

Vom Wohnzimmer ins Museum: ein Rückblick

Von Susanne Friedli

Aus dem Ausstellungskatalog «Rectangle and Square». *Rupf Collection II*

Hermann und Margrit Rupf waren sich früh bewusst, dass eine Sammlung wie die ihre der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden und in eine geeignete Institution überführt werden sollte. Den Grundstein für seine Sammlung legte Hermann Rupf (1880–1962) in den Jahren 1907/08 mit ersten Erwerbungen von Derain, Friesz, Picasso und Braque. Bereits um die Jahrhundertwende lernte Rupf den späteren Pariser Kunsthändler Daniel-Henry Kahnweiler kennen. Mit ihm verband ihn von Anfang an das Interesse an zeitgenössischer Kunst. Regelmäßig führten Einkaufsreisen den Berner Mercerie-Besitzer nach Paris. Er traf Kahnweiler in dessen Galerie und begleitete ihn bei Besuchen in die Künstlerateliers. So besass er um 1915 bereits eine erlesene Gruppe von fast dreissig kubistischen Werken von Picasso, Braque, Gris und Léger. Auch für die lokale Kunstszene hat sich Rupf engagiert und Kunstschaaffende regelmäßig finanziell und moralisch unterstützt. Mit dem mit Bern verbundenen Paul Klee stand er ebenfalls in freundschaftlichem Kontakt; Geburtstage und Weihnachten waren Anlässe, die der Künstler mit gewidmeten Arbeiten für Margrit und Hermann Rupf quittierte. Gleichzeitig gelangten durch Rupfs Mitgliedschaft in der Klee-Gesellschaft zwischen 1946 und 1952 vorübergehend über 140 Werke Klees in die Sammlung Rupf. Es erstaunt somit nicht, dass die Sammlung des Ehepaars Rupf zu Beginn der 1950er Jahre mit rund 190 Arbeiten Klees weit mehr umfasste, als was dann schließlich 1954 respektive beim Tod der Stifter ins Stiftungsgut überging. Heute finden sich noch gerade 17 Werke von Paul Klee in der Sammlung Rupf. Ausschlaggebend für die radikale Reduktion des Klee-Bestandes war unter anderem die Einschätzung des damaligen Museumsdirektors Professor Max Huggler, welcher mit der zu jener Zeit am Kunstmuseum Bern beheimateten Paul-Klee-Stiftung bereits über genügend Werke Paul Klees zu verfügen glaubte. Auch von anderen Werken hat sich Rupf noch vor der Errichtung der Stiftung wieder getrennt und durch Schenkungen und Verkäufe seine Sammlung modifiziert.

Bereits Mitte der 1930er Jahre suchte das Ehepaar Rupf aktiv nach einem zukünftigen Platz für seine Sammlung. Die ersten Gespräche führte Hermann Rupf mit Vertretern der Industriestadt Biel, mit der er geschäftlich verbunden war. Die jahrelangen Verhandlungen über die Übernahmbedingungen seines Schenkungsangebotes scheiterten, die Skepsis gegenüber einem Konglomerat von zeitgenössischer Kunst war zu groß, und die Stadt tat sich mit dem Bereitstellen entsprechender Räumlichkeiten schwer. Fast zwanzig Jahre später, nämlich 1954, konnte Hermann Rupf schließlich die Hermann und Margrit Rupf-Stiftung mit Sitz im Kunstmuseum Bern gründen. Der Stiftungsrat konstituierte sich um Hermann Rupf als Präsidenten, die Mitglieder waren seine Frau Margrit Rupf-Wirz, Professor Max Huggler, Direktor des Kunstmuseums, Dr. Emilio Albisetti, stellvertretender Direktor der Spar- und Leihkasse Bern und der Bieler Kaufmann und Bruder von Margrit Rupf, Alwin Wirz. 1961 wurde der Stiftungsrat um zwei weitere Mitglieder erweitert; er besteht bis heute aus sieben Personen.

Zum Stiftungsgut, das nach dem Tod der Stifter ans Kunstmuseum Bern ging, gehörten 41 Gemälde, 14 Plastiken, 23 Zeichnungen, 149 grafische Blätter sowie 32 Bücher mit Originalgrafik. Gleichzeitig überließen die Rupfs auch ihr übriges Vermögen der Stiftung und gewährleisteten somit, dass auch in Zukunft Erwerbungen getätigt werden konnten.

Die ersten Jahre der Rupf-Stiftung

Ziel und Zweck der Stiftung wird in der Urkunde vom 16. Dezember 1954 formuliert: „Der Zweck der Stiftung besteht in der Erhaltung, Ergänzung und Erweiterung der gewidmeten Kunstsammlung der eingangsgenannten Stifter.“ 1956 wurde die Sammlung katalogisiert und erstmals im Kunstmuseum Bern ausgestellt. Hermann Rupf verfolgte aktiv die ersten Jahre der Stiftung, machte sich Gedanken zum Verkauf von Werken. 1961 starb Margrit Rupf, ihr Ehemann folgte ihr ein Jahr später. Fortan war es dem Stiftungsrat überlassen, Ankäufe zu tätigen. Bald finden sich die ersten Einträge zu den Neuerwerbungen im Inventarbuch: 1963 konnte Henri Laurens *Compotier et pipe* (1918) als Ergänzung zu einer bereits beachtlichen Gruppe von Skulpturen und Papierarbeiten des Künstlers erworben werden. 1964 wurde ein Relief von Hans Arp angekauft, 1965 kamen weitere Blätter von Henri Laurens dazu. Nachdem der Stiftungsrat bisher nur Arbeiten von Künstlern erworben hatte, die bereits in der Sammlung vertreten waren,

KUNSTMUSEUM BERN
MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8-12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE
SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

wurde im selben Jahr – unter der Leitung des Museumsdirektors Hugo Wagner – der Ankaufsvorschlag von Lyonel Feiningers *Architektur mit Sternen* (1927) erstmals kontrovers diskutiert. Im Kontext mit den bereits im Stiftungsgut vertretenen Werken von Klee und Kandinsky und der Zusage des Kunstmuseums über eine finanzielle Beteiligung konnte der bestehenden Künstlerliste mit einem kleinen Gemälde von Lyonel Feininger ein neuer Name hinzugefügt werden.

Gleichzeitig gaben in den ersten Jahren der Stiftung auch Werke Anlass zu Diskussionen, die Hermann Rupf nicht dem Stiftungsgut übergeben hatte und über deren Bestimmung Unklarheit herrschte. Auf diese Weise gelangten einige Werke als Schenkung ans Kunstmuseum, andere wiederum wurden verkauft – wie beispielsweise afrikanische Masken – oder nachträglich noch ins Stiftungsgut aufgenommen, wie Eugène de Kermadec' *Nu devant une table* (1933) und das Porträt Hermann Rupfs von Anton Raederscheidt aus dem Jahr 1947.

Die Politik der 1970er Jahre

Mehr als zehn Jahre nach dem Tod der Stifter wurde 1973 im Stiftungsrat erstmals die Frage nach einer zukünftigen Ankaufspolitik gestellt und intensiv diskutiert. Laut der Stiftungsurkunde machte Rupf seinen Erben keine Vorgaben: „Auf Beschluss des Stiftungsrates hin können aus dem Stiftungsvermögen jederzeit weitere Kunstgegenstände zur Ergänzung der Sammlung angeschafft werden.“ Der Stiftungsrat war sich einig, analog der Sammlung Rupf nach einem „einheitlichen Konzept“ Werkgruppen einzelner Künstler zu erwerben. Im darauffolgenden Jahr wurde die Absicht bestätigt, nicht nur Werke zu bestehenden Gruppen hinzuzukaufen, sondern dem Stiftungsgut auch neue Namen zuzuführen. Die Sammlung Rupf darf nicht als etwas Abgeschlossenes betrachtet werden, sondern soll sich in Absprache mit dem Kunstmuseum weiterentwickeln. Das Interesse an Werken von Alfred Jensen, Meret Oppenheim, Dieter Roth und Franz Eggenschwiler wurde im Stiftungsrat 1974 explizit formuliert. Kurz darauf verzeichnet die Stiftung den Erwerb dreier Arbeiten von Meret Oppenheim. Im selben Jahr bot sich die Gelegenheit, mit unvorhergesehenen Mitteln aus einem Schadensfall, Kandinskys Gouache *Strasse von Tunis* (1904) anzukaufen. Mit einer großen Arbeit von Alfred Jensen, *Rectangle and Square* (1968) und Ad Reinhardts *Painting (Diptych)* (1957) betrat die Stiftung 1975 erneut künstlerisches Neuland, 1976 folgten Blätter von Josef Albers sowie ein Gemälde von Fernand Léger, *Fragment Mécanique* (1943/44), dessen Finanzierung Dank einer Schadenersatzzahlung für eine Leihgabe gesichert werden konnte. Mit Alexander Calder und René Magritte fielen weitere, bisher in der Sammlung nicht vertretene Namen, die jedoch nicht weiter verfolgt wurden. Einen grossen Verlust musste die Stiftung auch 1976 verbuchen, als aus dem Kunstmuseum zwei Aquarelle von Paul Klee entwendet wurden. Dies waren die beiden Blätter aus dem Jahre 1915 *mit dem braunen* aus der Sammlung des Kunstmuseums sowie *Der Niesen* aus der Sammlung Rupf. Erst nach 25 Jahren tauchten die Werke wieder auf und konnten schliesslich 2005 unversehrt ins Stiftungsgut überführt werden.

Objektkunst und Bern-Bezug

1977 wurde die Diskussion um die Ankaufsstrategie erneut aufgerollt. Anstoß dazu gab ein Statement des damaligen Konservators der Paul-Klee-Stiftung, Jürgen Glaesemer: "[...] neben gezielten Ankäufen klassischer Werke von Künstlern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Sammlungstätigkeit auch im Rahmen der aktuellen Kunst im Sinne des Ehepaars Rupf fortzusetzen. Da auch die Sammlung Rupf sich nachdrücklich auf einige Schwerpunkte der damaligen Gegenwartskunst konzentrierte, wäre es denkbar, die Sammlung im Gebiet der zeitgenössischen Kunst in ähnlich konzentrierter Weise zu erweitern." Glaesemer versuchte eine Ankaufspolitik zu formulieren, die sich von anderen abgrenzte und gleichzeitig die finanziellen Möglichkeiten der Stiftung nicht außer Acht ließ. Sein Vorschlag lautete: Aufbau einer repräsentativen Sammlung von Objekten kleineren Formats mit dem Schwerpunkt Schweizer Kunst. Eggenschwiler, Thomkins, Roth, Raetz; Klassiker wie Cornell oder Man Ray hätten die Gruppe ergänzen können. Gleichzeitig verwies Glaesemer auch auf den Schwerpunkt Druckgrafik, der bisher weder im Kunstmuseum noch bei der Rupf-Stiftung konsequent verfolgt worden war. Seine Anregungen trugen Früchte: Von Franz Eggenschwiler, Rolf Iseli, Bernhard Luginbühl, Meret Oppenheim und Markus Raetz wurden Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre größere Werkgruppen grafischer Arbeiten erworben. Damit setzte die Stiftung einen Schwerpunkt in

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE

MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HÖDLERSTRASSE 8-12 CH-3000 BERN 7

T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE

T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Papierarbeiten von Künstlerinnen und Künstlern mit ganz spezifischem Bern-Bezug. Diese Erwerbungen stärkten gleichzeitig die bereits existierenden Bestände in der Sammlung des Kunstmuseums Bern. In Zusammenhang mit der Schenkung Sammlung Toni Gerber in den Jahren 1983 und 1993 gelangten parallel zu den Ankäufen der Rupf-Stiftung weit über zweihundert Papierarbeiten von Markus Raetz und ebenso viele von Franz Eggenschwiler ins Kunstmuseum. Auch bei Meret Oppenheim konnten Ankäufe der Stiftung mit dem Eingang des Legates der Künstlerin ans Kunstmuseum im Jahr 1986 ergänzt werden, sodass heute im Kunstmuseum Bern die wohl bedeutendste Gruppe von Werken Meret Oppenheims beheimatet ist. Der Aufbau einer Sammlung von Objektkunst, wie sie von Glaesemer formuliert wurde, ist – mit Ausnahme eines Objektes von Franz Eggenschwiler – nicht weiterverfolgt worden. Den Fokus richtete die Stiftung vor allem auf den Erwerb von Druckgrafik, was möglicherweise Ausdruck einer Vorsicht im Umgang mit den zur Verfügung stehenden finanziellen Mitteln war, obschon diese in den 1970er Jahren durch die Bewirtschaftung der stiftungseigenen Liegenschaft von 75'000 Schweizer Franken (1973) auf 120'000 Schweizer Franken (1981) gesteigert werden konnten. Dass jedoch fast nur noch Schweizer Kunst gesammelt würde – 1978 Samuel Buri, 1979 Peter Stein und Oscar Wiggli, 1980 unter anderem Theo Gerber und Otto Tschumi sowie 1981 Claude Sandoz –, monierte Hans Christoph von Tavel kurz nach seinem Eintritt als Museumsdirektor in den Stiftungsrat Rupf. „Es scheint mir, dass man durch die Beschränkung auf schweizerische, namentlich bernische Künstler von der sammlerischen Grundidee von Hermann und Margrit Rupf abgekommen ist.“ Von Tavel regte dann auch gleich an, die internationale Sammeltätigkeit wieder aufzunehmen, die Grafiksammlung fortzuführen sowie periodisch, alle zwei bis drei Jahre, den Erwerb eines Hauptwerkes ins Auge zu fassen.

Die 1980er Jahre: Malerei

Ein Blick auf die Erwerbungen der 1980er und 1990er Jahre spiegelt die fortan erneut offene Ausrichtung in der Ankaufspolitik wider. Zwar wurde die mittlere Generation Schweizer Kunstschafter, unter anderem mit Werken von Roland Werro (Ankäufe 1981, 1994), Richard Paul Lohse (Ankauf 1983), Hansjörg Glattfelder (Ankauf 1984), Jean Pfaff (Ankäufe 1985, 1991), Olivier Mosset (Ankauf 1989), Marcel Wyss (Ankauf 1990), Peter Stämpfli (Ankauf 1991), Pierre Haubensak (Ankauf 1992), Franz Fedier (Ankauf 1993), Gianfredo Camesi (Ankauf 1994) und Robert Müller (Ankauf 1996), weiter gesammelt. Mit Lohse, Glattfelder und Pfaff sind bedeutende Exponenten der konkreten Farbfeldmalerei im Stiftungsgut vertreten; Franz Fedier ist ein wichtiger Protagonist des Informel, dem gegenüber Olivier Mossets *Pharmacy* (1988) einen radikalen Kontrapunkt innerhalb der Malereipositionen darstellt. Parallel dazu konnte die Künstlerliste jedoch mit einigen internationalen Namen ergänzt werden: Im Zusammenhang mit dem Eingang eines großen Werkkomplexes aus der Sammlung von Toni Gerber ans Kunstmuseum konnte die Rupf-Stiftung 1983 und 1986 eine größere Gruppe von Werken von James Lee Byars erwerben. Eine Besonderheit im Stiftungsgut bildet eine Version aus dem Werkkomplex der *Honigpumpe* (1977) von Joseph Beuys, die 1987 aus Privatbesitz angekauft werden konnte.

Spuren von Ausstellungen

Dank eines großzügigen anonymen Legats zu Beginn der 1990er Jahre konnte die bereits bestehende Sammlung von Werken Hans Arps um wertvolle Skulpturen ergänzt werden. Eine große Schau des Kanadiers Royden Rabinowitch 1994 im Kunstmuseum Bern gab Anlass, eine repräsentative Gruppe von Skulpturen und Zeichnungen des Künstlers anzukaufen. Auch das Konglomerat von Werken Josef und Anni Albers' geht auf eine große Ausstellung im Kunstmuseum Bern von 1998/99 zurück. Mit Donald Judd, Joseph Kosuth, Brice Marden, Ad Reinhard und James Turrell einerseits sowie Piero Manzoni, Enrico Castellani, Lucio Fontana und Christian Megert andererseits gelang es dem Stiftungsrat in den 1990er Jahren, eine Gruppe von Künstlern der Minimal Art respektive der ZERO-Bewegung zusammenzustellen, die sich vor dem Hintergrund der ursprünglichen Sammlung Rupf als interessante Fortsetzung erweist. In der jüngeren Sammeltätigkeit findet sich durchaus ein Schwerpunkt in der Tradition konstruktiver und konzeptioneller Kunst – eine große Ilya-Kabakov-Schau im Kunstmuseum Bern führte beispielsweise 2001 zu einem Ankauf der Installation *The Children's Hospital* des russischen Konzeptkünstlers.

Veränderte Voraussetzungen

Kurz nach der Jahrtausendwende wurde im Stiftungsrat erneut intensiv über die Sammlungstätigkeit der Stiftung und deren Verhältnis zum Kunstmuseum diskutiert. Orientiert sich die Rupf-Stiftung an der Sammlungstätigkeit des Kunstmuseums oder verhält sie sich unabhängig? Wie will sich die Rupf-Stiftung im Verhältnis zu den übrigen im Kunstmuseum Bern beheimateten Stiftungen und vergleichbaren Institutionen positionieren? Die Diskussion um die Ankaufspolitik geht bis heute weiter, und das ist gut so. Das Sammeln aber bleibt eine große Herausforderung. Auch die Kunstpreise haben sich in den letzten Jahren nochmals stark verändert; an den Erwerb von Werken der klassischen Moderne ist heute mit den zur Verfügung stehenden Mitteln nicht mehr zu denken. Angesichts der Vielfalt der heutigen Sammlung – mit insgesamt über neunzig verschiedenen Künstlerinnen und Künstlern – ist es aber umso wichtiger, Schwerpunkte auszubauen, anstatt stets neue zu kreieren.

Um die Sammlungs- und Ankaufsstrategie gezielt weiterführen zu können, hat die Rupf-Stiftung 2007 ein entsprechendes Konzept verabschiedet:

- Ergänzung bestehender Werkgruppen der von Hermann und Margrit Rupf zusammen getragenen Sammlung.
- Ergänzung von Werkgruppen, die hauptsächlich durch die Stiftung (ab 1954) angelegt worden sind.
- Erwerbungen von zeitgenössischen Arbeiten jüngerer Generationen, deren Werke konzeptionell an die bisherigen Sammlungsschwerpunkte anknüpfen.

Selbstverständlich ist die Diskussion um die Ankaufspolitik damit nicht abgeschlossen – und darf auch nie abgeschlossen sein. Es gilt, die Sammlung immer wieder kritisch zu betrachten, einmal festgelegte Strategien von Zeit zu Zeit zu überprüfen und gegebenenfalls Korrekturen vorzunehmen. Die Stiftung muss sich mit junger, zeitgenössischer Kunst auseinandersetzen, ohne ‚modisch‘ zu werden, und gleichzeitig darf sie die durch das Ehepaar Rupf angelegte Basis nicht aus den Augen verlieren. Im Sinne dieses jüngst formulierten Leitsatzes konnte man in den vergangenen Jahren allen dreien der 2007 definierten Sammlungsschwerpunkte gerecht werden: 2009 wurde je eine Arbeit von Henri Laurens und André Derain erworben, womit der durch das Sammlerpaar initiierte Bestand erweitert werden konnte. Mit dem Ankauf einer Neon-Arbeit von Joseph Kosuth konnte der Bestand des Minimalismus- beziehungsweise Konzeptkünstlers um eine zweite Arbeit ergänzt werden – der Ankauf der dreiteiligen Arbeit *one and three mirrors* datiert von 1989. Mit Werkgruppen von Vaclav Pozarek und Florian Slotawa schließlich kommen zwei neue, unterschiedlichen Generationen angehörende Künstler hinzu. Beide verfolgen – wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise – eine dem Konstruktivismus verpflichtete und sich an der Minimal- und Konzeptkunst orientierende Arbeitsweise, was vor dem Hintergrund der im Kubismus angelegten Strategien eine interessante Fortsetzung darstellt. Schliesslich beschäftigen sich beide mit Raum, Architektur und Fragen der Skulptur.

Im Dialog mit der Sammlung

Slotawa reagiert mit seiner Arbeit *Berner Sockel* (2010) auf die bestehende Sammlung, indem er mit Mobiliar aus dem ehemaligen Haushalt von Margrit und Hermann Rupf sockelartige Unterbauten konstruiert: Der einstige Schminktisch von Margrit Rupf wird Teil des Sockels für Max Fueters Terrakottabüste Margrit Rupfs von 1922, und der Servierboy auf Rollen wird zum Unterbau für Hans Arps Blatt-Torso (1963). Diese direkte Auseinandersetzung erlaubt es, die heute auf über 1'100 Werknummern gewachsene Sammlung aus bisher ungewohnten Perspektiven und unter neuen Voraussetzungen zu erfahren und gleichzeitig auch zu überprüfen. Mit der Skulptur *a story about the sun and the moon and the chipboard removed to reveal the pearls of water* des norwegischen Künstlers Knut Henrik Henriksen betritt die Rupf-Stiftung noch einmal Neuland. Speziell für die Ausstellung im Kunstmuseum Bern entwickelt Henriksen eine ortsspezifische Arbeit. Sein Augenmerk richtet der Künstler auf die seit geraumer Zeit verdeckten und zugebauten Eckfenster des Ausstellungsgeschosses. Erfolgte die bauliche Massnahme vor einigen Jahren in Zusammenhang mit einem Ausstellungsprojekt, das explizit auf natürliches Licht verzichten wollte, gerieten die Gründe für den Eingriff – wie auch die darunter liegenden Fenster und das sich am Fensterglas bildende Kondenswasser – bald mit in Vergessenheit. Henriksen greift diese Situation auf, entfernt die ursprünglich provisorisch angelegten Wandelemente und hält sie uns – jedoch in veränderter Form – nochmals vor Augen. Den freien

KUNSTMUSEUM BERN

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE
MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HÖDLERSTRASSE 8-12 CH-3000 BERN 7
T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55
INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

MEDIEN-SERVICE

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE
T +41 31 328 09 19/44
PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH

Blick nach aussen verwehrt er uns – Sonnenfinsternis betitelt der Norweger denn auch seine Arbeit, deren Dimension und Materialität auf genau diesen Ort im Museum ausgerichtet ist. Die Ausdehnung der Kreisabschnitte entspricht der Raumhöhe, das Arbeitsmaterial ist das, was er vor Ort vorfindet. Die Wandplatten werden zersägt und in neuer Gestalt montiert. Der Künstler reagiert mit seiner Skulptur nicht nur auf die spezielle Situation der Ausstellungsräumlichkeiten, sondern markiert mit dem skulpturalen Eingriff die beiden Ecksituationen. Es ist auch das natürliche Licht, das plötzlich wieder ein Thema wird, das Sehen und nicht mehr nur Erahnen dessen, was ausserhalb des Ausstellungsraums liegt. Henriksen verführt uns mit Formen und Linien; man ist versucht, positive und negative Formen und Räume zusammenzuführen. Interessant ist das Spiel mit den sich überlagernden positiven und negativen Kreisabschnitten, die das menschliche Auge sofort zum imaginären Kreis zu vollenden sucht. Henriksens Skulptur spielt hier mit Formen und Linien, die in Wahrheit einzig unserer Imagination entsprechen. *a story about the sun and the moon and the chipboard removed to reveal the pearls of water* markiert nicht nur eine besondere Raumsituation, sondern erhält im Kontext der Ausstellung der Sammlung Rupf eine zusätzliche Bedeutungsebene. Die Skulptur reflektiert – wie der Mond das Sonnenlicht – zahlreiche Werke und Werkgruppen aus dem Stiftungsgut, die ebenso einer konstruktiv-konkreten Tradition verpflichtet sind. Dass die Arbeit später keine Inventar-Nummer erhält und aufgrund des ortsspezifischen Charakters nicht Teil der Sammlung werden kann, gehört zum Konzept. Dafür, dass Henriksens Projekt später nicht ganz in Vergessenheit gerät, sondern dennoch eine Spur in der Sammlungsgeschichte hinterlässt, ist gesorgt.