Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich

Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich

Band: 2 (1995)

Artikel: Reflektierter Blick auf Bern : Paul Klee und seine Heimatstadt

Autor: Okuda, Osamu

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720119

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

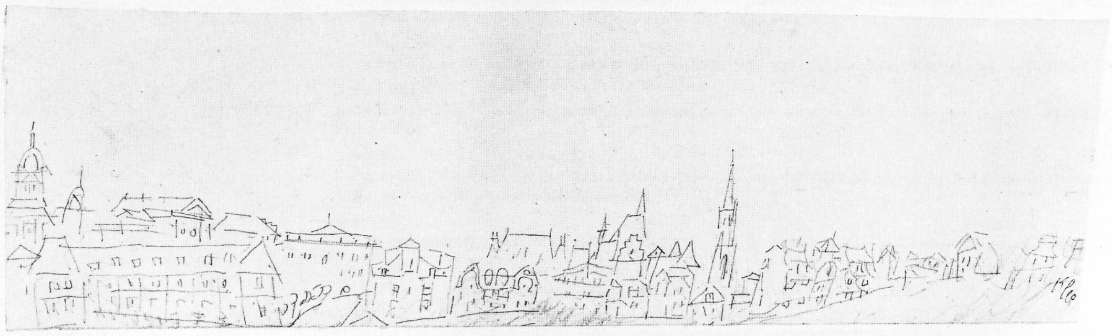
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Beer 1912 77

Reflektierender Blick auf Bern

Paul Klee und seine Heimatstadt

Osamu Okuda

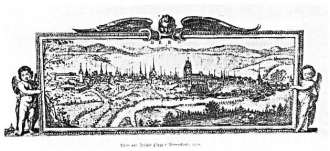


Abb. 1: Paul Klee, *Bern*, 1912.77, Bleistift auf Papier, 7,2 x 24,2 cm, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung.

Abb. 2: Joseph Plepp, *Bern*, Vedute in der Bernerkarte von 1638.

Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag zurück, der im November 1993 im Singsaal der Primarschule Kirchenfeld, im Februar 1994 im Kunstmuseum Bern und im Februar 1995 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich gehalten wurde. Josef Helfenstein, Kurator der Paul-Klee-Stiftung, danke ich für organisatorische Hilfestellungen. Ein besonders herzlicher Dank für vielseitige Hilfe geht an Walther Fuchs. Wolfgang Kersten arrangierte den Zürcher Vortrag und besorgte dankenswerterweise die endgültige sprachliche und inhaltliche Überarbeitung des Textes.

[1] Eine Reproduktion von Plepps Stadtansicht findet sich in einer Publikation, die Klee bekannt war: Türler, Heinrich, *Bern. Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart*, Bern 1896. Paul Hofer schreibt später zu Plepps Vedute: »In der Stadtwiedergabe unzuverlässig: phantastische Vermehrung der Turmspitzen, barocke Überhöhung des rebenbestandenen Altenbergs.« (Hofer, Paul, *Das Bild der Stadt Bern vom 15.-19. Jh., topogr.-krit. Katalog der Jubiläumsausstellung*, Bern 1941, S. 25; vgl. Hofer Paul, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern*. Bd.I: *Die Stadt Bern* [Die Kunstdenkmäler der Schweiz], Basel 1952, S. 56f.).

[2] Klee, Paul, *Tagebücher 1898-1918*, textkritische Neuedition, hrsg. v. Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, bearbeitet v. Wolfgang Kersten, Stuttgart/Teufen 1988, Nr. 894.

Stadtvedute?

Im Jahr 1912 zeichnete Klee in Bern eine kleine Ansicht seiner Heimatstadt (Abb. 1). Er führte die Arbeit mit Bleistift auf pergamentähnlichem Simili-Japanpapier aus, das beschnitten 24,2 cm breit, aber nur 7,2 cm hoch ist; Klee nutzte dieses Format, indem er eine ganze Anzahl unterschiedlichster Gebäude nebeneinander aufreihte - so wie es für Stadtveduten, z.B. diejenige von Joseph Plepp aus dem Jahr 1638 (Abb. 2),[1] nicht ungewöhnlich ist. Auf den ersten Blick scheint das Blatt einen vertrauten Eindruck der Berner Altstadt, vom Helvetiaplatz aus gesehen, zu vermitteln. Auffällig ist zunächst allein die für Berner Stadtansichten atypische Transparenz und Leichtigkeit der langgezogenen Häuserreihe, die in Wirklichkeit eine massive Sandsteinarchitektur darstellt und einen schweren, geradezu festungsartigen Charakter aufweist.

Klees Zeichnung ist in ihrer Strichführung bestimmt durch eine sparsame, eindeutige Konturierung der Gebäude. Nach einer impressionistischen Phase hatte Klee sich 1911 auf den Stellenwert eindeutiger Konturierung zurückbesonnen. In der Reinschrift seines Tagebuchs findet sich dazu folgende Erläuterung: »Nun brauche ich wieder den Kontur, er sammle, er fange die verflatternden Impressionismen ein. Er sei Geist über die Natur.«[2]

Die Bedeutung der Berner Ansicht von 1912 geht allerdings weit über eine stilistische Neuerung hinaus. Die Arbeit ist geradezu raffiniert komponiert und beruht auf einem modernen künstlerischen Selbstverständnis, das Klee im Umfeld des ›Blauen Reiters‹ und des Kubismus insbesondere über seine Idee der Kindheit sowie autobiographische Rückbezüge zu begründen und anschaulich zu machen versuchte. Das hat Harald Szeemann 1955 in einem der wenigen Kommentare, die in der Klee-Literatur zu der Zeichnung vorliegen, übersehen, weil er allein den scheinbar luftigen und bewegten Charakter der Stadtdarstellung beobachtete: »In feinen, zarten Strichen entsteht in seiner flimmernden Kleinteiligkeit, besonders

Abb. 3: Bern um 1910, Doppelpostkarte.

unterstützt durch das Längsformat, ein Städtebild, das deutlich eine Bewegung, einen Schwung von links nach rechts aufweist, in dem die Häuser sich immer mehr nach rechts neigen, um sich schliesslich fast aufzulösen.«[3] Solch eine ausschliesslich formale Betrachtung vernachlässigt die scheinbar simple, kunstgeschichtlich aber entscheidende Frage, welche Gebäude Klee in seiner Zeichnung eigentlich festgehalten hat. Szeemanns Betrachtung im Sinn einer von links nach rechts linear durchgeführten Lesart stellt eine erste Lektüre der Bild-Partitur dar; bei der zweiten, eingehenden Lektüre wird ersichtlich, dass nur einige der Gebäude auf der Zeichnung sofort zweifelsfrei wiederzuerkennen sind: das Schweizer Bundeshaus mit Kuppeln ganz links, das Kasino in der Mitte und der Münsterturm etwas weiter rechts. Der besonders bekannte Berner »Zytglogge« müsste links des Kasinos zu sehen sein, wie ein Foto von Bern um 1910 (Abb. 3), das vom Historischen Museum am Helvetiaplatz aus aufgenommen wurde, zeigt. Hat Klee also eines der ältesten und in der Berner Bevölkerung beliebtesten Gebäude vergessen oder etwa bewusst weggelassen? Und wie sind der Architektur-Komplex mit Treppengiebel und kleinen Dachtürmen zwischen Kasino und Münsterturm und das auffällig langgestreckte Haus unten links zu verstehen? Solche Probleme der Identifikation führen schliesslich zu der Überlegung: Hat der Künstler die Ansicht tatsächlich von einem einzigen, bestimmten Standpunkt aus erfasst, oder stellt die Zeichnung eine fiktive Stadtansicht, womöglich eine »collage city« dar, obwohl das Blatt in Klees Œuvrekatalog unter der Kategorie »B« als Arbeit »nach der Natur« figuriert?

Diese Fragen lassen sich beantworten, sobald die topographischen Verhältnisse sowie die historische Stadtentwicklung Berns unter dem besonderen Aspekt von Klees autobiographischer Beziehung zu seiner Heimat berücksichtigt werden. Da Klees Idee der Kindheit einen der zentralen Grundgedanken seiner gesamten Kunstproduktion bildet, kann es nur folgerichtig sein, das nachzuholen, was die Forschung bisher weitgehend vernachlässigt hat: die Zeit, auf die sich der Künstler in seiner bildnerischen Produktion und seinen subjektiven kunstprogrammatischen Reflexionen bezog, objektiv historisch aufzuarbeiten und verstehen zu lernen.

»hic ego!«

Kurz nach Klees Geburt am 18. Dezember 1879 in Münchenbuchsee übersiedelte die Familie nach Bern. Sie zog zuerst in die Aarbergergasse. Danach wohnte sie im stadtauswärts gelegenen Quartier Länggasse, zunächst an der Hallerstrasse Nr. 32,

[3] Szeemann, Harald, *Paul Klee: Die Zeichnungen der Jahre von 1883-1914*, Lizentiatsarbeit, Bern 1955, S. 65. Jürgen Glaesemer zufolge wirken einige der letzten Studien Klees nach der Natur aus dem Jahr 1912 - darunter auch die Berner Stadtansicht - »wie späte Reminiszenzen an eine lieb gewordene Vergangenheit« (Glaesemer, Jürgen, *Paul Klee: Handzeichnungen I*, Bern 1973, S. 185); solch eine Einschätzung verfehlt die Bedeutung der Zeichnung.

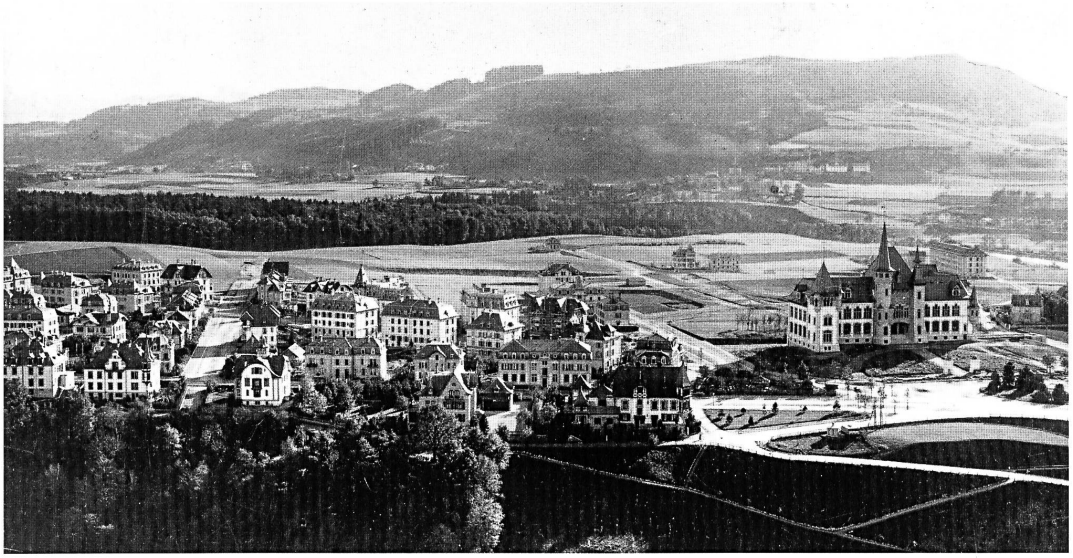


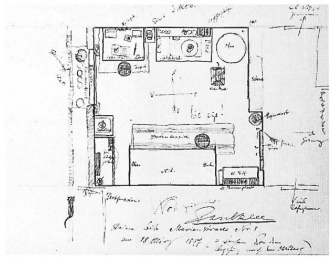
Abb. 4: Blick vom Turm des Berner Münsters auf das westliche Kirchenfeld, 1894, Foto.

dann Nr. 26. Anschliessend, von 1889 bis April 1897, mietete sie eine Wohnung in der Marienstrasse 8, im gerade neu erschlossenen Stadtteil Kirchenfeld. Ihr endgültiges Domizil fand die Familie am Obstbergweg 6.[4] Klee besuchte damals das Städtische Progymnasium, später die Städtische Literarschule am Waisenhausplatz. Im vorliegenden Zusammenhang sind vor allem die acht Jahre von Bedeutung, die der junge Klee im Kirchenfeldquartier verbrachte.

1883 hatte die Fertigstellung der Kirchenfeldbrücke von der Altstadt aus über die Aare hinweg einen direkten Zugang zu einem weitgehend freien Gelände geschaffen. Die Bebauung mit Villen setzte unverzüglich ein (Abb. 4). Als die Familie Klee ihre Mietwohnung bezog, waren allerdings noch nicht viele Häuser errichtet und das grosse Doppelhaus in der Marienstrasse 8 war gerade erst bezugsfertig geworden (Abb. 7).[5] Klee hat einen Eindruck seines Zimmers im zweiten Stock des Gebäudes mit der Zeichnung *Meine Bude* von 1896 und einem Grundriss von 1897 (Abb. 5, 6) festgehalten; auf dem Unterlagepapier beschrieb er den Weg zu seiner »Bude«: »Marienstrasse 8. II. rechts; Grad aus.« Der Grundriss zeigt die Einrichtung seines Zimmers, das auf der westlichen Seite ein Fenster hat; die umliegenden Räume sind wie folgt bezeichnet: »Salon / ins Musik/-zimmer / Gang/-Porte Manteau / ins Wohnzimmer. / Wohnzimmer«. Neben das Symbol für die Himmelsrichtungen plazierte sich Klee im übertragenen Sinn mit dem selbstbewusst formulierten Ausruf »hic ego!«. Aus dem Fenster seines Zimmers im westlichen Teil des grossen Doppelhauses konnte er über den Helvetiaplatz auf das Parlamentsgebäude blicken, das sich damals im Bau befand. Aus dem Fenster des Salons, der neben seinem Zimmer auf der nördlichen Hausseite lag, war die Altstadt mit dem Münster, dessen unvollendeten Turm Klee am 9. August 1893 im Skizzenbuch III festhielt, zu sehen. Die öffentlichen Bauaufträge im neu erschlossenen Kirchenfeldquartier führten 1892 zur Fertigstellung des Schulhauses, 1892-1894 zur Errichtung des Historischen Museums und 1896-1899 zur Erbauung des Bundesarchivs. Die Zahl der Wohnhäuser stieg

[4] Vgl. Klee-Tagebücher (wie Anm. 2), Nr. I.

[5] Vgl. »Marienstr. 8, Baubegehren Mai 1889« (Stadtarchiv Bern, BB 2446 1906/1). Um 1960 wurde das Doppelhaus abgebrochen; heute steht an der Stelle das Kirchgemeindehaus Johannes Calvin (vgl. Denkmalpflege der Stadt Bern [Hrsg.], *Quartierinventar Kirchenfeld-Brunnadern 1985*, Bern 1987, S. 373; Die Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte [Hrsg.], *Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850-1920, Städte Basel Bellinzona Bern* [INSA], Bern/Zürich 1986, S.430-437). - In der umfangreichen Klee-Literatur findet sich lediglich ein kurzer Kommentar von Maria Kraitrovà zu dem Haus, in dem der junge Klee 8 Jahre lang wohnte (Kraitrovà, Maria, *Paul Klee und Bern*, in: Der kleine Bund, 26. September 1987, S. 2).



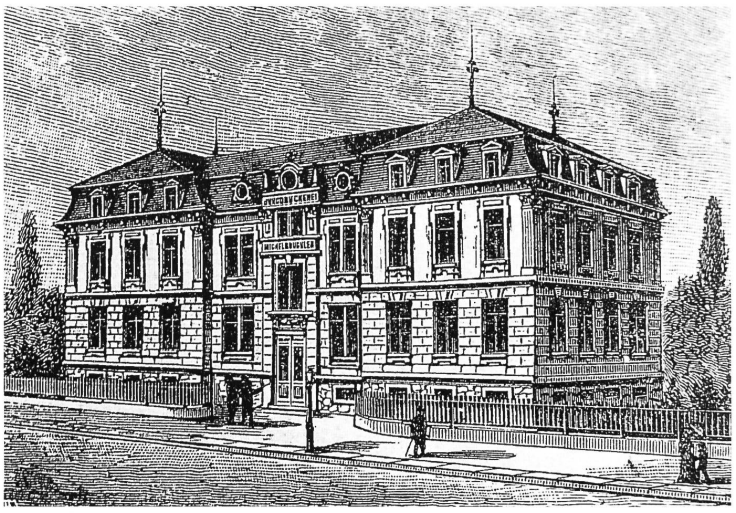


Abb. 5: Paul Klee, *Meine Bude*, 15. XI. 1896, Tusche auf Papier aus Skizzenbuch, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung.

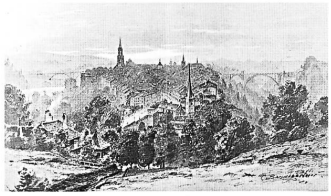
Abb. 6: Paul Klee, *Meine Bude Marienstrasse Nr. 8*, 18. III. 1897, Tusche auf Papier, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung.

Abb. 7: Doppelhaus Marienstrasse 8, Bern, 1893, Briefkopf der Druckerei Michel & Büchler.

während dieser Zeit allmählich an, da die Wohnungsnot in der Altstadt zunehmend grösser wurde und vor allem die bürgerlichen Führungsschichten ins neue Quartier übersiedelten.

Die bauliche Ausweitung Berns und die Umbauten in der Altstadt fanden also in unmittelbarer Nähe des jungen Klee statt. In seinen zeitgleich geführten Skizzenbüchern (1892-1898) findet sich jedoch - von wenigen Blättern abgesehen - kein anschaulicher Niederschlag der Berner Stadtentwicklung. Klee zeichnete in den ersten Jahren vor allem nach Vorlagen minutiöse Landschaftsbilder, häufig mit Schlössern, Kirchen oder Bauernhäusern. Erst ab 1895 nahm dann die Arbeit direkt nach der Natur beträchtlich zu.[6] Die bereits erwähnte, am 18. März 1897, d.h. vier Wochen vor dem Wegzug an den Obstberg, ausgeführte Zeichnung seines Zimmers bildet dabei wegen ihrer offenkundigen Ich-Bezogenheit einen Gegenpol zur handwerklichen Fleissarbeit der übrigen Zeichnungen. Zwei Monate später dokumentierte Klee den Standort des Hauses, in dem seine frühere »Bude« lag, aus der Distanz des neuen Wohnorts fast unmerklich, aber doch genau (Abb. 9). Das Haus Marienstrasse 8 ist auf dem betreffenden Blatt etwas links der Bildmitte vor dem Historischen Museum zu erkennen. Klee stützte sich bei der Arbeit motivisch wie stilistisch auf Christian Baumgartners Darstellung *Bern von Osten 1895* (Abb. 8), die 1896 im Buch »Bern, Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart« reproduziert worden war.[7] Baumgartner hatte bereits einen Standort am Obstberg gewählt, jedoch etwas nördlicher als Klee, um ein möglichst vollständiges Panorama der Stadt zu erhalten. Klee übernahm den zeichnerischen Stil der Vorlage mit den Lichtverhältnissen eines späten Nachmittags. Um den Kontrast zwischen der Altstadt und dem neuen Quartier im Kirchenfeld herauszustellen, wählte er ein engeres Blickfeld. Mit dieser Abweichung vom Vorbild richtete er das Klischee der Berner Stadtansicht auf seine eigenen Wohnverhältnisse aus und verlieh der Ansicht damit eine autobiographische Bedeutung. Als Klee 1911 begann, seine Werke neu zu katalogisieren, nahm er die Arbeiten aus der Gymnasialzeit nicht auf. Er wählte aber 18 frühe Kinderzeichnungen aus,

6 Vgl. Glaesemer 1973 (wie Anm. 3), S. 24.
7 Türler 1986 (wie Anm. 1), S. 98.



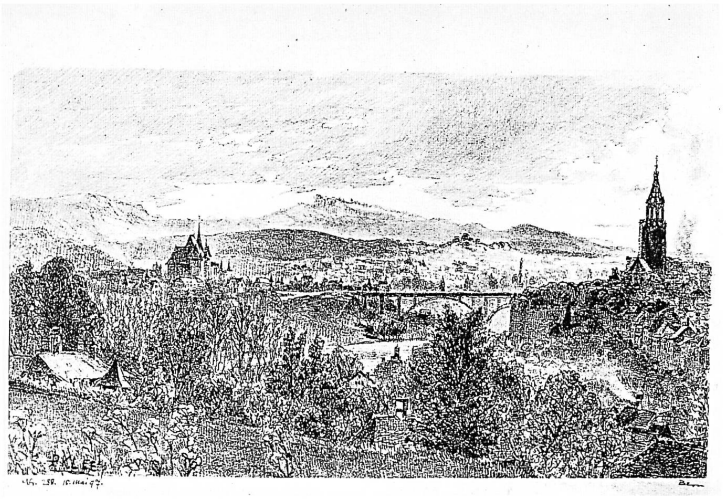


Abb. 8: Christian Baumgartner, *Bern von Osten 1895*, Reproduktion in Heinrich Türler, »Bern. Bilder aus Vergangenheit und Gegenwart«, Bern 1896, S. 98.

Abb. 9: Paul Klee, *Bern*, 15. V. 1897, Skizzenbuch IX, Blatt 3 recto, Bleistift auf Papier, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung.

unter denen sich zwei Blätter befinden, die seine heimatliche Umgebung zeigen: *Bernisches Landhaus in der Länggasse* 1888.10 und *Berner Matte vom Kirchenfeld aus* 1890.11 (Abb. 10), letzteres eine Zeichnung, die im Zusammenhang mit der Stadtansicht von 1912 aufschlussreich ist. Der elfjährige Klee, der gerade in die Marienstrasse eingezogen war, hielt mit ihr eine Häusergruppe im Mattenquartier fest, das damals den ärmsten Stadtteil Berns bildete. Das Gebäude nah am linken Blattrand ist das Schulhaus, dessen Uhrenturm mit kräftigen dunklen Strichen betont und doch zugleich verunklärt ist. In Wirklichkeit sieht die Häusergruppe anders aus: Das Schulhaus steht weiter vorne und lässt sich nur aus einem deutlich steileren Blickwinkel von oben herab wahrnehmen. Die neue Nydeckbrücke im Hintergrund ist in Klees Zeichnung höher plaziert, so dass die zwei Bogenlinien der Brücke einen auffälligen Kontrast zu den eckigen Häusern im Mittelgrund bilden. Der junge Klee legte der Komposition nicht nur einen, sondern gleich mehrere Augenpunkte zugrunde.[8] Das Resultat erinnert überraschenderweise an frühkubistische Landschaftsbilder mit Viadukt in l'Estaque von Georges Braque. Einige dieser Bilder wurden 1910 in Düsseldorf und München ausgestellt, wo Klee sie gesehen haben könnte (vgl. Abb. 11).[9] Dem erwachsenen Künstler dürfte dabei die Ähnlichkeit zwischen der Kinderzeichnung und den Bildern der Pariser Avantgarde aufgefallen sein; möglicherweise stellte er dabei einen Bezug zu seiner ureigenen, avantgardistischen Bestrebungen kongenialen Kreativität her und nahm deshalb die Zeichnung in seinen Œuvrekatalog auf. Dafür spricht, dass Klee 1912 in einem Artikel für das Januar-Heft »Die Alpen« ausdrücklich die Teilnahme der Münchner »Expressionisten« an einer Ausstellung der »Pariser Unabhängigen« erwähnte, in der Werke der Kubisten zu sehen waren, und gleichzeitig eine Neubewertung von Kinderzeichnungen propagierte, um die Kunsterfahrungen der Modernisten mit einem innovativen Impuls zu bereichern.[10] Diese künstlerische Aktualisierung vergangener Kindheit bildet einen Schwerpunkt in Klees Auseinandersetzung mit dem heimatlichen Motiv der Berner Stadtansicht im neuen, nachimpressionistischen Konturenstil.

[8] Vgl. Szeemann 1955 (wie Anm. 3), S. 7: »Die Berner Matte vom Kirchenfeld aus - nach dem Einzelbau die Aufsicht auf mehrere Häuser, auf die Gruppe. Das Massgebende ist der Gesamteindruck. Beim Betrachten der Einzelformen fällt der grobe, fast ungelenke Strich auf, der mehr Teil einer Struktur, denn formbildend ist. Aber: ein Elfjähriger versteht leere Räume, eine gedrängte Häusermasse, eine Baumgruppe, die Uferlinie, die plötzlich abbrechende Brücke, deren ungleiche Bogen sich über der Matte wölben, zu einem überzeugenden Ganzen zu fügen. Eine frisch anmutende Zeichnung.«

[9] Vgl. Heiderich, Ursula, *Zur Zeichenkunst August Mackes*, in: Güse, Ernst-Gerhard (Hrsg.), August Macke: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, München 1986, S. 115-132: »Die Begegnung Mackes mit dem Kubismus reicht bis in das Jahr 1910 zurück. In der zweiten Ausstellung der ›Neuen Künstlervereinigung München‹ konnte er grundlegende Werke des Frühkubismus sehen, die Georges Braque 1908 in L'Estaque geschaffen hatte, darunter die ›Landschaft mit Bäumen und Häusern‹ sowie eines der beiden Gemälde des Viaduktes in L'Estaque.« (S. 128). »Das Gemälde ›Die Brücke‹ Kat.-Nr. 10 der Ausstellung ist entweder mit der Fassung ›Viaduc de L'Estaque‹ in der Slg. Laurens, Paris, identisch, oder mit der Fassung ›Arbre et Viaduc à L'Estaque‹.« (S. 132, Anm. 62).

[10] Geelhaar, Christian (Hrsg.), *Paul Klee - Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, Köln 1976, S. 97f.

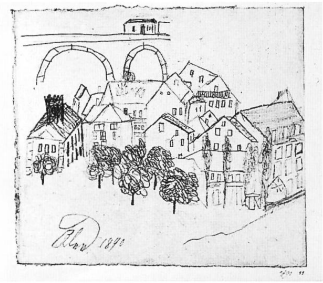


Abb. 10: Paul Klee, *Berner Matte vom Kirchenfeld aus*, 1890.11, Bleistift auf Papier, Bern, Kunstmuseum, Paul-Klee-Stiftung.

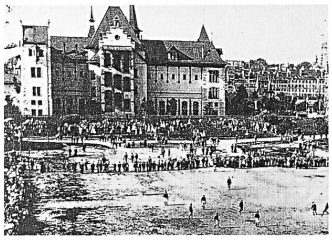
Abb. 11: Georges Braque, *Le viaduc de l'Estaque*, 1908, Öl auf Leinwand, 72,5 x 59 cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne (ehemals Sammlung Laurens).

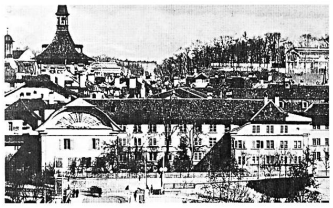
Identifizierung der Gebäude

Um die auf Klees Zeichnung von 1912 dargestellten, aber nicht sofort benennbaren Gebäude identifizieren zu können, muss man sich zunächst darüber klar werden, von welchem Standpunkt aus er die Stadtansicht konzipierte. In der Titelspalte seines Œuvrekatalogs steht die Eintragung: »Bern vom Kirchenfeld gesehen«. Eine Überprüfung dieses Hinweises vor Ort erlaubt eine genauere Bestimmung. Der Gebäudekomplex, der in der Zeichnung zwischen Kasino und Münsterturm zu erkennen ist (Abb. 14), stellt die rückwärtige Fassade des Historischen Museums dar, ungefähr von der Mitte der Aegertenstrasse aus gesehen (Abb. 12). Demnach hätte Klee seinerzeit nicht im bebauten Teil des Kirchenfelds gestanden, sondern einen Standort am südlichen Rand des Quartiers gewählt.[11]

Links neben das Historische Museum setzte Klee, noch vor die Fassade des Kasinos, die merkwürdige Ansicht eines Doppelhauses mit Seitenrisaliten in einem ländlich anmutenden Architekturstil. Er könnte dabei ein Beispiel der romantisch-ruralen Bebauung im südlichen Teil des Kirchenfeldquartiers vor Augen gehabt haben. Warum aber hat er die Fassade direkt unter die Dachkante des Kasinos versetzt? Der Grund für diese Montage zweier nicht zusammengehöriger Gebäude liegt wohl darin, dass der Vorgängerbau des Kasinos, die alte Universität, eine ähnliche

[11] Diesen Hinweis verdanke ich meinem Freund Walther Fuchs.





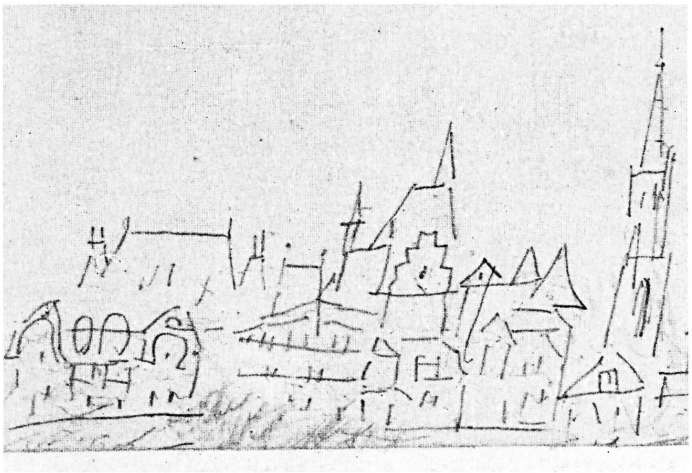


Abb. 12: Historisches Museum Bern, Südfassade, nach 1894, Foto.

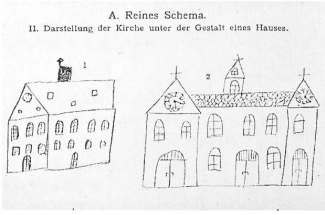
Abb. 13: Alte Universität Bern, im Hintergrund "Zytglogge", um 1904, Foto.

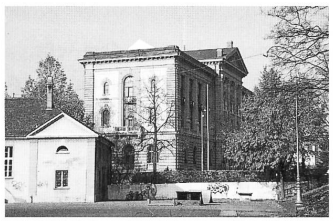
Abb. 14: Detail aus Abb. 1.

Fassade aufwies (Abb. 13). Hans Bloesch beschrieb im gleichen Jahr, in dem sein Freund Klee die Berner Ansicht zeichnete, die Umbauten der Altstadt in einem Stadtführer folgendermassen: »Hier hat die Altstadt die letzte grosse Umwandlung erfahren; an Stelle des prächtigen Monumentalbaues (des Kasinos) stand ehemals das Franziskanerkloster, ein weitläufiger Gebäudekomplex, nach der Reformation zur ›Schule‹ umgewandelt. Hier fand die Disputation 1528 statt; in den stillen alten Räumen [...] richtete sich 1834-1902 die Universität ein. Zwischen Universität und Stadtbibliothek, wo jetzt eine breite Strasse durchführt, lag ein friedlicher Garten, einst ein Totenacker; nach der Westseite schloss ihn die Vögelbibliothek (das spätere historische Museum) ab, deren entzückende Fassade heute andere Verwendung gefunden hat, nach Osten die alte Schule mit dem netten Türmchen, das die Herrengasse so hübsch abschloss. Das alles ist heute verschwunden, ein grossartiger Bau hat hier den denkbar schönsten Platz gefunden. 1906-1909 wurde das Kasino von Lindt und Hofmann in Anlehnung an den alten Berner Baustil erbaut. [...] Die stolze Südfront fügt sich dem Stadtbild prächtig ein, wie es sich von der Kirchenfeldseite her darbietet.«[12] Trotz der diplomatischen Beschreibung ist spürbar, dass Bloesch mit den Umbauten wohl nicht ganz einverstanden gewesen ist, auch wenn er keineswegs als dogmatischer Gegner jeglicher Modernisierung galt; vielleicht machte sich hier eine persönliche Wehmut nach vergangenen Zeiten bemerkbar, weil er selbst noch an der alten Universität studiert und damals in der Herrengasse gewohnt hatte.[13] Klees Montage des rustikal wirkenden Gebäudes auf der Fassade des Kasinos wird in dem baugeschichtlichen Zusammenhang, den Bloesch beschrieb, zu verstehen sein, zumal damals zwischen den Freunden auch beruflich ein enger Kontakt bestand, der in Bloeschs öffentlichem Eintreten für die Werke eines Gleichgesinnten zum Ausdruck gekommen ist. Die Versetzung des neuen Historischen Museums vom Kirchenfeld in die Altstadt mag ebenfalls als subtile Anspielung auf die umstrittene Stadterneuerung und als ironischer Wink für seinen Freund Hans Bloesch gedacht gewesen sein. - Das Gebäude, das in Klees Zeichnung am unteren Bildrand links steht, fällt allein schon durch seine Grösse auf (Abb. 18); es dürfte das Schulhaus Kirchenfeld darstellen, das sich durch eine langgezogene Fassade mit sieben Mansarden

[12] Bloesch, Hans, *Bern und Umgebung*, Stuttgart 1912, S. 35.

[13] Vgl. Berner Adressbuch 1912-13: »Blösch, Hans, Dr. phil., Schriftsteller, Herrengasse 11«.





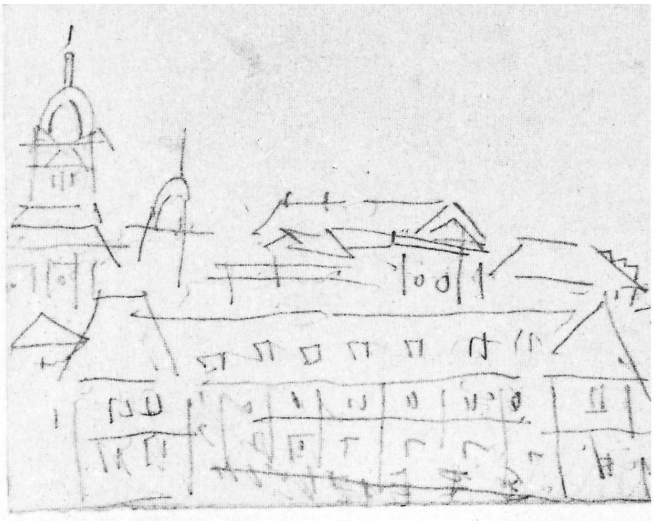


Abb. 15: Kirchenfeld-Schulhaus, Bern, 1993, Foto.

Abb. 16: Georg Kerschensteiner, »Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung«, München 1905, Taf. 84, *A. Reines Schema II. Darstellung der Kirche unter der Gestalt eines Hauses.*

Abb. 17: Bundesarchiv, Bern, 1993, Foto.

Abb. 18: Detail aus Abb. 1.

auszeichnet (Abb. 15). Das zweidimensionale Abbild ist allerdings nicht drei-, sondern zweigeschossig; ausserdem zeigt die Zeichnung »Seitenrisalite« mit unterschiedlichen Formen und Fensterordnungen, das südliche Dach ist trapezförmig, das nördliche dreieckig.[14] Diese Wiedergabe und die Abweichungen sind nun nicht mehr Ausdruck kindlicher Unbeholfenheit, sie resultieren aus Klees avantgardistischen Gestaltungsgrundsätzen. Die gleichzeitige Darstellung von drei Seiten eines Gebäudes in einer zweidimensionalen Ansicht ist ein typisches Merkmal von Kinderzeichnungen, das in der pädagogischen Fachliteratur, beispielsweise in Georg Kerschensteiners 1905 publiziertem Buch »Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung«[15], erörtert wurde (Abb. 16). Klee erfasste das Schulhaus im kindlichen Stil, indem er es für seine Berner Ansicht um 90 Grad drehte und so die Längsseite parallel zur Blattfläche brachte, jegliche Tiefenräumlichkeit vermied, die Fassade nach der Anzahl der Dachfenster in sieben Teile gliederte und die beiden Schmalseiten ebenfalls bildparallel darstellte. Allein die schräg geführte Bodenlinie der Längsfassade verleiht dem starren Fassadenschematismus durch das Zeichnerische eine spontane Bewegtheit.

Das Gebäude mit klassizistischem Dreieckgiebel hinter dem Schulhaus lässt sich als Bundesarchiv, Archivstrasse 24, identifizieren (Abb. 17).[16] - Die kleine dreieckige Dachform links neben dem Schulhaus dürfte das Haus Lotmar im Feldeggweg 3 andeuten. Philipp Lotmar, Professor für Jura, zählte zu den ersten Bewohnern im Kirchenfelder Villenquartier; er hatte zwei Söhne, Fritz und Heinz, zu denen Klee eine enge freundschaftliche Verbindung unterhielt. Die Villa wurde 1887 gemeinsam mit dem Gebäude Feldeggweg Nr. 5 im italienischen Landhausstil gebaut.[17] Sie hatte einen Turm, dessen pyramidenförmiges Dach so markant war, dass Klee bereits mit einem simplen Dreieck - zumindest für seinen Freundeskreis - einen unverwechselbaren Bezug herstellen konnte.

Rechts vom Schulhaus führt eine mit Bäumen gesäumte Strasse - die Aegertenstrasse - zwischen zwei Häusern hindurch, deren Fassaden jeweils symmetrisch gestaltet sind (Abb. 20). Einzelne Merkmale, beim Bau links das Mansardendach mit einem

[14] Vgl. die Baubeschreibung im Quartierinventar Kirchenfeld-Brunnadern 1985 (wie Anm. 5), S. 34.

[15] Kerschensteiner, Georg, *Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung*, München 1905, Taf. 84; vgl. Werckmeister, Otto Karl, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt/M. 1981, S. 138-147.

[16] Vgl. Quartierinventar Kirchenfeld-Brunnadern 1985 (wie Anm. 5), S. 34.

[17] Vgl. ebd., S. 119.

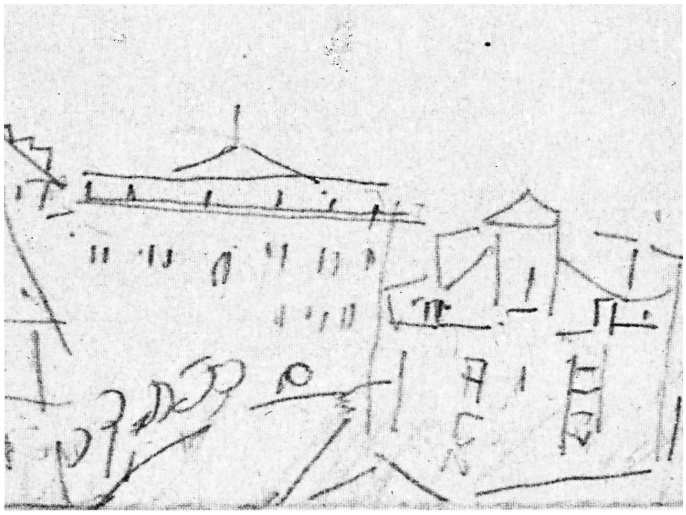


Abb. 19: Ehemalige Landestopographie (heute Teil des Bundesarchivs), Bern, 1993, Foto.

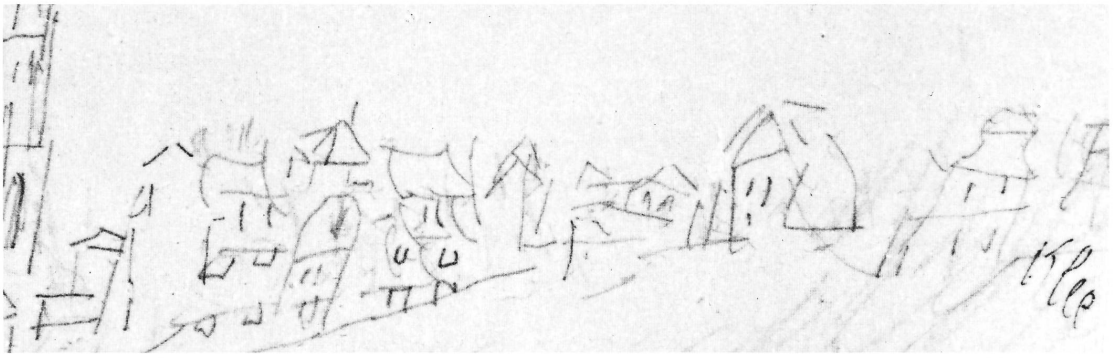
Abb. 20: Detail aus Abb. 1.

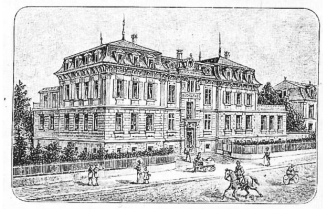
Blitzableiter und ein rundes Fenster in der Mittelachse,[18] hat Klee eindeutig umrissen; dies erleichtert die Identifizierung: links steht die Landestopographie, Hallwylstrasse 4 (Abb. 19), rechts ist die Rückseite des Hauses Aegertenstrasse 1, das 1898 erbaut wurde,[19] festgehalten.

Auf der rechten Seite des Berner Münsters zeichnete Klee konsequenterweise nicht die Fassadenreihe der Patrizierhäuser der Altstadt, wie sie vom Helvetiaplatz aus zu sehen ist, sondern ersetzte sie durch Häuser des Kirchenfeldquartiers (Abb. 21). Der dreistöckige neobarocke Bau mit Segmentgiebel und einer Attika unter einem Pyramidendach stellt das 1886 gebaute Haus Thunstrasse 7, heute Teppichhaus Geelhaar, dar (Abb. 22). Unmittelbar dahinter stand das Doppelhaus Marienstrasse 8, das kurz nach dem Wegzug der Familie Klee im Erdgeschoss erweitert worden war. Ein Stich der im Haus betriebenen Druckerei Michel und Büchler zeigt diesen Zustand (Abb. 23). Klee umriss den westlichen Teil des Gebäudes mit dem Anbau im Erdgeschoss, im zweiten Geschoss hatte er sein Zimmer gehabt. Nun betrachtete er den Ort, der bis April 1897 unter dem Motto »hic ego!« einmal das Zentrum seiner Welt dargestellt hatte und im Mai 1897 bereits vom Wohnort am Obstberg aus erfasst worden war, aus grösserer zeitlicher und räumlicher Distanz, hielt kaum erkennbar, aber doch bestimmt den Anbau fest, integrierte das Gebäude in die Stadtansicht und bereicherte so die Darstellung um eine weitere autobiographische Anspielung. Dieser wiederholte Rückbezug auf vergangene heimatliche Wohnverhältnisse beinhaltete für Klee wohl die Möglichkeit, von sich selbst Abstand zu nehmen, er war Ausdruck seiner reflexiven Beweglichkeit und seines künstlerischen Fortschreitens. Das Haus, in dem er acht Jahre seiner Kindheit verbrachte, hat im Rückblick einen besonders bedeutsamen Standort bekommen: es steht unmittelbar neben dem Münsterturm, und es hat bildkompositorisch die Funktion eines Wendepunkts.

Zusammenfassend lässt sich nach der Identifizierung der auf Klees Zeichnung dargestellten Gebäude schlussfolgern, dass der Künstler die Berner Stadtansicht zwar aus seiner Anschauung und Erfahrung, jedoch nicht wirklichkeitsgetreu wie eine

[18] Vgl. ebd., S. 14.
[19] Vgl. ebd., S. 25.





Buchdruckerei Büchler & Cie., Bern: Totalansicht.

Abb. 21: Detail aus Abb. 1.

Abb. 22: Haus Thunstrasse 7, Bern, 1993, Foto.

Abb. 23: *Buchdruckerei Büchler & Cie., Bern: Totalansicht*, Doppelhaus Marienstrasse 8, Kupferstich, 1905.

Stadtvedute angelegt hat; sein im Œuvrekatalog notierter Vermerk »B« für Arbeiten »nach der Natur« ist in diesem Fall keineswegs wörtlich zu verstehen. Klee hatte einen ungewöhnlichen Standort gewählt, der am Rand des Stadtquartiers Richtung Dählhölzli lag (Abb. 24), konzipierte aber seine Darstellung dann nicht wie bei einer zentralperspektivischen Ansicht aufgrund eines feststehenden Augenpunkts, sondern bewegte sich je nach inhaltlichen und/oder kompositorischen Bedürfnissen recht frei. Er ging sogar so weit, Gebäude aus einer ganz anderen Richtung oder in einer schrägen Lage darzustellen. Ausserdem liess er bestimmte Bauten weg und fügte neue hinzu, die in Wirklichkeit von seinem Standort aus nur schwer oder gar nicht zu sehen waren. Im Prinzip respektierte er zwar das Panorama, das sich ihm 1912 bot, als im vorderen Teil des Kirchenfelds bereits verhältnismässig viele Gebäude fertiggestellt waren, er projizierte aber die Bauten, die diesseits und jenseits der Aare standen, auf eine Ebene. Die Ironie der Projektion besteht darin, dass er eine Regel zentralperspektivischer Darstellung aufgriff und die in Wirklichkeit nah liegenden Gebäude gross bzw. die weiter entfernten klein zeichnete. Dadurch löste er die für Berner Stadtveduten typische architektonische Hierarchie auf und überführte sie in eine bildkünstlerisch bewegte Abfolge der Häuser, wie sie Szeemann intuitiv richtig beschrieben hat. Diese Dynamik setzt links beim senkrecht ausgerichteten Bundeshaus ein und findet ihren Abschluss in den zunehmend nach rechts geneigten Häusern am gegenüberliegenden Blattrand. Mit der steil nach rechts unten in die Bildecke führenden Signatur des Künstlers wird diese Sichtweise ausdrücklich auf den Urheber der Darstellung zurückgeführt. Formal betrachtet ging es Klee um die potentielle Beweglichkeit der architektonischen Bildkomponenten; inhaltlich durchsetzte er die Komposition sowohl motivisch als auch stilistisch mit Erinnerungen an seine Kindheit. Im zeitgenössischen Kontext expressionistischer Gegenkultur ist sie als Replik auf die konservative Berner Presse zu verstehen, die im Herbst 1911 den experimentellen Charakter und scheinbar kindlichen Stil von 25 im Kunstmuseum Bern ausgestellten Zeichnungen Klees mit vornehmlich Berner und Münchner Motiven lächerlich gemacht hatte.[20]

Die fertige Arbeit beschnitt Klee am unteren Rand, darauf deuten der nicht ausgefranste Papierrand sowie einige angeschnittene Linien hin.[21] Das Blatt war ursprünglich grösser und zeigte möglicherweise eine Vordergrundsdarstellung oder Fundamente. Indem Klee diesen wie auch immer gestalteten Teil wegschnitt, verstärkte er

[20] Im Januar 1912 reagierten Bloesch und Klee auf die Vorwürfe in Artikeln, die sie in der Schweizer Zeitschrift »Die Alpen« veröffentlichten (vgl. Werckmeister 1981 [wie Anm. 15], S. 124-147).

[21] Vgl. zu dieser Arbeitstechnik die grundlegende Untersuchung von Kersten, Wolfgang/Okuda, Osamu, *Paul Klee - Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883-1940. Mit vollständiger Dokumentation*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein Westfalen, Düsseldorf/Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1995, S. 51.

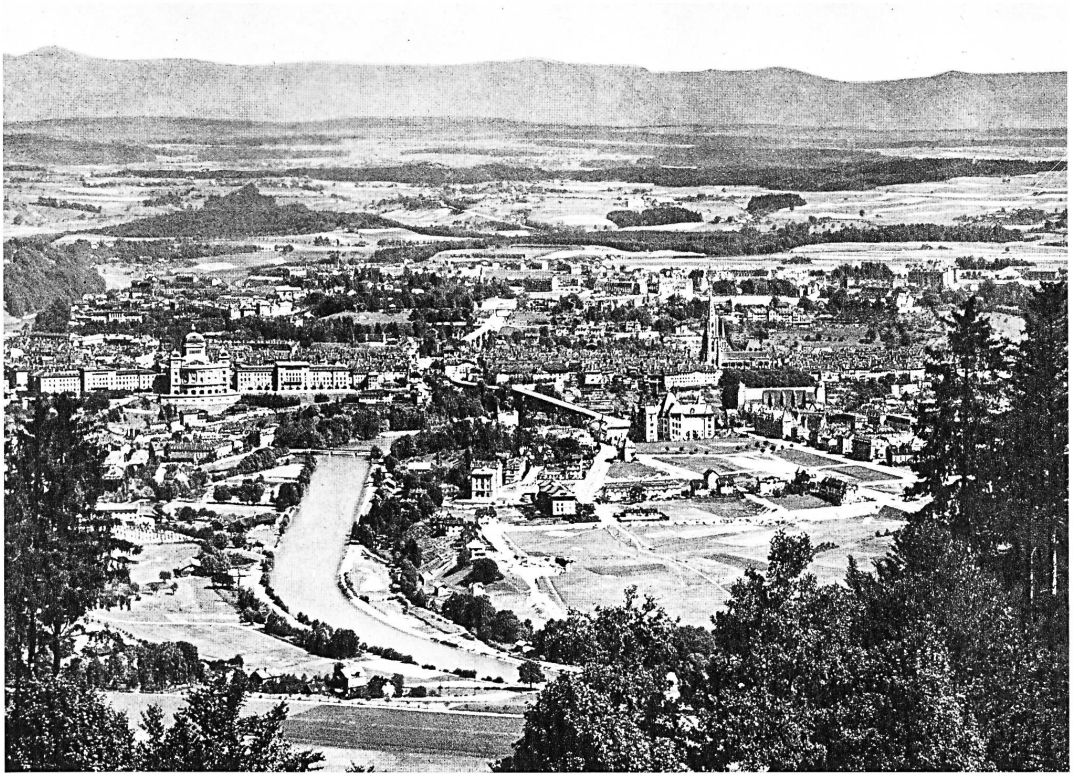


Abb. 24: Bern, vom Gurten gesehen, ca. 1898-1902, Foto.

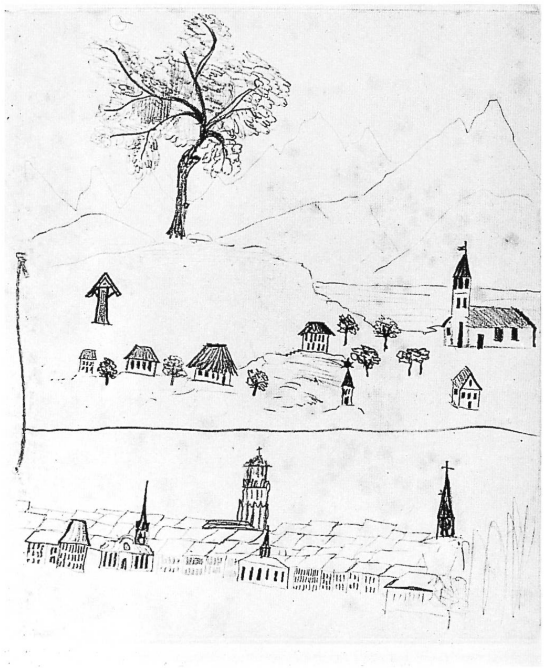
den Eindruck einer schwebenden und transparenten Stadt; dazu tragen letztlich auch die Titelbezeichnung sowie das Entstehungsjahr und die Werknummer bei, die Klee unüblicherweise in deutlichem Abstand von der Darstellung unten links auf die Kartonunterlage schrieb.

Der eliminierte »Zytglogge«

In Klees Œuvre ist eine ausgeprägte Abneigung gegen herkömmliche Uhren bzw. das chronometrische Fortschreiten der Zeit festzustellen.[22] Sie reicht bis in seine frühe Kindheit zurück[23] und hat sich bereits 1890 in einer Empfindlichkeit gegen das Wahrzeichen der Stadt Bern, den »Zytglogge«, geäussert. Das ist angesichts einer Gegenüberstellung von Stadt und Land, die Klee in seinem Skizzenbuch festgehalten hat, zu beobachten (Abb. 25). Die frühe Stadtansicht ist nicht vom Kirchenfeld aus gezeichnet, sondern von Norden, vom Altenberg aus; wichtige Gebäude, wie das Rathaus ganz links, daneben die Christkatholische Kirche St. Peter und Paul und das Münster, noch mit dem alten Turm, sind recht genau charakterisiert und mit dunklem Stift hervorgehoben. Für den Kirchturm am rechten Blattrand dagegen findet sich in der Wirklichkeit keine Entsprechung; an seiner Stelle müsste eigentlich der »Zytglogge« stehen. Es ist noch erkennbar, dass Klee zunächst einen kleineren Turm mit Uhr gezeichnet hatte, die Uhr dann aber mit kräftigen Strichen fast unsichtbar machte und den Turm zu einem schlanken hohen Kirchturm umgestaltete. - 1912 wird er den »Zytglogge« endgültig nicht

[22] Eine in dieser Hinsicht unergiebige Übersicht zu Klees Darstellung von Uhren bietet Vishny, Michele, *Clocks and their Iconographical Significance in Paul Klee's Works*, in: Arts Magazine, Vol. 54, No. 1, September 1979, S. 138-141.

[23] Vgl. Werckmeister 1981 (wie Anm. 15), S. 127f.



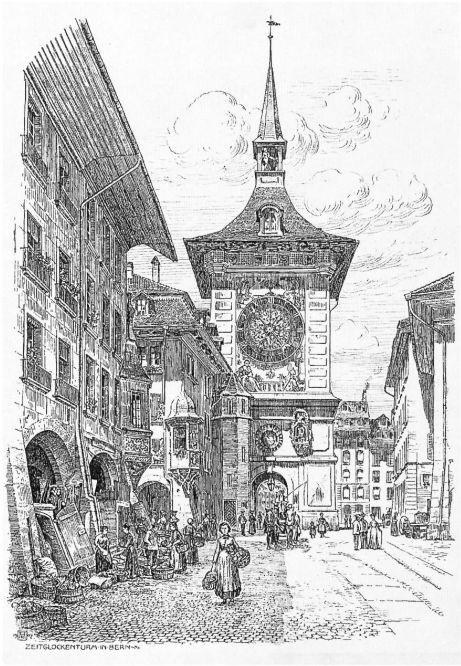


Abb. 25: Paul Klee, Ohne Titel, Bleistift auf Papier, Skizzenbuch 1890, S. 16, Bern, Nachlass-Sammlung Felix Klee.

Abb. 26: Roland Anheisser, *Zeitglockenturm in Bern*, Reproduktion in: Roland Anheisser, »Altschweizerische Baukunst«, Bern 1907.

mehr ohne Grund in seiner Ansicht der Stadt weggelassen haben. Vermutlich hätte die Gegenwart dieses Gebäudes sein subjektives Zeitverständnis und die eigenmächtig bewegte Architekturdarstellung gestört, da die Uhr und die Glockentöne der Berner Öffentlichkeit regelmässig und laut vernehmbar vermittelten, dass die Zeit fortlaufend objektiv bestimmt wird. Daran hat Stanislaus von Moos im Jahr 1992 erinnert: »Viele europäische Städte haben ihr öffentliches Leben schon im 14. und 15. Jahrhundert dem Diktat der Uhr unterworfen, aber kaum irgendwo ist dieser säkularisierte, von Gewerbe und Handel inthronisierte Kult von Gehorsam und Pünktlichkeit noch heute so unmittelbar an der skyline der Stadt ablesbar wie in Bern oder Zürich: Die Stadtberner sehen die Identität ihrer Stadt heute im ›Zytglogge‹ authentischer verkörpert als im spätgotischen Münster [...].«[24] Diese Einschätzung trifft besonders für die historische Situation zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu. 1911 wurde in der Rezension einer Ausstellung des Berner Kunstmuseums die Darstellung des »Zytglogge« besonders hervorgehoben: »Ist es Zufall oder boshaftes Pläsier, dass diese Kollektion [Klees] gerade den prächtigen Radierungen Roland Anheissers gegenüber aufgehängt wurde? An den letzteren kann man sich erholen. [...] Wie sehr Anheisser in den an und für sich toten Gegenstand Geist und Leben hineinzulegen weiss, zeigt z.B. das meisterhafte Bild aus dem Alten Bern (beim Zeitglocken).«[25] Bereits 1907 hatte der aus Darmstadt stammende Anheisser sein Buch »Altschweizerische Baukunst« im Berner Verlag Francke herausgebracht. Diese Publikation scheint mit grossem Interesse aufgenommen worden zu sein; sie war wohl Anlass zu der Ausstellung von Arbeiten Anheissers im Kunstmuseum Bern. Eine damals vom Berner Publikum besonders geschätzte Darstellung zeigt eine Ansicht vom »Zytglogge« (Abb. 26). Als Klee 1892

[24] von Moos, Stanislaus, *Industrieästhetik* (Ars Helvetica 9), Disentis 1992, S. 24.

[25] *Aus dem Kunstmuseum*, in: Berner Tagblatt, 31. August 1911.

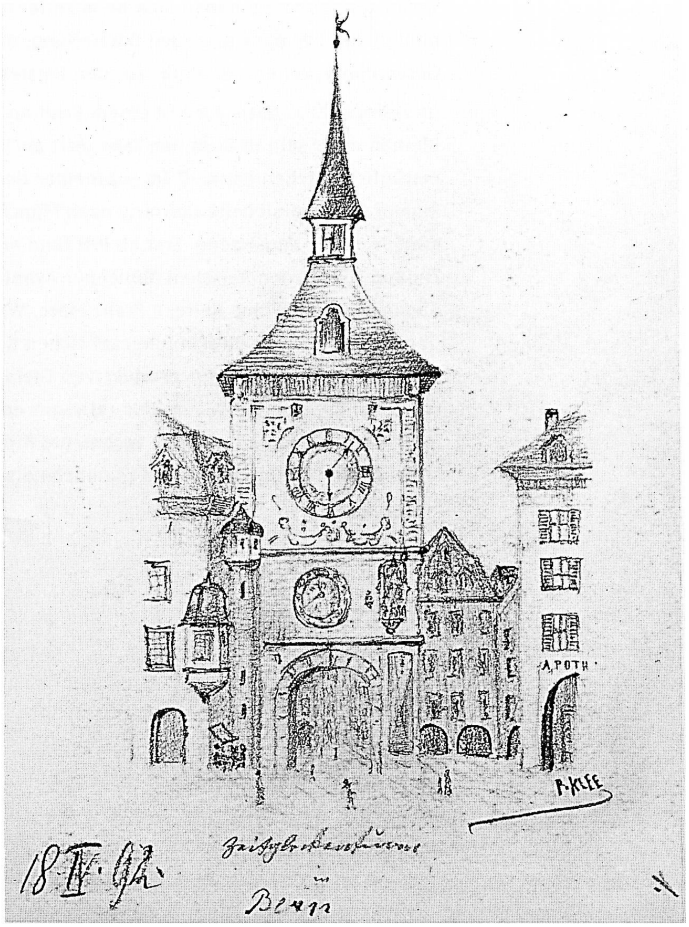


Abb. 27: »Zytglogge« in Bern, ca. 1885-1890, Foto.

Abb. 28: Paul Klee, *Zeitglockenturm in Bern*, 1892, Bleistift auf Papier, Skizzenbuch I, Blatt 2 recto, Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung.

den »Zytglogge« in Bern zeichnete (Abb. 28), wählte er einen etwas höheren Augenpunkt als später Anheisser. Seine Wiedergabe ist allerdings nur scheinbar naturgetreu, wie der Vergleich mit einer Fotografie des Turms anschaulich macht (Abb. 27). Klee rückte den Erker des Turms etwas nach rechts, das Treppenhaus dementsprechend nach links, und er verkleinerte das Zifferblatt; den Torbogen vergrösserte er, so dass der Blick auf die Marktgasse in übertriebener Weise perspektivisch ausfällt; die Wetterfahne auf der Turmspitze fiel der Initiale seines Familiennamens zum Opfer. Der dreizehnjährige Klee demonstrierte hier karikaturistisch seine gestalterische Freiheit und Verfügungsgewalt über den Berner »Zytglogge«.[26] - Mit der Berner Stadtansicht von 1912 stellt sich Klee noch entschiedener als in Werken aus der Kinder- und Jugendzeit gegen das Diktat der Uhr. Die Pointe der Zeichnung liegt darin, dass an der Stelle, wo der »Zytglogge« stehen müsste, kein Platz ist. Mit diesem kompositionellen Kunstgriff opponiert Klee gegen das herrschende Zeitverständnis in seiner Heimatstadt, er erklärt den »Zytglogge« für überflüssig und setzt ein eigenes Zeitverständnis dagegen, das er aus der Geschwindigkeit seiner zeichnerischen Tätigkeit abgelesen haben mag und über die verzerrte Architekturansicht

[26] Vgl. Rosenthal, Mark, *Paul Klee and the Arrow*, Dissertation, University of Iowa, 1979, S. 19.

vermittelt. Für Klee haben sich beim reflektierenden Blick auf Bern die Schwerpunkte von der naturgetreuen Darstellung, den abgeschlossenen architektonischen Gesetzmässigkeiten der Stadt, auf den Entstehungsprozess der Zeichnung verlagert.

Im Februar 1906 hatte Klee in einem Brief an Lily Stumpf geschrieben: »Es wird kein Bleiben mehr sein in Bern; ich sehe jetzt auch, was einem das gottvergessenste Nest erträglich machen kann.«[27] Im September des gleichen Jahres heiratete er Lily Stumpf und übersiedelte definitiv nach München. Dort blieb Klee bis 1910 ein Einzelgänger in der Kunstszene. Erst ab 1911 fand er insbesondere über Alfred Kubin den Zugang zur zeitgenössischen Münchner Avantgarde,[28] den Künstlern im Umkreis des Almanachs »Der Blaue Reiter«, Franz Marc, Wassily Kandinsky, August Macke und Gabriele Münter. In diesem biographischen Kontext wird die 1912 ausgeführte Zeichnung *Bern* als ein Akt der produktiven Distanzierung von der Vergangenheit verständlich. Klee setzte mit dem reflektierenden Blick auf seine Heimatstadt Bern und in Erinnerung an die dort verbrachte Kindheit und Jugend für sein künstlerisches Fortkommen eine sowohl räumliche als auch zeitliche Beweglichkeit frei.

[27] Klee, Paul, *Briefe an die Familie*, 2 Bde., hrsg. v. Felix Klee, Köln 1979, S. 590.
[28] Vgl. Kersten, Wolfgang, *Paul Klees Beziehung zum ›Blauen Reiter‹*, in: Der Blaue Reiter, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1986, S. 261-273.

Fotonachweis
4, 13: Burgerbibliothek Bern; 12: Historisches Museum Bern; 1, 5, 6, 9, 10, 28: Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern; 7: Stadtarchiv Bern; 25: Aljoscha Klee; 3, 24: Photoglob, Zürich; 15, 17, 19, 22: Rolf Riedwyl.

Osamu Okuda