

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera |
| Herausgeber: | Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte |
| Band: | 55 (2004) |
| Heft: | 2: Das Wohninterieur im 19. Jahrhundert = L'intérieur bourgeois au XIXe siècle = L'interno residenziale nel XIX secolo |
| Rubrik: | Denkmalpflege = Conservation du patrimoine = Conservazione dei monumenti |

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: 14.01.2026

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

dierung *Abenteuerlicher Fisch*, 1901,1, dessen rückseitige Inschrift auf den seitenverkehrten Arbeitsgang der grafischen Technik verweist. Dieses Blatt trägt wie fünf weitere Arbeiten Widmungen, deren freundschaftlicher Wortlaut den Anlass der Schenkung an Hermann oder Margrit Rupf nennt – Weihnachten, Geburtstag oder Genesung. Drei andere Werke der Sammlung, auf denen der Künstler die Abkürzungen seiner unverkäuflichen Werke «S. Kl» oder «S. Cl» angebracht hatte, sprechen ebenfalls für das ungewöhnliche Künstler-Sammler-Verhältnis. Nebst den Werken Klees zeugt eine Bildnisplakette mit seinem Profil von der freundschaftlichen Verbundenheit beider Ehepaare. Diese Plakette, einer der sieben für die Freunde des Verstorbenen bestimmten Bronzegüsse von dem Gipsrelief, das Max Fueter (1898–1983) im Auftrag von Lily Klee angefertigt hatte, wurde Rupf nach dem Tode des Künstlers gegeben.

Infolge der Fokussierung auf den kubistischen Bereich der Sammlung wird in der Literatur meistens die Freundschaft von Rupf und Kahnweiler hervorgehoben; die zahlreichen Handelsbeziehungen mit den Künstlern, von denen Rupf die Werke direkt erwarb – was seine eigentliche Sammeltätigkeit ausmacht –, finden dagegen kaum Erwähnung. Aus der Geschichte der Beziehung, die Rupf und Klee zeitlebens aufrechterhielten, wurden diejenigen Ereignisse ausgewählt, die für die Person des Künstlers und dessen Werk oder für die Kunstauffassung von Rupf und Klee relevant sind. Ziel war einerseits Rupfs Sammlermotivationen, seine Haltung zum Künstler und sein Verständnis von dessen Kunst zum Ausdruck zu bringen, andererseits zu erläutern, wie er auf die Aufnahme Klees einwirkte. Weil die Literatur die vielseitigen Tätigkeiten von Rupf im Bereich der Kunst nur selten mit seiner beruflichen Arbeit und mit seiner politischen Aktivität in Zusammenhang bringt, wurde der Untersuchung der Künstler-Sammler-Beziehung eine kritische Erörterung der Rezeption der gesamten Sammlung vorangestellt.

Aus den gefundenen Provenienzanangaben geht hervor, dass Rupf seit spätestens 1914 durch Ankauf oder Schenkung Werke Klees erwarb – zu Lebzeiten des Künstlers wohl ausschliesslich direkt von ihm, danach von der Künstlerwitwe. Eine Ausstellungsrezension von Rupf bezeugt, dass er spätestens seit 1921, dem Beginn von Klees Lehrtätigkeit am Bauhaus, dessen Kunst zu verstehen und vermitteln suchte. Seine ersten Erwerbungen vom Künstler ergänzte Rupf mit Ankäufen durch eine in direkter Konkurrenz zum Kunsthandel stehende Subskriptionsorganisation, der Klee-Gesellschaft I, der er wohl 1928 beitrug. Er schloss sich dem eingeschränkten, in enger Beziehung zu Klee stehenden Sammlerkreis an, dem Klee seine Werke direkt verkaufte und dessen regelmässige Beiträge dem Künstler ein zusätzliches Einkommen

sicherten. Die Mitgliedschaft von Rupf trug dazu bei, dass er seit 1930 fast jährlich Arbeiten erwarb, wobei er nur selten kurz zuvor entstandene Werke auswählte, sondern seine Sammlung durch solche aus den noch nicht vertretenen Schaffensjahren ergänzte. Die Bezeichnungen der Preis- oder Sonderklasse und die Widmungen auf einigen Werken der Sammlung rühren wahrscheinlich von den neuen Handelsbeziehungen Klees her. Mit den vermehrten Ankäufen in den 1930er-Jahren nahm auch die Rolle von Rupf als Leihgeber zu. Die Kollektivausstellung im Frühjahr 1931 in der Kunsthalle Bern war eine der ersten Ausstellungen, an der mehrere Werke Klees aus dem Besitz von Rupf zu sehen waren, die Ausstellung der Sammlung Rupf 1940 in der Kunsthalle Basel mit 16 Werken dagegen die bis 1946 mit der grössten Anzahl. Die Mitwirkung des Sammlers in der Klee-Gesellschaft I hinderte ihn nicht daran, sich 1933 für den Abschluss von Klees zweitem Generalvertretungsvertrag mit dem Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler (1884–1979), einzusetzen. Auf die Ankäufe von Rupf scheint dieser Vertrag keinen Einfluss gehabt zu haben. Dessen Auswirkungen auf die Verbreitung von Klees Kunst sind dagegen schwierig zu beurteilen angesichts der Tatsache, dass der Vertragstext bislang unbekannt ist. Der Korrespondenz ist zu entnehmen, dass sich das freundschaftliche Verhältnis zwischen Künstler und Sammler insbesondere ab 1933, während Klees sieben letzten Lebensjahren in Bern, intensivierte und Hermann und Margrit Rupf Bezugspersonen der Familie Klee wurden. Nach dem Tode von Klee ergänzte Rupf während der sechs folgenden Jahre seine Bestände an Werken des Künstlers mit Ankäufen aus dem Nachlass noch um über die Hälfte, wobei er durch die Wahl maltechnisch und ikonografisch ähnlicher Arbeiten Sammlungsschwerpunkte setzte.

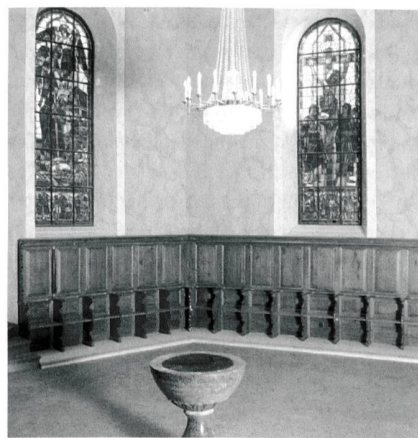
Die unterschiedlichen Erwerbsarten des Sammlers und seine Beteiligung an der Errichtung zweier sehr verschiedener Stiftungen zeugen von der Suche nach neuen sozialen Strukturen für die Kunst. 1948 – ein Jahr nach der Gründung der Paul-Klee-Stiftung – zogen er und seine Frau in Erwägung, für ihre eigene Sammlung ebenfalls eine Stiftung zu errichten. Diese wurde 1954 gegründet und fand 1962 – zehn Jahre nach der Beheimatung der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern – Eingang in dasselbe Museum. Dadurch wurde die erweiterbare Sammlung, die spätestens seit 1935 für eine öffentliche Zugänglichkeit bestimmt war, in den Dienst einer Förderung des Kulturbewusstseins in der Gesellschaft gestellt.

Valentine von Fellenberg, Hermann Rupf und Paul Klee. Der Sammler und der Künstler, Lizenzatsarbeit Universität Bern, 2003, Prof. Dr. Oskar Bächtli. Adresse der Autorin: Speichergasse 8, 3011 Bern

Die Innenrestaurierung der Kirche Huttwil

Die Kirche Huttwil gehört zu den grössten bernischen Landkirchen. Aussen fällt der Bau weniger durch seine Gestalt – steiles Walmdach, regelmässig angeordnete Rundbogenfenster, polygonaler Ostabschluss, Glockenturm an der Südseite – als vielmehr durch seine schräge Stellung im regelmässigen Stadtgefüge auf: Das an der Nordseite des kleinen rechteckigen Marktplatzes stehende Gotteshaus verlässt die lineare Flucht der Hauptgasse und dreht nach Osten ab. Dies war durchaus nicht so geplant, sondern die Folge des verheerenden Stadtbrands von 1834, dem auch der barocke Predigtsaal von 1705 zum Opfer fiel. Die Berner Regierung beauftragte den Architekten Johann Daniel Osterrieth mit der Wiederaufbauplanung des Städtchens. Osterrieth sah in all seinen Varianten einen vergrösserten und ins Alignedement des Stadtplans gerückten Kirchenneubau an unterschiedlichen Standorten vor. Nach langen Auseinandersetzungen entschied sich die Gemeinde jedoch für einen Wiederaufbau der ausgebrannten Kirche, von der nur noch die Mauern verwendet werden konnten. Mit den Arbeiten wurde der Generalunternehmer Christian Bächler beauftragt. Abgesehen vom Glockenturm, der um ein Geschoss erhöht und mit einer barocken Zwiebelhaube anstelle des Treppengiebels versehen wurde, änderte sich die äussere Erscheinung der Kirche mit dem Wiederaufbau von 1835 kaum.

Im Gegensatz zur barocken Grundform dominieren im Innern – wenngleich mit bernischer Zurückhaltung – klassizistische Schmuckformen: Die geglätteten Wände gehen, unterbrochen durch ein Stuckgesims, in eine ebenfalls aus Gips bestehende Muldendecke über, die



Kirche Huttwil, Blick in den Chor.
(Fotografica Huttwil)

zwei Medaillons trägt. Ein Pilasterpaar und ein quer über das Gewölbe führender Gurt markieren auf Höhe der Bodenstufe den Übergang vom Schiff in den Chor. Die Ornamentierung wird durch eine grosse, mit Stuckrahmen und Giebel versehene Gebotstafel an der Südwand ergänzt. Der klassizistischen Formensprache folgt auch der aus Alpenkalk gefertigte Taufstein, ein Geschenk des Dorfs Frutigen, das 1827 ebenfalls durch ein Grossfeuer zerstört worden war. Die polygonale Kanzel mit Schalldackel und das Wandgestühl im Chor sind aus Eichenholz gearbeitet und folgen traditionellen Vorgaben. Ihre Gliederung durch schwarz lackierte Dreiviertelsäulen zeugen jedoch von der Bemühung um eine zeitgemässe Erscheinung. Auch die Orgel auf der Westempore, ein formal überzeugendes Instrument von Philipp Heinrich Caesar aus Solothurn, schafft den Spagat zwischen Spätbarock und Klassizismus.

Der augenfälligste Wandel, den die Kirche im Lauf der Zeit durchlebte, betraf die Farbgestaltung des Innenraums: Die ursprünglich hell und dunkel marmorierten Wandflächen und die passend dazu gefassten Gesimse, Gurte und Deckenmedaillons wurden bei jeder Renovation verändert und vereinfacht. 1934–39 erhielten die Chorfenster zudem Glasmalereien nach Entwürfen von Paul Zehnder und Walter Reber. Als 1967 das Kircheninnere einer weiteren und nunmehr tief greifenden Renovation unterzogen wurde, waren Wände, Decke und Stuckaturen bereits einheitlich weiss gestrichen.

Die stark verschmutzten und von Rissen überzogenen Oberflächen, die Schwierigkeiten mit der Heizung und der Wunsch nach einer breiteren Nutzung veranlasste die Kirchgemeinde zur aktuellen Restaurierung. Die Denkmalpflege legte das Schwergewicht auf die Erhaltung von Originalsubstanz und förderte die Wiederherstellung jener Ausstattungsteile, die vor knapp 40 Jahren purifiziert worden waren. Untersuchungen zeigten, dass zumindest im Chor der Wandverputz von 1835 und mit ihm sämtliche Farbfassungen erhalten geblieben sind. Die Kirchgemeinde drängte aber auf den Ersatz des Verputzes, weil Laboranalysen der Deckschicht eine eingeschränkte Haftung auf dem Grund attestierten. Beigezogene Restauratoren beurteilten die Verbindung jedoch als genügend fest, um den Deckputz mit allen alten Farbschichten erhalten zu können. Zwar war an die flächige Freilegung einer älteren Fassung nicht zu denken, aber es gelang durch gezielte Sondierung genügend Informationen zu gewinnen, um das erste oder zweite Farbleid wiederherstellen zu können. Es folgten Plandarstellungen, grossflächige Muster und intensive Diskussionen, bis schliesslich der Entscheid fiel, Wände und Decke ihren ursprünglichen Aussehen entsprechend neu zu fassen. Ausschlaggebend war die Tatsache, dass in bernischen Kirchen kaum Farbfas-

sungen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhalten sind, der Raum optisch entscheidend an Qualität gewinnen und sich näher in Richtung des Originals bewegen würde. Nach Befund erhielten die Fenster gelblich beige marmorierte Einfassungen, die durch feine braune Linien in werkstückähnliche Teile geschieden sind. Die Wandflächen zwischen den Fensterfeldern wurden in einem kräftigen, gegenüber dem Original etwas weniger dunklen Grünton marmoriert, und – kaum wahrnehmbar – durch feine rötliche Fugen in einzelne plattenartige Felder geschieden. An der Decke kontrastiert der weisse Grund mit den Stuckaturen, deren ursprüngliche Farbgebung einen Bezug zur Wandgestaltung herstellt: Während das umlaufende Gesimse in Gelbocker gefasst ist, wird der blassgrüne Marmorgrund des Medaillons im Schiff mit einem dunkelgrünen Kranz aus Eichenlaub eingefasst. Anstelle des Bibelspruchs erhielt die Tafel an der Südwand, wie ursprünglich, die zehn Gebote. Eine wichtige Ergänzung stellte die Nachbildung des fotografisch gut dokumentierten Wandtäfers im Schiff dar, vor allem aber die Rückführung des Chorgestühls und der Kanzel in den Zustand vor deren Purifizierung 1967; die damals entfernten, an Basis und Kapitell messingbeschlagenen schwarzen Säulen wurden ebenso rekonstruiert wie die gitterartige Bekrönung des Kanzeldaches aus Eisen. Kompromisse mussten bei der übrigen Bestuhlung eingegangen werden. An Stelle der 1967 gefertigten Bänke im Heimatsstil traten Einzelstühle in aktueller Formensprache. Dieser Entscheid führte zu einem einheitlichen Bodenbelag in der ganzen Kirche, weil im Schiff nicht mehr zwischen Bankbereich und Gang unterschieden werden konnte. Die knappen Höhenverhältnisse über der Betonplatte, die 1967 im Zuge einer teilweisen Unterkellerung eingegossen worden war, liessen die Verlegung von grossformatigen Sandsteinplatten nicht zu, weil auch noch ein Heizregister Raum beanspruchte, so dass die Wahl auf einen sandsteinähnlich eingetönten Anhydritbelag fiel.

Zunehmend wird die Denkmalpflege mit Sakralbauten konfrontiert, die im 20. Jahrhundert renoviert und oft mit entsprechendem Substanzverlust tief greifend umgestaltet worden sind. In Anbetracht der kritisch gewordenen Finanzsituation der öffentlichen Hand gehören die aufwändigen Gesamtrestaurierungen der Vergangenheit an. Trotz knappem Budget und anderen einschneidenden Randbedingungen – dazu zählen auch unumkehrbare Veränderungen geringer Qualität – gelingen hin und wieder überraschende und erfreuliche Verbesserungen, wie das Beispiel Huttwil eindrücklich belegt.

Am 7. Mai 2004, 17.30 Uhr, wird die Restaurierung durch Denkmalpfleger, Restaurator und Historiker gewürdigt.

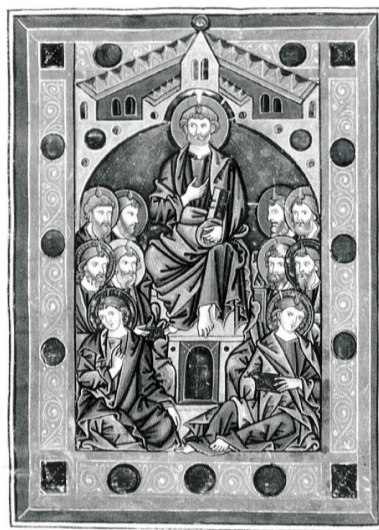
Jürg Rettenmund
Hans Peter Würsten

Die Bibliothek Rheinau. Handschriften aus dem Mittelalter

Predigerchor, Zürich

Die Bibliothek des Benediktinerklosters Rheinau gelangte nach dessen Auflösung im Jahr 1862 zum grössten Teil in die Zürcher Kantonsbibliothek. Nach dem Tod des letzten Rheinauer Abtes Leodegar Ineichen (1810–1876) wurden die Bücher aus dessen Besitz in die Stiftsbibliothek Einsiedeln integriert. Die 12 000 Bände, die per Regierungsratsbeschluss vom 20. März 1863 in die Kantonsbibliothek kamen, stellen einen wichtigen Grundstock des Bestandes der 1914 gegründeten Zentralbibliothek Zürich dar.

Die Ausstellung im Predigerchor stellt erstmals eine grosse Auswahl der mittelalterlichen Handschriften aus Rheinau vor: knapp 60 Handschriften von über 200. Unter den Rheinauer Handschriften des Mittelalters ragen Pergamentcodices von europäischem Rang heraus, wie das Reichenauer Verbrüderungsbuch (Ms. Rh. hist. 27), das der rührige Pater Moritz Hohenbaum van der Meer 1787 als Leihgabe nach Rheinau gebracht hatte. Aus dem bedeutenden Kloster Reichenau stammt auch ein ottonisches Sakramentar (Ms. Rh. 75) sowie der früheste überlieferte Grundriss der Grabeskirche in Jerusalem (Ms. Rh. 73). Unter den illuminierten Handschriften sind in der Ausstellung der Sammelband mit Graduale, Sakramentar und Lektionar zu sehen (Ms. Rh. 14); das Titelbild zeigt Maria mit Kind flankiert vom Rheinauer Patron, dem heiligen Fintan und Abt Heinrich. Der so genannte Rheinauer Psalter des 13. Jahrhunderts (Ms. Rh. 167) zählt zu den Spitzenwerken der gotischen Malerei. Der suggestiven Kraft der leuchtenden Far-



Pfingsten, Titelbild zu Psalm 101(102) aus dem Rheinauer Psalter, Ms. Rh. 167, f. 128v, Mitte des 13. Jahrhunderts. (ZBZ)