Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 36 (1956-1957)
Heft: 1

Artikel: Zur Sammlung Rupf in Bern
Autor: Giedion-Welcker, Carola
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-160534

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: 11.07.2025

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

mentaires, le plus souvent insuffisantes. La vie n'est-elle pas faite de situations analogues? Ne faut-il pas sans cesse inventer de nouvelles réponses à des questions sans cesse posées? N'en est-il pas ainsi dans la vie du couple qu'évoquait Landry dans *Suzan?*

Découvrira-t-on une solution valable au *problème jurassien?* On le souhaite sans trop y croire. Pour l'heure, on parle beaucoup, on écrit beaucoup, on s'agite beaucoup; chaque jour, la question s'envenime davantage. Quel Nicolas de Flue trouvera le geste qui apaise, la parole qui réconcilie?

Maurice Zermatten

ZUR SAMMLUNG RUPF IN BERN

Das, was die innere Gültigkeit einer modernen Sammlung ausmacht, ist jener sichere Instinkt für Qualität, der den Sammler befähigt, auch in den Bezirken aktuellster künstlerischer Produktion das Wertbeständige und Echte von dem Modischen herauszuschälen. Aus diesem doppelten Kräftespiel von Kühnheit und innerer Sicherheit, von einem wachen Sinn für verheißungsvolle Neuorientierung im Bildnerischen, ebenso wie für ästhetische Erfüllung ewiger Gesetzlichkeiten, erwächst dann schon nach kürzester Zeit jenes «klassische» Heute aus dem Gewählten.

Das Fundament der Sammlung von *Hermann* und *Margrit Rupf,* die vor kurzem als Stiftung dem Kunstmuseum von Bern zufiel und die eben dort gezeigt wird, bilden die kubistischen Werke, die meist schon gleich in ihren Entstehungsjahren erworben wurden. Entscheidend ist, daß Hermann Rupf einer epochalen Neuorientierung sofort positiv gegenüberstand, trotz der negativen Schockwirkungen, die sie bei Sammlern, Händlern und Ausstellungsleitern auslöste. Unbeirrt um den offiziellen Geschmack erwarb er schon die frühsten bildnerischen Produkte dieser neuen Geisteshaltung und Ausdrucksmethode. Seine Käufe bedeuteten also nicht nur eine ökonomische und moralische Unterstützung wagemutigen Künstlertums, sondern sie bedeuteten auch vom Konsumenten her ein selbständiges und «riskierendes» Teilnehmen am epochalen Geschehen. «Ce monstre de la beauté n'est pas éternel», meinte der Dichter Guillaume Apollinaire 1912, als es sich darum handelte, in seinem grundlegenden Buch diese kubistische «Novität» vor einem Publikum zu verteidigen, das noch nach antikem Schönheitsideal orientiert war. Wenn wir bedenken, daß der Berner Sammler in einem schon früheren Zeitpunkt sich unbeirrt zum Erwerb von Bildern entschlossen hatte, deren ungewohnte Gestaltungsmethode völlig neue ästhetische Maßstäbe verlangte, so erscheint uns dies bemerkenswert. Hier ging es dem Sammler nicht um goldgeränderte Anlagewerte, sondern er betrat gläubig unbekanntes künstlerisches Neuland und griff damit selbst positiv und aktiv in die Geschichte einer großen künstlerischen Bewegung ein. Der Einkauf von damals noch «zweifelhaften» Dingen bedeutet heute Besitz von Werken, die zu den edelsten Kunstschätzen Europas gehören. Daß sein einstiger Bankkollege und Freund, der spätere Kunsthändler *Henry Kahnweiler,* damals sein junges geschäftliches Unternehmen nach den gleichen Richtlinien startete, mag dabei nicht unerwähnt bleiben, da der fördernde Impuls für beide Weggenossen sicher ein wechselseitiger war.

Wenn man die heute im Berner Museum als vielgestaltiges Ganzes faßbare Sammlung durchwandert, so erlebt man ein epochales Zeitgeschehen in seinen wechselreichen Stadien und Schattierungen. Man erlebt es eindringlich wie durch hämmernde Glockenschläge skandiert. Die Jahreszahlen: 1907—1908—1909 werden

zu entscheidenden Entwicklungsstunden und Stufen der modernen Malerei, zunächst faßbar im Oeuvre *Picassos* und *Braques*. Beim Spanier verläuft der Weg im Sinne energischer Formstraffung des Figürlichen und Dinglichen. Landschaftsbilder entstehen, die in farbiger Selbständigkeit aufglühen und von einer neuen Raumdynamik ahnungsvoll erfüllt sind («Paysage» 1908). Beim Franzosen Braque hingegen geschieht alles milder, traditionsgebundener. Aus dem flüssigen Fauve-Bild wächst die konstruktive Landschaft und zwischen grün-schillernden Baumrhythmen türmen sich herb die kristallinischen Häuserblöcke («Maisons à l'Estaque» 1908). Schon ein Jahr später kündet sich bei Braque die Tendenz zum Transparenten an («Guitare et Compotier» 1909), jene überirdische Durchsichtigkeit der Formen leuchtet auf, welche die gleichzeitige Erfassung auch hintereinander lagernder «Objets» gestattet, während bei Picasso der Einfluß der Negerplastik mit ihrem blockhaften Elementarismus sich bis in die holzbraune Tönung spürbar macht («Tête d'homme» 1909). Nach der frühen Farb-Askese des Kubismus, dem es vor allem um neue Volumen- und Raumgestaltung geht — auch hiefür bietet die Sammlung ausgezeichnete Beispiele —, entwickelt sich jene Periode edlen farbigen Aufblühens. Eines der schönsten Beispiele aus dieser Epoche, von denen heute viele sich in amerikanischen Museen befinden, ist «Le Violon» von Picasso (1913). Hier scheint es, als ob das Instrument, in seine Grundformen und Elemente zerlegt und neu geschichtet, optisch zum Klingen gebracht würde. Das Spiel der farbigen Gegensätze und Strukturen geschieht in großen, einfachen Zügen. Ein bis ins letzte gebautes und geklärtes Bild. Nichts von Beschreibung, rein evokativ wird das Dingliche von unseren Augen vielseitig lebendig gemacht. Freies, bildnerisches Gleichnis, losgelöst von jeglicher rationaler Bindung, spricht es uns heute als klassisches Meisterwerk innerhalb modernen Kunstgutes an. Aus dem gleichen Jahre das thematisch verwandte Werk von *Juan Gris* («Les trois cartes»), wo wieder ein elementares Ineinanderschichten der geschweiften Gitarrenformen vollzogen wird, mit fazettenhaften Raumspannungen nach allen Seiten. Trotz aller spürbaren Dynamik wird das Strenge und Würdevolle in der Gesamthaltung nicht aufgegeben. Juan Gris, dem nur eine kurze Schaffensperiode von 16 Jahren beschieden war, bewegt sich zunächst in einer aufsteigenden Linie bis 1920, was eindrucksvolle Beispiele der Ausstellung bezeugen. Aber auch aus den letzten, weniger kraftvollen Jahren werden Werke von hoher Qualität erworben, im Sinne sensibler farbiger Abstufung und Transparenz («Guitarre, carafe et compotier» 1921; «Compotier et carafe» 1922).

Neben einer aus allen Epochen zusammengestellten Oeuvregruppierung von Fernand Legers Kunst, die auch im weiteren Sinne im Kubismus wurzelt, aber niemals — ebenso wenig wie bei Gleize und Delaunay — die farbige Haltung aufgegeben hat, erscheint auch das Werk des 1954 verstorbenen Bildhauers *Henri Laurens* dem Ganzen organisch eingegliedert. Von ihm wurden beinah aus allen Entwicklungsphasen Skulpturen erworben. Die Übertragung der kubistischen Methode auf das Gebiet des Plastischen wird durch sein Werk spürbar, sowohl im zarten farbigen Relief («Le Panier» 1922), («La Guitare» 1928) ebenso wie in der Freiplastik. Daß trotz der streng architektonischen Gliederung eines Kopfes, im kubistischen Sinne, wie bei der «Femme aux boucles d'oreilles» (1922) dennoch ein außerordentlich zartes und liebliches Gebilde entstehen kann, wird hier eindrücklich. Die spätere Gestaltungsweise des Künstlers, der heute zu den großen Bildhauern Frankreichs gerechnet wird, wendet sich an eine expressive Formation und Deformation des Organischen zur Prägung mythischer Symbolgestalten der Naturkräfte. Die «Sirène» von 1949 bedeutet eines dieser Motive. Hier eine späte Fassung dieses schon 1935 begonnenen Themas. Die «Bachantin» aus dem letzten Schaffensjahr des Künstlers zeigt, trotz ihres relativ kleinen Formates, eine monumentale Auffassung und Formgebung des weiblichen Körpers. Die feingliederigen farbigen Lithographien des Bildhauers, mit ihren delikaten Lineament und

irreal überschattenden Schleierstrukturen bilden eine kontrastreiche Ergänzung zu den Skulpturen.

Die Atmosphäre des Poetischen, die sich im Kunstbereich *Paul Klees* dominierend auftut, führt in eine völlig andere Welt bildhafter Gestaltung. Was dem Surrealisten *André Masson* nur einmal vollgültig gelingt innerhalb der ausgestellten Werke, und zwar in dem Bild «Poissons dessinés sur le sable» (1927), als traumhafte Bewegung, die seismographisch aus Formandeutungen Vorstellungen auslöst, geht bei Klee immer wieder neu in vollen, bewußt gestalteten Bildblüten auf. Dadurch, daß der in Bern aufgewachsene Künstler häufig von Deutschland in sein Elternhaus zurückkehrte, entstand ein enger Kontakt mit dem Sammler Hermann Rupf. Wenn der junge Klee in diesem Hause entscheidende Einblicke in die Welt des Pariser Kunstgeschehens empfing, so war es wiederum der Berner Sammler, der für ihn die Brücke zu Kahnweiler und Paris schlug. Auch hier wieder zeigt die Sammlung ein Vielfältiges aus den verschiedenen Schaffensepochen des Künstlers. Das «Luftschloß» (1922), ein Thema, das Klee durch alle Epochen hindurch fasziniert hat und das auch unter dem Titel «Höhe» weiterschwingt, erscheint wie ein aufsteigendes Liniengespinst auf weiß-gelbem Gipsgrund. Die unkontrollierbare Verwobenheit fabulierenden Lineamentes führt ins Phantastische. Eine magische Atmosphäre, die in der Spätzeit mit völlig anderen Mitteln erreicht wird, wie in der «Bühnenlandschaft» (1937), wo durch farbige Leuchtkraft der unwirkliche Glanz theatralischer Helle und Grelle aufzuckt. Als einzigartige Leistung in der Reihe der Kleeschen Bilder erscheint jedoch die aus dem gleichen Jahr stammende «Legende vom Nil», wo auf einem farbigen Netz von unregelmäßigen Rechtecken in immer neuen Variationen von blau-grün und grau, braune Schrift- und Bildzeichen vorbeifluten. Mit ganz elementaren Mitteln wird Erinnerung an Länder und Kulturen wachgerufen: Der Nilstrom und die Totenreiche Ägyptens mit ihrer geheimnisvollen Bild- und Schriftsprache. Andeutung der Unterweltsfahrten, hier in dem zentralen Motiv des Barke-Zeichens mit den Ruderern und der stehenden Figur, die zugleich Hieroglyphe des ewigen Lebens ist. Außer dem Spätbild «Vorhaben» (1939), welches sich in der Berner Klee-Stiftung befindet, gibt es wohl kaum ein Werk westlicher Kunst, in dem in derart stenogrammhafter Form Bildgehalt und Bildgestalt ineinander verschmelzen. An die Bilder Klees reihen sich noch seine Aquarelle, Bleistift-, Feder- und Tusch-Zeichnungen, sowie frühe Radierungen des Künstlers. Eine Zeitspanne von ungefähr 40 Jahren wird dabei erfaßt. Bei Klee, der eigentlich vom Graphischen ausgeht, ist das Erlebnis seines frühen Striches besonders eindrucksvoll, ebenso wie die Begegnung mit der intimen Welt seiner Aquarelle und farbigen Blätter. Auch bei Picasso, Braque, Gris und Derain wird der Einblick in ihre Kunst durch den graphischen und illustrativen Teil ergänzt und erweitert. Derain, der als Fauvist großzügig ansetzt, ist in der Frühzeit sowohl im malerischen wie im graphischen Werk weit eindrucksvoller als in den späteren Jahren. Bezeichnend wiederum, daß in der Sammlung mit dem Jahre 1918 die Reihe abbricht. Seine Holzschnitte zu Apollinaires «Enchanteur pourrissant» (1909) und zu Max Jacobs «Frère Matorel» gehören mit den frühen Radierungen und Lithographien von Picasso und Gris, die ebenfalls dieses dichterische Werk begleiten, zum Schönsten in der modernen Buchillustration. In diesem großen Zusammenhang jene verwobene Welt des Poetischen und Bildnerischen zu erleben, die damals intensiv aus den Dichter- und Malerfreundschaften erwuchs, ist ein besonders glücklicher Zusammenklang und zeigt wiederum, wie auch der Sammler seine Gegenwart als Ganzes in ihren verschiedenen Ausstrahlungen erlebte und mit seinem Interesse beschützte.

Daß Hermann und Margrit Rupf auch für die schweizerische Situation und Produktion wach und aktiv blieben, zeigt der Erwerb eines der seltsamsten und intensivsten Werke aus dem Zürcher Dada-Kreis: das schwung- und humorvolle Holzrelief von *Hans Arp* (1916) und der «Papiers Collés» des Künstlers aus dem

gleichen Jahr. Der Schweizer Freund und Weggenosse Paul Klees in Tunesien, *Louis Moilliet,* erfährt besonders Beachtung und ist mit schönen Aquarellen vertreten, ebenso wie der in Bern ansässige deutsche Maler-Dichter *Otto Nebel* aus dem Sturm-Kreis und verschiedene andere Schweizer Maler und Plastiker, wie A. Schnyder, H. Seiler und Max Fueter.

Kandinskys Kunst fand erst 1935 Eingang in die Rupfsche Sammlung, als dieser seinen Freund und Bauhauskollegen Paul Klee in Bern besuchte. Die «Tension légère» (1935), die im Jahr ihrer Entstehung erworben wurde, ist ein Bild von schwebender Schönheit, besonders phantasievoll in weiße, wogende Schichten gegliedert und voll sensibelsten Raumempfindens. «Et encore» (1940) ein streng gebautes, jedoch mit unendlich feinem Humor lebendig umspieltes Grundgerüst. Schon der Titel weist auf die heitere Stimmung des Ganzen hin, die aus dem Witz der Form und Formbeziehung unmittelbar herausspringt.

Das Charakteristische an der Art, wie Hermann Rupf sammelte und ein organisches Ganzes aufbaute, liegt wohl darin, daß er Wesentliches aus der vielstimmigen Zeit ebenso wie im Oeuvre der einzelnen Künstler heraushörte und herausgriff. Die Zeit-Glocke schlug nicht nur in Bern ihre Stunden für ihn; er vernahm sie vielleicht in einem noch bedeutungsvolleren Sinne in jenen frühen Pariser Jugendjahren, in denen er das Glück hatte, im kulturellen Brennpunkt Europas zu leben und Richtlinien in die Zukunft zu finden.

So wurde ihm jener erste Besuch in der Rue Ravignan 1907 — wie er es selbst empfand — zum nachhaltigen Ereignis und Erlebnis, damals als Picasso an seinen «Demoiselles d'Avignon» malte. Wie für den Künstler in der Gestaltung, so für ihn in der Wertung und Erkenntnis, eine Art Durchbruchsstelle in ein völlig neues und unbekanntes Land. Auf dem Boden von Picassos Atelier lagen ausgebreitet Studienblätter zum großen Gemälde und einzelne Landschaftsbilder. Der Künstler befand sich in einer völligen Vereinsamung und Armut, denn auch der Kunsthandel hatte sich damals von ihm abgewandt. Aber weder der junge Kunsthändler Henry Kahnweiler noch der Sammler Hermann Rupf empfanden Bluff oder abschreckendes Geschehen in der optischen Neuorientierung des Künstlers. Beide griffen zu, und zwei jener frühen Landschaften Picassos, die sein Oeuvre in der Ausstellung einleiten, wurden damals für je 50 Fr. für die in ihren Anfangsstadien befindliche Sammlung erworben. Eine seltsame und verheißungsvolle Stunde. Das Wagnis des Künstlers und die Resonanz des Kunstliebhabers brauchten hier nicht 30 Jahre, um sich zu finden. Der Kontakt war spontan da! Ein Jahr später wurde auch eine Landschaft von Braque erworben — es war das erste Bild, das der Künstler verkaufte.

Man möchte nur wünschen, daß auch bei den Ankäufen der öffentlichen Sammlungen jener vorurteilslose Blick und jener instinktsichere Spürsinn für das wesentliche und innerlich wertvolle im aktuellen Kunstgeschehen häufiger vorhanden wäre. Die durch retardierende Kommissionen oft gedämpfte Initiative, die allzu große Rücksicht auf die lokale künstlerische Produktion und ihren Absatz, mag manchen Ankauf von Meisterwerken verhindert haben. Wie ein scheinbar «abenteuerlicher» Griff in die Zukunft aber, abgesehen von kultureller Bereicherung, sich später auch als ökonomische Best-Anlage herausdestillieren kann, hat diese private Initiative neben ihren vielen ideellen Aspekten wohl auch eindeutig erwiesen.

Carola Giedion-Welcker