

**Von Max Ernst bis
Eduardo Chillida
Die Sammlung Wilfried
und Gisela Fitting**

Bearbeitet von Nicole Hartje-Grave

Herausgegeben vom Kunstmuseum Bonn und der
Professor Dr. med. Wilfried und Gisela Fitting Stiftung

Wienand

Inhalt

- 8** *Von der Liebe in den Dingen*
**Die Sammlung Wilfried
und Gisela Fitting**
Volker Adolphs und Stephan Berg
- 18** **Einführung und Dank**
Nicole Hartje-Grave
- 26** *»Er kommt in ein sehr
kultiviertes Haus [...]«*
**Die Sammlung Wilfried
und Gisela Fitting**
Nicole Hartje-Grave
- 65** **Katalog**
**Von Josef Albers
bis Victor Vasarely**
Meisterwerke der Sammlung Fitting
- 337** **Verzeichnis**
- 403 **Glossar**
409 **Literaturverzeichnis**
423 **Abbildungsnachweis**



Schnurr-Hut
1923
DLG Fitting DG 23

Die früheste Arbeit der Sammlung Fitting, die im weiteren Sinne auch zur Grafik zählt, ist die mit Tusche ausgeführte Gouache *Masque d'oiseau/Vogelmaske* [DLG Fitting Z 18] von 1918, die noch im selben Jahr als Vorzeichnung für das gleichnamige Relief diente und 1949 vom Künstlerfreund Karl Schmid auf einen Druckstock übertragen wurde.²⁶ Das Motiv reiht sich in die frühen Zeichnungen und Reliefs der Dada-Zeit ein, in der Arp Anregungen aus der Pflanzen- und Tierwelt stark vereinfacht und verfremdet. Der Kopf eines Vogels mit geöffnetem Schnabel und Auge lässt sich aus der grob umrissenen Form noch erahnen.²⁷

Die Besonderheit von Arps Grafik ist ihr unmittelbarer Bezug zur zeitgleich entstehenden Dichtung: Die Mehrzahl seiner grafischen Blätter erscheint in Zeitschriften oder als Illustrationen seiner eigenen Bücher und der seiner Künstlerfreunde. Die Illustrationen, ob sie nun abstrakt oder naturalistisch wie bei den *10 Holzschnitten* von 1920 oder bei der *Kleinen Menagerie* von 1955 sind, verstehen sich nicht als Ausschmückung oder Weitererzählung eines Gedichts oder einer Geschichte, sondern immer als fantasiereiche, freie künstlerische Interpretationen zur Steigerung und

26 Vgl. zu diesem Relief Rau 1981 (wie Anm. 3), S. 19, WVZ-Nr. 26 a. Die Zeichnung oder das Relief wurde später von dem Baseler Künstler Karl Schmid genutzt, um einen Druckstock anzufertigen, von dem eine unbekannte Anzahl von Abzügen genommen wird. Der Maler und Bildhauer Karl Schmid (1914–1998), seit 1945 an der Kunstgewerbeschule in Zürich, ist Arp über Jahrzehnte eng verbunden. Wegen seiner hervorragenden technischen Fähigkeiten überlässt Arp es seinem Freund Schmid, eine Anzahl seiner Werke in Holzschnitt zu übersetzen; vgl. Arntz 1980, S. 237.

27 Mit der Vogelmaske vergleichbar sind die Reliefs *Wald: Irdische Formen* [Rau 1981, WVZ-Nr. 15 a] und *Maske* [Rau 1981, WVZ-Nr. 23].

28 Für weitere Beispiele aus der Dada-Zeit vgl. Suter 2016 (wie Anm. 1), S. 64.

29 Vgl. Gronert, Stefan: »Die Kunst der Kooperation. Anmerkungen zur Bedeutung der mit Künstlerkollegen geschaffenen Arbeiten von Hans Arp«, in: *Hans Arp – Sophie Taeuber-Arp*, Ausst.-Kat. Stiftung Hans Arp, Bahnhof Rolandseck, Ostfildern 1996, S. 18–29, hier: S. 20.

30 Wie Eric Robertson schreibt, ist der Schnurrbart, als Abwandlung davon der Schnurrhut, eines der Leitmotive von Arp in den 1920er-Jahren. Für ihn bedeutet er nicht nur Sinnbild für Mann, sondern auch für die bürgerliche Kultur der Weimarer Republik. Während er bei George Grosz und John Heartfield die Kurzformel für den aufgeblasenen Bürger ist, sind Schnurrbärte bei Arp weniger politisch; vgl. Robertson, Eric: »Wunder des Alltags. Arps Objektsprache«, in: Ausst.-Kat. Rolandseck 2007/08 (wie Anm. 1), S. 86/87.

Erweiterung des Texts. Wie bei keinem anderen Künstler seiner Zeit überrascht bei Arp die Fähigkeit, Text und Illustration als Einheit zu empfinden. Vor allem zu den Publikationen der Dadaisten steuert er druckgrafische Arbeiten bei, so etwa zu den *Phantastischen Gebeten* (1916) von Richard Huelsenbeck und zu den *Vingt-cinq poèmes* (1918) von Tristan Tzara.²⁸ Die vielleicht bekannteste Künstlerkooperation ist die mit Kurt Schwitters, den er nach eigenen Angaben schon 1918 kennenlernt, und mit dessen Familie er den Sommer 1923 auf der Insel Rügen verbringt. Wie Stefan Gronert in seinem Beitrag über die Kooperationen Arps schreibt, verfassen sie zusammen Gedichte, kleine Erzählungen und Collagen.²⁹ Darüber hinaus integriert Schwitters drei Werke von Arp in seinen legendären Merz-Bau, zudem ist Arp mehrfach in dessen Zeitschrift *Merz* vertreten. Die fünfte Ausgabe von *Merz* im Jahr 1923 ist dann ausschließlich

den *7 Arpaden* gewidmet, von denen *Schnurr-Hut* [DLG Fitting DG 23] aus der Sammlung Fitting das erste Blatt darstellt.³⁰ Im Unterschied zu den barock anmutenden, eng verzweigten Arbeiten der frühen Dada-Zeit liegt hier der Schwerpunkt auf dem Verhältnis von Figur und Grund. Den Reliefs aus den Zwanzigerjahren vergleichbar, gewinnt selbst die leere Fläche eine Bedeutung. Durch die erzielte Spannung von begleitendem Titel und Motiv gehören die *7 Arpaden* zu den wichtigsten grafischen Arbeiten dieser Zeit.



Figuration (Trois elements)/Figuration (Drei Elemente)
um 1924/25
DLG Fitting DG 216



Feuilles, couleur lumière
1953-54
DLG Fitting DG 57



Les amaryllis
1958
DLG Fitting DG 62



Fleurs
1951
DLG Fitting DG 41

17 Georges Braque: *Le double bouquet*, 1948–52, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm, Privatsammlung Genf. Eine Abbildung befindet sich in: *Georges Braque 1882–1963*, Ausst.-Kat. Grand Palais, Paris, Museum of Fine Arts Houston, Paris 2013, S. 184, Abb. 3. Das Gemälde *Die Amaryllis* (Öl auf Leinwand, 55 x 47 cm, Privatbesitz Paris) stammt, ebenso wie die Grafik, von 1958.

18 Markus Müller hat diesen Prozess der Vereinfachung für das Gemälde und die Farblithografie *Gestirn und Vogel* durchgespielt; vgl. Müller in: Ausst.-Kat. Apolda 2016 (wie Anm. 5), S. 38.

DG 62], sind wie keine andere grafische Werkgruppe in engem Bezug zur zeitgleichen Malerei entstanden. Zu beiden Blättern gibt es im malerischen Schaffen exakte Entsprechungen: zur letztgenannten Grafik etwa das Gemälde *Le double bouquet* von 1949–52, in dem Braque dieselbe Blumen vase zum Motiv macht.¹⁷ Durch das schwere Impasto der dick aufgetragenen Ölfarbe schafft er im Gemälde eine reliefartige Darstellung des Blumenstraußes. Interessant ist nun zu beobachten, wie er das Motiv für die grafische Umsetzung verändert.¹⁸ Zum einen reduziert er die im Gemälde ohnehin schon wenigen Farben auf die drei Töne Ocker, Olivgrün und Weiß; zum anderen modifiziert er die räumliche Situation, indem er den mit einem Tuch bedeckten Tisch zur einfachen Stellfläche zurücknimmt. Den pastosen, auf malerische Materialität zielenden Auftrag der Ölfarbe ersetzt Braque durch das Verfahren der Blindprägung in der Grafik, wodurch das Papier eine unregelmäßige, raue Struktur erhält. Dabei geht es ihm nicht um die Nachbildung der Blattstruktur oder der des

Das Exil im schweizerischen Saint-Prex und der künstlerische Neuanfang – Die Entwicklung der *Variationen über ein landschaftliches Thema*

Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs im August 1914 muss Jawlensky als unerwünschter russischer Staatsbürger die Kunstmetropole München von einem Tag auf den anderen verlassen. Zuflucht findet er dank seines langjährigen Freunds Chruschtschow aus Lausanne in dem kleinen Ort Saint-Prex am Genfer See in der Schweiz.⁴ Die Ausweisung aus Deutschland bedeutet für Jawlenskys Werk eine tiefe Zäsur. In seinem schweizerischen Exil lebt er im Vergleich zu seiner luxuriösen Schwabinger Wohnung mit Atelier bescheiden und vor allem isoliert und abgeschnitten von dem vertrauten sowie stimulierenden Umfeld in München. Diese Erfahrung und der Schock des Kriegs mit all seinen Auswirkungen versetzen Jawlensky zunächst in einen Zustand künstlerischer Lähmung und innerer Einkehr. In seinen Lebenserinnerungen von 1937 schildert er die neue Lebenssituation: »Unser Wohnung war sehr klein, und ich hatte kein eigenes Zimmer, nur ein Fenster, das war sozusagen mir. Aber meine Seele war durch all diese schrecklichen Erlebnisse so düster und unglücklich, dass ich froh war, ruhig an dem Fenster sitzen zu können, um meine Gefühle und meine Gedanken zu sammeln.«⁵

Die mit der Flucht in die Schweiz verbundene Änderung der Lebensumstände hat weitreichende Folgen. Aus den thematischen Reihen der Vorkriegsjahre – Landschaften der bayrischen Voralpen und Porträts – wird die Bearbeitung eines Motivs in Form einer Serie und dies mit einer in der modernen Malerei zuvor nicht gekannten Intensität und Konsequenz. Darüber wie diese *Variationen* ihren Anfang nehmen, berichtet Jawlensky weiter in seinen Lebenserinnerungen: »Anfangs wollte ich in St. Prex weiterarbeiten, wie ich in München gearbeitet hatte. Aber etwas in meinem Inneren erlaubte mir nicht, die farbigen, sinnlichen Bilder zu malen. Meine Seele war durch vieles Leiden anders geworden, und das verlangte andere Formen und Farben zu finden, um das auszudrücken, was meine Seele bewegte. Ich fing an, meine sogenannten »Variationen über ein landschaftliches Thema«, die ich vom Fenster sah, zu malen. Und das waren ein paar Bäume, ein Weg und der Himmel. Ich fing an, etwas zu malen, um mit Farben auszudrücken, was mir die Natur soufflierte. In harter Arbeit und mit größter Spannung fand ich nach und nach die richtigen Farben und Formen, um auszudrücken, was mein geistiges Ich verlangte. Jeden Tag malte ich diese farbigen Variationen, immer inspiriert von der jeweiligen Naturstimmung zusammen mit meinem Geist.«⁶

4 Zu den ersten Jahren in der Schweiz und der Entstehung der *Variationen über ein landschaftliches Thema* vgl. Ausst.-Kat. Wiesbaden 1991 (wie Anm. 2), S. 157–162. – Alexej von Jawlensky, *Reisen, Freunde, Wandlungen*, hrsg. von Tayfun Belgin, Ausst.-Kat. Museum am Ostwall, Dortmund 1998, S. 59–63. – *Jawlensky in der Schweiz 1914–1921. Begegnungen mit Arp, Hodler, Janco, Klee, Lehmbruck, Richter, Taeuber-Arp*, bearb. von Angelika Affentranger-Kirchrath, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, Fondation de l'Hermitage, Lausanne, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Bern 2000, S. 15–32. – Rattemeyer, Volker (Hrsg.): *Jawlensky in Wiesbaden. Gemälde und graphische Arbeiten in der Kunstsammlung des Museums Wiesbaden*, Wiesbaden 2007, S. 20–23.

5 Zit. nach Ausst.-Kat. Wiesbaden 2014 (wie Anm. 1), S. 294/295.

6 Zit. nach Ausst.-Kat. Wiesbaden 2007 (wie Anm. 4), S. 20.



Variation
um 1916–17
DLG Fitting G 120



Gebirgswiese mit Fernsicht
um 1915
DLG Fitting Z 183

3 Die genannten Reiseorte sind u. a. Orliks Briefwechsel mit Marie von Gomperz zu entnehmen: Altaussee (1903), Kitzbühel (1910, 1913, 1926), Bad Gastein (1910, 1924), St. Moritz (1924), Partenkirchen (1916), Semmering, Niederösterreich (1915) und Wendelstein (1916); vgl. hierzu Rychlik, Otmar (Hrsg.): *Emil Orlik an Marie von Gomperz, Briefe 1902–1932*, Wien 1997. Zu den Reisen vgl. auch *Zwischen Japan und Amerika. Emil Orlik – ein Künstler der Jahrhundertwende*, bearb. von Agnes Matthias, Ausst.-Kat. Stiftung Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Bielefeld 2012.

4 Das Skizzenbuch von 1916 gehört zu den umfangreichen Orlik-Beständen des Kunstforums Ostdeutsche Galerie in Regensburg. Eine Vielzahl der Zeichnungen und Grafiken waren 1972 in einer Ausstellung zu sehen; vgl. *Emil Orlik. Zeichnungen und Druckgraphik von 1889–1932*, bearb. von Franz Matsche, Ausst.-Kat. des Adalbert Stifter Vereins, München in Zusammenarbeit mit dem Städtischen Kunstmuseum Bonn und der Villa Stuck, München, Passau 1972. Zu den vergleichbaren Landschaftsaquarellen vgl. ebd., S. 73–75, Nrn. 111, 112.

Reiseeindrücke werden zur Inspiration – Das Landschaftsaquarell der Sammlung Fitting

Die in Braun-, Blau-, Grün- und Rosétönen aquarellierte Landschaft *Gebirgswiese mit Fernsicht* [DLG Fitting Z 183] rückt das zum Mittelpunkt abfallende, mit Felsbrocken übersäte Hochplateau in den Vordergrund. In Nahsicht sind Gesteinsformationen und niedriges Buschwerk wiedergegeben, die mit dem Verlauf der Hänge zum Tal perspektivisch kleiner werden. Auch die farbliche Staffelung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund schafft Flächigkeit, die in ihrem Wechsel aus Nah- und Fernsicht den Landschaftseindruck bestimmt. Orlik setzt monochrome gegen gemusterte Farbfelder ab und übernimmt damit Stilelemente des japanischen Farbholzschnitts. Die Landschaft erscheint in diesem Spannungsgefüge lebendig und stimmungsvoll, losgelöst von der genauen Ortsbestimmung.

Obwohl die Landschaft als Sujet in Orliks Schaffen nicht sehr umfangreich vertreten ist und meist auch nicht namentlich lokalisiert werden kann, lässt sich in seiner Korrespondenz nachlesen, dass er gerne im Gebirge Ferien macht und sich dort erholt: Orte wie Altaussee in der Steiermark, Kitzbühel, Bad Gastein, St. Moritz, Partenkirchen, der Semmering,

der Dachstein und die Wendelsteinspitze werden in zahlreichen Briefen von Orlik selbst erwähnt und bieten eine mögliche Motivpalette für das Entstehen dieser Gebirgslandschaft.³ Eine Datierung um 1915 ergibt sich im Vergleich mit den zwei Aquarellen *Blick in ein Gebirgstal* (Abb. S. 285) und *Felswand* aus einem Skizzenbuch von 1916.⁴ Eine gleichartige Flächenbehandlung und Schattierung der Gesteinsformationen lässt sich vor allem bei der Gegenüberstellung mit dem Blatt *Felswand* feststellen. Bei dem Aquarell *Blick in ein Gebirgstal* ist hingegen die Tiefenstaffelung durch Linienführung und heller werdende Farben mit dem Fitting-Aquarell vergleichbar.

Birgit Ahrens



Emil Orlik: *Blick in ein Gebirgstal*
(aus dem Skizzenbuch), 1916
Aquarell, schwarze Kreide auf Papier, 20,3 x 13,7 cm
Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg



Visage de face
1965
DLG Fitting P 154



Dormeur
1956
DLG Fitting P 151



Tête au masque
1956
DLG Fitting P 153

zu kommen Gesichter [DLG Fitting P 152, DLG Fitting P 154], Eulen und Stiere. Auch aus dem Repertoire der Tiermotive stammt der 1952 datierte Teller mit einem Ziegenkopf im Profil [DLG Fitting P 142]. Das Haupt des Ziegenbocks ist dabei perfekt auf die begrenzte Fläche des Tellers projiziert und gewinnt durch die Farbgebung ein zusätzliches Gestaltungselement. Bei der Bemalung zeigt sich Picasso wie so oft als Virtuose der Vergegenwärtigung. Mit großer Sicherheit und Einfühlungsvermögen gelingt es ihm, durch die gewählten Farben Braun, Beige, Zinnober und Schwarz die dem Tier eigene Wucht und Angriffslust zu vermitteln.

Ebenfalls aus der Grafik stammt das Thema *Jacqueline au cheval* [DLG Fitting P 150], bei dem er das immer wiederkehrende, schematisierte Profil seiner Frau einem Gemälde auf der Staffelei und einem geöffneten Fenster gegenüberstellt.²⁵ Als Blickfang der gesamten Darstellung dient das weit geöffnete Auge der Frau, das wichtigste Instrument des Malers. Der Entwurf dieses Tellers stammt aus dem Jahr 1956 und gehört damit bereits zum einsetzenden Spätwerk des Künstlers. Schon hier ist Picasso auf dem besten Weg, sich zum Meister der formalen Verknappung zu entwickeln. So sind es nur wenige Linien, die ihm genügen, um der jungen Frau

²⁵ Vgl. hierzu die Farblithografie *L'Atelier de Cannes* vom 7. April 1956 [Bloch, George: *Pablo Picasso. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié 1904-1967*, Bern 1968, S. 180, WVZ-Nr. 794].



Visage géométrique
1956
DLG Fitting P 152