; and it was fulfilled on my ninth birthday with eight hand puppets. Klee generally moulded the heads of the puppets with plaster, and later also used other materials, such as papier mâché, matchboxes or discarded power sockets. He then painted the raw heads in fine and grotesque colours, according to their respective characters. Klee secretly obtained the necessary fabric



Kasperltheater auf der Auer Dult / Puppet theatre at the Auer Dult, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Puppentheater/Schaustellerei



Felix Klee mit den Handpuppen „Selbstportrait“ sowie „Frau Tod“ und „Bärtiger Franzose“/ Felix Klee with the hand puppets ‚Self-Portrait‘, ‚Mrs. Death‘ and ‚Bearded Frenchman‘, 1988
Foto: Stefan Moses, Zentrum Paul Klee, Bern



Felix Klees Puppenbühne
mit Emmy „Galka“ Scheyer /
Felix Klee's Puppet Theatre
with Emmy „Galka“ Scheyer, ca. 1923
Foto: Felix Klee, Zentrum Paul Klee,
Bern, Schenkung Familie Klee

mit acht Handpuppen erfüllt. Die Kasperlköpfe formte Klee zu-
meist aus Gips, später auch aus anderem Material, wie Pappma-
ché, Zündholzschachteln oder ausrangierten Steckdosen. Dann
bemalte er die rohen Köpfe in feinen und grotesken Farben, ganz
ihrem Charakter gemäß. Die Stoffe für die dazu benötigten Klei-
der besorgte Klee heimlich aus der Flicklade meiner Mutter. Die
ersten Kostüme nähte damals Sacha Morgenthaler in ihrer Pensi-
on in der Schellingstrasse, damit ich auch wirklich überrascht wer-
de. Später besorgte mein Vater auch dieses Amt auf der eigenen,
handbetriebenen Nähmaschine.

Ein mit lustigen Stoffen beklebter Bilderrahmen wurde in die
Türöffnung zwischen Wohn- und Schlafzimmer eingehängt; der
untere Teil wurde durch einen ausgedienten Vorhangstoff ver-
deckt. Ein bunter Fleckenvorhang trennte die Szene vom Publi-
kum, und der einzige Hintergrund war ein von meinem Vater
eigens gestaltetes bajuwarisches Dorf mit dem charakteristischen
Zwiebelkirchturm. Falls nun meine Eltern ausnahmsweise abends
ins Konzert oder ins Theater gingen und mich vorzeitig ins Bett
steckten, stand ich alsbald heimlich wieder auf, ließ zum Spielbe-
ginn eine kleine Kuhglocke läuten. Unser Tigerkater Fritzi saß auf
dem Tisch und folgte von dort gespannt der dramatischen Hand-
lung einer Reihe von Abenteuerstücken mit Kasperle, Gretel, Tod,
Todin, Teufel mit Großmutter und dem gefräßigen Krokodil.“

(aus: Felix Klee: *Paul Klee. Leben und Werk in Dokumenten*,
Zürich 1960, S. 68 f.)

*for their clothing from my mother's mending basket. To ensure
that I was truly surprised, the first costumes were sewn by Sacha
Morgenthaler in her boarding house at Schellingstrasse. Later, my
father took over this task himself using an old, manually operated
sewing machine.*

*A frame covered in droll fabric was hung in the doorway between
the living room and bedroom; the lower section was closed off by
fabric from an old curtain. A colourful patchwork drape separated
the scene from the audience, and the only background was a
Bavarian village with a typical onion-domed church steeple de-
signed by my father. When, by way of exception, my parents attend-
ed an evening concert or went to the theatre and put me to bed
early, I would secretly get up again and ring a small cowbell to
kick off the show. Our tabby tom-cat Fritzi sat on the table and
attentively watched the dramatic action of a series of adventure
plays featuring Kasper, Gretel, Death and his wife, the devil with
his grandmother, and the hungry crocodile.*

[excerpt from: Felix Klee, *Paul Klee. Leben und Werk in Doku-
menten* (Zurich 1960), pp. 68/69.]

1 Cf.: Zentrum Paul Klee, Bern (ed.), *Paul Klee. Handpuppen*, exh. cat. Zentrum
Paul Klee, Bern (Ostfildern 2006).

CHO

1 Vgl. *Paul Klee. Handpuppen*, hrsg. vom Zentrum Paul Klee, Bern, Ausst.-Kat.
Zentrum Paul Klee, Bern, Ostfildern 2006.

CHO

VIOLINE IM MONDSCHNEIN KLEE UND RILKE

VIOLINS IN THE MOONLIGHT KLEE AND RILKE

„Eine völlig verschiedene Note brachte [...] der Maler Klee in
unsern Kreis. Sanft, still und innerlich spielte er öfters Violine
auf unserer Terrasse im Mondschein, was uns ebenso sehr ent-
zückte wie die herrlichen Aquarelle, die er uns monatelang zur
Betrachtung überließ.“ So erinnerte sich die französische Ma-
lerin Lou Albert-Lasard (Abb. S. 191), Rilkes damalige Wegge-
fährtin, an die Jahre 1914 bis 1916, in denen sie mit dem Dichter
in der Pension Pfanner (Finkenstraße 2) lebte und neben vielen
anderen Persönlichkeiten des Münchner Kunst- und Geistes-

‘A wholly different note was brought [...] to our circle by the
painter Klee. He frequently played the violin on our terrace in
the moonlight – softly, tranquilly and inwardly – which delight-
ed us as much as the splendid watercolours that he left with us
for viewing for several months’, the French painter Lou Albert-
Lasard (fig. p. 191), Rilke’s companion at the time, reminisced
of the years 1914 to 1916, during which she lived with the poet
in the Pension Pfanner (at Finkenstrasse 2) and also became
acquainted with many other personalities from the art and in-
tellectual scene in Munich.¹ Although the moonlight concerts
were never verified by Paul and Lily Klee, and Rilke’s ‘delight’
should be viewed with caution, both their personal acquaint-
anceship and an obvious mutual fascination are undisputed.

Klee and Rilke (fig. p. 189) met in 1915, when Klee, on the
suggestion of the art collector Hermann Probst, left the works
mentioned by Lou Albert-Lasard with the poet for viewing. The
return of the works took place in Klee’s home, and Klee com-
mented on the visit as being a ‘truly great pleasure.’² Thirty years
later, Lily still recalled the indelible impression which the poet
had left on her. ‘The stillness and reserve that he exuded – as
well as his subdued manner, the genteel tranquillity of his being,
his elegant appearance, the well-chosen language and means of



Rainer Maria Rilke
Foto: Hertha König,
Deutsches Literaturarchiv Marbach

lebens auch Paul Klee kennenlernte.¹ Die Mondscheinkonzerte sind zwar von Paul und Lily Klee nicht bezeugt, und auch Rilkes „Entzücken“ ist mit Vorsicht zu betrachten, unstrittig aber ist die persönliche Bekanntschaft und eine offensichtlich gegenseitige Faszination.

Klee und Rilke lernten sich 1915 kennen, als Klee auf Vermittlung des Kunstsammlers Hermann Probst dem Dichter die von Lou Albert-Lasard erwähnten Werke zur Ansicht zukommen ließ. Die Rückgabe erfolgte in Klees Wohnung, und Klee vermerkte den Besuch als eine „wirklich grosse Freude“.² Lily erinnerte sich noch 30 Jahre später an den unauslöschlichen Eindruck, den der Dichter bei ihr hinterlassen hatte. „Diese Stille u. Gehaltenheit, welche von ihm ausging – gleichermassen etwas Gedämpftes, dabei die vornehme Ruhe der Erscheinung, das Soignierte Äussere, die gewählte Sprache u. Ausdrucksweise [...] Diesem Fluidum, was von ihm ausströmte, konnte man sich nicht entziehen.“³ Nach einer Pause trafen sie nach dem Ende des Ersten Weltkrieges erneut zusammen, als Rilke 1918 in die Ainmillerstraße 34, Klees Nachbarhaus, gezogen war. Eine Zeichnung erhielt Rilke offenbar als Geschenk.

Künstlerisch stimmten Klee und Rilke nicht überein. Vielmehr gab es eine feine, aber klare Differenz, die von beiden Seiten wahrgenommen wurde. Klee, der sich nach dem ersten Kennenlernen in Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* versenkte, notierte dazu in seinem Tagebuch: „Seine Sensibilität liegt mir sehr nahe, nur dass ich jetzt centraler vordringe, während er mehr unter der Haut herumpräpariert. Er ist noch Impressionist und ich habe auf diesem Gebiet nur noch Erinnerungen.“⁴

Umgekehrt beklagte Rilke bei Klee die Verflüchtigung des Gegenstandes und die Auflösung des Naturbezugs. Insbesondere die enge Verbindung von Klees Bildwelten zur Musik erfüllte ihn mit Unbehagen. Im Schulterchluss der beiden Künste ahnte

expression [...] One could not elude this aura emanating from him.⁵ Some years later, after the end of the First World War, Klee and Rilke met again, when, in 1918, Rilke moved into Ainmillerstrasse 34, next door to Klee's flat. Rilke apparently received a drawing as a present.

Artistically, however, Klee and Rilke did not agree. There was a fine but clear distinction in attitude, which was perceived by both sides. Klee, who, after the first meeting, immersed himself in Rilke's *Notebooks of Malte Laurids Brigge*, noted in his diary: 'His sensitivity is very close to me, except that now I push more towards the centre, and he tends more to fiddle about beneath the skin. He remains an Impressionist, and of this domain I have only memories.'⁴ Conversely, Rilke criticised Klee's volatilisation of the object and the cancellation of any reference to nature. Especially the close connection between Klee's world of imagery and music induced in him a sense of unease. In the close alliance of these two art forms, he foresaw an increasing autonomy of art vis-à-vis nature and, with this, a terminal phase of artistic development. In this connection, he wrote a letter to the art critic Wilhelm Hausenstein on 23 February 1921, in which he stated: 'Even if you hadn't told me he plays the violin, I would have guessed that on many occasions his drawings were transcriptions of music. For me, this is the most ominous aspect of his productivity; for although music lends the drawing pen certain principles that can be applied both here and there, I cannot stand by and watch this communication between the arts behind the back of nature without shuddering: as though we would one day be invaded and left excruciatingly defenceless.'⁵



Lou Albert-Lasard, ca. 1916, Foto: Hans Holdt

er eine zunehmende Verselbstständigung der Kunst gegenüber der Natur und ein Endstadium künstlerischer Entwicklung. An den Kunstschriftsteller Wilhelm Hausenstein schrieb er dazu in einem Brief vom 23. Februar 1921: „Daß seine Graphik oft Umschreibung von Musik ist, hätte ich damals schon errathen, selbst wenn man mir nicht von seinem unerschöpflichen Geigenspiel erzählt haben würde. Dies ist für mich der unheimlichste Moment seiner Produktivität; denn obgleich die Musik dem zeichnenden Stift Gesetzmäßigkeiten unterlegt, die hier und drüben gelten, so vermag ich doch diesem Sich-Verständigen der Künste hinter dem Rücken der Natur nie ohne eine Art von Schauer zuzusehen: als ob wir von dorthin einmal sollten überfallen und entsetzlich wehrlos gefunden werden.“⁵

- 1 Albert-Lasard, Lou: *Wege mit Rilke*, Frankfurt am Main 1952, S. 95.
- 2 Klee, Paul: *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 959, S. 369.
- 3 Klee, Lily: *Lebenserinnerungen*, unveröffentlichtes Manuskript, verfasst 1942–1945/46 (Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee, Inv. SFK Dok LK 11, S. 55/56).
- 4 Klee (wie Anm. 2).
- 5 Brief von Rainer Maria Rilke an Wilhelm Hausenstein, 23.2.1921, zit. nach: *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*, hrsg. von Gisela Götte und Jo-Anne Birnie Danzker, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen, Georg Kolbe Museum, Berlin, München 2. veränd. Ausg. 1997, S. 92.

- 1 Lou Albert-Lasard, *Wege mit Rilke* (Frankfurt am Main 1952), p. 95.
- 2 Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, new text-critical edition, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, prepared for publication by Wolfgang Kersten (Stuttgart/Teufen 1988), no. 959, p. 369.
- 3 Lily Klee, *Lebenserinnerungen*, unpublished manuscript, written in 1942–45/46 (Zentrum Paul Klee, Bern, donation from the Klee family, Inv. SFK Doc. LK 11, pp.55/56).
- 4 Klee 1988 (see note 2).
- 5 Letter from Rainer Maria Rilke to Wilhelm Hausenstein, 23 February 1921, quoted in: Gisela Götte and Jo-Anne Birnie Danzker (eds.), *Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit*, exh. cat. Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen and Georg Kolbe Museum, Berlin (Munich 1997, 2nd revised edition), p. 92.

CHO

FIDELER GESELLSCHAFT

A MERRY SOCIAL GATHERING

„Eine Drehscheibe zwischen einigen viel größeren Kollegen“, so nannte Felix Klee im Rückblick auf die Münchner Jahre den Maler Heinrich Ehmsen. 1911 nach München gekommen, schloss dieser Bekanntschaft mit Mitgliedern der Neuen Künstlervereinigung München und des Blauen Reiter, insbesondere mit Alexej Jawlensky (Abb. S. 193), und erinnerte sich später, wortgewandt und erzählfreudig, an die Jahre vor und vor allem nach dem Ersten Weltkrieg. Zu seinen reizvollsten Reminiszenzen gehört ein Konzert von Paul und Lily Klee in seiner eigenen Wohnung, bei dem es offenbar hoch her ging.

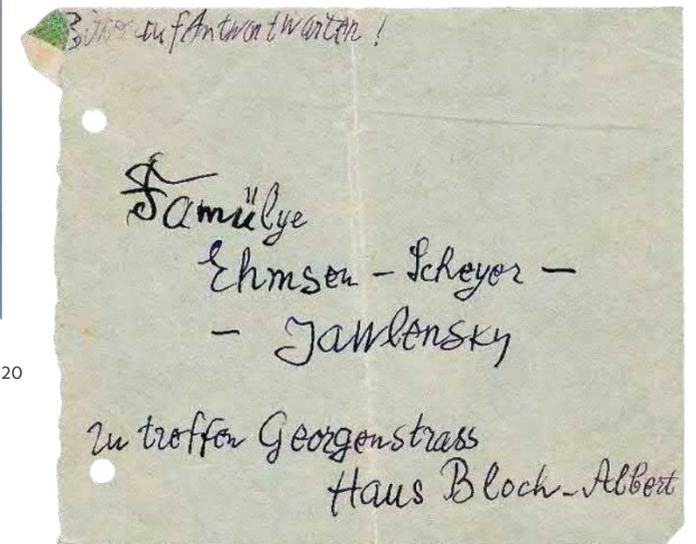
„Um in meiner Münchner Wohnung in der Konradstraße und in meinem Atelier in der Theresienstraße nach dem ‚Rechten‘ zu schauen, fuhr ich ab und zu nach München. Wir führten ein Leben lang ein bescheidenes, aber gastfreundliches Haus. Viele Freunde und Bekannte aus aller Welt waren unsere Gäste. So hatten wir, als wir im Bregenzer Wald arbeiteten, unsere Wohnung dem Maler Alexej v. Jawlensky mit seiner Lebensgefährtin, Helene Nessnokomow [sic!], mit ihrem Sohn André frei zur Verfügung gestellt. Wir hatten nur gebeten, Möbel, Teppiche usw. zu schonen und zu pflegen. Wie ich nun einmal unangekündigt in der Wohnung erschien, fand ich eine große ausgelassene Gesellschaft vor. Auf einem schönen Biedermeiertisch stand ein Stuhl mit Noten, davor musizierte Klee, am Klavier Frau Klee, ihn begleitend. Zuhörer waren Baronin Werefkin, Jawlensky, Helene Nessnokomoff [sic!], Sohn André, Museumsdirektor Dr. Reiche aus Barmen, Dr. Wilhelm Hausenstein, Dr. med. Nussbaumer u. a. Alle Betten waren belegt, also ging ich in mein Atelier. Aber auch dort hausten unentgeltlich Freunde von mir, der Bildhauer Kniebe mit Frau und zwei Kindern. So trottete ich wieder zurück in meine Wohnung, in der noch immer Hochbetrieb herrschte. Dr. Nussbaumer lag auf dem Fußboden auf dem Rücken mit nacktem Oberkörper und machte akrobatische Bauchmuskulaturbewegungen. Auf seinem Bauch ‚tanzte‘ André Jawlensky. Das Gewicht genügte nicht. Ich musste mich zu André auf den Bauch stellen und wir beide

‘A hub between several much greater colleagues’ is how Felix Klee, looking back at the years in Munich, described the painter Heinrich Ehmsen. Having arrived in Munich in 1911, Ehmsen became acquainted with members of the New Artists’ Association of Munich and the Blue Rider, especially Alexej von Jawlensky (fig. p. 193), and later reminisced, eloquently and with great narrative pleasure, about the years before and especially after the First World War. Among his most delightful recollections was a concert by Paul and Lily Klee in his own flat, during which there was obviously plenty of excitement.

‘Every now and then, I would travel to Munich to check on my flat at Konradstrasse and my studio at Theresienstrasse. Throughout our lives, we maintained a modest but hospitable household. Many friends and acquaintances from around the world were our guests. Thus, while we were working in the Bregenz Forest, we made our flat available to the painter Alexej von Jawlensky and his companion, Helene Nessnokomow [sic], with their son André. We only asked that they be careful with and care for the furniture, carpets etc. Once, I appeared in the flat unannounced and found myself confronted with a large, boisterous social gathering. On a beautiful Biedermeier table there was a chair with notes, in front of which Klee played music, accompanied by Mrs. Klee on the piano. Among the audience were Baroness von Werefkin, Jawlensky, Helene Nessnokomoff [sic], her son André, the museum director Dr. Reiche from Barmen, Dr. Wilhelm Hausenstein and Dr. med. Nussbaumer. Since all the beds were occupied, I went to my studio. But here as well, friends of mine were also staying free of charge: the sculptor Kniebe and his wife and two children. I thus trotted back to my flat, in which there was still a great deal of activity. Dr. Nussbaumer was lying bare-chested on his back on the floor, making acrobatic movements with his abdominal muscles. André Jawlensky was “dancing” on his stomach. He was not heavy enough, however. I thus had to join André on Nussbaumer’s stomach, and we both deftly balanced ourselves



Alexej Jawlensky mit Andreas und Helene Nesnakomoff / Alexej Jawlensky with Andreas and Helene Nesnakomoff, München, ca. 1920
Alexej von Jawlensky-Archiv S.A. Locarno



Briefumschlag mit einer Nachricht von Paul Klee an Heinrich Ehmsen und Alexej Jawlensky / Envelope with a note from Paul Klee to Heinrich Ehmsen and Alexej Jawlensky, 19. August 1920, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur

balancierten so geschickt, dass wir nicht herunterflogen. So waren alle von Klee bis Hausenstein in fidelster Laune.¹

Das Konzert muss im Jahr 1920 oder 1921 stattgefunden haben. Da Ehmsens Erinnerungen im Detail manchmal unscharf sind und die fröhliche Zusammenkunft sonst nicht überliefert ist, lässt sich das Datum nicht mit Sicherheit bestimmen. Interessant ist aber, dass Klee mit Ehmsen offenbar recht gut bekannt war. Eine dicht beschriebene Visitenkarte Klees samt launig gestaltetem Briefumschlag hat Ehmsen lebenslang bei sich aufbewahrt. In seiner übermütigen Diktion zeugt das Kuvert von einem nachbarschaftlich-vertrauten Verhältnis. Ehmsen scheint Klee auch charakterlich geschätzt zu haben. „Im gesellschaftlich sozialen Sinn war er ein fortschrittlicher Mann, der die Armut kannte“, beschrieb er ihn. „Er machte die Hausarbeit und trug stolz schwarze Halbschuhbänder als Krawatte und Frau Klee sorgte für das tägliche Brot.“²

1 Ehmsen, Heinrich: *Skizzen einer Autobiografie* (1955), [die Herausgabe der Publikation „Skizzen einer Autobiografie“ Heinrich Ehmsens, deren Originalmanuskript sich im Archiv der Berlinischen Galerie befindet, erfolgt anlässlich des 25-jährigen Bestehens in der Stadtgalerie Kiel], hrsg. von Gabriele Ehmsen, Kiel 2011, S. 41/42.

2 Ebd., S. 34.

so as not to fall off. Everyone, from Klee to Hausenstein, was in the merriest of moods.¹

The concert must have taken place in 1920 or 1921. Since Ehmsen’s memory was at times blurry when it came to details, and accounts of the merry social gathering have not been noted anywhere else, the exact date cannot be determined. It is interesting to note, however, that Klee was apparently well acquainted with Ehmsen, who kept a densely written visiting card from him, as well as a wittily decorated envelope, throughout his life. With its jovial diction, the envelope testifies to a neighbourly, familiar relationship. Ehmsen also seemed to have appreciated Klee’s character. ‘On a social level, he was a progressive man, who was acquainted with poverty’, was how he described Klee. ‘He did household work and proudly wore black bootlaces as a tie, while Mrs. Klee was the breadwinner.’²

1 Heinrich Ehmsen, *Skizzen einer Autobiografie* (1955), ed. Gabriele Ehmsen (Kiel 2011), pp. 41/42. Heinrich Ehmsen’s *Skizzen einer Autobiografie*, the original manuscript of which can be found in the archives of the Berlinische Galerie, was published on the occasion of the twenty-fifth anniversary of the Heinrich Ehmsen Foundation in the Stadtgalerie Kiel.

2 Ibid., p. 34.

DAS SCHWEISSTUCH DES GEIGERS

THE SUDARIUM OF THE VIOLINIST

Die Wohnung der Familie Klee im Gartenhaus der Ainmillerstraße 32 war dunkel und eng. Neben Küche, Schlafzimmer und Mädchenkammer war der größte Raum das Musikzimmer, in dem die Hauskonzerte stattfanden. Mit komödiantischem Vergnügen schilderte Klees Sohn Felix dieses Zimmer mit dem großen Konzertflügel und der trüben Beleuchtung. Die beiden kugelrunden Petroleumlampen, die „wie Nonnen aussahen und bei dem temperamentvollen Spiel meiner Mutter im Rhythmus der Musik dazu sich bewegten“, hatten es ihm angetan, ganz besonders aber das rotseidene Geigenhalstuch seines Vaters. Dieser schob es sich beim Violinspiel zur Schonung des Instruments unter das Kinn, zweckentfremdete es aber auch als „warnenden Wimpel“ und hängte es an den zu tief herabreichenden Gasleuchter, um Zusammenstöße zu vermeiden.¹

Ein solcher Seidenschal hat sich erhalten. Nicht im Nachlass als familiäres Erinnerungsstück, sondern als Teil eines Bildes. *Fruechte auf rot* nannte Klee das großformatige Aquarell aus dem Jahr 1930 (Abb. S. 195), das er statt auf eine neutrale Bildfläche auf ein rotes Seidentuch malte. Montiert auf einem dunklen Untergrund kommt die Farbe leuchtend zur Geltung, zugleich erkennt man in dem feinen Gewebe die Spuren der Zeit. Die Bemalung ist auf den ersten Blick eine Naturdarstellung mit dünnen Stielen und großen Früchten. Durch den Untertitel jedoch, den Klee in sein handschriftliches Werkverzeichnis einfügte, erhält sie einen doppelten Boden, und im Bild der Früchte spiegelt sich sein fruchtbares Geigerleben. *Schweißstuch des Geigers* notierte er dort und bezog sich unmissverständlich auf jenes Tuch. Auch ein Violinschlüssel am rechten Bildrand verweist auf Musik, und bei genauerem Hinsehen kann man selbst in den Zweigen musikalische Formen erkennen, die von der Stimmgabel abgeleitet sind.

The Klee family residence in the garden house at Ainmillerstrasse 32 was dark and cramped. In addition to the kitchen, bedrooms and maid's chamber, there was also a music room, the largest room in the house, where private concerts were held. Klee's son Felix described this room, with its large concert piano and dim lighting, with comic pleasure. He was impressed by the two ball-shaped petroleum lamps, which 'looked like nuns and moved with the lively rhythm of my mother's music', and especially by his father's red silk neck cloth. Klee placed this under his chin while playing the violin to protect the instrument, but he also used it as a 'warning pennant', draping it on the low-hanging gas lamp to prevent collisions.¹

One such silk scarf has been preserved: not in the estate as a family keepsake, but rather as part of a picture. *Fruits on Red* is the title given by Klee to a large-format watercolour from 1930 (fig. p. 195), which he painted not on a neutral support but rather on a red silk scarf. Mounted onto a dark surface, the colour is that much more brilliant; at the same time, in the fine fabric one also recognises the traces of time. At first glance, the painting depicts a still life with long stems and large fruits. Through the subtitle, however, which Klee added in his handwritten catalogue raisonné, it gains a double entendre; and reflected in the image of fruits is Klee's fruitful life as a violinist. The subtitle he noted is *Sudarium of the Violinist*, which refers unmistakably to his neck cloth. A treble clef on the right is another reference to music, and upon closer inspection, one can easily recognise in the branches musical forms derived from tuning forks.



Fruechte auf Rot / Fruits on Red,
1930, 263
Städtische Galerie im Lenbach-
haus und Kunstbau München,
Dauerleihgabe der Bayerischen
Landesbank

Vielleicht handelt es sich bei diesem fadenscheinigen Tuch, das Klee hier verwendete, um genau jenen roten Seidenschal, der in der Ainmillerstraße in mehrfacher Verwendung zum Einsatz kam. Er wäre dann fast wieder an seinen Ursprungsort zurückgekehrt. Denn *Fruechte auf rot* befindet sich heute in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und damit nur wenige Straßen von seinem damaligen Domizil entfernt.

The spurious cloth used here by Klee is perhaps precisely that red silk scarf which enjoyed multiple uses at Ainmillerstrasse. If this is indeed the case, then it has almost returned to its place of origin, since *Fruits on Red* is now in the collection of the Städtische Galerie im Lenbachhaus and thus only a few streets away from its former domicile.

¹ Klee, Felix: „Erinnerungen“, in: *Paul Klee. Tagebücher. 1898–1918*, hrsg. und eingeleitet von Felix Klee, Köln 1957, S. 422–427, hier: S. 422.

¹ Felix Klee, 'Erinnerungen', in: idem. (ed.), *Paul Klee. Tagebücher. 1898–1918* (Cologne 1957), pp. 422–27, here p. 422.

MUSIKALISCHE NACHBARSCHAFT IN SCHLOSS SURESNES

MUSICAL NEIGHBOURS IN THE SURESNES MANOR

Im Frühjahr 1919 mietete Klee in Schloss Suresnes, einem spätbarocken Anwesen am Rande von Schwabing, ein Atelier. 1718 vom bayerischen Kurfürsten Max Emanuel als Residenz für einen hochrangigen Regierungsbeamten erbaut, glich das Werneckschlösschen, wie es im Volksmund genannt wurde, nach dem Ersten Weltkrieg nur noch einem „heruntergekommenen Mietshaus“.¹ Zusammen mit Bewohnern bürgerlicher Berufe – unter ihnen ein Richtmeister, eine Schlosserswitwe und ein Lichtdrucker – hatten hier auch Künstler Quartier bezogen. Neben Klee waren dies der Maler Hans Reichel und die beiden Komponisten Christian Lahusen und Walter Harburger. Selbst wenn ihre Beziehung untereinander nicht überliefert ist, so ist es doch interessant zu wissen, welche künstlerisch-musikalischen Aktivitäten sich hier unter einem Dach abspielten, über das gemeinsame Münchner Umfeld vielfach miteinander verknüpft waren und vielleicht sogar aufeinander einwirkten.

Klee befand sich in jenen Jahren auf dem ersten Höhepunkt seiner Laufbahn. Seine rätselhaft-romantischen Aquarelle in kindlichem Stil hatten ihn zu einer Kultfigur der „jungen Kunst“ gemacht, und zahlreiche Ausstellungen und Publikationen verbreiteten seinen Ruhm. Während seiner Zeit in Suresnes arbeitete Klee hauptsächlich an kleinen Ölbildern, wie sie auf dem

In the spring of 1919, Klee rented a studio in the Suresnes Manor, a Late Baroque estate on the edge of Schwabing. Built in 1718 by the Bavarian Elector Max Emanuel as a residence for high-ranking government officials, after the First World War the ‘Small Werneck Manor’, as it was commonly known, resembled nothing more than a ‘run-down apartment building’.¹ In addition to residents with ‘normal’ professions – including a foreman, the widow of a metalworker, and a collotype-printer – artists also moved in. Besides Klee, there was the painter Hans Reichel and the two composers Christian Lahusen and Walter Harburger. Although their relationship to each other has not been documented, it is interesting to know which artistic-musical activities took place under one roof; these were in many cases linked through the common community in Munich, and perhaps influenced each other.

During these years, Klee had reached the first peak of his career. His enigmatically romantic watercolours, executed in a childlike style, had made him a cult figure of the ‘young art scene’, and numerous exhibitions and publications consolidated his reputation. During his time at the Suresnes Manor, Klee worked primarily on small oil paintings, such as those in the

Schloss Suresnes /
Suresnes Manor,
München, 1910
Stadtarchiv München



Atelierfoto zu sehen sind (Abb. S. 199 li.), und in deren Kompositionen er häufig ein von der musikalischen Notenschrift inspiriertes Kompositionsschema erprobte (vgl. S. 22).

Wand an Wand wohnte der Maler Hans Reichel (Abb. S. 199 re.), dessen Malerei während der kurzen gemeinsamen Zeit durch Klee lebenslang geprägt wurde. Da er wie Klee auch Geige spielte, sollen ihre Gespräche, so wird berichtet, sich nicht nur auf Fragen der Malerei, sondern gleichfalls auf Verbindungen zwischen beiden Künsten bezogen haben.

Der andere Ateliernachbar, den Klees Sohn Felix in seinen Erinnerungen an Suresnes ausdrücklich erwähnt, war Christian Lahusen (1886–1975). Seit 1918 war er Kapellmeister und Komponist an den Münchner Kammerspielen und entfaltete dort für einige Jahre eine lebhaftige Tätigkeit als Choreograf, Dirigent und Regisseur. In seinen musikalischen Schöpfungen arbeitete Lahusen mit einfachen tonalen Mitteln und nahm Anleihen bei Kinder- und Volksliedern. Sein Ballett *Der Wald*, ein Tanzspiel, dessen Handlungsrahmen ein Kindermärchen bildete, traf offenbar in ähnlicher Weise wie Klees Aquarelle den Nerv der Zeit und brachte dem Komponisten öffentliche Anerkennung.²

photograph of his studio (fig. p. 199 l.), within which he often experimented with a compositional scheme inspired by musical notation (cf. p. 22).

Immediately next-door lived the painter Hans Reichel (fig. p. 199 r.), whose work was influenced for the rest of his life by the brief time he spent with Klee. Since, like Klee, he also played the violin, it has been reported that their conversations revolved not only around questions relating to painting, but also around the connections between the two artforms.

The other studio neighbour, whom Klee’s son Felix expressly mentioned in his recollections of Suresnes, was Christian Lahusen (1886–1975). Lahusen had been musical director and composer at the Munich Kammerspiele since 1918 and, for several years, was also active there as an assiduous choreographer, conductor and director. For his musical creations,

Ein weiterer Mitbewohner aus dem Bereich der Musik war der Komponist Walter Harburger (1888–1967), der nach zeitgenössischer Schilderung seine Unterkunft zu einem besonderen, musikalischen Ambiente gestaltet hatte. Richard Seewald, Maler, und wie Klee einer der Mitbegründer der Münchener Neuen Secession (1913), berichtete über den Komponisten und seine Atelierwohnung: „Im ersten Stock hauste der Komponist Harburger“, schrieb Seewald, „Er war, wie so mancher Musiker, den ich gekannt habe, ein Tagträumer und Sonderling. Sein Zimmer, das auf den großen Balkon des Hauses hinausging, hatte in einer Ecke eine erhöhte Estrade, deren Decke von einer monumentalen hölzernen Säule getragen wurde, ein Musterstück der Wohnkultur der achtziger Jahre. Balustraden teilten sie vom übrigen Raum ab. In ihm wimmelte es von Musikinstrumenten. Da gab es ein Klavichord, ein Bachklavier, ein Spinett, einen Konzertflügel und eine Portativorgel.“³

Ob Harburger und Klee persönlichen Umgang hatten, wer weiß. Sicher aber scheint zu sein, dass Klee ihn mit einigen seiner Kompositionen kannte. Denn der Pianist Gottfried Galston, Klees Nachbar und Freund aus der Ainmillerstraße, hatte Harburger in sein Programm der 40 Konzerte einbezogen (S. 182 f.) und bei seinem 32. Klaviernachmittag im September 1920 fünf Stücke Harburgers vorgetragen.⁴ Sollte es darüber hinaus zu einem Gedankenaustausch zwischen Harburger und Klee gekommen sein, so dürfte es weitere Berührungspunkte gegeben haben. Denn Harburger vertrat ein strenges musikalisches Formgefühl und studierte sogar Mathematik, um zu ergründen, „woher denn Maß und Zahl rühre, aus welchen Tiefen die eigentümliche, Logik wie Musik eng verschwisterte Formen-Architektur [...] stamme“⁵. Damit bewegte er sich in ähnlicher Richtung wie Klee, der sich in seinen Versuchen, Musik und Malerei zu verbinden, ebenfalls auf die geregelte Struktur der Musik bezog.

Lahusen worked with simple tonal means, and borrowed from nursery rhymes and folk songs. His ballet *Der Wald* [The Forest], a dance theatre revolving around a children's fairy-tale, apparently captured the spirit of the times in a way similar to Klee's watercolours and brought the composer public recognition.²

A further housemate from the world of music was the composer Walter Harburger (1888–1967), who, according to contemporary descriptions, had designed his space to create a special, musical ambiance. Richard Seewald, a painter and, like Klee, one of the co-founders of the New Munich Secession (1913), reported on the composer and his studio flat: 'Living on the first floor was the composer Harburger. He was, like many musicians I have known, a daydreamer and eccentric. His room, which opened onto the large balcony of the house, had a raised dais in one corner, the ceiling of which was supported by a monumental wooden column, a quintessential example of the cultivation of home décor in the 1880s. Balustrades separated it from the rest of the room, which was full of musical instruments. There was a clavichord, a Bach piano, a spinet, a grand piano and a portable organ.'³

Whether Harburger and Klee had personal contact with each other, no one knows. It seems certain, however, that Klee was acquainted with several of his compositions. For the pianist Gottfried Galston, Klee's neighbour and friend from Ainmillerstrasse, included Harburger in his programme of forty concerts (p. 182 f.) and performed five pieces by Harburger at his thirty-second afternoon piano recital in September 1920.⁴ If, beyond this, there had indeed been exchanges of ideas between Harburger and Klee, there would have likely been additional thematic affinities. For Harburger represented a stringent musical sensibility of form and even studied mathematics to understand 'from where measure and number arise, from which depths the peculiar architectonics of form, intimately interrelated with both logic and music [...] originate.'⁵ With this, he proceeded in a direction similar to that of Klee, who, in his attempts to unite music and painting, also referred to the regulated structure of music.



Atelier von Paul Klee im Schloss Suresnes / Paul Klee's studio in the Suresnes Manor, Werneckstrasse 1, München, 1920, Foto: Paul Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee



Paul Klee und / and Hans Reichel, ca. 1920
Museum im Kulturspeicher Würzburg

- 1 Schattenhofer, Michael: *Schloß Suresnes in Schwabing*, München/Zürich 1982, S. 52.
- 2 Weineck, Isolde Maria: *Christian Lahusen. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner liturgischen Kompositionen*, Diss. Münster, Laaber 1978, S. 30–32.
- 3 Seewald, Richard: *Die Zeit befiehlt, wir sind ihr untertan. Lebenserinnerungen*, Freiburg im Breisgau/Basel/Wien 1977, S. 155.
- 4 Vgl. die Konzertkritik von Würz, Richard, in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 21.3.1921 (Ausschnitt in Nachlass Walter Harburger, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Ana 518).
- 5 Harburger, Walter: *Autobiografischer Rückblick*, Manuskript in: Nachlass Walter Harburger, Bayerische Staatsbibliothek, Sign. Ana 518.

CHO

- 1 Michael Schattenhofer, *Schloß Suresnes in Schwabing* (Munich/Zurich 1982), p. 52.
- 2 Isolde Maria Weineck, *Christian Lahusen. Leben und Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner liturgischen Kompositionen*, Diss. University of Münster (Laaber 1978), pp. 30–32.
- 3 Richard Seewald, *Die Zeit befiehlt, wir sind ihr untertan. Lebenserinnerungen* (Freiburg im Breisgau/Basel/Vienna 1977), p. 155.
- 4 Cf. the critique of the concert by Richard Würz in: *Münchener Neueste Nachrichten*, 21 March 1921 (newspaper clipping in the Estate of Walter Harburger, Bavarian State Library, sign. Ana 518).
- 5 Walter Harburger, *Autobiografischer Rückblick*, manuscript in: Estate of Walter Harburger, Bavarian State Library, sign. Ana 518.

CHO

*Ich bin
mein Stil.*

PAUL KLEE, 1902

Beate Schlichenmaier

PAUL KLEE,
MUSIK UND
THEATER -
CHRONOLOGIE

PAUL KLEE,
MUSIC AND
THEATRE -
CHRONOLOGY



Paul Klee, Bern, 1892,
Foto: M. Vollenweider & Sohn,
Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Familie Klee

1879

Paul Klee, am 18. Dezember in Münchenbuchsee bei Bern geboren, entstammt einem „musikalischen Milieu“. Sein Vater, Hans Klee (1849–1940), arbeitete als Musiklehrer für Violine, Gesang, Orgel und Klavier am Bernischen Staatsseminar Hofwil. Die Mutter, Ida Klee, geborene Frick (1855–1921), hatte Gesang und Klavier studiert.

1880

Die Familie Klee siedelt nach Bern über, wo sie 1897 ein eigenes Haus am Obstbergweg 6 bezieht.

1886

Paul Klee besucht die Primarschule. Sein „glockenreines Stimmchen“ und „ein so feines Gehör für Tonreinheit“ erleichtern ihm den Geigenunterricht bei Karl Jahn, Konzertmeister im Bernischen Orchesterverein und Schüler des berühmten Violinvirtuosen Joseph Joachim.

1879

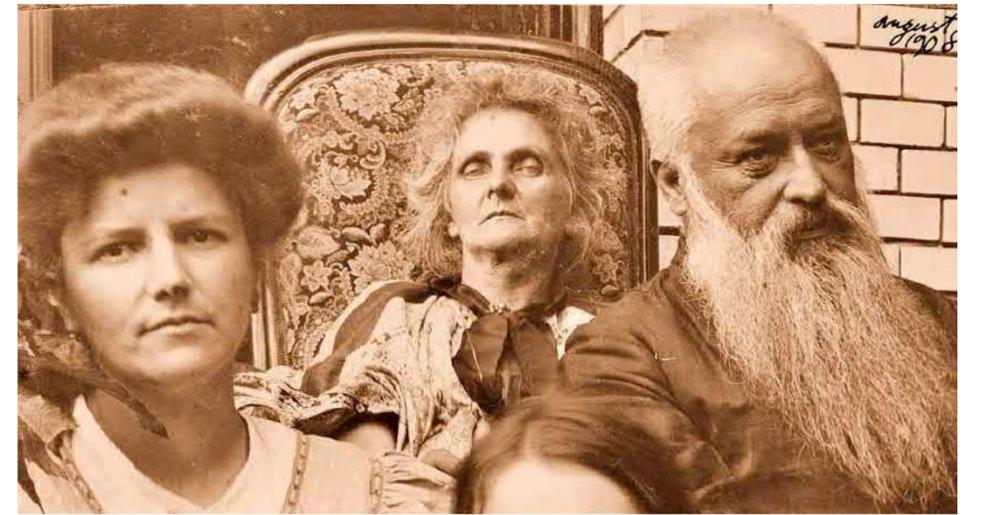
Paul Klee, born in Münchenbuchsee near Bern on 18 December, comes from a 'musical milieu'. His father, Hans Klee (1849–1940), worked as a music teacher for violin, singing, organ and piano at the Bern State Seminary in Hofwil. His mother, Ida Klee, née Frick (1855–1921), had studied singing and piano.

1880

The Klee family resettles in Bern, where they move into their own house at Obstbergweg 6 in 1897.

1886

Paul Klee attends primary school. His 'young voice clear as a bell' and 'a fine ear for tonal fidelity' facilitated his study of the violin with Karl Jahn, concert master of the Bern Orchestra Association and student of the famous violin virtuoso Joseph Joachim.



Mathilde, Ida Maria und Hans Wilhelm Klee im Garten / Mathilde, Ida Maria, and Hans Wilhelm Klee in the garden, Obstbergweg 6, Bern, am 8. August 1908
Foto: Paul Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee

1889

Das erste Opernerlebnis bildet Giuseppe Verdis *Trovatore*: „Doch fand ich mich rasch in den pathetischen Stil. Die tobende Leonore fing mir an zu gefallen [...].“

1890

Klee wechselt ins Städtische Progymnasium, ab 1894 besucht er die Städtische Literaturschule.

1896

Seine guten Fortschritte im Violinspiel ermöglichen ihm die Teilnahme als außerordentliches Mitglied im Bernischen Orchesterverein, der die von der Bernischen Musikgesellschaft veranstalteten Abonnementskonzerte bestreitet.

1897

Daneben schulen Opern- und Konzertbesuche in Basel und Bern sein analytisches Gehör und prägen sein musikalisch-emotionales Empfinden: „Gestern Abend waren wir im ‚Tannhäuser‘. [...] Ich habe die ganze Nacht sehr unruhig geschlafen, so gross war der Eindruck, den die gewaltige Musik auf mich machte. Das Orchester ist gar nicht allzu stark besetzt, aber trotzdem haben die Streicher nicht weniger Kraft als die Bläser. Das Ensemble ist fabelhaft. Die Pizzicati sind von einer Einheitlichkeit, dass es mir unbegreiflich ist, wie die Kerls es anstellen.“ Beim eigenen Musizieren – hauptsächlich Werke von Bach und Mozart – verzeichnet er eine „wachsende Liebe zur Musik“, die ihn „je länger je mehr beängstigt“, denn „Geiger hatte ich nie werden wollen, dazu fühlte ich mich zu wenig virtuos veranlagt.“ Das Schwanken zwischen Musik und Malerei wird Klee mehrere Jahre beschäftigen.

1889

His first experience with the opera is with Giuseppe Verdi's *Il trovatore*: 'I quickly found my way into the highly emotive style. The raging Leonora began to appeal to me [...].'

1890

Klee transfers to the municipal progymnasium [junior high school]; as of 1894, he attends the municipal literary school.

1896

His good progress in playing the violin enables him to participate in the Bern Orchestra Association as an extraordinary member, playing subscription concerts presented by the Bern Music Society.

1897

Along with this, visits to the opera and concerts in Basel and Bern train his analytical hearing and influence his sense of music and emotions: 'Last night, we were in *Tannhäuser*. [...] I slept fitfully the entire night, so great was the impression that the powerful music had left on me. The orchestra is not all too strongly occupied, but the strings nevertheless have no less power than the wind instruments. The ensemble is fabulous. The *pizzicati* are so uniform that I find it hard to understand how the chaps actually do it.' With his own playing – primarily works by Bach and Mozart – he enjoys a 'growing love of music', which 'increasingly frightens' him, since 'I never wanted to become a violinist – I did not feel that I was virtuoso enough.' This fluctuation between music and painting will preoccupy Klee for many years.

1898

In sein Geometrieheft notiert Paul Klee das *Schicksalsmotiv* aus Beethovens 5. Sinfonie, darüber wacht in einer karikaturhaften Zeichnung Beethovens Auge.

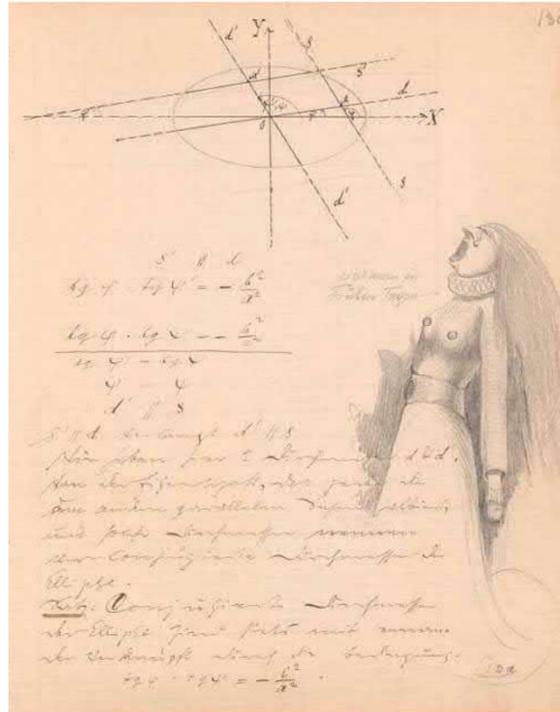
Nach der Maturität tritt er im Oktober sein Mal- und Zeichenstudium an der privaten Zeichenschule von Heinrich Knirr und später bei Franz von Stuck an der Akademie der Bildenden Künste in München an. Seine Entscheidung für den Beruf des bildenden Künstlers gegen denjenigen des Musikers kommentiert er wie folgt: „Meine Geliebte ist und war die Musik, und die ölriechende Pinselgöttin umarme ich bloss, weil sie eben meine Frau ist.“

Im Münchner Cuvilliéstheater sowie im königlichen Hof- und Nationaltheater lässt Klee kaum eine Opernvorstellung aus. Mit Beethovens *Fidelio* und Richard Wagners *Tristan und Isolde* lernt er bedeutende Sänger wie den Bariton Fritz Feinhals und den Tenor Heinrich Vogl kennen – „Also den Vogl, den ersten Tristan, hatten wir noch erlebt. [...] auf der Bühne ist er ein Prachtskerl, ein wagnerischer Held, wie er nicht imposanter gedacht werden kann. Das Gesicht keine gewöhnliche Tenorfalle, sondern ein geistvolles, eigenartiges Männergesicht“ – und bedauert den Abschied von Hofkapellmeister Richard Strauss:

„Das Werk [*Fidelio*] wurde eingeleitet durch die grosse C-Ouvertüre Leonore Nr. 3, die unter dem genialen Strauss ganz göttlich gespielt wurde. Wieder diese verblüffende Dynamik, diese Fülle und Kraft, die im Piano nicht spröde und im Forte nie hart wird. [...] Leider, leider! geht Strauss nach Berlin, und ‚Fidelio‘ war sein Abschied.“



Residenz München, Cuvilliéstheater, Zuschauerraum nach den Umgestaltungen des 19. Jahrhunderts und vor der Zerstörung 1944 / Munich Residenz, Cuvilliés Theatre, auditorium after renovations made during the nineteenth century and before being destroyed in 1944, Bayerische Schlösserverwaltung



Schulheft Analytische Geometrie / Geometry Exercise Book, 1898, S. 130, Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

1898

In his geometry notebook, Paul Klee notes the 'Fate Motif' from Beethoven's *Symphony No. 5*; Beethoven's eye watches over this in a caricature-like drawing.

After completing his A-levels, he begins studying drawing and painting at the private drawing school of Heinrich Knirr in October – and later at the Munich Academy of Fine Arts in the class of Franz von Stuck. He comments on his decision to pursue a career in visual art as opposed to music: 'My mistress is and always was music, and I embrace the oil-reeking goddess of the paintbrush simply because she's my wife.'

In the Cuvilliés Theatre in Munich, as well as in the royal court and national theatre, Klee hardly misses an opera performance. With Beethoven's *Fidelio* and Richard Wagner's *Tristan and Isolde*, he makes the acquaintance of important singers such as the baritone Fritz Feinhals and the tenor Heinrich Vogl – 'We were able to experience Vogl, the first Tristan. [...] on the stage, he is a fine specimen, a Wagnerian hero, who could not have been more impressive. His face is not that of a common tenor, but rather a spirited, idiosyncratic man's face' – and regrets the departure of the court music director Richard Strauss: 'The work [*Fidelio*] was introduced by the grand *Leonore Overture No. 3 in C Major*, which was played absolutely divinely under



Heinrich Vogl als / as Siegfried
Deutsches Theatermuseum München



Katharina Senger-Bettaque als / as Carmen
Deutsches Theatermuseum München

Die Sinfoniekonzerte eröffnen ihm manch neuen Zugang zu bereits aus Bern bekannten Komponisten: „Gespielt wurde, wenn nicht hervorragend, doch sehr tüchtig. Wie man in Bern den ganzen Winter nicht hören kann. Mit Haydn [...] habe ich mich vollständig versöhnt.“

Je prägnanter Klee seinen musikalischen Geschmack zu formulieren weiß – Bach wird als „Gott“, Mozart als „jugendlicher König“ und Beethoven als „allgewaltiger Minister à la Bismarck“ verehrt –, desto unschlüssiger definiert er seine Qualitäten als Maler: „Die Musik ist für mich wie eine verscherzte Geliebte. Ruhm als Maler?? Schriftsteller, moderner Lyriker? Schlechter Witz. So bin ich berufslos und bummle.“

1899

Das monatliche Studiengeld der Eltern fließt hauptsächlich in Opern- und Konzertbesuche; die Spielpläne beinhalten Werke der Wiener Klassik und als großen Schwerpunkt das 19. Jahrhundert. Dass die eigene Violine „einmal Nebensache geworden“ ist, wird alsbald durch Berichte über privates Musizieren in gehobenen Kreisen relativiert. Dort lernt Paul Klee seine zukünftige Gattin Lily Stumpf, „eine junge Pianistin par excellence“, kennen: „Fräulein Stumpf ist eine prachtvolle Partnerin, wir spielen Bach, dass es nur so kracht.“ Vom Duo bis zum Quintett musiziert Klee in den verschiedensten Besetzungen. Bühnentechnische Raffinessen bietet das Sprechtheater. Klee berichtet seiner Familie über die Neuinszenierung von

the ingenious Strauss. Once again, this amazing dynamism, this fullness and power, which, with the piano, never becomes unwieldy and in the forte passages never too harsh. [...] Regrettably, Strauss is leaving for Berlin! And *Fidelio* was his farewell.'

The symphony concerts give him new access to composers he had already known from Bern: 'They played – if not exceptionally – indeed quite competently. On a level that has not been heard in Bern throughout the entire winter season. I have been completely reconciled with Haydn [...].'

The more incisively Klee formulates his musical taste – Bach is praised as a 'god' Mozart as a 'youthful king', and Beethoven as an 'omnipresent minister à la Bismarck' – the more irresolutely he defines his qualities as a painter: 'For me, music is like a lost mistress. Fame as a painter?? Author, modern lyricist? A bad joke. I am thus without a profession and dawdle.'

1902

Mit der Rückkehr zu seinen Eltern nach Bern – von Mai 1902 bis Oktober 1906 – beginnt eine Phase des Rückzugs und der künstlerischen Selbstfindung. Seinen Lebensunterhalt verdient Klee als Geiger im Bernischen Orchesterverein, wirkt bei Abonnementskonzerten mit und wird auch zu Gastspielen mit anderen Orchestern verpflichtet. Trotz mühseliger Probenarbeit – „es wurde nämlich zwei Stunden an dem dritten Satz ‚Mephistopheles‘ geocht. Von Ironie und sonstiger Teufelei natürlich keine Spur, Notenlesen nur Notenlesen und beim Dirigenten nur Taktschlagen, peinliches Taktschlagen [...]“ – stimmt zumindest die Kostenseite: „Wieder ein grosser Reinfall, aber wenigstens ein honorierter. Konzert des Männerchor Bern!“

Auch sonst wird der Maler in kultureller Hinsicht nicht verwöhnt. Die von ihm meist sehr geschätzten Zirkusdarbietungen lassen ihn beim Besuch des amerikanischen Zirkus Barnum, ein auf Showgeschäfte ausgerichtetes Drei-Manegen-Unternehmen, kalt: „[...] ich liebe nicht da zu sein, wo sich Massen beteiligen. Es müsste schon der ersehnte ‚Parsival‘ gespielt werden.“ Das Gastspiel der Pariser Chansonsängerin Yvette Guilbert vermag die Einsamkeit zu durchbrechen: „Da war wieder alles gut.“ Mehrmals reist Klee zu seiner Verlobten nach München und verbindet damit Opern- und Theaterbesuche. Diese bilden über die örtliche Trennung hinweg Thema des häufigen Briefwechsels: Klee liest die Werke, die Lily sieht oder hört; er studiert die Münchner Spielpläne und kommentiert Kritiken.

1903

Im September gibt er seine regelmäßigen Orchesterverpflichtungen zugunsten einer dreijährigen ständigen Mitarbeit an dem von seinem Jugendfreund Hans Bloesch herausgegebenen *Berner Fremdenblatt* ab. Als Musikkritiker zeigt Klee Verständnis für die vergleichsweise bescheidenen Berner Verhältnisse: „Wir hatten den Eindruck, dass mit unseren Mitteln eine bessere Aufführung kaum möglich sei, die Theaterleitung kann sich also rühmen, eine relativ vortreffliche Aufführung des schwierigen Werkes [*Die Walküre*, Oper von Richard Wagner] herausgebracht zu haben. Einer der Hauptfaktoren, das Orchester z. Bsp. hielt sich über Erwarten gut.“ Ausführlich und auf den jeweiligen Werkcharakter bezogen, bespricht Klee die Kammermusikkonzerte: „Die Schwierigkeit in der Tempobestimmung des ersten Satzes [Streichquartett d-moll KV 421 von Wolfgang Amadeus Mozart] überwand Konzertmeister Jahn dadurch, dass er der Sechzehntelstriolenfigur, die nur am

studies die artistic treasures of Classical Antiquity and the Renaissance, encounters during his ‘strolls through literature’ the comic Greek poet Aristophanes, and lets himself become inspired by him: ‘This Aristophan [sic!]! I would also like to be able to write a good comedy. (Attempts were subsequently made in this style.)’ Klee is, however, especially interested in the Italian opera composers Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Gaetano Donizetti and Vincenzo Bellini. Nevertheless, the performances are completely different in ambience from those in Munich: ‘The theatre is a circus of sorts, the audience spits and smokes, the singers shout at each other and overact, and a very large orchestra delights in belting and blaring.’

1902

With his return to his parents in Bern – from May 1902 to October 1906 – a period of withdrawal and artistic self-discovery begins. Klee earns his living as a violinist in the Bern Orchestra Association, participates in subscription concerts and is also hired for guest performances with other orchestras. Despite laborious rehearsals – ‘for two hours, namely, we boned up on the third movement of *Mephistopheles*. No trace, naturally, of irony or other devilry, only the incessant reading of notes and the conductor’s relentless tapping of the beat [...]’ – the pay is at least good: ‘Once again a huge flop, but at least remunerated. A concert of the Bern Men’s Choir!’ In other areas of culture as well, the painter is far from being spoiled. Although otherwise a great fan of circus performances, he is left cold by the American Barnum Circus, a three-ring company geared towards show business: ‘I do not like such performances for the masses. It would rather have to be something like the long-desired *Parsifal*.’ The guest performance of the Parisian chanson singer Yvette Guilbert helps to overcome the isolation: ‘Everything was fine again.’ Klee travels on numerous occasions to his fiancée in Munich and combines this with visits to the opera and theatre. During their long-distance relationship, these become the topic of their frequent correspondence: Klee reads the works that Lily sees or hears; he studies the Munich repertoires and comments on the critiques.

Schluss der Durchführung etwas organischer hätte behandelt werden dürfen, eine mehr flüchtige Bedeutung beimass, so dass er eine dem Ganzen nachteilige Breite vermeiden konnte.“ Wirkliches Vergnügen bietet das Sommertheater auf dem Berner Schänzli, ein „reizende[s] Etablissement“. Ein Wiener Ensemble spielt alljährlich Operetten, und Klee stellt im Jahr darauf genüsslich fest: „[...] gute Operettenmusik regt auch an, ohne mich zu belasten. Den Ulk auf der Scene habe ich immer verehrt, er kommt schon bei Aristophan [sic!] vor.“

1904

Paul Klee lernt Bratsche spielen, „um im Streichquartett mehr Abwechslung zu haben“. Er beschäftigt sich eingehend mit den Opern *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach sowie Mozarts *Don Giovanni*. Bei letzterem Werk kritisiert er die herkömmliche Aufführungspraxis, welche durch das Weglassen der Schlusszene die Oper tragisch enden lässt. Nicht zuletzt interessiert ihn auch das lokale Musikschaffen: „Gestern abend spielte ich Trio mit Professor Reichel und Gauchat. Reichels Vater (verstorben) war früher Dirigent der Musikgesellschaft und ein durchgebildeter Musiker, was seine Kompositionen beweisen; wir spielten zwei ungedruckte Trios, sie sind fein erfunden und gemacht, aber unoriginal, bei Mozart beginnend und Mendelssohn oder Schumann endend.“ Klee liest häufig das Gesamtwerk eines Dichters oder mehrere Autoren parallel. Neben Friedrich Hebbel, Heinrich von Kleist, William Shakespeare und Friedrich Schiller beschäftigen ihn die skandinavischen Autoren Henrik Ibsen und August Strindberg. Mit den Lustspielen *Der Barbier von Sevilla* und *Die*

1903

In September, he gives up his regular orchestra commitments in favour of three years steady employment at the *Berner Fremdenblatt*, published by his childhood friend Hans Bloesch. As a music critic, Klee shows understanding for the comparatively modest circumstances in Bern: ‘We had the impression that, with the means available to us, a better performance would have hardly been possible; the theatre management can thus be proud of presenting a relatively admirable performance of the difficult work [*Die Walküre*, an opera by Richard Wagner]. One of the key factors: the orchestra, for example, held up better than expected.’ Klee reviews the concerts of the chamber orchestra in great detail and with regard to the character of the respective work: ‘The difficulty in the tempo relations of the first movement [*String Quartet No. 15 in D Minor, K. 421* by Wolfgang Amadeus Mozart] was overcome by concert master Jahn by giving the sixteenth note triplets, which could have only been treated somewhat more organically towards the end of the performance, a more transient importance, enabling him to avoid a breadth that would have been disadvantageous to the whole.’

He finds genuine pleasure in the summer theatre at the Bern ‘Schänzli’, a ‘charming establishment’. Each year, a Viennese ensemble performs operettas, and the following year Klee states with pleasure: ‘good operetta music also stimulates without weighing me down. I always admired the playfulness of the scene; it can also be found with Aristophan [sic!]’



Fremdenblatt für Bern und Umgebung / Fremdenblatt (newspaper for Bern and the surrounding region), 5. November 1905 Schweizerische Nationalbibliothek, Bern

Hochzeit des Figaro von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais erschließt er sich die Ausgangstexte zu den gleichnamigen Opern von Rossini und Mozart.

1905

Über den Auftritt von Klees Streichquartett anlässlich des „Wohltätigkeitsabend für die Opfer der Hinterbliebenen in St. Petersburg“ schreibt die Berner Zeitung *Der Bund*: „Was man hier zu hören bekam, ragte weit über das sonst übliche Mass solcher Veranstaltungen hinaus. Das gilt ganz besonders von den geradezu vollendeten Vorträgen des Streichquartetts, das sich getrost mit manchen ähnlichen Vereinigungen von Berufsmusikern messen kann.“

Von einem Probenbesuch weiß Klee humorvoll zu berichten: „Im 5. Symphoniekonzert spielte Casals, einer der wunderbarsten Musiker, die es je gab. [...] Nun konnte [der Dirigent] nach der Solokadenz trotz mehrmaligen Übens den Einsatz nicht richtig geben. [...] der Spanier war mit den Worten *c'est terrible de jouer avec cet orchestre!* abgegangen und wollte keinen Ton mehr spielen. [...] Am Abend sass Casals grollend vor dem introduzierenden Orchester. [...] dann griff er mit den Bässen ein, und schaffte mit ein paar Bogen-Rippenstößen Ordnung.“ Zunehmend bestimmen musikbezogene Formulierungen Klees kunsttheoretische Überlegungen; auf dem Gebiet des Zeichnens der Rhythmus, auf der Entwicklung hin zur Farbe die Tonalität: „Die helle Energie auf nächtlichem Grund entspricht sehr schön dem Wort ‚es werde Licht‘. So gleite ich sachte hinüber in die neue Welt der Tonalitäten.“

Die Musik Bachs vermittelt grundlegende Erkenntnisse: „Die Zweistimmigkeit der Welten Kunst und Mensch ist organisch, wie bei einer Invention von Johann Sebastian Bach.“ Einstweilen muss Klee jedoch noch feststellen: „Immer mehr drängen sich mir Parallelen zwischen Musik u. bildender Kunst auf. Doch will keine Analyse gelingen.“

Bei *Jüngling auf e. Leier gestützt*, 1905, 33, und *Mann mit Drehorgel*, 1905, 35, verweisen Klees Bildtitel erstmals auf die im Bild verwendeten Instrumente. Bis 1909 beziehen sich diese Titel immer auf konkrete Inhalte, auf Musizierende, Instrumente, Tanzende und sind meist satirischer oder politischer Natur.

Vom 31. Mai bis 13. Juni reist Klee mit Hans Bloesch und Louis Moilliet nach Paris.

1904

Paul Klee learns the viola ‘in order to have more flexibility within a string quartet’. He studies in great detail the operas *The Tales of Hoffmann* by Jacques Offenbach and *Don Giovanni* by Mozart. With regard to the latter work, he criticises the conventional performance practice of having the opera end tragically by leaving out the closing scene. Finally, he is also interested in the music created locally: ‘Last night, I played in a trio together with Professor Reichel and Gauchat. Reichel’s father (deceased) was once conductor of the Musical Society and a thoroughly trained musician, which is evidenced by his compositions; we played two unpublished trios; they are subtly imagined and contrived, but unoriginal, beginning with Mozart and ending with Mendelssohn or Schumann.’

Klee frequently reads the complete works of a poet or several authors in parallel. In addition to Friedrich Hebbel, Heinrich von Kleist, William Shakespeare and Friedrich Schiller, he also occupies himself with the Scandinavian authors Henrik Ibsen and August Strindberg. With the comedies *The Barber of Seville* and *The Marriage of Figaro* by Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, he explores the source texts of the eponymous operas by Rossini and Mozart.

1905

Regarding the performance of Klee’s string quartet at the ‘charity evening for the sacrifices of the survivors in St. Petersburg’, the Bernese newspaper *Der Bund* writes: ‘What one heard here far exceeds that which is normally presented at such events. This is especially true of the virtually perfect performances of the string quartet, which can easily measure up to many similar ensembles of professional musicians.’

Klee reports humorously on his attendance of a rehearsal: ‘Playing in the *Fifth Symphony* concert was Casals, one of the most wonderful musicians that has ever lived. [...] After the solo cadenza, however, [the conductor] could not give the cue properly, despite repeated practice. [...] the Spaniard left with the words “*c’est terrible de jouer avec cet orchestre!*” and refused to play another note. [...] That evening, Casals sat grumbling in front of the orchestra during the introduction. [...] he then interjected with the basses and, with a few digs in the ribs with his bow, established order.’ Musically related formulations increasingly determine Klee’s art theoretical considerations; in the field of drawing, it is rhythm and, in his development towards colour, tonality: ‘The bright energy on the nocturnal ground corresponds quite beautifully with the phrase “let there be light”. I thus slide gently into the new world of tonalities.’

Erstmals sieht er *Armida* von Christoph Willibald Gluck, ein Werk „ohne Rivalin“, welches „trotz ‚Zauberflöte‘ und ‚Fidelio‘ das grösste ist, was die grosse Oper bietet.“ Wenn Klee die Freunde in den „Tristan“ alleine ziehen lässt, kündigt dies bereits seine allmähliche Distanzierung zu Wagner an. Wie in jeder großen Stadt sucht Klee in Paris den Kontrast zwischen der bürgerlichen Oper und dem einfachen Volksvergnügen: Er tummelt sich in den Varietés vom Montmartre, im Bois de Boulogne oder auf dem *bal de nuit* in den Markthallen: „Dieses [...] Fest in dieser Atmosphäre (faule Fische thaten das ihrige hinzu) hatte etwas Ergreifendes. [...] Besonders hübsch waren Gruppentänze (pas de quatre), wo dann und wann ein Negertanz oder ein Cancan improvisiert wurde. Ein ander Mal kamen wir gegen Morgen durch die Hallen und sahen Huren mit ihren Männern Seil springen, man dachte an’s Rokoko.“

1906

Wiederholt beobachtet Paul Klee das Publikum, so anlässlich einer Aufführung von Giuseppe Verdi *Trovatore*: „Bei der Stretta gab es ein heiseres C, das ging den Bernern über die Hutschnur, und sie zischten. [...] Ich amüsierte mich. Ein Berner meinte, ‚dä bruucht Bäreträck [Lakritz], i däm Sinn wär er ja hie am rächten Ort!“ Im Februar beschäftigt Klee der Erwerb einer neuen Geige: „Mein Kopf ist zur Zeit ziemlich wirr, ich werde, ganz wie ein

The music of Bach provides fundamental insights: ‘The duo-phonic nature of the realms of art and mankind is organic, as in an invention by Johann Sebastian Bach.’ Meanwhile, however, Klee must admit: ‘Parallels between music and visual art increasingly force themselves on me. But no analysis is satisfactory.’

With *Youth Leaning on a Lyre*, 1905, 33 and *Man with Barrel Organ*, 1905, 35, Klee’s titles refer for the first time to the instruments depicted in the images. Through 1909, these titles always refer to concrete contents – musicians, instruments, dancers – and are generally of a satirical or political nature. From 31 May to 13 June, Klee travels to Paris with Hans Bloesch and Louis Moilliet.

For the first time, he sees *Armida* by Christoph Willibald Gluck, a work ‘without a rival’, which, ‘despite *The Magic Flute* and *Fidelio*, is the greatest thing that the grand opera has to offer.’ When Klee lets his friends attend *Tristan* alone, this heralds his gradual distancing from Wagner.

In Paris, as in every large city, Klee seeks the contrast between the bourgeois opera and simple popular pastimes: He cavorts in the music halls of Montmartre, in the Bois de Boulogne and at the *bal de nuit* at Les Halles: ‘These [...] festivities in this atmosphere (foul fish also played a role) were thrilling. [...] Particularly attractive were the group dances (*pas de quatre*), where here and there a negro dance or a can-can was improvised. Another time, we walked through Les Halles in the morning and saw whores with their johns jumping rope – the Rococo came to mind.’

Szenenfoto:
Ein Sommernachtstraum /
Scene photo: A Midsummer
Night’s Dream,
Deutsches Theater Berlin,
Januar 1905
KHM-Museumsverband,
Theatermuseum Wien



Paul und Lily Klee am Tag ihrer Trauung /
Paul and Lily Klee on their wedding day,
Bern, 15. September 1906
Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Familie Klee



Verliebter, die ganze Nacht nicht schlafen. [...] ich bin kaum im Stande, von etwas anderem zu schreiben als von dieser Geige, die meine friedlichen Wege kreuzen musste. Herzklopfen hab ich auch [...].“ Am 24. Februar erwirbt er das von Carlo Antonio Testore 1721 in Mailand erbaute Instrument.

Vom 9. bis 16. April fährt Klee nach Berlin und erlebt zum ersten Mal Max Reinhardt's Inszenierungen von *Ein Sommernachtstraum* und *Der Kaufmann von Venedig* (mit Kulissen von Lovis Corinth): „Es war eine der besten Schauspielaufführungen, die ich je in Deutschland sah.“

In Bern kitzeln Seiltänzer des für seine Akrobatik Kunst berühmten Zirkus Knie an den Nerven: „Es war ein ganz bedeutendes Schauspiel, die Menge und die unglaubliche Kühnheit auf dem hohen Seil.“

Am 15. September heiratet Paul Klee Lily Stumpf und zieht am 1. Oktober nach München. Rückblickend meint Lily Klee: „Wie ich schon erwähnt hatte, spielte eine Hauptrolle in unserem gemeinsamen Leben die Musik. [...] privat und öffentlich gemeinsames Musizieren mit Paul Klee, der ein herrlicher Geiger war. Die ganze Kammermusikliteratur [sic!], Violinsonaten, Trios, Klavierquartette und -quintette haben wir zusammen gespielt.“

1906

Klee repeatedly observed the audience, as he did during a performance of Giuseppe Verdi's *Il trovatore*: 'During the strettto, there was a hoarse C – this was too much for the Bernese, and they hissed. [...] I was amused. One Bernese man said [in dialect]: "He needs liquorice; in this sense, he's at just the right place!"'

In February, Klee is preoccupied with the purchase of a new violin: 'I am very light in the head at the moment; I will not be able to sleep through the night, quite like someone who is in love. [...] I am barely able to write about anything else other than this violin, which had to cross my peaceful path. My heart is racing [...].' On 24 February, he purchases the instrument built by Carlo Antonio Testore in Milan in 1721.

From 9 to 16 April, Klee travels to Berlin and experiences for the first time Max Reinhardt's productions of *A Midsummer Night's Dream* and *The Merchant of Venice* (with backdrops by Lovis Corinth): 'It was one of the best theatre performances that I have ever seen in Germany.'

In Bern, tightrope walkers from the Circus Knie, famous for its acrobat artistry, tickle his nerves: 'It was a grand spectacle, the large number of acts and the incredible boldness on the tightrope.'

1907

Nach dem Sommeraufenthalt in Bern lockt München hauptsächlich mit Musik, wo der Komponist und Dirigent Hans Pfitzner die Leitung des Kaim-Orchesters übernommen hatte: „Überhaupt hören wir Musik wie die ausgehungerten Wölfe.“ Am 30. November wird der einzige Sohn Felix geboren, dessen lautsprachliche Entwicklung der Vater minutiös dokumentiert: „ja ballja, ballja, ballja! jamai, jammai, jammai! [...] Pfeift Töne von verschiedener Höhe.“

Abgesehen vom Geschehen auf der Bühne amüsieren Klee die Nebenschauplätze in den Zuschauerrängen: „Noch schöner spielte eine Frau aus dem Volk neben uns (piano: auf der Gallerie). Sie hasste Richarden [gespielt wurde *Richard der Dritte* von William Shakespeare] aber sehr. Da is er scho wider der Schuft zischte sie, wenn Mathieu auftrat. Es geht nichts über die Komik.“

1908

Mehr und mehr fließen musikalische Begriffe wie „Tonalität“, „Töne“, „Harmonie“ und „Rhythmus“ in Klees künstlerisches Vokabular ein, welches seine Suche nach einer abstrakten Ausdrucksform begleitet: „Gut komponierte Bilder wirken vollendet harmonisch. Ein Trugschluss aber, wenn der Laie nun glaubt, zur Erzielung solcher Gesamtharmonie nun Stück für Stück harmonisch gestalten zu müssen. Dies kann nur eine schwächliche Wirkung haben.“ Wenig später meint er: „Ich kenne wohl die aeolsharfen-artige Weise, nach innen zu erklingen. [...] Ich kenne ebensogut die pathetische Gegend der Musik und denke mir leicht dazu bildnerische Analogie aus. Nur tun mir beide zur gegenwärtigen Zeit gar nicht Not. Im Gegenteil, ich sollte so einfach sein wie ein Volkslied.“

Lily und Felix Klee /
Lily and Felix Klee, München,
12. Februar, 1908
Foto: Paul Klee, Zentrum Paul Klee,
Bern, Schenkung Familie Klee

On 15 September, Paul Klee marries Lily Stumpf; he moves to Munich on 1 October. In retrospect, Lily Klee recalls: 'As I have already mentioned, music played a key role in our life together. [...] playing music, both privately and publicly, together with Paul Klee, who was a magnificent violinist. Together, we played the entire range of chamber music literature, violin sonatas, trios, piano quartets and quintets.'

1907

After spending the summer in Bern, it is especially music which lures Klee back to Munich, where the composer and conductor Hans Pfitzner had become director of the Kaim Orchestra: 'After all, we listen to music like hungry wolves.' On 30 November, Klee's only son Felix is born, and his oral development is meticulously documented by the father: 'ja ballja, ballja, ballja! jamai, jammai, jammai! [...] He whistles tones in various heights.'

Apart from the goings-on on the stage, the sideshows in the audience are also quite amusing to Klee: 'A woman of simple means next to us played even more beautifully (piano: on the gallery). But she truly hated Richard [on stage was *Richard III* by William Shakespeare]. "There he is again, the rascal", she hissed when Mathieu appeared on stage. There's nothing better than comedy.'

1908

More and more musical terms, such as 'tonality', 'tones', 'harmony' and 'rhythm' flow into Klee's artistic vocabulary, which accompanies his search for an abstract form of expression:





Fritz Erler, Szenenentwurf Faust I (Goethe), Künstlertheater München
Regie: Albert Heine / Draft of a scene in 'Faust I' (Goethe), Artists' Theatre, Munich, Director: Albert Heine
1908, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln

Während Lily Klavierstunden erteilt und damit den Lebensunterhalt bestreitet, betreut ihr Gatte den Sohn. Dennoch geht Klee häufig ins Theater und sieht die als revolutionär gefeierte Neuinszenierung von Goethes *Faust* am Münchner Künstlertheater, zu welcher der Maler und Grafiker Fritz Erler, ein Bekannter Klees, das Bühnenbild entworfen hat.

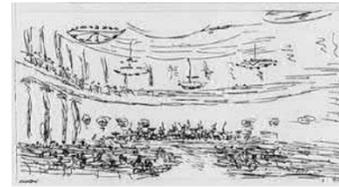
1909

Am 24. Januar bezeichnet Paul Klee *Pelléas und Mélisande* von Claude Debussy als „schönste Oper seit Wagners Tod“. *Figaros Hochzeit* (Wolfgang Amadeus Mozart) vermag ihn immer wieder zu begeistern, als „naturgemäss weniger vollendet“ erscheint ihm *Der Barbier von Sevilla* (Gioacchino Rossini). Bei einer Sinfonie von Joseph Haydn erwähnt Klee lobend die kleine Besetzung, hingegen dürfe die Musik nicht in die von Anton Bruckner und Gustav Mahler eingeschlagene Richtung gehen. Unter Klees Zeichenfeder entsteht als Karikatur der neuen Musik *d. Pianist in Not*, 1909, 1 (Abb. S. 19). Klee vergleicht das Sprech- mit dem Musiktheater: „Ja, wenn man im Schauspiel wenigstens, wie in der Oper, eine Partitur hätte, aber so ist man als Zuschauer der jeweiligen Willkür des Regisseurs und des Schauspielers preisgegeben.“

‘Well-composed pictures appear perfectly harmonious. It is a misconception, however, when the layman believes that the attainment of such a total harmony is based on a step-by-step harmonious design. This can only have a feeble effect.’ Somewhat later, he states: ‘I am well-familiar with the Aeolian harp-like way of resounding inward. [...] I am equally familiar with the emotional realm of music and easily invent pictorial analogues to this. At the present time, however, neither are necessary. On the contrary, I strive to be as simple as a folk song.’ While Lily gives piano lessons and thus provides for the family financially, her husband takes care of their son. Nevertheless, Klee frequently attends the theatre and sees the new production of Goethe’s *Faust* at the Munich Artists’ Theatre, which is celebrated as being revolutionary and for which the painter and printmaker Fritz Erler, an acquaintance of Klee, had created the stage design.

1909

On 24 January, Paul Klee describes *Pelléas et Mélisande* by Claude Debussy as ‘the most beautiful opera since Wagner’s death.’ *The Marriage of Figaro* (Wolfgang Amadeus Mozart) continues to delight him, and *The Barber of Seville* (Gioacchino Rossini) seems to him to be ‘by its very nature less perfect’. With regard to a symphony by Joseph Haydn, Klee praises the



Konzertsaal / Concert Hall,
1911, 9
Privatbesitz

1910

Der Begriff der „Komposition“ findet in den Bildtiteln Eingang in der Federzeichnung *Sieben Mädchen, Bildniscomposition*, 1910, 94. Über das Naturstudium hinaus befasst sich Klee intensiv mit dem Thema Farbe: „Ich muss dereinst auf dem Farbklavier der nebeneinander stehenden Aquarellnäpfe frei phantasieren können.“

Während des Sommeraufenthalts in Bern besuchen Paul und Lily Klee den Salon von Johanna Bürgi-Bigler, Klees erster Sammlerin, und tragen dort die Sonate in A-Dur für Violine und Klavier von César Franck vor. Beim Wandern im Berner Oberland spielt das Wetter stürmisch-musikalisch: „Der Wind hatte polyphon geblasen [...]“

1911

Das Münchner Odeontheater dient Klee als Vorlage für die Zeichnung *Konzertsaal*, 1911, 9.

Im Oktober lernt er den Maler Wassily Kandinsky kennen, der mit dem Komponisten Arnold Schönberg befreundet ist. Für Kandinsky nimmt Schönbergs Musik, insbesondere deren Entwicklung hin zur Atonalität, eine Vorreiterrolle gegenüber der Malerei auf ihrem Weg zur Abstraktion ein. Inwiefern die beiden Maler über dieses Thema debattieren, ist nicht bekannt. Eine Rezension von Schönbergs *Pierrot lunaire*, die Klee im folgenden Jahr für die von Hans Bloesch redigierte Schweizer Monatsschrift *Die Alpen* verfasst, lautet skeptisch: „Leider kann ich eine gewisse Enttäuschung nicht verhehlen. Es war eine etwas monotone Folge von Leckerbissen, melodramatische Vertonungen zu den Pierre Lunaire-Vertonungen von Giraud. Amüsant, bizarr, komisch und grotesk, gewiss; aber man müsste zuerst einmal selbständigere Schönbergsche Musik hören.“

Am Münchner Lustspielhaus besucht er die geschlossene Vorstellung (für den Verein Münchner Künstlertheater) von Frank Wedekinds *Oaha. Die Satire der Satire*. In dieser bissigen Glosse auf die Wochenzeitschrift *Simplicissimus* tritt der Autor – in der Rolle des Verlegers – seiner eigenen, vom Schauspieler Ernst Gronau verkörperten Person entgegen. So begegnen sich „auf der Bühne zwei Wedekinde [...], ein falscher und ein verkleideter echter.“

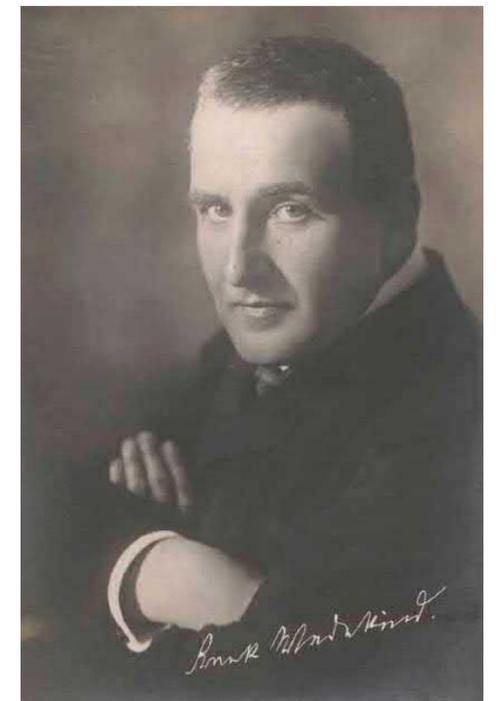
small instrumentation, whereas the music should not go in the same direction taken by Anton Bruckner and Gustav Mahler. With his pen, Klee draws a caricature of the new music: *The Pianist in Need*, 1909, 1 (fig. p. 19).

Klee compares spoken theatre with musical theatre: ‘Alas, if one only had a musical score in the theatre, as in the opera – without this, the spectator is at the mercy of the respective whims of the director and the actor.’

1910

The term ‘composition’ finds its way into the titles of works, beginning with the pen drawing *Seven Girls, Portrait Composition*, 1910, 94. Beyond the study of nature, Klee focuses intensively on the theme of colour: ‘I must one day be capable of fantasising freely on the colour-piano of side-by-side water-colour bowls.’

During their summer sojourn in Bern, Paul and Lily Klee attend the salon of Johanna Bürgi-Bigler, Klee’s first collector, and perform there the *Sonata in A Major for Violin and Piano* by César Franck. While hiking in the Bernese Oberland, the weather plays tempestuously musically: ‘The wind blew polyphonically [...]’



Frank Wedekind, 1911,
Münchner Stadtbibliothek / Monacensia



Franz Marc und Wassily Kandinsky mit dem Titelholzschnitt für den Almanach *Der Blaue Reiter* auf dem Balkon der / Franz Marc and Wassily Kandinsky with the cover woodcut for the almanac '*Der Blaue Reiter*' on the balcony of Ainmillerstraße 36, München, 1911/1912
Foto: Gabriele Münter, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

1912

Folgenreich entpuppt sich für Klee die Begegnung mit dem Maler Robert Delaunay anlässlich der zweiten Parisreise vom 2. bis 18. April. Er befasst sich eingehend mit Delaunays Bildaufbau, erkennt den Eigenwert abstrakter Formkonstruktionen und sucht nach Vergleichbarem – natürlich in der Musik: „Delaunay [...] [schuf] den Typus eines selbständigen Bildes [...], das ohne Motive aus der Natur ein ganz abstraktes Formdasein führt. Ein Gebilde von plastischem Leben [...], wie eine Bachsche Fuge.“

Das Münchner Gastspiel der *Ballets Russes* bringt „unge- wohnte Abwechslung“. Klee bemerkt deren zu dieser Zeit noch traditionell-üppigen Stil: „Eine vergangene Zeit ist hier noch einigermaßen lebendig geblieben, trotz des gelegentlichen neuzeitlichen Einschlags.“ Gleichzeitig bestaunt er die phäno- menalen tänzerischen Leistungen der Ballerina Tamara Plato- nowna Karsawina und ihres Tanzpartners Vaslav Nijinsky und tadelt die „Kühle der Aufnahme“.

1911

The Odeon Theatre in Munich serves as the model for Klee's drawing *Concert Hall*, 1911, 9.

In October, he makes the acquaintance of the painter Wassily Kandinsky, who is a friend of the composer Arnold Schönberg. For Kandinsky, Schönberg's music, in particular its develop- ment towards atonality, assumes a pioneering role in relation to painting on its path towards abstraction. To what extent the two painters debate this topic is not known. A review of Schönberg's *Pierrot lunaire*, which Klee writes the following year for the Swiss monthly magazine *Die Alpen* (edited by Hans Bloesch), states sceptically: 'Unfortunately, I cannot hide my disappointment. It was a more or less monotone succession of titbits, melodramatic settings of *Pierrot lunaire* poems by Giraud. Indeed amusing, bizarre, comical and grotesque; but one should first hear more autonomous music by Schönberg.' At the Munich Lustspielhaus, he attends the private perfor- mance (for the Munich Artists' Theatre Association) of Frank Wedekind's *Oaha*. *Die Satire der Satire*. In this biting commen- tary on the weekly magazine *Simplicissimus*, the author – in

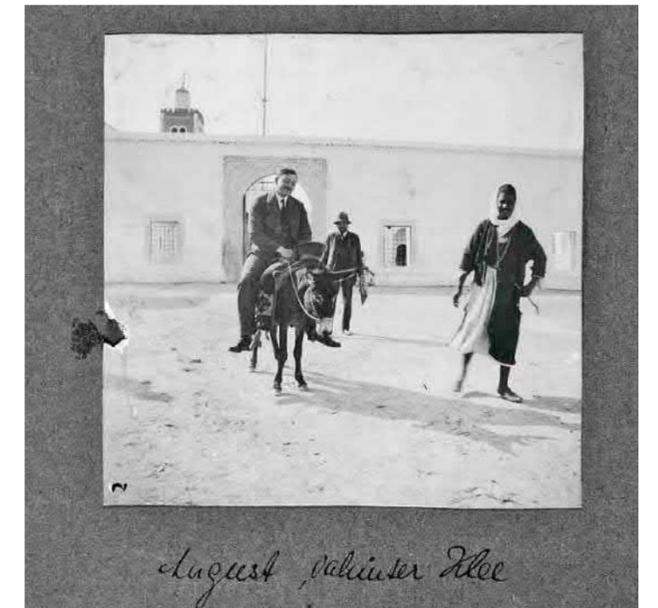
1913

Anlässlich einer Konzertreise stattet der russische Cellist Alexander Barjansky den Klees einen Besuch ab: „Wir leben jetzt wieder etwas auf, vorgestern hatten wir zum ersten mal wieder Gäste und spielten Trio [...] mit einer Berühmtheit Barjansky. Der spielte ganz herrlich, zwar etwas solistisch, aber unglaublich in Ton und Vortrag. Uns hat er sehr gelobt, unser Ensemble und Temperament.“

Felix Klee erinnert sich an seine Kindheit und Jugend an der Ainmillerstraße in München: „Am Abend hatten wir häufig Besuch, und bei diesen Besuchen wurde als Besonderes ein Konzert geboten – am Abend vorher gab es dann bei meinen Eltern die Generalprobe. Sie machten es wie Berufsmusiker, von Dilettantismus keine Spur. Meine Mutter war eine vollende- te Pianistin und mein Vater ein vollendeter Geiger. [...] Er hat nie die Nerven gehabt, vor einem grossen Konzertpubli- kum aufzutreten, obschon er es gekonnt hätte. Es war vielleicht eine gewisse Bescheidenheit“ (S. 175 ff.).

1914

Neben musizierenden Menschen und Fantasiegestalten wie *Bläser*, 1914, 185, und *Pastorale*, 1914, 79, erfindet Klee ein *Instrument für d neue Musik*, 1914, 10 (Abb. S. 44 f.). Vom 3. bis 25. April reist er mit seinen Malerkollegen Louis Moilliet und August Macke nach Tunesien, wo sie ihr Gastgeber, der Berner Arzt Dr. Jäggi, mit einer musikalischen Bitte empfängt: „Wir sollen [...] ein paar Gige [Geigen] [...] begut- achten, erfüllt wie wir sind, ist das ein wenig fad. Wir reissen ein paar Witze über Stradivarius, lassen uns Bogen geben und improvisieren die schönste arabische Musik. Louis und ich als verstimmte Geiger, August auf dem Flügelholz den Rhythmus



August Macke (reitend) und Paul Klee (im Hintergrund) / August Macke (riding) and Paul Klee (in the background), Tunis, 1914
Foto: Louis Moilliet (?)

the role of the publisher – encounters his own self, played by the actor Ernst Gronau. Thus, 'two Wedekinds meet on the stage [...], a phony and a disguised original.'

1912

The encounter with the painter Robert Delaunay, whom Klee meets on his second trip to Paris from 2 to 18 April, proves to be momentous. He takes an in-depth look at Delaunay's pic- torial composition, recognises the intrinsic value of abstract form constructions and searches for something comparable – naturally in music: 'Delaunay [...] [created] the type of an autonomous picture [...], which leads a completely abstract, formal existence without motifs from nature. An entity of three-dimensional life [...], like a Bach fugue.'

The guest performance of the *Ballets Russes* in Munich brings 'unexpected diversion'. Klee comments on its, for the time, still quite traditional, exuberant style: 'A bygone time remains to some extent alive here, despite the occasional modern element.' At the same time, he also marvels at the phenomenal dancing skills of the ballerina Tamara Platonovna Karsavina and her dance partner Vaslav Nijinsky and criticises the 'coolness of the reception'.

1913

In conjunction with a concert tour, the Russian cellist Alexan- dre Barjansky pays a visit to the Klees: 'We have now livened up again somewhat – yesterday, we had guests for the first time again and played a trio [...] with a celebrity: Barjansky. He

trommelnd, dazu eine lange monotone Melodie näselnd. Ich glaube wirklich es war gut musiziert. Und die Geigenprobe fiel zur allgemeinen Befriedigung aus.“ In Hammamet schreibt er eine Melodie mitsamt Rhythmus – „ein Rhythmus für immer“ – nieder, den „der blinde Sänger und sein Tamburin schlagender Knabe“ zum Besten geben.

1915

Mit seinem Sohn Felix schlendert Klee über die Auer Dult, den traditionellen, zweimal im Jahr stattfindenden Münchner Trödelmarkt. Während der Vater den Flohmarkt nach alten Rahmen für seine Bilder durchstreift, vergnügt sich der Sohn beim Kasperltheater – so sehr, dass er sich ein eigenes Kasperltheater wünscht (S. 185 ff.).

Der Sommeraufenthalt in Bern bringt musikalische Verpflichtungen: „Im ganzen war das gesellschaftliche Leben in Bern recht anstrengend und auch wieder recht monoton; man gab uns nur Materielles, gegen viel zu viele Musik.“ Klees musikalische Fähigkeiten lässt sich auch der Maler Alexej von Jawlensky nicht entgehen: „Dann reisten wir für einige Tage nach Fribourg [...] und zu einem Rendezvous mit unsern Russen Jawlensky-Werefkin, die von St. Prex herkamen. Die Russen waren die alten hochbegabten Leute. Wir mussten musizieren und verschleppten Bach in ein Wedekindsches Milieu. Moilliet wurde auch schnell herzitert [...].“

1916

Vom 11. März 1916 bis zu seiner Beurlaubung vor Weihnachten 1918 und anschließenden definitiven Entlassung am 4. Februar 1919 leistet Paul Klee Militärdienst in Landshut, Schleissheim und Gersthofen. Auch in dieser Zeit versucht er sich musikalisch zu betätigen: „Zum Singen leitet uns seit zwei Tagen ein Unterofficier an. [...] Erst lässt er uns die Texte im Chor lesen, was schwierig ist und eine Sache für sich. Dann singt er uns die Melodie unter beständigem Detonieren vor, dass einem die Ohren lachen.“

Zu seinem neunten Geburtstag am 30. November erhält Felix Klee vermutlich acht Handpuppen, ein zweiter Satz folgt 1919. Bis 1925 entstehen ungefähr 50 Figuren, von denen heute noch 30 erhalten sind. Die ersten Kleider schneidert Sasha von

played quite magnificently, albeit somewhat soloistically, but incredible in tone and performance. He praised us highly, both our ensemble and our temperament.’

Felix Klee recalls his childhood and youth at Ainmillerstrasse in Munich: ‘We often had visitors in the evening; and, during these visits, a concert was presented as something special – my parents would rehearse the evening before. They acted like professional musicians; no trace of dilettantism. My mother was a consummate pianist and my father a consummate violinist. [...] He never had the nerve to appear in front of a large concert audience, although he could have done it. It was perhaps a certain sense of modesty.’ (p. 175 ff.)

1914

In addition to people playing music and fantasy figures such as *Wind Player*, 1914, 185 and *Pastoral*, 1914, 79, Klee also invents an *Instrument for the New Music*, 1914, 10. (fig. p. 44 f.) From 3 to 25 April, he travels together with his painter colleagues Louis Moilliet and August Macke to Tunisia, where they are greeted by their host, the Bernese physician Dr. Jäggi, with a music-related request: ‘We are to appraise a few violins; accomplished as we are, this is a bit stodgy. We make a few jokes about Stradivarius, are given bows, and improvise the most beautiful Arabic music. Louis and I as out-of-tune violinists, August drumming the rhythm on the wood of the piano, accompanied by a long, nasal monotone melody. I genuinely



Arabische Melodie / Arabian Melody, 1916, 43
Museum Sammlung Rosengart, Luzern

Sinner, eine aus Bern stammende Freundin der Familie Klee und – als Sasha Morgenthaler – spätere Schöpferin der weltberühmten *Sasha-Puppen*. Bald fertigt Klee die Puppen vollkommen selbstständig und kreiert eine Bühne samt Bühnenbild, die heute nicht mehr vorhanden ist. Gegenüber seinen eigenen markant ausdrucksvollen Gestalten qualifiziert er – einige Jahre zuvor – die feinen, in Tüllgewänder gehüllten Wachspuppen der ihm bekannten Puppenmacherin Lotte Pritzel als „Naschereien“.

Zwei Jahre nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges wird Klee am 11. März zur Deutschen Armee eingezogen.

1917

In der Fliegerschule in Gersthofen leistet Klee seinen Kriegsdienst als Schreiber in der Kassenverwaltung. Seine „Gedanken am offenen Fenster der Kassenverwaltung“ befassen sich mit dem Zeitlichen in der Kunst: „Die einfache Bewegung kommt uns banal vor. Das zeitliche Element ist zu eliminieren. Gestern und morgen als Gleichzeitiges. Die Polyphonie in der Musik kam diesem Bedürfnis einigermassen entgegen. Ein Quintett wie im Don Giovanni steht uns näher als die epische Bewegung im Tristan. Mozart und Bach sind moderner als das Neunzehnte. Wenn in der Musik das Zeitliche durch eine zum Bewusstsein durchdringende Rückwärtsbewegung überwunden werden könnte, so wäre eine Nachblüte noch denkbar. [...] Die polyphone Malerei ist der Musik dadurch überlegen, als das Zeitliche hier mehr ein Räumliches ist. Der Begriff der Gleichzeitigkeit tritt hier noch reicher hervor.“

1918

Die Urlaubstage dienen dem Opernbesuch mit Lily: „Ich denke oft an die schöne ‚Fidelio‘-Musik. Irgend eine Erkenntnis kann der ‚Fidelio‘ nicht erwecken. Bloss Genüsse. [...] Die Musik ist ganz losgelöst von der eigentlichen Handlung und ins Seelische übertragen.“ Klee liest in den Erzählungen von E. T. A. Hoffmann, welche die Textgrundlage zur Oper *Hoffmanns Erzählungen* von Jacques Offenbach bilden und mit deren Thematik er sich seit über zehn Jahren auseinandersetzt. So dient die Zeichnung *Hofmanneskes Scherzo*, 1918, 182, als Vorlage für die Lithografie *Hoffmaneske Märchenszene*, 1921, 123, die drei Jahre später in einer Auflage von 110 Exemplaren am Staatlichen Bauhaus in Weimar gedruckt wird.

believe that it was played well. And to everyone’s satisfaction, the examination of the violins never took place.’ In Hammamet, he writes down a melody with rhythm – ‘a rhythm for eternity’ – which ‘the blind singer and his tambourine-banging lad’ perform well.

1915

Together with his son Felix, Klee strolls through the ‘Auer Dult’, the traditional biannual Munich flea market. While the father scours the market for old frames, the son amuses himself at the ‘Kasperltheater’ – so much so that he wishes to own his own puppet theatre. (p. 185 ff.)

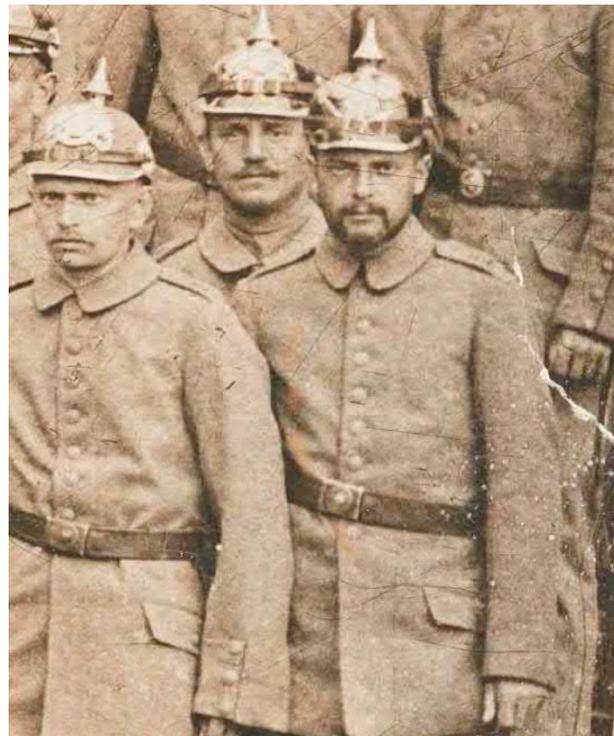
The summer sojourn in Bern entails musical obligations: ‘In general, social life in Bern was quite strenuous and, on the other hand, also quite monotonous; we were given only material things, in exchange for much too much music.’ Klee’s musical talents also did not evade the painter Alexej von Jawlensky: ‘We then travelled for a few days to Fribourg [...] as well as to a rendezvous with our Russians Jawlensky-Werefkin, who came from Saint-Prex. The Russians were the old highly talented people. We had no choice but to play music and smuggled Bach into a Wedekindsque milieu. Moilliet was also quickly summoned [...]’

1916

From 11 March 1916 until his leave of absence before Christmas 1918 and his subsequent definitive discharge on 4 February 1919, Paul Klee performs military service in Landshut, Schleissheim and Gersthofen. During this time as well, he tries to remain musically active: ‘For two days now, a sergeant instructs us in singing. [...] He has us recite the texts as a chorus, which is difficult and an art in itself. He then sings the melody for us under constant detonation, a delight for the ears.’ For his ninth birthday on 30 November, Felix Klee is given presumably eight hand puppets; a second set follows in 1919. Through 1925, roughly fifty figures are created, of which thirty

Mit dem Maler Hans Reichel, der wie er ein Atelier im Schlösschen Suresnes an der Werneckstraße 1 hat, diskutiert Klee ausgiebig Fragen zu strukturellen Beziehungen zwischen Musik und Bild (S. 197).

Dass seine Kunst ausschließlich auf musikalischen Empfindungen beruht, wie Theodor Däubler in einer Rezension über Paul Klee zum Ausdruck bringt – „alle Zeichnungen zeigen seelische Gebilde, die durch Musik hervorgehoben, zu innersten Verstiegenheiten verführt werden“ – weist er humorvoll von sich: „Der Aufsatz Däublers ist kurz, er versucht, auf meiner Musikalität aufzubauen und verbreitet meinen internationalen Ruhm als Violinvirtuos. Engagements mit ersten Konzertsinstituten werden die nächste Folge sein.“ In ironisch-grotesken Zeichnungen und Aquarellen verarbeitet Klee Anregungen aus der Musikwelt wie *Das Trio Hi O Bla*, 1918, 135, *Dreitakt*, 1919, 68, und *Der Bayrische Don Giovanni*, 1919, 116 (Abb. S. 147). Musikalische Formelemente und Partiturzeichen fließen in die bildnerischen Kompositionen ein.



Paul Klee in der Landsturm-Kompanie Landshut / Paul Klee in the Landsturm company in Landshut, Mai 1916, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee

have been preserved to this day. The first garments are sewn by Sasha von Sinner, a friend of the Klee family from Bern and – as Sasha Morgenthaler – the later creator of the world-famous ‘Sasha dolls’. Klee soon produces the puppets without any assistance and creates a stage and scenery which, however, have not been preserved. In comparison with his own distinctively expressive figures, he regards – several years earlier – the fine tulle-draped wax dolls created by his friend and dollmaker Lotte Pritzel as ‘sweet delicacies’.

On 11 March, two years after the outbreak of the First World War, Klee is drafted into the German army.

1917

At the aviation school in Gersthofen, Klee performs his military service as a clerk in the accounting office. His ‘Thoughts at the Open Window of the Accounting Office’ deal with the theme of temporality in art: ‘The simple movement appears to be banal. The temporal element should be eliminated. Yesterday and tomorrow as something simultaneous. Polyphony in music meets this need to a certain extent. A quintet such as that in *Don Giovanni* is closer to us than the epic movement in *Tristan*. Mozart and Bach are more modern than the nineteenth [century]. If, in music, the temporal could be overcome through a retrograde movement that penetrates consciousness, then a late bloom could still be conceivable. [...] Polyphonic painting is superior to music in that, here, the temporal becomes a spatial element. The concept of simultaneity is emphasised here even more richly.’

1918

The leave is spent attending the opera with Lily: ‘I often think about the beautiful music from *Fidelio*. No insight is to be had from *Fidelio*. Only pleasure. [...] The music is completely detached from the underlying plot and transferred into something spiritual.’ Klee studies the short stories of E. T. A. Hoffmann, which provide the textual foundation for Jacques Offenbach’s opera *The Tales of Hoffmann*; he has already been preoccupied with the themes of Hoffmann’s tales for more than ten years. The drawing *Hoffmannesque Scherzo*, 1918, 182 thus serves as a model for the lithograph *Hoffmannesque Fairy-Tale Scene*, 1921, 123, which is printed three years later at the Bauhaus in Weimar in an edition of 110.

1919

Interessante Kontakte erweitern den vielseitigen musikalischen Horizont: „Durch Alexander und Lina Eliasberg lernten wir die ganze russische Literatur kennen. Wir hörten auch auf ihren Schallplatten die russische Musik und Volksmusik kennen [sic!].“ Paul Klee schätzt die slawische Musik, insbesondere die Opern *Boris Godunov* von Modest Mussorgsky und *Die verkaufte Braut* von Bedřich Smetana sehr. Er spielt häufig das Streichquartett Nr. 12 in F-Dur von Antonín Dvořák.

In Zürich stattet Klee Ferruccio Busoni einen Besuch ab: „Dann reiste ich zu Busoni, der, vom Klavier wegelaßt, selbst aufmachte. Etwas bedenklich dreinschaute, aber beim Namen Galston etwas mild wurde und auch durch meinen Namen sehr höflich und nett wurde. Er ist sehr alt geworden, auch die sonst festen Gesichtsformen sind zerflossen. Er spricht klug und einfach.“

Klee lernte den Pianisten Gottfried Galston als Nachbarn an der Münchner Ainmillerstraße kennen. Bis zu Klees Wegzug nach Weimar währte eine intensive Freundschaft, bezeugt durch mehrere Bildschenkungen und der dem unbetitelten Aquarell, 1917, 69, beigegefügte Widmung: „Gottfried Galston Dank f. musikalische Offenbarungen“ (S. 182 ff.).



Ferruccio Busoni mit dem Hund Giotto / Ferruccio Busoni with his dog Giotto, 1918
Foto: Michael Schwarzkopf, Busoni Bildarchiv, Zürich

Together with the painter Hans Reichel, who, like him, has a studio in the Suresnes Manor at Werneckstraße 1, Klee discusses at length questions relating to structural relationships between music and visual art. (p. 197)

With humour, Klee spurns the notion that his art is based exclusively on musical impressions, as Theodor Däubler states in a review of his works – ‘all drawings depict mental constructs which, elicited by music, are seduced to innermost extravagances’: ‘Däubler’s essay is brief; he attempts to build upon my musical talent and promotes my international reputation as a master violinist. Engagements with top concert institutions will be the next episode.’

Klee responds to impulses from the world of music in ironically grotesque drawings and watercolours, such as *The Trio Hi O Bla*, 1918, 135, *Triple Time*, 1919, 68, and *The Bavarian Don Giovanni*, 1919, 116 (fig. p. 147). Musical form elements and score symbols find their way into his pictorial compositions.

1919

Interesting contacts expand his already diverse musical horizon: ‘Through Alexander and Lina Eliasberg, we came into contact with the whole range of Russian literature. We also listened to Russian music on their records and became acquainted with Russian folk music.’ Paul Klee very much appreciates Slavic music, especially the operas *Boris Godunov* by Modest Mussorgsky and *The Bartered Bride* by Bedřich Smetana. He often plays the *String Quartet No. 12 in F Major* by Antonín Dvořák.

In Zurich, Klee pays a visit to Ferruccio Busoni: ‘I then travelled to Busoni, who, pulled away from the piano by the bell, opened the door himself. He looked at me somewhat suspiciously, but became a bit milder upon mention of the name Galston and, upon mention of my own name, even very polite and kind. He has become quite old; even the otherwise firm facial structures have become molten. He speaks wisely and straightforwardly.’

Klee had met the pianist Gottfried Galston as his neighbour at Ainmillerstraße in Munich. Until he moves to Weimar, they enjoy an intensive friendship, evidenced by several presents of pictures and the dedication written on the watercolour (*Untitled*, 1917, 69): ‘Gottfried Galston / in appreciation for musical revelations.’ (p. 182 ff.)



Atelier von Paul Klee im Schloss Suresnes / Paul Klee's studio in the Suresnes Manor, Werneckstrasse 1, München, 1920
Foto: Paul Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee



Paul Klee in seinem Atelier / Paul Klee in his studio, Bauhaus Weimar, 1923
Foto: Felix Klee (?), Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee

Für Erheiterung sorgt der Zirkus Krone in München. Bei der zu damaliger Zeit üblichen „Zwergnummer“, einer Clownerie kleinwüchsiger Menschen, bekommt Klee „einen heftigen Lachanfall“, der seinen Sohn viel mehr beeindruckt als der Auftritt selbst. Auch erinnert sich Felix – ohne ein genaues Datum zu nennen –, dass sein Vater im Münchner Kabarett Benz Karl Valentin als „Loreley“ gesehen habe.

1920

Am 29. Oktober wird Paul Klee an das Staatliche Bauhaus nach Weimar berufen.

Ab Januar 1921 bis zu seinem Weggang 1931 unterrichtet er in der Grundausbildung und übernimmt, jeweils im Wechsel mit den anderen Meistern, die künstlerische Leitung einer Werkstätte.

1921

Am 10. Januar nimmt Klee seine Lehrtätigkeit in Weimar auf und sucht sofort nach den Musikern unter seinen Lehrerkollegen, wie seine Gattin bemerkt: „Damals lebten schon in Weimar der Maler Lyonel Feininger [...]. Er selbst ein reizender Mann und grosser Künstler [...] war auch sehr musikalisch, spielte Klavier und Harmonium und komponierte Orgelfugen. Wir haben oft bei ihnen musiziert.“

Klee pendelt in zweiwöchigem Rhythmus zwischen München und Weimar. Bis ihm die Familie im Oktober folgt, hat er längst das Deutsche Nationaltheater entdeckt: „Die Oper Puccinis [*La Bohème*] ist ganz gut, nur recht rührend, so angenehm veraltet schon.“

Amusement is provided by the Circus Krone in Munich. During the – at the time customary – ‘dwarf number’, a buffoonery with people of small stature, Klee has ‘an uncontrollable fit of laughter’, which impresses his son far more than the performance itself. Felix also recalls – without mentioning a precise date – that his father also saw Karl Valentin as ‘Loreley’ in the Kabarett Benz in Munich.

1920

On 29 October, Paul Klee is appointed to the State Bauhaus in Weimar.

From January 1921 until his departure in 1931, he teaches a basic course and – in alternation with the other masters – assumes the artistic direction of one of the workshops.

1921

On 10 January, Klee begins teaching in Weimar and immediately searches for musicians among his colleagues, as his wife comments: ‘The painter Lyonel Feininger was already living in Weimar at the time [...]. He was a charming man and great artist [...] and also very musical, played the piano and har-

Im Wintersemester 1921/22 leitet Klee den Kurs „Elementare Gestaltungslehre“ und erstellt aus den Vorlesungsmanskripten die *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*. Parallel zu seiner Beschäftigung mit der Korrelation zwischen Musik und Bild im Unterricht schafft Klee Werke mit Titeln, die auf die Begrifflichkeit der Musiktheorie Bezug nehmen, wie *Fuge in Rot*, 1921, 69 (Abb. S. 29), *Das Scherzo mit der Dreizehn*, 1922, 124, und *Ouvertüre*, 1922, 142. In den Jahren 1921 und 1922 entstehen insgesamt 22 Werke mit musikalischer Konnotation. Innerhalb der nächsten vier Jahre stockt Klee das Puppentheater seines Sohnes mit weiteren Handpuppen und Dekorationen auf. Der knapp fünfzehnjährige Felix beginnt im Wintersemester als jüngster Bauhaus-Schüler den Vorkurs bei Johannes Itten, 1925 schließt er das Schreinerhandwerk mit der Gesellenprüfung ab. Allgemeiner Beliebtheit erfreut sich seine selbstgebaute Bühne, auf welcher er Vaters Puppen den Bauhausalltag vergnüglich nacherzählen lässt.

1922

In der vierten und fünften Vorlesung vom 16. und 30. Januar befasst sich Paul Klee mit dem Thema Rhythmus und entwickelt dabei Taktbilder, welche aus der Bewegung des Taktstockes beim Dirigieren abgeleitet sind (Abb. S. 27). Die Transkription der Anfangstakte des Bach'schen Adagio aus der Sonate Nr. 6 in G-Dur für Violine und Cembalo BWV 1019 (Abb. S. 28) veranschaulicht Klees Bestreben, „ein themati-

monium and composed fugues for the organ. We often played music together in their home.’

Klee alternates between Munich and Weimar on a fortnightly basis. By the time he is joined by his family in October, he had already discovered the German National Theatre: ‘Puccini’s opera [*La Bohème*] is very good, but quite poignant, so pleasantly outdated already.’

During the winter semester 1921/22, Klee teaches the course ‘Elementary Design Theory’ and produces from the lecture manuscripts his *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* [Contributions to a Pictorial Theory of Form]. Parallel with his preoccupation with the correlation between music and visual art in his teachings, Klee creates works with titles referencing the terminology of music theory, such as *Fugue in Red*, 1921, 69 (fig. p. 29), *Scherzo with the Number Thirteen*, 1922, 124 and *Overture*, 1922, 142. In 1921 and 1922, he creates altogether twenty-two works with musical connotations.

Over the course of the next four years, Klee supplements his son’s puppet theatre with additional hand puppets and decorations. In the winter semester, the just barely fifteen-year-old Felix begins instruction as the youngest Bauhaus student in the preliminary course taught by Johannes Itten; in 1925, he ends his carpentry training with the final apprenticeship exam.

ches, musikalisches Gebilde, ein- oder mehrstimmig, bildnerisch darzustellen“.

Dem Klavierfabrikanten Rudolf Ibach, später Gründungsmitglied der Klee-Gesellschaft (1925–1933), schlägt Paul Klee vor, einige seiner Werke gegen ein Ibach-Cembalo einzutauschen. Neben dem „Ibachord“ wird über weitere Instrumente verhandelt, schließlich zerschlägt sich aber das Geschäft.

Spiel und Tanz prägen die Bauhauskultur seit dessen Beginn. Neben öffentlichen Festen zu Geburtstagen oder anderen privaten Anlässen veranstaltet das Bauhaus jährlich vier thematische Feste, in welchen sich Meister und Studierende mit aufwendigen Darbietungen an Experimentierlust überbieten: Nach dem Faschnachtsfest folgt das Laternen- oder Sonnenwendfest am 21. Juni, welches später auf den 18. Mai, den Geburtstag von Walter Gropius, verlegt wird. Zur Eröffnung des Herbstsemesters steigt im Oktober ein Drachenfest, und schließlich wird im Oberlichtsaal des Bauhauses Weihnachten gemeinsam und festlich begangen. Mit selbstgebauten Instrumenten, Klavier und Gesang sorgt anfänglich Andor Weininger, ab 1924 die von ihm gegründete Bauhaus-Kapelle – vom anfänglich experimentellen Stil wird sich als temperamentvolle Unterhaltungsband etablieren – für ein abwechslungsreiches Musikprogramm.



Karl Grebe, 1925
Foto: Alfred Bischoff, Zentrum Paul Klee, Bern

Immensely popular is his self-constructed stage, on which he lets his fathers puppets entertainingly recount everyday life at the Bauhaus.

1922

In the fourth and fifth lectures on 16 and 30 January, Paul Klee discusses the theme of rhythm and develops ‘bar pictures’ derived from the movement of the conductor’s baton (fig. p. 27). The transcription of the opening bars of Bach’s ‘adagio’ movement from the *Sonata No. 6 in G Major for Violin and Cembalo BWV 1019* (fig. p. 28) illustrates Klee’s efforts to ‘visually depict a thematic, musical figure, either monophonically or polyphonically.’

The piano manufacturer Rudolf Ibach, later founding member of the Klee Society (1925–1933), suggests to Paul Klee that he exchange several of his works for an Ibach cembalo. In addition to the ‘Ibachord’, they also negotiate over further instruments, however, the deal ultimately falls through.

Theatre and dance shape the culture of the Bauhaus from the very beginning. In addition to public festivities in celebration of birthdays and other private occasions, the Bauhaus also organises four thematic festivals per year, during which both the masters and the students outbid each other in terms of experimental zest with elaborate performances: The carnival party is followed by the festival of lanterns at the summer solstice on 21 June, which is later shifted to 18 May, the birthday of Walter



Leben am Bauhaus Weimar: Aufzug der Bauhäusler zum Drachenfest am 25. September 1921 / Life at the Bauhaus in Weimar: Procession of Bauhaus masters and students to the kite festival, 25. September 1921, Bauhaus-Archiv Berlin

Zum Faschingsfest im März wird das *Figurale Kabinett* von Oskar Schlemmer, eine Persiflage auf Maschinenkult und Fortschrittsglaube, in fragmentarischer Form uraufgeführt. Zum Laternen- und Sonnenwendfest gestaltet Klee die Einladungskarte, Kurt Schwerdtfeger und Ludwig Hirschfeld-Mack entwickeln die Idee beweglicher *Farblichtspiele*, die sie individuell weiterverfolgen.

1923

Am Deutschen Nationaltheater in Weimar wird viel geboten, wie Felix Klee rückblickend feststellt: „Wir hörten dort fast alle Aufführungen – alles. Dort waren ein paar gute Sänger, die mein Vater sehr schätzte, zum Beispiel die Fiordiligi, die Sängerin der komischen Oper in *Così fan tutte* [...]“. Zur Bauhauswoche – diese eröffnet die Bauhausausstellung (15. August bis 30. September) – vom 15. bis 19. August lädt das Bauhaus zeitgenössische Komponisten ein. Hermann Scherchen dirigiert die *Marienlieder* von Paul Hindemith, weiter gelangen die *Sechs Klavierstücke* (Ferruccio Busoni), die *Geschichte vom Soldaten* (Igor Strawinsky) und das *Concerto grosso* von Ernst Krenek zur Aufführung. Das Stadttheater Jena zeigt das *Mechanische Ballett* von Kurt Schmidt mit Musik von Hans Heinz Stuckenschmidt; der Komponist erinnert sich: „Auf der Bühne zeigten Schmidt und seine Mitarbeiter die Bewegungen von Kreis, Quadrat, Dreieck und Rechteck. Ich spielte dazu mit Lonny Ribbentrop meine primitive Gebrauchsmusik. Paul Klee und seine Frau waren begeistert.“

1924

Am 29. April feiert das Bauhaus sein fünfjähriges Bestehen mit der Wiederaufführung des *Mechanischen Balletts*, den Uraufführungen *Der Mann am Schaltbrett* (eine tänzerisch-pantomimische Szene von Kurt Schmidt) und *Zirkus* (eine Persiflage von Xanti Schawinsky) sowie dem Sketch *Rokokokokotte* von Friedrich Wilhelm Bogler.

Das Weimarer Nationaltheater sekundiert mit *Arlecchino* von Ferruccio Busoni. Klee übermittelt dem Komponisten seine Begeisterung, Busoni dankt: „Verehrtester, lieber Herr Klee, Sie konnten mir keinen grösseren und herzerquickenderen Erfolg bezeugen, als mit Ihrer freudl. Anerkennung meines Capriccio teatrale.“

Der Plan des Dresdener Generalmusikdirektors Fritz Busch, Klee als Bühnenbildner für die Neuinszenierung des *Don Giovanni* zu gewinnen, wird aus unbekanntem Gründen nicht weiterverfolgt.

Auf Vermittlung Leo Grebes lässt Paul Klee seine Geige beim



Programm zum Matinee-Konzert der Bauhauswoche / Programme for the matinee concert during the Bauhaus Week Weimar, 1923
Bauhaus-Archiv Berlin

Gropius. At the beginning of the autumn semester there is a kite festival; and finally, Christmas is celebrated festively together in the large skylight hall of the Bauhaus. With self-built instruments, piano and singing, Andor Weininger and, as of 1924, the Bauhaus band founded by him – initially more experimental in style, it gradually develops into a temperamental show band – ensures a varied musical programme.

During the carnival festival in March, *The Figural Cabinet* by Oskar Schlemmer, a persiflage on the cult of the machine and the belief in progress, is premiered in fragmentary form. Klee designs the invitation card for the lantern and summer solstice festival, while Kurt Schwerdtfeger and Ludwig Hirschfeld-Mack develop the idea of kinetic *Coloured-Light-Plays*, which they pursue further individually.

1923

The German National Theatre in Weimar has much to offer, as Felix Klee notes in retrospect: ‘We heard almost every performance there – everything. There were a few good singers there, whom my father very much appreciated, such as Fiordiligi, the singer in the comical opera *Così fan tutte* [...]’



Deutsches Nationaltheater Weimar, vor 1927 / German National Theatre in Weimar, before 1927
Foto: Louis Held, Deutsches Nationaltheater Weimar (Stadtarchiv Weimar)

Jenaer Instrumentenbauer Specht restaurieren, das Resultat befriedigt ihn sehr: „Die Schönheit des Tones verteilt sich jetzt gleichmäßiger von unten nach oben als bisher. Durch die Verschiebung des Gleichgewichts hat die Geige im Ganzen gewonnen, vielleicht auf Kosten des heroischen Tones, des früheren G, das nun mehr normal ist wie auf andern guten italienischen Instrumenten.“

Am 26. Dezember wird das Bauhaus in Weimar geschlossen.

1925

Ende März wird das Bauhaus in Dessau wieder eröffnet. Das Theater beschreibt Klee als „[...] konzertsaalähnlich. Zuerst kommt man in einen kleinen Kassenraum, dann in ein grosses Foyer mit Garderoben und dann in den Zuschauerraum. Seine Niedrigkeit fällt auf und macht einen altertümlichen Eindruck. Ein tiefes Saalparterre und vorn links und rechts je zwei Reihen Logen übereinander.“ Hier schließt er Freundschaft mit dem Dirigenten Franz von Hoesslin und dem Intendanten Georg Hartmann und besucht die Oper *Palestrina* von Hans Pfitzner mit dem Komponisten als Regisseur. Neben dem im Herbst veröffentlichten *Pädagogischen Skizzenbuch*, dem zweiten Band in der Reihe der Bauhausbücher, lässt sich aus weiteren theoretischen Schriften der Entwurf zu einer *Bildnerischen Gestaltungslehre* erkennen, deren viertes Kapitel „Gliederung“ sich eingehend mit dem Thema Rhythmus auseinandersetzt. Wiederum befasst sich Klee mit individuellen und individuellen Rhythmen und mit Taktbildern. Auf weiteren

For the Bauhaus Week from 15 to 19 August – in conjunction with the opening of the *Bauhaus Exhibition* (15 August to 30 September) – the school invites contemporary composers. Hermann Scherchen conducts *The Songs of Mary* by Paul Hindemith; *Six Piano Pieces* (Ferruccio Busoni), *The Soldier's Tale* (Igor Stravinsky) and the *Concerto grosso* by Ernst Krenek are also performed. The municipal theatre in Jena presents *The Mechanical Ballet* by Kurt Schmidt with music by Hans Heinz Stuckenschmidt; the composer recalls: ‘On the stage, Schmidt and his collaborators presented the movements of the circle, square, triangle and rectangle. To accompany this, I played my primitive background music together with Lonny Ribbentrop. Paul Klee and his wife were elated.’

1924

On 29 April, the Bauhaus celebrates its fifth anniversary with the restaging of *The Mechanical Ballet*, the premiere of *The Man at the Control Panel* (a dance-like pantomime scene by Kurt Schmidt) and *Circus* (a persiflage by Xanti Schawinsky), as well as the sketch *Rokokokokotte* by Friedrich Wilhelm Bögler. The National Theatre in Weimar seconds with *Arlecchino* by Ferruccio Busoni. Klee conveys his enthusiasm to the composer, for which Busoni thanks him: ‘My dear and most honoured

Blättern behandelt er die „Polyphone Gliederung“ und den Übergang von der „niederen homophonie“ zur „höheren polyphonie“.

1926

Nach einem Besuch des *Don Giovanni* am Deutschen Nationaltheater in Weimar greift Klee in einem Brief an den Dirigenten Ernst Latzko die bereits 1904 geäußerte Kritik an der Aufführungspraxis wieder auf. Die Familie Klee zieht am 10. Juli nach Dessau. Häufig sind Musiker im Hause Klee zu Gast, wie Felix Klee berichtet: „Von Bartók habe ich eine Eintragung im Gästebuch. [...] Wenn Adolf Busch und Rudolf Serkin bei uns gespielt haben in Dessau, haben sie natürlich bei den Meistern gewohnt. Busch bei Kandinsky und Serkin bei uns.“ Paul Klee befasst sich mit den Prinzipien einer historisch orientierten Aufführungspraxis und spielt an den Kammermusikabenden Werke von Philipp Heinrich Erlebach, François Couperin, Jean-Philippe Rameau und Dietrich Buxtehude. Klees Schallplattensammlung enthält Aufnahmen mit der Cembalistin Wanda Landowska, welche als erste Interpretin für eine Wiederbelebung des im Konzertsaal über lange Zeit vergessenen Instruments sorgte. Das Ölgemälde *Alter Klang*, 1925, 236, reflektiert Klees Auseinandersetzung mit alter Musik. Im Abonnementskonzert hört er den sinfonischen Psalm *Le Roi David* von Arthur Honegger und die Hiller-Variationen von Max Reger. Mit Regers Violinliteratur hatte sich Paul Klee in frühen Jahren regelrecht abgemüht: „Ich habe das Scheusal seiner Zeit zum Teil geübt, und konnte, wenn man so sagen darf, den ersten Satz und das Adagio.“



Mr. Klee, you could not have made my success greater and more invigorating than with your friendly acknowledgement of my *Capriccio teatrale*.’

For unknown reasons, the plan of Fritz Busch, chief musical director in Dresden, to gain Klee as a stage designer for the new production of *Don Giovanni* is not pursued any further. Through the mediation of Leo Grebe, Paul Klee has his violin restored by the instrument maker Specht in Jena; he is very pleased with the result: ‘The beauty of the sound is now more evenly distributed from bottom to top. Through the shifting of the balance, the violin has won on the whole, perhaps at the cost of the heroic tone, the earlier G, which is now more normal, as with other good Italian instruments.’

On 26 December, the Bauhaus in Weimar is closed.

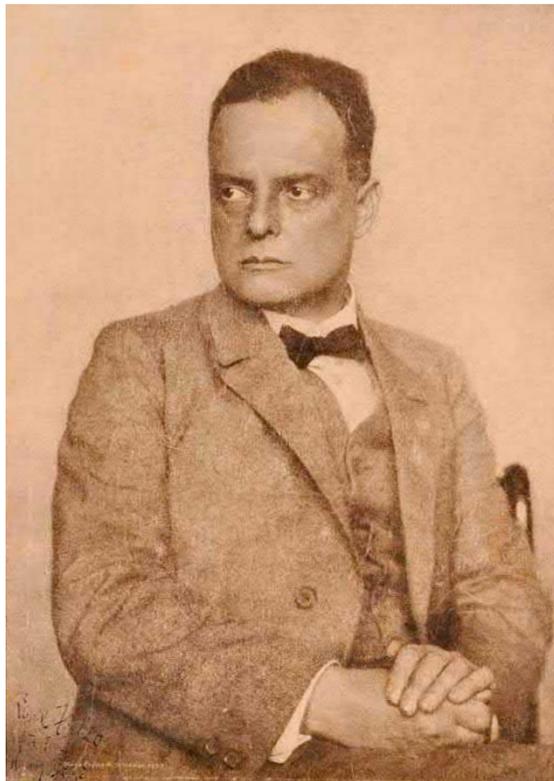
1925

In late March, the Bauhaus reopens in Dessau. Klee describes the theatre as ‘concert hall-like. One first enters a small ticket office area, then a large foyer with cloakrooms, and then the auditorium. A lowness can be perceived and gives an antiquated impression. A sunken orchestra and, to the front left and right, two rows of boxes on top of each other.’ Here, he becomes friends with the conductor Franz von Hoesslin and the theatre manager Georg Hartmann and attends the opera *Palestrina* by Hans Pfitzner with the composer as director. In addition to the *Pedagogical Sketchbook* (published in the autumn as the second volume in the series of ‘Bauhaus Books’), the draft of a *Pictorial Theory of Form* develops out of further theoretical texts, the fourth chapter of which, ‘Structural Analysis’, deals in depth with the theme of rhythm. Klee also delves into individual and individual rhythms, as well as with ‘bar pictures’. In further pictures, he addresses ‘polyphonic structure’ and the transition from ‘lower homophony’ to ‘higher polyphony’.

1926

After seeing *Don Giovanni* at the German National Theatre in Weimar, Klee writes a letter to the conductor Ernst Latzko, in which he picks up on his criticism of the performance practice, which he had already expressed as early as 1904.

Bauhausgebäude / Bauhaus building, Dessau, 1927
Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee



Paul Klee, Dessau, 1927
Foto: Hugo Erfurth, Archiv Bürgi im Zentrum Paul Klee, Bern,
Schenkung Familie Bürgi

Am Weimarer Theater gastiert die Internationale Pantomimen-Gesellschaft unter der künstlerischen Oberleitung von Max Reinhardt. Klee ärgert sich: Man verbinde „Bordelluft mit Mozart“ und lege „ohne eine Ahnung von der präcisen dramatischen Haltung Mozarts irgend eine seiner Musiken irgend einer Handlung unter. Skandal.“

Am 4. Dezember werden die neuen Bauhausgebäude in Dessau eröffnet. Klee hält die verschiedenen Empfänge und den abendlichen Ball in seinen Taschenkalender fest.

1927

Häufig versieht Klee seine Quadratbilder mit musikbezogenen Titeln, zum Beispiel das Aquarell *Rhythmen einer Pflanzung*, 1925, 78, die Ölgemälde *Harmonie der nördlichen Flora*, 1927, 144, und *Rhythmisches*, 1930, 203. Die Zeichnungen von Segelschiffen – *Abfahrt der Schiffe*, 1927, 140.1, *Segelschiffe, leicht bewegt*, 1927, 149 (Abb. S. 32), und *Segelschiffe*, 1927, 225 – leitet er aus der Taktierbewegung beim Dirigieren ab.

The Klee family moves to Dessau on 10 July. Musicians are frequent guests of the Klees, as Felix Klee reports: ‘There is an entry by Bartók in the guest book. [...] When Adolf Busch and Rudolf Serkin played for us in Dessau, they lived, of course, with the masters: Busch with Kandinsky and Serkin with us.’ Paul Klee delves into the principles of a historically orientated performance practice and, at chamber music evenings, plays works by Philipp Heinrich Erlebach, François Couperin, Jean-Philippe Rameau and Dietrich Buxtehude. Klee’s record collection includes recordings with the cembalist Wanda Landowska, who was the first musician to effect a revival of the instrument, which had long been neglected in the concert hall. The oil painting *Ancient Harmony*, 1925, 236, reflects Klee’s preoccupation with old music.

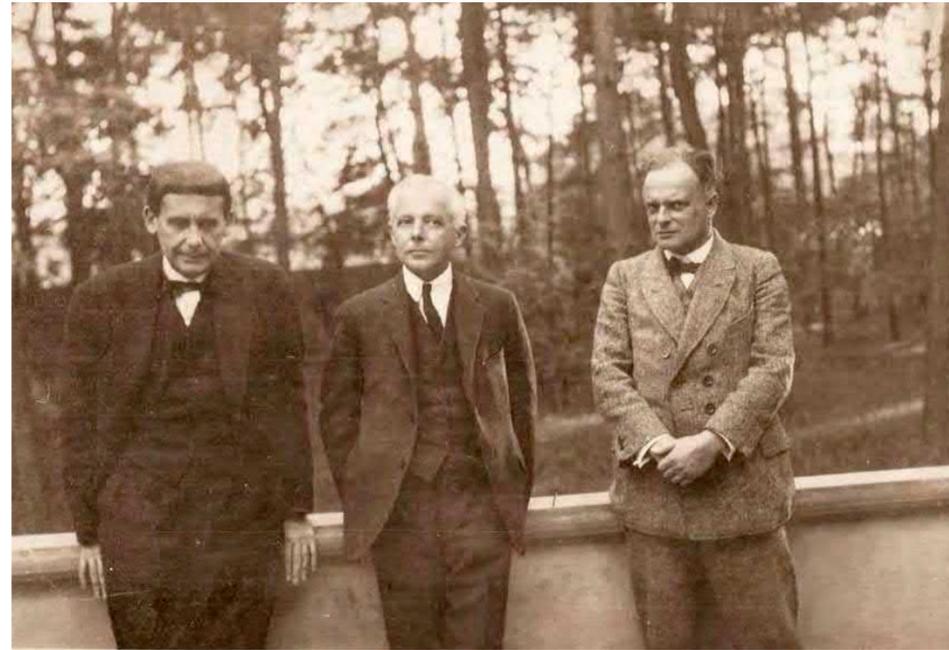
At a subscription concert, he hears the symphonic psalm *Le Roi David* by Arthur Honegger and *Variations and Fugue on a Theme by Hiller* by Max Reger. In his early years, Paul Klee had downright struggled with Reger’s violin literature: ‘I practised the beast to a certain extent at the time and could play – if I may say so – the first movement and the adagio.’

The International Pantomime Society has a guest performance at the theatre in Weimar under the senior artistic directorship of Max Reinhardt. Klee is vexed: ‘Mix Bawdy house atmosphere and Mozart’ and subject ‘a random piece of his music to a random action without any notion whatsoever of Mozart’s precise dramatic approach. A scandal.’

On 4 December, the new Bauhaus building in Dessau is inaugurated. Klee keeps a record of the various receptions and the evening ball in his pocket calendar.

1927

Klee frequently gives music-related titles to his ‘square pictures’, such as the watercolour *Rhythms of a Plantation*, 1925, 78, the oil painting *Harmony of the Northern Flora*, 1927, 144, and *Rhythmical*, 1930, 203. The drawings of sailing ships – *Departure of the Ships*, 1927, 140.1, *Sailing Ships, Slightly Moving*, 1927, 149 (fig. p. 32) and *Sailing Ships*, 1927, 225 – are derived from the movements of a conductor’s baton.



Béla Bartók zu Besuch in Dessau:
Walter Gropius (links), Béla Bartók
(Mitte) und Paul Klee (rechts) auf
dem Balkon des Meisterhauses
Gropius / Béla Bartók for a visit
in Dessau: Walter Gropius (left),
Béla Bartók (centre) and Paul Klee
(right) on the balcony of the
Gropius master house,
12. Oktober 1927
Foto: Ise Gropius (?)
Bauhaus-Archiv Berlin

Obwohl Klee der Musik von Anton Bruckner ablehnend gegenüber stand und meinte, „man kann doch nicht mit dem Güterzug in den Himmel fahren“, hört er sich am 16. November dessen 5. Sinfonie an und erhält durch die Interpretation einen neuen Zugang zum Werk: „Dann kam die Brucknersche V., die mir gefiel und die mich an einer einzigen Stelle den Faden verlieren liess. Die Auffassung war mir neu, ungeheuer differenziert in der Stimmführung, virtuos bis zum letzten gedeutet, nicht so breit wie sonst. [...] Man muss zufrieden sein, dass man einen neuen Einblick in Bruckner bekam.“

Am 29. April zeigt Gret Palucca am Bauhaus ihr Bravourstück, den *Rosenkavalierwalzer*. Das Urteil von Ise Gropius mag dabei für viele gelten: „vollkommen schön! es gibt nichts mehr hinzuzusetzen und das schönste an dieser vollkommenheit ist, dass sie nicht einen gipfel bedeutet [...], sondern dass die entwicklungsmöglichkeit unbegrenzt ist.“

1928

Am Dessauer Theater sieht Klee aktuelle Bühnenwerke wie *Jonny spielt auf* (1927) von Ernst Krenek und *Hin und Zurück* (1927) von Paul Hindemith, nach Dresden reist er zu *Elektra* von Richard Strauss, und in Paris zieht es ihn zu Verdi (*Aida*) und den am italienischen Verismo orientierten Opern (*I Pagliacci* von Ruggiero Leoncavallo, *La Bohème* von Giacomo Puccini).

Although Klee did not like the music of Anton Bruckner and commented that ‘one cannot reach heaven in a freight train’, he heard his *Symphony No. 5* on 16 November and found a new access to his work as a result of the interpretation: ‘Then came Bruckner’s 5th, which I liked and, in one particular place, made me lose my train of thought. This version was new to me, tremendously nuanced in terms of the voice leading, virtuously interpreted throughout, not as wide as usual. [...] One should be satisfied for being given new insight into Bruckner.’ On 29 April, Gret Palucca presents her bravura piece at the Bauhaus, the *Rosenkavalier Waltz*. Ise Gropius’s judgement was presumably shared by many others: ‘perfectly beautiful! There is nothing more to say, and the greatest thing about this perfection is that it does not denote a peak [...], but rather that the potential for development is infinite.’

1928

At the theatre in Dessau, Klee sees new operatic works, such as *Jonny spielt auf* [Johnny Plays] (1927) by Ernst Krenek and *Hin und Zurück* [Back and Forth] (1927) by Paul Hindemith; he travels to Dresden to see *Elektra* by Richard Strauss, and in Paris he is drawn to Verdi (*Aida*) and operas orientated towards Italian *verismo* (*I Pagliacci* by Ruggiero Leoncavallo and *La Bohème* by Giacomo Puccini).

Im März, bei einem Besuch in Berlin, darf die erfolgsgekrönte Operette *Madame Pompadour* von Leo Fall nicht versäumt werden. Auch Charlie Chaplin, hier in der brandneuen Stummfilmkomödie *The Circus* (dt. *Der Zirkus*, UA USA Januar 1928), schätzt Klee sehr, da er, wie sein Sohn Felix berichtet, immer glücklich war, wenn er Komiker wie Chaplin oder auch Grock sah, hinter deren Lachen ein tiefer Ernst stand. Als Regieassistent am Friedrichstheater begleitet Felix Klee die Entstehung der von Kandinsky inszenierten Oper *Bilder einer Ausstellung*; er verfasst eine Beschreibung des Ablaufs. Von Dezember 1928 bis Januar 1929 führt Paul Klee eine Studienreise nach Ägypten. Aus dem Ägyptischen Museum in Kairo berichtet Klee: „Im übrigen sah ich herrlichen Schmuck und irgendwo ein kleines Musikinstrument, das mich sehr bezauberte. Dem übrigen kann ich nur teilweise Geschmack abgewinnen. Die Sargsammlung grenzt an die Operette.“ Für die Zeitschrift *bauhaus* verfasst Klee den Beitrag „exakte versuche im bereich der kunst“ und nimmt dabei auf die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts Bezug: „auch der kunst ist zu exakter forschung raum genug gegeben und die tore dahin stehen seit einiger zeit offen, was für die musik schon bis zum ablauf des achtzehnten jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen gebiet wenigstens beginn.“

On a visit to Berlin in March, he cannot miss the highly successful operetta *Madame Pompadour* by Leo Fall. Klee also very much appreciates Charlie Chaplin, here in the new silent film comedy *The Circus* (UA, USA, January 1928), since he, as his son Felix reports, was always happy when he saw comedians such as Chaplin and Grock, behind whose smile hid profound earnestness.

As assistant director at the Friedrichstheater, Felix Klee experiences the genesis of the opera *Pictures of an Exhibition*, directed by Kandinsky; he writes a description of the process. From December 1928 to January 1929, Klee leads a study journey to Egypt. He reports on the Egyptian Museum in Cairo: 'I also saw magnificent jewellery and, somewhere, a small musical instrument, which greatly fascinated me. The rest only partially meets my taste. The sarcophagus collection verges on an operetta.'

For the magazine *bauhaus*, Klee writes the essay 'exakte versuche im bereich der kunst' [Precise Experiments in the Field of Art], in which he makes reference to eighteenth-century music theory: 'art is also given enough space for precise research, and the doors thither have been open for some time now; what had already been done for music through the end of the eighteenth century is at least now beginning in the field of visual art.'



Paul Hindemith mit Bratsche / with viola, 1927
Mit freundlicher Genehmigung der Fondation Hindemith, Blonay, Schweiz



Gret Palucca tanzt den „Rosenkavalierwalzer“ / Gret Palucca dancing the 'Rosenkavalier Waltz', 1932
Foto: Hans Robertson, Courtesy: Gret-Palucca-Archiv, Akademie der Künste, Berlin



Kunstakademie Düsseldorf / Academy of Art Düsseldorf

1929

Die barocke Lehre vom polyphonen Satz oder Kontrapunkt hält in Klees Bildtiteln Einzug. In den folgenden Jahren weisen 13 Werke den Begriff „polyphon“ auf, so das Ölgemälde *polyphon gefasstes Weiss*, 1930, 140. Weitere Bilder wie zum Beispiel *Ad Parnassum*, 1932, 274, sind in pointillistisch-divisionistischer Technik gemalt und beruhen auf Klees Aufzeichnungen zur „höheren polyphonie“. Paul Klee liest das Manuskript der von Will Grohmann über ihn verfassten Monografie, welche Ende 1929 in den *Cahiers d'Art* veröffentlicht wird und schreibt ihm: „[...] Ich muss Ihnen meine Bewunderung aussprechen, wie Sie mein kompliziertes Innenportrait zu zeichnen wussten. Ein paar Mal war es mir, als ob Sie mir leibhaftig drinnen sässen – ein eigenes Gefühl [...]. Die Stelle von Bach erlaubte ich mir etwas zu präzisieren und das Übrige auf Mozart zu dirigieren.“ Zur Instrumentalmusik von Richard Strauss nimmt Klee eine zunehmend kritischere Haltung ein: „[...] dieser Strauss kann keinen Abend füllen (nicht mit Konzertmusik). Teils jodelt er in einem fort, und dann ist es wieder die raffinierteste Konditorei – und beides sagt mir nichts.“ Ein paar Jahre später bezeichnet er die sinfonische Dichtung *Don Juan* als „genialischen Schwindel“.

1929

The Baroque teachings of polyphonic movement and counterpoint find their way into the titles of Klee's works. In the years that follow, thirteen works have the term 'polyphonic' in their titles, including the oil painting *White Framed Polyphonically*, 1930, 140. Other pictures, such as *Ad Parnassum*, 1932, 274, are painted using a Pointillist-Divisionist technique and are based on Klee's notes on 'higher polyphony'. Klee reads the manuscript of Will Grohmann's monograph about him, which is published in *Cahiers d'Art* in late 1929, and writes to him: 'I must express my admiration about the way you drew my complicated inner portrait. Several times, it seemed to me as though you were actually sitting inside me – a strange feeling [...]. I have taken the liberty of refining the part about Bach somewhat and of channelling the rest to Mozart.' Klee takes on an increasingly more critical attitude towards the instrumental music of Richard Strauss: 'this Strauss cannot fill an entire evening (not with concert music). In some places, he yodels on and on, and then again it is the most refined confectionery – and both do nothing for me.' A few years later, he describes the symphonic poem *Don Juan* as an 'ingenious swindle'.

Am Bauhaus tritt die mit ihren Dostojewsky-Lesungen sehr erfolgreiche Rezitatorin Midia Pines mit dem *Traum eines lächerlichen Menschen* auf und wohnt bei Klees.

Ende Mai steht ganz Berlin anlässlich des Gastspiels der Mailänder Scala im Toscanini-Rausch. Klee möchte den „herrlichen Eindruck“, welche ihm die Eröffnungsvorstellung mit der Oper *Falstaff* von Giuseppe Verdi beschert hat, nicht verwischen und sieht von künftigen Aufführungen dieses Werkes ab (S. 112 f.).

1930

Am 12. Mai gastiert Paul Hindemith als Solist und Komponist im Dessauer Sinfoniekonzert: „Eine Unterbrechung des Gleichmasses bedeutete das Konzert am letzten Montag, insbesondere der Besuch Hindemith. [...] Seine Kammermusik Nummer 5 war ein sehr guter musikalischer Eindruck. Streng gestaltete Stücke, denen man es aber nicht anmerkt; die leicht scheinen. Köstliche Rhythmik und köstliche Kürze. Einzig der Klang hat noch die alte Herbe an sich; aber das liegt wohl an seinem Charakter. [...] Am andern Morgen kamen dann die Hindemiths zu mir ins Atelier, und das war das Netteste.“ Wenig später lobt Klee Hindemiths neue Oper *Neues vom Tage*. In den Dessauer Jahren erwirbt Klee seine zweite Geige.

1931

Am 1. Juli tritt Paul Klee eine Professur an der Kunstakademie in Düsseldorf an. Kurz vorher reist er zwecks beruflichen Abklärungen dorthin und verschafft sich einen ersten Eindruck vom dortigen Musikleben: „Gestern war ich im Opernhaus, wo man *Fidelio* gab, ich glaubte, schöne Musik hören zu wollen, es war aber mehr. Sehr gute Regie, prachtvoller Dirigent, gutes Orchester, gute Sänger.“ Es folgen offizielle Einladungen an die Städtischen Bühnen, welche unter dem Generalintendanten Walter Bruno Iltz und der musikalischen Leitung von Jascha Horenstein große Erfolge feiern.

Gret Palucca gastiert in Düsseldorf, ihrem Programm kann Klee nur teilweise zustimmen: „Der Tanzabend war sehr schön, manches Neue ist sehr gut, [...]. Die Tänze zu Bach waren vielleicht auch gut, aber sie passten nur oberflächlich zu Bach, und das tat nicht gut.“ Mit dieser Haltung schließt sich Klee den Anhängern einer absoluten, über jegliche Darstellung und Abbildung erhabenen Musik an. Palucca pflichtet ihm bei: „Ich erinnere mich aber, dass er mir gesagt hat, dass er nicht einverstanden sei, dass ich Bach tanzte. Er hat ja auch recht gehabt. Später habe ich nicht mehr nach Bachs Musik getanzt, [...] weil er [Bach] vollendet ist.“

Midia Pines, who achieved widespread acclaim for her readings of the works of Dostoyevsky, recites *The Dream of a Ridiculous Man* at the Bauhaus and stays with the Klees.

In late May, *tout* Berlin is in Toscanini fever as a result of the guest performance of the Milanese Teatro alla Scala. Klee does not want to efface the ‘magnificent impression’ which the opening performance of the opera *Falstaff* by Giuseppe Verdi left on him and thus refrains from attending any future performances of this work (p. 112 f.).

1930

On 12 May, Paul Hindemith gives a guest performance as soloist and composer at the symphony concert in Dessau: ‘The monotony was interrupted by last Monday’s concert, especially the visit by Hindemith. [...] His *Chamber Music No. 5* left a very good musical impression. Rigidly structured pieces which, however, do not seem to be so, but are instead rather light. Delightful rhythm and delightful terseness. Only the tone has something of the old acerbity about it; but this is probably due to his character. [...] The next morning, the Hindemiths then came to my studio; that was most pleasant.’ Shortly thereafter, Klee praises Hindemith’s new opera *Neues vom Tage* [News of the Day].

During his years in Dessau, Klee purchases his second violin.

1931

On 1 July, Paul Klee takes up a professorship at the Academy of Art in Düsseldorf. Shortly before, he travels there to clarify details of his tenure and gets a first impression of the city’s music scene: ‘Yesterday, I was in the opera house, where *Fidelio* was performed; I had hoped to hear beautiful music, but it was far more than that. Very good direction, magnificent conducting, a good orchestra and good singers.’

This is followed by official invitations to the various municipal stages, which were very successful under the general artistic management of Walter Bruno Iltz and the musical direction of Jascha Horenstein.

1932

Mehrmals besucht Paul Klee Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen*. In den Sinfoniekonzerten erhält er die Gelegenheit, namhafte Dirigenten wie Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter, die er von München her kennt, erneut zu hören, und stellt Vergleiche an: „Die ‚Neunte‘ [Sinfonie Nr. 9 von Ludwig van Beethoven] war eine ganz andere Symphonie als letztthin in Dessau. Also gibt es eigentlich viel mehr als neun Symphonien dieses Meisters. Weisbach ist der gestrige, der sich heutige Energien bewahrt hat. Andere gestrige wie Walter und Furtwängler sind milder geworden.“

Wolfgang Amadeus Mozart verehrt er über alles; dessen Opern bezeichnet er – anders als das kirchenmusikalische Werk – als „endgültig“ und meint: „Eine wirklich ganz sichere Freundschaft, unzertrennlich und tief verankert mit einem vorbildlichen Künstler zu schliessen, ist mir gelungen.“ Ob Klee mit dem Gemälde *Ad Parnassum*, 1932, 274, auf die berühmte Musiklehreschrift *Gradus ad Parnassum* von Johann Josef Fux aus dem Jahre 1725 anspielt, mit welcher unter anderen Mozart die Technik des polyphonen Stils erarbeitete, wird in jüngster Zeit angezweifelt.

1933

Paul Klee beschreibt die Oper *Rosse* (1932) des Schönberg-Schülers Winfried Zillig (1905–1963) als „hervorragend“ und zeichnet damit das zeitgenössische Musikschaffen aus. Am 31. Januar trifft er sich ein letztes Mal mit Karl und Leo Grebe zum „Quintenquartett von Haydn, ein Hauptwerk, und das gelang auch nicht nur am besten, sondern wirklich gut. Dabei ist zu bemerken, dass ich mich so frei gespielt hatte, um nur noch Gestaltungsakrobatik zu treiben [...]“. Nach über zehn Jahren gemeinsamem Musizieren scheint nun der Abschied gekommen. Die Gründe liegen nicht nur in der äußeren, politischen Situation: „Meine Partner spielen jetzt mit gleich bleibendem, schönem Eifer und sehr guter Technik, ohne indessen ins Geistige vorzudringen. Das ist der Rest die-

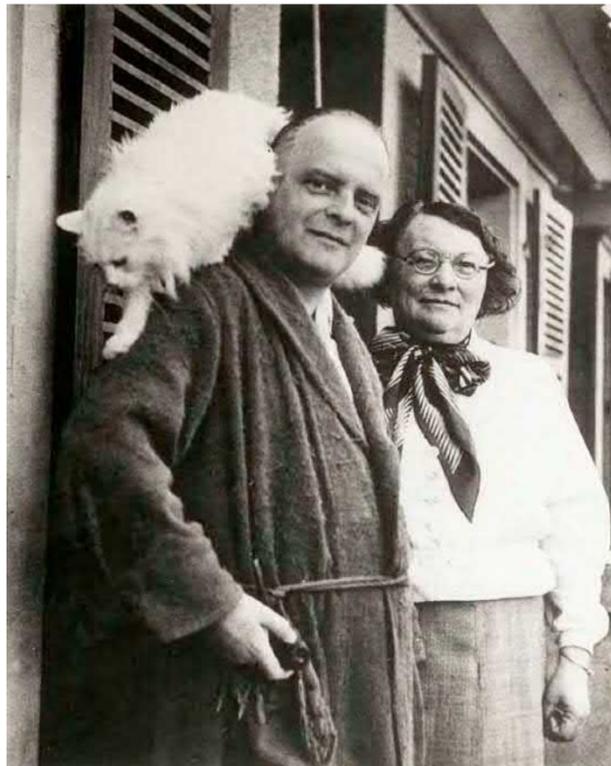
Gret Palucca makes a guest appearance in Düsseldorf; Klee is only partially satisfied with her programme: ‘The dance evening was quite delightful; some of the new pieces are very good [...]. The dances to Bach were perhaps also good, however they only fit Bach superficially, and that did not fare well.’ With this stance, Klee joins the supporters of absolute music above any description or illustration. Palucca agrees with him: ‘I do recall that he said to me that he did not agree with me dancing to Bach. And he was right in this. Later, I no longer danced to Bach’s music, [...] because he [Bach] is consummate.’

1932

Paul Klee attends several performances of Offenbach’s opera *The Tales of Hoffmann*. In symphony concerts, he has the opportunity to once again experience well-known conductors, such as Wilhelm Furtwängler and Bruno Walter, whom he knew from Munich, and draws comparisons: ‘The Ninth [*Symphony No. 9* by Ludwig van Beethoven] was an entirely different symphony than recently in Dessau. There are thus actually many more than nine symphonies by this master. Wiesbach is from yesterday, but with energy from today. Others from yesterday, such as Walter and Furtwängler, have become milder.’ He admires Wolfgang Amadeus Mozart above all others; Klee describes his operas – in contrast to his church music – as ‘definitive’ and states: ‘I have succeeded in forging a truly secure friendship with an exemplary artist, inseparable and deeply anchored.’ Whether Klee’s painting *Ad Parnassum*, 1932, 274 alludes to the famous musical treatise *Gradus ad Parnassum* (1725) by Johann Josef Fux, with the help of which Mozart, among others, developed the technique of polyphony, has been questioned in recent years.

ser musikalischen Aera, welche jetzt wohl bald zu Ende ist. Ob ich je mit Partnern spielen werde, die genau so sind wie ich?“ In Zeichnungen wie *Musik-Slave*, 1933, 136, *Schlechter Trommler*, 1933, 176, und dem Aquarell *entsprechende Musik*, 1933, 275, verarbeitet Klee das düstere Zeitgeschehen nach Hitlers Machtübernahme am 30. Januar.

Wenige Monate nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten wird Klee am 6. April aus seinem Amt entlassen und am 21. April mit sofortiger Wirkung beurlaubt. Ende Dezember emigriert er mit seiner Frau Lily in die Schweiz. Von den politischen Ereignissen vermag er sich trotz lakonischer Besucherperspektive nicht mehr völlig zu distanzieren: „Vorläufig drückt ein unangenehmes Gefühl auf den Magen, als ob dem neuen Jahr des geeinigten nationalen Deutschlands eine allzu zackelfugige Schaumweinorgie zum Anbruch verholfen hätte.“



Paul und Lily Klee mit Katze Bimbo I / Paul and Lily Klee with their cat Bimbo I, Kistlerweg 6, Bern, 1935
Foto: Fee Meisel, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee

1933

Paul Klee describes the opera *Rosse* (1932) by the Schönberg student Winfried Zillig (1905–1963) as ‘outstanding’, thereby commending contemporary musical creation.

On 31 January, he meets Karl and Leo Grebe for the last time for the ‘*Quinten Quartet* by Haydn, a major work, and the performance was not only the best, but also genuinely good. It should be noted that I played so freely only to perform compositional acrobatics [...]. After more than ten years of playing music together, it seems as though the time to bid farewell has come. The reasons for this lie not only in the external, political situation: ‘My partners now play with unvarying, beautiful fervour and very good technique, without however attaining a spiritual level. This is all that is left of this musical era, which now seems to be coming to an end. Will I ever play together with partners who are just like me?’

In drawings such as *Music Slave*, 1933, 136 and *Bad Drummer*, 1933, 176, as well as in the watercolour *Appropriate Music*, 1933, 275, Klee processes the bleak contemporary events after Hitler’s seizure of power on 30 January.

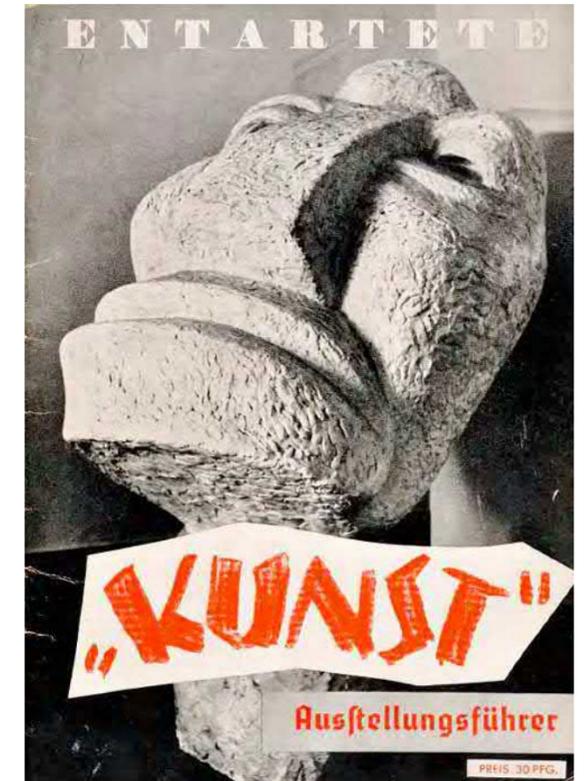
A few months after the assumption of power by the National Socialists, Klee is dismissed from his professorship on 6 April and, on 21 April, suspended from employment with immediate effect. In late December, he emigrates to Switzerland together with his wife Lily. Despite his laconic visitor’s point of view, he can no longer completely distance himself from political events: ‘At the present, I have an unpleasant feeling in my stomach, as though an all too torchlit champagne orgy had helped bring about the advent of the new year of unified national Germany.’

1934

„Unser Leben ist still und einfach, ich habe mit ganz kleinem Orchester wieder einiges gemalt.“ – Ob Klee die Natur beschreibt, künstlerische Theorien formuliert oder sein persönliches Befinden mitteilt; die Musik scheint ihm als eine Art Universalsprache zu dienen. Am Stadttheater Bern lernt Klee die Oper *Die goldenen Schuhe* von Peter I. Tschaikowsky kennen „Die Oper von Tschaikowsky wäre sonst schon recht, hübscher Stoff nach Gogol ‚Die Nacht vor Weihnachten‘ und Musik, die mit Glück russisches Volkstum einbezieht. Nicht etwa Volkstum ist, wie Mussorgsky. Also wenigstens Halbblut.“ Paul Klee widmet dem Komponisten Albert Moeschinger das Gemälde *dürre Pflanzen*, 1929, 342, als Dank für dessen dem Maler im Jahr zuvor dedizierten *3 Humoresken für Violine & Klavier*, op. 37.

1935

Im Ganguillet-Quartett trifft er auf seinen altbekannten Freund Fritz Lotmar, im Kayser-Quartett auf den Komponisten und Musiktheoretiker Hans Kayser, man spielt mit Vorliebe Mozart, Beethoven, Haydn und Schubert. Tag für Tag notiert Klee sowohl Musik als auch den Menüplan: „12.1. Samstag. Quintett bei Lotmar, Mozart Es dur, G moll. Spaghetti al burro mit Schinken. Salate: Sellerie, klein geschnitten, in Öl, fast ohne Wasser halb gekocht, rote Rüben, Brüssler. [...] 22.1. Dienstag. Abonnementskonzert ‚Mathis der Maler‘, Edwin Fischer. 1) Gerstotto, 2) Schweinsnieren, Rezept: Butter zerlassen [...].“ Im August äußern sich erste Anzeichen der posthum als Sklerodermie diagnostizierten Krankheit.



Katalog / catalogue „Entartete Kunst“, Zentrum Paul Klee, Bern

1934

‘Our life is quiet and simple; with a very small orchestra, I have painted several pictures again.’ – Whether Klee describes nature, formulates artistic theories or reports on his personal situation, music seems to serve him as a kind of universal language. At the municipal theatre in Bern, Klee becomes acquainted with the opera *Cherevichki* by Pyotr I. Tchaikovsky: ‘The opera by Tchaikovsky would otherwise be quite appropriate; delightful subject matter based on Gogol’s ‘Christmas Eve’ and music that felicitously incorporates Russian folklore, without itself becoming folkloristic, as with Mussorgski. Thus, at least half-bred.’

Paul Klee dedicates the painting *Withered Plants*, 1929, 342 to the composer Albert Moeschinger, in gratitude for the *Three Humoresques for Violin and Piano*, op. 37, which he had dedicated to the painter one year earlier.

1936

Klee weilt zur Erholung im bündnerischen Kurort Tarasp; das Kurkonzert lässt zu wünschen übrig: „Die Kapelle ist so ein normales Kaffeehausensemble von acht bis neun Musikern, wovon viele mehrerrere [sic!] Instrumenten tractieren.“

Eher noch hat es ihm der Tanz angetan: „Gestern Abend nach dem obligaten ‚Konzert‘ [...] noch Tanz in der Tiefe, wo die Berufstänzer sich producierten. Es war recht unterhaltend.“

1937

Das Geigenspiel wird ihm von seinem Hausarzt verboten: „[...] so war es für Klee wohl nicht so einfach, auf die abwechslungsreiche Malpause zu verzichten, nämlich auf der Staffelei Bachs Partita mit einem Bilde und seine geliebte Geige mit dem Pinsel zu tauschen.“

1935

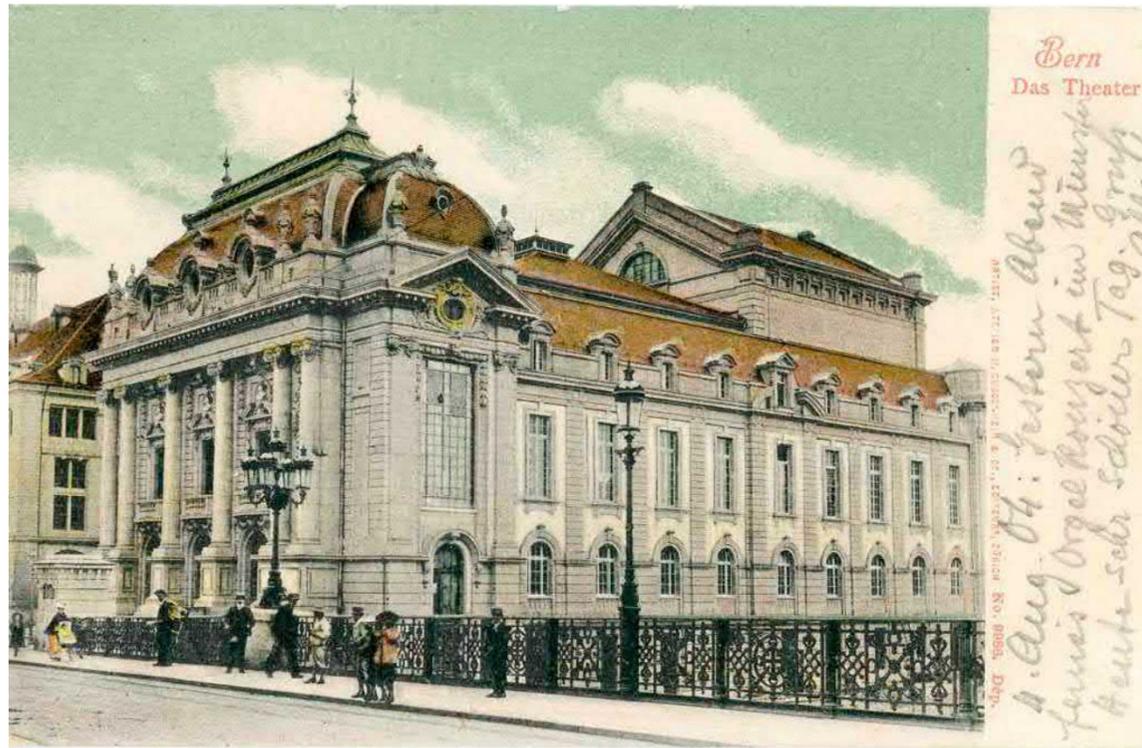
In the ‘Ganguillet Quartet’, he is reunited with his old friend Fritz Lotmar, in the ‘Kayser Quartet’ with the composer and music theoretician Hans Kayser; they play especially Mozart, Beethoven, Haydn and Schubert.

Day in, day out, Klee notes both the music played and the food eaten:

‘12 January, Saturday. Quintet at Lotmar’s home, Mozart E-flat major, G minor. Spaghetti al burro with ham. Salads: celery, cut small, in oil, parboiled almost without water, red beets, Brussel sprouts. [...]

22 January. Subscription concert, *Mathis der Maler*, Edwin Fischer. 1) Gerstotto, 2) pig’s kidneys, recipe: Melt butter [...].’

In August, the first symptoms of the disease diagnosed posthumously as scleroderma appear.



Stadttheater Bern, Postkarte / Bern Theatre, Postcard



EIDOLA: KNAYEROS, weiland Pauker / Erstwhile Kettledrummer, 1940, 102 Zentrum Paul Klee, Bern

1938

Umso häufiger erscheinen in Klees letzter intensiver Schaffensphase musikbezogene Bildthemen, meist in Form von symbolisch-fantastischen Opernfiguren, Instrumenten oder zur Musik ganz allgemein; so die Zeichnungen *wie sie musicieren!*, 1938, 442, „*harpia harpiana*“, für *Tenor und Sopranobimbo (unisono) in Ges.*, 1938, 447, oder *basso barbaro*, 1939, 103.

1939

Das Theater bleibt bis an sein Lebensende bedeutsam. Klee verfolgt das Engagement seines Sohnes als Schauspieler und Regisseur an den Theatern in Ulm (1933–38), Wilhelmshaven (1939) und Göttingen (1940). Wenn der Maler bei „Molière allmählich ans Ende“ kommt, also das Gesamtwerk des Dichters gelesen hat, gilt dies ebenso für viele weitere Bühnenschriftsteller. Mozarts Opern erschließt Klee nun aus der

1936

Klee spends time recovering at the Tarasp health resort; the concert at the resort leaves much to be desired: ‘The band is a normal coffeehouse ensemble with eight or nine musicians, of whom many maltreat several instruments.’

He is more impressed by the dance performance: ‘Yesterday evening, after the obligatory “concert” [...], dance in the depth of the night, where the professional dancers showed off. It was quite entertaining.’

1937

His family physician forbids him to play the violin: ‘it was thus presumably not so easy for Klee to forego the diversified break from painting, namely to exchange Bach’s *Partita* for a painting on an easel and his beloved violin for a paintbrush.’

1938

Music-related themes appear all the more frequently in Klee’s final, intensive creative phase, mostly in the form of symbolic, fantastical opera figures, instruments or music in general, such as with the drawings *How They Make Music!*, 1938, 442, ‘*harpia harpiana*’, for *Tenor and Sopranobimbo (in Unisono) in G Flat*, 1938, 447, and *basso barbaro*, 1939, 103.

1939

The theatre remains important for him through the end of his life. Klee follows the involvement of his son as an actor and director at the theatres in Ulm (1933–38), Wilhelmshaven (1939) and Göttingen (1940). When the painter ‘gradually [comes to] the end of Molière’, that is to say when he has finally read the author’s complete works, the same can be said for many other playwrights. Klee now explores Mozart’s operas from the perspective of secondary literature and describes the book *Mozart auf dem Theater* by Ernst Lert as the ‘best work on the theatrical side of Mozart’.

Optik der Sekundärliteratur und bezeichnet das Buch *Mozart auf dem Theater* von Ernst Lert als „beste Arbeit über die theatrale Seite Mozarts“.

Rolf Bürgi, der als Freund und wichtigster Berater die Familie über Klees Tod hinaus unterstützt, erinnert sich an eine von Klees Leidenschaften: „Er [Klee] möchte so eine richtige kleine Zirkusreiterin, wie wir sie manchmal im Zirkus bewundert haben, wieder einmal sehen, mit Ballettröckchen und allem Zubehör. [...] Wir können ihm den Wunsch erfüllen, und Klee geht mit uns noch mal in den Zirkus Knie.“

In Auseinandersetzung mit seinem eigenen Tod greift Klee auf den von ihm besonders geschätzten Dichter Aischylos zurück: „Ich habe von der Orestie nun glücklich drei Übertragungen nacheinander gelesen. Und zwar Stück für Stück, Szene für Szene, in der Meinung, das Richtige als dazwischenliegend zu treffen. Natürlich komme ich nicht von ungefähr ins tragische Geleis, viele meiner Blätter weisen darauf hin und sagen: es ist an der Zeit. Ob ich je eine Pallas hervorbringe?“

1940

In 5 Zeichnungen seiner 24 Blätter umfassenden „Eidola“-Serie erweist Klee prägnanten Musiker-Typen gleichsam urbildhaft die Referenz. Darauf verweisen die Titel *EIDOLA: weiland Musiker*, 1940, 81, *EIDOLA: weiland Buffosänger*, 1940, 89, *EIDOLA: weiland Harfner*, 1940, 100, *EIDOLA: KNAYEROS, weiland Pauker*, 1940, 102; *EIDOLA: weiland Pianist*, 1940, 104.

Am 29. Juni stirbt Paul Klee in der Klinik St. Agnese in Locarno-Muralto infolge einer Herzlähmung.

Die vorliegende Chronologie ist eine überarbeitete Fassung folgender Beiträge: Beate Schlichenmaier: *Paul Klee und die Musik – Chronologie*, erstmals erschienen in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, hrsg. von Michael Baumgartner und Marianne Keller, Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern, Ostfildern 2006, sowie diess., *Paul Klees 'Theaterleben'*, erstmals erschienen in: *Paul Klee. Überall Theater*, hrsg. von Christine Hopfengart, Ausst.-Kat. Zentrum Paul Klee, Bern, Ostfildern 2007. Auf Quellenachweise und Anmerkungen wurde in der vorliegenden Fassung verzichtet. Wir bedanken uns beim Verlag Hatje Cantz für die Genehmigung des Wiederabdrucks.

Rolf Bürgi, who, as a friend and most important advisor, supports the family even after Klee's death, reminisces on one of Klee's passions: 'He [Klee] would like to once again see a genuine, small circus rider, such as those we occasionally used to admire, with tutu and all the accoutrements. [...] We can fulfil his wish, and Klee once again attends the Circus Knie with us.' In dealing with his own death, Klee refers back to Aeschylus, a poet whom he particularly admires: 'I am pleased to have successively read three translations of the *Oresteia*, one after the other. And did this play by play, scene by scene, since I believed I could find what is essential somewhere in between. It is, of course, no coincidence that I have ended up on the tragic track; many of my pictures refer to this and say: It is high time. Will I ever bring forth a Pallas?'

1940

In five drawings from his *Eidola* series, comprised of altogether twenty-four works, Klee pays tribute to sententious musician types as archetypes, so to speak: *EIDOLA: Erstwhile Musician*, 1940, 81; *EIDOLA: Erstwhile Buffo*, 1940, 89; *EIDOLA: Erstwhile Harpist*, 1940, 100; *EIDOLA: KNAYEROS, Erstwhile Kettledrummer*, 1940, 102; and *EIDOLA: Erstwhile Pianist*, 1940, 104.

On 29 June Paul Klee dies as a result of heart paralysis in St. Agnese Hospital in Muralto, Locarno.

The following chronology is a revised version of following contributions: Beate Schlichenmaier, 'Paul Klee und die Musik – Chronologie', first published in: *Paul Klee. Melodie und Rhythmus*, ed. Michael Baumgartner and Marianne Keller, exh. cat. Zentrum Paul Klee, Bern (Ostfildern 2006); and idem, 'Paul Klees "Theaterleben"', first published in: *Paul Klee. Überall Theater*, ed. Christine Hopfengart, exh. cat. Zentrum Paul Klee, Bern (Ostfildern 2007). The current version dispenses with references and annotations.

We are grateful to Hatje Cantz for authorising this reprint.



Paul Klee in seinem Atelier / in his studio, Kistlerweg 6, Bern, Sommer 1939
Foto: Felix Klee, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee

*Meine
Menschengesichter
sind wahrer
als die wirklichen.*

PAUL KLEE, 1901

A N H A N G

A P P E N D I X

KURZBIOGRAFIE

A SHORT BIOGRAPHY

1879

Klee wird in Münchenbuchsee bei Bern als Sohn des Musiklehrers Hans Klee (1849–1940) und seiner Frau Ida (1855–1921) geboren.

1898–1901

Nach langem Schwanken zwischen Musik und Malerei entschließt sich Klee zum Kunststudium. Er geht nach München und wird zunächst Schüler in der privaten Malschule von Heinrich Knirr. Im Herbst 1900 studiert er an der Kunstakademie bei Franz von Stuck.

1901/02

Klee reist mit dem Bildhauer Hermann Haller nach Italien und besucht u. a. Mailand, Genua, Rom und Neapel. Er erlebt eine Schaffenskrise angesichts der Kunst der Antike und der Renaissance.

1902

Verlobung mit der Münchener Pianistin Lily Stumpf.

1902–06

Klee lebt zurückgezogen in seinem Berner Elternhaus, um seine persönliche Ausdrucksform zu entwickeln.

1906

Heirat mit Lily Stumpf und Übersiedlung nach München.

1907

30. November: Geburt des Sohnes Felix.

1879

Klee is born in Münchenbuchsee near Bern as the son of the music teacher Hans Klee (1849–1940) and his wife Ida (1855–1921).

1898–1901

After fluctuating for some time between music and painting, Klee decides to study art. He moves to Munich and enrolls in Heinrich Knirr's private painting school. In the autumn of 1900, he begins studying at the Academy of Fine Arts in the class of Franz von Stuck.

1901/02

Klee travels to Italy together with the sculptor Hermann Haller and visits, among other places, Milan, Genoa, Rome and Naples. He experiences a creative crisis due to his encounters with the art of antiquity and the Renaissance.

1902

Becomes engaged to Lily Stumpf, a pianist from Munich.

1902–06

Klee lives reclusively in his parents' home in Bern in an effort to develop his own personal form of expression.

1906

Marries Lily Stumpf and moves to Munich.

1907

30 November: birth of his son Felix.

1910

Erste Einzelausstellung Klees mit Stationen im Kunstmuseum Bern, Kunsthaus Zürich, in Winterthur und Basel.

1911

Bekannschaft mit den Künstlern des Blauen Reiter. Klee beginnt, ein Verzeichnis seiner Werke zu führen.

1912

Klee ist an der 2. Ausstellung des Blauen Reiter beteiligt, in der ausschließlich Werke auf Papier gezeigt werden. Bei einer Reise nach Paris lernt er Robert Delaunay kennen und sieht Werke von Matisse, Picasso, Rousseau.

1913

Klee nimmt am *Ersten Deutschen Herbstsalon* – der wichtigsten Überblicksausstellung der Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg – in der Galerie Der Sturm in Berlin teil.

1914

April: Klee unternimmt mit August Macke und Louis Moilliet eine Reise nach Tunesien. Künstlerischer Durchbruch im Hinblick auf die Verwendung der Farbe.

1916–18

Klee absolviert seinen Militärdienst als Schreiber in einer Fliegerschule. Kein Fronteinsatz.

Mit seinen Ausstellungen in der Sturm-Galerie avanciert Klee zu einer Kultfigur der jungen Kunst. Im Dezember 1918 beendet er seine Tagebucheinträge.

1919

Klee schließt einen Generalvertretungsvertrag mit dem Münchener Galeristen Hans Goltz ab.

1920

Große Retrospektive mit 362 Arbeiten in der Galerie Neue Kunst von Hans Goltz. Die ersten Klee-Monografien (verfasst von Leopold Zahn und Hans von Wedderkop) erscheinen. Ein Jahr später folgt Wilhelm Hausensteins Buch *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee*.

Am 25. November wird Klee an das Bauhaus in Weimar berufen.

1910

First solo exhibition, with venues in the Kunstmuseum Bern and the Kunsthaus Zürich, as well as in Winterthur and Basel.

1911

Meets the artists of the 'Blaue Reiter' [Blue Rider] group. Klee begins to keep a register of his works.

1912

Klee participates in the second Blaue Reiter exhibition, in which only works on paper are shown. During a trip to Paris, he meets Robert Delaunay and sees works by Matisse, Picasso and Rousseau.

1913

Klee participates in the *Erster Deutscher Herbstsalon* [First German Autumn Salon] – the most important survey exhibition of the avant-garde before the First World War – at the gallery Der Sturm in Berlin.

1914

April: Klee travels to Tunisia together with August Macke and Louis Moilliet. Artistic breakthrough with regard to the use of colour.

1916–18

Klee completes his military service as a clerk in an aviation school. No battlefield action. With his exhibitions in the gallery Der Sturm, Klee advances to become a cult figure within the young art scene. In December 1918, he ceases making entries in his diary.

1919

Klee signs a general agency agreement with the Munich-based gallerist Hans Goltz.

1921

Übersiedlung nach Weimar. Klee nimmt seine Lehrtätigkeit am Bauhaus auf.

1923

In der Berliner Nationalgalerie hat Klee seine erste Museums-Ausstellung. In Weimar findet im Sommer die große Bauhaus-Ausstellung statt.

1924

Erste Klee-Ausstellung in Amerika in der New Yorker Société Anonyme. Gründung der Ausstellungsgemeinschaft *Die Blaue Vier* unter Leitung von Galka Scheyer. Klee hält im Kunstverein Jena den einzigen öffentlichen Vortrag seines Lebens (publiziert 1945 unter dem Titel „Über die moderne Kunst“). Sommerreise nach Sizilien. Auflösung des Bauhauses in Weimar.

1925

Der Gemeinderat von Dessau beschließt die Übernahme des Bauhauses. In der Reihe der Bauhausbücher erscheint Klees *Pädagogisches Skizzenbuch*.

1926

Klee zieht nach Dessau um. Er bewohnt dort gemeinsam mit Kandinsky eines der von Walter Gropius erbauten Meisterhäuser.

1929

Studienreise nach Ägypten (Winter 1928/29). Zu seinem 50. Geburtstag widmet ihm die Berliner Galerie Flechtheim eine große Ausstellung, die anschließend vom Museum of Modern Art in New York übernommen wird.

1931

Klee verlässt das Bauhaus wegen wachsender Unzufriedenheit mit seinen Lehrverpflichtungen und übernimmt eine Professur an der Kunstakademie Düsseldorf. Sommerreise nach Sizilien.

1932

Schließung des Bauhauses in Dessau auf Antrag der Nationalsozialisten.

1920

Large-scale retrospective with 362 works at Hans Goltz's Galerie Neue Kunst. The first Klee monographs (written by Leopold Zahn and Hans von Wedderkop) are published, followed one year later by Wilhelm Hausenstein's book *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee* [Kairouan, or the Story of the Painter Klee].

On 25 November, Klee is appointed to the Bauhaus in Weimar.

1921

Move to Weimar, Klee begins teaching at the Bauhaus.

1923

Klee has his first museum exhibition in Germany at the Nationalgalerie in Berlin. In Weimar, the large Bauhaus exhibition takes place in the summer.

1924

First Klee exhibition in America at the Société Anonyme in New York. Founding of the exhibition group The Blue Four, initiated by Galka Scheyer. Klee holds the only public lecture of his life (published in 1945 under the title 'Über die moderne Kunst' [On Modern Art] at the Kunstverein Jena. Summer trip to Sicily. Dissolution of the Bauhaus in Weimar.

1925

The town council of Dessau decides in favour of taking over the Bauhaus. Klee's *Pädagogisches Skizzenbuch* [Pedagogical Sketchbook] is published as part of the series of 'Bauhaus Books'.

1926

Klee moves to Dessau. Together with Kandinsky, he shares one of the Masters' Houses designed by Walter Gropius.

1929

Study journey to Egypt (winter 1928/29). In honour of Klee's fiftieth birthday, Galerie Flechtheim in Berlin dedicates a large exhibition to him, which is subsequently taken over by the Museum of Modern Art in New York.

1933

Machtübernahme der Nationalsozialisten. Klee wird aus seinem Düsseldorfer Lehramt entlassen und siedelt Ende Dezember nach Bern über.

1935

Große Retrospektive mit 294 Werken in der Kunsthalle Bern. Erste Anzeichen einer schweren Krankheit.

1936

Weitgehende Unterbrechung der künstlerischen Produktion.

1937

In der Ausstellung *Entartete Kunst* in München werden 17 Arbeiten von Klee gezeigt. Mehr als 100 seiner Werke werden in deutschen Museen beschlagnahmt. Klees gesundheitlicher Zustand stabilisiert sich vorübergehend, und seine Produktivität nimmt wieder zu.

1939

Klees Gesundheitszustand verschlechtert sich. Gleichzeitig ist seine künstlerische Jahresbilanz mit 1253 Werken so umfangreich wie nie zuvor.

1940

Klee stirbt am 29. Juni in Locarno-Muralto.

1931

Klee leaves the Bauhaus because of growing dissatisfaction with his teaching responsibilities and takes on a professorship at the Academy of Art in Düsseldorf. Summer trip to Sicily.

1932

Closure of the Bauhaus in Dessau at the behest of the National Socialists.

1933

Seizure of power by the National Socialists. Klee is dismissed without notice from his teaching position in Düsseldorf and moves to Bern in late December.

1935

Large retrospective with 294 works at the Kunsthalle Bern. First signs of a serious illness.

1936

Substantial interruption of artistic production.

1937

CHO Seventeen works by Klee are included in the exhibition *Entartete Kunst* [Degenerate Art] in Munich. More than one hundred of his works are confiscated from German museums. Klee's health condition temporarily stabilises, and his productivity once again increases.

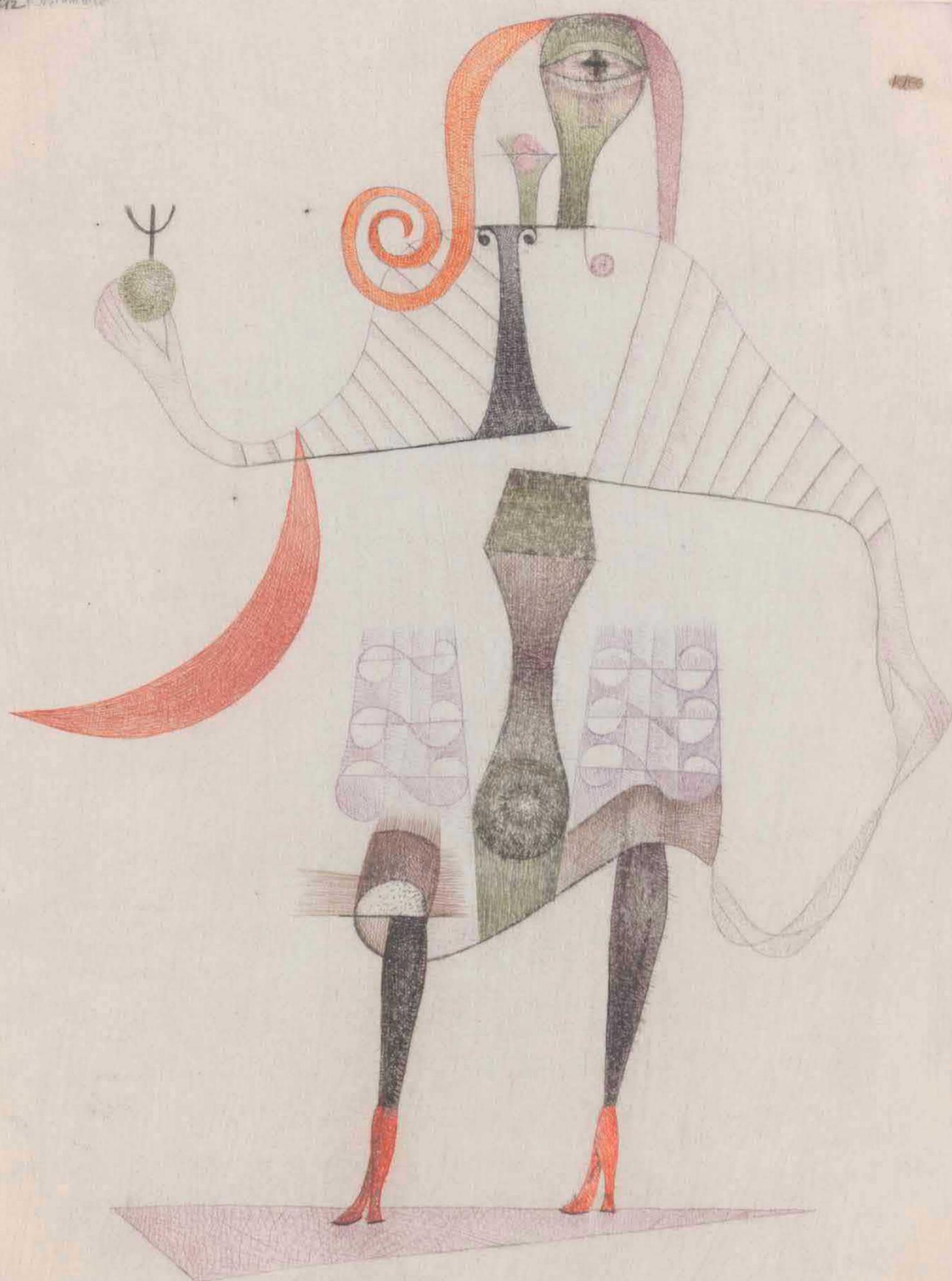
1939

Klee's state of health deteriorates. At the same time, with 1,235 works, his annual artistic production is greater than ever before.

1940

Klee dies on 29 June in Muralto, Locarno.

CHO



AUSGEWÄHLTE LITERATUR

SELECTED LITERATURE

Klee, Paul: *Pädagogisches Skizzenbuch*, München 1925 (= Bauhausbücher, Bd. 2).

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

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

Klee, Paul: *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979, faksimilierte Ausgabe des Originalmanuskriptes von Paul Klees erstem Vortragszyklus am Bauhaus Weimar 1921/22.

Klee, Paul: *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988.

Klee, Paul: „Über die moderne Kunst“, in: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, hrsg. von Thomas Kain, Mona Meister und Franz-Joachim Verspohl, Jena 1999, S. 11–46 [Faksimile] und S. 48–69 [Transkription] (= Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10).

Bonnefoit, Régine: *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg 2009 (= Schriften zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 76).

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

Geelhaar, Christian: *Paul Klee und das Bauhaus*, Köln 1972.

Geelhaar, Christian: „Paul Klee“, in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Karin von Maur, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 1985, S. 422–429.

Gerhard, Anselm: „Wie eine verscherzte Geliebte. Paul Klees Musikverständnis im Spiegel seiner Musikkritiken“, in: *Berner Almanach Band 4, Musik*, hrsg. von Gabriela Kaegi, Doris Lanz und Christina Omlin unter redaktioneller Mitarbeit von Lislot Frei, Bern 2001, S. 335–341.

Gott dang, Andrea: *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, Habil.-Schr. München 2003, München/Berlin 2004 (= Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, Bd. 4).

Grohmann, Will: *Paul Klee*, Stuttgart 1954.

Hopfengart, Christine: *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebbling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905–1960*, Diss. Köln 1987, Mainz 1989 [erg. Neuauf. Wabern bei Bern 2005].

TEXTS BY PAUL KLEE

Geelhaar, Christian (ed.): *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze* (Cologne 1976).

Glaesemer, Jürgen (ed.), *Paul Klee. Beiträge zur bildnerischen Formlehre* (Basel/Stuttgart 1979) – facsimile edition of the original manuscript of Paul Klee's first series of lectures at the Bauhaus in Weimar in 1921/22.

Klee, Paul: *Pädagogisches Skizzenbuch* [= Bauhausbücher, vol. 2] (Munich 1925).

Klee, Felix (ed.): *Paul Klee. Briefe an die Familie 1893–1940*, 2 volumes (Cologne 1979).

Klee, Paul: *Tagebücher 1898–1918*, new text-critical edition, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, prepared for publication by Wolfgang Kersten (Stuttgart/Teufen 1988).

Klee, Paul: „Über die moderne Kunst“, in: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag*, ed. Thomas Kain, Mona Meister and Franz-Joachim Verspohl [= Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, vol. 10] (Jena 1999), pp. 11–46 [facsimile] and pp. 48–69 [transcription].

BOOKS, ESSAYS

Bonnefoit, Régine: *Die Linientheorien von Paul Klee* [= Schriften zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, vol. 76] (Petersberg 2009).

Düchting, Hajo: *Paul Klee. Malerei und Musik* (Munich/London/New York 1997).

Geelhaar, Christian: *Paul Klee und das Bauhaus* (Cologne 1972).

Geelhaar, Christian: „Paul Klee“, in: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, ed. Karin von Maur, exh. cat. Staatsgalerie Stuttgart (Munich 1985), pp. 422–29.

Gerhard, Anselm: „Wie eine verscherzte Geliebte. Paul Klees Musikverständnis im Spiegel seiner Musikkritiken“, in: *Berner Almanach Band 4, Musik*, ed. Gabriela Kaegi, Doris Lanz and Christina Omlin, with editorial assistance by Lislot Frei (Bern 2001), pp. 335–41.

Gott dang, Andrea: *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee in der Malerei im deutschsprachigen Raum 1780–1915*, habilitation University of Munich 2003 [= Münchener Universitätschriften des Instituts für Kunstgeschichte, vol. 4] (Munich/Berlin 2004).

Grohmann, Will: *Paul Klee* (Stuttgart 1954).



WERKANGABEN

VORBEMERKUNGEN ZU DEN WERKANGABEN

Verwendetes Zeichen und verwendete Abkürzung

? Ein Fragezeichen „?“ vor einem Datum oder einer Ortsbezeichnung bedeutet, dass die entsprechende Angabe möglicherweise ungenau, nicht zutreffend oder unkorrekt ist.

Schreibweisen von Orten

In den Rubriken „Provenienz“ werden Orte mit ihrem deutschen Namen aufgeführt (z.B.: Brüssel anstelle von Bruxelles).

In den Rubriken „Literatur“, „Ausstellung/en“ und „Auktion/en“ werden Orte mit dem originalsprachlichen Namen (z.B.: Bruxelles anstelle von Brüssel), wie sie in den Publikationen (in Titellei respektive Impressum) aus der fraglichen Zeit nachgewiesen sind.

Bei Orten in den USA wird dem Namen zumeist der jeweilige Bundesstaat in Abkürzung beigefügt, insbesondere wenn gleichlautende Orte in mehreren Bundesstaaten existieren (z.B.: Washington, D. C.).

Schreibweisen von Institutionen

Institutionen sind in den Rubriken „Provenienz“, „Literatur“, „Ausstellung/en“ und „Auktion/en“ mit ihrem historisch korrekten Namen aufgeführt (z.B.: Berner Kunstmuseum, Bern, anstelle von Kunstmuseum Bern), wie dieser in Publikationen (in Titellei respektive Impressum) oder Geschäftspapieren (im Briefkopf eines Briefbogens) aus der fraglichen Zeit nachgewiesen ist.

Die Werkangaben wurden entnommen aus

Catalogue raisonné Paul Klee, Verzeichnis des gesamten Werkes in 9 Bänden, ed. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 2003.

Ergänzt und redaktionell überarbeitet von Eva Wiederkehr Sladeczek, Zentrum Paul Klee, Bern und Stefan Frey, Hinterkappelen.

Es handelt sich bei allen Werken, die im Werkteil dieses Katalogs aufgeführt werden, um unverkäufliche Leihgaben aus Museen und öffentlichen wie privaten Sammlungen. Ausnahmen stellen folgende Werke dar: *Die Sängerin L. als Fiordiligi*, welches zum Zeitpunkt der Ausstellung *Paul Klee. Musik und Theater in Leben und Werk* (2018) und der Veröffentlichung dieses Katalogs im Besitz der Galerie Thomas, München und verkäuflich ist, sowie die Werke *Maske für Falstaff* und *Eine Blume tritt auf*, die als Kommissionsware in der Galerie Thomas zum Verkauf stehen. Diese Werke sind in den Werkangaben mit * gekennzeichnet.

Verwendete Begriffe in der Rubrik „Provenienz“

mindestens Der Begriff „mindestens“ wird zur Bestimmung der Zeitdauer verwendet, in der sich ein Kunstwerk im Eigentum oder Besitz einer Person oder einer Institution befunden hat. Die Angabe „mindestens 1925“ bedeutet, dass gemäß schriftlicher oder bildlicher Quellen eine Person oder eine Institution das betreffende Kunstwerk mindestens im Jahre 1925 besessen hat. Möglicherweise hat sie es auch schon 1924 oder früher – respektive auch noch 1926 oder später – besessen, was aber weder durch schriftliche noch bildliche Quellen zu belegen ist.

vermutlich 1950 Werner Allenbach, Rolf Bürgi, Hans Meyer-Benteli und Hermann Rumpf haben vermutlich in den Jahren 1947 bis 1950 als Gesellschafter der Klee-Gesellschaft, Bern, ihre persönlichen Kunstsammlungen mit Kunstwerken aus dem von ihnen 1946 erworbenen Nachlass Paul Klee erweitert. Da sich der genaue Zeitpunkt einzelner Eigentumsübertragungen bei den betreffenden Kunstwerken nicht mehr rekonstruieren lässt, ist er jeweils mit „vermutlich 1950“ angegeben.

1918, **184**

LITERATUR

Michael Baumgartner, „ein ganz bedeutendes Schauspiel, die Menge und die unglaubliche Kühnheit auf dem hohen Seil“. Paul Klees Faszination für den Zirkus und die Akrobaten, in: Ausst.kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007, S. 227–233, hier S. 229, Abb. Cathrin Klingsöhr-Leroy (Hrsg.), Franz Marc Museum. Werke, Köln 2008, S. 289, Farbabb. S. 223

AUSSTELLUNGEN

Expressionismus in Malerei und Plastik, Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, 15.12.1946–15.1.1947, Nr. 62

Von Nolde bis Klee. Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, Kölnischer Kunstverein, Köln, März 1947, Nr. 37

vermutlich Ausstellung Paul Klee. 40 Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter aus einer Privatsammlung, Galerie Otto Ralfs, Braunschweig, 28.6.–13.7.1947, Nr. 30–37 („8 Blätter ohne Titel“; darunter vermutlich „Im Circus“, 1918, 117)

Paul Klee 1879–1940. Werke aus den Jahren 1904 bis 1940, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, Januar–Februar 1956, Nr. 15

Der expressionistische Impuls. Meisterwerke aus Wuppertals grossen Privatsammlungen, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 24.2.–18.5.2008, Farbabb. S. 305

[Eröffnungsausstellung des Franz Marc Museum], Franz Marc Museum, Kochel a. See, 22.6.2008–10.1.2009 (zur Ausstellung erschien die Publikation Franz Marc Museum. Werke, hrsg. v. Cathrin Klingsöhr-Leroy, Köln 2008, S. 289, Farbabb. S. 223)

Paul Klee. Die Konstruktion des Geheimnisses, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 5.6.–11.9.2011, ohne Nr.

254

1918, **184**

ABB. S. 49

ANNA UND LEOPOLD

FEDER AUF PAPIER AUF KARTON

PROVENIENZ

STANDORT

254

1918, **184**

LITERATUR

Kurt Martin, Kunst unserer Zeit in Neuerwerbungen der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Baden-Baden 1955, Nr. 29, Abb.

Marianne Vogel, Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst, München 1992, S. 130

AUSSTELLUNGEN

Kunst unserer Zeit. Neuerwerbungen 1948–Frühjahr 1955, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, 26.2.–15.5.1955, Nr. 75

Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 12.12.1979–2.3.1980, Nr. 360, Abb.

Paul Klee. Bildwelten, Stadtgalerie, Klagenfurth, 24.6.–25.9.2005, Nr. 24, Farbabb.

Paul Klee. Mythos Fliegen, H2 – Zentrum für Gegenwartskunst im Glaspalast, Augsburg, 23.11.2013–23.2.2014, Nr. 34, Farbabb.

254

1918, **184**

ABB. S. 51

VOGELKOMÖDIE

LITHOGRAPHIE AUF BÜTTEN

STANDORT

LITERATUR

STANDORT

254

1919

ABB. S. 53

OHNE TITEL

FEDER, AQUARELL UND BLEISTIFT AUF INGRESPAPIER, MIT AQUARELL UND BLEISTIFT EINGEFASST, AUF KARTON

PROVENIENZ

STANDORT

LITERATUR

AUSSTELLUNGEN

STANDORT

STANDORT

AUSSTELLUNGEN

1919

OHNE TITEL

AUKTION

ABB. S. 57

OHNE TITEL (GEKRÖNTER DICHTER)

HANDPUPPE; KOPF: GIPS, GEFASST, HAARE: DRAHT, GEWAND: LEINEN

STANDORT

LITERATUR

STANDORT

LITERATUR

STANDORT

STANDORT

AUSSTELLUNGEN

Paul Klee, 1915, Paul Klee, 1915, Oils on Paper, 64 x 91 cm, Kunstmuseum Winterthur

Paul Klee. L'ironie à l'œuvre, Centre Pompidou, Paris, 6.4.–1.8.2016, S. 303, Farbabb.

Paul Klee. Zwischen Himmel und Erde. Bilderwelten von Paul Klee, Stadtmuseum, Lindau, 1.4.–27.8.2017, S. 87, Farbabb.

Paul Klee. Die Kunst des Kindes, Zürich, 1969, S. 100, Farbabb.

Paul Klee. Die Kunst des Kindes, Zürich, 1969, S. 100, Farbabb.

ABB. S. 69

SCHLEIERTANZ VEIL DANCE 1920, 66

FEDER AUF PAPIER AUF KARTON 18,3 X 27,8 CM SIGNIERT UNTEN MITTE: KLEE BEZEICHNET AUF DEM KARTON MIT RANDLEISTE UNTEN LINKS: 1920. 66. SCHLEIERTANZ

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 3, Nr. 2411

PROVENIENZ Paul Klee, München (1920–mindestens 1921) Rudolf Ibach, Barmen (?–1940) Helene Elisabeth (genannt Lilli) Ibach-Wolters, Wuppertal (1940–mindestens 1954 / spätestens 1980) Hulda Elsa (genannt Etta) Stangl-Ibach, München (spätestens 1980–1990) Nachlass Hulda Elsa (genannt Etta) Stangl-Ibach, München (1990–?) Von der Heydt-Museum, Wuppertal (1992–2011; Dauerleihgabe aus dem Nachlass von Etta Stangl, geb. Ibach)

STANDORT Franz Marc Museum, Kochel a. See (seit 2011; Dauerleihgabe aus Privatbesitz)

LITERATUR Hans Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Wildpark-Potsdam 1931, S. 422 Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 144, Abb. Will Grohmann, Paul Klee. Handzeichnungen, Köln 1959, S. 24, Abb. Margaret Plant, Paul Klee. Figures and Faces, London 1978, S. 70, Abb. Carola Müller, Das Zeichen in Bild und Theorie bei Paul Klee, Dissertation, Technische Universität, München 1979, S. 55, Abb. Calliope Rigopoulou, La scène chez Paul Klee, Thèse de Doctorat, Universität Paris I, Paris 1983, Nr. 162, Abb. Susan Laikin Funkenstein, Figurations of women dancers in Weimar Germany (1918–1933): Hanna Hoech, Otto Dix, and Paul Klee, Dissertation, University of Wisconsin-Madison, Madison 2001, S. 188–192, 197, 205, 219, 252, Abb.

K[athryn] Porter Aichele, Paul Klee’s Pictorial Writing, Cambridge 2002, S. 84–86, Abb. Cathrin Klingsöhr-Leroy (Hrsg.), Franz Marc Museum. Werke, Köln 2008, S. 289, Farbabb. S. 230 Yubii Noda, Paul Klees Schriftbilder: Blick auf Asien, den Orient und die Musik, Tokyo 2009, S. 37, Abb.

262

Paul Klee, 1915, Paul Klee, 1915, Oils on Paper, 64 x 91 cm, Kunstmuseum Winterthur

Paul Klee. L'ironie à l'œuvre, Centre Pompidou, Paris, 6.4.–1.8.2016, S. 303, Farbabb.

Paul Klee. Zwischen Himmel und Erde. Bilderwelten von Paul Klee, Stadtmuseum, Lindau, 1.4.–27.8.2017, S. 87, Farbabb.

AUSSTELLUNGEN Tvrdošijni a hosté. Výtava III. [„Die Hartnäcken“ und Gäste. III. Ausstellung], Krasoumná jednota / Dům umělců, [Praha] [Kunstverein / Rudolfinum, Prag], [Januar – Februar 1921], Nr. 156 Výtavy tvrdošijných a hostů [Ausstellung „Die Hartnäcken“ und Gäste], Brno, v Uměl. Prům. Museu pořádá Klub výtv. umělců Aleš [Kunstgewerbemuseum, Brno / Brünn, organisiert vom Verein der bildenden Künste, Aleš], [März–April 1921], Nr. 107 Výtavy tvrdošijní a hostov [Ausstellung „Die Hartnäcken“ und Gäste], Vychodoslovenské Muzeum v Košiciach [Ostslowakisches Museum, Košice], Mai 1921, Nr. 99

Paul Klee, Moderne Galerie – Otto Stangl, München, 12.4.–6.6.1948, Nr. 21 Paul Klee. Kestner-Gesellschaft, Hannover, 20.5.–22.6.1952, Nr. 38 Paul Klee 1879–1940. Werke aus den Jahren 1904 bis 1940, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, Januar–Februar 1956, Nr. 19 Paul Klee. Das Frühwerk 1883–1922. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 12.12.1979–2.3.1980, Nr. 416, Abb. Sammlung Etta und Otto Stangl. Von Klee bis Poliakoff. Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie Moderner Kunst, München, 2.12.1993–13.2.1994, Nr. 20, Farbabb.

Paul Klee: Erzählung und Schöpfung, Kawamura Memorial Museum of Art, Sakura, 24.6.–20.8.2006; Hokkaido Museum of Modern Art, Sapporo, 29.8.–9.10.2006; The Miyagi Museum of Art, Sendai, 17.10.–10.12.2006, Nr. 80, Farbabb.

Der expressionistische Impuls. Meisterwerke aus Wuppertals grossen Privatsammlungen, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 24.2.–18.5.2008, Farbabb. S. 308

[Eröffnungsausstellung des Franz Marc Museum], Franz Marc Museum, Kochel a. See, 22.6.2008–10.1.2009 (zur Ausstellung erschien die Publikation Franz Marc Museum. Werke, hrsg. v. Cathrin Klingsöhr-Leroy, Köln 2008, S. 289, Farbabb. S. 230)

Paul Klee. Die Konstruktion des Geheimnisses, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 5.6.–11.9.2011, ohne Nr.

Else Lasker-Schüler. Gestirne und Orient. Die Künstlerin im Kreis des „Blauen Reiter“, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 23.9.2012–6.1.2013, S. 34

Willi Baumeister – Paul Klee. Struktur und Vision, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 4.10.2015–10.1.2016, ohne Nr., Farbabb. S. 17

Blaues Land und Grosstadtlärm. Ein expressionistischer Spaziergang durch Kunst und Literatur, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 30.4.–3.10.2017, S. 154

Paul Klee, 1915, Paul Klee, 1915, Oils on Paper, 64 x 91 cm, Kunstmuseum Winterthur

Paul Klee. L'ironie à l'œuvre, Centre Pompidou, Paris, 6.4.–1.8.2016, S. 303, Farbabb.

Paul Klee. Zwischen Himmel und Erde. Bilderwelten von Paul Klee, Stadtmuseum, Lindau, 1.4.–27.8.2017, S. 87, Farbabb.

ABB. S. 71 KLEINE RHYTHMISCHE LANDSCHAFT SMALL RHYTHMIC LANDSCAPE 1920, 216

ÖLFARBE UND BLEISTIFT AUF LEINWAND, MIT PAPIERKLEBESTREIFEN MIT FEDERSKIZZEN EINGEFASST, AUF KARTON 27,8 X 21,7 CM SIGNIERT OBEN LINKS: KLEE BEZEICHNET OBEN LINKS: 1920 216. - RÜCKSEITIG AUF DEM KARTON: KLEE 1920 / 216 KLEINE RHYTHMISCHE LANDSCHAFT UNVERKÄUFLICH

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 3, Nr. 2563

PROVENIENZ Paul Klee, München / Weimar (1920–1926) Hermann Flesche, Braunschweig (frühestens 1926–1959) Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (30.11.1955; in Kommission) Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (20.11.1959; in Kommission) Hans-Rudolf Hagemann, Basel (1959–?)

STANDORT Privatbesitz, Basel

LITERATUR Hans Sievers, Die Ausstellung Paul Klee im Schloss, in: Volksfreund, Braunschweig, 16.1.1926, S. 9 Berthold Fricke (Hrsg.), Moderne Kunst, mit einer Einführung v. Gerd Gaiser, München 1958 (Das kleine Kunstbuch), Farbabb. Taf. 12 Peg DeLamater, Klee and India: Krishna themes in the art of Paul Klee, Dissertation, University of Texas at Austin, Austin 1991, S. 129, Anm. 128 Wolfgang Kersten, Osamu Okuda, Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940. Mit vollständiger Dokumentation, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 21.1.–17.4.1995; Staatsgalerie Stuttgart, 29.4.–23.7.1995, S. 162, Farbabb. S. 239 Ingeborg Bauer, Spiegel innerer Räume. Lyrik zu Paul Klee, Norderstedt 2012, S. 43, Farbabb. John Sallis, Senses of landscape, Evanston, 2015, S. 115, Farbabb.

AUSSTELLUNGEN Paul Klee, Nationalgalerie / Kronprinzenpalais, Berlin, mindestens 30.1.–höchstens 11.4.1923 [weder Katalog noch gedruckte Exponatliste erschienen] Paul-Klee-Ausstellung, Gesellschaft der Freunde junger Kunst / [Schlossmuseum], Braunschweig, 10.1.–14.2.1926, Nr. 4 Befreite Kunst. Frühjahrsausstellung, Haus „Salve Hospes“, Braunschweig, 28.4.–10.6.1946, Nr. 31 Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940. Mit vollständiger Dokumentation, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 21.1.–17.4.1995; Staatsgalerie Stuttgart, 29.4.–23.7.1995, Nr. 117

Paul Klee, 1915, Paul Klee, 1915, Oils on Paper, 64 x 91 cm, Kunstmuseum Winterthur

Paul Klee. L'ironie à l'œuvre, Centre Pompidou, Paris, 6.4.–1.8.2016, S. 303, Farbabb.

Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006 [verlängert bis 2.1.2007], S. 237, Farbabb.

Paul Klee – Sonderklasse, unverkäuflich, Zentrum Paul Klee, Bern, 21.10.2014–1.2.2015; Museum der bildenden Künste Leipzig, 1.3.–25.5.2015, S. 580, Farbabb. S. 211

Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917–1933, Stadthalle, Balingen, 28.7.–30.9.2001, Nr. 13, Farbabb.

AUKTIONEN 22. Kunst-Auktion. Kunstliteratur, Kunstwerke des 15.–20. Jahrhunderts, Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 30.11.1955, Lot 1385, Abb. Taf. 53 (unverkauft) 34. Auktion. Moderne Kunst, Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 20.11.1959, Lot 372, Farbabb. Taf. 6

Paul Klee, 1915, Paul Klee, 1915, Oils on Paper, 64 x 91 cm, Kunstmuseum Winterthur

Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006 [verlängert bis 2.1.2007], S. 237, Farbabb.

ABB. S. 73 HEXENSCENE SCENE OF WITCHERY 1921, 52

AQUARELL UND FEDER AUF PAPIER, OBEN UND UNTEN PAPIERSTREIFEN ANGESETZT, AUF KARTON 32 X 24 CM SIGNIERT OBEN LINKS: KLEE BEZEICHNET AUF DEM KARTON MIT RANDLEISTE UNTEN LINKS: 1921 / 52. HEXENSCENE

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 3, Nr. 2643

PROVENIENZ Paul Klee, München / Weimar (1921–mindestens 1923) Nierendorf Gallery, New York (?–höchstens ca. 1940) William und Julie Landmann, Toronto (spätestens ca. 1940–ca. 1942) Dominion Gallery of Fine Arts (Rose Millman), Montreal (ca. 1942–?) George Platt Lynes, New York (?–1955) Russell Lynes, New York (1955–1991) Nachlass Russell Lynes (1991–1995) Christie’s, New York (11.5.1995; in Kommission) Phyllis Hattis Fine Arts, New York (1995–mindestens 1997) Galerie Beyeler, Basel (1997; in Kommission)

STANDORT Privatbesitz, USA

LITERATUR Karl Nierendorf (Hrsg.), Paul Klee. Paintings, Watercolors 1913 to 1939, eingel. v. James Johnson Sweeney, New York 1941, Abb. Nr. 10 Carola Giedion-Welcker, Paul Klee, London 1952, S. 95, 122, 139, Abb. S. 68, Nr. 54 Carola Giedion-Welcker, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 65, Abb. S. 106, Nr. 84 James Smith Pierce, Paul Klee and primitive art, Dissertation, New York University 1961, New York / London 1976, S. 23 f.

263

Michèle Vishny, Paul Klee’s Self-Images, in: Psychoanalytic Perspectives on Art, hrsg. v. Mary Mathews Gedo, Hillsdale / London, Bd.1, 1985, S. 133–168, hier S. 166

Christian Rümelin, Klees Umgang mit seinem eigenen Œuvre, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917–1933, Stadthalle, Balingen, 28.7.–30.9.2001, S. 21–37 und 215–222, hier S. 216, Anm. 20

Marcus Andrew Hürttig, Klee in Leipzig – Die Klee-Ausstellung des Leipziger Kunstvereines 1921, in: Museum der bildenden Künste Leipzig, mdbk nullvierzehn nullfünfzehn, hrsg. v. Hans-Werner Schmidt, Bd. 16.2014/2015, Leipzig 2016, S. 100–107, hier S. 101, 107, Farbab. S. 103, Nr. 4

AUSSTELLUNGEN

Münchener Neue-Secession. VII. Ausstellung, Glaspalast, München, [August–September] 1921, Nr. 114
Paul Klee, Leipziger Kunstverein im Museum der bildenden Kunst, November 1921 [weder Katalog noch gedruckte Exponateliste erschienen]
Zehn Jahre Neue Kunst in München. Erster Teil: Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Hans Goltz, München, November–Dezember 1922 [4.11.1922–Anfang Januar 1923], Nr. 158

Joie de vivre, Galerie Beyeler, Basel, Juni–September 1997, Nr. 35

AUKTION

Impressionist and Modern Paintings, Drawings and Sculpture (Part I), Christie’s, New York, 11.5.1995, Lot 131, Farbab.

HOFFMANESKE SZENE

FARBLITHOGRAPHIE AUF VELIN
AUFLAGE VON 110 UNNUMMERIERTEN DRUCKEN
ERSCHIENEN IN: BAUHAUS-DRUCKE. NEUE EUROPÄISCHE GRAPHIK. ERSTE MAPPE. MEISTER DES STAATLICHEN BAUHAUSES IN WEIMAR, WEIMAR 1921
31,6 X 23 CM

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 3, Nr. 2714

STANDORT
Saarländische Sammlung

LITERATUR
Eberhard W. Kornfeld, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 1963, Nr. 82/II/c
Eberhard W. Kornfeld, unter Mitarbeit v. Yvonne E. Kaehr u. Christine E. Stauffer, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, 2., korrig., ergänz. u. erweit. Aufl., Bern 2005, Nr. 82/II/B/b
Susanne M. I. Kaufmann, Paul Klee als Druckgraphiker. Zwischen Invention und Reproduktion, Berlin / München 2015, S. 125, 143

ABB. S. 77

LATERNENFEST BAUHAUS 1922

FESTIVAL OF THE LANTERNS, BAUHAUS 1922
1922

LITHOGRAPHIE, AQUARELLIERT, AUF POSTKARTE
UNNUMMERIERTE AUFLAGE
9 X 14,3 CM
SIGNIERT IM STEIN UNTEN LINKS: KLEE
BEZEICHNET IM STEIN: LATERNEN FEST BAUHAUS 1922

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 3, Nr. 3087

STANDORT
E.W.K., Bern

LITERATUR
Eberhard W. Kornfeld, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 1963, Nr. 87/b
Eberhard W. Kornfeld, unter Mitarbeit v. Yvonne E. Kaehr u. Christine E. Stauffer, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, 2., korrig., ergänz. u. erweit. Aufl., Bern 2005, Nr. 87/b
Susanne M. I. Kaufmann, Paul Klee als Druckgraphiker. Zwischen Invention und Reproduktion, Berlin / München 2015, S. 130

Aquarell einer Lampe, 1922, Klee, 18,3 x 11,5 cm

ABB. S. 79

SCHICKSAL ZWEIER SCHWESTERN

FATE OF TWO SISTERS
1922, 47

ÖL FARBE AUF PAPIER, OBEN UND UNTEN RANDSTREIFEN MIT AQUARELL UND FEDER, AUF KARTON
31 X 46 CM
SIGNIERT UNTEN LINKS: KLEE
BEZEICHNET AUF DEM KARTON UNTEN MITTE: 1922 / 47
SCHICKSAL ZWEIER SCHWESTERN

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 3, Nr. 2871

PROVENIENZ
Paul Klee, Weimar / Dessau / Düsseldorf / Bern (1922–1940)
Hans Goltz, Buchhandlung / Kunsthandlung, München (spätestens 1924–mindestens 1925; in Kommission)
Lily Klee, Bern (1940–1946)
Klee-Gesellschaft, Bern (1946–höchstens 1950)
Hans Meyer-Benteli, Klee-Gesellschaft, Bern (?–höchstens 1950)
Rolf Bürgi, Klee-Gesellschaft, Bern (1950–1952)
Galerie Rosengart, Luzern (1952)
Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (1952–?)
Karl Julius Anselmino, Wuppertal / München (mindestens 1956–1978)
Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie moderner Kunst, München (1976–1978; Leihgabe von Karl Julius Anselmino)
Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie moderner Kunst, München (1978–2002; Leihgabe der Erben nach Karl Julius Anselmino)
Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Pinakothek der Moderne, München (2002–2015; Leihgabe der Erben nach Karl Julius Anselmino)
Christie’s, New York (15.5.2017; in Kommission)

STANDORT
Privatbesitz

LITERATUR
Harald Seiler, Vier westdeutsche Privatsammlungen [Klaus Gebhard, Wuppertal; F. u. W. Schniewind, Wuppertal; Anselmino, Wuppertal; Ferdinand Ziersch, Wuppertal], in: Quadrum, Nr. 4, 1957, S. 119–130, hier Abb. S. 127
Max Huggler, Paul Klee, in: Künstler Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert, Bd. 1, Frauenfeld 1961, S. 521–534, hier S. 526
Mark Lawrence Rosenthal, Paul Klee and the arrow, Dissertation an der University of Iowa, Iowa City 1979, S. 77, 79, 83, Abb.
Bayrische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), Staatsgalerie moderner Kunst München. Erläuterungen zu ausgewählten Werken, München 1995, S. 172, Farbab.
Pinakothek der Moderne. Malerei, Skulptur, neue Medien, hrsg. v. Carla Schulz-Hoffmann, Köln 2002, Farbab.

AUSSTELLUNGEN
2 Künstlerphantasten. Alfred Kubin, Paul Klee, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 23.11.1924–10.1.1925 [weder Katalog noch gedruckte Exponateliste erschienen]

100. Ausstellung: Paul Klee. 2. Gesamtausstellung 1920/1925, Hans Goltz, München, Mai–Juni [Anfang Mai–22.7.] 1925, Nr. 10

Paul Klee – August Macke, Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, Oktober [1.–31.10.]1952, Nr. 25, Abb.

Paul Klee 1879–1940. Werke aus den Jahren 1904 bis 1940, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, Januar–Februar 1956, Nr. 24

Paul Klee, Ausstellung in Verbindung mit der Paul Klee-Stiftung, Berner Kunstmuseum, Bern, 11.8.–4.11.1956, Nr. 467

Paul Klee, Kunstverein in der Kunsthalle, Hamburg, 2.12.1956–27.1.1957, Nr. 125

Paul Klee, Marlborough Fine Art Ltd., London, Juni–Juli 1966, Nr. 15, Abb.
Weltkunst aus Privatbesitz. Ausstellung der Kölner Museen, Kunsthalle, Köln, 18.5.–4.8.1968, Nr. G 12

Paul Klee 1879–1940, Haus der Kunst, München, 10.10.1970–3.1.1971, Nr. 48, Abb.

Der expressionistische Impuls. Meisterwerke aus Wuppertals grossen Privatsammlungen, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 24.2.–18.5.2008, Farbab. S. 310

AUKTION
Impressionist and Modern Art. Evening Sale, Christie’s, New York, 15.5.2017, Lot 50A, Farbab. (unverkauft)

ABB. S. 81

LITHOGRAPHIE AUF VELIN
AUFLAGE VON 16 NUMMERIERTEN DRUCKEN; 16/16
19,4 X 16 CM
SIGNIERT IM STEIN UNTEN LINKS: K - UNTEN RECHTS: KLEE
BEZEICHNET IM STEIN UNTEN LINKS: 1922 / 68

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 3, Nr. 2892

PROVENIENZ
Hanns Hülsberg, Hagen

Aquarell einer Lampe, 1922, Klee, 18,3 x 11,5 cm

Constance Naubert-Riser, Klee, mit einer Einführung von Gualtieri di San Lazzaro, Paris 1988, S. 68
Philippe Comte, Paul Klee, Paris 1989, S. 104, Abb.
Richard Brilliant, Portraiture, London 1991, Abb. Nr. 50
Reinhold Hohl, Paul Klee, 70 Besessenes Mädchen 1924, in: Fondation Beyeler ‚Riehen‘, mit einem Vorwort v. Ernst Beyeler u. einem Prolog v. William Rubin, mit Beiträgen v. Gottfried Boehm u. Markus Brüderlin sowie einem Gespräch v. Hans-Joachim Müller mit Ernst Beyeler, mit Bilderläuterungen v. Reinhold Hohl u. anderen Autoren, München / New York 1997, S. 156

Jean-Louis Ferrier, Paul Klee, Paris 1998, S. 43 f., Farbabb.

Rolf Bothe, Paul Klee und Lyonel Feininger in den Ausstellungen der Weimarer Kunstsammlungen von 1920 bis 1930, in: Ausst.-Kat. Aufstieg und Fall der Moderne. Kunstsammlungen zu Weimar, 9.5.–1.8.1999, S. 274–281, hier S. 277

Cathrin Klingsöhr-Leroy, Paul Klee in der Pinakothek der Moderne, Bestandskataloge zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. 2, hrsg. v. der Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München 1999, S. 134, 141, Farbabb.

Christine Hopfengart, Klee an den deutschen „Museen der Gegenwart“, 1916–1933, in: Paul Klee – Kunst und Karriere. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, hrsg. v. Oskar Bätschmann u. Josef Helfenstein, unter Mitarbeit v. Isabella Jungo u. Christian Rümelin, Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1, Bern 2000, S. 68–92, hier S. 78

Maria F. Popia, Lestetica musicale di Paul Klee, Dissertation, Università degli Studi di Genova, Genova 1999/2000, S. 173 f., Abb.

Christian Herchenröder, Kunstmärkte im Wandel. Vom Jahrzehnt des Umbruchs in die Gegenwart, Düsseldorf 2000, S. 167

Anette Kruszynski, Paul Klee. Kleinode. Die Sammlung, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Kleinode. Die Sammlung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 23.6.–26.8.2001, o. S., Farbabb.

Christian Rümelin, Klees Umgang mit seinem eigenen Œuvre, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917–1933, Stadthalle, Balingen, 28.7.–30.9.2001, S. 21–37 und 215–222, hier S. 218, Anm. 50

Rolf Bothe, Paul Klee, „Wasserpark im Herbst“, in: Oroz, Gabriela (Red.): Kunstsammlungen zu Weimar. Paul Klee: „Wasserpark im Herbst“, hrsg. v. der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit den Kunstsammlungen zu Weimar, Berlin 2002 (Kulturstiftung der Länder – Patrimonia 205), S. 5–19, hier S. 14

Will Grohmann, Der Maler Paul Klee, Köln, 2003, Nr. 14, Farbabb.

Hajo Düchting, Paul Klee. Malerei und Musik, Pegasus Bibliothek, München, 2005, S. 52

Christine Hopfengart, Oh la vendetta! Klee, Mozart und die Liebe zum pathetischen Stil, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006, S. 130–155, hier S. 139, Farbabb.

Beate Schlichenmaier, Paul Klee und die Musik – Chronologie, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006, S. 32–69, hier S. 52, Farbabb.

Christine Hopfengart, Ja und Nein – Paul Klee und das Theater am Bauhaus, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007, S. 234–242, hier S. 242 Anm. 33

Fina Graboleda, Cuerpo simbólico en Paul Klee, Dissertation, Madrid 2007, S. 307, Abb.

Christine Hopfengart, L’opéra, un modèle artistique, in: Ausst.-Kat. Paul Klee (1879–1940): polyphonies, Musée de la musique, Paris, 18.10.2011–15.1.2012, S. 71–79, hier S. 77

Beate Schlichenmaier, Paul Klee et la musique. Chronologie, in: Ausst.-Kat. Paul Klee (1879–1940): polyphonies, Musée de la musique, Paris, 18.10.2011–15.1.2012, S. 19–29, hier S. 25

Susanne M. I. Kaufmann, Paul Klee als Druckgraphiker. Zwischen Invention und Reproduktion, Berlin / München 2015, S. 123, Farbabb.

Michael Baumgartner, Paul Klee. De Dada au surréalisme, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. L’ironie à l’œuvre, Centre Pompidou, Paris, 6.4.–1.8.2016, S. 89–123, hier S. 108, Farbabb.

Charles W. Haxthausen, Les genres parodiques de Klee, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. L’ironie à l’œuvre, Centre Pompidou, Paris, 6.4.–1.8.2016, S. 159–165, hier S. 163, Farbabb.

AUSSTELLUNGEN

[Prof. P. Klee „Aquarelle“, Bauhaus, Dessau, [26.4.–1.5.]1931 [weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

Paul Klee 1879–1940, Ausstellung organisiert von der Tate Gallery in der National Gallery, London, [22.12.]1945[–17.2.1946], Nr. 65

Paul Klee 1879–1940, organisiert von The Arts Council of Great Britain in London, Castle Museum, Norwich, 11.5.–1.6.1946; Graves Art Gallery, Sheffield, 8.–29.6.1946; Hanley Public Museum and Art Gallery, Stoke-on-Trent, 6.–27.7.1946; Art Gallery and Industrial Museum, Aberdeen, 3.–24.8.1946; Bluecoat Chambers, Liverpool, 31.8.–21.9.1946; City Art Gallery, Manchester, 28.9.–19.10.1946, Nr. 22, Abb. Taf. 2

Paul Klee, Musée National d’Art Moderne, Paris, 25.11.1969–16.2.1970, Nr. 60, Abb.

Paul Klee. Les années 20, Berggruen & Cie, Paris, Mai–Juli 1971, Nr. 33, Farbabb.

Mozart in Art 1900–1990, Mozarts Geburtshaus, Salzburg, 26.1.–7.10.1990; Bayerische Vereinsbank, Palais Preysing, München, 8.11.1990–13.1.1991, S. 50, Farbabb.

Paul Klee Retrospektive, Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya, 2.4.–23.5.1993; The Yamaguchi Prefectural Museum of Art, Yamaguchi, 1.6.–25.7.1993; Bunkamura Museum of Art, Tokyo, 31.7.–21.9.1993, Nr. 121, Farbabb.

Paul Klee. Kleinode. Die Sammlung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 23.6.–26.8.2001, Farbabb.

Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006 [verlängert bis 2.1.2007], S. 237, Farbabb.

Paul Klee. Melodie / Rhythmus / Tanz, Museum der Moderne, Salzburg, 25.10.2008–1.2.2009, S. 274, Farbabb.

Deutscher Expressionismus, Galerie Thomas, München, 10.9.2010–22.1.2011, ohne Nr., Farbabb. S. 16

Highlights, Galerie Thomas, München, Herbst 2012, ohne Nr., Farbabb.

Die Blaue Vier. Kandinsky, Jawlensky, Feininger, Klee, Galerie Thomas, München, 9.5.–19.7.2014, ohne Nr., Farbabb.

Paul Klee. L’ironie à l’œuvre, Centre Pompidou, Paris, 6.4.–1.8.2016, S. 303, Farbabb.

AUKTIONEN

Impressionist and Modern Paintings and Sculpture, Part I, Sotheby’s, London, 28.11.1989, Lot 67, Farbabb.

Impressionist, Nineteenth and Twentieth Century. Works on Paper, Christie’s, New York, 13.5.1999, Lot 496, Farbabb.

ABB. S. 95

DIE SÄNGERIN DER KOMISCHEN OPER THE SINGER OF THE COMIC OPERA 1925, 225 (W 5)

LITHOGRAPHIE, MIT WASSERFARBE GESPRITZT, AUF BÜTTEN
AUFLAGE VON 6 UNNUMMIERTEN DRUCKEN; JAHRSGABE FÜR DIE MITGLIEDER DER KLEE-GESELLSCHAFT
41,2 X 28,3 CM
BEZEICHNET IM STEIN UNTEN LINKS: 1925 W 5
BEZEICHNET UNTEN LINKS MIT BLEISTIFT: 1925 W 5
DIE SÄNGERIN DER KOMISCHEN OPER - UNTEN MITTE MIT BLEISTIFT: LITHO (ZWEI PROBEN, SECHS DRUCKE - UNTEN RECHTS MIT BLEISTIFT DEDIZIERT UND SIGNIERT: FÜR FRAU HANNY BÜRGI, WEIHNACHTEN 1925. KLEE

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 4, Nr. 3906

PROVENIENZ

Paul Klee, Weimar (1925)
Hannah Bürgi-Bigler, Bern (1925–1938; erworben als Mitglied der Klee-Gesellschaft; Jahresgabe des Künstlers für 1925)
Rolf Bürgi, Belp (1938–1967)

STANDORT

Privatbesitz, Bern

LITERATUR

Eberhard W. Kornfeld, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 1963, Nr. 99/b

Eberhard W. Kornfeld, unter Mitarbeit v. Yvonne E. Kaehr u. Christine E. Stauffer, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, 2., korrig., ergänz. u. erweit. Aufl., Bern 2005, Nr. 99/B/b
Susanne M. I. Kaufmann, Paul Klee als Druckgraphiker. Zwischen Invention und Reproduktion, Berlin/München 2015, S. 123, 136, Farbabb.

AUSSTELLUNGEN

Paul Klee. Leihgaben der Frau H. Bürgi und Besitz des Kunstmuseums, Berner Kunstmuseum, Bern, [8.7.]1937[–10.10.1938] [hektografierte Exponatelite, Nr. 30]

Paul Klee. Die Sammlung Bürgi, Kunstmuseum, Bern, 4.2.–16.4.2000; Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 5.5.–23.7.2000, Nr. 88, Farbabb.
The Private Klee. Works by Paul Klee from the Bürgi Collection, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 12.8.–22.10.2000, Nr. 88, Farbabb.

Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006 [verlängert bis 2.1.2007], S. 238, Farbabb.

Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007 [verlängert bis 6.1.2008], S. 268, Farbabb.

Paul Klee. Melodie / Rhythmus / Tanz, Museum der Moderne, Salzburg, 25.10.2008–1.2.2009, S. 275, Farbabb.

Paul Klees Grafik. Die Passion des Eberhard W. Kornfeld, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.8.2009–21.2.2010 [weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

ABB. S. 97

KOMISCHE ALTE COMIC OLD WOMAN 1923, 92

FEDER, BLEISTIFT UND AQUARELL AUF PAPIER, MIT PAPIERSTREIFEN MIT GOUACHE UND FEDER EINGEFASST, UNTEN RANDSTREIFEN MIT AQUARELL UND FEDER, AUF KARTON
32,5 X 18 CM
SIGNIERT OBEN LINKS: KLEE
BEZEICHNET AUF DEM KARTON IM RANDSTREIFEN UNTEN MITTE: 1923 92
KOMISCHE ALTE

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 4, Nr. 3185

PROVENIENZ

Paul Klee, Weimar / Dessau / Düsseldorf / Bern (1923–1940)
Hans Goltz, Buchhandlung / Kunsthandlung, München (spätestens 1924–mindestens 1925; in Kommission)
Lily Klee, Bern (1940–1946)
Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1947)
Nierendorf Gallery, New York (1947)
Beatrice Atkin Ostern (1947–ca. 1999)
Nachlass Beatrice Atkin Ostern (ca. 1999–2011)
Christie’s, New York (2.11.2011; in Kommission)
Landau Fine Art, Montreal (spätestens 2012–?)

STANDORT

Dale Taylor & Angela Lustig

LITERATUR

Eva Wiederkehr Sladeczek, Katalog: 9 Alte Jungfer, in: Paul Klee. Handpuppen, hrsg. v. Zentrum Paul Klee, Bern, Vorwort v. Andreas Marti, Beiträge v. Christine Hopfengart, Tilman Osterwold, Aljoscha Klee, Felix Klee †, Ostfildern 2006, S. 116

AUSSTELLUNGEN

Herbst-Ausstellung 1924, Nassauischer Kunstverein und Wiesbadener Gesellschaft für bildende Kunst / Neues Museum, Wiesbaden, Herbst 1924, ausser Katalog

2 Künstlerphantasten. Alfred Kubin, Paul Klee, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 23.11.1924–10.1.1925 [weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

100. Ausstellung: Paul Klee. 2. Gesamtausstellung 1920/1925, Hans Goltz, München, Mai–Juni [Anfang Mai–22.7.] 1925, Nr. 83

A Comprehensive Exhibition of Works by Paul Klee from the Estate of the Artist – Never Exhibited Pubicly. The Only Collection of Klees Brought to the U.S.A. since 1939, Nierendorf Gallery, New York City, [Oktober 1947], Sektion: Watercolors and Gouaches, Nr. 28

AUKTION

Impressionist and Modern Works on Paper, Christie’s, New York, 2.11.2011, Lot 137, Farbabb.

ABB. S. 101

KOMISCHE FIGUR AUS EINEM BAYRISCHEN VOLKSSTÜCK

COMIC CHARACTER FROM A BAVARIAN FOLK-PLAY

1924, 170

FEDER UND AQUARELL AUF PAPIER, OBEN UND UNTEN RANDSTREIFEN MIT GOUACHE UND FEDER, AUF KARTON

22,7 X 20,3 CM

SIGNIERT UNTEN LINKS: KLEE

BEZEICHNET AUF DEM KARTON UNTEN MITTE: 1924. 170. KOMISCHE FIGUR AUS EINEM BAYRISCHEN VOLKSSTÜCK

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 4, Nr. 3542

PROVENIENZ

Paul Klee, Weimar / Dessau / Düsseldorf / Bern (1924–1940)

Lily Klee, Bern (1940–1946)

Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1950)

Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum, Bern (1950–1952)

Felix Klee, Bern (1953–1990)

Nachlass Felix Klee, Bern (1990–1995)

STANDORT

Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

LITERATUR

Hans Konrad Roethel, Paul Klee in München, Bern 1971, Abb.

Lothar Lang, Paul Klee. Die Zwitschermaschine und andere Grotесken, Berlin 1981, Abb.

Dieter Hoffmann, Paul Klee, in: Ausst.-Kat. Die Handschrift des Künstlers. Bilder – Schriften von Caspar David Friedrich bis Beuys und Penck, Schlossmuseum, Murnau, [4.4.–7.7.]1996, S. 54

Eva Wiederkehr Sladeczek, Katalog: 15 Bauer mit schwarzer Kappe, in: Paul Klee. Handpuppen, hrsg. v. Zentrum Paul Klee, Bern, Vorwort v. Andreas Marti, Beiträge v. Christine Hopfengart, Tilman Osterwold, Aljoscha Klee, Felix Klee †, Ostfildern 2006, S. 120 f., hier S. 121, Abb.

Dirk Heisserer, „Bühnenlandschaft“: von Wagner bis Wedekind. Paul Klee in Münchens Theatern, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007, S. 251–259, hier S. 251, Farbabb.

Till Briegleb, Kampfplatz der Künste. Paul Klee und die Erfindung des modernen Regietheaters, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007, S. 260–263, hier S. 263, Farbabb.

AUSSTELLUNGEN

100. Ausstellung: Paul Klee. 2. Gesamtausstellung 1920/1925, Hans Goltz, München, Mai–Juni [Anfang Mai–22.7.] 1925, Nr. 162

Paul Klee, Haus der Kunst, München, 16.4.–16.5.1954, Nr. 94

Klee. Werke aus dem Familienbesitz, Kunstmuseum, St. Gallen, 22.1.–20.3.1955, Nr. 276

Paul Klee 1879–1940. Werke aus den Jahren 1904 bis 1940, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, Januar–Februar 1956, Nr. 34

Paul Klee. Zeichnungen, Aquarelle, Fränkische Galerie, Nürnberg, 23.10.–11.12.1966, Nr. 30, Abb.

Paul Klee. Bilder und Plastiken aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee Bern, Kunst- und Kunstgewerbeverein, Reuchlinhaus, Pforzheim, 17.9.–15.10.1967, Nr. 66

Paul Klee. Aquarelle und Zeichnungen, Museum Folkwang, Essen, 22.8.–12.10.1969, Nr. 70, Abb.

Paul Klee. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Handpuppen aus der Sammlung Felix Klee in Bern, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg, 23.3.–4.5.1969, Nr. 54

Paul Klee (1879–1940), Mostra organizzata in collaborazione con il Goethe-Institut di Roma e la Fondazione Pro Helvetia, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma, 16.4.–17.5.1970, Nr. 73, Abb.

Paul Klee und seine Malerfreunde. Die Sammlung Felix Klee, Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Duisburg, 25.5.–22.8.1971, Nr. 115

Paul Klee, Kreissparkasse, Ravensburg, 9.4.–31.5.1972, Nr. 29

Paul Klee. Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Holbeinhaus, Augsburg, 30.9.–26.11.1972, Nr. 23

Paul Klee 1879–1940. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. 17. Kunstausstellung, Beethovenhaus, Villingen-Schwenningen, 19.5.–11.6.1973, Nr. 42

Paul Klee. Die Ordnung der Dinge, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 11.9.–2.11.1975, Nr. 103

Journées Suisses. Exposition Paul Klee, Villa Schneider, Ingelheim a. R., 28.4.–5.6.1979, Nr. 17, Abb.

Panorama de l’œuvre de Paul Klee, Palais des Beaux-Arts, Charleroi, 9.2.–16.3.1980, Nr. 35

Paul Klee, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, Sochaux, 29.11.1980–4.1.1981, Nr. 19

Paul Klee (1879–1940). Innere Wege, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 12.12.1981–14.2.1982, Nr. 111

Paul Klee 1879–1940. Aquarelles, dessins et gravures, Musée d’Histoire et d’Art, Musées de l’Etat, Luxembourg, 23.11.–30.12.1984, Nr. 30, Abb.

Klee, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 24.5.–3.11.1985, Nr. 167, Farbabb.

Paul Klee und die Musik, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 14.6.–17.8.1986, Nr. 54, Abb.

Paul Klee (1879–1940), Gallerihuset, Copenhagen, Oktober–November 1986, ausser Katalog

Paul Klee. Opere dal 1885 al 1933, Museo d’Arte, Mendrisio, 11.4.–12.7. 1987, Abb.

Paul Klee. Das Frühwerk, Isetan Museum of Art, Tokyo, 26.10.–21.11.1989; Navio Museum, Osaka, 13.1.–13.2.1990; Shimonoseki City Art Museum, Shimonoseki, 17.2.–25.3.1990; Okayama Takashimaya, Okayama, 29.3.–3.4.1990; The Hakone Open-Air Museum, Hakone, 14.4.–6.5.1990, Nr. 132, Abb.

Paul Klee. “...a synthesis of outward sight and inward vision”, Basil & Elise Goulandris Foundation, Museum of Modern Art, Andros, 26.6.–12.9.1993, Nr. 52, Farbabb.

Die Maler und ihre Skulpturen, Museum Folkwang, Essen, 12.10.1997–4.1.1998, Farbabb.

Paul Klee: Physiognomic Genesis, New Otani Art Museum, Tokyo, 11.4.–17.5.1998, Nr. 12, Farbabb.

Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917–1933, Stadthalle, Balingen, 28.7.–30.9.2001, Nr. 34, Farbabb.

Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007 [verlängert bis 6.1.2008], S. 268, Farbabb.

Paul Klee. Le théâtre de la vie / Overall theater, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1.3.–11.5.2008 [verlängert bis 25.5.2008], ausser Katalog

ABB. S. 103

ESEL

DONKEY

1925, 83 (R 3)

LITHOGRAPHIE AUF SIMILIJAPAN

AUFLAGE VON 15 UNNUMMERIERTEN DRUCKEN

24 X 14,5 CM (INKLUSIVE SCHRIFT)

SIGNIERT IM STEIN UNTEN LINKS: KL - UNTEN RECHTS MIT BLEISTIFT: KLEE

BEZEICHNET IM STEIN UNTEN LINKS: 1925. R 3. - UNTEN LINKS MIT BLEI-STIFT: ESEL

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 4, Nr. 3764

STANDORT

E.W.K., Bern

LITERATUR

Eberhard W. Kornfeld, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, Bern 1963, Nr. 97/b

Eberhard W. Kornfeld, unter Mitarbeit v. Yvonne E. Kaehr u. Christine E. Stauffer, Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee, 2., korrig., ergänz. u. erweit. Aufl., Bern 2005, Nr. 97/b

AUSSTELLUNGEN

Paul Klee: Das graphische und plastische Werk, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 20.10.1974–5.1.1975, Nr. 98

Paul Klee. Teatro magico, Fondazione Antonio Mazzotta, Milano, 26.1.–29.4.2007, Nr. 13, Abb.

Paul Klee und die Romantik, Ulmer Museum, Ulm, 8.3.–17.5.2009, Nr. 40, Abb.

ABB. S. 105

FIGURINE DES BUNTEN TEUFELS

FIGURINE OF THE COLOURFUL DEVIL

1927, 166 (G 6)

TEMPERA AUF PAPIER AUF KARTON

46,7 X 30,5 CM

SIGNIERT OBEN LINKS: KLEE

BEZEICHNET AUF DEM KARTON MIT RANDEIESTE UNTEN MITTE: 1927 G. 6. FIGURINE DES BUNTEN TEUFELS - UNTEN LINKS MIT BLEISTIFT: V.

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 5, Nr. 4380

PROVENIENZ

Paul Klee, Dessau (1927–vermutlich 1927 oder 1928)

Rudolf Ibach, Barmen (vermutlich 1927 oder 1928–1940)

Helene Elisabeth (genannt Lilli) Ibach-Wolters, Wuppertal (1940–mindestens 1950 / spätestens 1980)

Hulda Elsa (genannt Etta) Stangl-Ibach, München (spätestens 1980–1990)

Nachlass Hulda Elsa (genannt Etta) Stangl-Ibach, München (1990–?)

Von der Heydt-Museum, Wuppertal (1992–2011; Dauerleihgabe aus dem Nachlass von Etta Stangl, geb. Ibach)

STANDORT

Franz Marc Museum, Kochel a. See (seit 2011; Dauerleihgabe aus Privatbesitz)

LITERATUR

Eva Wiederkehr Sladeczek, Katalog: 22 Handschuhberingter Teufel, in: Paul Klee. Handpuppen, hrsg. v. Zentrum Paul Klee, Bern, Vorwort v. Andreas Marti, Beiträge v. Christine Hopfengart, Tilman Osterwold, Aljoscha Klee, Felix Klee †, Ostfildern 2006, S. 127, Abb.

Cathrin Klingsöhr-Leroy (Hrsg.), Franz Marc Museum. Werke, Köln 2008, S. 290, Farbabb. S. 231

Cathrin Klingsöhr-Leroy, Kunst als Genesis, in: Ausst.-Kat. Willi Baumeister – Paul Klee. Struktur und Vision, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 4.10.2015–10.1.2016, S. 5–11, hier S. 9, Farbabb.

AUSSTELLUNGEN

Paul Klee. Aquarelle, Zeichnungen und Graphik aus 25 Jahren, Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 15.2.–10.3.1930, Nr. 115

Paul Klee. Aquarelle aus 25 Jahren, 1905 bis 1930, Staatliches Museum, Saarbrücken, 23.3.–22.4.1930, Nr. 113

Paul Klee, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen – Ausstellung veranstaltet in Verbindung mit der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 14.6.–6.7.1931, Nr. 184

Expressionismus in Malerei und Plastik, Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, 15.12.1946–15.1.1947, Nr. 83

Ausstellung Paul Klee. 40 Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter aus einer Privatsammlung, Galerie Otto Ralfs, Braunschweig, 28.6.–13.7.1947, Nr. 26

Von Nolde bis Klee. Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, Kölnischer Kunstverein, Köln, März 1947, Nr. 57

Paul Klee, Moderne Galerie – Otto Stangl, München, 12.4.–6.6.1948, Nr. 41

Die Maler am Bauhaus, Haus der Kunst, München, Mai–Juni 1950, Nr. 138

Die Maler am Bauhaus

Die Maler am Bauhaus, Kunstmuseum, Düsseldorf, 14.7.–13.8.1950 [mit Katalog der Ausstellung „die Maler am Bauhaus“, Haus der Kunst, München, Mai–Juni 1950]

Sammlung Etta und Otto Stangl. Von Klee bis Poliakoff, Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie Moderner Kunst, München, 2.12.1993–13.2.1994, Nr. 32, Farbabb.

Der expressionistische Impuls. Meisterwerke aus Wuppertals grossen Privatsammlungen, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 24.2.–18.5.2008, Farbabb. S. 323

[Eröffnungsausstellung des Franz Marc Museum], Franz Marc Museum, Kochel a. See, 22.6.2008–10.1.2009 (zur Ausstellung erschien die Publikation Franz Marc Museum. Werke, hrsg. v. Cathrin Klingsöhr-Leroy, Köln 2008, S. 289, Farbabb. S. 231)

Paul Klee. Die Konstruktion des Geheimnisses, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 5.6.–11.9.2011, ohne Nr.

Itten – Klee. Kosmos Farbe, Kunstmuseum, Bern, 30.11.2012–1.4.2013; Martin Gropius-Bau, Berlin, 25.4.–29.7.2013, Nr. 101, Farbabb.

Willi Baumeister – Paul Klee. Struktur und Vision, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 4.10.2015–10.1.2016, ohne Nr., Farbabb. S. 9

Blaues Land und Grosstadtlärm. Ein expressionistischer Spaziergang durch Kunst und Literatur, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 30.4.–3.10.2017, Nr. 19, Farbabb.

Die Maler am Bauhaus

ABB. S. 107

Die Maler am Bauhaus

Die Maler am Bauhaus

Die Maler am Bauhaus

PROVENIENZ
Paul Klee, Dessau (1927–vermutlich 1927 oder 1928)
Werner Vowinckel, Köln-Marienburg (vermutlich 1927 oder 1928–1943; erworben als Mitglied der Klee-Gesellschaft)
Edith Vowinckel-Diel, München / Köln (1943–höchstens 1949)
Galerie Günther Franke, München (spätestens 1949– höchstens 1956)
Günther Franke, München (spätestens 1956–1976)
Erben nach Günther Franke (1976–1996)
Galerie Kornfeld, Bern (23.6.1995; in Kommission)
Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf (1996; in Kommission)
Galerie Fred Jahn, München (1996)

STANDORT
Olbricht Collection

Die Maler am Bauhaus

LITERATUR
Deutsche Maler, hrsg. u. eingel. von Werner Haftmann, Steinheim, M. o. J. [1949], (Europäische Malerei der Gegenwart; 1), Tafel III
Doris Schmidt (Hrsg.), Briefe an Günther Franke. Porträt eines deutschen Kunsthändlers, Köln 1970, Nr. 3, Abb.

Paul-Klee-Stiftung, Paul Klee. Das Jahr 1927, Bern 2002, S. 56, Farbabb.
Andreas Vowinckel, Paul Klee – Rheinische Sammlungen – Sammlung Vowinckel, in: Ausst.-Kat. Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 7.3.–9.6.2003, S. 32–44, hier S. 41

Christine Hopfengart, Bühnenstücke und -fantasien, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007, S. 196–217, hier S. 196, Farbabb.

Sylvia Wölfle, [Blaublick, 1927, 248 (Y 8)], in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Zwischen Himmel und Erde. Bilderwelten von Paul Klee, Stadtmuseum, Lindau, 1.4.–27.8.2017, S. 98, Farbabb. S. 99

AUSSTELLUNGEN
Paul Klee. Aquarelle, Zeichnungen und Graphik aus 25 Jahren, Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 15.2.–10.3.1930, Nr. 113
Paul Klee, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen – Ausstellung veranstaltet in Verbindung mit der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 14.6.–6.7.1931, Nr. 186

vermutlich Paul Klee. Aquarelle der Jahre 1913–1930 aus deutschem Privatbesitz [Sammlung Vowinckel], Galerie Günther Franke, München, Mitte Mai [12.5. – Ende Juni] 1950 [Einladungskarte; weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

Paul Klee. Ausstellung in Verbindung mit der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum, Bern, 11.8.–4.11.1956, Nr. 564
Paul Klee, Kunstverein in der Kunsthalle, Hamburg, 2.12.1956–27.01.1957, Nr. 219

Paul Klee, Stedelijk Museum, Amsterdam, 8.2.–25.3.1957; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1.4.–15.5.1957, Nr. 61

Sammlung Günther Franke. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Städtische Galerie, München, 9.9.–20.11.1960, Nr. 387, Abb.

Aus der Privatsammlung eines süddeutschen Kunstfreundes, Galerie Günther Franke, München, 30.10.–24.12.1970 [Einladungskarte: Farbabb.; weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kunsthalle, Köln, 11.4.–4.6.1979, Nr. 217, Abb.

Hommage à Günther Franke, Museum Villa Stuck, München, 1.7.–18.9.1983, Nr. 100

Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 7.3.–9.6.2003, Nr. 37, Farbabb.

Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007 [verlängert bis 6.1.2008], S. 269, Farbabb.

Paul Klee. Zwischen Himmel und Erde. Bilderwelten von Paul Klee, Stadtmuseum, Lindau, 1.4.–27.8.2017, S. 99, Farbabb.

AUKTION
Auktion 215 – I. Teil. 150 ausgewählte Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts, Galerie Kornfeld, Bern, 23.6.1995, Lot 85, Farbabb. (unverkauft)

Die Maler am Bauhaus

ABB. S. 109

Die Maler am Bauhaus

Die Maler am Bauhaus

Die Maler am Bauhaus

PROVENIENZ
Paul Klee, Dessau / Düsseldorf / Bern (1928–spätestens 1939)
Galerie Neue Kunst Fides (Rudolf Probst), Dresden (1930; in Kommission)
Galerie Alfred Flechtheim, Berlin (1930–1934; in Kommission)
Galerie Simon (Daniel-Henry Kahnweiler), Paris (1934; in Kommission)
Contempora Art Circle (P. L. Wiener / J. B. Neumann, Directors), New York (1934–1935; in Kommission)
New Art Circle (J. B. Neumann), New York (1935–mindestens 1936; in Kommission)
Galerie Simon (Daniel-Henry Kahnweiler), Paris (frühestens 1936– mindestens 1938; in Kommission)
vermutlich Kunsthandel Dr. Herbert Tannenbaum, Amsterdam (frühestens 1938–?; vermutlich in Kommission)
Lucien Lefebvre-Foinet, Paris (spätestens 1939–?)
Henry Kleemann, New York oder Kleemann Galleries, New York (?–?)
James Gilvarry, New York (?–1984)
Christie’s, New York (14.11.1984; in Kommission)
Branco Weiss, Zürich (1984–2001)
Sotheby’s, London (3.12.1996; in Kommission)
Sotheby’s, New York (13.11.1997; in Kommission)
Villa Grisebach Auktionen, Berlin (27.11.1998; in Kommission)
Simon C. Dickinson Ltd, London (2001–?)

STANDORT
Privatbesitz

LITERATUR
Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 258, 399, Nr. 121, Abb., S. 416
Jürg Spiller (Hrsg.), Paul Klee. Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre, Basel/Stuttgart 1956, S. 520
Pierce, James Smith: Paul Klee and Primitive Art, New York / London 1976 (A Garland Series: Outstanding Dissertations in the Fine Arts), S. 97, Anm. 73
H.-U. Schlumpf, All, Himmel und Erde. H.-U.Schlumpf entdeckt Paul Klees Zeichnung „Gewölk über Bor“, in: Tages-Anzeiger Magazin, Nr. 42, 17.10.1987, S. 31–37, hier S. 33

AUSSTELLUNGEN
Paul Klee. Aquarelle aus den Jahren 1920–1929, Galerie Neue Kunst Fides, Dresden, 1. Februar–Anfang März [1930], Nr. 66
vermutlich Paul Klee, Galerie Simon, Paris, 12.–25.6.1934 [weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

Die Maler am Bauhaus

vermutlich Paul Klee at Neumann’s, Contempora Art Circle (P. L. Wiener / J. B. Neumann, Directors), New York, [zweiter Teil:] Watercolors, 18.–30.3.1935 [Einladungskarte / weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]
Paul Klee [Fifty Paintings in different media lent by J. B. Neumann’s New Art Circle, New York], Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, 21.1.–11.2.1936, Nr. 40

Paul Klee. Private Collection James Gilvarry, Baltimore Museum of Art, Baltimore, 12.6.–4.9.1960; The Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, 16.9.–30.10.1960 [weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

Paintings, Drawings and Prints by Paul Klee from the James Gilvarry Collection, Krannert Art Museum, College of Fine and Applied Arts, University of Illinois, Champaign, 27.9.–25.10.1964, Nr. 14
Paul Klee, Herron Museum of Art, Indianapolis, 1.–30.1.1966, Nr. 12
Paul Klee. Oils, Watercolors, Gouaches, Drawings, Prints from the James Gilvarry Collection, The Art Gallery, University of California, Santa Barbara, 5.10.–12.11.1967, Nr. 14, Abb.

AUKTIONEN
Paul Klee. Paintings, Watercolors and Drawings from the Collection of James Gilvarry, Christie, Manson & Woods International Inc., New York, 14.11.1984, Lot 417, Farbabb.
Impressionist and Modern Art, Part I, Sotheby’s, London, 3.12.1996, Lot 43, Farbabb. (unverkauft)
Impressionist and Modern Art, Part II, Sotheby’s, New York, 13.11.1997, Lot 338, Farbabb. (unverkauft)
Auktion Nr. 67. Ausgewählte Werke, Villa Grisebach Auktionen, Berlin, 27.11.1998, Lot 44, Farbabb. (unverkauft)

Die Maler am Bauhaus

PROVENIENZ
Paul Klee, Dessau / Düsseldorf / Bern (1928–mindestens 1934 / vermutlich 1940)
vermutlich Lily Klee, Bern (1940–1946)
vermutlich Klee-Gesellschaft, Bern (1946–vermutlich 1950)
vermutlich Anonymus [= unidentifiziertes Mitglied der Klee-Gesellschaft, Bern] (vermutlich 1950–1952)
vermutlich Anonymus (1953–höchstens 1975)

Die hier angegebenen Informationen sind eine Zusammenfassung des Textes der Originalquelle. Die Originalquelle enthält weit mehr Informationen, die für eine detaillierte Recherche erforderlich sind.

STANDORT

E. W. K., Bern

LITERATUR

Will Grohmann (Hrsg.), Paul Klee. Handzeichnungen 1921–1930. Mit vollständigem Katalog, Potsdam / Berlin 1934, S. 25, Nr. 1928/89

Will Grohmann (Hrsg.), Paul Klee. Handzeichnungen II 1921–1930. Mit vollständigem Katalog, Bergen II (Obb.) [1949], S. 32, Nr. 1928/91

Christian Geelhaar, „Reise ins Land der besseren Erkenntnis“. Klee-Zeichnungen, Köln 1975, Nr. 62, Abb.

Wolfgang Kersten, Paul Klee. „Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?“, Marburg 1987, S. 95, 151

Young-Jou Kang, La problématique du signe dans les oeuvres de Paul Klee, Dissertation, Université de Paris I, Paris 1994, S. 26, Abb.

Christian Rümelin, Klees Umgang mit seinem eigenen Œuvre, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917–1933. Stadthalle, Balingen, 28.7.–30.9.2001, S. 21–37 und 215–222, hier S. 220, Anm. 83

Simon Crameri, Von Hörbildern und Tongemälden. Das Musikarchiv des Zentrum Paul Klee, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006, S. 198–221, hier S. 201, Farbbabb.

Marcella Lista, Paul Klee : polyphonies. Étendre le champ sémantique de la peinture, in: Ausst.-Kat. Paul Klee (1879–1940): polyphonies, Musée de la musique, Paris, 18.10.2011–15.1.2012, S. 9–17, hier S. 13, Farbbabb.

AUSSTELLUNGEN

Klee og musikken, Henie-Onstad Kunstsenter, Høvikodden, 23.6.–15.9.1985, Nr. 76, Abb.

KLEE et la musique, Centre Georges Pompidou, Musée national d’art moderne, Paris, 10.10.1985–1.1.1986, Nr. 98, Abb.

Paul Klee und die Musik, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 14.6.–17.8.1986, Nr. 70, Abb.

Von Goya bis Tinguely. Aquarelle und Zeichnungen aus einer Privatsammlung, Kunstmuseum, Bern, 10.3.–21.5.1989, Nr. 87, Abb.

Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006 [verlängert bis 2.1.2007], S. 239, Farbbabb.

Wege der Moderne. Aus der Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Albertina, Wien, 7.11.2008–8.2.2009, Nr. 137, Farbbabb.

ABB. S. 113

**MASKE FÜR FALSTAFF*
MASK FOR FALSTAFF
1929, 22 (L 2)**

**AQUARELL AUF PAPIER, ZERSCHNITTEN UND NEU KOMBINIERT, OBEN UND UNTEN RANDSTREIFEN MIT GOUACHE UND FEDER, AUF KARTON 37,9/38,1 X 23,8/24,8 CM
SIGNIERT UNTEN RECHTS: KLEE
BEZEICHNET AUF DEM KARTON UNTEN LINKS: 1929 L. 2. - UNTEN RECHTS: MASKE FÜR FALSTAFF - UNTEN LINKS MIT BLEISTIFT: V**

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 5, Nr. 4778

PROVENIENZ

Paul Klee, Dessau / Düsseldorf / Bern (1929–1940)

Galerie Neue Kunst Fides (Rudolf Probst), Dresden (1929; in Kommission)

Galerie Alfred Flechtheim, Berlin (1929–höchstens 1930; in Kommission)

Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf (mindestens 1930; in Kommission)

Galerie Alfred Flechtheim, Berlin (frühestens 1930–1934; in Kommission)

Galerie Simon (Daniel-Henry Kahnweiler), Paris (1934; in Kommission)

Contempora Art Circle (P. L. Wiener / J. B. Neumann, Directors), New York (1934–1935; in Kommission)

New Art Circle (J. B. Neumann), New York (1935–mindestens 1936; in Kommission)

Galerie Simon (Daniel-Henry Kahnweiler), Paris (frühestens 1936–1940; in Kommission)

Lily Klee, Bern (1940–1946)

Klee-Gesellschaft, Bern (1946–mindestens 1947 / vermutlich mindestens 1949)

Galerie Louise Leiris (Daniel-Henry Kahnweiler) Paris (1940–mindestens 1947 / vermutlich mindestens 1949; in Kommission)

Karl Julius Anselmino, Wuppertal / München (mindestens 1956–1978)

Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie moderner Kunst, München (1975–1978; Leihgabe von Karl Julius Anselmino)

Erben nach Karl Julius Anselmino (1978–mindestens 1999)

Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Staatsgalerie moderner Kunst, München (1978–1999; Leihgabe der Erben nach Karl Julius Anselmino)

Christie’s, London (27.6.1994; in Kommission)

Dickinson Roundell Inc., New York (?–2000)

Privatsammlung (2000–?)

Galerie Michael Haas, Berlin (spätestens 2005–mindestens 2008)

Galerie Mario Marino Fine Art, Baden-Baden (2006; in Kommission)

Galerie Beyeler, Basel (2008; in Kommission)

Galerie Knoell, Basel (ca. 2011; in Kommission)

Galerie Orlando, Zürich (2013–2014; in Kommission)

Galerie des arts décoratifs, Zürich (mindestens 2015; in Kommission)

Privatsammlung, Schweiz (?–mindestens 2016)

STANDORT

Galerie Haas AG (in Kommission)

LITERATUR

Daniel-Henry Kahnweiler, Klee, Paris 1950, Farbbabb.

Harald Seiler, Vier westdeutsche Privatsammlungen [Klaus Gebhard, Wuppertal; F. u. W. Schniewind, Wuppertal; Anselmino, Wuppertal; Ferdinand Ziersch, Wuppertal], in: Quadrum, Nr. 4, 1957, S. 119–130, hier Abb. S. 127

Kröll, Christina: Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 1968, S. 35

Christian Geelhaar, Paul Klee und das Bauhaus, Köln 1972, S. 86, Farbbabb.

Paul Klee, Schriften, Rezensionen und Aufsätze, hrsg. v. Christian Geelhaar, Köln 1976, Nr. 19, Abb.

Margaret Plant, Paul Klee. Figures and Faces, London 1978, S. 100, Farbbabb.

Calliope Rigopoulou, La scène chez Paul Klee, Thèse de Doctorat, Université Paris I, Paris 1983, Nr. 164, Abb.

Wolfgang Kersten, Paul Klee. „Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?“, Marburg 1987, S. 96, 153

Mona Meister, Paul Klee – Wort und Bild. Vom illustrativen Werk zum autonomen Bild, in: Ausst.-Kat. Paul Klee in Jena 1924 – Die Ausstellung, Stadtmuseum Göhre, Jena, 14.3.–25.4.1999, S. 283–291, hier S. 290

Maria F. Popia, L’estetica musicale di Paul Klee, Dissertation, Università degli Studi di Genova, Genova 1999/2000, S. 152, 211, Farbbabb.

Christine Hopfengart, Il gioco delle parti. Paul Klee e il teatro, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Teatro magico, Fondazione Antonio Mazzotta, Milano, 26.1.–29.4.2007, S. 47–54, Abb. hier S. 51

Christine Hopfengart, „Auch hier ein Gesicht“. Physiognomische Variationen im Werk Paul Klees, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. FormenSpiele, Albertina, Wien, 9.5.–10.8.2008, S. 27–43, hier S. 36

AUSSTELLUNGEN

Paul Klee, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 20.10.–15.11.1929, Nr. 136

Paul Klee. Aquarelle, Zeichnungen und Graphik aus 25 Jahren, Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 15.2.–10.3.1930, Nr. 138

Paul Klee. Aquarelle aus 25 Jahren, 1905 bis 1930, Staatliches Museum, Saarbrücken, 23.3.–22.4.1930, Nr. 111

Paul Klee, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen – Ausstellung veranstaltet in Verbindung mit der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 14.6.–6.7.1931, Nr. 212

vermutlich Paul Klee, Galerie Simon, Paris, 12.–25.6.1934 [weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

vermutlich Paul Klee at Neumann’s, Contempora Art Circle (P. L. Wiener / J. B. Neumann, Directors), New York, [zweiter Teil:] Watercolors, 18.–30.3.1935, [Einladungskarte / weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

Paul Klee [Fifty Paintings in different media lent by J. B. Neumann’s New Art Circle, New York], Wadsworth Atheneum, Hartford, CT, 21.1.–11.2.1936, Nr. 16

Exposition Internationale du Surréalisme, Galerie Robert, Amsterdam, Frühling 1938, Nr. 69

Gloires de la peinture moderne. Hommage à James Ensor, Palais des Thermes, Ostende, [23.7.–22.8.]1949, Nr. 90, Abb.

Eretentoonstelling James Ensor met Braque, Chagall, de Chirico, Dali, Ernst, Klee, Picasso, Gemeentemuseum, [Den Haag], 10.9.–24.10.1949, Nr. 90

Paul Klee 1879–1940. Werke aus den Jahren 1904 bis 1940, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, Januar–Februar 1956, Nr. 50

Weltkunst aus Privatbesitz. Ausstellung der Kölner Museen, Kunsthalle, Köln, 18.5.–4.8.1968, Nr. G 24, Abb.

Paul Klee 1879–1940, Haus der Kunst, München, 10.10.1970–3.1.1971, Nr. 97

Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kunsthalle, Köln, 11.4.–4.6.1979, Nr. 267, Abb.

19th & 20th Century Works on Paper, Dickinson Roundell Inc., New York, 4.–31.5.2000, Nr. 42, Farbbabb.

Paul Klee, GAM – Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 26.10.2000–7.1.2001, Farbbabb. S. 129

Paul Klee, Galerie Beyeler, 3.6.–13.9.2008, Nr. 25, Farbbabb.

Paul Klee (1879–1940) und seine Künstlerkollegen. Von Amiet bis Itten, von Jawlensky bis Kandinsky, Galerie Orlando, Zürich, 3.10.2013–28.6.2014, S. 56, Farbbabb.

Paul Klee 1879–1940, Galerie Haas, Zürich, April 2016, S. 28, Farbbabb.

AUKTION

Impressionist and Modern Paintings, Watercolours and Sculpture (Part I), Christie’s, London, 27.6.1994, Lot 30, Farbbabb. (unverkauft)

ABB. S. 115

**MASKE „KOMISCHE ALTE“
MASK: COMIC OLD WOMAN
1929, 23 (L 3)**

**AQUARELL AUF PAPIER, ZERSCHNITTEN UND NEU KOMBINIERT, OBEN UND UNTEN RANDSTREIFEN MIT AQUARELL UND FEDER, AUF KARTON 38,3/39,3 X 24/24,7 CM
SIGNIERT OBEN RECHTS: KLEE
BEZEICHNET AUF DEM KARTON MIT RANDLEISTE UNTEN MITTE: 1929 L. 3. MASKE „KOMISCHE ALTE“ - UNTEN LINKS MIT BLEISTIFT: V - UNTEN RECHTS MIT FARBSTIFT: Z**

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 5, Nr. 4779

PROVENIENZ

Paul Klee, Dessau / Düsseldorf / Bern (1929–1940)

Lily Klee, Bern (1940–1946)

Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1950)

Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum, Bern (1950–1952)

Felix Klee, Bern (1953–1990)

Nachlass Felix Klee, Bern (1990–1995)

STANDORT

Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

LITERATUR

Wolfgang Kersten, Paul Klee. „Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?“, Marburg 1987, S. 96, 153

Annette Baumann, Paul Klee als Sammler?, Dissertation an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern, Bern 2004, S. 244f.

Christine Hopfengart, Bühnenstücke und -fantasien, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007, S. 196–217, hier S. 196, Farbbabb.

Christine Hopfengart, „Auch hier ein Gesicht“. Physiognomische Variationen im Werk Paul Klees, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. FormenSpiele, Albertina, Wien, 9.5.–10.8.2008, S. 27–43, hier S. 36

AUSSTELLUNGEN

Ausstellung Paul Klee, Galerie Bettie Thommen, Basel, ca. 29.9.–ca. 24.10.1942 [weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

Klee. Werke aus dem Familienbesitz, Kunstmuseum, St. Gallen, 22.1.–20.3.1955, Nr. 129

Paul Klee. Werke aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee, Akademie der Künste, Berlin, 18.12.1960–19.1.1961, Nr. 93

Paul Klee, Moderna Museet, Stockholm, Februar–April 1961, Nr. 65

Paul Klee. Maalauksia, piirustuksia ja grafiikkaa / Målningar, teckningar och grafiska blad, Ateneumin Taidemuseo, Helsinki-Helsingfors, 15.4.–14.5.1961, Nr. 65

Meister des Aquarells aus der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunstverein, Hamburg, 3.8.–15.9.1963, Nr. 92

Paul Klee, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 15.7.–15.8.1970, Nr. 45

Paul Klee, Museo Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, August–September [20.8.–8.9.] 1970, Nr. 45

Paul Klee, 1931, 131 (QU 11)

Paul Klee. 60 watercolours from the collection of Felix Klee, Roland, Browse and Delbanco, London, 21.10.–20.11.1971, Nr. 31
Paul Klee und seine Malerfreunde. Die Sammlung Felix Klee, Kunstmuseum, Winterthur, 7.2.–18.4.1971, Nr. 116
Paul Klee, Kreissparkasse, Ravensburg, 9.4.–31.5.1972, Nr. 37
Paul Klee: The Last Years. An Exhibition from the Collection of his Son, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 16.8.–16.9.1974; City Art Gallery, Bristol, 10.10.–23.11.1974; Hayward Gallery, London, 13.12.1974–12.1.1975, Nr. 30, Abb.

Paul Klee. Sammlung Felix Klee, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 27.6.–17.8.1980, Nr. 79, Abb.
Paul Klee, Maison des Arts et Loisirs de Sochaux, Sochaux, 29.11.1980–4.1.1981, Nr. 22
Paul Klee. Opere 1900–1940. Dalla collezione Felix Klee, Orsanmichele, Firenze, Juni–September 1981, Nr. 84, Abb.
Paul Klee. L’annunciazione del segno. Disegni e acquarelli, Galleria del Milione, Milano, Februar–März 1982; Galleria Marescalchi, Bologna, März–April 1982, Farbabb. S. 81
Paul Klee und die Musik, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 14.6.–17.8.1986, Nr. 73, Abb.
Paul Klee (1879–1940), Gallerihuset, Copenhagen, Oktober–November 1986, ausser Katalog
Paul Klee 1879–1940, Musée d’Art Moderne, Saint-Etienne, 16.12.1988–28.2.1989, Nr. 71
Paul Klee. Das Frühwerk, Isetan Museum of Art, Tokyo, 26.10.–21.11.1989; Navio Museum, Osaka, 13.1.–13.2.1990; Shimonoseki City Art Museum, Shimonoseki, 17.2.–25.3.1990; Okayama Takashimaya, Okayama, 29.3.–3.4.1990; The Hakone Open-Air Museum, Hakone, 14.4.–6.5.1990, Nr. 141, Farbabb.

Paul Klee, Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, Verona, 4.7.–2.11.1992, Nr. 196, Farbabb.
Paul Klee. “...a synthesis of outward sight and inward vision”, Basil & Elise Goulandris Foundation, Museum of Modern Art, Andros, 26.6.–12.9.1993, Nr. 63, Farbabb.
Klee aus der Sammlung der Familie; Die Zeit der Reife, Ishikawa Prefectural Museum of Art, Kanazawa, 3.–25.6.1995; Daimaru Museum, Tokyo, 28.7.–15.8.1995; The Museum of Art, Kochi, 22.8.–24.9.1995; Daimaru Museum, Kyoto, 5.–17.10.1995; Kasama Nichido Museum of Art, Kasama, 24.10.–3.12.1995; Hamamatsu Municipal Museum of Art, Hamamatsu, 15.12.1995–21.1.1996; Daimaru Museum, Umeda/Osaka, 24.1.–12.2.1996, Nr. 27, Farbabb.
Paul Klee. Die Zeit der Reife. Werke aus der Sammlung der Familie Klee, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 23.3.–16.6.1996, S. 54, Farbabb.
Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007 [verlängert bis 6.1.2008], S. 269, Farbabb.
Paul Klee. Le théâtre de la vie / Overal theater, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1.3.–11.5.2008 [verlängert bis 25.5.2008], ausser Katalog
Paul Klee. Bewegung im Atelier, Zentrum Paul Klee, Bern, 13.9.2008–18.1.2009, ausser Katalog
Paul Klee. Art in the making 1883–1940, The National Museum of Modern Art, Kyoto, 12.3.–15.5.2011; The National Museum of Modern Art, Tokyo, 31.5.–31.7.2011, Nr. 87, Farbabb.
Paul Klee – Leben und Werk, Zentrum Paul Klee, Bern, 17.10.2013–30.3.2014 [weder Katalog noch gedruckte Exponateliste erschienen]
Paul Klee – Sonderklasse, unverkäuflich, Zentrum Paul Klee, Bern, 21.10.2014–1.2.2015, S. 584

Klee

ABB. S. 117

Klee

TROMPETEN TANZ
TRUMPET DANCE
1931, 131 (QU 11)

PINSEL UND BLEISTIFT AUF PAPIER AUF KARTON
46,5 X 30 CM
SIGNIERT UNTEN LINKS: KLEE
BEZEICHNET AUF DEM KARTON MIT RANDLEISTEN UNTEN MITTE: 1931 QU 11 TROMPETEN TANZ

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 6, Nr. 5536

PROVENIENZ
Paul Klee, Dessau / Düsseldorf / Bern (1931–1940)
Lily Klee, Bern (1940– vermutlich 1946)
vermutlich Klee-Gesellschaft, Bern (1946–vermutlich 1950)
Werner Allenbach, Klee-Gesellschaft, Bern (vermutlich 1950–1952)
Galerie Rosengart, Luzern (1952)
James Wise, Genf (1952)
Saidenberg Gallery, New York / James Wise, Genf (1952–1953)
John R. B. Rawlings, New York (1953–1981)
Sotheby Parke Bernet Inc., New York (22.5.1981, in Kommission)
Helen Serger / La Boetie, Inc., New York (mindestens 1982–1989)
Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen (1984–1985; in Kommission)
Achim Moeller Fine Art Limited, New York (1987; in Kommission)
Galerie Stolz, Köln (1987; in Kommission)
Galerie Beyeler, Basel (1989–mindestens 2003)
Jan Krugier Gallery, New York (mindestens 1998; in Kommission)

STANDORT
Privatbesitz, Basel

LITERATUR
Hermann Klumpp, Abstraktion in der Malerei. Kandinsky, Feininger, Klee, Berlin 1932, S. 59, Abb.

AUSSTELLUNGEN
Gedächtnisausstellung Paul Klee, Kunsthalle, Basel, 15.2.–23.3.1941, Nr. 105
Paul Klee. An Exhibition of Paintings and Drawings commemorating the 75th Anniversary of his Birth, Saidenberg Gallery, New York, 8.3.–26.4.1954, Nr. 29
Art of the Bauhaus. Artists and Publications, Helen Serger / La Boetie, Inc., New York, 20.3.–30.6.1982, S. 17, Abb.
Zeichnungen, Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen, Juni–September 1984, Nr. 27, Abb.
Paul Klee – Oskar Schlemmer. Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen, 21.11.1984–19.1.1985, Nr. 20, Abb.
Strictly Drawings. 20th Century Masters, Helen Serger / La Boetie, Inc. (in Zusammenarbeit mit Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen), New York, Oktober–Dezember 1985, Nr. 14, Abb.
Paul Klee nelle collezioni private, Museo d’Arte Moderna Ca’ Pesaro, Venezia, 21.6.–5.10.1986, Nr. 116, Abb.
Paul Klee nelle collezioni private, Palazzo Reale, Milano, 22.10.–14.12.1986, Nr. 116, Abb.

Paul Klee (1879–1940), Achim Moeller Fine Art Limited, New York, 4.2.–14.3.1987, Nr. 12
Herwarth Walden und der Sturm. Konstruktivisten, Abstrakte. Eine Auswahl, Galerie Stolz, Köln, November 1987–Februar 1988, Nr. 68
L’éternel féminin, Galerie Beyeler, Basel, [November 1989 – Januar] 1990, Nr. 27, Abb.
Paul Klee. Traces of Memory, Jan Krugier Gallery, New York, 6.5.–23.7.1998, Nr. 31, Abb.

AUKTION
Impressionist and Modern Drawings and Watercolors, Sotheby Parke Bernet Inc., New York, 22.5.1981, Lot 878, Abb.

Klee

ABB. S. 121

„VIELLEICHT HAMLET?“
„PERHAPS HAMLET?“
1932, 297 (Y 17)

PINSEL AUF PAPIER AUF KARTON
27,5 X 14,5 CM
SIGNIERT OBEN LINKS, EINGERITZT: KLEE
BEZEICHNET AUF DEM KARTON MIT RANDLEISTEN UNTEN MITTE: 1932 Y 17. „VIELLEICHT HAMLET?“

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 6, Nr. 5993

PROVENIENZ
Paul Klee, Dessau / Düsseldorf / Bern (1932–1940)
Lily Klee, Bern (1940–1946)
Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1952)
Felix Klee, Bern (1953–1990)
Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg, Duisburg (1979–1981; Leihgabe von Felix Klee)
Nachlass Felix Klee, Bern (1990–1995)

STANDORT
Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

Paul Klee, 1932, 297 (Y 17)

Mona Meister, Paul Klee – Wort und Bild. Vom illustrativen Werk zum autonomen Bild, in: Ausst.-Kat. Paul Klee in Jena 1924 – Die Ausstellung, Stadtmuseum Göhre, Jena, 14.3.–25.4.1999, S. 283–291, hier S. 290
Christine Hopfengart, Theater – wohin man sieht, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007, S. 8–12, hier S. 12, Farbabb.
Christine Hopfengart, Bühnenstücke und -fantasien, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007, S. 196–217, hier S. 196, Farbabb.

AUSSTELLUNGEN
Klee. Werke aus dem Familienbesitz, Kunstmuseum, St. Gallen, 22.1.–20.3.1955, Nr. 281
Paul Klee. Werke aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee, Akademie der Künste, Berlin, 18.12.1960–19.1.1961, Nr. 274
Drawings and water-colours by Paul Klee from the Felix Klee Collection Berne, City Art Gallery, Bristol, 20.4.–11.5.1963; City Art Gallery, Leeds, 18.5.–8.6.1963; City of York Art Gallery, York, 15.6.–6.7.1963; Walker Art Gallery, Liverpool, 13.7.–3.8.1963; Graves Art Gallery, Sheffield, 10.8.–1.9.1963; Art Gallery and Museum, Glasgow, 7.9.–28.9.1963; The Arts Council Gallery, London, 9.10.–9.11.1963; National Museum of Wales, Cardiff, 16.11.–7.12.1963, Nr. 97
Paul Klee. Målningar – teckningar, Malmö Museum, Malmö, März 1965; Göteborgs Konstmuseum, Göteborg, April 1965; Konstsalongen Samlaren, Stockholm, Mai–Juni 1965, Nr. 168

2. Internationale der Zeichnung, Mathildenhöhe, Darmstadt, 16.7.–10.9.1967, Nr. 75, Abb.
Paul Klee. Handzeichnungen, Historisches Museum, St. Gallen, 16.1.–28.2.1971, Nr. 72, Abb.
Paul Klee 1879–1940. Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen – Druckgraphik, Kunstverein Hochrhein, Säckingen, 8.9.–6.10.1974, Nr. 87
Paul Klee, Galerie Suisse, Paris, [15.6.–29.7.]1978, Abb.
Paul Klee. Les dix dernières années, Galerie Karl Flinker, Paris, 11.4.–31.5.1985, Nr. 50, Abb.
Paul Klee. Opere dal 1885 al 1933, Museo d’Arte, Mendrisio, 11.4.–12.7. 1987, Abb.
Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007 [verlängert bis 6.1.2008], S. 270, Farbabb.
Paul Klee. Le théâtre de la vie / Overal theater, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1.3.–11.5.2008 [verlängert bis 25.5.2008], S. 286, Farbabb.
Paul Klee und der Ferne Osten. Vom Japonismus zu Zen, Zentrum Paul Klee, Bern, 19.1.–12.5.2013; Museum für Ostasiatische Kunst, Köln, 18.10.2014–1.2.2015, Nr. 56
Sollte alles denn gewusst sein? Paul Klee. Dichter und Denker, Zentrum Paul Klee, Bern, 2.5.–13.8.2017 [weder Katalog noch gedruckte Exponateliste erschienen]

ABB. S. 123

LEONTINE

LEONTINE

1933, 56 (M 16)

AQUARELL AUF PAPIER AUF KARTON

48,5 X 62,2 CM

SIGNIERT OBEN MITTE: KLEE

BEZEICHNET AUF DEM KARTON MIT RANDLEISTE UNTEN LINKS: 1933 M 16 - DAHINTER MIT BLEISTIFT: II - UNTEN RECHTS: LEONTINE

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 6, Nr. 6101

PROVENIENZ

Paul Klee, Dessau / Düsseldorf / Bern (1933–1940)

Lily Klee, Bern (1940–1946)

Klee-Gesellschaft, Bern (1946–1950)

Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern (1950–1952)

Felix Klee, Bern (1953–1990)

Nachlass Felix Klee, Bern (1990–1995)

STANDORT

Privatbesitz Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern

AUSSTELLUNGEN

Drawings and water-colours by Paul Klee from the Felix Klee Collection

Berne, City Art Gallery, Bristol, 20.4.–11.5.1963; City Art Gallery, Leeds, 18.5.–8.6.1963; City of York Art Gallery, York, 15.6.–6.7.1963; Walker Art Gallery, Liverpool, 13.7.–3.8.1963; Graves Art Gallery, Sheffield, 10.8.–1.9.1963; Art Gallery and Museum, Glasgow, 7.9.–28.9.1963; The Arts Council Gallery, London, 9.10.–9.11.1963; National Museum of Wales, Cardiff, 16.11.–7.12.1963, Nr. 226

Paul Klee. Bilder und Plastiken aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee

Bern, Kunst- und Kunstgewerbeverein, Reuchlinhaus, Pforzheim, 17.9.–15.10.1967, Nr. 83

Paul Klee. Collezione di Felix Paul Klee, Berna, Museo civico di belle arti, Villa Ciani, Lugano, 29.3.–31.5.1972, Nr. 78

Paul Klee: The Last Years. An Exhibition from the Collection of his Son, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 16.8.–16.9.1974; City Art Gallery, Bristol, 10.10.–23.11.1974; Hayward Gallery, London, 13.12.1974–12.1.1975, Nr. 40, Abb.

Paul Klee und seine Malerfreunde, Odakyu Kaufhaus, Tokyo, 8.5.–25.5.1976; Gumma Museum, Takasaki, 1.6.–4.7.1976; Kaufhaus Matsuzakaya, Nagoya, 29.7.–10.8.1976; Kaufhaus Sogo, Kobe, 3.9.–15.9.1976; The Museum of Modern Art, Kamakura, 22.9.–24.10.1976, Nr. 81, Abb.

Paul Klee 1879–1940. Aquarelles, dessins et gravures, Musée d’Histoire et d’Art, Musées de l’Etat, Luxembourg, 23.11.–30.12.1984, Nr. 58

Klee, Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 24.5.–3.11.1985, Nr. 82, Farbabb.

Paul Klee (1879–1940), Gallerihuset, Copenhagen, Oktober–November 1986, Farbabb. S. 97

Paul Klee. Ultimo decennio / Letztes Jahrzehnt 1930–1940, Museo d’arte, Mendrisio, 7.4.–8.7.1990, Abb. [S. 81]

Klee aus der Sammlung der Familie; Die Zeit der Reife, Ishikawa Prefectural Museum of Art, Kanazawa, 3.–25.6.1995; Daimaru Museum, Tokyo, 28.7.–15.8.1995; The Museum of Art, Kochi, 22.8.–24.9.1995; Daimaru Museum, Kyoto, 5.–17.10.1995; Kasama Nichido Museum of Art, Kasama,

24.10.–3.12.1995; Hamamatsu Municipal Museum of Art, Hamamatsu, 15.12.1995–21.1.1996; Daimaru Museum, Umeda/Osaka, 24.1.–12.2.1996, Nr. 45, Farbabb.

Paul Klee. Die Zeit der Reife. Werke aus der Sammlung der Familie Klee, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 23.3.–16.6.1996, S. 74, Farbabb.

Paul Klee. Melodie und Rhythmus, Zentrum Paul Klee, Bern, 9.9.–12.11.2006 [verlängert bis 2.1.2007], S. 239, Farbabb.

Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007 [verlängert bis 6.1.2008], S. 270, Farbabb.

Paul Klee. Melodie / Rhythmus / Tanz, Museum der Moderne, Salzburg, 25.10.2008–1.2.2009, S. 276, Farbabb.

Paul Klee. Bewegte Bilder, Zentrum Paul Klee, Bern, 19.1.–1.5.2016 [weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

ABB. S. 125

EIN TRAGIKER (UNTER ANDEREN)

A TRAGEDIAN (AMONG OTHERS)

1933, 396 (E 16)

KLEISTERFARBE AUF PAPIER, VERSO BLEISTIFT, AUF KARTON

44,7 X 27,7 CM

SIGNIERT UNTEN RECHTS: KLEE

BEZEICHNET AUF DEM KARTON MIT RANDLEISTE UNTEN MITTE: 1933 E 16 / EIN TRAGIKER (UNTER ANDEREN)

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 6, Nr. 6443

PROVENIENZ

Paul Klee, Bern (1934)

Werner Vowinckel, Köln-Marienburg (1933–1943; erworben als Mitglied der Klee-Gesellschaft)

Edith Vowinckel-Diel, München / Köln (1943–1964)

Nachlass Edith Vowinckel-Diel, Köln (1964–1973)

Christoph Vowinckel, Köln (1973–2000)

Dr. Ewald Rathke Kunsthandel, Frankfurt am Main (2000)

Galerie Neher, Essen (2000)

Ralph Merten, G.A.M.E.S. of Art, Mönchengladbach (2000–?)

Klaus Körner, Erkelenz (mindestens 2004–?)

Ahlers Collection (?–2014)

Villa Grisebach, Berlin (29.5.2014; in Kommission)

Privatbesitz (seit 2014)

STANDORT

Franz Marc Museum, Kochel a. See, Dauerleihgabe aus Privatbesitz

LITERATUR

Calliope Rigopoulou, La scène chez Paul Klee, Thèse de Doctorat, Universität Paris I, Paris 1983, Nr. 47

Andreas Vowinckel, Paul Klee – Rheinische Sammlungen – Sammlung Vowinckel, in: Ausst.-Kat. Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 7.3.–9.6.2003, S. 32–44, hier S. 42

Stefan Frey u. Andreas Hüneke: Paul Klee, Kunst und Politik in Deutschland 1933. Eine Chronologie, in: Ausst.-kat. Paul Klee 1933, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 8.2.–4.5.2003; Kunstmuseum, Bern, 4.6.–17.8.2003; Schirn Kunsthalle, Frankfurt a.M., 18.9.–30.11.2003; Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 11.12.2003–7.3.2004, S. 268–306, hier S. 305, Anm. 280

AUSSTELLUNGEN

vermutlich Paul Klee. Aquarelle der Jahre 1913–1930 aus deutschem Privatbesitz [Sammlung Vowinckel], Galerie Günther Franke, München, Mitte Mai [12.5. – Ende Juni] 1950 [Einladungskarte; weder Katalog noch gedruckte Exponatelite erschienen]

Malerei des 20. Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1957, Nr. 60

Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919–1933. Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Kunsthalle, Köln, 11.4.–4.6.1979, Nr. 383, Abb.

Paul Klee. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Jahrhunderthalle, Hoechst, 9.1.–6.2.1983, Nr. 91, Abb.

Paul Klee. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Museum Villa Stuck, München, 24.2.–30.4.1983, Nr. 91, Abb.

Paul Klee nelle collezioni private, Museo d’Arte Moderna Ca’ Pesaro, Venezia, 21.6.–5.10.1986, Nr. 132, Abb.

Paul Klee nelle collezioni private, Palazzo Reale, Milano, 22.10.–14.12.1986, Nr. 132, Abb.

Bauhaus utópiák, Magyar Nemzeti Galéria [Nationalgalerie], Budapest, 9.3.–20.4.1988, S. 50, Abb.

Utopías de la bauhaus. Obra sobre papel, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 5.5.–26.6.1988, S. 50, Abb.

bauhaus utopien. Arbeiten auf Papier, Kölnischer Kunstverein, Köln, [15.7.–4.9.1988], S. 50, Abb.

Paul Klee im Rheinland. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 7.3.–9.6.2003, Nr. 112, Farbabb.

Willi Baumeister 1889–1955. Die Frankfurter Jahre 1928–1933, Museum Giersch, Frankfurt am Main, 20.3.–10.7.2005, Nr. 102, Farbabb.

Willi Baumeister – Paul Klee. Struktur und Vision, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 4.10.2015–10.1.2016, ohne Nr., Farbabb. S. 25

Blaues Land und Grosstadtlärm. Ein expressionistischer Spaziergang durch Kunst und Literatur, Franz Marc Museum, Kochel a. See, 30.4.–3.10.2017, S. 154

AUKTION

Ausgewählte Werke. Auktion Nr. 225, Villa Grisebach Auktionen GmbH, Berlin, 29.5.2014, Lot 40, Farbabb.

ABB. S. 127

EINE BLUME TRITT AUF*

A FLOWER PERFORMS

1934, 50 (L 10)

KLEISTERFARBE UND KREIDE AUF PAPIER AUF KARTON

23,8 X 30,5 CM

SIGNIERT UNTEN RECHTS: KLEE

BEZEICHNET AUF DEM KARTON UNTEN LINKS: 1934 L 10 - UNTEN RECHTS: EINE BLUME TRITT AUF - UNTEN LINKS MIT BLEISTIFT: I

Catalogue raisonné Paul Klee, Bd. 7, Nr. 6588

PROVENIENZ

Paul Klee, Bern (1935–1940)

Lily Klee, Bern (1940–1946)

Klee-Gesellschaft, Bern (1946–vermutlich 1950)

Werner Allenbach, Klee-Gesellschaft, Bern (vermutlich 1950 –1952)

Galerie Rosengart, Luzern (1952–1953)

Ida Chagall, Paris (1953–ca. 1957)

Franz Meyer, Basel / Zürich (ca. 1957–2001)

Christie’s, London (28.6.2001, in Kommission)

Privatbesitz, Japan (spätestens 2009–2010)

Privatbesitz, Japan (2010 –2011)

Sotheby’s, New York (4.5.2011; in Kommission)

Thole Rotermund Kunsthandel, Hamburg (2016; in Kommission)

STANDORT

Beck & Eggeling International Fine Art - Düsseldorf | Wien

LITERATUR

Volker Harlan, Das Bild der Pflanzen in Wissenschaft und Kunst: bei Aristoteles und Goethe, der botanischen Morphologie des 19. und 20. Jahrhunderts und bei den Künstlern Paul Klee und Joseph Beuys, Stuttgart Berlin 2002, S. 128, Abb. 115

Dorothea Richter, Unendliches Spiel der Poesie. Romantische Aspekte in der Bildgestaltung Paul Klees, Weimar 2004, S. 66 f., Abb. 17

Christine Hopfengart, Theater – wohin man sieht, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007, S. 8–12, hier S. 9, Farbabb.

Willy Athenstädt, In ähnlicher Stimmlage, in: Ausst.-Kat. Paul Klee – Fausto Melotti. Eine Blume tritt auf, Beck & Eggeling International Fine Art, 2.9.–8.10.2011, S. 74–86, hier S. 75, Farbabb.

AUSSTELLUNGEN

Paul Klee nelle collezioni private, Museo d’Arte Moderna Ca’ Pesaro, Venezia, 21.6.–5.10.1986, Nr. 136, Farbabb.

Paul Klee nelle collezioni private, Palazzo Reale, Milano, 22.10.–14.12.1986, Nr. 136, Farbabb.

Paul Klee and East Asia, Chiba City Museum of Art, Chiba, 16.5.–21.6.2009; Shizuoka Prefectural Museum of Art, Shizuoka, 14.7.–30.8.2009; Yokosuka Museum of Art, Yokosuka, 5.9.–18.10.2009, Nr. 101, Farbabb.

Paul Klee – Fausto Melotti. Eine Blume tritt auf, Beck & Eggeling International Fine Art, Düsseldorf, 2.9.–8.10.2011, S. 46 f., Farbabb.

LITERATUR

W. Wartmann, [Einführung], in: Ausst.-Kat. Klee, Kunsthaus, Zürich, 16.2.–25.3.1940 [Katalog mit Einführung und Abbildungen], S. 9–12, hier S. 9, Abb. Taf. IV

Robin Ironside, Paul Klee, in: Horizon. A Review of Literature and Art, Bd. 12, Nr. 72, Dezember 1945, S. 413–417, hier Abb. zw. S. 416 u. 417

Douglas Cooper, Paul Klee, Harmondsworth 1949, Farbabb.

Will Grohmann, Paul Klee, Stuttgart 1954, S. 336 und Nr. 190, Abb.

Will Grohmann, Der Maler Paul Klee, Köln 1966, S. 41, 146, 150

Max Huggler, Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos, Frauenfeld / Stuttgart 1969, S. 210

Margaret Plant, Paul Klee. Figures and Faces, London 1978, S. 131

Ulmer Museum, Graphische Sammlung. Teil 1, bearb. v. Norbert Nobis, Ulm 1983, (Katalog des Ulmer Museums, Katalog VI), Nr. 104, Farbabb.

Dorothy M. Kosinski, Douglas Cooper, in: Ausst.-Kat. Douglas Cooper und die Meister des Kubismus / and the Masters of Cubism, Kunstmuseum, Basel, 22.11.1987–17.1.1988; The Tate Gallery, London, 3.2.–4.4.1988, S. 11–57, hier S. 50, Anm. 41

Constance Naubert-Riser, Klee, mit einer Einführung v. Gualtieri di San Lazzaro, Paris 1988, S. 122

Philippe Comte, Paul Klee, Paris 1989, Farbabb.

Pamela Lynn Kort, The ugly face of beauty. Paul Klee’s images of Aphrodite, Dissertation, University of California, Los Angeles 1994, S. 170, Abb.

Pamela Kort, Paul Klee und der Mythos. Die rebellische Stimme der Kunst / Paul Klee and Myth: The Rebellious Voice of Art, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. In der Maske des Mythos / In the Mask of Myth, Haus der Kunst, München, 1.10.1999–9.1.2000; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 19.2.–21.5.2000, S. 9–38, hier S. 28

Ann-Katrin Günzel, Mythologisches Glossar, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. In der Maske des Mythos / In the Mask of Myth, Haus der Kunst, München, 1.10.1999–9.1.2000; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 19.2.–21.5.2000, S. 264–285, hier S. 277, Farbabb.

Otto Karl Werckmeister, „Ob ich je eine Pallas hervorbringe?!“ / „Will I Ever Bring Forth a Pallas?!“, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. In der Maske des Mythos / In the Mask of Myth, Haus der Kunst, München, 1.10.1999–9.1.2000; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 19.2.–21.5.2000, S. 136–159, hier S. 139–144,149, Farbabb.

Stefan Frey, Paul Klee und die Antike – Versuch einer Chronologie, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. In der Maske des Mythos / In the Mask of Myth, Haus der Kunst, München, 1.10.1999–9.1.2000; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 19.2.–21.5.2000, S. 233–263, hier S. 259, Farbabb.

Ulmer Museum. Kurzführer durch die Sammlungen, hrsg. v. Brigitte Reinhardt, Ulm 2002, S. 101 f., Farbabb.

Christine Hopfengart, Schauspieler, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007, S. 48–79, hier S. 48, Farbabb.

Christine Hopfengart, Il gioco delle parti. Paul Klee e il teatro, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. Teatro magico, Fondazione Antonio Mazzotta, Milano, 26.1.–29.4.2007, S. 47–54, hier S. 53, Farbabb.

Tulliola Sparagni, Paul Klee und die Romantik, in: Ausst.-Kat. Paul Klee und die Romantik, Ulmer Museum, Ulm, 8.3.–17.5.2009, S. 9–25, hier S. 24, Farbabb.

Christine Hopfengart, Schwebendes. Klees Engel als Personifikation des Übergangs, in: Zentrum Paul Klee (Hrsg.), Paul Klee. Die Engel, mit Texten v. Michael Baumgartner, Jürg Halter, Christine Hopfengart, u. a., Ostfildern 2012, S. 9–15, hier S. 14, Farbabb.

Michael Baumgartner, Gefallene Engel. Zwischen Gut und Böse, in: Zentrum Paul Klee (Hrsg.), Paul Klee. Die Engel, mit Texten v. Michael Baumgartner, Jürg Halter, Christine Hopfengart, u. a., Ostfildern 2012, S. 36–49, hier S. 36, Farbabb.

Paul Klee, Extraits du journal. Extraits de théorie de l’art moderne, New York 2013, S. 188, Farbabb.

Christine Hopfengart, “Scepticisme à l’égard du taureau“. Le dialogue artistique de Paul Klee avec Pablo Picasso, in: Ausst.-Kat. Paul Klee. L’ironie à l’œuvre, Centre Pompidou, Paris, 6.4.–1.8.2016, S. 199–225, hier S. 205, Farbabb.

AUSSTELLUNGEN

Paul Klee. Neue Werke, Kunsthaus, Zürich, 16.2.–25.3.1940, Nr. 111, Abb.

Gedächtnisausstellung Paul Klee, Kunsthalle, Basel, 15.2.–23.3.1941, Nr. 228

Paul Klee 1879–1940, Ausstellung organisiert von der Tate Gallery in der National Gallery, London, [22.12.]1945[–17.2.1946], Nr. 128

Paul Klee 1879–1940, organisiert von The Arts Council of Great Britain in London, Castle Museum, Norwich, 11.5.–1.6.1946; Graves Art Gallery, Sheffield, 8.–29.6.1946; Hanley Public Museum and Art Gallery, Stoke-on-Trent, 6.–27.7.1946; Art Gallery and Industrial Museum, Aberdeen, 3.–24.8.1946; Bluecoat Chambers, Liverpool, 31.8.–21.9.1946; City Art Gallery, Manchester, 28.9.–19.10.1946, Nr. 50

Paul Klee, Museum, Ulm, 16.12.1962–27.1.1963, Nr. 76

Paul Klee. Die Ordnung der Dinge, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 11.9.–2.11.1975, Nr. 159, Abb. 315

Klee und Kandinsky. Erinnerung an eine Künstlerfreundschaft anlässlich Klees 100. Geburtstag, Staatsgalerie, Stuttgart, 6.5.–29.7.1979, Nr. 99, Farbabb.

Paul Klee, The Museum of Modern Art, New York, 12.2.–5.5.1987; The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 24.6.–16.8.1987, S. 303, Abb.

Paul Klee. Leben und Werk, Kunstmuseum, Bern, 25.9.1987–3.1.1988 [verlängert bis 17.1.1988], Nr. 265, Farbabb.

Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung des Ulmer Museums, The Tokushima Modern Art Museum, Tokushima, 26.10.–1.12.1996; The Oita Prefectural Art Hall, Oita, 5.1.–2.2.1997; Takasaki Museum of Art, Takasaki, 19.4.–18.5.1997; Navio Museum of Art, Navio, 23.5.–23.6.1997; Onomichi Municipal Museum of Art, Onomichi, 30.8.–28.9.1997, Nr. 81, Farbabb.

Paul Klee, IVAM Centre Julio González, Valencia, 2.4.–14.6.1998; Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 24.6.–12.10.1998, Farbabb.

Paul Klee. In der Maske des Mythos / In the Mask of Myth, Haus der Kunst, München, 1.10.1999–9.1.2000; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 19.2.–21.5.2000, Nr. 114, Farbabb.

Paul Klee. Bildwelten, Stadtgalerie, Klagenfurth, 24.6.–25.9.2005, S. 189, Farbabb.

Paul Klee. Überall Theater, Zentrum Paul Klee, Bern, 28.6.–14.10.2007 [verlängert bis 6.1.2008], S. 271, Farbabb.

Paul Klee. Teatro magico, Fondazione Antonio Mazzotta, Milano, 26.1.–29.4.2007, Nr. 106, Farbabb.

Das Universum Klee, Neue Nationalgalerie, Berlin, 31.10.2008–8.2.2009, S. 147, Farbabb.

Paul Klee und die Romantik, Ulmer Museum, Ulm, 8.3.–17.5.2009, Nr. 66, Farbabb.

Die Engel von Klee und Engel von Valentin, Chaplin, Murnau, Meatyard, Michals, Woodman, Beuys, Wenders, Pierre et Gilles, Mori, Gautel & Karaindros, Plympton, Wallinger, Laing, Yuan & Yu, Ahtila, Zentrum Paul Klee, Bern, 27.10.2012–20.1.2013 (zur Ausstellung erschien die Begleitpublikation: Zentrum Paul Klee [Hrsg.]: Paul Klee. Die Engel, mit Texten v. Michael Baumgartner, Jürg Halter, Christine Hopfengart, u. a., Ostfildern 2012), ausser Begleitpublikation

Paul Klee. L’ironie à l’œuvre, Centre Pompidou, Paris, 6.4.–1.8.2016, S. 306, Farbabb.

ANDREA GOTTDANG

Nach der Promotion 1996 über *Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei zwischen 1680 und 1760* zunächst wissenschaftliche Angestellte, dann Assistentin an der LMU München. 2003 Habilitation zum Thema *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee im deutschsprachigen Raum. 1780–1915* an der LMU München. Seit 2008 Univ.-Professorin für Kunstgeschichte an der Universität Salzburg, dort 2009 bis 2015 Leiterin der Abteilung Kunstgeschichte, seit 2015 Leiterin des Fachbereichs Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft. Publikationen über italienische und deutsche Malerei, insbesondere zu den Wechselbeziehungen zwischen den Künsten.

CHRISTINE HOPFENGART

Nach der Promotion 1987 über *Paul Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebling* zunächst Volontärin an der Nationalgalerie und den Staatlichen Museen zu Berlin. Von 1991 bis 1995 wissenschaftliche Mitarbeiterin und stellvertretende Direktorin der Kunsthalle Nürnberg, anschließend Kustodin an der Kunsthalle Bremen. Ab 2001 Direktorin der Paul-Klee-Stiftung, Bern, von 2005 bis 2012 Konservatorin am Zentrum Paul Klee, Bern. Seit 2013 freiberufliche Kuratorin und Autorin in Berlin. Ausstellungen und Publikationen über die Klassische Moderne mit Schwerpunkt Paul Klee. Aktuelles Projekt: Herausgabe des Briefwechsels Klee – Kandinsky.

BEATE SCHLICHENMAIER

Nach dem Studium der Musikwissenschaften und Kunstgeschichte zunächst Mitarbeiterin im Zentrum Paul Klee, Bern. Von 2008–2015 Direktionsassistentin und stellvertretende Leiterin des Centre Dürrenmatt Neuchâtel, ab 2015 leitende Tätigkeit im Schweizer Tanzarchiv, heute Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste, Direktorin seit 2018.

ANDREA GOTTDANG

After receiving her PhD in 1996 with a dissertation on *Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei zwischen 1680 und 1760*, she worked as a research associate and later as an assistant at the Ludwig Maximilian University of Munich. In 2003, she completed her postdoctoral degree at the LMU with a thesis on *Vorbild Musik. Die Geschichte einer Idee im deutschsprachigen Raum. 1780–1915*. Since 2008, Professor for Art History at the University of Salzburg, 2009–2015 head of the Art History department, and since 2015 head of the faculty for Art, Music, and Dance Studies. Publications on Italian and German painting, in particular on the interrelationships between the arts.

CHRISTINE HOPFENGART

After receiving her PhD in 1987 with a dissertation on *Paul Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebling*, she was a graduate trainee at the National Gallery and the State Museums in Berlin. 1991–1995 research associate and deputy director of the Kunsthalle in Nuremberg, followed by a tenure as curator at the Kunsthalle in Bremen. In 2001, she was named Director of the Paul Klee Foundation in Bern, and from 2005 to 2012 she was a curator at the Zentrum Paul Klee, Bern. Since 2013 freelance curator and author based in Berlin. Exhibitions and publications on the classical modern era with a focus on Paul Klee. Current project: publication of the correspondence between Klee and Kandinsky.

BEATE SCHLICHENMAIER

Following her studies of Musicology and Art History, she was employed at the Zentrum Paul Klee in Bern. 2008–2015 Assistant to the Director and Associate Director of the Centre Dürrenmatt Neuchâtel. Since 2015 managerial position at the Swiss Dance Collection, today the Foundation SAPA, Swiss Archive of the Performing Arts, since 2018 its Director.

BILDNACHWEIS

© Alexej von Jawlensky-Archiv S.A Locarno: S. 193
Fotografie: Fotograf unbekannt

Archiv Bürgi im Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Bürgi: S. 228
Fotografie: Hugo Erfurth, Dresden
© VG Bild-Kunst, Bonn

© Bauhaus-Archiv Berlin: S. 225
Inv.nr.: 8430/4

© Bauhaus-Archiv Berlin: S. 224
Fotografie: Fotograf unbekannt, Inv.nr.: 10062/1

© Bauhaus-Archiv Berlin: S. 229
Fotografie: Ise Gropius (?), Inv.nr.: 6695/5

© Bayerische Schlösserverwaltung: S. 204
Fotografie: Fotograf unbekannt, DE DE001900

Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München: S. 34

© bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen

© Bayerisches Hauptstaatsarchiv München: S. 168, S. 206

© Bechtler Museum of Modern Art, Charlotte, North Carolina, USA: S. 135

© Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur: S. 193

© www.bilderbuch-duesseldorf.de: S. 231
Fotografie: Fotograf unbekannt

© Busoni Bildarchiv, Zürich: S. 221
Fotografie: Michael Schwarzkopf

http://www.centrepompidou-metz.fr/de/
rencontre_conference/lou_albert_lasard : S. 191
Fotografie: Hans Holdt
© Hans Holdt

© Collection of the Gemeentemuseum Den Haag: S. 20

Courtesy Beck & Eggeling International Fine Art – Düsseldorf I Wien: S. 127

Courtesy Galerie Thomas, München: S. 2/3
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Courtesy of „Ernest Bloch Archive of Eric Johnson“: S. 175
Fotografie: Ernest Bloch
ericjohnsonphoto.com

Courtesy: Gret-Palucca-Archiv 3768, Akademie der Künste, Berlin: S. 230
Fotografie: Hans Robertson
© Hans Robertson / Deutsches Tanzarchiv Köln

Dale Taylor & Angela Lustig: S. 97

Dale Taylor & Angela Lustig: S. 87
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

© Deutsches Literaturarchiv Marbach: S. 176
Fotografie: Fotograf unbekannt

© Deutsches Literaturarchiv Marbach, Rilke-Sammlung Obermüller: S. 189
Fotografie: Hertha König

© Deutsches Nationaltheater Weimar (Stadtarchiv Weimar, 63 0-2/DNT): S. 226
Fotografie: Louis Held

© Deutsches Theatermuseum München: S. 179 (Inv. Nr. II 16730), S. 205 (Inv. Nr. II 21793; Inv. Nr. II 20829)
Fotografien: Fotografen unbekannt

Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen: S. 22

© bpk / Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

Hermann Ebers, Illustration zum Klavierauszug des Don Giovanni, 1922: S. 145

© E. W. K., Bern: S. 77, 81, 98/99, 103, 111

© Franz Marc Museum, Kochel a. See, Dauerleihgabe aus Privatbesitz: S. 69, 105, 125

Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München: S. 216
Fotografie: Gabriele Münter
© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

© Galerie Haas AG: S. 113

Galerie Thomas, München: S. 91, 153
© Galerie Thomas, München, Fotograf: Walter Bayer

GDKE Rheinland-Pfalz, Landesmuseum Mainz: S. 143, 144
© GDKE, Landesmuseum Mainz (U. Rudischer)

Mit freundlicher Genehmigung der Fondation Hindemith, Blonay, Schweiz: S. 230
Fotografie: Fotograf unbekannt

© KHM-Museumsverband, Theatermuseum Wien: S. 211
Fotografie: Fotograf unbekannt

© Library of Congress, Prints and Photographs Division, Arnold Genthe Collection: Negatives and Transparencies: S. 183
Fotografien: Arnold Genthe, LC-G3999-0168-B, LC-G3999-0168-A, LC-G3999-0168-G

© LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum), Münster / Macke-Archiv: S. 217
Fotografie: Louis Moilliet (?)
Foto Reproduktion: Sabine Ahlbrand-Dornseif

© Museum der bildenden Künste Leipzig: S. 143

Museum Folkwang Essen: S. 152
© Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK

© Museum im Kulturspeicher Würzburg: S. 199
Fotografie: Fotograf unbekannt

© Museum Sammlung Rosengart, Luzern: S. 92, 218

© Museum Ulm: S. 139

© Museum Villa Stuck: S. 173
Fotografie: Fotograf unbekannt

© Münchner Stadtbibliothek / Monacensia, S. 215
Fotografie: Fotograf unbekannt, FW F III/2

© Münchner Stadtmuseum, Sammlung Puppen-theater/Schaustellerei: S. 186
Fotografie: Fotograf unbekannt
Foto Reproduktion: Patricia Fliegauf

Nachlass Pierre Boulez: S. 89
© Artcurial

Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Museum Berggruen: S. 184

© bpk / Nationalgalerie, SMB, Museum Berggruen / Jens Ziehe

© Olbricht Collection: S. 133

Olbricht Collection: S. 107
© Galerie Kornfeld (Zur Verfügung gestellt vom Zentrum Paul Klee, Bern)

Bernhard Pankok, 1872-1943, Kunsthandwerk – Malerei – Graphik – Architektur Bühnenausstattungen, Ausstellung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart Altes Schloss 1973, Stuttgart 1973, Abb. 478

Privatbesitz: S. 79
© Christie's

Privatbesitz: S. 47
© Franz Marc Museum Kochel a. See

Privatbesitz: S. 109, S. 129, S. 215
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Privatbesitz, Basel: S. 71
© Fondation Beyeler

Privatbesitz, Basel: S. 117
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Privatbesitz, Bern: S. 95
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Privatbesitz, Schweiz: S. 21
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Privatbesitz, Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern: S. 15, 16, 19, 29, 45, 101, 115, 118/119, 121, 123, 131, 137, 165, 177, 204
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Privatbesitz, Schweiz, Depositum im Zentrum Paul Klee, Bern: S. 57, 59, 61, 65, 67
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv
Foto: Dominique Uldry, Bern

© Privatbesitz, USA: S. 73, S. 82/83

Privatbesitz, USA: S. 25
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Privatsammlung, Bern: S. 150
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

© Saarländische Sammlung: S. 36, 51, 75

Saarländische Sammlung, Courtesy Margo Schab: S. 85
© John Aaron Frank, New York

© Sammlung Würth: S. 53

© Schweizerische Nationalbibliothek, Bern: S. 209

© Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Estate of Karl Nierendorf, by purchase: S. 93

© Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Estate of Karl Nierendorf, by purchase: S. 147
© bpk / The Solomon R. Guggenheim Foundation / Art Resource, NY

Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: S. 49, 54/55
© bpk / Staatliche Kunsthalle Karlsruhe / Annette Fischer / Heike Kohler

Staatsgalerie Stuttgart: S. 142
© bpk / Staatsgalerie Stuttgart

© Stadtarchiv Bern, Sammlung Postkarten: S. 236

Stadtarchiv München: S. 174, S. 197
Fotografien: Fotografen unbekannt, DE-1992-FS-STR-0433, FS-HB-XX-W-026
© Landeshauptstadt München Stadtarchiv

© Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Dauerleihgabe der Bayerischen Landesbank: S. 195

Standort unbekannt: S. 37
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

The Art Institute of Chicago: S. 149
© bpk / The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY

© Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln: S. 214

Zentrum Paul Klee, Bern: S. 224
Fotografie: Alfred Bischoff

Seite 2/3:
Paul Klee, *Bewegte Landschaft mit Kugelbäumen / Agitated Landscape with Spherical Trees (Agitated, Brightly Coloured Surfaces) (Detail)*, 1920, 124
Courtesy Galerie Thomas, München

Seite 4:
Paul Klee, 1911,
Foto: Alexander Eliasberg, Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee

Seite 6:
Landschaft mit Accenten / Landscape with Accents (Detail), 1934, 195
Zentrum Paul Klee, Bern

Zentrum Paul Klee, Bern: S. 187
Fotografien: Stefan Moses
© Zentrum Paul Klee, Bern, Archiv

Zentrum Paul Klee, Bern: S. 6, 17, 18, 24, 26, 32, 40/41, 155, 235, 237, 246, 250
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr. BF/54 Falblatt: S. 28/29
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee, Bern, Inv. Nr. BF/59: S. 27
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee, Bern, Leihgabe aus Privatbesitz: S. 31
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee Bern, Schenkung Familie Klee: S. 4
Fotografie: Alexander Eliasberg
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee Bern, Schenkung Familie Klee: S. 207
Fotografie: B. Dittmar
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee Bern, Schenkung Familie Klee: S. 234
Fotografie: Fee Meisel
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee Bern, Schenkung Familie Klee: S. 170, 176 (Abbildungen Suzanne Schülein und Wassily Kandinsky), S. 212, 220, 227
Fotografien: Fotografen unbekannt
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee Bern, Schenkung Familie Klee: S. 202
Fotografie: M. Vollenweider & Sohn, Bern
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee Bern, Schenkung Familie Klee: S. 181, 199, 203, 213, 222
Fotografie: Paul Klee
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee Bern, Schenkung Familie Klee: S. 30, S. 181
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee: S. 239
Fotografie: Felix Klee
© Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee: S. 223
Fotografie: Felix Klee (?)
© Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Familie Klee: S. 185
Fotografie: Felix Klee
© Klee-Nachlassverwaltung, Hinterkappelen

Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee: S. 151
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

Zentrum Paul Klee, Bern, Schenkung Livia Klee: S. 62/63
© Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv
Foto: Dominique Uldry, Bern

AUTORENKÜRZEL

SD Sarah Dengler
CHO Christine Hopfengart
RM Ralph Melcher
PVE Patricia von Eicken
LMW Lisa Maria Weber

ZITATQUELLEN

S. 42: Tagebücher Nr. 850, 1909.
S. 160: Tagebücher, Nr. 183, 1901.
S. 200: Tagebücher Nr. 425, 1902.
S. 240: Tagebücher Nr. 136, 1901.

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
Paul Klee. Musik und Theater in Leben und Werk
vom 23. Februar bis 12. Mai 2018 in der Galerie Thomas,
Türkenstraße 16, 80333 München.

This catalogue is published on the occasion of the exhibition
Paul Klee. Music and Theatre in Life and Work
from February 23 to May 12, 2018 in the Gallery Thomas,
Türkenstraße 16, 80333 Munich.

GALERIE THOMAS

NEBEN DEN IM VORWORT ERWÄHNTEN PERSONEN UND INSTITUTIONEN DANKEN WIR / ADDITIONAL THANKS TO:

Allen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen der Galerie Thomas
Dr. Angela Ida de Benedictis, Paul Sacher Stiftung, Basel
Walter Bayer, München
Dr. Ralf Burmeister; Philip Gorki, Berlinische Galerie, Berlin, Künstler-Archive
Zentrum Paul Klee, Bern für vielfältige Recherche und Unterstützung
Otto Brandl, Spediton Brandl, Köln
Susan Bühler, Die Kulturbotschaft, München
Hans-Otto Eckler, Weimar
Faust-Festival, München
Dr. Peter Kruska, Stadtgalerie Kiel
Dr. Gernot Köhler, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln
Anne-Marie Kohler, Bern
Roland Latzko, Wien
Werner Murrer Rahmen, München
Dr. Susanne Netzer, Berlin
Franziska Straubinger, Archiv Geiger, München
Dr. Nadine Engel, Pinakothek der Moderne, München
Jessica Huber, Pinakothek der Moderne, München
Jochen Meister, Pinakothek der Moderne, München
Erich Achter, Reproline Mediateam, München
Babette Angelaeas, Theatermuseum München
Michael Pfefferle, Werkstatt für Rahmen und Restaurierungen, München
Marion von Schabrowsky
Peter Stablum, Stulz Druck & Medien GmbH, München
Sabine Urban, Atelier für Grafik und Fotografie, Gauting-Buchendorf
Wolf Zech, München
zahlreichen Künstlern des Begleitprogramms der Ausstellung

HERAUSGEBERIN / EDITOR

Christine Hopfengart

AUTOREN / AUTHORS

Sarah Dengler
Patricia von Eicken
Andrea Gott dang
Christine Hopfengart
Ralph Melcher
Beate Schlichenmaier
Lisa Maria Weber

REDAKTION / EDITING

Sophie Biebler
Lisa Maria Weber

LEKTORAT / COPY EDITING

Anja Hellhammer
Sarah Quigley

VERLAGSREDAKTION / PROJECT MANAGEMENT PUBLISHER

Rosa Baumgartner

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS

Gerard Goodrow

GESTALTUNG / GRAPHIC DESIGN

Ute Lübbecke

GESAMTHERSTELLUNG / PRODUCTION

Wienand Verlag Köln
www.wienand-verlag.de
Weyertal 59, 50937 Köln

Printed in Germany

© Galerie Thomas, Wienand Verlag Köln, und die Autoren / and the authors

ISBN 978-3-86832-423-5

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. / Bibliographic information published by the Deutsche
Nationalbibliothek The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the
Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Umschlagabbildung / Cover Illustration:

Paul Klee, *Die Sängerin L. als Fiordiligi*, 1923

© Galerie Thomas, München

Fotograf: Walter Bayer

Paul Klee (1879–1940) verschrieb sich nicht nur der bildenden Kunst, sondern auch der Musik – so sehr, dass er zu Beginn seiner Laufbahn zwischen beiden Metiers schwankte. Die bildende Kunst siegte, aber der Musik wie auch dem Theater blieb er lebenslang verbunden, pflegte das Geigenspiel und besuchte Konzerte und Opernaufführungen. Im vorliegenden Band wird anschaulich der bedeutende Einfluss von Musik und Theater auf sein Werk vorgestellt: Rhythmen und Melodien sind eingeflossen in Landschaften, Architekturen und abstrakte Kompositionen, Pathos und Witz des Bühnenspiels liegen vielen seiner Figurenszenen zu Grunde.

Klee was dedicated not only to the visual arts but also to music – to the degree that, initially, he fluctuated between the two. Although the visual arts won, he remained closely tied to music and theatre all his life, playing the violin and attending concerts and opera performances. The present volume vividly presents the considerable influence of music and theatre on his oeuvre. Rhythms and melodies were often incorporated into landscapes and abstract compositions, and many of Klee's figural scenes are based on the pathos and humour of the stage.

