

Institut d'histoire de l'art et de muséologie  
de l'Université de Neuchâtel



# THESIS

CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE  
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE

8, 2006



**THESIS**

**CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE  
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE**

**8, 2006**



**THESIS**

**CAHIER D'HISTOIRE DES COLLECTIONS ET DE MUSÉOLOGIE  
ZEITSCHRIFT FÜR SAMMLUNGSGESCHICHTE UND MUSEOLOGIE**

**8, 2006**

**REVUE SEMESTRIELLE PUBLIÉE PAR  
L'INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART ET DE MUSÉOLOGIE DE  
L'UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL**

© Éditions Alphil, 2007  
Case postale 5  
2002 Neuchâtel 2  
Suisse

[www.alphil.ch](http://www.alphil.ch)



© Institut d'histoire de l'art et de muséologie  
Faculté des lettres et sciences humaines  
Université de Neuchâtel  
2000 Neuchâtel, Suisse

Imprimé en février 2008, Neuchâtel

DOI : 10.33055/Thesis.2006.008.01

ISSN 1660-3435

**Comité scientifique et de rédaction :**

Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel, directeur ([pierre-alain.mariaux@unine.ch](mailto:pierre-alain.mariaux@unine.ch)) ; Lucas Burkart, Universität Luzern ([lucas.burkart@unilu.ch](mailto:lucas.burkart@unilu.ch)) ; Philippe Cordez, Humboldt Universität, Berlin et École des hautes études en sciences sociales, Paris ([philippecordez@yahoo.fr](mailto:philippecordez@yahoo.fr)) ; Pascal Griener, Université de Neuchâtel ([pascal.griener@unine.ch](mailto:pascal.griener@unine.ch)) ; Yann Potin, Université de Paris I ([yann.potin@freesbee.fr](mailto:yann.potin@freesbee.fr)) ; Tristan Weddigen, Universität Bern ([tristan.weddingen@unibe.ch](mailto:tristan.weddingen@unibe.ch)).





ANDREAS BRÄM

## SCHATZRÄUME

### SAKRISTEIEN UND SCHATZKAMMERN GOTISCHER KATHEDRALEN FRANKREICHS

Studien zu Sakristeien, Schatzkammern und verwandten Nebenräumen mittelalterlicher Kathedralen wie Bibliotheken und Archivräumen fehlen und selbst in umfangreichen Baumonographien werden sie meist nur am Rande erwähnt<sup>1</sup>. Dies liegt an ihrer vielfältigen zeitlichen Stellung im Bauverlauf einer Bischofskirche, an der grossen formalen Bandbreite, an der variablen Lage im Bauegefüge und der damit verbundenen Schwierigkeit, sie im Rahmen einer Bautypologie einzuordnen. Selten sind Sakristeien in einem Zug mit dem Kathedralneubau entstanden, hat doch bei Baubeginn der Chor Neubau meist die Ressourcen gebunden, so dass Annexbauten erst in einem fortgeschrittenen Stadium realisiert werden konnten, wenn sie auch oft bereits im „Masterplan“ vorgesehen waren. Sakristeien und Schatzkammern sind somit häufig als Ein- oder Anbauten hinzugefügt worden. Sie liegen als *hors d'œuvre*-Kleinbauten neben

---

<sup>1</sup> Vergleichende Arbeiten zu Sakristeien und Schatzkammern sind ein Desiderat der Forschung. RONIG 1972 widmet sich einigen romanischen Bauten. Vorzüglich in einem verwandten Bereich: DESCOEUDRES 1983. Die vergleichende Übersicht der entwicklungsgeschichtlich bedeutendsten nordfranzösischen Kathedralen ist Teil einer grösseren Studie zur hoch- und spätmittelalterlichen Sakristei und Schatzkammer.

dem Chor oder dem Querhaus der Kirche, oder – weit seltener – neben dem Kirchenschiff.

Sakristeien und Schatzkammern sind keine Erfindung gotischer Kirchenbaukunst, doch werden sie aufgrund von Veränderungen der Liturgie und der Zunahme von Preziosen aller Art im Kirchenschatz in der gotischen Architektur allgemein üblich, während in romanischen Sakralbauten – wo eigene Sakristeien noch nicht durchwegs üblich waren, soweit dies aufgrund der Überlieferungslage zu beurteilen ist – nicht selten Reliquiare und weitere Objekte des Kirchenschatzes in Wandarmarien, in Kisten, in der Krypta oder im Altar sicher verwahrt werden konnten. Häufig konnten sie im Chor oder einem anderen Raum, durch ein Gitter geschützt, den Gläubigen präsentiert werden. So schrieb Bernhard von Angers zu Beginn des 11. Jahrhunderts über die Basilika von Conques in leuchtenden Worten von den „glänzenden Reichtümern der Schatzkammer, wo goldenes und silbernes Geschmeide in reichen Formen, dazu Zierrat, Chorgewänder und geschnittene Steine“ liegen, die von einem Gitter aus Eisen geschützt seien, das er als „die schönste Zier der Kirche“ nach dem Kirchenschatz selbst bezeichnete<sup>2</sup>. Zum Bauprogramm einer gotischen Kathedrale gehören dann durchwegs eine Sakristei und eine Schatzkammer; die zeitgenössischen Bezeichnungen lassen sich im übrigen nicht scharf trennen<sup>3</sup>.

Die heutige Sakristei der um 1140 unter Erzbischof Henri Sanglier begonnenen Kathedrale von Sens, neben dem Suger-Chor in Saint-Denis der zweite Gründungsbau der Gotik, wurde in den Jahren 1742-1747 unter Bischof Languet de Gergy (1730-

<sup>2</sup> *Le trésor de Conques* 2001, S. 9. Bernhard von Angers, *Liber miraculorum sanctae Fidis*, Hrsg. Luca ROBERTINI, Biblioteca di Medioevo Latino 10, Spoleto 1994. In der zweiten, unter Odolrich (1031-1065) und Etienne II. (1065-1087) errichteten Kirche wurde der Chor mit einem Gitter geschlossen, das noch vorhanden ist. DEYRES 1971.

<sup>3</sup> MASSER 1966, S. 156. Die Abteikirche von Saint-Denis wird im folgenden ausgeklammert, obwohl ihr Westbau und der 1144 geweihte Chor als Gründungsbauten der gotischen Kirchenbaukunst schlechthin gelten. Die Schatzkammer stand in Saint-Denis als Anbau am südlichen Westturm, während die Sakristei im südlichen Chorbereich lag.

1753) errichtet, doch lässt sich aus dem Kostenvoranschlag zum barocken Neubau und weiteren Quellen ein präzises Bild von der zweistöckigen, frühgotischen Sakristei gewinnen<sup>4</sup>. Der Zugang vom Seitenschiff im ersten südlichen Langchorjoch mit einer ebenerdigen Tür, einer Treppe ins Obergeschoss und der Verblendung des Eingangs mittels dreiteiliger Arkatur mit Plattenmauerwerk und Knospenkapitellen über feinen Säulchen aus der Bauzeit der Kathedrale sind unverändert erhalten (Abb. 1). Die in einem Zug mit der Aussenmauer des südlichen Langchors errichteten Partien des Sakristeizugangs lassen keinen Zweifel daran, dass diese in einem Zug mit dem Sener Chor ab 1140 gebaut wurde<sup>5</sup>. Aus den Planungen des um die Mitte des 18. Jahrhunderts errichteten Neubaus geht hervor, dass sich in der südöstlichen Ecke der Sakristei die romanische, aus dem Vorgängerbau übernommene Kapelle Saint-Laurent anschloss und südlich der zur Zeit Heinrichs II. errichtete Nordflügel des erzbischöflichen Palastes mit dessen Verlängerung bis zur südlichen Aussenmauer im Jahr 1620 die Sakristei weitgehend im Neubau verschwand<sup>6</sup>. Die Quellen berichten im Obergeschoss von einer „chambre du clerc chargé de la surveillance nocturne“ und ergänzen, die Räume seien mit Kreuzrippengewölben gedeckt<sup>7</sup>. Weitere Hinweise auf die Sakristei bieten die Akten zum Raub der „Sainte-Coupe“ im Jahr 1541<sup>8</sup>. Daraus geht hervor

<sup>4</sup> Jacques HENRIET, „La cathédrale Saint-Étienne de Sens: Le parti du premier maître et les campagnes du XII<sup>e</sup> siècle“, in: DERS., *À l'aube de l'architecture gothique, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté* 789, Paris 2005, S. 173-267. Der Kostenvoranschlag «Mesures du Trésor» in den Archives départementales de l'Yonne, G 128, Nr. 50, trägt den späteren Titel «Devis pour la construction d'un nouveau Trésor». Die Grösse der alten Sakristei wird mit 28 x 18 Fuss (9 x 5,8 m) angegeben. 13 Fuss (4,2 m) sei die Höhe des Erdgeschosses, 18 Fuss (6 m) diejenige des Obergeschosses. PORTIGLIA/SAUNIER-PERNUIT 1989.

<sup>5</sup> Zur Baugeschichte HENRIET (Anm. 4).

<sup>6</sup> Der Bau des Nordflügels mit der Treppe von Jean du Perron und dem damit verbundenen Abbruch der Kapelle Saint-Laurent führte zu heftiger Opposition des Kapitels. CHARTRAIRE 1894, S. 56-58. Die Laurentiuskapelle stammt aus dem 11. Jahrhundert wurde doch Richier im Jahr 1096 darin begraben. Die Lage dieser Kapelle lag gemäss Ms. 175, der Bibliothèque municipale von Auxerre, „dans l'enclos de l'archevêché derrière le Trésor“. Zitiert nach CHARTRAIRE, S. 47, Anm. 1.

<sup>7</sup> CHARTRAIRE (Anm. 6), S. 48, „sous la clef de l'ogive“.

<sup>8</sup> PORÉE 1904.

dass im Obergeschoss („trésor d'en haut“) Reliquiare lagerten, während im Erdgeschoss („trésor d'en bas“) die liturgischen Gewänder hingen<sup>9</sup>. Beim Umbau im 18. Jahrhundert integrierte man die alte Sakristei, die nun als Schatzkammer genutzt wurde, während der südliche Anbau nach Osten halbrund schloss und im Untergeschoss als Sakristei diente, ferner im Oberschoss die Privatkapelle der Erzbischöfe eingerichtet wurde. Der Schatz zählt heute zu den hervorragenden des französischen Mittelalters, doch nur wenige Objekte stammen aus der Bauzeit<sup>10</sup>.

Wie in Sens sind auch Sakristei und Schatzkammer des unter Bischof Simon de Vermandois (1122-1148) und seinem Nachfolger, Baudoin II. (1148-1167), um die Mitte der vierziger Jahre des 12. Jahrhunderts in die Wege geleiteten Neubaus der Kathedrale von Noyon Trabanten aus der Bauzeit (Abb. 2-3)<sup>11</sup>. Es ist unbestritten, dass die ungewöhnlich aufwändigen Anbauten – hier nördlich der Kathedrale, wo auch der Kreuzgang lag – in die auf die Errichtung des Chorraumes folgende Bauphase gehören; die Datierung der Bauarchologen schwankt aber zwischen 1155/60-1170 und 1170-1185<sup>12</sup>. An der Ostseite des Nordquerhauses wurde eine zweigeschossige, repräsentative Schatzkammer errichtet. Die querrechteckige, kreuzrippengewölbte Kammer diente in erster Linie zur Lagerung liturgischer Gewänder („revestiaire“), der kleine mit einem unregelmässigen Gewölbe gedeckte Raum nördlich davon für die Archivalien („chartrier“). Im südlichen Teil erlaubt ein Portal den Zugang von Osten ins Nordquerhaus. Die Kammer war einst mit Glasfenstern

<sup>9</sup> PORÉE 1904, S. 10, 12 « saintes reliques et les robes, surplis, chappes ».

<sup>10</sup> JULLIOT 1877.

<sup>11</sup> Daten zur Bauzeit resultieren aus der Translation von Eligius-Reliquien im Jahr 1157 und von Godeberta-Reliquien im Jahr 1167. Eugène LEFÈVRE-PONTALIS, „Histoire de la cathédrale de Noyon“, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes* 60, 1899, S. 457-490 und 61, 1900, S. 283-300. Charles SEYMOUR, *La cathédrale de Noyon au XI<sup>e</sup> siècle*, GENÈVE 1975, S. 31f. und 38f.

<sup>12</sup> *La Ville de Noyon*, Cahiers de l'inventaire 10, Hrsg. Pierre DUBOIS, u.a., Paris 1987, S. 80, als zweite Bauphase, zeitgleich mit dem Nordtransept bezeichnet. Nach SEYMOUR (Anm. 11), S. 39ff. gehören sie als Anbauten ans Nordtransept in die dritte Bauphase der Kathedrale.

mit Szenen der Vita des hl. Pantaleon ausgestattet, die heute im Chor hängen. Eine Wendeltreppe zwischen dem Erdgeschoss und dem Transept-Halbrund erschliesst das Obergeschoss mit den beiden rippengewölbten Schatzkammern. Einzigartig ist bei einer Schatzkammer die grosse Rosette, und generell die gelungene Fassadierung dieses weitgehend freistehenden, auf Fernwirkung angelegten Baukörpers<sup>13</sup>. Nördlich des Querhauses schliessen zwei quadratische Räume für die Sakristei an. Sie beschliessen den Kreuzgang nach Osten, treten aber seit dem 1506 in Holz errichteten Neubau für die Bibliothek von Osten her nicht mehr in Erscheinung. Trotz der exzessiven Restaurierung von Sauvage et Mozet in den Jahren 1862-1876 vermitteln die erhaltenen Bauten einen ausgezeichneten Eindruck von Annexbauten der Kathedrale für den Schatz. Eine einzigartige Gruppe von Schränken und Koffern des 13. bis 15. Jahrhunderts zeigt, wie solche Annexräume eingerichtet waren<sup>14</sup>.

Zu den Trabanten zählt auch die Sakristei der Kathedrale Notre-Dame in Paris, die Eugène Viollet-le-Duc in seinem *Dictionnaire raisonné* nach Zeichnungen im Zustand vor dem Neubau durch Jacques-Germain Soufflot in den Jahren 1756-1760 publizierte (Abb. 4)<sup>15</sup>. Der querrechteckige Baukörper war zwischen Kirche

<sup>13</sup> Chantal HARDY, „La rose de Notre-Dame de Noyon et sa place dans la technique et le décor du troisième chantier de la cathédrale“, in: *Revue d'art canadien* XIII, 1986, 1, S. 7-21.

<sup>14</sup> Im Jahr 1783 wurde eine Schatzkammer in der zweiten südlichen Kapelle des Deambulatoriums eingerichtet: «dans le nouveau trésor construit vis-à-vis la porte collatérale du côté de l'épître dans la galerie basse qui règne autour du chœur». Archives départementales de l'Oise, G 1358. Zu den Möbeln *La Ville de Noyon* (Anm. 12), S. 111-118.

<sup>15</sup> Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, 10 Bde., Paris 1854-1868, Bd. 8, S. 69-71. Alain ERLANDE-BRANDENBURG, „Le grand dessein de Maurice de Sully (1160)“, in: *Notre-Dame de Paris, Un manifeste chrétien (1160-1230)*, Colloque organisé à l'Institut de France le vendredi 12 décembre 2003, Hrsg. Michel LEMOINE, Turnhout 2004, S. 71-92. Marcel AUBERT, *La Cathédrale Notre-Dame de Paris, Notice historique et archéologique*, Paris 1945. Francis SALET, „Notre-Dame de Paris, État présent de la recherche“, in: *La Sauvegarde de l'art français* 1982, S. 89-113. Michael DAVIS, „Splendor and Peril, The Cathedral of Paris, 1290-1350“, in: *The Art Bulletin* 80, 1998, S. 34-66. Jean-Marie PÉROUSE DE MONTCLOS, *Jacques-Germain Soufflot*, Paris 2004, S. 120.

(B) und Bischofspalast (G) eingepasst. Vom dritten südlichen Nebenchorjoch führte eine fünfstufige Treppe ins Untergeschoss und daneben eine zweite ins Obergeschoss, wo eine Schatzkammer untergebracht war (C, D)<sup>16</sup>. Für die Datierung in die Zeit des Bischofs Maurice de Sully (1160-1196) blieb der Autor den Nachweis schuldig, aber aufgrund der Detailformen scheint die zeitliche Einordnung ins letzte Drittel des 12. Jahrhunderts richtig. Jahrhunderte später hat Bischof Etienne de Poncher (1503-1524) am Bischofspalast eine Galerie (E) angebaut und gleichzeitig eine Passage im Untergeschoss der Sakristei geöffnet (H). Viollet-le-Duc ersetzte schliesslich mit Jean-Baptiste Lassus im Jahr 1848 Soufflotts Sakristei durch einen Neubau.

Einzigartig ist die Lage von Sakristei und Schatzkammer der Kathedrale von Laon (Abb. 5-6). Im Zug der Chorverweiterung in den Jahren 1205-1220 wurde zwischen diesen und die Querhausapsiden je ein gleichartiger quadratischer Baukörper gesetzt<sup>17</sup>. Die Kleinbauten mit jeweils vier, von einer zentralen Säule gestützten und in Wandkonsolen laufenden Gewölbejochen, sind weitgehend identisch<sup>18</sup>. Wahrscheinlich war für die unter Bischof Gauthier de Mortagne (1155-1174) initiierte Kathedrale noch keine eigene Sakristei geplant, und so kam es erst im Zuge von veränderten liturgischen Ansprüchen mit der Chorvergrösserung unter Bischof Roger de Rosoy (1175-1207) und seinem Nachfolger zur Errichtung der Kleinbauten, deren Zusammenhang mit dem Reliquienimport im Zuge der Plünderung Konstantinopels 1204 noch zuwenig erforscht ist.

<sup>16</sup> VIOLLET-LE-DUC (Anm. 15), Bd. 8, S. 69. K bezeichnet ein vom Autor vorgefundenes Fenster im Strebepfeiler.

<sup>17</sup> Der ursprünglich halbrund geschlossene Chor gehört in die erste Baukampagne von 1150-1170. W.W. CLARK/R. KING, *Laon Cathedral*, Architecture, 1, Courtauld Institute Illustration Archives, London 1983, S. 48-51.

<sup>18</sup> Die schräg laufende Mauer in der nordöstlichen Ecke des Sakristei entstand wohl weil der Bau mit der Verlängerung der Strebemauer der nördlichen Querhauskapelle initiiert wurde. Das Fenster von der Sakristei in diese Kapelle wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt vermauert.

In Troyes wurde im ersten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts die Kathedrale neu errichtet und dabei anstelle der dritten südlichen Chorkapelle eine Schatzkammer eingebaut (Abb. 7-8)<sup>19</sup>. Dass es sich hier wohl um die erste nicht als Trabant geplante und realisierte gotische Schatzkammer handelt, zeigt ein Blick auf den Grundriss: An ein 5/10 Chorpolygon schliesst ein ungewöhnliches Chorhalsjoch an, das über den Vorchor hinausragt, breiter als die Chorjoche ist und an Stelle der nördlichen Chorkapelle im Süden die zweijochige, zweigeschossige Schatzkammer aufnimmt, deren Untergeschoss nur durch eine kleine Pforte vom Chorumgang her zugänglich war<sup>20</sup>. Der Zugang ins Obergeschoss erfolgte über eine Wendeltreppe in der Ostmauer der westlich anschliessenden Sakristei, die, wie dem Fenstermasswerk und der Konsol- und Schlussstein-Plastik nach zu urteilen, frühestens gegen Ende des 13. Jahrhunderts errichtet wurde<sup>21</sup>. Auf halber Höhe zweigte ein zur Seite hin offener, überdeckter Übergang ab, über den man das Obergeschoss der Schatzkammer durch eine Tür in der südlichen Stirnwand betreten konnte. Das Erdgeschoss der Schatzkammer ist ein niedriger überwölbter Raum von zwei Jochen, der gegen den Chorumgang um etwa einen Meter abgesenkt ist. Obwohl die Quellen für das 13. Jahrhundert fehlen, deutet alles darauf hin, dass der Schatz im Obergeschoss aufbewahrt wurde, während im Erdgeschoss die liturgischen Gewänder lagerten<sup>22</sup>.

Die Bauzeit des Cathedralchors von Troyes war lange umstritten, heute haben sich als Eckdaten die Jahre 1199 und 1223, dem Jahr als Bischof Hervé (1207-1223) in der Axialkapelle begraben

<sup>19</sup> Plan aus Anne-François ARNAUD, *Voyage archéologique et pittoresque dans le département de l'Aube et dans l'ancien diocèse de Troyes* 1837-1843, S. 128-182. Norbert BONGARTZ, *Die frühen Bauteile der Kathedrale in Troyes, Architekturgeschichte hliche Monographie*, Freiburg i. Br. 1979. Stephen MURRAY, *Building Troyes Cathedral, The Late Gothic Campaigns*, BLOOMINGTON 1987.

<sup>20</sup> Der kleine rechteckige Raum misst innen 7,45 m x 4,5 m.

<sup>21</sup> Ihr Obergeschoss wurde im 19. Jahrhundert abgetragen und neu gebaut. Bongartz (Anm. 19), S. 57 noch sichtbar auf einer Zeichnung von Millet.

<sup>22</sup> Joseph ROSEROT DE MELIN, *Bibliographie commentée des sources d'une histoire de la cathédrale de Troyes*, 2 Bde. Troyes 1966-1970, Bd. 1, S. 52-90 zu den Annexbauten der Kathedrale. Die erste Quelle „in thesauro ecclesie“ datiert aus dem Jahr 1362.

wurde, allgemein etabliert. Zur exakten Datierung des Baubeginns fehlen aber die Quellen, weitere Schwierigkeiten resultierten aus einem Meisterwechsel – vom Chorumgangsmeister zum Vorchormeister, und dem damit verbundenen Planwechsel gegen 1210 – nur ein Jahrzehnt nach der Grundsteinlegung<sup>23</sup>. Die Lokaltradition stellte Bischof Hervé als Bauherrn heraus, und übersah lange, dass bereits sein Vorgänger Bischof Garnier de Trainel (1193-1205) den Neubau in die Wege geleitet hatte. Dieser nahm als führende Persönlichkeit ab 1201 am vierten Kreuzzug teil und verstarb bereits 1205, weshalb er keinen grossen Einfluss auf die weitere Entwicklung des Neubaus nehmen konnte<sup>24</sup>. Doch der Grundriss war zum Zeitpunkt von Garniers Abreise gewiss bereits gelegt und mit diesem Lage und Grösse von Chorkapellen und Sakristei<sup>25</sup>. Wie haben hier somit den einzigartigen Fall einer in den Standardgrundriss eines gotischen Umgangschores integrierten Schatzkammer vor uns. Es ist anzunehmen, dass Bischof Garnier vor seinem Aufbruch in den Osten, in den letzten Jahren des 12. Jahrhunderts, als die Planung des Neubaus in die entscheidende Phase gelangte, damit rechnen konnte, eine grosse Zahl prestigeträchtiger Reliquien in seine Heimat zu bringen und dass sein *magister operis* dem zu erwartenden Zuwachs an Preziosen in der konkreten Bauplanung Rechnung trug. Die ungewöhnliche Grundrissfigur mit der Substitution einer Radialkapelle durch die Schatzkammer hängt deshalb mit dem in Aussicht stehenden Reliquienimport ursächlich zusammen.

Bischof Garnier war kein gewöhnlicher Teilnehmer des vierten Kreuzzugs sondern hatte zusammen mit dem Bischof von Soissons, Nivelon de Quierzy (1176-1207), die Funktion des *procurator sanctorum reliquiarum* und *grand aumonier*<sup>26</sup>. Von den nach Troyes gelangten Preziosen hat einzig ein byzantinisches Kästchen überdauert, doch die Unternehmung Garniers haben ihren Niederschlag in der Hochchorverglasung der

<sup>23</sup> BONGARTZ (Anm. 19), S. 250, 252.

<sup>24</sup> Sein Kaplan Jean l'Anglois hatte die Heilige im Jahr 1209 nach Troyes überführt.

<sup>25</sup> Vgl. BRÄM 2007.

<sup>26</sup> Ricardus DE GERBOREDO, „Adventus Faciei S. Johannis Bapt.“, in: *Acta Sanctorum*, V Juni, S. 640. Vgl. Dany SANDRON, *La Cathédrale de Soissons*, Paris 1998, S. 31.

Kathedrale gefunden<sup>27</sup>. In der so genannten *Verriere de la procession des reliques*, die die Erinnerung an die Reliquiengewinnung festhält, ist der Bischof mit der Porphyrvase in der Hand zu sehen, die nach einer alten Tradition die Schale ist, in der Christus das Brot schnitt, als er die Eucharistie instituierte<sup>28</sup>. Im Register darüber steht Garniers Nachfolger Hervé, die Bauarbeiten überwachend, womit im Bildprogramm von Troyes in einzigartiger Weise der Zusammenhang zwischen Reliquienakquisition und Neubau augenscheinlich gemacht wird. Neben dieser in der Lokaltradition als Gral gehandelten und in der französischen Revolution zerstörten Porphyrschale waren die bedeutendsten Reliquien diejenigen der Helena von Athyra, der Tochter des korinthischen Königs Agiel und seiner Gemahlin Gratulia, und zwar weil es hier – völlig gegen die zeitüblichen Partikularreliquien – gelang, den ganzen Körper einer Heiligen zu beschaffen<sup>29</sup>, wovon das Helenafenster im Hochchor zeugt. Weiter konnten Reliquien vom wahren Kreuz, das Haupt des hl. Philippus und der Arm Jakobus' des Älteren beschafft werden. Ein drittes, als *Hierarchien* bekanntes Fenster zeigt den lateinischen Kaiser von Konstantinopel, Heinrich I. mit Innozenz III, weiter rechts, Bischof Hervé mit Erzbischof Pierre de Corbeil von Sens, der ihn in sein Amt einsetzte, und weiter rechts Philippe Auguste mit dem thronendem Bischof Hervé. Der an die Reliquienbeschaffung und den Bau der Kathedrale erinnernde Bilderzyklus erschöpft sich nicht in den Glasfenstern, die in den

<sup>27</sup> André MARSAT, *Le Trésor de la cathédrale de Troyes*, Saint-Léger-Vauban 1986. Elizabeth CARSON PASTAN, „Process and patronage in the decorative arts of the early campaigns of Troyes Cathedral, ca. 1200-1220s“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 53, 1994, S. 215-231. Sylvie BALCON, „Le rôle des évêques dans la construction de la cathédrale de Troyes et la réalisation du décor vitré d'après l'étude des baies hautes du chœur“, in: *L'artiste et le commanditaire aux derniers siècles du Moyen Âge (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Hrsg. Fabienne JOUBERT, Paris 2001, S. 17-35.

<sup>28</sup> NIORÉ 1895, S. 229-240.

<sup>29</sup> Der Schrein der Heiligen wird in Troyes erstmals am 23. April 1229 erwähnt. Constable 1966. Zum Anlass der Reliquienbeschaffung wurde eine Helenavita zusammengestellt. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. lat. 5614. *Vita Sanctae Helenae*, Hrsg. Nicolas CAMUSAT, Promptuarium sacrarum antiquitatum Tricassinæ dioecesis, Troyes 1610, fol. 402v-410v. GEARY 1977. DURAND 1998.

Jahren des Episkopats von Nicolas de Brie (1233-1269) entstanden, sondern wird durch eine Reihe einzigartiger lebensgrosser Bischofsstatuen an den Hochchorpfeilern zwischen Kapitellen und Triforium ergänzt<sup>30</sup>.

Das unregelmässige Chorpolygon von Troyes wurde bei dem 1217 initiierten Chor der Kathedrale von Le Mans übernommen, was vielleicht im Hinblick auf eine Planung für eine vergleichbare Lage der Sakristei am Chorpolygon geschah<sup>31</sup>. Es ist davon auszugehen, dass die Schatzkammer in Troyes auch die Funktionen einer Sakristei übernahm und man erst als der ursprüngliche Bau zu klein wurde, eine eigene Sakristei baute, um die Funktionen zu differenzieren<sup>32</sup>. In der Verlängerung des Südquerhauses kam wohl nach der Wende zum 14. Jahrhundert ein Kapitelsaal auf quadratischem Grundriss mit einer Bibliothek im Obergeschoss hinzu<sup>33</sup>.

Nach dem Feuer in der alten Kathedrale von Troyes in der Nacht des 23. Juli 1188 diente ein Reliquienimport grossen Stils dazu, den Neubau voranzubringen. Der vierte Kreuzzug gab Gelegenheit, an eine genügende Zahl wirkungsmächtiger Stücke zu gelangen, für die die in den Kreis der Chorkapellen integrierten Annexbauten bestimmt waren. Ein Fensterzyklus hält die an der Reliquienbeschaffung und am Bau der Kathedrale beteiligten Protagonisten in einzigartiger Weise für die Nachwelt fest<sup>34</sup>.

Eine mit der Kathedrale von Troyes vergleichbare Lage hat einzig die Sakristei der Kathedrale von Le Mans, doch ist nicht zweifelsfrei zu bestimmen, ob der erst im letzten Drittel

<sup>30</sup> BONGARTZ (Anm. 19), S. 142, datiert um 1240.

<sup>31</sup> Zu Le Mans hier weiter unten.

<sup>32</sup> Die Sakristei wurde in den Jahren 1866-1868 von Eugène Millet durchgreifend restauriert. ROSEROT DE MELIN (Anm. 22), S. 56.

<sup>33</sup> ROSEROT DE MELIN (Anm. 22) I, 45, 65ff, 81ff-90. In den Jahren 1842-1846 wurde das Gebäude zerstört. Bereits 1478 errichtete man die „*librairie nouvelle*“ auf der Südseite des Kathedralschiffs. ROSEROT DE MELIN (Anm. 22), S. 214.

<sup>34</sup> HÉLIOT/CHASTAING 1964/1965. Zu den mit dem vierten Kreuzzug nach Frankreich gelangten Preziosen der *Ausstellungskatalog Byzance, L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992.

des 13. Jahrhunderts realisierte Anbau Teil der ursprünglichen Chorplanung war (Abb. 9-10)<sup>35</sup>. Die Arbeiten an dem, in den Jahren 1220-1225 begonnenen Chor konnten um 1250 weitgehend abgeschlossen werden<sup>36</sup>; ob die vierte Südkapelle unvollendet belassen wurde, oder ob sie zum Bau der Sakristei abgerissen werden musste, lässt sich nicht mehr zweifelsfrei bestimmen<sup>37</sup>. Dass es sich wohl um eine nachträgliche Planänderung handelt, lassen in erster Linie die Profile am Eingang vermuten, die sich von denjenigen benachbarter Kapellen nicht unterscheiden, jedoch deren Ausführung im Eingangsbereich. Im Zug des Chorbaus wurde der Bau somit abgeändert und anstelle der vierten südlichen Chorkapelle eine anspruchsvolle quadratische Sakristei errichtet. Zugleich wurden die Fenster der Radialkapellen vergrößert. Eine Wendeltreppe in der Südwestecke führt in das massive Dachgeschoss, unter dessen Satteldach eine Schatzkammer Platz fand. Detailformen wie die mit drei Dreipässen bekrönten dreiteiligen Masswerkfenster, das in Fialen endende Strebewerk, das umlaufende Kranzgesims und weitere architektonische Formen zeigen den Bau auf der Höhe der Zeit. Der wohlproportionierte Raum mit zentralem Bündelpfeiler lässt an die *Chapter houses* englischer Kathedralen denken, die jedoch auf polygonalen Grundrissen stehen<sup>38</sup>.

Als Initiator der Sakristei steht Bischof Geoffroy d'Assé im Vordergrund, der im Jahr 1277 bereits den Bau des Querhauses in die Wege geleitet hatte<sup>39</sup>. Leider lässt sich nicht bestimmen, ob

<sup>35</sup> Francis SALET, „La cathédrale du Mans“, in: *Congrès archéologique de France* 119, 1961, S. 18-58. Michel BOUTTIER, „La cathédrale du Mans, Nouvelles recherches sur le chœur de la cathédrale“, in: 303, 5, 1985, S. 58-67. Michel BOUTTIER, „Le chevet de la cathédrale du Mans, recherches sur le premier projet“, in: *Bulletin monumental* 161, 2003, S. 291-306.

<sup>36</sup> Bischof Maurice (1216-1231) war Archidiakon von Troyes. *Gallia christiana* XIV, Paris 1856, S. 394 und Abbé A. PRÉVOST, *Le Diocèse de Troyes*, DOMOIS 1923, Bd. 2, S. 85.

<sup>37</sup> Einen *terminus a quo* bezeichnet das Jahr 1217 als Bischof Maurice von Philippe Auguste das Recht bekam, die gallo-römische Mauer abzubrechen; 1221 wird von einem Landkauf im Chorbereich berichtet. Vgl. SALET (Anm. 35), S. 46f. zu den Eckdaten.

<sup>38</sup> Peter FERGUSSON/Stuart HARRISON, „The Rievaulx Abbey chapter house“, in: *Antiquaries journal* 74, 1994, S. 211-255.

<sup>39</sup> SALET (Anm. 35), S. 54.

zeitgleich mit dem prächtigen Neubau bedeutende Stücke in den Kirchenschatz gelangten<sup>40</sup>.

Eine Sakristei und ein Archivgebäude gehörten auch zum Bauprogramm der ab 1210 begonnenen Kathedrale von Reims (Abb. 11-13)<sup>41</sup>. Die Sakristei wurde westlich neben dem Nordquerhaus, in unmittelbarer Nähe zur Totenpforte im Bereich der Aussenmauer eingerichtet. Von aussen tritt der ebenerdig zwischen Querhaus-Westwand und erstem Langhaus-Strebepfeiler liegende kleine querrechteckige Raum lediglich durch die im 19. Jahrhundert erneuerte Fensterreihe in Erscheinung<sup>42</sup>. Der zweite, rechts neben der Sakristeitür liegende Zugang aus dem Nordquerhaus führte zum Rigobert-Brunnen.

Über der Totenpforte, zwischen den mächtigen Strebepfeilern des Nordquerhauses, wurde auf Triforiumshöhe die bis 1895 existierende Archivkammer eingerichtet<sup>43</sup>. Die Totenpforte diente den Mitgliedern des Kapitels als Hauptzugang zur Kathedrale; sowohl die erste Sakristei wie die Archivkammer lagen somit in ihrer Sichtweite, den Kapitelgebäuden gegenüber. Ise Schüssler rekonstruierte das Chartularium als zweigeschossigen Bau mit Benutzerraum und Galerie<sup>44</sup>. Ein einzigartiges Wandgemälde zeigt Guido de Villa Maris († 1340), der vor 1282 als Mitglied des Domkapitels nachzuweisen ist, auf eine Urkunde schreibend, in der Mitte Guillaume de Braye († 1282), als *archidiaconus maior* von Reims in den Jahren 1270-1280 erwähnt, und schliesslich R(adulphus) Thesaurarius († 1299), der noch in seinem Todesjahr in dieser Funktion amtierte (Abb. 13)<sup>45</sup>.

Eine zweite Sakristei lag im südlichen Querhaus; ein Durchgang in der Westwand führte in den als Chorknaben-Sakristei genutz-

<sup>40</sup> Reliquiare und andere Schatzstücke aus dem letzten Jahrhundertdrittel fehlen in Le Mans. ARMINJON/MUEL 1987, S. 63-66.

<sup>41</sup> Richard HAMANN-MAC LEAN/Ise SCHÜSSLER, *Die Kathedrale von Reims*, 3 Bde., Stuttgart 1993ff.

<sup>42</sup> Hamann Mac LEAN/SCHÜSSLER (Anm. 41), 1965, S. 228.

<sup>43</sup> Hamann Mac LEAN/SCHÜSSLER (Anm. 41), S. 140, 143, 190-193ff. 209, 213, 317.

<sup>44</sup> Hamann Mac LEAN/SCHÜSSLER (Anm. 41), S. 201.

<sup>45</sup> Zu den Wandmalerei Hamann Mac LEAN/SCHÜSSLER (Anm. 41) S. 198ff.

ten Raum<sup>46</sup>. Die Einrichtung mehrerer Annerräume in den Neubau der Kathedrale von Reims ist aufgrund der weitläufigen Anlage mit langen Wegen leicht verständlich und liegt auch darin begründet, dass man keine romanische Krypta in den Neubau integrieren konnte, wo wenigstens ein Teil der Reliquien und weitere Stücke des Schatzes sicher deponiert werden konnten<sup>47</sup>.

Neben diesen, von funktionalen Bedingungen geleiteten, architektonisch kaum anspruchsvollen Nebenräumen, ist im 15. Jahrhundert nördlich der Choreinfriedung ein gehobenes *Sacrarium* eingerichtet worden, während die *Maison du trésorier* im Bereich des Hôtel-Dieu nördlich der Langhauses, weit in westlicher Richtung, fast auf Höhe der Fassade lag, wie sie auf den ältesten Vogelschauansichten des 16.-17. Jahrhunderts noch zu sehen ist<sup>48</sup>.

Sakristei und Schatzkammer der unter Bischof Milon von Nanteuil (1217-1234) begonnen Kathedrale von Beauvais wurden im Lauf der ersten Bauphase, in den Jahren 1225-1232, im Winkel zwischen Chor und Nordquerhaus als Reihe kleiner, architektonisch wenig anspruchsvoller Räume angelegt (Abb. 14)<sup>49</sup>. Verschiedene Profile und die unterschiedlichen Steine zeigen, dass die Bauten kaum aus einem Guss entstanden. Die beiden Kammern korrespondieren auf Grundrissebene mit den Chorjochen; zuerst errichtete man die westliche Kammer, anschliessend über irregulärem Grundriss die östliche, deren Wände nicht mit den Aussenmauern parallel laufen. Zum Schluss wurden der westlichen Kammer zwei weitere Geschosse aufgesetzt.

<sup>46</sup> Hamann Mac LEAN/SCHÜSSLER (Anm. 41), S. 220, Abb. 298.

<sup>47</sup> Im Gegensatz zur Kathedrale von Chartres mit romanischer Krypta. Vgl. hier weiter unten.

<sup>48</sup> Vgl. Patrick DEMOUY, *La cathédrale Notre-Dame de Reims, Sanctuaire de la monarchie sacrée*, Paris 1995, Plan 1. Nach Ansichten aus den Jahren 1590 von Claude Chastillon, 1625 von Nicolas de Son und 1645 von Merian.

<sup>49</sup> Stephen MURRAY, *Beauvais Cathedral, Architecture of Transcendence*, Princeton 1989, S. 75f.

Vielschichtiger sind die Annexbauten der Kathedrale von Rouen (Abb. 15-16)<sup>50</sup>. Mit der Vollendung des Chores wurde um 1230 die südliche Umgangskapelle fertig gestellt und ebenso die westlich anschliessende *Vestiaire du chapitre*, deren schräg verlaufende Aussenmauer der in nordöstlicher Richtung führenden *Rue des Bonnetiers* folgt. Die Umgangskapelle wird seit dem 14. Jahrhundert unter dem Namen *Chapelle du Barthélemy* oder *Chapelle du Revestiaire* in den Quellen geführt<sup>51</sup>. Im Jahr 1553 wird sie als *Saint-André en la sacristie* erwähnt, was auf die ursprünglich hier deponierten Reliquien verweist<sup>52</sup>. Die östlich anschliessende *Sacristie des Chanoines*, welche die schräge Aussenmauer der *Vestiaire du chapitre* aufnimmt, ist an den um 1302-1306 errichteten Neubau der als Bischofsgrablege geplanten Marienkapelle angebaut worden<sup>53</sup>. Gegen die Strasse hin heben sich die zweieinhalbgeschossige Paramentenkammer mit einer reich profilierten Fensterreihe im Obergeschoss und die formal angegliche Chorherrensakristei mit breiten Mauerflächen von den weitgehend verglasten Teilen des Umgangschores und der Radialkapellen ab. Im Laufe des 14. Jahrhunderts wurde zusätzlich eine Sakristei westlich der *Portail des libraires* am Nordquerhaus eingerichtet<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Die Kathedrale wurde um 1180 von Westen begonnen; ein Brand unterbrach um 1200 die Arbeiten, doch um 1206 war der Chor bereits in Gebrauch, da darin eine Bischofsweihe stattfand; im Jahr 1237 war die Kirche im wesentlichen vollendet. Dorothee HEINZELMANN, „Rouen, Transept et chœur de la cathédrale au XIII<sup>e</sup> siècle“, in: *Congrès archéologique de France* 161, 2003 (2005), S. 161-171. Dorothee HEINZELMANN, *Die Kathedrale von Rouen*, Münster 2003.

<sup>51</sup> In den Jahren 1372 und 1392 „Chapelle de Saint-Barthélémy dite du Revestiaire“.

<sup>52</sup> HEINZELMANN 2003 (Anm. 50), S. 303.

<sup>53</sup> Wohl erst im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts. HEINZELMANN 2003 (Anm. 50), S. 357. In der Marienkapelle wurde 1306 Bischof Guillaume de Flavacourt beigesetzt.

<sup>54</sup> Gehört zur Querhaus- und Chorbauphase, nachdem das Langhaus weitgehend fertiggestellt worden war. HEINZELMANN 2003 (Anm. 50), S. 201-220. Hartmut KROHM, „Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen“, in: *Aachener Kunstblätter* 40, 1971, S. 40-153. Markus SCHLICHT, *Un chantier majeur de la fin du Moyen Âge, La cathédrale de Rouen vers 1300*, Caen 2005. Ursprünglich lag an der Nordflanke des Querhauses ein Kapellenanbau deren westliches Eingangsportale in der heutigen Sakristei im ehemaligen Kreuzgangsbereich erhalten ist. Nach SCHLICHT, S. 537f., entstand das neue Nordquerhaus als Prestigeobjekt des Bischofs Guillaume de Flavacourt.

Bedeutende Einbauten aus der Entstehungszeit der Kathedrale in den Baukörper sind in Bayeux, Coutances (Abb. 17-18) und Clermont-Ferrand (Abb. 19) erhalten. In Bayeux wurde das Kirchenschiff nach einem Brand im Jahr 1160 unter Bischof Henri II. (1165-1205) neu gebaut<sup>55</sup>; der Chor folgte in den Jahren 1230-1245 unter den Bischöfen Robert des Ablèges († 1231) und Thomas de Fréauville († um 1238)<sup>56</sup>. Die zwei ersten Joche des Chorseitenschiffs sind im Norden von der Schatzkammer und der Petruskapelle und im Süden von der Sakristei, der späteren *Chapelle de la conception*, flankiert. Am Aussenbau treten beide als zweistöckige kubische Baukörper unter Walmdächern in Erscheinung und heben sich von den östlich anschliessenden Seitenkapellen, mit denen sie über ein gemeinsames Traufgesims verfügen, durch die schmalen Fenster ab. Ein nach Bauabschluss in der Schatzkammer installierter, bemalter Schrank, wird im Inventar von 1476 als *Coffre du trésor* erwähnt<sup>57</sup>.

Ins Nordquerhaus der Kathedrale von Coutances wurde eine nach aussen markant in Erscheinung tretende Sakristei mit Kapitelsaal ins Obergeschoss eingebaut, und südlich gegenüber die Johanneskapelle<sup>58</sup>. Dies ist am Aussenbau augenscheinlich, sind doch an der Aussenwand des Nordquerhauses lediglich kleine Fensterschlitze eingelassen, während die Befensterung der Nordseite in der üblichen Art erfolgte. In dem östlich anschliessenden quadratischen Joch ist die Treppe ins Obergeschoss

<sup>55</sup> Maylis BAYLÉ, „Bayeux, cathédrale Notre-Dame“, in: *L'architecture normande au Moyen Âge*, Colloque de Cerisy, Caen 1997, Bd. 2, S. 37-42.

<sup>56</sup> Beide wurden im Schiff begraben, da der Chorbau noch nicht vollendet war.

<sup>57</sup> LAVALLE 1988. François NEVEUX, „Les reliques de la cathédrale de Bayeux“, in: *Les Saints dans la Normandie médiévale*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 26-29 septembre 1996, Hrsg. Pierre BOUET und François NEVEUX, Caen 2000, S. 108-133. Das Inventar von 1476 ist erhalten in der Kapitelsbibliothek als Ms. 199, fol. 71-93. Es ist sechstellig „Le premier est des joyaux d'or et d'argent, capses et reliquaires trouvés et gardés environ le grand autel et en cuer de ladict eglise“. Hier interessiert der zweite Teil „Le second joyaux et ornemens trouvés et gardés en la chambre de hault en coffre du trésor“, die in dem Schrank des 13. Jahrhunderts aufbewahrten Stücke betreffend.

<sup>58</sup> André MUSSAT, „La cathédrale Notre-Dame de Coutances“, in: *Congrès archéologique de France 124, 1966*, S. 9-56. Anne PRACHE, „Le chœur de la cathédrale de Coutances et sa place dans l'architecture gothique du sud-ouest de la Normandie“, in: *L'architecture normande* (Anm. 55), S. 137-152.

untergebracht, während auf der gegenüberliegenden Stelle im Süden das Chörlein der Johanneskapelle zu liegen kommt. Zuverlässige Baudaten zur Kathedrale von Coutances sind nicht überliefert, doch ist der Bau zweifellos unter Hugues de Morville in den Jahren 1208-1238 neu errichtet worden, und zwar von West nach Ost, vielleicht unterbrochen von dem grossen Stadtbrand des Jahres 1218<sup>59</sup>. Im Jahr 1235 waren Chor und Querhaus weitgehend vollendet, konnten doch Altäre eingerichtet und der Bauherr 1238 im Chor begraben werden<sup>60</sup>. Die Lösung von Coutances scheint somit gegenüber Bayeux die zeitliche Priorität beanspruchen zu können. Nach Vollendung der Kathedrale und einer Sedisvakanz in den Jahren 1238-1245 beschwerte sich der Erzbischof von Rouen, Eudes Rigaud, über einen schlecht gepflegten Kirchenschatz<sup>61</sup>.

Die Sakristei der Kathedrale von Clermont-Ferrand kommt am Aussenbau der beiden östlichen Jochen des Langchors ähnlich zur Geltung wie in Bayeux oder Coutances<sup>62</sup>. Im Innern bildet sie einen zweijochigen querrrechteckigen Raum aus, während im westlich anschliessenden Turmjoch die Martinskapelle untergebracht war. Die von Jean Deschamps geplante Sakristei wurde unter Bischof Hugues de la Tour (1227-1249) mit dem Chor im Jahr 1248 begonnen, kurz bevor dieser zum siebten Kreuzzug aufbrach<sup>63</sup>. Die Ostmauer ist mit einer Kreuzigung aus dem letz-

<sup>59</sup> Baudaten nach MUSSAT (Anm. 58).

<sup>60</sup> PRACHE (Anm. 58), S. 144.

<sup>61</sup> *Registrum visitationem archiepiscopi Rothomagensis*, Hrsg. Théodose BONNIN, Rouen 1852, S. 87.

<sup>62</sup> Michael T. DAVIS, „The Choir of the Cathedral of Clermont-Ferrand: The Beginning of Construction and the Work of Jean Deschamps“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 40, 1981, S. 181-202. Bernard CRAPLET, *Dossier du visiteur à la cathédrale de Clermont*, Lyon 1976.

<sup>63</sup> DAVIS (Anm. 63), S. 189. 191 legt die Sakristei in die zweite Bauphase des „Masterplans“. Robert BRANNER, *Saint Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, London 1965, S. 142 setzte den Baubeginn in die Jahre nach 1262/1263 als in Clermont die Hochzeit des zukünftigen Philipp III. und der Isabella von Aragon stattfand. Entscheidend für die korrekte Frühdatierung ist das Testament des Guillaume de Cebazat der 1263 ein Grabmal in der Johannes d. T. geweihten Axialkapelle beanspruchte, was bei einer Bauinitiation in diesen Jahren wohl unmöglich wäre. Archives départementales du Puy-de-Dôme, 3G, 11, P, 9a.

ten Viertel des 13. Jahrhunderts bemalt, die von zwei bewehrten Städten begleitet ist: dem irdischen, die Synagoge symbolisierenden Jerusalem und dem himmlischen Jerusalem, das für die Ecclesia steht.

Die beiden „klassischen“ Kathedralen Chartres und Amiens sind bezüglich ihrer anspruchsvollen, weit nach Baubeginn errichteten Sakristei-Trabanten nördlich des Chores vergleichbar (Abb. 20-23). Für den nach einem Brand im Jahr 1194 in die Wege geleiteten Neubau der Kathedrale von Chartres<sup>64</sup> sind in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre des 13. Jahrhunderts zahlreiche Bemühungen um die Chorausstattung nachzuweisen, die im Zusammenhang mit der Weihe am 24. Oktober 1260 stehen<sup>65</sup>. Ob die Sakristei bereits zur Kirchweihe fertig gestellt werden konnte, ist allerdings umstritten<sup>66</sup>. Mit hoher Wahrscheinlichkeit war sie aber bereits mit dem „Masterplan“ des ausgehenden 12. Jahrhunderts an der heutigen Stelle vorgesehen. Der Anbau steht nicht parallel zur Kathedrale, sondern weicht beträchtlich nach Nordwesten ab, stand somit orthogonal zur merowingischen, im Jahr 1703 abgebrochenen kleinen dreischiffigen Kirche Saint-Serge-et-Saint-Bacche, mit welcher er nördlich verbunden war<sup>67</sup>. Der formschöne Kleinbau ist erstmals in einem Kupferstich von Auguste-Alexandre Guillaumot (1815-1892) aus den Jahren 1850-

<sup>64</sup> Vom Brand berichtet Aubri de Trois-Fontaines, *Chronik*, Hrsg. Paul SCHEFFER-BORCHHORST, MGH SS 23, S. 871. Bereits 1221 bezogen die Chorherren das Gestühl. Eugène DE LÉPINOIS und Lucien MERLET, *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, 3 Bde., Chartres 1862, Bd. 2, Nr. CCXXXVII, S. 95-96.

<sup>65</sup> Aufgrund des *Cartularium* wissen wir, dass Ludwig IX. im Jahr 1258 zwei Altäre stiftete und zwischen 1255 und 1259 Goldschmiedewerke für den Hochaltar ausgeführt wurden. Anne Prache, „Remarques sur la construction de la cathédrale de Chartres à la lumière de la dendrochronologie“, in: *Monde médiéval et société chartraine*, Actes du colloque international 8-10 septembre 1994, Hrsg. Jean-Robert ARMOGATHE, Paris 1997, S. 75-79, 79. Für unser Thema bedeutend: VAN DER MEULEN 1974. John JAMES, *Chartres – les constructeurs*, 3 Bde., Chartres 1978-1984.

<sup>66</sup> Brigitte KURMANN-SCHWARZ/Peter KURMANN, *La cathédrale de Chartres*, La Pierre-qui-vire 2001, datieren S. 424 stilistisch nach 1260.

<sup>67</sup> Maurice JUSSELIN, „La Chapelle Saint-Serge-et-Saint-Bacche ou Saint-Nicolas-aucloître à Chartres“, in: *Bulletin monumental* 99, 1940, S. 133-155. Grundriss und Lageplan S. 139 angefertigt am 3. Mai 1702 nach Originalzeichnung des Chorherrn Claude Estienne.

1857 festgehalten. Dieser Stich entstand nach einer Zeichnung, die unter der Leitung von Jean-Baptiste Lassus (1807-1857), dem Restaurator der Kathedrale ab 1848, angefertigt worden war (Abb. 20)<sup>68</sup>.

Die Chartrezer Sakristei musste nicht neu fundamementiert werden, sondern sie konnte auf dem Untergeschoss errichtet werden, das mit dem gotischen Chorbau auf älteren Fundamenten zu stehen kam. Nach James richtete man auf dieser Plattform in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in einem Provisorium – wohl aus Holz – das „Baubüro“ ein<sup>69</sup>.

Die Sakristei ist vom zweiten nördlichen Nebenchorjoch aus über eine Korridor zugänglich, der geschlossen wurde, als man auf der Seitenschiffausseneseite Wimperge anbrachte. Das Portal an der Innenseite ist stilistisch in die neunziger Jahre des 12. Jahrhunderts anzusetzen, wurde aber beim Bau der Sakristei erweitert<sup>70</sup>. Die Sakristei kam somit an der Nordseite zwischen der alterwürdigen Kirche und der neuen Kathedrale zu liegen, wo einst die Bauten der Chorherren standen, was zusätzlich an mehreren Türen nachzuweisen ist, die von den Strebepfeilern der Kathedrale ins Leere führen, ursprünglich aber über Brücken den Zugang von den Nebenbauten in die Kirche ermöglichten. Die tragende Steinbrücke gehört nicht zur Konzeption, die mit der Langchoraussenmauer festgelegt wurde, war doch an der Mauer keine tragende Arkade vorgesehen, welche diese aufgenommen

<sup>68</sup> Jean-Michel LENIAUD, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Paris, 1980.

<sup>69</sup> JAMES (Anm. 65), Bd. 2, S. 115-119, v.a. 115, Anm. 29.

<sup>70</sup> JAMES (Anm. 65), Bd. 3, S. 575-578, 577 zum Baubeginn der Sakristei um 1240; S. 578 zur Zweitverwendung des Sakristeiportals im Nebenchor. Unter den Bauarchäologen ist umstritten, ob die wohl im sechsten Jahrzehnt errichtete Sakristei die erste war, oder ob an dieser Stelle ein älterer Vorgänger stand. Vgl. VAN DER MEULEN (Anm. 66), S. 20.

hätte<sup>71</sup>. Die Sakristei wurde somit gegen 1260 an der Stelle gebaut, die bereits mit dem Chor Neubau dafür vorbereitet worden war. Der Druck zum Bau einer Sakristei anlässlich des Neubaus der Kathedrale war wohl gering, da in der Krypta genügend Platz für Nebenräume und die sichere Verwahrung von Preziosen bestand. Darüber hinaus gab es im dritten Joch der Chorsüdseite neben dem Gestühl eine Tribüne, auf der die wichtigsten Schreine mit Reliquien der vier Bischöfe merowingischer Zeit Solemnis/Solenne, Lubinus/Lubin, Kaletrikus/Calétric und Bertharius/Béthaire dauernd erhöht und damit vor Zugriff sicher aufgestellt waren. Claudine Lautier vermutete, das Karlsfenster zeige die Aufstellung dieser Schreine (Abb. 22)<sup>72</sup>. Auf dem Baldachin eines Altars sind die Vorderseiten dreier Schreine zu sehen, wohl in Anlehnung an die reale Präsentation in Chartres. Die geschützte Aufstellung der bedeutendsten Schreine soll bereits auf die romanische Kathedrale zurückgehen, berichtet doch das Chartularium, dass im 11. Jahrhundert Jean le Sourd, der Arzt Heinrichs I., eine *estrade recouverte d'argent* für die Schreine konstruieren liess<sup>73</sup>. Generell macht der Fensterzyklus des 13. Jahrhunderts die Präsenz der Reliquien sinnfällig, von denen in Chartres besonders zahlreiche in Altären eingeschlossen waren<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> VAN DER MEULEN (Anm. 65), S. 20 zeigte, dass der Bogenanfänger unschön in den Sturz des darunterliegenden Kryptafensters hineingehauen wurde, was auf eine ursprünglich hölzerne Brückengalerie schliessen lässt.

Das Treppentürmchen in der Südwestecke der Sakristei wurde in den Jahren 1310-1311 hinzugefügt. Der Kapitelsaal östlich des Chores war über einen Gang zwischen Axialkapelle und erster südlicher Chorkapelle zugänglich. Ein Diakon bestimmt in seinem Testament einen Betrag zur Vollendung einer Wendeltreppe im Bereich der Sakristei „pro quadam [co]clea, in vulgari vocata viz lapidea, existente in ecclesia Carnotensi, a parte revestiarum, perficienda“. Abbé BULTEAU, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 2 Bde., Chartres <sup>2</sup>1887, 2, S. 136.

<sup>72</sup> Claudine LAUTIER, „Les vitraux de la cathédrale de Chartres, Reliques et images“, in: *Bulletin monumental* 161, 2003, S. 3-97, S. 39.

<sup>73</sup> LAUTIER (Anm. 72), n. 34. De LÉPINOIS/MERLET (Anm. 64), Bd. 3, S. 2, VIII calend. de janvier/Obiit Johannes medicus qui capsarum sedem deargentatam construxit.

<sup>74</sup> LAUTIER (Anm. 72). Das erste Inventar stammt aus dem Jahr 1322. *Inventaire des reliques et joyaux de l'église de Chartres, sans les saints châsses*. Ms. 1008, fol. 84-84v der Bibliothèque municipale von Chartres; das Original wurde 1944 zerstört. Fernand DE MÉLY, *Le Trésor de Chartres 1310-1793*, Paris 1886, S. 100.

Der Initiant des Kathedralneubaus, Renaud de Mouçon, war Teilnehmer des dritten Kreuzzugs, doch scheinen auch mit dem vierten Kreuzzug wieder zahlreiche Reliquien nach Chartres gelangt zu sein. So ein von dem Grafen Louis de Blois 1205 übergebenes Annenhaupt, dazu ein Matthäushaupt von Gervais de Châteauneuf<sup>75</sup>. Mit diesen Reliquienakquisitionen steht der Bau der gotischen Sakristei in keinem direkten Zusammenhang, war er doch längst beschlossene Sache, wenn auch die Realisation noch zwei Generationen auf sich warten liess.

Von der Sakristei und Schatzkammer der Kathedrale von Amiens haben wir nur Kenntnis aufgrund von Fragmenten am Bau und Bilddokumenten, da der Anbau bereits 1759 zerstört wurde (Abb. 23)<sup>76</sup>. Der zweijochige Kleinbau, dessen Satteldach die Höhe der Seitenschiffe erreichte, lehnte sich an die ersten beiden Fenster des nördlichen Nebenchors an, was an den aussergewöhnlichen rechteckigen Masswerkfüllungen abzulesen ist. Zudem waren nur die Krönungen der beiden, von der Sakristei in den Schatten gestellten Chorseitenschiffenfenster verglast, während die Lanzetten blind geblieben waren. Im Untergeschoss lag die Sakristei und darüber die Schatzkammer, wie auf der von François Gérard Scotin gestochenen, 1757 von Jean-Baptiste Daire publizierten Ansicht zu erkennen ist<sup>77</sup>. Aus der Befensterung – kleine rechteckige Schlitze im Westjoch und ein grösseres Spitzbogenfenster nebst Doppelfenster im Obergeschoss – ist zu schliessen, dass im Joch zum Nordquerhausportal die Treppe untergebracht war. Eine präzise zeitliche Fixierung des Sakristeianbaus ist nicht möglich, sind doch die Spuren am Nordchor zu gering und die Detailformen nach der Ansicht des 18. Jahrhunderts zu unspezifisch. Im Gegensatz zur Chartreiser Sakristei ist hier an eine Planung erst in einem fortgesetzten Stadium der Chorausführung

<sup>75</sup> LAUTIER (Anm. 72), S. 57.

<sup>76</sup> Georges DURAND, *Monographie de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens*, 3 Bde., Paris 1901-1903. Stephen MURRAY, *Notre-Dame, Cathedral of Amiens: the Power of Change in Gothic*, Cambridge 1996, v.a. S. 65.

<sup>77</sup> Jean-Baptiste DAIRE, *Histoire de la ville d'Amiens*, 2 Bde., Paris 1757.

der 1220 begonnenen Kathedrale zu denken. Es ist somit nicht zu entscheiden, ob Bernard d'Abbeville (1259-1278) oder Guillaume de Mâcon (1278-1308) den Anbau ausführte<sup>78</sup>. Auf der Nordseite, der Sakristei gegenüber, lagen die Gebäude des Bischofs und ein Kreuzgang, der wohl unter Bischof Guillaume realisiert worden war, ferner die Kirche Saint-Firmin-le-Confesseur<sup>79</sup>.

Der kleine Trabant wurde im 19. Jahrhundert zerstört, als man die Sakristei in die *Chapelle des Macchabées*, den ehemaligen Kapitelsaal aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts im Norden verlegte. Dabei wurden drei Türen an der Nordmauer, von denen zwei in die Sakristei führten geschlossen<sup>80</sup>. Der Schatzkammer- und Sakristei-Anbau an die Kathedrale ist nicht mit einer Welle von Reliquienübertragungen in Zusammenhang zu bringen. Die Amienser Hauptreliquie, das Haupt Johannes des Täufers, wurde bereits um 1206 vom Chorherrn Wallon de Sarton anlässlich des vierten Kreuzzugs in die Picardie gebracht<sup>81</sup>. Die finanziellen Mittel scheinen aber im letzten Jahrhundertdrittel in Amiens ausgezeichnet gewesen zu sein, wurden doch die Schreine der hl. Ulphia und des hl. Firminus vor ihrer Translation 1279 neu angefertigt<sup>82</sup>.

Der Anbau steht am Beginn der Reorganisation des nördlichen Chorbereichs, mit anschliessendem Neubau des Kreuzgangs und weiteren Umbauten am Bischofssitz. Das Nordportal und die Pforte links neben dem Nordquerhaus waren beide dem Bischof vorbehalten<sup>83</sup>.

<sup>78</sup> Vgl. William M. NEWMAN, *Le personnel de la cathédrale d'Amiens (1066-1306)*, Paris 1972.

<sup>79</sup> Pierre DESPORTES/Hélène MILLET, *Diocèse d'Amiens* (Fasti Ecclesiae Gallicanae, Bd. 1), Turnhout 1996, S. 21-23.

<sup>80</sup> Jean BARON, *Description de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens*, Amiens 1900, S. 43.

<sup>81</sup> SALMON 1876. Das erste Inventar des Kirchenschatzes mit dem Titel „*Hec sunt que continentur in thesauro ecclesie Ambianensis reperta visa et ostensa per dominum Hugone de Mosteriolo prepositum custodie aut thesauro predicto et dominum J. Fructerii etc.*“ datiert vom 11. März 1347. DESPORTES/MILLET (Anm. 79), S. 11-12.

<sup>82</sup> Dany SANDRON, *Amiens, La cathédrale*, Paris 2004, S. 15.

<sup>83</sup> Dieter KIMPEL/Robert SUCKALE, *Gotische Architektur in Frankreich*, München 1985, S. 12.

Standardlösungen bieten die Kathedralen von Bayonne, wo im beginnenden 13. Jahrhundert zwischen der ersten südlichen Radialkapelle und dem Kreuzgang eine Sakristei eingerichtet wurde<sup>84</sup>, und von Bordeaux, wo die Sakristei im frühen 14. Jahrhundert im Bereich des westlichen Norquerhauses dazu kam<sup>85</sup>. Ein Sonderfall stellt dagegen die Kathedrale von Angers dar: die Sakristei wurde im Winkel von Chor und Südquerhaus aus dem 13. Jahrhundert und der östlich anschliessenden, stehengelassenen gallo-römischen Mauer unter Guillaume de Beaumont (1203-1240) eingerichtet<sup>86</sup>. Bevor der für die gotische Erneuerung verantwortliche Bischof Guillaume starb, stiftete er dem hl. Maurille einen Schrein und ein Kopfreliquiar. Die Objekte werden im Inventar von 1255 im Armarium des Chores lokalisiert<sup>87</sup>. Eine eigene Schatzkammer hat offensichtlich zu dieser Zeit nicht bestanden<sup>88</sup>.

In vieler Hinsicht von der gallo-römischen Stadtmauer geprägt ist auch die Kathedrale von Senlis (Abb. 24)<sup>89</sup>. Der unter Bischof Thibaud (1150-1155) kurz nach der Jahrhundertmitte begonnene und unter seinem Nachfolger Amaury (1155-1167) fortgeführte Neubau stiess mit dem nördlichen Umgangschor dicht an die Ringmauer; aus Platzmangel musste deshalb auf ein ausladendes

<sup>84</sup> Elie LAMBERT, „Bayonne, Cathédrale“, in: *Congrès archéologique de France* 102, 1939 (1941), S. 522-560. Die wohl mit dem Chor ab 1213 errichtete Sakristei wurde im 15. Jahrhundert mit einer nach Osten anschliessenden Erweiterung ausgebaut.

<sup>85</sup> Der Chor wurde in den Jahren 1280-1310 errichtet, die Sakristei wohl um 1310-1330. Jacques GARDELLES, *La cathédrale Saint-André de Bordeaux*, Bordeaux 1963, S. 173-181 und Plananhang.

<sup>86</sup> André MUSSAT, „La cathédrale Saint-Maurice d'Angers, recherches récentes“, in: *Congrès archéologique de France* 122, 1964, S. 22-36. Louis DE FARCY, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, 4 Bde., Angers 1901-1926.

<sup>87</sup> MUSSAT (Anm. 86), S. 36.

<sup>88</sup> Bischof Guillaume hat weitere Objekte gestiftet; so ist im Schatz ein Olifant von ihm erhalten. Pierre-Marie AUZAS, „Le trésor de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers“, in: *Congrès archéologique de France* 122, 1964, S. 37-48, 39.

<sup>89</sup> Marcel AUBERT, *Monographie de la cathédrale de Senlis*, Senlis 1910. Dominique VERMAND, „La cathédrale Notre-Dame de Senlis au XII<sup>e</sup> siècle, Étude historique et monumentale“, in: *Société d'histoire et d'archéologie de Senlis*, Comptes rendus et mémoires 1983-1985, S. 3-107. Delphine CHRISTOPHE, „Notre-Dame de Senlis, une cathédrale au cœur de la cité“, in: *Positions des thèses pour le diplôme d'archiviste paléographe*, Paris 2002.

Querhaus verzichtet werden, welches im 13. Jahrhundert zugefügt und nach Niederlegung der Stadtmauer ab 1504 neu gebaut wurde<sup>90</sup>. Auf der Südseite integrierte man einen oktogonalen Memorialbau des 10. Jahrhunderts mit den Reliquien der hl. Gervasius und Protasius in den gotischen Neubau, der im 13. Jahrhundert als *vestibulum* und *vestibulum sur revestiarium* auch Aufgaben einer Sakristei übernahm<sup>91</sup>. Vom Treppenturm am nördlichen Langchor führte ein Gang in den Turm der gallo-römischen Ringmauer, der zu einer Michaelskapelle umgestaltet worden war<sup>92</sup>. Hier war wohl auch die erste Schatzkammer des gotischen Neubaus untergebracht<sup>93</sup>. Nördlich der Westfassade baute in den Jahren 1398-1410 der königliche Rat Pierre l'Orfèvre (1346-1410) einen Kapitelsaal mit starker Achsenabweichung an, der auf der abgewandten Seite eine Bibliothek enthielt. Der Anbau wurde im Spätmittelalter als Sakristei genutzt<sup>94</sup>. Die schräg verlaufende nördliche Aussenmauer verlief ebenso entlang der Stadtmauer wie die Aussenwand der von Deslions 1671 an den nördlichen Langchor angebauten Chapelle Sacré-Cœur.

Einige bedeutende, aus der Bauzeit der Bischofskirche stammende Sakristeien sind vollständig verschwunden oder haben Neubauten Platz gemacht. So entstand an der Kathedrale von Bourges im Bereich des dritten Langhausjoches in den Jahren 1448-1449 ein Sakristeineubau samt Bibliothek für die Domherren, den Jacques Cœur finanzierte<sup>95</sup>. Im Jahr 1449 sprachen ihm die

<sup>90</sup> Florian MEUNIER, „Les Chambiges à Senlis, l'art flamboyant sous François I<sup>er</sup>“, in: *Société d'histoire et d'archéologie de Senlis*, Comptes rendus et mémoires 2000-2001, S. 1-22.

<sup>91</sup> VERMAND (Anm. 89), S. 28.

<sup>92</sup> VERMAND (Anm. 89), S. 31f.

<sup>93</sup> Vgl. Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Histoire de l'architecture française du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris 1995, S. 260.

<sup>94</sup> AUBERT (Anm. 89), S. 146-151. Vermand (Anm. 89), S. 28. CHRISTOPHE 2006.

<sup>95</sup> Jean-Yves RIBAULT, „Observations et hypothèses sur la cathédrale de Bourges, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles“, in: *Les cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry* 127, 1996, S. 4-16, 13. Ribaud 1970, S. 389, 406f. in Actes du 93<sup>e</sup> Congrès national des sociétés savantes 1968, Paris 1970.

Kanoniker die alte Sakristei zu, an deren Stelle er eine Kapelle für sich und seine Familie errichten liess.

Dass es neben den angeführten Schatzkammern und Sakristeien noch weitere Varianten gab, um Preziosen vor fremdem Zugriff zu schützen, zeigt die Kathedrale von Bazas (Abb. 25)<sup>96</sup>. In dem um 1233 begonnenen Chor, der Johannes dem Täufer geweihten Kirche, sind vier kleine Räume in die massiven Mauern zwischen die fünf Radialkapellen eingelassen. Die annähernd quadratischen, mit Rippengewölben ausgestatteten Kleinräume sind jeweils von einer Chorkapelle zu betreten und deshalb leicht mit einer massiven Tür zu sichern. Dies war der weit verbreitete Normalfall vieler Kirchen, die sich keine aufwändigen Kammern leisten konnten und Reliquiare und Cimelien deshalb in Wandarmarien des Chores sicherten<sup>97</sup>.

An der Kathedrale von Lodève ist ein älteres Gebäude zu einer Sakristei umgebaut worden (Abb. 26)<sup>98</sup>. Südlich der um 1268-1270 neu errichteten Apsis steht ein hoher kubischer Baukörper auf rechteckigem Grundriss. Das ursprünglich freistehende Gebäude wurde mit der Errichtung der gotischen Kathedrale erweitert, wovon eine Baunaht entlang der rechten Kante des rechten Fensters zeugt. Der untere Teil des Baus war fensterlos, während zwei kleine vermauerte Rundbogenfenster – wohl aus der Bauzeit im 11./12. Jahrhundert – über den hohen Rechteckfenstern des 16. Jahrhunderts mit eleganten Renaissancepilastern zu erkennen sind<sup>99</sup>. Der abweisende, burgähnliche Kubus mit zwei kreuzrip-

<sup>96</sup> Jean VALLERY-RADOT, „Bazas, Cathédrale“, in: *Congrès archéologique de France* 102, 1939 (1941), S. 274-300. Jacques GARDELLES, „La cathédrale de Bazas“, in: *Congrès archéologique de France* 145, 1987, S. 20-37.

<sup>97</sup> Eugène-Emmanuel VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10 Bde., Paris 1858, 1, S. 466-470.

<sup>98</sup> Andreas CURTIUS, *Die Kathedrale von Lodève und die Entstehung der languedokischen Gotik*, Hildesheim 2002, S. 69f.

<sup>99</sup> Der Baukörper ist wohl jünger als der unter Bischof Fulcran (949-1006) errichtete Vorgängerbau.

pengewölbten Jochen wurde mit der Kirche über einen Durchgang zwischen zwei Strebepfeilern verbunden.

Ähnliches gilt für die Kathedrale von Châlons-sur-Marne<sup>100</sup>. Als diese ab 1220/30 im gotischen Stil neu gebaut wurde, liess man westlich des Südquerhauses einen Teil der 1206 aufgehobenen Kollegiatskirche Saint-Nicolas stehen, und zwar einen Riegel von zwei auf vier Jochen, der nun als Sakristei umgebaut und eingerichtet wurde<sup>101</sup>.

Den bedeutendsten Sonderfall französischer Gotik stellt die Sainte-Chapelle zu Paris dar, die als monumentales Reliquiar eine dreifache Aufgabe erfüllt: Schrein für Reliquien, Hofkapelle und Pilgerstätte zu sein<sup>102</sup>. Nach dem Ankauf der Dornenkrone 1239 wurde sie in einem Zug errichtet<sup>103</sup>; der König wollte die kostbaren Reliquien weder der Kathedrale Notre-Dame noch der Abteikirche Saint-Denis übergeben. Stattdessen übereignete er sie der Obhut eines eigens dafür eingerichteten Kollegiums von Kanonikern und liess zu diesem Zweck ein eigenes Gebäude errichten. Die Sainte-Chapelle hatte einen zweigeschossigen kapellenartigen Anbau, der unten die Sakristei und oben den *Trésor des Chartes* enthielt. Die Hauptreliquien wurden aber im zweigeschossigen Ziborienaufbau des Altares der Oberkirche in einem nur vom König aufschliessbaren Armarium gelagert<sup>104</sup>.

<sup>100</sup> Jean-Pierre RAVAUX, *Les cathédrales de Châlons-sur-Marne avant 1230*, in: *Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne* 89, 1974, S. 32-68.

<sup>101</sup> Im Jahr 1809 war die Sakristei baufällig und wurde abgebrochen. Jean-Pierre RAVAUX, „Chapelles et locaux annexes de la cathédrale de Châlons-sur-Marne“, in: *Mémoires de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne* 93, 1978, S. 59-89 und 94, 1979, S. 31-39, 36-38.

<sup>102</sup> Jean-Michel LENIAUD und Françoise PERROT, *La Sainte-Chapelle*, Paris 1991. Inge HACKER-SÜCK, „La Sainte-Chapelle de Paris et les chapelles palatines du Moyen Âge en France“, in: *Cahiers archéologiques* 13, 1962, S. 217-257. Claudine BILLOT, *Les Saintes Chapelles*, Paris 1998.

<sup>103</sup> Das Datum ist im zweiten Translationsbericht überliefert: DE WAILLY 1878.

<sup>104</sup> HACKER-SÜCK (Anm. 102).

Eigene, sogenannte *Maisons de la sacristie*, die meist bei den weiteren Bauten des Kapitels stehen, sind ebenfalls verbreitet und können die Sakristei der Kathedrale ersetzen oder ergänzen und einige ihrer Aufgaben übernehmen; dies gilt für die gut dokumentierten in Arles<sup>105</sup> und Lyon<sup>106</sup>. Über ihren Inhalt geben einige Quellen Auskunft: In der *Domus sacristie* an der Kathedrale von Viviers wurde im Jahr 1378 ein Inventar erstellt<sup>107</sup>.

Ob Sakristeien als Ein- oder Anbauten in der ersten Bauphase einer Kathedrale realisiert wurden oder erst als Trabanten in einem fortgeschrittenen Stadium, hängt von den jeweiligen finanziellen, planerischen und topographischen Gegebenheiten ab. Anbauten des 12. Jahrhunderts in Sens und Noyon und des 13. Jahrhunderts in Chartres und Amiens stehen Einbauten des beginnenden 13. Jahrhunderts in Troyes, Bayeux, Coutances und Clermont-Ferrand gegenüber. Bei der verbreiteten zweistöckigen Bauweise wurde das Obergeschoss meist als Schatzkammer für die Verwahrung von Kleinodien genutzt, bot doch die erhöhte Lage Schutz vor Diebstahl, Feuer und Feuchtigkeit. Denn die Sicherheit war bei Schatzkammern wichtiger als ein leichter Zugang, der bei Sakristeien höher gewichtet wurde. Die Bauformen sind vielfältig; sie reichen von schnell errichteten kleinen Gewölbeanbauten wie in Beauvais über repräsentative Ausführungen wie in Noyon, Chartres und Amiens bis hin zu den quadratischen, architekto-

<sup>105</sup> Yves ESQUIEU, „Arles“, in: Jean-Charles PICARD, Hrsg., *Les chanoines dans la ville, recherches sur la topographie des quartiers canoniaux en France, De l'archéologie à l'histoire*, Groupe de recherche du CNRS, sociétés et cadres de vie au Moyen Âge: approches archéologiques, Paris 1994, S. 135-146. Yves ESQUIEU, *Autour de nos cathédrales, Quartiers canoniaux du Sillon rhodanien et du littoral méditerranéen*, Paris 1992, S. 124, 245, 258.

<sup>106</sup> ESQUIEU 1992 (Anm. 105), S. 115, 244, 257, 272. Catherine ARLAUD u.a., „Lyon“, in: Jean-Charles PICARD (Anm. 105), S. 271-285. Yves ESQUIEU, „Viviers“, in: Jean-Charles PICARD (Anm. 105), S. 389-406. In Narbonne lag eine *demeure du sacristie majeure* dem Chor nördlich gegenüber; nach 1422 wurde der Raum als *greniers neufs du chapitre* genutzt. Bereits im 14. Jahrhundert war eine Sakristei zwischen Chor und Kapitelsaal, auf der Südseite der Kathedrale eingebaut worden. Yves ESQUIEU 1992 (Anm. 105), S. 317-328, 322. Yves ESQUIEU, Narbonne, in: Jean-Charles PICARD (Anm. 105), S. 317-328.

<sup>107</sup> Nach dem Tod des Domherrn Pierre de Posols; Archives départementales de l'Ardèche, 2 E 7638, fol. 17v. ESQUIEU 1992 (Anm. 105), S. 229, 235, 244, 259.

nisch anspruchsvollen Sakristeien mit einem von einer Mittelstütze getragenen Kreuzrippengewölbe wie in Laon oder Le Mans, die wohl analog zu vergleichbaren deutschen Bauten weitere Funktionen anstelle eines Kapitelsaals, etwa für Versammlungen oder die Ausstellung von Urkunden, übernehmen konnten<sup>108</sup>. Die Massgeblichkeit der Muster ist, wie in der gotischen Architektur üblich, auch bei Sakristeien und Schatzkammern zu verfolgen, doch die „Formgelegenheit“ ist meist stark vom baulichen Kontext präjudiziert. Sakristeien wurden in beschränktem Rahmen in gottesdienstliche Handlungen einbezogen. Ihre Bedeutung erkannte bereits Guillaume Durand (um 1235-1296), der sie in seine symbolische Ausdeutung des Kirchengebäudes einbezog. In Anlehnung an die frühchristliche Deutung verglich er sie mit dem Gemach der Braut Christi und damit mit dem Schoss der Muttergottes<sup>109</sup>.

---

<sup>108</sup> SCHAICH 2000.

<sup>109</sup> Sacarium [...] uterum sacratissime Marie significat in quo Christus se sacra veste carnis vestituit. Sacerdos a loco in quo vestes induit ad publicum procedit quia Christus, ex utero Virginis procedens, in mundum venit. Anselm DAVRIL/Timothy M. THIBODEAU, Hrsg., *Guillelmi Duranti Rationale Divinorum Officiorum*, Turnhout 1995, S. 23 (I, I, 38). Joseph SAUER, *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters: mit Berücksichtigung von Honorius Augustodunensis, Sicardus und Durandus*, Freiburg im Breisgau <sup>2</sup>1924, S. 121f.

## INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

ARMINJON/MUEL 1987

Catherine ARMINJON und Francis MUEL, „Le trésor de la cathédrale du Mans“, in: *Les monuments historiques de la France* 153, 1987, S. 63-66.

AUZAS 1964

Pierre-Marie AUZAS, „Le trésor de la cathédrale Saint-Maurice d'Angers“, in: *Congrès archéologique de France* 122, 1964, S. 37-48.

BRÄM 2007

Andreas BRÄM, „Schatz und Schatzkammer, Zur Interdependenz um 1200“, in: *Schatzkulturen/Trésor au Moyen-Age*, Akten der internationalen Tagung vom 16.-18. November 2006 in Basel und Neuchâtel, Hrsg. Lucas BURKART, Philippe CORDEZ und Pierre Alain MARIAUX, Lausanne 2007 (im Druck).

*Byzance* 1992

Ausstellungskatalog *Byzance, L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, Musée du Louvre 1992-1993, Paris 1992.

CHARTRAIRE 1894

Eugène CHARTRAIRE, „La chapelle et les chanoines de Saint-Laurent dans l'ancien palais archiépiscopal de Sens“, in: *Bulletin de la société archéologique de Sens* 16, 1894, S. 56-58.

CHRISTOPHE 2006

Delphine CHRISTOPHE, „La salle capitulaire de la cathédrale de Senlis“, in: Agnès BOS, Xavier DECTOT, Jean-Michel LENIAUD und Philippe PLAGNIEUX, Hrsg. *Materiam superabat opus, Hommage à Alain Erlande-Brandenburg*, Paris 2006, S. 281-287.

CONSTABLE 1966

Gilles CONSTABLE, „Troyes, Constantinople and the Relics of St. Helen in the Thirteenth Century“, in: *Mélanges René Crozet à l'occasion de son 70<sup>e</sup> anniversaire*, Bd. II, Poitiers 1966, S. 1035-1041.

DESCOEUDRES 1983

Georges DESCOEUDRES, *Die Pastophorien im syro-byzantinischen Osten: eine Untersuchung zu architektur- und liturgiegeschichtlichen Problemen*, Schriften zur Geistesgeschichte des östlichen Europa, Bd. 6, Wiesbaden 1983.

DE WAILLY 1878

Natalis DE WAILLY, „Récit du XIII<sup>e</sup> siècle sur les translations faites en 1239 et en 1241 des saintes reliques de la passion“, in: *Bibliothèque de l'École des Chartes* 39, 1878, S. 401-415.

DEYRES 1971

Marcel DEYRES, „Le local à usage de sacristei à Sainte-Foy de Conques“, in: *Annales du Midi* 83, 1971, S. 337-339.

DURAND 1998

Maximilien DURAND, „Les fragments des reliques byzantines de sainte Hélène d'Athyra retrouvés au trésor de la cathédrale de Troyes“, in: *Cahiers archéologiques* 46, 1998, S. 169-182.

GEARY 1977

Patrick GEARY, „Saint Helen of Athyra and the cathedral of Troyes in the Thirteenth Century“, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* 7, 1977, S. 149-168.

HÉLIOT/CHASTAING 1964/1965

Pierre HÉLIOT und Marie-Laure CHASTAING, „Quête et voyage des reliques au profit des églises françaises au Moyen Âge“, in: *Revue d'histoire ecclésiastique* 59, 1964, S. 789-822 und 60, 1965, S. 5-32.

JULLIOT 1877

Gustave JULLIOT, „Inventaire des reliques et reliquaires, bijoux et ornemens estans au trésor de Sens“, in: *Bulletin de la société archéologique de Sens* 1877, S. 47-57. S. 349, 360.

LAVALLE 1988

Denis LAVALLE, „Le trésor de la cathédrale de Bayeux“, in: *Les monuments historiques de France* 159, 1988, S. 46-49.

MARSAT 1986

André MARSAT, *Le Trésor de la cathédrale de Troyes*, Saint-Léger-Vauban 1986.

MASSER 1966

Achim MASSER, *Die Bezeichnungen für das christliche Gotteshaus in der deutschen Sprache des Mittelalters. Mit einem Anhang: Die Bezeichnungen für die Sakristei*, Philologische Studien und Quellen 33, Berlin 1966.

NEVEUX 2000

François NEVEUX, „Les reliques de la cathédrale de Bayeux“, in: *Les Saints dans la Normandie médiévale*, Colloque de Cerisy-la-Salle, 26-29 septembre 1996, Hrsg. Pierre BOUET und François NEVEUX, Caen 2000, S. 108-133.

NIORÉ 1895

Ch. NIORÉ, „Le vase de la Cène dans l'ancien trésor de la cathédrale de Troyes“, in: *Mémoires de la Société académique de l'Aube* XXXII, 3 s.1895, S. 216-250, 229-240.

PORÉE 1904

Charles PORÉE, „Le vol de la coupe de la cathédrale de Sens (19 juillet 1541)“, in: *Bulletin de la Société archéologique de Sens* 21, 1904, S. 1-26.

PORTIGLIA/SAUNIER-PERNUIT 1989

Hélène PORTIGLIA und Lydwine SAUNIER-PERNUIT, „La chapelle des archevêques et le trésor de la cathédrale de Sens“, in: *Bulletin de la société archéologique de Sens* 31, 1989, S. 41-52.

RONIG 1972

Franz J. RONIG, „Die Schatz- und Heiltumskammern“, in: *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400*, Hrsg. Anton LEGNER, 2 Bde., Köln 1972, S. 134-141.

SALMON 1876

C. SALMON, *Histoire du chef de saint Jean-Baptiste*, Amiens 1876.

SCHAICH 2000

Anne SCHAICH, *Mittelalterliche Sakristeien: Architektur und Funktion am Beispiel Lübecks*, München 2000, S. 103.

*Trésor de Conques* 2001

*Le trésor de Conques*, Musée du Louvre, Hrsg. Danielle GABORIT-CHOPIN und Elisabeth 22, Paris 2001.

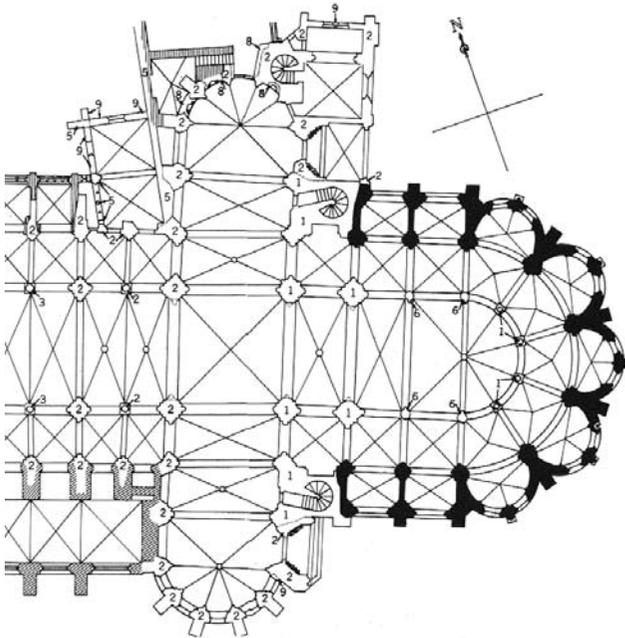
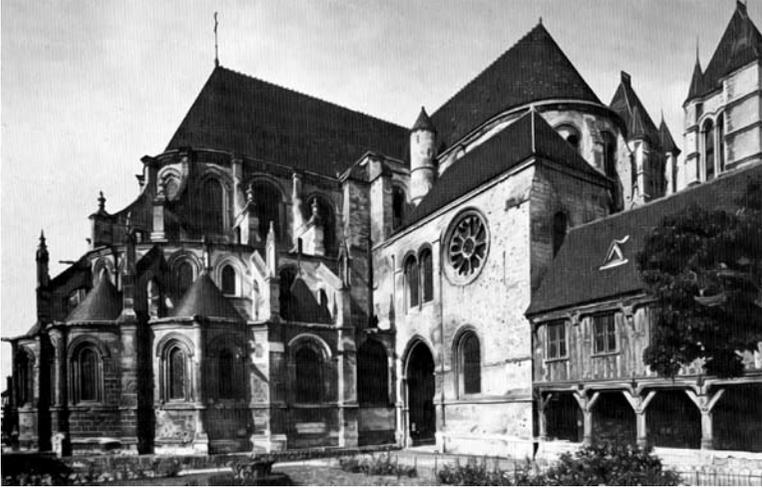
VAN DER MEULEN 1974

Jan VAN DER MEULEN, „Angrenzende Bauwerke der Kathedrale von Chartres“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 16, 1974, S. 5-45.

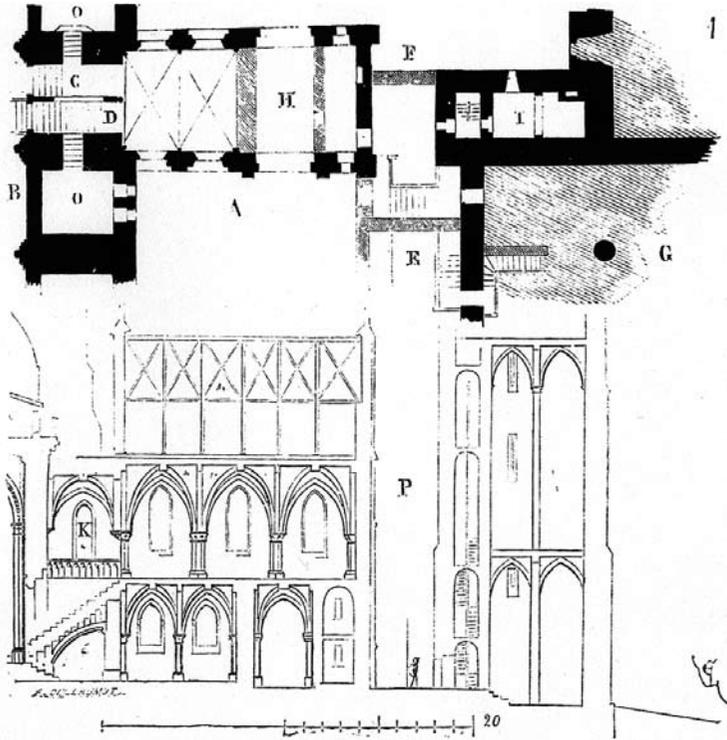




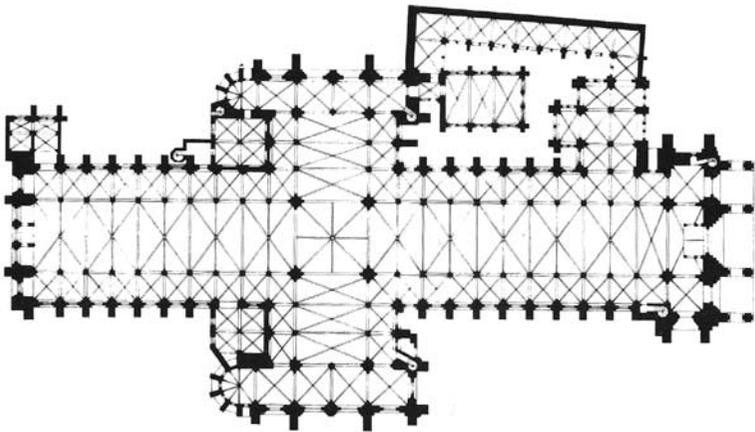
1 Sens, Kathedrale, Ansicht aus dem Deambulatorium auf die Sakristeitreppe



2 Noyon, Kathedrale, Ansicht auf Chor und Schatzkammer, davor Bibliothek von 1506  
 3 Noyon, Kathedrale, Grundriss des Querhauses mit Anbauten



4 Paris, Kathedrale, Grundriss und Schnitt der Sakristei nach Viollet-le-Duc



5 Laon, Kathedrale, Innenansicht der Sakristei

6 Laon, Kathedrale, Grundriss



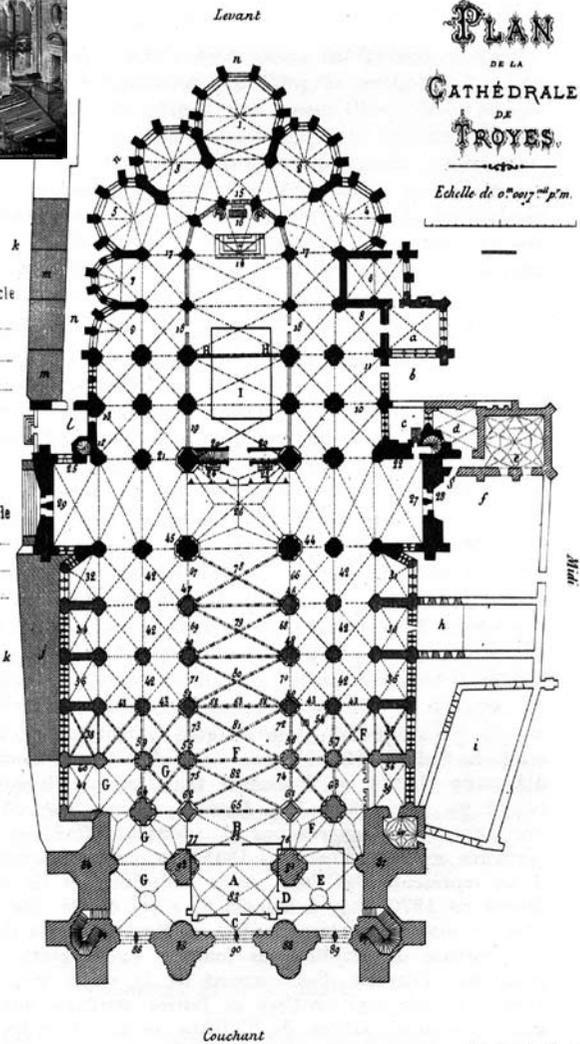
LÉGENDE

EXPLICATIVE.

	XIII <sup>e</sup> Siècle
	XIV <sup>e</sup>
	XV <sup>e</sup>
	XVI <sup>e</sup>

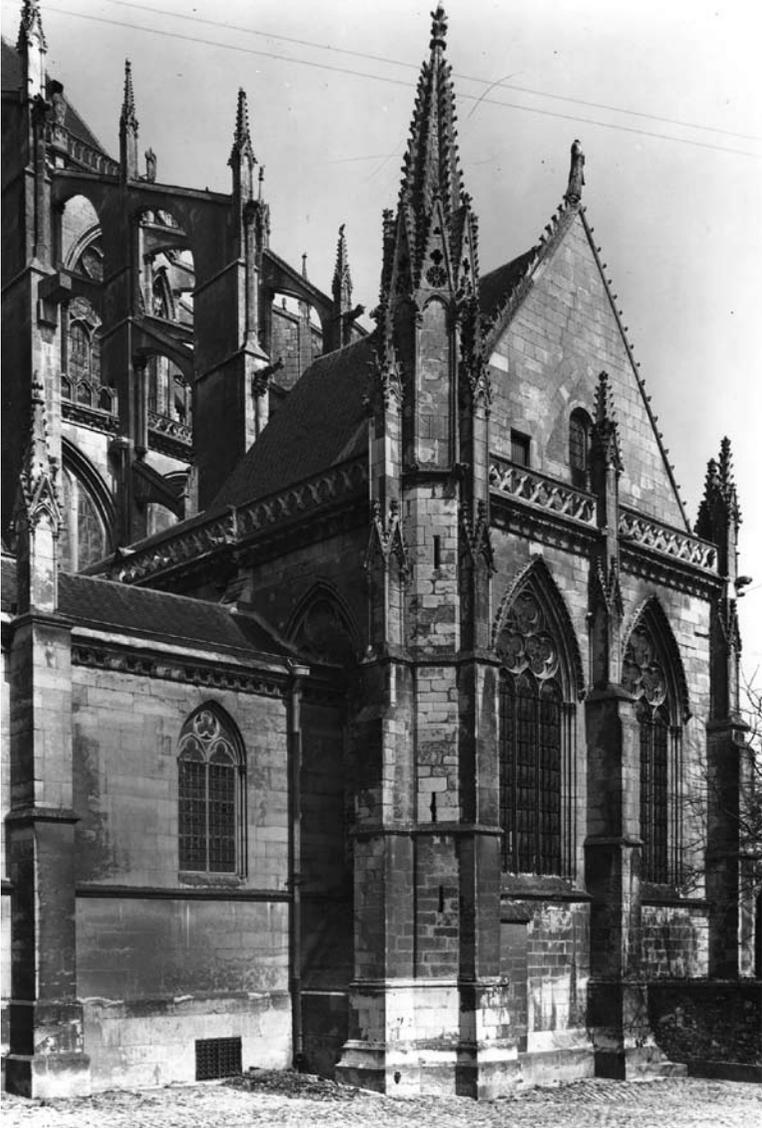
PROJECTIONS  
des VOÛTES.

	XIII <sup>e</sup> Siècle
	XIV <sup>e</sup>
	XV <sup>e</sup>
	XVI <sup>e</sup>



L. del. L. Christophe d. Marcq.

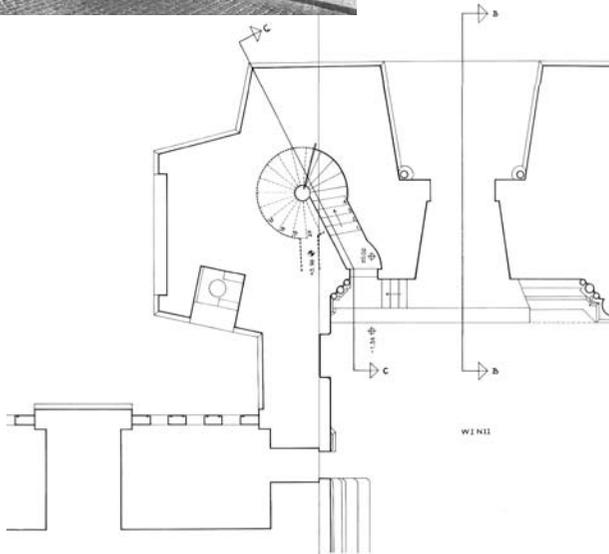
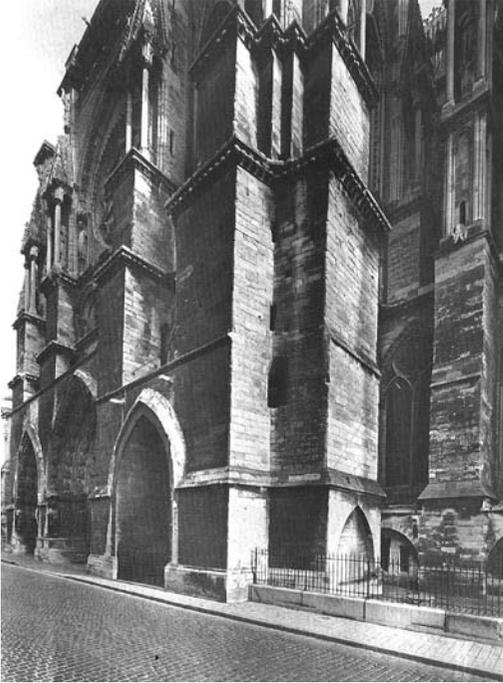
- 7 Troyes, Kathedrale, Sakristei und Schatzkammer
- 8 Troyes, Kathedrale, Grundriss



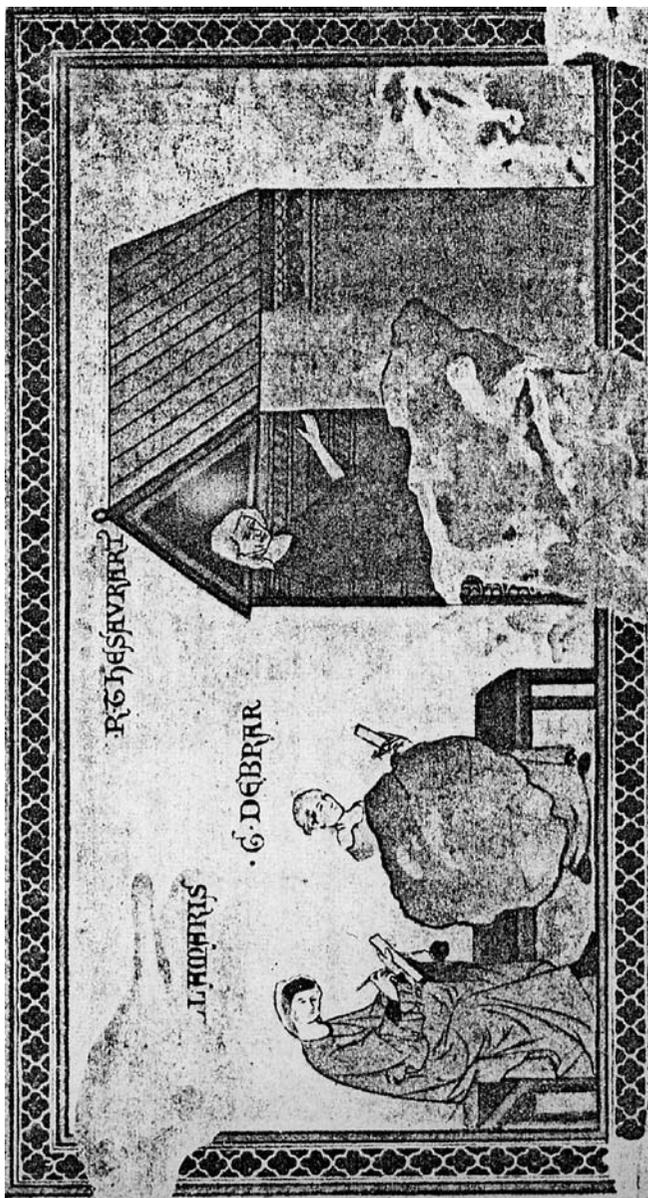
9 Le Mans, Kathedrale, Sakristei, Aussenansicht



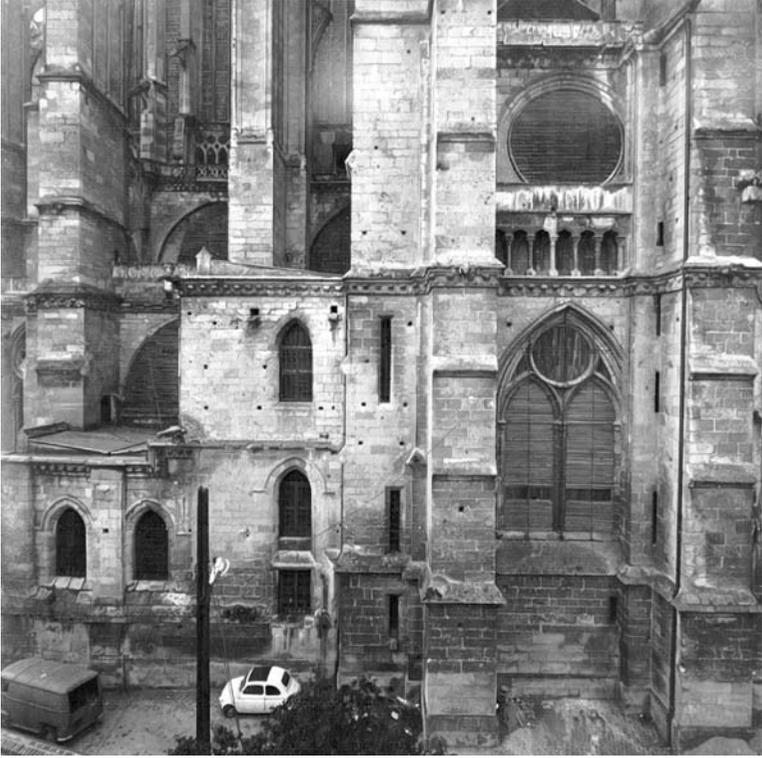
10 Le Mans, Kathedrale, Innenansicht der Sakristei



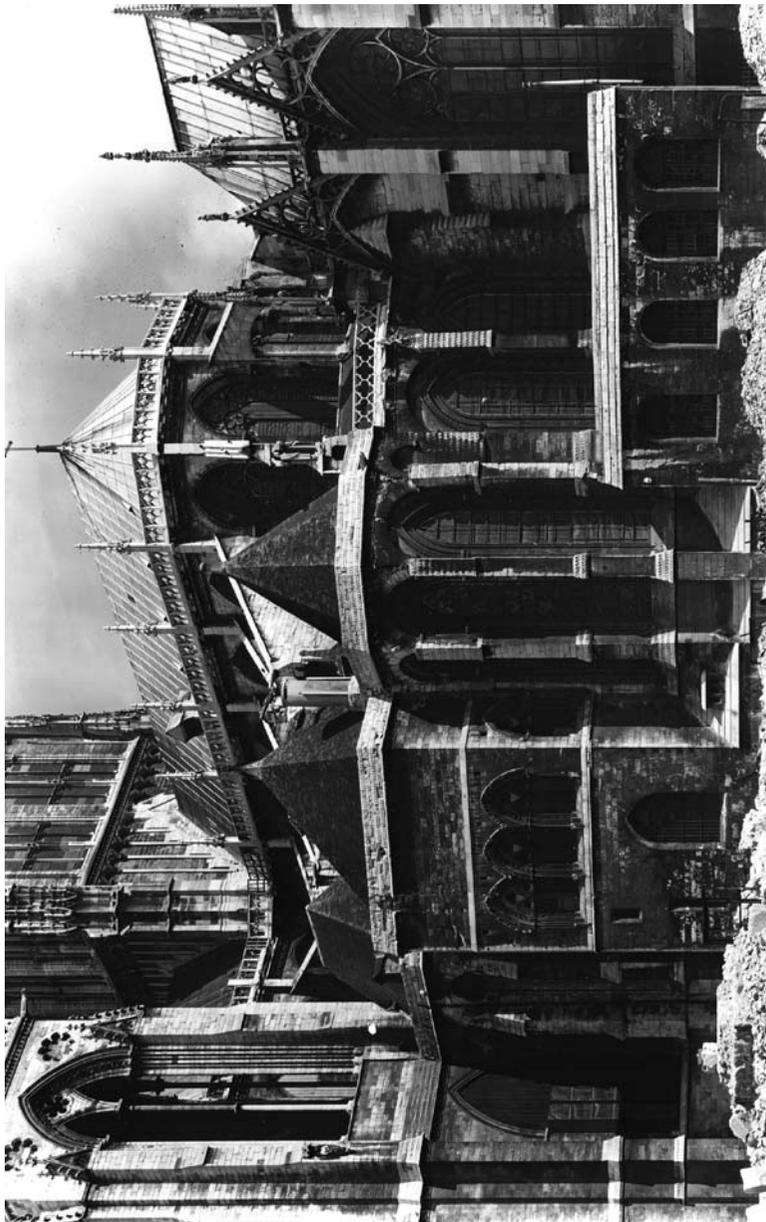
11 Reims, Kathedrale, Ansicht des Nordquerhauses mit Sakristei und Archiv  
 12 Reims, Kathedrale, Grundriss des Nordquerhauses mit Sakristei



13 Reims, Kathedrale, Wandmalerei in der Sakristei, Guido de Villa Maris († 1340), Mitglied des Domkapitels, Guillaume de Braye († 1282), Archidiakon und R(adulphus) Thesaurarius († 1299)



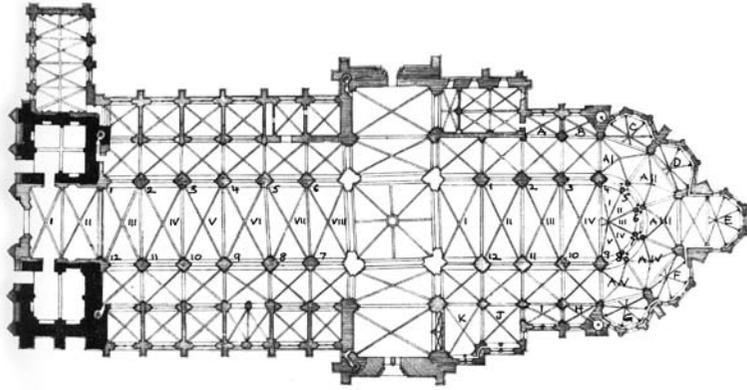
**14** Beauvais, Kathedrale, Ansicht der Sakristei und Schatzkammer von Norden



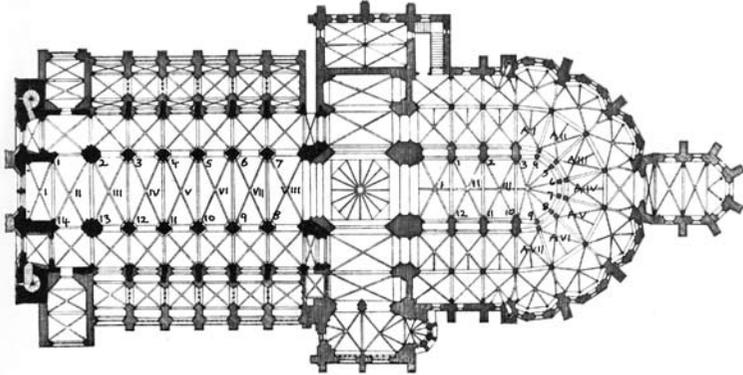
**15** Rouen, Kathedrale, Ansicht von Süden mit Kapitelsgarderobe, Bartolomäus- oder Andreas-Kapelle /Chapelle du revestiaire und Chorherrensakristei



Ground-plan of Bayeux Cathedral



Ground-plan of Coutances Cathedral



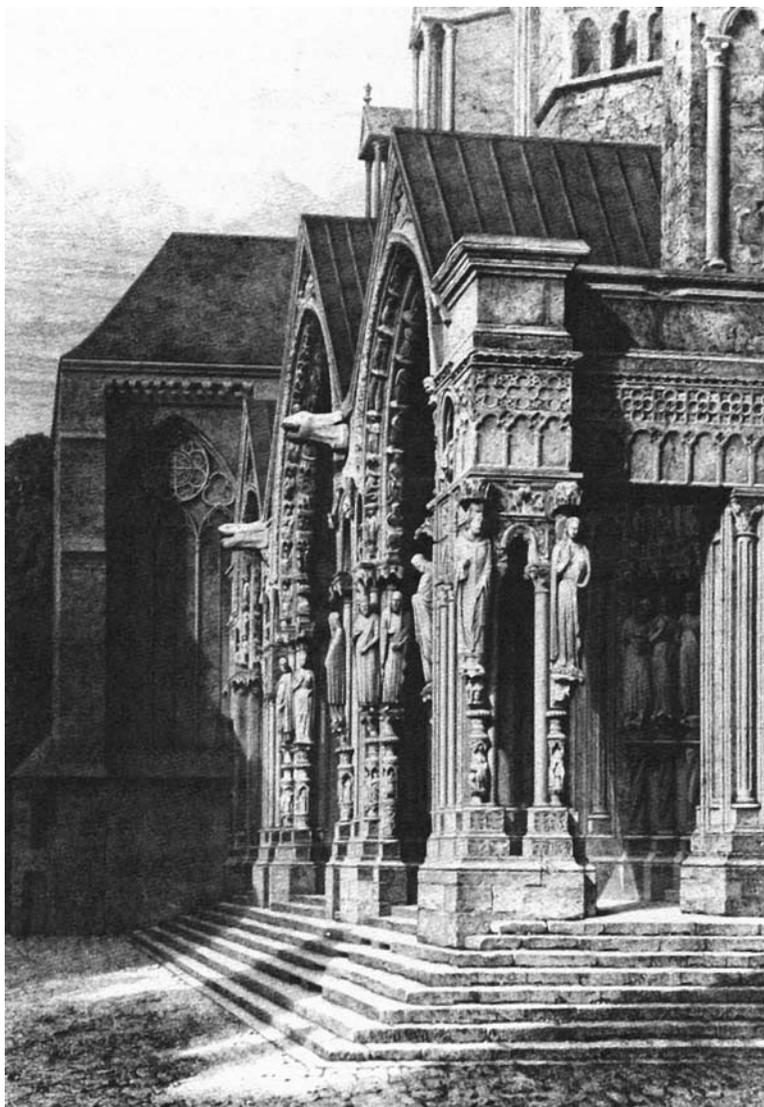
17 Grundrisse der Kathedralen von Bayeux und Coutances



18 Bayeux, Kathedrale, Ansicht

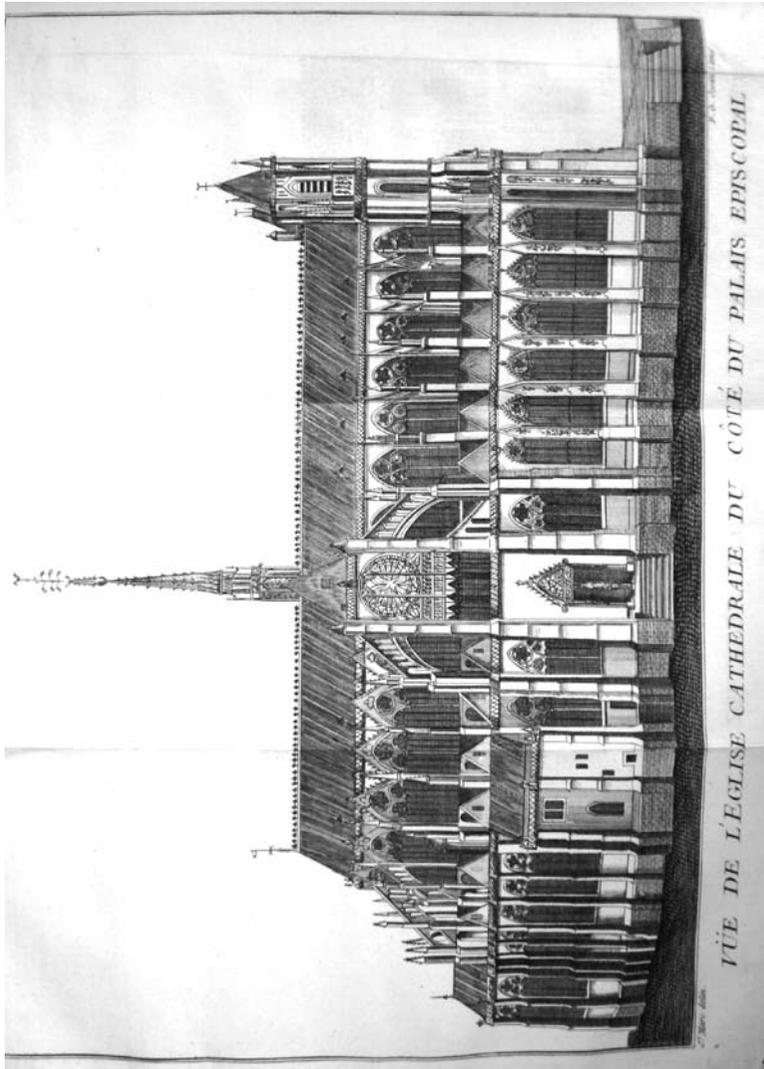


19 Clermont-Ferrand, Kathedrale, Ansicht der Sakristei

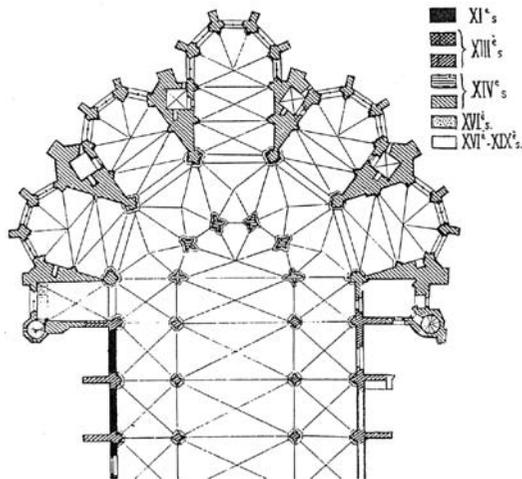
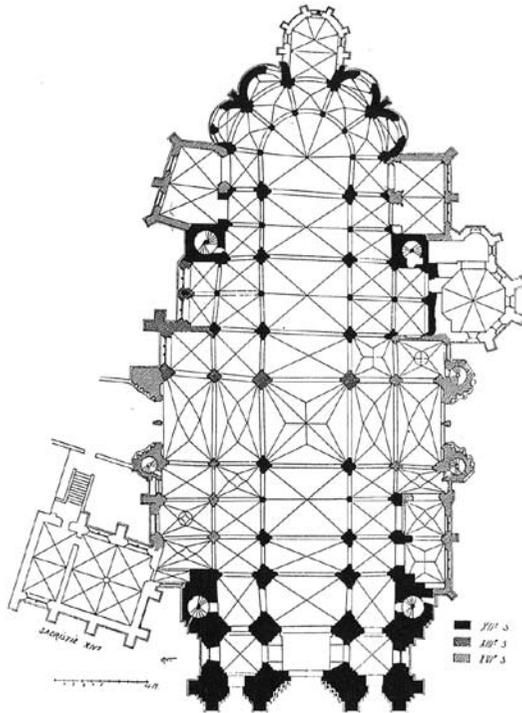


**20** Chartres, Kathedrale, Kupferstich von Auguste-Alexandre Guillaumot (1815-1892) aus den Jahren 1850-1887





23 Amiens, Kathedrale, Nordansicht der Kathedrale in der Stadtgeschichte von Jean-Baptiste Daire 1757



24 Senlis, Kathedrale, Schatzkammer im gallo-römischen Turm und Neubau des 14. Jahrhunderts nördlich des Kirchenschiffs

25 Bazas, Kathedrale, Chorgrundriss nach Duphot (1843)



26 Lodève, Kathedrale, Sakristei

DE L'OUBLI À LA LUMIÈRE :  
TROIS VITRAUX *TIFFANY* EN SUISSE, DESSINÉS PAR  
JACOB-ADOLPHE HOLZER (1858-1938)

Au cours des années, de nombreux vitraux « 1900 » de ce pays furent détruits, négligés ou mal entretenus parce qu'ils ne correspondaient plus au goût du moment. Ce qui reste de ce patrimoine décoratif fait aujourd'hui l'objet d'une réévaluation générale liée aux problèmes soulevés par sa conservation et sa restauration. Dans ce contexte, les trois œuvres de l'artiste suisse Jacob-Adolphe Holzer constituent un ensemble de grand intérêt. À la connaissance des techniques traditionnelles du vitrail s'ajoutent celles du verre américain<sup>1</sup>, superbement maîtrisées par leur concepteur qui, émigré aux États-Unis, fut l'un des premiers collaborateurs de Louis Comfort Tiffany. Représentant *Sainte Cécile*, *Le Semeur* et *Saint Georges terrassant le dragon*, ils sont actuellement conservés au Vitromusée Romont. Ces vitraux constituent non seulement un échantillon unique en Suisse de la technique qui fit la renommée de l'entreprise new-yorkaise, mais possèdent aussi une iconographie et une provenance

---

<sup>1</sup> Ainsi appelé car il résulte des recherches des Américains Louis Comfort Tiffany (1848-1933) et John La Farge (1835-1910). Leurs premières expériences se situèrent entre 1860 et 1879. En Europe, ce type de verre fut présenté au public pour la première fois en 1889, lors de l'Exposition universelle de Paris, dans : Nicole BLONDEL, *Vitrail : vocabulaire typologique et technique*, Paris : Imprimerie nationale, 2000, p. 175.

originales. Malgré les distances, Holzer souligna son attachement à son pays en faisant don de nombreux biens aux institutions, ambassades et légations helvétiques<sup>2</sup>. Sa bibliothèque notamment fut léguée à la Confédération et formera le noyau d'origine de celle de l'Institut suisse de Rome créé en 1949. Si le vitrail illustrant la sainte fut le legs de l'héritière de l'artiste, les deux autres panneaux furent offerts en 1912 par celui-ci à l'église de Moosseedorf, sa commune d'origine. C'est au cours d'une étude sur les nombreuses œuvres d'art qu'il donna, en 1937, au Musée d'art et d'histoire de Genève<sup>3</sup> que tous trois furent repérés. La *Sainte Cécile* put, grâce aux archives disponibles, être retrouvée la première et être attribuée sans équivoque à Jacob-Adolphe Holzer. C'est suite au recoupement des documents que *Le Semeur* et *Saint Georges terrassant le dragon* purent à leur tour être localisés et leur parcours être retracé de 1912 à 2001, date de leur entrée au musée romontois.

#### UN ARTISTE SUISSE AU SERVICE DE L'ART DÉCORATIF AMÉRICAIN

Peu connu en Europe, Jacob-Aldophe Holzer fit une brillante carrière aux États-Unis avant de s'établir en 1923 à Florence. Né le 30 octobre 1858 à Péry, dans le Jura bernois, il vécut de 1864 à 1872 à Genève où son père tenait un café<sup>4</sup>. Il semblerait qu'il étudia quelque temps à Paris avec les peintres-décorateurs Louis-Édouard Fournier et Paul-Albert Besnard<sup>5</sup> avant de s'embarquer,

<sup>2</sup> Marie-Dominique SANCHEZ, Edda GUGLIEMMETTI, «Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938)», dans: *L'art d'imiter : falsifications, manipulations, pastiches*. Catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire 1997, Genève: Musée d'art et d'histoire, 1997, pp. 310-326.

Holzer fit aussi un don à la Cooper Union à New York, dans: *New York Times*, 22 March 1938, p. 44.

<sup>3</sup> Marie-Dominique SANCHEZ, Edda GUGLIEMMETTI, *op. cit.*

<sup>4</sup> Archives d'État de Genève (AEG), *Étranger Dg 10/1 : le café de Jacob et Madeleine* Holzer était situé au n° 27 de la rue de Carouge.

<sup>5</sup> *American Art Annual*, XVI, 1907-1908, p. 364, et XVIII, 1921, p. 455. Emmanuel BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris: Gründ, 1976, vol. 5, p. 599. *Künstler Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert*, Red. Eduard Plüss, Hans Christoph von Tavel, Frauenfeld: Huber, 1958-1967, Bd. 1, p. 459. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig: W. Engelmann, 1907-1950, Bd. XII, p. 415.

à l'âge de 17 ans, pour les États-Unis. Installé à New York, il fit un apprentissage chez un graveur, puis entra à la National Academy of Design, un des bastions de la « Renaissance américaine<sup>6</sup> », où il suivit des cours d'art antique de 1879 à 1880. Dans une Amérique qui connaissait une croissance industrielle sans précédent, il participa à d'importants chantiers auxquels collaborèrent architectes, peintres, sculpteurs et décorateurs. En 1881, il travailla chez le sculpteur August Saint-Gaudens<sup>7</sup>, qui réalisa notamment les décorations de la maison de Cornelius Vanderbilt II à New York avec Louis Comfort Tiffany et le peintre John La Farge. De 1882 à 1886, Holzer devint l'assistant de ce dernier et effectua, entre autres, le plâtre doré *Hollyhocks* (1886), d'après un dessin de son maître<sup>8</sup>. La Farge, considéré par son biographe, Royal Cortissoz, comme « *Our sole old master, our sole type of the kind of genius that went out with the Italian Renaissance*<sup>9</sup> », est sans conteste l'un des artistes les plus importants pour le renouveau des arts décoratifs, et particulièrement du vitrail aux États-Unis<sup>10</sup>. En 1885, tandis que celui-ci était confronté à des problèmes financiers avec ses partenaires, Holzer conçut et signa l'entière décoration, vitraux et mosaïques<sup>11</sup>, de l'un des premiers gratte-ciel new-yorkais : le Osborne Building, proche du célèbre Carnegie

<sup>6</sup> Période artistique influencée par la redécouverte de la Renaissance italienne dès 1850.

<sup>7</sup> August Saint-Gaudens (1848-1907) remporta un grand succès en 1881 avec son monument dédié à l'amiral David Glasgow Farragut (Madison Square Park, New York).

<sup>8</sup> Corcoran Museum of Art: Sculpture Accession Record Work Sheet (29 juillet 1949). Lettre autographe (27 avril 1911) de Grace Edith Barnes. La sculpture est actuellement conservée à la Corcoran Gallery of Art, Washington.

<sup>9</sup> Royal CORTISSOZ, *John La Farge : a memoir and a study*, Boston : Houghton Mifflin Company, 1911, p. 261. L'auteur est considéré comme l'un des plus importants critiques d'art américains de cette époque.

<sup>10</sup> À la fin des années 1879, il créa la La Farge Art Company. En 1880, il collabora également avec Saint-Gaudens pour les décorations de la salle à manger de l'Union League Club de New York.

<sup>11</sup> Il inscrivit à quatre endroits du vestibule « *Hall decorated by J.A. Holzer/Erected AD MDCCCLXXXIII (...) MDCCC/LXXXV* » et à deux autres « *Modelled by J.A. Holzer/New York A.D. MDCCC/LXXXV* ».

Hall<sup>12</sup>. Les tessons de mosaïque et les verres utilisés furent fournis par la Tiffany Glass Company, créée la même année.

Alors qu'il travaillait comme artiste indépendant, Holzer fut nommé de 1892-1896 dessinateur en chef du département de la mosaïque à la Tiffany Glass and Decorating Company nouvellement fondée. Il collabora à de nombreuses commandes religieuses et civiles, parmi lesquelles la Chicago Public Library. Il participa en 1893 à la World's Columbian Exposition de Chicago en créant les vitraux et la lampe sanctuaire de la chapelle byzantine présentée par Tiffany. Cet ensemble est considéré comme l'un des plus importants de l'histoire de la décoration religieuse aux États-Unis. Donnée à la Central Congregational Church de Boston, la lampe valut à Tiffany une médaille et, selon Robert Koch, serait l'ancêtre des célèbres lampes du même nom<sup>13</sup>. Holzer fut ainsi impliqué dans le succès naissant de l'entreprise new-yorkaise dont la marque du verre *favrite* fut déposée en 1894<sup>14</sup>. La même année, il dessina pour la firme les mosaïques du bâtiment Marquette et Joliet à Chicago, ainsi que celles de l'Alexander Commencement Hall à Princeton qu'il signa de son nom. De 1897 à 1921, à nouveau indépendant, il conçut les vitraux de nombreux édifices religieux à New York, dans le New Jersey et en Nouvelle-Angleterre. En 1923, il quitta les États-Unis pour s'installer à Florence où il décéda en 1938, à l'âge de 80 ans.

Durant ces décennies passées en Amérique, Holzer se rendit fréquemment en Europe, et garda de nombreux contacts avec la Suisse. Il fit, entre autres, des séjours à Bévillard, dans le Jura bernois, et entretint une correspondance avec l'antiquaire delémontain Louis Hennett<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Davida TENENBAUM DEUTSCH, «The Osborne Building, New York City», dans : *Antiques*, CXXX, July, 1986, pp. 152-158.

<sup>13</sup> Robert KOCH, *Louis C. Tiffany's glass-bronzes-lamps. A guide*, New York : Crown Publ., 1979, pp. 117-118.

<sup>14</sup> Les peintres Bonnard, Besnard, Roussel, Ranson, Toulouse-Lautrec, Ibels, Vuillard, Isaac, Denis, Serusier et Vallotton fournirent des cartons de vitraux qui furent exposés à Paris en 1895, dans : *First Salon de l'Art Nouveau*, Galerie Siegfried Bing (déc. 1895), catalogue n° 486-492.

<sup>15</sup> Installé à la Grand'Rue, selon l'*Indicateur commercial industriel et agricole*, Delémont, 1909-1910, p. 175.

### LES VITRAUX DE MOOSSEEDORF

Conçus dans un format dit de *Kabinetscheibe*, les deux œuvres dérivent du « vitrail suisse », dont la production se développa au xv<sup>e</sup> siècle dans la région alémanique. Holzer créa ici un pastiche qui évoque, notamment dans les écoinçons, l'histoire de ses ancêtres<sup>16</sup> et de l'église de Moosseedorf (ill. 1). *Saint Georges terrassant le dragon*, tout particulièrement, fait référence au passé de la commanderie templière à laquelle cette dernière était rattachée. Elle fut construite en 1256 sur la propriété des chevaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem<sup>17</sup>, établis depuis 1180 non loin, à Münchenbuchsee<sup>18</sup> où ils avaient fondé un hôpital.

Holzer est à la fois le concepteur et le donateur qui, selon la tradition helvétique, offrait lors de la construction d'un bâtiment ou de sa restauration un vitrail à la composition bien définie : un registre supérieur et des écoinçons décoratifs faisant référence au thème du registre central ; une scène principale animée de saints, de personnages, de bannerets ou d'armoiries, avec un arrière-plan et un encadrement architectural ; un registre inférieur avec un cartouche ou une banderole mentionnant la date, le nom du commanditaire et parfois le monogramme du peintre verrier. Bien que certains de ces éléments soient présents à Moosseedorf, l'encadrement architectural, ainsi que les personnages et les représentations annexes furent supprimés. Chaque scène est décrite à l'intérieur d'un polylobe, entouré d'un décor en mosaïque ; quatre écoinçons sont répartis de chaque côté du vitrail.

L'influence de l'art byzantin est également perceptible dans la rigidité des personnages, les fonds et les bordures qui rappellent la mosaïque. L'impact des voyages que fit Holzer en Orient et à

<sup>16</sup> Archives de l'État de Berne, *Udelbuch*, AEB : B XIII 28, pp. 467, 468.

<sup>17</sup> Très populaire dans toute l'Europe, l'Ordre possédait en Suisse de nombreuses commanderies telles que Küssnacht, Bâle, Bienne, Fribourg, Orbe, Moudon, Rheinfelden ; il était directement soumis au pape, dans : *Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel : Administration du Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, 1930, vol. V, p. 678.

<sup>18</sup> Egbert Friedrich von MÜLINEN, « Der Johanniter oder Maltheseorden, seine Schicksale, Verfassung und seine Niederlassungen in der Schweiz, speziell das Johanniterhaus Buchsee », dans : *Archiv des historischen Vereins des Kantons Bern*, VII, 1868-1871, pp. 33-62.

Ravenne était déjà prédominant dans les décorations du Osborne Building et de la chapelle pour la World's Columbian Exposition de Chicago. Il possédait d'ailleurs des ouvrages sur la basilique Saint-Marc à Venise, sur Ravenne ou encore des recueils de motifs détaillés<sup>19</sup>.

**LE SEMEUR (55 x 51, 5 cm)**

Barbu, il a la tête tournée de profil vers la droite (ill. 2). Dans la main gauche, il tient un sac rempli de graines qu'il lance de l'autre main sur le sol. On distingue dans le fond une ferme et deux sapins. Ceux-ci sont stylisés dans les écoinçons inférieurs; un verset biblique est inscrit en haut à gauche: «*Sihe, es/gieng ein/Sämann/aus zu/säen*» et à droite, sa référence à l'Évangile de saint Matthieu: «*St./Matthei/13 :3*». La parole de Dieu, symbolisée par la semence, demeure stérile pour qui ne l'entend pas, mais pour celui qui la retient et la fait fructifier dans son cœur, elle lui apportera beaucoup. Le sol représente la disposition d'esprit de ceux qui la recoivent. Le semeur fait également allusion aux ancêtres de Holzer qui, depuis des siècles, ont travaillé la terre de Moosseedorf: «*[...] der Heimat Ihrer Väter, welche urkundlich bezeugt, seit vielen Jahrhunderten in Moosseedorf die Scholle bebaut & besaet haben*<sup>20</sup>». Les trois sapins stylisés sur

<sup>19</sup> Le catalogue de sa bibliothèque contient: Charles BAYET, *L'art byzantin*, Paris [s.d.], f. 32, cote II.i.81.140. Édouard GERSPACH, *La mosaïque*, Paris [s.d.], f. 32, cote III.0.3.307. Adeline JULES, *Glass mosaic*, New York, 1896, 9 fascicules, f. 32, cote III.04.308 - III.012.316. Camille BOITO, *La basilique de Saint-Marc à Venise*, 1889, f. 22, cote II.d.9.h.8.176-178. William SCOTT, *A glance at the historical documents of Saint Marc*, Venice, 1887, f. 22, cote II.d.7.179. *Documenti per la storia dell'augusta basilica di San Marco in Venezia*, 1886, f. 28, 32. Ainsi que 15 ouvrages de Paul Richer comprenant des cahiers de planches et de motifs du trésor, des autels, des fenêtres, des panneaux, des sculptures, des statues, des chapiteaux... f. 28. Il possédait également des motifs pour la mosaïque tels que: *Dettagli del pavimento ed ornamenti in mosaico*, Venezia, 1881, f. 28, cote I.9.7.417 et *Mosaici non compresi negli spaccati geometrici*, Venezia, 1881, cote I.9.8.418.

<sup>20</sup> Archives de la Ville de Genève, Archives Holzer 340 DLA, correspondance 1923-1937, lettre de remerciement adressée à Holzer par le président du conseil de paroisse de Münchenbuchsee, le notaire Häberli, et par le pasteur J.G. Arni, datée Münchenbuchsee, August 1913, p. 2.

les écoinçons inférieurs sont en fait les armoiries de la famille<sup>21</sup> qui apparaissent également sur le papier à lettre de l'artiste<sup>22</sup>. Le jeu de mot évoqué par son patronyme: «[...] 3 Tannen, Wappenbild der Familie Holzer [...]»<sup>23</sup> reprend une pratique de l'héraldique de la Renaissance. Le vitrail *Der Tellenschuss* provenant du nord de la Suisse (vers 1530, Stiftung des Zürcher Verlegers Froschower, Zürich, Musée national suisse)<sup>24</sup> est un joli exemple où le commanditaire, Cristov Froschower, fit illustrer son nom par une grenouille, «*Frosch*». Holzer ne rendit pas seulement hommage à son village, mais s'érigea en quelque sorte un monument: le visage du *Semteur* est son autoportrait. Faisant une brillante carrière aux États-Unis, il exprime ici son désir d'être reconnu comme un homme important, tout en faisant preuve de patriotisme en pensant au berceau familial: «*Ihnen aber dem hochherzigen Geber sprechen wir im Namen der Gemeindegossen herzlichen Dank & ehrende Anerkennung aus für Ihr Wohlwollen & die Anhänglichkeit gegenüber der Heimat Ihrer Väter [...] Genehmigen Sie geehrter Herr mit unserem herzlichen Dank die Versicherung vorzüglicher Hochachtung & freundlichen vaterländischen Gruss aus der Heimat*<sup>25</sup>». Son rôle d'artiste dans la société n'a pas échappé au président du conseil de paroisse de Münchenbuchsee: «*Möge Ihnen, der als Saemann des Schönen in die Welt hinausgegangen ist, aus guter Saat auch reiche Ernte an Glück & Wohlergehen stets beschieden sein*<sup>26</sup>».

La composition du *Semteur* n'est pas sans rappeler celle du vitrail de la verrière de la Bible du pauvre, réalisé au début du

<sup>21</sup> «d'argent à trois sapins de sinople mouvant d'un mont de trois coupeaux du même», dans: François RAPPARD, *Heraldica helvetica: armorial général suisse*, Genève: MRO, 1993, vol. de texte, p. 185, vol. d'illustrations, lettre H. *Wappenbuch der bürgerlichen Geschlechter der Stadt Bern*, Bern: [s.n.], 1932, pp. 32, 61.

<sup>22</sup> Archives de la Ville de Genève, *op. cit.*, lettre du 22 octobre 1923.

<sup>23</sup> Archives de la Ville de Genève, *op. cit.*, lettre de remerciement adressée à Holzer, August 1913, p. 2.

<sup>24</sup> Elisabeth VON WITZLEBEN, *Bemalte Glasscheiben: volkstümliches Leben auf Kabinett- und Bierscheiben*, München, 1977, p. 102, ill. X. Jenny SCHNEIDER, *Glasgemälde: Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Zürich: Landesmuseum, 1970, p. 77, n° 194, ill. p. 187.

<sup>25</sup> Archives de la Ville de Genève, *op. cit.*, August 1913, p. 2.

<sup>26</sup> *Idem*.

xiii<sup>e</sup> siècle pour le chœur de la cathédrale de Cantorbéry. Ce thème très populaire au xv<sup>e</sup> siècle fut repris dans la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>, entre autres en 1850 par Jean-François Millet (Boston, Museum of Fine Arts). La position du personnage inspira Holzer, tout comme les Tiffany Studios (1893-1909) qui exécutèrent pour la First Universalist Church à Roxbury, Massachusetts, un vitrail très semblable à l'œuvre du peintre français<sup>28</sup>.

**SAINTE GEORGES TERRASSANT LE DRAGON (56 x 51,5 cm)**

Vêtu d'une armure, il est debout près du dragon qui gît à ses pieds (ill. 3). Il tient dans la main droite un étendard rouge à croix blanche et dans la gauche un fragment de sa lance brisée et un bouclier. De chaque côté, il est encadré par trois sapins, tandis qu'à l'arrière-fond s'étend un paysage lacustre. Selon le président du conseil de paroisse, ce vitrail est le prototype du village de Moosseedorf: «[...] *das andere stellt sozusagen ein Urbild des Dorfes aus [sic] Moossee [...] durch das lichte Gehölz von 3 Tannen [...]*»<sup>29</sup>. Les écoinçons supérieurs font allusion à l'histoire familiale comme l'atteste, à droite, l'inscription «*1389/HOLZER/v. MOOSSEE/dorf*». La date correspond à l'année où Benedict et Hensli Holtzer de Moosseedorf<sup>30</sup> obtinrent la bourgeoisie de la ville de Berne. À gauche, «*1912/ausbur/ger von/Bern*» laisse supposer que l'artiste ne serait plus citoyen bernois et aurait acquis la nationalité américaine. Si tel est le cas, les panneaux seraient un au revoir à son canton d'origine et à sa patrie.

<sup>27</sup> Olivier MERSON, *Les vitraux*, Paris: Libraires-Imprimeries réunies, 1895, p. 153.

<sup>28</sup> *Important works of art by Louis Comfort Tiffany*, New York, Sotheby's, 4 December 1999, vente 7402, lot 446, p. 55. Ce vitrail (169 x 63 cm) faisait partie d'une série de vitraux sauvés lors de la démolition, en 1960, de la First Universalist Church; il fut réalisé à la mémoire de George Howe Davis (1836-1909).

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>30</sup> Archives de l'État de Berne, *op. cit.*, pp. 467, 468. Registre recensant les bourgeois de la ville de Berne: le nom des frères Holtzer fut seulement inscrit vers 1428/1429. Cette information nous a été aimablement communiquée par Nicolas Barras des Archives de l'État de Berne.

Personnifiant l'idéal guerrier, saint Georges est le saint patron des chevaliers<sup>31</sup>, de l'Angleterre et de nombreuses villes, telles que Barcelone, Liège et Gênes. Combattant le Mal, il est le héros du monde chrétien: «[...] *Georg der Drachentöter steht als Symbol eines Überwinders böser Mächte wehrhaft und sieghaft im Vordergrund [...]*<sup>32</sup>». Il est le plus souvent illustré à cheval tuant le dragon pour délivrer la princesse, qui devait lui être sacrifiée. À Moosseedorf, l'iconographie traditionnelle se régionalise et saint Georges porte la bannière rouge à croix blanche<sup>33</sup> de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem<sup>34</sup>, jadis titulaire de l'église. La référence aux couleurs de ce dernier n'est pas unique. Ainsi Jan van Eyck peignit, en 1432, les chevaliers du Christ sur la partie inférieure du retable de *L'Agneau mystique* de Gand; saint Georges, au centre, est entouré de deux saints tenant chacun un étendard dont l'un est rouge à croix blanche<sup>35</sup>. En 1839, René Berthon réalisa un tableau, *L'Ordre de Saint-Jean prend possession de l'île de Malte, 26 octobre 1530*, dans lequel il apparaît également, tout comme dans *André de Hongrie se fait associer à l'Ordre de Saint-*

<sup>31</sup> Sigrid BRAUNFELS-ESCHE, *Sankt Georg, Legende, Verehrung, Symbol*, München, [s.n.], 1976, p. 200.

<sup>32</sup> Archives de la Ville de Genève, *op. cit.*, August 1913, p. 1

<sup>33</sup> Gaston DUCHET-SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *La Bible et les saints: guide iconographique*, Paris: Flammarion, 1990, pp. 156-157. Holzer connaissait très bien la légende de saint Georges liée aux croisés. En effet, sa bibliothèque contenait des ouvrages qui s'y réfèrent tel que: E.P. EVANS, *Animal symbolism in ecclesiastical architecture*, London: [s.n.], 1896, p. 15 «[...] *Here the crusaders became familiar with the legend, adopted St. George as their patron and pattern in waging the holy war against the Musulmanic dragon, and brought him to Europe emblazoned on their banners*».

<sup>34</sup> Alexandre IV décida, en 1259, que les frères de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem devaient être facilement repérés sur le champ de bataille et porter des «*iuppellae et alia superinsigna militaria*» de couleur rouge, identiques au drapeau rouge à croix blanche de l'Ordre «à croix de gueules sur champ d'argent» qui avait été défini lors du chapitre de 1182. La même disposition fut réaffirmée lors du chapitre de Saint-Jean-d'Acre en 1278, tandis qu'un décret du Grand Maître Nicolas de Lorgue (1278-1288) ordonna, cette fois, que les chevaliers portent un vêtement rouge avec une croix blanche lors des batailles, dans: *La sostanza dell'effimero: gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*. Catalogue d'exposition, Roma, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo 2000, Roma: Ed. Paoline, 2000, pp. 272-273.

<sup>35</sup> Elisabeth DHANENS, *Van Eyck: the Ghent altarpiece*, London: A. Lane, 1973, p. 72.

*Jean-de-Jérusalem* (Versailles, Musée national du château et des Triansons) que Gillot Saint-Ève exécuta en 1844<sup>36</sup>.

Les sources iconographiques et historiques utilisées par l'artiste sont diverses et avant tout puisées dans le xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècle. Bien que la pose du saint soit ici figée, elle peut se rapprocher de celle du panneau peint par Mantegna, vers 1460 (Venise, Galleria dell'Accademia) ainsi que de certaines représentations de Dürer. En effet, comme dans le *Retable Paumgärtner*, 1502-1504 (Münich, Alte Pinakothek), le saint guerrier, imberbe, est tourné vers la gauche et porte de la main droite son étendard. On le retrouve sur une gravure du même artiste, vers 1502 (collection privée)<sup>37</sup>, dans une position similaire avec un paysage lacustre en arrière-fond. Il est également proche de la sculpture du saint réalisée, vers 1430, par Matthäus Ensinger pour la collégiale de Berne<sup>38</sup>, ou de celui représenté sur une bande d'orfroi, du xv<sup>e</sup> siècle, de la cathédrale de Lausanne (Berne, Musée historique, Inv. 43). Sa prestance s'apparente également à celle des bannerets décorant les vitraux de petit format, particulièrement appréciés en Suisse alémanique à partir de la seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle. Sans être aussi élaboré et martial, il est proche, entre autres, de l'esquisse *Banneret de la vallée Lévantine* (42,8 x 31,8 cm) de Hans Holbein le Jeune, vers 1526 (Berlin, Cabinet des Estampes, inv. 4046)<sup>39</sup>, ou du *Vitrail héraldique d'Uri* (42,5 x 31,5 cm), vers 1532, attribué à Anton Schiterberg<sup>40</sup>.

À l'exception de restaurations mineures, de l'adjonction d'un système d'accrochage et de l'absence de la vergette transversale,

<sup>36</sup> MV 469, INV 2529; LP 3707 et MV 394, INV 7814; LP 5970.

<sup>37</sup> Samantha RICHES, *St George, hero, martyr and myth*, Stroud: Sutton, 2000, p. 159, ill. 5.13. *Albrecht Dürer: œuvre gravée*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, Paris: Paris-musées, 1996, p. 200, ill. 155.

<sup>38</sup> L'œuvre est conservée au Musée d'art et d'histoire de Berne, inv. 57700.9, dans: *Iconoclasm: vie et mort de l'image médiévale*. Catalogue d'exposition, Berne, Musée d'histoire de Berne, et Strasbourg, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musées de Strasbourg 2001, Paris: Somogy, 2001, p. 321, ill. 155.

<sup>39</sup> Hans DÜRST, *Vitraux anciens en Suisse*, Fribourg: Office du livre, 1971, p. 107, ill. 49.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 115, ill. 53.

le réseau des plombs des panneaux de Moosseedorf est magnifiquement préservé. Les cartons de Holzer ont été traduits par un verrier habile qui utilisa les techniques anciennes de la grisaille pour les inscriptions dans les écoinçons, pour les têtes, auxquelles il ajouta un modelé en émail, ainsi que du jaune d'argent pour l'auréole du saint. Selon le résultat esthétique désiré, différents types de verre américain furent introduits, tel que le verre fracturé (*fractured glass*) pour la partie gauche du sol du panneau du *Semeur*, en insérant à chaud des morceaux de verre de couleur. À cela s'ajoute le verre plissé (*drapery glass*) pour la tunique du saint et le verre superposé (*plating*). Donnant un effet opalescent et marbré, ce procédé permet de créer des jeux de couleur et de profondeur pour les vêtements des personnages et de suggérer les volumes des arbres. Évitant la monotonie, Holzer joua de façon magistrale avec les inégalités du relief, les oppositions de couleur, de netteté ou de profondeur obtenues par la superposition des verres, appelée le placage<sup>41</sup>. Les parties en relief côtoient celles en aplat, tels les têtes, les bordures et les écoinçons inférieurs. À la dualité des techniques modernes et traditionnelles s'ajoute également le contraste entre le *Saint Georges* imberbe et *Le Semeur* barbu ou la bannière rouge à croix blanche et le sac rempli de semences blanc strié de rouge.

Le don de Holzer eut lieu au moment où le regain de ferveur pour le vitrail s'essouffait quelque peu en Europe. Cet engouement avait débuté dans les années 1830, lorsque les édifices médiévaux furent redécouverts et que, sous l'influence en particulier de Ruskin et de Viollet-Le-Duc, ils firent l'objet de nombreuses campagnes de restauration. Les artistes s'attelèrent à redonner aux églises, notamment, une certaine unité stylistique en créant de nouveaux ensembles aux programmes moins complexes et variés qu'au Moyen Âge. Les vitraux encore *in situ* furent inventoriés, répertoriés et complétés, voire même pastichés.

---

<sup>41</sup> Les auteures remercient Stefan Trümpler, directeur du Vitrocentre Romont, Centre suisse de recherche sur le vitrail et les arts du verre, pour son aide lors de l'analyse technique des vitraux.

Les œuvres furent installées dans l'église de Moosseedorf, qui possédait déjà dans le chœur de très beaux vitraux du début du xv<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>. Insérés dans la fenêtre sud IV, lancettes 2a et 2b (ill. 4), *Saint Georges terrassant le dragon* et *Le Semeur* non seulement se tournaient le dos mais, contrairement à la tradition, ne regardaient pas en direction du chœur. Provenant des États-Unis, les panneaux bénéficièrent certainement de la clause douanière, qui exonérait de toute taxe le vitrail peint représentant des personnages et destiné à une église<sup>43</sup>. C'est en août 1913 que le conseil de paroisse de Münchenbuchsee envoya sa lettre de remerciement à l'artiste, alors domicilié à New York, l'informant : «*Der Kirchgemeinderat von Münchenbuchsee hat in seiner Sitzung vom 14ten August abhin von Pfarrer Arni die officielle (sic) Mitteilung entgegen und zu Protokoll genommen, dass Sie, geehrter Herr, unteren 13ten Juli d. J. in der Filiationkirche Ihres burgerlichen Heimortes Moosseedorf in dem Südfenster zwei Mosaik-Glasgemälde Ihrer eigenen künstlerischen Invention*

<sup>42</sup> Attribués à Jakob Stächeli, dans : Hans LEHMANN, «Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts», dans : *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, Neue Folge, Bd. 16, 1914, p. 144, ils représentent la *Vierge à l'Enfant* et *Saint Vincent*. Placées au-dessus de ce dernier, les armoiries d'Albrecht von Nünegg, commandeur de l'Ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem à Münchenbuchsee, qui dirigea l'ordre de 1480 à 1496, année de son départ, puis de son décès. Réalisées par Urs Werder, elles se trouvaient jusqu'en 1915 sur une des fenêtres du mur sud, dans : Denkmalpflege des Kantons Bern, Erziehungsdirektion des Kantons Bern, I/83, Bericht zu den Erneuerungsarbeiten an der Filiationkirche in Moosseedorf, 18 Mai 1915, p. 1. Denkmalpflege des Kantons Bern, *op. cit.*, texte anonyme manuscrit non daté, p. 2. Hans LEHMANN, *op. cit.* Bd. 14, 1912, p. 299. En 1896, les armoiries de la ville de Berne se trouvaient dans le chœur, dans : Franz THORMANN, Wolfgang Friederich von MÜLINEN, *Die Glasgemälde der bernischen Kirchen*, Bern : Selbstverl. der bernischen Künstlergesellschaft, 1896, p. 77. Les armoiries sculptées du dernier commandeur, Peter von Englisberg (1508-1529), sont à l'extérieur de l'église, sur le mur sud, dans : Denkmalpflege des Kantons Bern, *op. cit.*, lettre du président de la Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege, Freiburg, den 3. Juni 1965, p. 1. Un vitrail qui lui était dédié et portant l'inscription «*Junker Peter von Englisberg, Komthur des Hauses Buchsee 1510*» se trouvait dans l'église de Bremgarten, dans : Franz THORMANN, Wolfgang Friederich von MÜLINEN, *op. cit.*, p. 60.

<sup>43</sup> Pierre-Frank MICHEL, *Le vitrail 1900 en Suisse*, Liestal : Amt für Museen und Archäologie des Kantons Basel-Landschaft, 1985, p. 46.

*haben einsetzen lassen*<sup>44</sup>». Il est probable que ce dernier vint l'année suivante à Moosseedorf pour apprécier l'installation<sup>45</sup>.

Les documents qui relatent la restauration de 1915 se concentrent essentiellement sur l'édifice. Ils ne mentionnent que très brièvement les vitraux du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>46</sup> et ignorent ceux de Holzer. Son nom n'apparaît pas non plus dans les archives concernant la deuxième réfection de 1965-1966. Toutefois, la Commission fédérale pour la conservation et la restauration des monuments historiques compta cinq vitraux du gothique tardif dans l'église: «*Das Innere wird durch fünf spätgotische zweiteilige Masswerkfenster erhellt; drei davon entfallen auf den Chor [...]*<sup>47</sup>». La Vierge à l'Enfant, Saint Vincent et les armoiries d'Albrecht von Nüegg se trouvant dans le chœur, les deux autres ne peuvent être que *Saint Georges terrassant le dragon* et *Le Semeur*. Dans leur rapport du 24 mai 1965, les experts G. Loertscher et H. von Fischer recommandent de les détruire: «*Der Baukommission wurde empfohlen, angesichts der Qualität der vorhandenen Glasgemälde auf neue Farbenscheiben (Geschenke) zu verzichten [...]*<sup>48</sup>». Ils furent déposés (ill. 5) et remplacés par l'aigle de saint Jean et le

<sup>44</sup> Archives de la Ville de Genève, *op. cit.*, August 1913, p. 1.

<sup>45</sup> Document Immigration Archives, Ellis Island, New York, liste des passagers du *Duca d'Aosta*, November 11, 1914.

<sup>46</sup> Denkmalpflege des Kantons Bern, *op. cit.*, texte anonyme manuscrit non daté, p. 2. Hans LEHMANN, *op. cit.*, p. 299. Denkmalpflege des Kantons Bern, *op. cit.*, 18 Mai 1915, p. 1. Franz THORMANN, Wolfgang Friedrich von MÜLINEN, *op. cit.*, p. 79. Denkmalpflege des Kantons Bern, Erziehungsdirektion des Kantons Bern, I/83. Kanton Bern, Sitzung des Regierungsrates vom 6. Oktober 1915, p. 1, «*[...] In der Abtretung sind inbegriffen, die drei im abgetretenen Chor sich befinden Glasgemälde. Die Einwohnergemeinde verpflichtet sich, diese Glasgemälde zu jeder Zeit gut zu unterhalten, nach Möglichkeit vor Zerstörung [...] Es ist ihr untersagt, diese Glasgemälde ohne spezielle Einwilligung des Regierungsrates zu veräussern oder sonstwie aus der Kirche zu entfernen [...]*», les vitraux du chœur sont assurés contre les dégâts d'incendie pour 20 000 frs. Un document de la Finanzdirektion des Kantons Bern, 29 Juli 1915, p. 1, mentionne la «*wertvollen Glasgemälde*» de ces trois œuvres.

<sup>47</sup> Denkmalpflege des Kantons Bern, Erziehungsdirektion des Kantons Bern, I/83, Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege, Bern, 3 Juni 1965, f. 1.

<sup>48</sup> *Ibid.*, Bern, 24 Mai 1965, f. 2.

bœuf de saint Luc, réalisés en grisaille par le verrier Schär<sup>49</sup>. Les panneaux holzériens échappèrent toutefois à la destruction, grâce au pasteur Fritz Forster<sup>50</sup> qui les conserva à la cure jusqu'en 1982. Ils furent alors accrochés sur l'une des verrières de la nouvelle salle paroissiale (ill. 6), avant de rejoindre, en 2001 pour un prêt de longue durée, les collections du Vitromusée Romont. Seul *Le Semeur* est exposé dans l'une des salles.

**SAINTE CÉCILE (142 x 51 cm)**

Vêtue à l'antique d'une robe verte et d'une toge violette, elle est debout au milieu d'iris en fleur qui se reflètent dans un plan d'eau ; sa tête, tournée de profil vers la droite, est entourée d'une auréole (ill. 7). Elle tient une lyre d'Apollon à cinq cordes dans la main gauche et un plectre dans la main droite ; en arrière-fond, le paysage comprend trois sapins, sur la gauche.

Holzer ne choisit aucun des attributs habituels qui permettent d'identifier la sainte : orgue, lys, couronne de roses, livre des Évangiles, glaive ou palme de martyr. L'iconographie bucolique qu'il favorise n'est pas conventionnelle, mais elle est plus proche des sources qu'elle ne paraît au premier regard. En effet, la *Passio* de la sainte et la *Légende dorée* qui célèbrent les vertus de la jeune martyre relatent qu'à son mariage, tandis que les musiciens jouaient, elle chantait dans son cœur des louanges à Dieu. Ces écrits ne lui confèrent aucun attribut musical<sup>51</sup>. La *Passio* décrit la cérémonie en ces termes : « *Cantantibus organis Caecilia in corde*

<sup>49</sup> *Ibid.*, Devis de l'architecte Ulrich Indermühle, Bern, non daté, « [...] die Grisaille - Glasmalereien die 4 Apostel, durch Kunstmaler Schär[...] 2 400.- ».

<sup>50</sup> Nous remercions le pasteur Fritz Forster de cette précision et de son accueil lors de notre visite à Moosseedorf ainsi que la pasteure Annemarie Bieri.

<sup>51</sup> Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, Paris : Flammarion, 1967, vol. 2, pp. 367-373. Issue d'une famille noble romaine, la croyante Cécile portait l'Évangile du Christ caché sur sa poitrine. Le jour de ses noces avec Valérien, elle annonça à son mari qu'un ange veillait sur sa virginité. Comme le jeune homme ne le voyait pas, elle lui expliqua qu'il ne lui apparaîtrait qu'après avoir reçu le baptême, ce qu'il fit, imité par son beau-frère. Ces conversions déplurent au préfet de Rome Turcius Amalchius qui fit arrêter et supplicier les deux hommes. Il découvrit que Cécile était chrétienne, la fit arrêter et la condamna à être ébouillantée mais elle sortit indemne de l'épreuve. Il la fit alors décapiter, mais le bourreau, l'ayant frappée de trois coups de glaive, ne parvint pas à la tuer. Elle survécut trois jours à son supplice, distribua ses biens aux pauvres et légua sa maison au pape Urbain.

*suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum*<sup>52</sup>». Une mauvaise interprétation du mot *organis*, qui évoque les instruments de musique et non pas un orgue, fera de celui-ci l'attribut principal de la sainte<sup>53</sup>. En la représentant avec une lyre<sup>54</sup>, Holzer est plus fidèle au sens originel du texte. Les cinq cordes de l'instrument font référence à la virginité et à la foi qu'elle réussit à conserver, malgré toutes les épreuves qui lui furent imposées pour la détourner de ses convictions. Plutarque dans son ouvrage *De E apud Delphos* souligne le pouvoir magique du chiffre cinq, car il est incorruptible ; Pythagore estime qu'il est le plus parfait du microcosme humain<sup>55</sup>.

L'iris, considéré comme l'une des fleurs de la Vierge, remplace fréquemment le lys dans les scènes de l'Annonciation de la peinture flamande ou allemande. Symbolisant la virginité, il fait ici référence à la pureté de la sainte. D'autre part, le mot iris qui se dit en italien *giaggiolo* provient du latin *gladius*, soit le glaive en raison de la forme de ses feuilles<sup>56</sup>. L'iris fait donc allusion à l'épée qui décapita la jeune femme. De plus, c'est une fleur de printemps

<sup>52</sup> Nico STAITI, *Le metamorfosi di Santa Cecilia: l'immagine e la musica*, Lucca: Libreria musicale italiana, 2002, p. 13 *sqq.*: « pendant que les instruments de musique jouaient, c'est Dieu seul que Cécile invoquait dans son cœur pour lui demander de conserver son cœur et son corps sans tache. »

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 2. Albert P. de MIRIMONDE, *Sainte Cécile: métamorphoses d'un thème musical*, Genève: Éd. Minkoff, 1974, pp. 3-4. Thomas CONNOLLY, *Mourning into joy: music, Raphael, and Saint Cecilia*, Yale: Yale University Press, 1994, pp. 14-16.

<sup>54</sup> Michel FEUILLET, *Lexiques des symboles chrétiens*, Paris, PUF, 2004, p. 64, considère que la lyre est l'un des instruments de musique les plus anciens ; elle fut utilisée entre autres par Salomon (Sal 143, 9 ; 150) et par Saul (1 Roi 16, 14-23) pour accompagner leurs louanges à Dieu. Il la mentionne comme étant également l'attribut de sainte Cécile.

<sup>55</sup> Vincent F. HOPPER, *La symbolique médiévale des nombres*, Paris: G. Monfort, 1995, p. 89 « les propriétés magiques du cinq remontent à la religion perse où il avait une importance primordiale [...], le 5 devint donc en Orient un nombre saint qui passa en Occident par l'intermédiaire de la magie, du zoroastrisme, du manichéisme et d'autres éléments du savoir oriental [...]. Le 5 est aussi, comme le 9, incorruptible en vertu de sa récurrence dans la multiplication (Plutarque *De apud Delphos*, IV) ». Gerd HEINZ-MOHR, *Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf: Eugen Dietrichs Verl., 1971, p. 247. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris: R. Laffont, 1989, pp. 596-597. Jean SERVIER, *L'homme et l'invisible*, Paris: R. Laffont, 1964, p. 151.

<sup>56</sup> Le mot allemand *Schwertlilie* a la même signification.

qui, au Japon, a un rôle purificateur et protecteur. À une époque où la nature était mise en avant et où ce pays tenait une place importante dans la sensibilité artistique, l'iris dut certainement paraître le bon choix pour le proche collaborateur de Tiffany. D'ailleurs, son vitrail n'est pas sans rappeler les divers paysages créés par l'artiste new-yorkais, tels que *Magnolias et iris* (153 x 106,7 cm) exécuté vers 1908<sup>57</sup>, *Vitrail représentant les grèves d'un lac sous un ciel de nuages multicolores* (134 x 82,5 cm) réalisé vers 1915<sup>58</sup>, ou encore *Vitrail représentant les grèves aux iris d'un lac sous un ciel de nuages multicolores* (143 x 82,5 cm) achevé vers 1915<sup>59</sup>.

Le panneau fut sans doute exécuté aux États-Unis au début des années 1900 par un verrier qui maîtrisait les techniques les plus complexes employées par Tiffany. Certaines parties de la robe et de la toge sont composées de calibres de verre drapé, qui furent tordus et tirillés pour évoquer les plis. Ils s'intercalent aux calibres de verre coloré créant l'illusion d'un bas-relief<sup>60</sup>. Ce jeu entre surfaces planes et en relief se retrouve sur tout le vitrail. En effet, le visage de la sainte s'enchâsse dans l'espace creux formé par l'auréole, tout comme les iris, constitués de calibres de verre coloré, s'insèrent dans une structure de plomb de diverses épaisseurs. Les cinq cordes en métal de la lyre sont fixées sur la surface opalescente du verre. Le plan d'eau est simulé en utilisant la technique typiquement américaine du placage : le verrier a superposé trois plaques dans un seul plomb ; au revers, la première

<sup>57</sup> «Louis Comfort Tiffany at the Metropolitan Museum of Art», dans : *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Summer, 1998, p. 34.

<sup>58</sup> Jacob BAAL-TESHUVA, *Louis Comfort Tiffany*, Köln : Taschen, 2001, pp. 107, 308, n° 69.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 313, n° 107.

<sup>60</sup> Pour obtenir cet effet drapé, de modelage ou d'arrière-plan, le célèbre verre *Tiffany* est fabriqué en manipulant la feuille quand elle est encore chaude, comme on le ferait avec de la pâte, avec des crochets de fer, les mains protégées par des gants d'amiante, en l'agitant jusqu'à ce qu'elle forme des plissements, dans : Virginia CHIEFFO RAGUIN, «John La Farge, Louis Comfort Tiffany et le verre américain», dans : *Art, technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, Colloque international, Liège, Le Vertbois, 11-13 mai 2000, Liège : Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2000, p. 49.

plaque est de couleur bleue unie, la seconde comprend le dessin des iris ; et la troisième est constituée d'un verre transparent ondulé, simulant les vaguelettes d'eau dans lesquelles se reflètent les fleurs. Les chairs du visage et des bras sont réalisées en utilisant une technique plus traditionnelle : la couleur de fond, les émaux et les ombres sont appliqués au dos du vitrail pour donner de la profondeur, tandis qu'à l'avant le dessin est tracé en grisaille.

Les vergettes actuelles, placées au verso lors d'une restauration antérieure à l'entrée du panneau au Vitromusée Romont, ne respectent pas les tracés du verre. Elles en font un objet purement décoratif, alors qu'à l'origine il fut fixé dans une structure de maçonnerie et consolidé par trois vergettes apposées sur le devant. Les points d'attache de la première sont visibles à gauche à la hauteur de l'épaule de la sainte, puis au bas de la lyre avant de s'ancrer sur le bord droit ; la seconde vergette soulignait une séparation transversale en suivant le bas de la toge, tandis que la troisième délimitait le plan d'eau.

C'est après le décès en 1939 de la sœur de l'artiste, Louise-Albertine Holzer, que le vitrail parvint à la légation de Suisse à Paris. Dans son testament du 3 août 1938, elle stipula qu'elle léguait à la Confédération les œuvres de son frère en sa possession : « *Lego alla Confederazione svizzera, perchè li destinano alla Legazione di Svizzera a Parigi, i seguenti oggetti per quanto da me posseduti al momento della mia morte[...]. La vetrata a colori, rappresentante Santa Lucia in mezzo ai giaggioli, opera di mio fratello*<sup>61</sup> ». Le 30 novembre, le consul de Suisse à Florence, exécuteur testamentaire de la famille Holzer, prit contact avec le Bureau du contentieux de la Division des affaires étrangères, pour organiser l'exportation des œuvres d'art offertes aux légations suisses à Rome et à Paris. Il joignit dans son courrier une liste des objets indiquant leur valeur. Le panneau est mentionné dans l'inventaire comme « (hors catalogue) Un vitrail en couleurs

<sup>61</sup> Archives fédérales, Berne, 3001(A)3 Kollektion Holzer X 1.2.4 1938, copia, successione L. Albertina Holzer, l'esecutore testamentario, Firenze, il 27 agosto 1938. Il est à noter qu'elle fait référence à sainte Lucie et non à sainte Cécile.

représentant sainte Cécile au milieu d'iris en fleurs, sur un carton de Jacob Adolphe Holzer défunt<sup>62</sup> ».

Entré à la légation à une date inconnue, il subit de nombreux déplacements avant d'être, en 1997, déposé en prêt par l'Office fédéral de la culture de Berne<sup>63</sup> au musée romontois, en tant qu'œuvre du « Studio Louis Comfort Tiffany, vers 1900 ». Il est actuellement installé dans l'une des salles d'exposition récemment réaménagée.

### CONCLUSION

Les créations de Jacob-Adolphe Holzer sont un excellent exemple de la perception de l'art du vitrail en Europe et aux États-Unis à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Après avoir connu un important déclin au XVIII<sup>e</sup> siècle, il jouit d'un regain de ferveur auprès des commanditaires et collectionneurs. La demande se fit de plus en plus pressante pour décorer les bâtiments religieux et civils ou les demeures, si bien que la production de pastiches suppléa, entre 1895 et 1914, au manque d'originaux. En Suisse, ce sont surtout les vitraux de petit format ou isolés qui étaient très prisés. Cette tendance est fort bien résumée dans le catalogue de l'exposition nationale organisée en 1883 à Zurich: « *L'art des vitraux a un passé et une tradition dont on ne peut que difficilement s'écarter, il faut des lansquenets, des arquebusiers, des fonds multicolores [...] des animaux héraldiques pour des armoiries d'un autre âge [...]. Ce beau passé a immobilisé l'art du vitrail dans sa tradition, et ses rénovateurs ne peuvent faire autre chose que d'y rester fidèles et de le pasticher avec imagination et talent [...]* ». Les deux panneaux que Holzer offrit à l'église de Moosseedorf illustrent parfaitement cette suggestion, tandis que celui de la *Sainte Cécile* est un très bel exemple décoratif de la technique *Tiffany* au summum de son art.

Aujourd'hui, on peut se réjouir qu'une prise de conscience de la valeur de ce patrimoine artistique ait permis de sauver de l'oubli

<sup>62</sup> *Ibid.*, le vitrail est évalué à 5 000 liras.

<sup>63</sup> Office fédéral de la culture, Berne, numéro d'inventaire: fK11748, *Sainte Cécile au milieu d'iris en fleur*.

ces trois œuvres. Conservées dans un cadre muséal, elles sont le témoin de l'intérêt autrefois porté au style néogothique, aux réminiscences historiques et au développement des nouvelles techniques.

Vitrocentre Romont, Centre suisse de recherche sur le vitrail et les arts du verre

## INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

- Albrecht Dürer : œuvre gravée*. Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, Paris : Paris-musées, 1996.
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Leipzig : W. Engelmann, 1907-1950, Bd. XII, p. 415.
- American Art Annual*, XVI, 1907-1908, p. 364.
- American Art Annual*, XVIII, 1921, p. 455.
- Archives d'État de Genève (AEG), Étranger Dg 10/1.
- Archives de l'État de Berne, *Udelbuch*, (AEB), B XIII 28.
- Archives fédérales, Berne, 3001(A)3, Kollektion Holzer X.1.2.4, 1938.
- Archives de la Ville de Genève, Archives Holzer 340 DLA, correspondance 1923-1937.
- Jacob BAAL-TESHUVA, *Louis Comfort Tiffany*, Köln : Taschen, 2001.
- Charles BAYET, *L'art byzantin*, Paris : A. Picard, 1904.
- Emmanuel BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Paris : Gründ, 1976, vol. 5, p. 599.
- Nicole BLONDEL, *Vitrail : vocabulaire typologique et technique*, Paris : Imprimerie nationale, 2000.
- Siegrid BRAUNFELS-ESCHE, *Sankt Georg, Legende, Verehrung, Symbol*, München : [s.n.], 1976.
- Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : R. Laffont, 1989.
- Virginia CHIEFFO RAGUIN, « John La Farge, Louis Comfort Tiffany et le verre américain », dans : *Art, technique et science : la création du vitrail de 1830 à 1930*, Colloque international, Liège, Le Vertbois, 11-13 mai 2000, Liège : Commission royale des monuments, sites et fouilles, 2000, pp. 43-55.
- Thomas CONNOLLY, *Mourning into joy : music, Raphael, and Saint Cecilia*, Yale : Yale University Press, 1994.

Alice COONEY FRELINGHUYSEN, «Louis Comfort Tiffany at the Metropolitan Museum», dans : *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Summer, 1998, p. 34.

Corcoran Museum of Art : Sculpture Accession Record Work Sheet (29 July 1949).

Royal CORTISSOZ, *John La Farge : a memoir and a study*, Boston : Houghton Mifflin Company, 1911.

Denkmalpflege des Kantons Bern, Erziehungsdirektion des Kantons Bern, I/83, Bericht zu den Erneuerungsarbeiten an der Fialkirche in Moosseedorf, 18 Mai, 1915, p. 1.

Denkmalpflege des Kantons Bern, Erziehungsdirektion des Kantons Bern, I/83, Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege, Bern, 3 Juni 1965, ff. 1-2.

Denkmalpflege des Kantons Bern, Erziehungsdirektion des Kantons Bern, I/83, Sitzung des Regierungsrates vom 6. Oktober 1915, p. 1.

Elisabeth DHANENS, *Van Eyck : the Ghent altarpiece*, London : A. Lanes, 1973.

*Dictionnaire historique et biographique de la Suisse*, Neuchâtel : Administration du Dictionnaire historique et biographique de la Suisse, 1930, vol. V, p. 678.

Document Immigration Archives, Ellis Island, New York, liste des passagers du *Duca d'Aosta*, November 11, 1914.

Gaston DUCHET-SUCHAUX, Michel PASTOUREAU, *La Bible et les saints : guide iconographique*, Paris : Flammarion, 1990.

Hans DÜRST, *Vitraux anciens en Suisse*, Fribourg : Office du Livre, 1971.

E.P. EVANS, *Animal symbolism in ecclesiastical architecture*, London [s.n.], 1896.

Michel FEUILLET, *Lexiques de symboles chrétiens*, Paris : PUF, 2004.

*First Salon de l'Art nouveau*, Galerie Siegfried Bing, Paris, Dec. 1895, catalogue n° 486-492.

Edouard GESPRACH, *La mosaïque*, Paris, [s.n.], [s.d.].

Gerd HEINZ-MOHR, *Lexikon der Symbole : Bilder und Zeichen der christlichen Kunst*, Düsseldorf : Eugen Dietrichs Verl., 1971.

*Iconoclasme : vie et mort de l'image médiévale*. Catalogue d'exposition, Berne, Musée d'histoire de Berne, et Strasbourg, Musée de l'œuvre Notre-Dame, Musées de Strasbourg 2001, Paris : Somogy, 2001.

Lucia IMPELLUSO, *Nature and its symbols*, Los Angeles : The Paul Getty Museum, 2006.

*Important works of art by Louis Comfort Tiffany*, New York, Sotheby's, 4 December 1999, vente 7402, lot 446.

*Indicateur commercial, industriel et agricole*, Delémont, 1909-1910, p. 175.

Adeline JULES, *Glass mosaic*, New York : [s.n.], 1896.

Robert KOCH, *Louis C. Tiffany's glass-bronzes-lamps. A guide*, New York : Crown Publ., 1979.

*Künstler Lexikon der Schweiz XX. Jahrhundert*, Red. Eduard Plüss, Hans Christoph von Tavel, Frauenfeld : Huber, 1958-1967, Bd. 1, p. 459.

Hans LEHMANN, «Die Glasmalerei in Bern am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts», dans : *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Neue Folge*, Bd. 16, 1914, p. 144 et *passim*.

Olivier MERSON, *Les vitraux*, Paris : Librairies-Imprimeries réunies, 1895.

Pierre-Frank MICHEL, *Le vitrail 1900 en Suisse*, Liestal : Amt für Museen und Archäologie des Kantons Basel-Landschaft, 1985.

Albert DE MIRIMONDE, *Sainte Cécile : métamorphose d'un thème musical*, Genève : Éd. Minkoff, 1974.

Egbert Friedrich VON MÜLINEN, «Der Johanniter oder Maltheseorden, seine Schicksale, Verfassung und seine Niederlassungen in der Schweiz, speziell das Johanniterhaus Buchsee», dans : *Archiv des historischen Vereins des Kanton Bern*, Bd. VII, 1868-1871, pp. 33-62.

*New York Times*, 22 March 1938, p. 44.

Office fédéral de la culture, Berne, Inventaire, 1997, fK11748, *Sainte Cécile au milieu d'iris en fleur*.

François J. RAPPARD, *Heraldica helvetica : armorial général suisse*, Genève : MRO, 1993.

Samantha RICHES, *St George, hero, martyr and myth*, Stroud : Sutton, 2000.

Marie-Dominique SANCHEZ, Edda GUGLIEMMETTI, « Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938) », dans : *L'art d'imiter : falsifications, manipulations, pastiches*. Catalogue d'exposition, Genève, Musée d'art et d'histoire 1997, Genève : Musée d'art et d'histoire, 1997, pp. 310-326.

Jenny SCHNEIDER, *Glasgemälde : Katalog der Sammlung des Schweizerischen Landesmuseums Zürich*, Zürich : Landesmuseum, 1970.

Jean SERVIER, *L'homme et l'invisible*, Paris : R. Laffont, 1964.

*La sostanza dell'effimero : gli abiti degli Ordini religiosi in Occidente*. Catalogue d'exposition, Roma, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo 2000, Roma : Ed. Paoline, 2000.

Nico STAITI, *Le metamorfosi di Santa Cecilia : l'immagine e la musica*, Lucca : Libreria musicale italiana, 2002.

Davida TENENBAUM DEUTSCH, « The Osborne Building, New York », dans : *Antiques*, CXXX, July, 1986, pp. 152-158.

Franz THORMANN, Wolfgang Friedrich von MÜLINEN, *Die Glasgemälde der bernischen Kirchen*, Bern : Selbstverl. der bernischer Künstlergesellschaft, 1896.

Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, Paris : Flammarion, 1967, vol. 2, pp. 367-373.

Barbara WALKER, *The woman's dictionary of symbols and sacred objects*, San Francisco : Harper, 2006.

Wilhelm WARTMANN, *Les vitraux suisses au Musée du Louvre*, Paris : Librairie centrale d'art et d'architecture, 1908.

Elisabeth VON WITZLEBEN, *Bemalte Glasscheiben : volkstümliches Leben auf Kabinett- und Bierscheiben*, München : G.D.W. Callwey, 1977.





**III.1** Moosseedorf (Be), église paroissiale, mur sud. Photographie Edda Guglielmetti.



III.2 Jacob-Adolphe Holzer, *Le Semeur*, 1912, vitrail, 55 x 51,5 cm, Vitromusée Romont, Musée suisse du vitrail et des arts du verre. Photographie Yves Eigenmann.



**III.3** Jacob-Adolphe Holzer, *Saint Georges terrassant le dragon*, 1912, vitrail, 56 x 51,5 cm, Vitromusée Romont, Musée suisse du vitrail et des arts du verre. Photographie Yves Eigenmann.

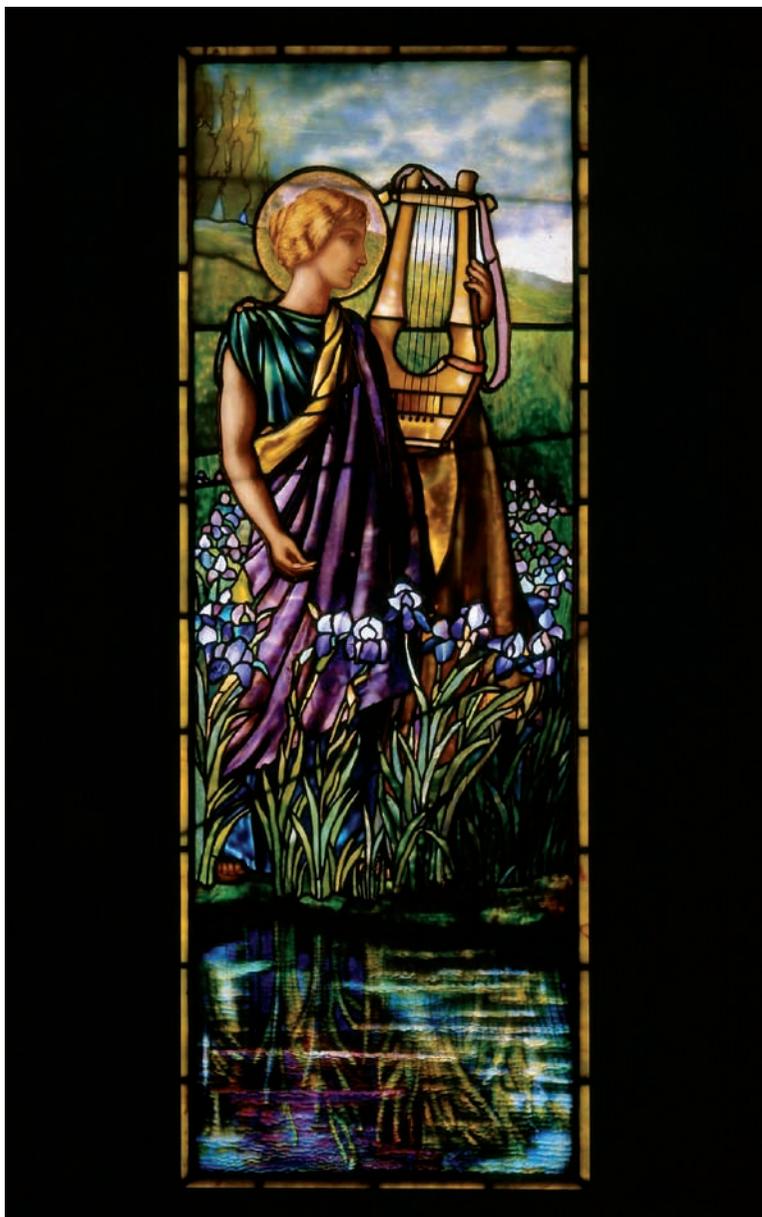
**III. 4** Jacob-Adolphe Holzer, *Le Semeur*, 1912, vitrail, 55 x 1,5 cm, *Saint Georges terrassant le dragon*, 1912, vitrail, 56 x 51,5 cm, Moosseedorf (Be), église paroissiale, fenêtre sud IV vue de l'extérieur, lancettes 2a et 2b. Photographie prise avant la restauration de 1965-1966. Conservation des monuments historiques du canton de Berne, FB/Moosseedorf, Kirche vor Rest. 1965. Photographie Johannes Gfeller.



**III. 5** Moosseedorf (Be), église paroissiale, fenêtre sud IV vue de l'extérieur, lancettes 2a et 2b. Photographie prise en 1965-1966 après la dépose des vitraux du *Semeur* et de *Saint Georges terrassant le dragon*. Conservation des monuments historiques du canton de Berne, FB/Moosseedorf, Kirche vor Rest. 1965. Photographie Johannes Gfeller.



**III.6** Jacob-Adolphe Holzer, *Le Semeur*, 1912, vitrail, 55 x 51,5 cm et *Saint Georges terrassant le dragon*, 1912, vitrail, 56 x 51,5 cm, Moosseedorf (Be), verrière de la salle paroissiale. Photographie Edda Guglielmetti.



**III.7** Jacob-Adolphe Holzer, *Sainte Cécile*, vers 1900, vitrail, 142 x 51 cm, Vitromusée Romont, Musée suisse du vitrail et des arts du verre. Photographie Yves Eigenmann.

VALENTINE VON FELLEBERG

## HERMANN RUPF UND PAUL KLEE DER SAMMLER UND DER KÜNSTLER<sup>1</sup>

REKONSTRUIERUNG EINER SAMMLUNG  
UND ENTDECKUNG EINER FREUNDSCHAFT

### DIE WERKE VON PAUL KLEE IN DER SAMMLUNG RUPF

Zwei Monate nach dem Tod von Paul Klee (1879-1940) wurde der Sammlung Rupf erstmals eine Ausstellung gewidmet. Hermann Rupf besass zu diesem Zeitpunkt 27 Werke des Künstlers; sechs Jahre später, beim Tode von Lily Klee, waren es mindestens 45. Die Anregung zur Ausstellung war vom befreun-

---

<sup>1</sup> Dieser Text wurde für die 2003 an der Universität Bern bei Professor Oskar Bätschmann eingereichte Lizentiatsarbeit gleichen Titels erarbeitet (dazu: VON FELLEBERG 2004). Der erste Teil der Lizentiatsarbeit erschien in Thesis, Nr. 7, 2005 unter dem Titel „Kritische Betrachtung einer Sammlerdarstellung am Beispiel von Hermann Rupf (1880-1962)“ (VON FELLEBERG 2005); der vorliegende Text bildete den zweiten Teil der Lizentiatsarbeit. Die seit meiner Arbeit im Zusammenhang mit der Ausstellung „Rupf Collection – Kubismus im Korridor“ gewonnenen Erkenntnisse zu diesem Thema wurden durch Verweise auf die Ergänzungen von Stefan Frey mitberücksichtigt. Ich danke den folgenden Personen für ihre Unterstützung: Oskar Bätschmann (Universität Bern), Michael Baumgartner (Zentrum Paul Klee Bern), Patrick Berger, Bern, Jean-Paul Berrut, Freiburg, Therese Bhattacharya-Stettler (Kunstmuseum Bern), Agnès de Bretagne (Musée national d'art moderne, Paris), Chantal v. Fellenberg, Bern, Matthias Frehner (Kunstmuseum Bern), Stefan Frey (Klee-Nachlassverwaltung, Bern), Alexander Klee, Bern, Osamu Okuda (Zentrum Paul Klee Bern), Viola Radlach (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich), Angela Rosengart, Luzern, Christine E. Stauffer (Galerie Kornfeld, Bern), Renée und Maurice Ziegler (Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Bern), Margrit Zwicky (Stadtarchiv, Bern).

deten Künstler Albert Schnyder (1898-1989) ausgegangen, die gesamte Privatsammlung Rupf mit den „seltsamen, magischen Bilder[n] eines Paul Klee“ in der Kunsthalle Basel zu zeigen<sup>2</sup>. Der Vorschlag hatte seitens des Sammlers und der Kunsthalle Anklang gefunden,<sup>3</sup> und die Ausstellung wurde unter dem Titel „Sammlung Hermann Rupf, Bern“ für die Zeit vom 31. August bis zum 13. Oktober 1940 vom Konservator der Kunsthalle Basel, Lukas Lichtenhan, organisiert.

Hermann Rupf (1880-1962) widmete die Ausstellung dem Gedenken an die beiden Künstler Paul Klee und Juan Gris (1887-1927),<sup>4</sup> von denen je sechzehn Werke gezeigt wurden.<sup>5</sup> Mit dieser Veranstaltung wurde der Öffentlichkeit erstmals eine grosse Anzahl von Werken Klees aus der Sammlung Rupf gezeigt. In einem Saal waren **mehrheitlich farbige Blätter** und Gemälde unterschiedlicher Schaffensperioden Klees<sup>6</sup> vereinigt<sup>7</sup>. Sie stammten – mit Ausnahme der hoch versicherten Arbeiten „Vollmond im Garten“, 1934, 214 (U 14) und „nach Regeln zu pflanzen“, 1935, 91 (N 11) aus dem Châlet Clémentine, der Ferienwohnung des Ehepaars Rupf in Müren – aus ihrer Berner

<sup>2</sup> Brief vom 17.1.1940 von Schnyder an Margrit Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS.

<sup>3</sup> Brief vom 6.2.1940 von Schnyder an Lichtenhan, [Durchschlag], Manuskript: HMRS; Brief vom 8.2.1940 von Lichtenhan an Rupf, Autograph, Typoskript: HMRS; Brief vom 9.2.1940 von Rupf an Lichtenhan, [Durchschlag], Manuskript: HMRS.

<sup>4</sup> Auf die Bitte von Lichtenhan schrieb Rupf über seine persönliche Beziehung zu den in der Sammlung vertretenen Künstlern. Die „Zur Entstehung der Sammlung“ betitelte Notiz schliesst mit der Bemerkung: „1927 starb Juan Gris – 1940 Paul Klee, dem Gedenken dieser beiden grossen, vornehmen Meister sei die Ausstellung geweiht“. Brief vom 21.8.1940 von Lichtenhan an Rupf, Autograph, Typoskript: HMRS; Notiz [1940] von Rupf „Zur Entstehung der Sammlung“, Autograph, Typoskript: HMRS.

<sup>5</sup> Kunsthalle Basel 1940, Nr. 16-31, 64-79.

<sup>6</sup> Der Ausstellungssaal XI enthielt Werke von Klee und ein Holzrelief – höchstwahrscheinlich „Madame Torse au chapeau d’ondes“, um 1916 – von Hans Arp. Kunsthalle Basel 1940, S. 5; Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 94; Kunstmuseum Bern 1969, Nr. 3.

<sup>7</sup> Kunsthalle Basel 1940; Brief vom 22.8.1940 von Rupf an Lichtenhan mit Werkliste und Versicherungswerten, Autograph, Manuskript: [KhBa].

Wohnung an der Brückfeldstrasse 27, wie die Abmachungen für den Bildertransport offen legen<sup>8</sup>.

Die von Rupf und dem Konservator der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, Georg Schmidt, während der Ausstellung an der Kasse aufgelegten, für 1,50 Schweizer Franken erhältlichen Schrift „Paul Klee 1879-1940. Reden zu seinem Todestag 29. Juni 1940“ (Abb. 1) verliehen der Veranstaltung den Charakter einer Gedenkausstellung.<sup>9</sup> Schmidt wies in seiner darin abgedruckten Rede auf die Tatsache hin, „dass dieser unvergleichliche Reichtum der Kunst Klees bisher nur von einer kleinen Freundes- und Verehrerschar in seinem ganzen Umfang erkannt“ sei. Damit räumte er Rupf eine bedeutende Stellung als Kleesammler ein. Das freundschaftliche Verhältnis und die enge Beziehung zwischen dem Sammler und dem kurz zuvor verstorbenen Künstler konnte der Besucher von den Exponaten ablesen. Das Blatt „Plastik nach einer Blumenvase“, 1930, 179 (B 9) war mit der römischen Ziffer „IX“, der höchsten Preisklasse Klees, und der Abkürzung der unverkäuflichen Werke „S. Cl“ für Sonderklasse gekennzeichnet.<sup>10</sup> Fünf ausgestellte Werke trugen Widmungen an Hermann und Margrit Rupf, deren Wortlaut auf einen vertrauensvollen Umgang schliessen lassen: Die 1935 datierte Zueignung des Aquarells aus diesem Jahr, „nach Regeln zu pflanzen“, 91 (N 11), mit Wünschen für eine baldige Genesung von Margrit Rupf (1887-1961) und Paul Klee,<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Der Transport von Bern und Mürren nach Basel erfolgte vermutlich am 26.8.1940. Die Versicherungswerte der Werke scheinen im Allgemeinen aufgrund ihrer Technik und Masse festgelegt worden zu sein. Brief vom 21.8.1940 von Lichtenhan an Rupf, Autograph, Typoskript: HMRS; Brief vom 22.8.1940 von Rupf an Lichtenhan mit Werkliste und Versicherungswerten, Autograph, Manuskript: [KhBa].

<sup>9</sup> BLOESCH/SCHMIDT 1940; Brief vom 30.8.1940 von Hans Meyer-Benteli an Lichtenhan, Autograph, Typoskript: [KhBa].

<sup>10</sup> Die Doppelbezeichnung „IX“ und „S. Cl“ macht deutlich, dass in Klees Klassifizierung die Zugehörigkeit eines Werks zu einer Preisklassen seine Unverkäuflichkeit nicht ausschloss. Siehe auch FREY/KERSTEN 1987, S. 78, Anm. 167.

<sup>11</sup> Die Widmung des Aquarells „nach Regeln zu pflanzen“, 1935, 91 (N 11) lautet: „für Frau Marguerite Rupf, auf dass/ wir wieder gesund werden/ Weihnachten 1935 K“. Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 145.

zeugt vom Ausbruch der Krankheit Klees.<sup>12</sup> Die Widmungen der Blätter „über Wasser“, 1933, 45 (M 5), „alter Friedhof“, 1937, 178 (S 18), „Ein-frucht=baum“, 1938, 215 (N 15) und „Kameraden wandern“, 1939, 1115 (Hi 15) bezeugen, dass in den vier letzten Lebensjahren Klees im Gegensatz zum Werk „nach Regeln zu pflanzen“, 91 (N 11) nicht mehr Weihnachten, sondern der Geburtstag von Rupf, der 20. Dezember, der Anlass für die Schenkungen gewesen war.<sup>13</sup>

„Station L 112, 14 km“, 1920, 112 war das früheste Werk Klees in der Ausstellung. Es ist nach heutigem Forschungsstand das erste farbige Blatt von Klee, das Rupf erwarb. Bereits 1921 war es mit 33 weiteren zum Verkauf angebotenen Werken von Klee in einer Kollektivausstellung in der Kunsthalle Bern<sup>14</sup> gezeigt und von Rupf in der „Berner Tagwacht“ kommentiert worden<sup>15</sup>. Die Rezension, die Rupf als Sammler und Kunstkritiker<sup>16</sup> über diese Ausstellung schrieb, ist eine der wenigen Quellen, in der seine

<sup>12</sup> In einem Schreiben vom 25. Dezember 1935 dankt Rupf Klee für das Aquarell, das der Künstler dem Ehepaar Rupf zusandte. Das Krankenzimmer sei verändert, wenn die Sonne die Winternebel breche, wie auf dem Bild von Klee, und das Bäumchen sich sehnsüchtig dem Licht entgegenrecke. Briefkarte vom 25.12.1935 von Rupf an Paul und Lily Klee, Autograph, Manuskript: NFKB.

<sup>13</sup> Die Widmungen lauten: „über Wasser“, 1933, 45 (M 5): „für Hermann Rupf zum 20 Dez 36 in herzl. Freundschaft“; „alter Friedhof“, 1937, 178 (S 18): „für Hermann Rupf/ in alter Freundschaft zum/ 20 Dez 37“; „Ein-frucht=baum“, 1938, 215 (N 15): „für Hermañ Rupf/ in Freundschaft/ Bern Dez 38 K“; „Kameraden wandern“, 1939, 1115 (Hi 15): „für Herrn Rupf mit den besten Wünschen/ 20 Dez 1939 K“. Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 144, 146, 148, 151. Zu dem Blatt „Ein-frucht=baum“, 1938, 215 (N 15) siehe auch das Begleitschreiben von Klee, in dem er Rupf zum Geburtstag gratuliert und mitteilt, dass Lily Klee ihm diese Gabe an seiner Stelle bringe: Briefkarte vom 19.12.1938 von Klee an Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS.

<sup>14</sup> „Alice Bailly, Sektion Aargau der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, Fritz Osswald, Paul Klee, A. Stockmann“, **Kunsthalle Bern**, 19.6.-17.7.1921.

<sup>15</sup> RUPF 1921.

<sup>16</sup> Es ist nicht bekannt, ob Rupf sich an dieser Ausstellung nebst seinem Einsatz als Kunstkritiker auch als Führer betätigt hat. Einem Schreiben von Klee vom Dezember 1925 ist zu entnehmen, dass Rupf an einer Ausstellung, in der Klee vertreten war, Führungen übernommen und eine Kritik für die „Berner Tagwacht“ geschrieben hat. Höchstwahrscheinlich handelte es sich um die Kollektivausstellung „Der grosse Bär“, **Kunsthalle Bern**, 8.-29.11.1925. Postkarte vom 29.12.1925 von Paul und Lily Klee an Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS.

Sichtweise zu Klees Schaffen zum Ausdruck kommt. Er teilte die ausgestellten Werke Klees in vier Kategorien ein:

*„Einmal in Bilder, die einen bestimmten gesehenen Gegenstand darstellen, wie Landschaften, Häuser, Fenster und Aehnliches, dann in solche schnurrigen Erzählens, in denen der Künstler seiner Phantasie freien Lauf lässt. Drittens in Bilder, in denen einige Gegenstände ins Bild eingeführt sind, um dem Beschauer Anhaltspunkte für das Dargestellte zu geben, das Gesamte im übrigen aber ‚mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei‘ genannt werden dürfte, und viertens in solche rein abstrakter Natur, das heisst Bilder, die keine anschaulichen Objekte mehr vermitteln, deren Formgebilde keine bestimmten Erinnerungsbilder an gesehene Gegenstände in uns wachrufen. Diese vier Kategorien sind allerdings nicht scharf voneinander getrennt, und Merkmale der einen Gruppe finden sich auch bei den andern.“*

Mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Schwierigkeit, die Kategorien voneinander abzugrenzen, spricht Rupf die eigentliche Problematik einer Unterteilung von Klees Werk nach Abstraktionsgraden an: Ein grosser Teil seiner Arbeiten weist sowohl konkrete als auch abstrakte Bildpartien auf, sodass meist das einzelne Bild mehrere dieser Abstraktionsgrade in sich vereint. Ausserdem wird bei einer solchen Klassifizierung nach dem Kriterium des Vorhandenseins beziehungsweise der Erkennbarkeit von Bildobjekten die Kreativität in Technik, Bildfindung und Bildtitel ausser Acht gelassen, obwohl sie die Ikonographie der Werke Klees in hohem Masse mitbestimmen. Die Abstraktion ist ein Aspekt der Kunst Klees, dem Rupf ein besonderes Interesse entgegenbrachte. Der Kunstkritiker veranschaulicht die Bedeutung der Abstraktion in Klees Kunst, indem er auf die Arbeiten der vierten Kategorie eingeht<sup>17</sup>, obwohl sie

<sup>17</sup> Zu dieser Kategorie zählte Rupf vermutlich die beiden mit „Abstrakt“ betitelten Werke der Ausstellung, die wegen der fehlenden Werkangaben nicht mehr identifiziert werden können. Kunsthalle Bern 1921, Nr. 225-226.

ihn „weniger zu erwärmen vermögen“. Dafür bedient er sich des Paragone und vergleicht die bildende Kunst mit der Dichtkunst und der Musik, die Gefühle und Empfindungen wiedergeben, ohne sich auf ein ausserhalb von ihnen liegendes Objekt zu beziehen. Er fordert den Betrachter dazu auf, den durch Linien und Farben erzeugten Ausdruck der abstrakten Malerei sehen zu lernen, wie er die Melodie und Harmonie in der Musik höre. Innerhalb dieser gesamten Kunstrichtung räumt Rupf Klee eine Vorrangstellung ein, indem er seine Überzeugung kundtut, wie in der abstrakten Musik werde gewiss auch „in der abstrakten Malerei eine überragende Künstlernatur Bleibendes, Grosses vollbringen“. Bis heute sei „Paul Klee ihr vornehmster, begabtester und empfindsamster Vertreter“. Es sind aber die Werke der dritten Kategorie, in denen Klee „durch einige eingeführte Gegenstände den Beschauer sofort in das Gebiet seiner Empfindung verweist und dann freischaltend seine Gefühle zum Ausdruck bringt“, die Rupf bevorzugt. „Station L 112, 14 km“, 1920, 112 nennt er als deren besten Vertreter. Er sandte es nach der Ausstellung mit vierzig weiteren Werken Klees im Auftrag von dessen Kunsthändler Hans Goltz für die Ausstellung „Moderne Deutsche Malerei“ nach Basel<sup>18</sup> und erwarb es wahrscheinlich bald danach<sup>19</sup>.

Das Interesse von Rupf an der teils gegenständlichen, teils abstrakten Kunst Klees spiegelt sich auch in den Werken seiner Sammlung. Klees handschriftlicher Œuvre-Katalog bezeugt, dass Rupf spätestens seit 1914 Arbeiten direkt beim Künstler erwarb.

<sup>18</sup> „Moderne Deutsche Malerei“, Kunsthalle Basel, 11.9.-2.10.1921. Dem Ausstellungskatalog ist jedoch zu entnehmen, dass dieses Blatt – wie die meisten der im Auftrag von Goltz gesandten Werke – an der Ausstellung nicht gezeigt wurde. Kunsthalle Basel 1921.

<sup>19</sup> Dafür sprechen, dass „Station L 112, 14 km“, 1920, 112 gemäss dem Ausstellungskatalog der Kunsthalle Bern von 1921 zum Verkauf angeboten wurde, und das im Katalog von 1956 erwähnte irrtümliche frühe Datum 1920, an dem es Rupf vom Künstler erworben haben soll. Spätestens 1931 gehörte es Rupf. Kunsthalle Bern 1921, Nr. 233; Kunsthalle Bern 1931, Nr. 64; Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 127. Siehe die Ausstellungskorrespondenz von Rupf mit der Kunsthalle Basel, aus der ersichtlich wird, dass er u. a. dieses Werk im Auftrag von Goltz nach Basel geschickt hat: Briefkarte vom 16.8.1921 von Rupf an die Kunsthalle Basel, Autograph, Manuskript: [KhBa]; Werklisten, Autographe, Typoskripte: [KhBa].

1914 ist der Kauf der drei Federzeichnungen „Symbole und Rätsel“, 1913, 142, „Kl. Flusslandschaft“, 1913, 160 und „neue Welt im Bau“, 1913, 188 für zusammen 150 Schweizer Franken aufgeführt.<sup>20</sup> „Kl. Flusslandschaft“, 1913, 160, gebildet aus geometrischen, unterschiedlich strukturierten Flächen, welche die Landschaft abstrahieren, und „neue Welt im Bau“, 1913, 188, deren einzelne Zeichen sich erst in ihrer Gesamtheit als Teile einer Konstruktion erschliessen, entstanden in der Zeit, in der Klee begann, sich mit dem Kubismus auseinander zu setzen. Gemäss Klees handschriftlichem Œuvre-Katalog und seiner Korrespondenz mit Rupf kaufte der Sammler im Dezember 1914 für zusammen 42 Reichsmark auch vier Radierungen.<sup>21</sup> Bei zwei von ihnen könnte es sich um die von Klee in einem autobiographischen Text von 1919 erwähnten frühen Radierungen „erste Fassung ‚Weib und Tier‘“, 1903 und „erste Fassung ‚der Komiker‘“, 1903, 3 handeln,<sup>22</sup> die einst Teil der Sammlung Rupf waren und heute im Besitz der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung beziehungsweise der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

<sup>20</sup> Diese Werke werden im handschriftlichen Œuvre-Katalog unter ihrem Entstehungsjahr 1913 mit der Besitzerangabe „Rupf“ aufgeführt, mit dem Verweis auf das Jahr 1914, unter dem ihr Ankauf verzeichnet ist. Bei den von Wagner genannten ersten Zeichnungen, die Rupf bereits 1913 erworben haben soll und die 1969 nicht zum Stiftungsgut gehörten, handelt es sich wahrscheinlich um diese Werke. Vgl. Kunstmuseum Bern 1969 [Einleitung], Nr. 123-124.

<sup>21</sup> Klee schreibt am 4.12.1914 an Rupf: „*Sie haben wie man mir berichtet, doch Zeit gefunden sich mit mir -Zusendung [sic] zu befassen. Gern möchte ich von Ihnen hören wie Ihnen die Arbeiten gefallen. Und nachdem Sie sich jetzt vielleicht satt gesehn haben, würde ich bitten mir dieselben direct od [sic] wenn Sie lieber wollen an m. Berner Adresse zurückzusenden*“. Rupf antwortet neun Tage später, er behalte die vier Radierungen, habe die ebenfalls angebotenen Aquarelle dagegen an Klees Berner Adresse zurückgesandt. Auf seine Frage hin, ob er die SFr. 50.- nach München senden oder seiner Schwester Mathilde Klee bezahlen solle, antwortet ihm Klee am 16.12.1914, er bevorzuge Letzteres. Brief vom 4.12.1914 von Klee an Rupf, abgedruckt in HUGGLER 1956, [S. 39-40]; Brief vom 13.12.1914 von Rupf an Klee, Autograph, Manuskript: NFKB; Postkarte vom 16.12.1914 von Klee an Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS.

<sup>22</sup> Klee schreibt zum Jahr 1903: „*Der Erfolg im Radieren kündigt sich in einer ersten später fallengelassenen Fassung des Motivs Weib u. Tier [...] August 03 Vorläufer des Komiker*“. KLEE 1988, S. 490.

sind<sup>23</sup>. Obwohl ihm Klee mit Sicherheit noch im folgenden Jahr<sup>24</sup> und 1919<sup>25</sup> Aquarelle zum Kauf angeboten hat, scheint Rupf bis in die zwanziger Jahre keine Werke vom Künstler mehr erworben zu haben.

Als Klee am Bauhaus unterrichtete, kaufte der Sammler die aquarellierte Federzeichnung „Station L 112, 14 km“, 1920, 112 und möglicherweise bereits auch die in derselben Technik ausgeführte Arbeit „Kultivierter Berg“, 1924, 222. „Station L 112, 14 km“, aus schwarz ausgefüllten oder umrandeten Zahlen, Buchstaben, Landschaftsmotiven und abstrakten Farbstreifen gebildet, erwarb er, wie erwähnt, vermutlich im Anschluss an die Ausstellungen des Jahres 1921 direkt vom Künstler<sup>26</sup>. „Kultivierter Berg“, 1924, 222 könnte das in der Korrespondenz nicht näher beschriebene Werk sein, das Rupf dem Künstler am 27. Oktober 1924 für 300 Schweizer Franken abgekauft hat.<sup>27</sup> Um 1930 hat Rupf laut dem Katalog von 1956 noch die Aquarelle „Landschaft in orange, mit braunen Tiefen strenge Farbenrhythmik (mit Tannen und Grasbüscheln)“, 1920, 15, mehrheitlich aus rechtwinkligen Farbflächen komponiert, und „polyphon-bewegtes“, 1930, 275 (OE 5) vom Künstler erworben.<sup>28</sup> Auch das mit Feder und Aquarell ausgeführte Werk „polyphone Architektur“, 1930,

<sup>23</sup> 1956 war „erste Fassung ‚der Komiker‘“, 1903, 3 im Besitz von Rupf und „erste Fassung ‚Weib und Tier‘“, 1903 bereits Besitz der Stiftung. Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 199-200; HUGGLER 1956, Abb. [S. 30]; KORNFELD 1963, Nr. 3, 6.

<sup>24</sup> Klee teilt am 17. September 1915 Rupf mit, dass er für ihn diesmal 18 Aquarelle im Geschäft [Hossmann & Rupf] deponiert habe. Postkarte vom 17.9.1915 von Klee an Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS.

<sup>25</sup> FREY 2005, S. 88.

<sup>26</sup> Siehe Anm. 19.

<sup>27</sup> Im handschriftlichen Œuvre-Katalog ist das Werk nur mit der Besitzerangabe „Sammlung Rupf, Bern“ ohne Kaufjahr aufgeführt. Falls Rupf es tatsächlich bereits im Entstehungsjahr beim Künstler erworben hat, wie der Katalog von 1956 vermerkt, könnte es sich um das Werk handeln, das in einem Brief vom 27.10.1924 erwähnt wird. Rupf teilt Klee darin mit, dass er ihm den Betrag von SFr. 300.- für ein am Vortag bezogenes Bild sende. Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 128; Brief vom 27.10.1924 von Rupf an Klee, Autograph, Manuskript: NFKB. Spätestens 1931 gehörte das Blatt zur Sammlung Rupf. Kunsthalle Bern 1931, Nr. 65.

<sup>28</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 126, 141. Stefan Frey datiert den Erwerb des Aquarells „polyphon-bewegtes“, 1930, 275 (OE 5) in das Jahr 1931. FREY 2005, S. 90.

130 (W 9) sowie eine Fassung der „Zwillinge“ müssen zu dieser Zeit, kurz nach ihrer Entstehung, schon im Besitz des Sammlers gewesen sein, denn er stellte sie bereits Anfang 1931 als Leihgaben für die Kollektivausstellung der Kunsthalle Bern zur Verfügung.<sup>29</sup>

1932, als Klee an der Düsseldorfer Kunstakademie lehrte, erhielt Rupf einen der beiden Abzüge der ersten Radierung Klees, „Abenteuerlicher Fisch“, 1901, 1, deren Einzigartigkeit und Eigenartigkeit der Künstler in der Widmung „eine Rarität für Herrn Rupf zu Weihn. 1932 K“ zum Ausdruck brachte<sup>30</sup>. Die Seitenverkehrung bei der neu erprobten Technik thematisierte Klee auf der Rückseite dieser ersten Radierung, indem er als Linkshänder oben rechts mit seiner rechten Hand mit Bleistift

<sup>29</sup> „Paul Klee, Walter Helbig, M. de Vlaminck, Philipp Bauknecht, Arnold Huggler“, Kunsthalle Bern, 18.1.-15.2.1931, Kunsthalle Bern 1931, Nr. 66-67. Die Bezeichnung der Katalognummer 67 „Zwillinge“ lässt keine eindeutige Werkidentifizierung zu. Es handelt sich entweder um die Kohlezeichnung „Zwillinge“ 1930, 167 (A 7) oder, wie Stefan Frey annimmt, um das Gemälde „Zwillinge“, 1930, 128 (W 8). Das Letztgenannte wurde unter anderem in den Einzelausstellungen „Paul Klee“, Kunsthalle Bern, 23.2.-24.3.1935 und „Paul Klee“, Kunsthalle Basel, 27.10.-24.11.1935, deren Exponate hauptsächlich aus Klees eigenem Besitz stammten, noch zum Verkauf angeboten. Kunsthalle Bern 1935, Nr. 52; Kunsthalle Basel 1935, Nr. 43. Ausserdem gingen die Gemälde „Zwillinge“, 1930, 128 (W 8) und „polyphone Architektur“, 1930, 130 (W 9) nach der Berner Ausstellung an Klee zurück. Stefan Frey nimmt daher an, dass Rupf die beiden Werke nur zur Ansicht bei sich hatte, jedoch nie besessen hat. Rupf hätte dagegen das Aquarell „Landschaft mit 4 Pappeln“, 1929, 324 (3 H 24) erworben und zu Weihnachten 1931 vom Künstler die Radierung „Stachel der Clown“, 1931, 250 (W 10) als Geschenk erhalten. Siehe FREY 2005, S. 90.

Der Ausstellungskatalog Kunsthalle Bern 1931, der mehrfach zur Argumentation beigezogen wird, nennt als Besitzerangabe „Sammlung H. R., Bern“. Angesichts der Tatsache, dass zwei der vier mit dieser Besitzerangabe aufgeführten Werke 1940 im Katalog der Ausstellung „Sammlung Hermann Rupf, Bern“, Kunsthalle Basel, 31.8.-13.10.1940 und drei der vier Werke im Katalog von 1956 aufgeführt sind, muss es sich bei den Initialen im Katalog von 1931 um Hermann Rupf handeln. Kunsthalle Bern 1931, Nr. 64-67; Kunsthalle Basel 1940, Nr. 64-65; Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 56, 127-128.

<sup>30</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 198; KORNFELD 1963, Nr. 1. Ebenfalls zu Weihnachten 1932 widmete Klee einen der Abzüge der Lithographie „Seiltänzer“, 1923, 138 – von denen später auch einer in die Sammlung Rupf kam – dem Klee-Gesellschaftsmitglied Hanny Bürgi mit ähnlichem Wortlaut: „[...] Eine Rarität für Frau Hanny Bürgi mit den besten Wünschen zu Weihnachten 1932. Kl.“ KORNFELD 1963, Nr. 95.

„mit beiden/ Händen/ schnell/ zu/ schreiben“, und oben links – gleichzeitig – mit seiner linken Hand mit Tinte denselben Text in Spiegelschrift anbrachte. Zwischen 1935 und 1939 gelangten dann diejenigen fünf Blätter mit Widmungen für Hermann und Margrit Rupf in die Sammlung, welche im Zusammenhang mit der Ausstellung von 1940 erwähnt worden sind. Mit Ausnahme der Jahre 1933 und 1934 erhielt das Sammlerpaar jeweils am Jahresende ein mit einer Widmung versehenes Werk. 1933-34 war es nicht Mitglied der Klee-Gesellschaft, so dass es sich bei den Blättern um die persönlich zugeeigneten Jahresgaben der Klee-Gesellschaft handeln muss<sup>31</sup>. Die unterschiedlichen Techniken und Masse der Arbeiten mit Widmungen veranschaulichen die Vielseitigkeit und Individualität der Geschenke für die Gesellschaftsmitglieder. Mindestens eines dieser Werke war ein Monat vor dem Zeitpunkt, an dem es Rupf gewidmet und geschenkt wurde, an einer Ausstellung käuflich zu erwerben.<sup>32</sup> Klee scheint also bereits vorhandene Werke als Jahresgaben ausgewählt, das heisst, sie nicht für diesen Zweck geschaffen zu haben.

Stefan Frey weist mit der 1934 erworbenen Tuschfederzeichnung „bei Rosen“, 1926, 107 (A 7) auf ein Werk hin, mit dem sich Rupf an der Subskription von Will Grohmanns Monographie „Paul Klee. Handzeichnungen 1921-1930“ beteiligt und damit ein bedeutendes Editionsprojekt zur Promotion des Künstlers unterstützt hat.<sup>33</sup> Während Klees Exil in der Schweiz konnte er die Sammlung zudem um wichtige Werke unterschiedlicher Stilrichtungen bereichern. Ein Aquarell erwarb er anlässlich

<sup>31</sup> Lufft nennt in seiner Beschreibung der Klee-Gesellschaft die Vergabe von Werken mit Widmungen: „Zu Weihnachten gab es ausserdem [ausser den Auswahlendungen] eine Treue-Gratifikation mit persönlicher Widmung“. LUFFT 1985, S. 48. Auf die Klee-Gesellschaft und die Mitgliedschaft von Rupf wird im Kapitel „Kunst-Beziehungen zwischen Paul Klee und Hermann Rupf“ der vorliegenden Arbeit näher eingegangen.

<sup>32</sup> „nach Regeln zu pflanzen“, 1935, 91 (N 11) war an der Ausstellung „Paul Klee“, Kunsthalle Basel, 27.10.-24.11.1935 für SFr. 500.- käuflich. Kunsthalle Basel 1935, Nr. 176.

<sup>33</sup> FREY 2005, S. 92.

der chronologisch gegliederten Klee-Retrospektive, die in Zusammenarbeit mit Will Grohmann<sup>34</sup> in der Kunsthalle Bern vom 23. Februar bis zum 24. März 1935 veranstaltet wurde. Er kaufte von den ausschliesslich aus Klees eigenem Besitz stammenden Exponaten<sup>35</sup> „Landschaft UOL“, 1932, 15 (15) für 470 Schweizer Franken mit einem Rabatt von zwei Dritteln auf dem Katalogpreis<sup>36</sup>. Damit erwarb er das einzige Werk einer Gruppe von Bildern des Künstlers, die ihre Wirkung ähnlich einem Mosaik der optischen Verbindung von Farbgrund und Farbflecken verdanken. Spätestens seit 1935 besass Rupf auch das Gemälde „Die Erfindung“, 1934, 200 (T 20), das als seine einzige Leihgabe an der Einzelausstellung der Kunsthalle Basel 1935 gezeigt wurde.<sup>37</sup> Aus einer Verkaufsliste der Kollektivausstellung von 1936 im Kunstmuseum Luzern<sup>38</sup> geht hervor, dass das im Ausstellungskatalog nicht aufgeführte Exponat „Plastik nach einer Blumenvase“, 1930, 179 (B 9), dessen suggerierte Stofflichkeit beziehungsweise Transparenz Klee mit der Verwendung von Winkelschablonen erzielte, frühestens nach dieser Ausstellung

<sup>34</sup> Anlässlich dieser Ausstellung hielt Grohmann einen einstündigen Vortrag, schrieb Ausstellungsrezensionen und legte in der Ausstellung seinen im Vorjahr erschienenen ersten Band von Klees „Handzeichnungen“ auf. Korrespondenz von 1934-35 zwischen Grohmann und Huggler; Postkarte vom 18.2.1935 vom Schweiz. Vereinssortiment Olten an Huggler, Autograph, Typoskript: KhBe; Vortrag von Grohmann zur Ausstellungseröffnung [22.2.1935], Typoskript, Kopie: ZPK.

<sup>35</sup> Brief vom 2.2.1935 von Huggler an Grohmann, Autograph, Manuskript: SS, Archiv Will Grohmann.

<sup>36</sup> Kunsthalle Bern 1935, Nr. 195. 15 % Provision des Ankaufspreises gingen an die Kunsthalle und Klee erhielt für dieses Werk SFr. 399,50. Brief vom 10.5.1935 von Huggler an Klee, Autograph, Typoskript [mit handschriftlichen Notizen von Klee]: NFKB.

<sup>37</sup> Das im Katalog der Ausstellung „Paul Klee“, Kunsthalle Bern, 23.2.-24.3.1935 als „unverkäuflich“ bezeichnete Werk war vermutlich bereits zu diesem Zeitpunkt im Besitz von Rupf, spätestens aber im Oktober 1935, wie der Korrespondenz betreffend der Ausstellung „Paul Klee“, Kunsthalle Basel, 27.10.-24.11.1935 zu entnehmen ist. Kunsthalle Bern 1935, Nr. 88; Kunsthalle Basel 1935, Nr. 74; Werkliste mit Versicherungswerten; Brief vom 2.12.1935 von Lichtenhan an Rupf, Autograph, Typoskript: [HMRS]; Brief vom 4.12.1935 von Rupf an Lichtenhan, Autograph, Typoskript: [KhBa].

<sup>38</sup> „Paul Klee, Fritz Huf“, Kunstmuseum Luzern, 26.4.-3.6.1936.

in die Sammlung kam<sup>39</sup>. 1937 erwarb Rupf das Ölgemälde „Vollmond im Garten“, 1934, 214 (U 14). Letzteres muss ihm entweder in der Ausstellung des Jahres 1935 in Bern oder bei Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) in Paris aufgefallen sein,<sup>40</sup> bevor er diesen 1937 bat, es ihm zur Ansicht zuzusenden<sup>41</sup>, und es wohl kurz darauf kaufte<sup>42</sup>. Laut dem Katalog von 1956 soll Rupf um 1937 auch die Feder- und Kreidezeichnung „Felsen Küste auf Porquerolles“, 1927, 203 (U 3) ausgewählt haben,<sup>43</sup> auf der Eindrücke von Klees 1927 unternommener Reise nach Südfrankreich festgehalten sind. Ob Rupf dieses Blatt wirklich erst zehn Jahre nach der Reise erworben hat, ist jedoch fraglich, zumal er bald nach Klees Rückkehr von dessen Frau Lily über die neuesten Werke informiert worden war<sup>44</sup>. Spätestens 1940 müssen noch das grossformatige Pastell „Legende vom Nil“, 1937, 215

<sup>39</sup> Das im Katalog von 1956 angegebene Erwerbsdatum 1932 ist daher ausgeschlossen. Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 140. Möglicherweise hat Rupf das Blatt direkt in der Luzerner Ausstellung erworben; spätestens 1940 war es in seiner Sammlung. Kunstmuseum Luzern 1936; Kunsthalle Basel 1940, Nr. 68. Stefan Frey nimmt an, dass es sich um das Werk handelt, dass Rupf 1939 für SFr. 700.- beim Künstler erworben hat. FREY 2005, S. 93.

<sup>40</sup> „Paul Klee“, Kunsthalle Bern, 23.2.-24.3.1935; Kunsthalle Bern 1935, Nr. 102. Die Ausstellung „Paul Klee“, Kunsthalle Basel, 27.10.-24.11.1935, an der es ebenfalls ausgestellt war, hat Rupf nicht besucht, wie aus seiner Korrespondenz mit Kandinsky hervorgeht. Brief vom 24.11.1935 von Rupf an Kandinsky, Autograph, Manuskript: MNAM, Fonds Vassily Kandinsky. Den handschriftlichen Standortangaben von Felix Klee in dessen Katalogexemplar der Basler Ausstellung ist zu entnehmen, dass das Gemälde zu diesem Zeitpunkt bereits bei Kahnweiler in Kommission war. Kunsthalle Basel 1935, Nr. 86.

<sup>41</sup> Rupf schrieb 1937 an Kahnweiler: *„Ich wollte ihm [Klee] schon lange wieder einmal etwas abkaufen, denn er verkauft ja gar nichts. Da dachte ich an das Bild bei Dir ‚Vollmond im Garten‘, würdest Du es gelegentlich nach Bern senden, damit ich es nochmals ansehen und mich dann entschliessen kann.“* Brief vom 31.5.1937 von Rupf an Kahnweiler, zitiert in GLAESER 1976, S. 317.

<sup>42</sup> Die Angabe des Erwerbsjahres 1936 im Katalog von 1956 ist demnach zu früh. Sie legt aber nahe, dass der Ankauf bald nach dem Schreiben von 1937 getätigt worden ist, wie Glaesemer verzeichnet. Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 57; GLAESER 1976, S. 362, Nr. 186.

<sup>43</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 134.

<sup>44</sup> In einem undatierten Schreiben teilt Lily Rupf mit, dass Klee sehr schöne Aquarelle von Porquerolles und Korsika mitgebracht habe, die er nun, nach der Reise, fertig stelle. Briefkarte [1927?] von Lily Klee an Hermann und Margrit Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS. Rupf könnte die Federzeichnung bereits im Anschluss an das Schreiben von Lily Klee erworben haben, das nicht lange nach Klees Rückkehr an Rupf adressiert worden sein muss.

(U 15) und die Aquarelle „Landschaft mit 4 Pappeln“, 1929, 324 (3 H 24), „Haus, aussen und innen“, 1930, 141 (Y 1) sowie „die Heilige X“, 1932, 245 (W 5), die in diesem Jahr in der Ausstellung der Sammlung Rupf<sup>45</sup> gezeigt wurden, in die Kollektion Eingang gefunden haben.<sup>46</sup>

Einige Monate vor der Ausstellung seiner Sammlung, erlebte Rupf die letzte monographische Klee-Ausstellung zu Lebzeiten des Künstlers, wobei er diesmal nicht in erster Linie als Sammler und Freund von Klee, sondern als dessen Verteidiger in Erscheinung trat. Eine Ausstellung von Werken Klees war bereits sieben Jahre zuvor in Aussicht gestellt worden.<sup>47</sup> Sie fand schliesslich vom 16. Februar bis 25. März 1940 unter dem Titel „Paul Klee. Neue Werke“ im Kunsthaus Zürich statt, wobei der Sammler und Quästor der Zürcher Kunstgesellschaft, Emil Friedrich, berechtigterweise auf Klees schlechten Gesundheitszustand hinwies.<sup>48</sup> Obwohl die Präsentation ursprünglich nicht als Einzelausstellung vorgesehen gewesen war<sup>49</sup>, wurde der sechzigste Geburtstag Klees zum Anlass für eine grosse Jubiläumsschau genommen. Gemäss dem Wunsch des Künstlers wurde keine Retrospektive, sondern eine grosse Anzahl von Arbeiten aus seinen letzten fünf Schaffensjahren gezeigt; die Werke stammten hauptsächlich aus seinem eigenen

<sup>45</sup> „Sammlung Hermann Rupf, Bern“, Kunsthalle Basel, 31.8.-13.10.1940.

<sup>46</sup> Brief vom 22.8.1940 von Rupf an Lichtenhan mit Werkliste und Versicherungswerten, Autograph, Manuskript: [KhBa]; Kunsthalle Basel 1940, Nr. 66-67, 70, 78. Stefan Frey datiert den Erwerb der Aquarelle „Landschaft mit 4 Pappeln“, 1929, 324 (3 H 24) in die Zeit 1930/31, „Haus, aussen und innen“, 1930, 141 (Y 1) in das Jahr 1931, „die Heilige X“, 1932, 245 (W 5) in das Jahr 1933 und des Pastells „Legende vom Nil“, 1937, 215 (U15) Ende 1939. FREY 2005, S. 90, 93.

<sup>47</sup> Brief vom 24.3.1933 von Flechtheim an Wartmann, Autograph, Typoskript: KhZ; Brief vom 19.4.1933 von Curt Valentin an Wartmann, Autograph, Typoskript: KhZ; Brief vom 17.6.1933 von Wartmann an Flechtheim, [Durchschlag], Typoskript: KhZ.

<sup>48</sup> Friedrich macht am 25.3.1939 Wartmann den Vorschlag, die Klee-Ausstellung in zeitlicher Nähe zu Klees Geburtstag [18.12.1939] zu veranstalten, und rät ab, sie zu verschieben. Brief vom 25.3.1939 von Friedrich an Wartmann, Autograph, Typoskript: KhZ.

<sup>49</sup> Brief vom 19.11.1937 von Klee an Wartmann, Autograph, Manuskript: SIK, Entwurf: NFKB.

Besitz und wurden zum Verkauf angeboten.<sup>50</sup> Die Warnung des Direktors des Kunsthause Wilhelm Wartmann vor der Komplexität von Klees Kunst im Vorwort des reich illustrierten Kataloges, der die Ausstellung begleitete,<sup>51</sup> hinderte den Feuilletonredaktor der „Neuen Zürcher Zeitung“ nicht daran, seinem Unverständnis Ausdruck zu geben. Er bezeichnete die Ausstellung als „März-Exkursion in das eigenartige, vielen Besuchern zu hoch gelegene Schizophrenelisgärtli Paul Klees“<sup>52</sup>, wobei er sich vermutlich vom Titel des ausgestellten Blattes „Gebirgs-Gärtlein“, 1939, 130 (M 10) inspirieren liess<sup>53</sup>. Zu den privaten Klee-Sammlern, die demnach „nichts anderes als menschenfreundliche Heger und Pfleger eines Schizophreneligärtleins“ wären, wie Friedrich sie in einem seiner an den Chefredaktor der „Neuen Zürcher Zeitung“ adressierten Briefe mit provozierender Ironie bezeichnete<sup>54</sup>, zählte auch Ruff. Er war bereits drei Jahre zuvor von Klee neben Hanny Bürgi als einer seiner grössten Sammler in der

<sup>50</sup> Brief vom 30.1.1940 von Wartmann an Klee, Autograph, Typoskript: NFKB; Brief vom 7.2.1940 von Wartmann an Friedrich, Autograph, Typoskript: [KhZ].

<sup>51</sup> Kunsthaus Zürich 1940, S. 1, 5-7. Nebst dem von Friedrich mitfinanzierten illustrierten und eingeleiteten Katalog gab es noch eine kostengünstigere Auflage ohne Abbildungen und Einführung. Brief vom 2.3.1940 von Wartmann an Friedrich, Autograph, Typoskript: [KhZ]. Als Motiv für das Ausstellungsplakat wurde der Vorschlag einer faksimilierten, vergrösserten Signatur Klees gemacht, das vermutlich in ähnlicher Weise wie der Umschlag der aufwendigeren Fassung des Ausstellungskataloges gestaltet wurde. Brief vom 30.1.1940 von Wartmann an Klee, Autograph, Typoskript: NFKB.

<sup>52</sup> WELTI 1940. Zu dieser Kontroverse siehe die Beiträge von GABRIEL 1975, S. 48-49 und insbesondere FREY 1990, S. 123-124.

<sup>53</sup> Klee hat in seinem Werk mehrere Gärten oder gartenähnliche Anlagen dargestellt. In der Ausstellung waren ausser „Gebirgs-Gärtlein“, 1939, 130 (M 10) noch folgende Werke ausgestellt: „bei den Kohlköpfen“, 1939, 458 (D 18); „Nympe im Gemüsegarten“, 1939, 504 (AA 4); „Unterwasser-Garten“, 1939, 746 (NN6). Kunsthaus Zürich 1940, Nr. 82, 115, 117, 181.

<sup>54</sup> Brief vom 2.4.1940 von Friedrich an Bretscher, [Durchschlag], Typoskript: HMRS, Durchschlag: NFKB. Briefstelle zitiert in GABRIEL 1975, S. 48-49.

Schweiz bezeichnet worden.<sup>55</sup> Rupf, Friedrich und Klees Anwalt, Fürsprecher Fritz Trüssel, reagierten sogleich auf die Kritik. Sie machten die Redaktion der „Neuen Zürcher Zeitung“ einerseits auf die Bedeutung von Klees Kunst aufmerksam, andererseits wiesen sie auf mögliche negative Folgen der geäußerten Kritik auf seinen labilen Gesundheitszustand und auf die Angelegenheit seiner Einbürgerung hin. Sie baten um eine Berichtigung in einer nächsten Nummer, die jedoch nicht erschien.<sup>56</sup> Knapp drei Monate nach Ablauf der gut besuchten Ausstellung<sup>57</sup> erfolgte die Rückgabe der unverkauften Exponate. Unter ihnen waren die Werke „Aeolisches“, 1938, 137 (J 17), „wenig Hoffnung“, 1938, 254 (Qu 14) und „Winter Sonne“, 1938, 413 (Y 13)<sup>58</sup>, die zu einem späteren Zeitpunkt, nach Klees Tod am 29. Juni 1940, Eingang in die Sammlung Rupf fanden.

Mindestens 18 Werke erwarb Rupf nach dem Tod des Künstlers bis 1946 bei Lily Klee (1876-1946). Eine Aufstellung der in den ersten vier Jahren hinzugekommenen Arbeiten in der Reihenfolge ihrer Entstehung verdeutlicht, wie Rupf bereits vorhandene

<sup>55</sup> In einem kurzen Lebenslauf, den Klee an das „Schweizerische Künstler Lexikon“ zuhänden von Wartmann adressierte, der das lexikalische Werk von Carl Brun der Jahre 1905-1917 fortsetzte, wies der Künstler auf die bedeutende Anzahl seiner Arbeiten bei Rupf hin: „[...] Werke in zahlreichen Privatsammlungen (in der Schweiz hauptsächlich bei Frau Hanny Bürgi und bei Hermann Rupf in Bern) und in zahlreichen Museen des Continents und auch darüber hinaus.“ Brief vom 19.11.1937 von Klee an Wartmann, Autograph, Manuskript: SIK, Entwurf: NFKB. Zu diesem Zeitpunkt befanden sich in der Sammlung Rupf rund zwanzig Arbeiten von Klee.

<sup>56</sup> Brief vom 1.4.1940 von Trüssel an Bretscher, [Durchschlag], Typoskript: HMRS; Brief vom 2.4.1940 von Friedrich an Bretscher, [Durchschlag], Typoskript: HMRS, Durchschlag: NFKB.

Die Korrespondenz wurde von Friedrich und Trüssel geführt und ist jeweils als Durchschlag oder Kopie an Rupf adressiert worden. Brief vom 3.4.1940 von Trüssel an Klee, Autograph, Typoskript: NFKB, Durchschlag: HMRS. Wie Wartmann in der Einleitung des Ausstellungskataloges schreibt, bemühte sich Klee seit seiner Übersiedlung nach Bern um die Erteilung des Schweizerbürgerrechts. Kunsthaus Zürich 1940, S. 4.

<sup>57</sup> Die Ausstellung zählte 5188 Besucher. Von den 213 grösstenteils käuflichen Exponaten wurden jedoch nur vier mehrfarbige Blätter und ein Gemälde verkauft: „Fröhliches Kind“, 1937, 90 (N 10); „befleckte Urkunde“, 1938, 91 (G 11); „Überseeische Früchte“, 1938, 196 (M 16); „Salutierendes Maedchen“, 1939, 672 (JJ 12); „Augen in der Landschaft“, 1940, 41 (X 1). FREY 1990, S. 123.

<sup>58</sup> Brief vom 14.6.1940 von Wartmann an Klee, Autograph, Typoskript: NFKB.

Werkgruppen ergänzte und durch Werke anderer Schaffensperioden erweiterte.

In den ersten zwei Jahren nach dem Tod des Künstlers schenkte Lily Klee Rupf die Federzeichnung „Mond u. Laterne“, 1911, 85<sup>59</sup> und die späte Farblithographie „Seiltänzer“, 1923, 138<sup>60</sup> von Klee. Zudem gelangte mit „Architektur“, 1923, 62<sup>61</sup>, ebenfalls aus dem Beginn der zwanziger Jahre, die bisher mit den verschiedenartigen Aquarellen „Landschaft in orange, mit braunen Tiefen strenge Farbenrhythmik (mit Tannen und Grasbüscheln)“, 1920, 15, „Station L 112, 14“, 1920, 112 und „Kultivierter Berg“, 1924, 222 in der Sammlung vertreten waren, das früheste Ölgemälde und einzige Werk aus der abstrakten Serie farbiger Rechteckkompositionen in Rupfs Besitz. Die Blätter „Gebirge im Winter“, 1925, 3 und „Statisch-dynamische Spannung“, 1927, 240 (X 10)<sup>62</sup> ergänzten die Aquarelle „Die Erfindung“, 1934, 200 (T 20) und „nach Regeln zu pflanzen“, 1935, 91 (N 11) zu einer Werkgruppe, die Klee in der um 1925 erstmals angewandten Spritz- und Schabloniertechnik ausgeführt hat.

Mit ihrer neuen Bildsprache bereicherten die weiteren Ankäufe die in der Sammlung bereits vorhandenen Federzeichnungen. Zu den frühen Blättern „Kl. Flusslandschaft“, 1913, 160 und „neue Welt im Bau“, 1913, 188<sup>63</sup> kamen die aus nahezu parallel verlaufenden Linien gebildeten Werke „Exotischer Vogel-Park“, 1925, 241 (Y 1) und „Elefanten-Paar“, 1926, 43 (N 3)<sup>64</sup> hinzu. Die

<sup>59</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 122.

<sup>60</sup> Am 18. Dezember 1941 schreibt Lily Klee an Hermann Rupf, sie habe für seinen Geburtstag Margrit Rupf diese Graphik gebracht, für die er im vorigen Jahr Interesse gezeigt habe. Brief vom 18.12.1941 von Lily Klee an Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS.

<sup>61</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 56.

<sup>62</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 129, 135.

<sup>63</sup> Die dritte, laut dem handschriftlichen Œuvre-Katalog des Künstlers in der Sammlung befindliche Federzeichnung dieses Jahres, „Symbole und Rätsel“, 1913, 142 ist unbekannt.

<sup>64</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 131-132.

abstrahierten Landschaften „Orangengarten“, 1925, 95 (S 5)<sup>65</sup> und „vollbracht“, 1927, 153 (F 3)<sup>66</sup> standen der Landschaft „Felsen Küste auf Porquerolles“, 1927, 203 (U 3) aus demselben Jahr nahe, die sich in ihrer Technik und Linearität von den übrigen Landschaften der Sammlung deutlich unterschied.

Die in den vierziger Jahren neu hinzugekommenen Zeichnungen „Mondsichel über Rationellem“, 1925, 235 (X 5)<sup>67</sup>, „was gehts mich an?“, 1928, 32 (M 2), „segelnde Stadt“, 1930, 100 (T 10) und das Aquarell „Relief im Zeichen des rechten Winkels“, 1930, 148 (Y 8)<sup>68</sup> sind Auseinandersetzungen mit der räumlichen Darstellung; sie haben durch die Schwerelosigkeit und Transparenz ihrer Bildobjekte Ähnlichkeiten mit den Werken der Sammlung aus dem Jahr 1930 „Plastik nach einer Blumenvase“, 179 (B 9) und „polyphon-bewegtes“, 275 (OE 5). Zusammen mit den beiden Aquarellen mit abgestuften Farbschichten „Haus, aussen und innen“, 141 (Y 1) ebenso von 1930 und „polyphone Architektur“, 1930, 130 (W 9), falls Rupf das Letztgenannte wirklich erworben hat,<sup>69</sup> war somit in der Sammlung Rupf Klees Schaffensjahr 1930 am besten vertreten.

Zu einer Werkgruppe mit ähnlichen Bildmotiven, aber verschiedenartigen Darstellungsformen fügten sich die mit Widmung

<sup>65</sup> FREY 2005, S. 95.

<sup>66</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 133.

<sup>67</sup> Das im Katalog von 1956 genannte Erwerbsjahr 1937 ist sehr unwahrscheinlich, da die Bleistiftzeichnung noch 1940 an der Berner Gedächtnisausstellung gezeigt wurde, deren Exponate grösstenteils aus dem Nachlass des Künstlers stammten, und Rupf wahrscheinlich auch nicht zu den privaten Leihgebern zählte, wie ein Brief von Lily Klee vermuten lässt. Briefkarte vom 19.2.1941 von Lily Klee an Hermann und Margrit Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS; Kunsthalle Bern 1940, Nr. 215; Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 130. Möglicherweise handelt es sich um diese einzige Bleistiftzeichnung der Sammlung, wenn Lily dem Ehepaar Rupf 1944 in einem Brief ihre Freude mitteilt, ihnen eine bestimmte Zeichnung für ihre Sammlung gegeben zu haben; es könnte sich aber bei dieser von Lily erwähnten Zeichnung auch um eine der Federzeichnungen handeln, die nach 1940 in die Sammlung gekommen sind. Brief vom 27.12.1944 von Lily Klee an Hermann und Margrit Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS.

<sup>68</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 136, 138-139.

<sup>69</sup> Siehe Anm. 29.

versehenen Blätter „über Wasser“, 1933, 45 (M 5) und „nach Regeln zu pflanzen“, 1935, 91 (N 11) mit den ebenfalls in den dreissiger Jahren entstandenen, neu erworbenen Arbeiten „unten und oben“, 1932, 239 (V 19) und „Winter Sonne“, 1938, 413 (Y 13)<sup>70</sup> zusammen. Es sind Kompositionen mit den Bildelementen flächenabgrenzender, durchgezogener oder fragmentarischer Linien, die zum Kreis oder Oval in verschiedene Verhältnisse treten. Dabei unterscheiden sich „Winter Sonne“, 1938, 413 (Y 13) wie das 1943 hinzugekommene Werk „wenig Hoffnung“, 1938, 254 (Qu 14)<sup>71</sup> durch ihre Aquarelltechnik mit breitem Pinsel auf grundiertem Stoff von den übrigen Werken der Sammlung.

Das Ölgemälde „Aeolisches“, 1938, 137 (J 17)<sup>72</sup> zeigt Verwandtschaft in der Bildsprache mit dem Pastell „Legende vom Nil“, 1937, 215 (U 15). Aus breiten Linien gebildete Zeichen sind mit Farbfeldern hinterlegt, wodurch eine Tiefenwirkung erzeugt wird. Die mit einer Widmung versehene monochrome Arbeit „Ein-frucht=baum“, 1938, 215 (N 15) blieb mit ihrer durch Kleisterfarbe erzeugten Struktur dagegen auch unter den neuen Werken Klees in der Sammlung Rupf einzigartig. Eine der letzten Arbeiten des Künstlers, „Tanzende Früchte“, 1940, 312 (H 12)<sup>73</sup>, deren auf Kontraste ausgerichtete Malweise dem Blatt mit Widmung „Kameraden wandern“, 1939, 1115 (Hi 15) sehr nahe kommt, bereicherte um 1943 die Sammlung um das einzige Werk aus Klees Todesjahr.

Die Rekonstruktion dieser Kleesammlung führt zu einigen Beobachtungen und Ergänzungen. Rupf hat die grösste Anzahl der Werke direkt – wohl meist mit einer Preisreduktion – bei Klee erworben. Dabei ist bezeichnend, dass Rupf trotz der Freiheit, die ihm der direkte Erwerb beim Künstler beziehungsweise die Wahl aus dem Nachlass ermöglichte, seiner Sammlung kontinuierlich,

<sup>70</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 143, 150.

<sup>71</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 149.

<sup>72</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 60.

<sup>73</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 152.

wie auch durch seine Ankäufe bei Kahnweiler,<sup>74</sup> in regelmässigen Abständen eine kleine Anzahl von Werken hinzufügte. Mit dieser während über dreissig Jahren gepflegten Art des Erwerbs zählt Rupf sowohl zu den frühen wie auch zu den späten Sammlern Klees. Er gehört zu denjenigen, die noch vor dem Ersten Weltkrieg, im Anschluss an die zweite Ausstellung des Blauen Reiters<sup>75</sup>, mit Klee in Kontakt traten.<sup>76</sup> Die ersten Ankäufe bei Klee erfolgten, nachdem er bereits einige andere Werke direkt von Künstlern erworben hatte<sup>77</sup> und ein grosser Teil der kubistischen Arbeiten von der Galerie Kahnweiler in seine Sammlung gekommen war. Die meisten Arbeiten Klees, fast jährlich mehrere Werke, erwarb Rupf in den dreissiger Jahren als Mitglied der Klee-Gesellschaft. Dabei wählte er nur selten kurz zuvor entstandene Werke aus, sondern suchte seine Sammlung durch solche der noch nicht vertretenen Schaffensjahre zu einer repräsentativen Auswahl des gesamten Œuvres des Künstlers zu ergänzen. Diese Eingänge in die Sammlung fallen mit dem Erwerb einiger Arbeiten der zweiten Künstlergeneration Kahnweilers in den Galerien Simon und Louise Leiris<sup>78</sup> und dem Ankauf von Werken einiger Schweizer Künstler<sup>79</sup> wie auch von Kandinsky zusammen. Den Letzt-

<sup>74</sup> Seit der Eröffnung der Galerie erwarb Rupf bei Kahnweiler regelmässig Werke, die später einen grossen Teil seiner Sammlung ausmachten. Siehe: Berner Kunstmuseum 1956b; Kunstmuseum Bern 1969.

<sup>75</sup> „Die Zweite Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter. Schwarz-Weiss“, Kunsthandlung Hans Goltz, München, 12.2.-18.3.1912.

<sup>76</sup> Zu den frühen Klee-Sammlern, insbesondere zu Bernhard Koehler, Arthur Jerome Eddy und Oscar Miller, siehe BAUMGARTNER 2000, S. 96-101.

<sup>77</sup> 1913 erwarb Rupf Werke bei Oscar Lüthy, um 1915 und 1916 bei Hans Arp. Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 1-2, 94, 157-158; Kunstmuseum Bern 1969, Nr. 1-3, 95-96.

<sup>78</sup> Rupf erwarb in den dreissiger Jahren bei Kahnweiler Werke von Francisco Borès, Eugène de Kermadec, André Masson, Gaston-Louis Roux und vom älteren Juan Gris. Siehe: Berner Kunstmuseum 1956b; Kunstmuseum Bern 1969.

<sup>79</sup> Rupf hat in den dreissiger Jahren Werke von Max Fueter, Louis Moilliet und Albert Schnyder erworben. Siehe: Berner Kunstmuseum 1956b; Kunstmuseum Bern 1969.

genannten soll Rupf durch die Vermittlung von Klee kennen gelernt haben.<sup>80</sup>

Mit Rupfs intensivierten Ankäufen von Arbeiten Klees in den dreissiger Jahren geht auch seine Rolle als Leihgeber einher. Eine der frühesten Ausstellungen, in der Werke von Klee aus der Sammlung Rupf gezeigt wurden, ist die hauptsächlich Klee gewidmete Kollektivausstellung, die Anfang 1931 in der Kunsthalle Bern stattfand.<sup>81</sup> Auf Anfrage der Kunsthalle waren für die Ausstellung vier Arbeiten der noch sehr bescheidenen, ungefähr zehn Werke umfassenden Kleesammlung als Leihgaben bestimmt worden.<sup>82</sup> Diese Arbeiten machten einen sehr kleinen Anteil der 108 ausschliesslich aus Berner Privatsammlungen stammenden Exponaten Klees aus, wobei nicht bekannt ist, ob Rupf die Auswahl seiner Werke mitbestimmt hat<sup>83</sup>. Dies lässt sich auch für die besprochene Ausstellung der Sammlung Rupf von 1940 in Basel nicht eindeutig klären.<sup>84</sup> Trotz ihres im Vergleich zu derjenigen von 1940 viel geringeren Umfangs brachte die Ausstellung von 1931 die Vielfalt der Werke Klees, die Rupf zu diesem Zeitpunkt besass, besser zum Ausdruck. Nebst den Werken „Station L 112, 14 km“, 1920, 112 und „Kultivierter Berg“, 1924,

<sup>80</sup> Rupf kaufte ab 1935 mehrere Arbeiten von Kandinsky. Über den Zeitpunkt der Bekanntschaft von Rupf und Kandinsky ist sich die Literatur nicht einig. Bhattacharya-Stettler datiert sie bereits in das Jahr 1931, Gabriel 1933 und Huggler 1935. BHATTACHARYA-STETTLER 2001, S. 79, Anm. 25; GABRIEL 1975, S. 50; HUGGLER 1956, S. 11.

<sup>81</sup> „Paul Klee, Walter Helbig, M. de Vlaminck, Philipp Bauknecht, Arnold Huggler“, Kunsthalle Bern, 18.1.-15.2.1931.

<sup>82</sup> „Station L 112, 14 km“, 1920, 112; „Kultivierter Berg“, 1924, 222; „polyphone Architektur“, 1930, 130 (W 9); eine Fassung der „Zwillinge“. Kunsthalle Bern 1931, Nr. 64-67.

<sup>83</sup> Aus der Ausstellungskorrespondenz geht nicht hervor, ob die Kunsthalle oder Rupf die Wahl der Exponate traf. Siehe den Brief vom 22.12.1930 von E. H. Müller-Schürch, dem Präsidenten der Kunsthalle Bern, an Rupf, Autograph, Typoskript: HMRS.

<sup>84</sup> Es kann sich um eine höfliche Formulierung oder um ein ernst gemeintes Angebot handeln, wenn Rupf Lichtenhan einlädt, bei ihm die Exponate auszuwählen. Brief vom 9.2.1940 von Rupf an Lichtenhan, [Durchschlag], Manuskript: HMRS. Siehe auch: Brief vom 21.8.1940 von Lichtenhan an Rupf, Autograph, Typoskript: HMRS; Brief vom 22.8.1940 von Rupf an Lichtenhan mit Werkliste und Versicherungswerten, Autograph, Manuskript: [KhBa].

222, die an beiden Ausstellungen gezeigt wurden, waren 1931 eine Fassung der „Zwillinge“ und das Gemälde „polyphone Architektur“, 1930, 130 (W 9) ausgestellt. Das zuletzt genannte war 1940 nicht mehr bei Rupf<sup>85</sup> und an dessen Stelle wurden alle übrigen bisher erworbenen Werke dieser Gattung präsentiert<sup>86</sup>.

Mit den Ankäufen aus dem Nachlass Klees bereicherte Rupf seine Bestände an Werken von Klee noch um zwei Drittel, wobei er durch die Wahl in Technik und Darstellung ähnlicher Arbeiten Sammlungsschwerpunkte setzte. Die insgesamt sechs Gemälde, 33 farbigen Blätter, fünf Radierungen und die Lithographie, die bis 1946 in die Sammlung kamen, decken die Zeitspanne von Klees ersten Versuchen in der Radiertechnik 1901 bis zu einem seiner letzten Werke ab, wobei seit 1920 fast jedes Werkjahr durch mindestens eine Arbeit vertreten ist<sup>87</sup>. Auch in Stil, Ikonographie und Technik zeigt sich in den Sammlungswerken ein breites Spektrum, wobei mehrheitlich lineare Kompositionen mit geometrischen Bildmotiven von den Vorlieben des Sammlers zeugen.

In den Katalogen von 1956 und 1969<sup>88</sup> ist Klee in Hinsicht auf die Gesamtheit der Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen der Sammlung der bestvertreteste Künstler. Angesichts der Unvollständigkeit der Kataloge in Bezug auf die Werke Klees wird dieser Schwerpunkt für die Zeit bis 1946 jedoch erst im Vergleich mit den erarbeiteten Werkbeständen anderer Künstler der Sammlung

<sup>85</sup> Siehe Anm. 230.

<sup>86</sup> In der Basler Ausstellung von 1940 waren die folgenden Gemälde ausgestellt: „Die Erfindung“, 1934, 200 (T 20); „Vollmond im Garten“, 1934, 214 (U 14); „Legende vom Nil“, 1937, 215 (U 15). Kunsthalle Basel 1940, Nr. 73-74, 78. Bei der Katalognummer 69, „Polyphon-Abstractes 1931 Aquarell“, die den handschriftlichen Werkangaben von Rupf in der Ausstellungskorrespondenz entspricht, kann nicht „polyphone Architektur“, 1930, 130 (W 9), das sich zu diesem Zeitpunkt nicht mehr bei Rupf befand, sondern muss das Sammlungswerk „polyphon-bewegtes“, 1930, 275 (OE 5) gemeint gewesen sein. Kunsthalle Basel 1940, Nr. 69; Brief vom 22.8.1940 von Rupf an Lichtenhan mit Werkliste und Versicherungswerten, Autograph, Manuskript: [KhBa].

<sup>87</sup> Rupf besass kein Werk aus den Jahren 1921, 1922, 1931, 1936.

<sup>88</sup> Berner Kunstmuseum 1956b; Kunstmuseum Bern 1969.

bestätigt werden können. Mit Juan Gris zusammen gehört Klee zu den wenigen Künstlern, von denen Rupf eine grosse Anzahl Werke über die lange Zeitspanne von mehr als drei Jahrzehnten erworben hat.<sup>89</sup> Während dies im Falle von Gris mit der lebenslänglichen Vertretung dieses Künstlers durch Kahnweiler<sup>90</sup> zusammenhängt, ist es bei Klee das Ergebnis einer engen und vielseitigen Beziehung, die insbesondere in denjenigen Werken der Sammlung zum Ausdruck kommt, welche die Abkürzung der unverkäuflichen Werke „S. Kl“ oder „S. Cl“ tragen<sup>91</sup>.

### PAUL KLEE IM UMKREIS DES KUBISMUS

Hinsichtlich der Frage nach dem Verhältnis der Arbeiten Klees zu den kubistischen Werken der Sammlung Rupf ist eine schriftliche Äusserung des Künstlers, in der er seine theoretischen Ansichten über den Kubismus darlegt, aufschlussreich. Sie erschien 1912, vier Monate nach seiner Rückkehr aus Paris<sup>92</sup>, auf seinen Wunsch hin in der von Hans Bloesch<sup>93</sup> redigier-

<sup>89</sup> Die ersten Arbeiten von Juan Gris waren, wie diejenigen von Klee, um den Beginn des Ersten Weltkrieges in die Sammlung gekommen und die weiteren Erwerbungen der Werke beider Künstler erfolgten bis zum Tod von Lily Klee im Jahr 1946.

<sup>90</sup> Zu Kahnweilers Handelsbeziehungen seit 1913 und seinem freundschaftlichen Umgang mit Gris siehe Kahnweiler-Leiris Katalog 1984, S. 52-61.

<sup>91</sup> Auf drei mehrfarbigen Blättern der Sammlung sind die Abkürzungen „S. Kl“ oder „S. Cl“ angebracht: „Landschaft in orange, mit braunen Tiefen strenge Farberhythmik (mit Tannen und Grasbüscheln)“, 1920, 15 sowie „Plastik nach einer Blumenvase“, 1930, 179 (B 9), beim Künstler erworben, und „Statisch-dynamische Spannung“, 1927, 240 (X 10), bei Lily Klee angekauft. Nebst „Plastik nach einer Blumenvase“, 1930, 179 (B 9), das auch mit „IX“ bezeichnet ist, sind noch drei weitere mehrfarbige Blätter der Sammlung Preisklassen zugeteilt: „wenig Hoffnung“, 1938, 254 (Qu 14) der Preisklasse VIII (RM 1500), „Haus, aussen und innen“, 1930, 141 (Y 1) und „nach Regeln zu pflanzen“, 1935, 91 (N 11) der Preisklasse III (RM 750). Zu den Preisklassen siehe: GLAESSEMER 1984, S. 159, Anm. 14; RÜMELIN 2000, S. 31-32. Die Bedeutung der Bezeichnung „xx+IIxo./.“ auf dem Aquarell „Gebirge im Winter“, 1925, 3 ist nicht bekannt; es handelt sich jedenfalls nicht um die Angabe einer Preisklasse.

<sup>92</sup> Laut seinen Tagebucheinträgen unternahm Klee – angeregt durch eine Ausstellung kubistischer Werke im Schaufenster von Goltz – mit seiner Frau vom 2. bis zum 18. April 1912 seine zweite Reise nach Paris. KLEE 1988, S. 323-325.

<sup>93</sup> Hans Bloesch (1878-1945), Kunstkritiker und langjähriger Direktor der Berner Stadt- und Universitätsbibliothek, war ein Jugendfreund von Klee, der sich bereits früh öffentlich für ihn einsetzte. Er schrieb 1912 in „Die Alpen“ die erste eingehende Besprechung von Klees Schaffen und hielt 1940 eine Rede zu seiner Trauerfeier. BLOESCH/SCHMIDT 1940.

ten schweizerischen Monatsschrift „Die Alpen“<sup>94</sup>, für die Klee von November 1911 bis Dezember 1912 über Ausstellungen und kulturelle Veranstaltungen schrieb<sup>95</sup>. Der Anlass war eine im Kunsthaus Zürich stattfindende Ausstellung der sich am Kubismus orientierenden schweizerischen Künstlervereinigung Der Moderne Bund<sup>96</sup>, erweitert durch Klee, Robert Delaunay, Henri Le Fauconnier, Henri Matisse, Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Franz Marc, Daniel Rossin  und einige andere Schweizer Künstler<sup>97</sup>. In seiner Rezension bezeichnete Klee den Kubismus als „Schule der Formphilosophen“ und stellte ihn der Kunst der Renaissance gegenüber.<sup>98</sup> Für die Künstler der Renaissance seien die Masse für den Bildaufbau zentral gewesen, damit die Komposition natürlich wirke. Die Kubisten würden die Masse hingegen „bis ins Detail mit aller Bestimmtheit“ anwenden und die Konstruktion so zum Ausdrucksmittel werden lassen. Das „Formdenken in bestimmten durch Zahlen ausdrückbaren Massen“, das Klee den Kubisten zuschrieb, erinnert an die Schrift „Du Cubisme“ von Albert Gleizes (1881-1953) und Jean Metzinger (1883-1956), die im selben Monat wie Klees Aufsatz erschien; in dieser Schrift suchten Gleizes und Metzinger den Kubismus – im Gegensatz zu Kahnweilers späterer Auffassung<sup>99</sup> –

<sup>94</sup> KLEE 1912. Der Aufsatz ist abgedruckt in: KLEE 1965; KLEE 1976, S. 105-111. Zu diesem Aufsatz und zu seiner Vorgeschichte siehe VON TAVEL 1970, S. 89-90, 114-115 (Texte 26-28).

<sup>95</sup> GEELHAAR 1979, S. 27.

<sup>96</sup> Zu diesem Zeitpunkt zählten zum Modernen Bund nebst den in der Sammlung Ruf vertretenen Künstlern Hans Arp und Oscar Lüthy auch Walter Helbig, mit dem diese im Herbst 1911 die Künstlervereinigung gegründet hatten, Wilhelm Gimmi, Hermann Huber, Reinhold Kündig und Emil Sprenger. VON TAVEL 1970.

<sup>97</sup> Cuno Amiet, Hans Berger, Eduard Boss, Werner Feuz, Giovanni Giacometti, Richard Goldensohn und Emmy Heuberger. VON TAVEL 1970.

<sup>98</sup> KLEE 1912, S. 699.

<sup>99</sup> Kahnweiler  ussert sich in seinen „Entretiens“ mit Francis Crémieux zu dieser Theorie: „*Les discussions de bistrot, ce sont les autres Cubistes [que Braque et Picasso] qui les avaient; la théorie, c'est Metzinger qui l'exposait, une théorie qui, d'ailleurs, n'a rien à voir, je m'empresse de vous le dire, avec ce que faisaient Picasso et Braque. [...] Il y avait ce livre ‚Du Cubisme‘ de Gleizes et Metzinger mais qu'il ne faut absolument pas prendre pour la bible de Picasso et Braque car il expose un point de vue complètement autre et qui n'a rien à voir avec ce que cherchaient Picasso et Braque.*“ KAHNWEILER 1982, S. 63.

durch die Analogie zur Mathematik zu erklären<sup>100</sup>. Die eigentliche Schwierigkeit „des kubistischen Formdenkens, welches hauptsächlich in der Reduktion aller Proportionen besteht und zu primitiven Projektionsformen wie Dreieck, Viereck und Kreis führt“, sieht Klee in der Unvereinbarkeit solcher Formen mit gewissen darzustellenden Motiven, insbesondere mit Lebewesen.<sup>101</sup> Diese Unvereinbarkeit sei Folge eines Widerspruchs, der im Wesen selbst dieser Kunstrichtung liege: *„Zerstörung, der Konstruktion zuliebe? Gleichgültigkeit dem Gegenstand gegenüber und zugleich Reklame für ihn durch seine krasse Maltraktierung?“* Indem Klee in der abstrahierenden Kunst eines Delaunay einen Ausweg aus diesem Dilemma erkennt,<sup>102</sup> gesteht er dem Kubismus kunsthistorische Bedeutung zu, grenzt ihn aber klar von seiner eigenen Kunstanschauung ab:

*„Die Überzeugung vom Recht so gearteter Persönlichkeiten kubistischen oder sonstwie radikalen Bekenntnisses, sich durchzusetzen, hat mir das Vorausgehende diktiert, und es muss mir fern liegen, den übrigen Individualitäten jene letzte Konsequenz zur Diktatur zu machen. Die Kunst ist keine Wissenschaft [...]“*<sup>103</sup>

Klee hat die Problematik der kubistischen Figur sowie die reine Abstraktion als deren Alternative in den beiden Blättern „Am Abgrund“, 1913, 157 und „Verschiebung nach rechts“, 1913, 158 künstlerisch umgesetzt und sich dabei auf Kandinskys programmatische Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ von 1912

<sup>100</sup> GLEIZES/METZINGER 1980. GEELHAAR 1993, S. 46.

<sup>101</sup> „Strengere Organismen [als die Landschaft] vertragen solche Umwertungen weniger gut. Tier und Mensch, welche eigentlich da sind um zu leben, verlieren an Lebensfähigkeit bei jeder Umrechnung. Oder gar, wenn sie sich einem heterogenen Bildorganismus einzuordnen haben, oder – wie bei Picasso – in einzelne Motive zerschnitten, dahin gesetzt werden, wo es die Bildidee fordert.“ KLEE 1912, S. 699.

<sup>102</sup> KLEE 1912, S. 700.

<sup>103</sup> KLEE 1912, S. 700-701.

bezogen, wie Otto Karl Werckmeister aufgezeigt hat<sup>104</sup>. Die Beschäftigung Klees mit dem Kubismus wird in der Literatur vielfach mit seiner künstlerischen Entwicklung zur Abstraktion hin in Zusammenhang gebracht<sup>105</sup>. Es ist diese Entwicklung, der 1921 das Interesse von Rupf in seiner Ausstellungsrezension galt<sup>106</sup> und für die sich später auch der Kunsthändler und langjährige Freund von Rupf, Kahnweiler, begeisterte.

Kahnweiler kehrte im Februar 1920 nach Paris zurück, nachdem er und seine Familie die Kriegsjahre seit dem 14. Dezember 1914 mit der Unterstützung von Hermann und Margrit Rupf in Bern verbracht hatten. Er eröffnete am 1. September 1921 in der Rue d'Astorg 29<sup>bis</sup> seine zweite Galerie, die Galerie Simon.<sup>107</sup> Nebst der Vertretung der Kubisten der Vorkriegszeit, Picasso, Gris und Léger, begann er die Zusammenarbeit mit einer jüngeren Künstlergeneration, die dem Kubismus und dem Surrealismus nahe stand<sup>108</sup>. 1934 zeigte Kahnweiler in seiner

<sup>104</sup> WERCKMEISTER 1987, S. 67. Kandinsky beschreibt den Weg der Malerei in seinem Kapitel „Theorie“ wie folgt: „Dieser Weg [der Weg zur Malerei] liegt zwischen zwei Gebieten (die heute zwei Gefahren sind): rechts liegt das vollständig abstrakte, ganz emanzipierte Anwenden der Farbe in ‚geometrischer‘ Form (Ornamentik), links das mehr reale, zu stark von äusseren Formen gelähmte Gebrauchen der Farbe in ‚körperlicher‘ Form (Phantastik). Und zur selben Zeit schon (und, womöglich nur heute) ist die Möglichkeit vorhanden, bis zur rechts liegenden Grenze zu schreiten und ... sie zu überschreiten, und ebenso bis zur linksliegenden und darüber hinaus. Hinter diesen Grenzen (hier verlasse ich meinen Weg des Schematisierens) liegt rechts: die r e i n e *A b s t r a k t i o n* (d.h. grössere Abstraktion als die der geometrischen Form) [...].“ KANDINSKY 1912, S. 110.

<sup>105</sup> Werckmeister weist besonders auf Klees Aufarbeitung seiner Eindrücke der Tunesienreise (6.-22. April 1914) sowie auf eine Gruppe von Zeichnungen aus der Zeit um 1915 hin, die in ihrer Titelgebung die Abstraktion aufnehmen. WERCKMEISTER 1987, S. 69-70.

<sup>106</sup> RUPF 1921. Siehe das Kapitel „Die Werke von Paul Klee in der Sammlung Rupf“ der vorliegenden Arbeit.

<sup>107</sup> MONOD-FONTAINE 1984, S. 129. Die Galerie trug den Namen von Kahnweilers Freund, dem Bankier André Simon, der ihm durch seine französische Staatszugehörigkeit den Galeriebetrieb erleichterte. Galerie Louise Leiris 1959.

<sup>108</sup> Kahnweiler vertrat seit 1920 den Bildhauer Henri Laurens (1885-1954), seit 1921 seinen (Kahnweilers) Schwager Elie Lascaux (1888-1968), seit 1922 den von ihm (Kahnweiler) sehr bewunderten André Masson (1896-1987), seit 1923 Suzanne Roger (1899-1986), seit 1926 Eugène de Kermadec (1899-1976) und seit 1927 Gaston-Louis Roux (1904-1988). Siehe die auf Kahnweilers Galerie bezogenen Künstlerangaben in LAGLER 1994.

Galerie eine Einzelausstellung von Klee, die Paul Westheim in einer Rezension als „eine umfassende Ausstellung“ bezeichnete, in der „vieles, was der enragierteste Klee-Kenner noch nie gesehen hat“, zu bestaunen sei<sup>109</sup>. Klee hatte neun Jahre zuvor erstmals in Frankreich in der Pariser Galerie Vavin-Raspail ausgestellt.<sup>110</sup> Durch die Katalogbeiträge von Louis Aragon und Paul Eluard war Klee damals mit den Surrealisten in Zusammenhang gebracht worden. An ihrer anschließenden Ausstellung „La Peinture Surréaliste“ in der Galerie Pierre war auch er mit zwei Werken vertreten gewesen.<sup>111</sup> Daher war seine Kunst in der Folge in die Nähe dieser Kunstrichtung gerückt worden. Bei Kahnweiler erschien sie nun in einem anderen kunsthistorischen Umfeld.

Vor Klees Emigration in die Schweiz 1933 schrieb Rupf Kahnweiler über die wirtschaftliche Situation des Künstlers, bat ihn um seine Unterstützung und schlug möglicherweise bereits den Abschluss eines Handelsvertrages mit Klee vor.<sup>112</sup> Ein Lebenslauf von Klee und ein Brief von Kahnweiler bezeugen, dass es mit Sicherheit Rupf war, der in der Folge zum Abschluss eines Generalvertretungsvertrags zwischen Klee und Kahnweiler verhalf.<sup>113</sup> Laut Klee riet ihm Rupf, sich an Kahnweiler zu wenden und ihn um seine Vertretung zu bitten. Am Nachmittag des 24. Oktobers 1933 kam es in Paris zwischen dem Künstler und dem Händler, die sich 1912 während Klees Parisaufenthalt

<sup>109</sup> WESTHEIM 1934. „Paul Klee“, Galerie Simon, Paris, 12.-25.6.1934. Zu dieser Ausstellung erschien kein Katalog, der Aufschluss über die ausgestellten Werke geben könnte. LAUGIER 1984, S. 172.

<sup>110</sup> „Paul Klee. 39 aquarelles“, Galerie Vavin-Raspail, Paris, 21.10.-14.11.1925.

<sup>111</sup> „La Peinture surréaliste“, Galerie Pierre, Paris, 14.-25.11.1925. FREY/KERSTEN 1987, S. 76-77.

<sup>112</sup> Dieser Brief von Rupf ist nicht erhalten. Sein Inhalt geht aus Kahnweilers Antwortschreiben vom 9.10.1933 hervor, zitiert in FREY/KERSTEN 1987, S. 88.

<sup>113</sup> Kahnweiler schreibt am 26.10.1933 an Rupf, dass er diesen Vertrag ihm zu verdanken habe. Briefstelle zitiert in Bühlmann 1998, S. 364. Zur Vorgeschichte des Vertragsabschlusses siehe Kahnweiler-Leiris Katalog 1984, S. 89.

kurz gesehen<sup>114</sup> und möglicherweise während Kahnweilers Berner Exil näher kennen gelernt hatten<sup>115</sup>, in der Gegenwart von Alfred Flechtheim (1878-1937)<sup>116</sup> zum Abschluss des Vertrages, der am 10. Februar 1934 in Kraft trat<sup>117</sup>. Folgende Bedingungen wurden festgelegt: Klee sollte Kahnweiler eine grosse Anzahl seiner Werke mit festgesetzten Nettopreisen in Kommission geben, ihm für Ausstellungsverkäufe 10 % des Verkaufspreises vergüten, selbständige Ausstellungen jedoch nur in der Schweiz organisieren;<sup>118</sup> Ateliervverkäufe waren ihm ohne Vorbedingungen gestattet. Kahnweiler verpflichtete sich dafür, ständig Werke von Klee auszustellen und Sonderausstellungen in Paris und nach Möglichkeit in anderen Städten zu organisieren, gestand ihm hingegen keine regelmässigen Zahlungen und keine Verkaufsgarantie zu. Obwohl Klee diese Bedingungen nicht als ideal bewertete<sup>119</sup>, ermöglichten sie ihm eine internationale Vertretung für die Zeit nach seiner Emigration in die Schweiz, die am 24. Dezember<sup>120</sup>, zwei Monate nach dem Abschluss des Vertrages, erfolgte. Kahnweiler, der unter

<sup>114</sup> Im Gegensatz zur ersten Reise nach Paris, die hauptsächlich im Zeichen des Impressionismus und des Rokoko gestanden hatte, besuchte Klee auf seiner zweiten Reise auch Galerien und Künstlerateliers. Am 12. April sah er bei Wilhelm Uhde die naive Malerei von Henri Rousseau und Werke von Picasso und Braque, am folgenden Tag, dem 13. April, Arbeiten von André Derain, Maurice de Vlaminck und Picasso in der Galerie Kahnweiler. KLEE 1988, S. 325, 493.

<sup>115</sup> Falls eine Begegnung in Bern stattgefunden hat, kann sie nur zwischen Anfang 1919, als Klee vom Kriegsdienst in Gersthofen entlassen wurde, und Februar 1920, als Kahnweiler nach Paris zurückkehrte, stattgefunden haben. KLEE 1988, S. 503. Spätestens 1925 beauftragte Kahnweiler Rupf, für ihn bei Goltz Aquarelle von Klee zu erwerben. Kahnweiler-Leiris Katalog 1984, S. 88.

<sup>116</sup> Siehe den Brief vom 26.10.1933 von Klee an seine Frau Lily, abgedruckt in KLEE 1979, S. 1239. Auch Flechtheim, mit dem Klee seit 1919 geschäftliche Kontakte pflegte, war von den Abmachungen betroffen. Es wurde vereinbart, dass er alle Werke Klees, die er vom Künstler noch in Kommission habe, Kahnweiler überlassen würde und sich an dem Geschäft mit Klee beteiligen dürfe. Siehe: FREY/KERSTEN 1987, S. 89, Anm. 220, S. 90, Anm. 243.

<sup>117</sup> MONOD-FONTAINE 1984, S. 148.

<sup>118</sup> Von diesen Regelungen ausgeschlossen waren die Werke bei Alex Voemel, dem Mitarbeiter von Flechtheim, in dessen Düsseldorfer Filiale Voemel in diesem Jahr eine eigene Kunsthandlung eröffnet hatte, sowie die Werke bei der Kunsthändlerin und Sammlerin Galka Scheyer in Hollywood.

<sup>119</sup> Brief genannt in Anm. 116.

<sup>120</sup> FREY 1990, S. 112. Das Datum 23.12.1933, das in der Literatur gelegentlich auch für Paul Klees Emigration genannt wird, wie in GELHAAR 1979, S. 33, entspricht seiner Abmeldung beim Einwohnermeldeamt in Düsseldorf.

ernsthaften Absatzschwierigkeiten litt, erhoffte sich dadurch nebst der moralischen Stärkung eine finanzielle Besserung<sup>121</sup>. Damit hatte Rupf dem Künstler für die Zeit seines Exils eine Alternative zum Direktverkauf angeboten und Kahnweiler die Vertretung eines bereits bekannten Künstlers vermittelt, der in der Folge als einziger nicht in Paris ansässiger deutscher Künstler der Galerie eine Sonderstellung einnahm.

Im ersten Jahr der Zusammenarbeit organisierte Kahnweiler in seiner Galerie die bereits angesprochene vertraglich vereinbarte Einzelausstellung von Klee und nach den Angaben von Claude Laugier erst vier Jahre später die zweite und letzte mit 15 Gemälden und 25 Aquarellen des Künstlers<sup>122</sup>. Durch die Organisation dieser Sonderausstellungen, die Präsentation von Werken Klees in seiner Galerie, die Bereitstellung von Leihgaben für andere, meist ausserhalb Frankreichs stattfindende Ausstellungen sowie durch Verkaufsverhandlungen mit Kunsthändlern und Museen<sup>123</sup> scheint Kahnweiler dennoch einiges zur Propagierung des exilierten Künstlers in Frankreich und im Ausland beigetragen zu haben. Wie die Zusammenarbeit während der Vertragsdauer geregelt wurde und welche Bedeutung dieser zweite und letzte Exklusivvertrag Klees, von dem sich Künstler und Händler eine Besserung ihrer schlechten wirtschaftlichen Lage erhofft hatten, in Klees künstlerischer Karriere hatte, ist noch unbekannt. Die Schwierigkeit bei der Behandlung dieses wichtigen Kapitels der Wirkungsgeschichte Klees – des Verkaufs seiner Werke in den sieben letzten Lebensjahren – besteht darin, dass der eigentliche Vertragstext und ihn betreffende Dokumente, mit Ausnahme von Kahnweilers Bestätigungsschreiben seiner Abmachungen mit

<sup>121</sup> Brief vom 26.10.1933 von Kahnweiler an Rupf, zitiert in FREY/KERSTEN 1987, S. 88-89.

<sup>122</sup> „Paul Klee. Œuvres récentes“, Galerie Simon, Paris, 24.1.-5.2.1938. LAUGIER 1984, S. 172.

<sup>123</sup> Durch längere Verhandlungen erreichte Kahnweiler die Aufnahme von drei Arbeiten Klees in die Sammlungen des Jeu de Paume in Paris und von einer in das Musée de Grenoble. Kahnweiler-Leiris Katalog 1984, S. 90.

Klee<sup>124</sup>, dem die genannten Vereinbarungen entnommen sind, bislang unbekannt sind. Wegen dieser Lücke ist man sich in der Forschung hinsichtlich der Vertragsdauer uneinig. Entgegen der allgemeinen Annahme, der Vertrag habe bis zu Klees Tod weiter bestanden, vertritt Therese Bhattacharya-Stettler den Standpunkt, er sei wegen der spärlichen Verkäufe bereits 1938 von Kahnweiler gekündigt worden,<sup>125</sup> was einer einmaligen Verlängerung der zweijährigen Vertragsdauer entsprochen hätte<sup>126</sup>. Agnès Angliviel de La Baumelle betont ebenfalls die von Beginn an bestehenden Schwierigkeiten Kahnweilers, die Werke von Klee zu verkaufen, und weist darauf hin, dass Kahnweiler einen Grund dafür in den von Klee zu hoch festgelegten Preisen sah<sup>127</sup>.

1937 ist wohl das Jahr, in dem die Rezeption von Klee am stärksten zu derjenigen der Kubisten kontrastiert. Vom 4. bis zum 14. Juli fand in Deutschland unter dem nationalsozialistischen Regime eine erste Beschlagnahmeaktion der Museumsbestände moderner Kunst statt und Anfang August desselben Jahres begann eine zweite umfassendere Beschlagnahme.<sup>128</sup> Über hundert Werke Klees wurden entfernt und ungefähr siebzehn von ihnen anschließend an der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt.<sup>129</sup> Dass Rupf während dieser Zeit einer von Klees bestinformierten und engsten Vertrauten gewesen sein muss, darauf weist einerseits ein Brief vom 31. Mai 1937 hin, in dem er Kahnweiler über die schlechte wirtschaftliche Lage des Künstlers informierte<sup>130</sup>. Andererseits ist den Tagebuchauszügen von Otto Nebel zu entnehmen, dass sowohl Klee als auch Rupf bereits im Dezember 1936 über die

<sup>124</sup> Zitiert in FREY/KERSTEN 1987, S. 88. Siehe RÜMELIN 2000, S. 32.

<sup>125</sup> BHATTACHARYA-STETTLER 2001, S. 84, Anm. 45.

<sup>126</sup> Der Vertrag behielt ohne Kündigung seine Gültigkeit jeweils für weitere zwei Jahre. Wie Anm. 124.

<sup>127</sup> Kahnweiler-Leiris Katalog 1984, S. 90-91.

<sup>128</sup> ZUSCHLAG 1995, S. 178-179, 205.

<sup>129</sup> HÜNEKE 1986, S. 67-68. Zu den einzelnen Exponaten Klees und ihrer Präsentation siehe die Rekonstruktion der Ausstellung in SCHUSTER 1988, S. 120-181.

<sup>130</sup> In diesem Brief teilt Rupf Kahnweiler mit, dass Klee „gar nichts“ verkaufe. Zitiert in Anm. 41.

Gefährdung Klees durch seine Erkrankung Bescheid wussten<sup>131</sup>. Gleichzeitig wurde in Paris der Kubismus an der „Exposition Internationale“ von 1937 wieder entdeckt.<sup>132</sup> Wilhelm Uhde (1874-1947) beschrieb ein Jahr später auf pathetische Weise den damaligen Erfolg von Braque und Picasso: *„Georges Braque, in dessen Bildern ich alles fand, was mir an Frankreichs Seele bewunderns- und liebenswert erschien, gilt bei der Elite der Verständigen heute als der grösste lebende Maler seines Landes, in dem dessen Tradition auf hohem Niveau sich fortsetzt. Picasso aber, um den ich kämpfend vor dem Kriege wohl das meiste Ungemach erlitt, sieht seinen Ruhm über die Welt ausgebreitet, für deren Sinn er die ergreifende grosse Formgestaltung fand.“*<sup>133</sup>

Im selben Jahr veranlasste Kahnweiler den einzigen Besuch von Picasso<sup>134</sup> und möglicherweise bereits den ersten Besuch von Braque bei Klee in Bern<sup>135</sup>. Klee hatte seit seiner Rückkehr aus

---

<sup>131</sup> Nebel schreibt am 10.12.1936: *„[...] Abends sind Rupfs bei uns. Liebreich und warmherzig, wie stets. Die schlimmen Auskünfte über Paul Klees Zustand bekommen leider, leider durch die neuen Mitteilungen, die unsere Gönner machen, unheilvolles Gewicht. Die Ärzte scheinen mehr zu wissen als wir alle ahnen.“* Zitiert in: NEBEL 1998, S. 306. Zu der Kenntnis, die Rupf 1938 vom „hoffnungslos[en]“ Gesundheitszustand Klees hatte, berichtet Nebel im Tagebuchauszug vom 11.5.1938. Zitiert in: NEBEL 1998, S. 307. Stefan Frey weist auf die Korrespondenz von Rupf mit Kahnweiler und mit dem Ehepaar Kandinsky hin, in der Klees Gesundheitszustand ebenfalls eine bedeutende Stelle einnimmt. FREY 2005, S. 92.

<sup>132</sup> DEROUET 1978, S. 46.

<sup>133</sup> UHDE 1938, S. 295.

<sup>134</sup> Es gibt keine Hinweise auf weitere mögliche Besuche von Picasso in Bern. Belegt ist nur, dass er im September 1932 in Zürich seine erste Museumsausstellung einrichtete, jedoch in Bern nicht Halt machte und eine für Ende 1934 oder Anfang 1935 vorgesehene Reise nach Bern absagte. BHATTACHARYA-STETTLER 2001, S. 75.

<sup>135</sup> Vgl. Angliviel de La Baumelle – und laut Dickerhof und Giger auch Grohmann –, die einzig einen auf Veranlassung Kahnweilers erfolgten Besuch von Braque bei Klee nennt, der im Juni 1937 stattgefunden haben soll. Kahnweiler-Leiris Katalog 1984, S. 91; DICKERHOF/GIGER 1976, S. 60. Frey und Geelhaar weisen dagegen auf mindestens einen weiteren Besuch hin, der an Ostern 1939 anlässlich eines Aufenthaltes des Ehepaars Braque bei Maya Sacher-Stehlin stattgefunden hat. Frey macht darauf aufmerksam, dass Maya Sacher-Stehlin in ihrem Brief vom 30.10.1953 an Will Grohmann den Besuch versehentlich in das Jahr 1937 datiert. Brief vom 30.10.1953 von Maya Sacher-Stehlin an Will Grohmann, zitiert in FREY 1990, S. 116. GEELHAAR 1979, S. 33.

Deutschland bereits Ernst Ludwig Kirchner im Mai 1934<sup>136</sup>, Alexej Jawlensky im Oktober 1935<sup>137</sup> und spätestens 1937 Wassily Kandinsky<sup>138</sup> aus dem Ausland empfangen. Der Besuch von Braque wird sowohl in der Klee- als auch in der Braque-Literatur kaum erwähnt; der mehrtägige Berner Aufenthalt von Picasso ist dagegen dank der Überlieferung des Kunsthistorikers Bernhard Geiser (1891-1967)<sup>139</sup>, der ihn während dieser Zeit begleitete, bis in die Einzelheiten bekannt<sup>140</sup>.

Die Begegnung von Picasso mit Klee und Rupf war auf den Tag nach seiner Ankunft in Bern, wahrscheinlich auf Samstag, den 27. November 1937<sup>141</sup>, festgelegt worden. Am Vormittag begleitete Picasso seinen Sohn Paolo in die ärztliche Behandlung, die der Zweck der Reise war. Anschliessend wurde er von Rupf, dem er rund dreissig Jahre zuvor in seinem Atelier erstmals begegnet war,<sup>142</sup> mit Geiser zum Mittagessen nach Muri in den Gasthof Zum Sternen gefahren. Am Nachmittag führte ihn Geiser ins

<sup>136</sup> OKUDA 2001, S. 91-94.

<sup>137</sup> HELFENSTEIN 1997, S. 100-101.

<sup>138</sup> Kandinsky besuchte Klee im Februar 1937 in Bern anlässlich seiner (Kandinskys) Ausstellung in der Kunsthalle Bern. Laut Giedion-Welcker soll ein Besuch von Kandinsky bei Klee bereits 1935 stattgefunden haben. Briefe vom 13.2.1937 und 21.2.1937 von Lily Klee an Hermann und Margrit Rupf, Autographe, Manuskripte: HMRS; HELFENSTEIN 1997, S. 119-120. GIEDION-WELCKER 1956, S. 45.

<sup>139</sup> Zu Geiser als Bearbeiter und Herausgeber des ersten graphischen Werkverzeichnisses von Picasso siehe BHATTACHARYA-STETTLER 2001, S. 80-81.

<sup>140</sup> Die ausführlichste Beschreibung dieses Ereignisses ist der Bericht von Geiser, der 1961 und leicht abgeändert 1970 erschien. GEISER 1961; GEISER 1970. Ferner sind folgende Darstellungen zu nennen, die sich auf Geisers Bericht beziehen: STETTLER 1997, S. 157-163; KUTHY 1973, S. 2-3; BHATTACHARYA-STETTLER 2001, S. 75-76, 80-84; SCHEIDEGGER 1972, S. 7-8; BECK 1984.

<sup>141</sup> Geiser nennt für den Tag der Ankunft Picassos in Bern den 27. November 1937 und berichtet, Picassos Besuch bei Klee habe am folgenden Tag, einem Samstag, stattgefunden. Angesichts der Tatsachen, dass eine Porträtzeichnung, die Picasso von Geiser in Bern schuf, mit dem Datum 26. November 1937 versehen ist – Picasso demnach spätestens am 26. November 1937 in Bern war – und dieses Datum entgegen Geisers Angaben einem Freitag entspricht, hat der Besuch Picassos bei Klee höchstwahrscheinlich am Samstag, dem 27. November stattgefunden. GEISER 1961, S. 53, 88, Abb. S. 53.

<sup>142</sup> Gemäss einigen Autoren hat Rupf mit Kahnweiler Picasso 1907 in dessen Pariser Atelier an der Rue Ravignan besucht. Die früheste und genaueste Beschreibung dieser Begebenheit liefert Carola Giedion-Welcker. GIEDION-WELCKER 1956, S. 45.

Historische Museum, bevor er ihn zu Klee begleitete. Das von 16 bis 19 Uhr vorgesehene Künstlertreffen wurde wegen der über einstündigen Verspätung von Picasso und seinem Begleiter erheblich verkürzt, was Klee verärgerte.<sup>143</sup> Dieser führte den Gast gleich in sein Atelier, zeigte ihm Aquarelle und Zeichnungen, die Picasso intensiv, aber schweigend studierte, bis ihn Rupf nach Geschäftsschluss abholte, um ihm seine Sammlung zu zeigen.

Diese Künstlerbegegnung sagt durch ihren unspektakulären Ablauf zwar wenig über den gegenseitigen Eindruck der beiden Künstler aus<sup>144</sup>, sie ist aber umso aussagekräftiger in Bezug auf die Haltung von Kahnweiler und Rupf. Dass sie Picasso nicht nur die Werke der Sammlung Rupf zeigten, sondern auch die Begegnung mit einem Künstler der Sammlung organisierten, legt ihr Bestreben offen, mittels Kunstwerken den künstlerischen Diskurs sowohl unter Kunstinteressierten als auch unter den Künstlern selbst zu fördern. Dabei handelte Kahnweiler durch seinen Vorschlag an Picasso, Klee und die Sammlung Rupf zu besuchen, als Ratgeber und Vermittler, Rupf durch seine Einladung als Gastgeber und Begleiter. Kahnweiler hat vielfach auf den vertrauten Umgang und das soziale Leben der Künstler seiner Galerie hingewiesen<sup>145</sup> und versuchte wohl auch Klee, den er seit fast vier Jahren vertrat, einzubeziehen.

Knapp zwei Monate nachdem die erste in Bern stattfindende Kubisten-Ausstellung eröffnet worden war<sup>146</sup>, wurde am 30. Juni 1939 im Luzerner Grand Hôtel National die Versteigerung der

<sup>143</sup> Dickerhof und Giger betonen, dass Picasso „mutwillig den verabredeten Zeitpunkt“ verpasst habe, und Fehlmann macht darauf aufmerksam, dass Picasso Klee wohl eher aus Höflichkeit denn aus Interesse besucht habe. DICKERHOF/GIGER 1976, S. 61; FEHLMANN 2001, S. 2.

<sup>144</sup> Von Picassos später mitgeteilten Eindrücken von der Begegnung gibt es verschiedene Zeugnisse, während von Klee keine nachträgliche Äusserung darüber bekannt ist. Siehe BHATTACHARYA-STETTLER 2001, S. 83-84.

<sup>145</sup> KAHNWEILER 1982.

<sup>146</sup> „Picasso, Braque, Gris, Léger, Boreas, Beaudin, Vine“, Kunsthalle Bern, 6.5.-4.6.1939. GEELHAAR 1993, S. 86. Zeitgenössische Kritiken: BHATTACHARYA-STETTLER 2001, S. 87, Anm. 66.

Galerie Fischer durchgeführt<sup>147</sup>, deren Vorbesichtigung das Ehepaar Klee und wahrscheinlich auch Rupf besuchten<sup>148</sup>. Kahnweiler war für die Versteigerung angereist und sah Klee am folgenden Tag, dem 1. Juli 1939<sup>149</sup>, bei einer gemeinsamen Mahlzeit in Muri zum letzten Mal.

Kahnweilers Tätigkeit erschöpfte sich bei Klee, wie im Fall der meisten Künstler, die er vertrat, nicht in der Erfüllung der geschäftlichen Vereinbarungen. Nebst dem freundschaftlichen, über die reinen Handelsbeziehungen hinausreichenden Umgang mit den Künstlern ist für Kahnweiler – wie für Rupf – die Bestrebung kennzeichnend, das Werk seiner Künstler zu vermitteln und es innerhalb der Kunstgeschichte zu situieren. Im Januar 1947 schrieb er in der Monatsschrift „Les Temps Modernes“ eine Buchrezension<sup>150</sup>, die drei Jahre später leicht abgeändert als dreisprachige Klee-Monographie erschien<sup>151</sup> und 1963 in ihrem ursprünglichen Wortlaut in seine „Confessions esthétiques“ aufgenommen wurde<sup>152</sup>. Diese Texte sind die einzigen öffent-

<sup>147</sup> „Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen“, Zunfthaus zur Meise, Zürich, 17.-27.5.1939; Grand Hôtel National, Luzern, 30.5.-29.6.1939 (125 Werke Deutscher, Französischer und Schweizer Künstler).

<sup>148</sup> Klee, von dem die beiden Arbeiten „Klostergarten“, 1926, 116 (B6) und „Haus am Weg (Villa R)“, 1919, 153 mit den Schätzpreisen SFr. 2100.- und 1700.- angeboten und für SFr. 3100.- und 850.- zugeschlagen wurden, hat die Ausstellung mindestens einmal, am 6. Juni, besucht. FREY 1990, S. 117; Briefe vom 31.5.1939 und 5.6.1939 von Klee an seine Frau, abgedruckt in KLEE 1979, S. 1293-1294; Postkarte vom 22.6.1939 von Lily Klee an Hermann und Margrit Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS. Rupf erwarb nach der Auktion unter anderem von August Macke „Gartenrestaurant“ von 1912 – das einzige Werk, das er von diesem Künstler besessen hat. Dass der Kauf auf Empfehlung von Klee getätigt wurde, wie Wagner vermutet, ist nicht belegt; Bühlmann hat aber aufgezeigt, dass die Bedeutung, die dieses Gemälde für Rupf hatte, mit dessen Verbundenheit zu Klee in Zusammenhang steht. BÜHLMANN 1998, S. 361-363; Kunstmuseum Bern 1969 [Einleitung].

<sup>149</sup> Stefan Frey stützt sich für diese Datierung auf einen Brief, den Kahnweiler am 23.6.1939 an Rupf schrieb. FREY 1990, S. 117, Anm. 112. Vgl. Kahnweiler, der seine letzte Begegnung mit Klee in den Juni 1939 datiert. KAHNWEILER 1950, S. 3.

<sup>150</sup> KAHNWEILER 1947.

<sup>151</sup> KAHNWEILER 1950.

<sup>152</sup> KAHNWEILER 1963. Fünf Jahre später erschien der Aufsatz in der deutschen Ausgabe „Ästhetische Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts“. KAHNWEILER 1968. Zu diesen Texten siehe auch: Kahnweiler-Leiris Katalog 1984, S. 91; Pfalzgalerie Kaiserslautern 1970, S. 49-51.

lichen Abhandlungen Kahnweilers über Klee und klare Äusserungen zu seinem Verständnis dieses Künstlers. Die Buchrezension handelt von Klees 1924 in Jena gehaltenem Vortrag, der erstmals 1945 von Hans Meyer-Benteli unter dem Reihentitel „Über die moderne Kunst“ publiziert worden war<sup>153</sup>. Laut Wolfgang Kersten zählten zu den Werken Klees, die der Bebilderung dieser Textausgabe gedient hatten, möglicherweise auch Arbeiten aus dem Besitz von Rupf.<sup>154</sup> Der Inhalt von Kahnweilers Klee-Monographie von 1950 (Abb. 2) unterscheidet sich nur unwesentlich von seiner früheren Buchrezension, beschreibt Klees Verhältnis zum Kubismus jedoch deutlicher, weshalb im Folgenden auf diese Schrift eingegangen wird.

Aufgrund der 1924 gehaltenen Vorträge von Klee „Über die moderne Kunst“ und von Gris „Des possibilités de la peinture“<sup>155</sup> erörtert Kahnweiler die Verwandtschaft zwischen den beiden Künstlern, denen Rupf 1940 die Ausstellung seiner Sammlung widmen wird. Er weist auf die Bedeutung hin, die beide den künstlerischen Ausdrucksmitteln und der freien Assoziation beimessen, um dann aufzuzeigen, dass Klee dem Surrealismus nicht näher stehe als Gris<sup>156</sup>. Kahnweiler grenzt Klee auch vom Kubismus ab und bezeichnet ihn sogar als grossen Antagonisten des Kubismus<sup>157</sup>. Er erklärt die unterschiedliche Bildsprache mit den Empfindungen und Ideen, die Klee in seine Bilder einführe: *„Klee – et c’est là qu’il se place aux antipodes du Cubisme –*

<sup>153</sup> KLEE 1945. Siehe den anlässlich der Ausstellung „Paul Klee in Jena 1924“, Stadtmuseum Göhrle, Jena, 14.3.-25.4.1999 integral faksimilierten, transkribierten und erläuterten Vortrag: KLEE 1999. Zur Vorgeschichte der Publikation von Hans Meyer-Benteli siehe KERSTEN 1999.

<sup>154</sup> Von den 24 abgebildeten Arbeiten befanden sich mindestens 19 im Besitz von Lily Klee und im Besitz der Mitglieder der Klee-Gesellschaft, unter anderem von Rupf. KERSTEN 1999, S. 74-75.

<sup>155</sup> Der Vortrag von Klee wurde anlässlich einer Ausstellung des Kunstvereins Jena am 26.1.1924 vor seinen Bildern im Prinzessinnenschlösschen gehalten, derjenige von Gris am 15. Mai 1924 im Amphithéâtre Michelet an der Sorbonne in Paris vor der privaten Gesellschaft Groupe d’Études philosophiques et scientifiques. KAIN/MEISTER/VERSPHOHL 1999, S. 198; GRIS C.R. 1977, Bd. 1, S. XLII.

<sup>156</sup> KAHNWEILER 1950, S. 7-9, Übers. S. 27-29.

<sup>157</sup> KAHNWEILER 1950, S. 6, Übers. S. 26.

*continue à inclure dans son tableau ou dans son aquarelle une foule de sentiments et d'idées, que les Cubistes auraient appelées extra-plastiques. Et pourtant, son art reste plastique au premier chef.*<sup>158</sup> Kahnweiler nuanciert aber das Verhältnis Klees zu dieser Kunstrichtung, indem er ihn als „ennemi frère“ bezeichnet.<sup>159</sup> Klee verfolge nämlich das gleiche Ziel wie die Kubisten: eine „figuration totale“<sup>160</sup>. Die Verwandtschaft des Künstlers zum Kubismus sieht Kahnweiler insbesondere in Klees Überzeugung, dass die Darstellung eines Menschen, so „wie er ist“, ein unverständliches Liniengewirr ergeben würde<sup>161</sup>. Es sei, laut Kahnweiler, eine ähnliche Feststellung, welche die Kubisten auf ihrer Suche nach neuen Darstellungsweisen um 1914 gemacht hätten und die sie vom analytischen zum synthetischen Kubismus geführt hätte<sup>162</sup>. Der eigentliche Unterschied zwischen Klee und den Kubisten liege nun darin, dass Klee das ihrem Drang nach Objektivierung diametral entgegen gesetzte Ziel formuliere, den Menschen nicht darstellen zu wollen, „wie er ist“, sondern „wie er auch sein könnte“, und sich dazu einer grossen künstlerischen Freiheit bediene: *„La liberté, chez lui [Klee], se place au moment où naît la figuration objective. Il réclame, dès cet instant, le droit d'être aussi mobile que la grande nature*“<sup>163</sup>.

<sup>158</sup> (Klee, und hierbei befindet er sich am Gegenpol des Kubismus, schliesst in sein Bild oder Aquarell weiterhin eine Menge Empfindungen und Ideen ein, die die Kubisten als unbildnerisch bezeichnet hätten. Dennoch bleibt seine Kunst in erster Linie bildnerisch). KAHNWEILER 1950, S. 7, Übers. S. 27.

<sup>159</sup> ([...] bleibt er [Klee] doch bei aller Feindschaft sein Bruder [des Kubismus]). KAHNWEILER 1950, S. 6, Übers. S. 26.

<sup>160</sup> „Le but qui hante les peintres cubistes, la figuration totale, est le sien.“ (Das Ziel, das die kubistischen Maler unaufhörlich beschäftigt, nämlich eine totale Darstellung, ist auch Klee's künstlerisches Ziel). KAHNWEILER 1950, S. 6, Übers. S. 26.

<sup>161</sup> Klee äussert sich dazu in seinem Vortrag: „Wollte ich den Menschen geben, so wie er ist, dann brauchte ich zu dieser Gestaltung ein so verwirrendes Liniendurcheinander, dass von einer reinen elementaren Darstellung nicht die Rede sein könnte, sondern eine Trübung bis zur Unkenntlichkeit einträte.“ KLEE 1999, S. 68.

<sup>162</sup> KAHNWEILER 1950, S. 11, Übers. S. 31

<sup>163</sup> (Die Freiheit kommt bei ihm erst dann, wenn er an die Objektivierung der Darstellung herangeht. Von diesem Augenblick an beansprucht er ‚Anrecht auf gleich grosse Beweglichkeit wie die weite Natur‘). KAHNWEILER 1950, S. 11, Übers. S. [32].

Kahnweiler erkennt in der künstlerischen Ausdrucksweise Klees, ähnlich wie Rupf in seiner Ausstellungsrezension von 1921<sup>164</sup>, Parallelen zur Musik, und mehr noch zur Literatur. Er situiert Klee im Umfeld der Frühromantik und bringt in seinem Text eine Stelle des Vortrags von Klee<sup>165</sup> mit dem Romanfragment von Novalis, „Die Lehrlinge zu Sais“, in Zusammenhang. Dieses literarische Werk war nämlich ein Jahr zuvor mit Klees Kunst in Verbindung gebracht worden, indem es in den Ausgaben von Curt Valentin in New York und Benteli in Bern mit Zeichnungen Klees illustriert worden war.<sup>166</sup> Eine der Arbeiten, die zur Bebilderung ausgewählt worden waren, ist die Federzeichnung „vollbracht“, 1927, 153 (F 3) aus der Sammlung Rupf (Abb. 3, 4).

#### **KUNST-BEZIEHUNGEN ZWISCHEN PAUL KLEE UND HERMANN RUPF**

Wann und bei welcher Gelegenheit Klee und der ein Jahr jüngere Rupf<sup>167</sup> einander zum ersten Mal begegnet sind, ist umstritten. Die Annahmen reichen von der Schulkameradschaft<sup>168</sup> bis zur Begegnung im Umkreis von Uhde und Kahnweiler in

<sup>164</sup> RUPF 1921. Siehe das Kapitel „Die Werke von Paul Klee in der Sammlung Rupf“ der vorliegenden Arbeit.

<sup>165</sup> KAHNWEILER 1950, S. 12, Übers. S. [32].

Diese Stelle des Vortrags beschreibt das Verhältnis der Bildmotive zueinander: „*Ich versuchte klar zu machen: ihr [der formalen Elemente] Antreten als Gruppen, und ihr zunächst begrenztes, dann ein wenig erweitertes Zusammenwirken zu Gebilden. Zu Gebilden, die abstract Konstruktionen heissen mögen, konkret jenach [sic] der Richtung der herangelockten vergleichenden Assoziation Namen wie Stern, Vase, Pflanze, Tier, Kopf oder Mensch annehmen mögen.*“ KLEE 1999, S. 60.

<sup>166</sup> Der illustrierte Text erschien 1949 bei Curt Valentin und bei Benteli. Dabei ist bemerkenswert, dass die beiden Ausgaben weder dieselbe Anzahl Zeichnungen – die amerikanische Ausgabe 60, die schweizerische 51 – noch dieselbe Reihenfolge aufweisen. NOVALIS 1949a; NOVALIS 1949b.

<sup>167</sup> Paul Klee wurde am 18.12.1879 in Münchenbuchsee als zweites Kind von Ida Frick (1855-1921) und Hans Klee (1849-1940) geboren. Hermann Rupf wurde am 20.12.1880 in Bern als fünftes von sechs Kindern von Marianna Wiederkehr (1844-1912) und Gottlieb Hermann Rupf (1847-1925) geboren. SB, Einwohnerregister.

<sup>168</sup> Haase behauptet, Klee und Rupf seien gemeinsam „zur Schule gegangen“. HAASE 1968, S. 85. Diese Annahme ist nicht nachgewiesen und trifft nur zu, falls Rupf vor seinem Eintritt in die Handelsschule 1896 mit Klee die Literarschule besuchte, in die Klee 1890 eingetreten war. SB, Schülerverzeichnisse (E 5 - Erziehung, Kirche, Kultur).

Paris<sup>169</sup>. Sie kannten einander jedoch spätestens seit 1913, als Klee, der bereits sieben Jahre in München lebte, während seines Sommeraufenthalts in Bern die Sammlung Rupf erstmals besuchte<sup>170</sup>.

Die schriftlichen Äusserungen, mit denen Klee seinen Kunstansichten Ausdruck verlieh, bezeugen, dass er in Hinsicht auf den Zweck der Kunst und den Kontext ihrer Entstehung spätestens seit 1919 eine ähnliche Auffassung vertrat wie Rupf. Er bekannte sich in seiner Beitrittserklärung an den Aktionsausschuss der Revolutionären Künstler (ARK) vom 12. April 1919 zu dessen Ansichten und begründete dies mit seinem Schaffen der Vorkriegszeit. Hauptthema der kunstpolitischen Auseinandersetzung dieser Vereinigung waren das Verhältnis des Staats zu den Künstlern sowie die Funktion des Kunstschaffens in der Gesellschaft. Dabei zielte der Aktionsausschuss einerseits auf eine neue, den gesellschaftlichen Bedürfnissen angepasste Kunstform, die den Geist des gesamten Volks widerspiegeln sollte, womit die Künstler angesprochen waren; andererseits verlangte er ideologische und finanzielle Unterstützung der Künstler durch den Staat<sup>171</sup>. Um Klees Haltung gegenüber dieser Kunstpolitik und seine Ansichten von der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft aufzuzeigen, hat Oskar Bättschmann auf die einleitenden Worte des Künstlers in dessen Jenaer Vortrag von 1924 und auf die Stelle des Briefes, den dieser am 10. Juni 1919 an Alfred Kubin (1877-1959)

---

<sup>169</sup> Baumgartner vermutet, dass Klee „anlässlich seines Besuchs im April 1912 beim deutschen Privatsammler Wilhelm Uhde und in der Galerie Kahnweiler auf Rupf aufmerksam geworden“ sei. BAUMGARTNER 2000, S. 101.

<sup>170</sup> HUGGLER 1956, S. 11; Berner Kunstmuseum 1956b, S. 3; HUGGLER 1962; HELFENSTEIN 1988, S. 33; HUGGLER 1958, S. 522-523; HUGGLER 1969, S. 249.

<sup>171</sup> Der Aktionsausschuss forderte vom Staat künstlerische Ausdrucksfreiheit für alle Künstler, die Unterstützung der kulturellen Bestrebungen sowie ein staatliches Gehalt für anerkannte Künstler. BÄTTSCHMANN 2000, S. 112-113; WERCKMEISTER 1989, S. 171-174.

sandte, aufmerksam gemacht.<sup>172</sup> Klee hielt den Vortrag als er sich – zu jener Zeit Professor am Bauhaus – mit dem Standpunkt des Künstlers und dessen Aufgaben befasste. Er gab darin seiner Überzeugung Ausdruck, dass der Austausch zwischen Künstlern und Laien durch ein „gegenseitiges Entgegenkommen“ erreicht werden könne.<sup>173</sup> Sein Brief an Kubin macht zudem deutlich, dass er sich in erster Linie für die Diskussion über eine neue Kunstform für eine breite Öffentlichkeit interessierte, die Möglichkeit einer Kunst für die Gesamtheit der Bevölkerung jedoch ausschloss. In diesem Punkt verfolgte Rumpf die radikalere Zielsetzung einer Kunst für jedermann.<sup>174</sup> Entsprechend forderte er von den Künstlern eine Ausrichtung ihres Schaffens auf alle sozialen Bevölkerungsschichten.<sup>175</sup> Im Allgemeinen unterschieden sich Rupfs kunstpolitische Vorstellungen aber nur unwesentlich von Klees Überzeugungen, wie die Kunstkritiken offen legen, die er von 1909 bis 1932 für die „Berner Tagwacht“

<sup>172</sup> BÄTSCHMANN 2000, S. 110, 113. Der Brief an Kubin ist eines der wenigen Zeugnisse, in denen sich Klee über den Zweck der Kunst äussert. Siehe auch GLAESEMER 1976, S. 134-135. Weil der Brief bereits am 12. Mai 1919 begonnen wurde, erscheint er in vielen Publikationen unter diesem Datum. Abgedruckt in ZWEITE 1979, S. 93.

<sup>173</sup> „Irgend ein gemeinsames Gebiet muss es zwischen Laien und Künstlern doch geben, auf dem ein gegenseitiges Entgegenkommen möglich ist, und von wo aus Ihnen der Künstler gar nicht mehr als abseitige Angelegenheit zu erscheinen braucht.“ KLEE 1999, S. 50.

<sup>174</sup> Rumpf äusserte 1918 anlässlich der Eröffnungsausstellung der Kunsthalle Bern: „Wie die grosse Bewegung unserer Zeit darauf ausgeht, jedem Menschen die Möglichkeit zur Entfaltung seiner Fähigkeiten zu erringen, so ist der Kunst heute von der Allgemeinheit als höchster Zweck gesetzt, jeder Bevölkerungsschicht zugänglich zu werden, in jedes Heim nach der geisttötenden, täglich gleichen, maschinenartigen Arbeit ihre erlösende und befreiende Wirkung zu tragen und nicht zuletzt, um das sogenannte metaphysische Bedürfnis des Menschen in Ermangelung der abhanden gekommenen Religion zu befriedigen.“ RUPF 1918.

<sup>175</sup> „Solange sie [die Künstler] sich mit ihren Werken nur an die Besitzenden wenden, huldigen sie selbst dem schlimmsten Materialismus. Gerade von den Künstlern sollte man erwarten dürfen, dass sie, die sie selbst oft aus den ärmlichsten Kreisen stammen, wissen sollten, dass ästhetisches Empfinden nicht an den Geldsack gebunden ist.“ RUPF 1918.

schrieb<sup>176</sup>. Er wies der Kunst eine ähnliche Stellung innerhalb der Gesellschaft zu wie Klee; sie war für ihn jedoch ein Mittel zum Zweck. Die Kunst stand für Rupf im Dienst der Volksbildung und des sozialen Lebens.<sup>177</sup> Daher sprach er im Gegensatz zum Aktionsausschuss der Revolutionären Künstler, dem es um eine verbesserte Stellung des Künstlers ging, nicht von einer materiellen Sicherung durch den Staat.<sup>178</sup> Er wünschte vielmehr ein empfänglicheres Verhalten des Publikums gegenüber den neuen Kunstrichtungen und eine Ausstellungsfreiheit, welche durch die Kunstinstitutionen nicht eingeschränkt werden dürfe. Die zeitgenössischen Kunstströmungen widerspiegelten seiner Auffassung nach die damaligen wirtschaftlichen und politischen Bestrebungen der Gesellschaft;<sup>179</sup> so richtete sich Rupf in seinen engagierten Kunstkritiken auch oftmals gegen eine restriktive und konservative Kunstpolitik und brachte seine fortschrittliche Haltung zum Ausdruck.<sup>180</sup>

Anlässlich der im Rahmen der Landesausstellung von 1914 stattfindenden XII. Nationalen Kunstausstellung kritisierte Rupf die Verslossenheit des Parlaments und des Publikums gegenüber

<sup>176</sup> Zum hauptsächlich in den Artikeln der „Berner Tagwacht“ geäußerten Kunstverständnis von Rupf siehe die Darstellungen GABRIEL 1975, S. 30-32, 37-38, 42-43 und BÜHLMANN 1998, S. 365-367. Siehe auch den Anhang von GABRIEL 1975, S. VII-XI, in dem die Nummern der „Berner Tagwacht“ aufgelistet sind, die Kunstkritiken von Rupf enthalten.

<sup>177</sup> Siehe RUPF 1919, zitiert in BÜHLMANN 1998, S. 366.

<sup>178</sup> Kersten hat auf die Tatsache hingewiesen, dass Rupf „auch in dieser historischen Phase, in der eine Reihe avantgardistischer Künstler, unter ihnen auch Paul Klee, für kurze Zeit durch die Mitwirkung in ‚Arbeitsräten für Kunst‘ die revolutionären künstlerischen Ansprüche auf die Politik übertrugen, nicht unmittelbar politisch aktiv“ wurde. KERSTEN 1988, S. 2.

<sup>179</sup> RUPF 1924, zitiert in BÜHLMANN 1998, S. 366-367.

<sup>180</sup> Redaktor der „Berner Tagwacht“ war seit 1909 der sozialdemokratische Politiker Robert Grimm, ein Parteigenosse von Rupf. Auf den engen Zusammenhang, der zwischen Rupfs politischen Überzeugungen und seinen Ansichten über Kunst und Kultur besteht, gehen folgende Autoren ein: BÜHLMANN 1998, S. 365-367; KERSTEN 1988, S. 2; VON TAVEL 1988, S. 13-14; GABRIEL 1975, S. 30-32, 37-38, 41-45. Auch Kahnweiler unterhielt in seinem Schweizer Exil während des Ersten Weltkrieges ein freundschaftliches Verhältnis zu Grimm. KAHNWEILER 1982, S. 77.

der Kunst der Schweizer Avantgarde<sup>181</sup>, deren Gefährdung er mit der folgenden Metapher veranschaulichte: *„Wenn in den gärenden Werken der Jungen der Keim einer neuen Kunst steckt, so kann er sich nur frei von allen Fesseln zum lebenskräftigen Baume entwickeln. Die Gefahr ist gross, dass durch das Abgraben des Wassers mit den faulen auch die edlen Pflanzen zugrunde gehen.“*<sup>182</sup> Rupf wählte das organische Wachstum eines Baumes als Sinnbild für die Entstehung einer neuen Kunstrichtung, um die negative Kritik als künstlichen und schädlichen Eingriff in die natürliche und autonome Entfaltung der Kunst zu charakterisieren.<sup>183</sup> Er forderte ein uneingeschränktes Ausstellungsrecht, das frei von jeglichen Vorurteilen eine günstige Entwicklung der Kunst fördern sollte. Als vorbildliche Institution nannte er diesbezüglich den Salon des Indépendants in Paris,<sup>184</sup> in dem Kahnweiler sieben Jahre zuvor die ersten Künstler entdeckt hatte, die er in der Folge geschäftlich vertrat.

Diese Baum-Metapher von Rupf weist Gemeinsamkeiten mit dem „Gleichnis vom Baum“ auf, das Klee zehn Jahre später in seinem Vortrag in Jena beschreiben wird<sup>185</sup>. Ein Vergleich der zitierten Passage von Rupf mit dem Gleichnis von Klee verdeutlicht die unterschiedlichen Standpunkte von Sammler und Künstler. Klee formulierte 1920 erstmals seine Überzeugung von der Analogie zwischen dem künstlerischen Schaffensprozess und

---

<sup>181</sup> Rupf wirft den Staatsmännern Unwissenheit auf dem Gebiet der Kunst vor: *„Köstlich aber ist der Vorwurf, den Nationalräte der Jury machten, die Hodlerschule vorzuziehen und zu begünstigen. Gerade die jetzige Kunstausstellung enthält viel weniger Hodlernachahmungen als die von Neuenburg und Zürich. Aber die Herren meinen ja gar nicht das, was sie sagen, sie meinen die Kubisten, versichern dabei alle, dass sie für Hodler schwärmen und merken gar nicht, was sie in ihrer Hodlerbegeisterung für Unsinn schwatzen.“* RUPF 1914a.

<sup>182</sup> RUPF 1914b.

<sup>183</sup> Zur Funktion, die Rupf der Kunstkritik zuweist, siehe RUPF 1909.

<sup>184</sup> RUPF 1914a.

<sup>185</sup> KLEE 1999, S. 50-53.

dem natürlichen Wachstum am Beispiel des Baumes.<sup>186</sup> Im Gegensatz zum Baum von Rupf, der für eine ganze Kunstrichtung steht, veranschaulicht der Baum Klees den künstlerischen Schaffensprozess eines einzelnen Künstlers. Bei Klee entspricht das Wurzelwerk der „Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens“; von dort strömten dem Künstler, als dem Stamm des Baumes, die Säfte zu, die er, „bedrängt und bewegt von der Macht jenes Strömens [...] als Erschautes“ in die Baumkrone weiterleite, wo sich sein Werk „zeitlich und räumlich nach allen Seiten hin sichtbar“ entfalte. Mit diesem Gleichnis klärt Klee zum einen die Beziehung zwischen Wirklichkeit und künstlerischem Ausdruck: Sie unterschieden sich ebenso sehr voneinander wie Baumkrone und Wurzelwerk, die in keinem „Spiegelverhältnis“ zueinander ständen. Zum andern weist er damit dem Künstler innerhalb des Werkprozesses die „bescheidene Position“ des Weiterleitenden zu. Der Baum steht sowohl bei Rupf wie auch bei Klee für die Entstehung der Kunst. Rupf veranschaulicht jedoch vom Standpunkt des Kunstkritikers aus die Auswirkungen der öffentlichen Reaktionen auf die zeitgenössische Kunst, wohingegen Klee den Standpunkt des Künstlers vertritt und über dessen Schaffensprozess reflektiert.

Ein Jahr nach seinem Vortrag in Jena konkretisierte Klee seine damals formulierten Vorstellungen vom „gegenseitigen Entgegenkommen“<sup>187</sup> von Künstler und Kunstinteressierten sowie von einem regelmässigen gegenseitigen Austausch in einem persönlichen Handelsvertrag. Dieser Vertrag erlaubte es ihm, sich den noch vor seiner Beteiligung am Aktionsausschuss der Revolutionären Künstler geäusserten Wunsch zu erfüllen, ein

---

<sup>186</sup> Laut Werckmeister hat Klee die Analogie zwischen der künstlerischen Arbeit und den natürlichen Schöpfungsprozessen in seinem Aufsatz für Edschmids „Schöpferische Konfession“ von 1920 erstmals entwickelt und sie später in seiner bildnerischen Formlehre didaktisch formuliert. WERCKMEISTER 1987, S. 68. Der Aufsatz ist abgedruckt in KLEE 1976, S. 118-122. Siehe dazu Klees Bleistiftzeichnung „Der Mann unter dem Birnbaum“, 1920, 187, in der sich der Künstler mit dem Baum identifiziert hat. FREY/KERSTEN 1987, S. 82.

<sup>187</sup> Zitat in Anm. 173.

kleines Publikum aus feinen Köpfen zu haben<sup>188</sup> – zu denen auch Rufp zählte:

In der Mitte der zwanziger Jahre führte die schlechte wirtschaftliche Lage in Deutschland zur Gründung von Künstler-Gesellschaften durch Sammlerpersönlichkeiten. Einer der engagiertesten Förderer solcher Interessengemeinschaften war der Braunschweiger Sammler Otto Ralfs (1892-1955), der Gesellschaften für die Künstler Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Karl Schmidt-Rotluff und auch für Klee ins Leben rief.<sup>189</sup> Noch vor Ablauf von Klees erstem Generalvertretungsvertrag mit seinem Kunsthändler Hans Goltz – der ihm den Direktverkauf an Private im Ausland verbot – im Oktober 1925, erhielt Rufp ein mit „Streng vertraulich!“ überschriebenes Rundschreiben. Ralfs warb bei finanzkräftigen Privatsammlern um Mitglieder für die Klee-Gesellschaft, die im Auftrag des Künstlers am 1. Juli 1925 gegründet werden sollte<sup>190</sup>. Die darin formulierte Zielsetzung entsprach der Ideologie des emanzipierten, autonomen Künstlers: Es handle sich darum, den Künstler Paul Klee vom Kunsthandel unabhängig zu machen, damit derselbe sich seinem künstlerischen Schaffen widmen könne. Der Mitgliederbeitrag belaufe sich monatlich auf 50 Reichsmark und gebe Anrecht auf eine Ermässigung von 33 1/3 % bei allen direkt beim Künstler oder anlässlich der jährlichen Auswahlendung getätigten Ankäufen. Damit sei dem Künstler ein regelmässiger jährlicher Verdienst von 6 000 bis 10 000 Reichsmark zugesichert.

Obwohl bereits die Lehrtätigkeit am Bauhaus in Weimar ab 1921 seine Zeit für die künstlerische Arbeit einschränkte

<sup>188</sup> Diesen Wunsch äusserte Klee am 29.4.1915 gegenüber Alfred Kubin. Abgedruckt in ZWEITE 1979, S. 87.

<sup>189</sup> SCHWEIGER 1994, S. 29.

<sup>190</sup> Zur Organisation der Klee-Gesellschaft siehe: FREY/KERSTEN 1987, S. 75; SCHWEIGER 1994, S. 31-42; JUNGE 1992, S. 246-247, ferner LUFFT 1985, S. 47-48. Der genaue Zeitpunkt der Gründung ist nicht bekannt. Laut Lufft datiert sie Ralfs in einem Manuskript in die Zeit zwischen Ende der Lehrtätigkeit Klees am Bauhaus in Weimar und deren Wiederaufnahme in Dessau. LUFFT 1985, S. 47.

und ihm den finanziellen Unterhalt sicherte, übernahm und regelte Klee nun – nachdem er sich während sechs Jahren von Goltz geschäftlich hatte vertreten lassen – die Verkaufs- und Ausstellungsorganisation erneut selbst, wobei ihm Ralfs auch für das Letztgenannte eine Alternative zum Kunsthandel bot<sup>191</sup>. Die Übernahme der geschäftlichen Verhandlungen und die Einführung der jährlichen Auswahlendungen für die Mitglieder der Klee-Gesellschaft, welche Handelsbeziehungen zu mehreren Käufern zur Folge hatten, waren wohl die Gründe für Klees Ausarbeitung einer systematischen Klassifikation seiner Kunstwerke und seit 1925 für die Bezeichnung der meisten seiner mehrfarbigen Blätter mit einer römischen Ziffer zwischen I und IX. Mit dem in unmittelbarer Konkurrenz zum Kunsthandel stehenden Direktverkauf erhöhte Klee seine regelmässigen Einkünfte und kehrte zu einem von den Galerien unabhängigen Künstlerstatus zurück.

Mit dem Beginn der dreissiger Jahre zog sich Klee bewusst aus dem öffentlichen Leben zurück. Nachdem er das Bauhaus 1931 aus kunstpolitischen Gründen verlassen hatte und 1933 von der Düsseldorfer Kunstakademie fristlos beurlaubt und dann entlassen worden war, bemühte er sich in den ersten Monaten des nationalsozialistischen Regimes um die Rücknahme seiner Werke aus den öffentlichen Institutionen, um sich schliesslich ganz auf den privaten Kunstmarkt zu beschränken<sup>192</sup>. Die Klee-Gesellschaft gewann zwar dadurch einerseits an Bedeutung, doch verlor sie andererseits wegen der schlechten Wirtschaftslage und den Angriffen auf Klee durch die nationalsozialistische Kunstkritik seit dem Beginn der dreissiger Jahre zahlreiche Mitglieder<sup>193</sup>. In Deutschland existierte sie unter der Leitung von Ralfs bis 1933.

<sup>191</sup> Als erster Vorsitzender der ein Jahr zuvor ebenfalls von ihm gegründeten Gesellschaft der Freunde junger Kunst organisierte Ralfs mehrere Ausstellungen und Veranstaltungen, an denen Klee sich beteiligen konnte. LUFFT 1985, S. 22-23, 29, 31, 35-37, 41-43.

<sup>192</sup> Klees Rückzug aus der Öffentlichkeit drückt sich sowohl in seiner beruflichen Tätigkeit als auch in seiner Lebensweise aus, wie Werckmeister in seiner Sozialgeschichte von Klees Karriere dargelegt hat. WERCKMEISTER 2000, S. 59-67.

<sup>193</sup> WERCKMEISTER 2000, S. 61; SCHWEIGER 1994, S. 41. Siehe auch GLAESEMER 1984, S. 339, Anm. 14.

Während seines Exils in der Schweiz hielt sich Klee von der Öffentlichkeit weiterhin fern, beschränkte seine Aktivitäten auf die Schweiz und führte die Klee-Gesellschaft mit Schweizer Mitgliedern weiter.

Rupf gehörte nicht zu den Gründungsmitgliedern der Klee-Gesellschaft<sup>194</sup> und soll ihr erst 1928<sup>195</sup> oder 1931<sup>196</sup> beigetreten sein. Einem Brief von Klee ist zu entnehmen, dass Rupf wegen geschäftlicher Schwierigkeiten zu Beginn des Jahres 1933 aus der Gesellschaft austrat.<sup>197</sup> Nachdem er eine wichtige Rolle im Direktverkauf der Klee-Gesellschaft eingenommen hatte, riet er Kahnweiler in diesem Jahr, durch die Vertretung Klees als Kunsthändler dessen Förderer zu werden, und unterstützte den Abschluss des weiter oben behandelten Generalvertretungsvertrages. Dieser Versuch, die beiden Handelsformen parallel zueinander zu pflegen, legt die Empfänglichkeit von Sammler und Künstler für zwei sehr unterschiedliche Konzepte offen. Spätestens 1935 galten für Rupf wieder die Mitgliederbedingungen der Klee-Gesellschaft, wie der Erwerb des Aquarells „Landschaft UOL“, 1932, 15 (15) in diesem Jahr bezeugt<sup>198</sup>. 1935 entwickelte Kahnweiler eine Handelsform, das Syndicat d'entraide artis-

---

<sup>194</sup> Gründungsmitglieder waren Rudolf Ibach, Otto Ralfs, Heinrich Stinnes, Werner Vowinkel, Hermann Bode, Hannah Bürgi-Bigler. Später kamen hinzu: Ida Bienert, Heinrich Kirchhoff, Hermann Flesche, Otto Baier, Adolf Rothenberg, Richard Doetsch-Benziger, Fritz Trüssel. SCHWEIGER 1994, S. 32.

<sup>195</sup> BAUMGARTNER 2000, S. 102. Rupf scheint jedoch nicht an der Finanzierung der Reise von Klee nach Ägypten durch die Klee-Gesellschaft beteiligt gewesen zu sein. Darauf deuten die Mitteilungen von Lily Klee in einem Schreiben an das Ehepaar Rupf, in dem sie die Reisedaten 27. Dezember 1928 bis voraussichtlich 18. Januar 1929 nennt. Brief vom 30.12.1928 von Lily Klee an Hermann und Margrit Rupf, Autograph, Manuskript: HMRS.

<sup>196</sup> FREY 2005, S. 90.

<sup>197</sup> Am 14. Januar 1933 schreibt Klee an seine Frau: „Dann kam von Rupf ein Brief, der beiliegt. Die 50 monatlichen Franken werden ihm zu viel, sein Geschäft kriselt und kränkelt jetzt scheint's auch, und er spart wie die meisten Menschen in seinem Seelenbereich. Bröckel! Ärgere Dich nicht!“ KLEE 1979, S. 1218.

<sup>198</sup> Die genauen Angaben zum Kauf werden im Kapitel „Die Werke von Paul Klee in der Sammlung Rupf“ genannt.

tique,<sup>199</sup> welche durch ein Vertragssystem sowohl die Künstler als auch einen eingeschränkten Käuferkreis an seine Galerie band. Er kombinierte die Vertretung der Künstler mit einem ähnlichen Subskriptionsverfahren wie dasjenige der Klee-Gesellschaft und erreichte damit eine ihren Vorstellungen entsprechende „Art Mobilmachung und Konzentration der Liebhaber“<sup>200</sup>. Der Zweck dieser Organisation war im Gegensatz zur Klee-Gesellschaft nicht nur, durch einen regelmässigen, direkten und günstigen Bilderwerb Künstlern und Käufern Vorteile zu verschaffen, sondern auch den Unterhalt der in finanzielle Schwierigkeiten geratenen Galerie Kahnweilers und die Vertretung ihrer Künstler zu gewährleisten. Die wenigen Mitglieder – Rupf soll auch zu ihnen gezählt haben<sup>201</sup> – bezahlten monatlich einen Betrag, dessen Höhe sie selbst festlegten, an die Galerie, welche die Summe an die Künstler verteilte. Dabei behielt die Galerie einen Teil für ihren Unterhalt zurück und bezahlte ebenfalls einen monatlichen Betrag an die Künstler, um Werke von ihnen zu erhalten. Am Jahresende bezogen die Mitglieder eine der Höhe ihrer geleisteten Zahlung entsprechende Anzahl von Kunstwerken, deren Mindestwert je 125 französische Francs betrug. Der Erfolg des Syndicat d’entraide artistique scheint allerdings deutlich geringer als derjenige der Klee-Gesellschaft gewesen zu sein, da das Syndicat bereits nach kurzer Zeit wieder aufgelöst wurde<sup>202</sup>.

Vergleicht man die Klee-Gesellschaft und das Syndicat d’entraide artistique mit einer originellen Sammlervereinigung

<sup>199</sup> Assouline zieht für die zeitliche Einordnung der Gründung dieser Organisation einen Brief bei, den Kahnweiler am 9. Mai 1935 an Masson adressierte. ASSOULINE 1988, S. 317, Anm. 80. Kahnweiler nennt in seinen „Entretiens“ als Ursache für die Gründung die schwierige Situation in den Jahren der Weltwirtschaftskrise seit 1929, gibt aber kein genaueres Datum an. KAHNWEILER 1982, S. 162-163.

<sup>200</sup> Brief vom 1.5.1935 von Kahnweiler an Rupf, zitiert in BÜHLMANN 1998, S. 364, Anm. 16.

<sup>201</sup> BÜHLMANN 1998, S. 365.

<sup>202</sup> Bis zu welchem Zeitpunkt das Syndicat d’entraide artistique bestand, ist nicht bekannt; doch nennt Kahnweiler als ungefähre Zeitangabe das Jahr 1936. KAHNWEILER 1982, S. 163.

wie *La Peau de l'Ours*<sup>203</sup>, so erscheinen die beiden Erstgenannten in ihrem Verfahren als traditionelle Kunstförderer: Einerseits gewährten sie den Mitgliedern gegen einen geringen, regelmässigen Betrag den Vorteil der tiefen Preise und der ersten Wahl, andererseits garantierten sie damit den Künstlern und im Fall des *Syndicat d'entraide artistique* der Galerie den Verkauf. Nebst der sammlungsgeschichtlichen Bedeutung, welche der Klee-Gesellschaft durch den regelmässigen Bilderwerb ihrer Mitglieder zukommt – das *Syndicat d'entraide artistique* existierte zu kurze Zeit, als dass von einer solchen die Rede sein kann –, sind die den Geschäftsabläufen unmittelbar zugrunde liegenden Künstler-Sammler-Beziehungen der Klee-Gesellschaft und die Künstler-Händler-Sammler-Beziehungen des *Syndicat d'entraide artistique* beachtenswert.

Wenn man das *Syndicat d'entraide artistique* sowie die Klee-Gesellschaft unter dem Gesichtspunkt der gesellschaftlichen Beziehungen betrachtet und dabei auf den Bedeutungswandel des Begriffs ‚Mäzen‘ achtet, den Manuel Frey 1998 beschrieben hat,<sup>204</sup> erkennt man Gemeinsamkeiten mit mäzenatischen Strukturen der Kunstförderung. In ihrer Form stehen diese beiden Vereinigungen den Kunstvereinen nahe, die in der Schweiz hauptsächlich während der Restauration und in Deutschland im Vormärz bedeutend waren. Der Erfolg solcher Interessengemeinschaften beruhte auf der grossen und regelmässigen Beteiligung ihrer Mitglieder und ermöglichte es, im Fall der Kunstvereine insbesondere, Einfluss

---

<sup>203</sup> Die einzigartige von André Level 1904 gegründete Vereinigung *La Peau de l'Ours* hatte die Konstituierung und den späteren Verkauf einer gemeinsamen zeitgenössischen Kunstsammlung zum Ziel.

Levels origineller Gedanke bestand darin, den Mitgliedern gegen einen monatlichen Beitrag die Möglichkeit zu geben, eine vom persönlichen Geschmack weitgehend unabhängige Auswahl zeitgenössischer Werke zu ersehen und sie leihweise bei sich aufzuhängen. *La Peau de l'Ours* ist in die Geschichte des Kunsthandels eingegangen, weil die zeitliche Begrenzung der gemeinsamen Sammeltätigkeit bereits in den Gründungsstatuten festgelegt worden war und die finanziell erfolgreiche Veräusserung der Werke in der Versteigerung vom 2. März 1914 im *Hôtel Drouot* die Voraussicht der ‚Wertzunahme‘ bestätigt hat. Zur Vereinigung *La Peau de l'Ours* siehe: GEELHAAR 1993, S. 69-73; HABASQUE 1956.

<sup>204</sup> FREY 1998.

auf die Kunstpolitik zu nehmen, im Fall des Syndicat d'entraide artistique und der Klee-Gesellschaft, den Ankauf und Verkauf von Kunstwerken zu erleichtern. Die wohlthätige Unterstützung des Künstlers, die beide Vereinigungen dabei als ihren Zweck nannten, entspricht der Definition des traditionellen Mäzens als Beschützer und Gönner bedürftiger, aufstrebender Künstler.

Die Darstellung von Rupf in der Literatur zeigt zwei Sammlertypen: Assouline erkennt in ihm den bescheidenen, aufrichtigen und leidenschaftlichen, aber unverstandenen Sammler<sup>205</sup>. Die meisten Abhandlungen, die Rupf in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellen, sehen in ihm hingegen, wie bereits seine Zeitgenossen, die Figur des traditionellen Mäzens<sup>206</sup>, welche der Gefahr der unreflektierten Idealisierung ausgesetzt ist<sup>207</sup>. Beide Darstellungen vermögen allein keine treffende Charakterisierung von Rupf als Sammler der Werke Klees zu geben, vielmehr weist Rupf Eigenschaften der neuzeitlichen Mäzene auf, die Thomas Gaehtgens wie folgt beschreibt: *„Mäzene sind nicht nur wohlhabende, sondern vor allem begeisterte und engagierte Bürger in einer Gesellschaft, mit deren Lebensverhältnissen sie sich nicht zufrieden geben. Mäzene wollen etwas bewirken, wollen Zustände verändern. Im Gegensatz zu vielen, wenn nicht den meisten Bürgern, handeln sie.“*<sup>208</sup> Der Einsatz von Rupf für die Person und die Kunst Klees und dessen Unterstützung in privaten und öffentlichen Angelegenheiten sind wohl aus dieser engagierten Haltung zu verstehen. Die Sammlertätigkeit und das politische Engagement von Rupf zeigen nämlich auf, dass seine

<sup>205</sup> Assouline sieht Übereinstimmungen zwischen Rupf und der Figur des „Cousin Pons“ aus der gleichnamigen Novelle von Balzac in ihrer Leidenschaft für Bilder und bezeichnet Rupf als „le parfait ‚honnête homme‘“. ASSOULINE 1988, S. 65.

<sup>206</sup> In der Mitte der dreissiger Jahre, als Rupf begann, Hans Kayser (1891-1964), den Begründer der ‚Kayserschen Harmonik‘, zu unterstützen, soll laut Haase Rupf als „Mäzen“ bereits bekannt gewesen sein. Es waren Klee und Ernst Kurth (1886-1946), Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern, gewesen, welche der in finanzielle Bedrängnis geratenen Familie Kayser vorgeschlagen hatten, sich an Rupf zu wenden. HAASE 1968, S. 84-85.

<sup>207</sup> Zur Wertung des Begriffs „Mäzen“ siehe FREY 1998, S. 12.

<sup>208</sup> GAEHTGENS 1998, S. 7.

vielschichtige Beziehung zu Klee sowohl durch das Interesse an dessen Kunst als auch durch das Interesse für Kulturpolitik motiviert war. Seine unterschiedlichen Erwerbungsmodi – direkter Ankauf beim Künstler und regelmässiger Erwerb als Angehöriger eines eingeschränkten Sammlerkreises – sowie seine Beteiligung an der Errichtung zweier Stiftungen<sup>209</sup>, zeugen von einer Suche nach neuen sozialen Strukturen für die Kunst.

Am 22. November 1947 hielt Rupf als Mitbegründer der Klee-Gesellschaft Bern und Mitglied des Stiftungsrates der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern die Eröffnungsansprache der ersten von der Stiftung organisierten Ausstellung<sup>210</sup>, die am Anfang einer gezielten, weltweit einsetzenden Verbreitung der Kunst Klees stand. In seiner Ansprache nannte Rupf den Zweck der Paul-Klee-Stiftung gemäss ihrer Urkunde: Die Bestimmung von Werken Paul Klees als unveräusserliches Kunstgut, das in repräsentativen Ausstellungen gezeigt werden soll, und die Errichtung einer Forschungsstätte.<sup>211</sup>

Rupf war eng mit der Geschichte der Paul-Klee-Stiftung verbunden. Nach Klees Tod und kurz vor dem Tod seiner Frau Lily, als das Schicksal des Künstlernachlasses noch ungewiss war, hatte sich Rupf – testamentarisch von Lily als Mitglied einer Kommission für die Nachlassbetreuung bestimmt – am Aufkauf des Nachlasses und der Verlags- und Publikationsrechte beteiligt. Vier Tage nach diesem Ankauf, am 24. September 1946, wurde er Mitbegründer der Klee-Gesellschaft Bern, übernahm als

<sup>209</sup> Manuel Frey zur Funktion der Stiftungen: *„Die Stiftung trat unter der Aufsicht des Staates, so könnte man daraus schliessen, mehr und mehr zwischen den Einzelnen und die Gesellschaft. Stiftungen haben damit auch die Nachfolge nicht nur des privaten Unternehmertums, sondern auch des kollektiven bürgerlichen Mäzenatentums, der Kunst- und Wissenschaftsvereine angetreten.“* FREY 1998, S. 24.

<sup>210</sup> „Paul Klee. Ausstellung der Paul Klee-Stiftung“, Kunstmuseum Bern, 22.11.-31.12.1947; Musée national d’art moderne, Paris, 4.2.-1.3.1948; Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, [6.3.-1.4.1948].

<sup>211</sup> „Ansprache des Herrn Hermann Rupf anlässlich der Eröffnung der Ausstellung der Paul Klee Stiftung im Kunstmuseum in Bern, Samstag, den 22. November 1947“, Typoskript: HMRS.

Präsident ihre kaufmännische Leitung und rief mit den übrigen Klee-Gesellschaftern am 30. September 1947 die ebenfalls von ihm präsierte Paul-Klee-Stiftung ins Leben<sup>212</sup>.

1947 kam auch die Zukunft der Sammlung Rupf zur Sprache. Bereits im Jahre 1935 hatten Hermann und Margrit Rupf Verhandlungen mit der Stadt Biel aufgenommen, um ihre Sammlung in dieser Stadt der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.<sup>213</sup> Nach der ausbleibenden Übereinkunft und fehlgeschlagenen Versuchen, den Sammlungsbestand aufzuteilen und verschiedenen Schweizer Städten zu vermachen<sup>214</sup>, beschlossen Hermann und Margrit Rupf 1948 – ein Jahr nach der Gründung der Paul-Klee-Stiftung – für ihre eigene Sammlung ebenfalls eine Stiftung zu errichten. Das Kunstmuseum Bern wurde als Aufbewahrungsort für die zukünftige Stiftung bestimmt und am 16. Dezember 1954 gründete das Sammlerpaar die Hermann und Margrit Rupf-Stiftung. Dem Stiftungsrat gehörten ausser ihnen Emilio Albisetti, welcher das Amt des Präsidenten innehatte, der Konservator des Berner Kunstmuseums, Max Huggler, und Alwin Wirz, der Bruder von Margrit Rupf, an.<sup>215</sup> Es wurde vereinbart,

<sup>212</sup> Stefan Frey erwähnt den nach der Gründung der Paul-Klee-Stiftung diskutierten Plan der Klee-Gesellschaft, Paul Klee ein eigenes Museum zu errichten, wofür Rupf sein Haus zur Verfügung gestellt hätte. FREY 2005, S. 96. 1952 wurde das Stiftungsgut als Dauerdepot vollständig in das Kunstmuseum Bern überführt und die Klee-Gesellschaft aufgelöst. Zehn Jahre später – nach dem Tod von Rupf am 27.11.1962 – übernahm die Familie des Künstlers das Präsidium der Paul-Klee-Stiftung.

<sup>213</sup> Zu den Verhandlungen mit Biel siehe BÜHLMANN 1998, S. 367-368. Einige Ereignisse verbinden Rupf mit dieser Stadt: Seit 1903 wurde in Biel eine Filiale der Firma R. Hossmann-Rupf betrieben. Die Eröffnung dieser Filiale veranlasste Rudolf Hossmann, Rupf zum Beitritt in das Familiengeschäft einzuladen. 1930 hielt Rupf in Biel Vorträge über die Beziehung von Kunst und Politik. 1958 fand in Biel die Retrospektive „Paul Klee. Werke aus Privatbesitz und der Klee-Stiftung“, Städtische Galerie Biel, 26.1.-2.3.1958 statt, an der rund zwanzig Leihgaben von Rupf ausgestellt waren. Siehe: JUKER 1949, S. 210; GABRIEL 1975, S. 42-43; Biel 1958. Rupf war aber, entgegen der Behauptung von Richard Walter, nicht Bieler, sondern gebürtiger Berner. Vgl. WALTER 1948a.

<sup>214</sup> Nebst der Korrespondenz von Rupf mit dem Gemeinderat der Stadt Biel und der Darlegung von BÜHLMANN 1998, S. 367 weisen zwei Presseartikel aus dem Jahr 1948 auf die ebenfalls als Empfänger der Sammlung zur Diskussion stehenden Museen von Basel, Bern und Zürich hin sowie auf die Möglichkeit, die Sammlungswerke auf diese Schweizer Museen zu verteilen. WALTER 1948a; WALTER 1948b.

<sup>215</sup> Kunstmuseum Bern 1987, S. 5.

dass das Stiftungsgut als Ganzes zu erhalten, zu betreuen und ein repräsentativer Teil permanent auszustellen sei. Ausserdem sollte es durch Neuerwerbungen ergänzt und erweitert werden, wofür Hermann Rupf der Stiftung zusätzlich zu den Werken ein beträchtliches Vermögen hinterliess. Nach dem Tod seiner Frau im Jahr 1961 ergänzte Rupf das Stiftungsgut mit noch in seinem Besitz verbliebenen Werken. Mit einem letzten bedeutenden Teil des Nachlasses fand dann die Stiftung nach seinem Tod am 27. November 1962, zehn Jahre nach der Deponierung der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern, Eingang in dasselbe Museum.<sup>216</sup>

Die Hermann und Margrit Rupf-Stiftung und die Paul-Klee-Stiftung unterscheiden sich aber durch ihre Geschichte wie auch durch ihre verschiedenen Konzepte grundsätzlich voneinander. Die repräsentative Werkauswahl der Sammlung Rupf ist die Folge einer gemeinsamen Sammlertätigkeit, die spätestens seit 1935 mit dem Gedanken an die öffentliche Zugänglichkeit der Sammlung verbunden war. Mindestens ein Teil der Werke ist daher wahrscheinlich mit dem Anspruch auf Vervollständigung und jedenfalls unter Berücksichtigung des bereits vorhandenen Sammlungsbestandes erworben worden.

Im Gegensatz zu dem planmässigen Aufbau der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung gemäss den Entscheidungen der Stifter ist das Stiftungsgut der Paul-Klee-Stiftung kaum auf Bestimmungen

---

<sup>216</sup> Zu der Gründung und dem Aufbau der Stiftung siehe: Kunstmuseum Bern 1987, S. 5; Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds 1998, S. 13; ZIEGLER-WIRZ 1998, S. 21-22 und ferner: Kunstmuseum Bern 1969 [Einleitung]. Anlässlich der Gründung der Stiftung fand die Ausstellung „Stiftung und Sammlung Hermann und Margrit Rupf“, Berner Kunstmuseum, 4.2.-2.4.1956 statt. Die Eröffnungsansprache von Max Huggler ist abgedruckt in Berner Kunstmuseum 1956a, S. 1-4.

des Künstlers zurückzuführen<sup>217</sup>. Klee hatte zwar seine einfarbigen Blätter nahezu vollständig als unverkäuflich erklärt,<sup>218</sup> inwieweit sie durch ihren dokumentarischen Charakter für die Nachwelt bestimmt waren, ist jedoch nicht belegt. Es ist vielmehr der unter anderem für einen solchen Zweck bestimmte handschriftliche Œuvre-Katalog, in dem Klee sein künstlerisches Gesamtwerk in einer systematischen Ordnung festhielt, welcher als Entwurf des Künstlers<sup>219</sup> die Grundlage der Paul-Klee-Stiftung bildete. Insbesondere in ihrem Auftrag grenzen sich die Paul-Klee-Stiftung und die Hermann und Margrit Rupf-Stiftung voneinander ab. Mit der Fokussierung auf eine Künstlerpersönlichkeit, deren Werk aufgearbeitet und verbreitet werden sollte, bekannte sich die Paul-Klee-Stiftung hauptsächlich zu einer kunsthistorischen Herausforderung. Mit der Konzentration auf eine erweiterbare Sammlung, die einer möglichst breiten Bevölkerungsschicht zugänglich gemacht werden sollte, stellte die Hermann und Margrit Rupf-Stiftung die Kunst dagegen in den Dienst einer Förderung des Kulturbewusstseins in der Gesellschaft. Beide Stiftungen sind aber durch ihre klar formulierten Zielsetzungen und durch die festgelegten Bedingungen für den Umgang mit den Werken gekennzeichnet und unterscheiden sich damit erheblich von der Schenkung Kahnweiler-Leiris. Im Fall dieser Schenkung wurden 1984 über 200 Werke aus dem Besitz Kahnweilers, seines Mitarbeiters Michel Leiris (1901-1990) und dessen Frau Louise mit einem Nutzungsrecht, jedoch ohne Bedingungen betreffend Auswahl und Aufbewahrungsort der Werke, dem Musée national d'art moderne in Paris übergeben.<sup>220</sup>

<sup>217</sup> Die Festlegung des Stiftungsgutes der Paul-Klee-Stiftung – rund 40 Tafelbilder, 150 farbiger Blätter, 1500 Zeichnungen und Skizzen sowie möglichst je eines Exemplars der Graphikblätter, einer Anzahl Hinterglasbilder, Plastiken, Schriftstücke und der Bibliothek von Paul Klee – geht auf Vereinbarungen zwischen der Paul-Klee-Stiftung und der Familie Klee in der Zeit zwischen der Gründung der Stiftung 1947 und ihrer Überführung in das Kunstmuseum Bern 1952 zurück.

<sup>218</sup> GLAESEMER 1984, S. 159.

<sup>219</sup> Eva Wiederkehr Sladeczek bezeichnet den Zweck des Œuvre-Katalogs als „Besinnung auf bisher Geschaffenes“. WIEDERKEHR SLADECZEK 2000, S. 156.

<sup>220</sup> Die Vereinbarungen sind erwähnt in: Kahnweiler-Leiris Katalog 1984, S. 5-6.

In der Paul-Klee-Stiftung befindet sich eine Arbeit von Klee, welche die Präsenz von Rupf in Klees künstlerischem Werdegang vor Augen führt. Es ist das Blatt „Alphabet I“, 1938, 187 (M 7), das der Künstler zwei Jahre vor seinem Tod schuf. Wie bei der darauf folgenden Werknummer „Alphabet II“, 1938, 188 (M 8) benutzte er als Bildträger eine Zeitungsseite – bei „Alphabet I“ die Seite 13 der Basler National-Zeitung vom 19. April 1938 –, auf die er mit schwarzer Wasserfarbe und breitem Pinsel Buchstaben anbrachte, die sich in der unteren Bildhälfte zu nicht entzifferbaren Zeichen und hieroglyphenartigen Gebilden zusammenschliessen. Dabei ist das Alphabet durch das Aufgeben der alphabetischen Buchstabenfolge wie auch durch den Verzicht auf die Vollständigkeit der Buchstaben seines Sinnes beraubt, die vereinzelte Zeitungsseite ihrer Aktualität enthoben und die Künstlersignatur in ihrer Funktion verändert. Durch die Überlagerung und Aussparung der gedruckten und gemalten Textebenen treten die aus ihrem Kontext herausgelösten verschiedenen grossen Buchstaben, Wörter und Namen in einen Diskurs. Der Name des Sammlers „Rupf“ erscheint rechts neben der oberen Abrundung des gemalten Buchstabens „O“ und in der Diagonale zwischen seinen gemalten Initialen „H“ und „R“.

Auch in der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung veranschaulicht ein Werk die Beziehung zwischen dem Sammler und dem Künstler und erinnert an die Präsenz von Klee im Leben und in der Sammlung des Ehepaars Rupf. Es handelt sich um eine der sieben Plaketten mit dem Bildnis von Paul Klee, die Max Fueter (1898-1983) nach Klees Tod für dessen Freunde in Bronze gegossen hat (Abb. 5). Das dem Bronzeguss zugrunde liegende Gipsrelief hatte Fueter zwischen Ende 1940 und August 1941 im Auftrag von Lily Klee nach einer späten Porträtphotographie modelliert.<sup>221</sup> In diesem Relief ist der Künstler in Profilansicht deutlich umrissen. Die Tafel, kaum höher als breit, enthält rechts unten, unterhalb von Klees Kopf, in Grossbuchstaben den Schriftzug

<sup>221</sup> FREY 1990, S. 127.

seines Namens. Diese Ikonographie entspricht der Bildnisformel von Epitaphen und weist den verstorbenen Künstler einer anderen Realitätsebene zu als die beiden ebenfalls bei Fueter in Auftrag gegebenen rundplastischen Bildnisse des Sammlerehepaars: der Terrakottakopf von Margrit Rupf aus dem Jahr 1922 (Abb. 6) und der Bronzekopf von Hermann Rupf aus dem Jahr 1935 (Abb. 7)<sup>222</sup>.

#### SCHLUSSBEMERKUNGEN

Nur ein gutes Viertel der 45 Werke Klees, die bis 1946 erworben worden sind, befinden sich heute im Besitz der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung. Von den 33 übrigen Arbeiten der rekonstruierten Sammlung sind einige in Museen des In- und Auslandes<sup>223</sup>, die Mehrzahl in Privatbesitz oder auf dem Kunstmarkt, und von 10 Werken ist der Standort unbekannt. Dem Ausstellungskatalog von 1956 ist zu entnehmen, dass zum Zeitpunkt der Werkpräsentation die 8 nicht ausgestellten Werke möglicherweise bereits nicht mehr im Besitz von Rupf, mindestens 30 Werke noch Teil seiner Privatsammlung<sup>224</sup> und 7 Werke bereits im Besitz der zwei Jahre zuvor gegründeten Hermann und

<sup>222</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 95-96. Der Stiftungskatalog von 1969 nennt als Entstehungsjahr für das Bildnis von Margrit Rupf nebst 1922 als zweite mögliche Datierung das Jahr 1921 und für das Bildnis von Hermann Rupf nebst 1935 das Jahr 1936. Kunstmuseum Bern 1969, Nr. 29-30.

<sup>223</sup> Nebst den Werken im Kunstmuseum Bern und im Zentrum Paul Klee sind zu nennen: „erste Fassung ‚der Komiker‘“, 1903, 3, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett; „Architektur“, 1923, 62, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie; „Plastik nach einer Blumenvase“, 1930, 179 (B 9), Museum am Ostwall, Dortmund; „wenig Hoffnung“, 1938, 254 (Qu 14), The Metropolitan Museum of Art, New York, The Berggruen Klee Collection; „Winter Sonne“, 1938, 413 (Y 13), Museum Sammlung Rosengart, Luzern; falls Rupf „polyphone Architektur“, 1930, 130 (W 9) besessen hat, auch: The Saint Louis Art Museum.

<sup>224</sup> Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 56-57, 59, 122-124, 126, 128-136, 138-143, 146, 148-150, 152, 199. Die nicht ausgestellten Federzeichnungen „Orangengarten“, 1925, 95 (S 5) (siehe Anm. 237) und „bei Rosen“, 1926, 107 (A 7) (siehe Anm. 226) waren ebenfalls noch im Besitz von Rupf.

Margrit Rupf-Stiftung waren<sup>225</sup>. Der Stiftungskatalog von 1969 führt nebst diesen 7 noch 5 weitere bis 1946 erworbene Werke Klees auf, mit denen Rupf das Stiftungsgut bis zu seinem Tod ergänzte<sup>226</sup>.

Die 8 Werke Klees, welche an der Ausstellung von 1956 nicht gezeigt wurden, waren bis vor oder kurz nach der Gründung der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung noch Teil der Sammlung. Einige von ihnen verliessen die Sammlung zwischen 1946 und 1952, was wahrscheinlich bei den meisten mit der Tätigkeit von Rupf in der Klee-Gesellschaft und bei der Gründung der Paul-Klee-Stiftung zusammenhängt. Das Gemälde „Die Erfindung“, 1934, 200 (T 20) ist 1946 in den Besitz der Klee-Gesellschaft gekommen und ging 1953 in private Hände über<sup>227</sup>. Auch die Aquarelle „Landschaft mit 4 Pappeln“, 1929, 324 (3 H 24), „die Heilige X“, 1932, 245 (W 5) und „Haus, aussen und innen“, 1930, 141 (Y 1) dürften 1951 beziehungsweise 1953 über die Klee-Gesellschaft in den Kunsthandel gelangt sein<sup>228</sup>. Zu den Werken, welche die Sammlung spätestens 1956 verliessen, zählen auch die zwei nicht identifizierten Radierungen, die Rupf 1914 dem Künstler abgekauft hat, sowie das einfarbige Blatt „Kl. Flusslandschaft“, 1913, 160 und die Lithographie „Seiltänzer“, 1923, 138<sup>229</sup>, wobei zurzeit

<sup>225</sup> Die 7 Werke, die sich 1956 in der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung befanden, waren für die Sammlung repräsentativ. Radierungen: „Abenteuerlicher Fisch“, 1901, 1; „erste Fassung ‚Weib und Tier‘“, 1903. Einfarbiges Blatt: „über Wasser“, 1933, 45 (M 5). Mehrfarbige Blätter: „Station L 112, 14 km“, 1920, 112; „nach Regeln zu pflanzen“, 1935, 91 (N 11); „Kameraden wandern“, 1939, 1115 (Hi 15). Gemälde: „Aeolisches“, 1938, 137 (J 17). Berner Kunstmuseum 1956b, Nr. 60, 127, 144-145, 151, 198, 200.

<sup>226</sup> „Gebirge im Winter“, 1925, 3; „bei Rosen“, 1926, 107 (A 7); „Vollmond im Garten“, 1934, 214 (U 14); „Legende vom Nil“, 1937, 215 (U 15); „Tanzende Früchte“, 1940, 312 (H 12). Kunstmuseum Bern 1969, Nr. 63-64, 67, 70, 74.

<sup>227</sup> KLEE C.R. 1998-2004, Bd. 7, Nr. 6738.

<sup>228</sup> „Landschaft mit 4 Pappeln“, 1929, 324 (3 H 24) und „die Heilige X“, 1932, 245 (W 5) verliessen 1951 die Sammlung und gingen in den Besitz der Galerie Rosengart, Luzern über; „Haus, aussen und innen“, 1930, 141 (Y 1) kam – nach einem weiteren Besitzerwechsel – 1953 in dieselbe Galerie. KLEE C.R. 1998-2004, Bd. 5, Nr. 5080, 5257, Bd. 6, Nr. 5941.

<sup>229</sup> Diese Werke sind im Katalog Berner Kunstmuseum 1956b nicht aufgeführt.

keine Hinweise auf den Zeitpunkt vorliegen, zu dem sie die Hand gewechselt haben<sup>230</sup>.

Grössere Schwierigkeiten bei der Bestimmung des Zeitpunktes des Besitzerwechsels bereiten die 25 Werke, die im Ausstellungskatalog von 1956 noch als Sammlungsbestand aufgeführt sind, dagegen nicht im Stiftungskatalog von 1969 erscheinen und nicht in das Stiftungsgut übergegangen sind. Die Angabe, der zufolge „Elefanten-Paar“, 1926, 43 (N 3) bis 1991 im Besitz von Gustav und Elly Kahnweiler gewesen ist, legt nahe, dass diese aquarellierte Federzeichnung noch zu Lebzeiten von Rupf durch die Vermittlung von Daniel-Henry Kahnweiler zu dessen Bruder Gustav gelangt ist.<sup>231</sup> Mit Ausnahme dieser Arbeit, der Federzeichnung „vollbracht“, 1927, 153 (F 3), die 1959 aus der Sammlung in den Kunsthandel gelangte<sup>232</sup>, und vermutlich auch der Blätter „neue Welt im Bau“, 1913, 188, „segelnde Stadt“, 1930, 100 (T 10) und „Landschaft UOL“, 1932, 15 (15), die in den Besitz von ehemaligen Angehörigen des Stiftungsrates der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung kamen<sup>233</sup>, fand der

<sup>230</sup> Zu den Werken, welche die Sammlung noch vor oder kurz nach der Gründung der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung verlassen haben, sollten noch das Gemälde „polyphone Architektur“, 1930, 130 (W 9), das spätestens 1933 in Privatbesitz überging, und die Kohlezeichnung „Zwillinge“, 1930, 167 (A 7), die 1946 in den Besitz der Klee-Gesellschaft und noch im selben Jahr in den Kunsthandel kam, gezählt werden, falls Rupf diese beiden Werke wirklich besessen hat (siehe Anm. 29).

Zu „polyphone Architektur“, 1930, 130 (W 9): Katalog und Korrespondenz der „Eröffnungsausstellung“, Kunsthaus Luzern, 10.12.1933-März 1934, in welcher das Gemälde mit der Besitzerangabe „Frau N. Meyer“ verzeichnet ist. Kunsthaus Luzern 1933, Nr. 221; Werkliste vom September 1933 mit Versicherungswerten; Brief vom 20.3.[1934] von Walter Hugelshofer an Klee, Autograph, Typoskript: NFKB. Zu „Zwillinge“, 1930, 167 (A 7): KLEE C.R. 1998-2004, Bd. 5, Nr. 5283.

<sup>231</sup> KLEE C.R. 1998-2004, Bd. 4, Nr. 3989.

<sup>232</sup> 1958 war diese Federzeichnung sehr wahrscheinlich noch im Besitz von Rupf und 1959 befand sie sich bei Berggruen & Cie, Paris. Biel 1958, Nr. 118 (zur Besitzerangabe siehe weiter unten Anm. 234). KLEE C.R. 1998-2004, Bd. 5, Nr. 4367.

<sup>233</sup> Hugo Wagner, Bern (1965-1981 Mitglied des Stiftungsrates), erwarb „neue Welt im Bau“, 1913, 188, Emilio Albisetti, Ittigen (1954-1987 Präsident des Stiftungsrates), „segelnde Stadt“, 1930, 100 (T 10), das er 1986 dem Kunstmuseum Bern schenkte, und Max Huggler, Bern/Sent/Poschiavo (1954-1965 Mitglied des Stiftungsrates), „Landschaft UOL“, 1932, 15 (15). KLEE C.R. 1998-2004, Bd. 2, Nr. 1090, Bd. 5, Nr. 5216, Bd. 6, Nr. 5711; Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds 1998, S. 14.

Besitzerwechsel der meisten der 25 Werke wahrscheinlich nicht vor dem Tod des Sammlers statt. 1958 scheint nämlich noch ein grosser Teil im Besitz von Rupf gewesen zu sein<sup>234</sup>. 1962 gelangten die Werke „alter Friedhof“, 1937, 178 (S 18), „Ein-frucht=baum“, 1938, 215 (N 15) und um dasselbe Jahr „Landschaft in orange, mit braunen Tiefen strenge Farbenrhythmik (mit Tannen und Grasbüscheln)“, 1920, 15 – das Letztgenannte als Geschenk – in Berner Privatbesitz.<sup>235</sup> Spätestens seit 1963 befindet sich die Radierung „erste Fassung ‚der Komiker‘“, 1903, 3 im Basler Kupferstichkabinett<sup>236</sup>. Auch der Besitzerwechsel der 9 Arbeiten, die in die Galerie einer Familienangehörigen kamen<sup>237</sup>, dürfte kurze Zeit nach dem Tod von Rupf erfolgt sein.

<sup>234</sup> Die folgenden Werke wurden an der Retrospektive „Paul Klee. Werke aus Privatbesitz und der Klee-Stiftung“, Städtische Galerie Biel, 26.1.-2.3.1958 gezeigt: „Mond u. Laterne“, 1911, 85; „Felsen Küste auf Porquerolles“, 1927, 203 (U 3); „was gehts mich an?“, 1928, 32 (M 2); „Relief im Zeichen des rechten Winkels“, 1930, 148 (Y 8); „unten und oben“, 1932, 239 (V 19). Der Dank an Hermann und Margrit Rupf, die „aus ihrem reichhaltigen Kunstgut einen gewichtigen Beitrag an die Ausstellung geleistet haben“, bekräftigt die Vermutung, dass die Besitzerangabe „P.B.“ (für Privatbesitz) bei den Werken, die ursprünglich in Rupfs Besitz waren, für das Ehepaar Rupf steht. Biel 1958, Nr. 46, 56, 63, 108, 119.

<sup>235</sup> „alter Friedhof“, 1937, 178 (S 18) und „Ein-frucht=baum“, 1938, 215 (N 15) gelangten von der Sammlung in den Besitz von Ida Pfister, Bern. KLEE C.R. 1998-2004, Bd. 7, Nr. 7114, 7417. Das mehrfarbige Blatt „Landschaft in orange, mit braunen Tiefen strenge Farbenrhythmik (mit Tannen und Grasbüscheln)“, 1920, 15 hat M. Maag, Bern als Geschenk erhalten. Ob dieses Werk noch vor dem Tod von Hermann Rupf, möglicherweise von Margrit Rupf – also vor 1961 –, oder ob es zum Gedenken an den Sammler von jemand anderem geschenkt wurde, ist unklar. Siehe Kornfeld Auktion 2003, Nr. 94.

<sup>236</sup> KORNFELD 1963, Nr. 6.

<sup>237</sup> Die folgenden Werke gingen in den Besitz der Galerie Renée Ziegler, Zürich über: „Mond u. Laterne“, 1911, 85; „Architektur“, 1923, 62; „Felsen Küste auf Porquerolles“, 1927, 203 (U 3); „Statisch-dynamische Spannung“, 1927, 240 (X 10); „was gehts mich an?“, 1928, 32 (M 2); „Relief im Zeichen des rechten Winkels“, 1930, 148 (Y 8); „unten und oben“, 1932, 239 (V 19); „Winter Sonne“, 1938, 413 (Y 13). Das im Gegensatz zu diesen Werken im Ausstellungskatalog von 1956 nicht aufgeführte Blatt „Orangengarten“, 1925, 95 (S 5) ging in denselben Besitz über. KLEE C.R. 1998-2004, Bd. 1, Nr. 680, Bd. 4, Nr. 3155, 3776, Bd. 5, Nr. 4417, 4454, 4573, 5264, Bd. 6, Nr. 5935, Bd. 7, Nr. 7615.

Von „Kultivierter Berg“, 1924, 222, wohl mindestens bis 1958 im Besitz von Rupf<sup>238</sup>, und „wenig Hoffnung“, 1938, 254 (Qu 14) sind einzig einige Standorte bekannt, gemäss denen diese Arbeiten spätestens seit den siebziger Jahren im Kunsthandel waren<sup>239</sup>, wobei die fehlenden Anhaltspunkte für den Zeitpunkt des Besitzerwechsels die Möglichkeit offen lassen, dass es sich dabei um den Folgebesitzer handelt. Für die übrigen Werke sind zur Zeit zu wenige Daten bekannt, die Rückschlüsse ermöglichen würden: Für die verschollene Federzeichnung „Symbole und Rätsel“, 1913, 142, die Zeichnungen „Mondsichel über Rationellem“, 1925, 235 (X 5), „Exotischer Vogel-Park“, 1925, 241 (Y 1) und für das mehrfarbige Blatt „Plastik nach einer Blumenvase“, 1930, 179 (B 9) lässt sich nur vermuten, dass sie sich noch 1958 in der Sammlung befanden<sup>240</sup>. Von „Plastik nach einer Blumenvase“, 1930, 179 (B 9) ist zudem bekannt, dass es ab 1970 im Kunsthandel war<sup>241</sup>. Für das mehrfarbige Blatt „polyphonbewegtes“, 1930, 275 (OE 5) liegen für die Zeit nach 1956 bislang keine Angaben vor.

Wegen der fehlenden Provenienzangaben für mehrere der behandelten Werke ist es nicht möglich, Aussagen über ihre anteilmässige Verteilung auf Privatbesitz, Kunsthandel und öffentliche Institutionen als Folgebesitzer zu machen. Zu der Erkenntnis des ersten Kapitels – Rupf habe, was Klee anbelangt, einen grossen Teil seiner Werke nicht unmittelbar nach ihrer Entstehung erworben<sup>242</sup> – können dennoch zwei weitere

<sup>238</sup> Biel 1958, Nr. 39 (zur Besitzerangabe siehe weiter oben Anm. 234).

<sup>239</sup> „Kultivierter Berg“, 1924, 222 befand sich bis 1974 in der Galerie Motte, Genf und „wenig Hoffnung“, 1938, 254 (Qu 14) vor 1979 bei Berggruen & Cie, Paris. KLEE C.R. 1998-2004, Bd. 4, Nr. 3594, Bd. 7, Nr. 7456.

<sup>240</sup> Darauf deuten die Besitzerangaben (siehe weiter oben Anm. 234) im Ausstellungskatalog Biel 1958, Nr. 57, 112, 115-116.

<sup>241</sup> Seit 1970 befand es sich in der Felix Landau Gallery, Los Angeles. KLEE C.R. 1998-2004, Bd. 5, Nr. 5295.

<sup>242</sup> Vgl. die Aussage, laut welcher die meisten Werke von Rupf kurz nach ihrer Entstehung Eingang in seine Sammlung gefunden hätten: Kunsthalle Basel 1940, S. 4; Kunstmuseum Bern 1969 [Einleitung]. Zu den Werken, die Rupf über Kahnweiler kaufte: GIEDION-WELCKER 1956, S. 42; DAULTE/KAHNWEILER 1967, S. 7.

Feststellungen hinzugefügt werden: Zum einen hat sich Rupf noch vor der Berner Ausstellung von 1956 von Werken Klees getrennt, wobei offensichtlich mehrere Ausgänge mit der Geschichte der Klee-Gesellschaft und der Paul-Klee-Stiftung in Zusammenhang stehen<sup>243</sup>. Damit muss auch die Annahme, die übrigen Werke der Sammlung hätten diese seit ihrem Eingang in der Regel nicht mehr verlassen, in Frage gestellt werden<sup>244</sup>. Zum anderen hat nur ein kleiner Teil der vor 1946 erworbenen Werke des Künstlers Eingang in die Hermann und Margrit Rupf-Stiftung gefunden, so dass der Bestand der Stiftung nicht identisch ist mit demjenigen der ursprünglichen Sammlung.<sup>245</sup>

Diese auf Klees künstlerische Entwicklung ausgerichtete Untersuchung der Künstler-Sammler-Beziehung legt ein enges und vielschichtiges Verhältnis zwischen Rupf und Klee offen. Rupf ist nicht nur langjähriger Sammler und Mitglied der Klee-Gesellschaft gewesen. Seine öffentliche Wirkung als Kunstkritiker bezeugt, dass er die Kunst von Klee spätestens seit dessen Lehrtätigkeit am Bauhaus zu verstehen und auch zu vermitteln suchte. Dieses Interesse mündete in der Propagierung und Verteidigung von Klee und seiner Kunst und nach dessen Tod in der Beteiligung an der intensivierten Förderung der Verbreitung des Œuvres. **Nicht weniger als für dessen Kunst interessierte sich Rupf auch für den Künstler selbst.** Seit seinen ersten Ankäufen von Werken Klees, 1914, pflegte er ein freundschaftliches

---

<sup>243</sup> Siehe die Ausführungen von Stefan Frey, der für die Zeit von 1950 bis 1962 die Anzahl von 170 vom Ehepaar Rupf veräusserte und verschenkte Werke Klees nennt. FREY 2005, S. 97.

<sup>244</sup> Laut Kahnweiler trennte sich Rupf nur selten von Kunstwerken seiner Sammlung. DAULTE/KAHNWEILER 1967, S. 8. Er hat sich nachweislich aber nicht nur von Werken Klees getrennt: Gabriel weist darauf hin, dass Rupf 1929 durch die Vermittlung von Gustav Kahnweiler einen Derain verkauft hat. GABRIEL 1975, S. 18-19. Kahnweiler erwähnt, dass sich Rupf von einem Gemälde von Vlaminck getrennt habe, weil er mit der künstlerischen Entwicklung dieses Malers nicht mehr einverstanden gewesen sei. DAULTE/KAHNWEILER 1967, S. 7.

<sup>245</sup> Vgl. das zu Lebzeiten des Sammlers geplante Vorhaben, den gesamten Bestand der Sammlung Rupf in den Besitz der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung überzuführen: Berner Kunstmuseum 1956b, S. 4; HUGGLER 1956, S. 12.

Verhältnis zu ihm. Diese Freundschaft vertiefte sich insbesondere in den letzten sieben Lebensjahren des Künstlers und machte Hermann und Margrit Rupf zu Bezugspersonen der Familie Klee.<sup>246</sup>

In der Literatur stehen infolge der Fokussierung auf den kubistischen Bereich der Sammlung Rupf die Verhandlungen des Sammlers mit der Galerie Kahnweiler im Vordergrund. Weniger beachtet wird, dass Rupf die Werke der meisten hauptsächlich aus der Schweiz und aus Deutschland stammenden Künstler – wie im Fall von Klee<sup>247</sup> – direkt von ihnen bezog. Obwohl vielfach das freundschaftliche Verhältnis von Klee und Rupf betont und darauf hingewiesen wird, dass Rupf zahlreiche Werke des Künstlers besass, gab es bislang keine Untersuchung, die das Verhältnis zwischen Sammler und Künstler klärte und die Arbeiten Klees in der Sammlung Rupf unter diesem Gesichtspunkt betrachtete. Es schien daher sinnvoll, die Stellung des Sammlers zum Künstler in den Mittelpunkt einer Abhandlung zu stellen und einerseits Rupfs Motivationen, seine Haltung zum Künstler und sein Verständnis von dessen Kunst, andererseits seine Bedeutung für Klee zu erörtern. Weil Rupf nach dem Tod Paul Klees 1940 den Kontakt mit dessen Frau Lily weiterführte und sich in dieser Zeit aktiv mit der Person des Künstlers und dessen Werk auseinandersetzte, erstreckt sich die Darstellung des Verhältnisses Rupf – Klee bis in das Jahr 1946, dem Hinschied von Lily Klee. Die Auswirkungen der Ereignisse zwischen 1946 und der Deponierung der Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern 1952 wurden dagegen hier nicht behandelt.

<sup>246</sup> Siehe dazu FREY 2005, S. 89, 91-92.

<sup>247</sup> Die Werke von Paul Klee erwarb Rupf wahrscheinlich alle vom Künstler selbst. Eine Ausnahme könnte „Vollmond im Garten“, 1934, 214 (U 14) darstellen, das 1937 bei Kahnweiler in Kommission war. Dennoch hat er sehr wahrscheinlich auch dieses Werk, das er von Kahnweiler zur Ansicht erhielt, direkt dem Künstler abgekauft. Siehe das Kapitel „Die Werke von Paul Klee in der Sammlung Rupf“.

Entsprechend wurden diejenigen Werke von Klee in die Betrachtung einbezogen, die bis zu diesem Zeitpunkt, 1946, Eingang in die Sammlung Rupf gefunden haben. Die Arbeiten von Klee, die Rupf nach 1952 verkauft hat, stammten mit grösster Wahrscheinlichkeit aus der Klee-Gesellschaft (1946-1952) und wären daher erst nach der behandelten Zeitspanne in den Besitz von Rupf gekommen. Unter dieser Prämisse wurde nach allen übrigen Werken recherchiert, bei denen Rupf als möglicher Besitzer in Frage kam, und es wurden nur diejenigen aufgeführt, die nachweislich vor 1946 in seine Sammlung gelangt sind – unabhängig davon, ob sie auch in der Sammlung verblieben sind.

Die Grundlage für die Rekonstruktion dieses Teils der Sammlung bildeten nebst dem „Catalogue raisonné Paul Klee“<sup>248</sup> die Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums von Glaesemer<sup>249</sup>, die noch zu Lebzeiten von Rupf verfassten Darstellungen seiner Sammlung<sup>250</sup> und der Katalog der Stiftung von 1969<sup>251</sup> sowie Ausstellungskataloge<sup>252</sup> und -korrespondenz bis zum Jahr 1946.<sup>253</sup> Zudem dienten der handschriftliche Œuvre-Katalog des Künstlers für die frühen Arbeiten<sup>254</sup>, das Verzeichnis des graphischen Werkes von Kornfeld<sup>255</sup> und das Verzeichnis der Werke von 1940<sup>256</sup> als Quellenmaterial.

<sup>248</sup> KLEE C.R. 1998-2004.

<sup>249</sup> GLAESER 1976; GLAESER 1979; GLAESER 1984.

<sup>250</sup> Berner Kunstmuseum 1956b; HUGGLER 1956.

<sup>251</sup> Kunstmuseum Bern 1969.

<sup>252</sup> Insbesondere die Kataloge der Ausstellungen, die ausschliesslich der Sammlung oder der Stiftung gewidmet waren: Kunsthalle Basel 1940 und Tübinger Kunstverein 1970.

<sup>253</sup> Die meisten Primärquellen, mit Ausnahme derjenigen, die sich im Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris befinden, sowie die Ausstellungskataloge wurden in der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern eingesehen.

<sup>254</sup> Klee verzeichnete im Œuvre-Katalog neben den Werkangaben von 1905 bis 1931 zum Teil die Namen der Käufer oder Besitzer.

<sup>255</sup> KORNFELD 1963.

<sup>256</sup> Paul-Klee-Stiftung 1991.

Auf den hier unternommenen Versuch, den Zeitpunkt der Erwerbungen, die Zeitspanne, in der sich die einzelnen Werke in der Sammlung befanden, sowie ihre Provenienz vor 1946 zu bestimmen, müsste eine weitere Suche nach Hinweisen auf mögliche Bilderwerbungen durch Rupf erfolgen, insbesondere für den Zeitabschnitt bis zum Tode des Sammlers im Jahr 1962. Auf die Wichtigkeit dieses Unternehmens deuten einerseits zwei Presseartikel von 1948 hin, die anlässlich der Verhandlungen von Hermann und Margrit Rupf mit der Stadt Biel als mögliche Empfängerin der Sammlung erschienen. Richard Walter<sup>257</sup>, der die Sammlung zu jener Zeit im Haus von Hermann und Margrit Rupf in Bern besucht hatte, beschrieb in diesen Artikeln die Sammlungsdisposition<sup>258</sup> und zählte damals 67 Werke von Klee in der Sammlung Rupf.<sup>259</sup> Andererseits nennt Stefan Frey die Zahl von 140 Arbeiten, mit denen Rupf als Mitglied der Klee-Gesellschaft zwischen 1947 und 1952 den Bestand seiner Werke von Klee auf die Anzahl von rund 190 erweiterte.<sup>260</sup> Eine Erklärung für den bedeutenden zahlenmässigen Unterschied mit den 45 nachgewiesenen Werken setzt eine Untersuchung der Zeit der Klee-Gesellschaft voraus. Seit der Errichtung der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung 1954 sind Neuerwerbungen dagegen unwahrscheinlich. Um das Verhalten von Rupf in seiner Auseinandersetzung mit Klee und dessen Kunst besser zu verstehen, wären zudem Untersuchungen seines Verhältnisses zu den übrigen Künstlern der Sammlung, mit denen er direkt verhandelte, und zu deren Werke von Interesse. **Wie sich Rupfs Beziehung zum Künstler auf die Rezeption von dessen Kunst ausgewirkt hat und welche Bedeutung der Aussage von Grohmann – Klee habe Rupf gegenüber bekannt, „[...] dass er ohne seine [Rupfs] Sammlung nicht so rasch vorangekommen wäre“<sup>261</sup> – beizumessen ist, kann**

<sup>257</sup> Richard Walter schrieb um 1945-1955 gelegentlich für die Neuenburger Zeitung „L'Express. Journal du soir“. Angaben von der Redaktion der Zeitung.

<sup>258</sup> „De la cave au grenier, toutes les pièces, les vestibules, les antichambres, l'escalier même, sont remplis de tableaux, arrangés avec un goût si adroit qu'on n'en éprouve aucune impression d'encombrement.“ WALTER 1948b.

<sup>259</sup> WALTER 1948a.

<sup>260</sup> FREY 2005, S. 87, 96.

<sup>261</sup> GROHMANN 1954, S. 51.

nur durch Einbeziehung eines weiteren Umfelds geklärt werden; dies würde allerdings noch manche Forschungsarbeit zu Klees Privatsammlern erfordern.

Universität Freiburg Schweiz

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

ASSOULINE 1988

Pierre ASSOULINE, *L'homme de l'art. D.-H. Kahnweiler (1884-1979)*, Paris: Balland, 1988.

BÄTSCHMANN 2000

Oskar BÄTSCHMANN, *Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus*, in: Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1), hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Stämpfli, 2000, S. 107-124.

BAUMGARTNER 2000

Michael BAUMGARTNER, *Klee und seine frühen Sammler*, in: Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1), hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Stämpfli, 2000, S. 93-106.

BECK 1984

Kurt BECK (bcb.), *Zur Picasso-Ausstellung im Kunstmuseum Bern: Begegnungen von Bernern mit Picasso (I). Picasso: „Berne, c'est comme un Corot“ . Vom Berner Aufenthalt des Künstlers und seinen Freunden Rupf, Geiser und Tannhauser [sic]*, in: Der Bund, 24.11.1984, Jg. 135, Nr. 277, S. 33.

Berner Kunstmuseum 1956a

Max Huggler, *Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung Stiftung und Sammlung Hermann und Margrit Rupf*, in: Mitteilungen, hrsg. von dem Berner Kunstmuseum, der Bernischen Kunstgesellschaft, dem Verein Kunsthalle Bern und dem Verein der Freunde des Berner Kunstmuseums, 1956, März/April, Nr. 5, S. 1-4.

Berner Kunstmuseum 1956b

*Stiftung und Sammlung Hermann und Margrit Rupf* [Katalog der Ausstellung: Berner Kunstmuseum, 4.2.-2.4.1956], hrsg. vom Berner Kunstmuseum, 1956.

BHATTACHARYA-STETTLER 2001

Therese BHATTACHARYA-STETTLER, „... *C'est comme un Corot!*“, *Picasso in Bern*, in: Picasso und die Schweiz – Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen [Katalog der Ausstellung: Kunstmuseum Bern, 5.10.2001-6.1.2002], hrsg. von Marc Fehlmann und Toni Stooss, Bern: Stämpfli, 2001, S. 75-89.

Biel 1958

*Paul Klee. 1879-1949. Werke aus Privatbesitz und der Klee-Stiftung* [Katalog der Ausstellung: Städtische Galerie Biel, 26.1.-2.3.1958], hrsg. von der Städtischen Galerie Biel, 1958.

BLOESCH/SCHMIDT 1940

Hans BLOESCH und Georg SCHMIDT, *Paul Klee 1879-1940. Reden zu seinem Todestag 29. Juni 1940*, Bern: Benteli, [1940].

BÜHLMANN 1998

Regina BÜHLMANN, *Auf der Suche nach dem „Wahren, Guten & Schönen“ – Die Sammlung Hermann und Margrit Ruff*, Bern, in: Die Kunst zu sammeln. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848/L'art de collectionner. Collections d'art en Suisse depuis 1848/L'arte di collezionare. Collezioni svizzere d'arte dal 1848, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998, S. 361-368.

DAULTE/KAHNWEILER 1967

François DAULTE und Daniel-Henry KAHNWEILER, *Les grands collectionneurs suisses au début du siècle*, in: Skira, 1967, April, Nr. 5, S. 1-8.

DEROUET 1978

Christian DEROUET, *Quand le cubisme était un „bien allemand“...*, in: Paris – Berlin 1900-1933. Rappports et contrastes France-Allemagne 1900-1933 [Katalog der Ausstellung: Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 12.7.-6.11.1978], hrsg. vom Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1978, S. 42-49.

DICKERHOF/GIGER 1976

Urs DICKERHOF und Bernhard GIGER, *Tatort Bern*, Bern: Zytglogge, 1976.

FEHLMANN 2001

Marc FEHLMANN, „*We das gäub wär, wo wyss isch...*“, in: *Der kleine Bund*, 29.9.2001, Jg. 152, Nr. 227, S. 1-2.

VON FELLENBERG 2004

Valentine VON FELLENBERG 2004, *Hermann Rupf und Paul Klee. Der Sammler und des Künstler*, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 2/2004, S. 86-87.

VON FELLENBERG 2005

Valentine VON FELLENBERG, *Kritische Betrachtung einer Sammlerdarstellung am Beispiel von Hermann Rupf (1880-1962)*, in: *Thesis. Cahier d'histoire des collections et de Muséologie/Zeitschrift für Sammlungsgeschichte und Museologie*, 2005, Nr. 7, S. 41-77.

FREY 1998

Manuel FREY, *Die Moral des Schenkens. Zum Bedeutungswandel des Begriffs „Mäzen“ in der Bürgerlichen Gesellschaft*, in: *Mäzenatisches Handeln. Studie zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Thomas W. Gaehtgens und Martin Schieder (*Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum*, Bd. 1), Berlin: Fannei & Walz, 1998, S. 11-29.

FREY 1990

Stefan FREY, *Chronologische Biographie (1933-1941)*, in: Paul Klee. *Das Schaffen im Todesjahr* [Katalog der Ausstellung: Kunstmuseum Bern, 17.8.-4.11.1990], hrsg. von Stefan Frey und Josef Helfenstein, Stuttgart: Gerd Hatje, 1990, S. 111-132.

FREY 2005

Stefan FREY, „*für Hermann Rupf in alter Freundschaft*“ Klee. *Zum Verhältnis von Sammler und Künstler*, in: *Rupf Collection* [Katalog der Ausstellung: Kunstmuseum Bern, 2.12.2005-

26.2.2006], hrsg. von der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung und dem Kunstmuseum Bern, Bern: Benteli, 2005, S. 87-98.

FREY/KERSTEN 1987

Stefan FREY und Wolfgang KERSTEN, *Paul Klees geschäftliche Verbindung zur Galerie Alfred Flechtheim*, in: Alfred Flechtheim. Sammler. Kunsthändler. Verleger [Katalog der Ausstellung: Kunstmuseum Düsseldorf, 20.9.-1.11.1987; Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 29.11.1987-17.1.1988], hrsg. vom Kunstmuseum Düsseldorf, 1987, S. 64-91.

GABRIEL 1975

Frances GABRIEL, *Un collectionneur suisse au vingtième siècle: Hermann Rupf (1880-1962)* [Lizentiatsarbeit: Université de Lausanne, 1975].

GABRIEL 1976

Frances GABRIEL, *Der Briefwechsel zwischen Daniel-Henry Kahnweiler und Hermann Rupf*, in: Berner Kunstmitteilungen, 1976, Januar/Februar, Nr. 163, S. 1-6.

GAEHTGENS 1998

Thomas W. GAEHTGENS, *Vorwort*, in: Mäzenatisches Handeln. Studie zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft. Festschrift für Günter Braun zum 70. Geburtstag, hrsg. von Thomas W. Gaehrtgens und Martin Schieder (Bürgerlichkeit, Wertewandel, Mäzenatentum, Bd. 1), Berlin: Fannei & Walz, 1998, S. 7-10.

Galerie Louise Leiris 1959

*50 ans d'édition de D.-H. Kahnweiler* [Katalog der Ausstellung: Paris, Galerie Louise Leiris, 13.11.-19.12.1959], hrsg. von der Galerie Louise Leiris, Paris, 1959.

GEELHAAR 1979

Christian GEELHAAR, *Paul Klee. Biographische Chronologie*, in: Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922 [Katalog der Ausstellung: München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 12.12.1979-2.3.1980], hrsg. von Armin Zweite, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1979, S. 20-33.

GEELHAAR 1993

Christian GEELHAAR, *Picasso. Wegbereiter und Förderer seines Aufstiegs 1899-1939*, Zürich: Palladion/ABC, 1993.

GEISER 1961

Bernhard GEISER, *Picasso besucht Paul Klee in Bern 1937*, in: *Du. Kulturelle Monatsschrift*, 1961, Jg. 21, Oktober, Nr. 248, S. 53, 88-92.

GEISER 1970

Bernhard GEISER, *Picasso besucht Paul Klee in Bern 1937*, in: *Berner Album. Sehens-, Denk- und Merkwürdigkeiten aus Bern von anno dazumal bis heute*, hrsg. von Ulrich Chr. Haldi und Peter Schindler, Wabern: Bächler-Verlag, 1970, S. 41-46.

GIEDION-WELCKER 1956

Carola GIEDION-WELCKER, *Zur Sammlung Rupf in Bern*, in: *Schweizer Monatshefte*, 1956, Jg. 36, April, H. 1, S. 42-45.

GLAESEMER 1976

Jürgen GLAESEMER, *Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern. Gemälde, farbige Blätter, Hinterglasbilder und Plastiken*, hrsg. von der Schweizerischen Mobiliar Versicherungsgesellschaft und dem Verlag Kornfeld (Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, Bd. 1), Bern: Kornfeld, 1976.

GLAESEMER 1979

Jürgen GLAESEMER, *Paul Klee. Handzeichnungen III. 1937-1940*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern (Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, Bd. 4), Kunstmuseum Bern, 1979.

GLAESEMER 1984

Jürgen GLAESEMER, *Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1936*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern (Sammlungskataloge des Berner Kunstmuseums: Paul Klee, Bd. 3), Kunstmuseum Bern, 1984.

GLEIZES/METZINGER 1980

Albert GLEIZES und Jean METZINGER, *Du „Cubisme“*, 4. Aufl. [Erstausgabe: 1912], Sesteron: Éditions Présence, 1980.

GRIS C.R. 1977

Juan GRIS, *Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, hrsg. von Douglas Cooper, 2 Bde., Paris: Berggruen éditeur Paris, 1977.

GROHMANN 1954

Will GROHMANN, *Paul Klee*, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1954.

HAASE 1968

Rudolf HAASE, *Hans Kayser. Ein Leben für die Harmonik der Welt*, Basel/Stuttgart: Schwabe, 1968.

HABASQUE 1956

Guy HABASQUE, *Quand on vendait La Peau de l'Ours*, in: L'Œil. Revue d'art, 1956, März, Nr. 15, S. 17-21.

HELFENSTEIN 1988

Josef HELFENSTEIN, *Bern 1910-1920: Chronologie künstlerischer und historischer Ereignisse*, in: „Der sanfte Trug des Berner Milieus“. Künstler und Emigranten 1910-1920 [Katalog der Ausstellung: Kunstmuseum Bern, 26.2.-15.5.1988], hrsg. von Josef Helfenstein und Hans Christoph von Tavel, Bern: Kunstmuseum Bern, 1988, S. 25-60.

HELFENSTEIN 1997

Josef HELFENSTEIN, „*Die kostbarsten und persönlichsten Geschenke*“ – *Der Bildertausch zwischen Feininger, Jawlensky, Kandinsky und Klee*, in: Die Blaue Vier. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee in der Neuen Welt [Katalog der Ausstellung: Kunstmuseum Bern, 5.12.1997-1.3.1998; Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 28.3.-28.6.1998], hrsg. von Vivian Endicott Barnett und Josef Helfenstein, Köln: DuMont, 1997, S. 79-136.

HÜNEKE 1986

Andreas HÜNEKE, „*Weg mit Zwitschermaschine & Paukenorgel!*“. *Paul Klee und die Aktion „Entartete Kunst“*, in: Paul Klee. Vorträge der wissenschaftlichen Konferenz in Dresden, 19. und 20. Dezember 1984, hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und dem Verband bildender Künstler der DDR, Dresden/Berlin [Ost]: Staatliche

Kunstsammlungen Dresden/Verband bildender Künstler der DDR, 1986, S. 65-70.

HUGGLER 1956

Max HUGGLER, *Die Sammlung Hermann und Margrit Rupf*, in: Du. Schweizerische Monatsschrift, 1956, Jg. 16, März, Nr. 3, S. 9-12.

HUGGLER 1958

Max HUGGLER, *Klee*, in: Künstler Lexikon der Schweiz. XX. Jahrhundert, hrsg. vom Verein zur Herausgabe des Schweizerischen Künstler-Lexikons, 2 Bde., Frauenfeld: Huber, 1958-1967, Bd. 1, S. 521-534.

HUGGLER 1962

Max HUGGLER, *Dr. h. c. Hermann Rupf*, in: Der Bund, 3.12.1962, Jg. 113, Nr. 516, Abendausgabe, S. 31.

HUGGLER 1969

Max HUGGLER, *Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kosmos*, Frauenfeld/Stuttgart: Huber, 1969.

JUKER 1949

Werner JUKER, *Bernische Wirtschaftsgeschichte. Entwicklungsgeschichte bernischer Firmen aus Gewerbe, Handel und Industrie*, Münsingen: B. Fischer, 1949.

JUNGE 1992

Henrike JUNGE, *Otto Ralfs. Sammler, Mäzen und Wegbereiter der Avantgarde in der Provinz*, in: *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, hrsg. von Henrike Junge, Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 1992, S. 243-251.

KAHNWEILER 1947

Daniel-Henry KAHNWEILER, *À propos d'une conférence de Paul Klee*, in: *Les Temps Modernes*, 1947, Jg. 2, Januar, Nr. 16, S. 758-764.

KAHNWEILER 1950

Daniel-Henry KAHNWEILER, *Klee*, Paris: Braun, 1950.

KAHNWEILER 1963

Daniel-Henry KAHNWEILER, *Confessions esthétiques*, Paris: Gallimard, 1963.

KAHNWEILER 1968

Daniel-Henry KAHNWEILER, *Zu einem Vortrag von Paul Klee*, in: *Ästhetische Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln: DuMont Schauberg, 1968, S. 53-58 [Originalausgabe: KAHNWEILER 1963].

KAHNWEILER 1982

Daniel-Henry KAHNWEILER, *Mes galeries et mes peintres. Entretiens avec Francis Crémieux*, hrsg. von André Fermigier, 2. Aufl. [Erstausgabe: 1961], Paris: Gallimard, 1982.

Kahnweiler-Leiris Katalog 1984

*Donation Louise et Michel Leiris. Collection Kahnweiler-Leiris* [Katalog der Ausstellung: Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22.11.1984-28.1.1985], hrsg. vom Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984.

KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999

Thomas KAIN, Mona MEISTER und Franz-Joachim VERSPOHL, *Eine Integrale Biographie Paul Klees. Der künstlerisch-intellektuelle und musikalisch-gesellige „Lebenslauf Werklauf“ Paul Klees zwischen 1921 und 1926*, in: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag* [Katalog der Ausstellung: Jena, Stadtmuseum Göhre, 14.3.-25.4.1999], hrsg. von Thomas Kain, Mona Meister und Franz-Joachim Verspohl (Minerva, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10), Jena: Kunsthistorisches Seminar und Kustodie der Friedrich-Schiller-Universität Jena [u. a.], 1999, S. 83-356.

KANDINSKY 1912

Wassily KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, 3. Aufl. [Erstausgabe: 1912], München: R. Piper, 1912.

KERSTEN 1988

Wolfgang KERSTEN, *Zur Ausstellung „Der sanfte Trug des Berner Milieus 1910-1920“ im Kunstmuseum Bern: Daniel-Henry Kahnweiler und Hermann Rupf. Rupf und Kahnweiler: Die gemeinsame Berner Zeit*, in: *Der kleine Bund*, 7.5.1988, Jg. 139, Nr. 106, S. 1-2.

KERSTEN 1999

Wolfgang KERSTEN, „*Von wo aus Ihnen der Künstler gar nicht mehr als abseitige Angelegenheit zu erscheinen braucht*“. *Kunsthistorische Quellenkunde zu Paul Klees Jenaer Vortrag*, in: *Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag [Katalog der Ausstellung: Jena, Stadtmuseum Göhre, 14.3.-25.4.1999]*, hrsg. von Thomas Kain, Mona Meister und Franz-Joachim Verspohl (Minerva, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10), Jena: Kunsthistorisches Seminar und Kustodie der Friedrich-Schiller-Universität Jena [u. a.], 1999, S. 71-76.

KLEE 1912

Paul KLEE, *Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich*, in: *Die Alpen*, 1912, Jg. 6, August, H. 12, S. 696-704.

KLEE 1945

Paul KLEE, *Über die moderne Kunst*, Bern-Bümpliz: Benteli, 1945.

KLEE 1965

Paul KLEE, *Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich*, in: *Werk. Schweizerische Monatsschrift für Architektur Kunst Künstlerisches Gewerbe*, 1965, Jg. 52, November, H. 11, S. 415-417.

KLEE 1976

Paul KLEE, *Schriften. Rezensionen und Aufsätze*, hrsg. von Christian Geelhaar, Köln: DuMont, 1976.

KLEE 1979

Paul KLEE, *Briefe an die Familie. 1893-1940*, hrsg. von Felix Klee, 2 Bde., Köln: DuMont, 1979, Bd. 2.

KLEE 1988

Paul KLEE, *Tagebücher. 1898-1918*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Textkritische Neuedition [Erstausgabe: 1957], Stuttgart/Teufen: Gerd Hatje/Arthur Niggli, 1988.

KLEE 1999

Paul KLEE, *Vortrag in Jena, 26. Januar 1924*, in: Paul Klee in Jena 1924. Der Vortrag [Katalog der Ausstellung: Jena, Stadtmuseum Göhre, 14.3.-25.4.1999], hrsg. von Thomas Kain, Mona Meister und Franz-Joachim Verspohl (Minerva, Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10), Jena: Kunsthistorisches Seminar und Kustodie der Friedrich-Schiller-Universität Jena [u. a.], 1999, S. 47-69.

KLEE C.R. 1998-2004

Paul KLEE, *Catalogue raisonné*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 9 Bde., Bern: Benteli, 1998-2004.

KORNFELD 1963

Eberhard W. KORNFELD, *Verzeichnis des graphischen Werkes von Paul Klee*, Bern: Kornfeld und Klipstein, 1963.

Kornfeld Auktion 2003

*150 ausgewählte Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts. Auktion 230. Teil 1* [Kataloge der Versteigerung: Bern, Galerie Kornfeld, 20.6.2003], hrsg. von E[berhard] W. Kornfeld, Bern: E. W. Kornfeld, 2003.

Kunsthalle Basel 1921

*Moderne Deutsche Malerei. Graphik von Max Klinger* [Katalog der Ausstellung: Kunsthalle Basel, 11.9.-2.10.1921], hrsg. von der Kunsthalle Basel, 1921.

Kunsthalle Basel 1935

*Paul Klee* [Katalog der Ausstellung: Kunsthalle Basel, 27.10.-24.11.1935], hrsg. von der Kunsthalle Basel, 1935.

Kunsthalle Basel 1940

*Sammlung Hermann Rumpf, Bern* [Katalog der Ausstellung: Kunsthalle Basel, 31.8.-13.10.1940], hrsg. von der Kunsthalle Basel, 1940.

Kunsthalle Bern 1921

*Alice Bailly, Sektion Aargau der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, Fritz Osswald, Paul Klee, A. Stockmann* [Katalog der Ausstellung: Kunsthalle Bern, 19.6.-17.7.1921], hrsg. von der Kunsthalle Bern, 1921.

Kunsthalle Bern 1931

*Paul Klee. Walter Helbig. M. de Vlaminck. Philipp Bauknecht. Plastik: Arnold Huggler* [Katalog der Ausstellung: Kunsthalle Bern, 18.1.-15.2.1931], hrsg. von der Kunsthalle Bern, 1931.

Kunsthalle Bern 1935

*Paul Klee* [Katalog der Ausstellung: Kunsthalle Bern, 23.2.-24.3.1935], hrsg. von der Kunsthalle Bern, 1935.

Kunsthalle Bern 1940

*Gedächtnisausstellung Paul Klee. Paul Kunz, Bern, Plastik* [Katalog der Ausstellung: Kunsthalle Bern, 9.11.-8.12.1940], hrsg. von der Kunsthalle Bern, 1940.

Kunsthhaus Luzern 1933

*Katalog der Eröffnungs-Ausstellung* [Katalog der Ausstellung: Kunsthhaus Luzern, 10.12.1933-März 1934], hrsg. vom Kunsthhaus Luzern, 1933.

Kunsthhaus Zürich 1940

*Ausstellung Paul Klee. Neue Werke* [Katalog der Ausstellung: Kunsthhaus Zürich, 16.2.-25.3.1940], hrsg. vom Kunsthhaus Zürich, 1940.

Kunstmuseum Bern 1969

*Hermann und Margrit Rumpf-Stiftung*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern, 1969.

Kunstmuseum Bern 1987

*Hermann und Margrit Rumpf-Stiftung 2*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern, Bern: Stämpfli, 1987.

Kunstmuseum Luzern 1936

*Paul Klee, Fritz Huf* [Katalog der Ausstellung: Kunstmuseum Luzern, 26.4.-3.6.1936], hrsg. vom Kunstmuseum Luzern, 1936.

KUTHY 1973

Sandor KUTHY, *Picasso und Bern*, in: Berner Kunstmitteilungen, 1973, Juli/September, Nr. 142, S. 1-7.

LAGLER 1994

Annette LAGLER, *Von der Rue d'Astorg 29 zur Rue de Monceau 17*, in: Die Sammlung Kahnweiler. Von Gris, Braque, Léger und Klee bis Picasso [Katalog der Ausstellung: Kunstmuseum Düsseldorf, 3.12.1994-19.3.1995], hrsg. von Hans Albert Peters, München/New York: Prestel, 1994, S. 212-216.

LAUGIER 1984

Claude LAUGIER, *Expositions*, in: Daniel-Henry Kahnweiler. marchand, éditeur, écrivain [Katalog der Ausstellung: Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22.11.1984-28.1.1985], hrsg. vom Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984, S. 171-178.

LUFFT 1985

Peter LUFFT, *Das Gästebuch Otto Ralfs* (Arbeitsberichte aus dem Städtischen Museum Braunschweig, Nr. 48), Braunschweig: Städtisches Museum Braunschweig, 1985.

MONOD-FONTAINE 1984

Isabelle MONOD-FONTAINE, *Chronologie et documents*, in: Daniel-Henry Kahnweiler. marchand, éditeur, écrivain [Katalog der Ausstellung: Paris, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, 22.11.1984-28.1.1985], hrsg. vom Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 1984, S. 93-166.

Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds 1998

*De la Collection à la Fondation Hermann et Margrit Rupf*  
[Katalog der Ausstellung: Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, 23.8.-18.10.1998], hrsg. vom Musée des beaux-arts de La Chaux-de-Fonds, 1998.

NEBEL 1998

„*Es ist frei und einfach beim Meister Klee.*“ *Unveröffentlichte Tagebuchauszüge von Otto Nebel (1892-1971)*, ausgewählt und eingeleitet von Therese Bhattacharya-Stettler, in: *Berner Almanach*, hrsg. von Adrian Mettauer, Wolfgang Pross und Reto Sorg, 2 Bde., Bern: Stämpfli, 1998, Bd. 2, S. 297-312.

NOVALIS 1949a

NOVALIS, *Die Lehrlinge zu Sais. Paul Klee, 51 Zeichnungen*, Bern: Benteli, 1949.

NOVALIS 1949b

NOVALIS, *The Novices of Sais. Sixty drawings by Paul Klee*, New York: Curt Valentin, 1949.

OKUDA 2001

Osamu OKUDA, *Konkurrenz und Kameradschaft. Ernst Ludwig Kirchners Verhältnis zu Paul Klee*, in: *Klee – Winter – Kirchner. 1927-1934* [Katalog der Ausstellung: Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, 14.1.-4.3.2001; Neue Pinakothek München, 15.3.-30.4.2001], hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, der Fritz-Winter-Stiftung, München und dem Westfälischen Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster, Münster/München: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte/Neue Pinakothek München, 2001, S. 82-104.

Paul-Klee-Stiftung 1991

Paul Klee, *Verzeichnis der Werke des Jahres 1940*, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Stuttgart: Gerd Hatje, 1991.

Pfalzgalerie Kaiserslautern 1970

*Hommage à Kahnweiler* [Katalog der Ausstellung: Pfalzgalerie Kaiserslautern, 15.2.-15.3.1970], hrsg. von der Pfalzgalerie Kaiserslautern, 1970.

RÜMELIN 2000

Christian RÜMELIN, *Klee und der Kunsthandel* in: Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1), hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Stämpfli, 2000, S. 27-37.

RUPF 1909

Hermann RUPF, *Ueber Kunstkritik*, in: Berner Tagwacht, 15.10.1909, Jg. 17, Nr. 241, [o. S.].

RUPF 1914a

Hermann RUPF, *XII. Nationale Kunstausstellung I.*, in: Berner Tagwacht, 9.6.1914, Jg. 22, Nr. 131, [o. S.].

RUPF 1914b

Hermann RUPF, *XII. Nationale Kunstausstellung II.*, in: Berner Tagwacht, 10.6.1914, Jg. 22, Nr. 132, [o. S.].

RUPF 1918

Hermann RUPF, *Eröffnungsausstellung in der Kunsthalle II.*, in: Berner Tagwacht, 25.10.1918, Jg. 26, Nr. 249, [o. S.].

RUPF 1919

Hermann RUPF, *Gemeinsinn*, in: Berner Tagwacht, 8.8.1919, Jg. 27, Nr. 179, [o. S.].

RUPF 1921

Hermann RUPF, *Kunsthalle*, in: Berner Tagwacht, 9.7.1921, Jg. 29, Nr. 159, [o. S.].

RUPF 1924

Hermann RUPF, *Weihnachtsausstellung Bernischer Künstler*, in: Berner Tagwacht, 19.12.1924, Jg. 32, Nr. 297, [o. S.].

SCHEIDEGGER 1972

Alfred SCHEIDEGGER, *Picasso und die Schweiz*, in: Pablo Picasso. Druckgraphik. Gottfried Keller-Stiftung. Schenkung Georges Bloch, hrsg. von der Gottfried Keller-Stiftung, Bern, 1972, S. 7-10.

SCHUSTER 1988

Die „Kunststadt“ München 1937. Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“ [erschieden anlässlich der Ausstellung: München, Staatsgalerie moderner Kunst, 27.11.1987-31.1.1988], hrsg. von Peter-Klaus SCHUSTER, 3. Aufl. [Erstausgabe: 1987], München: Prestel, 1988.

SCHWEIGER 1994

Werner J. SCHWEIGER, *Rudolf Ibach. Mäzen, Förderer und Sammler der Moderne 1873-1940*, Bad Vöslau: Privatdruck, [1994].

STETTLER 1997

Michael STETTLER, *Lehrer und Freunde*, Bern: Stämpfli, 1997.

VON TAVEL 1970

Hans Christoph VON TAVEL, *Dokumente zum Phänomen „Avantgarde“. Paul Klee und der Moderne Bund in der Schweiz, 1910-1912*, in: Beiträge zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Jahrbuch Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1968/1969), Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1970, S. 69-116.

VON TAVEL 1988

Hans Christoph VON TAVEL, „Der sanfte Trug des Berner Milieus“. *Berner Künstler 1910-1920*, in: „Der sanfte Trug des Berner Milieus“. Künstler und Emigranten 1910-1920 [Katalog der Ausstellung: Kunstmuseum Bern, 26.2.-15.5.1988], hrsg. von Josef Helfenstein und Hans Christoph von Tavel, Bern: Kunstmuseum Bern, 1988, S. 9-21.

Tübinger Kunstverein 1970

*Im Aufbruch des Kubismus. Bilder und Graphik aus der Stiftung Hermann und Margrit Ruf Kunstmuseum Bern* [Katalog der Ausstellung: Tübingen, Techn. Rathaus, 2.10.-8.11.1970], hrsg. vom Tübinger Kunstverein, 1970.

UHDE 1938

Wilhelm UHDE, *Von Bismarck bis Picasso. Erinnerungen und Bekenntnisse*, Zürich: Oprecht, 1938.

WALTER 1948a

Richard WALTER (R. W.), *La collection Ruf sera-t-elle perdue pour Bienne?*, in: L'Express. Journal du soir, 21.1.1948, Jg. 56, Nr. 16, S. 2.

WALTER 1948b

Richard WALTER (R. W.), *Un mécène offre généreusement sa collection de tableaux et de sculptures à la ville de Bienne à la condition qu'on y construise un musée des Beaux-arts*, in: L'Express. Journal du soir, 3.2.1948, Jg. 56, Nr. 27, S. 1, 3.

WELTI 1940

Jakob WELTI (wti.), *Aus dem Zürcher Kunsthaus*, in: Neue Zürcher Zeitung, 30.3.1940, Jg. 161, Nr. 468, Blatt 2.

WERCKMEISTER 1987

Otto Karl WERCKMEISTER, *Jim M. Jordan, Paul Klee and Cubism [...] Richard Verdi, Klee and Nature [...]* [Rezensionen von: Jim Jordan, *Paul Klee and Cubism*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press, 1984; Richard Verdi, *Klee and Nature*, London: A. Zwemmer, 1984], in: Kunstchronik, 1987, Jg. 40, Februar, H. 2, 1987, S. 62-74.

WERCKMEISTER 1989

Otto Karl WERCKMEISTER, *The Making of Paul Klee's career 1914-1920*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1989.

WERCKMEISTER 2000

Otto Karl WERCKMEISTER, *Sozialgeschichte von Klees Karriere*, in: Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1), hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Stämpfli, 2000, S. 38-67.

WESTHEIM 1934

Paul WESTHEIM, *Klee-Ausstellung in Paris. Ein Maler, der Musik in den Augen hat...*, in: Pariser Tagblatt, 16.6.1934, Jg. 2, Nr. 186.

WIEDERKEHR SLADECZEK 2000

Eva WIEDERKEHR SLADECZEK, *Der handschriftliche Œuvre-Katalog von Paul Klee*, in: Paul Klee. Kunst und Karriere. Beiträge des Internationalen Symposiums in Bern (Schriften und Forschungen zu Paul Klee, Bd. 1), hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, Bern: Stämpfli, 2000, S. 146-158.

ZIEGLER-WIRZ 1998

Renée und Maurice ZIEGLER-WIRZ, *Von der Sammlung zur Stiftung Hermann und Margrit Rupf. Ausstellung 23. August-18. Oktober 1998*, in: Berner Kunstmitteilungen, 1998, September/Oktober, Nr. 316, S. 20-24.

ZUSCHLAG 1995

Christoph ZUSCHLAG, „*Entartete Kunst*“. *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland* (Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, Bd. 21), Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995.

ZWEITE 1979

*Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922* [Katalog der Ausstellung: München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 12.12.1979-2.3.1980], hrsg. von Armin ZWEITE, München: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1979.

**VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN STANDORTE VON  
DOKUMENTEN**

HMRS	Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, Kunstmuseum Bern (Archiv)
KhZ	Kunsthau Zürich (Archiv)
KhBa	Kunsthalle Basel (Archiv)
KhBe	Kunsthalle Bern (Archiv)
MNAM	Centre de documentation et de recherche du Musée national d'art moderne, Paris (Archiv)
NFKB	Nachlass der Familie Klee Bern, deponiert im Zentrum Paul Klee (eingesehen im Archiv der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern)
ZPK	Zentrum Paul Klee Bern (eingesehen im Archiv der Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern)
SIK	Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich (Archiv)
SB	Stadtarchiv Bern
SS	Staatsarchiv Stuttgart

**ANHANG: DIE NACHGEWIESENEN WERKE VON PAUL KLEE  
DER SAMMLUNG VON HERMANN UND MARGRIT RUPF**

(Werkangaben gemäss KLEE C.R. 1998-2004 und Kunstmuseum Bern 1969)

„erste Fassung ‚Weib und Tier‘“, 1903, Radierung, 21,7 x 28,2 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. G 180). Im Dezember 1914 beim Künstler (?) angekauft.

„erste Fassung ‚der Komiker‘“, 1903, 3, Radierung auf Zink, 11,8 x 16,1 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kupferstichkabinett (Inv. Nr. 1961.83). Im Dezember 1914 beim Künstler (?) angekauft.

[Titel unbekannt], Radierung, [Masse und Standort unbekannt]. Im Dezember 1914 beim Künstler (?) angekauft.

[Titel unbekannt], Radierung, [Masse und Standort unbekannt]. Im Dezember 1914 beim Künstler (?) angekauft.

„Symbole und Rätsel“, 1913, 142, „Feder auf ital. Ingres; A“, [Masse und Standort unbekannt]. 1914 beim Künstler angekauft.

„Kl. Flusslandschaft“, 1913, 160, Feder auf Papier auf Karton, 4,5 x 10,1 cm, [Standort unbekannt]. 1914 beim Künstler angekauft.

„neue Welt im Bau“, 1913, 188, Feder auf Papier auf Karton, 11,5 x 8,3 cm, Berlin, Galerie Michael Haas. 1914 beim Künstler angekauft.

„Station L 112, 14 km“, 1920, 112, Aquarell und Feder auf Papier, unten Randstreifen mit Feder, auf Karton, 12,3 x 21,8 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. Z 18). Zwischen 1921 und 1931 beim Künstler erworben.

„polyphon-bewegtes“, 1930, 275 (OE 5), Aquarell und Bleistift auf Papier mit Randleisten auf Karton, 44,5 x 53 cm, [Standort unbekannt]. 1930 beim Künstler erworben.

„Landschaft in orange, mit braunen Tiefen strenge Farbenrhythmik (mit Tannen und Grasbüscheln)“, 1920, 15, Aquarell auf Papier auf Karton, 17 x 25 cm, Bern, Galerie Kornfeld (Auktion Nr. 230, 20. Juni 2003, Kat. Nr. 94). Bezeichnung der Sonderklasse auf dem Karton unten links mit Bleistift. Um 1930 beim Künstler erworben.

„Kultivierter Berg“, 1924, 222, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton, 12 x 34,2 cm, Bern, Galerie Kornfeld (Auktion Nr. 230, 20. Juni 2003, Kat. Nr. 95). Spätestens 1931 beim Künstler erworben.

„polyphone Architektur“, 1930, 130 (W 9), Aquarell und Feder auf Baumwolle auf Leinwand auf Keilrahmen, 42 x 46 cm, The Saint Louis Art Museum (Inv. Nr. 9:42). Spätestens 1931 erworben (bis spätestens 1933 im Besitz von Rupf).

„Zwillinge“, 1930, 167 (A 7), Kohle auf Papier mit Randleisten auf Karton, 60,2 x 46,5 cm, USA, Privatbesitz. Spätestens 1931 erworben.

„Abenteuerlicher Fisch“, 1901, 1, Radierung auf Zink, grünlich gedruckt (nur zwei Drucke), 8,9 x 11,9 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. G 179). Widmung am unteren Rand mit Bleistift. Im Dezember 1932 vom Künstler als Geschenk erhalten.

„Die Erfindung“, 1934, 200 (T 20), Aquarell, teilweise gespritzt, auf Baumwolle auf Sperrholz, 50,5 x 50,5 cm, Schweiz, Privatbesitz. Spätestens 1935 erworben.

„Landschaft UOL“, 1932, 15 (15), Aquarell auf Papier auf Karton, 30,8 x 48,6 cm, [Standort unbekannt]. Zwischen Februar und Mai 1935 beim Künstler angekauft.

„nach Regeln zu pflanzen“, 1935, 91 (N 11), Aquarell, teilweise gespritzt, auf Papier auf Karton, 25,8 x 36,9 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. Z 22). Bezeichnung der Preisklasse auf dem Karton mit Randleisten unten links mit Bleistift, Widmung auf dem Karton mit Randleisten unten rechts mit Bleistift. Im Dezember 1935 vom Künstler als Geschenk erhalten.

„über Wasser“, 1933, 45 (M 5), Pinsel auf Papier auf Karton, 48,6 x 61,6 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. Z 21). Widmung oben links mit Bleistift. Im Dezember 1936 vom Künstler als Geschenk erhalten.

„Plastik nach einer Blumenvase“, 1930, 179 (B 9), Ölfarbe und Bleistift auf Papier auf Karton, 34 x 21 cm, Dortmund, Museum am Ostwall (Inv. Nr. A/72). Bezeichnung der Sonderklasse und darunter der Preisklasse auf dem Karton mit Randleisten unten links mit Bleistift. Zwischen 1936 und 1940 beim Künstler erworben.

„alter Friedhof“, 1937, 178 (S 18), Pastell auf Papier auf Karton, 24,3 x 33,3 cm, Schweiz, Privatbesitz. Widmung auf dem Karton mit Randleisten unten rechts mit Bleistift. Im Dezember 1937 vom Künstler als Geschenk erhalten.

„Vollmond im Garten“, 1934, 214 (U 14), Ölfarbe auf Grundierung auf Leinwand auf Keilrahmen, 50,3 x 60,1 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. Ge 67). 1937 beim Künstler (?) angekauft.

„Legende vom Nil“, 1937, 215 (U 15), Pastell auf Baumwolle auf Kleisterfarbe auf Jute auf Keilrahmen, 69 x 61 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. Ge 45). 1937 beim Künstler erworben.

„Felsen Küste auf Porquerolles“, 1927, 203 (U 3), Feder und Kreide auf Papier auf Karton, 31 x 46,5 cm, [Standort unbekannt]. Um 1937 (?) beim Künstler erworben.

„Ein-frucht=baum“, 1938, 215 (N 15), Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 27 x 21 cm, Schweiz, Privatbesitz. Widmung auf dem Karton mit Randleisten unten rechts mit Bleistift. Im Dezember 1938 vom Künstler als Geschenk erhalten.

„Kameraden wandern“, 1939, 1115 (Hi 15), Kleister- und Ölfarbe auf Papier auf Karton, 19,8/20,8 x 27,3 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Ruf-Stiftung (Inv. Nr. Z 24). Widmung auf dem Karton mit Randleisten unten rechts mit Bleistift. Im Dezember 1939 vom Künstler als Geschenk erhalten.

„Landschaft mit 4 Pappeln“, 1929, 324 (3 H 24), Aquarell auf Papier auf Karton, 15 x 30,2 cm, Privatbesitz. Spätestens 1940 erworben.

„Haus, aussen und innen“, 1930, 141 (Y 1), Aquarell und Feder auf Papier auf Karton, 30,5 x 24,1 cm, USA, Privatbesitz. Preisklasse auf dem Karton mit Randleisten unten links mit Bleistift. Spätestens 1940 erworben.

„die Heilige X“, 1932, 245 (W 5), Aquarell auf Papier auf Karton, 28 x 21 cm, Schweiz, Privatbesitz. Spätestens 1940 erworben.

„Mondsichel über Rationellem“, 1925, 235 (X 5), Bleistift auf Papier auf Karton, 30,5 x 46 cm, Schweiz, Privatbesitz. Frühestens 1940 bei Lily Klee erworben.

„Seiltänzer“, 1923, 138, Lithographie, 44 x 27,9 cm, [Standort unbekannt]. Im Dezember 1941 von Lily Klee als Geschenk erhalten.

„vollbracht“, 1927, 153 (F 3), Feder auf Papier auf Karton, 25 x 46 cm, [Standort unbekannt]. Um 1941 bei Lily Klee erworben.

„was gehts mich an?“, 1928, 32 (M 2), Feder auf Papier auf Karton, 21 x 45,5 cm, Schweiz, Privatbesitz. Um 1941 bei Lily Klee erworben.

„Relief im Zeichen des rechten Winkels“, 1930, 148 (Y 8), Pinsel auf Papier auf Karton, 17,8 x 25,5 cm, Luzern, Galerie Rosengart. Um 1941 bei Lily Klee erworben.

„Mond u. Laterne“, 1911, 85, Feder auf Papier auf Karton, 17 x 25,5 cm, [Standort unbekannt]. 1942 von Lily Klee als Geschenk erhalten.

„Winter Sonne“, 1938, 413 (Y 13), Pastell, Kreide, Kleisterfarbe und Aquarell auf Baumwolle auf Karton, 30 x 59 cm, Luzern, Sammlung Rosengart (ohne Inv. Nr.). 1942 bei Lily Klee erworben.

„Exotischer Vogel-Park“, 1925, 241 (Y 1), Feder auf Papier auf Karton, 28,5 x 43,7 cm, Schweiz, Privatbesitz. Um 1942 bei Lily Klee erworben.

„Elefanten-Paar“, 1926, 43 (N 3), Feder und Aquarell, gespritzt, auf Papier auf Karton, 22 x 27,1 cm, Grossbritannien, Privatbesitz. Um 1942 bei Lily Klee erworben.

„Architektur“, 1923, 62, Ölfarbe auf schwarzer Grundierung auf Karton, 57 x 37,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie (Inv. Nr. NG 7/69). 1943 bei Lily Klee erworben.

„Gebirge im Winter“, 1925, 3, Pinsel und Aquarell, gespritzt, auf Kreidegrundierung auf Papier, mit Gouache und Feder eingefasst, unten Randstreifen mit Gouache und Feder, auf Karton, 25 x 35 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. Z 19). 1943 bei Lily Klee erworben.

„Statisch-dynamische Spannung“, 1927, 240 (X 10), Gouache und Aquarell, teilweise gespritzt, auf Papier, oben und unten Randstreifen mit Aquarell und Feder, auf Karton, 23,5 x 34,5 cm, [Standort unbekannt]. Preisklasse auf dem Karton mit Randleisten unten links mit Bleistift. 1943 bei Lily Klee erworben.

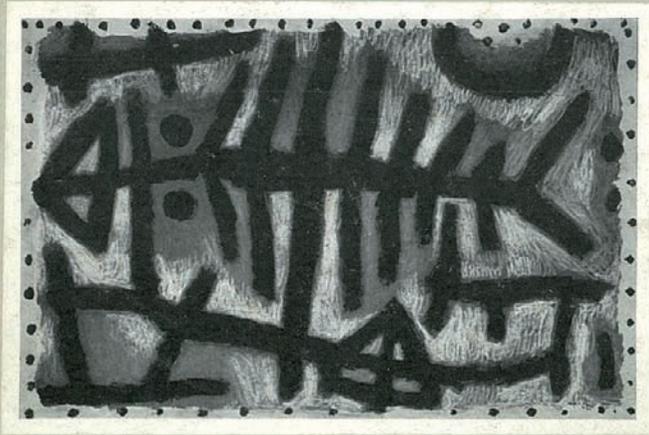
„segelnde Stadt“, 1930, 100 (T 10), Aquarell auf Papier, 49 x 37 cm, Kunstmuseum Bern, Schenkung Emilio Albisetti (Inv. Nr. A 1986.578). 1943 bei Lily Klee erworben.

„unten und oben“, 1932, 239 (V 19), Aquarell und Bleistift auf Papier auf Karton, 30,8 x 48,5 cm, St. Gallen, Sammlung Erker-Galerie. 1943 bei Lily Klee erworben.

„wenig Hoffnung“, 1938, 254 (Qu 14), Aquarell auf Gipsgrundierung auf Jute auf Karton, 39,4 x 44,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection (Inv. Nr. 1984.315.58). Preisklasse auf dem Karton mit Randleisten unten links mit Bleistift. 1943 bei Lily Klee erworben.

„Tanzende Früchte“, 1940, 312 (H 12), Kleisterfarbe auf Papier auf Karton, 29,5 x 41,8 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. Z 3). Um 1943 bei Lily Klee erworben.

„Aeolisches“, 1938, 137 (J 17), Öl- und Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute auf Keilrahmen, 52 x 68 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. Ge 46). 1944 bei Lily Klee erworben.



## **Paul Klee**

**Reden zu seinem Todestag 29. Juni 1940**

**Abb. 1** Umschlag der gedruckten Reden zu Klees Trauerfeier [Hans Bloesch und Georg Schmidt, *Paul Klee 1879-1940. Reden zu seinem Todestag 29. Juni 1940*, Bern: Benteli, 1940].

COLLECTION : PALETTES

K L E E

T E X T E D E  
DANIEL-HENRY KAHNWEILER

LES ÉDITIONS BRAUN & CIE 18 RUE LOUIS LE GRAND PARIS

**Abb. 2** Titelblatt der Klee-Monographie von Daniel-Henry Kahnweiler  
[Daniel-Henry Kahnweiler, *Klee*, Paris: Braun, 1950].

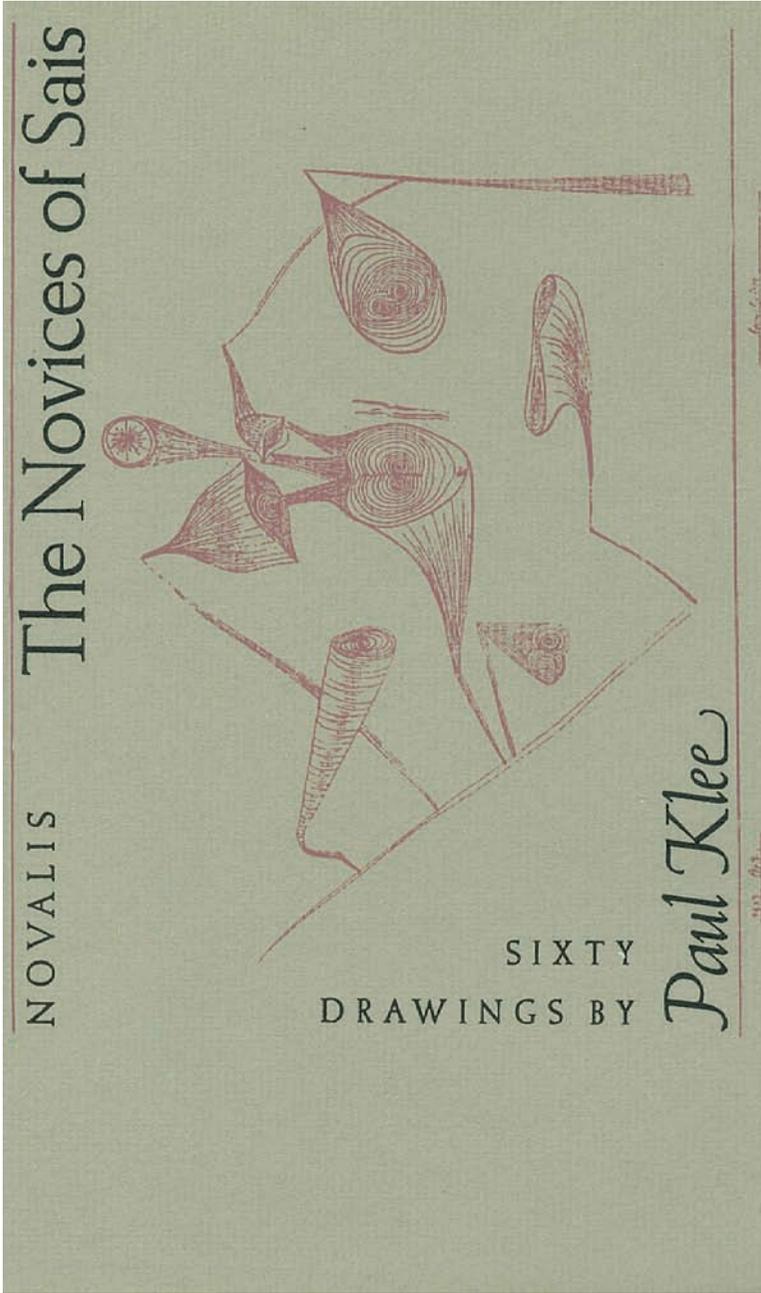
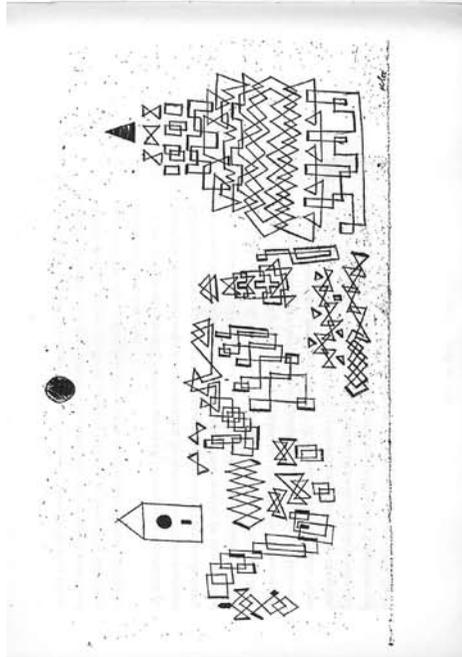


Abb. 3 Titelblatt der amerikanischen Übersetzung der Lehrlinge zu Sais. Ausgabe von Curt Valentin, New York, 1949.



**Abb. 4** Die Federzeichnung „vollbracht“, 1927, 153 (F 3) von Paul Klee, abgedruckt im Romanfragment „Die Lehrlinge zu Sais“. Ausgabe von Benteli, Bern, 1949.

glänzende Hut jener königlichen Menschen mit überreichen Gegebenen und Bewoh-  
 nern gewesen war, und von der etwige Worte, nach dem Verlaufe mannigfaltiger Sa-  
 gen, noch im Besitz einiger glücklichen Weisen unter unsern Vorfahren gewesen sein  
 müßen. Ihre Aussprache war ein wunderbarer Gesang, dessen unwiderstehliche Töne  
 tief in das Innere jeder Natur eindringen und sie zerkleinern, jeder ihrer Namen schien  
 das Lösungswort für die Seele jedes Naturkörpers. Mit schöpferischer Gewalt erzeugten  
 diese Schwingungen alle Bilder der Welterschöpfung, und von ihnen konnte man mit  
 Recht sagen, daß das Leben des Universums ein ewiges tausendstimmiges Gespräch  
 sei; denn in ihrem Sprechen schienen alle Kräfte, alle Arten der Tätigkeit auf das Un-  
 begrifflichste vereinigt zu sein. Die Trümmern dieser Sprache, wenigstens alle Nach-  
 richten von ihr, zu vernahmen, war ein Hauptzweck ihrer Reise gewesen, und der Ruf  
 des Altertums hätte sie auch nach Sais gezogen. Sie hofften hiervon den erlöschten Vor-  
 stebem des Tempelarchivs wichtige Nachrichten zu erhalten, und vielleicht in den  
 großen Sammlungen aller Art selber Aufschlüsse zu finden. Sie batem dem Lehrer um  
 die Erlaubnis, eine Nacht im Tempel schlafen, und seinen Lehrrunden einige Tage  
 zuzubringen zu dürfen. Sie erhielten was sie wünschten, und freuten sich innig, wie  
 der Lehrer aus dem Schatze seiner Erfahrungen ihre Erzählungen mit mannigfaltigen  
 Bemerkungen begleitete, und eine Reihe lehrreicher und anmutiger Geschichten und



**Abb. 5** Der Bronzeguss mit dem Bildnis von Paul Klee aus der Sammlung von Hermann und Margrit Rupf. Max Fueter, „Paul Klee“, 1940, Bronze, 18,5 x 16,5 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. P 291) [*Die Skulpturen und Objekte*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern, 1986, S. 121, Nr. 318].



**Abb. 6** Max Fueter, „Margrit Rupf-Wirz“, 1922, Terrakotta bemalt, 32,5 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupf-Stiftung (Inv. Nr. P2) [*Hermann und Margrit Rupf-Stiftung*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern, 1969, Nr. 29].



**Abb. 7** Max Fueter, *Hermann Rupp*, 1935, Bronze, 30 cm, Kunstmuseum Bern, Hermann und Margrit Rupp-Stiftung, Inv. Nr. P 3 [*Hermann und Margrit Rupp-Stiftung*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern, 1969, Nr. 30].

**LE PARADOXE DU MUSÉE D'ART :  
ENTRE ESTHÉTIQUE ET ÉDUCATION**

Si la muséologie a connu un tournant dans les années septante et s'est depuis lors dotée d'une nouvelle discipline, la pédagogie muséale, qu'on nomme aujourd'hui médiation culturelle de musée, le musée d'art est longtemps resté en marge de ces réflexions<sup>1</sup>. On constate cependant depuis quelques années un intérêt nouveau pour un musée d'art ouvert et accessible à tous, et ceci de la part de ses différents acteurs : des collaborateurs du musée, des pédagogues, ainsi que du public. Répondre à cet intérêt implique de repenser complètement l'accueil des publics, et ainsi une reconversion pédagogique passant impérativement par une recherche spécifique sur la médiation de l'objet muséal particulier qu'est l'œuvre d'art.

Ces observations m'ont incitée à entreprendre une recherche dans le cadre de mon travail de mémoire de licence en histoire de l'art, partant de l'observation et de l'analyse d'un atelier élaboré au Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel par l'Atelier des musées<sup>2</sup>, dans le cadre de l'exposition *Aloys Perregaux, une*

---

<sup>1</sup> [http://mah.ville-ge.ch/publics/pages/mediateur\\_cult/home\\_profession.html](http://mah.ville-ge.ch/publics/pages/mediateur_cult/home_profession.html) (3 mai 2007), ALT/GRIGGS 1984, pp. 366-368, REBÉRIOUX 1991, pp. 123-124, LEHALLE 1991, pp. 148-149, MEUNIER 2000, p. 62, WELTZL-FAIRCHILD 1991 (1), WELTZL-FAIRCHILD 1991 (2).

<sup>2</sup> Service pédagogique commun aux trois musées de la Ville de Neuchâtel : <http://www.atelier-des-musees.ch/> (3 mai 2007).

*rétrospective* (du 15 février au 11 mai 2003), pour aboutir à un protocole expérimental d'activités pour enfants dans les musées d'art<sup>3</sup>. Ce travail m'a menée à tenter la synthèse d'une littérature relativement large et la confrontation de la pratique à la théorie, dont les arguments et résultats peuvent illustrer et éclairer la question posée dans cet article : esthétique et éducation sont-elles réconciliables ?

### LE MUSÉE D'ART ET LA PÉDAGOGIE

Si les notions d'esthétique et de pédagogie peuvent sembler contradictoires aujourd'hui, c'est précisément dans une ambition fondamentalement pédagogique que l'institution muséale, dont le musée d'art est l'un des plus éminents représentants, a été créée.

En effet, avant de s'investir du sens que nous lui connaissons, le terme *musaeum* et ses dérivés (*muséum* et *musée* en français et *museo* en italien par exemple) ont été empruntés à l'Antiquité<sup>4</sup> dès le XVI<sup>e</sup> siècle pour désigner un système de classification des connaissances, conçu comme un véritable instrument pédagogique au même titre que l'Encyclopédie<sup>5</sup>. Ce n'est pas un hasard s'il est choisi dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour désigner les collections qui s'ouvrent au public. En effet, l'ouverture des musées se fait dans un contexte de démocratisation de l'accès à l'éducation et s'accompagne d'une reformulation fondamentale de la présentation des objets selon une logique chronologique à effet pédagogique, à l'instar de ce que réalise Christian von Mechel au Belvédère à Vienne entre 1776 et 1778<sup>6</sup>. Le musée devient ainsi le lieu où les collections cherchent à délivrer leur savoir au public.

Alors que l'histoire étymologique trahit la vocation pédagogique initiale du musée, divers facteurs vont contribuer à son essoufflement. En premier lieu, le musée se présente comme un

<sup>3</sup> FROIDEVAUX 2004.

<sup>4</sup> Le terme grec *mouseion*, littéralement « lieu consacré au culte des muses », désigne également une sorte d'académie créée par Ptolémée I<sup>er</sup> à Alexandrie au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. (SCHAER 1993).

<sup>5</sup> FINDLEN 1989, FABIANSKY 1990.

<sup>6</sup> HUDSON 1975, pp. 28-29, DELOCHE 1985, p. 15, SCHAER 1993, pp. 34, 43-44, POULOT 2002, pp. 52-53.

dispositif d'auto-éducation reposant sur des postulats tels que la capacité de l'objet à signifier ou celle du visiteur à s'éduquer lui-même. C'est dans cette difficile rencontre entre le discours du spécialiste et un public n'en possédant pas les clés qu'a commencé à s'éroder la vocation éducative, au profit des missions de collection et de recherche qui vont constituer pendant longtemps les priorités du musée<sup>7</sup>.

Le musée d'art occupe une place particulière dans ce processus. En effet, malgré l'aboutissement du débat au sujet du potentiel éducatif de la collection dans la création du musée, les spécialistes et amateurs d'art contribuent à creuser un système de valeurs antagonistes opposant esthétique et éducation. L'art est conçu comme quelque chose d'irrationnel et doit être prétexte à la contemplation et à la délectation, par opposition à l'éducation qui est perçue comme rationnelle et laborieuse. Ainsi s'opposent deux pratiques de la collection, l'une érudite et élitiste, l'autre instructive et démocratique<sup>8</sup>.

C'est sans doute dans l'incapacité de rencontrer véritablement le public que le milieu muséal va petit à petit se replier autour du musée d'art, dans sa version la plus austère, jusque dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Mais alors que la création du Conseil international des musées (ICOM) en 1946<sup>9</sup> annonce les bouleversements de la politique culturelle qui bousculent le monde muséal autour des années septante et qu'apparaît l'écomusée en 1980, remettant en question la relation aux visiteurs et la notion de patrimoine, le musée d'art reste imperméable et campe sur ses positions<sup>10</sup>. Une véritable rupture s'installe ainsi progressivement au sein de l'institution muséale.

<sup>7</sup> BLAIS 2000, p. 6, HOOPER-GREENHILL 1991 (2), p. 9, REBÉRIOUX 1991, pp. 123-124, BINETTE 1991, p. 119, NEWSOM/SILVER 1978, p. 13.

<sup>8</sup> JOLY 1999, NEWSOM/SILVER 1978, p. 14, CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, p. 1, MEUNIER 2000, p. 62, HUDSON 1975, pp. 28-29.

<sup>9</sup> <http://icom.museum/français.html> (3 mai 2007).

<sup>10</sup> [http://mah.ville-ge.ch/publics/pages/mediateur\\_cult/home\\_profession.html](http://mah.ville-ge.ch/publics/pages/mediateur_cult/home_profession.html) (3 mai 2007), ALT/GRIGGS 1984, pp. 366-368, REBÉRIOUX 1991, pp. 123-124, LEHALLE 1991, pp. 148-149.

Parallèlement, les discussions portant sur la nature de l'éducation artistique et sa place au sein de l'école ont certainement contribué à renforcer le contexte idéologique émanant du musée d'art. Depuis les années vingt, on constate effectivement que cette discipline se focalise sur l'enfant et sur la pratique, censée introduire indirectement aux dimensions esthétiques et critiques de l'art<sup>11</sup>. Cette orientation résulte d'une prise de position dans un débat sur la question de l'éducation artistique, autour de laquelle s'affrontent deux conceptions, celle des historiens et celle des plasticiens. En favorisant la pratique, on choisit l'option plus moderniste des seconds, rejetant ainsi celle plus académique des premiers. La discipline se constitue dès lors en réaction à l'histoire de l'art et aux musées qui la représentent<sup>12</sup>. L'institution muséale est ainsi rejetée par un système de valeurs qui privilégie la pratique (la production, le « faire ») et méprise ce que représente le musée d'art (la conservation, la théorie, le produit fini, associés à la passivité du « voir »). Le monde de l'art se trouve scindé en deux parties antagonistes et l'enseignement restreint à la partie pratique, renforçant ainsi l'opposition entre éducation et esthétique, et, surtout, le réduisant finalement à un cours secondaire et récréatif<sup>13</sup>.

Il est évident que les réflexions et les réformes qui touchent actuellement l'enseignement influent également sur l'éducation artistique, et que le constat que nous venons de faire ne reflète heureusement plus totalement la réalité. Toutefois il a certainement constitué un modèle pendant assez longtemps pour façonner notre conception de l'art en tant qu'activité recourant plus à la sensibilité qu'au savoir, à la spontanéité plus qu'aux compétences, tant dans la pratique que dans la compréhension.

---

<sup>11</sup> FAIRCHILD 1996, pp. 76-79, WELTZL-FAIRCHILD 1991 (1), p. 142, MITTLER 1980, p. 17, MUELDER EATON 1994, p. 20.

<sup>12</sup> DARRAS/KINDLER 1998, p. 25.

<sup>13</sup> BUFFET 1995, p. 50, DARRAS/KINDLER 1998, p. 34, NEWSOM/SILVER 1978, p. 22, DARRAS 1998, p. 10.

De manière générale, l'œuvre d'art, plus que n'importe quel autre objet muséal, est conçue comme instantanément performante ; la seule confrontation avec un tableau est pensée et vécue comme immédiatement enrichissante<sup>14</sup>. Aujourd'hui encore, on perçoit l'art comme irrationnel et l'on rejette l'analyse et l'interprétation pensant qu'elles inhiberaient ou même annihileraient sa qualité fondamentalement artistique ; l'art doit être prétexte au plaisir et à la délectation, dans un contexte idéologique où la pédagogie est perçue comme rationnelle et laborieuse.

Pour réviser cette perception de l'expérience esthétique, il faudrait pouvoir l'expliquer concrètement. Mais c'est bien là l'essence même de la conception de l'art et du musée d'art : parce que l'expérience de l'art est intérieure donc invisible, sans séquence systématique donc dépourvue de la sensation de déroulement dans le temps, ou en d'autres termes sans mode d'emploi, elle est difficile à repérer, à mesurer ou à reproduire. Il est donc plus aisé de penser que l'expérience de l'art est quelque chose d'intuitif, qui ne s'apprend pas<sup>15</sup>.

Mais ceci n'est vrai que si on utilise des critères d'analyse quantitatifs, précisément comme on l'a fait aux débuts des recherches en pédagogie muséale. Cela expliquerait donc en partie pourquoi le musée d'art n'a pas été perçu, à juste titre, comme terrain de recherche propice. En effet, ce sont la psychologie cognitive et les méthodes de pédagogie béhavioristes qui ont d'abord servi de modèles. Celles-ci considèrent l'apprenant comme un esprit neutre et vierge, prêt à assimiler n'importe quelle somme d'information, et ne conçoivent l'apprentissage que dans ses manifestations visibles, les réduisant à une modification du comportement ; en d'autres termes, ne sont valorisés que le

<sup>14</sup> MARTINEAU 1991, pp. 27-33.

<sup>15</sup> GOTTESDIENER 1992, ALT/GRIGGS 1984, p. 388, CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, p. 1-19, WOLFF 1983, LECHNER 1953.

contenu de l'enseignement et la reproduction qu'en fait l'apprenant, aux dépens du psychisme et des mécanismes d'apprentissage<sup>16</sup>.

Les maigres résultats apportés par cette première orientation de la recherche encouragent à envisager des approches plus qualitatives. D'une part, on commence à concevoir différemment les bénéfices de la visite au musée, qui ne sont plus seulement cognitifs, mais aussi affectifs ou sociaux par exemple. On considère dès lors la visite au musée comme une expérience globale, dont toutes les composantes ont une influence sur les apprentissages effectués et leur permanence. D'autre part, à l'instar de la pédagogie nouvelle, l'apprentissage lui-même est envisagé de manière plus subtile et complexe : il n'est plus représenté comme la simple accumulation de faits, mais comme l'intégration de nouveaux éléments à des structures de sens préexistantes, venant ainsi les renforcer, les étoffer ou les modifier. De même, on considère dès lors le visiteur dans son individualité selon des critères d'âge, de catégorie sociale, ou encore personnels notamment<sup>17</sup>.

Cette réorientation apporte un éclairage nouveau sur les objets de la pédagogie muséale, pour laquelle le musée d'art devient un sujet d'étude pertinent. C'est précisément ce qui a donné lieu à des approches réalisées par des chercheurs, qui ont elles-mêmes inspiré mon travail de mémoire et m'ont permis d'établir en premier lieu un contexte d'analyse : l'expérience dite esthétique<sup>18</sup> dans son approche par les enfants.

### **L'EXPÉRIENCE DE L'ART : DE VOIR À REGARDER**

Nous avons, de manière générale, une relation passive à l'image, de même que « voir » ou « regarder » nous paraissent être

<sup>16</sup> UZZELL 1992, ALT/GRIGGS 1984, pp. 386-388, TILMAN/GROOTAERS 1994, p. 83-85, MATON HOWARTH 1990, pp. 176-177, LEGENDRE 1993, pp. 133-134, DUFRESNE-TASSÉ 1991 (1), p. 58, DUFRESNE-TASSÉ 1991 (2), pp. 255-256.

<sup>17</sup> UZZELL 1992, p. 110, FALK/DIERKING 1992, pp. 97-114, FALK/DIERKING 1997, p. 212, TILMAN/GROTAERS 1994, pp. 19-21.

<sup>18</sup> Comprise dans ce travail comme l'expérience de l'art en tant que confrontation active à un objet et donc productive de sens, voire d'apprentissage.

les expressions naïves de l'un de nos sens. Pourtant, sans forcément nous en rendre compte, nous passons notre temps à donner sens à ce qui se présente à nos yeux. Nous exerçons ainsi spontanément une capacité que nous négligeons trop souvent, et qui, lorsqu'elle est exploitée, peut devenir une réelle compétence<sup>19</sup>. Ainsi, nous nous contentons souvent de « voir » plutôt que « regarder », en ce que « voir » suggère la passivité et « regarder » l'activité.

Cela se traduit dans le musée d'art par la diffusion de conceptions abordées plus haut, telles l'immédiateté de l'expérience esthétique et sa nature intuitive et contemplative. Mais c'est mentir au visiteur de lui faire croire que cette impression première et cette relation passive qu'il entretient avec l'image forment l'expérience de l'art<sup>20</sup>.

On peut considérer qu'il y a deux niveaux d'observation. Le premier est celui qui reste à la surface de l'image, qui se satisfait de l'expérience sensorielle du beau, de l'évocation personnelle à laquelle peut porter l'œuvre d'art, de la reconnaissance d'éléments connus, ou même simplement de la prise de connaissance de l'image ; des activités tenant plus de la contemplation que d'une réelle observation. Le visiteur de musée peut se satisfaire de cette sensation passive et superficielle ; bien plus, elle peut être une vraie source de plaisir, et c'est sans doute ce qui le conforte dans l'idée qu'il vit une véritable expérience esthétique. Pourtant, si ce phénomène est positif en soi, il n'est pas suffisant pour parler de réelle expérience de l'art car celle-ci reste superficielle<sup>21</sup>.

En effet, c'est confondre « reconnaître » et « comprendre », l'« iconique » et le « symbolique »<sup>22</sup> ; c'est ignorer le fait que l'image est plus qu'un assemblage de formes et de couleurs,

<sup>19</sup> HOOPER-GREENHILL 1991 (1), p. 49, HOOPER-GREENHILL 1991 (2), p. 109, CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, pp. 2-3.

<sup>20</sup> DZIEMIDOK 1988, p. 11, JOLY 1999, DUFRESNE-TASSÉ 2000, pp. 163-165, GOTTESDIENER 1992, pp. 78-80, CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, p. 122.

<sup>21</sup> GOTTESDIENER 1992, p. 80, DUFRESNE-TASSÉ 2000, pp. 163-165, DZIEMIDOK 1988, p. 11, JOLY 1999, p. 308.

<sup>22</sup> JOLY 1999, p. 308.

qu'elle est un « langage » à part entière. Ce qui permet de passer de l'un à l'autre, c'est « regarder », c'est-à-dire exercer une activité mentale intense, tant affective que cognitive ou imaginative, dans l'objectif de produire du sens, d'aller chercher la signification. Cela implique d'aller au-delà de la première impression et de chercher à comprendre ce qu'elle veut dire, comment elle le dit, peut-être encore pourquoi et à qui elle le dit. En d'autres termes, cela signifie chercher à résoudre l'énigme qu'est l'œuvre d'art pour nous, et c'est alors qu'on peut parler de véritable expérience esthétique.

*« Je voyais du rouge, je le trouvais beau, c'est tout ; maintenant je vois du rouge, je sais que c'est symbolique. [...] Chaque fois que je retournerai au musée ce sera pour voir une histoire, une construction, un geste qui veut dire quelque chose, et non plus seulement un assemblage de taches de couleurs. »*<sup>23</sup> Cette réflexion me semble illustrer précisément le passage d'un niveau à l'autre, du plaisir sensoriel du rouge à celui qui permet de saisir son ou ses sens, et surtout refléter le nouveau plaisir, plus complexe et plus riche, qui en découle.

Cette transition est celle qui nous amène de « voir » à « regarder ». Regarder n'est pas une perception immédiate et instantanée, mais une action qui se « déroule » dans le temps, qui s'accomplit. Elle est réellement une compétence qui ne s'opère pas en restant simplement deux, cinq ou dix minutes de plus devant un tableau, mais qui doit s'acquérir. Cela implique d'apprendre « comment » regarder, « quoi » regarder, comment les formes et les couleurs font sens, quels sont les éléments et les réflexions pertinents<sup>24</sup>.

Pour ce faire, il est bien sûr utile de posséder une série de savoirs factuels, si possible liés au monde de l'art, mais surtout une aptitude à se servir de certaines manipulations intellectuelles, telles que faire des liens, comparer, déduire ou analyser, pour produire du sens à partir de ce que le sujet sait déjà, à partir de son

---

<sup>23</sup> Interviews réalisées dans le cadre d'un projet du Louvre, « Les nocturnes du Louvre », proposant aux visiteurs les interventions informelles d'étudiants en histoire de l'art dispersés dans les galeries. CASANOVA 1998, p. 76.

<sup>24</sup> MITTLER 1980, p. 19.

jeu de références personnel. Produire du sens, c'est non seulement créer, donc réaliser un progrès dans notre relation à l'image, mais c'est aussi ajouter de nouvelles informations aux structures de sens existantes ou encore les modifier. C'est donc apprendre<sup>25</sup>.

Sans la maîtrise de ces compétences, le savoir factuel ne sert à rien ; à l'inverse, certaines études montrent que des visiteurs novices sont capables de faire des apprentissages valables dans un musée grâce à la maîtrise de ces manipulations principalement, sans forcément posséder un savoir propre au musée ou à l'art<sup>26</sup>. Le musée d'art est donc bien un endroit où on peut apprendre, et surtout où *chacun* peut apprendre.

C'est précisément le passage de voir à regarder, c'est-à-dire passer de la contemplation à une observation active, qui me semble être l'un des enjeux de la pédagogie dans le musée d'art. Dans ce but, on doit véritablement fournir au visiteur un contexte propice à l'exploration et lui apporter un soutien dans sa démarche. Cela implique de l'amener à considérer l'observation comme une compétence qui s'acquiert, « regarder » comme un exercice créatif qui demande un effort et un investissement personnel et qui permet de produire du sens<sup>27</sup>. La difficulté réside ici dans le fait que, seul, le sens de la vue implique moins intensément le spectateur dans l'exercice qu'on lui propose que lorsque les autres sens sont également mis à contribution. Ceci est d'autant plus vrai pour les enfants qui ont un grand besoin de toucher et de manipuler pour apprendre<sup>28</sup>. Il est donc nécessaire d'établir des stratégies incitant à pratiquer l'observation au travers d'exercices variés, ludiques et mettant en œuvre les autres sens, comme pour détourner de l'apparente banalité de l'activité en elle-même.

<sup>25</sup> LAMARCHE 1986, pp. 65-66, DUFRESNE-TASSÉ 2000, p. 169, CHAMBERLAND 1991, PFENNINGER 2000, p. 126, CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, p. 153.

<sup>26</sup> DUFRESNE-TASSÉ 2000, p. 169, CHAMBERLAND 1991, CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, p. 157.

<sup>27</sup> CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, p. 161, FOREST 1991, p. 82.

<sup>28</sup> HOOPER-GREENHILL 1991 (2), p. 106.

Lors de mon travail de recherche, j'ai abordé la question de l'élaboration d'un atelier de manière générale, dont la synthèse comprend quatre plans : les modes de fonctionnement, les moyens, le rythme et la progression<sup>29</sup>. La dimension du rythme (issue d'une analyse relevant les éléments structurants) et celle de la progression (établissant une dialectique de la découverte de l'objet muséal) n'étant pas strictement liées à l'approche de l'œuvre d'art en particulier, je me limiterai à exposer ici les deux autres aspects de ma recherche qui illustrent de manière pertinente la question posée dans cet article.

### **L'INTERACTION FACE À UNE ŒUVRE D'ART**

L'interaction est un terme cher à la pédagogie muséale actuelle. Ce principe est généralement compris comme la possibilité que donne un objet ou un dispositif pédagogique de toucher et de manipuler, et malheureusement souvent réduit à cela. En réalité, l'interaction suppose de manière plus générale une participation active du sujet, ici le visiteur, et ceci dans diverses expressions, notamment par le toucher, la vue ou l'expression verbale. Il faut donc la comprendre comme une qualité de réciprocité au sens large du terme, sur laquelle repose une expérience muséale productive<sup>30</sup>.

Dans le cadre de ma recherche, j'ai envisagé l'interaction sous deux angles complémentaires : la verbalisation et la pratique.

### **LA VERBALISATION : PARLER POUR REGARDER**

Bien que le silence soit propice à l'observation et à la réflexion, il l'est surtout pour le visiteur averti ; pour le grand public, dont les enfants font partie, parler est un outil essentiel à l'approche de l'œuvre.

Parler d'une œuvre d'art n'étouffe ni l'émotion esthétique, ni sa nature créative. Au contraire, cela permet d'une part au visiteur

---

<sup>29</sup> FROIDEVAUX 2004, pp. 76-78.

<sup>30</sup> LEGENDRE 1993, p. 747, BINETTE 1991, p. 122, ALLARD/BOUCHER 1991, p. 71, UZZELL 1992, FALK/DIERKING 1992, pp. 41-54, BURDON 2000, p. 133.

novice de se sentir à sa place, dans un endroit où l'on peut poser des questions, où l'on a le droit de ne pas tout savoir<sup>31</sup>. D'autre part, plutôt que de l'inhiber, la verbalisation stimule et renforce l'expérience : parler, en plus de l'échange que cela suppose, nous pousse à structurer les informations perçues pour qu'elles fassent sens, donc à pratiquer des manipulations complexes d'analyse et de synthèse, qui sont précisément nécessaires à l'observation active et à l'apprentissage. En d'autres termes, l'expérience originale se présente souvent sous forme d'accumulation d'impressions, de sentiments et d'informations, non manipulés et donc non intégrés aux structures de savoir préexistantes du visiteur ; la verbalisation, en exigeant de lui qu'il revienne sur son expérience et en tire une signification, l'incite justement à effectuer ces manipulations. Finalement, savoir transposer son expérience sous forme verbale, développer un mode de communication à propos de celle-ci, est l'une des qualités de l'expérience de l'art<sup>32</sup>.

La parole peut donc constituer un outil intéressant pour la pédagogie de musée dans la mesure où elle respecte les principes des méthodes actives de la pédagogie dite moderne. Cela signifie principalement qu'elle ne doit pas être une fin mais un moyen, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas attirer l'attention sur le discours mais sur l'objet, et que le discours ne doit pas se substituer à l'expérience du visiteur. Au contraire, la possibilité de parler, en l'occurrence avec le médiateur culturel (bien que les échanges entre les visiteurs soient eux aussi productifs), serait un facteur sécurisant dans une situation où l'on n'a pas d'accès tactile à l'objet<sup>33</sup>. La verbalisation doit donc s'inscrire en tant que médium indispensable de l'approche de l'œuvre d'art et être mise en œuvre au travers de divers moyens.

---

<sup>31</sup> MUELDER EATON 1994, p. 20, BARRET 1994, p. 8, CSIKSZENTMIHALYI /ROBINSON 1990, p. 142.

<sup>32</sup> JOLY 1999, p. 307, WOODFORD 1983, p. 13, DUFRESNE-TASSÉ 2000, p. 160, WELTZL-FAIRCHILD 1991 (1), pp. 143, 149, BRÛLÉ-CURIE 1991, p. 68.

<sup>33</sup> BURDON 2000, p. 135.

Lors de ma recherche, j'ai relevé plusieurs stratégies permettant de mettre en œuvre la verbalisation<sup>34</sup>. D'abord, l'identification et la description sont des procédés *a priori* anodins, mais qui permettent au spectateur de se familiariser avec l'objet et d'évaluer les éléments qu'il connaît, phase nécessaire à l'ancrage de la situation d'apprentissage dans ses structures de sens préexistantes. Pour le médiateur culturel, c'est l'occasion d'évaluer l'approche et les intérêts du visiteur, puis de guider son regard vers les éléments significatifs.

Par la suite, la comparaison est un moyen d'amener le visiteur à continuer et approfondir son observation, en mettant en évidence par lui-même les éléments pertinents de l'objet.

La narration quant à elle est bien adaptée à un public jeune de par son aspect ludique : cela permet aux enfants de « mettre en scène » un tableau, de lui donner vie, et ainsi de donner sens à ce qu'ils voient.

Finalement, la notion de dialogue semble un élément essentiel du rapport qui s'instaure entre un spectateur et un objet d'art, comme le montrent certaines études<sup>35</sup>. En effet, il illustre la dimension particulièrement gratifiante que procure la sensation d'échange, de réciprocité lors d'une véritable expérience esthétique. Si ce type de dialogue est plus intérieur, le fait de l'inscrire dans une verbalisation permet de démontrer que l'œuvre d'art exprime des choses, qu'elle peut poser des questions ou y répondre par exemple, et ainsi d'inscrire le visiteur dans une relation active à l'objet.

#### REGARDER ET FAIRE

La pratique est souvent la façon dont on envisage l'interaction dans un musée d'art. Pourtant il ne suffit pas de mettre un crayon ou un pinceau dans les mains d'un enfant après une visite dans les galeries pour réaliser une activité interactive pertinente. En effet,

<sup>34</sup> FROIDEVAUX 2004, pp. 59-65.

<sup>35</sup> CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, pp. 62-71, WELTZL-FAIRCHILD 1991 (2), BRÛLÉ-CURIE 1991, p. 68, p. 274, WELTZL-FAIRCHILD 1995, p. 219, BRÛLÉ-CURIE 1996, p. 119, NEWLANDS 1991, p. 364.

la partie pratique de l'atelier ne doit pas être perçue comme un moment uniquement récréatif; elle n'a de sens dans le milieu éducatif particulier qu'est le musée que si elle amène à une meilleure compréhension des objets de sa collection. En d'autres termes, à l'instar de la verbalisation, elle ne doit pas être une fin en soi mais un moyen d'approfondir la relation à l'œuvre d'art. Le choix et l'élaboration de ces stratégies doivent donc être entrepris avec soin.

Dans cette perspective, il peut être utile de se référer à certains critères, et ceux établis par Andrea Weltzl-Fairchild dans l'une de ses études me semblent représenter un guide particulièrement pertinent, car ils concernent tant le contenu que la forme. On s'intéresse d'une part à l'empathie à laquelle un tel exercice peut conduire: «*Cette stratégie mène-t-elle le spectateur à une compréhension des préoccupations de l'artiste ? Sa participation lui a-t-elle permis d'apprendre quelque chose de nouveau et/ou d'intéressant ?*» D'autre part, on examine l'information livrée à propos de l'objet: «*Le spectateur acquiert-il des connaissances en histoire de l'art et/ou concernant le langage visuel pour avoir participé à cette activité ?*»<sup>36</sup> Selon l'auteur, tout exercice pratique devrait correspondre au moins à l'une de ces exigences pour être approprié au sein d'une activité pédagogique en milieu muséal.

Ainsi, dans le cas où l'activité pédagogique prévoit une partie pratique, et devient souvent «atelier», la concevoir de manière pertinente peut signifier l'articuler précisément avec les aspects plus théoriques, envisagés dans cette étude au travers des stratégies de verbalisation. De cette façon, l'axe théorique et l'axe

---

<sup>36</sup> Ces questions sont tirées d'une étude non publiée d'Andrea Weltzl-Fairchild (*Meanings found by participants engaged in museum educational strategies: A study of four situations in relation to museum and art education objectives*, Concordia University, Montreal, Canada), dans BURDON 2000, p. 135: «1. *Empathy*: Do these strategies lead the viewer to an understanding of the artist's concerns ? Did the viewer learn something new and/or interesting from participating ? 2. *Information about the work*: Does the viewer acquire art historical information and/or knowledge of visual language as a result of having participated in this activity ? (p. 5)».

pratique de la situation pédagogique participent activement à l'accomplissement d'un objectif commun : aider à regarder, guider l'observation, la soutenir et l'approfondir. Loin de s'opposer donc, ces deux approches se révèlent au contraire complémentaires<sup>37</sup>.

### LES MODES DE FONCTIONNEMENT

Lors d'une visite dans un musée, la confrontation aux objets n'induit pas forcément le même raisonnement ni la même expérience pour tous les visiteurs. Au contraire, plusieurs études démontrent combien la façon de donner sens à ce que l'on voit peut varier d'un individu à l'autre, selon l'âge, les connaissances, les compétences ou les affinités personnelles notamment. Dans cette diversité, on a cherché à relever des catégories de fonctionnement. En analysant et classant les commentaires de visiteurs<sup>38</sup> confrontés à des objets dans un musée, on peut distinguer différents types de fonctionnements<sup>39</sup>.

La comparaison des résultats de quelques-unes de ces analyses se révèle significative. En effet, parmi les cinq études à disposition, deux ont été menées dans des musées d'art (CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, WELTZL-FAIRCHILD 1995), tandis que les autres ont été réalisées dans des musées de disciplines diverses (DUFRESNE-TASSÉ 1998, CHAMBERLAND 1991), dont un musée d'art pour l'une d'entre elles (SAUVÉ 1996). Si elles mettent toutes en évidence des catégories faisant appel soit à des raisonnements subjectifs, comme émanant du point de vue personnel du visiteur, soit à des fonctionnements plus objectifs, d'ordre plus théorique

<sup>37</sup> BURDON 2000, p. 139.

<sup>38</sup> Les commentaires étant considérés comme la manifestation verbale, pour ainsi dire « visible », de l'expérience muséale et constituant ainsi la « réponse » du visiteur confronté à un objet : *« Le discours produit par un visiteur adulte en réponse à une invitation à "penser tout haut" constitue un témoin fidèle de son fonctionnement psychologique qui, lui-même, correspond à son expérience muséale. Cependant, pas plus que l'expérience, le fonctionnement n'est donné explicitement dans le discours ; il fait l'extraire et pour réaliser ce travail de manière objective et constante, un instrument est nécessaire. »* DUFRESNE-TASSÉ 1998, p. 421.

<sup>39</sup> CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, WELTZL-FAIRCHILD 1995, DUFRESNE-TASSÉ 1998, SAUVÉ 1996, CHAMBERLAND 1991.

et intellectuel, seules les études menées dans un musée d'art uniquement retiennent une catégorie à caractère plus visuel.

La dimension perceptuelle que décrivent Csikszentmihalyi et Robinson montre combien la présence physique de l'objet et son impact sensoriel jouent un rôle dans une démarche esthétique. Articulée de manière particulièrement claire et distincte, elle est souvent le premier aspect que relèvent les personnes interviewées pour l'étude. Elle signifie explorer la qualité tangible de l'objet, une exploration dont l'intensité donne parfois l'impression qu'on en arrive littéralement à toucher avec les yeux. Concrètement, cette dimension se retrouve dans les considérations concernant la taille, les couleurs, les formes, le trait, les surfaces, etc., en bref sur la forme<sup>40</sup>. Très descriptive (dans sa manifestation verbale), elle n'est restée pas moins la traduction de cet impact visuel vécu plus ou moins intensément par le spectateur, et induit ainsi un aspect sensoriel déterminant. De même, l'étude d'Andrea Weltz-Fairchild démontre qu'il existe une catégorie équivalente dans les réponses que les enfants produisent face à une œuvre d'art : elle soulève effectivement une tendance, plus ou moins marquée selon les individus, à considérer l'objet artistique dans ses formes, sa composition et dans sa dimension matérielle.

Cette comparaison montre ainsi clairement que la spécificité de l'approche de l'objet artistique réside dans sa qualité perceptuelle<sup>41</sup>. Elle doit donc constituer un objectif privilégié lors de l'élaboration d'activités pédagogiques dans un musée d'art ; il n'est donc pas surprenant de la retrouver dans certains aspects essentiels relevés au cours de mon analyse de l'atelier élaboré pour l'exposition *Aloys Perregaux, une rétrospective*.

D'une part, cela nous renvoie à l'une des stratégies de verbalisation mentionnées plus haut. En effet, l'étude de Csikszentmihalyi et Robinson montre bien que cette dimension perceptuelle peut s'exprimer à travers un discours descriptif, en

<sup>40</sup> CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, pp. 29-33.

<sup>41</sup> CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990, pp. 29-33, HOOPER-GREENHILL 1991 (2), p. 98.

apparence banal, mais qui en réalité évoque et donne forme à la perception sensorielle vécue par le visiteur. Cela justifie l'idée que la description est bien une phase essentielle de l'approche d'une œuvre d'art, en permettant non seulement au visiteur de se familiariser avec l'objet, mais également une exploration sensorielle de ses caractéristiques physiques.

D'autre part, cela explique et confirme la conception du musée d'art comme milieu pédagogique privilégié : en effet, en permettant l'accès à l'objet original, il induit une perception et un impact sensoriel, et donc une expérience esthétique, qualitativement supérieurs<sup>42</sup>.

### SYNTHÈSE

Les différents arguments abordés précédemment soulèvent tous une même exigence : au lieu d'imposer immédiatement un discours spécialisé au visiteur, ce qui lui impose un rôle passif, il faut le stimuler intellectuellement pour qu'il crée lui-même une interaction avec l'œuvre d'art.

Cela pose une question essentielle aux pratiques d'accueil des publics dans les musées ; en effet, la visite guidée traditionnelle, qui constitue l'offre principale dans la plupart des musées, est, si on la considère dans sa forme stricte, une stratégie basée sur le contenu du discours du guide qui laisse peu ou pas du tout la parole aux visiteurs. En d'autres termes, le guide (ou son discours) se situe entre le visiteur et l'objet et l'empêche d'y avoir accès directement. Or, plutôt que d'abolir une pratique souvent liée non seulement à une forte demande du public mais également à des impératifs de ressources humaines et financières, on peut également profiter de la marge d'exercice qu'elle laisse pour tendre vers une visite plus « accompagnée » que guidée.

Ainsi, le guide, attentif aux compétences, attentes et affinités de son public pourra chercher à lui donner la parole, en posant des questions ou en l'incitant à commenter ou à poser des questions lui-même. Pratiquement, cela peut s'avérer délicat, surtout avec

---

<sup>42</sup> HOOPER-GREENHILL 1991 (2), pp. 98-111.

des publics adolescents et adultes qui n'ont soit pas envie soit pas l'habitude d'intervenir dans des situations de ce type. Il est essentiel cependant, que ce soit verbal ou non de la part du visiteur, de l'amener à se sentir concerné personnellement dans la situation pédagogique pour l'inciter à créer un contact direct avec l'œuvre d'art. Ainsi le discours vient «alimenter» l'expérience muséale au lieu de s'y «substituer», et permet au visiteur de créer un dialogue avec l'objet.

Les stratégies exposées ici ne sont, nous l'avons vu, qu'une partie des résultats de la recherche ; ils se présentent en effet sous la forme d'un protocole en quatre plans (modes de fonctionnement, moyens [pratique et verbalisation], rythme, progression)<sup>43</sup>, car leur portée se veut globale. Si l'objectif principal de ce travail était de montrer la spécificité de l'approche de l'œuvre d'art dans un musée par rapport à d'autres types d'objet, il s'agissait également de comprendre qu'un atelier dans un musée d'art est avant tout une activité pédagogique comme une autre, se basant sur des principes propres à la pédagogie muséale en général ; en d'autres termes, elle constitue une situation pédagogique au même titre que toute activité dans d'autres types de musées. Mais plus que cela encore, les quatre plans de ce protocole veulent esquisser une dialectique de la découverte au sens large du terme et un sens critique de l'observation, qui sont de toute évidence des compétences applicables non seulement dans d'autres musées, mais également dans d'autres domaines de la vie.

## CONCLUSION

Esthétique et éducation ne sont donc pas contradictoires, bien au contraire, le musée d'art est ainsi un lieu favorable à l'apprentissage et ceci de deux manières qu'il faut distinguer : il donne évidemment accès à savoir factuel, celui qu'on acquiert à *propos* des œuvres d'art ; mais surtout il est l'occasion d'apprendre *comment* regarder, ou comment passer de *voir* à *regarder*. Si le

<sup>43</sup> FROIDEVAUX 2004, pp. 76-77.

premier type d'apprentissage est très positif, il n'est que peu valable sans le second comme nous l'avons vu plus haut, lequel est de l'ordre des compétences et permet une autonomie progressive du visiteur dans ses expériences muséales, l'un des objectifs fondamentaux de la pédagogie muséale<sup>44</sup>. Une véritable démarche pédagogique dans un musée d'art doit donc savoir mettre en valeur ces deux types d'apprentissage pour être véritablement éducative.

---

<sup>44</sup> ALLARD/BOUCHER, 1998, pp. 48-50, TILMAN/GROOTAERS 1994, pp. 54-60.

## INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

ALLARD/BOUCHER 1991

ALLARD Michel, BOUCHER Suzanne, *Le musée et l'école*, Québec : Hurtebise HMH, 1991.

ALT/GRIGGS 1984

ALT Michael B., GRIGGS Steven A., « Psychology and the museum visitor », in : *Manual of Curatorship. A guide to museum practice*, éd. par John M.A. Thompson [et al.], London ; Boston [etc.] : Butterworths, 1984, pp. 386-393.

BARRET 1994

BARRET Terry, « Principles for interpreting art », in : *Art Education*, vol. 47, n° 5, 1994, pp. 8-13.

BAZIN 1967

BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Lièges ; Bruxelles : Desoer, 1967.

BINETTE 1991

BINETTE Louise, « Réflexion sur l'apprentissage et la didactique du musée technique », in : *Musées*, vol. 13, n° 3, 1991, pp. 119-123.

BLAIS 1991

BLAIS Jean-Marc, « Les adolescents, les musées et l'approche inductive », in : *Musées*, vol. 13, n° 3, 1991, pp. 83-87.

BRÛLÉ-CURIE 1991

BRÛLÉ-CURIE Marie, « Famille et amis », in : *Musées*, vol. 13, n° 3, 1991, pp. 66-71.

BUFFET 1995

BUFFET Françoise, « Entre école et musée : le temps du partenariat culturel et éducatif ? », in : *Publics et Musées*, n° 7, janvier-juin, 1995, pp. 47-66.

BURDON 2000

BURDON Laurie, « Learning by doing : studio activities in an art museum », in : *Musée, culture et éducation. Museum, culture and education*, Michel Allard et Bernard Lefebvre éd., Montréal : Éditions Multimondes, 2000, pp. 133-141.

CASANOVA 1998

CASANOVA Françoise, « Une pratique interactive orale de l'histoire de l'art au Musée du Louvre : des jeunes s'entretiennent », in : *Publics et Musées*, n° 14, juillet-décembre, 1998, pp. 69-83.

CHAMBERLAND 1991

CHAMBERLAND Estelle, « La démarche de contextualisation du visiteur adulte », in : *Musées*, vol. 13, n° 3, 1991, pp. 72-77.

CSIKSZENTMIHALYI/ROBINSON 1990

CSIKSZENTMIHALYI Mihaly, ROBINSON Rick E., *The art of seeing*, Malibu, California : The J. Paul GettyTrust Office of Publications, 1990.

DARRAS 1998

DARRAS Bernard, « Éducation artistique et culturelle à l'école et au musée », in : *Publics et Musées*, n° 14, juillet-décembre, 1998, pp. 9-14.

DARRAS/KINDLER 1998

DARRAS Bernard, KINDLER Anna M., « Le musée, l'école et l'éducation artistique », in : *Publics et Musées*, n° 14, juillet-décembre, 1998, pp. 15-35.

DELOCHE 1985

DELOCHE Bernard, *Museologica. Contradictions et logique du musée*, Paris : J. Vrin ; Lyon : Institut interdisciplinaire d'études épistémologiques, 1985.

DUFRESNE-TASSÉ 1991 (1)

DUFRESNE-TASSÉ Colette, « Approches didactiques et âge des visiteurs », in : *Musées*, vol. 13, n° 3, 1991, pp. 58-60.

DUFRESNE-TASSÉ 1991 (2)

DUFRESNE-TASSÉE Colette, «L'éducation muséale, son rôle, sa spécificité, sa place parmi les autres fonctions du musée», in: *The Canadian Journal of Education. La Revue canadienne de l'éducation*, vol. 16, n° 3, 1991, pp. 251-257.

DUFRESNE-TASSÉ 1998

DUFRESNE-TASSÉE Colette [et al.], «Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l'expérience du visiteur adulte. Élaboration d'un instrument d'analyse», in: *The Canadian Journal of Education. La Revue canadienne de l'éducation*, vol. 23, n° 4, 1998, pp. 421-437.

DUFRESNE-TASSÉ 2000

DUFRESNE-TASSÉE Colette, SAUVÉ Monique, BANNA Nadia, LEPAGE Y., WELTZL-FAIRCHILD Andrea, «Le "thinking aloud" et l'apprentissage du visiteur adulte de type grand public», in: *Musée, culture et éducation. Museum, culture and education*, Michel Allard et Bernard Lefebvre éd., Montréal: Éditions Multimondes, 2000, pp. 159-176.

DZIEMIDOK 1988

DZIEMIDOK Bohdan, «Controversy about the aesthetic nature of art», in: *The British Journal of Aesthetics*, vol. 28, n° 1, 1988, pp. 1-17.

FABIANSKY 1990

FABIANSKY Marcin, «Iconography of the architecture of the ideal *musea* in the fifteenth to eighteenth centuries», in: *The Journal of the History of Collections*, vol. 2, n° 2, 1990, pp. 95-134.

FAIRCHILD 1996

FAIRCHILD Andrea, «Teaching for aesthetic experiences: what do school expect?», in: *Le musée, un projet éducatif*, Bernard Lefebvre et Michel Allard éd., Montréal: Les Éditions logiques, 1996, pp. 76-83.

FALK/DIERKING 1992

FALK John H., DIERKING Lynn D., *The museum experience*, Washington: Whalesback Books, 1992.

FINDLEN 1989

FINDLEN Paula, «The museum: its classical etymology and renaissance genealogy», in: *The Journal of the History of Collections*, vol. 1, n° 1, 1989, pp. 59-78.

FOREST 1991

FOREST Lina, «Élaboration d'une grille d'observation des habiletés intellectuelles mises en œuvre au musée chez les écoliers», in: *Musées*, vol. 13, n° 3, 1991, pp. 78-81.

FROIDEVAUX 2004

FROIDEVAUX Anne, *Pédagogie muséale. Protocole : activités pédagogiques pour enfants dans les musées d'art*, mémoire de licence non publié, 2004 (Université de Neuchâtel).

GAJARDO 2005

GAJARDO Anahy, «Entre école et musée: les visites scolaires: apprendre la diversité culturelle au musée ? des enseignantes au Musée d'ethnographie de Genève», in: *Cahier de la Sections des sciences de l'éducation. Pratique et théorie*, n° 108, 2005.

GOTTESDIENER 1992

GOTTESDIENER Hanna, «La lecture de textes dans les musées d'art», in: *Publics et Musées*, n° 1, mai 1992, pp. 75-88.

GOTTESDIENER 1999

GOTTESDIENER Hanna, «Psychologie sur la perception et l'appréciation de la peinture», in: *Peut-on apprendre à voir ?*, Laurent Gervereau éd., Paris: l'image/École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, pp. 264-269.

HOOPER-GREENHILL 1991 (1)

HOOPER-GREENHILL Eilean, «Learning and teaching with objects (a long history of teaching with objects)», in: *Musées*, vol. 13, n° 3, 1991, pp. 48-52.

HOOPER-GREENHILL 1991 (2)

HOOPER-GREENHILL Eilean, *Museum and gallery education*, Leicester, London, New York: Leicester University Press, 1991.

HUDSON 1975

HUDSON Kenneth, *A social history of museums. What the visitors thought*, London and Basingstoke : The Macmillan Press LTD, 1975.

JOLY 1999

JOLY Martine, «Analyse de l'image : résistance et fonction», in : *Peut-on apprendre à voir ?*, Laurent Gervereau éd., Paris : l'image/École nationale supérieure des beaux-arts, 1999, pp. 306-310.

LAMARCHE 1986

LAMARCHE Hélène, «Le potentiel éducatif des musées : détermination d'un modèle approprié aux musées d'art», in : *Musées et éducation : modèles d'utilisation des musées*, actes du colloque tenu à l'Université du Québec à Montréal, 30 octobre-1<sup>er</sup> novembre 1985, Montréal : Société des musées québécois, 1986, pp. 64-67.

LECHNER 1953

LECHNER Robert, *The aesthetic experience*, Chicago : Henry Regnery Company, 1953.

LEGENDRE 1993

LEGENDRE Renald, *Dictionnaire actuel de l'éducation*, Montréal, Larousse, 1988, 2<sup>e</sup> édition, Montréal : Guérin, Paris : ESKA, 1993.

LEHALLE 1991

LEHALLE Évelyne, «Histoire récente de l'action culturelle dans les musées (1970-1990)», in *Le futur antérieur des musées*, Danielle Benassayag éd., Paris : Les éditions du Renard, 1991, pp. 147-150.

MARTINEAU 1991

MARTINEAU Robert, «L'éducateur au musée : vers un savoir apprendre», in : *Musées*, vol. 13, n° 3, 1991, pp. 27-33.

MATON-HOWARTH 1990

MATON-HOWARTH Margriet, « Knowing objects through an alternative learning system: the philosophy, design and implementation of an interactive learning system for use in museums and heritage institutions », in : *Objects of knowledge*, Susan Pearce éd., London : The Athlone Press, 1990, pp. 174-203.

MEUNIER 2000

MEUNIER Anik, « L'interprétation dans les équipements muséologiques à caractère scientifique », in : *Musée, culture et éducation. Museum, culture and education*, Michel Allard et Bernard Lefebvre éd., Montréal : Éditions Multimondes, 2000, pp. 57-77.

MITTLER 1980

MITTLER Gene A., « Learning to look, looking to learn : a proposed approach to art appreciation at the secondary school level », in : *Art Education*, vol. 33, n° 3, 1980, pp. 17-21.

MUELDER EATON 1994

MUELDER EATON Marcia, « Philosophical aesthetics : a way of knowing and its limits », in : *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 8, n° 3, 1994, pp. 19-31.

NEWSOM/SILVER 1978

NEWSOM Barbara Y., SILVER Adele S. (dir.), *The art museum as educator*, Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1978.

PFENNINGER 2000

PFENNINGER Margaret, « Ateliers apéritifs : réflexion sur une structure pédagogique expérimentale à partir de quelques exemples », in : *Musée, culture et éducation. Museum, culture and education*, Michel Allard et Bernard Lefebvre éd., Montréal : Éditions Multimondes, 2000, pp. 125-132.

POULOT 2002

POULOT Dominique, « Musées et expositions des origines à nos jours », in : *Sciences humaines*, n° 37, juin-août, 2002, pp. 52-55.

REBÉRIOUX 1991

REBÉRIOUX Madeleine, «Le musée, lieu d'apprentissage», in : *Le futur antérieur des musées*, Danielle Benassayag éd., Paris : Les éditions du Renard, 1991, pp. 121-129.

SAUVÉ 1996

SAUVÉ Monique, «Résultats préliminaires d'une investigation du fonctionnement affectif du visiteur adulte au musée», in : *Le musée, un projet éducatif*, Bernard Lefebvre et Michel Allard éd., Montréal : Les Éditions logiques, 1996, pp. 181-192.

SCHAER 1993

SCHAER Roland, *L'invention des musées*, Paris : Gallimard, 1993.

TILMAN/GROOTAERS 1994

TILMAN Francis, GROOTAERS Dominique, *Les chemins de la pédagogie. Guide des idées sur l'éducation et l'apprentissage*, Bruxelles : Vie ouvrière, 1994.

UZZELL 1992

UZZELL David, «Les approches sociocognitives de l'évaluation des expositions», in : *Publics et Musées*, n° 1, mai 1992, pp. 107-121.

WELTZL-FAIRCHILD 1991 (1)

WELTZL-FAIRCHILD Andrea, «Phenomenological description : an instrument to elicit aesthetic response», in : *Musées*, vol. 13, n° 3, 1991, pp. 141-147.

WELTZL-FAIRCHILD 1991 (2)

WELTZL-FAIRCHILD Andrea, «Describing aesthetic experience : creating a model», in : *The Canadian Journal of Education. La Revue Canadienne de l'Éducation*, vol. 16, n° 3, 1991, pp. 267-280.

WELTZL-FAIRCHILD 1995

WELTZL-FAIRCHILD Andrea, «The museum as a medium in the aesthetic response of schoolchildren», in : *Museum, media, message*, Eilean Hooper-Greenhill éd., London, New York : Routledge, 1995, pp. 213-222.

WELTZL-FAIRCHILD EMOND 2000

WELTZL-FAIRCHILD Andrea, EMOND Anne-Marie, « Oh, That's beautiful ! Or consonance and the adult museum visitor », in : *Musée, culture et éducation. Museum, culture and education*, Michel Allard et Bernard Lefebvre éd., Montréal : Éditions Multimondes, 2000, pp. 143-152.

WOLFF 1983

WOLFF Janet, *Aesthetics and the sociology of art*, London : George Allen and Unwin, 1983.

WOODFORD 1983

WOODFORD Susan, *Looking at pictures*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983.

## TABLE DES MATIÈRES

### **Andreas Bräm**

Schatzräume. Sakristeien und Schatzkammern gotischer  
Kathedralen Frankreichs .....9

### **Edda Guglielmetti et Marie-Dominique Sanchez**

De l'oubli à la lumière : Trois vitraux *Tiffany* en Suisse  
dessinés par Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938).....61

### **Valentine von Fellenberg**

Hermann Rupf und Paul Klee.  
Der Sammler und der Künstler .....91

### **Anne Froidevaux**

Le paradoxe du musée d'art :  
entre esthétique et éducation.....183

**thesis 1, 2002** Brigitte Roux, «Le trésor, image de la mémoire»; Etienne Anheim, «Portrait de l'évêque en collectionneur: Richard de Bury (1287-1345) et son *Philobiblon*» **thesis 2, 2003** Hans-Joachim Schmidt, «Le roi et son trésor. Fonction de la puissance royale pendant le haut Moyen Âge»; *Chronique de l'IHAM thesis 3, 2003* Adrian Stähli, «La collection d'œuvres d'art grecques dans le temple de Concordia à Rome»; Régine Bonnefoit, «L'univers dans un tiroir. La fortune des cabinets de curiosités dans l'art contemporain» **thesis 4, 2004** Jennifer John, «Bildwechsel. Die Integration der Kategorie "Geschlecht" in Kunstmuseen»; Katharina Ammann, «Videokunst ausstellen — Problematik und Relevanz der Präsentation»; Matthias Fischer, «Ferdinand Hodler — Permanent Expositionen. Das künstlerische und kunstpolitische Umfeld in Genf von 1871 bis 1900»; Barbara Bader, «Künstlerbücher: Von Institutionskritik zu Institutionalisierung»; Daniel A. Walser & Peter Stohler, «Kunst im Un-Privaten. Das "Un-Private Home" als Ort der Kunstvermittlung. Betrachtungen zu einem neuartigen Phänomen» **thesis 5-6, 2004-2005** Laurence Terrier, «Se souvenir de Charlemagne au XII<sup>e</sup> siècle»; Sophie Schaller Wu, «Le sens de la collection chez Renaut»; Waldemar Deluga, «Die Ikonensammlungen in Lemberg um die Wende des 19. und des 20. Jahrhunderts»; Federica Martini, «La collezione Saatchi, una collezione a episodi»; Maurice Godelier, «Des choses que l'on donne, des choses que l'on vend et de celles qu'il ne faut ni vendre ni donner, mais garder pour transmettre»; Philippe Cordez, De la pratique des trésors, du Moyen Âge central à l'époque moderne (Compte-rendu du colloque *Vom Umgang mit Schätzen*, Krems an der Donau, 28-30 octobre 2004) **thesis 7, 2005** Pierre-Yves LE POGAM, «Les inventaires du trésor pontifical entre la fin du XIII<sup>e</sup> siècle et le début du XIV<sup>e</sup> siècle (1295, 1304, 1311). Pour une réédition et une confrontation»; Valentine VON FELLEBERG, «Kritische Betrachtung einer Sammlerdarstellung am Beispiel von Hermann Rumpf (1880 - 1962)»; Alain LONFAT, «Le musée, la surface commerciale, le client. Regards sur l'accumulation et la collection»; Hans-Joachim Schmidt, compte-rendu de Matthias Hardt, Gold und Herrschaft. Die Schätze europäischer Könige und Fürsten im ersten Jahrtausend (Europa im Mittelalter. Abhandlungen und Beiträge zur historischen Komparatistik, 6), Berlin : Akademie Verlag, 2004.

## **Andreas Bräm**

Schatzräume. Sakristeien und Schatzkammern  
gotischer Kathedralen Frankreichs .....9

## **Edda Guglielmetti et Marie-Dominique Sanchez**

De l'oubli à la lumière: Trois vitraux *Tiffany* en Suisse  
dessinés par Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938) .....61

## **Valentine von Fellenberg**

Hermann Rupf und Paul Klee  
Der Sammler und der Künstler.....91

## **Anne Froidevaux**

Le paradoxe du musée d'art:  
entre esthétique et éducation .....183