

Paul Klee und das Kunstmuseum Bern 1931–1946

Stationen einer zögernden Annäherung

Samuel Vitali

Die Klee-Ausstellung in der Kunsthalle Bern 1935

«Eine grosse Ausstellung soll in Bern im nächsten Winter stattfinden, sozusagen zu meinem Wiederantritt auf altgewohntem Boden»: So kündigte Paul Klee dem Kunsthistoriker Will Grohmann im Mai 1934 seine geplante Schau in der Kunsthalle Bern an; und in einem Brief vom 12. Dezember schrieb er: «Die Ausstellung selber wird dadurch ausserordentlich sein, dass kein Kunsthändler mitwirkt. Ich zeige alles, was ich wichtiges habe, um es zu zeigen, und um es selbst zu sehen.»¹

Die Ausstellung, die schliesslich vom 23. Februar bis 24. März 1935 stattfand, bedeutete für Klee in der Tat eine Art Standortbestimmung und zugleich Neuorientierung. Die Unabhängigkeit von den Galeristen war zunächst eine Notwendigkeit: Seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten und der Emigration in die Schweiz 1933 war der Künstler vom Kunsthandel in Deutschland und damit von seinem wichtigsten Markt abgeschnitten.²

Diese schwierige Situation ermöglichte es Klee aber auch, eine Ausstellung erstmals ohne Rücksichten auf die Erfordernisse des Kunsthandels zu konzipieren. Die Berner Schau wurde denn auch die umfangreichste und umfassendste Ausstellung, die zu Lebzeiten des Künstlers stattfand. Klee hatte zuvor schon dreimal, 1921, 1925 und 1931, grössere Werkgruppen in der Kunsthalle ausgestellt; zum ersten Mal stand ihm jedoch die gesamte Wandfläche des Hauses zur Verfügung. Der Katalog listet nicht weniger als 273 Werke auf: 107 Tafelbilder, 144 farbige Blätter und 22 Zeichnungen, die aus dem Zeitraum von 1919 bis 1935 stammten, mit Schwergewicht auf den letzten Jahren. Dass es Klee dabei aber nicht nur um eine möglichst repräsentative Übersicht über sein Schaffen ging, wird an der Tatsache deutlich, dass sämtliche Exponate aus seinem Besitz stammten und bis auf die Zeichnungen fast alle verkäuflich waren. Offensichtlich hoffte Klee, sich mit einem möglichst breiten Angebot neue Käuferkreise in der Schweiz zu erschliessen.³ Dabei hatte er sich anscheinend gegen Bedenken des Kunsthalleleiters Max Huggler durchgesetzt, dem der Verzicht auf Leihgaben «zumindest ein etwas gewagter Versuch» zu sein schien, wie er Grohmann mitteilte.⁴

¹ «Lieber Freund». *Künstler schreiben an Will Grohmann*, hrsg. von Karl Gutbrod, Köln 1968, S. 78 f.

² Zu Klees Situation im Schweizer Exil siehe besonders: Otto Karl Werckmeister, «Paul Klee in Exile», in: *Paul Klee in Exile 1933–1940*, Ausst.-Kat. Himeji City Museum of Art u.a., Tokio 1985, S. 29–41; ders., «Sozialgeschichte von Klees Karriere», in: *Beiträge Bern 2000*, S. 62–67; Beat Stutzer, «Paul Klee 1933–1940», in: *Paul Klee: Spätwerke 1937–1940*, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum, Chur, Chur/Genf 1986; Christine Hopfengart, *Klee. Vom Sonderfall zum Publikumsliebbling. Stationen seiner öffentlichen Resonanz in Deutschland 1905–1960*, 2. Aufl., Bern 2005, S. 113–124. Zur Kunsthalle-Ausstellung 1935 ausserdem: Osamu Okuda, «Wiederantritt auf altgewohntem Boden». Die Paul-Klee-Ausstellung in der Kunsthalle Bern im Jahr 1935», in: *Bern 2000*, S. 219–227.

³ Vgl. Werckmeister 1985 (wie Anm. 2), S. 30.

⁴ Brief M. Huggler an W. Grohmann vom 2. Februar 1935 (Archiv W. Grohmann, Stuttgart; Kopie im Archiv Zentrum Paul Klee). Grohmann, der ebenfalls davon ausgegangen war, dass Leihgaben einbezogen würden, hatte Huggler zuvor noch ausführlichen Rat gegeben, an wen er sich bei der Suche nach Werken in Privatbesitz wenden sollte (Brief W. Grohmann an M. Huggler, 24. Januar 1935, Archiv Kunsthalle Bern).

⁵ Huggler kündigt Grohmann im Brief vom 2. Februar 1935 (wie Anm. 4) an, die Werke «nach Perioden» hängen zu wollen. Demgegenüber lobt Georg Schmidt den «erfreulichen, [...] jedoch nicht genügend konsequenten Versuch, die Variationen jeder «Bildsorte» zusammenzuhängen», d. h. formal ähnliche Werke aus verschiedenen Perioden zusammenzufassen («Paul Klee. Ausstellung in der Berner Kunsthalle», in: *National Zeitung*, 93. Jg., Nr. 134, 21. März 1935, Abendblatt, S. 2 f).

⁶ Vgl. p. h., «Kunsthalle. Paul Klee – Hermann Haller», Teil III, in: *Berner Tagblatt*, 47. Jg., Nr. 110, 7. März 1935, Abendblatt, S. 1 f.

⁷ Brief M. Huggler an W. Grohmann, 2. Februar 1935 (wie Anm. 4).

⁸ p. h., «Kunsthalle. Paul Klee – Hermann Haller», Teil I, in: *Berner Tagblatt*, 47. Jg., Nr. 94, 26. Februar 1935, Abendblatt, S. 2.

⁹ Brief M. Huggler an W. Grohmann, 2. Februar 1935 (wie Anm. 4).

¹⁰ Vgl. Okuda 2000 (wie Anm. 2), S. 222. Das Typoskript der Rede ist im Archiv Will Grohmann in der Staatsgalerie Stuttgart aufbewahrt; eine Kopie befindet sich im Archiv des Zentrum Paul Klee, Bern.

¹¹ Zit. nach Stefan Frey, «Hanni Bürgi-Bigler: Sammlerin und Mäzenin Paul Klees. Zur Geschichte ihrer Sammlung», in: Bern 2000, S. 24.

¹² M. H. [Max Huggler], in: *Paul Klee*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1935, Bern 1935, S. 1.

¹³ Ebd.

¹⁴ Vgl. zum Folgenden auch: Werkmeister 1985 (wie Anm. 2), S. 30, sowie, ausführlicher, Okuda 2000 (wie Anm. 2), S. 223–225.

Soweit es sich aus vereinzelt Hinweisen in den Presseberichten rekonstruieren lässt, war die Ausstellung teilweise chronologisch, teilweise nach motivischen oder formalen Kriterien gegliedert.⁵ Im Hauptsaal im Erdgeschoss hingen die grossformatigen Bilder der letzten Jahre, darunter *Ad Parnassum*, im Untergeschoss vor allem kleinere Arbeiten.⁶ Auf Wunsch der Ausstellungskommission wurden Klees Werke in drei Räumen des Hauptgeschosses durch 21 Kleinplastiken von Klees Jugendfreund Hermann Haller begleitet.⁷

An der Vernissage gab Grohmann auf Einladung Hugglers «vor einem wiederum erfreulich zahlreichen Publikum»⁸ eine längere Einführung in das Werk Klees. Er war zuvor vom Kunsthalleleiter gewarnt worden, beim Berner Publikum «keine zu grossen Kenntnisse moderner Kunst» vorauszusetzen. «Auch sollten Sie sich», so Huggler weiter, «(gemäss der hiesigen konkreten Denkweise) möglichst an das Materielle halten und allgemeinere psychologische und kunsttheoretische Betrachtungen vermeiden.»⁹ Grohmann folgte allerdings nur zum Teil diesen Anweisungen, indem er Klees Werk in den kunst- und kulturhistorischen Kontext stellte und mit Verweisen auf Bergson, Klages, Freud, Jung und andere Autoren nicht sparte.¹⁰ Huggler selbst, der die Ausstellung, wie er später im Jahresbericht der Kunsthalle schrieb, «nicht ganz ohne Besorgnis um ihre Aufnahme beim Publikum» unternommen hatte,¹¹ unterstrich dagegen in seiner kurzen Einleitung zum Katalog die leichter zugänglichen Aspekte von Klees Werk: die «Schönheit der reinen Farben und zarten Töne».¹² Zugleich präsentierte er ihn als Berner Künstler, indem er seine Verbundenheit mit der Stadt unterstrich, seine jahrzehntelange Zeit in Deutschland als blossen «Aufenthalt im Ausland» darstellte und die Gründe für die Rückkehr geflissentlich übergang.¹³

Das Presseecho auf die Ausstellung war über Bern hinaus gross und insgesamt durchaus wohlwollend.¹⁴ Ein Teil der Kritiker gehörte zu den erklärten Fürsprechern der Avantgarde: so Bernhard Geiser und Georg Schmidt, die begeisterte Rezensionen in der sozialistischen «Berner Tagwacht» beziehungsweise in der Basler «National-Zeitung» veröffentlichten.¹⁵ Auf Vermittlung von Huggler, der nichts unversucht liess, um ein positives Klima um die Ausstellung zu schaffen, publizierte der «Bund» noch vor der Eröffnung einen ausführlichen Artikel von Grohmann über Klee.¹⁶ Auch in der «Neuen Berner Zeitung» und in der «Neuen Zürcher Zeitung» wurde die Ausstellung mit viel Lob bedacht: Der Kritiker der NZZ sprach von einer «bezaubernden und unverwechselbaren Synthese von Intuition und Mathematik, Phantasie und abstrakter Begrifflichkeit»¹⁷; jener der «Neuen Berner Zeitung» schloss seinen Artikel mit der Bemerkung, «dass wir in den letzten Jahren kaum eine interessantere Bilderschau in der Kunsthalle gezeigt bekamen».¹⁸

Etwas ambivalenter war die Berichterstattung in «Bund», «Berner Tagblatt» und «Berner Woche»: Die Rezensenten anerkannten zwar die Bedeutung Klees und die Qualität vieler Werke, brachten aber implizit oder explizit gewisse Vorbehalte zum Ausdruck.¹⁹

Der einzige heftige Misston in diesem Konzert einer mehr oder minder positiven Berichterstattung war ein Artikel, der ebenfalls in der «Berner Tagwacht» erschien. Darin warf ein offensichtlich nicht professioneller Kritiker der Kunsthistorikerzunft vor, Klee zum nicht mehr hinterfragbaren Begriff stilisiert zu haben, und empörte sich über die hohen Preise Klees, welche gar die Gesinnung und die Moralität des Künstlers in Frage stellten.²⁰

Trotz der zunehmenden Isolierung der Avantgardekunst blieb auch in den folgenden Jahren die Rezeption von Klees Werk durch die Schweizer Kunstkritik im Grossen und Ganzen freundlich. Frontale Angriffe auf seine Kunst waren eher seltener als in Deutschland vor 1933.²¹ Es ist bezeichnend, dass auch der NZZ-Kritiker Bruno Streiff in seiner Attacke gegen die abstrakte und surrealistische Kunst, die 1936 auf der Zürcher Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» zu sehen war, Klee ausdrücklich von der Kritik ausnahm und ihm «eine ganz bezaubernde und künstlerische Phantasie» attestierte.²² Das vielzitierte böse Wort vom «Schizophreneligärtli», das ein Kritiker der NZZ in Zusammenhang mit der Zürcher Ausstellung 1940 fallen liess,²³ ist eher als vereinzelte Entgleisung zu werten; in ihr spiegelt sich eine Abneigung gegen Klee, die zwar beim Schweizer Kunstpublikum vorherrschend gewesen sein dürfte, aber kaum an die Oberfläche der Feuilletons gelangte.

Im Bericht über die Aktivitäten der Kunsthalle zog Huggler 1936 ein sehr positives Fazit der Berner Ausstellung, die sich und damit auch das Werk Klees «so entschieden in der breiten Öffentlichkeit durchgesetzt» habe.²⁴ Tatsächlich erzielte die Schau mit 1993 Besuchern einen Achtungserfolg, jedenfalls gemessen an der Publikumsresonanz vergleichbarer Ausstellungen.²⁵ Geschäftlich war sie für Klee jedoch ein Fehlschlag: Er verkaufte lediglich fünf Werke, darunter *Ad Parnassum*, das vom Verein der Freunde des Kunstmuseums Bern erworben wurde – doch dazu später.²⁶

Klee und die Schweizer Museen

Klee gelang es auch mit den folgenden Ausstellungen in der Schweiz nicht, seine Verkäufe zu steigern. Anders als in Deutschland vor 1933 und ab 1937 in den USA konnte sich der Künstler zu Lebzeiten auf dem Schweizer Markt nie etablieren.²⁷ Vor allem aber blieben ihm in der Schweiz, anders als im Deutschland der Weimarer Republik, die Museen weitgehend verschlossen: Während aus den deutschen Museen

¹⁵ gr. [Bernhard Geiser], «Ausstellung in der Kunsthalle. Paul Klee», in: *Berner Tagwacht*, 43. Jg., Nr. 57, 9. März 1935, zweite Beilage; Schmidt 1935 (wie Anm. 5). Geiser kritisiert allerdings den Verzicht auf das Frühwerk, während Schmidt das Fehlen von Leihgaben aus öffentlichem und privatem Besitz bedauert.

¹⁶ Will Grohmann, «Paul Klee. Zur Ausstellung in der Berner Kunsthalle», in: *Der Bund*, 86. Jg., Nr. 87, 21. Februar 1935, S. 1–3. Dass Huggler den Aufsatz eingefädelt hatte, geht aus einer Postkarte Grohmanns an Klee vom 3. Februar 1935 hervor (Archiv Kunsthalle Bern). Einen Kurzbeitrag über die Ausstellung platzierte Grohmann ausserdem in der englischen Kunstzeitschrift «Axis» («Klee at Berne», in: *Axis*, 1. Jg., Nr. 2, April 1935, S. 12).

¹⁷ W. S., «Berner Kunstchronik», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 156. Jg., Nr. 444, 15. März 1935, Abendausgabe, S. 7.

¹⁸ y., «Ausstellung Paul Klee», in: *Neue Berner Zeitung*, 17. Jg., Nr. 48, 26. Februar 1935, S. 2.

¹⁹ W. A. [Walter Adrian], «Paul Klee», in: *Der Bund*, 86. Jg., Nr. 101, 1. März 1935, Abend-Ausgabe, S. 1 f.; Helmut Schilling, «Die Kunst Paul Klees», in: *Die Berner Woche*, 25. Jg., Nr. 10, 9. März 1935, S. 184 f.; p. h., «Kunsthalle. Paul Klee – Hermann Haller» (3 Teile), in: *Berner Tagblatt*, 26. Februar, 1. und 7. März 1935.

²⁰ E. H., «Ausstellung in der Kunsthalle», in: *Berner Tagwacht*, 43. Jg., Nr. 58, 11. März 1935, Beilage. In leicht gekürzter und abgeänderter Form erschien dieser Text gleichentags im Rahmen einer interessanten Diskussion der Klee-Ausstellung im «Bund»: «Für und wider Paul Klee», in: *Der Bund*, Jg. 86, Nr. 117, 11. März 1935, Abend-Ausgabe, S. 2 f.



Abb. 1
Paul Klee, *Über-Pflanzliches*, 1934,
208, Aquarell auf Grundierung auf
Jute, 60,5 x 80,5 cm, Kunstmuseum
Bern, Schenkung Livia Klee

²¹ Zur negativen Kritik an Klee im Deutschland der Weimarer Republik siehe Hopfengart 2005 (wie Anm. 2), bes. S. 46 f., 81, 87–90. Einen Überblick über die Klee-Rezensionen der Schweizer Presse gibt Stutzer 1986 (wie Anm. 2), passim.

²² Irène Meier, «Die «neue Kunst» im Spiegel der Zeitungsrezensionen», in: *1936 – eine Konfrontation*, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, Aarau 1981, S. 35.

²³ Stutzer 1986 (wie Anm. 2), S. 134.

²⁴ Zit. nach Frey 2000 (wie Anm. 11), S. 24.

²⁵ Ernst Ludwig Kirchner zog 1933 1105 Besucher an, Otto Meyer-Amden 1934 gar nur 530; selbst die Gedächtnisausstellung von Giovanni Giacometti im gleichen Jahr wollten nur 1431 Personen sehen. Auch die früheren Klee-Ausstellungen waren alle im dreistelligen Bereich geblieben. Nur die Weihnachtsausstellungen, die Ausstellungen älterer Kunst und die Retrospektiven von Publikumslieblingen wie Hodler, Amiet oder Kreidolf waren in der Regel besser besucht; der Vergleich mit den Zahlen von Ausstellungen dieser

im Zuge der nationalsozialistischen Säuberungsaktion 1937 nicht weniger als 102 seiner Werke konfisziert wurden,²⁸ liessen sich zu diesem Zeitpunkt die Klee-Bilder im öffentlichen Besitz in der Schweiz immer noch beinahe an den Fingern einer Hand abzählen.²⁹ Selbst das Zürcher Kunsthaus, das unter dem Direktor Wilhelm Wartmann seit den zwanziger Jahren eine zunehmend international ausgerichtete und verhältnismässig progressive Ankaufspolitik betrieb, mochte sich für Klee nicht erwärmen: 1936 wurde der Vorschlag, das Gemälde *Über-Pflanzliches*, 1934, 208 (Abb. 1), für die Sammlung zu erwerben, von der Ankaufskommission abgelehnt.³⁰ An dieser Situation änderte sich erst etwas, als mit Georg Schmidt 1939 ein Vorkämpfer der Avantgarde Direktor des Kunstmuseums Basel wurde. Aus der berühmten Auktion der Galerie Fischer in Luzern, an der 1939 die Filetstücke der verfemten Moderne aus den deutschen Museen unter den Hammer kamen, erwarb Schmidt sogleich sieben Werke Klees; weitere 13 Arbeiten kamen im folgenden Jahr hinzu.³¹ Das Basler, nicht etwa das Berner Museum, war also das erste Schweizer Haus mit einer bedeutenden Klee-Werkgruppe.

Die Ankaufspolitik des Kunstmuseums Bern in der Zwischenkriegszeit

Im Gegensatz etwa zum Kunsthaus Zürich konzentrierte sich das Kunstmuseum Bern bis in die vierziger Jahre erklärtermassen auf den Ankauf von Schweizer und vorab Berner Kunst. Erwerbungen von lebenden Künstlern beschränkten sich dabei weitgehend auf die in Bern dominierenden spät- und postimpressionistischen Tendenzen, für die Namen wie Eduard Boss, Martin Lauterburg, Victor Surbek und Friedrich Traffelet stehen. Wie die Protokolle der Direktionskommission – des Vorläufers des heutigen Stiftungsrats – belegen, bestand nicht selten schon dann Rechtfertigungsbedarf, wenn es sich beim vorge-



Abb. 2
Martin Lauterburg, *Der Maler*, 1928,
Öl auf Leinwand, 137 x 170 cm,
Kunstmuseum Bern

schlagenen Künstler um einen Nichtberner handelte.³² Erst recht Seltenheitswert hatten Ankäufe von Werken ausländischer Künstler, die ebenfalls im Zeichen von Spätimpressionismus und *Retour à l'ordre* standen. Die konservative Sammlungspolitik war aber nicht nur durch die im Vergleich zu Zürich oder Basel seit dem 1. Weltkrieg behäbige Berner Kunstszene bedingt,³³ sondern auch durch die personelle Zusammensetzung der Direktionskommission. Zu ihren Mitgliedern gehörten Ende der zwanziger Jahre der neoklassizistische Architekt René von Wurstemberger (1857–1935), der seit nunmehr vier Jahrzehnten im Gremium Einsitz nahm, der Maler Rudolf Mürger (1862–1929), der als führender Vertreter der Heimatschutzbewegung mit seiner historisierenden, retrospektiven Kunstauffassung der gesamten Moderne völlig verständnislos gegenüberstand, sowie sein Kollege Ernst Kreidolf (1863–1956), der künstlerisch ebenfalls einer vergangenen Epoche, nämlich der Zeit Böcklins und Weltis, angehörte. Kreidolf bewahrte sich immerhin, wie wir sehen werden, den neueren Tendenzen gegenüber eine gewisse Toleranz. Mürger hingegen war selbst der düster-versponnene, bisweilen phantastische Realismus eines Martin Lauterburg nicht geheuer. So opponierte er 1928 vergeblich gegen den Ankauf von Lauterburgs *Maler* (Abb. 2), was zu einer heftigen Auseinandersetzung mit dem Präsidenten Fritz Trüssel und schliesslich zu seinem Rücktritt aus der Direktion führte.³⁴

Das Gros der Neuzugänge waren allerdings nicht Ankäufe der Direktionskommission, sondern Erwerbungen von Kanton, Eidgenossenschaft, Gottfried-Keller-Stiftung, des Vereins der Freunde und der Bernischen Kunstgesellschaft. Vor allem Kanton und Verein der Freunde zeigten sich dabei gegenüber den avantgardistischeren Tendenzen etwas offener. Der Kanton Bern kaufte für das Museum auch Werke von gemässigt expressionistischen Künstlern wie Arnold Brügger und Fritz

Art, den Okuda anstellt, ist daher irreführend (Okuda 2000 [wie Anm. 2], S. 227, Anm. 30). Zu den Besucherzahlen der Kunsthalle Bern siehe: Jean-Christophe Ammann, Harald Szeemann, *Von Hodler zur Antiform. Geschichte der Kunsthalle Bern*, Bern 1970, S. 169–179.

²⁶ Die übrigen Werke waren *Botanisches Theater* (vgl. Frey 2000 [wie Anm. 11], S. 22) sowie drei Aquarelle (Werckmeister 1985 [wie Anm. 2], S. 30).

²⁷ Vgl. Werckmeister 1985 (wie Anm. 2), S. 30 f.

²⁸ Hopfengart 2005 (wie Anm. 2), S. 107.

²⁹ Es waren dies die im Folgenden besprochenen drei Werke im Kunstmuseum Bern, das 1931 angekaufte Bild *Senecio*, 1922, 181, im Kunstmuseum Basel sowie drei Arbeiten, die die Emanuel Hoffmann-Stiftung 1935 aus der Klee-Ausstellung in der Kunsthalle Basel erworben und in der Sammlung des Basler Kunstvereins deponiert hatte: das Gemälde *Polyphonie*, 1932, 273, und die Aquarelle *Composition*, 1914, 50, und *Beflaggtes Mädchen*, 1929, 19 (vgl. Emanuel Hoffmann-Stiftung Basel, Basel 1991, S. 9, 14, 337).

Abb. 3
Tonio Ciolina, *Fische*, 1932, Öl auf
Leinwand, 38 x 46 cm, Kunst-
museum Bern, Staat Bern



Abb. 4
Alice Bailly, *Enfant à l'oiseau*
(*Françoise Budry*), 1924,
Öl auf Leinwand, 81 x 64,5 cm,
Kunstmuseum Bern, Verein der
Freunde



Pauli, in den dreissiger Jahren sogar Arbeiten von Mitgliedern der progressiven Gruppe «Der Schritt weiter», so 1932 das Gemälde *Fische* von Tonio Ciolina (Abb. 3). Der Verein der Freunde erwarb neben Bildern von Cuno Amiet, Giovanni Giacometti, Max Buri und anderen 1927 das Porträt *L'enfant à l'oiseau* (Abb. 4) von Alice Bailly, einer der führenden Vertreterinnen des Schweizer Kubismus. Zwar war die konsequente Formzersplitterung ihrer frühen Bilder inzwischen einem flächigen Realismus mit kubistischen Reminiszenzen gewichen; doch erschien selbst dieser gemässigte Modernismus einem Rudolf Mürger so unerträglich, dass er aus Protest gegen den Ankauf des Gemäldes, das er als «schlechtgemalte Gliederpuppe, eine ächt moderne Verhöhnung der von Gott geschaffenen Natur» beschimpfte, 1928 auch aus dem Verein der Freunde austrat.³⁵

Aller Anfang ist schwer: Der erste Klee-Ankauf für das Kunstmuseum Bern 1931

Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass 1931 der erste Ankaufsvorschlag für ein Bild Klees in der Direktionskommission scheiterte.³⁶ Erstaunlich ist eher, dass der Konservator Conrad von Mandach überhaupt den Versuch wagte. Für Klee sprach jedoch die Tatsache, dass er trotz seinem deutschen Bürgerrecht und seiner Niederlassung in Deutschland als Berner Künstler gelten konnte; der Regionalismus des Berner Kunstmuseums gereichte ihm also zum Vorteil. Anlass für die Initiative war eine Klee-Ausstellung in der Kunsthalle, die vor allem Werke aus Berner Privatbesitz enthielt, daneben aber auch einige verkäufliche Arbeiten.³⁷ Da die Protokolle der Direktionskommission relativ ausführlich sind, können wir den Gang der Diskussion nachvollziehen. In der Sitzung vom 10. Februar 1931 schlägt von Mandach aus einer Auswahl von Werken das Gemälde *Prophet*, 1930, 56 (Abb. 5), für 1400 Franken zum Ankauf vor. Dabei rühmt er Klee als «einen hervorragenden Künstler der modernen Zeit, der auch im Ausland grosses

³⁰ Stutzer 1986 (wie Anm. 2), S. 122.

³¹ Stutzer 1986 (wie Anm. 2), S. 128.

³² Die Direktionsprotokolle befinden sich im Archiv des Kunstmuseums; Auszüge wurden publiziert von Sandor Kuthy, «Aus dem Tagebuch des 100jährigen Kunstmuseums Bern 1879–1978», in: *Berner Kunstmitteilungen*, 190–192, August 1979, S. 2–64.

³³ Vgl. dazu Ausst.-Kat. Aarau 1981 (wie Anm. 22), S. 61 f., S. 96–98; Marcel Baumgartner, *L'Art pour l'Aare. Bernische Kunst im 20. Jahrhundert*, Bern 1984, S. 189–222.

³⁴ Direktionsprotokolle des Kunstmuseums Bern, Archiv Kunstmuseum Bern, Bd. 4, 1921–1930, S. 318–329. Trüssel war zuvor seinerseits zurückgetreten, nahm aber schliesslich die Demission zurück.

³⁵ Protokolle des Vereins der Freunde des Berner Kunstmuseums, Archiv Kunstmuseum Bern, Bd. 1, 1920–1943, S. 86.



Abb. 5
Paul Klee, *Prophet*, 1930, 56,
Kleisterfarbe auf Papier auf Karton,
61 x 47 cm, Privatbesitz Frankreich

Abb. 6
Paul Klee, *Bildnis eines Costümierten*,
1930, 84, Kleisterfarbe auf
Grundierung auf Papier auf Karton,
29 x 19 cm, Standort unbekannt

Aufsehen macht». Seine Werke, so von Mandach, «weisen eine glückliche Verbindung von Klarheit, starker Phantasie und feiner Art sowie eine wundervolle Farbenzusammenstellung auf». Da die Preise Klees im Steigen begriffen seien, sei jetzt «die letzte Gelegenheit, günstig einzukaufen».³⁶ Der Präsident Fritz Trüssel, der später als Anwalt Klees dessen Einbürgerungsgesuch betreuen sollte, befürwortet den Antrag im Prinzip, das vorgeschlagene Werk gefällt ihm jedoch nicht. Wegen Abwesenheit der Fachleute – des Kunstgeschichteprofessors Weese und der Künstler Ernst Kreidolf, Ernst Linck und Friedrich Traffelet – schlägt er vor, die Auswahl des Werks auf die nächste Sitzung zu verschieben. In der anschliessenden Diskussion wird aber offensichtlich grundsätzliche Kritik an einem Klee-Ankauf geäussert. Das Protokoll vermerkt trocken: «Einige der anwesenden Herren können sich mit der Kunst Klees nicht anfreunden, sie sind jedoch einverstanden, dass das ganze Traktandum auf die nächste Sitzung verschoben wird (...).»³⁹

Angesichts der zu erwartenden Widerstände erstaunt die Wahl des *Propheten*. Das in pastosen Kleisterfarben gemalte Bild ist zweifellos ein sperriges, schwer zugängliches Werk, mit dem von Mandach den Klee-Skeptikern in keiner Weise entgegenkam: Es zeigt gerade nicht die «wundervolle Farbenzusammenstellung» oder die zeichnerischen und technischen Feinessen, welche auch Klees Kritiker anerkannten, sondern ist ein Beispiel für jene expressiven Arbeiten, die oft als «Kinderkritzeleien» beschimpft wurden.

In der Folge besichtigen von Mandach und die Maler Linck und Kreidolf die verfügbaren Werke noch einmal und empfehlen an der nächsten Sitzung vom 3. März eine andere Arbeit, *Bildnis eines Costümierten*, 1930, 84 (Abb. 6), zum Ankauf. Das Bild ist stilistisch dem *Propheten* verwandt und gehört zur selben Folge von mit Kleisterfarben ausgeführten Bildern aus dem Jahr 1930; von Mandach bleibt also seiner Linie treu. Der Konservator bricht, so das Protokoll, «noch einmal der Kunst Klees eine Lanze» und verweist ausdrücklich auf die bernische Herkunft

³⁶ Das Kunstmuseum – in dem Klee 1910, vor der Eröffnung der Kunsthalle, immerhin bereits einmal ausgestellt hatte – besass bis zu diesem Zeitpunkt von ihm nur zwei druckgraphische Blätter: die Radierung *Rechnender Greis*, 1929, 99, die als Jahreshgabe der Schweizerischen Graphischen Gesellschaft zusammen mit einem Probedruck zur Auflage in die Sammlung gekommen war, sowie vermutlich die Radierung *Mädchenkopf*, 1928, 195 (das genaue Eingangsdatum dieses Blattes ist nicht dokumentiert).

³⁷ Der grösste Teil der Arbeiten (Nr. 1–51 von insgesamt 108 Exponaten) stammten aus der Sammlung von Hanni Bürgi; daneben steuerte unter anderem auch Hermann Rupp vier Leihgaben bei. Vgl. *Paul Klee – Walter Helbig – M. de Vlaminck – Philipp Bauknecht – Plastik: Arnold Huggler*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern, Bern 1931, S. 3–8.

³⁸ Direktionsprotokolle (wie Anm. 34), Bd. 5, 1930–1931, S. 28.

³⁹ Ebd. – Die übrigen «anwesenden Herren» waren der sozialdemokratische Gemeinderat und Baudirektor Hans Blaser (1878–1936), der Notar Henzi, die Architekten Karl Indermühle (1877–1933) und von Wursterberger sowie die Herren von Tschamer und von Schiferli.

⁴⁰ Direktionsprotokolle (wie Anm. 34), Bd. 6, 1931–1938, Protokoll 01, S. 1.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ganz ähnlich sollte er sich später in einem Tagebucheintrag äussern, in dem er seine Eindrücke der Klee-Gedächtnisausstellung 1940 festhielt – nur überwiegt dort am Ende die negative Einschätzung: Nun sieht er in Klees Kunst etwas «Infernalisches», das von «zersetzenden Mächten» stamme. Vgl. dazu Barbara Stark, «Schauen und Dichten – Ernst Kreidolf als Maler», in: *Ernst Kreidolf und seine Malerfreunde*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz, Ittigen bei Bern 2006, S. 87 f.

⁴³ Es handelt sich um den 1936 eröffneten Indermühle-Salvisberg-Bau, der 1981 dem bestehenden Anbau des Atelier 5 weichen musste.

⁴⁴ Direktionsprotokolle (wie Anm. 34), Bd. 6, 1931–1938, Protokoll 01, S. 2. Für den Ankauf stimmten von Mandach, Kreidolf und Linck, dagegen Henzi, von Schiferli, von Tscharrer und Wurstemberger. – Ein Auszug aus den Diskussionen um den gescheiterten Klee-Ankauf wurde von Kuthy 1979 (wie Anm. 32), S. 27 f., publiziert.

⁴⁵ Direktionsprotokolle (wie Anm. 34), Bd. 6, 1931–1938, Protokoll 13a, S. 4. – Möglicherweise äusserte von Mandach aus der leidigen Erfahrung des abgelehnten Klee-Ankaufs heraus an der folgenden Direktions-sitzung vom 12. Mai 1931 den Wunsch, eine Statutenrevision solle ihm die Kompetenz einräumen, «kleinere Kunstwerke selbständig anzukaufen» (ebd., Protokoll 02, S. 2). Von einer Diskussion dieses Vorschlags berichtet das Protokoll jedoch nichts, und die angestrebte Statutenrevision scheint im Sande verlaufen zu sein.

des Künstlers: «Er, der in Bern geboren und erzogen wurde, sollte unbedingt im Museum vertreten sein.»⁴⁰ Anschliessend wirft er erneut das Gewicht von Klees internationalem Renommee in die Waagschale und liest zur Bekräftigung Passagen aus Texten von Jan Milo und Ludwig Justi vor. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich auch Ernst Linck und Ernst Kreidolf als Vertreter einer ganz anderen Kunstauffassung für Klee stark machen. Linck betont als einstiger Lehrer Klees dessen Originalität, die schon in den ersten Malstudien sichtbar gewesen sei. Besonders interessant ist die Stellungnahme Kreidolfs, der Klee aus dessen frühen Münchner Jahren ebenfalls persönlich kannte: «Wenn man Klee gerecht werden will, muss man seine Vorzüge erkennen und sich nicht durch das, was im Anfang abschreckt, beeinflussen lassen. Seine Vorzüge liegen in den zauberhaft schönen Farben. Er bringt den Ausdruck einer dekadenten Stimmung, die gegenwärtig herrscht, aber auch eine Dekadenz kann künstlerisch sein.»⁴¹ Kreidolf anerkennt also die künstlerischen Qualitäten und die Bedeutung Klees, auch wenn ihm seine Ästhetik letztlich fremd bleibt.⁴²

Die Klee-Gegner operieren diesmal weniger mit inhaltlichen als mit finanziellen Argumenten: Für Ankäufe müsste das Eigenkapital verwendet werden, was im Hinblick auf die bevorstehende Erweiterung des Museums⁴³ nicht zulässig sei – bis zu deren Fertigstellung dürfe nichts mehr angekauft werden. Nur nebenbei bemerkt von Wurstemberger, dass Klees Werke «höchstens dokumentarischen Wert» hätten. Nach offenbar längerer Diskussion, während der sich vor allem von Mandach vehement gegen die angedrohte Ankaufssperre wehrt, unterliegen in der Abstimmung die Klee-Befürworter mit drei zu vier Stimmen. Auf Anregung Trüssels wird der Ankaufsvorschlag immerhin an den Verein der Freunde weitergeleitet.⁴⁴ Die Kosten des Neubaus sind natürlich ein Scheinargument; auf Ankäufe wird nämlich in den nächsten Jahren keineswegs verzichtet. So erwirbt das Museum 1932 eine Steinskulptur von Eleonora von Mülinen zum Preis von 12 000 Franken – für das *Bildnis eines Costümierten* hätten rund 600 Franken ausgereicht.⁴⁵ An der Vorstandssitzung des Vereins der Freunde vom 9. März 1931 trägt von Mandach zum dritten Mal sein Plädoyer für Klee vor. Der Verein zeigt sich erneut aufgeschlossener als die Direktion des Museums. Nachdem, so das Protokoll, «die Herren Tièche, v. Tscharrer, Dr. Pflüger für einen Ankauf warm eintreten», wird einstimmig beschlossen, das *Bildnis eines Costümierten* zu erwerben. Falls Klee bereit ist, dieses Werk sowie *Gerüst eines Neubaus*, 1930, 41 (Abb. 7), zum Vorzugspreis der Klee-Gesellschaft von 725 Mark (rund 900 Fr.) abzugeben, sollen beide angekauft werden.⁴⁶ In einem Brief vom 12. März an von Mandach gibt Klee seiner «Freude über die erste Erwerbung

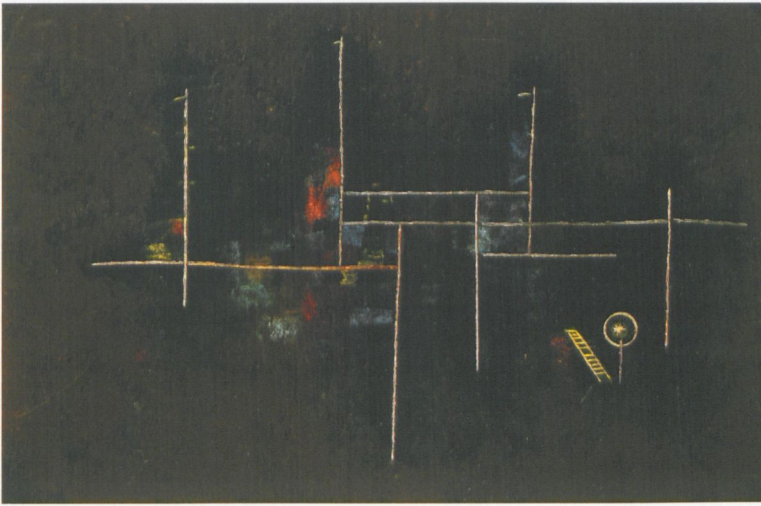


Abb. 7
Paul Klee, *Gerüst eines Neubaus*,
1930, 41, Aquarell und Kleisterfarbe
auf Papier auf Karton,
30,5 x 45,5/45,8 cm, Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
Pinakothek der Moderne, München

meiner Heimatstadt» Ausdruck und nimmt das Angebot an.⁴⁷ So gelangten die ersten Bilder Paul Klees ins Kunstmuseum, wo sie allerdings nicht geblieben sind: 1962, als der Künstler dank der Klee-Stiftung umfassend in der Sammlung vertreten war, gab das Museum die Werke an Zahlung für das Gemälde *Coin d'Atelier* von Nicolas de Staël.⁴⁸

Obwohl der Vorschlag oppositionslos angenommen wurde, war er auch für den Verein der Freunde keine Selbstverständlichkeit. So fühlte sich der Vorstand bemüssigt, den Ankauf an der nächsten Mitgliederversammlung des Vereins am 27. Juni 1931 sehr ausführlich zu begründen, da er, so das Protokoll, «kaum dem Kunstgeschmack aller unserer Mitglieder entsprechen» dürfte. Vier Argumente werden dazu angeführt: 1. Klees internationaler Ruf; 2. seine enge Beziehung zu Bern; 3. müssten seine Werke als «typischer Ausdruck einer modernen, wenn auch vielleicht etwas dekadenten Empfindungsweise betrachtet werden»; und schliesslich müsste 4. die Kunst der Gegenwart möglichst in allen Richtungen vertreten sein, «auch auf das Risiko hin, im Urteil späterer Generationen ab und zu einen Fehlgriff begangen zu haben».⁴⁹ Angesichts des Stellenwerts, den das Œuvre Klees seither erreicht hat, entbehrt der Satz heute nicht einer gewissen Komik.

Die Haltung der Direktionskommission zu Klee ist hingegen symptomatisch für das damalige kulturelle Klima in Bern: Abgesehen vom kleinen Kreis der Befürworter – Sammler wie Hanni Bürgi oder das Ehepaar Rupf, Kritiker wie Bernhard Geiser – und den wenigen militanten Gegnern – so dem erwähnten Rezensenten der «Berner Tagwacht» – nahm das Bildungsbürgertum der Avantgarde gegenüber eine weitgehend indifferente Haltung ein: Man tolerierte die abstrakten und surrealistischen Tendenzen durchaus, solange sie kein Geld kosteten. Der Verein der Freunde durfte also Klee fürs Museum ankaufen; die eigenen Mittel sollten jedoch für die Modernen nicht verschwendet werden. Noch 1955 erlebte es der damalige Kunsthalleleiter Arnold Rüdlinger ähnlich: «Die schlichte Uninteressiertheit Berns sichert zwar noch keine Unterstützung, jedoch die nötige Toleranz.»⁵⁰

⁴⁶ Protokolle des Vereins der Freunde (wie Anm. 35), S. 113 f. Dass der Entscheid einstimmig fiel, geht aus dem Protokoll der folgenden Mitgliederversammlung hervor, siehe ebd., S. 117.

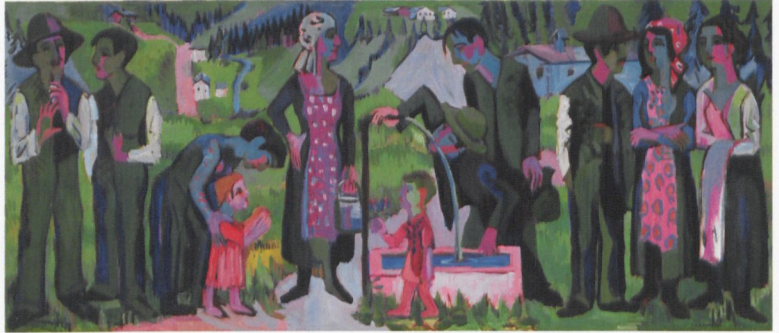
⁴⁷ Archiv Kunstmuseum Bern.

⁴⁸ Direktionsprotokolle (wie Anm. 34), Bd. 8, 1944–1966, 147. Sitzung (5. April 1962), S. 2.

⁴⁹ Protokolle des Vereins der Freunde (wie Anm. 35), S. 117.

⁵⁰ Zit. nach: Ammann/Szeemann 1970 (wie Anm. 25), S. 127.

Abb. 8
Ernst Ludwig Kirchner, *Alpsonntag*.
Szene am Brunnen, 1923–25,
Ölfarbe mit Wachsuzusatz auf
Leinwand, 168 x 400 cm,
Kunstmuseum Bern



Diese «desinteressierte Toleranz» kommt auch zwei Jahre später zum Tragen, als drei private Spender dem Museum Fr. 4250.– für den Kauf des *Alpsonntags* von Ernst Ludwig Kirchner (Abb. 8) zur Verfügung stellen. So chancenlos auch ein solcher Ankaufsvorschlag gewesen wäre, wenn er aus Eigenmitteln hätte finanziert werden müssen – als Geschenk wird selbst Kirchner diskussionslos in die Sammlung aufgenommen.⁵¹ In Winterthur dagegen hatte sich der Kunstverein 1924 geweigert, eine Davoser Landschaft Kirchners auch nur als Schenkung anzunehmen.⁵²

⁵¹ Vgl. Direktionsprotokolle (wie Anm. 34), Bd. 6, 1931–1938, Protokoll 018, S. 2, und Protokoll 019, S. 1. Bezeichnenderweise hatte die Mehrheit der Direktion eine kleinere – und damit diskretere – Landschaft bevorzugt; doch da Kirchner, um dieses repräsentative Werk als erstes Gemälde in einem Schweizer Museum platzieren zu können, den sagenhaften Rabatt von über 75% auf den Preis von Fr. 17 000.– gewährte, kam es schliesslich zum Kauf des riesigen *Alpsonntags*.

⁵² Vgl. dazu: *Das Ungewohnte Neue. Briefwechsel Ernst Ludwig Kirchner und Georg Reinhart*, hrsg. von Harry Joelson, Winterthur/Zürich 2002, S. 17–20, 112–119, 127 f.

⁵³ Okuda 2000 (wie Anm. 2), S. 221.

⁵⁴ Zum Ankauf von *Ad Parnassum* vgl. auch Frey 2000 (wie Anm. 11), S. 23.

Der Ankauf von *Ad Parnassum* 1935

Wie erwähnt verdankt das Museum auch die Erwerbung von *Ad Parnassum* aus der Kunsthalle-Ausstellung 1935 dem Verein der Freunde. Die Initiative dürfte auf Hanni Bürgi zurückgehen, die seit November 1934 dem Vorstand angehörte; sie hatte auch die Klee-Ausstellung angeregt und den Künstler mit Max Huggler bekannt gemacht.⁵³ Die Geschichte des Ankaufs ist, so wie sie sich in den Vereinsprotokollen darstellt, lapidar: Am 23. März 1935 trifft sich der Vorstand in der Kunsthalle zur Besichtigung der Ausstellung. Vom neunköpfigen Gremium sind allerdings nur drei Personen anwesend: der Präsident Fritz von Fischer, Hanni Bürgi und Conrad von Mandach. Das Protokoll fasst die Sitzung in wenigen Worten zusammen: «Nach einem Rundgang durch die Ausstellung wird das Gemälde «Ad Parnassum» als repräsentatives Bild für das Museum vorgeschlagen. Dem Künstler soll ein Angebot von Fr. 4000.– gemacht werden. Falls er dies nicht annehmen würde, so würde «die Meeresküste» [d. i. *Klassische Küste*, 1931, 285] angekauft werden.» Der Alternativvorschlag sollte sich als überflüssig erweisen, denn Klee war mit der Reduktion des Kaufpreises um Fr. 500.– einverstanden.⁵⁴

Über die Kriterien, die zur Auswahl von *Ad Parnassum* führten, gibt das Protokoll leider keine Auskunft. Der damalige Konservator Hugo

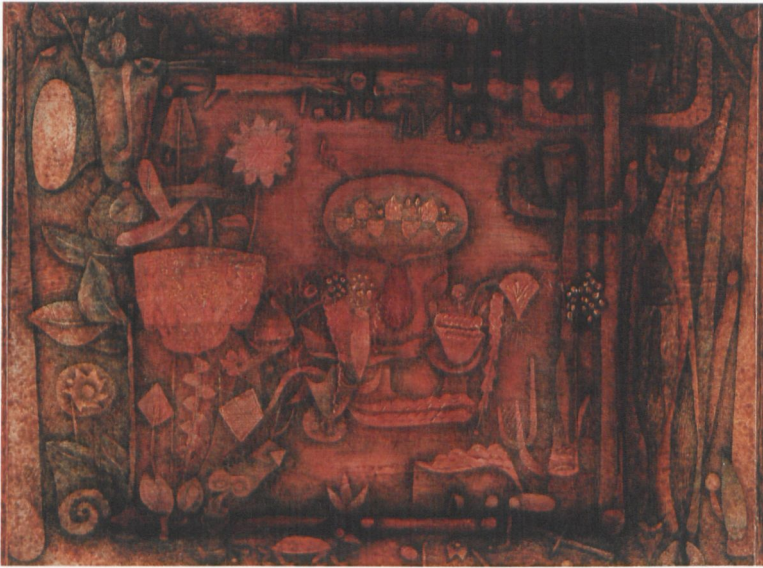


Abb. 9
Paul Klee, *Botanisches Theater*,
1934, 219, Ölfarbe, Aquarell, Pinsel
und Feder auf Papier auf Karton auf
Holz, 50,2 x 67,5 cm, Städtische
Galerie im Lenbachhaus, München,
Gabriele Münter und Johannes
Eichner-Stiftung

Wagner schrieb 1970 rückblickend über den Ankauf: «Mit sicherer Hand hat der Verein aus der Fülle des Gebotenen das Hauptwerk ausgewählt, das noch heute die gesamte Klee-Sammlung im Berner Kunstmuseum krönt.» So selbstverständlich, wie diese Wahl heute aussieht, war sie damals aber keineswegs. Seine herausragende Stellung in Klees Œuvre hat *Ad Parnassum* erst im Laufe der Nachkriegszeit erhalten. In der Berner Ausstellung war es zwar mit Abstand das grösste, aber nicht das teuerste Bild – ein Indiz dafür, dass Klee selbst dem Gemälde zumindest zu diesem Zeitpunkt nicht den besonderen Status zumass, den es heute besitzt. Auch die Rezensionen der Ausstellung heben *Ad Parnassum* in keiner Weise hervor.⁵⁵ Als Hauptwerk der Ausstellung musste aus damaliger Perspektive eher *Botanisches Theater*, 1934, 219 (Abb. 9), gelten, an dem Klee zehn Jahre gearbeitet hatte und das Hanni Bürgi für ihre eigene Sammlung erwarb.⁵⁶ Mit einem Katalogpreis von Fr. 5000.– gehörte das Gemälde nicht nur zu den beiden teuersten Exponaten, es wurde auch in den Kritiken verschiedentlich mit besonderem Lob bedacht.⁵⁷

Der Verdacht, der Verein der Freunde habe angesichts der oft kritisierten hohen Preise Klees das Bild mit dem günstigsten Quadratmeterpreis ausgewählt, mag bei der Qualität des Werks unstatthaft sein. Vor dem Hintergrund der Diskussionen von 1931 fällt aber auf, dass *Ad Parnassum* innerhalb von Klees damaligem Schaffen einen Gegenpol zu Werken wie *Prophet* oder *Bildnis eines Costümierten* markiert: Es ist ein Musterbeispiel für sein Gefühl für Farb- und Formharmonien, das ihm selbst die skeptischsten Kritiker attestierten – also eine Wahl, die den Traditionalisten minimale Angriffsfläche bot. Dies gilt auch für den Alternativvorschlag *Klassische Küste*, 1931, 285 (Abb. 10): Es ist bezeichnend, dass der «Bund»-Rezensent Walter Adrian zu diesem Werk bemerkte, dass es «innerhalb des ganzen Schaffens merkwürdig normal nach Naturwiedergabe aussieht».⁵⁸

⁵⁵ Einzig in der sehr ausführlichen Besprechung im «Berner Tagblatt» wird das Werk neben vielen anderen namentlich erwähnt (p. h. 1935 [wie Anm. 6]).

⁵⁶ Dazu Okuda 2000 (wie Anm. 2), S. 222.

⁵⁷ Vgl. u. a.: W. S., «Berner Kunstchronik», in: *Neue Zürcher Zeitung* (wie Anm. 17): «Vor diesem Bilde, einem der stärksten aus diesem Bezirk des Kleeschen Schaffens, gesteht man dem Künstler das Recht zu, von sich zu sagen, er wohne «dem Herzen der Schöpfung näher als üblich».

⁵⁸ W. A. [Walter Adrian], «Paul Klee», in: *Der Bund*, 1. März 1935 (wie Anm. 19).



Abb. 10
Paul Klee, *Klassische Küste*, 1931,
285, Ölfarbe auf Leinwand,
80,4 x 68,5 cm, Die Sammlung
Berggruen in den Staatlichen
Museen zu Berlin

⁵⁹ Protokolle des Vereins der
Freunde (wie Anm. 35), S. 156.

⁶⁰ Direktionsprotokolle (wie Anm.
34), Bd. 6, 1931–1938, 10. Sitzung,
S. 2. In den Akten des Vereins der
Freunde findet sich allerdings kein
Hinweis auf eine solche Schenkung.

⁶¹ Ebd.

⁶² Frey 2000 (wie Anm. 11), S. 26.

⁶³ Zu vermerken ist lediglich noch
der Kauf des Hinterglasquarells
*Strasse unter Bäumen, Geor-
genschwinge*, 1908, 65, aus einer
Auktion von Gutekunst & Klipstein
1942; es handelt sich aber um
eine vergleichsweise naturalistische
Stadtansicht aus der frühen Münch-
ner Zeit.

⁶⁴ Direktionsprotokolle (wie
Anm. 34), Bd. 7, 1939–1946, 70.
Sitzung (27. Januar 1944), Anhang,
S. 4. Siehe auch Kuthy 1979 (wie
Anm. 32), S. 39 f.

⁶⁵ Direktionsprotokolle (wie Anm.
34), Bd. 7, 1939–1946, 84. Sitzung
(31. Januar 1946), S. 3. Siehe auch
Kuthy 1979 (wie Anm. 32), S. 42.

Über Kritik an diesem Ankauf hören wir jedenfalls nichts mehr. Merkwürdigerweise wird er in der folgenden Mitgliederversammlung des Vereins der Freunde am 27. Februar 1936 nicht nur nicht erwähnt; der Tätigkeitsbericht behauptet gar, es seien 1934 und 1935 keine Werke erworben worden.⁵⁹ Ob es sich dabei um ein blosses Versäumnis handelt oder ein bewusstes Verschweigen, bleibe dahingestellt. Erneut bestätigt aber die Direktionskommission die Faustregel «Geschenktem Gaul schaut man nicht ins Maul». Gemäss dem Protokoll der Direktionssitzung vom 7. Juni 1935 macht der Verein der Freunde *Ad Parnassum* nämlich dem Museum zum Geschenk, das «mit bestem Dank» und offensichtlich diskussionslos entgegengenommen wird.⁶⁰ Anders als bisher angenommen wäre das Gemälde also Eigentum des Kunstmuseums.

Vom Angebot des Künstlers, dem Museum weitere Werke als Leihgaben zur Verfügung zu stellen,⁶¹ macht die Direktion jedoch keinen Gebrauch. 1937 gelangt dafür die Klee-Sammlung der schwer erkrankten Hanni Bürgi als Depositum ins Museum und wird zusammen mit den Ankäufen des Vereins der Freunde während einiger Zeit in drei Sälen ausgestellt.⁶² Weitere Erwerbungen sind hingegen weder zu Lebzeiten des Künstlers noch in Zusammenhang mit der Berner Gedächtnisausstellung in der Kunsthalle im Herbst 1940 ein Thema.⁶³

Klee als Notwendigkeit – der Ankauf von *Flora am Felsen* 1946

Die Haltung der Kunstmuseumsdirektion gegenüber Klee ändert sich erst in den folgenden Jahren: 1944 regt der neue Konservator Max Huggler in seinen Vorschlägen zum Amtsantritt den aktiven Ausbau des Klee-Bestandes an, beieilt sich allerdings hinzuzufügen: «vor allem dann, wenn dies ohne eigenen Aufwand, nur durch Entgegennahme von Leihgaben oder Schenkungen möglich sein sollte».⁶⁴ Zwei Jahre später wird der erste Schritt in diese Richtung unternommen. Interessanterweise kommt die Initiative nicht von Huggler, sondern von Regierungsrat Rudolf, der im Januar 1946 den Vorschlag macht, *Ad Parnassum* mit Mitteln der Kantonsregierung durch ein repräsentatives Bild aus dem Spätwerk zu ergänzen.⁶⁵ Die in der Diskussion geäusserten Meinungen sind wiederum sehr aufschlussreich. Bei den meisten Anwesenden ist die Reserve gegenüber Klee nach wie vor spürbar; niemand wagt es jedoch, die Bedeutung des Künstlers und die Notwendigkeit des Ankaufs anzuzweifeln. Der Kunstgeschichteprofessor Hans R. Hahnloser und der Maler Adolf Tièche erklären ausdrücklich, dass sie persönlich nicht viel mit Klee anfangen können, aber dennoch für den Ankauf eintreten, da, wie es Tièche formuliert, «ein Museum sich auch dieser Richtung nicht verschliessen darf».⁶⁶ Hiess es 1931 noch: Klee gefällt uns nicht – wir



Abb. 11
Paul Klee, *Flora am Felsen*, 1940, 343, Ölfarbe und Tempera auf Jute;
originaler Rahmen, 90,7 x 70,5 cm, Kunstmuseum Bern

brauchen ihn nicht; so lautet der Tenor nun: Klee gefällt uns zwar nicht, aber das Museum braucht ihn. Für die allmählich wachsende Akzeptanz seines Werks ist dagegen das Votum des Regierungsrats Rudolf symptomatisch: Er erklärt, wie ihm die Kunst Klees früher fremd war und dass die Lektüre von Justis Buch *Von Corinth zu Klee* ihm den Zugang zu seinem Schaffen erschlossen habe. Unter den zur Auswahl stehenden Werken – darunter auch die heute im Zentrum Paul Klee befindlichen Bilder *Park bei Lu.*, 1938, 129, und *Insula Dulcamara*, 1938, 481 – votiert die Mehrheit der Anwesenden für das Gemälde *Flora am Felsen*, 1940, 343 (Abb. 11). Bei nur einer Enthaltung wird das Bild einstimmig dem Regierungsrat zum Ankauf vorgeschlagen;⁶⁷ heute gehört es ebenfalls zu den Glanzlichtern der Sammlung. 1947 deponiert schliesslich die Paul-Klee-Stiftung ihren umfangreichen Besitz im Kunstmuseum Bern.⁶⁸ Innerhalb von fünfzehn Jahren war damit Klees Werk von einem geduldeten Fremdkörper zum neuen Fokus der Sammlung geworden, der für die nächsten fünfzig Jahre die Identität des Museums prägen sollte.

Für Materialbeschaffung, Recherchen und bibliographische Hinweise danke ich Andreas Rüfenacht, Judith Durrer, Markus Fuchs, Aviel Cahn, Stefan Frey, Christine Hopfengart, Anja Ziegler und Eva Wiederkehr sehr herzlich.

⁶⁶ Direktionsprotokolle (wie Anm. 34), Bd. 7, 1939–1946, 85. Sitzung (28. März 1946), S. 3. Siehe auch Kuthy 1979 (wie Anm. 32), S. 43.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Zur komplexen Frühgeschichte der Paul-Klee-Stiftung siehe: Stefan Frey, «Zur Gründung und Aktivität der Klee-Gesellschaft und der Paul-Klee-Stiftung (1946/47)», in: *Zentrum Paul Klee, Bern*, hrsg. vom Zentrum Paul Klee, Bern, Bern 2005, S. 206–208; Christine Hopfengart, «Die Paul-Klee-Stiftung (1947/52–2004)», ebd., S. 209–217.