



Die Welt farbig sehen –
Siegward Sprotte Retrospektive
Seeing the World in Colour –
Siegward Sprotte Retrospective

Die Welt farbig sehen –
Siegward Sprotte Retrospektive

Seeing the World in Colour –
Siegward Sprotte Retrospective

Die Welt farbig sehen – Siegward Sprotte Retrospektive

Seeing the World in Colour – Siegward Sprotte Retrospective

Herausgegeben von \ Published by
Jutta Götzmann und Thomas Gädeke

Im Auftrag des Potsdam Museums – Forum für Kunst und Geschichte
und des Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in der Stiftung
Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf

On behalf of the Potsdam Museum – Forum for Art and History and
the State Museum for Art and Cultural History in the Foundation of the
State Museums of Schleswig-Holstein Schloss Gottorf





Inhalt \ Table of contents

6

Jann Jakobs

Grußwort \ Greeting

10

Matthias Platzeck

Grußwort des Schirmherrn \ Greeting from the patron

14

Jutta Götzmann und Thomas Gädeke

Vorwort \ Foreword

20

Jutta Götzmann

„Ich werde immer mehr zum Gegenwartsmenschen“
Die malerische Entwicklung Siegward Sprottes vom
Porträt zur Landschaft

“I am increasingly becoming a person of the present“
Siegward Sprotte's development from a portrait
painter to a landscape painter

56

Karin Sagner

„Ich glaube an die Farbe als solche“
Siegward Sprottes Werk im Dialog mit Claude Monet
und Vincent van Gogh
“I believe in colour, as such”
Siegward Sprotte's work in dialogue with Claude
Monet and Vincent van Gogh

86

Anna Havemann

„Hommagebilder“

Eine Werkserie von Siegward Sprotte

“Homage pictures”

A series of works by Siegward Sprotte

116

Margret Schütte

„Aug in Auge mit dem Horizont“

Das Spätwerk Siegward Sprottes

“Eye to eye with the horizon”

Siegward Sprotte's late works

150

Verzeichnis der ausgestellten Werke

List of exhibited works

158

Biografie \ Biography

168

Auswahlbibliografie \ Selected bibliography

171

Bildnachweis \ Picture credits

172

Impressum \ Colophon

Grußwort \ greeting

Das Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte würdigt anlässlich des 100. Geburtstages des Künstlers und Ehrenbürgers Siegward Sprotte dessen Gesamtwerk mit einer umfangreichen Ausstellung. Siegward Sprottes Biografie ist auf das Engste mit seiner Heimatstadt verbunden. In Potsdam verarbeitete Sprotte als junger Mann die Inspirationen aus der Ferne – gesammelt während langer Studienreisen nach Dänemark oder Italien – und verbrachte hier nach der Teilung Deutschlands jährlich mehrere Arbeitswochen. Unter anderem durch sein Engagement hat sich Potsdam den Ruf als „Ort der Künste“ erworben. Sprotte war in den 1930er Jahren Teil einer Geistes- und Kunstströmung, der so bedeutende Vertreter wie der Pianist und Komponist Wilhelm Kempff, der Gartenkünstler Karl Foerster, der Landschaftsmaler Karl Hagemeister, der Verleger Peter Suhrkamp und der Schriftsteller und Dichter Hermann Kasack angehörten.

In Anerkennung seines außergewöhnlichen künstlerischen Lebenswegs wurde Siegward Sprotte anlässlich seines 90. Geburtstages zum Ehrenbürger der Stadt Potsdam ernannt. Im selben Jahre erhielt er die Ehrenbürgerschaft der Region Alta Badia/Dolomiten, Italien, wo er seit den 1930er Jahren regelmäßig arbeitete. Weiterhin wurde er mit Ehrenmitgliedschaften in verschiedenen Akademien und Künstlervereinigungen ausgezeichnet. Auch die Stadt Potsdam hielt Siegward Sprotte die Treue und präsentierte regelmäßig sein Œuvre. 1988 widmete das Potsdam Museum, noch zu DDR-Zeiten, ihm anlässlich seines 75. Geburtstages eine Ausstellung. Zur Tausendjahrfeier Potsdams 1993 wurde sein Werk im Schloss Glienicke präsentiert und 2001 im Ausstellungsforum des Alten Rathauses in Potsdam die Ausstellung „„Det wächst‘: Karl Hagemeister – Siegward Sprotte“ anlässlich der Bundesgartenschau gezeigt.

Siegward Sprotte wurde am 20. April 1913 in eine alteingesessene Potsdamer Familie hineingeboren. In der Stadt an der Havel verbrachte er seine Kindheit und Jugend und unternahm seine ersten Schritte als Künstler. Bereits im Alter von 16 Jahren organisierte Sprotte seine erste öffentliche Ausstellung im Zeichensaal seiner Schule, dem

7

On the occasion of the centenary of the artist and honorary citizen Siegward Sprotte, a major exhibition at the Potsdam Museum – Forum for Art and History is paying tribute to the artist's life's work. Siegward Sprotte's biography is closely connected with his native city. As a young man in Potsdam, Sprotte processed his inspirations from afar. These sources of inspiration were discovered during extensive study trips to Denmark and Italy. He spent several weeks working in Potsdam every year following the division of Germany after the Second World War. It is partly a result of Sprotte's commitment that Potsdam has acquired its reputation as a "centre of the arts". In the 1930s, Sprotte was part of an intellectual and artistic movement which included important representatives like the pianist and composer Wilhelm Kempff, the master gardener Karl Foerster, the landscape artist Karl Hagemeister, the publisher Peter Suhrkamp and the writer and poet Hermann Kasack.

In recognition of his exceptional artistic path, Siegward Sprotte was named an honorary citizen of the city of Potsdam on the occasion of his 90th birthday. In the same year, he was awarded honorary citizenship of the Alta Badia/Dolomites region in Italy where he had worked on a regular basis since the 1930s. He was also granted honorary membership of several academies and artistic associations. The city of Potsdam remained faithful to Siegward Sprotte by regularly exhibiting his work. In 1988, during the former GDR era, the Potsdam Museum marked the artist's 75th birthday with an exhibition dedicated to Sprotte's works. During the millennium celebrations, his work was presented in Glienicke Palace and in 2001 the exhibition "„It grows' (Det wächst): Karl Hagemeister – Siegward Sprotte" was presented in the exhibition forum of the Old Town Hall during the Federal Horticultural Show.

Siegward Sprotte was born on April 20th, 1913 into a long-established Potsdam family. He spent his childhood and younger years in the town on the river Havel where he took his first steps as an artist. Already at the age of sixteen, Sprotte organised his first public exhibition in the art room of his school - the today's Einstein Grammar School. The exhibition even drew the attention of the local press and Sprotte's close affinity to Potsdam and to the Brandenburg

ehemaligen Realgymnasium und heutigen Einstein-Gymnasium. Die Ausstellung des Gymnasiasten wurde sogar von den lokalen Zeitungen kommentiert und Sprottes enge Verbundenheit zu Potsdam und zur Märkischen Landschaft hervorgehoben. Sprotte durchstreifte immer wieder die Parkanlagen, Felder und Wälder auf der Suche nach Motiven, die sein seelisches Erleben wiedergeben konnten.

Seine künstlerische Ausbildung begann er bei seinen Lehrmeistern Heinrich Basedow d.Ä. und Karl Hagemeister. Zu Hagemeister kam Sprotte 1930 durch die Empfehlung seines Nachbarn und älteren Freundes, des bekannten Potsdamer Gärtners und Staudenzüchters Karl Foerster. Foerster regte den jungen Künstler dazu an, sich mit botanischen Phänomenen und gewachsenen Strukturen zu beschäftigen, was großen Einfluss auf dessen Arbeit hatte. Siegward Sprottes Atelier befand sich in Potsdam-Bornstedt, im Haus seiner Eltern in der Katharinenholzstraße. Dort ist noch heute der Sitz der Siegward Sprotte Stiftung. Sie war dankenswerterweise maßgeblich an der Entstehung dieser Ausstellung beteiligt. Der Künstler erinnerte sich 1972 an sein Atelier und die künstlerische Atmosphäre im Potsdam der 1930er Jahre: „In Bornstedt liegt mein Atelier am Rande Sanssoucis. Auf der anderen Seite des Parks wohnte Furtwängler, er blickte gern in das kahle Geäst der Bäume im Winter, sein Auge folgte der Rhythmik der Zweige, auf ihren Linien sah er Noten tanzen. ‚Wer den schneelosen Winter nicht ehrt, ist des weißen auch nicht wert‘, reimte Karl Förster in Bornim vor einem Bild von mir über seinem Arbeitsplatz. Jahrelang studierte ich den Baumrhythmus mit Pinsel und Stift. ‚Det wächst‘, meinte Hagemeister im Berliner Jargon.“

Das Potsdam Museum hat es sich zum Ziel gesetzt, das Werk Sprottes in seiner Gesamtheit und Komplexität zu zeigen. Alle Besucher aus nah und fern können einer spannenden Ausstellung entgegenblicken. Es freut mich im Besonderen, dass das Potsdam Museum im Verbund mit der Siegward Sprotte Stiftung die Initiative zu einer länderübergreifenden Kooperation mit dem Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Schloss Gottorf angeregt hat. Zudem ist mir wichtig zu betonen, dass sich der neue Museumsstandort am

8

landscape was highlighted. Sprotte often wandered through the parks, fields and forests in his search for motifs which might convey his emotional and spiritual experiences.

He began his artistic education under Heinrich Basedow the Elder and Karl Hagemeister. Sprotte went to Hagemeister in 1930 on the recommendation of his neighbour and older friend, the well-known gardener and grower of herbaceous plants Karl Foerster. Foerster inspired the young artist to engage with botanic phenomena and growing structures. This would have a major influence on Sprotte's work. Siegward Sprotte's studio was situated in Potsdam-Bornstedt, in his parents' house on Katharinenholzstraße. The Siegward Sprotte Foundation is still based there today. We sincerely thank the foundation for its generous and substantial involvement in the development of this exhibition. In 1972, Sprotte recalled his studio and the artistic atmosphere that prevailed in Potsdam throughout the 1930s:

“My studio is situated in Bornstedt on the outskirts of the Sanssouci Palace. Furtwängler lived on the other side of the park; he liked to look into the bare tree branches in the winter time, his eye would follow the rhythm of the branches, he imagined notes dancing on their lines. ‘Whoever can't appreciate a winter without snow doesn't deserve a white winter either,’ Karl Förster once rhymed off in Bornim in front of a picture of me above his work station. For years, I studied the rhythm of the trees with paint and pencil. ‘It grows’ - ‘Det wächst,’ as Hagemeister would say in Berlin jargon.”

The Potsdam Museum has set itself the goal of displaying Sprotte's work in its totality and complexity. An exciting exhibition awaits all visitors from near and far. It is especially heartening that the Potsdam Museum, in collaboration with the Siegward Sprotte Foundation, has taken the initiative to establish a trans-regional cooperation with the State Museum of Art and Cultural History housed in Gottorf Castle in Schleswig-Holstein. It is also important to highlight that by holding a retrospective exhibition of Siegward Sprotte's art, the museum is presenting its new

Alten Markt mit der Retrospektive zu Siegwald Sprotte als Ort für zeitgenössische Kunst präsentiert und damit die Kulturlandschaft Potsdams bereichert. Für die wunderbare Ausstellung und den wissenschaftlichen Begleitband möchte ich dem Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte danken.

Jann Jakobs
Oberbürgermeister der Landeshauptstadt Potsdam

location in the Old Town Market Square as a centre for contemporary art, thereby enriching the cultural landscape of the city. I wish to thank the Potsdam Museum – Forum for Art and History for this wonderful exhibition and for the accompanying scholarly volume.

Jann Jakobs
Mayor of the City of Potsdam

Grußwort des Schirmherrn

Greeting from the patron

Liebe Kunstfreundinnen und Kunstfreunde,

neben Carl Blechen ist Siegward Sprotte der bekannteste Landschaftsmaler aus dem Brandenburgischen. Deshalb freut es mich ganz besonders, dass das neu gestaltete Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte zum hundertsten Geburtstag des Künstlers und zum zehnten Jahrestag der Verleihung der Ehrenbürgerwürde seiner Geburtsstadt eine Ausstellung mit seinen Werken organisiert und kuratiert hat. Für mich schließt sich damit ein Kreis, denn ich durfte 2001 anlässlich der BUGA-Eröffnung die letzte große Sprotte-Ausstellung in Potsdam als Oberbürgermeister begrüßen.

Sprotte, in Potsdam geboren, gehörte zu den liebenswertesten Künstlerpersönlichkeiten, ein Mensch, der den Menschen zugetan war, mit ihnen sprach und ihnen zuhörte. Aber nicht sie porträtierte er, sondern das, was uns umgibt: die Natur. Von 1913 bis 1945 lebte er in Potsdam-Bornstedt, in den Jahrzehnten danach wurde Sylt seine neue Heimat. Doch seit 1960 verbrachte er jährliche Arbeitsaufenthalte in seiner Geburtsstadt.

Siegward Sprotte war Meisterschüler von Karl Hagemeyer in Werder (Havel) und studierte bei Emil Orlik in Berlin. Beide regten ihn als angehenden Maler an. Sprotte ahmte den Stil des großen Landschaftsmalers nicht nach, sondern entwickelte eine eigene Art, die Natur zu sehen. Seine Bildsprache ist universal, sie wird in Italien, Portugal und Deutschland ebenso verstanden wie in Russland, den USA oder China – in allen diesen Ländern finden sich Sprottes Werke in Museen und privatem Besitz. Erinnern manche Bilder an fernöstliche Kalligrafie, so scheinen andere wiederum der expressionistischen Tradition zu entstammen: Der Künstler lehrt uns auf verschiedene Weise, die Natur zu betrachten, ihre Vielgestaltigkeit zu erkennen. Was scheinbar leicht daherkommt, auf die Leinwand hingeworfen wirkt, ist doch das Ergebnis intensiver, nicht zuletzt philosophischer Betrachtung. Der Natur wird in jedem Bild eine neue Form „abgesehen“. In meinem Arbeitszimmer in Berlin und auch dem in Potsdam hängen einige von jenen abstrakten, „chinesisch“ anmutenden Landschaftsbildern. Wenn ich sie mit etwas Zeit betrachte – denn dem schnellen Blick entziehen sich die Werke – bemerke ich, wie in meinem Inneren Bilder von selbst Erlebtem

11

Dear Friends of the Arts,

Alongside Carl Blechen, Siegward Sprotte is probably the most well-known landscape painter in Brandenburg. I am therefore very pleased that the newly-formed Potsdam Museum – Forum for Art and History has decided to organise and curate an exhibition of Siegward Sprotte's works to mark the artist's centenary and the tenth anniversary of the bestowal of honorary citizenship. In a way, this exhibition closes a circle for me because at the Federal Horticulture Show in 2001, I had the privilege of opening the last major Sprotte exhibition in Potsdam.

Sprotte was born in Potsdam. He was one of the most endearing artists, a person devoted to people, a person who spoke to them and listened to them. But he didn't paint them. Instead, Siegward Sprotte painted that which is all around us: nature. Between 1913 and 1945 he resided in Potsdam-Bornstedt. In the years thereafter, the Island of Sylt became his new home. But from 1960, Sprotte made annual visits to his native city.

Siegward Sprotte trained as a master apprentice under Karl Hagemeyer in Werder (Havel) and he also studied under Emil Orlik in Berlin. Both men inspired the young, budding artist. Sprotte didn't imitate the styles of the great landscape painters. Instead, he developed his own technique of portraying nature. His pictorial language is universal. It is understood in Italy, Portugal, Germany, Russia, the US and China – Sprotte's works can be found in museums and in private collections in all of these countries. While some of his works are reminiscent of Far Eastern calligraphy, others seem to stem from the Expressionist tradition. Sprotte teaches us to observe nature in several ways, to recognise nature's diversity. The art that arises with apparently little effort as a consequence appears to have been simply thrown onto the canvas. However, Sprotte's art is in fact the result of intensive — not least philosophical — observation and consideration. In every picture, nature is presented in a new way. Some of Sprotte's abstract landscapes with Chinese-style characteristics are hanging in my offices in Berlin and Potsdam. When I take some time to observe them (his art, after all, evades the cursory glance), I notice, how images from my own

heraufziehen. Sprottes Bilder sind vor allem meditativ. 1992 gründete der Künstler selbst die Siegwald Sprotte Stiftung in Potsdam, die heute weit über 3000 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen sowie von ihm verfasste Texte, Skizzen- und Tagebücher besitzt. Fast die Hälfte der nun vorliegenden Ausstellungsstücke wurde bislang noch nie präsentiert. So zwei der frühen Tagebücher, die – vom Potsdam Museum transkribiert – nun in der Retrospektive auszugsweise Einblick in die frühen Jahre des Künstlers geben. Skizzenbücher erweitern den Blick auf diese Jahre. Die Jubiläumsausstellung ist die erste ihrer Art, die die wissenschaftliche Aufarbeitung des Lebenswerks Siegwald Sprottes zum Ziel hat.

Im modernen, leistungsfähigen Brandenburg mit seiner über 1000-jährigen Geschichte beginnt sich eine neue Identität zu bilden. Kunst und Kultur tragen auf immer neue Art dazu bei. Die Schönheit der Natur unseres Landes, seine Winkel, die sich überraschend eröffnen, seine Wälder und Seen üben einen bleibenden großen Reiz, nicht zuletzt, auf bildende Künstler aus, wie zu Zeiten Hagemesters und Sprottes.

Mein Dank gilt Frau Cosmea Sprotte und ihrem Sohn Armin, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Museen, vor allem des Potsdam Museums, und den Sponsoren für ihre großzügige Unterstützung und Realisierung des Vorhabens. Sie alle haben sich um das Werk eines Künstlers verdient gemacht, das ebenso überrascht wie begeistert. Genießen Sie diese Ausstellung, die einem Sohn der Stadt, ihrem Ehrenbürger und einem großen und ungemein vielseitigen Künstler gewidmet ist.

Ihr
Matthias Platzeck
Ministerpräsident des Landes Brandenburg

past experiences begin to loom. Sprotte's pictures are above all else meditative. In 1992 the artist himself founded the Siegwald Sprotte Foundation in Potsdam. Today, the Foundation holds over 3000 paintings, watercolours and drawings alongside a collection of Sprotte's texts, sketchbooks and diaries. Almost half of the material exhibited here is being displayed for the very first time. Two of Sprotte's early diaries, for example, which have been transcribed by staff of the Potsdam Museum, form part of this retrospective exhibition. Excerpts of these diaries provide an insight into Sprotte's early years, while sketchbooks serve to extend this insight. This centenary exhibition is also the first of its kind to provide an extensive scholarly analysis of Siegwald Sprotte's life's work.

In modern-day, advanced Brandenburg with its thousand-year-old history, a new identity is beginning to emerge. Art and culture are contributing to this process in innovative ways. The beauty of our country's landscape with its nooks and crannies, our forests and our lakes serve as enduring attractions, not least for artists, just as they did during Hagemester's and Sprotte's own lifetimes.

My sincere thanks go to Mrs. Cosmea Sprotte, to her son Armin and to the staff in the various museums. My thanks go above all to the Potsdam Museum and to the sponsors without whose generous support this project simply could not have been realised. You have all demonstrated outstanding dedication and service to Siegwald Sprotte's work which contains just as many surprising as encouraging elements. I hope you will enjoy this exhibition. It is dedicated to a son of this city, an honorary citizen as well as a great and tremendously versatile artist.

Yours,
Matthias Platzeck
Prime Minister of the Federal State of Brandenburg

Vorwort \ Foreword

Für die erste große Kunstausstellung im neuen Museumsquartier, dem Alten Rathaus am Alten Markt, hat das Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte einen besonderen Anlass ausgewählt. Mit einer Retrospektive ehrt es unter dem Titel „Die Welt farbig sehen“ den Maler Siegward Sprotte, dessen Geburtstag sich am 20. April 2013 zum hundertsten Mal jährt. Das Projekt wird durch die Unterstützung der Siegward Sprotte Stiftung in Potsdam, die sein Lebenswerk mit mehr als 3000 Arbeiten verwaltet, und durch eine länderübergreifende Kooperation mit Schloss Gottorf, dem Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, realisiert.

Sprotte ist nicht nur gebürtiger Potsdamer und Ehrenbürger der Stadt, der hier seine künstlerische Laufbahn bei Heinrich Basedow d. Ä. begann und bei Emil Orlik, Max Klewer und Kurt Wehlte an der Berliner Akademie der Künste sowie als Meisterschüler von Karl Hagemeyer fortsetzte. Vielmehr blieb er Potsdam zeitlebens eng verbunden. Auch als er seinen Wohnort 1945 nach Kampen auf Sylt verlegte und von dort zu einem stetigen halbjährlichen Wechsel in den Süden aufbrach, vornehmlich nach Italien, Frankreich, Griechenland und Portugal, behielt er seine Potsdamaufenthalte bei – für künstlerische Studien, anlässlich seiner Ausstellungen sowie zu den „Bornstedter Dialogen“.

Über Literatur und Philosophie ebnete sich Sprotte schon in jungen Jahren den Weg in den Fernen Osten. Emil Orlik war ein bedeutender Mittler für seine Auseinandersetzung mit der fernöstlichen Malerei. Als zweite wichtige Inspirationsquelle dienten ihm die italienischen und deutschen Renaissancemaler, die er unter anderem während seiner Reisen in den 1930er Jahren nach Arezzo und Florenz intensiv studierte. Zwischen diesen Polen bewegte sich sein Schaffen zeitlebens; sie prägten seine Entwicklung von der gegenständlichen zur abstrakten Malerei.

Ebenso wie der Malerei fühlte sich Sprotte seit seiner Jugend der Schrift und dem Wort verpflichtet. Sein ganzes Leben hindurch suchte er bedeutende Personen zum Dialog auf. Unter seinen kreativen Gesprächspartnern befanden sich Künstler, Philosophen, Verleger, Kunsthistoriker und Dichter wie zum Beispiel Hermann Hesse, Hans Hartung, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Hannah Höch, Peter Suhrkamp, Eugen Herrigel und Jiddu Krishnamurti.

15

For the first major art exhibition in the new museum quarter at the Town Hall in the Old Town Market Square, the Potsdam Museum – Forum for Art and History has chosen a very special occasion. Under the title “Seeing the world in colour,” the Museum will hold a retrospective exhibition featuring the life’s work of the painter Siegward Sprotte whose centenary occurs on April 20th 2013. The project has been made possible with the support of the Siegward Sprotte Foundation in Potsdam which holds over 3000 of the artist’s works and through trans-regional cooperation with the State Museum of Art and Cultural History housed in Gottorf Castle in Schleswig-Holstein.

Siegward Sprotte is a native and honorary citizen of Potsdam and he remained closely connected to Potsdam throughout his life. His artistic career began under Heinrich Basedow the elder and continued under Emil Orlik, Max Klewer und Kurt Wehlte at the Berlin Academy of Fine Arts. Sprotte also studied as a master apprentice under Karl Hagemeyer. After he left home and relocated to Kampen on the island of Sylt in 1945, Sprotte undertook biannual trips to the South, primarily to Italy, France, Greece and Portugal. However, he continued to visit Potsdam for his artistic studies, for exhibitions as well as for the so-called “Bornstedt dialogues.”

Literature and philosophy paved the young Sprotte’s pathway to the Far East. Emil Orlik was a particularly important mediator in the context of his engagement with Far Eastern art. The Italian and German Renaissance painters were another important source of inspiration. Sprotte studied their works intensively during trips in the 1930s to Arezzo and Florence. Throughout his life, Sprotte’s creative work oscillated between these two poles and they shaped his development from figurative to abstract painting.

Along with painting, Sprotte felt a strong affinity to writing and to language from an early age. He continually sought out noteworthy individuals with whom to engage in dialogue. These included artists, philosophers, publishers, art historians and poets such as Hermann Hesse, Hans Hartung, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Hannah Höch, Peter Suhrkamp, Eugen Herrigel and Jiddu Krishnamurti.

Dieser Komplexität und Vielseitigkeit Siegward Sprottes, die ihn als Vertreter der modernen und zeitgenössischen Kunst – fernab von festgefühten Stil- und Epochenbezeichnungen – auszeichnen, möchten die Veranstalter nahekommen.

Mehr als 160 Arbeiten Sprottes werden im Original zu sehen sein, viele von ihnen zum ersten Mal, darunter Ölgemälde, Aquarelle, Gouachen, Tusche- und Federzeichnungen. In einer kleinen Auswahl werden dem „Denker in seinen Bildern“ andere Künstler assoziativ gegenübergestellt – nicht im Sinne eines Vergleichs, sondern um aufzuzeigen, dass Sprotte die Sprache seiner Zeit sprechen konnte und die entsprechende Wortwahl auch malend beherrschte. Kabinettartig soll Raum geschaffen werden für einen fortdauernden Dialog mit einem wahrhaft interdisziplinär aktiven Maler. Das Projekt ordnet den Künstler in seine Zeit ein, ohne ihm sein Potenzial eines zeitlosen Impulsgebers zu nehmen.

Die Ausstellungsgliederung spannt den künstlerischen Bogen retrospektiv von den frühen 1930er Jahren bis zum Spätwerk. Die Werkentwicklung Siegward Sprottes wird auf zwei Ausstellungsebenen motivisch gegliedert und offenbart in der Präsentation früher Arbeiten bereits grundlegende Prinzipien des Spätwerks: Der Betrachter wird selbst zum Entdecker! Die Ausstellung gliedert sich in acht Werkgruppen, die exemplarisch vorgestellt werden.

Die erste Werkgruppe spürt seinen künstlerischen Anfängen nach und bietet dem Besucher Einblicke in seine frühe Studienzeit und seine altmeisterlichen Maltechniken, die an Vorbildern der Renaissance geschult sind. Motivisch setzte Siegward Sprotte sein Augenmerk auf minutiöse Naturstudien sowie auf Porträts seiner Familie und seines unmittelbaren Umkreises. Sprottes Malstil gewinnt eine besondere Kraft aus der Kenntnis der alten Meister; diese lässt ihn einen eigenen, von den Zeitgenossen unabhängigen Weg einschlagen.

Einen hohen Stellenwert nehmen in Sprottes Œuvre die Meer- und Wogenbilder ein. Seine Meerdarstellungen sind keine reportagehaften Schilderungen von Schiffskatastrophen oder dramatischen Wetterformationen. Es ging Sprotte auch nicht um die Darstellung des menschlichen Kampfes mit der Natur. Wie die Künstler der klassischen

The organisers of this exhibition are keen to penetrate the complexity and versatility which characterize Siegward Sprotte and which mark him as a representative of modern and contemporary art, removed from fixed style and epoch.

More than 160 of Sprotte's works are exhibited here, some of them for the very first time. These include oil, watercolour and gouache paintings together with pen and ink sketches. A smaller section brings the "thinker in his paintings" face to face with other artists, less by way of contrast, than by demonstrating that Sprotte could speak the language of his time and mastered this language in his paintings. A special display will create the space for a sustained dialogue with a truly interdisciplinary painter. The exhibition integrates Sprotte within his time without denying him his potential as an enduring source of inspiration.

The exhibition retrospectively covers Sprotte's entire artistic spectrum. It ranges from the early works of the 1930s to his late works. Sprotte's development as an artist is presented according to subject on two exhibition levels. The exhibition reveals that fundamental principles of Sprotte's late works are already present in his early creations. The observer thereby becomes the explorer! The exhibition is organised into eight groups of works. The first group traces Sprotte's artistic beginnings and provides the visitor with glimpses into his time as a student and into his old-masterly painting techniques which resemble renaissance models. In terms of motif, Siegward Sprotte devoted careful attention to minutely-detailed nature studies as well as to portraits of his family and immediate circle. His style of painting acquires special power from his knowledge of the old masters and this knowledge allows him to pave a new path independent of his contemporaries.

Images of the sea and waves occupy an important place in Sprotte's oeuvre. His sea paintings are not merely journalistic-style depictions of ship catastrophes or dramatic weather formations. Nor was Sprotte interested in portraying man's struggle with nature. Instead, Siegward Sprotte used the sea motif for the purpose of artistic experiment – much like the artists of classical modernism. Sprotte's sea and wave images are spaces which are

Moderne nutzte Siegward Sprotte das Motiv Meer vielmehr für künstlerische Experimente. Sprottes Meer- und Wogenbilder sind Räume, die sich horizontal aufgliedern, in denen die Farbe eine freie Behandlung erfährt, sich löst von der Darstellung konkreter Motive und besonderer Licht- und Wetterverhältnisse.

Unter den übrigen Werkserien des Künstlers befinden sich auch Themen, die ihn zeitlebens faszinierten, aber bislang nicht Gegenstand einer Ausstellung waren. Hierzu zählen seine Reisetagebücher. Auf seinem stetigen Wechsel von Norden nach Süden, von Osten nach Westen zeichnete er ununterbrochen, so dass in New York, in den Dolomiten, in Tunesien oder Westindien „bildliche Tagebücher“ entstanden, die einen Einblick in die Künstlerpersönlichkeit ermöglichen. Im Unterschied zu seinen Landschaftsbildern geben die zumeist kleinformatischen Bleistiftzeichnungen oder Aquarelle topografische Besonderheiten oder lokalkoloristische Impressionen wieder.

Die Ausstellung widmet sich zudem seinen Hommagebildern, die erstmalig in einer gesonderten Werkserie vorgestellt werden. Sie zeigen, dass Sprotte nicht nur einen intensiven Austausch mit Künstlern, Schriftstellern und Philosophen seiner Zeit pflegte, den er in seinen „Bornstedter Dialogen“ oder in den „Kampener Ateliergesprächen“ dokumentiert hat; vielmehr widmete er auch zahlreiche seiner Arbeiten anderen Künstlern und kommentierte in seinen Tagebüchern Arbeiten von Kollegen. Das Potsdam Museum hat die in Sütterlin verfassten Tagebücher von 1927 bis 1945 transkribiert und den im Familienbesitz befindlichen Schriftwechsel des Künstlers für die Konzeption der Ausstellung und die hier vorliegende wissenschaftliche Begleitpublikation hinzugezogen.

Die ausgesuchte Werkübersicht zu Siegward Sprotte wäre in diesem Umfang, in dieser Qualität und Vielfältigkeit ohne die Unterstützung der Siegward Sprotte Stiftung, namentlich ihres Stiftungsvorstands, Dr. Manfred Stolpe und Manfred Schryen, sowie von Cosmea Sprotte, der Witwe des Künstlers, nicht möglich gewesen. Als Hauptleihgebern, als ideellen und finanziellen Unterstützern des Ausstellungsprojekts sei ihnen sowie Armin Sprotte, dem Sohn des Künstlers, der die Publikation des zweisprachigen Begleitbandes sicherstellte, herzlich gedankt. Auch

17

structured in layers. They are spaces in which colour is afforded free reign, detached from the depiction of concrete motifs and particular light and weather conditions.

In his other series of works, themes appear which fascinated Sprotte his entire life. These works, which include the travel pictures, have not been exhibited to date. During his travels from north to south and from east to west, he painted incessantly. In New York, in the Dolomites, in Tunisia and in the West Indies “visual diaries” came into being which provide an insight into Sprotte’s artistic personality. In contrast to his landscape paintings, these small pencil drawings and water colours render topographical features and local colour tones.

The exhibition is also devoted to Sprotte’s homage works which are exhibited here for the first time in a special display. These works show that Sprotte had intensive exchanges with the artists, writers and philosophers of his time, as documented in his “Bornstedt Dialogues” and in the “Kampen Studio Conversations”. They also reveal Sprotte’s dedications to other artists and his comments on the work of his contemporaries. The Potsdam Museum has transcribed the diaries composed in Sütterlin between 1927 and 1945. These diaries, together with Sprotte’s family-owned correspondence, were central to the conception of the exhibition and the accompanying academic publication.

The exceptional selection of the works of Siegward Sprotte would have been impossible in terms of comprehensiveness, quality and diversity without the support of the Siegward Sprotte Foundation and, in particular, its governing body representatives Dr. Manfred Stolpe and Manfred Schryen together with Cosmea Sprotte, the artist’s widow. As the chief lenders to and financial supporters of the exhibition, we thank them most sincerely. Our sincere thanks also go to Armin Sprotte, Siegward Sprotte’s son, who secured the accompanying bilingual publication. Thanks, too, to the other lenders of works for their strong trust in our project and to the Prime Minister of the Federal State of Brandenburg, Matthias Platzeck, for adopting the role of patron.

den übrigen Leihgebern danken wir für ihr großes Vertrauen in unser Projekt. Für die Übernahme der Schirmherrschaft gilt unser herzlicher Dank dem Ministerpräsidenten des Landes Brandenburg, Matthias Platzeck.

Die länderübergreifende Kooperation ist begründet durch die zwei wichtigsten Lebensphasen, in denen der Künstler zum einen intensiv in Potsdam und Berlin und zum anderen an der Küste Schleswig-Holsteins wirkte. Die Ausstellung widmet sich vom Frühwerk bis zum Spätwerk allen Werkphasen; sie ist zunächst vom 14. April bis zum 14. Juli 2013 in Potsdam zu sehen; als Übernahme wird sie danach im Kloster Cismar, Ort überregionaler Ausstellungen des Schleswig-Holsteinischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte, ab Ende Juli 2013 gezeigt. Die Verantwortung für die Konzeption der Ausstellung und für das Gesamtprojekt liegt beim Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte. Daher gilt ein besonderer Dank Anna Havemann, wissenschaftliche Projektmitarbeiterin für die Kunst des 20. Jahrhunderts am Potsdam Museum. Sie hat die konzeptionelle Vorbereitung und die Realisierung der Ausstellung ebenso intensiv unterstützt wie die umfangreiche Objektauswahl und –aufbereitung. Um einen nachhaltigen Impuls sowohl für das Potsdam Museum und für Schloss Gottorf als auch für die kunstwissenschaftliche Forschung zu erreichen, ist eine fundierte Begleitpublikation unerlässlich. Auch an der inhaltlichen Erarbeitung des Katalogs war Anna Havemann beteiligt und hat als Autorin den Beitrag über die Hommagebilder von Siegwald Sprotte verfasst. Margret Schütte betreut als Leiterin von Kloster Cismar dankenswerterweise die Ausstellungsübernahme für Schloss Gottorf; außerdem hat sie den Ausstellungskatalog mit ihrem Beitrag zu Sprottes Spätwerk unterstützt. Weiterer Dank gilt der Autorin Karin Sagner, die als besondere Kennerin des Impressionisten Claude Monet das Thema der Farbe bei Siegwald Sprotte in dialogischer Gegenüberstellung aufbereitet hat.

Weiteren Mitarbeitern des Projektteams in Potsdam sei gedankt, namentlich dem Museumskonservator Oliver Max Wenske und der Mitarbeiterin für die Transkription der Tagebücher, Ulrike Arndt. Die Ausstellung konnte aufgrund der großzügigen finanziellen Unterstützung der Landeshauptstadt Potsdam, der Investitionsbank des

The motivation for cross-regional cooperation was grounded in the reality that Siegwald Sprotte worked intensively in Potsdam, Berlin and along the Schleswig-Holstein coast during two of the most important phases of his life. This exhibition is dedicated to all phases of the artist's life, from his earliest to latest works. It can be visited in the first instance between April 14th and July 14th, 2013 in Potsdam. Thereafter, from the end of July 2013, it will be displayed in the Old Cismar Monastery as part of the national exhibitions of the State Museum of Art and Cultural History. The Potsdam Museum – Forum for Art and History is responsible for the conception of the exhibition and for the entire project. A special word of thanks goes therefore to Anna Havemann, project assistant for twentieth-century art at the Potsdam Museum. She enthusiastically supported the preparation and the realisation of the exhibition as well as the extensive selection and preparation of works. In terms of providing an enduring impetus for the Potsdam Museum, for Schloss Gottorf and for art historical research generally, an informed accompanying scholarly publication is essential. Anna Havemann was involved with the preparation of the catalogue's content and composed an essay on Siegwald Sprotte's homage works. Margret Schütte, in her role as manager of the Cismar Monastery, has generously agreed to supervise the transfer of the exhibition to Schloss Gottorf. In addition, she supported the exhibition catalogue with her essay on Sprotte's late works. Thanks are also due to the author Karin Sagner who, as an expert on the works of impressionist painter Claude Monet, contributed an essay on the theme of colour in Sprotte's work using dialogical juxtaposition.

Thanks also to other members of the project team, in particular the museum curator Oliver Max Wenske und Ulrike Arndt who transcribed Sprotte's diaries. Without the generous financial support of the state capital of Potsdam, the Investment Bank of the State of Brandenburg, Wall AG, the State Chancellery of Brandenburg, the Siegwald Sprotte Foundation and Siegwald Sprotte's family, the exhibition could not have been realised in its present form. We owe a debt of gratitude to them all.

Landes Brandenburg, der Wall AG, der Staatskanzlei des Landes Brandenburg, der Siegwald Sprotte Stiftung und der Familie Sprotte in dieser Form realisiert werden. Ihnen allen sind wir zu großem Dank verpflichtet. Den Besuchern der Ausstellung an zwei Orten – in Potsdam und Cismar – wünschen wir einen besonderen Kunstgenuss. Wir werden das Werk Siegwald Sprottes nicht endgültig bearbeitet haben, sondern ihn höchstens ein Stück weiter getragen haben, ihn für heute und morgen wieder ins Gespräch gebracht haben, einen Dialog mit ihm geführt haben – als ewigem Zeitgenossen.

Jutta Götzmann
Direktorin des
Potsdam Museums –
Forum für Kunst und Geschichte

Thomas Gädeke
Kommissarischer Direktor des
Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte
in der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen
Schloss Gottorf

We wish those who visit the museums in Potsdam and Cismar a very special artistic encounter. We won't have had the final say on Siegwald Sprotte's work, of course. We will merely have brought it one step further, reintroduced it to the discussions of today and tomorrow; we will have held a dialogue with him – as an eternal contemporary.

Jutta Götzmann
Director
Potsdam Museum – Forum for Art and History

Thomas Gädeke
Acting Director
State Museum of Art and Cultural
History in the Foundation of the State
Museums of Schleswig-Holstein Schloss Gottorf

Jutta Götzmann

„Ich werde immer mehr zum Gegenwartsmenschen“¹

Die malerische Entwicklung Siegward Sprottes vom Porträt zur Landschaft

“I am increasingly becoming a person of the present”¹

Siegward Sprotte's artistic development from a portrait painter to a landscape painter





ABB. 2 SIEGWARD SPROTTE, SELBSTZEICHNUNG (SELF-PORTRAIT), 1933 (KAT. 3)

„Mensch, male und male! Kräftig und ungeniert und ohne Hemmungen! Du weißt gar nicht, was in dir steckt und wie viel du auch ohne allzu große Kraftanstrengungen aus dir hervorholen kannst!“²

Als Siegwald Sprotte am 16. November 1937 diese innere Stimme der künstlerischen Bestätigung hörte, befand er sich in der Kasseler Gemäldegalerie. Er hatte sich dem Studium der Alten Meister gewidmet, erste Reisen nach Italien, Skandinavien und quer durch Deutschland dienten ihm zur unmittelbaren Anschauung. In der Kasseler Galerie haben besonders Porträts von Rembrandt und Joost van Cleve sowie Albrecht Dürers Bildnis der Elsbeth Tucher den stärksten Eindruck auf den jungen Maler hinterlassen.³ Eine besondere Affinität entwickelte Siegwald Sprotte zu den Künstlern der italienischen Renaissance; in seinen frühesten Tagebuchaufzeichnungen erwähnt er Fra Angelico und Leonardo da Vinci, dessen Suche nach der „fesselnden Schönheit“ sich in dem Dazwischen der Gegensätze manifestiert: „Denke daran, dass zwischen Licht und Schatten ein gewisses Zwischending ist, etwas Doppeltes, beiden Eigentümliches, wie heller Schatten oder dunkles Licht.“⁴

Neben den Bildmotiven und der künstlerischen Qualität waren die italienischen Renaissancemaler auch im Hinblick auf die Maltechnik für ihn vorbildhaft. Unmittelbar nach seinem ersten Italienaufenthalt entwarf Siegwald Sprotte das Profilbildnis seiner neunjährigen Schwester.⁵ Im November 1937 sind bis auf das Bildnis der „Frau mit Bernsteinkette“ (Abb. 1, 11) alle wichtigen malerischen Porträts des Künstlers geschaffen; neben der Landschaftsmalerei stellen sie die wichtigste Motivgattung im künstlerischen Œuvre Sprottes der 1930er Jahre dar. Die Auseinandersetzung mit dem Porträt hat Siegwald Sprotte bereits sehr früh – noch vor und während der Studienzeit – begonnen.⁶ Seine ersten nachweislichen Bildnisse entstanden in den Jahren zwischen 1930 und 1933. Zunächst als eingeschriebener Student der Malereiklasse bei Emil Orlik führte Sprotte von 1933 bis 1938 sein Studium an der Akademie der Künste in Berlin bei Kurt Wehlte, Maximilian Klewer und Kurt Hadank fort. Fünf Zeichnungen der Siegwald Sprotte Stiftung, in Feder und Grafit ausgeführt, belegen am Beispiel des Selbstporträts die frühen

23

“Paint and paint! Forcefully and unashamedly and without reservation! You have no idea what lies within you and how much you can draw out from within yourself without much effort!”²

Visiting the Kassel Art Museum on November 16th in 1937 Siegwald Sprotte heard this inner voice. During trips to Italy, Scandinavia and Germany, Sprotte had come into direct contact with the works of the artistic masters whom he had chosen to study. Portraits by Rembrandt, Joost van Cleve and Albrecht Dürer's portrait of Elsbeth Tucher left a very strong impression on the young painter.³ Siegwald Sprotte developed a particularly strong affinity to the artists of the Italian Renaissance. His earliest diary entries mention Fra Angelico and Leonardo da Vinci whose search for “captivating beauty” manifested itself in the in-between space of opposites: “Remember,” Sprotte wrote, “that a certain in-between exists between light and shadow, something of a double nature, something peculiar, like a bright shadow or a dark light.”⁴

The Italian Renaissance painters were exemplary for him in terms not only of the artistic quality and of motifs, but also technique. In the immediate aftermath of his first trip to Italy, Siegwald Sprotte created a portrait of his nine-year-old sister.⁵ By 1937, all of Sprotte's most important portraits had been created with the sole exception of the portrait “Woman with amber necklace” (Frau mit Bernsteinkette). (Illus. 1, 11) These works, along with his landscape paintings, treat the central motifs of Sprotte's oeuvre throughout the 1930s. Sprotte's engagement with the portrait as artistic category began before and during his time as a student.⁶ His first known portraits were created between 1930 and 1933. Having initially studied under Emil Orlik, Sprotte continued his studies between 1933 and 1938 at the Academy of Fine Arts in Berlin under Kurt Wehlte, Maximilian Klewer and Kurt Hadank. Five paintings of the Siegwald Sprotte Foundation drawn with pen and graphite are informative examples of the artist's early experiments.⁷ (Illus. 2) Sprotte had direct contact with Maximilian Klewer at the academy whose portrait classes he attended. Indeed, there is evidence in their correspondence that Klewer closely followed Sprotte's Italian studies.⁸



ABB. 3 SIEGWAND SPROTTE MIT ANNA MUTHESIUS AUF HIDDENSEE (SIEGWAND SPROTTE AND ANNA MUTHESIUS ON HIDDENSEE), 1940, FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPROTTE



ABB. 4 SIEGWAND SPROTTE, ANNA MUTHESIUS, 1944 (KAT. 9)



ABB. 5 SIEGWAND SPROTTE, AGATHE MARC, 1940 (KAT. 8)

Versuche des Künstlers.⁷ (Abb. 2) Zu diesem Zeitpunkt stand Sprotte an der Akademie in unmittelbarem Kontakt zu Maximilian Klewer, dessen Porträtklassen er besuchte. Ein Briefwechsel belegt, dass dieser seine italienischen Studien intensiv begleitet hat.⁸

Während Siegward Sprotte Ende der 1930er Jahre die Porträtmalerei nicht weiter verfolgte, knüpfte er mit zwei wichtigen Frauenbildnissen von „Anna Muthesius“ (Abb. 3, 4) und „Agathe Marc“ (Abb. 5) 1940 an die skizzierten bzw. gezeichneten Porträts seiner frühen Schaffensphase an, um schließlich auch mit der Porträtzeichnung in seiner bekannten Serie der „Köpfe der Gegenwart“ von 1953/54 zu enden.⁹ Zwei Jahre später lernte Sprotte den indischen Philosophen Jiddu Krishnamurti kennen, dem er zeitlebens verbunden blieb, und setzte den „Dialog auf gleicher Augenhöhe“ in besonderer Konsequenz fort. Im Anschluss an seine Westindienreise verabschiedete sich Siegward Sprotte endgültig vom Porträt in der bildenden Kunst. Da gerade die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Bildnis zu einer ungewöhnlichen Entschlossenheit und Entschiedenheit des Künstlers führte, stellt sich nach der Beschäftigung mit den frühen Porträts unweigerlich die Frage nach Sprottes philosophischer Ausrichtung, dem zugrunde liegenden Menschenbild und seiner Porträt- und Bildauffassung.

„ERSTE MEISTERLEISTUNG AUF DEM GEBIET“ – SPROTTES PORTRÄTMALEREI UND IHRE KÜNSTLERISCHE RESONANZ IN DEN 1930ER JAHREN

Die Porträts Siegward Sprottes haben unter den kunstsachverständigen Zeitgenossen bereits während des Malprozesses und unmittelbar nach ihrer Fertigstellung zwischen 1936 und 1938 großen Zuspruch erfahren. So hob beispielsweise Hermann Kasack, mit dem Siegward Sprotte in jungen Jahren befreundet war, besonders die Qualität des Profilbildnisses von Dietlind Sprotte, der damals neunjährigen Schwester des Künstlers, hervor. (Abb. 6) Sprotte begann unmittelbar nach seinem Aufenthalt in Florenz und Assisi im Juni 1936 mit dem Porträt: „Von Italien

25

Although Siegward Sprotte did not pursue portrait painting after the 1930s, he continued to build on his early portrait sketches and drawings in two important female portraits in 1940, namely, “Anna Muthesius” (Illus. 3, 4) and “Agathe Marc”. (Illus. 5) This culminated in his well-known series of portraits “Heads of the Present” (Köpfe der Gegenwart) in 1953-54.⁹ Two years later, Sprotte was introduced to the Indian Philosopher Jiddu Krishnamurti with whom he maintained life-long contact. The dialogue that ensued resulted in Sprotte abandoning portrait painting for good following his trip to the West Indies. In light of the fact that engaging with the portrait as an artistic category led to such unusual resolve, it is necessary to investigate Sprotte’s philosophical outlook, his concept of humanity and his understanding of portrait painting.

“THE FIRST OUTSTANDING ACCOMPLISHMENT IN THIS AREA” – SPROTTE’S PORTRAIT PAINTING AND ITS RESONANCE IN THE 1930S

Between 1936 and 1938, Siegward Sprotte’s completed portraits and works in progress were received very positively by contemporary art experts. Hermann Kasack, for example, with whom Sprotte had been friends during his younger years, praised the portrait of Sprotte’s nine-year-old sister, Dietlind. (Illus. 6) Sprotte had embarked on this portrait immediately after his visit to Florence and Assisi in June of 1936. He wrote: “Having returned from Italy, I experienced Katharinenholzstraße 8 anew during these three weeks, everything attached to it, everything living in it. [...] And then my delightful little sister to whom I am so closely attached and certain to remain so in the future! I wanted so much to paint her! A head in which I almost find myself [...]”¹⁰ Kasack, commenting on the portrait in question, stated on August 22nd 1936: “I am anxious as to how the Dietlind portrait will affect you. You know yourself that this painting is your first outstanding accomplishment in this area. Your path is visibly soaring, but how will it be in just ten years’ time when your path starts to soar invisibly?”¹¹ The portrait of Sprotte’s sister, characterised by luminous flesh tones on a high-contrast red background, also attracted the attention of Emil Nolde. Sprotte visited



ABB. 6 SIEGWART SPROTTE, PORTRÄT DER SCHWESTER (PORTRAIT OF THE SISTER), 1936 (KAT. 4)

zurück, erlebe ich in diesen drei Wochen, wo meine Eltern anlässlich ihrer Silberhochzeit in die Berge verreist sind, die Katharinenholzstraße Nr. 8: alles was an ihr hängt, in ihr lebt [...]. Und dann mein entzückendes kleines Schwesterlein, mit dem mich so besonders viel verbindet – und noch verbinden wird, wie ich ahne! Ich möchte es zu gern malen! Ein Kopf, der mir so liegt, weil ich fast ganz mich selbst darin wiederfinde [...].“¹⁰ Kasack kommentierte das begonnene Bildnis am 22. August 1936: „Begierig bin ich, wie das Dietlind-Portrait nach der Rückkehr auf Sie wirkt. Dass das Bild Ihre erste Meisterleistung auf dem Gebiet ist, werden Sie selbst wissen. Ihr Weg geht sichtbar zur Höhe. Und wie wird es erst in zehn Jahren sein: wenn der Weg dann unsichtbar in die Höhe steigt.“¹¹ Das Bildnis der Schwester, bestimmt durch ein leuchtend helles Inkarnat vor kontrastreichem roten Grund, hat auch bei Emil Nolde besondere Beachtung gefunden. Siegward Sprotte besuchte ihn und Ada unmittelbar nach dem Krieg 1945 in Seebüll. Nolde kommentierte den richtig eingeschlagenen Weg Sprottes als „von der Natur ausgehend und alten Malweisen zu immer größerer Vereinfachung und malerischer Freiheit“.¹² Daraufhin lobte er das Bildnis der Schwester. Sprottes Kommentar, dass es sich um altmeisterliche Maltechnik handele, entgegnete Nolde: „Das macht doch nichts, aber es ist gut.“¹³

Sprottes Hinweis auf die Maltechnik kennzeichnet seine besondere Neigung in den Akademie Jahren. Die Arbeitsweise des Künstlers ist an vier zentralen Porträts nachzuvollziehen.¹⁴ Auf die Entwurfsphase mit Vorzeichnungen in Kohle, Bleistift oder Grafit auf Karton bzw. getöntem Papier folgte die Umsetzung der Motive in Ei-Tempera-Malerei auf Holz. Wie Ölfarb-Lasuren und Eitempera-Farbschichten abwechselnd geschichtet wurden, hatte Sprotte anhand der altmeisterlichen Lasurtechnik der Florentiner Renaissancekünstler studiert und an der Berliner Akademie vertieft.¹⁵ Nach eigener Aussage war ihm auch das bedeutende italienische Malereitratat von Cennino Cennini bekannt.¹⁶ Sprotte hat die Hürde, als Maler des 20. Jahrhunderts die entsprechende Technik ohne praktische akademische Anleitung zu erlernen, durch „schauenden Vollzug“ überwunden: „Ich schaute auf die Gemälde der verehrten Meister der Renaissance [...]. Indem ich die Zeichnungen, auch Gemäldeentwürfe, Untermalungen von Leonardo da Vinci im Vatikanischen Museum in Rom, Mailand und den Uffizien, die Wandgemälde von Piero della

Emil Nolde and his wife Ada in Seebüll immediately after the war in 1945. Having praised Sprotte's path as one which "having emanated from nature and old ways of painting, was leading to ever more simplification and artistic freedom",¹² Nolde proceeded to praise the Dietlind portrait. In response to Sprotte's remark that he had employed the techniques of the old masters, Nolde replied: "That doesn't matter, but it's good."¹³

Sprotte's reference to his technique indicates his artistic inclination during his years at the Academy. It can be traced by examining four of his most important portraits.¹⁴ Charcoal, pencil or graphite sketches on cardboard or coloured paper were converted to egg-tempera on wood. Sprotte had familiarised himself with lazure and egg-tempera layering techniques by studying the scumbling techniques of the Florentine Renaissance artists and he further deepened his knowledge of this technique during his years at the Academy.¹⁵ He was also familiar with Cennino Cennini's important treatise on painting.¹⁶ As an artist of the twentieth century, Sprotte faced the hurdle of having to acquire appropriate technique without formal academic instruction. He overcame this obstacle by way of active observation: "I paid close attention to the paintings of the revered Renaissance masters. By examining da Vinci's drawings, paint sketches and undercoats in the Vatican Museum in Rome, in Milan and in the Uffizi Gallery and Piero della Francesca's Arezzo murals not merely as a passive observer, but as an engaged drawer and painter, I learned to introduce myself to and feel present across the centuries [...]. My gamble paid off. In the first portrait I created using the techniques of the old masters (the portrait of my sister), I was able to put into practice what I learned through engaged observation."¹⁷

In addition to the Italian Renaissance artists, Sprotte also felt a close affinity to German Renaissance artists, in particular to Albrecht Dürer. Sprotte's notes, particularly those pertaining to his engagement with Dürer, reveal his fascination with painting techniques which, contrary to Western tradition, are not based on correction. This principle of correction-free painting determined Sprotte's own understanding of painting throughout his life. By his own admission, Sprotte worked on his portrait for half a year. All the while he continued to follow the work of the Nürnberg artist: "Dürer emphasised that nothing of substance could be achieved under half a year. I needed 60-80



ABB. 7 ALBRECHT DÜRER, PORTRÄT DER MUTTER DES KÜNSTLERS (PORTRAIT OF THE ARTIST'S MOTHER), 1514, KOHLE AUF PAPIER, 42,1 X 30,3 cm, KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

Francesca in Arezzo nicht als Zuschauer betrachtete, sondern zeichnend und malend, lernte ich über die Jahrhunderte hinweg, mich gegenwärtig einzufühlen und einzuführen [...]. Mein Wagnis gelang: In meinem ersten Portrait in altmeisterlicher Auffassung, dem Bildnis meiner Schwester, konnte ich ausführen, was ich schauend lernte.“¹⁷ Außer den italienischen Renaissancekünstlern war Sprotte auch den deutschen sehr verbunden, besonders Albrecht Dürer. Liest man Sprottes Aufzeichnungen, fällt bei der Auseinandersetzung mit Dürer erneut die Faszination für die Maltechnik auf, die entgegen der westlichen Tradition nicht auf Korrektur beruht. Gerade diese Maxime des korrekturlosen Malens bestimmte sein eigenes maltechnisches Verständnis ein Leben lang. Sprotte hat nach eigenen Angaben ein halbes Jahr an dem Selbstbildnis gearbeitet und orientierte sich dabei an dem Nürnberger Künstler: „Dürer betonte, unter einem halben Jahr sei nichts zu machen. Ich brauchte etwa 60 bis 80 Lasuren – die Farben werden dabei nicht gemischt. Soll ein Grün entstehen, wird gelb untermalt und blau lasiert. [...] Die alten Meister mischten nicht auf der Palette, wie es moderne Maler tun, die Farben entstanden auf der Malfläche.“¹⁸ Neben der Technik studierte Sprotte auch die Bildthemen Dürers, vornehmlich die Porträts und Selbstporträts. Die Kohlezeichnung von Dürers Mutter (Abb. 7) erwähnt er in seinen Tagebuchaufzeichnungen am 13. März 1935 erstmals und bezeichnet sie nicht nur als Meisterwerk des Künstlers, sondern auch als den Gipfel der europäischen Kunst: „Dürers Mutter das Portrait, was ich schon seit Monaten immer von neuem anbete.“¹⁹ Das „Selbstbildnis im Pelzrock“, das sich heute in der Alten Pinakothek in München befindet, war hingegen für Sprottes Selbstbildnis Inspirationsquelle, besonders für das Bildmotiv der Hand mit gespreizten Fingern und dem Griff in den Pelz, den Sprotte als Griff in das Gezweig eines Lebensbaums übersetzte.²⁰ (Abb. 8, 9) Ernsthaftigkeit und Melancholie im Gesichtsausdruck sowie die archetypische Verbindung von Mensch und Baum erinnern auch an Sprottes zwei Jahre zuvor entstandene Arbeit „Mönch und Linde“.²¹ Wertschätzung und Ankererkennung erfuhr der junge Siegwald Sprotte von verschiedenen Seiten, so beispielsweise von dem deutsch-dänischen Galeristen Herbert von Garvens, Mitbegründer der Kestner-Gesellschaft in Hannover, der selbst eine große Sammlung zeitgenössischer Kunst mit Werken von Wassily Kandinsky, Robert Delaunay,

lazures where the colours are not mixed. If the artist wants green, then an undercoat of yellow is used and glazed with blue. [...] The old masters didn't mix on palettes like modern artists do. Instead, the desired colour is created on the actual painting surface.“¹⁸

Alongside Dürer's technique, Sprotte also studied his themes, especially those of Dürer's portraits and self-portraits. He makes reference to the charcoal drawing of Dürer's mother (Illus. 7) in a diary entry dated March 13th, 1935 and describes it not only as Dürer's masterpiece, but as the zenith of European art. He described this portrait as one "which I have repeatedly idolised for months now".¹⁹ The "Self-portrait in fur coat" (Selbstbildnis im Pelzrock) which hangs in the Old Pinakothek in Munich was, however, the source of inspiration for Sprotte's own self-portrait. The motif of the hand with separated fingers grasping the fur is rendered by Sprotte as a hand grasping the branches of the tree of life.²⁰ (Illus. 8, 9) The sober, melancholic facial expression, together with the archetypal connection between tree and man, are also reminiscent of Sprotte's "Monk and Lime-tree" (Mönch und Linde) which was painted two years previously.²¹

The works by the young Siegwald Sprotte received acknowledgement from several quarters. The German-Danish gallery owner Herbert von Garvens, for example, co-founder of the Kestner Society in Hannover, who himself owned a collection of contemporary art including works by Wassily Kandinsky, Robert Delaunay, Oskar Kokoschka, Emil Nolde und Karl Schmidt-Rottluff, made the following comment on Sprotte's portraits: "All those who saw your portraits were full of wonder! Your self-portrait is my personal favourite, especially after seeing the version in colour, a beautiful serious painting."²²

Hermann Kasack also commented enthusiastically on Sprotte's self-portrait in a letter dated January 4th, 1940: "It is a source of great and continual joy that I have your portrait hanging in my room. It defies every look (which invariably changes as each hour passes and on different days) and it defies every shade of light. Head and hand dominate time and time again." The German writer and Renaissance scholar Percy Paul Heinrich Gothein in Florence was also in possession of one of Sprotte's portraits. Having heard that an aerial mine had fallen on Bornim



ABB. 8 SIEGWALD SPROTTE, SELBSTBILDNIS MIT LEBENSBAUM (SELF-PORTRAIT WITH TREE OF LIFE), 1937 (KAT. 1)



ABB. 9 SIEGWALD SPROTTE IN SEINEM STUDIERZIMMER (SIEGWALD SPROTTE IN HIS STUDY), 1941, FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPROTTE

Oskar Kokoschka, Emil Nolde und Karl Schmidt-Rottluff besaß und Sprottes Porträts kommentierte mit: „Alle, die sie gesehen haben, waren voller Bewunderung! Mir gefällt Ihr Selbstbildnis am besten, besonders nachdem ich es jetzt farbig in der Wiedergabe gesehen habe, ein schönes, ernstes Bild.“²² Auch Hermann Kasack äußerte sich über Sprottes Selbstbildnis mit Lebensbaum in einem Brief vom 4. Januar 1940 enthusiastisch: „Dass Ihr Selbstbildnis mir im Zimmer hängt, ist eine große Freude, die sich ständig erneuert und ständig bestätigt. Es hält vor jedem Blick (der ja an verschiedenen Tagen und Stunden anders sieht) und es hält auch in jedem Licht stand. Kopf und Hand dominieren immer wieder!“

Eine Porträtzeichnung von Siegward Sprotte hat sich im Besitz des deutschen Schriftstellers und Renaissanceforschers Percy Paul Heinrich Gothein in Florenz befunden. Gothein schrieb an Sprotte voller Sorge am 10. Dezember 1943, ein Jahr vor seiner Gefangennahme und Überführung in das KZ Sachsenhausen, als er hörte, dass bei den schweren Luftangriffen auf Berlin am 22. und 23. November 1943 auch eine Luftmine auf Bornim niedergegangen sei. Wenige Tage später gelangte er in seinem Brief über Porträts eines jungen limburgischen Künstlers namens Harry Opdenweg auf Sprottes Selbstporträt: „Mag sein, dass das erste noch künstlerisch nicht ganz auf der Höhe steht, aber auch in ihm ist schon ein seelischer Ausdruck eingefangen, der mich innerlich bewegt wie bei Ihrem Selbstportrait. Das ist für mich der Kernpunkt, ohne den mir alle künstlerischen Allüren auch nichts helfen. Ich glaube, wenn ein junger Künstler diese mystische Schau in die eigene Seele im Bilde darstellen kann, dann entwickelt sich ihm die ihm gemäße künstlerische Form auch daraus.“²³

Auf das Selbstporträt Sprottes folgte ein Jahr später das Bildnis eines Mädchens mit orientalischem wirkender Kopfbedeckung.²⁴ Als Skizze, möglicherweise auch in Öl/Tempera-Ausführung, entstand es auf Bornholm, und zwar während eines Gesprächs mit dem Kunsthändler Garvens. Der Kenner der Moderne, dem die altmeisterliche Lasurtechnik fremd war, besuchte Sprotte häufig im Bornholmer Atelier und begleitete fasziniert den Fortgang der Porträts. Sprottes Auseinandersetzung mit den Malern der Florentiner Renaissance spiegelt kein Porträt so

31

during heavy air raids on Berlin in November 1943, Gothein wrote an anxious letter to Sprotte on December 10th, one year before his capture and subsequent detention in Sachsenhausen concentration camp. A few days later, in a letter pertaining to the portraits of a young Limburgian painter named Harry Opdenweg, Gothein came to the topic of Sprotte's self-portrait: "Whilst it may be that Opdenweg's first portrait is not his strongest work in terms of technique, a certain emotional expression is nonetheless captured which moves me just as your own self-portrait does. This, for me, is the core element without which all other artistic allures are rendered powerless. I believe that if a young artist can render the mystical air of his own soul in a painting, the corresponding artistic form will arise from this."²³

One year after Sprotte's self-portrait followed the portrait of the girl with oriental-style headdress.²⁴ This portrait, which may be also existing as a tempera sketch, came about during a conversation with the art merchant Herbert von Garvens in Bornholm. Von Garvens was a scholar of modernism who was unfamiliar with lazure techniques. He frequently visited Sprotte in his workshop and observed the progression of the portrait with fascination. Sprotte's engagement with the artists of the Florentine Renaissance is reflected most clearly perhaps in his 1938 portrait of the "Woman with amber necklace" (Frau mit Bernsteinkette), the final painting in the portrait series. (Illus. 1, 11) In this half-length portrait, the unknown woman is rendered in profile view against the backdrop of a sprawling landscape with a bright blue horizon. The motif brings to mind Piero della Francesca's portrait of Battista Sforza, Duchess of Montefeltro. Sprotte had probably seen this painting in the Uffizi Gallery during his visit to Florence.²⁵ (Illus. 10) Indeed, one would be forgiven for thinking that Sprotte is consciously paying homage to the Italian artist whom Sprotte idolised and to whom he would later dedicate a landscape painting.²⁶ It is interesting to note that Sprotte traces his affinity for Florence and Tuscany back to his early days in Potsdam and recalls a conversation with Oskar Loerke: "Tuscany is in your blood," Loerke commented, "Piero della Francesca is an ancestor of your art."²⁷



ABB. 10 PIERO DELLA FRANCESCA, PORTRÄT BATTISTA SFORZA AUS DEM DIPTYCHON DES FEDERICO DA MONTE FELTRO MIT SEINER GATTIN (DIPTYCH OF BATTISTA SFORZA AND FEDERICO DA MONTEFELTRO), 1465-NACH 1472, ÖL AUF HOLZ, 47,5 X 33,6 CM, FLORENZ, GALLERIA DEGLI UFFIZI



ABB. 11 SIEGWALD SPROTTE, FRAU MIT BERNSTEINKETTE (WOMAN WITH AMBER NECKLACE), 1938 (KAT. 7)

eindrücklich wie die „Frau mit Bernsteinkette“ von 1938 – jenes Bildnis, das den Abschluss der gemalten Porträtserie bildet. (Abb. 1, 11) Er hat die schöne Unbekannte als Brustbildnis im Profil vor einer weitläufigen Landschaft mit leuchtendblauem Horizont wiedergegeben. Das Motiv lässt unwillkürlich Piero della Francescas Bildnis der Battista Sforza, Herzogin von Montefeltro, vor dem inneren Auge erscheinen, das in den Florentiner Uffizien möglicherweise von Sprotte gesehen worden ist.²⁵ (Abb. 10) Man könne fast meinen, es handele sich um ein bewusstes Hommagebild an Piero della Francesca, den Siegwald Sprotte verehrte und dem er Jahrzehnte später eine Landschaftsdarstellung als Hommagebild widmete.²⁶ Interessant ist, dass Sprotte seine Nähe zu Florenz und zur Toscana aus seiner frühen Potsdamer Zeit ableitete und sich dabei an ein Ateliergespräch mit Oskar Loerke erinnerte, der folgende Formel prägte: „Die Toscana liegt Ihnen im Blut, ein Urahn Ihrer Kunst ist Piero della Francesca.“²⁷

„NICHT DINGE, DIALOGE WILL ICH MALEN“ – DIE GEZEICHNETEN PORTRÄTS DER „KÖPFE DER GEGENWART“ 1953/54

Um die Fortführung der zeichnerischen Porträts in Sprottes zentraler Reihe der „Köpfe der Gegenwart“ aufzeigen zu können, die konsequent und stringent auf die Loslösung vom gemalten und gezeichneten Bildnis zuläuft, ist ein Exkurs zu seiner literarischen und philosophischen Prägung erforderlich.²⁸

In seiner Jugend, die von Johann Wolfgang von Goethe erfüllt war, fiel Siegwald Sprotte mit 21 Jahren das „Tao te King“ von Laotse, eine bedeutende Schrift der fernöstlichen Lehre, in die Hände. Die Lektüre prägte ihn in vulnerabler Zeit besonders intensiv und begleitete ihn sein ganzes Leben: „Ich habe jetzt während meiner Krankheit einen neuen Freund gefunden, der mir in seiner symbolischen Denkungsart sehr liegt und mich sehr begeistert: Lao-tse!“²⁹ In demselben Jahr folgte seine Auseinandersetzung mit Hermann Hesses „Siddharta“.³⁰ Die Bewunderung für Hesse hielt lebenslang an, zwei Jahrzehnte später suchte Sprotte Hermann Hesse in Montagnola zum Dialog und zum Porträtieren auf. Bereits in der Zeit der frühen 1930er Jahre spannte Sprotte den Bogen in Literatur

33

“I DON’T WANT TO PAINT OBJECTS, I WANT TO PAINT DIALOGUES“ – THE “HEADS OF THE PRESENT” (KÖPFE DER GEGENWART) 1953/54

In order to demonstrate the continuation of the graphic portraits in Sprotte’s 1953-54 series “Heads of the Present”, a key series of portraits which systematically aims at the disentanglement of the sketched and painted portrait, it is helpful to firstly examine Sprotte’s literary and philosophical influences.²⁸ During his youth, Siegwald Sprotte was preoccupied with the works of Johann Wolfgang von Goethe. At twenty-one, he acquired a copy of Laotse’s Tao te King, an important Far Eastern text. This text influenced the young artist quite decisively during a vulnerable time in his life and its teachings accompanied him his whole life: “During my illness I found a new friend whose symbolic way of thinking enthralled me: Lao-tse!”²⁹ During this same year, Sprotte’s engagement with Hermann Hesses’s “Siddharta” also began.³⁰ His fascination with Hesse continued throughout his life. Indeed, two decades later Sprotte sought out Hesse in Montagnola in order to converse with him and paint his portrait. By the early 1930s, Sprotte had also dipped into a wide range of oriental and occidental literature and philosophy, including the works of Friedrich Nietzsche and Goethe.³¹ Texts which particularly influenced Sprotte included Nietzsche’s “Zarathustra” and “Human, All Too Human”. Sprotte commented on this latter text in a series of diary entries in the second half of 1934. Laotse and the Zen school of thought, together with his future encounter with the Indian philosopher Jiddu Krishnamurti in 1956, were additional Far Eastern points of reference which decisively influenced Sprotte’s world view, his image of humanity and, consequently, his painting.³² In his choice of authors and dialogue partners, Sprotte deliberately sought out people who were willing to detach themselves from the burden of traditional knowledge. In the case of Krishnamurti, his philosophical theory became a strong link in a lifelong friendship between the two men: “[...] we must have a mind unclouded by knowledge, that we have already accumulated. We must come to it afresh [...].”³³

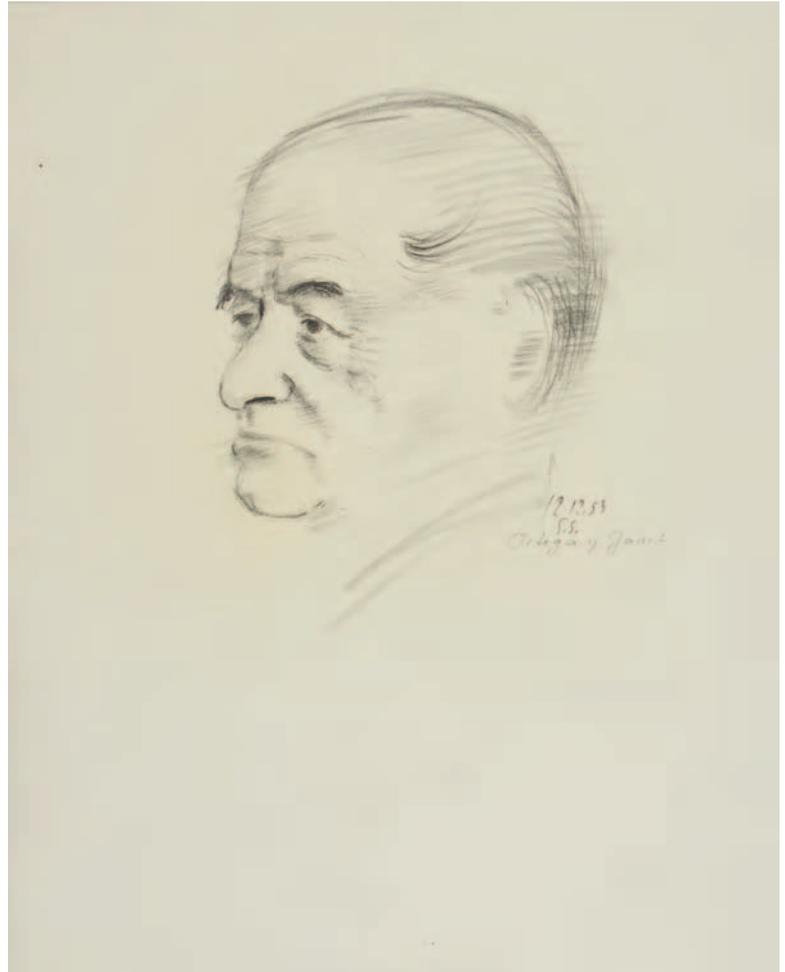


ABB. 12 SIEGWARD SPROTTE, ZEICHNUNG EUGEN HERRIGEL (DRAWING OF EUGEN HERRIGEL), 1953 (KAT. 13)

ABB. 13 SIEGWARD SPROTTE, ORTEGA Y GASSET, 12.12.1953 (KAT. 11)

und Philosophie vom Orient zum Okzident; neben Goethe und Hesse wurde ihm Friedrich Nietzsche zum ständigen Begleiter in seiner westlichen Heimat.³¹ Zu den Schriften, die ihn besonders prägten, zählten „Zarathustra“ und „Menschliches – Allzumenschliches“ von Nietzsche; über letztere Schrift berichtete er in seinem Tagebuch in der zweiten Jahreshälfte 1934. Laotse und der Gedankenkreis des Zen sowie die spätere Begegnung mit dem indischen Philosophen Jiddu Krishnamurti 1956 waren für Sprotte weitere zentrale fernöstliche Bezugspunkte, die sich auf seine Anschauung, sein Menschenbild und seine Malerei entscheidend auswirkten.³² In der Auswahl der Literatur und der Dialoge suchte Sprotte ganz bewusst Menschen, die sich loslösten und tradiertes Wissen als Ballast empfanden. Im Fall Krishnamurtis war es das philosophische Modell des Inders, das sich zu einem festem Bindeglied einer lebenslangen Freundschaft formte: “[...] we must have a mind unclouded by knowledge, that we have already accumulated. We must come to it afresh [...]”.³³

Aus sich selbst heraus zu lernen, ist tief erlebte Literatur des Taoismus.³⁴ Durch den Taoismus erkannte Sprotte die Bedeutung des Nicht-Eingreifens, des Nicht-Erzwingens; keine großen Kraftanstrengungen, sondern die natürlichen, von selbst ablaufenden Prozesse müssten genutzt werden. Im Buch Laotse, aber auch in den Gesprächen mit Karl Hagemeister hat Sprotte die Verbindung von Kunst und Sprache gefunden. In den frühen Akademiejahre – besonders um die Mitte des Jahres 1934 – ist Professor Maximilian Klewer ein wichtiger Gesprächspartner, mit dem er sich über die Lektüre des Laotse austauscht. In der Malerei nahm er die fernöstlichen Exkurse seines Lehrers Emil Orlik begeistert auf, der sich seit seiner Japanreise von 1900/01 mit den Meistern der Tuschzeichnung und des Farbholzschnitts beschäftigte und fernöstliche Studien- und Arbeitsweisen in den Berliner Akademiebetrieb einführte.³⁵ In Berlin besuchte Sprotte mit besonderer Vorliebe Ausstellungen fernöstlicher Thematik.³⁶

Mit den Porträts zu den „Köpfen der Gegenwart“ umspannte Sprotte ein geistesgeschichtliches Panorama, das ihn zwei Jahre lang in der Kombination von Porträtieren und philosophischem bzw. dichterischem Diskurs intensiv beschäftigte. Den Auftakt machte seine Begegnung mit Eugen Herrigel in Garmisch-Partenkirchen Ende Januar 1953, zwei Jahre vor dessen Tod. (Abb. 12) Eugen Herrigel, der als deutscher Philosoph von 1924 bis 1929 an

35

Learning from within oneself is a central tenet of Taoism.³⁴ Through his preoccupation with Taoism, Sprotte came to identify the meaning of non-interference and non-compulsion. Instead of exerting force, one should draw upon naturally flowing processes from within. In Laotse’s text and in conversations with Karl Hagemeister, Sprotte discovered the connection between art and language. During his early years at the academy, particularly in the middle of 1934, he exchanged views on Laotse’s writings with Professor Maximilian Klewer. In terms of painting, Sprotte embraced the Far Eastern excursions of his teacher Emil Orlik. Following a trip to Japan in 1900-1901, Orlik had begun to engage with the masters of ink drawing and colour woodcut and he introduced Far Eastern studies and work methods into the daily life of the Academy.³⁵ In Berlin, Sprotte was particularly fond of attending exhibitions with Far Eastern themes.³⁶

Sprotte’s portrait series “Heads of the Present” (Köpfe der Gegenwart) encompasses a veritable panorama in terms of the history of ideas. The series is a combination of portrait painting and either philosophical or poetic discourse. Sprotte worked intensively on it for two years. His encounter with Eugen Herrigel in Garmisch-Partenkirchen at the end of January 1953, two years before Herrigel’s death, was the impetus for the series. (Illus. 12) Between 1924 and 1929, the German philosopher Eugen Herrigel had taught at the Imperial University in the Japanese city of Sendai and had contributed quite decisively to the spread of Zen in Europe. Herrigel’s most famous text was published in 1948 under the title “Zen in the art of archery”.³⁷ In contrast to the other “Heads of the Present”, the Herrigel portrait is characterised by strong inner sketch lines. Sprotte increasingly departed from these structural details in his later portraits. Sprotte described the sitting and the sitter as follows: “In the case of Eugen Herrigel: His face seems to draw its life from his eyes. His mouth is curiously Japanese. He has noble, soulful hands. His facial expression is a mix of almost soldier-like discipline combined with floweriness. Herrigel doesn’t say very much, but on occasion we talk for half the night. To him, the philosopher, the image seems closer to reality while language seems inauthentic and imitative. Language must, therefore, look for and find silence. When dealing with images, I distrust the image of the image. To me, an image seems imitative when it is no longer formative. I came to drawing

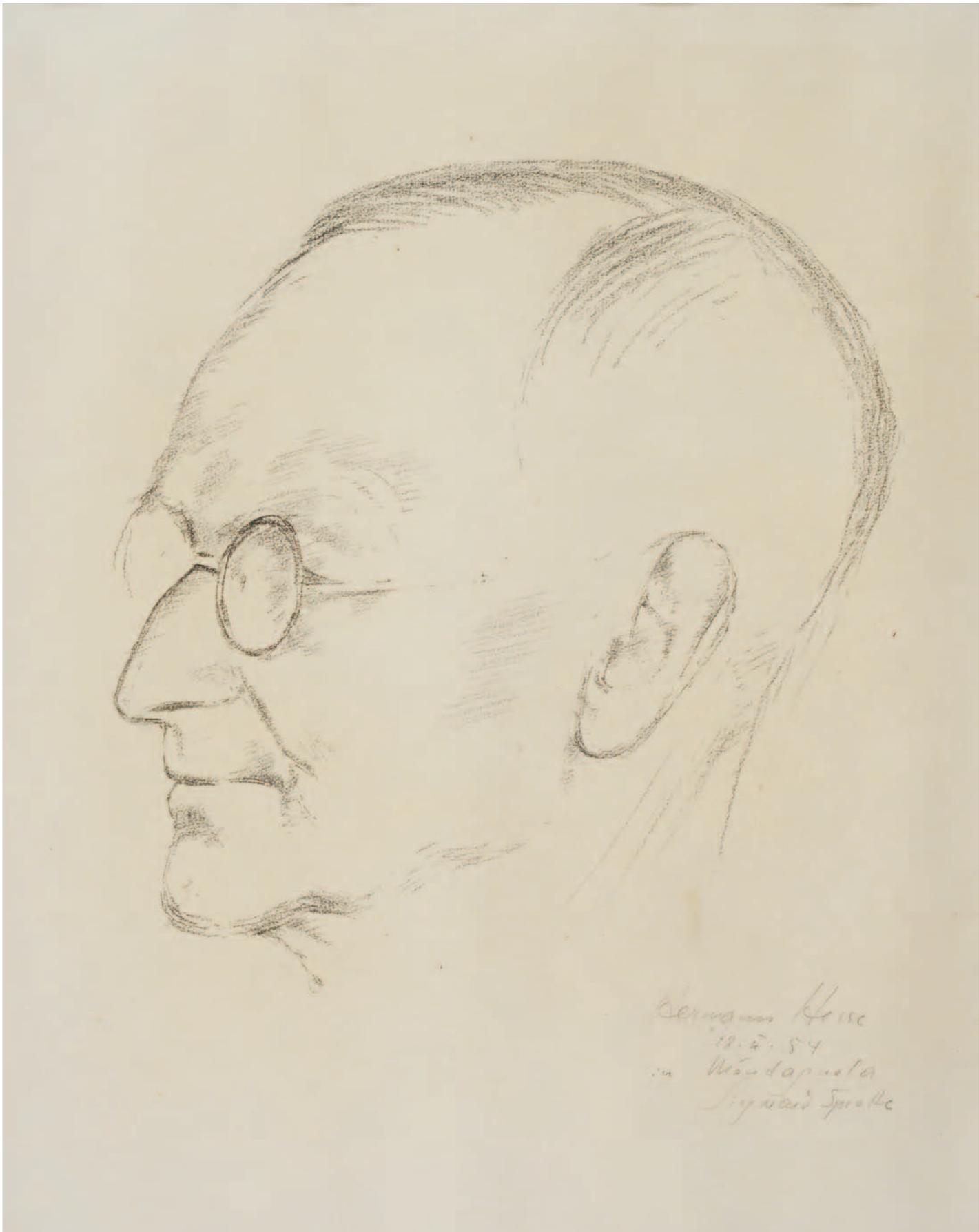


ABB. 14 HERMANN HESSE MONTAGNOLA, 1954 (KAT. 14)

der kaiserlichen Universität im japanischen Sendai lehrte, trug wesentlich zur Verbreitung des Zen in Europa bei.³⁷ Seine bekannteste Schrift ist unter dem Titel „Zen in der Kunst des Bogenschießens“ erschienen. Im Vergleich zu den weiteren „Köpfen der Gegenwart“ fällt auf, dass der Porträtierte durch eine stärkere Binnenzeichnung gekennzeichnet ist – von diesen strukturellen Details löste sich Sprotte bei den darauffolgenden „Gegenwartsköpfen“ immer weiter. Er selbst hat die Sitzung und den Porträtierten folgendermaßen beschrieben: „Bei Eugen Herrigel. Sein Gesicht lebt vom Auge her. Seltsam japanisch der Mund. Er hat edle, beseelte Hände. Der Gesichtsausdruck wechselt von einer fast soldatischen Disziplin bis zur Blumenhaftigkeit. Herrigel schweigt viel, aber wir sprechen auch halbe Nächte lang. Ihm, dem Philosophen, erscheint das Bild näher dem Eigentlichen und die Sprache uneigentlich und abgeleitet, sie müsse infolgedessen das Schweigen suchen und finden – ich, im Umgang mit den Bildern, verdächtige das Abbild am Bilde, mir erscheint das Bild etwas bereits Abgeleitetes zu sein, wenn es nicht mehr ein Bildendes ist. So gelange ich über das Wort zum Bildenden und Sprechenden, während Herrigel über das Wort zum Bild kommt. Wir sehen einander spiegelverkehrt. Mir scheint eine Sprache möglich zu sein, die sprechend bleibt, die nicht in einem Gesprochenen erstickt.“³⁸ Wenige Wochen nach dem philosophischen Dialog äußert sich Herrigel in einem Brief vom 14. April 1953 sehr lobend über die Porträtzeichnung und übersendet Sprotte ein Exemplar seines druckfrischen Gesamtverzeichnisses mit enthaltener Porträtzeichnung.³⁹ Auf die Begegnung mit Eugen Herrigel folgte im gleichen Jahr die Zusammenkunft mit dem spanischen Philosophen, Soziologen und Essayisten José Ortega y Gasset. (Abb. 13) Sprotte suchte ihn in Hamburg auf, wo am 12. Dezember 1953 sein Porträt entstand. Äußerst anschaulich hielt Siegwald Sprotte die Porträtsitzung in seinen schriftlichen Aufzeichnungen fest: „Ich portraitierte Ortega y Gasset. Sein Kopf prägte sich mir so ein, dass ich anschließend noch eine Zeichnung von ihm machen konnte: Ich sah ihn vor mir, als wäre er anwesend. Mir fehlt sonst die Begabung, aus der Erinnerung einen Menschen portraitähnlich zu zeichnen. Wie oft versuchen wir, uns jemanden vorzustellen, der vor unserem inneren Auge sich nicht zeigen will. Portraits entwickle ich vom Auge aus – von innen nach außen.“⁴⁰ Während Siegwald Sprotte das Porträt von Ortega y Gasset im Dreiviertelprofil schuf,

37

and speaking via the word. Herrigel, on the other hand, came to painting via the word. We see each other as mirror images. To my mind, a speaking language seems possible, one that is not suffocated in the already spoken.”³⁸ A few weeks after this philosophical dialogue, in a letter dated April 14th, 1953, Herrigel praised the portrait and sent Sprotte a copy of his freshly printed directory.³⁹

In the same year as his encounter with Herrigel, Sprotte met the Spanish philosopher, sociologist and essayist José Ortega y Gasset. (Illus. 13) Sprotte sought him out in Hamburg and on December 12th, 1953, he painted the Spaniard's portrait, recording the sitting quite vividly in his notes: “I painted Ortega y Gasset's portrait. His head left such an impression on me that I was able to do another drawing of him after the fact. I could see him before me as if he were actually present. Usually, I am unable to paint somebody's portrait from memory. After all, how often do we attempt to imagine somebody who eludes our inner eye? I develop portraits from the eye, from inside to outside, that is.”⁴⁰ During the sitting for the three-quarter length profile, a dialogue on simultaneous processes ensued between the painter and the poet. Sprotte captured the essence of the dialogue in his notes: “‘I would like to paint your portrait,’ says the painter to the philosopher, ‘and I want to converse with you while you paint,’ replies the speaker. If we occasionally swap pictures for words, then the acts of painting and speaking will simultaneously come together.”⁴¹

In 1954 the encounter between Siegwald Sprotte and the German psychiatrist Karl Jaspers took place. Jaspers, an outstanding representative of existential philosophy and a lifelong friend of Hannah Arendt had been teaching in Basel since 1948. Sprotte painted Jaspers' portrait there when the latter was delivering a lecture at the university. During the sitting, Jaspers spoke about the medieval twin concepts “natura naturans” and “natura naturata”.⁴² Sprotte had engaged with the principle of “natura naturans” his whole life. In a 1929 diary entry, for example, he wrote: “Nature for me is the ‘how’, that is, it provides the stimulus to express the ‘what’.”⁴³

In the immediate post-war period, Siegwald Sprotte initiated contact with Peter Suhrkamp and resided in Suhrkamp's guesthouse in Kampen after 1945. Hermann Hesse was also connected with the Suhrkamp publishing

entstand zwischen dem Dichter und dem Maler folgender Dialog zu simultanen Prozessen, den Sprotte aufzeichnete: „Ich möchte von dir eine Zeichnung machen, sagt der Maler zum Philosophen – und ich möchte dich sprechen, während du zeichnest, erwidert der Sprecher. Wechseln wir gewöhnlich Bilder und Worte zeitlich miteinander ab, so treffen sich augenblicklich Bilden und Sprechen.“⁴¹

1954 fand die Begegnung Siegward Sprottes mit dem deutschen Psychiater und Philosophen Karl Jaspers statt. Jaspers, ein herausragender Vertreter der Existenzphilosophie und lebenslanger Freund von Hannah Arendt, lehrte seit 1948 in Basel. Sprotte zeichnete ihn dort anlässlich einer Vorlesung an der Universität. Während des Porträtierens sprach Jaspers über das mittelalterliche Begriffspaar „natura naturans“ und „natura naturata“.⁴² Gerade das Prinzip der „natura naturans“ beschäftigte Sprotte zeitlebens. In seinem Tagebuch schrieb er schon 1929 dazu: „Die Natur ist mir das ‚Wie‘, das heißt, sie bietet mir nur eine Anregung, das ‚Was‘ auszudrücken.“⁴³

In unmittelbarer Nachkriegszeit knüpfte Siegward Sprotte den Kontakt zu Peter Suhrkamp, in dessen Kampener Gästehaus er ab 1945 wohnte. Auch Hermann Hesse war mit dem Suhrkamp-Verlag verbunden, dessen Neugründung er 1950 maßgeblich unterstützte.⁴⁴ Es dürfte für Sprotte ein lang gehegter Wunsch gewesen sein, Hermann Hesse, mit dessen Schriften er sich seit frühester Jugend auseinandergesetzt hatte, persönlich kennenzulernen. Über einen brieflichen Kontakt entstand die Vorbereitung zu dem Besuch Sprottes in Montagnola am 28. Februar 1954. Sein besonderes Anliegen war, den Dichter zu porträtieren. (Abb. 14) In einem Brief vom 17. August 1955 gesteht Sprotte ein, dass das Porträtieren nur ein willkommener Vorwand für den Besuch gewesen ist.⁴⁵ Die Sitzung verlief „fast ohne Worte“, Gespräche über Martin Heidegger, Eugen Herrigel und Oskar Loerke erfolgten im Anschluss. Sprotte erkannte, dass er den Dichter, dem er sich so verbunden fühlt, nicht einfach abbilden kann. In knapp einer Stunde entstand eine Kohlezeichnung, die Sprotte ein Leben lang verwahrte, doch gleichzeitig wurden ihm auch deutlich die unüberwindbaren Grenzen des Porträtierens bewusst. Besonders aufschlussreich ist ein Schlüsselkommentar, den Sprotte in der Reflexion der Sitzung festhielt: „Vorgestern zeichnete ich Hesse, sein linkes Profil. Beim Finden von Ort, Beleuchtung und Stellung ließ ich mir Zeit. Als ich endlich mit dem Zeichnen

house and had generously supported its re-establishment in 1950.⁴⁴ Meeting Hesse in person was almost certainly a long-cherished wish, since Sprotte had been fascinated by Hesse's writing from an early age. The preparations for Sprotte's visit to Montagnola on February 28th, 1954, were made by written correspondence. The artist's foremost desire was to paint Hesse's portrait. (Illus. 14) In a letter dated August 17th, 1955, Sprotte admits that painting Hesse's portrait was an all-too-welcome excuse to visit the poet.⁴⁵ The sitting proceeded "almost in silence", and conversations about Martin Heidegger, Eugen Herrigel and Oskar Loerke took place after the sitting. Sprotte soon discovered that painting the portrait of a poet to whom he felt so connected was easier said than done. Within one hour he created a carbon sketch which he kept for the rest of his life. However, he simultaneously became aware of the insurmountable limits of portrait painting. One key commentary by Sprotte is instructive in this regard: "I painted Hesse the day before yesterday, his left profile. I took time to decide on the location, lighting and positioning. When I eventually got around to starting the portrait, Hesse said: 'Mr. Sprotte, the spot where you now stand and where I now sit is the very same spot used by painter Morgenthaler from Zürich when he painted me. As you moved around, you gradually chose the very same viewpoint and position.'"⁴⁶ Sprotte cherished a personal and direct relationship with the sitter and considered this direct relationship fundamental for dialogue. He had chosen a position, vantage point and lighting which had been chosen by a previous artist. This was not in keeping with his own aspirations. This realisation, together with the fact that he hesitated while replying to Hesse's question regarding the possibility of culture without art, led to Sprotte's resolve to distance himself from the human face in the visual arts.⁴⁷ The portrait of the cultural philosopher Jean Gebser who was born in Posen in 1905 may undoubtedly be counted as one of the most important "Heads of the Present". Gebser had given Sprotte valuable suggestions on the concept of time-consciousness and had used a 1954 display title "Voyage at its destination" (Fahrt am Ziel) in his publication "New World Vision". Sprotte painted Gebser's portrait on March 8th, 1954, in Burgdorf, Bern.⁴⁸ During the sitting he held a number of conversations with Gebser about a new consciousness "towards which we must work during this century". Like his philosophical colleagues, Sprotte as a painter sought the breakthrough of a new

beginnen wollte, sagte Hesse: ‚Herr Sprotte, genau wo Sie jetzt stehen und wo ich sitze, hat mich auch der mir befreundete Maler Morgenthaler aus Zürich gemalt. Sie haben sich, als Sie rückten und rückten, nach und nach dieselbe Ansicht und Stellung ausgesucht.‘⁴⁶

Eine äußere, schon vorgegebene Fixierung von Standort, Blickwinkel und Beleuchtung, das konnte keineswegs dem Anliegen Sprottes entsprechen. Er, dem der persönliche, unmittelbare Bezug zum Gegenüber wichtig war, der letztendlich die Grundvoraussetzung für den Dialog bildete, übernahm eine vorgegebene Position von Maler und Modell? Diese Erkenntnis sowie die Tatsache, dass Hesse die Frage, ob er sich eine Kultur ohne Kunst vorstellen könnte, ohne Zögern positiv beantwortete, ließen in Sprotte den Entschluss reifen, sich von dem menschlichen Antlitz in der bildenden Kunst zu entfernen.⁴⁷

Zu den wichtigsten „Köpfen der Gegenwart“ zählt zweifelsohne auch der 1905 in Posen geborene Kulturphilosoph Jean Gebser. Gebser lieferte Sprotte in ihrem langjährigen Kontakt wertvolle Anregungen zum Zeitbewusstsein und verwendete Sprottes Bildtitel „Fahrt am Ziel“ (1954) für seine Schriftenreihe „Die Welt in neuer Sicht“. Sprotte porträtierte ihn am 8. März 1954 in Burgdorf bei Bern.⁴⁸ Während des Porträtierens führte er mit Jean Gebser face en face Gespräche über die Bewusstseinswende, die wir in „unserem Jahrhundert zu leisten haben“. Sprotte suchte als Maler, wie seine schreibenden philosophierenden Kollegen, nach dem Durchbruch eines neuen Bewusstseins. Er malte und führte zugleich Dialoge mit Jean Gebser, dem es in seinem Werk „Ursprung und Gegenwart“ um die Überwindung des Raumes und der Zeit ging. Gebser, der in Paris auch Picasso kennengelernt hatte, interpretierte den Stil Picassos, den Porträtierten gleichzeitig in mehreren Perspektiven darzustellen, als den malerischen Versuch, Raum und Zeit zu überwinden. Nach Gebser manifestieren sich vier Bewusstseinsstrukturen, die den europäischen Menschen in seiner Kulturgeschichte beschreiben. Es seien dies die archaische, die magische, die mythische und die mentale Stufe. Gegenwärtig ereigne sich der Durchbruch des integralen Bewusstseins. Der Grundtenor dieser letzten Bewusstseinsstruktur sei die Überwindung des Raumes und der Zeit. Keine neue Struktur sei besser als die alte, sondern jede differente Wahrnehmung von Raum und Zeit sei zugleich Gewinn und Verlust. Als großer Verlust

39

consciousness. He painted and held conversations with Gebser whose work “The ever-present origin” dealt with overcoming the limitations of space and time. Gebser, who had also got to know Picasso in Paris, interpreted Picasso’s attempt to portray the sitter from several perspectives as an artistic attempt to overcome spatial and temporal barriers. Gebser identified four levels of consciousness which, he argued, accurately described the cultural history of European people, namely, the archaic, the magical, the mythical and the psychological. At present, he argued, the breakthrough of the integral consciousness was taking place. The main thrust of this consciousness-structure, he claimed, was overcoming space and time. A new structure, he argued, is no better than the previous one. Rather, each different perception of space and time represents victory and loss simultaneously. Gebser considered the separation of mankind from the whole as the greatest loss. Older consciousness-structures wouldn’t, however, entirely disappear in the process of self-realisation. Rather, they would shine through each existing level. Gebser’s model must have positively influenced Sprotte in his search for a “simultaneous structure”. Gebser’s world of integral consciousness must be an aperspective one. While the realisation of space and time is only possible through perspective, the world necessarily becomes the counterpart of the self. An aperspective viewpoint, by contrast, seeks a world without counterpart. Sprotte calls this “eye to eye”. Interestingly, this dialogue between equals, the “eye to eye” – paradigm, is closely linked to the writings of Sprotte’s youth which shaped and accompanied him his entire life. Just how long and untiringly Sprotte studied Goethe’s “Faust”, from which the “eye to eye” paradigm is derived, is clear from the artist’s diary.⁴⁹

1958 – THE DEPARTURE FROM PORTRAIT PAINTING IN THE VISUAL ARTS

After intensive discussions with Eugen Herrigel, Hermann Hesse and, above all, Jean Gebser, it was understandable that Siegwald Sprotte would abandon portrait painting for good following his trip to the West Indian islands in 1957. A number of portraits of the indigenous population painted during this trip would be Sprotte’s last. He



ABB. 15 SIEGWALD SPROTTE, MÖNCH UND LINDE (MONK AND LIME-TREE), 1936 (KAT. 21)

wird in diesem Werk die Herauslösung des Menschen aus dem Ganzen betrachtet. Die älteren Bewusstseinsstrukturen würden aber in der persönlichen Bewusstwerdung nicht gänzlich verlassen, sondern schienen durch jede erfahrene Stufe hindurch. Dieses Modell muss Sprotte auf seiner Suche nach einer „Zugleichstruktur“ begeistert haben. Gebser's Welt des integralen Bewusstseins muss eine aperspektivische Welt sein. Durch die Perspektive wird eine Bewusstwerdung von Raum und Zeit erst möglich, aber die Welt wird dadurch auch zu einem Gegenüber des Ichs. In der aperspektivischen Sichtweise wird eine Welt ohne Gegenüber gesucht – das „Aug in Auge“ von Sprotte. Interessanterweise schließt sich mit dem Dialog auf Augenhöhe – dem Paradigma „Aug in Auge“ – der Kreis zu den Schriften seiner Jugend, die ihn prägten und ein Leben lang begleiteten. Aus seinem Tagebuch geht zweifelsfrei hervor, wie lange und unermüdlich er sich mit Goethes „Faust“ auseinandersetzte, aus dem sich ihm das „Aug in Auge“ wortwörtlich anbot.⁴⁹

1958 – DIE ABKEHR VOM PORTRÄT IN DER BILDENDEN KUNST

Nach den intensiven Diskursen mit Eugen Herrigel, Hermann Hesse und vor allem Jean Gebser ist es nur folgerichtig, dass Siegwald Sprotte im Anschluss an seine Reise zu den Westindischen Inseln, auf der er 1957 letztmalig Bildnisse von Einheimischen schuf, das Porträtieren endgültig aufgab. Er selbst bezeichnete das Fixieren des Gegenübers, des Dargestellten als Hypnotisieren: „Als ich erkannte, dass der Malprozess des Porträtierens – des Bildnismalens – den Porträtierten hypnotisiert, seine Entwicklung blockiert, so dass ihm nichts anderes bleibt, als im Laufe der Jahre dem von ihm gemachten Bild immer ähnlicher zu werden, seitdem mache ich – dem gesichtigen face en face zuliebe – keine Bilder mehr vom Menschen.“⁵⁰

In Anpassung an die Wandlungsfähigkeit der Natur versuchte er, seinen eigenen Weg zu gehen. Er verließ das Porträt als Monolog und fand im Dialog mit den Menschen wie mit den Dingen die Realisierung seiner Gedanken: „Dialoge will ich malen!“ Sprotte suchte wie Krishnamurti nach einer direkten Wahrnehmung, in der Sehen und Tun

41

described the process of fixing the subject as hypnotising: “From the moment I realised that portrait painting involves hypnotising the subject, blocking the subject’s development, so that he is left with no choice but to resemble this likeness more and more as the years pass, from that moment on I stopped painting human portraits.”⁵⁰ In accordance with nature’s adaptability, Sprotte now attempted to go his own way. He left behind the portrait as a monologue and realised his thoughts in dialogue with people and objects instead: “I want to paint dialogues!” Like Krishnamurti, Sprotte sought a direct form of perception in which the acts of seeing and doing are simultaneous, so that there is no interim between perceiving and acting.⁵¹ In doing so, he avoided assigning the roles of painter and model as reflected in the relationship between subject and object. Instead, he aims for a dialogical union between two equal partners. Inspired by the writings and thinkers of his time, Sprotte allows dialogues and the joint processes of self-realisation to shine through in his paintings.

“A MAJOR, MONUMENTAL CONNECTION BETWEEN LANDSCAPE AND MAN”⁵²

“Alexej von Jawlensky painted faces like landscapes; I practised painting landscapes like faces.”⁵³ Since the start of his artistic life, first in exchange with the grower of herbaceous plants Karl Foerster, then as master apprentice under Karl Hagemeister, Sprotte had devoted himself quite intensely to nature and landscape painting and he created a connection between people and landscapes. This connection is alluded to not only in the Jawlensky-quotation cited above, but also in early diary entries pertaining to his Italian trips and his interest in Michelangelo: “Must we continue to build on the old tradition which places the human being at the core, that great accomplishment of the Greeks and Michelangelo? Or is there a new way perhaps using landscape? [...] could there be a major, monumental connection between landscape and the individual (both equal partners – neither one subordinate to the other)?”⁵⁴ Sprotte’s early studies at the Academy generate a connection between people and landscape in terms of visual motif in a similar way to the graphite drawing and its realisation in colour “Monk and lime-tree” (Mönch



ABB. 16 SIEGWALD SPROTTE, ROSENKOHL IM SCHNEEFELD (BRUSSELS SPROUTS IN A SNOW FIELD), 1941 (KAT. 15)





ABB. 18 SIEGWALD SPROTTE, ROSENKOHL BORNSTEDT, WINTERERENTE (BRUSSELS SPROUTS BORNSTEDT, WINTER HARVEST), 1943 (KAT. 16)

nicht getrennt sind, so dass keine Zeit zwischen Perzeption und Aktion entsteht.⁵¹ Er hob dabei die Rollenzuweisung von Maler und Modell, die sich in dem Verhältnis von Subjekt und Objekt spiegelt, zugunsten einer dialogischen Einheit zweier Partner auf Augenhöhe auf. Angeregt durch die Schriften und Denker seiner Zeit, lässt Sprotte in seinen Bildern Dialoge und gemeinsam erfahrene Bewusstwerdung durchscheinen!

„EINE GROSSE MONUMENTALE VERBINDUNG VON LANDSCHAFT UND MENSCH“⁵²

„Alexej von Jawlensky malte Gesichte wie Landschaften, ich übte mich Landschaften wie Gesichte zu malen.“⁵³ Siegward Sprotte, der sich seit seinem künstlerischen Beginn – zunächst in engem Austausch mit dem Potsdamer Staudenzüchter Karl Foerster, dann als Meisterschüler von Karl Hagemeyer – intensiv der Natur- und Landschaftsmalerei gewidmet hat, schafft eine Verbindung von Mensch und Landschaft. Nicht nur in dem Zitat zu Jawlensky deutet sich diese Verbindung an, auch in den frühen Tagebuchaufzeichnungen zu seinen italienischen Reisen und seiner Auseinandersetzung mit Michelangelo hebt sein Kommentar auf die Verbindung beider Genres ab: „Müssen wir weiter aufbauen auf der alten Tradition, wo der Mensch im Mittelpunkt steht? Höchste Vollendung bei den Griechen und Michelangelo – oder gibt’s einen neuen Weg von der Landschaft aus? [...] gäbe es eine große monumentale Verbindung von Landschaft und Mensch (beides als Gleichrichtiges – keins dem anderen untergeordnet [...])?“⁵⁴ In diesen Kontext gehören nicht nur seine frühen Akademiestudien, die bildmotivisch eine Verbindung von Mensch und Landschaft erzeugen, wie die Grafitzeichnung und die farbige Ausführung „Mönch und Linde“ von 1936.⁵⁵ (Abb. 15) Vielmehr hat sich Sprotte seit den 1930er Jahren intensiv mit der Verbindung beider Genres innerhalb der Landschaftsmalerei auseinandergesetzt und diesen Ansatz nach seiner Abkehr von der menschlichen Porträtdarstellung intensiviert. Sprotte hatte bereits sehr früh erkannt, dass er auf dem Gebiet der Landschaftsmalerei vollkommen neue Wege beschreiten konnte. Eine Bildgruppe, die er analog zu den frühen Porträts in gleicher Öl-Tempera-Schichttechnik schuf, ist gerade im Hinblick auf das genreübergreifende Landschaftsbild

45

und Linde).⁵⁵ (Illus. 15) From the 1930s onwards, Sprotte engaged ever more intensely with the connection of the two genres within landscape painting and intensified this approach after abandoning from portrait painting. Sprotte realised at an early stage that he could pave completely new paths in the area of landscape painting. One particular group of images, which he created at the same time as the early portraits using a similar tempera layering technique, are especially important in the context of trans-genre landscape painting. Two large-scale paintings of Brussels sprouts from 1941 and 1943 are at the core of this group of images. “Brussels sprouts in Bornstedt, winter harvest” (Rosenkohl Bornstedt, Winterernte) (Illus. 18) is a close-up depiction of four oversized Brussels sprout plants with skeletal, bare trees in the foreground. Even more impressive is the image “Brussels sprouts in a snow field” (Rosenkohl im Schneefeld, 1941). (Illus. 16) The bottom half of the picture captures a miserable group of plants sticking up in a snow-covered field against the backdrop of threateningly dark stretches of forest and a dark blue-grey horizon. It’s not just the title that has an extremely strong effect on the observer; the plants also have considerable symbolic value: the tilted plant stems evoke the impression of a conversation underway. At the same time, however, every vegetable motif is frozen and paralysed. The process of spontaneous change and renewal, the so-called “natura naturans” that was so important to Sprotte, is delicately disturbed in this painting and this disturbance directly affects the observer. It is difficult to name artistic predecessors in the context of this method. To a small extent, Fritz Winter’s landscape motifs which he created during his time as a soldier on the Eastern front in the form of a war diary between 1940 and 1945 are reminiscent of Sprotte’s method.⁵⁶ Richard Oelze’s 1935 painting “The expectation” (Die Erwartung) also displays certain parallels to method in terms of its uncertainty and menacing impression. Even this important painting of magical realism does not, however, match Sprotte’s ability to capture nature in a somewhat peculiar way.⁵⁷ (Illus. 17) Nature is paralysed, there is no movement, no exchange; the rhythm of regeneration has been decisively breached. Thus whilst Siegward Sprotte is not a political painter, the sub-textual war motifs in the Brussels sprouts paintings are unmistakable.⁵⁸ Sprotte, who normally portrayed growth and the process of continual renewal by affording fresh, illuminating colours free reign, breached his own



ABB. 19 SIEGWALD SPROTTE, DIALOGUE MIT PFLANZEN IM KRIEGSWINTER (WINTER DIALOGUE WITH PLANTS DURING THE WAR), 1942 (KAT. 19)

von besonderer Bedeutung. Im Mittelpunkt der Gruppe stehen zwei großformatige Rosenkohlbilder, die 1941 und 1943 entstanden sind. Noch beeindruckender als die Arbeit „Rosenkohl Bornstedt, Winterernte“ (Abb. 18), die vier Rosenkohlpflanzen in ungewöhnlicher Nahsicht großformatig und in vorderer Bildebene zwischen knochig-kahlen Bäumen zeigt, ist die Arbeit „Rosenkohl im Schneefeld“ 1941. (Abb. 16) Die kümmerlich emporragende Pflanzengruppe auf dem schneebedeckten Feld nimmt die untere Bildhälfte vor einem bedrohlich dunklen Waldstreifen und dunkler, blau-grauer Horizontlinie ein. Nicht nur der Titel hat auf den Betrachter eine äußerst bedrückende Wirkung. Die Pflanzen haben einen hohen symbolischen Gehalt, das Neigen der Pflanzenstängel evoziert die Vorstellung eines Gesprächs, zugleich ist aber jedes pflanzliche Motiv eingefroren und erstarrt. Der Sprote so wichtige Prozess der unwillkürlichen Veränderung und Erneuerung, der „natura naturans“, ist in diesem Bild empfindlich gestört, und diese Störung überträgt sich unmittelbar auf den Betrachter. Bildliche Vorläufer sind hierfür kaum zu nennen, nur ansatzweise lassen sich Landschaftsmotive von Fritz Winter anführen, die dieser in Form eines Kriegstagebuchs zwischen 1940 und 1945 als Soldat an der Ostfront schuf.⁵⁶ Das in der Forschung zitierte Werk „Erwartung“ Richard Oelzes von 1935 zeigt in der Unbestimmtheit und Bedrohlichkeit der Bildwirkung Parallelen, doch leistet dieses Schlüsselbild des magischen Realismus nicht den ungewöhnlichen Naturtransfer Sprottes.⁵⁷ (Abb. 17) Die Natur ist erstarrt, es gibt keine Bewegung, keinen Austausch, der Rhythmus der Regeneration ist massiv durchbrochen. Siegwald Sprotte ist kein politischer Maler, doch die unterschwelligten Motive der Kriegszeit sind in seinen Bildern unverkennbar.⁵⁸ Gerade er, der dem Wachstum, dem Prozess der ständigen Erneuerung in frischen, leuchtenden Farben freien Lauf gelassen hat, durchbrach mit diesen Bildern der Zerstörungszeit, zu denen auch die sich zu Boden neigenden „Sonnenblumen im Frühwinter in Bornstedt“ (Kat. 20) sowie die „Dialoge mit Pflanzen im Kriegswinter“ zählen, seinen Ansatz. (Abb. 19) Die Dialoge wandeln sich zu Mahnungen vor der unausweichlichen Bedrohung.⁵⁹ Seine Rosenkohlbilder stellte Siegwald Sprotte erstmals Anfang der 1940er Jahre im Verein Berliner Künstler aus, dann folgte unter Berücksichtigung seiner Porträts 1955 die erste große Ausstellung der Nachkriegszeit vom Kunstkring Rotterdam. Sprotte widmete sich in den nächsten fünf Jahrzehnten ausschließlich der Natur- und

47

method with these images of a destructive time. The titles “Sunflowers in Bornstedt during the early Winter” (Sonnenblumen im Frühwinter in Bornstedt) (cat. 20) and the “Winter dialogue with plants during the war” (Dialoge mit Pflanzen im Kriegswinter) from 1942 can also be considered in this context. (Illus. 19) These dialogues metamorphose into warnings of an inevitable threat.⁵⁹ Siegwald Sprotte presented his Brussels-sprouts-paintings for the first time at the start of the 1940s to the Society of Berlin Artists. The first major exhibition of the post-war period was then organised in 1955 by the Kunstkring, Rotterdam. During the following five decades, he devoted himself exclusively to nature and landscape painting. He detached himself completely from the subtle, old-masterly style of drawing and painting in favour of stylistic reduction and concentration by means of spontaneous, powerful strokes. Sprotte created an important cycle in 1959 and entitled it “Natura naturans” in deference to his discussions with Karl Jaspers. (Illus. 20) The concepts of vitality, growth and simultaneity between action and perception accompanied the artist his entire life. In the same year, Sprotte himself devised a telling formulation to describe the process of applying the portrait method to the landscape: “I want to paint landscapes en face, not in profile.” It is, after all, the en-face-principle that equates with Sprotte’s “eye to eye”-concept.⁶⁰



ABB. 20 SIEGWALD SPROTTE, NATURA NATURANS, 1959 (KAT. 168)

Landschaftsmalerei und löste sich gänzlich von der feinen altmeisterlichen Zeichen- und Maltechnik zugunsten einer stilistischen Reduktion und Konzentration mittels spontaner, kraftvoller Pinselführung. Einen wichtigen Zyklus schuf Siegward Sprotte 1959 und stellte ihn – aus den Gesprächen mit Karl Jaspers entwickelt – unter den Titel „Natura naturans“. (Abb. 20) Vitalität, Wachstum und die Unmittelbarkeit zwischen Aktion und bildlicher Perzeption begleiteten ihn ein Leben lang. Für seine Übertragung des Porträts auf die Landschaft fand er im selben Jahr die schöne Formulierung: „Malen möchte ich Landschaften im en face, nicht im Profil“, denn schließlich entspricht nur das Enface Siegward Sprottes Paradigma des „Aug in Auge“.⁶⁰

- | | | |
|---|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1 TB Sprotte 01, S. 109, 20. Juli 1930. 2 TB Sprotte 02, S. 76, Potsdam-Bornstedt, 16. November 1937. 3 Ebd., S. 73–76, Potsdam-Bornstedt, 21. Oktober 1937. 4 Ebd., S. 53, Potsdam-Bornstedt, 18. Mai 1935. Sprotte setzte sich während der Berliner Akademiezeit mit dem Porträt bei Leonardo, vor allem mit dessen Mona Lisa, auseinander. Vgl. zu den Künstlern der Renaissance auch folgende Textstellen: ebd., S. 54 f., Potsdam-Bornstedt, 29. Juni 1935, sowie ebd., S. 57, Potsdam-Bornstedt, 11. November 1935. 5 TB Sprotte 02, S. 59 f., Potsdam-Bornstedt, 12. Juni 1936. Vgl. hierzu auch Sprotte 1973, S. 34. 6 Als Primaner hatte Siegward Sprotte seine ersten Ausstellungen im Zeichensaal der | <ol style="list-style-type: none"> Schule, die auch einen Niederschlag in der Tagespresse fanden, vgl. TB Sprotte 01, S. 133–141, Potsdam-Bornstedt, 3. November 1930. 7 Vgl. hierzu das Selbstporträt, en face, aus dem Jahr 1930/33, ST 3714, sowie die „Selbstzeichnung“ in Dreiviertelansicht aus dem Jahr 1933, ST 3779 (Abb. 2). Ein Frauenbildnis im Profil hat sich als Studie der Berliner Akademiezeit aus dem Jahr 1934 erhalten, ST 1347. Ein weiteres Selbstporträt stammt aus der Porträtklasse von Maximilian Klewer, ST 3168. 8 Vgl. hierzu ein Konvolut von Briefen aus dem privaten Nachlass Siegward Sprottes, die Maximilian Klewer in den Jahren von 1933 bis 1938 an Sprotte sandte – nach Potsdam, aber auch nach Colfosco. Aus den Briefen geht hervor, dass er Sprotte | <ol style="list-style-type: none"> Porträtaufträge zukommen ließ, z.B. für Akademieprofessor Kurt Kluge; Briefe Künstlernachlass, Brief vom 20. Januar 1937. 9 Vgl. zu Sprottes Kontakt mit Anna Muthesius und Agathe Marc, der ersten Schülerin von Johannes Itten, Sprotte 1988, S. 17. 10 TB Sprotte 02, S. 59 f., Potsdam-Bornstedt, 12. Juni 1936. Vgl. hierzu auch Sprotte 1973, S. 34. 11 Im privaten Künstlernachlass ist der Brief Kasacks enthalten. Brief vom 22.8.1936. 12 Sprotte 1964, S. 12. 13 Ebd. Auch ein enger Künstlerfreund von Siegward Sprotte aus Florenz, Vincenzo Howells, erwähnt das Bildnis der Schwester in seinem Brief vom 1. Oktober 1936: „Gern möchte ich das Portrait Ihres Schwesterleins sehen. Wann werden Sie wieder nach Florenz kommen, werden Sie vielleicht Fotos |
|---|--|--|

- | | | |
|---|---|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1 Sprotte's Diary: TB Sprotte 01, p. 109, 20 July 1930. 2 Sprotte's Diary: TB Sprotte 02, p 76, Potsdam-Bornstedt, 16 November 1937. 3 Ibid. p. 73–76, Potsdam-Bornstedt, 21 October 1937. 4 Ibid. p. 53, Potsdam-Bornstedt, 18 May 1935. During his time at the Berlin Academy, Sprotte engaged with Leonardo's portraits, especially the Mona Lisa. For more on Sprotte and the Renaissance artists see also ibid. p. 54 f., Potsdam-Bornstedt, 29 June 1935 and ibid. p. 57, Potsdam-Bornstedt, 11 November 1935. 5 Sprotte's Diary: TB Sprotte 02, p. 59 f., Potsdam-Bornstedt, 12 June 1936. See also Sprotte 1973, p. 34. 6 In his final year at school, Siegward Sprotte had his first exhibition in the school art room. The exhibition attracted press attention. See Sprotte's Diary: TB Sprotte 01, p. 133–141, Potsdam-Bornstedt, 3 November 1930. 7 See the <i>en face</i> self-portrait from 1930/33, Item-No. ST 3714. See also the self-portrait in three-quarter-length profile from 1933, Item-No. ST 3779 (Illus. 2). A 1934 female portrait in profile from Sprotte's time at the Academy has also survived, Item-No. ST 1347. A further self-portrait stems from Sprotte's time attending Maximilian Klewer's portrait classes, Item-No. ST 3168. 8 See the collection of letters from Maximilian | <ol style="list-style-type: none"> Klewer held as part of Siegward Sprotte's private estate. These letters were sent to Sprotte in Potsdam and in Colfosco between 1933 and 1938. From the letters can be concluded that Klewer helped Sprotte to get commissions for portraits, for instance for Kurt Kluge, professor of the Berlin Academy. See letter dated 20 January 1937. 9 For Sprotte's contact with Anna Muthesius and Agathe Marc, Johannes Itten's first pupil, see Sprotte 1988, p. 17. 10 Sprotte's Diary: TB Sprotte 02, p. 59 f., Potsdam-Bornstedt, 12 June 1936. See also Sprotte 1973, p. 34. 11 Kasack's letter is held as part of Sprotte's private estate. See letter dated 22 August 1936. 12 Sprotte 1964, p. 12. 13 Ibid. Vincenzo Howells, a close artist friend of Siegward Sprotte from Florence, also mentions the sister's portrait in a letter dated 1 October 1936: "I would very much like to see the portrait of your little sister. When will you come to Florence again? Could you perhaps bring some photos of your work – when will you come? Perhaps at Easter?" Howells' letter is held as part of Sprotte's private estate. 14 The four portraits in question are held as part of the foundation's collection. "Portrait of the sister" (Porträt der Schwester), 1936, Item-No. ST 4202; "Selfportrait with tree of life" (Selbstbildnis mit Lebensbaum), 1937, | <ol style="list-style-type: none"> Item-No. ST 420; "Portrait of a girl during a conversation with Herbert von Garvens (Mädchenbildnis im Gespräch mit Herbert von Garvens), 1937, Item-No. ST 1333, and "Woman with amber necklace" (Frau mit Bernsteinkette), 1938, Item-No. ST 1392. 15 Several of Sprotte's diary entries show this. See, for example, Sprotte's Diary: TB Sprotte 02, p. 24, 14 November 1933; see also ibid., p. 29, 22 February 1934. Sprotte also experimented with painting techniques whilst in Rügen and Bornholm; ibid., p. 45, Sandkaas, 28 November 1934. 16 "During my time at the Berlin academy and in Bornstedt, I experimented like an alchemist in my studio, without actually painting a single piece for years. Through practice, I discovered things which aren't in any textbook [...]. I wanted to carry out a technical study of the history of art [...]" Sprotte 1973, p. 34. 17 Sprotte 1972, p. 10. 18 Sprotte 1988, p. 14. 19 Sprotte's Diary: TB Sprotte 02, p. 52, 16 March 1935. In his early notes, Sprotte names a number of further works by Albrecht Dürer which he considers to be Dürer's most significant achievements. These include "Melancholia", ibid., p. 55, Potsdam-Bornstedt, 29 June 1935, also "Portrait of Elisabeth Tucher" (Porträt der Elisabeth Tucher), ibid., p. 76, Potsdam-Bornstedt, 16 November 1937. With regard |
|---|---|---|

- von Ihrer Arbeit mitbringen – wann kommen Sie? Vielleicht zu Ostern [...]“ Der Brief befindet sich im privaten Künstlernachlass.
- 14 Es handelt sich hierbei um vier Porträts des Stiftungsbesitzes: Porträt der Schwester, 1936, ST 4202; Selbstbildnis mit Lebensbaum, 1937, ST 420; Mädchenbildnis im Gespräch mit Herbert von Garvens, 1937, ST 1333; Frau mit Bernsteinkette, 1938, ST 1392.
- 15 Vgl. seine Tagebucheinträge, u.a. TB Sprotte 02, S. 24, 14. November 1933; vgl. ebd., S. 29, 22. Februar 1934. Auch auf Rügen und Bornholm experimentierte er mit Maltechniken; ebd., S. 45, Sandkaas, 28. November 1934.
- 16 „Wie ein Alchemist experimentiere ich in meinem Atelier auf der Berliner Akademie und in Bornstedt, ohne in Jahren ein Bild zu malen: Aus der Praxis fand ich Dinge, die in keinem maltechnischen Lehrbuch stehen [...]. Ich wollte die Geschichte der Malerei auch handwerklich studieren [...]“ Sprotte 1973, S. 34.
- 17 Sprotte 1972, S. 10.
- 18 Sprotte 1988, S. 14.
- 19 TB Sprotte 02, S. 52, 16. März 1935. Zu den weiteren besonderen Werken Albrecht Dürers zählen in den frühen Aufzeichnungen Siegward Sprottes die „Melancholia“, ebd., S. 55, Potsdam-Bornstedt, 29.6.1935, sowie das „Portrait der Elisabeth Tucher“, ebd., S. 76, Potsdam-Bornstedt, 16.11.1937. Vgl. zu Dürers „Bildnis seiner Mutter“ auch Schütz 2011, S. 83, Abb. 6.
- 20 Vgl. zu Dürers „Selbstbildnis im Pelzrock“ Schütz 2011, S. 81, Abb. 4.
- 21 „Studie zu Mönch und Linde (Akademie Berlin)“, 1935, ST 3932, und „Mönch und Linde“, 1936, ST 79, Abb. 15, Kat. 21.
- 22 Vgl. Briefe, Künstlernachlass, Brief Herbert von Garvens vom 17.12.1940, Abildgaard/Bornholm.
- 23 Briefe Künstlernachlass, Brief vom 16. Dezember 1943. Zur eigenen Situation erwähnt Gothein, aus Bamberg schreibend: „Nach Italien ließen sie mich nicht wieder zurück, in Deutschland bin ich, bevor ich einen festen Wohnsitz gewählt habe, noch nicht erfaßbar von den Behörden, so dass ich in aller äußerer Ruhe, aber in innerer Unruhe, etwas zu unternehmen, mich umsehen kann, was ich nun beginne.“
- 24 „Mädchenbildnis im Gespräch mit Herbert von Garvens“, Bornholm, 1937, ST 1333. Das Mädchen, seinerzeit die Freundin von Siegward Sprotte, wurde „Motte“ genannt, stammte aus Pommern und lebte in Berlin. Auf dem Porträt trägt sie eine selbstgenähte Tracht. Für diese Information sowie für den Hinweis auf die Identität von Erika Schweiger (s. Anm. 24) danke ich Cosmea Sprotte.
- 25 Vgl. Laskowski 2007, S. 70–75 sowie S. 74, Abb. 66. Das bisher unbekannte Porträt der Frau mit Bernsteinkette zeigt Erika Schweiger, die mit ihrem Ehemann und zwei Söhnen in Potsdam lebte und in der Nachkriegszeit als Innenarchitektin tätig war.
- 26 Vgl. Beitrag Havemann, S. 104 sowie S. 108, Abb. 14, Kat. 142.
- 27 Sprotte 1988, S. 20.
- 28 Für wertvolle Anregungen danke ich meinem Mann, Dr. Jürgen Götzmann.
- 29 TB Sprotte 02, S. 32, Potsdam-Bornstedt, 10. Mai 1934.
- 30 Zu Hesses Lektüre des „Tao te King“ vgl. Litt 2009, S. 10; vgl. Hsia 2002, S. 237.
- 31 1933 las Sprotte den „West-östlichen Divan“ von Goethe, vgl. TB Sprotte 02, S. 22, 30. Juli 1933; vgl. auch Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988, S. 90, Kat.-Nr. 84 B.
- 32 Vgl. TB Sprotte 02, S. 33, Potsdam-Bornstedt, 16. Mai 1934. Vgl. zur Beschäftigung des Künstlers mit östlicher Spiritualität auch Wick 1993, o.P. (S. 9).
- 33 Krishnamurti 2006.
- 34 Vgl. hierzu Laotse 2008, Kap. 33: „Wer andere kennt, ist klug, wer sich selber kennt, ist erleuchtet.“
- 35 Vgl. Jaffé/Meier 1973, S. 35; vgl. auch einen Brief von Maximilian Klewer an Sprotte, in dem er sich über Sprottes Studium des Laotse erfreut äußert: „Das ist viel wichtiger als selbst das Studium der Malerei.“ Briefe Künstlernachlass, Brief vom 27.4.1934.

- to Dürer's "Portrait of his mother" (Bildnis seiner Mutter), see also Schütz 2011, p. 83, Illus. 6.
- 20 Regarding Dürer's "Self-portrait in fur coat" (Selbstbildnis im Pelzrock), see Schütz 2011, p. 81, Illus. 4.
- 21 "Study for monk and lime-tree (Academy of Berlin)" (Studie zu Mönch und Linde (Akademie Berlin)), 1935, Item-No. ST 3932, and "Monk and lime-tree" (Mönch und Linde), 1936, Item-No. ST 79.
- 22 Von Garvens' letter is held as a part of Sprotte's private estate. See letter dated December 17, 1940, Abildgaard/Bornholm.
- 23 Letter from the artist's private estate dated 16 December 1943. With regard to his own personal situation, Gothein writes from Bamberg: "They won't allow me to return to Italy. In Germany I won't be detected by the authorities until I have selected a permanent address. So with apparent outer calm, but with much inward anxiety, I can at least attempt to take a look around me and try to get something started."
- 24 "Portrait of a girl in conversation with Herbert von Garvens" (Mädchenbildnis im Gespräch mit Herbert von Garvens", Bornholm 1937, Item-No. ST 1333. The girl in the portrait is a former girlfriend of Sprotte who called herself "Motte." She was from Pommern but had lived in Berlin. I am grateful to Cosmea Sprotte for bringing this to my attention and for identifying Erika Schweiger (see note 24).
- 25 See Laskowski 2007, p. 70–75 and p.74, illus. 66. The previously unknown portrait "Woman with amber necklace" (Frau mit Bernsteinkette) portrays Erika Schweiger from Potsdam. After her marriage, she remained in Potsdam with her husband and two sons and worked as an interior decorator after the war.
- 26 See the contribution by Havemann in this volume, p. 104 and 108, Illus. 14, cat. 142.
- 27 Sprotte 1988, p. 20.
- 28 I am grateful to my husband, Dr. Jürgen Götzmann, for his invaluable comments and suggestions.
- 29 Sprotte's Diary: TB Sprotte 02, p. 32, Potsdam-Bornstedt, 10 May 1934.
- 30 Regarding Hesse's reading of the "Tao te King" see Litt 2009, p. 10; see also Hsia 2002, p. 237.
- 31 In 1933, Sprotte reads Goethe's "West-östlichen Divan", see Sprotte's Diary: TB Sprotte 02, p. 22, 30 July 1933; see also Exh.-cat.: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988, p. 90, cat. 84 B.
- 32 See Sprotte's Diary: TB Sprotte 02, p.33, Potsdam-Bornstedt, 16 May 1934. Regarding the artist's engagement with Eastern spirituality, see also Wick 1993, o. p. (p. 9).
- 33 Krishnamurti 2006.
- 34 For more on this, see Laotse 2008, chapter 33: "The person who knows others is clever, the person who knows him/herself is enlightened."
- 35 See Jaffé/Meier 1973, p. 35; see also a letter from Maximilian Klewer to Sprotte, in which Klewer expresses his joy at Sprotte's study of Laotse's writings: "That's even more important than studying painting." See the collection of letters from Maximilian Klewer held as part of Siegward Sprotte's private estate. See letter dated 27 April 1934.
- 36 Sprotte's Diary: TB Sprotte 02, p. 28, 4 February 1934. The diary entry dated 2 June 1934 makes reference once again to the exchange with Klewer, *ibid.*, p. 37.
- 37 Herrigel's text was published by O.W. Barth Publishing House (Weilheim in Upper Bavaria). It was translated into several languages after the Second World War. Herbert Read, the well-known Sprotte researcher, was responsible for the English edition which was published by Routledge & Kegan Paul Publishers in London.
- 38 Sprotte 1964, p. 15. Diary entry: Partenkirchen, February/March 1953.
- 39 See the letters from the artist's estate, letter dated 18 January 1953 and 14 April 1953.
- 40 Sprotte 1964, p. 16 f., Hamburg, autumn 1953.
- 41 Sprotte 1984 b, p. 82.
- 42 Sprotte 1988, p. 22. For more on these two concepts, see Jamaikina 2010, p. 16. In the same year, Sprotte also created the portrait of the Potsdam grower of herbaceous

- 36 Vgl. TB Sprotte 02, S. 28, 4. Februar 1934. Der Tagebucheintrag vom 2. Juni 1934 nimmt erneut auf den Austausch mit Klewer Bezug, ebd. S. 37.
- 37 Die Publikation von Herrigel erschien im Verlag O.W. Barth, Weilheim/Obb., und wurde nach dem Krieg in zahlreiche Sprachen übersetzt. Der Sprotte-Forscher Herbert Read war für die englische Ausgabe im Verlag Routledge & Kegan Paul Publishers, London, tätig.
- 38 Sprotte 1964, S. 15. Zum Tagebucheintrag: Partenkirchen, Februar/März 1953.
- 39 Vgl. Briefe Künstlernachlass, Briefe vom 18. Januar 1953 und vom 14. April 1953.
- 40 Sprotte 1964, S. 16 f., Hamburg, Herbst 1953.
- 41 Sprotte 1984 b, S. 82.
- 42 Sprotte 1988, S. 22; zum Begriffspaar siehe auch Jamaikina 2010, S. 16. In demselben Jahr schuf Sprotte auch das Bildnis des Potsdamer Staudenzüchters „Karl Foerster“.
- 43 Vgl. TB Sprotte 01, S. 64, 4. November 1929.
- 44 Vgl. hierzu Litt 2009, S. 9.
- 45 Vgl. Litt 2009, S. 9; vgl. Sprotte 1984 b, S. 82.
- 46 Sprotte 1964, S. 17.
- 47 Die Antwort von Hermann Hesse lautet: „Auf einer sehr hohen Stufe – ja“; vgl. hierzu zuletzt Litt 2009, S. 12.
- 48 Vgl. Briefe Künstlernachlass, Brief vom 2. Januar 1956, in dem sich Gebser mit einem „Separatdruck“ als Gegengeschenk für ein „geistreiches Maler-Reisetagebuch“ bei Sprotte bedankt. Zum Porträt Sprottes vgl. Sprotte 1988, S. 17. Zum Kontakt zwischen Sprotte und Gebser vgl. auch Johannsen-Reichert 1997.
- 49 TB Sprotte 02, S. 163: „Faust: Schau ich nicht Aug' in Auge dir [...]“ [V. 3446 ff.] Vgl. Goethe 1986, S. 101.
- 50 Sprotte 1984 a, S. 34.
- 51 Krishnamurti 1984: „Whereas perception is seeing and doing, so that there is no interval between action and perception.“ Vgl. hierzu auch Krishnamurti 2009, S. 159.
- 52 TB Sprotte 02, S. 45, Svaneke/Bornholm, 27. November 1934.
- 53 Sprotte 1988, S. 22.
- 54 TB Sprotte 02, S. 45, Svaneke/Bornholm, 27. November 1934.
- 55 Dieses Bildmotiv ist noch stärker an den Romantikern, besonders an Caspar David Friedrich orientiert, den Sprotte sehr schätzte und häufig in der Berliner Nationalgalerie studierte.
- 56 Klingsöhr-Leroy 1996, bes. S. 23–27.
- 57 Vgl. Schönemann 1988, S. 6.
- 58 Vgl. hierzu auch Becker 2003, S. 7.
- 59 Vgl. hierzu den oben erwähnten Brief von Percy Gothein, den dieser aus Sorge wegen des Bombardements auf Bornim an den Freund sandte, während er selbst bereits in höchster Lebensgefahr schwebte. Sprotte konnte den Einzug zum Kriegsdienst 1941 durch einen ungewöhnlichen Einfall auf wenige Wochen Frontausbildung begrenzen: Er erfand eine Formel zur „Aufrechterhaltung der Kultur während der Kriegszeit“, die nicht nur ihn, sondern eintausendfünfhundert Kulturschaffende freistellte.
- 60 Sprotte 1964, S. 23, Tagebucheintrag Rom, April 1959. Vgl. auch Chico/Read/Stockmeier 1988, S. 21.

- plants “Karl Foerster”.
- 43 Sprotte’s Diary: TB Sprotte 01, p. 64, 4 November 1929.
- 44 See Litt 2009, p. 9.
- 45 See Litt 2009, p. 9. See also Sprotte 1984 b, p. 82.
- 46 Sprotte 1964, p. 17.
- 47 Hermann Hesse’s answer was: “On a very high level – yes.” See Litt 2009, p. 12.
- 48 See the letters from the artist’s estate. In a letter dated 2 January 1956, Gebser thanks Sprotte with a separate publication as a gift in return for an “ingenious painter-travel diary”. For more on Sprotte’s portrait see Sprotte 1988, p. 17. For more on the contact between Sprotte and Gebser, see Johannsen-Reichert 1997.
- 49 Sprotte’s Diary: TB Sprotte 02, p. 163: “Faust: Do I not look at you eye to eye [...]” [V. 3446 ff.] See Goethe 1986, p. 101.
- 50 Sprotte 1984 a, p. 34.
- 51 Krishnamurti 1984: “Whereas perception is seeing and doing, so that there is no interval between action und perception.” See also Krishnamurti 2009, p. 159.
- 52 Sprotte’s Diary: TB Sprotte 02, p. 45, Svaneke/Bornholm, 27 November 1934.
- 53 Sprotte 1988, p. 22.
- 54 Sprotte’s Diary: TB Sprotte 02, p. 45, Svaneke/Bornholm, 27 November 1934.
- 55 This motif is guided more by the Romantic artists, particularly Caspar David Friedrich, whom Sprotte greatly admired and whose works Sprotte frequently studied in the Berlin National Gallery.
- 56 Klingsöhr-Leroy 1996, see in particular pp. 23-27.
- 57 See Schönemann 1988, p. 6.
- 58 See also Becker 2003, p. 7.
- 59 See the above mentioned letter Percy Gothein anxiously sent to Sprotte following the bombing of Bornim. This letter was sent at a time when Gothein’s own life was in great danger. Sprotte was able to limit his time in military service in 1941 to a few weeks of front-office training thanks to an ingenious idea. He invented a formula pertaining to “the upkeep of culture during wartime”. This formula secured his release from military service, together with 1,500 other creative artists and writers.
- 60 Sprotte 1964, p. 23, diary entry Rome, April 1959. See also Chico/Read/Stockmeier 1988, p. 21.



ABB. 21 SIEGWALD SPROTTE, ZEICHNUNG AUF CHRISTIANSØ (BORNHOLM) (DRAWING ON CHRISTIANSØ (BORNHOLM)), 1934 (KAT. 61)





ABB. 23 SIEGWARD SPROTTE, STUDIE S. GENESIEN (BOZEN) (STUDY S. GENESIEN (BOZEN)), 1942 (KAT. 70)

54



ABB. 24 SIEGWARD SPROTTE, KLAIS/OBB, 1947 (KAT. 71)



ABB. 25 SIEGWALD SPROTTE, BERGNEBEL IN DEN DOLOMITEN – STUDIEN ÜBER LAO-TSE (FOG IN THE DOLOMITES – STUDIES ON LAO-TSE), 1936 (KAT. 65)

Karin Sagner

„Ich glaube an die Farbe als solche“¹

Siegward Sprottes Werk im Dialog mit Claude Monet und Vincent van Gogh

“I believe in colour, as such”¹

Siegward Sprotte's work in dialogue with Claude Monet and Vincent van Gogh





ABB. 2 CLAUDE MONET, DIE FELSEN VON BELLE-ILE, DIE WILDE KÜSTE (THE ROCKS OF BELLE-ILE, THE WILD COAST), 1886, ÖL AUF LEINWAND, 65,5 X 81,5 CM, MUSÉE D'ORSAY, PARIS



ABB. 3 SIEGWARD SPROTTE, ERSTE ÖLWOGE LAASE, POMMERN (FIRST WAVE IN OIL LAASE, POMERANIA), 1928 (KAT. 24)

„Die Farbmalerie von heute ist ohne Monet nicht denkbar“, schrieb der französische Maler André Masson zu Beginn der 1950er Jahre.² Und so bietet tatsächlich auch das Werk des Farbmalers Siegward Sprotte erstaunliche Analogien zu diesem französischen Maler. Anschaulich nachvollziehbar wird dies durch einen Vergleich von Sprottes „Farbwogen“ aus den Jahren 1928 bis 1934 mit Monets dramatischen Seestücken, die um 1886 in der Bretagne und Normandie entstanden und die vorbildhaft einen neuen künstlerischen Ansatz für dessen gesamtes Spätwerk und damit für die Moderne einleiteten (Abb. 1, 3-5, 9). Die Affinitäten zwischen Monet und Sprotte gehen dabei weit über formalästhetische Übereinstimmungen wie die Wahl des begrenzten Motivausschnittes und die Fokussierung des Blickes hinaus. Sie finden sich gleichermaßen – und damit sehr viel aussagekräftiger – in der bildnerischen Umsetzung des für beide Künstler maßgeblichen Naturerlebens im Hinblick auf farbige Abstraktion. (Abb. 2) Monet hat stets die Bedeutung des äußeren Natureindrucks und dessen Aufbereitung im Atelier, die Verwandlung der äußeren Natur in eine subjektive Aussage betont. Bei Siegward Sprotte liest sich dies auf feine literarische Weise formuliert so: „Ich arbeite am liebsten nach friesischer Tradition in der offenen oder halboffenen Tür [...], der Begegnung von Sesshaftigkeit und Beweglichkeit, von Wohnung und freier Natur [...]“³

„BESEELTER IMPRESSIONISMUS: DAS IST AUCH MEIN KUNSTIDEAL UND DIE KUNSTGATTUNG DER MODERNE“⁴

Was genau verbindet nun diese beiden Künstler, von denen der eine im 19. Jahrhundert verwurzelt war und doch mit einem Bein bereits im 20. Jahrhundert stand und der andere bestens mit den Entwicklungen der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts vertraut war?

Wir dürfen zunächst einmal annehmen, dass Sprotte die Malerei von Claude Monet kannte, doch wissen wir nicht, wann und wo er damit erstmals unmittelbar in Berührung kam. Sprotte unternahm nach 1945 mehrere Reisen nach Paris, dessen Museen ihm vertraut waren. Es ist allerdings nicht überliefert, ob er während eines dieser Aufenthalte

59

The French painter André Masson wrote at the start of the 1950s: “Colour painting nowadays would be unthinkable without Monet.”² The artworks of the colour painter Siegward Sprotte display remarkable similarities to Monet’s work. This is particularly evident if one compares Sprotte’s “Colour waves” (Farbwogen) from 1928-1934 with Monet’s dramatic seascapes which were created around 1886 in Brittany and Normandy. These seascapes marked a new approach for Monet which he subsequently applied to all his late works. In so doing, Monet ushered in a new departure for artistic modernism itself. (Illus. 1, 3-5, 9) The resemblances between Monet and Sprotte go decisively beyond formal-aesthetic considerations such as the choice of limited motifs and the outward focus of the eye, however. The affinity between the two artists is found in equal measure – and for this reason all the more convincingly – in their artistic rendering of nature experiences in the context of coloured abstraction. (Illus. 2) Monet always emphasised the significance of processing external, natural impressions in the studio and transforming external nature into a subjective statement. Siegward Sprotte describes a similar process in a somewhat literary manner: “I prefer to work in an open or half-open doorway [...], in accordance with Friesian tradition, the encounter between sedentariness and movement, between living space and open-air nature [...]”³

“INSPIRED IMPRESSIONISM IS MY ARTISTIC IDEAL AND IT IS ALSO THE GENRE OF MODERNISM”⁴

What exactly connects these two artists – one of them rooted in the nineteenth century but with one leg already in the twentieth, the other familiar at best with developments in twentieth-century abstract art?

While we can assume that Sprotte was familiar with Claude Monet’s work, we don’t know when and where he first encountered it. After 1945, Sprotte undertook several trips to Paris and he was well acquainted with the Parisian museums. It is unclear, however, whether he visited the so-called “Sistine Chapel of Impressionism”, the Orangery containing Monet’s famous water lilies. It is likely that early on Sprotte became acquainted with Monet’s early



ABB. 4 SIEGWALD SPROTTE, WOGES RÜGEN (WAVE RÜGEN), 1931 (KAT. 25)

auch die „Sixtinische Kapelle der Moderne“, die Orangerie mit Monets späten Meisterwerken, den Seerosenbildern, besucht hat. Mit Monets frühem impressionistischen Werk der 1870er Jahre allerdings wurde Sprotte gewiss früh bekannt, durch die Vermittlung seines Lehrers Karl Hagemeyer. Während der Lehrjahre 1931 bis 1939 an der Berliner Akademie der Künste⁵ fand die Vermittlung der vermeintlich „umstürzlerischen“ französischen Kunst des 19. Jahrhunderts, jener Pioniere der Moderne, nur mit Einschränkung statt. International waren der französische Impressionismus und Monet als dessen Hauptvertreter in jenen Jahren bereits anerkannt. Seine Werke hatten längst – wenn auch skandalträchtig – seit den 1890er Jahren⁶ Eingang in deutsche Privatsammlungen und Museen gefunden.⁷ Offiziell jedoch kam dieser in den 1930er Jahren überdies als „entartet“ diffamierten Malrichtung in den Lehrplänen kaum Beachtung zu. Sprotte berichtete später, er habe in Berlin auf der Akademie keine guten Erfahrungen für seine Arbeit gemacht.⁸ Eine wahrhaft individuelle Vermittlung dieses Malstils muss 1930 bis 1933 stattgefunden haben, als Sprotte in Werden Meisterschüler von Karl Hagemeyer war. Denn für Hagemeyer, einen engen Freund von Carl Schuch⁹, war die französische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts richtungsweisend geworden. Nicht von ungefähr zählt er heute neben Lovis Corinth und Max Liebermann zu den großen Künstlerpersönlichkeiten des Impressionismus in Deutschland.¹⁰

Mögen die Bilder der impressionistischen Hochphase von etwa 1870 bis in die 1880er Jahre in deutschen Kenner- und Malerkreisen auch Wertschätzung gefunden haben, so blieben Monets grandiose Spätwerke ab 1890, die heute seinen Ruhm wesentlich mitbegründen, gänzlich unbekannt. Nach 1914 galt sein Spätwerk als anachronistisch, es ließ sich keiner zeitgenössischen Avantgarde zuordnen. Und so fiel diese Schaffensphase, die für die weitere Entwicklung der Moderne keine Bedeutung mehr zu besitzen schien, in den 1930er und 1940er Jahren faktisch der Vergessenheit anheim.¹¹ Die Wiederentdeckung und folgenreichste Auseinandersetzung damit fand erst nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem Eindruck einer gestisch bestimmten amerikanischen Malerei und im Zusammenhang mit einem in der avantgardistischen Kunst wirksamen neuen Anti-Rationalismus statt. Das bedeutet, das Interesse an Monets Spätwerk erneuerte sich maßgeblich – wenn auch nicht allein von Amerika aus – unter

Impressionist art from the 1870s through his teacher Karl Hagemeyer. During his time at the Berlin Academy of Fine Arts (1931–1939),⁵ courses on the allegedly ‘subversive’ French artists of the nineteenth-century, the pioneers of modernity, were limited. At that time, French Impressionism and its primary representative, Monet, were, however, recognised internationally and since the 1890s⁶ Monet’s works had controversially found their way into private German collections and museums.⁷ In the official curricula of the Academy during the 1930s, however, this allegedly degenerate artistic movement received little attention. Sprotte later reported that he had no positive, work-related experiences during his time at the Berlin Academy.⁸ It is quite likely that during his time as Karl Hagemeyer’s master apprentice from 1930 to 1933, Sprotte received one-to-one tuition in Impressionist art. For Hagemeyer, a close friend of Carl Schuch,⁹ the French painters of the second half of the nineteenth century had broken new ground. It is not by accident that Karl Hagemeyer, together with Lovis Corinth and Max Liebermann, is considered a major Impressionist artist in Germany.¹⁰

While the works Monet created during the high-phase of modernism (ca. 1870 to the 1880s) were appreciated within German art and professional circles, his magnificent late works from 1890 onward, which essentially account for his reputation today, remained entirely unknown. After 1914, his late work was considered anachronistic; it did not lend itself to categorisation within the contemporary avantgarde movement. This creative phase, which appeared to have no more implications for the further development of modernism, thus fell into oblivion in the 1930s and 1940s.¹¹ The rediscovery and real engagement with Monet’s late works occurred only after the Second World War under the influence of American Abstract Expressionism in conjunction with a new avantgarde anti-rationalism. There was, in other words, a renewed interest – and not just in America – in Monet’s late work under the watch of the 1950s abstract movement.¹² Monet’s thematisation of colour and gestures and the expressive and abstract qualities of his late work which emerged from nature were now recognised and appreciated.¹³ In this context, and entirely in the spirit of Siegfried Sprotte for whom colour constitutes a primal element, the intrinsic effects of colour and form and a new understanding of surface, space, time, tranquillity and movement were crucial. While Monet’s



ABB. 5 SIEGWALD SPROTTE, BRANDUNG (SURGE OF WAVES), 1932 (KAT. 26)

dem Eindruck der abstrakten Malerei der 1950er Jahre.¹² Man erkannte und schätzte jetzt in der späten Malerei Monets, die wesentlich vom Naturerleben ausgegangen war, die expressiven und abstrakten Qualitäten, die Thematisierung der Farbe und der Geste.¹³ Dabei wurden – ganz im Sinne von Sprotte, für den Farbe ein „Urelement“ ist – die Eigenwirkungen von Farbe und Form und ein neues Verständnis von Fläche und Raum, Zeit, Ruhe und Bewegung maßgebend. Aspekte, wie man sie vorbildhaft bei Monet erkannte und wie sie sich gleichermaßen bei Sprotte und anderen großen Vertretern der Farbmalerie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden. (Abb. 4 und 5)

„ICH WILL DAS MEER OHNE ZIERRAT GEBEN WIE ES IST,
ALS EIN STÜCK KOSMOS“¹⁴

Mit diesem Zitat von Karl Hagemeyer lassen sich auch Monets und Sprottes Bildbeispiele beschreiben. Bereits Monet hatte in seinen dramatischen Felsküstenbildern und den im Wechselspiel von Licht und Schatten herabtauschenden und sich brechenden Meereswellen kosmische Totalität anschaulich gemacht: indem er sich auf Licht, Wasser, Luft und Erde im Rhythmus der Gezeiten und im Wechsel der Tages- und Jahreszeiten konzentrierte und dabei beobachtete, wie sich das gleiche Motiv angesichts wechselnder Lichtverhältnisse in seiner Erscheinung, seiner Wirklichkeit veränderte. Monet erkannte in diesem Zusammenhang, wie „das Spiel von Licht und Farbe auf dem bewegten und im ständigen Wandel begriffenen Wasser [...] fortwährend etwas Neues und Unerwartetes entstehen lässt“.¹⁵ Diese Beobachtung war der Ausgangspunkt für eine in der Malerei der Zeit revolutionäre Vorgehensweise, „ein und dasselbe Motiv zu verschiedenen Tageszeiten zu studieren, die Lichtverhältnisse festzuhalten, die die Erscheinung und die Farbgebung [...] auf eine so feinsinnige Weise von Stunde zu Stunde veränderten“.¹⁶ Es handelt sich um eine Arbeitsweise, die Monet in den 1880er Jahren aufnahm und ab 1890 im Spätwerk perfektionierte: die Reduktion auf einen bestimmten Naturausschnitt, der nur in den Farbstimmungen variiert wurde,

63

work exemplifies such elements, they are also present in Sprotte's work and in the works of the great Color Field painters of the twentieth century. (Illus. 4, 5)

“I WANT TO PORTRAY THE SEA JUST AS IT IS, WITHOUT DECORATION,
AS A PIECE OF THE COSMOS”¹⁴

Monet's and Sprotte's works also lend themselves to comparison within the context of this quotation from Karl Hagemeyer. In his dramatic drawings of rocky coastlines and in his images of onrushing, breaking tidal waves created through the interplay of light and shade, Monet had already provided vivid renderings of a cosmic totality. By concentrating on light, water, air and earth in tune with the tides, the changing times of day and the seasons and by observing how the appearance of a particular motif is entirely dependent on light conditions, Monet recognised how “the interplay between light and colour on moving and ever-changing water continually facilitates the creation of something new and unexpected”.¹⁵ This observation was a point of departure for a revolutionary approach to painting, namely, “studying the same motif at different times of day, to capture the light conditions which cause a subtle change in the appearance and colour of this same motif from hour to hour”.¹⁶ This method was adopted by Monet in the 1880s and perfected by him in his later works from 1890. It involves concentrating on one specific detail of nature which varies only in terms of colour. Interestingly, this practice of painting in rows of motifs is quite similar to the method employed by Siegwald Sprotte in his coloured tidal drawings and other image sequences. The specification of motif, location and format prior to the commencement of work was thus critical for both artists. In light of the fact that each piece of art shares colour and effect with other pieces in the sequence, unity was an additional decisive consideration. The various sensations felt by the artist whilst recalling direct experiences with nature are brought together in these picture sequences in the form of “inspired Impressionism”.¹⁷ In this way, each detail of nature representatively imparts a holistic vision. Detail-specific topographical renderings and motif



d.h. das Malen in Motivreihen, wie wir es vergleichbar auch in den Farbwagenbildern und anderen Bildfolgen bei Sprotte entdecken. Für beide Künstler war damit vor Arbeitsbeginn die Entscheidung für ein bestimmtes Motiv, einen bestimmten Standort und ein bestimmtes Format ausschlaggebend. Da zudem jede Arbeit Farben und Effekte mit anderen Bildern der Reihe teilt, kommt ein weiterer Aspekt hinzu: die Ganzheit. In einer Art „beseelter Impressionismus“¹⁷ werden in diesen Bildreihen die unterschiedlichen Empfindungen in Erinnerung an unmittelbare, in der Natur gewonnene Erfahrungen zusammengeführt. So kann jeder einzelne dieser Ausschnitte der Natur gewissermaßen stellvertretend eine ganzheitliche Vorstellung vermitteln. Folglich werden dabei (detail-)genaue topographische Wiedergabe und das Motiv nebensächlich; Farbe, Licht und Pinselstrich werden zu den tragenden Bildfaktoren. Sprottes Wagenbilder der Spätzeit sind ein anschauliches Beispiel für diese Malweise, die folgerichtig zu einer immer farbabstrakteren Bildgestaltung führen konnte, ohne den ausschlaggebenden Naturbezug zu verlieren. (Abb. 6, 21)

Das serielle Arbeiten bietet in Verbindung mit einer Naturbeobachtung, in der temporärer Wandel, Rhythmus der Natur, zentral ist, die Möglichkeit zur Wiedergabe aufeinanderfolgender, charakteristischer Zeitlichkeit wie beispielsweise Morgen-, Mittag- oder Abendstimmungen. Diese verschiedenen Zeitmomente fließen in der stets als Ganzheit geplanten Bildreihe zusammen, so dass sie keine lineare Zeitfolge darbietet, sondern einer räumlichen Verdichtung von Zeit gleicht. Sie kann nur im Akt der Wahrnehmung und den korrespondierenden Erinnerungen gelöst werden.¹⁸ Damit offenbart die Serie als künstlerische Form eher die Natur der Wahrnehmung als den wahrgenommenen Gegenstand. Sie ist essenziell durch die Abkehr von illusionistischer Wirklichkeitswiedergabe, die Autonomie der bildnerischen Mittel, die Suggestion des Gegenstands durch Mehrdeutigkeit und den offenen, vom Rezipienten virtuell zu vollendenden Strukturentwurf (denn die Serie ist ideell unendlich fortsetzbar) mit Raum und Zeit verbunden. Mit ihr wird nicht nur die traditionelle Vorstellung vom vollendeten einzelnen Meisterwerk hinfällig, sondern auch das traditionelle Tafelbild aus seinen Rahmen-Begrenzungen befreit. Es ist daher folgerichtig, dass

65

become secondary as a result. Instead, colour, light and brushstroke become the primary aspects of the paintings. Sprotte's late tidal drawings serve as vivid examples of this form of creative composition. Consequently, they have the potential to lead to even more intense colour-abstraction without losing the crucial connection with nature. (Illus. 6, 21)

This form of working in accordance with what Sprotte calls the rhythm of nature provides the artist with the opportunity to artistically render temporality, for example, morning, afternoon or evening atmospheres. The various moments in time coalesce within the picture sequence itself which is always consciously designed as a unified whole. What emerges is not a linear, chronological portrayal of time, but rather something that resembles a spatial compression of time. It can only be resolved through the act of perception and through corresponding memories.¹⁸ The sequence as artistic form thus unveils the nature of perception itself more so than the perceived subject matter. The sequence is connected to space and time by the rejection of illusionist reproductions of reality, by the autonomy of the artistic method, by the suggestion of subject matter through ambiguity and by the open nature of the structural design awaiting virtual completion on the part of the onlooker (ideally the sequence has the ability to continue infinitely). Not only does the traditional notion of the completed individual masterpiece become irrelevant, but the traditional panel painting is also released from the confines of the frame. It is therefore quite logical that for Sprotte, the simple frame could become the adequate frame design. In the sequences an ideal and formal renewal of art is recognisable, one that goes hand in hand with breaking free from traditional modes of perception and adopting central aspects of modernism.



ABB. 7 SIEGWALD SPROTTE, ERSTE RITTERSPORNBILDER BORNIM (FIRST DELPHINIUM PAINTINGS BORNIM), 1929 (KAT. 23)

66



ABB. 8 CLAUDE MONET, CHRYSANTHEMENBEET (BED OF CHRYSANTHEMUMS) , 1897, ÖL AUF LEINWAND, 81 X 100 CM, KUNSTMUSEUM BASEL

die einfache Rahmenleiste allgemein für die Rahmung von Bildern Sprottes bevorzugt wird. So wird in den Serien eine ideelle und formale Erneuerung der Kunst erkennbar, die mit der Sprengung traditioneller Wahrnehmungsformen einhergeht und zentrale Aspekte der Moderne aufgreift.

„WOMIT WIR UNS IM WEGE STEHEN, DAS SIND EINZIG UND ALLEIN DIE VORSTELLUNGEN, DIE SO GENANNTEN BILDER, DIE WIR UNS VONEINANDER MACHEN“¹⁹

Wenn in der subjektiven Erfahrung der Natur eine Erfahrung des Universums möglich wird, dann ist der Künstler damit nicht nur Interpret der Natur, sondern auch Entdecker ihrer „Wahrheit“. Das lässt ihn – im Sinne der Romantik durch Analogiesetzung von Ich und Welt – zum Schöpfer einer neuen Wirklichkeit werden. In diesem Sinne schrieb Sprotte: „[Es] ist völlig unwesentlich, ob du ein abstraktes Mosaik oder eine Woge malst, die sich schäumend überstürzt: Immer rufst du bildend eine Gesichtswendung an, es ist, als ob das Bild aus seiner Befangenheit erwacht, zum Gesicht wird und mit dir spricht.“²⁰ Da diese Wirklichkeit, der Verweis auf ein ganzheitliches „Urbild“, die wahre Natur, nicht mehr naturalistisch dargestellt werden kann, wird die farbige Woge bei Monet wie bei Sprotte zum Symbol der Schöpfung. Wenn der Künstler auf der Ebene übereinstimmender Erscheinungen und enger Verbindung mit unbekanntem Wirklichkeiten arbeitet, dann kann er nicht weit von der Wirklichkeit entfernt sein oder zumindest nicht von dem, was wir zu erkennen vermögen.²¹ Folgerichtig suchen Monet und Sprotte in ihren bildnerischen Umsetzungen die Verbindung aller Erscheinungen zu vermitteln, die letztendlich aus den Seh-Erfahrungen resultiert. Nichts anderes meint Sprotte mit der Äußerung: „Die originale Bewusstwerdung geschieht Aug in Auge. Das Auge ist die bildende Kunst, die keinen Bildvorstellungen erliegt.“²²

Wir verfügten nur sehend über die Dinge, deren Zusammenhänge, auch wenn wir sie gedanklich zu erfassen glaubten, sich letztlich unserer Erkenntnis entzogen. Daher müsse sich der Künstler von vorgefasstem Wissen und

67

“OUR PERCEPTIONS ALONE STAND IN OUR WAY: THE SO – CALLED IMAGES WE CONSTRUE OF ONE ANOTHER”¹⁹

If, through a subjective experience with nature, a universal experience is possible then the artist doesn't merely interpret nature. Rather, he interprets nature's truths. This allows the artist to become the creator of a new reality in the Romantic sense by drawing analogies between the self and the world. In this context Sprotte wrote: “Whether you paint an abstract mosaic or a crashing, foamy wave is entirely beside the point: you are always calling a face into being; it's as if the picture is awoken from its slumber, becomes a face and speaks to you.”²⁰ Since this reality, this reference to a unified source-image (in other words, true nature) can no longer be rendered naturalistically, Monet's and Sprotte's coloured waves become symbols of creation. The artist who works with unfamiliar realities on the basis of concurrent appearances and close connections can't be too far from reality or, at least, from what we maintain is reality.²¹ In their artistic compositions, Monet and Sprotte attempt to transmit the connection of all appearances which result from visual experiences. This is precisely what Sprotte means in his statement that “the original process of becoming self-aware happens face-to-face. The eye is visual art which does not succumb to perception”.²² We can only know things through seeing. Their connections and relationships ultimately evade our understanding, even when we think we have captured them conceptually. The artist must therefore free himself from pre-existing knowledge and fixed perceptions. Only then art can remain open to the powers of fantasy. Art should not be confined to pre-defined forms and perceptions, which Sprotte describes as a “sickness of the conscious mind”.

Art that attempts to follow this premise can do so only by alternating between levels of meaning: the real and the abstract, consolidation of actual subject matter and its respective resolution. Abstraction and colour-expressive painting methods make it possible to avoid the closure of final interpretations. Ambiguity and openness of form instead become the decisive creative factors we encounter in Siegwald Sprotte's wave paintings and countless



ABB. 9 SIEGWALD SPROTTE, BORNHOLM, 1934 (KAT. 27)

festen Bildvorstellungen befreien, denn nur so könne die Kunst für die Kräfte der Fantasie offen bleiben. Entsprechend solle Kunst keinesfalls auf genau definierte Formen und Bildvorstellungen, die Sprotte als „Krankheit des Bewusstseins“ beklagt, festgelegt werden.

Eine Kunst, die dieser Prämisse folgt, kann dies nur durch den Wechsel der Bedeutungsebenen von Realem und Abstrahiertem, von Verdichtung zu Gegenständlichem und dessen gleichzeitiger Auflösung. Abstraktion und (farb-) expressive Malweise machen es möglich, den Bildgehalt einer letzten Deutung zu entziehen. Mehrdeutigkeit und Offenheit der Form werden dabei zu entscheidenden gestalterischen Faktoren, denen wir im Werk von Siegwald Sprotte beispielhaft in den Wogenbildern und den zahllosen Blumen- und Gartenbildern begegnen. Denn das ist eine weitere motivische Leidenschaft, die Sprotte mit Monet teilt: Gartenkunst und Blumen. Hier sei am Rande Sprottes Freundschaft mit dem Gärtner und Staudenzüchter Karl Foerster erwähnt. In Sprottes Blumenbildern verweben sich „Hintergrund und Vordergrund, Grund und Muster zu einem Teppich“, werden zum Verwecheln ähnlich.²³ (Abb. 7) Diese von Sprotte benannte „Qualität des Teppichs“ entspricht jener Auflösung von Figur und Grund, der wir in Monets späten Blumenbildern begegnen und die ihn unter anderem als Pionier abstraktexpressiver Farbmalerie auszeichnet. (Abb. 8)

Monets Impulse für die Moderne waren vielfältig und auf individuelle Weise direkt oder indirekt wirksam. Seine Bedeutung für die Kunst der Moderne lässt sich ausgehend vom abstrakten Expressionismus der 1950er Jahre bis heute am überzeugendsten im Bereich der abstrakten Farbmalerie dokumentieren, so wie es André Masson 1976 in einem Interview über Claude Monet formulierte: „Er war der Begründer der [Farb-]Malerei [...], an ihn denke ich, wenn ich über die Rolle der Farbe nachdenke [...]. Das ist der Beginn der gestischen Malerei. [...] Monet hat für ein ganzes Jahrhundert der Malerei den Weg frei gemacht [...]. Monet stellt einen Wendepunkt dar.“²⁴ Und er findet damit – so möchte man im Hinblick auf Siegwald Sprotte weitergehend ausführen – eine kongeniale Fortsetzung in jener Farbmalerie, die Abstraktion und Naturanschauung miteinander verknüpft. Nicht von ungefähr bewunderte Sprotte neben Monet vor allem die farbexpressive Malerei von Vincent van Gogh, dessen Briefe an den Bruder zu

flower and garden artworks. This is yet another passion that Sprotte shares with Monet: garden art and flowers. (Illus. 7) Sprotte's friendship with the gardener and perennial breeder Karl Foerster should be mentioned as an aside in this context. In Sprotte's flower images, “background and foreground, base and pattern interweave with one another to form a carpet,” they become confusingly similar.²³ Sprotte's “quality of the carpet”-concept equates to the dissolution of figure and surface which we encounter in Monet's late flower paintings and which distinguish him as a pioneer of abstract expressive colour painting. (Illus. 8)

Monet influenced Modernism in a variety of ways and each individual impulse was either directly or indirectly effective. Beginning with Abstract Expressionism of the 1950s, Monet's influence on modernist art can be documented right up until today where it can be seen in the area of abstract colour painting. As André Masson commented in a 1976 interview about Claude Monet: “He founded [colour] painting. [...] I think of him when I contemplate the role of colour [...]. He marks the beginning of gestural painting. For an entire century, Monet paved the way for art [...]. Monet's work represents an artistic watershed.”²⁴ Monet's work is appropriately continued, it can be argued, in the colour painting which connects abstraction and nature observance. Siegwald Sprotte's work serves as an important example in this respect. It is no coincidence that Sprotte, like Monet, above all else admired Vincent van Gogh's colour-expressive paintings and that van Gogh's correspondence with his brother was among Sprotte's favourite reading materials. It goes without saying that van Gogh was in turn an admirer of Monet's later works which after 1880 became increasingly more colour-expressive and that he dreamed of painting figures in the way Monet painted landscapes.²⁵

1 Sprotte's Diary: TB Sprotte 02, p. 102, 25 June 1939.

2 Masson 1990, p. 284.

3 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, p. 14.

4 Sprotte's Diary: TB Sprotte 01, p. 54, 14 June 1929.

5 Sprotte became acquainted with the dialogue between European and Far Eastern art through his teacher at the Academy, Emil

Orlik.

6 See Ziegler 2001, p. 45, footnote 21. From 1889 Heilbut delivered lectures on nineteenth-century French art at the Weimar Art School. The introduction to Monet's view of



ABB. 10 SIEGWALD SPROTTE, STEIGENDE SONNE WESTINDIEN (RISING SUN WEST INDIES), 1957 (KAT. 33)



ABB. 11 SIEGWALD SPROTTE, AURORA, 1986 (KAT. 34)

seiner Lieblingslektüre zählten. Es versteht sich nach alledem von selbst, dass van Gogh wiederum ein Verehrer von Claude Monets späten, ab 1880 zunehmend farbexpressiven Werken war und davon träumte, Figuren zu malen wie Monet Landschaften.²⁵

- 1 TB Sprotte 02, S. 102, 25. Juni 1939.
- 2 Masson 1990, S. 284.
- 3 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, S. 14.
- 4 TB Sprotte 01, S. 54, 14. Juni 1929.
- 5 Sein dortiger Lehrer Emil Orlik machte ihn vor allem mit dem Dialog zwischen europäischer und fernöstlicher Malerei vertraut.
- 6 Vgl. Ziegler 2001, S. 45, Anm. 21. Heilbut hielt ab 1889 in Weimar an der Kunstschule Vorlesungen zur französischen Kunst des 19. Jahrhunderts. Mit der Vermittlung von Monets Kunstanschauung setzte für einige der deutschen Impressionisten, u.a. Christian Rohlfis und Theodor Hagen, ein fundamentaler Wandel ein, „indem sie nun begannen, mit ungebrochenen, hellen Buntfarben zu arbeiten, ihre Pinselschrift aufzulockern und vor allem den ausschnitthaften, fragmentarischen Charakter ihrer Landschaftsdarstellungen bewusst zu steigern“.
- 7 De facto hatten bereits in den 1880er Jahren Privatsammler in Deutschland damit begonnen, Gemälde der französischen Impressionisten anzukaufen.
- 8 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, S. 17. Sprotte berichtet in diesem Zusammenhang auch, dass Hagemeister-Ausstellungen 1933/34 durch ministerielle Verfügung verboten wurden.
- 9 Schuch, der sich in den 1880er Jahren in Paris aufhielt, nimmt den französischen Impressionismus mit kritischem Interesse auf. Monet war für ihn als Maler von Licht und Luft zwar eine bedeutende Größe, aber kein sklavisch nachgeahmtes Vorbild.
- 10 Vgl. Sagner/Düchting 1993, S. 68.
- 11 Ausst.-Kat. Claude Monet und die Moderne 2001, S. 19–30.
- 12 Für die Generation vor dem Zweiten Weltkrieg – Maler wie Kasimir Malewitsch, Henri Matisse, Robert Delaunay, František Kupka oder Piet Mondrian – war vor allem der Aspekt der Serie in Monets Arbeiten bedeutend. Für die Generation der abstrakten Malerei der 1950er Jahre, die abstrakten Expressionisten, wurde dieser Aspekt banal.
- 13 Die seit Ende der 1940er bis Mitte der 1950er Jahre zahlreich nach Paris pilgernden amerikanischen Künstler entdeckten Monets Spätwerk – erstmals in direkter Anschauung – als Katalysator eigener Bestrebungen. Sie sahen sich durch diese Malerei in ihrer eigenen Arbeit bestärkt und erkannten, wie Monet die äußere Natur in eine subjektive Aussage verwandelte.
- 14 Hagemeister in einem Brief an den Maler Emil Thoma, zitiert nach Thoma 1934, S. 496.
- 15 Thiebault-Sisson 1927 und Thiebault-Sisson 1920.
- 16 Vgl. Anm. 15: Thiebault-Sisson 1927.
- 17 TB Sprotte 01, S. 54, 14. Juni 1929.
- 18 Sagner 1985, S. 113 ff.
- 19 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, S. 14.
- 20 Ebd., S. 11.
- 21 Claude Monet, zitiert nach Clemenceau 1926, S. 145f.
- 22 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, S. 15.
- 23 Ebd., S. 20.
- 24 Masson 1990, S. 277–284.
- 25 Vincent van Gogh in einem Brief an Theo van Gogh vom 3. Mai 1889, in: www.vangoghletters.org (Brief 768).

art marked a fundamental transformation in terms of technique for several German impressionist painters, to include Christian Rohlfis and Theodor Hagen. They suddenly began “to work with unbroken, bright colour tones, their brush strokes became freer and above all they consciously began to enhance the fragmentary character of their landscape images, which began to appear more and more like cut-outs”.

- 7 In the 1880s, private collectors in Germany had already begun to buy paintings by French Impressionists.
- 8 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, p. 17. In this context, Sprotte reported that exhibitions of Hagemeister’s work were forbidden by ministerial order during 1933/34.
- 9 Schuch, who resided in Paris in the 1880s, takes a critical interest in French Impressionism. For Schuch, Monet as a painter of light and air was indeed a major figure. He was not, however, a model to be rigorously imitated.
- 10 See Sagner/Düchting 1993, p. 68.
- 11 Exh.-cat.: Ausst.-Kat. Claude Monet und die Moderne 2001, p. 19–30.
- 12 For the pre-World War II generation of painters, which included Kasimir Malewitsch, Henri Matisse, Robert Delaunay, František Kupka and Piet Mondrian, Monet’s “series paintings” were particularly influential. For the generation of Abstract Expressionist painters in the 1950s, on the other hand, this aspect of Monet’s work was insignificant.
- 13 The large number of American artists who made artistic pilgrimages to Paris from the end of the 1940s to the mid-1950s saw Monet’s late work in the original for the first time. They viewed his later work as a catalyst for their own artistic aspirations. This direct vantage point strengthened their own artistic resolve since they firsthandly saw how Monet transformed external nature into subjective artistic statements.
- 14 Hagemeister in a letter to the painter Emil Thoma; quoted in Thoma 1934, p. 496.
- 15 Thiebault-Sisson 1927 and Thiebault-Sisson 1920.
- 16 See footnote no. 15: Thiebault-Sisson 1927.
- 17 Sprotte’s Diary: TB Sprotte 01, p. 54, 14 June 1929.
- 18 Sagner 1985, p. 113 ff.
- 19 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, p. 14.
- 20 Ibid., p. 11.
- 21 Claude Monet, quoted in Clemenceau 1926, p. 145/146.
- 22 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, p. 15.
- 23 Ibid., p. 20.
- 24 Masson 1990, p. 277–284.
- 25 Vincent van Gogh in a letter to Theo van Gogh. Letter dates 3 May 1889, available at www.vangoghletters.org (Letter no. 768).



ABB. 12 SIEGWALD SPROTTE, NORDISCHE NACHT (NORDIC NIGHT), 1955 (KAT. 35)





ABB. 14 SIEGWALD SPROTTE, ZWISCHEN TAG UND NACHT – HOLZMINDEN (BETWEEN DAY AND NIGHT – HOLZMINDEN), 1963 (KAT. 40)



ABB. 15 SIEGWALD SPROTTE, EINSAME WOG (LONELY WAVE), 1958 (KAT. 46)







ABB. 18 SIEGWALD SPROTTE, JAMAICA, 1982 (KAT. 51)



ABB. 19 SIEGWALD SPROTTE, HORIZONTALLEN (HORIZONTAL LINES), 1973 (KAT. 52)



ABB. 20 SIEGWALD SPROTTE, RHYTHMUS UND FARBE (RHYTHM AND COLOUR), 1999 (KAT. 57)





ABB. 22 SIEGWALD SPROTTE, CREOLENHÄUSER (CREOLE COTTAGES), 1957 (KAT. 74)

80



ABB. 23 SIEGWALD SPROTTE, KAKTEEN IN WESTINDIEN (ARUBA) (CACTI ON THE WEST INDIES (ARUBA)), 1957 (KAT. 76)



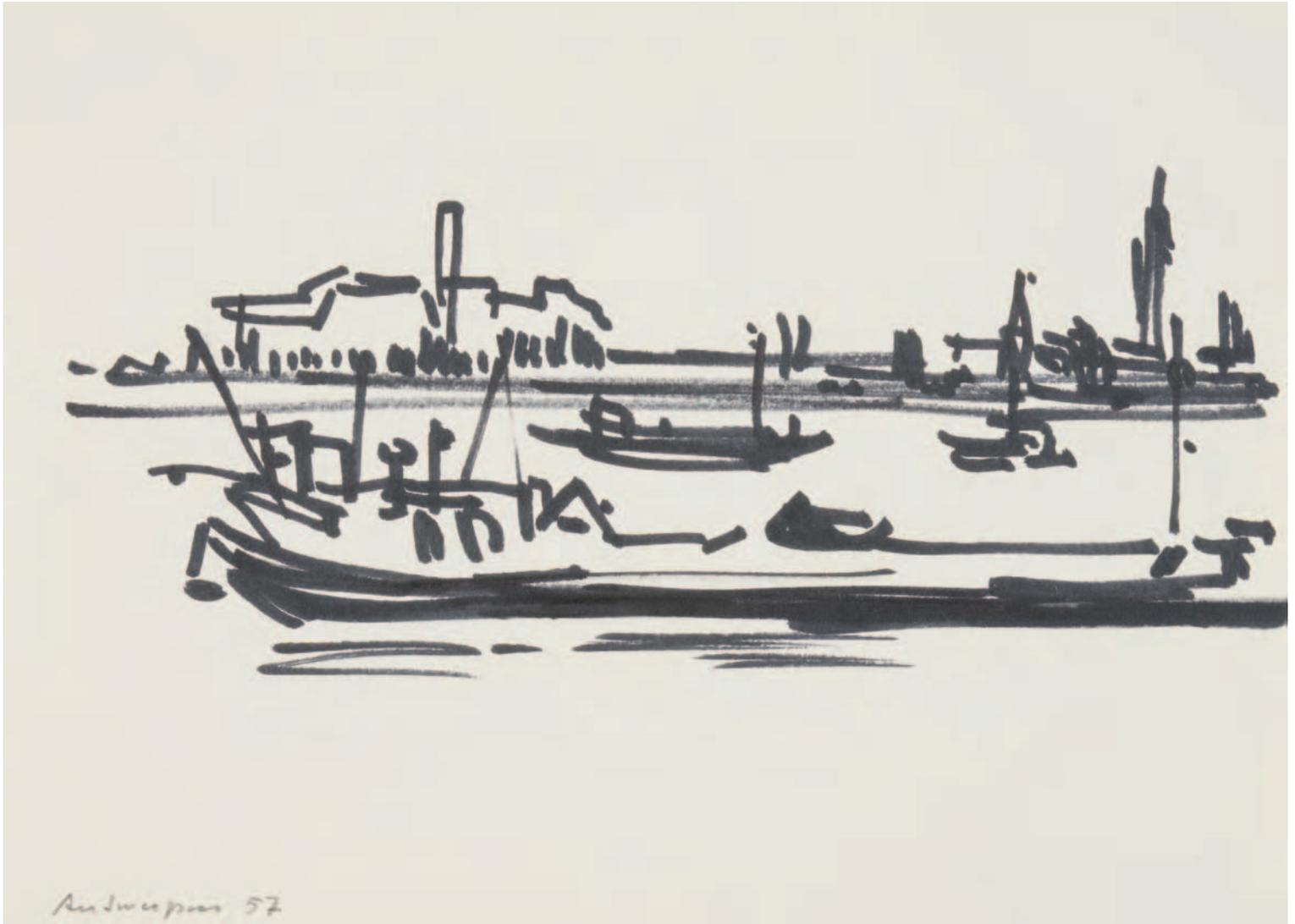
ABB. 24 SIEGWALD SPROTTE, ANTWERPEN (ANTWERP), 1957 (KAT. 77)



ABB. 25 SIEGWARD SPROTTE, MAGDALENENSTROM (RIO MAGDALENA), 1957 (KAT. 79)



ABB. 26 SIEGWARD SPROTTE, MARACAIBO, 1957 (KAT. 81)







Anna Havemann

„Hommagebilder“

Eine Werkserie von Siegward Sprotte

“Homage pictures”

A series of works by Siegward Sprotte



Eine der Aufgaben von Kunsthistorikern ist es, das Werk einer Künstlerin oder eines Künstlers historisch einzuordnen. Ausgehend von der Annahme, dass Kunst immer Bezug nimmt auf andere Kunst, werden Verweise zu Werken von Künstlern aus vergangenen Epochen genauso hergestellt wie zu zeitgenössischen Künstlern und Ereignissen in Kultur und Geschichte. Die Herausforderung dabei ist, die Einmaligkeit eines Œuvres herauszustreichen, ohne die Verbindung zur Tradition, die sich in deren Annahme oder auch Ablehnung ausdrücken kann, zu vernachlässigen. Bei dieser Spurensuche wird der Kunsthistoriker oft durch die Künstler selbst unterstützt, die sich in Tagebuchaufzeichnungen, Briefen, Veröffentlichungen oder anderen Dokumenten zu ihrem Werdegang oder zu ihren Vorbildern äußern. Weiterhin können Skizzenbücher Aufschluss über die Auseinandersetzung mit Kunstwerken großer Meister geben. In den seltensten Fällen stehen einzelne Werke, in denen Künstler ihre Huldigung anderen Künstlern gegenüber ausdrücken, zur Verfügung. Das Œuvre von Siegward Sprotte stellt in diesem Punkt eine Besonderheit dar. Sprotte hinterließ der Nachwelt eine umfangreiche Werkgruppe, in der er seine Ehrerbietung gegenüber dem Werk von mehr als 30 Künstlern und Denkern zum Ausdruck brachte und gleichzeitig mit ihnen in einen fiktiven Dialog trat. Siegward Sprotte führte zeit seines Lebens Dialoge mit seinen Zeitgenossen oder in fiktiver Form mit Persönlichkeiten vergangener Epochen. Einem dieser künstlerischen Dialoge ist bereits mehrfach Aufmerksamkeit geschenkt worden, dem Dialog zwischen Siegward Sprotte und Karl Hagemeister, zuletzt in einer Ausstellung im Museum der Havelländischen Malerkolonie in Ferch.¹ Die Analyse der Werkgruppe in ihrer Gesamtheit stellt jedoch ein Forschungsdesiderat dar.

Im Laufe dieses Artikels wird zum einen zu klären sein, wie sich Siegward Sprottes Ehrerbietung ausdrückt, die jenseits von Stil- oder Motivimitationen liegt. Zum anderen wird der Versuch unternommen, die geistige und künstlerische Verbindung zu den gehuldigten Künstlern aufzuzeigen, um somit einen tieferen Einblick in Siegward Sprottes Kunstverständnis zu ermöglichen. Dabei wird die Frage im Vordergrund stehen, welche Aspekte der jeweiligen Œuvres Sprotte fasziniert und künstlerisch weitergebracht haben. Die Werkgruppe der „Hommagebilder“ umfasst mehr als 70 Arbeiten, entstanden bis auf wenige Ausnahmen ab Mitte der 1960er Jahre bis Ende der 1990er

One of the tasks of the art historian is to categorise the works of an artist according to historical epoch. Working from the assumption that art always makes reference to other art, the art historian attempts to establish links to artworks from past epochs, to the works of contemporary artists and to cultural and historical events. The challenge in so doing is to underscore the uniqueness of an oeuvre without overlooking connections to existing traditions, the presence of which can be expressed through acceptance or denial of these traditions. In searching for these historical traces, the art historian is often helped by the artists themselves, since artists sometimes make reference to their chosen method and to their artistic role models in diary entries, letters, publications and other documents. Sketch books can also provide information on an artist's engagement with the works of previous masters. In rare occasions, artworks pay direct homage to other artists. Siegward Sprotte's oeuvre represents a special case in this respect. Sprotte left behind an extensive series of works in which he openly expressed his deference to over thirty artists and thinkers with whom he engaged in a fictitious dialogue through the medium of art. Throughout his life, Siegward Sprotte engaged in dialogue with both his contemporaries and with personalities from bygone eras. Whilst one of these artistic dialogues, namely, that between Sprotte and Karl Hagemeister, has received much attention most recently in an exhibition in the Museum of the Havelland Painters in Ferch, an analysis of the entire work series is lacking.¹ This essay seeks to address this desiderate.

One of the objectives of this article is to elucidate how, in his series of homage artworks, Siegward Sprotte expressed a form of deference to other artists without recourse to stylistic or motif appropriation. By uncovering his intellectual and artistic connection to the artists in question, we can gain a deeper insight into Siegward Sprotte's understanding of art. The central focus lies on those aspects of the respective oeuvres which fascinated Sprotte and which he chose to advance in his own work. The work series "Homage pictures" (Hommagebilder) contains over seventy individual artworks. With a small number of exceptions, these works were created between the mid-sixties and the close of the twentieth century. More than nine tenths of these works were thus created in the postmodern period, during which artistic appropriation had become an artistic genre in its own right. During the

Jahre. Mehr als neun Zehntel der Werkgruppe entstanden somit in der Zeit der Postmoderne, in der das Zitieren von Kunstwerken zu einer eigenen Kunstgattung, der Appropriation Art, geworden war. Pablo Picasso hatte bereits in den 1950er Jahren damit begonnen, Variationen auf berühmte Kunstwerke anzufertigen.² Indem er die alten Meister neu interpretierte, trat er mit ihnen in einen Wettstreit. Dies trifft für Siegwald Sprottes Hommagebilder jedoch nicht zu. Sie sind nicht als Kunstzitate zu verstehen, und der Künstler tritt nicht in einen Wettstreit mit seinen Vorbildern. Daher ist diese Werkgruppe in die Tradition der Huldigungsbilder einzuordnen. Die Hommagebilder sind in unterschiedlichen Techniken wie Öl, Aquarell, Tusche, Tempera oder Grafit ausgeführt. Die meisten Arbeiten sind klein- bis mittelformatig, und in den Titel sind die Worte „Hommage à“ oder „Gruß an“ integriert. In vielen Fällen ist die Referenz direkt in die Arbeit eingeschrieben, wodurch eine Bildebene und eine Textebene entstehen, die sich ergänzen und miteinander in Dialog treten. Das dialogische Denken Siegwald Sprottes wird auch dadurch deutlich, dass die Hommagebilder nicht ausschließlich Künstlern gewidmet sind. Es finden sich unter den Geehrten die Schriftsteller Hermann Hesse, Samuel Beckett, Wilhelm Busch, Max Metzger und Adalbert Stifter, der Komponist und Pianist Robert Schumann, die Philosophen Jean Gebser, Eugen Herrigel und Herbert Read und die Kunsthistoriker Fritz Wichert und Philippe d'Arshot.

DIE TRADITION DER HOMMAGEBILDER IN DER BILDENDEN KUNST

Der Begriff „Hommage“ hat seine Wurzeln im französischen *homme* oder lateinischen *homo*, was beides ‚Mensch‘ bedeutet. In Bezug auf künstlerische Arbeiten wird er als Verweis auf Persönlichkeiten verstanden, denen die Künstler besondere Anregungen verdanken. Hommagebilder, die zur Gruppe der Huldigungsbilder gehören, haben ihren Ursprung in der Renaissance und sind verstärkt im 19. Jahrhundert entstanden.³ Während den Künstlern im Mittelalter noch der Ruf des Handwerkers anhaftete, kämpften sie im 15. und 16. Jahrhundert darum, die Künste auf die Stufe der Wissenschaft zu erheben. Durch das Erstarben des Humanismus wurden die Künstler als Genies

89

1950s, for example, Pablo Picasso had embarked on this practice of producing variations of existing famous artworks.² By re-interpreting the old masters, Picasso competed with them. The same does not hold for Sprotte's homage works, however. They should not be interpreted as variations of existing works. Nor does Sprotte compete with his role models. Rather, Sprotte's "Homage pictures" belong in the tradition of homage art. The artworks in this series were created using a variety of techniques including oil, water colour, egg-tempera and graphite. Most of the pieces are small to medium-sized and the words "Homage to" or "Regards to" are incorporated into each title. In some cases, the reference is written into the artwork itself, whereby the image and the text plane complement and converse with each other. Sprotte's dialogical mindset also shines through by virtue of the fact that his homage works are not exclusively dedicated to artists. He also pays tribute to writers such as Hermann Hesse, Samuel Beckett, Wilhelm Busch, Max Metzger and Adalbert Stifter, to the composer and pianist Robert Schumann, to the philosophers Jean Gebser, Eugen Herrigel and Herbert Read as well as to the art historians Fritz Wichert and Philippe d'Arshot.

THE TRADITION OF HOMAGE PAINTING IN THE VISUAL ARTS

The term 'homage' has its roots in the French term *homme* or the Latin term *homo*, both meaning 'man'. In the context of artistic works, it is understood as a reference to a personality to whom the artist expresses a debt of gratitude in terms of inspiration. Homage works, which belong to the category of tribute paintings, originated in the Renaissance period and proceeded to gain in popularity in the nineteenth century.³ In contrast to the artists of the Middle Ages who were considered craftsmen, artists during the fifteenth and sixteenth centuries fought to have their 'craft' recognised as an academic and scientific endeavour. As humanism gained in strength, artists were increasingly regarded as geniuses whose portraits were considered worthy of depiction. Perhaps the most famous tribute painting of all is Raphael's "School of Athens" which he created for the Stanza della Segnatura in the Vatican



ABB. 2 SIEGWARD SPROTTE, XII. 1973 BORNSTEDT NACH KARL HAGEMASTER (XII. 1973 BORNSTEDT AFTER KARL HAGEMASTER), 1973 (KAT. 130)



anerkannt und somit ihr Abbild als darstellenswert erachtet. Das wohl bedeutendste Huldigungsbild der Geschichte ist Raffaels „Schule von Athen“, das er für die Stanza della Segnatura im Vatikan 1510 bis 1511 schuf. In diesem fast acht Meter breiten Fresko hat der berühmte Renaissancekünstler den Größen der antiken und italienischen Kunst, Dichtkunst, Philosophie und Wissenschaft seine Ehrerbietung erwiesen. Dabei ist faszinierend zu beobachten, dass die gehuldigten Personen über Zeit- und Raumgrenzen hinweg in einer Genieversammlung vereinigt sind. In Huldigungsbildern reflektieren Künstler entweder über Kunst oder thematisieren die Stellung von Künstlern innerhalb der Kunst- und Geistesgeschichte. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in Hommagebildern die Ehrerbietung durch das Integrieren eines Bildnisses oder einer Büste der bewunderten Künstler ausgedrückt. Ein Beispiel dafür wäre das Gemälde „Hommage à Delacroix“ von Henri Fantin-Latour. In dem Gemälde aus dem Jahr 1864 hat sich eine Gruppe von Bewunderern um das Porträt von Eugène Delacroix, das in der Mitte des Bildes etwas erhöht an der Wand hängt, versammelt. Wenig später ging Fantin-Latour noch einen Schritt weiter. Er huldigte im Gemälde „Un atelier aux Batignolles“ (1870) nicht nur dem berühmten Maler und Wegbereiter der Moderne Édouard Manet, sondern auch dem künstlerischen Schaffensvorgang. In diesem Gemälde zeigt Fantin-Latour Manet, umringt von seinen Kollegen und Sammlern, vertieft in seine Arbeit.⁴

Im Gemälde „Hommage à Cézanne“ aus dem Jahr 1899/1900 von Maurice Denis wird nun dem Kunstwerk selbst die Huldigung erwiesen, indem eine Gruppe von Bewunderern vor einem Stillleben von Paul Cézanne in eine lebhafte Diskussion über Kunst vertieft ist. Diese Praxis des Einfügens von Kunstwerken von anderer Hand nimmt Ende des 19. Jahrhunderts zu. Als ein Beispiel sei das „Selbstporträt mit verbundenem Ohr“ (1889) von Vincent van Gogh genannt, in dem er ein Beispiel japanischer Holzschnittkunst (Ukiyo-e) an der Wand hinter seinem Konterfei darstellt. Hier drückt sich van Goghs Bewunderung für den japanischen Meister Katsushika Hokusai durch das Zitieren von dessen persönlicher Handschrift und Stil aus.⁵ Zitate von Kunstwerken seiner Vorbilder finden sich nicht in Siegwald Sprottes Hommagebildern, jedoch entstehen bei manchen dieser Bilder Assoziationen mit den Werken der gehuldigten Künstler, entweder durch die Motivwahl, die verwendeten Farben oder Techniken.

between 1510 and 1511. In this fresco which extends to almost eight metres the famous Renaissance artist expressed his deference to the masters of antique and Italian art, poetry, philosophy and science. It is fascinating to observe the various personalities to whom Raphael pays homage, gathered together as an assembly of geniuses, unhindered by the boundaries of space and time which separate them in reality.

In tribute artworks, artists either reflect on art itself or they thematise the place of the artist in art history and intellectual history. Until the middle of the nineteenth century, deference was expressed by incorporating a likeness of or the bust of the role model in question. An example of this is the painting “Homage to Delacroix” (Hommage à Delacroix) by Henri Fantin-Latour. In this 1864 painting, a group of admirers gathers around the slightly elevated portrait of Eugène Delacroix. A few years later in 1870, Fantin-Latour went one step further. In the painting “A studio in the Batignolles” (Un atelier aux Batignolles), he paid tribute not only to the famous painter and forerunner of modernism, Édouard Manet, he also paid tribute to the artistic process as such. In this painting, Fantin-Latour portrays Manet engrossed in his work, surrounded by his colleagues and a number of art collectors.⁴

In the painting “Homage to Cézanne” (Hommage à Cézanne) from 1899/1900 by Maurice Denis, homage is paid to the artwork itself. In this painting, a group of admirers stands in front of a still-life painting by Paul Cézanne. They appear to be engaged in a lively and intensive discussion about art. This practice of incorporating the works of other artists gains momentum at the end of the nineteenth century. Vincent van Gogh’s “Self-portrait with bandaged ear” (1889) serves as an example in this respect. In the background, van Gogh portrays an example of Japanese woodcut art (Ukiyo-e) on the wall behind his likeness. By incorporating the handwriting of Katsushika Hokusai, van Gogh expresses his admiration for the Japanese master.⁵ While references to the actual artworks of his role models do not appear in Sprotte’s paintings, associations can nonetheless be made on the basis of Sprotte’s motif, colour and technique choices.

HOMMAGE 1: SPROTTE'S WERTSCHÄTZUNG DER LANDSCHAFTSMALER

Die größte Gruppe der Hommagebilder – an die zehn Arbeiten – hat Siegwald Sprotte seinem Lehrmeister Karl Hagemeister gewidmet. Sie entstanden über einen Zeitraum von mehr als 50 Jahren und belegen Sprottes intensive Auseinandersetzung mit Technik, Motivik und Malstil Hagemeisters. Die Hommageblätter – zumeist in Grafit oder Feder – zeigen als Motive Bäume, Steine oder Uferböschungen, die denen von Hagemeister nicht unähnlich sind. (Abb. 2, 3) Das Gemälde „Hommage à Karl Hagemeister“ verdeutlicht Sprottes intensive Auseinandersetzung mit der Maltechnik Hagemeisters. (Abb. 1, 15) Hagemeister war einer der bedeutendsten Landschaftsmaler des Havellandes, der einen künstlerischen Weg fernab von der akademischen Kunst des deutschen Kaiserreiches einschlug.⁶ Sprotte war zwischen 1930 und 1933 sein Schüler und 1932 sein Meisterschüler. Er betonte regelmäßig, wie sehr er künstlerisch und persönlich von Hagemeister profitiert hat: „Auf Hagemeisters ältere Zeichnungen könnte ich stundenlang hinstarren, nichts essen u. trinken, nur von ihnen leben.“⁷ Im Nachlass des Künstlers befinden sich mehrere Kopien Sprottes nach Originalzeichnungen von Hagemeister. In einer Tagebuchaufzeichnung vom 13. November 1932 bringt er seine Dankbarkeit zum Ausdruck: „Dieser Große! Der gibt mir Selbstvertrauen trotz oder besser: wegen seiner Größe, während die kleinen Herrn Professoren auf der Akademie (bin jetzt bei Prof. Klewer) mir dieses Vertrauen oft nehmen trotz od. besser: wegen ihrer Kleinheit.“⁸ Einen anderen Lehrer aus der Akademie – Emil Orlik – verehrte Sprotte hingegen sehr und widmete ihm drei Hommagearbeiten. (Abb. 18) Unter anderem lernte Sprotte durch Orlik die Besonderheiten der Naturbetrachtung der fernöstlichen Landschaftsmaler und die Technik der Tuschkmalerei kennen: „Höre jetzt in der Akademie Vorträge eines Japaners über ‚japanische Tuschkmalerei‘. Ungeheurer Eindruck auf mich! Kaum glaublich, wieviel Wesensverwandtes! Auch sehr enge Verbindung mit Hagemeister in der inneren Auffassung u. in der Technik. Nicht die Verbindung mit Japan verlernen! Merken für später!“⁹ Durch Hagemeister wurde Sprotte dazu angeregt, vor der Natur zu malen und sie zu gestalten, sich auf einzelne Motive zu konzentrieren, auf erzählerische Details zu verzichten und im Ausschnitt das Universelle zu sehen. Wie

93

HOMAGE 1: SPROTTE'S APPRECIATION OF LANDSCAPE ARTISTS

Siegward Sprotte dedicated the largest group of paintings in his homage series (approximately ten pieces) to his teacher Karl Hagemeister. These paintings were created over a fifty-year period and they reveal Sprotte's intense engagement with Hagemeister's painting technique, motif and style. These works were for the most part created in graphite or pen and they contain trees, stones and embankments which are not dissimilar to those in Hagemeister's works. (Illus. 2, 3) An oil painting from 1969 entitled "Homage to Karl Hagemeister" (Hommage à Karl Hagemeister) reveals Sprotte's intensive engagement with his former teacher's style. (Illus. 1, 15) Karl Hagemeister was one of the most significant landscape painters of the Havelland region who paved his own artistic path away from the academic art of the German Empire.⁶ Between 1930 and 1933, Sprotte was Hagemeister's student and in 1932 he became his master apprentice. Sprotte repeatedly stressed how much he had profited, both personally and artistically, from his time under Hagemeister: "I could stare at Hagemeister's old sketches for hours, eat and drink nothing, live off them alone."⁷ The artist's estate contains several imitations of Hagemeister's original drawings. In a diary entry dated November 13th, 1932, Sprotte expresses his gratitude: "This great artist! He gives me self-confidence despite, or rather because of, his greatness. The insignificant professors at the academy, on the other hand, (I'm currently with Prof. Klewer) often take my confidence away despite, or rather because of, their insignificance."⁸ Sprotte did, however, have great admiration for one particular teacher at the academy, namely, Emil Orlik to whom he dedicated three of his homage works. (Illus. 18) Under Orlik's instruction, Sprotte learned about the distinctive methods used by Far Eastern landscape artists in their observation of nature and about the techniques involved in traditional ink painting. "At the moment, I'm listening to a Japanese lecturer about Japanese ink painting. The effect on me is tremendous. It's hard to believe that we are so similar in nature! I feel a similarly close connection to Hagemeister in terms of opinion and technique. I must not forget the connection with Japan! Note this for later!"⁹ Hagemeister encouraged Sprotte to paint and create nature, to concentrate on individual motifs, to resist narrative



ABB. 4 SIEGWALD SPROTTE, HOMMAGE À WILLIAM TURNER (HOMAGE TO WILLIAM TURNER), 1987 (KAT. 133)

94



ABB. 5 WILLIAM TURNER, SCHNEESTURM ÜBER DEM MEER (SNOW STORM - STEAM-BOAT OFF A HARBOUR'S MOUTH), 1842, ÖL AUF LEINWAND, 91,4 X 121,9 CM, TATE GALLERY, LONDON

sein Lehrmeister stellte Sprotte die reine Natur ohne Figuren dar und strebte an, das Wachsen in der Natur künstlerisch nachzuempfinden. „Als ich meine ersten Wellenbilder 1931 in Lohme auf Rügen malte, schrieb mir Karl Hagemeister einen Brief: ‚Ich wünsche Ihnen eine große Sturmflut, damit Sie Beethovens Neunte verstehen, in der er den Kampf der Elemente schildert.‘“¹⁰

Siegward Sprotte besaß eine Zeichnung von Karl Hagemeister aus dem Jahr 1907, die sein Lehrmeister dem berühmten Landschaftsmaler William Turner gewidmet hatte. So kann vermutet werden, dass er durch Karl Hagemeister zu seinen Hommagebildern angeregt wurde. Sprotte hat fünf Werke William Turner gewidmet und ein Gemälde Turners Vorbild, Claude Lorrain. (Abb. 4) Mit den Referenzerweisungen an diese beiden bedeutenden Landschaftsmaler schrieb er sein Œuvre ganz bewusst in die Tradition der europäischen Landschaftsmalerei ein. Turner hatte bereits diese Strategie angewandt und sich mit vielen Werken auf die Kompositionen von Lorrain bezogen, um eine Genealogie der Landschaftsmalerei zu etablieren. Die Landschaftsmalerei von Lorrain gehört zu den Höhepunkten der Kunst des 17. Jahrhunderts. Bereits der von Sprotte sehr verehrte Johann Wolfgang von Goethe sah in der Malerei von Lorrain die angestrebte Harmonie zwischen Mensch, Natur und Geschichte verwirklicht und regte die Künstler seiner Zeit dazu an, „die bildende Natur selber, nicht einzelne Meister, sich als Vorbild zu nehmen“.¹¹ Diesem Leitspruch fühlte sich Sprotte Zeit seines Lebens verpflichtet. Seine Verehrung für William Turner ist auf dessen radikale Malweise, malerischen Reichtum und seinen Ausspruch „Natur lässt sich nur improvisieren“¹² zurückzuführen. Die fünf Hommagebilder für William Turner haben im weitesten Sinne das Meer als Motiv und lassen dadurch Assoziationen zu Werken von Turner entstehen. (Abb. 5)

Das Gemälde „Hommage à Claude Lorrain“ hingegen weicht von den Bildern Claude Lorrains ab. (Abb. 17) Es zeigt eine Berglandschaft mit Bäumen im Vordergrund, die in sparsamer Farbigkeit gehalten ist. Menschen und Tiere, die in allen Landschaftskompositionen Lorrains vorkommen, fehlen, da für Sprotte Landschaftskunst keiner Dekorationen oder Idyllen bedarf. Claude Lorrains Landschaften müssen Sprotte auf Grund der dargestellten Lichtstimmungen, die die Farben jeweils anders erscheinen lassen, fasziniert haben. Er führte hierzu aus: „Landschaft

95

details and to see the whole in individual parts. Like his teacher, Sprotte portrayed nature without figures and attempted to depict nature's growth processes. "When I painted my first wave paintings in 1931 in Lohme, Rügen, Karl Hagemeister wrote me a letter: 'I wish you a great storm surge, one that allows you to comprehend Beethoven's 9th Symphony in which he portrays the struggle of the elements.'"¹⁰ Sprotte owned a drawing by Karl Hagemeister from 1907, which Hagemeister had dedicated to the famous landscape painter William Turner. It can be assumed that Hagemeister motivated Sprotte to embark on homage art. In addition to dedicating five works to William Turner, Sprotte also dedicated a painting to Turner's role model Claude Lorrain. (Illus. 4) By paying tribute to both landscape artists, Sprotte was consciously placing his oeuvre in the tradition of European landscape art. Turner had already applied this strategy by making reference to Lorrain's work in several of his own paintings in an attempt to establish a genealogy of landscape painting. Lorrain's landscape art is among the high points of seventeenth-century art. Johann Wolfgang von Goethe, whom Sprotte also greatly admired, saw the realisation of the desired harmony between man, nature and history in Lorrain's work, and he encouraged the artists of his time "to take nature itself and not individual art masters as their model".¹¹ Sprotte felt obliged to follow this principal throughout his life. He felt a particular admiration for William Turner's radical painting methods, the richness of his subject matter and his dictum "Nature can only be improvised".¹² The five homage pictures dedicated to Turner have the sea as motif in the broadest sense, thereby creating associations to Turner's work. (Illus. 5)

The painting "Homage to Claude Lorrain" (Hommage à Claude Lorrain), on the other hand, deviates from Lorrain's pictures. (Illus. 17) It portrays a sparsely-coloured mountainous landscape with trees in the foreground. The people and animals so common in Lorrain's work are completely absent because landscape art, Sprotte contended, should neither be idyllic nor contain superfluous decoration. The lighting effects in Claude Lorrain's landscapes which make individual colours appear differently according to their position must have fascinated Sprotte. In this respect, Sprotte noted: "The word 'landscape' implies integrating the particular in terms of form, line and colour into the whole. Landscape proceeds from colour. A landscape is not a coloured sketch. The artist who, like Dürer,



ABB. 6 SIEGWALD SPROTTE, ZYKLUS: HOMMAGE À ALBRECHT DÜRER (CYCLE: HOMAGE TO ALBRECHT DÜRER), 1967 (KAT. 129)

meint das Ganze mit Einbeziehung des Besonderen in Form, Linie und Farbe. Landschaft geht von der Farbe aus. Eine Landschaft ist keine kolorierte Zeichnung. Wer wie Dürer Landschaften aquarellierte, kolorierte keine Schwarz-Weiß-Ideen. Landschaft ist Verwirklichung. Landschaftsgestaltung ist wirkliche Gestaltung.“¹³ Dem im Zitat angesprochenen berühmten Renaissancekünstler Albrecht Dürer widmete Sprotte 1967 drei Hommagebilder. (Abb. 6) Auf diesen drei Grafiken hat er einige wenige farbige Striche auf einer Grundlinie platziert, die aus seinen Schilf- und Gräserdarstellungen abgeleitet zu sein scheinen. (Abb. 7) Die Assoziation zu Dürers berühmtem Aquarell „Das große Rasenstück“ aus dem Jahr 1503, heute in der Grafischen Sammlung der Albertina in Wien, ist mit Sicherheit intendiert. (Abb. 8) Diese einmalige Naturstudie Dürers belegt das Bestreben des Künstlers, die Natur wirklichkeitsgetreu abzubilden, allen ihren Elementen gleichwertige Beachtung zu schenken und ihrem stetigen Wachstum gerecht zu werden. Die Darstellung des Wachstums war eines der entscheidenden Themen für Siegwald Sprotte; daraus erklärt sich seine bereits früh einsetzende Verehrung für Albrecht Dürer. „Auf meinem Studentenschreibtisch standen Faksimiles nach den Landschaftsaquarellen von Albrecht Dürer – war sein Bekenntnis, daß für ihn alles ‚voller Figur‘ sei, ob Grashalm, Wolke, Baum, Berg oder Stein – immer noch zu modern für uns – kämpfen heute figurative Maler, die die Natur nur als Umwelt, als Kulisse behandeln, wieder für eine figurative Einstellung, die letztlich nur dem Menschen ‚Figur‘ zugestehen möchte?“¹⁴ Darstellungen von Gräsern und Halmen finden sich im gesamten Œuvre. „Nur wenige Striche – Gräser, die den Horizont überschneiden. – Zu dem Schriftsteller Günter Grass sagte ich vor Jahren in Niebüll, daß ich es gar nicht so gräßlich finde, wenn in Nordfriesland ein Grashalm den Horizont überschneidet. Ich mähe nicht gern Gras, aber ich höre und sehe das Gras gern wachsen. Wenn ich nun so einen Halm mit Pinsel und Stift zeichne, zeichnend unterschreibe, ohne zu stocken, wenn ich ohne Interruptus mit der auf dem Papier sich bewegenden Hand vor meinen Augen einen oder einige Grashalme entstehen lasse, die den Horizont überschneiden – wie man das sehen kann, wenn man sich als Mensch tief auf den Boden legt – also nicht von oben nach unten auf die Gräser herabguckt – oder wenn ich in den Dünen oder an der Steilküste von Kampen nach Wennigstedt spazieren und schauen gehe, so kann ich auch in aufrechter Haltung

97

paints landscapes in watercolours is not merely putting colour to black-and-white ideas. Landscape is realisation. Landscape composition is real composition.”¹³ Sprotte dedicated three homage works to the famous Renaissance artist Albrecht Dürer. (Illus. 6) In the three artworks in question, Sprotte placed a few coloured lines over a base line. These lines are reminiscent of Sprotte’s reed and grass drawings. (Illus. 7) An association with Dürer’s famous watercolour “The great piece of turf” (Das große Rasenstück) from 1503, held in the graphic collection of the Albertina Museum in Vienna, is almost certainly intended. (Illus. 8) This once-off nature study by Dürer shows his attempt to achieve a realistic portrayal of nature by affording nature’s elements equal attention and by doing justice to nature’s continual growth and development processes. The depiction of growth was one of Siegwald Sprotte’s central themes and it explains Sprotte’s admiration for Albrecht Dürer at such an early age: “On my study desk I had reproductions of Albrecht Dürer’s landscapes. He acknowledged that for him everything was ‘full-bodied’, be it a blade of grass, a cloud, a tree, a mountain, air or a stone – still too modern for us. Are the figurative painters of today, who consider nature merely in terms of environment or setting, striving for a figurative setting which acknowledges only the human figure?”¹⁴ Portrayals of grasses and stalks appear throughout Sprotte’s oeuvre: “Just a few lines – grasses, which overlap with the horizon. Years ago, in a conversation with the author Günter Grass in Niebüll, I said that I don’t find it so terrible if a blade of grass clashes with the horizon. I don’t like to mow grass, but I do like to hear and watch it grow. So, when I go to paint such a blade of grass with my brush and pencils, to write it without pausing whilst drawing; when I allow the hand resting on paper to bring one or a few blades of grass into being before my eyes without interruption, blades which clash with the horizon – in the way one would view them from a position lying on the ground – not looking at the grasses from above – like when I go walking in the dunes or along the steep coast from Kampen to Wennigstedt from where, in an upright position, I can see grasses against the sea and the sky. It must come down to this: that we see grasses at eye level, neither looking upwards nor downwards. Is the ‘eye to eye’ at eye level the divine in human beings, the most profoundly human?”¹⁵



ABB. 7 SIEGWART SPROTTE, SCHILF POTSDAM-NEDLITZ (REED POTSDAM-NEDLITZ), 1944 (KAT. 114)

98



ABB. 8 ALBRECHT DÜRER, DAS GROSSE RASENSTÜCK (THE GREAT PIECE OF TURF), 1503, AQUARELL UND DECKFARBEN, MIT DECKWEISS GEHÖHT, AUF KARTON AUFGEZOGEN, 40,3 X 31,1 CM, ALBERTINA, WIEN

Gräser gegen Meer und Himmel sehen in Augenhöhe. Darauf kommt es wohl an, daß wir die Gräser in Augenhöhe sehen, weder herauf- noch herabwirkend. Ist das Auge in Auge in Augenhöhe das Göttliche am Menschen, das zutiefst Menschliche?“¹⁵

Siegward Sprotte widmete noch anderen bedeutenden Landschaftsmalern wie zum Beispiel Arnold Böcklin, Carl Blechen, Ernst Ludwig Kirchner oder Arkady Alexandrovich Rylov Hommagebilder. Mit Ernst Ludwig Kirchner, einem der Hauptvertreter des deutschen Expressionismus, stand Sprotte über Jahre in einem künstlerischen Dialog. Er kannte Kirchners Tagebücher und suchte seinen letzten Wohnort in Davos in der Schweiz mehrmals auf. Dass Kirchner ein bewundertes Vorbild war, wird aus der Werkserie „Zu Gast bei E. L. Kirchner“ aus dem Jahr 1986 deutlich. (Abb. 9) Diese Serie von sieben mittelformatigen Aquarellen zeigt Kirchners Haus am Wildboden am Anfang des Sertigtals in Davos. Ähnlich wie in dem Aquarell „Wildboden“ von Kirchner wählte Sprotte den Blick aus der Ferne und umrahmte das kleine Haus mit einer Dreieckskomposition des Bergmassivs. (Abb. 10) Gemein ist den Arbeiten weiterhin die spontane und skizzenhafte Erfassung des Motivs. Beide Künstler teilten eine Begeisterung für hochalpine Natur und verbrachten wichtige Teile ihrer künstlerischen Laufbahn in diesen monumentalen Landschaften, Kirchner seit 1918 in Davos und Sprotte seit 1931 in Colfosco in den Dolomiten. Sprotte hat Kirchners Herangehensweise an die Figur mit seinem Herangehen an die Natur gleichgesetzt.

Das Œuvre des russisch-sowjetischen Landschaftsmalers Arkady A. Rylov lernte Siegward Sprotte während seiner Reise in die Sowjetunion im Jahr 1989 anlässlich seiner Ausstellung im Staatlichen Puschkin-Museum für bildende Künste in Moskau kennen. Rylov vereinte in seinen Landschaften die Farbigkeit aus der Natur mit dekorativen Stilformen. Sprotte verspürte eine künstlerische Verwandtschaft über Raum und Zeit hinweg, die sich vor allem auf den Ausspruch Rylovs „My very first, my principle teacher, my teacher for all time was my love for nature“ gründete. Sprotte widmete Rylov eines seiner großformatigen Blumengemälde, das weder in Form noch in Farbe, Motivik oder Technik Assoziationen zum Werk von Rylov hervorruft.¹⁶ (Abb. 11)

Siegward Sprotte dedicated artworks to other important landscape artists, including, for example, Arnold Böcklin, Carl Blechen, Ernst Ludwig Kirchner and Arkady Alexandrovich Rylov. Sprotte had engaged in a dialogue for several years with Ernst Ludwig Kirchner, a major representative of German Expressionism. He knew Kirchner's diaries and sought out Kirchner's last place of residence in Davos in Switzerland on several occasions. It is evident from Sprotte's 1986 work series entitled "Visiting E. L. Kirchner" (Zu Gast bei E. L. Kirchner), that Kirchner was a greatly admired artistic role model. (Illus. 9) This series is made up of seven medium-sized watercolours which depict Kirchner's home at the entrance to the Sertig valley in Davos. Like in Kirchner's watercolour "Wildboden", Sprotte chooses a distant perspective and framed Kirchner's small house within a three-dimensional composition of the mountain massif. (Illus. 10) Another characteristic common to both paintings is the spontaneous and sketchy outline of the motif. Both artists shared an enthusiasm for high-alpine nature and spent significant periods of their artistic careers among these monumental landscapes – Kirchner from 1918 in Davos and Sprotte from 1931 in Colfosco in the Dolomites. Sprotte equated Kirchner's approach to the figure with his approach to nature.

Siegward Sprotte encountered the oeuvre of the Russian-Soviet landscape painter Arkady A. Rylov during a trip to the Soviet Union in 1989 on the occasion of his exhibition in the National Pushkin Museum in Moscow. In his landscapes, Rylov attempted to unite nature's own colourfulness with decorative styles. Sprotte felt a special artistic affinity to Rylov, beyond the boundaries of space and time. This affinity owed itself to Rylov's statement: "My very first, my principle teacher, my teacher for all time was my love for nature."¹⁶ Sprotte dedicated one of his large flower paintings to Rylov. This particular painting does not, however, evoke any association to Rylov's work in terms of form, colour, motif or technique. (Illus. 11)



ABB. 9 SIEGWALD SPROTTE, ZU GAST BEI
E. L. KIRCHNER (VISITING E. L. KIRCHNER), 1986 (KAT. 136)



ABB. 10 ERNST LUDWIG KIRCHNER, WILDBODEN, 1924, AQUARELL ÜBER BLEISTIFT AUF GESTRICHENEM KARTON, 35,5 X 45,8 CM, STÄDEL
MUSEUM, FRANKFURT

HOMMAGE 2: SPROTTE'S AUSEINANDERSETZUNG MIT MALERN DER FIGUR UND DES PORTRÄTS

Dass Siegwald Sprotte in einen Dialog mit Landschaftsmalern tritt, ist bestens nachvollziehbar, da er sich ab den 1960er Jahren, das heißt für mehr als 40 Jahre, ausschließlich der Darstellung der Natur gewidmet hat. Wie erklären sich aber Huldigungsbilder für Amedeo Modigliani und Alexej von Jawlensky? Der Maler, Bildhauer und Grafiker Amedeo Modigliani malte Zeit seines Lebens nur weibliche Akte und Porträts. Seine Gemälde sind durch einen lyrisch-melancholischen Ausdruck und sein Stil ist durch eine Überlängung und Stilisierung der Figuren gekennzeichnet. Ein Vergleich der künstlerischen Stile von Sprotte und Modigliani ergibt keine Übereinstimmungen, und doch widmete Sprotte Modigliani vier Hommagebilder. (Abb. 13) Er war von Modiglianis Schicksal, dem frühen Tod des Künstlers durch Tuberkulose und dem Freitod seiner Verlobten kurz darauf, tief bewegt. In dem Hommagebild, das motivisch nicht weiter von Modigliani entfernt sein könnte, verwendete Sprotte die warmen Ocker-, Orange- und Rottöne, die so typisch sind für Modiglianis Malstil. Alexej von Jawlensky, einer der wichtigsten Vertreter der klassischen Moderne, ist vor allem mit seinen Serien „Mystische Köpfe“ und „Abstrakte Köpfe“ in die Kunstgeschichte eingegangen. In diesen ausdrucksstarken und starkfarbigen Gemälden, die das entindividualisierte menschliche Antlitz zum Thema haben, zeigen sich die Besonderheiten von Jawlenskys Stil. Warum widmete Sprotte Jawlensky 1983 und 1992 jeweils ein Hommagebild? Auf einen Grund verweist bereits der Titel des zweiten Hommagebildes, „Gruß an Alexej Jawlensky, der hier im Nachbarhaus vor 70 Jahren malte“. (Abb. 12) Jawlensky hatte im Jahr 1924 seinen Sommerurlaub mit seiner Familie auf der Insel Sylt, der Wahlheimat von Siegwald Sprotte, verbracht; somit gab es Parallelen in der Biografie beider Künstler. Des Weiteren ist beiden Künstlern das Interesse für fernöstliche Religionen und Philosophien gemein. Zudem hat Jawlensky zwischen 1915 und 1920 Variationen über ein landschaftliches Thema geschaffen und somit Sprotte motivisch inspiriert. Auf künstlerischer Ebene sind die Anregungen mannigfaltig. Erstens war Jawlenskys serielle Malerei, das Arbeiten an Variationen eines Themas, für

101

HOMMAGE 2: SPROTTE'S ENGAGEMENT WITH FIGURE AND PORTRAIT PAINTERS

Siegward Sprotte's dialogue with landscape artists is perhaps most evident from the fact that he concentrated entirely on the portrayal of nature from 1960 onwards, that is, for over forty years. In light of this, the question arises as to how the homage paintings dedicated to Amedeo Modigliani and Alexej von Jawlensky are to be interpreted. Throughout his life, the painter, sculptor and graphic artist Amedeo Modigliani only created female nude works and portraits. His paintings are characterised by a lyrical-melancholic expression and his style is characterised by the elongation and stylisation of his figures. There are no comparisons between Sprotte's artistic style and that of Modigliani, and yet Sprotte dedicated four paintings to him. (Illus. 13) Sprotte was deeply moved by Modigliani's unfortunate fate, his premature death as a result of tuberculosis and his fiancée's suicide shortly thereafter. While the homage painting could not be further from Modigliani's work in terms of motif, Sprotte does employ the warm dark-yellow, orange and red tones so typical of Modigliani's style. Alexej von Jawlensky was one of the most important representatives of classical modernism and has secured a place in art history chiefly as a result of his series "Mystical heads" (Mystische Köpfe) and "Abstract heads" (Abstrakte Köpfe). These expressive, strongly-coloured paintings thematise the de-individualisation of the human face and they reveal the peculiarities of Jawlensky's style. The question remains as to why Sprotte dedicated two paintings to Jawlensky in 1983 and 1992 respectively? The title of the second homage painting "Greetings to Alexej Jawlensky who painted here in the house next door 70 years ago" (Gruß an Alexej Jawlensky, der hier im Nachbarhaus vor 70 Jahren malte) reveals one reason. (Illus. 12) In 1924, Jawlensky spent the summer holidays with his family on the Island of Sylt, Siegwald Sprotte's adoptive home. There were thus parallels in the biographies of both artists. Both artists also shared an interest in Far Eastern religions and philosophies. Furthermore, between 1915 and 1920 Jawlensky created variations of a landscape theme, thereby inspiring Sprotte in terms of motif. The influences on an artistic level are manifold. Firstly, Jawlensky's serial painting involving creating variations of a particular theme was important for Sprotte.¹⁷



ABB. 11 SIEGWALD SPROTTE, GRUSS AN ARKADY ALEXANDROVICH RYLOV (GREETINGS TO ARKADY ALEXANDROVICH RYLOV), 1997 (KAT. 137)

Sprotte wichtig.¹⁷ Jawlensky hat am konsequentesten unter den Künstlern der Moderne das Arbeiten in Serie vorangetrieben. Damit wurde er nicht nur zum Vorbild von Siegwald Sprotte, sondern auch von Andy Warhol oder Kenneth Noland. Zweitens ist Jawlenskys Œuvre jenseits des scheinbaren Gegensatzes von Abstraktion und Figuration angesiedelt, und dies ist ebenfalls ein ganz wesentlicher Aspekt von Sprottes Werk, das immer zwischen figurlichen und abstrakten Tendenzen oszilliert. Zusätzlich hat Jawlensky konsequent die Farbe als eigenständiges künstlerisches Ausdrucksmittel und formales Gestaltungselement behandelt.¹⁸ In Siegwald Sprottes Œuvre spielt die Farbe ebenfalls eine entscheidende Rolle. Sie bildet den Gegenpol zu seinem kalligrafischen Ansatz und drückt sich in seinem Verständnis vom „farbigen Sehen“ aus, das für ihn Teil der Bewusstwerdung des Menschen ist.¹⁹ Er führt dazu aus: „In der Malerei unseres Jahrhunderts – angefangen etwa bei van Gogh im vorigen Jahrhundert – versuchten einige Maler, dem farbigen Sehen zum Durchbruch zu verhelfen. Doch wie immer sind reaktionäre Tendenzen in der überwiegenden Mehrzahl und scheinen nach den mutigen Pionierarbeiten einzelner Meister aus diesen Vorstößen nur ein sternschnuppenartiges farbiges Aufblitzen an einem Schwarz-Weiß-Himmel machen zu wollen, der in der Geistesgeschichte nun schon Zigartausende alt ist. [...] Darum mag es für Menschen, die dem reaktionären Treiben nicht verfallen, von Bedeutung sein, über den Aufbruch zum farbigen Sehen in seiner Verbindung mit der Bewußtwerdung des Menschen sich mehr Klarheit zu verschaffen, als man das bisher getan hat, wir denken dabei z. B. an Goethes Farbenlehre. Bei Goethe ist von der ‚sinnlich-sittlichen Wirkung‘ der Farben auf den Menschen die Rede. Darüber hinaus ernährt das farbige Sehen das Bewußtsein.“²⁰

Eine Künstlerin, die sich ebenfalls mit der Intensität aller farbigen Erscheinungen auseinandergesetzt hat, war Sonia Delaunay-Terk. Ihr widmete Sprotte 1999 das Hommagebild „Blattwerk, Gruß an Sonia Delaunay und Karl Hagemeister“.²¹ Er ließ sich von ihrem Ansatz, farbige Schrift in Gemälden zu verwenden, für mehrere Werkserien inspirieren. Sie ist die einzige Künstlerin, für die Sprotte auf diese Art seine Bewunderung ausdrückte. Dass Sprotte die Werke von Künstlerinnen kannte und schätzte, lässt sich aus einem Skizzenbuch aus dem Jahr 1982 ablesen. In dem kleinen Büchlein befinden sich gleich mehrere Kompositionsskizzen nach Werken der berühmten

103

Jawlensky furthered the cause of serial painting more than any other artist of the modern period. In this way, he became a role model, not just for Siegwald Sprotte, but also for artists such as Andy Warhol and Kenneth Noland. Secondly, Jawlensky's oeuvre lies beyond the apparent opposition between abstraction and figuration. This is an equally fundamental aspect of Sprotte's work since it also oscillates between figurative and abstract tendencies. Jawlensky always treated colour as an autonomous means of artistic expression and as a formal stylistic element.¹⁸ In Siegwald Sprotte's oeuvre, colour plays an equally important role. It forms the counterpart to his calligraphical approach and expresses itself in Sprotte's concept of 'seeing coloured' which, for Sprotte, is part of human process of becoming self-aware.¹⁹ In this respect, he wrote: "The artists of our century – beginning perhaps with van Gogh in the previous century – tried to achieve a breakthrough for the process of 'seeing coloured'. But of course, as always, reactionary tendencies are in the vast majority and appear to turn the brave, pioneering advances of individual masters into mere coloured flashes like a shooting star against a black-and-white sky which, in the history of ideas, is already countless centuries old. It may be thus important for those people who have not become slave to reactionary forces, to gain a clearer insight than ever before into the emergence of 'seeing coloured' and the connection of this process to the human process of self-realisation. Our thoughts in this context turn to Goethe's theory of colours. Goethe speaks of the 'sensuous-moral effect' of colour on people. In addition to this, 'seeing coloured' nurtures the conscience."²⁰

Sonia Delaunay-Terk was a female artist who likewise studied the intensity of all coloured phenomena. In 1999, Sprotte dedicated a painting to her entitled "Foliage, greetings to Sonia Delaunay und Karl Hagemeister" (Blattwerk, Gruß an Sonia Delaunay und Karl Hagemeister).²¹ He was inspired by Delaunay's technique of using coloured writing in paintings and employed this technique in several series of works. She is the only female artist for whom Sprotte expressed his admiration in this way. Sprotte's knowledge of the works of female artists is obvious from a sketchbook from the year 1982. In the small book there are several composition sketches modelled on the works of the famous expressionist painter Paula Modersohn-Becker.

expressionistischen Malerin Paula Modersohn-Becker, die wahrscheinlich während eines Besuchs im Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen entstanden sind.

Abschließend sei noch einmal betont, dass die meisten Hommagebilder in den 1970er bis 1990er Jahren entstanden sind, also nachdem sich Sprotte mit den Techniken, Motiven oder Malstilen der Meister der Renaissance, Romantik oder Moderne auseinandergesetzt hatte. Zum Beispiel lässt sich durch Sprottes Tagebücher nachweisen, dass er in den 1930er Jahren den Freskenzyklus „Legende vom Wahren Kreuz“ von Piero della Francesca in der Kirche San Francesco in Arezzo studierte. Das Hommagebild „Gruß an Piero della Francesca“ ist hingegen auf das Jahr 1998 datiert. (Abb. 14) Daher kann davon ausgegangen werden, dass diese Werkserie, die in der Rückschau entstanden ist, von Sprotte außer zur Verdeutlichung seines dialogischen Arbeitens und Denkens auch zur Dokumentation seines künstlerischen Werdegangs und seines Kunstverständnisses angelegt worden ist. Die genaue Analyse dieser Werkgruppe hat ergeben, dass er für sie unterschiedliche künstlerische Strategien verwendet hat. Seine Ehrerbietung hat er ohne Stil- oder Motivimitationen ausgedrückt, aber die geistigen und künstlerischen Verbindungen zu den gehuldigten Künstlern ergeben einen tieferen Einblick in Siegwald Sprottes Kunstverständnis.

These sketches were probably created during a visit to the Paula Modersohn-Becker Museum in Bremen. In conclusion, it is important to note that the majority of Sprotte's homage works were created between the 1970s and the 1990s, in other words, long after Sprotte had engaged with the techniques, motifs and painting styles employed by the masters of the Renaissance, Romanticism and Modernism. Sprotte's diaries show that during the 1930s he studied Piero della Francesca's fresco cycle "Legend of the true cross" (Legende vom Wahren Kreuz) in the Basilica of San Francesco in Arezzo. The homage painting "Greetings to Piero della Francesca" (Gruß an Piero della Francesca) is, by contrast, dated 1998. (Abb. 14) It can thus be assumed that this retrospective work series was not only a means of elucidating Sprotte's dialogical work and thinking, but also as a means of documenting his artistic career and his concept of art. The detailed analysis of this group of works has revealed the variety of Sprotte's artistic strategies. While he expresses his deference to various artists without recourse to stylistic or motif replication, the spiritual and artistic connections with these artists provide a deeper insight into Siegwald Sprotte's understanding of art.

- 1 Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Im Dialog mit Karl Hagemeister 2010; Ausst.-Kat. „Det wächst“: Karl Hagemeister – Siegwald Sprotte 2001.
- 2 Ausst.-Kat. Picasso und die alten Meister 2009; Pablo Picasso malte zum Beispiel 44 Variationen des berühmten Bildes „Las Meninas“ von Diego Velázquez (1656).
- 3 Ein Standardwerk zum Thema „Entwicklung und Bedeutung der Huldigungsbilder“ ist die Doktorarbeit von Siegfried Gohr, „Der Kult des Künstlers und der Kunst des 19. Jahrhunderts“, 1975.
- 4 Henri Fantin-Latour, „Hommage à Delacroix“, 1864, 160 x 250 cm, Öl auf Leinwand, Musée d’Orsay, Paris, und Henri Fantin-Latour, „Un atelier aux Batignolles“, 1870, 204 x 273,5 cm, Öl auf Leinwand, Musée d’Orsay, Paris.
- 5 Maurice Denis, „Hommage à Cézanne“, 1900, 180 x 240 cm, Öl auf Leinwand, Musée d’Orsay, Paris, und Vincent van Gogh, „Selbstbildnis mit verbundenem Ohr“, 1889, 60 x 49 cm, Öl auf Leinwand, The Courtauld Gallery, London.
- 6 Für mehr Informationen: Ausst.-Kat. Karl Hagemeister – Gemälde und Zeichnungen des Potsdam Museums 1998.
- 7 TB Sprotte 01, S. 13, Potsdam-Bornstedt, 6. Mai 1933.
- 8 TB Sprotte 02, S. 2, Potsdam-Bornstedt, 13. November 1932.
- 9 Ebd., S. 24/25, Potsdam-Bornstedt, 25. November 1933.
- 10 Sprotte Ateliervespräch, Heft 2, 1978, S. 16.
- 11 Johann Wolfgang von Goethe: Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände, zitiert in: Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Im Dialog mit Karl Hagemeister 2010, S. 14.
- 12 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, S. 9.
- 13 Sprotte Ateliervespräch, Heft 4, 1973, S. 24.
- 14 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, S. 19.
- 15 Sprotte Ateliervespräch, Heft 6, 1992, S. 4.
- 16 Einige von der Siegwald Sprotte Stiftung herausgegebene Materialien, z.B. eine Postkarte und ein Prospekt, zitieren diesen Ausspruch Rylovs. Er steht auch auf der Rückseite des Rylov gewidmeten Bildes.
- 17 Vgl. Beitrag Sagner, S. 56 ff.
- 18 Ausst.-Kat. Jawlensky in Wiesbaden 2007.
- 19 Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Das schreibende Malen 2009.
- 20 Sprotte Ateliervespräch, Heft 5, 1973, S. 15–17.
- 21 Siegwald Sprotte, „Blattwerk, Gruß an Sonia Delaunay und Karl Hagemeister“, 1999, 120 x 100 cm, Öl auf Leinwand, Privatbesitz. Abgebildet in Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Im Dialog mit Karl Hagemeister 2010, S. 53.

- 1 Exh.-cat.: Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Im Dialog mit Karl Hagemeister 2010; Exh.-cat.: Ausst.-Kat. „Det wächst“: Karl Hagemeister – Siegwald Sprotte 2001.
- 2 Exh.-cat.: Ausst.-Kat. Picasso und die alten Meister 2009. Pablo Picasso painted, for example, 44 variations of the famous painting “Las Meninas” by Diego Velázquez (1656).
- 3 The 1975 doctoral dissertation by Siegfried Gohr, (Der Kult des Künstlers des 19. Jahrhunderts) is the standard work on the development and significance of homage pictures.
- 4 Henri Fantin-Latour, “Homage to Delacroix”, (Hommage à Delacroix), 1864, 160 x 250 cm, oil on canvas, Musée d’Orsay, Paris, and Henry Fantin-Latour, “Un atelier aux Batignolles”, 1870, 204 x 273,5 cm, oil on canvas, Musée d’Orsay, Paris.
- 5 Maurice Denis, “Homage to Cézanne”, (Hommage à Cézanne), 1900, 180 x 240 cm, oil on canvas, Musée d’Orsay, Paris, and Vincent van Gogh, “Self-portrait with bandaged ear”, 1889, 60 x 49 cm, oil on canvas, The Courtauld Gallery, London.
- 6 For more information see Exh.-cat.: Ausst.-Kat. Karl Hagemeister – Gemälde und Zeichnungen des Potsdam Museums 1998.
- 7 Sprotte’s Diary: TB Sprotte 01, p. 13, Potsdam-Bornstedt, 6 May 1933.
- 8 Sprotte’s Diary: TB Sprotte 02, p. 2, Potsdam-Bornstedt, 13 November 1932.
- 9 Ibid., p. 24/25, Potsdam-Bornstedt, 25 November 1933.
- 10 Sprotte Ateliervespräch, Heft 2, 1978, p. 16.
- 11 Johann Wolfgang von Goethe: Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände, quoted in Exh.-cat.: Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Im Dialog mit Karl Hagemeister 2010, p. 14.
- 12 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, p. 9.
- 13 Sprotte Ateliervespräch, Heft 4, 1973, p. 24.
- 14 Sprotte Ateliervespräch, Heft 1, Neuauflage 1978, p. 19.
- 15 Sprotte Ateliervespräch, Heft 6, 1992, p. 4.
- 16 This quote appears in several publications of the Siegwald Sprotte Foundation and is inscribed on the back of the painting dedicated to Rylov.
- 17 See Karin Sagner’s contribution in this volume. p. 56 ff.
- 18 Exh.-cat.: Ausst.-Kat. Jawlensky in Wiesbaden 2007.
- 19 Exh.-cat.: Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Das schreibende Malen 2009.
- 20 Sprotte Ateliervespräch, Heft 5, 1973, p. 15-17.
- 21 Siegwald Sprotte, “Foliage, greetings to Sonia Delaunay and Karl Hagemeister” (Blattwerk, Gruß an Sonia Delaunay und Karl Hagemeister), 1999, 120 x 100 cm, oil on canvas, private collection. Reproduced in Exh.-cat.: Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Im Dialog mit Karl Hagemeister 2010, p. 53.

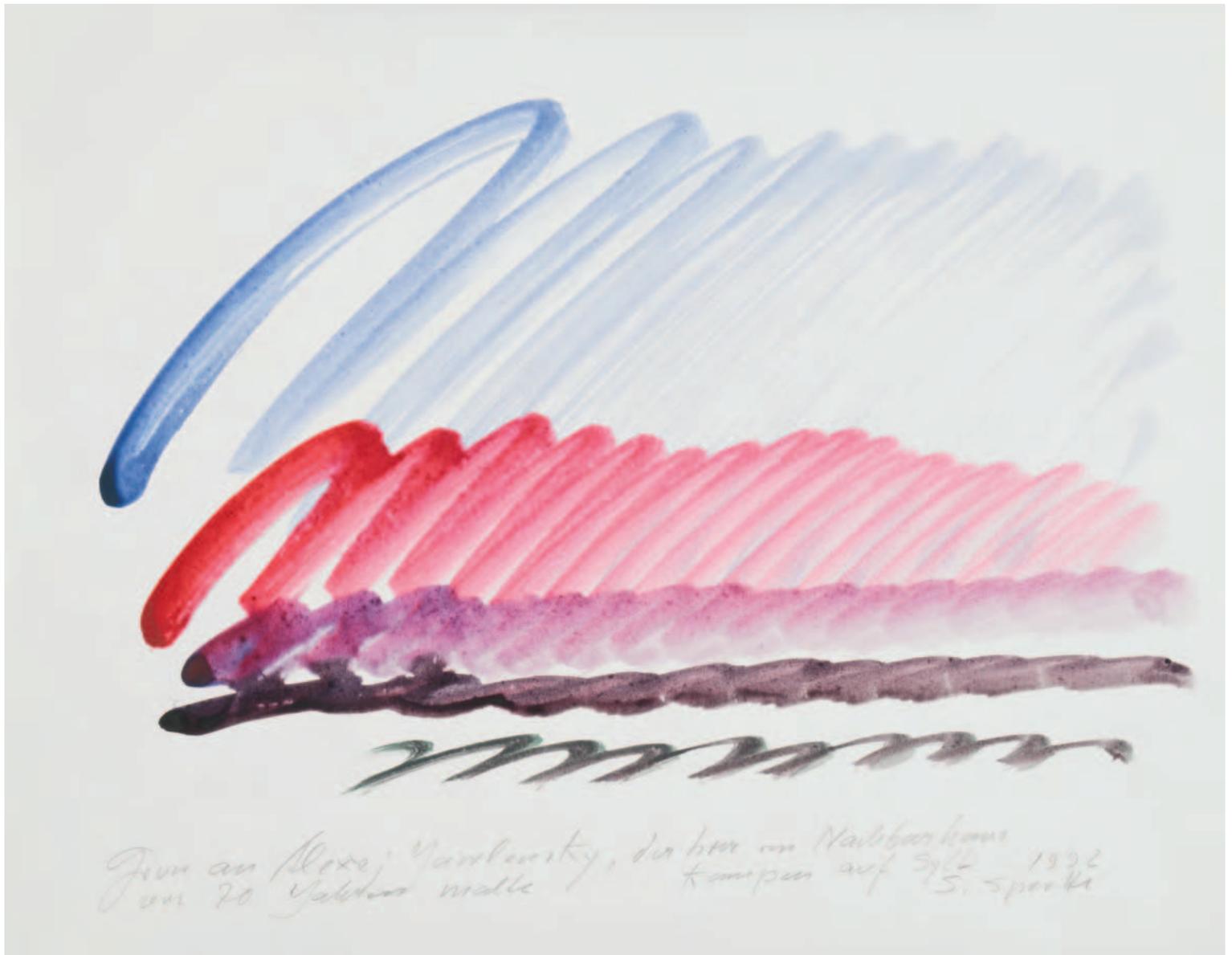


ABB. 12 SIEGWALD SPROTTE, GRUSS AN ALEXEJ JAWLENSKY, DER HIER IM NACHBARHAUS VOR 70 JAHREN MALTE (GREETINGS TO ALEXEJ JAWLENSKY WHO PAINTED IN THE HOUSE NEXT DOOR 70 YEARS AGO), 1992 (KAT. 141)



ABB. 13 SIEGWALD SPROTTE, GRUSS AN AMEDEO MODIGLIANI (GREETINGS TO AMEDEO MODIGLIANI), 1991 (KAT. 140)



ABB. 14 SIEGWALD SPROTTE, GRUSS AN PIERO DELLA FRANCESCA (GREETINGS TO PIERO DELLA FRANCESCA), 1998 (KAT. 142)



ABB.15 SIEGWALD SPROTTE, HOMMAGE À KARL HAGEMEISTER (HOMAGE TO KARL HAGEMEISTER), 1969 (KAT. 42)



ABB. 16 SIEGWALD SPROTTE, HOMMAGE À HENRI MATISSE (HOMAGE TO HENRI MATISSE), 1982 (KAT. 131)



ABB. 17 SIEGWALD SPROTTE, HOMMAGE À CLAUDE LORRAIN (HOMAGE TO CLAUDE LORRAIN), 1999 (KAT. 138)



ABB. 18 SIEGWARD SPROTTE, BAUM FÜR EMIL ORLIK (TREE FOR EMIL ORLIK), 1933 (KAT. 93)



ABB. 19 SIEGWALD SPROTTE, MÄRKISCHE KIEFERN (PINE TREES IN BRANDENBURG), 1980 (KAT. 98)



ABB. 20 SIEGWARD SPROTTE, KRÜPPELBIRKE (CRIPPLE-BIRCH TREE), 1999 (KAT. 97)



ABB. 21 SIEGWALD SPROTTE, BAUMGRENZE DOLOMITEN (TREE LINE IN THE DOLOMITES), 1960 (KAT. 101)



ABB. 22 SIEGWALD SPROTTE, 1997, 1997 (KAT. 102)

Margret Schütte

„Aug in Auge mit dem Horizont“

Das Spätwerk Siegward Sprottes

“Eye to eye with the horizon”

Siegward Sprotte`s late works



„Kunst ist Sprache, Sprache ist Kunst“ – der Leitsatz beschreibt in seiner Kürze wie auch in seinem Anspruch auf Absolutheit Siegward Sprottes Kunstverständnis. Der Künstler war der Malerei und der Sprache gleichermaßen zugeneigt, äußerte sich gern und eloquent zum Malen, Reden, Schreiben wie zum Leben und befand, dass die schriftliche Äußerung sich der mündlichen unterzuordnen habe und nicht umgekehrt.¹ Dabei verfuhr er mündlich wie schriftlich mit Worten und Inhalten wie mit Farbe, Wasser, Pinsel und Papier und ließ absichtsvoll außer Acht, dass die Kunst nach einiger Übung von Auge und Hand während des Prozesses selbst ohne die „normale“ Bewusstheit auskommt. Doch auch wenn sich Sprottes Postulate des Öfteren wissenschaftlicher Genauigkeit entziehen, haftet ihnen doch der Reichtum der Ahnung, des vorbewussten Zustandes an; dieser ganzheitliche Ansatz des Schamanen ist voller Inspiration, und Sprotte erfuhr dafür Zeit seines Lebens Anerkennung und Bestärkung. Sein Haus in Kampen auf Sylt war ein Ort für Musik und Gespräch. Sprotte versammelte Menschen um sich, die der Kunsthistoriker Franz Roh als „prononciert“ bezeichnete², man könnte auch sagen emphatisch, manches Mal vielleicht sogar pathetisch – renommierte Maler, Dichter, Philosophen, Theologen, Wissenschaftler, Kunsthistoriker, auch junge Menschen, Kinder von Freunden. Sprotte machte Besuche etwa bei Hermann Hesse in Montagnola, Karl Jaspers in Basel, Eugen Herrigel in Partenkirchen und zeichnete ihre Porträts. In der Schweiz traf er den indischen spirituellen Lehrer Jiddu Krishnamurti aus Ojai in Kalifornien, war dann Anfang der 1980er Jahre bei Hans Hartung und Anna Eva Bergmann in Antibes. Aus allen Begegnungen zog er Gewinn. Wichtig war ihm, dass diese Begegnungen auf Augenhöhe oder, wie er auch sagte, „Aug in Auge“ stattfanden. (Abb. 1, 7)

„AUG IN AUGEN“

Er selbst suchte schon als Jugendlicher die bereichernde Freundschaft auch älterer Generationen. Mit dem Gärtner Karl Foerster, dem bekannten Züchter des blauen Rittersporns aus Bornim, schloss er, selbst Enkel eines Gärtners der Orangerie von Sanssouci, im Jahre 1927 Freundschaft. Zwei Jahre später empfahl ihm Foerster, den Maler

118

“Art is language, language is art” – in terms of its succinctness and claim to absoluteness, this principle aptly describes Siegward Sprotte’s understanding of art. Sprotte was equally disposed to both painting and language. He commented eloquently and with pleasure on painting, speaking, writing and on life and he took the view that the written word is subordinate to the spoken, not vice versa.¹ He treated words and content, orally and in writing, like he would treat colour, water, brush and paper, intentionally disregarding the fact that art, after some practice, emerges from the eye and the hand as a process detached from ‘normal’ consciousness. While Sprotte’s theories often elude scientific precision, an intuitive richness and pre-conscious essence cling to them. Sprotte’s holistic, shamanistic, inspiration-laden approach to art was positively received throughout his life.

The artist’s house in Kampen on the Island of Sylt was always a hub for music and conversation. Sprotte gathered people around him whom the art historian Franz Roh described as “pronounced”.² Indeed, one could say that Sprotte’s circle was packed with impassioned personalities. These included well-known painters, poets, philosophers, theologians, academics, art historians, as well as young people and friends’ children. Sprotte made visits to people like Hermann Hesse in Montagnola, Karl Jaspers in Basel, Eugen Herrigel in Partenkirchen and he drew their portraits. In Switzerland, he met the Indian spiritual teacher Jiddu Krishnamurti from Ojai in California and at the beginning of the 1980s he visited Hans Hartung and Anna Eva Bergmann in Antibes. Sprotte profited from every encounter. For him, it was important that each encounter took place on an equal footing or, as he himself phrased it, “eye to eye”. (Illus. 1, 7)

“EYE TO EYE”

As a young man, Sprotte sought out the enriching friendships of the older generation. In 1927, for example, he became friends with the well-known gardener and grower of the famous blue larkspur Karl Foerster from Bornim. Sprotte himself was the grandson of a gardener in the Orangery at Sanssouci Palace. Two years later, Foerster

Karl Hagemester, den Sohn eines Obstzüchters in Werder, aufzusuchen. Die drei Havelländer, der sechzehnjährige Sprotte, der fünfundfünfzigjährige Foerster und der einundachtzigjährige Hagemester, wussten sich eins in ihrer Liebe zur Natur, die sie – pantheistisch – als „natura naturans“ (hervorbringende Natur) sahen, die den Schöpfergeist sichtbar werden lässt. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass der junge Sprotte im Abitur das Prüfungsfach Religion wählte und diesem Interesse in einer offenen, alles umfassenden Form sein Leben lang treu blieb.

Die Bezeichnung „Aug in Auge“, später nannte Sprotte es auch „auf Augenhöhe“ oder „en face“ (von Angesicht zu Angesicht), entstammt dem 4. Buch Mose 4.14 und beschreibt, wie das Volk Israel mit Gott während der Wanderung durch die Wüste „Aug in Auge“ sprach; dabei zeigte sich Gott Israel in Gestalt einer Wolken- und einer Feuersäule. Es war also ein Dialog „Aug in Auge“ mit Phänomenen der Natur, intuitiv gewusst als Manifestation Gottes. Den Dialog „Aug in Auge“ begriff Sprotte als Zwiesprache; auf keinen Fall sollte dieser ein Streitgespräch sein. Einmal meinte er auch, mehr dem Klang der Worte als ihrer wahren Bedeutung folgend, dass es um das „Aug in Auge“ und nicht um das „Aug um Auge“ gehe, und prägte das Wort „Erwiderung“ im Gegensatz zur „Erwiderung“, um jede Form von Streitgespräch auszuschließen.

1973 erschien „Das dialogische Prinzip“ von Martin Buber, eine Sammlung von Schriften zur Wahrnehmung des Ich durch das Du und umgekehrt, die seit Beginn der 1920er Jahre erschienen waren und in der Ausgabe von 1973 in Deutschland eine breite Leserschaft gewannen. Sprotte las in dieser Zeit den 1919 verfassten Text „Ich und Du“.³ Wenn Martin Buber formulierte: „Ich werdend, spreche ich Du“, so hieß es bei Siegwald Sprotte: „Sieh Dir den Menschen an: Aug in Auge wird er, was er ist.“ Für beide, Buber und Sprotte, konnte das Gegenüber Gott oder Mensch sein. Unterschied Buber zwischen den Beziehungen Ich-Du und Ich-Es, so entwickelte Sprotte analog dazu für seine Kunst die Idee vom Dialog des Schauens, der das Sehen und die innere Schau umfasst und der sich unterscheidet vom Monolog des Zuschauens und Beobachtens.⁴ Nachdem Buber 1953 seine Schrift „Elemente des Zwischenmenschlichen“ fertiggestellt hatte, fand er in den „Briefen eines Unbekannten“ des österreichischen

119

advised him to seek out the painter Karl Hagemester, the son of a fruit grower in Werder. The three men from the region Havelland, the sixteen-year-old Sprotte, the fifty-five-year-old Foerster and the eighty-one-year-old Hagemester, shared one very important interest, namely, their love of nature. They viewed nature in a pantheistic sense – as “natura naturans” or “active nature” which reveals the spirit of the creator. Against this backdrop, it is hardly surprising that the young Sprotte chose religion as a subject for his A-Level examinations and that he maintained an all-encompassing religious interest throughout his life.

The phrase “eye to eye”, Sprotte later referred to as “at eye level” or “face to face”, is derived from the Book of Moses 4.14. It describes how the people of Israel spoke “eye to eye” with God who appeared to them as a pillar of cloud and fire during their journey through the desert. This dialogue with God thus took place “eye to eye” with natural phenomena and these phenomena were intuitively recognised as divine manifestations. The “eye to eye” dialogue was understood by Sprotte in the true sense of the word ‘dialogue’: under no circumstances should it have argumentative overtones. At one point, by following the sounds of the words rather than their meaning, he contended, more an “eye-in-eye” than an “eye-for-an-eye” process and he coined the term “Erwiderung” or “reciprocation” to avoid any kind of verbal dispute. Sprotte’s term can be contrasted with the established German term “Erwiderung” in terms of its emphasis on “wieder” which translates as “to return” or “give back” in contrast to “wider” meaning “against”. Sprotte’s intention was to rule out the possibility of all kinds of dispute.

In 1973 Martin Buber’s “The dialogic principle” was published. The volume was a collection of essays on the intersubjectivity of I and Thou and vice versa which had been published from the beginning of the 1920s. The essays won a broad readership upon their republication in 1973. During this time, Sprotte read the 1919 text “I and Thou”.³ Buber’s formulation “Becoming I, I say Thou” was reformulated by Sprotte as: “Look at the person. Eye in eye, he becomes what he is”. For both Buber and Sprotte, the counterpart to the ‘I’ could be God or man. While Buber differentiated between “I-You” and “I-It”, Sprotte developed the concept of a ‘seeing dialogue’ which encompasses the processes of seeing and inner vision. For Sprotte, the dialogical process of seeing differs from the monological

Schriftstellers und Diplomaten Alexander von Villers, erschienen 1881, Zitate, die er wegen ihrer verwandten Aussage seiner Schrift anfügte. Unter dem 27. Dezember 1877 notierte von Villers: „Ich habe einen Aberglauben an den Zwischenmenschen. Ich bin es nicht, auch du nicht, aber zwischen uns entsteht einer, der mir Du heißt, dem Anderen ich bin. So hat jeder seinen Zwischenmenschen mit einem gegenseitigen Doppelnamen, und von all den hundert Zwischenmenschen, an denen jeder von uns mit fünfzig Prozent beteiligt ist, gleicht keiner dem anderen. Der aber denkt, fühlt und spricht, das ist der Zwischenmensch, und ihm gehören die Gedanken; das macht uns frei.“⁵ Auch wenn sich dies darauf bezieht, dass wir uns als Menschen und Persönlichkeiten in Abhängigkeit des Gegenübers formen und jeweils anderes offenbaren, lässt sich – zugegebenermaßen ein wenig nach Sprottes Art – ein Bezug zum Bild herstellen, dem Gemälde, dem Aquarell, der Zeichnung als einmaligem, sichtbarem Ergebnis eines Dialogs, geführt im Vergessen von Zeit und Raum.

BORNSTEDT – SYLT – MADEIRA

„Mir ist – aus dem Süden kommend – als sehe ich die Insel mit neuen Augen. [...] Die nächsten Jahre möchte ich wieder pendeln zwischen Nord und Süd. Die Landschaft hier im Norden ist unberührt und uranfänglich. [...] Das Schönste ist das Wiederbegrüßen einer Landschaft. Man fährt in der Landschaft herum, um schließlich auf Sylt eine Welle eine Nuance anders malen zu können“, schrieb Siegward Sprotte 1948 nach der Rückkehr aus Italien.⁶ Bis an sein Lebensende sollte er den steten Ortswechsel des Künstlernomaden beibehalten. Karl Hagemeister hatte ihm den Rat seines Lehrers Friedrich Preller d. Ä. weitergegeben, die Natur als Lehrmeisterin anzusehen.⁷ Hagemeister selbst empfahl ihm, Studienreisen nach Rügen, Bornholm und Norwegen zu machen, und forderte ihn 1931 auf, er solle „da weiterarbeiten, wo er aufgehört habe“⁸, das heißt, den Eindruck, den die Natur auf seine Seele machte, als Ausdruck der Seele Bild werden lassen. Schnell ergaben sich für Siegward Sprotte Reiseziele außerhalb des von Hagemeister aufgezeigten Radius. Noch in den 1930er Jahren entdeckte er Colfosco

120

processes of observing and spectating.⁴ After Buber had completed his text “Elements of the interhuman” in 1953, he uncovered quotations in “Letters of an unknown person” (1881) by the Austrian author Alexander von Villers which Buber added to his text due to their similar message. In a letter dated December 27th, 1887, von Villers noted: “I’m superstitious when it comes to the interhuman. It’s not I, nor is it you, but between us someone arises who is you to me as I am me to the other. In this way, every person has their interhuman with a reciprocal double name. And of all the hundreds of interhumans with whom each of us is involved, none resembles another. But he thinks, feels and speaks, that’s the interhuman and our thoughts belong to him; this sets us free.”⁵ Even if this concerns the fact that we as people and personalities form ourselves in relation to the other, a link to the picture, to the painting, to the water colour and to the sketch can be established – along Sprotte’s thinking - as a unique and visible result of a dialogue held beyond the boundaries of time and space.

BORNSTEDT – SYLT – MADEIRA

“It’s as if, coming from the South, I am seeing the island with new eyes. [...] I would like to spend the next few years traveling between North and South. The landscape here in the North remains untouched and primal. [...] One of the nicest experiences is to reacquaint oneself with a landscape. Having travelled abroad on the return home one is all of a sudden able to paint a wave on Sylt Island just a nuance differently”. Siegward Sprotte made this observation after he returned from Italy in 1948.⁶ He continued this nomadic artistic lifestyle until his death. Karl Hagemeister had given him the advice of his own teacher Friedrich Preller the Elder to view nature as though nature were a teacher.⁷ Hagemeister further advised him to undertake study trips to Rügen, Bornholm and Norway. In 1931 he challenged Sprotte “to continue working where he had left off”⁸, by which Hagemeister meant allowing the impression that nature made on his soul to become an expression of the soul in the form of an image. Quite quickly, Siegward Sprotte was travelling to destinations well outside the radius suggested by Hagemeister. In the

(Kolfuschg) in den Dolomiten (Südtirol), Meran und Florenz; in den 1950er Jahren reiste er bis zu den Westindischen Inseln. Der politischen Wirklichkeit zum Trotz blieben die Arbeitswochen im Garten des elterlichen Hauses in Potsdam-Bornstedt ein fast ununterbrochenes Kontinuum in seinem Künstlerleben – auch nach dem Tod der Mutter im Jahr 1975. Zwar musste das Haus – nach der Wende – Anfang der 1990er Jahre wegen Baufälligkeit abgerissen werden, doch entstand an gleicher Stelle Mitte der 1990er ein Holzhaus. Und was in Kampen die Ateliergespräche waren, das waren in Bornstedt die Dialoge. Für einige Wochen im Jahr war Sprotte Havelländer, konnte das Grün der Potsdamer Landschaft, durchsetzt von den Farben der Gartenblumen, aufnehmen, die unterschiedlichen Blautöne des Rittersporns im „Wildnisgarten“ seines Freundes Karl Foerster in Bornim zu Papier bringen. Dichte Aquarelle entstanden. Mitte der 1950er Jahre steigerte er die Wirkung der Farbigkeit, indem er mehr und mehr Weiß zwischen den Farben stehen ließ und es stärker in die Komposition einbezog. An den brandenburgischen Kiefern übte er die Möglichkeiten kräftiger Strukturen. Direkt nach dem Zweiten Weltkrieg suchte er jedoch Heilung von den Erinnerungen der Diktatur und Kriegszeit an einem Ort, den er gleichermaßen als Wüste wie als künstlerisches Paradies empfand. Er ging auf die Insel Sylt, wohnte anfangs im Gästehaus von Peter Suhrkamp, dann seit 1952 im eigenen Haus in Kampen.

Seit 1975 arbeitete Siegward Sprotte auch auf Madeira, einer felsigen Insel mitten im Atlantischen Ozean. An allen Orten spürte er dem Werden der Natur nach, suchte es durch seine Kunst sichtbar werden zu lassen. Den Ansatz verdankte er seinem Lehrer Hagemester, dessen größtes Lob „Det wächst“ war. Madeira mit seiner felsigen Landschaft, seinem Klima, das Blüten und Früchte zur selben Zeit am Baum gedeihen ließ, überwältigte ihn. Der Fülle begegnete er mit einer Reduktion der künstlerischen Mittel, die bereits zu Beginn der 1950er Jahre eingesetzt hatte. Der Stift gab nur noch das Wichtigste der Strukturen wieder, und der Pinsel fügte kleine leuchtende Farbtupfer etwa zur zarten Blütenrispe einer Orchidee auf leuchtendem Weiß, das durch wenige weitere Angaben zur Landschaft wurde. Sprotte schätzte den Süden wegen seiner deutlich zutage tretenden Strukturen; den Norden, die Insel Sylt, liebte er – insbesondere im Winter – wegen des Spiels der Farben, des hellen Smaragdgrüns, des

121

1930s, for example, he discovered Colfosco in the Dolomites in South Tyrol, Meran and Florence. In the 1950s he travelled as far as the West Indies. In spite of the political realities, Sprotte continued his working stays in the garden of his parents' house in Potsdam-Bornstedt, almost without interruption, even after his mother's death in 1975. At the start of the 1990s, after the reunification of Germany, the house was demolished due to dilapidation and in the mid-nineties a wooden house was built in its stead. The "Studio conversations" in Kampen were now complemented by the "Bornstedt dialogues". For a few weeks each year, Sprotte once again became a native of the Havelland. He could take in Potsdam's green landscape, interspersed with the colours of the flowers; he could lay on paper the various blue tones of the larkspur in the "Wild garden" of his friend Karl Foerster in Bornim. Rich watercolours came into being. In the mid-1950s, Sprotte began to intensify the effects of colour in his work by leaving more and more white between the colours and by increasingly incorporating white into each composition. He practiced the creation of sturdy structures on the pine trees of Brandenburg. In the immediate aftermath of the Second World War, however, Sprotte sought healing from the memories of the Nazi dictatorship and from memories of the war in a location which he viewed just as much as a desert as it was an artistic paradise. He travelled to the Island of Sylt and stayed in a guesthouse owned by Peter Suhrkamp. After 1952 he lived in his own house in Kampen.

From 1975 on, Sprotte also worked in Madeira, a rocky island in the mid-Atlantic. Wherever he went, he traced nature's coming into being and he attempted to render nature's active processes in art. He owed this approach to his teacher Karl Hagemester whose greatest words of praise were "Det wächst". Sprotte was overwhelmed by the island's rocky landscape, by its climate and by the fact that flowers and fruit could thrive on a tree at the same time. He attempted to render this natural abundance through reduction, a technique he had already begun to employ at the start of the 1950s. The pencil reproduced only the most important structures and the brush added dashes of bright colour to, for example, delicate orchid panicles set against a luminous white background which, with a few additional details, suddenly became a landscape. The south occupied a special place in Sprotte's heart due to its clear structures. He loved the north, the Island of Sylt, particularly in winter, because of the interplay of colours,

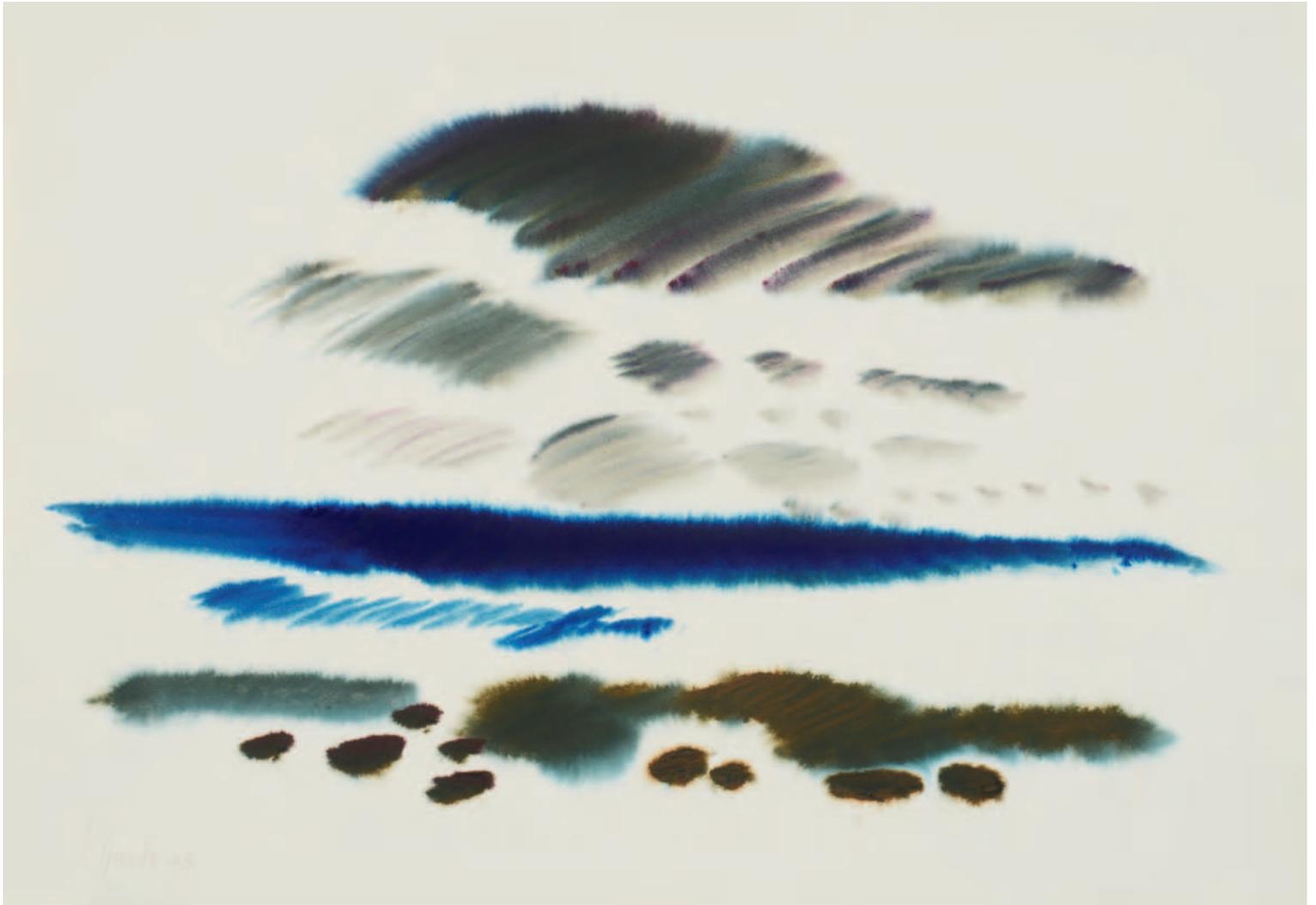


ABB. 2 SIEGWALD SPROTTE, KAMPENER STENOGRAMME (KAMPEN NOTES), 1970 (KAT. 152)

Türkisblaus bis zum dunklen samtigen Blau und Violett. Und natürlich liebte er diese Insel wie alle Inseln wegen ihres weiten Himmels mit dem sichtbaren Horizont, der ihm ständige Inspiration war.⁹ (Abb. 2)

Die Aufforderung Hagemeysters, da weiterzumachen, wo er aufgehört habe, nämlich bei wachsender Reduktion der Bildmittel die Ausdruckskraft zu steigern, das seelische Erleben Bild werden zu lassen, bezog Sprötte zeitlebens in unterschiedlicher Intensität ein. Doch Mitte der 1950er Jahre meint man, dieses Verstehen fast mit Händen greifen zu können. Ausgehend von Übung und Beherrschung altmeisterlicher Techniken suggeriert er uns mit wenigen Strichen und Strukturen den Strand, das Meer und den Himmel. Die Serigrafien „Abschied vom Bilde“ und die dazugehörigen Kreidezeichnungen aus den Jahren 1969/70 stehen in dieser Entwicklung. Der Weg von der Seelandschaft zur „Sehlandschaft“¹⁰ ist vollzogen, auch wenn die jeweils neu erworbene Meisterschaft wieder in die Fülle übertragen werden kann wie in den späten Wellenbildern, die der fast Neunzigjährige malt.

WENN AUS LANDSCHAFT SCHRIFT WIRD – STENOGRAMME UND KALLIGRAFIEN

Karl Hagemeyer hatte nicht nur gesagt, dass Kunst Sprache sei, sondern auch: „Bilder müssen Sie schreiben, nicht malen.“ Und Siegwand Sprötte schrieb, indem er auf anfänglich großzügigere Schwünge kurze, konzentriert gleichmäßig geführte Pinselstriche eng aneinandergelegt folgen ließ. Die „Kampener Stenogramme“ erhalten ihren Titel dann fast vierzig Jahre nach dem Ausspruch Hagemeysters. Sie setzen mit einer einzelnen farbigen, sehr dichten Arbeit 1967 ein. Bis zum Beginn der 1970er Jahre tritt die Landschaft durch die Reduktion auch der Farbigkeit deutlicher hervor. Der Titel verrät den Entstehungsort Kampen, doch in der Schwärze der „stenografierten“ Wolken wird kein Inhalt sichtbar. Die gleichzeitig entstandenen, stilistisch verwandten Blätter der Serie „Blaue Revolution“ verweisen andererseits auf die Farbsymbolik und Blau als Farbe der Meditation und Versenkung. Sprötte selbst bemerkt in einem Gespräch 1972: „Rot ist nichts Neues. Das Neue noch zu Entdeckende ist Blau. Im Blau wird das Ferne Nähe, das Ungefähre zum Partner.“¹¹

123

the light emerald-greens, the turquoises and the velvety blues and violets. And, of course, he loved this island, as with all islands, because of its wide sky and visible horizon which always served as a source of artistic inspiration.⁹ (Illus. 2)

Throughout his life to varying degrees, Sprötte took up the challenge set by Hagemeyer, to continue where he had left off, namely, to increase expressiveness by means of reduction of the pictorial elements and to render inner, spiritual experiences. In the 1950s, however, one has the feeling that this comprehension is almost palpable. By practising and mastering the techniques of the old masters, Sprötte conveys the beach, the sea and the sky with a few strokes of the brush. The serigraphs “Farewell to the picture” (Abschied vom Bilde) and the accompanying chalk sketches from 1969/70 represent Sprötte’s development. The transformation from the sea landscape to the “visual landscape” is completed,¹⁰ even when each newly-acquired mastership can be conveyed anew in all its fullness, for example, in the later wave pictures which were painted when Sprötte was nearly ninety years old.

WHEN LANDSCAPE BECOMES WRITING – STENOGRAPHS AND CALLIGRAPHIES

Karl Hagemeyer didn’t just say that art was language. He also said, “you must write pictures, not paint them”. Siegwand Sprötte wrote pictures by allowing preliminary, sweeping curves to be closely followed by paint strokes of deliberate equal length. The “Kampen stenographs” (Kampener Stenogramme) thus get their name almost forty years after Hagemeyer’s dictum. The first of the stenographs was a single, extremely dense coloured work from 1967. From then until 1970, these landscapes emerged ever clearer through reduction, including colour reduction. While the series’ title discloses the point of origin, all content is invisible in the blackness of the ‘stenographed’ clouds. The folios in the “Blue revolution”-series (Blaue Revolution), on the other hand, whilst similar in terms of style, point to colour symbolism and, in particular, to the colour blue as the colour of meditation and contemplation. Both series came into being during the same period. In a 1972 conversation, Sprötte himself noted: “Red



ABB. 3 EMIL ORLIK, DER JAPANISCHE MALER KANO TOMONOBU (THE JAPANESE PAINTER KANO TOMONOBU), 1901, FARBHOLZSCHNITT, 19,6 X 15,9 CM, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT



ABB. 4 SIEGWALD SPROTTE 1963, ATELIER KAMPEN, FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPROTTE

Die Anfang der 1990er Jahre entstandenen Grüße an Amedeo Modigliani, Piero della Francesca und Philippe d'Arshot, die als Stenogramme in den Himmel geschrieben sind, verraten mehr.¹² Es geht um die Überwindung von Raum und Zeit und um das farbige Sehen, das für Sprotte Gegenwärtigkeit und Bewusstheit in höherem Sinn bedeutet. In den Blättern „Tag für Tag ein guter Tag“ (1987)¹³ wird in der Bildunterschrift darauf hingewiesen, dass der Titel aus dem Chinesischen übersetzt wurde; man kann ergänzen, dass dies ein 1200 Jahre alter Ausspruch eines Zen-Meisters ist. Die Bedeutung des Zen wird in Siegwald Sprottes Kunst immer deutlicher. Geradezu beispielhaft ist die Arbeit „Panta Rhei XIII“ vom 19. April 1997. Sie stellt die innere Wölbung einer aufbrandenden Welle mit einem einzigen breiten Pinselstrich dar – anfangs mit starkem, dann mit leichterem Druck. Ob Abschluss einer Meditation oder Ergebnis einer langen und reichen bildnerischen Erfahrung – im Ergebnis ist es Kalligrafie und Beleg für seinen viel früher gemachten Ausspruch: „Man muß sich selbst wie eine Woge bewegen, dann wird es eine Woge.“¹⁴ (Abb. 9)

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre entstand eines der Faltblätter, wie Siegwald Sprotte sie für seine Besucher bereithielt: eine kurze Biografie, Zitate aus Presseartikeln, aus Essays oder Briefen seiner bekannten Freunde, Angaben zu Literatur von ihm oder anderer über ihn, dazu groß oder klein ein fotografisches Porträt des Malers. In diesem Faltblatt zeigt die Aufnahme den Künstler im Malerkittel, kniend auf einem Kissen, das Blatt Papier vor sich auf dem Boden, den Aquarellfarbenkasten und weitere Pinsel rechts davon; er selbst hält einen Kalligrafie-Pinsel in der Hand. Das Blatt ist eines der für diese Zeit typischen Aquarelle mit dem Blick über das Meer bis zum Horizont.¹⁵ Vorher waren auch schon andere Blätter auf diese Weise entstanden: zum Beispiel 1953 „Welle – gemalt auf dem Fußboden“ mit kalligrafischen Elementen. Trotz der Unterschiede in Kleidung und Accessoires erinnert diese Fotografie an das Porträt, das Emil Orlik 1901 in Tokyo von dem Maler Kano Tomonobu im Holzschnitt anfertigte. (Abb. 3, 4) Später wird Sprotte Emil Orlik zusammen mit den Menschen nennen, denen er besondere Inspirationen verdankt: Karl Hagemeister und Karl Foerster, Vincent Howells und Eugen Herrigel. Seinen Lehrer der Grafik-Klasse wird er in anderem Zusammenhang als denjenigen hervorheben, der ihm den Blick für Asien

125

is nothing new. What's new and awaiting discovery is the colour blue. With blue, distance becomes proximity, the approximate becomes partner.”¹¹ The dedications to Amedeo Modigliani, Piero della Francesca and Philippe d'Arshot at the start of the nineties reveal even more, they are written as stenographs into the sky.¹² These stenographs represent an artistic attempt to overcome space and time and to 'see coloured' which, for Sprotte, means reaching a state of presence and consciousness in a higher sense. In the folios "Every day is a good day" (1987) (Tag für Tag ein guter Tag),¹³ the caption makes reference to the fact that the title was translated from Chinese. The observer can then fill this gap with the knowledge that this is in fact a 1200 year-old Zen proverb. The importance of Zen becomes ever more apparent in Siegwald Sprotte's art. The work "Panta Rhei XIII" from April 19th, 1997 is exemplary in this respect. It portrays the inner arch of a pounding wave with one single brushstroke, using stronger followed by moderate pressure. Regardless of whether this painting was the result of meditation or the result of a long and rich visual experience, the finished product is calligraphy. This painting exemplifies the process described by Sprotte: "The artist must move like a wave; only then will it become a wave."¹⁴ (Illus. 9)

In the second half of the 1960s, one of the leaflets that Siegwald Sprotte made available to his visitors was created: a short biography, quotations from newspapers, from essays and from letters received from friends, primary and secondary literature tips and a photographic portrait of the artist in large or small format. The photo shows the artist in his painting overalls, kneeling on a pillow, a sheet of paper on the floor before him, water colours and paintbrushes to his right and a calligraphy brush in his hand. The sheet of paper is a typical watercolour of the time with a view across the sea to the horizon.¹⁵ Other works had been created in this way already. "Wave – painted on the floor" (Welle – gemalt auf dem Fußboden) from 1953, for example contains calligraphical elements. The differences in terms of clothes and accessories aside, this photography is reminiscent of the woodcut portrait of the painter Kano Tomonobu created by Emil Orlik in 1901 in Tokyo. (Illus. 3, 4) Sprotte would later name Emil Orlik alongside those who greatly inspired him, namely, Karl Hagemeister, Karl Foerster, Vincent Howells and Eugen Herrigel. In another context, Sprotte praised his graphic class teacher as the person who opened his eyes to Asia.



ABB. 5 SIEGWALD SPROTTE, COSMEA, DER AUGENZEUGIN BEIM MALEN (TO COSMEA, THE WITNESS WHILE PAINTING), 1988 (KAT.151)



ABB. 6 SIEGWALD SPROTTE, DAS SCHREIBENDE MALEN (THE WRITTEN PAINTING), 1999 (KAT. 159)

öffnete, den der deutsche Philosoph Eugen Herrigel um seine „Zen-Inspiration“ erweiterte. Wichtige Kenntnisse chinesischer Kultur erlangte Siegward Sprotte sicher, als er seinen Potsdamer Freund Hermann Kasack bei dessen Schrift „Das Chinesische in der Kunst“ unterstützte. Diese erschien erstmals 1941 in der Neuen Rundschau (Heft 51), herausgegeben von Peter Suhrkamp. Das Chinesische – es geht auch um den Begriff des „Tao“, des rechten Weges – wird in mehreren dort publizierten Artikeln als Äußerung der inneren Emigration betrachtet.¹⁶ Wie dies im Detail zu bewerten ist, kann hier nicht geklärt werden, wichtiger erscheint, dass Siegward Sprotte sich in diesem Zusammenhang intensiv mit chinesischer Kunst befasste.

Hermann Hesse und Jiddu Krishnamurti nannte er in dem Katalog von 1967 als seine wichtigsten Begegnungen nach 1945. Für den kenntnisreichen Hesse, Enkel und Sohn von Missionaren in Indien, mag hier ein Zitat aus „Siddharta“ stehen: „Es gibt in der tiefen Meditation die Möglichkeit, die Zeit aufzuheben, alles gewesen Seiende und sein werdendes Leben als gleichzeitig zu sehen.“ Von Krishnamurti mag Sprotte weitere meditative Techniken erlernt haben, doch sind es seine Maximen, die durch Äußerungen von Siegward Sprotte durchscheinen, die Bejahung von geistiger Freiheit, von Lebendigkeit und Aufmerksamkeit, Gegenwärtigkeit des Augenblicks – Sprotte nennt dies „unvertagte Gegenwart“ – sowie von Verantwortlichkeit für den eigenen Weg. Sein ganzheitlicher Ansatz zur Überwindung von Raum und Zeit, in dem das Denken der Zeit zugeordnet wird, erhält von einem weiteren Freund Siegward Sprottes, einem der ersten kulturwissenschaftlich orientierten Bewusstseinsforscher, Jean Gebser, eine andere Richtung: Er möchte spirituelle und wissenschaftliche Erkenntnisse vereinen. Bei Siegward Sprotte wird daraus ein ganzheitlicher Ansatz, der in seiner Stiftung weiterlebt.

NOCH EINMAL AUG IN AUG

1984 zitierte Siegward Sprotte aus den Gesprächen des Konfuzius: „Den virtuos Menschen erfreuen die Berge, den weisen Menschen inspiriert am Strande das Meer.“¹⁷ Und die Natur in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen

127

This Far Eastern view was then broadened under the influence of the German philosopher Eugen Herrigel with his sight of Zen philosophy. Siegward Sprotte certainly acquired knowledge of Chinese culture whilst assisting his friend Hermann Kasack with his work “On the Chinese element in art”. This essay was first published in 1941 in volume 51 of the literary journal “The new review” published by Peter Suhrkamp. Chinese elements, to include the “Tao” concept meaning ‘the right way’ are interpreted in several of the volume’s articles as an expression of inner emigration.¹⁶ While a detailed exposition of this cannot be undertaken here, it is important to note that Siegward Sprotte engaged quite intensively with Chinese art in this context.

In his 1967 catalogue, Sprotte named Hermann Hesse and Jiddu Krishnamurti as his two most significant encounters after 1945. A quotation from Hesse’s novel “Siddharta” perhaps sums up the knowledgeable author who was a grandson and son of missionaries in India: “During deep meditation it is possible to cancel out time, to see simultaneously the past, the present and the future.” It is likely that Sprotte learned other meditation techniques from Krishnamurti. It is, however, primarily Krishnamurti’s maxims which shine through in many of Siegward Sprotte’s statements. These include the affirmation of intellectual freedom, vitality and attentiveness, presence in the moment – Sprotte called this “the unpostponed present” – as well as individual responsibility for one’s life path. His holistic approach to overcoming space and time, in which thought is associated with time, gathers a new dimension through another friend of Sprotte, Jean Gebser, one of the first culturally-orientated researchers of consciousness: he wishes to unite spiritual and scientific insights. Out of this an all-encompassing approach comes into being which lives on in Sprotte’s Foundation.

EYE TO EYE ONCE MORE

In 1984 Siegward Sprotte quoted from Confucius’ conversations: “The brilliant man delights in mountains, the wise man is inspired by the sea on the beach.”¹⁷ Nature in all its manifestations continually inspired him. Siegward

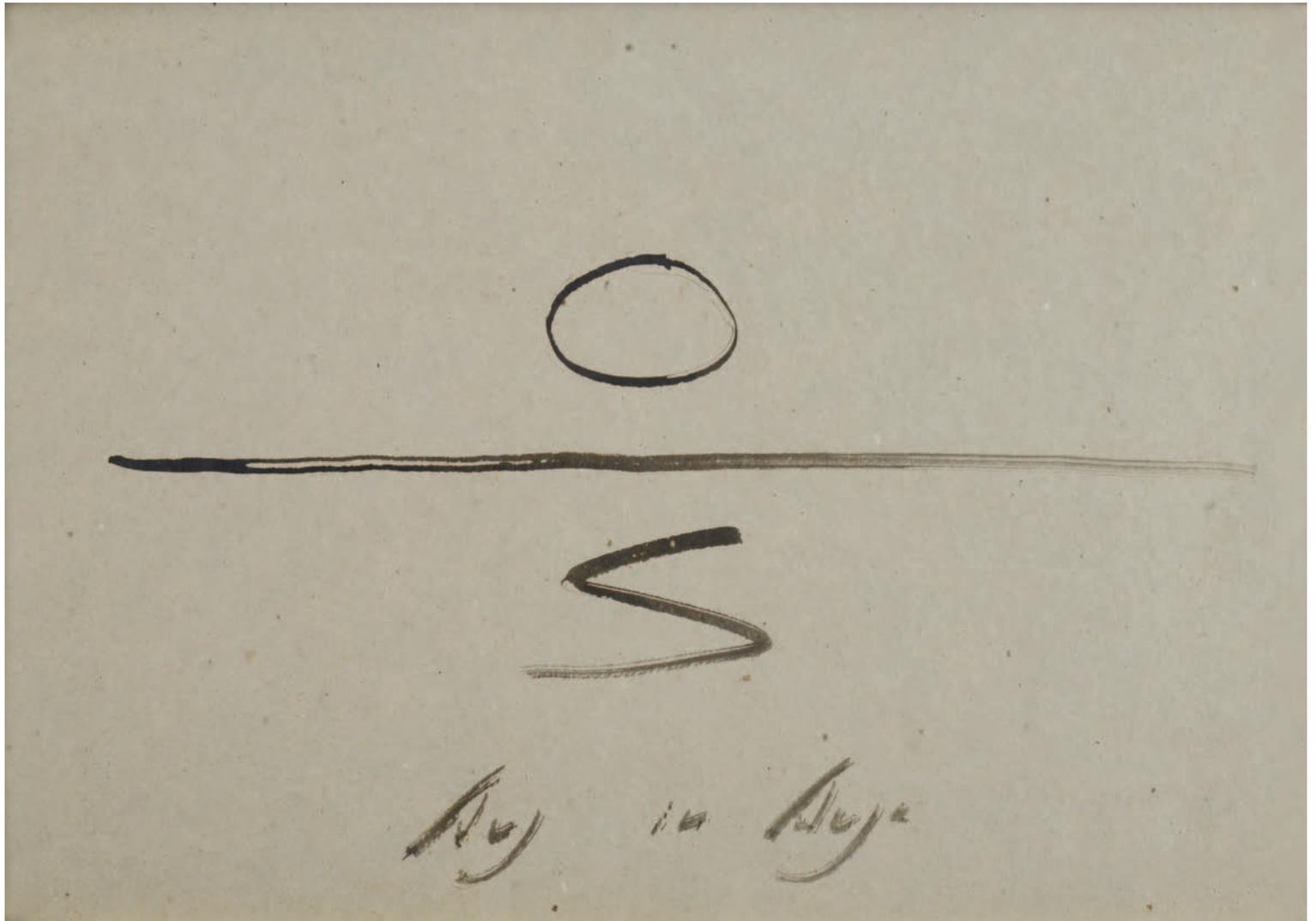


ABB. 7 SIEGWARD SPROTTE, AUG IN AUG (EYE IN EYE), 1982 (KAT. 147)

am Meer inspirierte ihn immer wieder. Neben vielen Brandungsbildern, weiten Horizonten mit farbig hingetupftem Strand, Himmel, Meer oder „hingeschriebenen“ Marschwiesen gibt es auch den Blick durch die Gräser der Düne auf das Meer, in dem sich der Mond spiegelt. Und wir schauen wie der Maler „in den Horizont und damit einer Landschaft ins Auge“. Für den Maler ist dies der Beginn seines Dialogs, in dem es darum geht, „Himmel und Erde nicht zu vergegenseitzlichen“ – so der Titel eines Aquarells aus dem Jahr 1982 –, und eine Aufforderung des Zen. Und dies ist einer neben vielen Hinweisen, dass der Dialog, den Siegwald Sprotte führte und als dessen Ergebnis wir etwa eine Landschaft unter weitem Himmel vor uns sehen, sehr viel umfassender ist, wenn auch nicht im mystifizierenden Sinne. Es sind Ergebnisse, entstanden aus der Konzentration des Bewusstseins in der Wahrnehmung dieser Harmonie hier und jetzt, etwas, das von Siegwald Sprotte als „unvertagte Gegenwart“ bezeichnet wurde und das sich bei ihm in spontaner Pinselschrift oder anlässlich eines Atelierkonzertes von Maria Ivanova am 17. Mai 1997 in rhythmisch aufgebrachten, farbigen Horizontalen niederschlug. (Abb. 8) Dass er in seinem West-Ost-Dialog seine geistige Freiheit nicht verlor, sondern fand, liegt an Gesprächspartnern wie Jiddu Krishnamurti, aber auch an ihm selbst, der diesen Dialog als Grundlage für den eigenen Weg begriff. „Der Maler, der nach allen Seiten zugleich malt, aus einer Mitte beginnend, muß westliche wie östliche Gepflogenheiten hinter sich lassen: Hintergrund wie Vordergrund wachsen ohne zeitweiliges Übergewicht des einen gegenüber dem anderen, also wird das Gleichgewicht des Bildes nicht erst mit der Fertigstellung erreicht, sondern ist die immer neue Ausgangsposition in jedem Stadium des Bildvorganges.“¹⁸

Wieder und wieder finden wir im Werk Siegwald Sprottes den sich im Wasser spiegelnden Mond, so auch in „Panta Rhei III“ und „Panta Rhei X“. In den kalligrafischen Blättern erkennen wir die Angabe des Horizonts, das Himmelsgestirn darüber, die Spiegelung darunter und fühlen die Harmonie, die alles zusammenhält. Die gleichen Bestandteile erkennen wir auch in den Blättern, die mit „Aug in Auge“ beschriftet sind. Nach einer ersten Zeichnung 1976 treten diese Blätter zu Beginn der 1980er Jahre gehäuft auf. Sie sind verwandt mit „Kreuzesformen in der Natur“, die von der schimmernden Bahn des Mondes auf dem Meer ausgehen.

129

Sprotte renders surfs, wide horizons with lightly sketched coloured beach, skies, seas and water marshes. Sprotte also provides a view through the dune grasses and onto the ocean with a shimmering moon reflection. And like the painter, we too look “to the horizon and thereby into the eye of the landscape”. This, for the painter, marks the start of a dialogue which is all about the Zen challenge of avoiding a false opposition between the sky and the earth. In this context Sprotte entitled a 1982 watercolour “Sky and earth should not be placed in opposition to one another” (Himmel und Erde nicht zu vergegenseitzlichen). This title points to the fact that the dialogue led by Siegwald Sprotte is an all-encompassing one, although not necessarily in a mystifying sense. His works are the result of a concentrated consciousness in the perception of this harmony - in the here and now, described by Sprotte as the “unpostponed present”. This “unpostponed present” manifests itself in the form of spontaneous brush strokes or in rythmical, coloured horizontal strokes as happened on the occasion of a Maria Ivanova concert on May 17th, 1997. (Illus. 8) The fact that he found rather than lost his intellectual freedom in his West-East dialogue is down to his conversations with people such as Jiddu Krishnamurti. It is also down to himself, however, since Sprotte viewed this dialogue as the basis for his own path. “The painter who paints in the direction of all sides having started in the middle must leave behind Western and Eastern customs: the background and the foreground grow without the predominance, even temporarily, of one over the other. The equilibrium of the picture is thus not reached only when the work is finished. Rather, it is the starting position for every stage of the drawing process.”¹⁸

Again and again in Siegwald Sprotte’s work, we find the moon reflecting on the water like in “Panta Rhei III” and “Panta Rhei X”. In the calligraphical folios, we see details of the horizon, the celestial bodies above it, their reflection below and we feel the harmony that holds everything together. We recognise the same components in the folios that are inscribed “eye to eye”. After the first sketch in 1976, these folios accumulate at the start of the 1980s. They are related to “Cross formations in nature” (Kreuzesformen in der Natur) which are based on the shimmering orbit of the moon.

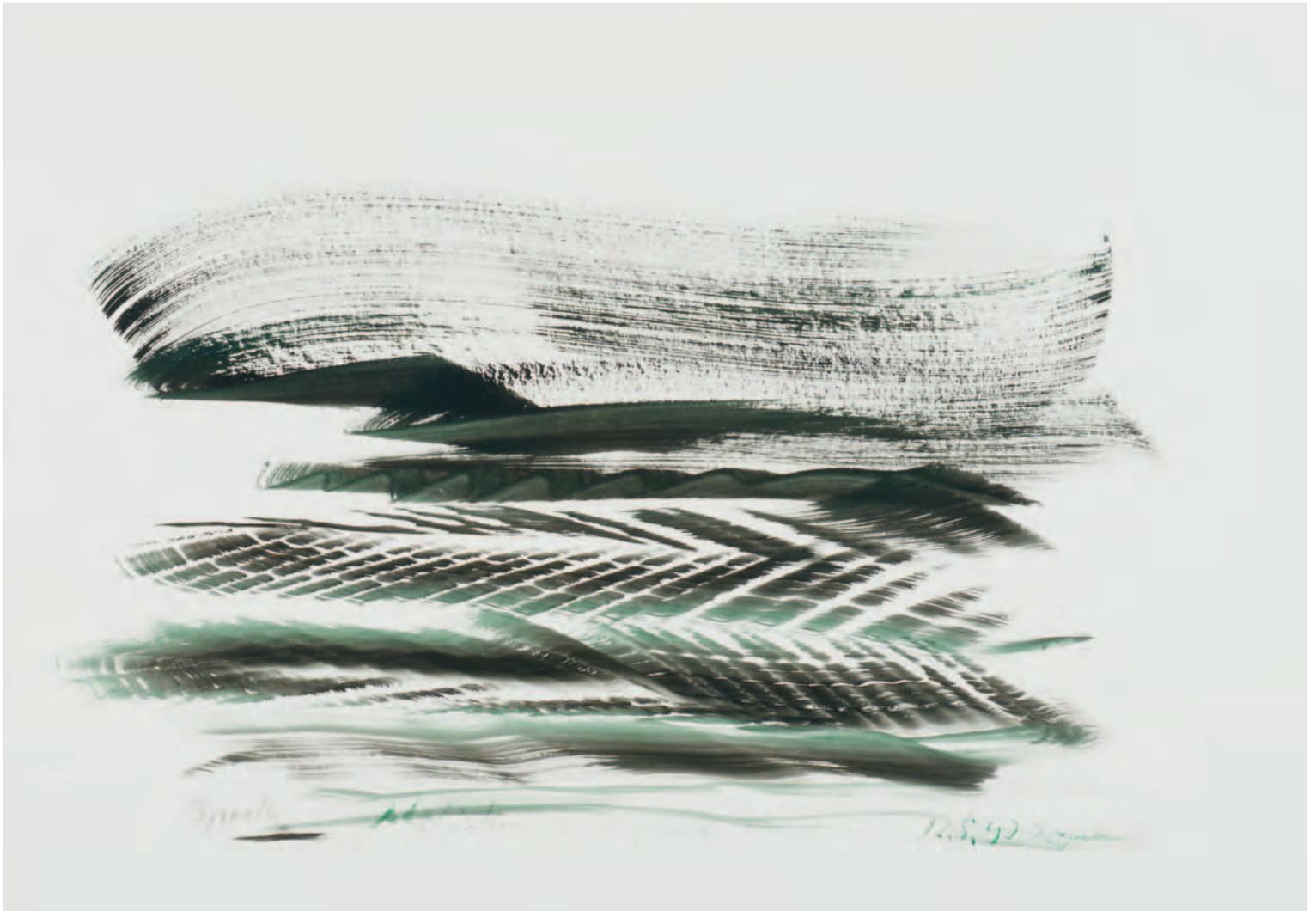


ABB. 8 SIEGWALD SPROTTE, ATELIERKONZERT MARIA IVANOVA (CONCERT IN THE STUDIO MARIA IVANOVA), 17.5.1997 (KAT. 166)

Meist sind sie in schwarzer Tusche ausgeführt, manchmal auch in Rot und Schwarz auf weißem Papier. Dann lassen die Blätter noch deutlicher an ein Tao-Mantra denken, eine bildnerischen Einleitung zur Meditation, um positive spirituelle Energien freizusetzen. Es ist ein Versuch, im eigenen Kulturkreis, der eigenen Religion ein Mantra zu finden. Neujahr 1963 notierte er auf Sylt am Roten Kliff: „Das Schauen Aug in Auge gelingt, wenn uns Geschautes nicht im Wege ist“¹⁹, das heißt, wenn jeder Augen-Blick neu ist. Es ist dieses Schauen, das er an seinem Freund Chen Kuen Lee²⁰ bei dessen Besuch im Wattenhäuschen von Peter Suhrkamp wahrnahm. Manches in Sprottes schneller, intuitiver Malweise lässt sich im weiteren Sinn dem Informel zuordnen, doch letztlich hat er seinen eigenen Weg gefunden, auf dem Gegensätze aufgehoben sind: „Du blickst Deiner Landschaft in den Horizont (Aug in Auge). Du gehst von der Mitte aus. Westliches und Östliches, Nördliches und Südliches wirken im Bunde. Kunst ist Weltkunst, sie bildet an der Welt, in der wir leben. Kunst läßt sich nicht provinzialisieren. Teilst du die Kunst in Künste, teilst du in Welten die Welt.“²¹

- | | | |
|--|---|--|
| <p>1 „Nur die mündliche Sprache von Angesicht zu Angesicht übertrifft noch das Aquarellieren: Augenblicklich blickt dich an, was du in Erscheinung rufst.“ Vgl. Sprotte 1984 b, S. 92.</p> <p>2 Roh, Franz in: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte 1964, o. S.</p> <p>3 Jaffé/Meier 1973, S. 68.</p> <p>4 „Schauen ist ein Dialog, Zuschauen ein Monolog.“ Sprotte in: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte 1964, o. S.</p> <p>5 Nach Buber 1984, S. 298.</p> | <p>6 Schulte-Wülwer 2005, S. 314.</p> <p>7 Sprotte 1984 b, S. 90.</p> <p>8 Ebd., S. 74.</p> <p>9 „Wer in den Horizont schaut, schaut einer Landschaft ins Auge“, zitiert nach Bremer, Gabriele, in: Sprotte 2003, S. 3.</p> <p>10 Sprotte 1984 b, S. 86: „Ich lebe gerne in Landschaften, in denen Himmel und Erde sich berühren. Ursprünglich ist es nicht die Seelandschaft, die ich suche, sondern die Sehlandschaft.“</p> <p>11 Jaffé/Meier 1973, S. 7.</p> | <p>12 Siehe Beitrag Havemann, S. 86 ff.</p> <p>13 Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988, S. 184.</p> <p>14 Meier 1984, S. 14.</p> <p>15 Read 1967.</p> <p>16 Wittbrodt 2005, S. 95–98.</p> <p>17 Sprotte 1984 b, S. 119.</p> <p>18 Sprotte 1984 b, S. 86.</p> <p>19 Arschot 1963, S. 38.</p> <p>20 Der Architekt Chen Kuen Lee (1915–2003), Schüler von Hans Poelzig und Hans Sharoun.</p> <p>21 Sprotte 1984 a, S. 50.</p> |
|--|---|--|

The folios are mostly sketched with black ink, sometimes also in red and black on white paper. Then they are even more are reminiscent of a Tao-Mantra, a visual invitation to meditate in order to set free positive, spiritual energy. It is an attempt to find a mantra within one's own cultural environment, within one's own religion. On New Year's Day 1963, Sprotte made the following observation whilst at the Red Cliff on the island of Sylt: "The process of observing eye to eye succeeds when that which has been perceived is not in our way."¹⁹ We will succeed, in other words, if every glance is new. It is this kind of observance that Sprotte noticed in his friend Chen Kuen Lee²⁰ when the latter visited Peter Suhrkamp's seaside house. Some elements of Sprotte's fast-paced, intuitive painting technique may be related to the Art Informel. In the end, however, he found his own path which merges all apparent contradictions. "You look at the landscape's horizon (eye to eye). You start in the middle. West and East, North and South appear in league with one another. Art is world art; it shapes the world in which we live. Art cannot be provincialised. If you divide art into arts, you divide the world into worlds."²¹

- | | | |
|--|---|--|
| <p>1 "Only oral language spoken face-to-face surpasses water-colour painting: Instantaneously, whatever you imagine looks straight at you." See Meier 1984, p. 92.</p> <p>2 Roh, Franz in Exh.-cat: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte 1964, no pages.</p> <p>3 Jaffé/Meier 1973, p. 68.</p> <p>4 "Seeing is a dialogue. Observing is a Monologue." Sprotte in Exh.-cat.: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte, 1964, s. p.</p> <p>5 Quoted in Buber 1984, p. 298.</p> <p>6 Schulte-Wülwer 2005, p. 314.</p> | <p>7 Sprotte 1984 b, p. 90.</p> <p>8 Ibid., p. 74.</p> <p>9 "Whoever looks at the horizon, is looking at a landscape eye-to-eye." Quoted by Gabriele Bremer in Sprotte 2003, p. 3.</p> <p>10 Sprotte 1984 b, p. 86: "I like to live in landscapes where the sky and the earth touch each other. I'm searching less for a seascape than a see-scape."</p> <p>11 Jaffé/Meier 1973, p. 7.</p> <p>12 See the contribution by Anna Havemann, p. 86 ff.</p> | <p>13 Sprotte 1988, p.184.</p> <p>14 Meier 1984, p. 14</p> <p>15 Read 1967.</p> <p>16 Wittbrodt 2005, p. 95-98.</p> <p>17 Sprotte 1984 b, p. 119.</p> <p>18 Sprotte 1984 b, p. 86.</p> <p>19 Arschot 1963, p. 38.</p> <p>20 The architect Chen Kuen Lee (1915–2003), student of Hans Poelzig and Hans Sharoun.</p> <p>21 Sprotte 1984a, p. 50.</p> |
|--|---|--|



ABB. 9 SIEGWARD SPROTTE, PANTA RHEI XIII, 19.4.1997 (KAT. 161)

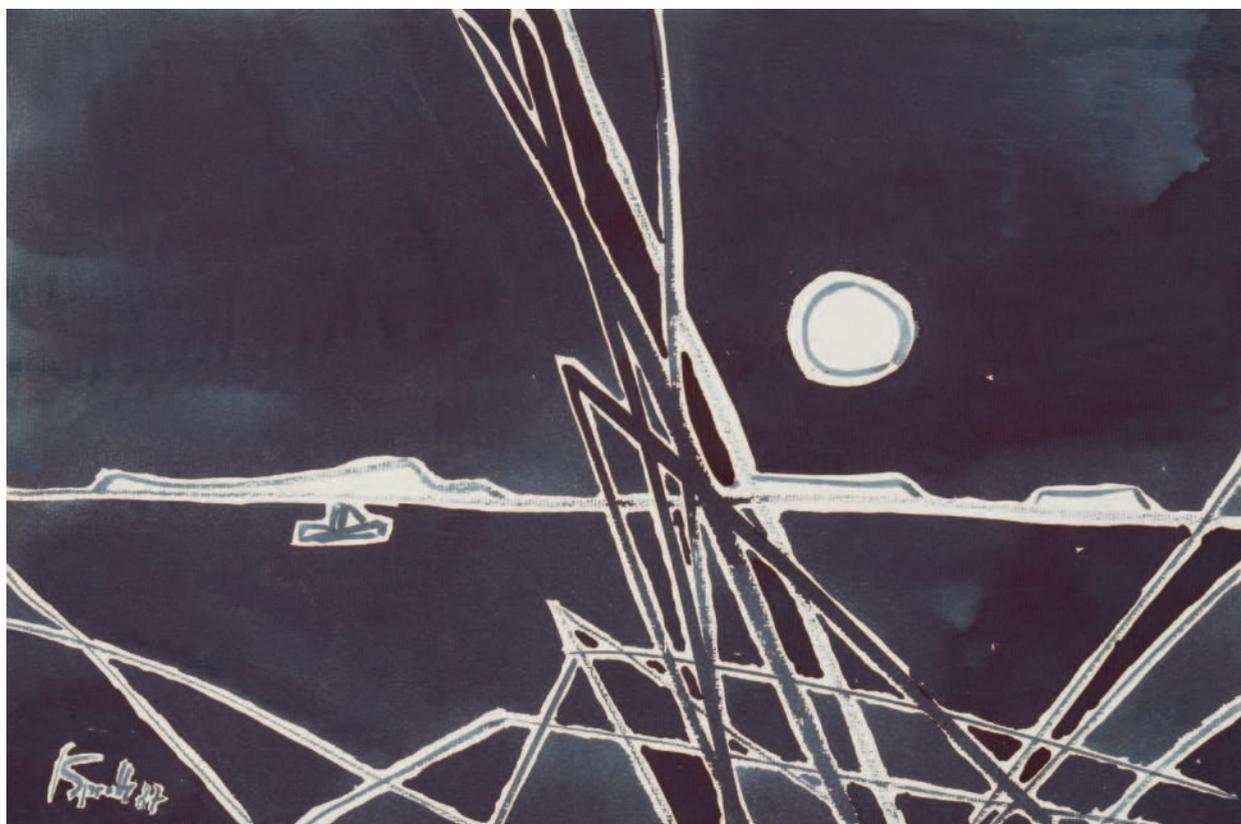


ABB. 10 SIEGWALD SPROTTE, SCHILF MADEIRA (REED MADEIRA), 1987 (KAT. 144)



ABB. 11 SIEGWALD SPROTTE, SPIEGELUNG (REFLECTION), 1983 (KAT. 150)



ABB. 12 SIEGWALD SPROTTE, BLAUER ZYKLUS (BLUE CYCLE), 1971 (KAT. 154)

134

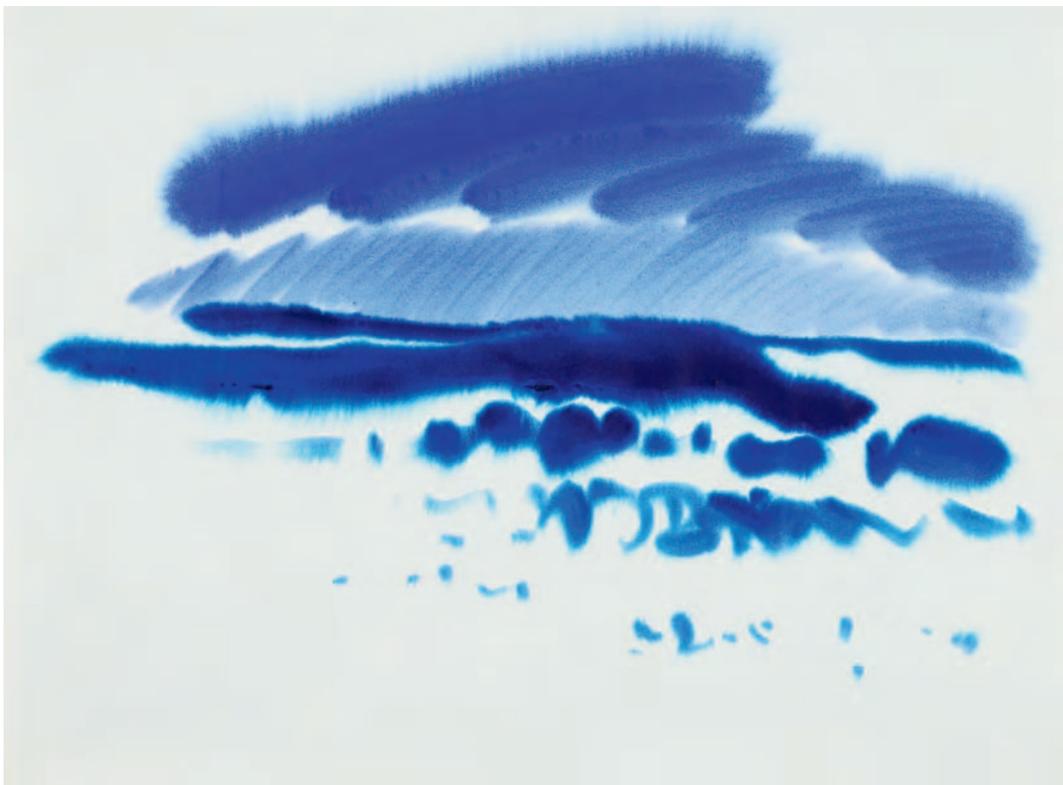


ABB. 13 SIEGWALD SPROTTE, ZYKLUS: BLAUE REVOLUTION (CYCLE: BLUE REVOLUTION), 1971 (KAT. 153)





ABB. 15 SIEGWALD SPROTTE, QUINTESSENZ MEINER ARBEIT (QUINTESSENCE OF MY WORK), 1983 (KAT. 157)



ABB. 16 SIEGWALD SPROTTE, STÜRZENDE WASSER (OVERTURNING WAVES), 1999 (KAT. 56)



ABB. 17 SIEGWALD SPROTTE, ALLES FLIESST II (ALL IN FLOW II), 1997 (KAT. 163)

138



ABB. 18 SIEGWALD SPROTTE, ALLES FLIESST IV (ALL IN FLOW IV), 1997 (KAT. 164)



ABB. 19 SIEGWALD SPROTTE, ALLES FLIESST – AUG IN AUG – MIT UNVERSTELLTEN HORIZONTEN
(ALL IN FLOW – EYE IN EYE – WITH UNOBSTRUCTED HORIZONS), 1992 (KAT. 167)



ABB. 20 SIEGWALD SPROTTE, OHNE TITEL (UNTITLED), 1997 (KAT. 171)

140



ABB. 21 SIEGWALD SPROTTE, OHNE TITEL (UNTITLED), 1997 (KAT. 172)





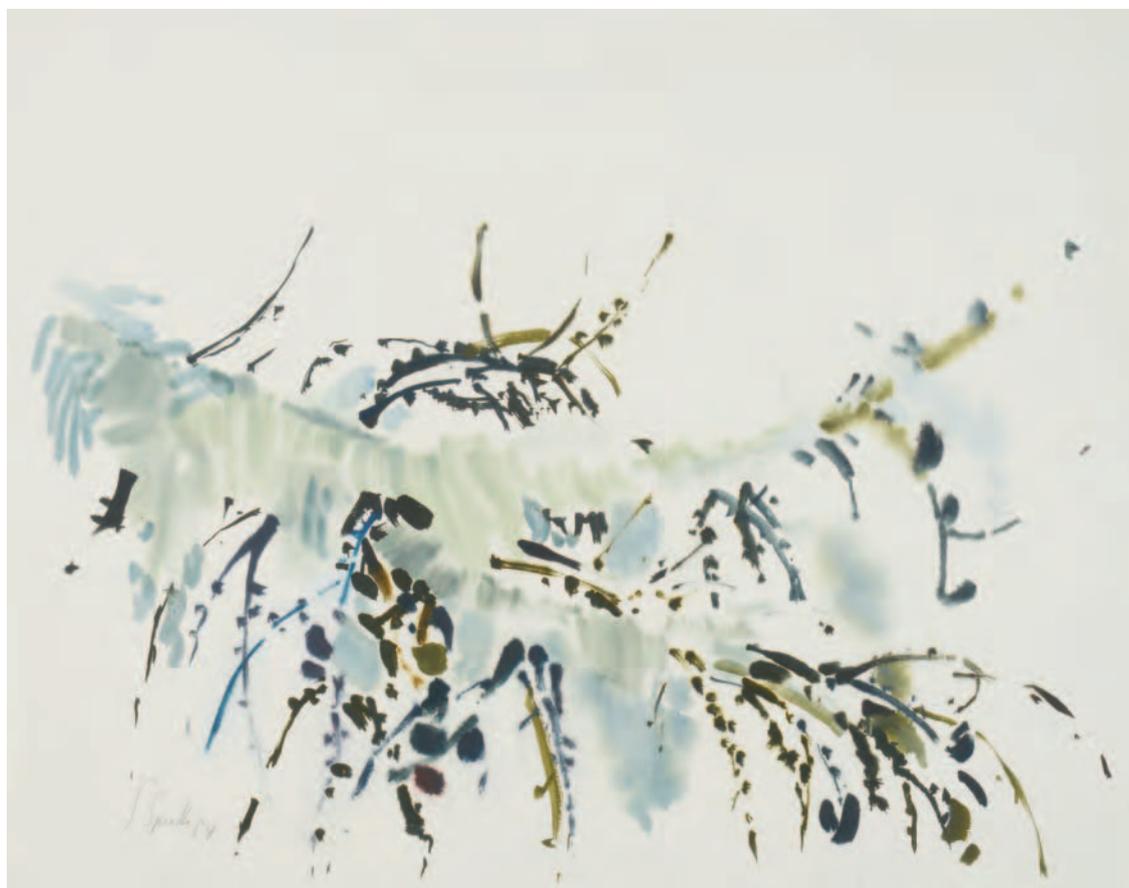
ABB. 23 SIEGWALD SPROTTE, RIESENSCHILF MADEIRA (GIGANTIC REED MADEIRA), 1981 (KAT. 121)



ABB. 24 SIEGWARD SPROTTE, BAMBUS ISCHIA (BAMBOO ISCHIA), 1969 (KAT. 120)



ABB. 25 SIEGWALD SPROTTE, RITTERSPORN (DELPHINIUM), 1978 (KAT. 125)



145

ABB. 26 SIEGWALD SPROTTE, ZYKLUS: SPIELENDES WACHSTUM (CYCLE: PLAYFUL GROWTH), 1954 (KAT. 122)



ABB. 27 SIEGWALD SPROTTE, ZYKLUS SPIELENDES WACHSTUM (CYCLE: PLAYFUL GROWTH), 1959 (KAT. 123)



ABB. 28 SIEGWARD SPROTTE, OHNE TITEL, EIN BLATT AUS DEM SKIZZENBUCH: NEW YORK – CHINA TOWN (UNTITLED, ONE PAGE FROM THE SKETCH BOOK: NEW YORK – CHINA TOWN), 1980 (KAT. 86 A)



ABB. 29 SIEGWALD SPROTTE, OHNE TITEL, EIN BLATT AUS DEM SKIZZENBUCH: NEW YORK – CHINA TOWN (UNTITLED, ONE PAGE FROM THE SKETCH BOOK: NEW YORK – CHINA TOWN), 1980 (KAT. 86 B)

ABB. 30 SIEGWALD SPROTTE, OHNE TITEL, EIN BLATT AUS DEM SKIZZENBUCH: NEW YORK – CHINA TOWN (UNTITLED, ONE PAGE FROM THE SKETCH BOOK: NEW YORK – CHINA TOWN), 1980 (KAT. 86 C)

ABB. 31 SIEGWALD SPROTTE, OHNE TITEL, EIN BLATT AUS DEM SKIZZENBUCH: NEW YORK – CHINA TOWN (UNTITLED, ONE PAGE FROM THE SKETCH BOOK: NEW YORK – CHINA TOWN), 1980 (KAT. 86 D)



ABB. 32 SIEGWARD SPROTTE, SIDI BOU SAID, MIT COSMEA UND ARMIN IN TUNESIEN (SIDI BOU SAID, WITH COSMEA AND ARMIN IN TUNISIA), 1981 (KAT. 87)

Verzeichnis der ausgestellten Werke

List of exhibited works

FRÜHE PORTRÄTS \ EARLY PORTRAITS

Kat. 1

Selbstbildnis mit Lebensbaum, 1937
Tempera-Öl auf Holz, 68,4 x 53,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 420
Self-portrait with tree of life, 1937
Tempera-oil on wood, 68,4 x 53,5 cm
Lit: Ausst.-Kat. „Det wächst“: Karl Hagemeister – Siegward Sprotte 2001; Ausst.-Kat. ЗИГВАРД ШЛПРОТТЕ – Siegward Sprotte 1989; Jaffé/Meier 1973

Kat. 2

Erste Studie zum Selbstbildnis, 1937
Kohle, 68,3 x 53,9 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 1476
First study for the self-portrait, 1937
Charcoal, 68,3 x 53,9 cm

Kat. 3

Selbstzeichnung, 1933
Grafit, 34,5 x 25 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3779
Self-portrait, 1933
Graphite, 34,5 x 25 cm

Kat. 4

Porträt der Schwester, 1936
Tempera-Öl auf Holz, 50 x 37,9 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4202
Portrait of the sister, 1936
Tempera-oil on wood, 50 x 37,9 cm
Lit: Ausst.-Kat. ЗИГВАРД ШЛПРОТТЕ – Siegward Sprotte 1989; Jaffé/Meier 1973

Kat. 5

Bildnis der Schwester, Studie, 1936
Kohle und Bleistift, 46,2 x 29,6 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4201
Portrait of the sister, study, 1936
Charcoal and pencil, 46,2 x 29,6 cm

Kat. 6

Mädchenbildnis im Gespräch mit Herbert von Garvens, Bornholm, 1937
Tempera-Öl auf Holz, 47 x 34 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 1333
Portrait of a girl during a conversation with Herbert von Garvens, Bornholm, 1937
Tempera-oil on wood, 47 x 34 cm

Kat. 7

Frau mit Bernsteinkette, 1938
Tempera-Öl auf Holz, 52,5 x 38 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 1392
Woman with amber necklace, 1938
Tempera-oil on wood, 52,5 x 38 cm

Kat. 8

Agathe Marc, 1940
Kohle, 42,5 x 28 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4203
Agathe Marc, 1940
Charcoal, 42,5 x 28 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte: Zyklen – Dialoge 2003

Kat. 9

Anna Muthesius, 1944
Kohle auf Ingres, 39,3 x 30,8 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 105
Anna Muthesius, 1944
Charcoal on Ingres paper, 39,3 x 30,8 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988

Kat. 10

Meine Mutter, 1946
Grafit, 39 x 29 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3925
My mother, 1946
Graphite, 39 x 29 cm

Kat. 11

Ortega y Gasset, 12.12.1953
Kohle, 63,5 x 48,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3686
Ortega y Gasset, 12.12.1953
Charcoal, 63,5 x 48,5 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988; Chico/Read/Stockmeier 1988

Kat. 12

Karl Foerster, Potsdam, 4.2.1954
Kohle, 47,5 x 35 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4204
Karl Foerster, Potsdam, 4.2.1954
Charcoal, 47,5 x 35 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988

Kat. 13

Zeichnung Eugen Herrigel, 1953
Kohle auf Japan, 49 x 37,7 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 1343
Drawing of Eugen Herrigel, 1953
Charcoal on Japanese paper, 49 x 37,7 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988; Chico/Read/Stockmeier 1988

Kat. 14

Hermann Hesse Montagnola, 1954
Bleistift, 41 x 32,2 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4205
Hermann Hesse Montagnola, 1954
Pencil, 41 x 32,2 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988; Chico/Read/Stockmeier 1988

FRÜHE LANDSCHAFTEN \ EARLY LANDSCAPES

Kat. 15

Rosenkohl im Schneefeld, 1941
Tempera-Öl auf Leinwand, 80 x 110 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 222
Brussels sprouts in a snow field, 1941
Tempera-oil on canvas, 80 x 110 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988; Chico/Read/Stockmeier 1988

Kat. 16

Rosenkohl Bornstedt, Winterernte, 1943
Tempera-Öl auf Leinwand, 116 x 90 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3627

Brussels sprouts Bornstedt, winter harvest, 1943
Tempera-oil on canvas, 116 x 90 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988; Chico/Read/Stockmeier 1988

Kat. 17

Alte Eiche Orangerie, 17.3.1932
Grafit auf Pergament, 35,4 x 28,3 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4206
Old oak tree Orangerie, 17.3.1932
Graphite on parchment, 35,4 x 28,3 cm

Kat. 18

Novembergeschehen, 1943/44
Aquarell auf Büttchen, 61 x 50 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 221
November occurrence, 1943/44
Watercolour on handmade paper, 61 x 50 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988; Chico/Read/Stockmeier 1988

Kat. 19

Dialoge mit Pflanzen im Kriegswinter, 1942
Eitempera auf Kreidegrund, 44,7 x 38 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4207
Winter dialogue with plants during the war, 1942
Egg-tempera on chalk, 44,7 x 38 cm

Kat. 20

Sonnenblumen im Frühwinter in Bornstedt, 1944
Tempera auf Malpappe, 30 x 24 cm
Privatsammlung Kiel
Sunflowers in Bornstedt during the early winter, 1944
Tempera on board, 30 x 24 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988; Chico/Read/Stockmeier 1988

Kat. 21

Mönch und Linde, 1936
Leimfarbe auf Pergament, 49 x 34,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 79
Monk and lime-tree, 1936
Distemper on parchment, 49 x 34,5 cm

Kat. 22

Studie zu Mönch und Linde (Akademie Berlin), 1935
Grafit, 50 x 35 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3932
Study for Monk and lime-tree (Academy of Berlin), 1935
Graphite, 50 x 35 cm

FARBENMEER UND WOGEL \ COLOURED SEA AND WAVE

Kat. 23

Erste Ritterspornbilder Bornim, 1929
Öl auf Leinwand, 55,5 x 83 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4229
First Delphinium paintings Bornim, 1929
Oil on canvas, 55,5 x 83 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988; Jaffé/Meier 1973

Kat. 24

Erste Ölwooge Laase, Pommern, 1928
Öl auf Leinwand, 64 x 83 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4208
First wave in oil Laase, Pomerania, 1928
Oil on canvas, 64 x 83 cm

Kat. 25

Woge Rügen, 1931
Öl auf Leinwand, 56,5 x 69 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4231
Wave Rügen, 1931
Oil on canvas, 56,5 x 69 cm

Kat. 26

Brandung, 1932
Öl auf Leinwand, 85 x 110 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4209
Surge of waves, 1932
Oil on canvas, 85 x 110 cm

Kat. 27

Bornholm, 1934
Öl auf Leinwand, 64 x 83 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4224
Bornholm, 1934
Oil on canvas, 64 x 83 cm

Kat. 28

Schilfhütte am Bornstedter See, 1944
Aquarell auf Japan, 43,5 x 53,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3616
Reed cottage by the lake, Bornstedt, 1944
Watercolour on Japanese paper, 43,5 x 53,5 cm

Kat. 29

Bornholm, 1937
Gewaschenes Aquarell auf Bütten, 46,5 x 61 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3722
Bornholm, 1937
Watercolour on handmade paper, 46,5 x 61 cm

Kat. 30

Mond über den Dünen, 1948
Öl auf Bütten, 48 x 66,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 15
Moon above the dunes, 1948
Oil on handmade paper, 48 x 66,5 cm
Lit: Meier 1984; Jaffé/Meier 1973

Kat. 31

Gruß an Hermann Hesse, Arnikablüte, 1948
Öl auf Papier, 17 x 32,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4210
Greetings to Hermann Hesse, arnica blossom, 1948
Oil on paper, 17 x 32,5 cm

Kat. 32

Blidsehbucht, 1955
Öl auf Japankarton, 35 x 51 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4041
Blidsehbay, 1955
Oil on Japanese board, 35 x 51 cm

Kat. 33

Steigende Sonne Westindien, 1957
Aquarell auf Fabriano, 48,5 x 62 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4211
Rising sun West Indies, 1957
Watercolour on Fabriano, 48,5 x 62 cm

Kat. 34

Aurora, 1986
Tempera auf Schöllers, 50,7 x 72,7 cm
Potsdam Museum – Forum für Kunst und
Geschichte, Inv.-Nr. 88-2022-K3
Aurora, 1986
Tempera on Schöllers paper, 50,7 x 72,7 cm

Kat. 35

Nordische Nacht, 1955
Öl auf Leinwand, 95 x 73 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 298
Nordic night, 1955
Oil on canvas, 95 x 73 cm

Kat. 36

Mond und Meer, 1957
Aquarell auf Japan, 23 x 27,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 315
Moon and ocean, 1957
Watercolour on Japanese paper, 23 x 27,5 cm

Kat. 37

Mondaura, 1958
Öl auf Leinwand, 63 x 83 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 231
Moon aura, 1958
Oil on canvas, 63 x 83 cm

Kat. 38

Sfumato, 1987
Öl auf Hartfaser, 61 x 61 cm
Potsdam Museum – Forum für Kunst
und Geschichte, Inv.-Nr. 88-1288-K
Sfumato, 1987
Oil on board, 61 x 61 cm

Kat. 39

Roter Mond, 1963
Öl auf Leinwand, 70 x 75 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 345
Red moon, 1963
Oil on canvas, 70 x 75 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus
60 Jahren 1988; Ausst.-Kat. Siegward Sprotte
1964; Meier 1984; Jaffé/Meier 1973

Kat. 40

Zwischen Tag und Nacht – Holzminden, 1963
Öltempera auf Bütten, 51 x 73 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3562
Between day and night – Holzminden, 1963
Oil tempera on handmade paper, 51 x 73 cm
Lit: Read 1967

Kat. 41

Stachelginster, 1957
Öl auf Leinwand, 75 x 100 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4212
Gorse, 1957
Oil on canvas, 75 x 100 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60
Jahren 1988; Jaffé/Meier 1973

Kat. 42

Hommage à Karl Hagemeister, 1969
Öl auf Leinwand, 80 x 105 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 1325
Homage to Karl Hagemeister, 1969
Oil on canvas, 80 x 105 cm

Kat. 43

Grüne Wiese mit blauen Wolken, 1955
Öl auf Leinwand, 60 x 80 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3631
Green meadow with blue clouds, 1955
Oil on canvas, 60 x 80 cm

Kat. 44

Rotes Meer, 1963
Öl auf Segeltuch, 63 x 91 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 263
Red sea, 1963
Oil on canvas, 63 x 91 cm

Kat. 45

Blaue Woge, 1983
Gouache auf Bütten, 45,8 x 60,7 cm
Potsdam Museum – Forum für Kunst
und Geschichte, Inv.-Nr. 88-2024-K3
Blue wave, 1983
Gouache on handmade paper, 45,8 x 60,7 cm

Kat. 46

Einsame Woge, 1958
Gouache auf Bütten, 48 x 67 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 107
Lonely wave, 1958
Gouache on handmade paper, 48 x 67 cm

Kat. 47

Farbige Brandung, 1963
Wassertempera auf Fabriano, 55 x 75,4 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4213
Coloured surge of waves, 1963
Water tempera on Fabriano, 55 x 75,4 cm

Kat. 48

Meditation, 1983
Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 69
Meditation, 1983
Oil on canvas, 100 x 125 cm
Lit: Meier 1984

Kat. 49

Rote Wolke, 1973
Gouache auf Pergament, 27,5 x 34,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4214
Red cloud, 1973
Gouache on parchment, 27,5 x 34,5 cm

Kat. 50

Zyklus: Aquarelle in Kampen, 1973
Gouache auf Pergament, 15 x 21 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3405
Cycle: Watercolours in Kampen, 1973
Gouache on parchment, 15 x 21 cm

Kat. 51

Jamaica, 1982
Aquarell auf Koreapapier, 19,8 x 28,6 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 1575
Jamaica, 1982
Watercolour on Korean paper, 19,8 x 28,6 cm

Kat. 52
 Horizontalen, 1973
 Tempera auf italienischem Bütten,
 47,5 x 65,5 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 4215
 Horizontal lines, 1973
 Tempera on Italian handmade paper,
 47,5 x 65,5 cm

Kat. 53
 Dialog I, 2003
 Öl auf Pappe, 80 x 100 cm
 Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P1
 Dialogue I, 2003
 Oil on board, 80 x 100 cm

Kat. 54
 Dialog II, 2003
 Öl auf Pappe, 80 x 100 cm
 Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P2
 Dialogue II, 2003
 Oil on board, 80 x 100 cm

Kat. 55
 Weiße Woge, 2001
 Öl auf Hartfaser, 59,6 x 81 cm
 Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P28
 White wave, 2001
 Oil on hardboard, 59,6 x 81 cm

Kat. 56
 Stürzende Wasser, 1999
 Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm
 Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P5
 Overturning waves, 1999
 Oil on canvas, 100 x 80 cm

Kat. 57
 Rhythmus und Farbe, 1999
 Öl auf Hartfaser, 123 x 90 cm
 Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P25
 Rhythm and colour, 1999
 Oil on hardboard, 123 x 90 cm

Kat. 58
 Karl Hagemeister
 Wellenbrecher, 1907
 Öl auf Leinwand, 76 x 111 cm
 Potsdam Museum – Forum für Kunst
 und Geschichte, Inv.-Nr. 80-544-K
 Breakwater, 1907
 Oil on canvas, 76 x 111 cm

Kat. 59
 Heinrich Basedow d. Ä.
 Sturmwelle, o. D.
 Öl auf Leinwand, 70 x 100 cm
 Potsdam Museum – Forum für Kunst und
 Geschichte, Inv.-Nr. 81-939-K
 Storm wave, o.D.
 Oil on canvas, 70 x 100 cm

Kat. 60
 Philipp Franck
 Potsdamer Kanal, 1942
 Öl auf Leinwand, 115 x 123 cm
 Potsdam Museum – Forum für Kunst und Ge-
 schichte, Inv.-Nr. 81-937-K
 Potsdam Canal, 1942
 Oil on canvas, 115 x 123 cm

REISEBILDER \ JOURNEY PICTURES

Kat. 61
 Zeichnung auf Christiansø (Bornholm), 1934
 Kreide, 29,5 x 48 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 3650 A
 Drawing on Christiansø (Bornholm), 1934
 Chalk, 29,5 x 48 cm

Kat. 62
 Kreidefelsen Stubbenkammer, 1933
 Bleistift auf Weimarer Bütten, 53,5 x 70 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 1516
 White cliffs Stubbenkammer, 1933
 Pencil on Weimar handmade paper, 53 x 70 cm

Kat. 63
 Sass Songher XI.36, 1936
 Silberstift, 30,5 x 28 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 215
 Sass Songher XI.36, 1936
 Silver point, 30,5 x 28 cm

Kat. 64
 S. Genesien Weingarten, Bozen 12.5.42, 1942
 Bleistift 15,3 x 22 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 4232
 S. Genesien vineyard, Bozen 12.5.42, 1942
 Pencil, 15,3 x 22 cm

Kat. 65
 Bergnebel in den Dolomiten – Studien über
 Lao-tse, 1936
 Gewaschenes Aquarell auf Bütten, 61 x 48 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 2478
 Fog in the Dolomites – Studies on Lao-tse, 1936
 Watercolour on handmade paper, 61 x 48 cm

Kat. 66
 La Bella Colombaia, 1938
 Tusche auf Japan, 26,2 x 42,7 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 3716
 La Bella Colombaia, 1938
 Ink on Japanese paper, 26,2 x 42,7 cm

Kat. 67
 Florenz, 1942
 Aquarell auf Bütten, 25 x 31 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 4233
 Florence, 1942
 Watercolour on handmade paper, 25 x 31 cm

Kat. 68
 Abruzzen, Poppoli, 1942
 Aquarell auf Bütten, 21 x 31 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 3765
 Abruzzi, Poppoli, 1942
 Watercolour on handmade paper, 21 x 31 cm

Kat. 69
 Abruzzen-Reise, 1942
 Aquarell auf Bütten, 19,9 x 21,5 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 3293
 Abruzzi-trip, 1942
 Watercolour on handmade paper,
 19,9 x 21,5 cm

Kat. 70
 Studie S. Genesien (Bozen), 1942
 Aquarell auf Fabriano, 47 x 65,5 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 4009
 Study S. Genesien (Bozen), 1942
 Watercolour on Fabriano, 47 x 65,5 cm

Kat. 71
 Klais/Obb., 1947
 Aquarell, 24 x 27 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 3855
 Klais/Obb., 1947
 Watercolour, 24 x 27 cm

Kat. 72
 Meditation Colfosco, 1951
 Aquarell auf Japan, 57 x 43 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 225
 Meditation Colfosco, 1951
 Watercolour on Japanese paper, 57 x 43 cm
 Lit: Jaffé/Meier 1973

Kat. 73
 Antilla, 1957
 Aquarell auf Japan, 21,7 x 29,8 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 3309
 Antilla, 1957
 Watercolour on Japanese paper,
 21,7 x 29,8 cm

Kat. 74
 Creolenhäuser, 1957
 Aquarell auf Ingres, 16 x 24 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 3262
 Creole cottages, 1957
 Watercolour on Ingres paper, 16 x 24 cm

Kat. 75
 Westindische Reise – Kakteen auf Aruba, 1957
 Aquarell, 15 x 23 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 3843.3
 Trip to the West Indies – Cacti in Aruba, 1957
 Watercolour, 15 x 23 cm

Kat. 76
 Kakteen in Westindien (Aruba), 1957
 Aquarell, 15,5 x 24 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 3843.6
 Cacti on the West Indies (Aruba), 1957
 Watercolour, 15,5 x 24 cm

Kat. 77
 Antwerpen, 1957
 Aquarell auf Japan, 15,5 x 19,5 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 4228
 Antwerp, 1957
 Watercolour Japanese paper, 15,5 x 19,5 cm

Kat. 78
 Westindische Reise, 1957
 Aquarell, 16 x 24,5 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 4230
 Trip to the West Indies, 1957
 Watercolour, 16 x 24,5 cm

Kat. 79
 Magdalenenstrom, 1957
 Filzfeder, 15 x 21 cm
 Siegward Sprotte Stiftung, ST 4227
 Rio Magdalena, 1957
 Felt pen, 15 x 21 cm

Kat. 80
 Antwerpen, 1957
 Filzfeder, 15 x 20,5 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 4225
 Antwerp, 1957
 Felt pen, 15 x 20,5 cm

Kat. 81
 Maracaibo, 1957
 Filzfeder, 15 x 21 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 4226
 Maracaibo, 1957
 Felt pen, 15 x 21 cm

Kat. 82
 Museum of Modern Art, 1980
 Tusche, 14,5 x 10 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3433
 Museum of Modern Art, 1980
 Ink, 14,5 x 10 cm

Kat. 83
 13th Street in Greenwich Village, 1980
 Tinte, 14,7 x 10 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3435
 13th Street in Greenwich Village, 1980
 Ink, 14,7 x 10 cm

Kat. 84
 New York – Günter's tree of life, 1985
 Serigrafie auf Büttlen, 49,3 x 67 cm
 Potsdam Museum – Forum für Kunst
 und Geschichte, Inv.-Nr. 93-1899-K2
 New York – Günter's tree of life, 1985
 Serigraph on handmade paper, 49,3 x 67 cm

Kat. 85
 David Smith, MOMA, NY, 1980
 Tusche, 14,8 x 10 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3428
 David Smith, MOMA, NY, 1980
 Ink, 14,8 x 10 cm

Kat. 86 a
 Ohne Titel, 1980
 Ein Blatt aus dem Skizzenbuch:
 New York – China Town, 1980
 Bleistiftzeichnung, 14 x 9,5 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3376 A
 Untitled, 1980
 One page from the sketch-book:
 New York – China Town, 1980
 Pencil drawing, 14 x 9,5 cm

Kat. 86 b
 Ohne Titel, 1980
 Ein Blatt aus dem Skizzenbuch:
 New York – China Town, 1980
 Bleistiftzeichnung, 14 x 9,5 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3376 B
 Untitled, 1980
 One page from the sketch-book:
 New York – China Town, 1980
 Pencil drawing, 14 x 9,5 cm

Kat. 86 c
 Ohne Titel, 1980
 Ein Blatt aus dem Skizzenbuch:
 New York – China Town, 1980

Bleistiftzeichnung, 14 x 9,5 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3376 E
 Untitled, 1980
 One page from the sketch-book:
 New York – China Town, 1980
 Pencil drawing, 14 x 9,5 cm

Kat. 86 d
 Ohne Titel, 1980
 Ein Blatt aus dem Skizzenbuch:
 New York – China Town, 1980
 Bleistiftzeichnung, 14 x 9,5 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3376 F
 Untitled, 1980
 One page from the sketch-book:
 New York – China Town, 1980
 Pencil drawing, 14 x 9,5 cm

Kat. 87
 Sidi Bou Said, mit Cosmea und Armin
 in Tunesien, 1981
 Aquarell auf Japan, 15,3 x 22,9 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3394
 Sidi Bou Said, with Cosmea and Armin
 in Tunisia, 1981
 Watercolour on Japanese paper,
 15,3 x 22,9 cm

Kat. 88
 Sidi Bou Said, 1981
 Aquarell, 16,2 x 22,8 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3395
 Sidi Bou Said, 1981
 Watercolour, 16,2 x 22,8 cm

Kat. 89
 Hammamet, 21.12.1981
 Aquarell auf Japan, 16 x 23 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3386
 Hammamet, 21.12.1981
 Watercolour on Japanese paper, 16 x 23 cm

Kat. 90
 Studien im Val Mezdi, 1994
 Öl auf Leinwand, 135 x 95 cm
 Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P20
 Studies in the Val Mezdi, 1994
 Oil on canvas, 135 x 95 cm

BÄUME \ TREES

Kat. 91
 Akazienstamm, Bornstedt Sanssouci, 1930
 Grafit, 50,6 x 39,5 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 216
 Acacia tree trunk, Bornstedt Sanssouci, 1930
 Graphite, 50,6 x 39,5 cm

Kat. 92
 Alte Buche Rügen, 1933
 Kreide, 63 x 48 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3306
 Old beech tree Rügen, 1933
 Chalk, 63 x 48 cm

Kat. 93
 Baum für Emil Orlik, 1933
 Bleistift, 27 x 17,2 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 3404
 Tree for Emil Orlik, 1933
 Pencil, 27 x 17,2 cm

Kat. 94
 Auf Rügen, 16.9.1932
 Kreide auf Karton, 65 x 51 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 4216
 On the island of Rügen, 16.9.1932
 Chalk on board, 65 x 51 cm

Kat. 95
 Am düstern Teich, 1932
 Öl auf Leinwand, 72 x 57 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 3628
 By the dark pond, 1932
 Oil on canvas, 72 x 57 cm

Kat. 96
 Birkenstämme Holzminden, 1964
 Kohle auf chinesischem Büttlen, 78,5 x 54 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 2927
 Trunks of birch trees Holzminden, 1964
 Charcoal on Chinese handmade paper,
 78 x 54 cm

Kat. 97
 Krüppelbirke, 1999
 Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm
 Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P10
 Cripple-birch tree, 1999
 Oil on canvas, 100 x 80 cm

Kat. 98
 Märkische Kiefern, 1980
 Tusche auf Büttlen, 72,5 x 50 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 1520
 Pine trees in Brandenburg, 1980
 Ink on handmade paper, 72,5 x 50 cm

Kat. 99
 Märkische Kiefern (Geltow), 1980
 Tusche, 49,5 x 67 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 490
 Pine trees in Brandenburg (Geltow), 1980
 Ink, 49,5 x 67 cm

Kat. 100
 Palme, 7.2.1981
 Tusche auf Ingres, 48 x 66 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 1061
 Palm tree, 7.2.1981
 Ink auf Ingres paper, 48 x 66 cm

Kat. 101
 Baumgrenze Dolomiten, 1960
 Gouache auf Büttlen, 67 x 48 cm
 Siegwald Sprotte Stiftung, ST 1441
 Tree line in the Dolomites, 1960
 Gouache on handmade paper, 67 x 48 cm

Kat. 102
 1997, 1997
 Öl auf Karton, 100 x 70 cm
 Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P35
 1997, 1997
 Oil on board, 100 x 70 cm
 Lit: Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte –
 Farbige Kalligraphie 2011

Kat. 103
Blick zur Orangerie Sanssouci,
Bornstedt, 9.5.1987
Aquarell auf Bütten, 35 x 25 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 2605
View towards the Orangerie in Sanssouci,
Bornstedt, 9.5.1987
Watercolour on handmade paper, 35 x 25 cm

Kat. 104
Heinrich Basedow d. Ä.
Schneeüberwehter Bach, 1927
Öl auf Leinwand, 92 x 82 cm
Potsdam Museum – Forum für Kunst
und Geschichte, Inv.-Nr. 80-531-K
Brook under snow drift, 1927
Oil on canvas, 92 x 82 cm

Kat. 105
Karl Hagemeister
Bäume im Herbststurm, 1916
Öl auf Leinwand, 128 x 75 cm
Potsdam Museum – Forum für Kunst
und Geschichte, Inv.-Nr. 80-547-K
Trees in autumn storm, 1916
Oil on canvas, 128 x 75 cm

BLUMEN UND GRÄSER \ FLOWERS AND BLADES

Kat. 106
Iris, 1951
Gouache auf Bütten, 24 x 32 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3496
Iris, 1951
Gouache on handmade paper, 24 x 32 cm

Kat. 107
Iris, 1951
Tempera auf Bütten, 24 x 31,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3495
Iris, 1951
Tempera on handmade paper, 24 x 31,5 cm

Kat. 108
Wildtulpen III, 1982
Aquarell auf Koreapapier, 24,4 x 27 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 1605
Wild tulips III, 1982
Watercolour on Korean paper, 24,4 x 27 cm

Kat. 109
Blumen aus Amrum, 1955
Aquarell auf Japan, 22 x 15 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3152
Flowers from Amrum, 1955
Watercolour auf Japanese paper, 22 x 15 cm

Kat. 110
Blumenmosaik Bornstedt, 1958
Aquarell, 47,5 x 31 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4217
Flower mosaic Bornstedt, 1958
Watercolour, 47,3 x 31 cm

Kat. 111
Lob des Aquarelles im 20. Jahrhundert, 1985
Gouache auf italienischem Bütten,
48 x 65,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 595

Lit.: Chico/Read/Stockmeier 1988
In praise of the watercolour
in the 20th century, 1985
Gouache on Italian handmade paper,
48 x 66 cm

Kat. 112
Lob des Aquarelles im 20. Jahrhundert II, 1985
Aquarell auf französischem Bütten,
49,7 x 64,6 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 2420
In praise of the watercolour
in the 20th century II, 1985
Watercolour on French handmade paper,
49,7 x 64,6 cm

Kat. 113
Blumenmosaik, 1985
Tempera auf Pappe, 27 x 35 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 2532
Flower mosaic, 1985
Tempera on board, 27 x 35 cm

Kat. 114
Schilf Potsdam-Nedlitz, 1944
Chinesische Tusche auf Japan, 46 x 66 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 479
Reed Potsdam-Nedlitz, 1944
Chinese ink on Japanese paper, 46 x 66cm

Kat. 115
Madeira, 1999
Mischtechnik auf Leinwand, 80 x 100 cm
Falkenstein Fine Art & Atelier Sprotte, P8
Madeira, 1999
Mixed technique on canvas, 80 x 100 cm

Kat. 116
Dünen und Strandgräser, 1950
Aquarell auf Japan, 23 x 22,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 2481
Dunes and blades, 1950
Watercolour on Japanese paper, 23 x 22,5 cm

Kat. 117
Halme, 1967
Aquarell auf Bütten, 50 x 65 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4218
Blades, 1967
Watercolour on handmade paper, 50 x 65 cm

Kat. 118
Halme, 1985
Tusche auf Ingres, 53 x 78 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 2996
Blades, 1985
Ink on Ingres paper, 53 x 78 cm

Kat. 119
IV.85 (Archsum), 1985
Kreide auf Ingres, 61,5 x 42,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4219
IV.85 (Archsum), 1985
Chalk on Ingres paper, 61,5 x 42,5 cm

Kat. 120
Bambus Ischia, 1969
Serigrafie 38/80, 70 x 50 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 1587
Bamboo Ischia, 1969
Serigraph 38/80, 70 x 50 cm

Kat. 121
Riesenschilf Madeira, 1981
Serigrafie 197/200, 70 x 50 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 4220
Gigantic reed Madeira, 1981
Serigraph 197/200, 70 x 50 cm

Kat. 122
Zyklus: Spielendes Wachstum, 1954
Gouache auf Fabriano, 48 x 63 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 371
Cycle: Playful growth, 1954
Gouache on Fabriano, 48,5 x 62,5 cm

Kat. 123
Zyklus: Spielendes Wachstum, 1959
Gouache auf Fabriano, 47,5 x 65 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3315
Cycle: Playful growth, 1959
Gouache on Fabriano, 47,5 x 65 cm

Kat. 124
Rittersporn 17.VI.1978, 1978
Aquarell auf Bütten, 63 x 51 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 2321
Delphinium 17.VI.1978, 1978
Watercolour on handmade paper, 63 x 51 cm

Kat. 125
Rittersporn, 1978
Aquarell auf englischem Bütten, 64,5 x 45 cm
Falkenstein Fine Art & Atelier Sprotte, P31
Delphinium, 1978
Watercolour on English handmade paper,
64,5 x 45 cm

Kat. 126
Zyklus: Philodendron Bornstedt, 1974
Tusche auf Bütten, 50 x 65 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 2758
Cycle: Philodendron Bornstedt, 1974
Ink on handmade paper, 50 x 65 cm

Kat. 127
Zyklus: Philodendron, 1974
Tusche auf Bütten, 50 x 65 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 2417
Cycle: Philodendron, 1974
Ink on handmade paper, 50 x 65 cm

Kat. 128
Karl Hagemeister
Rauhreif, ca. 1910
Pastell, 75 x 109 cm
Potsdam Museum – Forum für Kunst
und Geschichte, Inv.-Nr. 80-538-K
White frost, ca. 1910
Pastel, 75 x 109 cm

HOMMAGEBILDER \ HOMAGE PAINTINGS

Kat. 129
Zyklus: Hommage à Albrecht Dürer, 1967
Serigrafie auf Bütten, 39 x 57,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 262
Cycle: Homage to Albrecht Dürer, 1967
Serigraph on handmade paper, 39 x 57,5 cm

Kat. 130

XII. 1973 Bornstedt nach Karl Hagemeister, 1973

Kreide, 42 x 59 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 3975 E

XII. 1973 Bornstedt after Karl Hagemeister, 1973

Chalk, 42 x 59 cm

Kat. 131

Hommage à Henri Matisse, 1982

Blaue Tinte auf französischem Bütten, 25 x 32 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 2859

Homage to Henri Matisse, 1982

Blue ink on French handmade paper, 25 x 32 cm

Kat. 132

„Sie gehen den rechten Weg“ Emil Nolde (1945), 1991

Aquarell auf Koreapapier, 43 x 60 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 3004

“You are going the right way” Emil Nolde (1945), 1991

Watercolour on Korean paper, 43 x 60 cm

Kat. 133

Hommage à William Turner, 1987

Öl auf Malpappe, 25 x 37 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 2539

Homage to William Turner, 1987

Oil on board, 25 x 37 cm

Kat. 134

„Der Seele ist der Sinn eigen, der sich selbst zu vermehren vermag“ (Heraklit), 1989

Aquarell auf Bütten, 78,5 x 56,3 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 3581

„Innate to the soul is a self-increasing intellect“ (Heraklit), 1989

Watercolour on handmade paper, 78,5 x 56,3 cm

Kat. 135

Zu Gast bei E. L. Kirchner, 1986

Aquarell, 48 x 36 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 2374

Visiting E. L. Kirchner, 1986

Watercolour, 48 x 36 cm

Kat. 136

Zu Gast bei E. L. Kirchner, 1986

Lukas-Aquarellkasten an altem Fabrianoblock, 48 x 36 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 2578

Visiting E. L. Kirchner, 1986

Lukas watercolour box on aged Fabriano pad, 48 x 36 cm

Kat. 137

Gruß an Arkady Alexandrovich Rylov, 1997

Öl auf Leinwand, 95 x 130 cm

Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P24

Lit.: Ausst. Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988

Greetings to Arkady Alexandrovich Rylov, 1997

Oil on canvas, 95 x 130 cm

Kat. 138

Hommage à Claude Lorrain, 1999

Mischtechnik auf Leinwand, 100 x 80 cm

Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P9

Homage to Claude Lorrain, 1999

Mixed technique on canvas, 100 x 80 cm

Kat. 139

Karnaval Op. 9, Atelierkonzert Klaus Börner, 1986

Tempera auf Karton, 51 x 67 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 3088.III

Karnaval Op. 9, concert in the studio Klaus Börner, 1986

Tempera on board, 51 x 67 cm

Kat. 140

Gruß an Amedeo Modigliani, 1991

Gouache auf Schöllers, 72,5 x 51 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 1709

Greetings to Amedeo Modigliani, 1991

Gouache on Schöllers paper, 72,5 x 51 cm

Kat. 141

Gruß an Alexej Jawlensky, der hier im

Nachbarhaus vor 70 Jahren malte, 1992

Aquarell auf Bütten, 35 x 45 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 3537

Greetings to Alexej Jawlensky who painted in

the house next door 70 years ago, 1992

Watercolour on handmade paper, 35 x 45 cm

Kat. 142

Gruß an Piero della Francesca, 1998

Tempera auf Bütten, 75,5 x 56,5 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 4221

Greetings to Piero della Francesca, 1998

Tempera on handmade paper, 75,5 x 56,5 cm

Kat. 143

Das ist ein Gruß an Philippe d'Arschot;

„Adieux à l'Image!“, 1992

Aquarell auf Japan, 27,8 x 39,7 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 3523

This is a greeting to Philippe d'Arschot;

“Adieux à l'Image!“, 1992

Watercolour on Japanese paper,

27,8 x 39,7 cm

AUG IN AUGE UND SCHREIBENDES MALEN \ EYE IN EYE AND THE WRITTEN PAINTINGS

Kat. 144

Schilf Madeira, 1987

Tusche, 32,5 x 50 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 1293

Reed Madeira, 1987

Ink, 32,5 x 50 cm

Kat. 145

Vollmond und Gräser, 21.4.1985

Kreide auf Hahnemühle, 29 x 41,5 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 2483

Full moon and blades, 21.4.1985

Chalk on Hahnemühle paper, 29,4 x 41 cm

Kat. 146

Aug in Auge, 1976

Tusche, 34,5 x 51,5 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 3491

Eye in eye, 1976

Ink, 34,5 x 51,5 cm

Kat. 147

Aug in Auge, 1982

Tusche auf Bütten, 46 x 61,5 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 3148

Eye in eye, 1982

Ink on handmade paper, 46 x 61,5 cm

Kat. 148

Schreiben und Malen auf einem Blatt, 1982

Pinsel, Feder, schwarze Tusche, 13 x 18 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 1578

Writing and painting on one paper, 1982

Brush, pen, black ink, 13 x 18 cm

Kat. 149

Kreuzesformen in der Natur, Spiegelungen I, 1983

Öl, 14,8 x 15,8 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 643

Forms of the cross in nature, Reflections I, 1983

Oil, 14,8 x 15,8 cm

Kat. 150

Spiegelung, 1983

Öl auf Pappe, 25 x 37

Siegward Sprotte Stiftung, ST 2271

Reflection, 1983

Oil on board, 25 x 37

Kat. 151

Cosmea, der Augenzeugin beim Malen, 1988

Aquarell, 61,8 x 45,7 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 573

To Cosmea, the witness while painting, 1988

Watercolour, 61,8 x 45,7 cm

Kat. 152

Kampener Stenogramme, 1970

Gouache auf Bütten, 51 x 73 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 4222

Kampen notes, 1970

Gouache on handmade paper, 51 x 73 cm

Kat. 153

Zyklus: Blaue Revolution, 1971

Gouache auf Fabriano, 48 x 65,5 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 4223

Cycle: Blue revolution, 1971

Gouache on Fabriano, 48 x 65,5 cm

Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte –

Bilder aus 60 Jahren 1988

Kat. 154

Blauer Zyklus, 1971

Aquarell auf Fabriano, 48 x 66 cm

Siegward Sprotte Stiftung, ST 3771

Blue cycle, 1971

Watercolour on Fabriano, 48x 65,5 cm

- Kat. 155
Himmel und Erde nicht zu vergessensätzlichen,
das ist die Kunst, 1982
Aquarell auf Papier, 67 x 49,5 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 1120
Art does not divide heaven and earth, 1982
Watercolour on paper, 67 x 49,5 cm
- Kat. 156
Unverstellte Horizonte I, 1986
Aquarell auf Bütten, 73 x 51 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 1131
Unobstructed horizons I, 1986
Watercolour on handmade paper, 73 x 51 cm
- Kat. 157
Quintessenz meiner Arbeit, 1983
Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P27
Quintessence of my work, 1983
Oil on canvas, 100 x 125 cm
- Kat. 158
Das in Erscheinung Rufen beim Malen II, 1992
Aquarell auf englischem Bütten, 51 x 62 cm
Siegward Sprotte Stiftung, ST 3242
To call into being while painting II, 1992
Watercolour on English handmade paper,
51 x 62 cm
- Kat. 159
Das schreibende Malen, 1999
Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P4
The written painting, 1999
Oil on canvas, 100 x 80 cm
- Kat. 160
Panta Rhei X, 1997
Schwarze Tusche auf Bütten, 63,6 x 63,6 cm
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P40
Panta Rhei X, 1997
Black ink on handmade paper, 63,6 x 63,6 cm
- Kat. 161
Panta Rhei XIII, 19.4.1997
Schwarze Tusche auf Bütten, 63,6 x 63,6 cm
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P41
Panta Rhei XIII, 19.4.1997
Black ink on handmade paper, 63,6 x 63,6 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte:
Zyklen – Dialoge 2003
- Kat. 162
Panta Rhei III, 19.4.1997
Schwarze Tusche auf Bütten, 63,6 x 63,6 cm
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P42
Panta Rhei III, 19.4.1997
Black ink on handmade paper, 63,6 x 63,6 cm
- Kat. 163
Alles fließt II, 1997
Gouache auf Karton, 70 x 100 cm
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P37
All in flow II, 1997
Gouache on board, 70 x 100 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte:
Zyklen – Dialoge 2003
- Kat. 164
Alles fließt IV, 1997
Gouache auf Karton, 70 x 100 cm
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P38
Lit.: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte –
Das schreibende Malen 2009
All in flow IV, 1997
Gouache on board, 70 x 100 cm
- Kat. 165
Rhythmen, 1997
Gouache auf Karton, 70 x 100 cm
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P39
Rhythms, 1997
Gouache on board, 70 x 100 cm
- Kat. 166
Atelierkonzert Maria Ivanova, 17.5. 1997
Gouache auf Karton, 100 x 70 cm
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte, P1A
Concert in the studio Maria Ivanova, 17.5.1997
Gouache on board, 100 x 70 cm
Lit: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte:
Zyklen – Dialoge 2003
- Kat. 167
Alles fließt – Aug in Auge – mit unverstellten
Horizonten, 1992
Tusche auf Büttenpapier, 70 x 100 cm
Potsdam Museum – Forum für Kunst
und Geschichte, Inv.-Nr. 2009-2156-K3
All in flow – eye in eye – with unobstructed
horizons, 1992
Ink on handmade paper, 70 x 100 cm
- Kat. 168
Natura naturans, 1959
Serigraphie 234/500, 71,3 x 60 cm
Potsdam Museum – Forum für Kunst
und Geschichte, Inv.-Nr. 88-1792-K2
Natura naturans, 1959
Serigraph 234/500, 71,3 x 60 cm
- Kat. 169
Abends, beim Rufen des Kuckucks, 16.6.1992
Weiße Kreide auf farbigem Canson-Ingres,
50 x 65 cm
Privatbesitz
In the evening, during the
call of the cuckoo, 16.6.1992
White chalk on coloured Canson Ingres,
50 x 65 cm
- Kat. 170
Gräser, 1997
Weiße Kreide auf farbigem Canson-Ingres,
50 x 65 cm
Privatbesitz
Blades, 1997
White chalk on coloured Canson Ingres,
50 x 65 cm
- Kat. 171
Ohne Titel, 1997
Farbige Kreide auf farbigem Canson-Ingres,
50 x 65 cm
Privatbesitz
Untitled, 1997
Coloured chalk on coloured Canson Ingres,
50 x 65 cm
- Kat. 172
Ohne Titel, 1997
Farbige Kreide auf farbigem Canson-Ingres,
50 x 65 cm
Privatbesitz
Untitled, 1997
Coloured chalk on coloured Canson Ingres,
50 x 65 cm
- Kat. 173
Ohne Titel, 1997
Farbige Kreide auf farbigem Canson-Ingres,
50 x 65 cm
Privatbesitz
Untitled, 1997
Coloured chalk on coloured Canson Ingres,
50 x 65 cm
- Kat. 174
Ohne Titel, 1997
Farbige Kreide auf farbigem Canson-Ingres,
50 x 65 cm
Privatbesitz
Untitled, 1997
Coloured chalk on coloured Canson Ingres,
50 x 65 cm
- Kat. 175
Hans Hartung
Improvisation, 1976
Tusche, 19,5 x 27 cm
Siegward Sprotte Stiftung
Improvisation, 1976
Ink, 19,5 x 27 cm
- Kat. 176
Hans Hartung
L-19-1976, 1976
Lithografie auf Rives, 61 x 51 cm
Privatbesitz
L-19-1976, 1976
Lithography on Rives paper, 61 x 51 cm
- Kat. 177
Hans Hartung
L-04A-1974, 1974
Lithografie auf Rives, 71 x 51 cm
Privatbesitz
L-04A-1974, 1974
Lithography on Rives paper, 71 x 51 cm

Biografie \ Biography





160

FRIEDEL SPOTTE, MUTTER VON SIEGWARD SPOTTE
(MOTHER OF SIEGWARD SPOTTE), 1921,
FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPOTTE



WALTHER SPOTTE, VATER VON SIEGWARD
SPOTTE (FATHER OF SIEGWARD SPOTTE), 1929,
FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPOTTE



DIE BRÜDER ARMIN, HARTMUT UND SIEGWARD SPOTTE MIT HARRAS, CA. 1920 (THE BROTHERS ARMIN,
HARTMUT AND SIEGWARD SPOTTE WITH HARRAS), FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPOTTE

1913 Geboren am 20. April in Potsdam als Sohn von Walter und Friedel Sprotte, geborene Henning. Sein Vater war Amtsrat der Oberpostdirektion. Karl Henning, der Großvater mütterlicherseits, war Brunnenbaumeister von Sanssouci. Ernst Wilhelm Sprotte, der Großvater väterlicherseits, war Kunstgärtner für die immergrünen Pflanzen des Parks Sanssouci.

1921 Erste Bekanntschaft mit den Werken von August Macke, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Karl Schmidt-Rottluff, Wilhelm Lehmbruck, Edward Munch und Karl Hagemeister während des Potsdamer Kunstsommers in der Orangerie Sanssouci.

1927 Erste Begegnung mit Karl Foerster.

1927–1930 Erste künstlerische Ausbildung bei dem Maler Heinrich Basedow d. Ä..

1929/30 Ritterspornbilder bei Karl Foerster in Bornim.

1931 Abitur am Realgymnasium Potsdam.

1930–1933 Studium bei Karl Hagemeister, zeitweilig als dessen Meisterschüler \ Studienaufenthalte in Lohme/Rügen.

1931–1932 Studium an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin bei Emil Orlik.

1933–1938 Fortsetzung des Studiums an der Akademie der Künste bei Kurt Wehlte (Maltechnik), Maximilian Klewer und Kurt Hadank (Akt und Porträt).

1935 Reise nach Nidden/Kurische Nehrung \ Studienreise nach Bornholm und Kopenhagen \ Erste Sand- und Dünenquarelle.

1936–1939 Studien in Florenz, Assisi, Arezzo, Siena, Paestum und Neapel \ Aufenthalt in der Villa Colombaia in Florenz bei Vincenz Howells \ Studien der altmeisterlichen Techniken in Potsdam-Bornstedt \ Arbeitsaufenthalt in Colfosco/Dolomiten.

1940–1944 Einberufung zum Militärdienst, Krankheit, Entlassung \ Rosenkohlbilder.

1941 Mit Hermann Kasack Veröffentlichung von „Über das Chinesische in der Kunst“ \ Einjährige Ehe mit der Schauspielerin Elisabeth Reich.

1942 Reise nach Colfosco.

1944 Reisen nach Hiddensee und auf die Kurische Nehrung \ Freundschaft mit Anna Muthesius.

1913 Born on April 20th in Potsdam, son of Walter und Friedel Sprotte (née Henning). His father was a civil servant in the State Postal Headquarters. Karl Henning, the maternal grandfather, was a well-drilling master from Sanssouci. Ernst Wilhelm Sprotte, the paternal grandfather, was a landscape gardener. He was responsible for the evergreen plants in Sanssouci Park.

1921 First encounter with the works of August Macke, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Karl Schmidt-Rottluff, Wilhelm Lehmbruck, Edward Munch and Karl Hagemeister during the Potsdam Summer of Culture in the Orangery in Sanssouci Park.

1927 First meeting with Karl Foerster.

1927–1930 Initial artistic training under the direction of Heinrich Basedow the Elder.

1929/30 Delphinium pictures in Karl Foerster's garden in Bornim.

1931 A-level exams (Abitur) in Potsdam Grammar School.

1930–1933 Study under Karl Hagemeister, for a time as Hagemeister's master apprentice \ Study periods in Lohme/Rügen.

1931–1932 Study at the Prussian Academy of Fine Arts in Berlin under Emil Orlik.

1933–1938 Continuation of studies under Kurt Wehlte (painting technique), Maximilian Klewer und Kurt Hadank (nude and portrait painting).

1935 Study trip with Hermann Kasack to the Curonian Spit \ Study trip to Bornholm und Copenhagen \ First sand-dune watercolours.

1936–1939 Study periods in Florenz, Assisi, Arezzo, Siena, Paestum and Neapel \ Stay in the Villa Colombaia in Florence with Vincenz Howells \ Study of the old-masterly techniques in Potsdam-Bornstedt \ Working sojourn in Colfosco/Dolomites.

1940–1944 Call-up for military service, illness, discharge \ Brussels sprouts paintings.

1941 Publication with Hermann Kasack of the work "On the Chinese element in art" \ One-year marriage to actress Elisabeth Reich.

1942 Trip to Colfosco.

1944 Trips to Hiddensee Island and to the Curonian Spit \ Friendship with Anna Muthesius.



162

SIEGWAND SPROTTE IN EINER GRUPPENAUSSTELLUNG IM ZEICHENSAAL DES REALGYMNASIUMS IN POTSDAM (EXHIBITION OF SIEGWAND SPROTTE IN THE DRAWING ROOM OF THE GRAMMAR SCHOOL IN POTSDAM) 1929, FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPROTTE



AKADEMIE DER KÜNSTE BERLIN – KLASSENAUSFLUG (BERLIN ACADEMY OF FINE ARTS – CLASS TRIP) 1933, FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPROTTE

1945 Verlegung des Wohnsitzes nach Kampen/Sylt, zuerst im Gästehaus des Verlegers Peter Suhrkamp \ Heirat mit Iris Eckert.

1946 Geburt der Tochter Sylvia.

1949 Reise nach Colfosco.

1951 Beginn der „Kampener Ateliergespräche“, die Sprotte 50 Jahre lang veranstaltete \ Reise nach Colfosco und Bozen.

Ab 1952 Jährlicher Arbeitsrhythmus im Wechsel von Nord (Sylt) nach Süd (Italien, Frankreich, Griechenland, Portugal).

1953/54 Zeichnungen der Porträtreihe „Köpfe der Gegenwart“ \ Begegnung mit Eugen Herrigel, Jean Gebser, Gustav Mensching, Hermann Hesse, José Ortega y Gasset, Karl Jaspers, Pascual Jordan u.a. \ Reisen

nach Colfosco, Meran und Korfu \ Besuch bei Hermann Hesse in Montagnola am Luganer See.

1955 Aufenthalt in der Toscana.

1956 Erste Begegnung mit Jiddu Krishnamurti \ Reise nach Meran \ Niederschrift von „Das Duell“.

1957 Reise in die Karibik (Westindische Inseln), Venezuela und Kolumbien.

1958 Entscheidung, keine Porträts und andere Abbilder von Menschen mehr anzufertigen \ Konzentration auf den Dialog von Sehen und Sagen \ Bilderzyklus „Gesang des Meeres“.

1960 Heirat mit Cosmea Ebert \ Geburt des Sohnes Armin.

1961–1963 Diskussion mit Jiddu Krishnamurti und Aldous Huxley über die Kreativität der Sprache.

1964 Oslo-Reise, Besuch im Munch-Museum.

1965–1967 Begegnung mit Herbert Read \ Bilderzyklus „Hilferuf der Nordsee – Algennotstand“ \ Reisen nach Neapel und Capri.

1971 Bilderzyklus „Blaue Revolution“ \ Beginn der wöchentlichen „Ateliergespräche“ in Kampen.

1972 Veröffentlichung der Hefte „Kampener Ateliergespräche“.

1975 Reise nach Paris \ Tod der Mutter.

1945 Move to Kampen/Sylt \ Lived initially in the guesthouse of the publisher Peter Suhrkamp \ Marriage with Iris Eckert.

1946 Birth of his daughter, Sylvia.

1949 Trip to Colfosco.

1951 Start of the “Kampen studio conversation,” hosted by Sprotte for 50 years \ Trip to Colfosco und Bozen.

Since 1952 Sprotte's working pattern sees him travelling annually from Sylt in the north to Italy, France, Greece and Portugal in the south.

1953/54 Creation of the portrait series “Heads of the present” (Köpfe der Gegenwart) \ Meeting with Eugen Herrigel, Jean Gebser, Gustav Mensching, Hermann Hesse, José Ortega y Gasset, Karl Jaspers, Pascual

Jordan, among others \ Trips to Colfosco, Merano and Corfu \ Visit to Hermann Hesse in Montagnola at Lake Lugano.

1955 Sojourn in Tuscany.

1956 First meeting with Jiddu Krishnamurti \ Trip to Merano \ Writing of “The Duel”.

1957 Trip to the Caribbean (West Indies), Venezuela and Colombia.

1958 Decides to abandon painting portraits and all human images \ Concentrates on the dialogue of seeing and speaking \ Creation of the painting series “Song of the sea” (Gesang des Meeres).

1960 Marriage to Cosmea Ebert \ Birth of their son, Armin.

1961–1963 Discussions with Jiddu Krishnamurti and Aldous Huxley about the creativity of language.

1964 Trip to Oslo and visit to the Munch Museum.

1965–1967 Meeting with Herbert Read \ Painting series “The North Sea's cry for help - Algae Emergency” (Hilferuf der Nordsee – Algennotstand) \ Trips to Naples and Capri.

1971 Picture series “Blue revolution” (Blaue Revolution) \ Commencement of weekly “Studio conversations” in Kampen.

1972 Publication of booklets from the “Kampen studio conversations.”

1975 Trip to Paris \ Death of Sprotte's mother.



VOGELKOJE (BIRD SANCTUARY), SIEGWAND SPROTTE 1947, FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPROTTE

164



SIEGWAND SPROTTE BEIM ZEICHNEN EINES PORTRÄTS (SIEGWAND SPROTTE, DRAWING A PORTRAIT), CA. 1941, FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPROTTE

Seit 1975 Jährliche Arbeitsaufenthalte in Potsdam \ Arbeitsaufenthalte auf Madeira im Winter.

1977 Ateliergespräche „Appell der Kunst an den Menschen von heute“ \ Zusammen mit Suse Schildt Vorträge zum Thema „Erziehung ohne Provokation“ \ Geburt des gemeinsamen Sohnes Kilian.

1980 Erste Reise in die USA nach New York \ Reisen unter anderem nach Rom und Bornholm.

1981 Reisen unter anderem nach Oslo und Tunis.

1982 Reisen unter anderem in die Schweiz und in die Provence \ Begegnung mit dem Künstler Hans Hartung in Antibes.

1983 Bilderzyklus „Kreuzesformen in der Natur“.

1985 Reise in die USA (New York und Long Island).

1989/90 Reise nach Moskau anlässlich der Ausstellung im Puschkin-Museum.

1992 Gründung der Siegward Sprotte Stiftung in Potsdam.

1996 Beginn der „Bornstedter Dialoge“ \ Studienreisen nach Colfosco und Caniço de Baixo/Madeira.

2004 Gestorben am 7. September in Kampen/Sylt.

EHRUNGEN

1970 Ehrenmitgliedschaft der Internationalen Akademie für Literatur, Künste und Wissenschaft in Rom.

1995 Ehrenmitgliedschaft des Vereins Berliner Künstler.

2003 Anlässlich des 90. Geburtstags Verleihung der Ehrenbürgerwürde der Stadt Potsdam sowie der Region Alta Badia/Dolomiten, Italien.

AUSSTELLUNGEN

1929/30 Erste Potsdamer Kollektivausstellungen.

Ab 1938 Beteiligung an Ausstellungen des Vereins Berliner Künstler, der Preußischen Akademie der Künste in Berlin, des Graphischen Kabinetts Berlin und des Kunstvereins Potsdam.

165

Since 1975 Annual working visits to Potsdam \ Working visits to Madeira during the winter

1977 Studio talk “The appeal of art to people today” (Appell der Kunst an den Menschen von heute) \ Lectures with Suse Schildt on the theme “Education without provocation” \ Birth of their son Kilian.

1980 First trip to the USA (New York) \ Trips to Rome and Bornholm and other destinations.

1981 Trips to Oslo, Tunisia and other destinations.

1982 Trips to Switzerland and Provence and other destinations \ Encounter with the artist Hans Hartung in Antibes.

1983 Picture series “Cross formations in nature” (Kreuzesformen in der Natur).

1985 Trip to the USA (New York and Long Island).

1989/90 Trip to Moscow on the occasion of the exhibition of his work in the Puschkin-Museum of Fine Arts.

1992 Foundation of the Siegward Sprotte Foundation in Potsdam.

1996 Commencement of the “Bornstedt dialogues” \ Working visits to Colfosco and Caniço de Baixo/Madeira.

2004 Siegward Sprotte dies on September 7th in Kampen/Sylt.

DISTINCTIONS

1970 Honorary Member of the International Academy for Literature, Arts and Science in Rome.

1995 Honorary Member of the Berlin Artists Association.

2003 Awarded the honorary citizenship of the City of Potsdam and the Alta Badia/Dolomites Region in Italy to mark Sprotte’s 90th Birthday.

EXHIBITIONS

1929/30 First collective exhibitions in Potsdam.



SIEGWARD UND COSMEA SPROTTE (SIEGWARD AND COSMEA SPROTTE), 1985, FALKENSTERN FINE ART & ATELIER SPROTTE

1939–1944 Beteiligung an der Großen Deutschen Kunstausstellung in München.

1955 Ausstellung in Rotterdam anlässlich der Wiedereröffnung der Deutsch-Niederländischen Kulturgesellschaft.

1958 Beteiligung an der Biennale in Brügge.

1988 Ausstellung im Potsdam Museum anlässlich Sprottes 75. Geburtstages.

1989/90 Staatliches Puschkin-Museum, Moskau.

1993 Schloss Glienicke, Berlin \ Gulbenkian-Museum, Lissabon.

1996 Shanghai Art Museum.

2001 „Det wächst“: Karl Hagemeister – Siegward Sprotte, Potsdam Museum.

2003 Schloss Cappenberg in Nordrhein-Westfalen \ Museum Ladin, St. Martin in Thurn/Italien.

2009 Siegward Sprotte – Das schreibende Malen, Museum Wilhelm-Morgner-Haus, Soest.

2011 Farbe-Kalligrafie-Ausstellung, Wuhan Art Museum, China.

MUSEEN, IN DEREN SAMMLUNGEN SICH BILDER VON SIEGWARD SPROTTE BEFINDEN

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
San Francisco Museum of Modern Art
Shanghai Art Museum
Staatliches Museum für Bildende Kunst A. S. Puschkin, Moskau
Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon
Berlinische Galerie – Museum für Moderne Kunst
Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte
Altonaer Museum, Hamburg
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe und andere

Since 1938 Sprotte participates in the following Exhibitions:
The Berlin Artists' Association \ The Prussian Academy of Fine Arts in Berlin \ The Berlin Museum of Prints and Drawings \ The Art Association of Potsdam.

1939–1944 Participation in the Great German Art Exhibition in Munich.

1955 Exhibition in Rotterdam marking the reopening of the German-Dutch Cultural Society.

1958 Participation in the Biennial in Bruges.

1988 Exhibition in the Potsdam Museum on the occasion of Sprotte's 75th birthday.

1989/90 State Puschkin-Museum, Moscow.

1993 Glienicke Palace, Berlin \ Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon.

1996 Shanghai Art Museum.

2001 “Det wächst: Karl Hagemeister – Siegward Sprotte“, Potsdam Museum.

2003 Cappenberg Castle in Nordrhein-Westfalen \ Museum Ladin, St. Martin in Thurn/Italy

2009 Siegward Sprotte – Das schreibende Malen, Wilhelm-Morgner-Haus Museum, Soest.

2011 Colour-Calligraphy-Exhibition, Wuhan Art Museum, China.

MUSEUMS HOLDING WORKS BY SIEGWARD SPROTTE

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh
San Francisco Museum of Modern Art
Shanghai Art Museum
The National Pushkin Museum, Moscow
Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon
Berlinische Galerie – Museum of Modern Art, Berlin
Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte
Altonaer Museum, Hamburg
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe among others

Auswahlbibliografie \ Selected bibliography

AUSSTELLUNGSKATALOGE

Ausst.-Kat. Claude Lorrain – Die verzauberte Landschaft 2012

Claude Lorrain – Die verzauberte Landschaft, hg. von Chantal Sibylle Eschenfelder, Frankfurt am Main 2012
(Katalog zur Ausstellung im Ashmolean Museum, University of Oxford, 6. Oktober 2011 bis 8. Januar 2012 und im Städel Museum, Frankfurt am Main, 3. Februar bis 6. Mai 2012)

Ausst.-Kat. Claude Monet und die Moderne 2001

Claude Monet und die Moderne, hg. von Karin Sagner, München 2001
(Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 23. November 2001 bis 10. März 2002)

Ausst.-Kat. „Det wächst“: Karl Hagemeister – Siegwald Sprotte 2001

„Det wächst“: Karl Hagemeister – Siegwald Sprotte, hg. von der Bundesgartenschau Potsdam 2001 GmbH, Potsdam 2001
(Katalog zur Ausstellung der Bundesgartenschau Potsdam 2001 GmbH im Alten Rathaus, Potsdam, 9. September bis 4. November 2001)

Ausst.-Kat. Dürer, Cranach, Holbein 2011

Dürer, Cranach, Holbein. Die Entdeckung des Menschen: Das deutsche Porträt um 1500, hg. von Sabine Haag, Christiane Lange, Christof Metzger und Karl Schütz, München 2011 (Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien, 31. Mai bis 4. September 2011, und in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 16. September 2011 bis 25. Januar 2012)

Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner Retrospektive 2010

Ernst Ludwig Kirchner Retrospektive, hg. von Felix Krämer, Ostfildern 2010
(Katalog zur Ausstellung im Städel-Museum, Frankfurt am Main, 23. April bis 25. Juli 2010)

Ausst.-Kat. Franz Marc und Fritz Winter 1996

Franz Marc und Fritz Winter. Bilder zum Krieg, hg. von Cathrin Klingsöhr-Leroy und Carla Schulz-Hoffmann, Ostfildern 1996
(Katalog zur Ausstellung in der Staatsgalerie Moderner Kunst, München, 28. März bis 19. Mai 1996)

Ausst.-Kat. Hans Arp – Die Natur der Dinge 2007

Hans Arp – Die Natur der Dinge, hg. von Klaus Gallwitz, Düsseldorf 2007
(Katalog zur Ausstellung im Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen, 29. September 2007 bis 30. März 2008)

Ausst.-Kat. Im Garten von Max Liebermann 2004

Im Garten von Max Liebermann, hg. von Jenns Eric Howoldt und Uwe M. Schneede, Hamburg/Berlin 2004
(Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 11. Juni bis 26. September 2004, und in der Alten Nationalgalerie, Berlin, 12. Oktober 2004 bis 9. Januar 2005)

Ausst.-Kat. Jawlensky in Wiesbaden 2007

Jawlensky in Wiesbaden. Gemälde und graphische Arbeiten in der Kunstsammlung in Wiesbaden, hg. von Volker Rattemeyer, Wiesbaden 2007
(Katalog zur Dauerausstellung)

Ausst.-Kat. Karl Hagemeister – Gemälde und Zeichnungen des Potsdam Museums 1998

Karl Hagemeister – Gemälde und Zeichnungen des Potsdam Museums, hg. von Monika Bierschenk, Potsdam 1998
(Katalog zur Ausstellung im Potsdam Museum, 11. März bis 24. Mai 1998)

Ausst.-Kat. Picasso und die alten Meister 2009

Picasso und die alten Meister, hg. von Louise Rice, übersetzt aus dem Englischen von Wolf-dietrich Müller und Erwin Tivig, London 2009
(Katalog zur Ausstellung Picasso: Challenging the Past in der National Gallery, London, 25. Februar bis 7. Juni 2009)

Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte 1964

Siegwald Sprotte, hg. von der Galerie Heseler, München 1964
(Katalog zur Ausstellung in der Galerie Heseler, München, 12. November bis 9. Januar 1965)

Ausst.-Kat. СИГВАРД ШПРОТТЕ – Siegwald Sprotte 1989

Siegwald Sprotte – Drawings, Watercolours, Oils, hg. vom A.S. Puschkin-Museum, Moskau 1989
(Katalog zur Ausstellung im A.S. Puschkin-Museum, Moskau 1989)

Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – 85 Jahre 1998

Siegwald Sprotte – 85 Jahre: Ein Jubiläums-Katalog, Lübeck 1998
(Katalog zur Ausstellung im Bilderhaus Bornemann, Lübeck, 1. Oktober bis 21. November 1998)

Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Ausstellungen zum 80. Geburtstag 1993

Siegwald Sprotte: Ausstellungen zum 80. Geburtstag – Arbeiten 1923–1993, Passau 1993 (Katalog zu den Ausstellungen in Schloss Glienicke, Berlin, 28. März bis 9. Mai 1993, Schloss vor Husum, Husum, 14. Mai bis 18. Juli 1993 und Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon, 29. Juli bis 29. August 1993)

Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988

Siegwald Sprotte – Bilder aus 60 Jahren. Handzeichnungen, Aquarelle, Gemälde, Grafiken, Potsdam 1988
(Katalog zur Ausstellung im Potsdam Museum, 30. Oktober bis 4. Dezember 1988)

Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Das schreibende Malen 2009

Siegwald Sprotte: Das schreibende Malen, hg. vom Kunstverein Kreis Soest, Soest 2009
(Katalog zur Ausstellung im Museum Wilhelm-Morgner-Haus, Soest, 15. August bis 4. Oktober 2009)

Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Farbige Kalligraphie 2011

Siegwald Sprotte – Farbige Kalligraphie, hg. vom Wuhan Art Museum, Wuhan 2011
(Katalog zur Ausstellung im Wuhan Art Museum, Juli 2011)

Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte – Im Dialog mit Karl Hagemeister 2010

Siegwald Sprotte: Im Dialog mit Karl Hagemeister, hg. vom Förderverein Havelländische Malerkolonie e.V., Potsdam 2010
(Katalog zur Ausstellung im Museum Havelländische Malerkolonie, Ferch, 1. Mai bis 18. Juli 2010)

Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte: Öle, Aquarelle, Zeichnungen 1985

Siegwald Sprotte: Öle, Aquarelle, Zeichnungen, hg. von der Galerie Bergmann, Coburg 1985 (Katalog zur Ausstellung in der Galerie Bergmann, Coburg, 20. Oktober 1985 bis März 1986)

Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte: Wandlungen – Bilder aus 50 Jahren 1983

Siegwald Sprotte: Wandlungen – Bilder aus 50 Jahren, hg. von der Galerie Neher, Essen 1983
(Katalog zur Ausstellung in der Galerie Neher, Essen, 24. April bis 24. Mai 1983)

Ausst.-Kat. Siegwald Sprotte: Zyklen – Dialoge 2003

Siegwald Sprotte: Zyklen – Dialoge, hg. von der Siegwald Sprotte Stiftung Potsdam, Bönen 2003
(Katalog zu den Ausstellungen in Schloss Cappenberg, Unna, 20. Juli bis 19. Oktober 2003, und im Museum Ladin Ćiastel de Tor in St. Martin, Thurn/Italien, 23. August bis 31. Oktober 2003)

Ausst.-Kat. Sommergäste 2011

Sommergäste – Von Arp bis Werefkin. Klassische Moderne in Mecklenburg und Pommern, hg. von Dirk Blübaum und Kornelia Röder, München 2011
(Katalog zur Ausstellung im Staatlichen Museum Schwerin – Kunstsammlungen, Schlösser und Gärten, 21. Juli bis 23. Oktober 2011)

Ausst.-Kat. Turner Inspired: In the Light of Claude 2012

Turner Inspired: In the Light of Claude, hg. von Ian Warrell, London 2012 (Katalog zur Ausstellung in der National Gallery, London, 14. März bis 5. Juni 2012)

Ausst.-Kat. Turner, Monet, Twombly – Later Paintings 2011

Turner, Monet, Twombly – Later Paintings, hg. von Jeremy Lewison, Ostfildern 2011 (Katalog zur Ausstellung im Moderna Museet, Stockholm, 8. Oktober 2011 bis 15. Januar 2012, in der Staatsgalerie Stuttgart, 11. Februar bis 28. Mai 2012, und in der Tate Liverpool, 22. Juni bis 28. Oktober 2012)

UNVERÖFFENTLICHTE MANUSKRIPTE (PRIVATBESITZ)**TB Sprotte 01**

Siegward Sprotte: Tagebuch 01, Potsdam 1927–1930

TB Sprotte 02

Siegward Sprotte: Tagebuch 02, Potsdam 1932–1940 und 1946–1947

Briefe Künstlernachlass

Briefe aus dem privaten Künstlernachlass Siegward Sprottes

AUSWAHL LITERATUR**Arschot 1959**

Arschot, Philippe d': Siegward Sprotte oder Die enthüllte Natur, in: Die Kunst und das schöne Heim 57, 1959, S. 216

Arschot 1963

Arschot, Philippe d'/Ehrentreich, Alfred/van Daalen, Piet/Jaffé, H. L. C.: Siegward Sprotte Monographie, München 1963

Arschot 1970

Arschot, Philippe d': Sprotte – Adieux à l'image, Stuttgart/München 1970

Baron/Damase 1995

Baron, Stanley/Damase, Jacques: Sonia De-launay. Ihre Kunst – ihr Leben, München 1995

Becker 2003

Becker, Christoph: Weites Land, in: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte: Zyklen – Dialoge 2003, S. 6–13.

Bornstedter Dialoge 1997

Kunst ist Sprache. Bornstedter Dialoge, hg. von der Siegward Sprotte Stiftung, Berlin 1997

Bornstedter Dialoge 1999

Farbe, Form, Kommunikation – Dynamische Prozesse in lebendigen Systemen. Bornstedter Dialoge, hg. von der Siegward Sprotte Stiftung, Breklum 1999

Buber 1984

Buber, Martin: Das dialogische Prinzip, Darmstadt 1984

Chico/Read/Stockmeier 1988

Siegward Sprotte – Farbige Kalligraphie. Texte von Silvia Chico, Herbert Read, Wolfgang Stockmeier und Siegward Sprotte, München 1988

Clemenceau 1926

Clemenceau, Georges: Les Nymphéas, Paris 1926

Ehrentreich/van Dallen/Jaffé 1964

Siegward Sprotte – Künstler der Gegenwart. Mit Beiträgen von Alfred Ehrentreich, Piet van Dallen, H. L. C. Jaffé und Philippe d'Arschot, München 1964

Goethe 1986

Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Der Tragödie erster Teil, Stuttgart 1986.

Gohr 1975

Gohr, Siegfried: Der Kult des Künstlers und der Kunst des 19. Jahrhunderts, Köln u.a. 1975 (Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 1)

Hedergott 1965

Hedergott, Bodo: Skizzenbuch Monaco, Nürnberg 1965

Hsia 2002

Hsia, Adrian: Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretationen, Frankfurt am Main 2002

Jaffé/Meier 1973

Jaffé, H. L. C./Meier, Herbert: Siegward Sprotte und sein bildnerisches Werk, Wien/München 1973

Jamaikina 2010

Jamaikina, Jelena: Siegward Sprotte – Im Dialog mit Karl Hagemeister, in: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Im Dialog mit Karl Hagemeister 2010, S. 1–28

Johannsen-Reichert 1997

Johannsen-Reichert, Jörg: Auge-in-Auge, in: Bornstedter Dialoge 1997, S. 69–105

Kasack 1943/1949

Kasack, Hermann: Das ewige Dasein – Widmungen an einen Maler, Berlin/Frankfurt 1943 und 1949

Klingsöhr-Leroy 1996

Klingsöhr-Leroy, Cathrin: Das „Skizzenbuch aus dem Felde“ von Franz Marc und die Kriegszeichnungen Fritz Winters. Ein Vergleich, in: Ausst.-Kat. Franz Marc und Fritz Winter, S. 16–31

Krishnamurti 1984

Krishnamurti, Jiddu: Life becomes an extraordinary thing. From the public talk in Madras, India, 1 January 1984

Krishnamurti 2006

Krishnamurti, Jiddu: Life is what is happening this instant. From the letters dated 15 August 1979 and 1 August 1979, in: ders., The whole movement of life is learning, hg. von Ray McCoy, Chennai/Indien 2006, S. 88–92

Krishnamurti 2009

Krishnamurti, Jiddu: The Pocket Krishnamurti, hg. von Ray Mac Coy, Boston und London 2009

Kuhn 1984

Kuhn, Heinz-Wolfgang: Sehen und Hören in unvertagter Gegenwart. Ein Neutestamentler zu Siegward Sprotte. Vortrag vom 16. September 1984 anlässlich der Eröffnung der Sonderausstellung „Siegward Sprotte: Zeichnungen, Aquarelle, Ölbilder; Nordfriesland 1945–1984“ im Nordfriesischen Museum (Nissenhaus) in Husum. Als Sonderdruck beigelegt zu Meier 1984

Laotse 2008

Laotse: Tao te King. Aus dem Chinesischen von Richard Wilhelm, Frankfurt am Main 2008

Laskowski 2007

Laskowski, Birgit: Piero della Francesca 1416/17–1492, Sonderausgabe Königswinter 2007

Litt 2009

Litt, Dorit: Siegward Sprotte. Kunst ist Sprache und Sprache lebt in der Gegenwart, in: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Das schreibende Malen 2009, S. 7–19

Lüth 1989

Lüth, Hans-Heinrich: Siegward Sprotte – Texte und Bilder, Halebüll 1989

Lüth 1998

Lüth, Hans-Heinrich: Siegward Sprotte zum 85. Geburtstag. Mit einem Essay von Min Xiwen und Jianguo Xu, Halebüll 1998

Lüth 2003

Lüth, Hans-Heinrich: Kleine Formate – Zum neunzigsten Geburtstag, Halebüll-Schobüll 2003

Masson 1990

Masson, André: Gesammelte Schriften, Bd. 1, München 1990

Meier 1984

Meier, Herbert: Siegward Sprotte malt in Nordfriesland, Hamburg 1984

Panofsky 1977

Panofsky, Erwin: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, ins Deutsche übersetzt von Lise Lotte Möller, München 1977 (engl. Ausgabe: 1943)

Pophanken/Billeter 2001

Pophanken, Andrea/Billeter, Felix (Hg.): Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst im deutschen Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik, Berlin 2001

Read 1967

Read, Herbert: Siegward Sprotte – Aquarelle auf Sylt, London/Berlin 1967

Sagner 1985

Sagner, Karin: Claude Monet: Nymphéas. Eine Annäherung, Hildesheim 1985

Sagner/Düchting 1993

Sagner, Karin/Düchting, Hajo: Die Malerei des deutschen Impressionismus, Köln 1993

Schönemann 1988

Schönemann, Heinz: Siegward Sprotte, in: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988, S. 5–9

Schütte 1983

Schütte, Margret: Emil Orlik – Graphik. Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz 43/44, Berlin 1983

Schütz 2011

Schütz, Karl: Gestalt und Geist. Albrecht Dürer als Porträtist, in: Ausst.-Kat. Dürer, Cranach, Holbein 2011, S. 79–84

Schulte-Wülwer 2005

Schulte-Wülwer, Ulrich: Künstlerinsel Sylt, Heide 2005

Sprotte 1964

Sprotte, Siegward: Tagebuchaufzeichnungen, in: Ehrentreich/van Dallen/Jaffé 1964

Sprotte 1972

Sprotte, Siegward: Meditationen im Sand oder Wie ich nach Sylt kam und blieb, Sonderdruck aus: Nordfriesisches Jahrbuch 1972, Nordfriisk Instituut, Bredstedt 1972

Sprotte 1973

Sprotte, Siegward: Biographische Notiz, in: Jaffé/Meier 1973, S. 33–35

Sprotte 1984 a

Sprotte, Siegward: Im Aquarell habe ich ..., in: Meier 1984, S. 33–52

Sprotte 1984 b

Sprotte, Siegward: Ateliergespräche 1929–1984 in: Meier 1984, S. 73–126

Sprotte 1988

Sprotte, Siegward: Das neue Paradigma: Auge in Auge, in: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Bilder aus 60 Jahren 1988, S. 13–23

Sprotte 2003

Sprotte, Siegward: Ars Borealis. Edition zur zeitgenössischen Kunst im Norden, Kiel 2003

Sprotte 2005

Sprotte, Siegward: Über das Schöpferische – Über das Malen, Booklet und CD mit autobiografischen und biografischen Texten, hg. von der Siegward Sprotte Stiftung, Kampen/Sylt 2005

Sprotte Ateliergespräch 1972 ff.

Sprotte, Siegward: Ateliergespräch, Kampen/Sylt 1972 ff.
Heft 1, Vom Bilden und Bildermachen,

Neuaufgabe 1978

Heft 2, Sehen und Hören, 1978
Heft 3 Lernen ohne Belehrung 1972,
Neuaufgabe 1980

Heft 4, Appell der Kunst an den Menschen von heute, 1973

Heft 5, I go bananas ..., 1983

Heft 6, Pentlinger Sequenzen – Von der Kunst des gesichtigen Anrufens, 1992

Thiebault-Sisson 1920

Thiebault-Sisson, François: Claude Monet, les années des épreuves, in: Le Temps vom 6. April 1920, o. P.

Thiebault-Sisson 1927

Thiebault-Sisson, François: Un nouveau musée parisien: Les Nymphéas de Claude Monet à l'Orangerie des Tuileries, in: La revue de l'art ancien et moderne, Bd. 52, Juni 1927, o. P.

Thoma 1934

Thoma, Emil: Erinnerungen an Karl Hagemeyer, in: Süddeutsche Monatshefte, Jg. 31, 1934, S. 496

Wick 1993

Wick, Rainer K.: Schauender Vollzug, unvertagte Gegenwart: Notizen zu Siegward Sprotte, in: Ausst.-Kat. Siegward Sprotte – Ausstellungen zum 80. Geburtstag 1993, o. P.

Wittbrodt 2005

Wittbrodt, Andreas: Hototogisu ist keine Nachtigall – Traditionelle japanische Gedichtformen, Göttingen 2005

Ziegler 2001

Ziegler Hendrik: Emil Heilbut, ein früherer Apologet Claude Monets, in: Pophanken/Billeker 2001, S. 41–65

Bildnachweis \ Picture credits

Herausgeber und Verlag haben sich bis zum Produktionsschluss intensiv bemüht, alle Inhaber von Abbildungs- und Urheberrechten ausfindig zu machen.

Basel, Kunstmuseum Basel (Foto: akg-images) 66
Berlin, SMB PK, Kupferstichkabinett/bpk (Foto: Jörg P. Anders) 28, 124
Gabinetto Fotografico presso la Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale 32
Frankfurt, Städel Museum/ARTOTHEK (Foto: U. Edelmann) 100
London, Tate Gallery/ARTOTHEK (Foto: Peter Willi) 94
New York, The Museum of Modern Art/Scala, Florence 43
Paris, Musée D'Orsay (Foto: akg-images/Erich Lessing) 58

Privatbesitz (Foto: Michael Lüder) 140, 141
Potsdam, Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte 48, 70, 76, 91
Wien, Albertina 98

Alle Bildrechte für die privaten Fotos und Arbeiten der Siegward Sprotte Stiftung und von Falkenstern Fine Art & Sprotte Atelier liegen bei Cosmea und Armin Sprotte.

Impressum \ Colophon

Die Welt farbig sehen –
Siegward Sprotte Retrospektive
zum 100. Geburtstag des Künstlers

Unter der Schirmherrschaft von
Matthias Platzeck,
Ministerpräsident des Landes Brandenburg

Potsdam Museum – Forum für Kunst
und Geschichte

14. April bis 14. Juli 2013

Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
in der Stiftung Schleswig-Holsteinische
Landesmuseen Schloss Gottorf in
Kloster Cismar

21. Juli bis 20. Oktober 2013

Mit freundlicher Unterstützung von

Cosmea und Armin Sprotte,
ILB Investitionsbank des Landes Brandenburg,
Wall AG, Staatskanzlei des Landes
Brandenburg und Kanzlei Schryen, Unna

Medienpartner
Potsdamer Neueste Nachrichten



Gefördert aus Mitteln des Ministerpräsidenten
des Landes Brandenburg



Ausstellung

Potsdam Museum – Forum für Kunst und Geschichte

Wissenschaftliche Gesamtleitung
und Ausstellungsleitung
Dr. Jutta Götzmann

Kuratorinnen
Dr. Jutta Götzmann, Dr. Anna Havemann

Studentische Praktikantin
Natalie Kucks

Projektmanagement
Susanne Städler

Projektkoordination,
konservatorische Betreuung
Oliver Max Wenske

Restauratorische Betreuung des
Besitzes der Siegward Sprotte Stiftung und
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte
Annemieke Ahrens

Transkription der Tagebücher
Dr. Silke Kamp und Ulrike Arndt

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Elke Bahr

Führungskoordination
Ute Meesmann

Ausstellungsgestaltung und Grafik
Büro Duncan McCauley

Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte

Leitung der Ausstellungsübernahme
Dr. Thomas Gädeke

Wissenschaftliche Mitarbeit und Konzeption
für Kloster Cismar
Dr. Margret Schütte

Registrarin
Karen Nissen

Restauratorinnen
Anne-Christine Henningsen
Franziska Franke

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Frank Zarp

Marketing
Michael Nissen

Grafik
Dorothea Berg

Katalog

Herausgeber
Dr. Jutta Götzmann, Dr. Thomas Gädeke

Konzeption und Koordination
Dr. Jutta Götzmann, Dr. Anna Havemann

Autoren
Dr. Jutta Götzmann, Dr. Anna Havemann,
Dr. Margret Schütte, Dr. Karin Sagner

Redaktion
Dr. Jutta Götzmann, Dr. Anna Havemann

Redaktionsassistentin
Natalie Kucks, Uta Kaiser, Dr. Wenke Nitz

Übersetzung
Elaine Martin

Bildredaktion und -produktion
Dr. Anna Havemann, Natalie Kucks,
Armin Sprotte, Michael Lüder

Deutschsprachiges Lektorat
Dr. Christina Brede, Text & Objekt

Gestaltung und Satz
Anne Kettler, Bönen

Gesamtherstellung
DruckVerlag Kettler GmbH, Bönen

© 2013 Potsdam Museum – Forum für Kunst
und Geschichte, Armin und Cosmea Sprotte,
DruckVerlag Kettler und Autoren

ISBN: 978-3-86206-236-2

Erschienen bei:
Verlag Kettler, Bönen
www.verlag-kettler.de

Frontcover:
Detail von Kat. 157,
„Quintessenz meiner Arbeit“, 1983

Abb. auf Seite 4:
Siegward Sprotte, 1963
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte

Abb. auf S. 159:
Siegward Sprotte, o. D. (n. d.)
Falkenstern Fine Art & Atelier Sprotte