

**«Für uns kann es sich nur
darum handeln, den Neuerern
den Weg zu ebnen»**

Hermann Rupf als Kunstkritiker



«Für uns kann es sich nur darum handeln, den Neuerern den Weg zu ebnen»

Hermann Rupf als Kunstkritiker

Samuel Vitali

Von 1909 bis 1931 schrieb Hermann Rupf regelmässig für das Feuilleton der sozialdemokratischen Parteizeitung *Berner Tagwacht*. Neben Kunstausstellungen rezensierte er Konzerte und Opernaufführungen sowie gelegentlich Vorträge und Neuerscheinungen; hinzu kommen einige Artikel zu kunstpolitischen und urbanistischen Fragen.¹⁾ Während bis 1914 Musik und Oper im Zentrum von Rupfs publizistischer Aktivität standen, konzentrierte er sich nach dem Ersten Weltkrieg auf die Kunstkritik. Die rasante Zunahme seiner Ausstellungsrezensionen hängt auch mit der Eröffnung der Berner Kunsthalle im Jahre 1918 (Abb. 1) zusammen, welche von diesem Moment an eine intensive Ausstellungstätigkeit entfaltete.

Es überrascht nicht, dass Rupf von Anfang an dezidiert für die Vorreiter der Moderne Stellung bezieht. In einem programmatischen Artikel, der 1909, also zu Beginn seiner publizistischen Laufbahn erscheint, weist er denn auch der Kunstkritik die Aufgabe zu, «Vermittlerin zu sein zwischen Publikum und den von ihr erkannten aufwärts strebenden Künstlern» – d.h. der künstlerischen Avantgarde, die ihren «Empfindungen mit neuen Mitteln Ausdruck zu geben versucht» und damit zunächst bei den «Spiessbürgern» auf Unverständnis stösst. Auf der anderen Seite «soll die Kritik gegen alle konventionelle und nachahmende Mittelmässigkeit schonungslos vorgehen».²⁾ Entsprechend harsch verurteilt Rupf die «Naturkopien» der

mimetischen Malerei, die im Zeitalter der Fotografie jede Berechtigung verloren habe.³⁾ Der Impressionismus – zu dem Rupf auch die heute unter dem Begriff Postimpressionismus zusammengefassten Tendenzen zählt⁴⁾ – ist, trotz seiner historischen Leistungen, für den Kritiker ebenfalls passé: «Wir glauben nicht mehr, dass die Welt nur Farbe sei. Diese Lehre haben wir jahrzehntelang vernommen, jedoch ihre innere Leere erkannt.»⁵⁾ Waren die Werke der Impressionisten noch «Marksteine in der Entwicklung der bildenden Künste», so sieht Rupf bei deren Epigonen «nur noch die Fehler: den Mangel jeder bildmässigen Gestaltung, die oberflächliche Behandlung des Gegenstandes, die nur die äussere Erscheinung, die Farbe, wiedergibt, jeder tieferen Erfassung jedoch unfähig ist, ihre bescheidene Einstellung, die sich mit der Auslösung eines einfachen Sinnenreizes zufrieden gibt».⁶⁾

Paul Cézanne ist, so Rupf, «der Titane, der die alten Tafeln zerbricht und die Welt wieder lehrt, dass darstellen nicht vortäuschen heisst»⁷⁾ – d. h. der Linie und Komposition wieder Geltung verschafft und damit die «bildmässige Gestaltung» durchsetzt. Die Cézanne-Nachfolge und insbesondere der Kubismus, also jene Tendenzen, die auch den Kernbestand seiner Sammlung bilden, sind für den jungen Rupf denn auch das Paradigma für die moderne Kunst, «die den Pulsschlag neuen Lebens»⁸⁾ fühlen lässt, denn: «Künstler sind [...] immer nur die, die die treibenden Kräfte ihrer Zeit in neuer formaler Gestalt zu fassen wissen.»⁹⁾

Die Vorlieben des Sammlers Rupf reflektieren sich jedoch erstaunlich wenig in den Artikeln des Kritikers Rupf. Das lag zunächst vor allem daran, dass sich diesem kaum Gelegenheit bot, dem Berner Publikum «seine» Künstler Braque, Picasso, Derain und Gris nahezubringen, denn ihre Werke waren in der Bundeshauptstadt bis in die Dreissigerjahre kaum je öffentlich zu sehen.¹⁰⁾ Die Kunstszene Berns war bis zur Jahrhundertmitte geprägt von den spät- und postimpressionistischen Tendenzen und von der übermächtigen Figur Hodlers;¹¹⁾ in seinen Besprechungen der jährlichen Weihnachtsausstellungen prangert Rupf denn auch regelmässig und in zunehmendem Masse diesen Konservatismus an, für den er zunächst die kriegsbedingte Isolation der Schweizer Kunstszene,¹²⁾ dann, in den Zwanzigerjahren, die «gegenwärtig im politischen Leben herrschende bürgerliche Reaktion»¹³⁾ verantwortlich macht.

Um so mehr erstaunt die kritische Zurückhaltung, mit der Rupf lange Zeit den kubistischen Versuchen der minoritären einheimischen Avantgarde begegnet. In seiner mehrteiligen

← Hermann Rupf mit Schlittschuhlehrerin, «violette Elseli», in Mürren, um 1940. Unbekannter Fotograf, Archiv Bohny, Riehen, (Nachlass Ida Pfister).



Abb. 1. Eröffnung der Kunsthalle Bern, 1918. Aus: Schweizer Illustrierte, 19.10.1918, Nr. 42, S. 513.

Besprechung der «XII. Nationalen Kunstausstellung» in Bern (1914), die eine heftige öffentliche Debatte ausgelöst hatte, nimmt er zwar die «Jüngsten und Verwegensten» in Schutz gegen «unsere arterienverkalkten Parlamentarier», welche unter anderem mit der Streichung des Kunstcredits gedroht hatten, und verurteilt aufs Schärfste «die lächerliche Anmassung des Parlaments, den Künstlern Vorschriften machen zu wollen»;¹⁴⁾ doch ist seine Rezension der kubistischen Arbeiten alles andere als enthusiastisch: «Die Komposition dürfte aber doch präziser sein», moniert Rupf angesichts von Oskar Lüthys *Variation zur «Pietà d'Avignon»*, 1913/14 (Abb. S. 174), zu der er vorher immerhin eine Studie (Abb. S. 53) erworben hatte,¹⁵⁾ und an Alice Baillys *Les joueuses d'osselets*, 1912 (Abb. 2) bemängelt er, dass «die Formenbildung etwas Willkürliches, nichts Spontanes an sich» habe.¹⁶⁾ Zwei Jahre zuvor hatte er der Künstlerin gar vorgeworfen, sie habe «die Stilprinzipien des Kubismus nicht erfasst»¹⁷⁾. Nicht viel besser ergeht es lange Zeit Otto Morach. 1913 lobt Rupf seinen «schüchternen kubistischen Versuch» *Wasserfall*, 1913 (Abb. 3) immerhin noch als «ein sich vollkommen allseitig haltendes Bild», das «bei unvoreingenommener Betrachtung entschieden Beifall finden müsste»;¹⁸⁾ doch drei Jahre später meint er in Morachs Schaffen «einen bedenklichen Rückschritt» zu erkennen: «Die Farbgebung erscheint uns roh, die Komposition gequält».¹⁹⁾ Auch von den 18 Gemälden, die der Künstler 1920 in der Ausstellung der Gruppe *Das Neue Leben* in der Kunsthalle zeigt, befriedigt Rupf «kein Bild durchaus», da «die Farbgebung im allgemeinen etwas Ungeschlachtet» habe.²⁰⁾

Erst in den Zwanzigerjahren erfährt Morach eine uneingeschränkt positive Beurteilung – paradoxerweise gerade dann, als er sich zunehmend vom Kubismus entfernt und sich einer «naiven» Gegenständlichkeit zuwendet, die schliesslich sogar naturalistische Elemente aufnimmt: «Morach stellt sich heute in die erste Reihe unserer Schweizer Künstler», so fasst Rupf seine Besprechung der Kunsthalle-Ausstellung im Januar 1925 zusammen,²¹⁾ und ebenso enthusiastisch äussert er sich noch einmal 1931.²²⁾ Auch Alice Baillys Kunst erscheint in Rupfs Kritik just in dem Moment in einem besseren Licht, als sie nach dem Ersten Weltkrieg die kubistische Formzerlegung zugunsten einer vereinfachten, flächigen Figuration aufgibt: Anlässlich einer Kunsthalle-Ausstellung 1921 widmet Rupf der Künstlerin eine ausführliche Besprechung, in der er ihren Stil als eine Verbindung von Elementen des Impressionismus, des Kubismus und des Flächenstils eines Matisse interpretiert und «den ganzen Charme ihrer zarten Auffassung, ihrer harmonischen Abwägung, ihrer leichtflüssigen Ausdrucksweise und sprudelnden Phantasie» in höchsten Tönen lobt.²³⁾

Angesichts von Rupfs prinzipiellem Vorbehalt gegenüber dem Impressionismus überrascht auf der anderen Seite vor allem in den frühen Kritiken die im Einzelfall meist sehr positive Rezension der spät- und postimpressionistischen Schweizer Kunst. Anders als die historischen Verteidiger des Kubismus wie Guillaume Apollinaire, André Salmon, Carl Einstein ist Rupf keineswegs ein parteiischer Anwalt der Avantgarde – vermutlich auch aus der Einsicht in die herrschenden Verhältnisse auf dem Kunstplatz Schweiz²⁴⁾. So findet er lobende Worte nicht nur für die führenden Künstler wie Hodler und Amiet, sondern auch für Berner Lokalmatadoren wie Eduard Boss, Hans Brühlmann, Emil Cardinaux, Walter Clénin, Marguerite Frey-Surbek, Ernst Geiger («einer unserer besten Landschaftler»)²⁵⁾, Frédy Hopf, Emil Prochaska, Fred Stauffer, Victor Surbek, Johann von Tscherner und andere, heute oft fast vergessene Künstler.²⁶⁾

Für den jungen Rupf ist der herausragende Schweizer Maler seiner Zeit aber Ferdinand Hodler, «der Schöpfer des Jena-Bildes, eines der gewaltigsten Kunstwerke aller Zeiten»²⁷⁾. Ihm erkennt er das Verdienst zu, als einer der ersten die «vollständige Stillosigkeit» des Impressionismus überwunden und Linie und Komposition wieder in ihre Rechte eingesetzt zu haben.²⁸⁾ In den ersten Jahren seiner publizistischen Tätigkeit lässt der Kritiker kaum eine Gelegenheit aus, Hodlers Sonder-

stellung als geniale Ausnahmeerscheinung in der Schweizer Kunstlandschaft herauszustreichen. So überragen in Rupfs Augen Hodlers Beiträge in der X. und XII. «Nationalen Kunstausstellung» – der *Holzfäller* («von kolossaler Wucht und Wirkung») bzw. *Einmütigkeit* – die gesamte Konkurrenz.²⁹⁾ An der Berner Weihnachtsausstellung 1913 vergisst er angesichts von «drei in ihrer einfachen Grösse wundersam wirkende[n] Hodler», darunter *Der Redner* (Abb. 4), gar «für kurze Momente [...] die ganze Ausstellung, um sich in diese ruhigen, harmonisch vollendeten Meisterwerke zu versenken».³⁰⁾

Nach Hodlers Tod sind jedoch über dessen Kunst plötzlich ganz andere Töne zu vernehmen. Während Rupf in einer Kunsthalle-Ausstellung 1919 «mit besonderer Freude [...] seine älteren Sachen bewundert», kritisiert er «jene gespreizte meisterliche Allüre, die mehrere seiner berühmtesten Werke fast unerträglich macht».³¹⁾ Man ist versucht, zu Letzteren auch die zuvor so hochgelobten Bilder *Der Holzfäller*, *Der Redner*, *Einmütigkeit* und *Der Aufbruch der Jenenser Studenten* zu zählen, und es drängt sich die Frage auf, was einen so radikalen Sinneswandel ausgelöst haben könnte – etwa ein negatives Urteil seines Freundes Daniel-Henry Kahnweiler? Dieser logierte in den Kriegsjahren bekanntlich im Hause Rupf, wo er 1915 seine erst 1971 publizierte Schrift *Der Gegenstand der Ästhetik* verfasste; deren letzte drei Kapitel bildeten die Grundlage für das Büchlein *Der Weg zum Kubismus*, das 1920 mit einer Widmung an Hermann Rupf erschien.³²⁾ Kahnweiler hatte in ästhetischen Fragen nachweislich grossen Einfluss auf seinen Freund; in seinen Kritiken vertritt Rupf nicht nur oft die gleichen Ansichten, zuweilen ist sogar sein Vokabular den Texten Kahnweilers entlehnt.³³⁾ Zwar ist, soweit ich sehe, keine direkte Äusserung des Kunsthändlers über Hodler bekannt; doch liefert eine Passage aus einem Brief an Juan Gris, in dem Kahnweiler dessen jüngste Arbeiten kritisiert, immerhin einen Beleg dafür, dass er die Schweizer Kunst im Allgemeinen und die Hodler-Nachfolge im Besonderen wenig schätzte: «Das erinnert an die Schüler von Hodler [...]. In den Ausstellungen in der Schweiz sieht man viele Bilder, die so aussehen, mit einem Akt vor dem Thuner See... Das ist nicht Ihr Geist, das unterscheidet sich von allem, was Sie gemacht haben.»³⁴⁾

Allgemein fällt in den Jahren nach dem Krieg Rupfs zunehmend kritischere Haltung gerade gegenüber jenen Schweizer Künstlern auf, die heute als die Wegbereiter der Moderne gelten. Dem «Vollblutmaler» Cuno Amiet, den er als den «reinsten[n] Vertreter des Impressionismus und seiner



Abb. 2. Alice Bailly, *Les joueuses d'osselets*, 1912, Öl auf Leinwand, 98,0 × 78,0 cm. Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne.



Abb. 3. Otto Morach, *Wasserfall*, 1913, Öl auf Leinwand, 61,0 × 46,0 cm. Privatbesitz, Solothurn.



Abb. 4. Ferdinand Hodler, *Der Redner*, 1912/1913, Öl auf Leinwand, 125,5 × 75,5 cm. Privatbesitz.

notwendigen Entwicklung in der Schweiz» bezeichnet, widmet er im April 1919 anlässlich der Einzelausstellung in der Kunsthalle noch eine begeisterte Rezension, in der er des Künstlers «Liebe zum dargestellten Gegenstande, sein meisterliches Können, seine frohe Begeisterung für die schöne Welt und sein fabelhaftes Temperament» hervorhebt.³⁵⁾ Drei Jahre später jedoch notiert er sarkastisch zu Amiets ambitiöser symbolistischer Komposition *Das Entzücken* (Abb. 5), welche deutliche Anklänge an den linearen Stil und den Parallelismus Hodlers

zeigt: «Das eine heisst wohl das Entzücken, löst jedoch keines aus», und fügt hinzu, dass das Bild einmal mehr beweise, «dass Amiet grosse Kompositionen nicht gelingen».³⁶⁾ In der Besprechung der nächsten Einzelausstellung 1923 sieht er in Amiets Werk «alle Vor- und Nachteile» des Impressionismus verkörpert, wobei er dann anders als vier Jahre zuvor ausführlich auf die Nachteile zu sprechen kommt, insbesondere den Mangel an sicherer Komposition; einige Porträts hält er für «allzu naturgetreu» und «schon fast süsslich».³⁷⁾

Noch tiefer sinkt in Rupfs Einschätzung die Kunst von Amiets Freund und langjährigem künstlerischen Weggefährten Giovanni Giacometti. Nachdem dieser 1920 noch eine positive Besprechung seiner Kunsthalle-Ausstellung erhalten hatte,³⁸⁾ wird sein Werk für den Kritiker bald zum Inbegriff aller Schwächen des Impressionismus: «Je mehr man von ihm sieht, um so tiefer sinkt die Einschätzung», schreibt Rupf 1922: «nirgends fühlt man ein tieferes Erfassen des Gegenstandes. Alles bleibt reine farbige Oberfläche.»³⁹⁾ Über das *Paesaggio di montagna* «Piz Duan» (Abb.6) urteilt er 1923 kategorisch: «Die Landschaft Giacomettis gehört zum schlimmsten in der ganzen Ausstellung. Wenn nur eine der vielen Qualitäten, die diesem Maler nachgerühmt werden, sichtbar wäre! Wir finden beim besten Willen keine.»⁴⁰⁾

Nur noch Verachtung hat Rupf jetzt für die Traditionalisten aus dem Umfeld der Berner Heimatschutzbewegung übrig, deren Arbeit er vor dem Krieg noch durchaus wohlwollend gewürdigt hatte⁴¹⁾: Die Ausstellung von Rudolf Mürger 1922 möchte er wegen «dem ausgesprochen kunstgewerblichen Charakter der ausgestellten Sachen» aus der Kunsthalle verbannt sehen und wirft dem Künstler «schlimme Entgleisungen» und «durchweg eine kitschige Süsslichkeit» vor;⁴²⁾ «ganz kläglich» erscheinen ihm die Arbeiten von Ulrich Wilhelm Züricher,⁴³⁾ dessen konservatives Pamphlet «Kunst und Kunstpolitik in Bern» (1920) er in einer Buchrezension mit beissendem Spott überschüttet.⁴⁴⁾ In der Besprechung einer Ausstellung von Adolf Tüchle distanziert sich Rupf noch einmal mit aller Entschiedenheit von dieser «Gruppe von Künstlern [...], die ihr Leben lang nur rückwärtsschreitend ihre Lebensbahn wandeln und von allem, was um sie und neben ihnen vorgeht, nichts sehen, sondern den Blick starr auf längst Vergangenes heften», und unterstreicht seine entgegengesetzte Position: «Für uns kann es sich nur darum handeln, den Neuerern den Weg zu ebnen und das Verständnis für ihre Kunst zu fördern.»⁴⁵⁾

In eine andere Richtung zielt die Kritik an Augusto Giacometti. Dessen ungegenständlicher Malerei spricht er zwar, anders als dem Impressionismus, die Aktualität nicht ab, und betont auch, dass die Wirkung seiner «farbsprühenden, leuchtenden Bilder(n) [...] auf den ersten Blick einfach hinreissend und bezaubernd» sei; ein Kunstwerk, so Rupf, spreche jedoch nur dann zu seinem Betrachter, «wenn der Gegenstand, der den Künstler zur Gestaltung anregte, sichtbar bleibt und die Brücke bildet zum Nachempfinden des Geniessenden». Giacomettis Werke böten aber «keinen Inhalt, sondern nur Form», sie könnten deshalb «nicht als Kunstwerke, sondern lediglich als prachtvolle Dekorationen einer gegebenen Fläche betrachtet werden». ⁴⁶⁾

Die Ablehnung der ungegenständlichen Kunst teilt Rupf mit Kahnweiler, der ihn diesbezüglich vermutlich beeinflusste. ⁴⁷⁾ Rupfs Argumentation, die er schon in seiner Besprechung der Ausstellung «Das Neue Leben» 1920 ausführlich darlegt, unterscheidet sich jedoch von der seines Freundes: Die «in einer ganz falschen psychologischen Aesthetik, der Einfühlungstheorie, befangen[e]» ungegenständliche Richtung erwarte, «dass der Beschauer ihren Farben und Linien dieselben Bedeutungen beilege wie sie selbst. Wo aber der Betrachter keine bestimmten Anhaltspunkte mehr erhält, um sich der Vorstellung des Künstlers anzuschliessen, wo sich nicht verwandte Ideenassoziationen einstellen können, wird jeder Beschauer etwas ganz verschiedenes dabei empfinden.» ⁴⁸⁾ Kahnweiler wie Rupf ziehen aber denselben Schluss, nämlich dass die ungegenständlichen Bilder den Bereich der Kunst (bzw. bei Kahnweiler der Malerei) verlassen und in jenen der Ornamentik eintreten. ⁴⁹⁾

Das Problem der Ungegenständlichkeit erklärt wohl auch Rupfs zögerliche Annäherung an die Kunst Paul Klees; diese veranlasst ihn aber schliesslich zu einer zumindest partiellen Revision seiner Meinung. In der Rezension von Klees Kunsthalle-Ausstellung 1921 steht Rupf, obwohl von den «fabelhaften Qualitäten seines riesigen Talents» überzeugt, dessen ungegenständlichen Arbeiten noch reserviert gegenüber; sie vermögen ihn «weniger zu erwärmen» als etwa jene Werke, «in denen einige Gegenstände in Bild eingeführt sind, um dem Beschauer Anhaltspunkte für das Dargestellte zu geben» ⁵⁰⁾. Doch auf die Frage, die sich ihm angesichts von Klees ungegenständlichen Arbeiten stellt, nämlich ob die Maler sich ebenso nur mit Linien und Farben ausdrücken dürfen wie die Musiker mit Melodie und Harmonie, wagt er, anders als noch anderthalb Jahre zuvor, keine

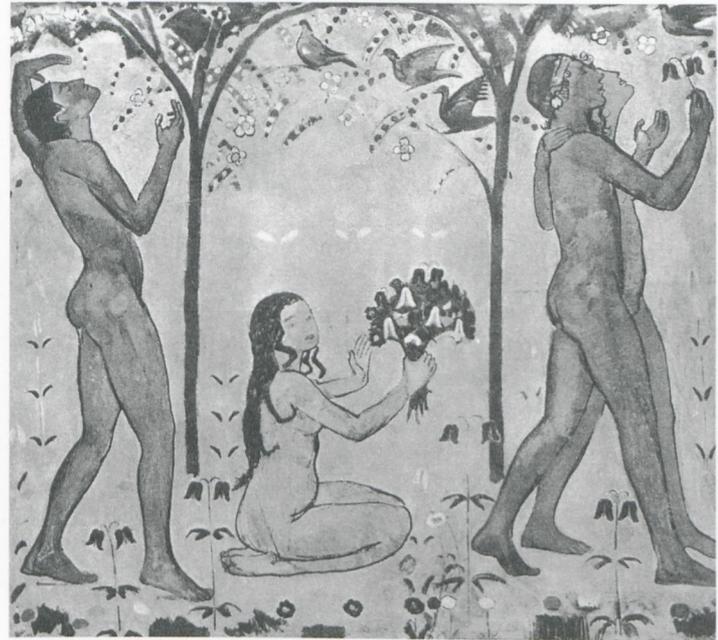


Abb. 5. Cuno Amiet, *Das Entzücken*, 1922, Öl auf Leinwand, 206,0 × 234,0 cm. 1931 beim Brand des Münchner Glaspalastes zerstört.

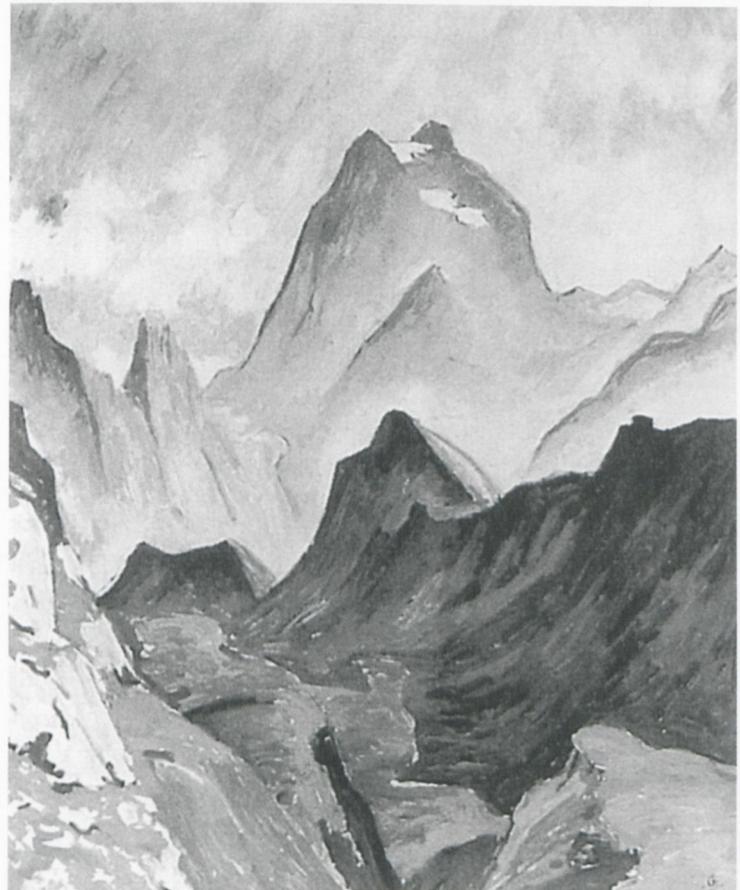


Abb. 6. Giovanni Giacometti, *Paesaggio di montagna «Piz Duan»*, 1923, Öl auf Leinwand, 100,0 × 81,0 cm. Privatbesitz.



Abb. 7. Chor der romanischen Kirche in Wynau 1922/28 mit Glasfenster von Leo Steck und Malereien (Verkündigung) am Chorbogen von Paul Zehnder. Fotografie: Hans Baumann.

Antwort mehr zu geben: «Die Frage, ob es je möglich sein werde, beim Beschauer durch Farben und Linien allein eine analoge Empfindung wachzurufen, wird die Zukunft entscheiden.»⁵¹⁾

Vier Jahre später ist in Rupfs begeisterter Besprechung der zweiten Klee-Ausstellung in der Kunsthalle (1925) sein Vorbehalt gegenüber der Ungegenständlichkeit kein Thema mehr; der Kritiker scheint dem Begriff vielmehr bewusst aus dem Weg zu gehen. Dadurch sind seine Ausführungen schwierig zu interpretieren; doch versucht er offensichtlich den Gegensatz zwischen Figuration und Ungegenständlichkeit bei Klee aufzuheben, indem er letztere als eine nur vordergründige, *scheinbare* deutet: «Der Beschauer, der in den Gebilden *kaum* die Objekte der uns umgebenden Aussenwelt wiedererkennt, meint aus den Formen, den Linien, den Farben allein den dargestellten Inhalt heraus-

lesen zu müssen. Wir halten das für eine Täuschung. Notwendig ist nur eine Gewöhnung des Auges, ein Einstellen des Beschauers auf die Intentionen des Künstlers und diese scheinbar komplizierte, bewegte vielgestaltige Kunst erschliesst sich in ihrer ganzen einfachen Grösse und Ruhe.»⁵²⁾

In der folgenden, sich zu grösster Emphase steigernden Passage interpretiert Rupf Klee als Vertreter einer nicht durch Namen konkretisierten Tendenz der jüngeren Kunst, die, statt die Aussenwelt abzubilden, eine eigene, «geordnete Welt» aus dem «Feld des innerlich Erschaute[n]» erschaffe, «als Propheten einer Welt der Vollendung, die wir nur mit einem von innerer Begeisterung durchglühten Intellekt und mit vom Verstande klug gemeisterten starken Gefühlen aufbauen können.»⁵³⁾

Klees scheinbare Ungegenständlichkeit wäre also in Wirklichkeit die Vision einer inneren Welt. Fast ist man versucht, hierin eine Deutung von Klees Kunst im Kontext des Surrealismus zu vermuten. Doch lässt sich die Betonung der Rolle des Intellekts und des Verstandes kaum mit dem im Vorjahr erschienenen surrealistischen Manifest in Einklang bringen. Auf jeden Fall bildet die positive Wertung von Klees Abstraktion auch die notwendige Voraussetzung für die spätere Hinwendung zu Kandinsky, der schliesslich zu einem der wichtigsten Künstler in der Sammlung Rupf werden sollte.⁵⁴⁾ Es scheint nämlich, dass der Kritiker 1920 von dessen Arbeit noch wenig hielt: Tatsächlich möchte man zu den Künstlern, die er «in einer ganz falschen psychologischen Aesthetik, der Einfühlungstheorie, befangen» sieht, weil sie «nur noch in Farben und Linien [...] Stimmungen und Gefühle wiedergeben» wollen,⁵⁵⁾ nicht zuletzt Kandinsky zählen.

Neben Klee schätzt Rupf auch dessen Freund Louis Moilliet hoch ein: Die Aquarelle aus Tunesien, die im August 1920 in der Kunsthalle gezeigt wurden, preist Rupf als «das Beste, was Moilliet bis heute geboten und zugleich vom schönsten, was wir seit Jahren gesehen»; ihre «ungebrochene Frische» empfindet er «wie eine Erlösung aus all den qualvoll sich abgerungenen Bildern, die man so oft zu sehen bekommt».⁵⁶⁾ Von den ausgestellten Blättern erwirbt er vermutlich wenig später das Aquarell *Kastell in Tunis I*, (Abb. S. 76).⁵⁷⁾ Nur lobende Worte findet Rupf 1925 auch für Moilliets Glasfenster und die neue farbliche Fassung der mittelalterlichen Kirche in Bremgarten.⁵⁸⁾

Der Kunst am Bau – vor allem Wand- und Glasmalerei – gilt Rupfs besonderes Interesse, «denn», so der Kritiker schon 1910, «die Malerei ist keine Kunst für sich, sondern ursprünglich war sie die Begleiterin der Architektur»⁵⁹⁾. Um dieser Anforderung zu

entsprechen, müssten die Maler auf die Tiefenräumlichkeit verzichten und eine linienbetonte, flächige Komposition anstreben; wiederum ist es für Rupf Hodler, der hier den Weg weist.⁶⁰ Entsprechend kritisiert er einerseits jene Künstler, die die Räumlichkeit in ihren Wandbildern zu sehr betonen,⁶¹ und andererseits die «farbige, formlose», d. h. zuwenig streng komponierte Glasmalerei von Augusto Giacometti, die «zu selbstherrlich, zu wenig der Architektur [...] angepasst» sei.⁶² Das Ideal einer auf die Architektur abgestimmten Flächenkunst sieht Rupf hingegen in den neoromanischen Glasfenstern und Wandmalereien von Leo Steck und Paul Zehnder verwirklicht, denen er ausführliche Rezensionen widmet.⁶³ Ihr Anknüpfen an die mittelalterliche Kunst – über Zehnders Ausmalung der romanischen Kirche Wynau (Abb. 7) fühlt er gar «Giotto's Geist» schweben⁶⁴ – betrachtet er deshalb als genuin moderne Leistung, die er mit der Stilsuche Derains in Verbindung bringt.⁶⁵ Von beiden Künstlern erwirbt Rupf auch selber Arbeiten; von Steck wie von Moilliet lässt er sich für sein Haus je ein Glasfenster ausführen.⁶⁶

Unter den ausländischen Künstlern, die gelegentlich – für Rupfs Geschmack viel zu selten – in der Berner Kunsthalle ausstellen, beeindruckt ihn vor allem Wilhelm Lehmbruck, dessen Arbeiten in seinen Augen «zu den schönsten gehören, was an moderner Plastik geschaffen wurde»,⁶⁷ und Edvard Munch⁶⁸. Aber auch einem realistischen Maler des 19. Jahrhunderts wie Hans Thoma widmet Rupf anlässlich seiner Ausstellung 1924 eine ausführliche Besprechung. Darin nimmt er Thoma vor dem Vorwurf in Schutz, ein reiner Genremaler und – im Gegensatz zur modernen Formkunst des «Wie» – ein «Vertreter des «Was» zu sein, d. h. eine auf den Inhalt konzentrierte, literarische Malerei zu pflegen.⁶⁹ Denn Letztere hält Rupf für einen Irrweg, der an den Eigenschaften des Mediums vorbeigeht: «Warum mit dem Pinsel erzählen wollen, wozu wir das viel ausdrucksreichere Wort besitzen?»⁷⁰

Doch offenbaren sich in Rupfs Kritiken auch die Grenzen seines künstlerischen Horizonts. Wie Kahnweiler bringt er sowohl dem Futurismus als auch dem Expressionismus wenig Verständnis entgegen.⁷¹ Den Expressionisten wirft Rupf vor, krampfhaft den Ausdruck zu suchen und deshalb «immer ins Literarische» zu verfallen; dagegen seien «die guten Bildner die, die Gesehenes schlicht und wahr wiedergeben. Der «Ausdruck» stellt sich beim echten Künstler von selbst ein.»⁷² So lobt er an Emil Noldes Bildern nur die «glänzende, farbige, dekorative Wirkung», spricht ihnen aber jegliche expressive Kraft ab: «Seine

Blumenstücke, die Tänzerin, «Frauen und Pierrot» u. a. sind hervorragende farbige Aufteilungen der Fläche. Sofern die Bilder mehr als dies sein wollen, lehnen wir sie ab. Die Charakterisierung ist aufdringlich und plump. Von einer wilden visionären Intensität [...] finden wir nicht die Spur. [...] Die charakteristischen Bewegungen oder Uebertreibungen sind viel zu stark betont und zu gesucht, um zu ergreifen.»⁷³

Dagegen stellt Rupf erleichtert fest, dass Max Pechstein «gar nicht der schwer verständliche Expressionist, den manche erwarteten», sei. Er lobt denn auch vor allem die nach 1912 – dem Austritt aus der *Brücke* – entstandenen Werke; in den Jahren zuvor hatte Pechstein laut Rupf noch «Mühe, ein Bild zu gestalten», und sei «in literarische Abwege» verfallen; die – dezidiert expressionistischen – Holzschnitte (Abb. 8) betrachtet er gar als «grob im Vorwurf wie in der Ausführung».⁷⁴ Ähnlich, wenn auch auf



Abb. 8. Max Pechstein, *Badende V*, 1911, handkolorierter Holzschnitt, 27,5 × 20,0 cm.

höherem Bewertungsniveau, fällt die Analyse von Munchs Werken in der Kunsthalle-Ausstellung 1922 aus: Am besten gefallen Rupf gerade nicht die expressiven, symbolistischen Werke der Jahre zwischen 1890 und 1900, die die jungen Künstler der «Brücke» beeindruckten und die heute den Ruhm Munchs ausmachen, sondern die «leichte malerische Sprache» der Landschaften aus dem Jahr 1916. Und wie bei Pechstein kommt die Graphik – ausgestellt waren unter anderem Hauptwerke wie *Angst* (Abb. 9)⁷⁵⁾ – schlechter weg als die Malerei: «Hier scheint uns Munch weniger originell und schöpferisch denn als Maler. [...] Im Holzschnitt haben sich seine literarischen Neigungen nur allzusehr ausgelebt.» Um es auf eine griffige Formel zu bringen: Rupf schätzt in Munch nicht den Protoexpressionisten, sondern den Postimpressionisten – und so ist der Künstler für ihn zwar nicht gerade ein Epigone, aber doch «kein Neuerer».⁷⁶⁾

Generell nimmt Rupf als Kritiker kein Blatt vor den Mund, wobei er sich gerne stilistischer Mittel wie Ironie und Wortspiel bedient. Besonders schonungslos sind seine Attacken auf die

lokale Kulturpolitik. So wie er in den Jahren vor dem Krieg gegen die Leitung des Stadttheaters polemisiert hatte, so kritisiert er später immer wieder die Direktion des Kunstmuseums und der Kunsthalle. Dem Kunstmuseum prophezeit er beispielsweise 1917, dass es nach der Eröffnung der Kunsthalle «unter seinem verknöcherten Leiter an der stillen Waisenhausstrasse erst recht verwaisen» werde.⁷⁷⁾ Später nimmt Rupf auch Stellung gegen die geplante (und schliesslich realisierte) Erweiterung des Museums, die er – in Anspielung auf deren Architekten Karl Indermühle – als unnötige «Indermühliade» verhöhnt⁷⁸⁾; seiner Ansicht nach sollten statt dessen die bestehenden Räume besser genutzt werden – und zwar für die Präsentation der Sammlung, nicht für Wechselausstellungen – und für die fernere Zukunft ein gänzlicher Neubau ins Auge gefasst werden.⁷⁹⁾ Gelegentlich betätigt sich Rupf auch als Architekturkritiker im engeren Sinne. So geisselt er in zwei langen Artikeln die ebenfalls nach Plänen von Indermühle erbaute Friedenskirche als «Pfuscherwerk» und städtebaulichen Sündenfall.⁸⁰⁾ Generell tritt er gegen die bewahrenden Tendenzen um die Heimatschutzbewegung, zu deren führenden Vertretern Indermühle gehört, und für eine moderne Stadtplanung ein – voller Begeisterung berichtet er 1927 über einen Vortrag Le Corbusiers.⁸¹⁾ Rupfs sozialdemokratische Skepsis gegenüber dem bürgerlichen Staat kommt schliesslich immer wieder in seiner Abneigung gegen «offizielle», d. h. von staatlicher Seite organisierte Ausstellungen, und allgemein gegen jede Form von «Staatskunst» zum Ausdruck, welche «in unserm Klassenstaate sich auf dem Gebiete der Kunst, genau wie dieser auf demjenigen der Politik, gegen jeden Fortschritt, gegen alles Neue und Revolutionäre stemmt».⁸²⁾

Diese klassenkämpferische Optik widerspiegelt Rupfs marxistisches Geschichtsverständnis, in dessen Licht er auch die Entwicklung der modernen Kunst deutet. Gemäss der Theorie von Bau und Überbau sieht er diese als Folge der gesellschaftlichen und politischen Geschichte an: Die «Revolution in den bildenden Künsten», die Europa in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erlebt hat, hänge «eng mit den wirtschaftlichen und politischen Bestrebungen zusammen, in unsern Gesellschaftsformen und im Wirtschaftsleben den uferlosen Individualismus zu entthronen und an seine Stelle eine neue, auf sozialen Prinzipien aufgebaute Gesellschaft zu setzen»;⁸³⁾ diese «Verschiebung des Schwergewichts vom Individuellen zum Sozialen» habe «in der Kunst eine analoge Umwertung» mit sich gebracht, «die den Akzent vom Inhalt auf die

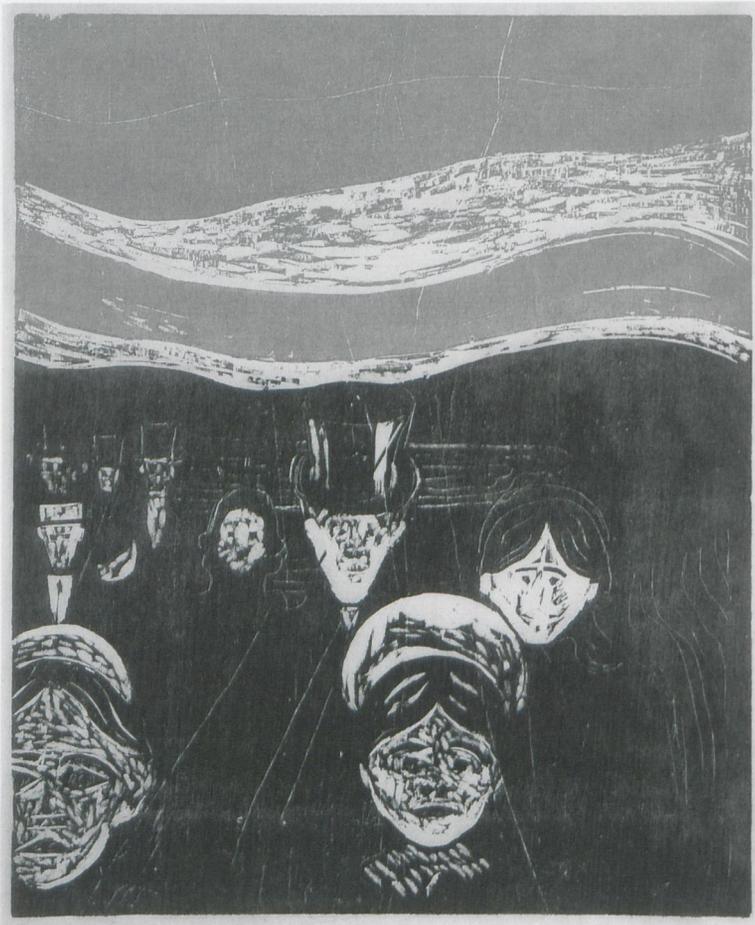


Abb. 9. Edvard Munch, *Angst*, 1896, Farbholzschnitt, 45,5 × 39,2 cm.

Form verlegte». ⁸⁴⁾ Gleichzeitig prophezeit Rupf die notwendige Umstellung vom Tafelbild, das «der reine Ausdruck eines individuellen Zeitalters» sei, auf die Wandmalerei, in der «die Kunst der Allgemeinheit zugeführt» werde. Mit dieser Tendenz erklärt er auch die stilistische Entwicklung: Da die Wandmalerei keine Tiefenillusion zulasse, welche die architektonische Geschlossenheit der Wand aufheben würde, suche die moderne Kunst seit Cézanne und Hodler «das Dreidimensionale der Aussenwelt in der *Fläche* des Bildes, also zweidimensional, zu gestalten und wiederzugeben». Bei vielen Künstlern sei dabei «das Schaffen von Tafelbildern nur ein Ersatz für mangelnde Betätigung in der Wandmalerei.» ⁸⁵⁾ Rupfs Begeisterung für die Wandmalerei hat also auch eine eminent politische Note – die Herstellung von Kunstwerken im öffentlichen Raum bezeichnet er ausdrücklich als «soziale Tat» ⁸⁶⁾, denn: «Das vollendete Werk wird nicht einem einzelnen gehören, sondern der *Allgemeinheit*.» ⁸⁷⁾

Dass «der Uebergang von der individuellen Lichtmalerei der letzten Jahrhunderte zur sozialen Wandmalerei der Zukunft» ⁸⁸⁾ noch nicht abgeschlossen und die moderne Kunst noch nicht Allgemeingut geworden war, erklärt Rupf mit der kapitalistischen Reaktion: «Erst wenn eine neue sozialistische Gesellschaftsordnung sich durchgesetzt haben wird, werden die moderne Kunst und der neue soziale Stil sich entfalten können.» ⁸⁹⁾ Nun entbehrt es vom heutigen Gesichtspunkt aus nicht einer gewissen Ironie, dass Rupf ausgerechnet den letztlich elitären Kubismus und verwandte Tendenzen, die von der stalinistischen Kunstdoktrin später als «formalistisch» gebrandmarkt werden sollten, als genuin soziale Kunst der zukünftigen kommunistischen Gesellschaft verstand; doch teilte er diese Fehleinschätzung mit einer ganzen Generation von Künstlern, nicht zuletzt in der jungen Sowjetunion. Falls Rupf über die dortige künstlerische Entwicklung informiert war, so hätte er in ihr jedenfalls eine Bestätigung für seine These finden können; doch als er diese Zeilen im Dezember 1923 schrieb, kündigte sich bereits das Ende der «grossen Utopie» der sowjetischen Kunst an. In den sozialistischen Ländern sollte die Zukunft genau jener «literarischen», kitschig-naturalistischen Kunst gehören, die Rupf in seinen Kritiken aufs heftigste bekämpfte.

In Widerspruch zum doktrinären Marxismus, der den Künsten eine dienende Rolle zuweist, steht aber der geradezu sakrale Rang, den Rupf der Kunst zuerkennt. Wenn er von den «heiligen Hallen» des Museums spricht, ⁹⁰⁾ so ist das nicht hyperbolisch oder gar ironisch gemeint: Die Kunst spielt für ihn die

Rolle einer Ersatzreligion, die «das sogenannte metaphysische Bedürfnis des Menschen, in Ermangelung der abhanden gekommenen Religion» befriedigen soll. ⁹¹⁾ Dadurch kommt ihr innerhalb der Gesellschaft eine integrierende Funktion zu: In einer zunehmend materialistischen Zeit «schweisst [die Kunst] die unüberbrückbarsten Gegensätze zusammen [...]; sie löst nur edle Eigenschaften aus und hebt uns aus des Alltags drückendem Einerlei empor zu freierem Menschentum». ⁹²⁾

Aus dieser elementaren Bedeutung der Kunst leitet Rupf – und hier schlägt wieder der Sozialdemokrat durch – die Forderung ab, dass die Künstler ihre Preise senken müssen, um Kunst auch für das Volk erschwinglich zu machen: «Noch steckt viel zu viel aristokratische Abgeschlossenheit in unsern Künstlern», so Rupf 1918; diese müssten «demokratischer empfinden lernen», ⁹³⁾ statt «sich mit ihren Werken und ihren Preisen nur an die Drohen unserer Gesellschaft» zu wenden. ⁹⁴⁾

Der Absolutheitswert, den die Kunst in Rupfs Denken besitzt, reflektiert seine letztlich idealistische Ästhetik. Bei zwei Gelegenheiten, 1918 und 1925, äussert er sich ausführlich über seine ästhetischen Ansichten, die auf der neukantianischen Philosophie Heinrich Rickerts beruhen. Im Gegensatz zur subjektiven Ästhetik, die letztlich, so Rupf, «Schönheit nur als persönliches Urteil des Beschauers» gelten lasse und damit «zum Relativismus aller Kunsturteile» führe, unterscheidet Rickert zwischen der Schönheit an sich, die als zeitlos gültiger Wert am Kunstwerk haftet und vom betrachtenden Subjekt nur erkannt, aber nicht erklärt oder bewiesen werden kann, und der Erscheinungsform, d. h. dem konkreten Gebilde aus Farben und Formen, das kritisch analysiert werden kann. ⁹⁵⁾ Daraus folgt die Unterscheidung zwischen der Schönheit als ewig geltendem, transzendtem Wert und dem durch das Subjekt empfundenen Wohlgefallen, welches dem historischen Wandel des Geschmacks unterworfen ist. ⁹⁶⁾ Rickerts Ästhetik, die auf Kants Unterscheidung zwischen dem «Ding an sich» und dessen «Erscheinung» aufbaut, wurde Rupf höchstwahrscheinlich von Kahnweiler vermittelt, dessen Schrift «Der Gegenstand der Ästhetik» stark vom Neukantianismus geprägt ist. ⁹⁷⁾

Auf diese Weise sucht Rupf einerseits die Vorurteile gegen die Kunst eines Paul Klee, die eben nicht den landläufigen Vorstellungen von Schönheit entspricht, aus den Angeln zu heben ⁹⁸⁾ und andererseits den Kunstwert der unmittelbar ansprechenden Malerei der Spät- und Postimpressionisten zu relativieren: «Persönliche Gefühle und objektive Wertung müssen

stets auseinandergehalten werden, wenn wir ein richtiges Urteil fällen wollen», merkt Rupf etwa zur Malerei Giovanni Giacommettis an, die zwar «für das Auge oft ein Genuss», aber deswegen «noch lange nicht notgedrungen ein Kunstwerk» sei.⁹⁹⁾

Gleichzeitig impliziert diese Auffassung aber auch eine gewisse Relativierung der Stilfrage: «Die Schönheit hängt nicht davon ab, ob man wie Renoir und Monet oder Matisse malt, sondern ob man jene seltene Begabung in sich trägt, die den Maler befähigt *unbewusst* seinen Werken Schönheit zu verleihen.»¹⁰⁰⁾ Ebensovienig sind die technischen Fähigkeiten – in Rupfs Terminologie: die «Geschicklichkeit» – eine hinreichende Bedingung, um gute Kunst zu schaffen. Ein negatives Beispiel sind die Werke von Alfred Marxer, der zwar das Handwerk in der Akademie gelernt hat, nicht aber das innere Erleben: «Wie geschickt da alles gemalt ist! Was man da nicht alles zu sehen bekommt! [...] Aber bei kaum einem Bilde hat man das Gefühl: das war ihm ein Erlebnis, das musste er malen. Er malt eben das alles, weil er Maler ist, wie jeder andere Handwerker seinen Beruf ausübt. Da die Kunst aber erst dort beginnt, wo das Handwerk ein seelisches Geschehnis gestaltet, so hat diese Malerei mit echter Kunst nichts gemein.»¹⁰¹⁾

Solche Kritik an «geschickter, aber kalter» Kunst findet sich bei Rupf immer wieder.¹⁰²⁾ Der Gegenpol dazu ist der «ernste Kunstwille» oder «Ernst der Auffassung» – ein Prädikat, das der Kritiker jenen Künstlern verleiht, bei denen die innere Disposition zur Schaffung von echter Kunst vorhanden ist. So zieht Rupf denn auch die «Aufrichtigkeit» des Bildhauers Maurice Sarkisoff der «Stilprobe» seines Kollegen Hermann Hubacher vor, obwohl jener weiterhin dem überholten Ideal der Naturnachahmung anhängt, während dieser einen neuen Stil sucht, «koste es was es wolle» – mit entsprechend unbefriedigenden Resultaten.¹⁰³⁾ Vor diesem Hintergrund dürfte auch die Kritik an den frühen Werken von Alice Bailly oder Otto Morach zu verstehen sein: Sie waren vermutlich für Rupf zu sehr Ausdruck einer reinen Stilsuche, der die innere Notwendigkeit fehlte.

In letzter Konsequenz besteht – bei Rupf wie bei Kahnweiler – ein unaufgelöster Widerspruch zwischen der idealistischen Auffassung von der Existenz einer «Wertform Schönheit», die unveränderlich am Werk selbst hängt, also absolut und zeitlos gültig ist, und der marxistisch-modernistischen Forderung nach einer zeitgemässen Bildsprache – die ja, nach der neukantianischen Unterscheidung, nur die Erscheinung ist, nicht das «Ding an sich»; Rupfs Ansicht, dass die Fortführung des Impressio-

nismus in der heutigen Zeit keine künstlerische Bedeutung mehr beanspruchen kann, bedeutet ja nichts anderes, als dass auch das künstlerische Werturteil relativ und zeitbedingt ist. Die Widersprüchlichkeiten des Menschen Rupf, die «zwei Seelen in einer Brust», die die Beiträge von Konrad Tobler und Daniel R. Berthoud in diesem Band feststellen, scheinen so ihre Parallele in den inneren Widersprüchen des Kunstkenners und Kritikers Rupf zu finden.

Aus der Ästhetik Rickerts leitet Rupf aber auch eine gewisse Skepsis gegenüber dem Nutzen der Kunstkritik selbst ab. Denn diese kann nur auf die schönen Werke hinweisen, aber ihr Urteil letztlich nicht begründen, denn «die Schönheit am Bilde selbst bleibt [...] unbeweisbar und unaufzeigbar». Für die Erörterung der übrigen Aspekte des Kunstwerks – heute würde man von kunsthistorischer Analyse sprechen – seien aber die Spalten der Zeitungskritik nicht der richtige Ort; eine solche solle vielmehr in einer Führung in der Ausstellung stattfinden, wo «durch die Anschauung des lebendigen Kunstwerkes das gesprochene Wort unterstützt und ergänzt wird».¹⁰⁴⁾ So suchte denn Rupf selber in Führungen und Vorträgen, über die leider nur fragmentarische Belege existieren,¹⁰⁵⁾ einem breiteren Publikum die moderne Kunst nahezubringen. Das gesprochene und das geschriebene Wort waren für Rupf zweifellos zwei Seiten derselben Medaille, nämlich der Kunstvermittlung, in der er seine eigentliche Aufgabe sah. Seine Rezensionen sollten deshalb in erster Linie die Leserschaft zur direkten Auseinandersetzung mit der Kunst animieren: «Unsere Leser aber möchten wir ersuchen, die Ausstellung fleissig zu besuchen, denn ohne inneren Gewinn wird sie keiner verlassen»¹⁰⁶⁾ – mit einer solchen oder ähnlichen Aufforderung pflegte Rupf fast gebetsmühlenartig seine Kritiken zu beschliessen, seien sie positiv oder negativ.

Anmerkungen

- 1) Die zitierten Texte sind, wo nicht anders angegeben, in der *Berner Tagwacht* oder der *Beilage zur Berner Tagwacht* erschienen und werden zum grössten Teil als Ausschnitte im Archiv der Rupf-Stiftung im Kunstmuseum Bern aufbewahrt. Zu Rupfs Kritikertätigkeit vgl. bisher: Trezevant 1982; Bühlmann 1998, S. 365–367; vgl. auch die Bemerkungen von Konrad Tobler, S. 29–40. Zur Kunstkritik im frühen 20. Jahrhundert allgemein: Malcolm Gee (Hg.), *Art criticism since 1900*, Manchester; New York: 1993; Fleckner/Gaethgens 1999. – Für die unermüdliche Unterstützung bei der Material- und Literaturbeschaffung bin ich vor allem Simon Oberholzer zu grossem Dank verpflichtet. Des weiteren möchte ich Judith Durrer, Susanne Friedli, Rosmarie Joss-Nydegger und Evelyne Vitali für verschiedene Anregungen und Hilfestellungen danken.

- 2) «Über Kunstkritik», 15.10.1909.
- 3) Vgl. besonders die vernichtende Kritik der Ausstellung der Schweizerischen freien Künstlervereinigung (Sezession) in der Kunsthalle 1923 («Kunsthalle», 17.10.1923): «Man steht ratlos vor diesen Werken, die eine fast 50jährige Entwicklung in der Malerei einfach glauben ignorieren zu dürfen. [...] Heute, da wir technisch auf die leichteste Weise [...] die Natur auf die photographische Platte bringen [...], weiss man wahrlich nicht, was diese Maler eigentlich noch für einen Zweck mit ihrer mühevollen Arbeit verfolgen.»
- 4) Vgl. die Besprechung der Giovanni-Giacometti-Ausstellung in der Kunsthalle 1920, in der er neben Monet, Renoir und Pissarro auch Seurat, Van Gogh, Signac und Cross als bekannte «Impressionisten» nennt («Kunsthalle», 20.10.1920).
- 5) «Kunsthalle», 20.4.1923; vgl. auch einen undatierten Artikel, um 1910 («Kunstmuseum») und vom 16.12.1910 («Weihnachtsausstellung bernischer Künstler»).
- 6) «Kunsthalle», 15.4.1925 (über die Ausstellung Giovanni Giacomettis).
- 7) «Die Kirche zu Wynau», 15.11.1920.
- 8) So Rupf über die jüngeren Schweizer Bildhauer («XIV. Schweizerische Kunstausstellung in Basel», 25.9.1919).
- 9) «Kunsthalle», 17.10.1923.
- 10) Vgl. Trezevant 1982, S. 10f.
- 11) Vgl. dazu Marcel Baumgartner, *L'Art pour l'Aare. Bernische Kunst im 20. Jahrhundert*, Bern: 1984, S. 83–223; für die Jahre 1910–1920 ausserdem: Helfenstein/von Tavel 1988.
- 12) «Kunsthalle. Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 28.12.1918; «Kunsthalle. Weihnachtsausstellung Bernischer Künstler», 31.12.1912.
- 13) «Kunsthalle. Weihnachtsausstellung Bernischer Künstler», 19.12.1924. Vgl. auch «XV. Nationale Ausstellung in Genf», 26.9.1922; «Kunsthalle», 18.12.1923.
- 14) «XII. Nationale Kunstausstellung», I., 9.6.1914, und II., 10.6.1914.
- 15) Das Gemälde wurde erst 1977 von der Rupf-Stiftung angekauft.
- 16) «XII. Nationale Kunstausstellung», IV., 12.6.1914. Rupf nennt das Gemälde «Spielende Frauen»; vgl. aber: *Schweizerische Landesausstellung in Bern 1914. Katalog E, 1. Teil: XII. Nationale Kunstausstellung*, Bern: 1914, S. 5, Nr. 15.
- 17) «XI. Nationale Kunstausstellung in Neuenburg», 21.9.1912.
- 18) «Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 13.12.1913.
- 19) «Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 22.12.1916.
- 20) «Kunsthalle. Das Neue Leben», 31.1.1920.
- 21) «Kunsthalle», 28.1.1925.
- 22) «Kunsthalle. Arnold Brügger – Otto Morach – James Ensor (Graphik)», 14.10.1931.
- 23) «Kunsthalle», 9.7.1921. Vermutlich in diesen Jahren erwirbt Rupf auch zwei Werke Baillys; siehe dazu den Beitrag von Susanne Friedli, S. 171–182.
- 24) Vgl. die leicht resignierte Bemerkung, mit der Rupf in seiner Rezension der Weihnachtsausstellung 1910 zur Besprechung der einzelnen Werke überleitet: «Haben wir uns aber einmal mit der Tatsache abgefunden, dass die Weihnachtsausstellung unserer Berner Künstler keine neuen Bahnen weist und sich hauptsächlich in denjenigen vergangener Grössen bewegt, so können wir doch auch hier manch Sehenswertes aufzählen» («Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 16.12.1910).
- 25) «Kunsthalle», 17.6.1919.
- 26) Von Stauffer und von Tschanner erwirbt Rupf später auch Werke für seine Sammlung; vgl. den Beitrag von Susanne Friedli, S. 171–182. Zu den hier und im weiteren Verlauf des Texts genannten Künstlern siehe für eine erste Orientierung: *Künstlerlexikon der Schweiz XX. Jahrhundert*, bearbeitet von Eduard Plüss und Hans-Christoph von Tavel, Frauenfeld 1958–1967.
- 27) «Erste internationale Kunstausstellung der Schweiz in Interlaken», 3.8.1909. Gemeint ist das Wandgemälde *Der Aufbruch der Jenenser Studenten zum Freiheitskampf 1813*, das Hodler erst kurz zuvor, im Frühjahr 1909, im Jenaer Universitätsgebäude vollendet hatte.
- 28) «Kunstmuseum», undatiert (um 1910); «Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 16.12.1910.
- 29) «X. Nationale Kunstausstellung der Schweiz in Zürich», 6.8.1910; «XII. Nationale Kunstausstellung», 11.6.1914.
- 30) «Weihnachtsausst. bern. Künstler», 13.12.1913. Zur Identifikation der Werke siehe *Ausstellung bernischer Künstler*, Kat. d. Ausst. im Kunstmuseum Bern (30.11.1913–1.1.1914), Bern: 1913, S. 5, Nr. 57–59.
- 31) «Kunsthalle», 17.9.1919. Interessanterweise äusserte sich Rupf nach diesem Datum, soweit ich sehe, nicht mehr wertend zu Hodler; die Besprechung der Gedächtnisausstellung in der Kunsthalle 1921 überlässt er jedenfalls seinem *Tagwacht*-Kollegen Bernhard Geiser (3./9.9.1921).
- 32) Kahnweiler 1920b; Kahnweiler 1971.
- 33) Der Sachverhalt kann in diesem Rahmen nicht ausführlich dargelegt werden; es sei nur auf das Bild des revolutionären Künstlers verwiesen, der «die alten Tafeln zerbricht»: Zuerst verwendet es Kahnweiler (für den Impressionismus: Kahnweiler 1920b, S. 7) und dann Rupf (für Cézanne: siehe oben S. 195).
- 34) Zit. nach Düsseldorf 1994/1995, S. 131.
- 35) «Kunsthalle. Ausstellung Cuno Amiet», 29.4.1919.
- 36) «XV. Nationale Ausstellung in Genf», 26.9.1922.
- 37) «Kunsthalle», 20.4.1923.
- 38) «Kunsthalle», 20.10.1920.
- 39) «XV. Nationale Ausstellung in Genf», 26.9.1922.
- 40) «Kunsthalle. II.», 27.3.1923. Zur Identifikation des Werks siehe *Turnus-Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins 1923*, Kat. d. Ausst. in der Kunsthalle Bern (11.3.–2.4.1923), S. 8, Nr. 59.
- 41) Vgl. z. B. «Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 8.12.1911 (über Züricher) und «Weihnachtsausstellung bernischer Künstler im Kunstmuseum», 10.12.1912 (über Münger und Tièche).
- 42) «Kunsthalle», 17.10.1922.
- 43) «Weihnachtsausstellung bernischer Künstler in der Kunsthalle», 24.12.1920.
- 44) «Die Schrift ist so ehrlich wie seine Malerei. Sind doch beide Ausflüsse seines Geistes. Dass man weder die eine noch die andere hoch einschätzt, ist sein Schmerz.» («Kunst und Kunstpolitik in der Schweiz», 1920, genaues Datum unbekannt).
- 45) «Kunsthalle», 14.11.1923.
- 46) «Kunsthalle» (zur Giacometti-Ausstellung), 3.4.1924. Von dieser harten Kritik nimmt Rupf allerdings die neusten, gegenständlichen Bilder des Künstlers aus, so das «wundervolle Bild «Andacht»».
- 47) Vgl. Trezevant 1982, S. 8.
- 48) «Das Neue Leben», 31.1.1920. Kahnweiler argumentiert dagegen zweimal unterschiedlich. In *Der Gegenstand der Ästhetik* liegt für ihn das Problem darin, dass die ungegenständlichen Werke «nur zweidimensional gesehen werden können», d. h. durch das Fehlen der gegenständlichen Assoziation auch die Suggestion der dritten Dimension ausgeschlossen wird; im *Weg zum Kubismus* ist sein Einwand prinzipieller Natur: Die «Malerei ohne Gegenstand» sei letztlich gar keine Malerei, weil sie das «Problem der Malerei, die Zusammenfassung des Mannigfaltigen der Körperwelt in der Einheit des Kunstwerks», nicht kenne (Kahnweiler 1920b, S. 55).
- 49) Die Wortwahl ist dabei so ähnlich, dass eine direkte Anlehnung Rupfs an Kahnweiler vermutet werden darf. Bei letzterem heisst es: «Damit scheiden sie [die ungegenständlichen Bilder] aber aus dem Rahmen der Malerei, um in den der Flächenornamentik einzutreten» (Kahnweiler 1971, S. 73). Rupf äussert sich in der erwähnten Kritik (31.1.1920) folgendermassen: «Diese Malweise verlässt eigentlich das Gebiet der Kunst [...]. Sie gerät in das leichtere Gebiet der Ornamentik.»
- 50) Als «beste(s) Bild dieser Richtung» erwähnt Rupf das Blatt *Station L. 112, 14 km*, das er wohl wenig später auch erwarb (vgl. Beitrag von Stefan Frey, S. 85–98 sowie Abb. S. 79).
- 51) «Kunsthalle», 9.7.1921.

- 52) «Kunsthalle Bern», 19.11.1925 (Hervorhebung des Autors).
- 53) *Ibid.* In einem Brief an Rupf äusserte Klee seine Dankbarkeit über die Kritik: «Ja wenn so kritisiert wird, dann hat das kritisieren Wert» (Briefkarte von Paul Klee, Weimar, an Hermann Rupf, 29.12.1925, Archiv Rupf, KMB).
- 54) Vgl. dazu den Beitrag von Caroline Kesser in diesem Band.
- 55) Vgl. oben, Anm. 48.
- 56) «Kunsthalle», 26.8.1920.
- 57) Vgl. den Ausstellungskatalog der Kunsthalle Bern (15.8.–18.9.1920), S. 12, Nr. 177.
- 58) «Zur Renovation der Kirche in Bremgarten», 16.4.1925.
- 59) «Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 16.12.1910.
- 60) «Kunsthalle. Wand- und Glasmalerei bernischer Künstler», 12.6.1929. Vgl. dazu S. 203.
- 61) Siehe bes. die Kritik an den Wettbewerbsentwürfen von Victor Surbek, Eduard Boss und Walter Clémin für die Wandmalereien im Gymnasium Kirchenfeld («Kunsthalle Bern», 10.3.1926).
- 62) «Kunsthalle», 3.4.1924.
- 63) Zu Leo Steck: «Glasmalereien in Belp», in: *Rundschau. Blätter für Unterhaltung und Belehrung*, 13.4.1921; «Kunsthalle», 13.4.1922 (über Stecks Glasfenster für die Kirche Wynau). Zu Paul Zehnder: «Die Kirche zu Wynau», in: *Rundschau. Blätter für Unterhaltung und Belehrung*, 14.1.1920; «Die Kirche zu Wynau», 15.11.1920; «Zur Ausmalung der Stadtkirche in Winterthur», in: *Seeländer Volksstimme*, 2 Teile, 29.–30.5.1923; «Die Ausmalung der Stadtkirche in Winterthur», 2 Teile, 15.–16.11.1927.
- 64) «Die Kirche zu Wynau», in: *Rundschau*, 14.1.1920, S. 21.
- 65) Vgl. bes. «Zur Ausmalung der Stadtkirche von Winterthur. (Schluss.)», in: *Seeländer Volksstimme*, 30.5.1923. Der Text ist zwar nicht mit dem üblichen «r.», sondern mit «-pf.» signiert, Inhalt und Stil sprechen jedoch klar für die Autorschaft Rupfs.
- 66) Von Steck *Musiker und Tänzerinnen* im Treppenhaus (Leo Steck. *Kirchenfenster*, König 1989, S. 10), von Moilliet *Knaben beim Fischfang* im Badezimmer (Ammann 1972, S. 122f.).
- 67) «Kunsthalle», 17.9.1919.
- 68) «Kunsthalle», 13.9.1922.
- 69) «Hans Thoma-Ausstellung», 2 Teile, 21.–24.5.1924.
- 70) So Rupf in der Kritik über die Ausstellung der Tessiner Kunstgesellschaft, der er unter anderem die erzählende Tendenz vorwirft («Kunsthalle», 22.11.1919).
- 71) Zur Ablehnung des Futurismus: «Kunsthalle», 9.7.1921; vgl. Kahnweiler 1971, S. 72f.; Kahnweiler 1920b, S. 52f.; dazu auch Trezevant 1982, S. 7.
- 72) «Kunsthalle», 27.3.1923. Der Vorbehalt gegen den «literarischen Ausdruck» kommt auch in einer Bemerkung Kahnweilers über Picassos Frühwerk zum Ausdruck (Kahnweiler 1920b, S. 17); zur Ablehnung des Expressionismus durch Kahnweiler siehe Werner Spies, «Daniel-Henry Kahnweiler – Leben und Werk», in: *Paris/Stuttgart 1985/86*, S. 13–42, hier S. 30.
- 73) «Kunsthalle», 30.5.1922.
- 74) «Kunsthalle», 29.6.1923. Vgl. *Ausstellung H. M. Pechstein*, Kat. d. Ausst. in der Kunsthalle Bern (17.6.–Mitte Juli 1923, Bern: 1923, S. 8, Nr. 110).
- 75) *Ausstellung Edvard Munch*, Kat. d. Ausst. in der Kunsthalle Bern (3.–24.9.1922), Bern 1922, S. 10, Nr. 154 (hier unter dem Titel *Angstgefühl*).
- 76) «Kunsthalle», 13.9.1922.
- 77) «Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 20.12.1917.
- 78) «Kunstmuseum», 6.6.1922. Rupfs Abneigung gegen Indermühle ist sicher auch durch dessen politisches Engagement als freisinniger Stadt- und später Grossrat bedingt.
- 79) «Erweiterung des Kunstmuseums», 15.11.1921; «Das Berner Kunstmuseum», 22.1.1923.
- 80) «Die Friedenskirche in Bern», Teil I und II, 4./5.7.1921.
- 81) «Le Corbusier in Bern», 16.11.1927; vgl. dagegen die Kritik am «alles erstickenden Mantel der Heimattümelei und der Biedermeierei» in der Architektur im Artikel über die «XI. Nationale Kunstausstellung in Neuenburg», 21.9.1912.
- 82) «Ueber Kunstkritik», 15.10.1909. Vgl. auch: «Kunsthalle», 22.11.1919 (über die Ausstellung der Tessiner Kunstgesellschaft); «Die Belgische Ausstellung in Bern», I, 4.5.1926.
- 83) «Kunsthalle. Weihnachtsausstellung Bernischer Künstler», 19.12.1924.
- 84) «Hans Thoma-Ausstellung», I., 21.5.1924.
- 85) «Kunsthalle. Wand- und Glasmalerei bernischer Künstler», 12.6.1929; vgl. auch den Artikel «Die Ausmalung der Stadtkirche von Winterthur», Teil I, in: *Seeländer Volksstimme*, 29.5.1923. – Noch ein Jahrzehnt zuvor hatte er dies übrigens anders gesehen: Während «die Bilder früher für Kirchen und Paläste bestimmt waren, so ist ihre heutige Bestimmung die Privatwohnung», schrieb er 1918 und leitete aus diesem Bedürfnis die Forderung nach tieferen Preisen ab, damit die Kunst für alle erschwinglich bleibt («Eröffnungsausstellung in der Kunsthalle», II., 25.10.1918). Diese Hoffnung hatte sich für Rupf offensichtlich in der Zwischenzeit zerschlagen.
- 86) In der Besprechung von Moilliets Erneuerung der alten Kirche in Bremgarten (s. oben, Anm. 58).
- 87) «Die Ausmalung der Stadtkirche von Winterthur», in: *Seeländer Volksstimme*, 29.5.1923.
- 88) «Die Ausmalung der Stadtkirche in Winterthur», II, 16.11.1927.
- 89) «Kunsthalle», 18.12.1923.
- 90) «Eröffnungsausstellung in der Kunsthalle», I., 23.10.1918.
- 91) «Eröffnungsausstellung in der Kunsthalle», II., 25.10.1918.
- 92) «Gemeinsinn», 8.8.1919 (Aufruf zur Unterstützung des Orchestervereins).
- 93) «Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 20.12.1917.
- 94) «Eröffnungsausstellung in der Kunsthalle», II., 25.10.1918. Zu diesem Zeitpunkt war Rupf noch der Ansicht, die «heutige Bestimmung» der Kunst sei die Privatwohnung (vgl. oben, Anm. 85). Er lobt denn auch jene Künstler, die ihre Preise niedrig halten, so Cuno Amiet oder Leo Steck («Kunsthalle. Ausstellung Cuno Amiet», 29.4.1919; «Kunsthalle», 13.4.1922).
- 95) «Kunsthalle. Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 24.12.1918.
- 96) Rupf spricht, etwas missverständlich, von der «Bewertung des Subjekts» («Kunsthalle Bern», 19.11.1925).
- 97) Vgl. Zimmermann 1999, S. 49–53.
- 98) «Kunsthalle Bern», 19.11.1925: «Eine Aesthetik auf Rickertscher Basis ist bis heute nicht geschrieben worden und gerade das Werk Paul Klees deckt diesen Mangel deutlich auf. Mit den bisher geltenden Schönheitsgesetzen, die aus der Psychologie des Beschauers abgeleitet sind, ist ihm nicht gerecht zu werden.»
- 99) «Kunsthalle», 15.4.1925.
- 100) «Kunstmuseum», 8.11.1917. Vgl. dazu auch den Artikel «Eröffnungsausstellung in der Kunsthalle», I., 23.10.1918.
- 101) «Kunsthalle», 17.6.1919.
- 102) So etwa (mit diesen Worten) über Alice Bailly, «XIV. Schweizerische Kunstausstellung in Basel», 25.9.1919.
- 103) «Kunsthalle», I., 24.3.1923.
- 104) «Kunsthalle. Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 24.12.1918.
- 105) Vgl. u. a. die Briefkarten von Lily und Paul Klee an Hermann Rupf vom 29.12.1925 (Archiv Rupf, KMB), aus denen hervorgeht, dass Rupf Führungen durch die Klee-Ausstellung abgehalten hatte. Von kunsthistorischen Vorträgen Rupfs berichten verschiedene Zeitungsartikel («Arbeitschaft und moderne Kunst», in: *Seeländer Volksstimme*, 9.12.1930; vgl. auch den Beitrag von Konrad Tobler in diesem Katalog, S. 29–40).
- 106) «Kunsthalle. Weihnachtsausstellung bernischer Künstler», 28.12.1918.