

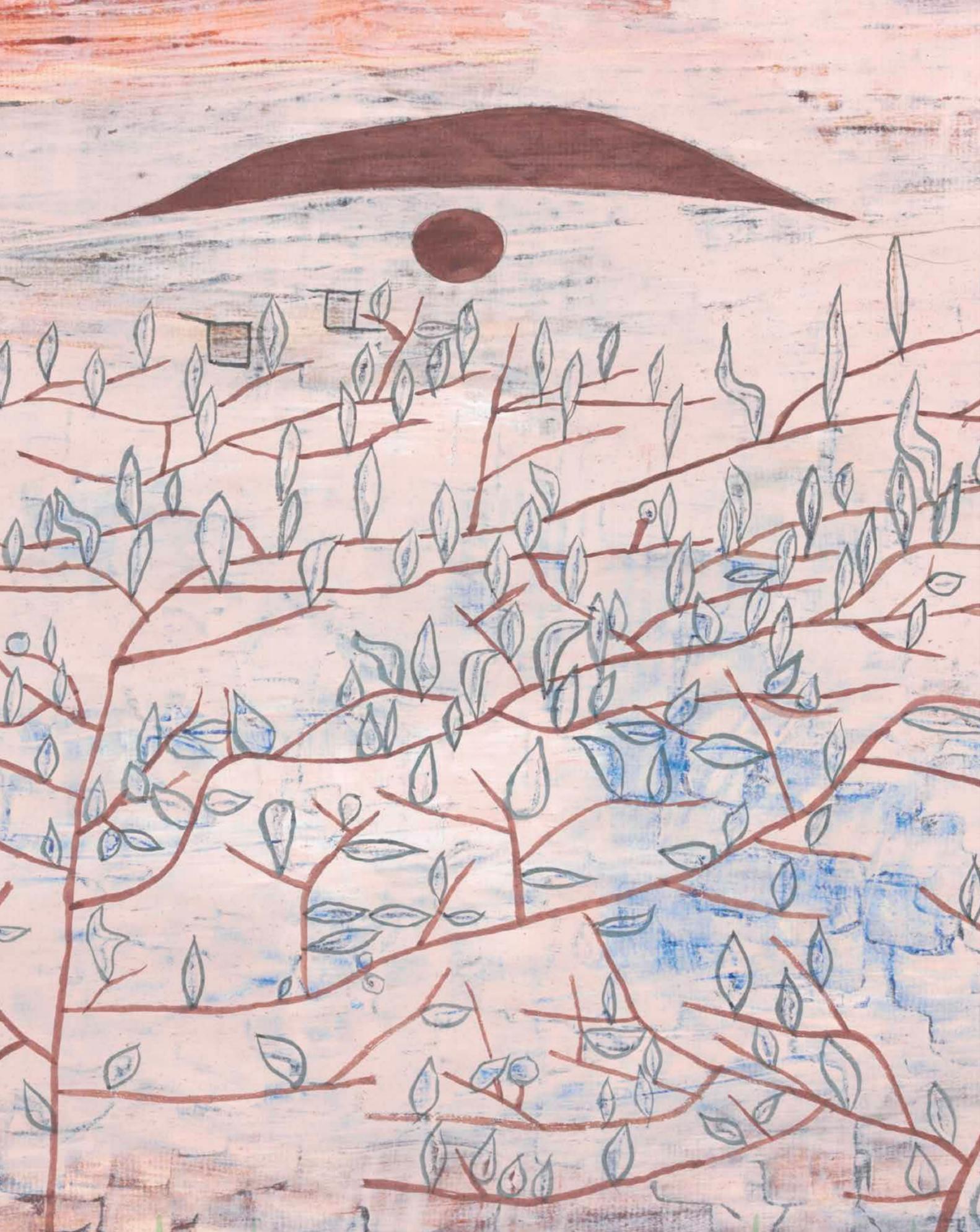
P A U L
K L E E

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

11 DANKSAGUNG

12 Christine Hopfengart
DOPPEL-LEBEN

43 WERKE

140 Andrea Gottdang
„À LA LEPORELLO“

161 Christine Hopfengart
PAUL KLEE,
MUSIKALISCH
UNTERWEGS

201 Beate Schlichenmaier
PAUL KLEE, MUSIK
UND THEATER -
CHRONOLOGIE

241 ANHANG

242 Kurzbiografie
247 Ausgewählte Literatur
251 Werkangaben

8 Raimund Thomas
PREFACE

11 ACKNOWLEDGEMENTS

12 Christine Hopfengart
DOUBLE LIFE

43 WORKS

140 Andrea Gottdang
'À LA LEPORELLO'

161 Christine Hopfengart
PAUL KLEE,
MUSICALLY
OUT AND ABOUT

201 Beate Schlichenmaier
PAUL KLEE, MUSIC
AND THEATRE -
CHRONOLOGY

241 APPENDIX

242 A Short Biography
247 Selected Literature
251 Technical Informations on the Works (in German)

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.

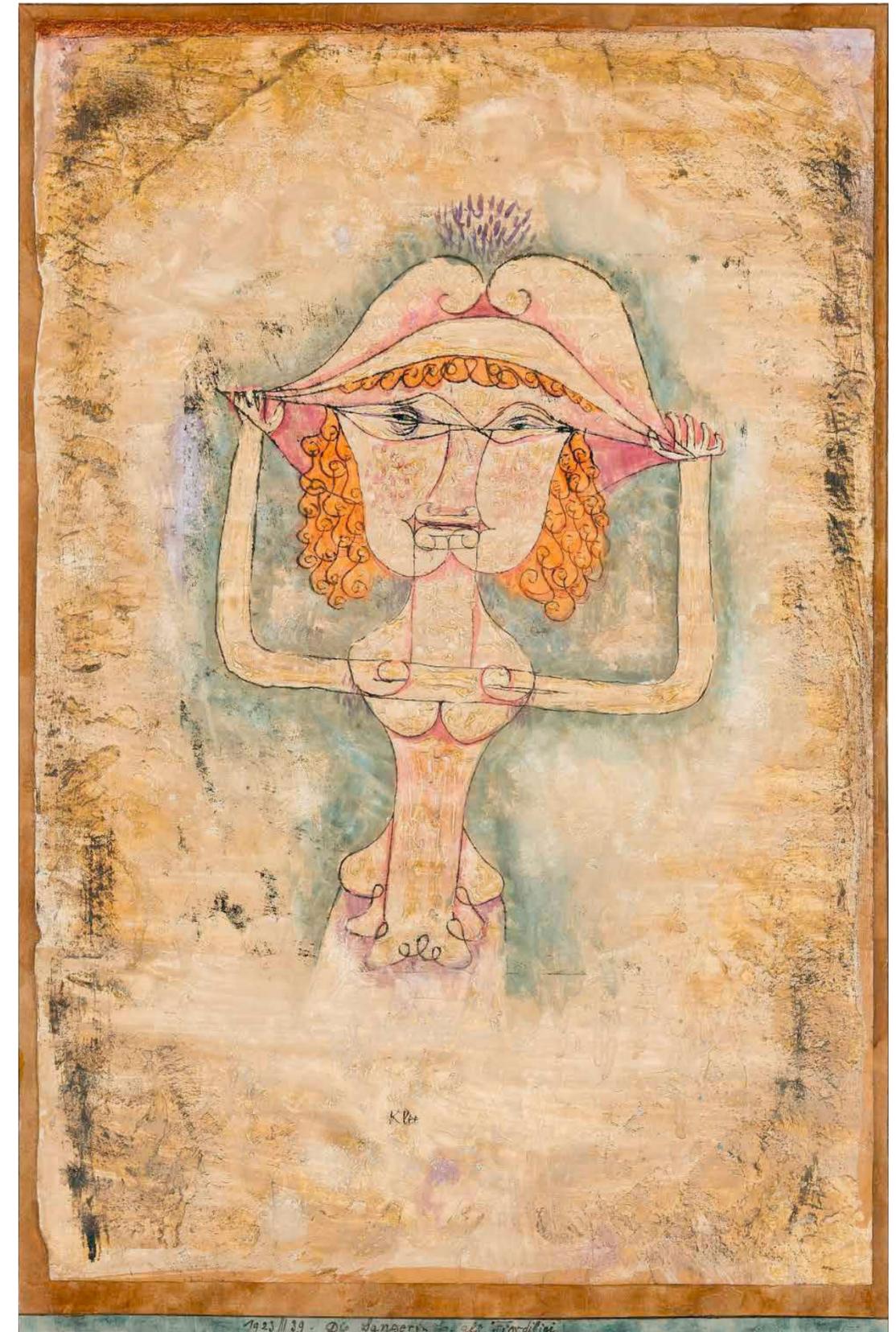
Am Anfang der Werkreihe stand, sozusagen als Prototyp, die „Nadelriss“-Zeichnung (*Fiordilighi*, <zu 1923, 39>; 1923, 95) (Abb. S. 92), die Klee zum Durchpausen verwendete. Dabei drückte er die Linien mit einer Nadel durch das Blatt auf eine schwarz eingefärbte Unterlage, die ihrerseits wiederum auf 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'



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).

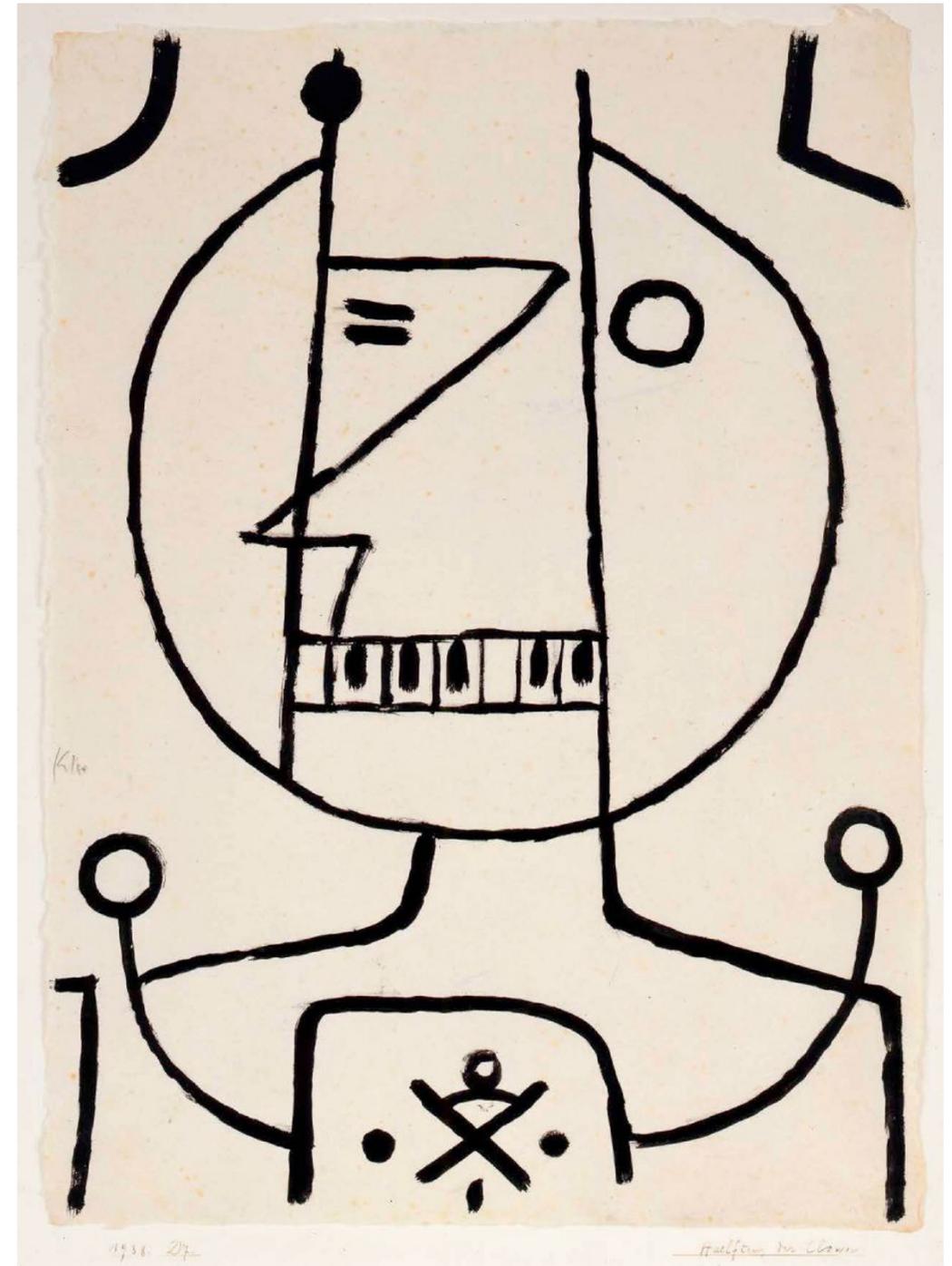
Die Zähne des Clowns erinnern an eine Klaviertastatur, so dass es sich um einen musikalischen Clown handeln könnte. Tatsächlich schätzte Klee den Schweizer Clown Grock, dessen Markenzeichen eine winzige Geige war. Er beherrschte 15 Musikinstrumente, darunter Geige, Klavier, Saxofon, Klarinette, Akkordeon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



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 Gottdang

„ 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.

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

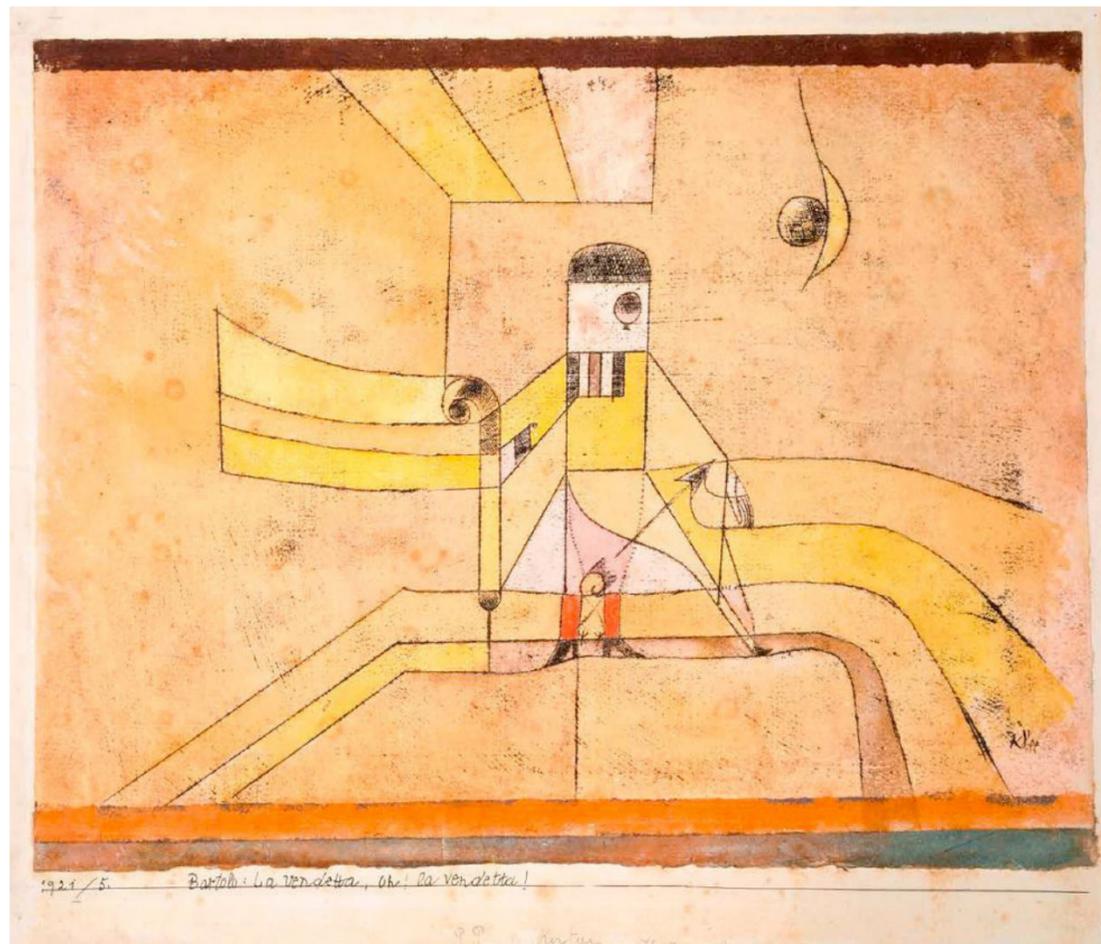
the Stone Guest? But even if one does away with the term “merry drama”, something problematic remains, the conflicting nature of the music, which, in the penultimate scene, creates an unforeseeably daunting and disquieting effect, after it had previously caused great merriment and also, in its seriousness, 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

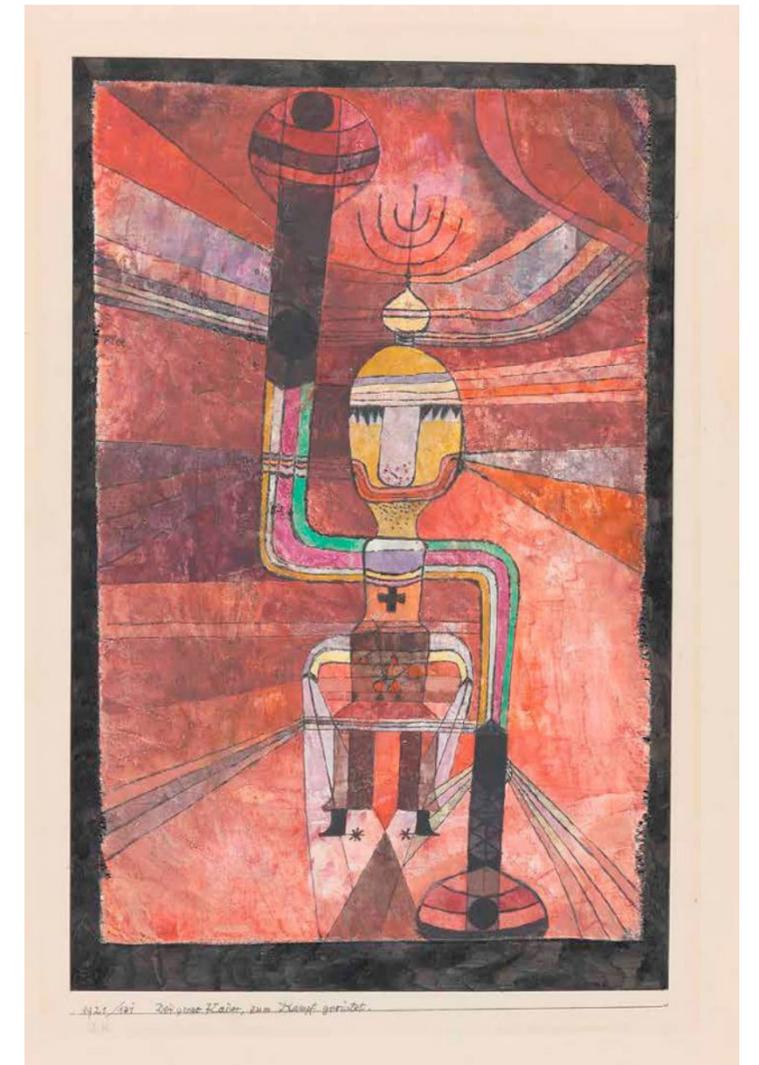
Wie *Der Bayrische Don Giovanni* ist *Bartolo* (Abb. S. 150) keine Ad-hoc-Erfindung, die sich ausschließlich aus der Beschäftigung mit der Figur ergab, sondern entwickelt Themen und Motive vorangehender Werke weiter. Wieder entsprang daraus eine bemerkenswerte Komplexität. Mit *Der Große Kaiser, zum 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



„ 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

