



14 AUSGEWÄHLTE WERKE

AUKTIONSVORSCHAU JUNI 2018

KETTERER  KUNST

AUKTIONEN IN MÜNCHEN

KATALOGE KOSTENFREI VERFÜGBAR AB

9. MAI

Klassische Moderne

07. + 09. Juni 2018

Kunst nach 1945 / Contemporary Art

08. + 09. Juni 2018

VORBESICHTIGUNG

AUSGEWÄHLTE WERKE

HAMBURG

03. Mai 17 – 20 Uhr

04. und 05. Mai 11 – 17 Uhr

Ketterer Kunst · Holstenwall 5 · +49 (0) 40 37 49 61 0

ZÜRICH

08. Mai 17 – 20 Uhr

09. und 10. Mai 11 – 18 Uhr

Galerie von Vertes · Bahnhofstrasse 16 · +49 (0) 89 55 244 0

FRANKFURT

15. und 16. Mai 11 – 18 Uhr

Galerie Schwind · Fahrgasse 8 · +49 (0) 89 55 244 0

DÜSSELDORF

18. Mai 17 – 20 Uhr

19. – 21. Mai 11 – 16 Uhr

Ketterer Kunst · Malkastenstraße 11 · +49 (0) 211 36 77 94 60

BERLIN

25. Mai 10 – 20 Uhr

26. – 30. Mai 10 – 18 Uhr

31. Mai 10 – 20 Uhr

Ketterer Kunst · Fasanenstraße 70 · +49 (0) 30 88 67 53 63

ALLE WERKE

MÜNCHEN

03. + 06. Juni 11 – 17 Uhr

04. Juni 10 – 19 Uhr

05. Juni 10 – 18 Uhr

7. + 8. Juni 10 – 17 Uhr (ausgewählte Werke)

Ketterer Kunst · Joseph-Wild-Straße 18 · +49 (0) 89 55 244 0



Folgen Sie uns auf Instagram

Umschlag: GÜNTER FRUHRUNK

Enge-Höhe-Tiefe-Breite · 1980 · Acryl auf Leinwand · 195 x 260 cm (76,8 x 102,4 in)
€ 70.000 – 90.000

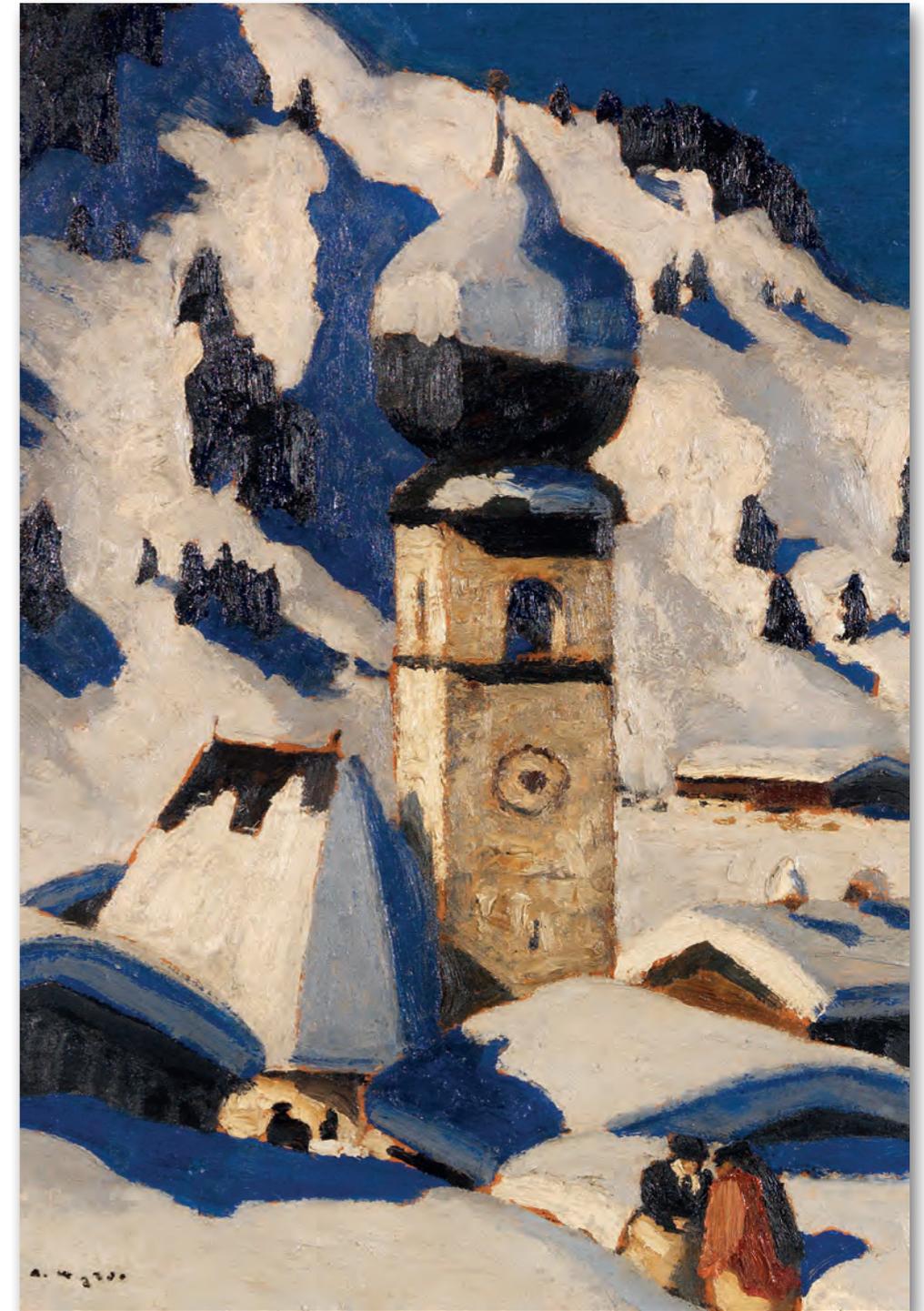
Rechts: ERNST WILHELM NAY

Purpurmelodie · Öl auf Leinwand · 1951 · 90 x 126 cm (35,4 x 49,6 in)
€ 200.000 – 300.000



1 | ALFONS WALDE · Aurach bei Kitzbühel

1926/28 · Öl auf Malpappe · 59,5 x 42,0 cm (23,4 x 16,5 in) · € 200.000 – 300.000



Wie keinem anderen gelingt es Alfons Walde, die Kitzbüheler Alpenlandschaft so in Szene zu setzen, dass man sofort von der Sehnsucht nach dieser weiß verschneiten Welt ergriffen wird. Das gleißende Sonnenlicht wirft lange, dunkle Schatten in den Schnee. Ein perfekter Wintertag lockt die Dorfgemeinschaft ins Freie für einen Plausch mit den Nachbarn. Walde erhebt das leuchtende Blau des Himmels und die strahlend weißen Schneemassen zum bestimmenden Bildelement seiner Komposition.

Walde ist ein Meister der Inszenierung dieses landschaftlichen Idylls, und letztendlich begründen die lichtdurchfluteten Winterlandschaften seinen Ruhm bereits schon zu Lebzeiten. Die summarische Auffassung der Fläche, die er aber durch eine gekonnte Pinselführung mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten aufbricht und belebt, zeigt seine künstlerische Progressivität im Rahmen einer stets dem Gegenständlichen verhafteten Malerei, die ihn zu einem der herausragenden Maler alpenländischer Folklore macht.

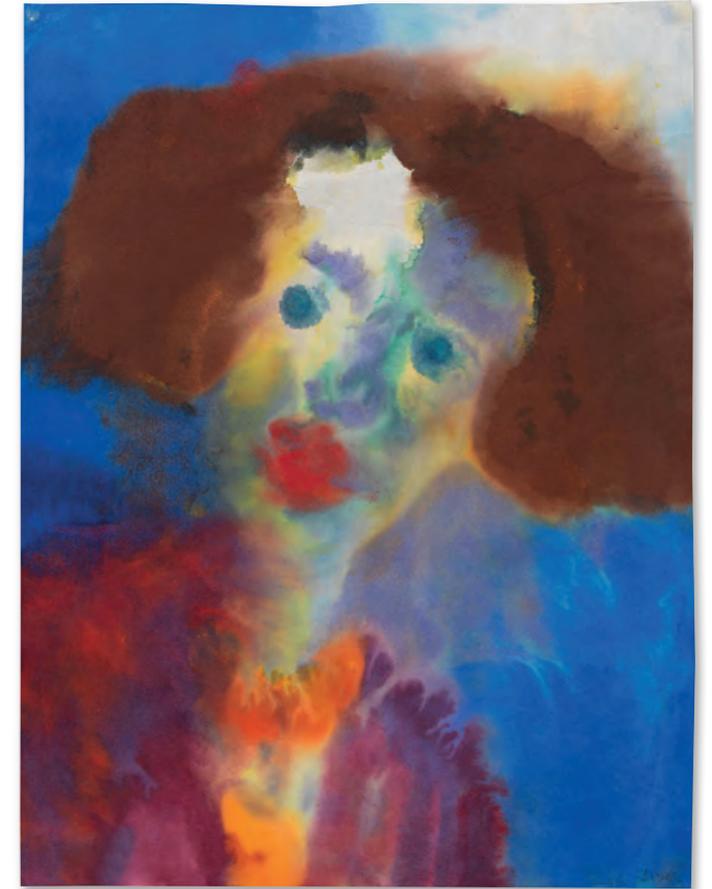
2 | EMIL NOLDE · Ada

1930/35 · Aquarell · 47,5 x 35,7 cm (18,7 x 14,1 in) · € 150.000 - 250.000

„Wenn ich sie, wie auch mich selbst, nicht oft gemalt habe, so doch lebt ihr feiner Sinn und ihr Wesen mit mir in allen meinen Bildern.“

Emil Nolde nach dem Tod seiner Frau Ada, 1946.

Die dänische Pastorentochter wurde 1879 im Dorf Resen nahe der Nordsee am Limfjord geboren, verbrachte die Kindheit auf der Insel Fünen; nach dem Tod des Vaters zog die Familie nach Kopenhagen. Ada war sehr musikalisch, sie spielte Klavier und erhielt eine Ausbildung in Gesang, auch Schauspielunterricht bei dem dänischen Schriftsteller und Regisseur Herman Bang mit ersten Rollen am Dagmartheater. In Kopenhagen bewegte sie sich im Freundeskreis um den späteren Polarforscher Knud Rasmussen. Nach ersten, mehr zufälligen Begegnungen 1901 in Nordseeland und Kopenhagen war die „junge beginnende Schauspielerin“ sogleich tief beeindruckt von der Künstlerpersönlichkeit und unkonventionellen Lebensart des weit älteren Malers. Schon im folgenden Frühjahr heirateten sie in der Kirche von Frederiksberg bei Kopenhagen, „ein einäugiger Pfarrer besorgte die Trauung“, erinnert er sich. Trotz ihrer langwierigen Erkrankung, einem Nierenleiden, mit häufigen Aufenthalten in Sanatorien, ihrer späteren Herzschwäche hat sie die künstlerische Entwicklung ihres Mannes stets unbedingt und selbstlos unterstützt, den Alltag wie das wechselvolle Künstlerleben organisiert, ihren Maler auf seinen fernen Reisen etwa in die Südsee oder nach Spanien begleitet, dabei sich selbst und eigene künstlerische Ambitionen zurückgestellt. Immerhin war sie 1913 auf der Weltausstellung in Gent mit eigenen Webarbeiten vertreten und erhielt als Auszeichnung eine Silbermedaille zugesprochen. Sie starb im Herbst 1946 unvermittelt bei einem Besuch im Niebüller Krankenhaus an einem plötzlichen Herzversagen. Das virtuos gemalte Aquarell in kräfti-

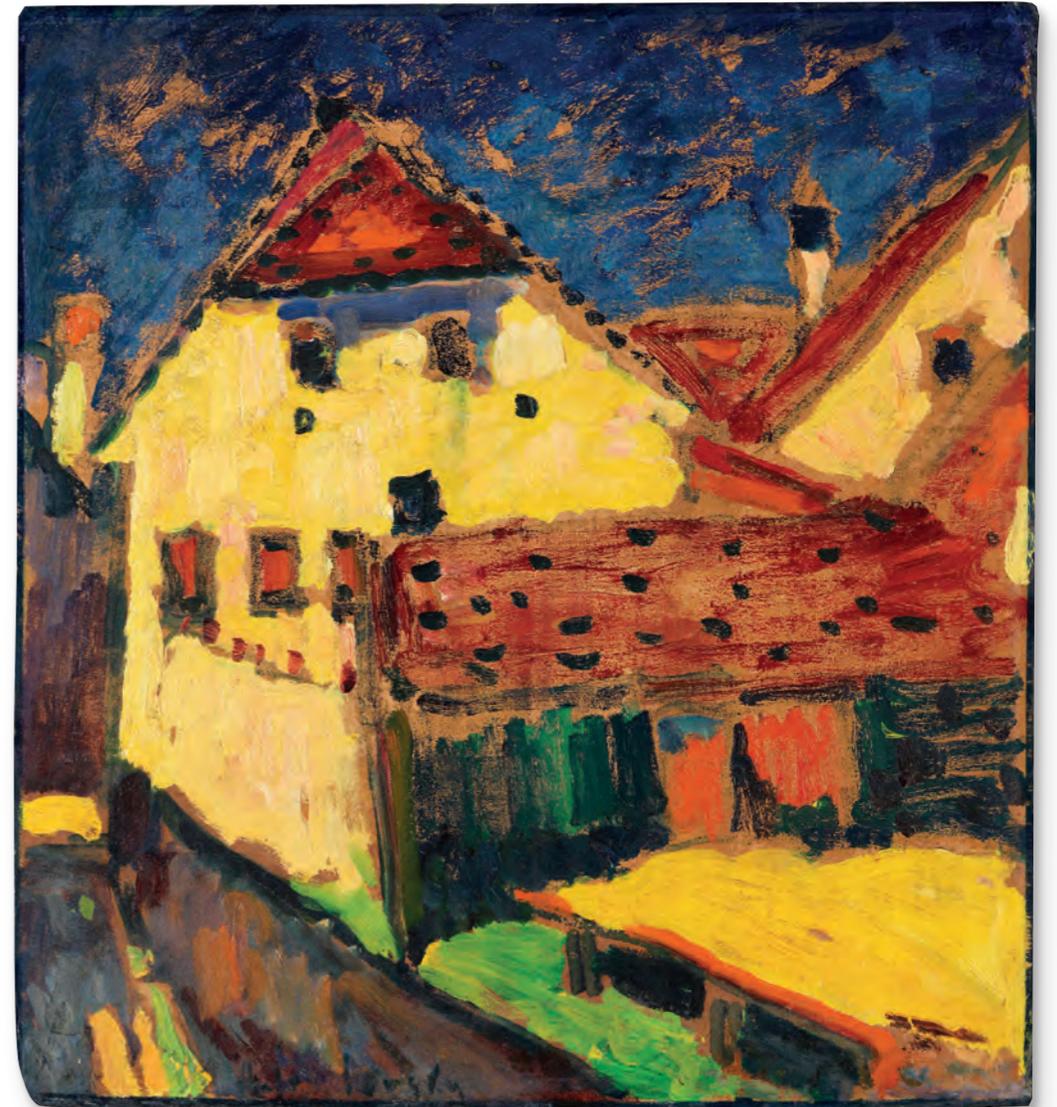


gen, leuchtenden Farben, wohl um 1930 entstanden, zeigt Ada ganz privat in direkter Frontalsicht, gleichsam als überraschende Momentaufnahme diagonal ins Bild gesetzt. Das kontrastreiche Aquarell ist ohne graphische Elemente im Schaffensvorgang selbst allein aus dem freien, malerischen Fluss der Farben erwachsen. „Farben waren mir ein Glück, und mir war es, als ob sie meine Hände liebten“, ist Nolde überzeugt. Der Maler hatte eine unmittelbar sinnliche, geradezu erotische Beziehung zur Farbe; sie wurde sein eigentliches, unabdingbares Gestaltungsmittel. Bei menschlichen Begegnungen werden selbst Stimmlagen als Farbwerte erlebt; „Dunkellila, Rostrot, Feuerrot und Graublau waren solche Stimmen“, bemerkt er. Unter Noldes Aquarellen mit konkreten wie frei erfundenen Bildnissen überwiegt bei weitem die Darstellung der Frau, doch nur eine begrenzte Zahl ist in strengem Sinn als eigentliches Porträt zu verstehen. Nolde suchte sich im Malvorgang von der äußeren Festlegung zu lösen und hat sich stets die Freiheit genommen, sich nicht eng von der Vorgabe leiten zu lassen, sondern in eigenwilliger Gestaltung das Bild zu entwickeln. Sowohl imaginativ als auch im gestalterischen Vorgang selbst suchte er einen Freiraum zu gewinnen, um allein dem persönlichen Drang und bildimmanenten Eigenheiten spontan folgen zu können. Die autonomen bildnerischen Abläufe und farblichen Klanggefüge, die von außen angestoßen sich im Malvorgang entwickelten, Zufälligkeiten und Reaktionen des Augenblicks führten zu einer eigenständigen Entfaltung des Bildes.

Manfred Reuther

3 | ALEXEJ VON JAWLENSKY · Gelbe Häuser

1909 · Öl auf Malkarton · 53,5 x 49,5 cm (21,0 x 19,4 in) · € 250.000 - 350.000



Bereits kurz nachdem Alexej von Jawlensky sich 1896 zusammen mit Marianne von Werefkin in München niedergelassen hatte, lernt er seinen späteren künstlerischen Weggefährten Wassily Kandinsky kennen. Im Sommer 1908 arbeitet er mit Kandinsky, Marianne von Werefkin und Gabriele Münter erstmals zusammen in Murnau. Hier entsteht auch die Idee zur Gründung der „Neuen Künstlervereinigung München“, zu der sich die vier Maler und andere Münchner Künstler 1909 zusammenschließen. Im Dezember desselben Jahres findet in München die erste Ausstellung der Gruppe statt. Zwei Jahre später wird der „Blaue Reiter“ als neue große Idee einer künstlerischen Zusammenarbeit ins Leben gerufen. Dies ist der bedeutende kunsthistorische Kontext, in den unser Gemälde „Gelbe Häuser“ einzuordnen ist, welches Jawlensky im Gründungsjahr der „Neuen Künstlervereinigung“ und während seines zweiten Sommeraufenthaltes in Murnau mit seinen Künstlerfreunden Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin geschaffen hat. Gabriele Münter hatte im selben Jahr auf Anraten Kandinskys dort ihr berühmtes Haus gekauft und den beschaulichen Ort am Staffelsee zu ihrem neuen künstlerischen

Mittelpunkt erklärt. Auch Jawlensky findet hier zwischen Staffelsee und Murnauer Moos 1909 zu einer neuen, gesteigerten Farbigkeit, für die das Gemälde „Gelbe Häuser“ ein kraftvolles Beispiel liefert. Leuchtendes Morgen- oder Abendlicht lässt die helle Hauswand eines Murnauer Bauernhauses geradezu in surrealer Kulissenhaftigkeit erstrahlen und setzt diese in klaren Kontrast zum Blau des Himmels und der Straße. „Gelbe Häuser“ dokumentiert eindrucksvoll Jawlenskys Loslösung von der Gegenstandsfarbe und seine vorrangige Konzentration auf die simultane Wirkung leuchtender Farbpartien. Nicht das Haus als solches, sondern die Farbigkeit der vorgefundenen Szenerie, den geradezu bishin zu einer abstrakten Farbwirkung gesteigerten Kontrast aus gelben und blauen Farbwerten, hat Jawlensky zum eigentlichen Protagonisten der vorliegenden Arbeit erklärt. Andere malerische Zeugnisse von Jawlenskys zweitem Murnaufenthalt, in denen der Künstler das Dorf und die umgebende Landschaft festgehalten hat, befinden sich heute unter anderem in der Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, und des Sprengel Museums, Hannover.

4 | KARL HOFER · Im grünen Kleid

1943 · Öl auf Holz · 68 x 49,3 cm (26,7 x 19,4 in) · € 80.000 – 120.000



„Nie habe ich eine Figuration nach der äußeren Natur des Zufälligen geschaffen. Der Impressionismus vermochte mich darum nicht zu berühren. Die Ekstasen des Expressionismus lagen mir nicht. Der Mensch und das Menschliche war und ist immerdauerndes Objekt meiner Darstellungen.“

Henkel, Katharina: Karl Hofer. Vom Lebenspuk und stiller Schönheit, Köln 2012, S. 14.

In den Porträts von Karl Hofer wird man heftigen Aktionismus vergeblich suchen. Hofer sah seine Modelle in der ihm eigenen, formal sehr reduzierten Art. Alles Zuarbeiten auf einen speziellen optischen Effekt ist Hofer fremd. Er sucht in der formalen Geschlossenheit seiner Gestalten deren innere Gefühlswelten zu erahnen, indem er sie mit einer ausdrucksstarken Melancholie umgibt.

So gesehen sind seine Porträts Seelenlandschaften, die in kaum vergleichbarer Virtuosität eine malerische Intention zeigen, die für fast das gesamte malerische Schaffen von Hofer verbindlich ist. Das vor-

liegende Sujet greift eine frühere Komposition von 1939 wieder auf, die in ihrer Gestaltung viel Ähnlichkeiten aufweist und doch von einer stärkeren Dynamik der Gestaltung bestimmt wird. Das fast Statuarische, das in fast allen Personendarstellungen von Hofer zu finden ist, wird in der Version von 1943 zum elementaren Kompositionselement. Es dient der Visualisierung einer Stimmungshaltung, die Hofer in diesen besonders schweren Jahren seiner künstlerischen Tätigkeit anstrebte. Die reduzierte Farbigkeit, hier von dem Graugrün des Kleides dominiert, ist ein zusätzliches Indiz für Hofers Streben nach einer Vereinheitlichung der Komposition

5 | HERMANN MAX PECHSTEIN · Am Genfer See

1925 · Öl auf Leinwand · 80 x 100 cm (31,4 x 39,3 in) · € 140.000 - 180.000



Bereits im August 1924 hat sich Max Pechstein dazu entschieden, die Großstadt „Berlin in diesem Winter zu meiden“ (zit. nach: Soika Bd. II, S. 16) und so ist Pechsteins Entscheidung schließlich klar, als er im September eine Einladung seines langjährigen Freundes und Förderers, des Schweizer Arztes Walter Minnich nach Montreux erhält. Mitte November bricht Pechstein in Berlin auf und arbeitet in Montreux unter anderem an der Umsetzung von Skizzen, die er bereits im Sommer 1924, teils auch während seines Aufenthaltes in Italien, gemacht hat. Anfang 1925 aber entstehen auch einige wenige, heute leider zumeist verschollene oder an unbekanntem Standort befindliche Gemälde der beeindruckenden Landschaftskulisse des Genfer Sees. Unsere von etwas außerhalb von Montreux gesehene Ansicht „Am Genfer See“, die seit 2006 als Dauerleihgabe in der Kunsthalle Emden ausgestellt war, ist ein besonders schönes Zeugnis dieser unbeschwernten Auszeit Pechsteins, von welcher der Künstler Ende März wieder nach Berlin zurückkehren sollte. Eindrucksvoll ist die mit dem Türkis des Himmels

und der flirrenden Oberfläche des Sees verschwimmende Bergkette im Hintergrund, deren verschneite Spitzen - wie auch die weißen Wolken - geradezu über den sie umgebenden grün-blauen Farbfeldern zu schweben scheinen. Vielleicht ist die Leichtigkeit unserer beeindruckenden Frühlinglandschaft aber nicht nur der überwältigenden Landschaftsszenerie, sondern auch der Tatsache geschuldet, dass Pechstein in jenen Monaten in Montreux, in denen er die ausgesprochen großzügige Gestfreundschaft des Lungenarztes und Kunstsammlers Walter Minnich genoss, von allen Sorgen des alltäglichen Lebens entbunden war. Minnich, der gerade in der ersten Hälfte der 1920er-Jahre als einer der wichtigsten Kontakte Pechsteins gilt, mit dem sich der Künstler in regelmäßigen Korrespondenzen über seine neuesten Arbeiten austauscht, hat zwischen 1912 und 1936 in seinem Anwesen in Montreux eine bedeutende Expressionismus-Sammlung mit zahlreichen Gemälden Pechsteins zusammengetragen, die er 1936 zu einem Großteil dem Kunstmuseum Luzern übergeben hat.

6 | ERNST WILHELM NAY · Purpurmelodie

1951 · Öl auf Leinwand · 90 x 126 cm (35,4 x 49,6 in) · € 200.000 - 300.000



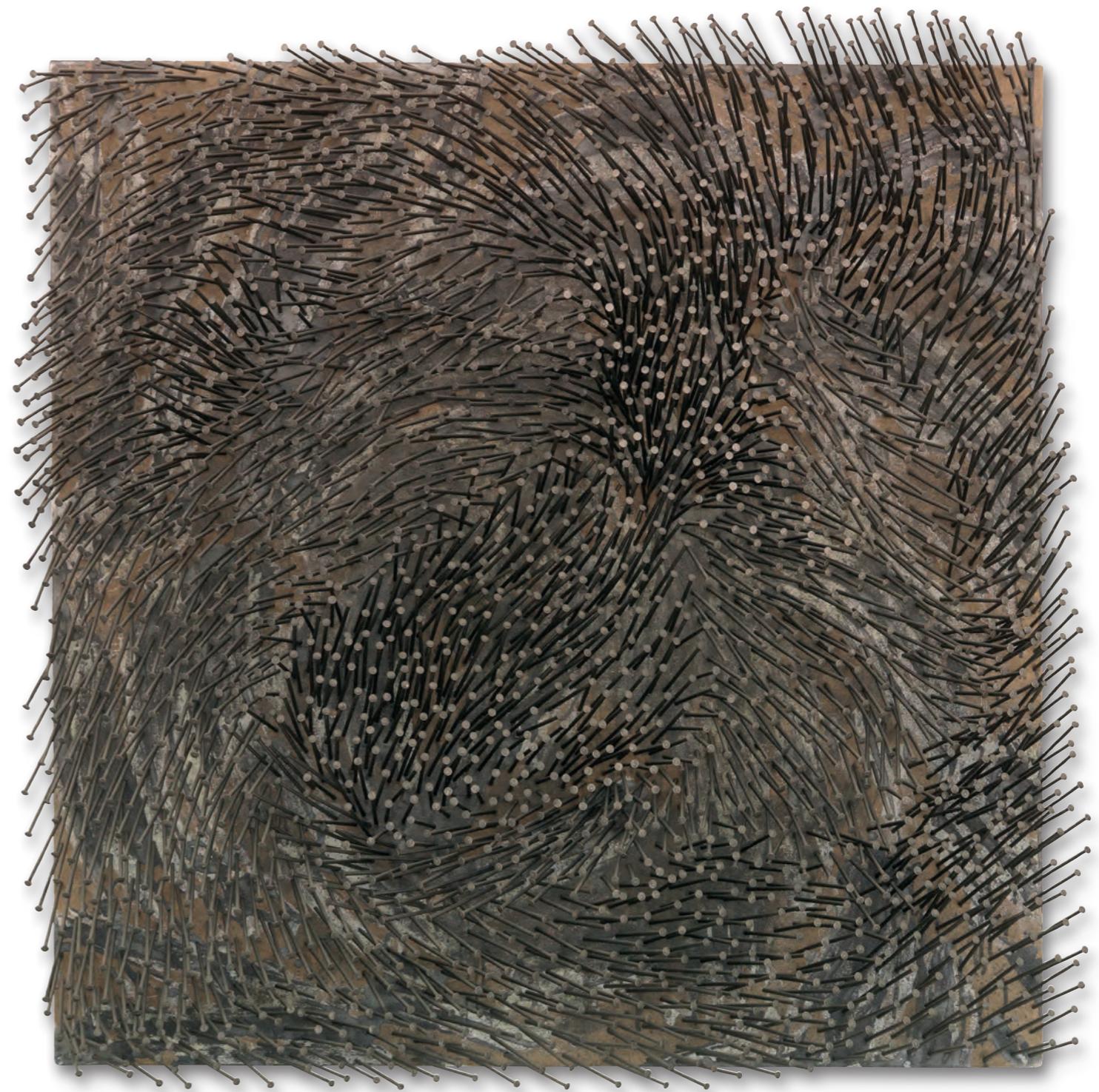
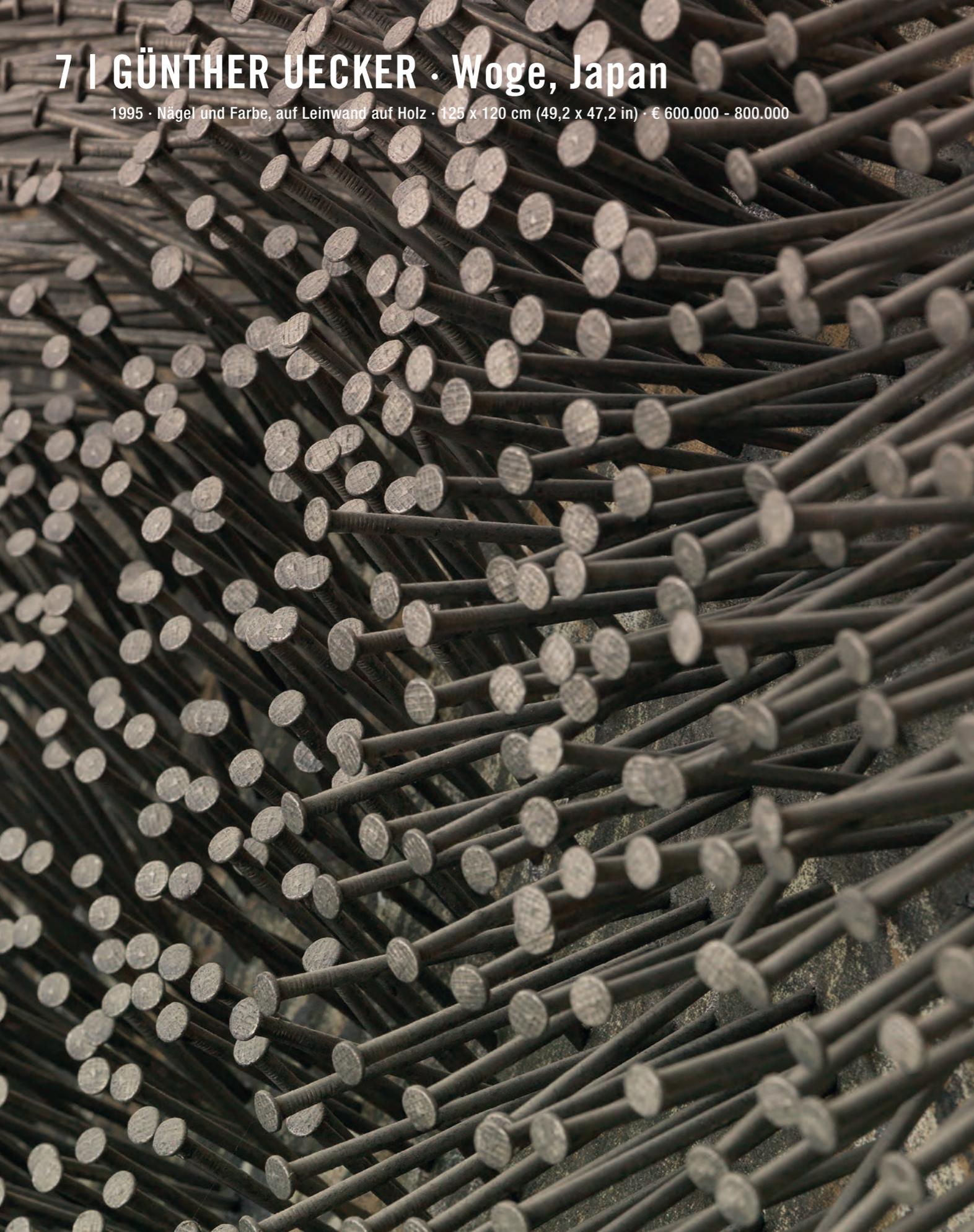
Das Werk von Ernst Wilhelm Nay lässt sich in verschiedene Phasen unterteilen. Das hier angebotene Ölgemälde gehört formal wie inhaltlich zu den sogenannten „Fugalen Bildern“, die Nay in einer nur kurzen Zeitspanne zwischen 1949 und 1951 malt. Die Jahre um 1950 markieren einen neuen, vorwärtsgerichteten Abschnitt im Leben von Ernst Wilhelm Nay. 1949 heiratet er Elisabeth Kerschbaumer und die frisch Vermählten siedeln 1951 nach Köln über. Bewusst entscheidet er sich für die junge, lebendige Stadt. Die positiven Veränderungen in seinem Leben wirken sich auch auf seine Arbeit aus, es beginnen äußerst produktive, kreative Jahre. In dieser Zeit vollzieht Nay einen für sein Werk entscheidenden Entwicklungsschritt: die Aufgabe jeglichen gegenständlichen Bezugs in seinen Kompositionen. Die „Fugalen Bilder“ bilden den Übergang von der Figuration zur Abstraktion und machen die Entwicklung der Nay'schen ungegenständlichen Malerei sichtbar. Ein weiterer entscheidender Impuls hin zur Abstraktion gibt Nay die Auseinandersetzung mit dem Medium der Farblithografie. 1949 geht er nach Worpswede und arbeitet dort an einer Folge von zehn Farblithografien. Intensiv bereitet er dieses Projekt vor,

was die zahlreichen Aquarelle, Gouachen und Zeichnungen mit den späteren Druckmotiven bezeugen. Die Abläufe zur Herstellung einer Farblithografie zwingen ihn, die Komposition in ihre einzelnen Elemente zu zerlegen, nach Farben zu trennen und auf den Lithostein zu übertragen, die Komposition so wieder zusammenzufügen. Dieses Prinzip übersetzt Nay nun auch in seine Kompositionen in Öl, er setzt einzelne Formkomplexe in Abwandlung und Umkehrung ins Bild, klar konturierte Schleifenformen durchziehen, durch Punkte und Farbwechsel rhythmisiert, arabeskenhaft die Bildfläche. Dabei organisiert die Farbe die abstrahierte und auf Wiederholung angelegte Bildkomposition. Für kräftige klare Farben hat Nay sich bei dieser Komposition entschieden, dabei bestimmt die Farbe Purpur den Grundakkord des Farbklangs, unterstrichen durch die Titelgebung „Purpurmelodie“. Entstehen am Anfang dieser Periode noch recht kompakte, enge Formkompositionen, lösen sich diese später langsam wieder auf. Am Ende dieser Entwicklung entsteht die „Purpurmelodie“, in der die Komposition leicht, fast übermütig wird und bereits den Übergang zu den „Rhythmischen Bildern“ zeigt.



7 | GÜNTHER UECKER · Woge, Japan

1995 · Nägel und Farbe, auf Leinwand auf Holz · 125 x 120 cm (49,2 x 47,2 in) · € 600.000 - 800.000



Die zwischen Bild und Objekt angesiedelten „Nagelfelder“, zu denen die hier erstmals auf dem Kunstmarkt angebotene Arbeit „Woge, Japan“ zählt, bilden unbestreitbar den Wesenskern von Ueckers Gesamtwerk. Die puristische Ästhetik ist dabei Träger eines ganzen Weltbildes: In einem gleichsam rauschhaften Schaffensprozess, wie von mystischen Kräften geleitet, finden die Eisenstifte zu ihrer dynamischen Ordnung.

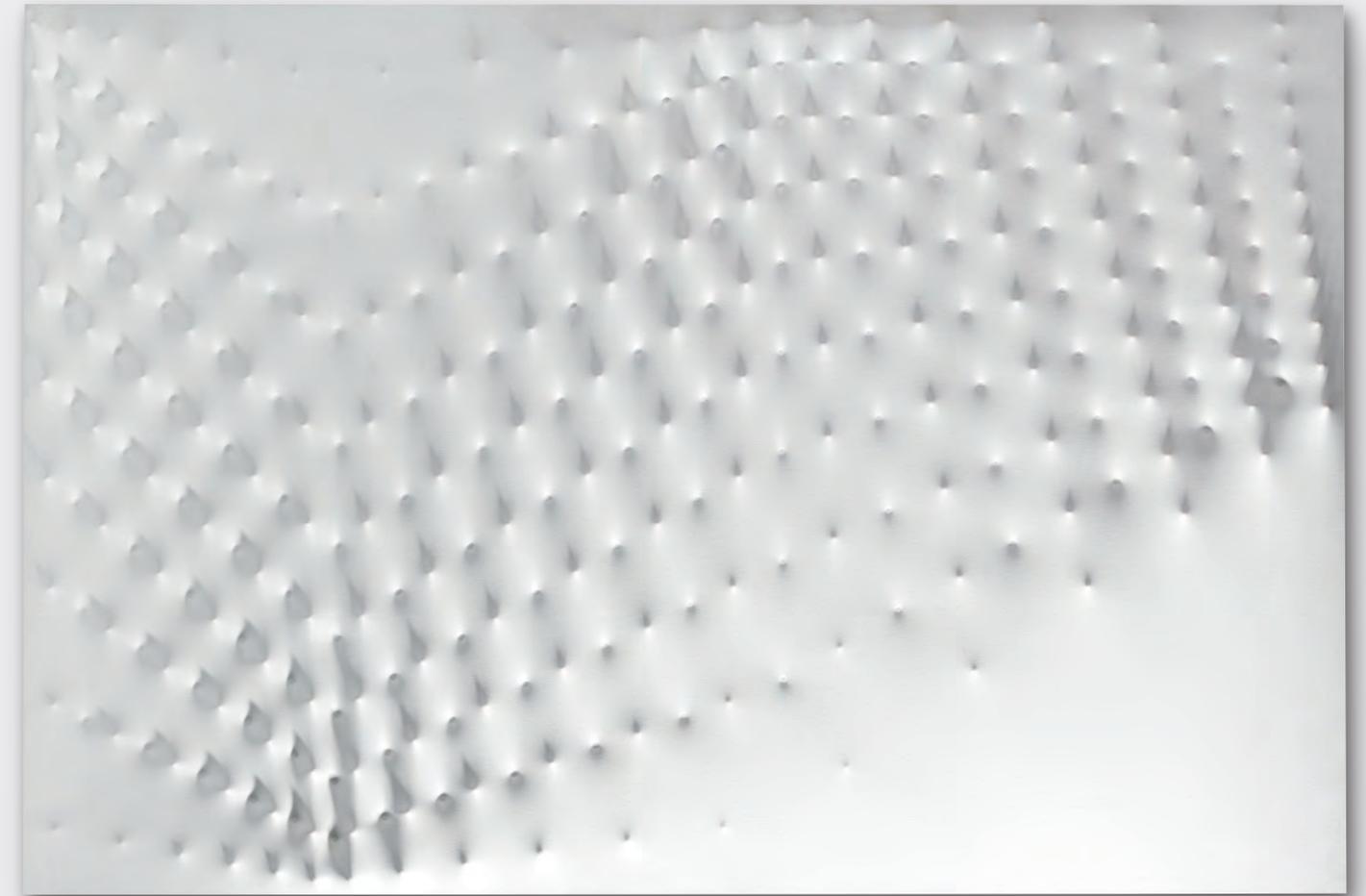
Virtuos verwandelt Uecker den unnachgiebig harten Werkstoff in eine lebenserfüllte, kraftvolle Umaterie, die mit dem Betrachter in direkten Kontakt tritt. „Woge, Japan“ macht diesen Kunstgriff eindrucksvoll erlebbar: Mit jeder Bewegung des Auges scheint sich dieses Nagelfeld in geheimnisvoll energetische Schwingung zu versetzen. Es entsteht ein ebenso kontemplatives wie energiegeladenes Meisterwerk - ein mystisches „Kraftbild“.

7 | GÜNTHER UECKER · Woge, Japan



8 | ENRICO CASTELLANI · Superficie bianca

1980 · Acrylfarbe auf reliefierter Leinwand · 100 x 150 x 6 cm (39,3 x 59,0 x 2,3 in) · € 250.000 - 350.000



Angeregt durch das künstlerische Schaffen Lucio Fontanas und Piero Manzonis entwickelt Castellani ab 1959 monochrome Oberflächenstrukturen, die unser traditionelles Bildverständnis zunehmend um das Element der Tiefe erweitern. Anfang der 1960er Jahre dann setzt Castellani wohl bedeutendste Werkgruppe der „Superficie trapunte“ ein, die kunsthistorisch als einer der entscheidenden Beiträge der italienischen Nachkriegsmoderne zu werten ist und zu der auch unser eindrucksvolles Querformat zählt. Durch eine rhythmische Gliederung der Leinwand durch die Unterfütterung derselben mit Metallstiften gelingt es Castellani, den Einfall des Lichtes als gestalterisches Element mit in die Komposition einzubeziehen. Wie Fontana, der durch seine progressive Kunstauffassung der „Bucchi“ und „Concetti spaziali“ als eine Art Vorbildfigur für die jüngeren Künstler des „ZERO“-Kreises gilt und bis 1965 auf allen großen Ausstellungen der Gruppe vertreten ist, sucht auch der gut 30 Jahre jüngere Castellani den Kontakt zur Künstlergruppe „ZERO“ und nimmt ebenfalls bis 1965 an deren wichtigsten

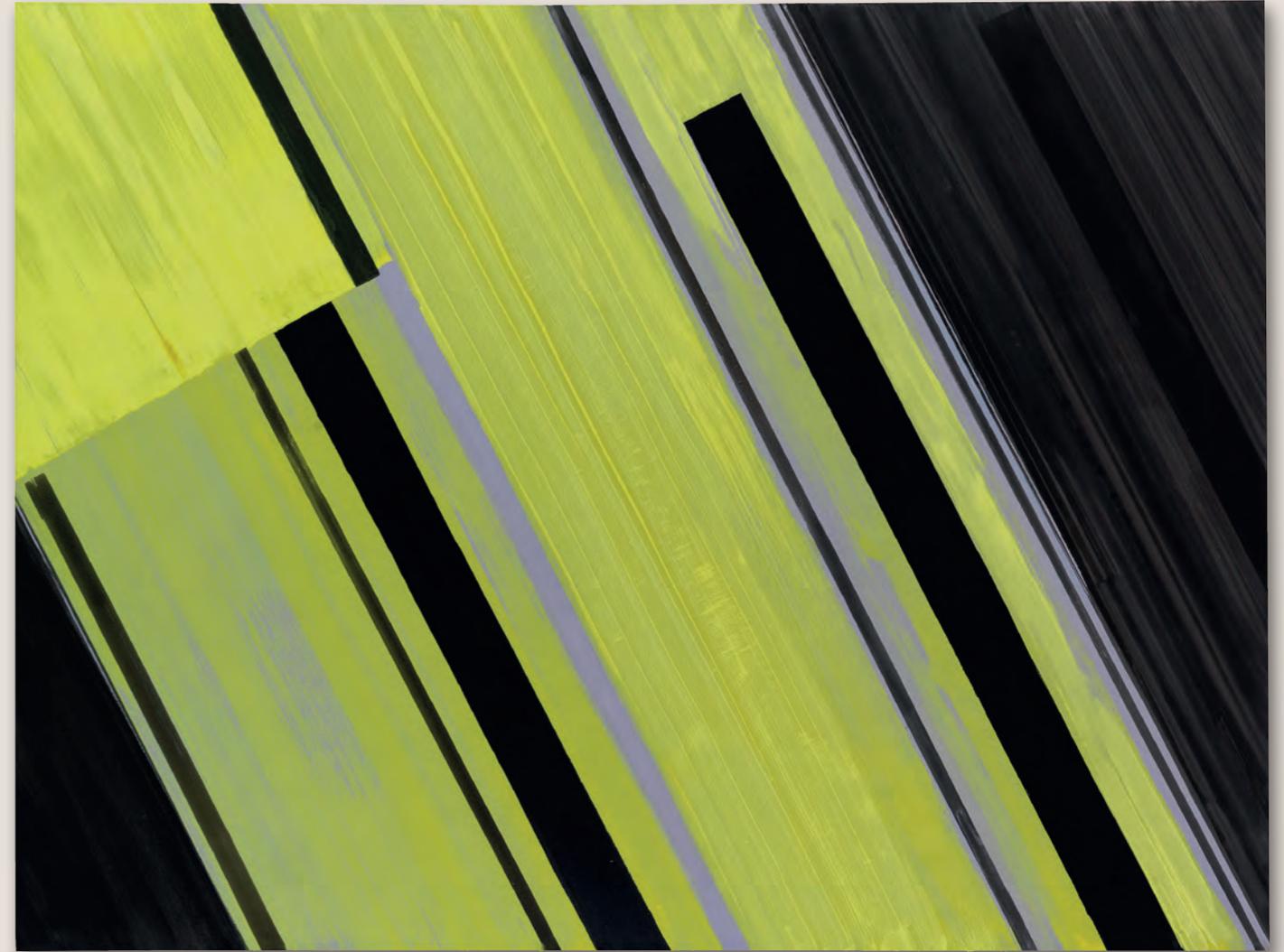
Ausstellungen teil. Castellanis Schöpfungen zeichnen sich durch ihren reduzierten Perfektionismus aus, der das Spiel von Licht und Schatten zum Protagonisten seiner Malerei erklärt, die fortan weder Farbe noch Linie als Ausdrucksträger benötigt. Gleichwie die vorliegende, sanft schwingende Schöpfung Castellanis dem Künstler im Zuge ihrer praktischen Umsetzung Geduld, Sorgfalt und eine geradezu meditative Hingabe abverlangt hat, findet nun auch das Auge des Betrachters in der allmählichen Erkundung der präzisen Oberflächenmodulation aus monochromen Höhen und Tiefen, konkaven und konvexen Elementen einen optischen Ruhepunkt, der ein totales Aufgehen im Gegenwärtigen und geistige Entrücktheit zu stimulieren vermag. Anders als etwa bei den Arbeiten Mark Rothkos, des Protagonisten der amerikanischen Farbfeldmalerei, sieht sich der Betrachter nicht mit einem meditativen Farbraum, sondern einem scheinbar entgrenzten, meditativen Tiefenraum konfrontiert, der ihn im Moment der Betrachtung wiederum gleichsam auf sich selbst zurückwirft.

8 | ENRICO CASTELLANI · Superficie bianca

„Für mich ist weiß keine Farbe, es ist eher die Abwesenheit von Farbe. Allein durch die Art und Weise der Behandlung der Oberflächen versuche ich in meinen Bildern etwas so objektiv wie möglich zu schaffen, und das gleiche trifft für die Farbe zu. Weiß ist für mich die Farbe, oder vielmehr die Nichtfarbe, die diese Objektivierung am meisten wahrnehmbar macht.“

9 | GÜNTER FRUHTRUNK · Enge-Höhe-Tiefe-Breite

1980 · Acryl auf Leinwand · 195 x 260 cm (76,8 x 102,4 in) · € 70.000 - 90.000



„Meine Bilder sind Sprung, Ruf, Ruhe
und Spannung und zugleich Kritik daran“

Günter Fruhtrunk

In seinen farbintensiven Bildern aus geometrischen Grundformen überführt der Münchener Künstler die Ideen des Konstruktivismus in eine rhythmische Bilderwelt. Während sein Frühwerk von einer Strenge der Formen gekennzeichnet ist, lösen sich die Farben im Spätwerk auf, die akkurate Trennung zwischen den Farbbahnen werden faseriger. Das System der diagonalen Ordnung wird fortgeführt, jedoch monumentalisiert. Immer noch bleiben die Bilder rhythmisch bestimmt, der Rhythmus ist jedoch großräumiger und atmungsvoller geworden. Es sind nun weniger Bahnen

oder Vektoren, die das Bild beherrschen, als vielmehr Felder. Im vorliegenden Gemälde ist das Gelb beherrschend, steht jedoch im Verhältnis zu Schwarz und Weiß. Das Licht und seine Negation als Dunkelheit sind Bildthema, gleichsam die Leuchtkraft der Farben mit ihrem Ausdruckswert. Die Kontraste streben nicht den harmonischen Ausgleich an, sie provozieren im Gegenteil den Eindruck dynamischer Bewegtheit. Eben jene Spannung ist charakteristisch für Fruhtrunks Œuvre, die sein Werk bis zum Schluss beherrscht.

10 | TONY CRAGG · Point of View

2002 · Bronze mit schwarz-brauner Patina · 265 x 145 x 230 cm (104,3 x 57,0 x 90,5 in) · € 300.000 - 400.000

„Ich weiß nicht, wie sehr die Bildhauerei mich interessiert, das Objekt Welt interessiert mich. Bildhauerei hat für mich nichts Traditionelles an sich.“

Tony Cragg, zit. nach: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1989, S. 2.

Mitte der 1980er Jahre vollzieht sich im Werk Tony Craggs, der bald als einer der wichtigsten Vertreter der „New British Sculpture“ gilt, eine entscheidende Wende: Die Arrangements aus Kunststoff und Holzobjekten des Frühwerkes werden durch raumgreifende Bronzeplastiken abgelöst, die anfänglich noch deutliche gegenständliche Bezüge zeigen. In den Folgejahren befreien sich diese jedoch wie in der Serie „Early Forms“ immer mehr von den formalen Grenzen der Gegenständlichkeit. Teils aus verschiedenen Behältern - wie antiken Krügen, modernen Kanistern und Plastikflaschen - entwickelt, dehnt, knautscht und dreht Cragg die Formen verschiedener Gefäßtypen und verschmilzt sie zu neuartigen, plastisch eigenständigen Bewegungsstrukturen, deren äußere Hülle vor unserem Auge von einer inneren Energie geformt zu werden scheint. Dabei bleibt die naturwissenschaftliche Prägung des Künstlers in der organischen Oberflächenformung spürbar. Gerade die übereinandergeschichteten Strukturen aus Tony Craggs bedeutendem Spätwerk changieren in einzigartiger Weise zwischen Gegenstandslosigkeit und Biomorphismus, loten die Grenzen zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, zwischen freier Formgebung und figürlichem Assoziationsraum aus. Sie verweisen damit nicht nur auf Craggs naturwissenschaftliche Anfänge als Labor-Assistent in den 1960er Jahren, sondern sind auch eindrucksvolle Zeugnisse seiner künstlerischen Auseinandersetzung

mit Formen und Figurationen, die in den Raum hineinwirken, ihn als Gestaltungsmittel unmittelbar in die Komposition mit einbeziehen. Und so scheinen in unserer monumentalen Bronze aus der berühmten Werkserie „Points of View“ die scheibenartig übereinandergeschichteten Formgebilde, deren elliptische Formen Cragg mit Hilfe von Papierschablonen und Sperrholzmodellen entwickelt hat, den umgebenden Raum durch ihre Massivität einerseits zu verdrängen, und wirken doch zugleich durch ihre durchbrochene, schwingende Erscheinung fragil und von ihrer körperlichen Massivität entbunden.

Dem Titel „Point of View“ entsprechend, verändern sich Craggs monumentale skulpturale Schöpfungen, die - wie im vorliegenden Fall - nur in kleinen Auflagen gegossen wurden, beim Umschreiten immer wieder aufs Neue, geraten neu in Schwingung und geben stets wechselnden figürlichen Assoziationen Raum.

Tony Craggs Skulpturen befinden sich heute in zahlreichen bedeutenden öffentlichen Sammlungen, wie der Londoner Tate Gallery, dem Museum Ludwig in Köln, der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, dem Museum Folkwang, Essen, und dem Von der Heydt Museum, Wuppertal, das Craggs beeindruckendes bildhauerisches Œuvre auch 2016 mit einer großen Retrospektive geehrt hat.



11 | GERHARD RICHTER · 9.12.96

1996 · Öl auf Karton · 21 x 30 cm (8,2 x 11,8 in) · € 150.000 - 250.000



Richter benutzt bewusst das Prinzip des Zufalls in seiner Arbeit. „Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung läßt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild.“ (Zit. nach Hubertus Butin und Stefan Gronert, Gerhard Richter. Editionen 1965-2004, Ostfildern-Ruit 2004, S. 35/36) Die entstehende Komposition ist nicht vorhersehbar, sie ist Teil einer gestalterischen Entwicklung. Die pastose Farbstruktur zeigt eine abstrakte materialbezogene Behandlung der Farbe, so dass das Resultat der Erscheinung stets auf den Prozess seiner Entstehung verweist. Richter übergibt die künstlerische Kontrolle dem Medium der Farbe: wie in dem uns vorliegenden Werk mittels Abklatschen einer pastosen Farbstruktur auf Papier. Durch diesen Arbeitsprozess entstehen amorphe Gebilde, die dem Werk einen reliefartigen, fragilen Charakter verleihen und zusätzlich ein haptisches Element in die Komposition bringen. Diese Arbeitsweise gibt Richter die Freiheit, als Subjekt zurückzutreten und Material und Farbe die bestimmende Kraft zu überlassen, ein Anliegen,

das maßgeblich sein künstlerisches Schaffen bestimmt. Trotz der Abstraktion verhafteten Bildsprache haben die Werke immer einen realistischen Bezug. Bilder stellen immer etwas dar, wir lesen die Bilder, dies ist schon immer eine natürliche Eigenschaft von Kunstrezeption, welche auch der Intention von Gerhard Richter entspricht. Er gibt seinen abstrakten Bildern teilweise assoziative Titel oder konzentriert - wie in unserem Werk - den Titel auf ein Datum und der Betrachter wird mit seinen Gedanken allein gelassen. Dies ist auch die Intention von Gerhard Richter, teilweise gibt er seinen abstrakten Bildern assoziative Titel oder - wie in unserem Werk - es muss ein Datum als Titel reichen und der Betrachter wird mit seinen Gedanken allein gelassen. Entstanden ist unser Bild am 9.12.1996, man vermutet einen klaren, kalten Wintertag. Frisch gefallener Schnee wird von einem leichten Wind verwirbelt. Die fast sakral wirkende Arbeit transportiert diese gedämpfte leise Stimmung, in der die Welt ganz friedlich erscheint. Gerhard Richter gelingt eine neue Form der abstrakten Malerei, deren Ausdrucksformen bereits ausgeschöpft schienen, und schafft Bilder, die eine eigenständige visuelle Erfahrungsmöglichkeit bieten.



12 | ROBERT RAUSCHENBERG · County Sweep

1989 · Acryl und Lackfarbe über Transferserigrafie auf Aluminium ·
122,0 x 305,5 cm (48,0 x 120,2 in) · € 250.000 - 350.000



Als Robert Rauschenberg, der Wegbereiter der amerikanischen Pop-Art, im Jahr 2008 stirbt, scheint die Kunstwelt für einen Moment stillzustehen. Die Würdigungen für sein kunsthistorisch bedeutendes und ausgesprochen vielfältiges Lebenswerk, das nie von einer festen Formsprache geprägt war, sondern sich bis an sein Lebensende durch ausgesprochene Experimentierfreude auszeichnet, sind gewaltig. Rauschenberg, der als Legastheniker in seinem Privatleben mit starken Minderwertigkeitsgefühlen zu kämpfen hatte, wird nicht nur von der New York Times als der letzte „Titan der amerikanischen Kunst“ betrauert. Bereits 1965 nannte ihn der Londoner Sunday Telegraph „den wichtigsten amerikanischen Künstler seit Jackson Pollock“, und noch zu seinen Lebzeiten bezeichnete ihn der amerikanische Kunstkritiker Jerry Saltz mit Blick auf die beeindruckende Rauschenberg-Retrospektive im Metropolitan Museum of Art, New York, (2005) als „Amerikas Picasso“.

Im Gegensatz zu Picasso, der trotz seiner andauernden stilistischen Progressivität Zeit seines Lebens zumindest der Gegenständlichkeit treu geblieben ist, überspielt Rauschenbergs gewaltiges Œuvre auch die traditionelle Grenze zwischen gegenständlicher und abstrakter Malerei. Seine künstlerische Konfrontationslust ist gewaltig

und macht ihn bereits 1953 als gerade 27-jährigen Jungkünstler schlagartig bekannt, als er Willem de Kooning, den damaligen Star des abstrakten Expressionismus fragt, ob er eine seiner Arbeiten ausradieren dürfe. Das Ergebnis dieses damals geradezu als Vandalismus gewerteten künstlerischen Neuanfangs „Erased de Kooning Drawing“ ist heute im Museum of Modern Art in San Francisco zu sehen, das nach den Rauschenberg-Ausstellungen im Museum of Modern Art, New York, (2017) und der Tate Modern, London, (2017) bis März 2018 unter dem Titel „Robert Rauschenberg. Erasing the Rules“ gerade die letzte große Einzelausstellung des amerikanischen Ausnahmekünstlers gezeigt hat.

Rauschenberg hat den Kunstbegriff seit den 1950er Jahren in entscheidender Weise geweitet, stets Grenzen gesprengt und durch andauernde Experimentierfreude immer wieder fundamental Neues geschaffen: Neben „Erased de Kooning Drawing“ gelten seine durch John Cages tonlose Stücke inspirierten monochrom weißen, schwarzen und roten Bilder sowie sein berühmtes Combine „Monogram“, in dem er eine ausgestopfte Angoraziege mit einem Autoreifen und einem Tennisball zu einem scheinbar absurden Sammelurium kombiniert, als seine bekanntesten Schöpfungen der 1950er

12 | ROBERT RAUSCHENBERG · County Sweep

„Die Stärke meiner Arbeiten liegt darin, wenn ich das sagen darf, daß ich mich entschieden habe, das Ordinaire zu adeln. [...] Ich glaube, wenn man sich nicht bewegt, tritt man irgend jemand anderem auf die Füße, wenn man zu lange still steht, steht man ihnen im Weg. Und deswegen macht es mir keine Angst, mich zu verändern - tatsächlich macht mir genau das Gegenteil Angst. Wenn man sich nicht entwickelt, dann verrottet man langsam.“

Robert Rauschenberg, 1989, zit. nach: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, S. 14.

Jahre. Wie Rauschenbergs fortan entstehende Combines und Combine-paintings, die ebenfalls objekthafte Elemente mit einbeziehen, gelten auch seine auf Abbildungen aus Printmedien zurückgreifenden Transferzeichnungen und Siebdruckgemälde anfänglich als Provokationen und bald jedoch als Ikonen eines neuen Kunstbegriffes. Dieses entgrenzte Kunstverständnis Rauschenbergs gilt heute als wegbereitend für die Pop-Art, in deren Fokus die künstlerische Präsentation von Alltagsgegenständen und -ereignissen steht.

Wie auf einer Tabula rasa breiten sich die Produkte jener medialen Bilderflut in Rauschenbergs einzigartigen Schöpfungen vor dem Betrachter aus und erweitern Rauschenbergs Bilderrepertoire schier ins Endlose. Während er in seinen Transferzeichnungen, in denen er das Bild der gedruckten Vorlage durch das Tränken mit Lösungsmitteln auf ein darübergelegtes Blatt überträgt und manuell überarbeitet, noch an die Größe der Druckvorlage gebunden ist, setzt sich Rauschenberg in seinen ab den 1960er Jahren entstehenden legendären Siebdruckbildern, auch über diese Grenze hinweg: Rauschenberg reibt die Drucksachen hier zunächst auf Papier ab und überträgt die Motive dann durch Siebdruck auf den Bildträger, und ist in diesen revolutionären Schöpfungen somit nicht mehr an die Größe und Farbigkeit der Vorlage gebunden. Simultan treten dem Betrachter die verschiedenen gestischen und serigrafierten Bildelemente aus der Fläche entgegen. Die panoramaartige Arbeit „County Sweep“ ist ein Paradebeispiel für Rauschenbergs Siebdruck-Gemäl-

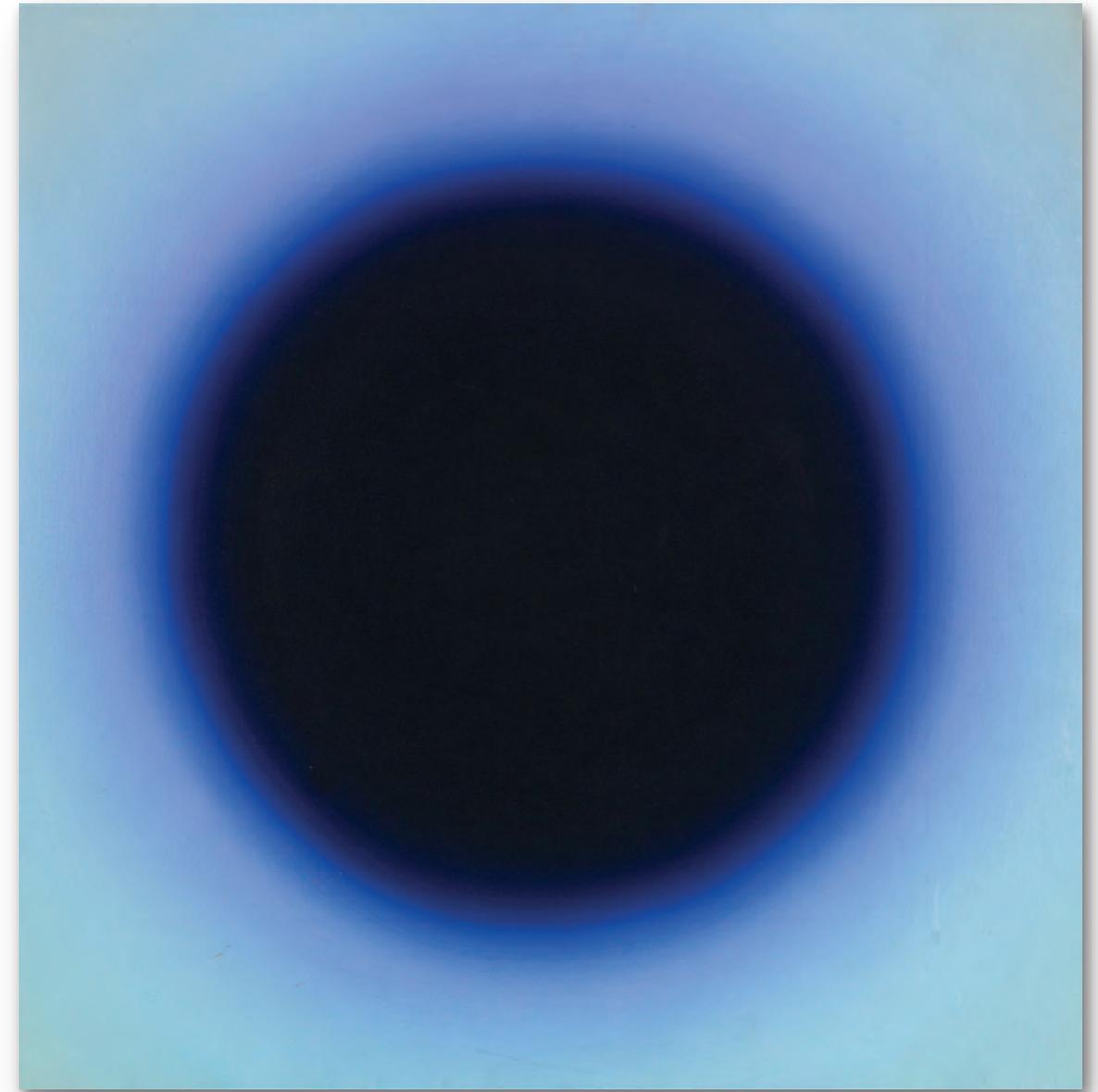
de der 1980er Jahre, welche er nun nicht mehr wie in den 1960er Jahren auf Leinwand, sondern auf große, spiegelnde Metallflächen überträgt. Im monumentalen Querformat von „County Sweep“ wachsen die gestischen und serigrafierten Einzelteile aufgrund der panoramatischen Breite teils aus unserem Blickfeld heraus und bieten doch Raum für neue Verknüpfungen und assoziative Bezüge, die sich zwischen dem Titel und den ausgewählten Bildgegenständen Besen, Schwein und der Ansammlung weißer Südstaaten-Männer ergeben. Rauschenbergs Arbeiten konservieren und transformieren Wirklichkeit und schaffen eine komplexe inhaltliche Aussage, die oftmals - wie im vorliegenden Fall - an das politisch-soziale Bewusstsein des Betrachters appelliert. „Ich möchte die Leute wachrütteln“, hat Rauschenberg einmal gesagt, „ich möchte, dass die Leute das Material betrachten und darauf reagieren. Ihre individuelle Verantwortung möchte ich ihnen bewusst machen, sowohl für sich selbst wie für die übrige Menschheit. Wie einfach ist es, der Welt gegenüber selbstgefällig zu sein. Die Tatsache, dass du ein paar Groschen für eine Zeitung aus gibst, beruhigt fast schon dein Gewissen. Mit der Lektüre glaubst du bereits deinen Teil getan zu haben. Und du wickelst dein Gewissen in die Zeitung, so wie du deinen Abfall darin einwickelst.“

Darüber hinaus ist die monumentale Komposition „County Sweep“ ein beeindruckendes künstlerisches Zeugnis dafür, dass in der Kunst Rauschenbergs nichts zufällig, jedoch alles möglich ist.



13 | WOJCIECH FANGOR · B99

1965 · Öl auf Leinwand · 60 x 60 cm (23,6 x 23,6 in) · € 30.000 - 50.000

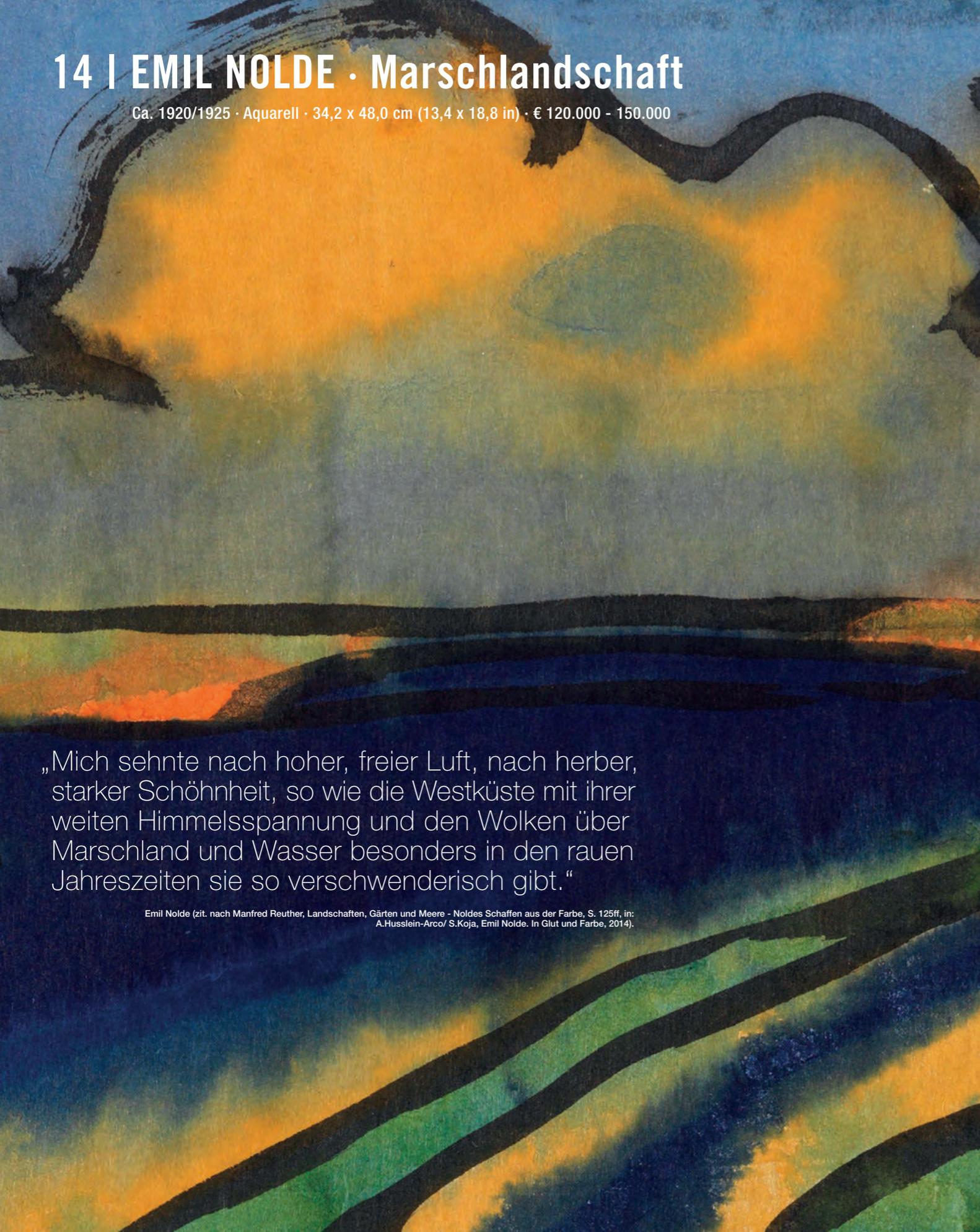


Der 1922 in Warschau geborene Künstler arbeitet als Maler, Bildhauer, Grafiker, Bühnenbildner und Architekt. Er beschreibt selbst, dass er im Alter von neun Jahren für mehrere Monate mit seiner Mutter nach Paris geht. Dort erhält er seine ersten Ölfarben und beginnt zu malen. Diese Arbeiten zeigt seine Mutter wiederum Professor Tadeusz Pruszkowski von der Warschauer Kunstakademie und er stimmt zu, den Jungen aufzunehmen. Bis 1946 studiert er ebendort. Das persönliche Leben und die künstlerische Laufbahn des Künstlers sind untrennbar mit den großen historischen Veränderungen des 20. Jahrhunderts verbunden. In einer wohlhabenden Industriefamilie in Polen geboren, hat Fangor die Möglichkeit, sein bemerkenswertes Talent schon in jungen Jahren zu entwickeln. Der Zweite Weltkrieg bildet jedoch den ersten Bruchpunkt in seinem Leben. Dieser stört nicht nur die künstlerische Bildung, sondern erschafft auch ein neues politisches System, das den jungen Künstler in den einzig möglichen künstlerischen Stil, den

sozialistischen Realismus, treibt. Trotz seiner Erfolge als gefeierter sozialistischer Realismus-Maler wendet sich Fangor räumlichen Experimenten zu, oft mit seinen Architektenfreunden kooperierend. Von 1953 bis 1961 arbeitet Fangor als Illustrator für Tageszeitungen sowie als Plakatkünstler und ist Mitbegründer der Polnischen Schule für Plakatkunst. In den späten 1950er-Jahren entstehen seine ersten optischen Gemälde, Abstraktionen verschwommener Kreise und amöbenartiger Formen in leuchtenden Farben, die er als „Positive Illusory Space“ bezeichnet. Nach kurzen Aufenthalten in Wien, Paris, Bath, London und Berlin siedelt der gebürtige Pole mit seiner Frau Magdalena Schummer-Fangor in die Vereinigten Staaten von Amerika über, wo ihm das New Yorker Solomon R. Guggenheim Museum 1970 als erstem polnischen Künstler eine Einzelausstellung widmet. Nach seinem Rücktritt von der Universität und einer Zeit in Santa Fe kehrt er 1999 nach Polen zurück. Dort arbeitet er bis zu seinem Tod 2015 als Künstler weiter.

14 | EMIL NOLDE · Marschlandschaft

Ca. 1920/1925 · Aquarell · 34,2 x 48,0 cm (13,4 x 18,8 in) · € 120.000 - 150.000



„Mich sehnte nach hoher, freier Luft, nach herber, starker Schönheit, so wie die Westküste mit ihrer weiten Himmelsspannung und den Wolken über Marschland und Wasser besonders in den rauen Jahreszeiten sie so verschwenderisch gibt.“

Emil Nolde (zit. nach Manfred Reuther, Landschaften, Gärten und Meere - Noldes Schaffen aus der Farbe, S. 125ff. in: A.Husslein-Arco/ S.Koja, Emil Nolde. In: Glut und Farbe, 2014).



Mit seinen Marschlandschaften betritt Emil Nolde Neuland. Die Verwurzelung in der nordfriesischen Heimat bewegt ihn dazu, dort sesshaft zu werden und seine eigene Bildsprache zu verwirklichen. Die Weite der Marschlandschaft, die Noldes Wohnsitz umgibt, wird Ziel seiner Erkundungen und bleibt in ihrer kargen Strenge, allein beflügelt durch wetterbedingte Ereignisse, ein sprödes Sujet, das Nolde mit der ihm eigenen Emphase ausdeutet. Das Ergebnis sind überbordende Farbwelten, wie sie der Künstler empfindet und in

seiner unnachahmlichen Aquarelltechnik zu Papier bringt. Nolde gibt damit einer Landschaft, die bar jeglicher optischer Exzesse einfach flach und graugrün ist, eine noch nie gekannte Farbigkeit. Es sind die wechselhaften Lichtstimmungen eines weiten Himmels, der keine Begrenzung kennt, die Nolde einfängt, um sie zu einer Symbiose von gesehener Naturnähe und gewollter Abstraktion zu vereinen. Nicht Realität ist gefragt, sondern Empfindung von Realität.

ANSPRECHPARTNER

MÜNCHEN

Kunst nach 1945 / Contemporary Art

Undine Schleifer (geb. Lubinus), MLitt
Leiterin der Abteilung
u.schleifer@kettererkunst.de
+49 - (0)89-55244 - 131

Karoline Tiege M.A.
k.tiege@kettererkunst.de
+49 - (0)89 - 55244 - 244

Bettina Beckert M.A.
b.beckert@kettererkunst.de
+49 - (0)89 - 5 52 44 - 140

Klassische Moderne

Sandra Dreher M.A.
s.dreher@kettererkunst.de
+49 - (0)89 - 5 52 44 - 148

Christiane Gorzalka M.A.
c.gorzalka@kettererkunst.de
+49 - (0)89 - 5 52 44 - 143

SCHWEIZ / ITALIEN / FRANKREICH / BENELUX

Barbara Guarnieri M.A.
b.guarnieri@kettererkunst.de
+49 - (0)171 - 600 666 3

USA

Stella Michaelis
s.michaelis@kettererkunst.com
+1 - 310 - 386 - 6432

BERLIN

Dr. Simone Wiechers
s.wiechers@kettererkunst.de
+49 - (0)30 - 88 67 53 63

DÜSSELDORF

Ralf Radtke
Leiter der Repräsentanz
infoduesseldorf@kettererkunst.de
+49 - (0)211 - 36 77 94 - 60

Lydia Kumor
infoduesseldorf@kettererkunst.de
+49 - (0)211-36 77 94 - 60

HAMBURG

Barbara Guarnieri M.A.
b.guarnieri@kettererkunst.de
+49 - (0)40 - 37 49 61 - 22
+49 - (0)171 - 600 666 3

BADEN-WÜRTTEMBERG / HESSEN / RHEINLAND-PFALZ

Miriam Heß
m.hess@kettererkunst.de
+49 - (0)62 21 - 588 00 38

KETTERER KUNST IN KOOPERATION MIT

The Art Concept
Andrea Roh-Zoller M.A.
roh-zoller@theartconcept.de
+49 - (0) 172 - 467 43 72

Art Always Available
Stefan Maier
s.maier@kettererkunst.de
+49 (0)34 293 4492 - 83

KATALOGBESTELLUNG

DIES IST NICHT DER VOLLSTÄNDIGE AUKTIONSKATALOG.

Alle Objekte der Auktionen finden Sie in unseren Katalogen.

Unsere Kataloge können Sie **kostenfrei** bei uns bestellen.
Nutzen Sie unsere Katalogbestellkarte, rufen Sie uns an
oder schreiben Sie uns eine E-Mail:

Ketterer Kunst · Joseph-Wild-Straße 18 · 81829 München
Tel.: +49 (0) 89 552 440 oder info@kettererkunst.de

Auktionskatalog **Kunst nach 1945/Contemporary Art**

Auktionskatalog **Klassische Moderne**

Auktionskatalog **Kunst des 19. Jahrhunderts**

Auktionskatalog **Wertvolle Bücher**

Name

Strasse

PLZ

Ort

Gerne informieren wir Sie zukünftig über
unsere Auktionen auch per E-Mail.

E-Mail

Alle Werke sehen Sie im Internet unter www.kettererkunst.de.
Dort finden Sie auch alle weiteren wichtigen Informationen
wie Zustandsberichte und Detailfotos.

Rückseite: **HERMANN MAX PECHSTEIN**
Am Genfer See · 1925 · Öl auf Leinwand · 80 x 100 cm (31,4 x 39,3 in) ·
€ 140.000 – 180.000

© VG Bild-Kunst, Bonn 2018
(für vertretene Künstler)



KETTERER KUNST · JOSEPH-WILD-STRASSE 18 · 81829 MÜNCHEN · +49 (0) 89 552 44 0

WWW.KETTERERKUNST.DE

KETTERER  KUNST