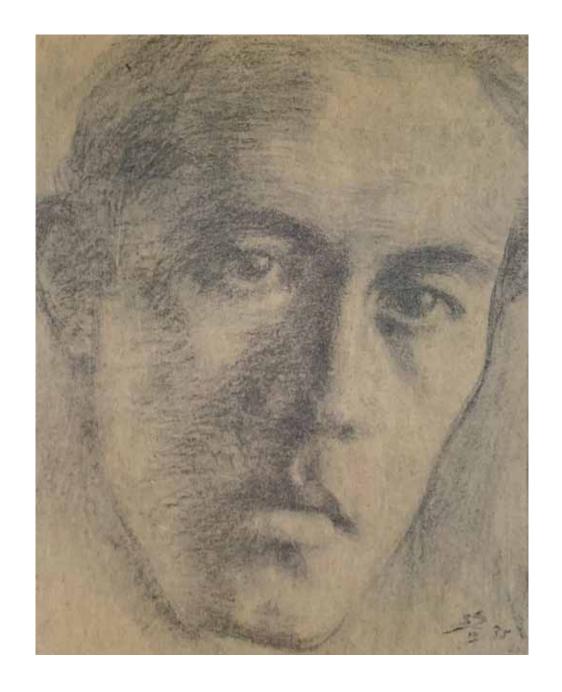




Sprotte malt in Nordfriesland



Siegward Sprotte malt in Nordfriesland

Christians Verlag

Selbstbildnis im Alter von 22 Jahren Kohle 1935

Impressum der Originalausgabe: CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Sprotte, Siegward:

Siegward Sprotte malt in Nordfriesland / [Siegward Sprotte]. Herbert Meier. – Hamburg: Christians, 1984. ISBN 3-7672-0879-2

NE: Meier, Herbert [Mitarb.]; HST

© Hans Christians Verlag 1984
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung und Bearbeitung: Siegward Sprotte, Cosmea Sprotte
Lithos: Reprostudio C. Kreher, Hamburg
Gesamtgestaltung und Herstellung:
Hans Christians Druckerei und Verlag, Hamburg
ISBN 3-7672-0879-2
Printed in Germany

Die gedruckte Ausgabe ist vergriffen und hiermit digital herausgegeben von Galerie Falkenstern Fine Art, Kampen 2019 www.falkensternfineart.com

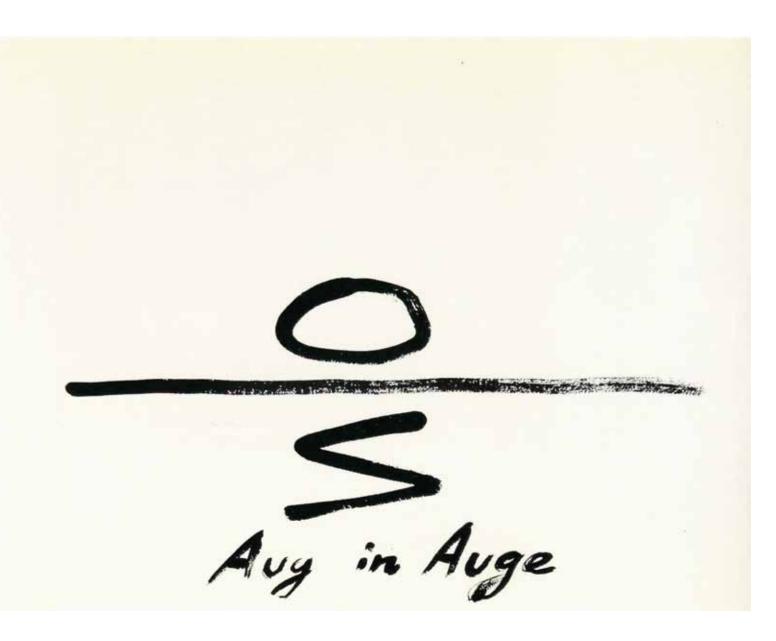
© Armin Sprotte

Neu eingerichtet von Susanne Pertiet www.susanne-pertiet.de

PDF, 142 Seiten



Das Buch (Zeichensaal Realgymnasium Potsdam) Aquarell 1926



Aug in Auge Serigraphie 1982

#### SPROTTE, EIN MALER AUF SYLT

Es war noch allemal so, daß die Maler besondere Landschaften entdeckten: als Arbeitsorte, Atmosphäre, Natur und Gegenstand ihrer Kunst; dann, nach einer Weile rückte die touristische Gesellschaft nach. Sylt ist ein Beispiel dafür. Was anfänglich nur wenigen Fremden bekannt ist, wird im Laufe der Zeit von vielen überschwemmt. Auf einmal muß man dort gewesen sein, und Landschaften werden zu gesellschaftlichen Emblemen. So wurde Sylt zur sogenannten Künstlerinsel und zum Nuditätenparadies. Das Bild einer Landschaft verkommt zu einem bourgeoisen Klischee. "Kunst" und "Nudität" hatten im bürgerlichen Zeitalter schon immer den Anruch des Verbotenen. Dies wird in unsern Tagen weitertradiert, als wären die Tabus nicht längst gebrochen. Offenbar sind sie es nicht. Dabei wird "Kunst" von Museum und Gesellschaft rituell vereinnahmt, und nackte Busen sind zu Geschäftsobjekten der Druckmedien geworden. Varieté findet heute am Kiosk statt, kraß und krud. Kunst und Alltag haben sich verschwistert; in Museen stehen Gebrauchsgegenstände als Kultsymbole verfremdet, Filz und Fett, Jute und Beil. Was aus einem Blickfeld vor Jahrzehnten noch wie die schöpferische Einsamkeit des Künstlers, der eine Insel wählt, erscheinen mochte, ist ein Trugbild geworden. Der Fremdenverkehr holt auch das Abseits ein. Bedrängt und verseucht ist die europäische Natur überall. Das Paradies ist nicht mehr auffindbar. Wer "Sylt" zum Atlier macht, wählt Widerspruch und Widerstand. Als wäre die Natur noch intakt, kann keiner mehr vorgeben. Der Maler aber kann ihre Energien, Warnzeichen und Botschaften ins Bild holen. Vom Bild aus und durch das Bild wirkt dann Natur, würde Sprotte sagen, als natura naturans -Natur, naturschaffend im Bilden und Malen.

Siegward Sprotte ist einer der ersten Maler, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg auf Sylt niedergelassen haben. Im Sommer 1945 betrat er, von Berlin herkommend, die Insel, deren Namen in dem altfriesischen Wort "Silendi" wurzelt, was Seeland, Land in der See, bedeutet. "Die Dünenwelt der Nordfriesischen Inseln sah mich westöstlich an", schreibt er, "als ich im August 1945 auf Sylt mit dem Fahrrad die Straße von Kampen nach List fuhr. Das war die eigentliche Inspiration und Aufforderung für mich, in Nordfriesland seßhaft zu werden."



Zunächst wohnt er in Kampen, im Gästehaus des Verlegers Suhrkamp am Watt. In allem, was in seinen Gesichtskreis tritt, sieht er immer auch Sprachbezüge. Ein geographischer Name wird zum inneren Ort, an dem Bedeutungen zusammenkommen. Kampen – das mag mit jenem alten niederdeutschen Lehnwort "kamp" aus dem lateinischen "campus" zusammenhängen, was soviel wie "eingehegtes Stück Feld" heißt. Vom Suhrkamp-Haus kann er nach List hinüberblicken. List – ein althochdeutsches Wort, dessen weitem Bedeutungsfeld Sprotte gleich nachgeht: Es reicht von Weisheit, Absicht über List bis zu Wissenschaft und Kunst. Also waren zwischen Kampen und List von Anfang an unmittelbar symbolische Felder ausgemacht, die einer konzentrischen Existenz, wie Sprotte sie vor sich sah, entsprachen. "Ich dachte an chinesische Farbholzschnitte, wie sie uns erstmalig in unserem Jahrhundert bekannt geworden sind.

Nun ist es eine längst beobachtete Erfahrung, daß wir Formen der Anschauung in das hineinbringen, was wir erblicken. Sprotte nennt dies "schauendes Bilden", das im erfahrenden Sehen immer schon mit am Werk ist. Das Nordfriesische hat er west-

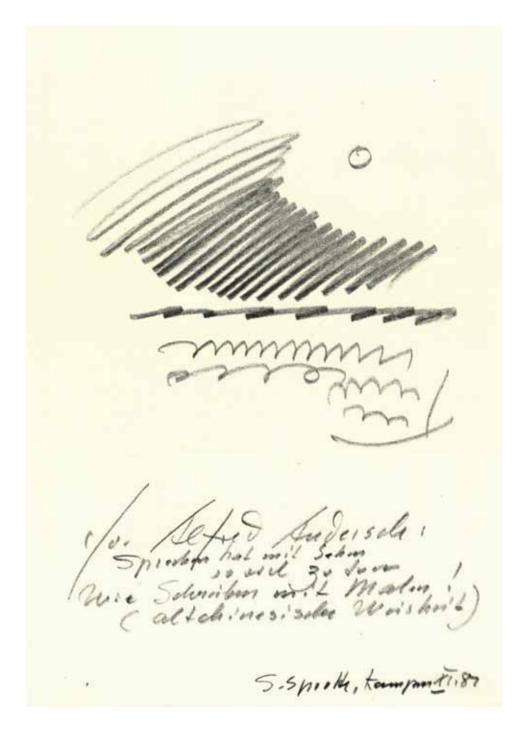
Einsames Gehöft hinter dem Deich Aquarell 1926



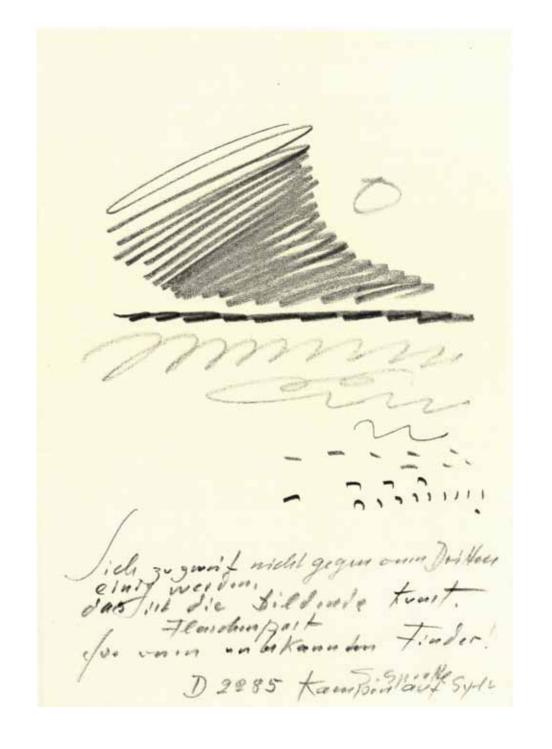
Mein erstes Atelier auf Sylt bei Peter Suhrkamp Tusche 1945/47

östlich angeschaut und zugleich erfahren, daß die unberührte Natur nicht unberührbar ist für das Andere, von uns Kommende. Wir prägen der Natur unsere inneren Schriften und Zeichen auf und sehen in ihr dann wieder, was in uns als offene oder latente Anschauung vorlag.

Für Alfred Andersch schrieb Sprotte im November 1981 eine alte chinesische Weisheit auf eine Zeichnung, die seine Elementarthemen: Wolken, Wasser, Watt, enthielt: "Sprechen hat mit Sehen soviel zu tun wie Schreiben mit Malen." Diese Weisheit erfüllt sich bei Sprotte zweifach: Sie beschreibt seine bildnerische Verfahrensweise und seine praktische Philosophie. In eben jenem Monat November ist an ein und demselben Tag eine Folge von Zeichnungen entstanden, die er mit "Schraffierungen – Anrufungen" betitelt hat. Es sind gezeichnete Notizen mit Hinweisen, die Einsichten, Überzeugungen, Reflexionen und Weisheiten festhalten. Ein schreibendes Zeichnen, ein zeichnendes Schreiben, das zu Schrift-Zeichen des Gesehenen wird, es für uns ins Bild holt, wo es dann als wirkende Anschauung im Bilde bleibt und wir mit ihm, solange wir uns auf es einlassen. Und was wird gesehen, angeschaut und im



für Alfred Andersch: Sprechen hat mit Sehen so viel zu tun wie Schreiben mit Malen (altchines. Weisheit) Bleistift 1981 Flaschenpost für einen unbekannten Finder: sich zu zweit nicht gegen einen Dritten einig werden, das ist die bildende Kunst Bleistift



Sehen und Anschauen ins Bild geholt? Wolken, Mond oder Sonne, Wasser, Schlick, einzelne Gräser, ein Boot, nie ein Mensch. Wie denn überhaupt seit den Bildnissen, die in einer Frührenaissance-Technik gemalt sind, kaum je Menschen, weder als Gesichter noch als Figuren, in Sprottes Bildern erscheinen.

Der Mensch ist indessen nicht abwesend in seiner Kunst. Er ist im Maler am Werk, und dies im Hin-Blick auf die Natur, schauend und horchend im bildnerischen Prozeß. Und diese Hinblicke sind es, die den Anrufen folgen, die von der Natur ausgehen und eingehen ins Bild. Beide richten sich in der Folge als "Anrufungen" an den Betrachtenden. Der Titel "Anrufungen", den Sprotte jener Zeichenserie gab, hat thematischen Charakter. Der Maler schafft Erwiederungen der Natur, aus einem Auge in Auge mit ihr, face en face, wie Sprotte gerne sagt. Dieses Auge-in-Auge hat durchaus ein magisches Moment. Es ist also kein zufälliges Reden, wenn Sprotte von "Anrufungen" und "Hieroglyphen" bei Ebbe im Watt spricht. Seine Malerei hat einen weiten Anteil heller Magie: doch, statt gebannt und therapiert wird hier angerufen und empfangen. Watt, Wasser, Wolken werden nicht zu psychischen Projektionen, sie sind Empfangsfelder der Natura naturans.

"Was ich erkenne im Zeichnen? Ich rufe etwas in Erscheinung", lautet eine jener Bemerkungen auf den November-Zeichnungen; eine andere: "Wer sich von Erscheinungen ansprechen läßt, vermag Erscheinungen anzusprechen." Das Evokatorische verleiht seiner Kunst das schnell Aufleuchtende, die fließende Intuition, die aus seinen Bildern in Erscheinung tritt und uns trifft.

Sprotte malt und zeichnet korrekturenlos. Seine Kunst kann korrekturenlos sein, weil sie immer unmittelbarer Schrift-Zug seiner Hand ist: "heruntergeschrieben" sind die Bilder und Zeichnungen, was nichts Flüchtiges meint, im Gegenteil, den gespannten, konzentrierten Augenblick, in den das ganze erfahrene Können einfließt. Das korrekturenlose Malen, das kein Übermalen kennt, mag jene irritieren, die nach anderen, schwerflüssigeren Methoden arbeiten. So wird aus den fünfziger Jahren berichtet, wo Sprotte bereits auf die Jugend eine breite Wirkung ausübte, der Maler Willy Baumeister habe seine Schüler vor den gefährlichen "Sprottismen" gewarnt. Er meinte damit das korrekturenlose, kontinuierliche Malen auf die leere Fläche. Er selbst folgte einem andern Konzept, wonach Korrekturen des Gemalten unmittelbar



Land und See befühlen einander Aquarell 1981

im Malen anzubringen sind. Wo sich ein Neubeginnen aufdrängte, empfahl er, das Gemalte mit weißer Lasur zu überziehen, so daß das bereits Vorliegende nur mehr schemenhaft durchschien und ein neues Anfangen erlaubte. "Nach meinen Erfahrungen", sagt Sprotte, "ist der Neuanfang bereits etwas Verändertes und folglich kein Anfang mehr. Man ist nämlich inzwischen ein anderer geworden." Es sind dies zwei gegensätzliche Verfahrensweisen. Im Grunde aber handelt es sich um zwei verschiedene Auffassungen der Zeit als einer Kategorie des Malens.

Sprottes Bilder und Zeichnungen sind Signaturen der Gegenwart, sein Malen setzt Handlungen des "face en face". Das Nicht-Vorhergesehene tritt von Augenblick zu Augenblick in seine Bilder, und mit ihm das Unvermutete, dem er sich freigibt. Nicht

umsonst empfindet er eine Affinität zu William Turner, für den das *improvisum*, das Unversehene, Unmittelbare entscheidend war. Er fand, Natur lasse sich nur improvisieren. "Improvisationen" wäre oft eine zutreffende Überschrift für Sprottes Bilder, das Wort nun freilich als musikalische Form verstanden. Dort kreist ja das Unvorhergesehene, Unvermutete allemal um das bestimmte Thema. Hier aber wird, was nicht vorhersehbar war, sehbar im Akt des Malens und sichtbar für den Betrachter im Bild.

Sprotte pflegt auf die Frage, wie er denn eine Woge male, zu antworten: Eine Woge könne man nicht abmalen und auch nicht aus dem Gedächtnis malen. Ja, wie denn? "Man musß sich selbst wie die Woge bewegen, dann wird es eine Woge." In solchem Verhalten und Erfahren schlägt fernöstliches Denken durch: nach den Chinesen muß einer sein, was er malt, anders kann er es nicht malen. Man könnte auch den Kleistschen Ausdruck vom "lauten Denken", durch das die Gedanken erst entstehen, auf Sprottes Malverfahren übertragen und sagen: Eine Woge wird es im "lauten" Malen ihrer selbst. Solche und ähnliche Erkenntnisse beruhen auf dem jahrelangen malerischen Experimentum (Erfahrung). Die entscheidenden Momente dieses Experimentums fallen in die Lebenszeit des Malers auf der Insel Sylt. "Natur und Kunst sind hier dichter beieinander als anderswo", notiert er. Kunst und Natur, sich unmittelbar einander nähernd – das wäre eine Art Formel, die man über seine Malerei setzen könnte, vor allem auch über manches aus dem schöpferisch so reichen Jahre 1983, wo Themen sich konzentrieren, wo Neues aufbricht, etwa in den Tuschzeichnungen "Kreuzesformen in der Natur".

Ein Bild aber erscheint wie die Initiale für die Themenseiten der Sprotte'schen Malerei auf Sylt: "Land und See befühlen einander", ein Aquarell auf Bütten aus dem Jahre 1981. Zwei chromatische Gegensätze, Spuren des Lands, Spuren der See erleben eine Koinzidenz, die, gestützt durch die aufsteigende Bewegung, über sich hinausweist. Das Einatmen und Ausatmen der See und des Landes, ihr Rhythmus selbst wird in den Farbstrichen sichtbar. Man hört und sieht nicht, und die Sphäre der Befühlung liegt im ausgesparten Weißen. Kein Zweifel, es ist die nordfriesische Inselwelt, die solche Koinzidenzen und wohl auch die atmende, atmosphärische Chromatik hervorruft, die Sprottes Bilder so unverwechselbar macht.

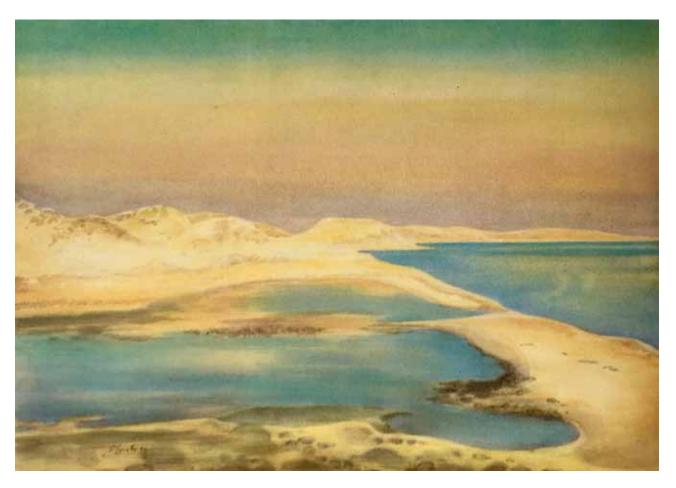
Natur wird bei ihm zur Energie des gesellschaftlichen Widerstands und Kunst zum meditativen Exil der Natur. Er malt nicht Soziogramme der Badeinsel, was auch ein Thema wäre, sondern Visionen und Herausforderungen des scheinbaren Abseits, das indessen eine elementare Grundquelle des Überlebens ist. Er öffnet einer europäischen Öffentlichkeit, die ihn immer mehr wahrnimmt, die Augen für eine Zeichensprache der Natur, deren Alphabet man in der Verdinglichung des Lebens zerbrochen hat. Sein malerischer Prozeß, der einem genuinen Imperativ des Unbedingten und Unbeirrten folgt, ist im Grunde immer Engagement, unausgesprochen oder ausgesprochen wie in jener Aktion zur Rettung der Nordsee. Mit Algen- und See-Bildern kämpft Sprotte für die ökologische Rettung seines Meeres. Die "Hieroglyphen" des Strandes, die angeschwemmten Zeichen jagen ihm einen Schrecken ein, den touristisches Bewußtsein gerne besänftigt wissen möchte.

Sprotte, ein Maler auf Sylt, das bedeutet im weiteren, daß hier einer bildende Kunst zeichnend und malend ausübt, also dem Instrumentar der Farben und der Formen gehorcht, der "peinture" ganz unbedingt, in einer Zeit, wo die Avantgarde dergleichen längst über Bord geworfen hat. Bei Sprotte geht es tatsächlich um reine Malerei, nicht um "objets" und "environnements", nicht um Mimikry an eine "avant-garde", die längst in die Museen eingezogen und dort zur gängigen Konvention moderner bildender Kunst geworden ist. Es geht auch nicht um Kunst als einer Form von Ideologie. Es geht um die malerische Vision in einem tradierten und noch immer neuen Sinn: Sprotte malt Algen und nicht ihre Geometrie. Algen sind ihm Boten der Gefährdung und der Imaginationen, die wir aus gemalten Zeichen und Bedeutungen gewinnen können: für einen Planeten, der doch noch überleben wird.

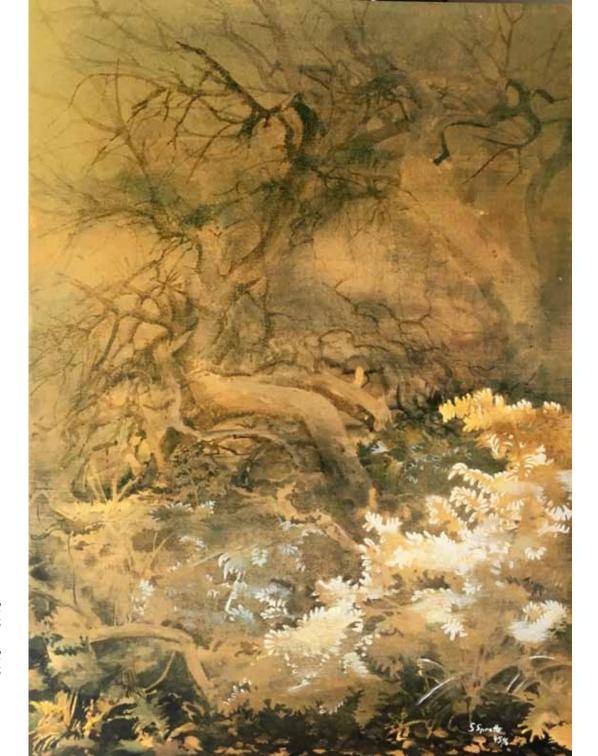
In der deutschen Nachkriegsmalerei, die Malweisen und Stile der Avantgarde aus den zwanziger Jahren aufgearbeitet, repetiert und da und dort auch eingeholt hat, wirkt Sprotte originär und durchaus nicht auf Sylt und die norddeutsche Alluision eingehegt. Seine zeichnerischen Reisetagebücher vermerken Jahr für Jahr eine Reihe von Landschaften, Städten, Inseln. 1981 und 1982 waren es Bornstedt, Stralsund, Rostock, Sardinien, Tuinis-Kairouan, Rom. Das Nord-Südliche wie das West-Östliche bestimmen die Sphäre seiner Malerei, ihre Themen, Motive, Techniken, Verfahren. Seine Erscheinung mutet in vielem wie eine Mutation an, das ist das Originäre an ihm: Er vereinigt scheinbar Gegensätzliches, er hebt Dialektiken auf, etwa diejenige des Abstrakten und des Gegenständlichen, des Linearen, Graphischen und des

Malerischen. Sein Pinselstrich gleicht den schreibenden Zügen der östlichen Malerei. Aber das Organische wird, selbst auf den letzten Stufen der Konzentration, nie dem Anorganisch-Abstrakten geopfert. Seine peinture erfüllt sich in den gegebenen Bereichen des Farbchromas, der Formen und des Materials. Im Grunde ist er mehr avant-garde, und ist es dem genaueren Wortsinn nach, in der Wiedergeburt der Malerei, die er mit Bildern leistet, die dank ihren originären Impulsen und Formen den Zeittendenzen widerstehen.

Herbert Meier, Zürich

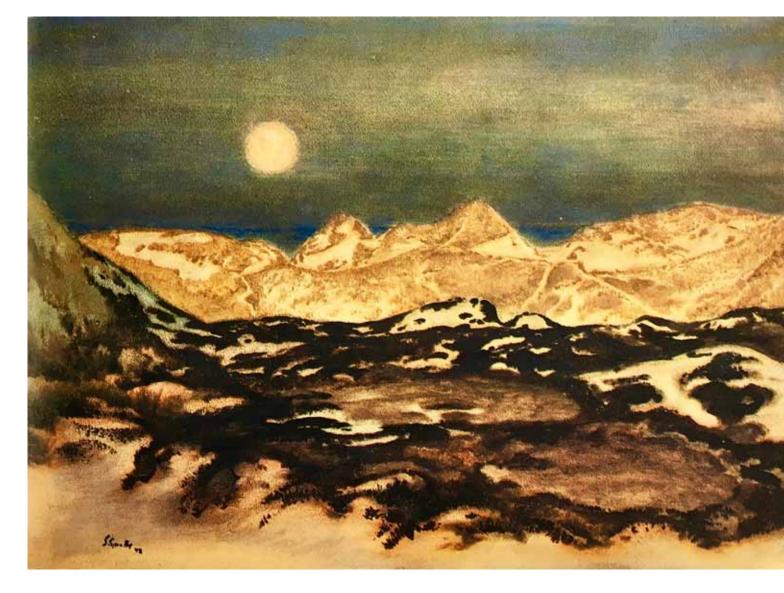


Sandinsel Aquarell 1946 Novembernebel Aquarell 1945/46



Perintiles son & Ayın val Northing Will and Supralend, sten Vilved in Withen was Him to Nothing and Notice all din tingle, sind Solspjangs un hillangere, Son S. tout soidel orlander Join Fridoning 14/+ Join Fredericales in Sun Ly in Ly . Ithe town , all to him , when ,

Mond über den Dünen Öl 1948





Gruß für Hans Hartung Öl 1963

Roter Mond Öl 1963



### SPROTTE – A PAINTER ON SYLT

It is a fact that painters have always discovered particular landscapes – places where they could work and where their art could acquire atmosphere, subject matter and a relationship to nature – only to find that shortly afterwards the tourists have caught up with them. Sylt ist an example. An area originally known only to a few was gradually overrun by crowds of visitors. Suddenly such places become highly fashionable and landscapes turn into social symbols. Thus Sylt became the so called island of artists and a nudists' paradise. The image of a landscape degenerated into a bourgeois cliché. In the nineteenth century "art" and "nudity" had always possessed the notoriety of forbidden fruit, a tradition which has survived to the present day just as if such taboos were still intact. And obviously they are - yet at the same society and its museums have wrapped "art" in ritual and naked breasts have become commodities traded in magazines and newspapers. The crude routines of the music hall can be found today on every newspaper stand. Art and everyday life have drawn close together; in our museums everyday objects are exhibited as alienated cult symbols, random collections of odds and ends. Decades ago an artist who chose to live on an island might have been seen as an individual opting for creative solitude; that would now be an illusion. The tourist industry has penetrated even the remotest spots. Everywhere in Europe nature is polluted and under threat. Paradise can no langer be found. Anyone today who makes "Sylt" his studio, is choosing contradiction and making a stand. No one can any longer pretend that nature is still intact. The painter, however, has the ability to transpose her energies, warnings and messages into images. Sprotte would mantain that in and through such images nature can retain her impact as *natura naturans* – nature creating nature via the process of shaping and painting. Siegward Sprotte was one of the first painters to settle on Sylt after the Second World War. In the summer of 1945 he left Berlin and arrived on the island whose name comes from the old Frisian word "Silendi", meaning sea-land or land-in-thesea. "As I cycled from Kampen to List in August 1945", he writes, "the dunes of the North Frisian Island struck me as having something of both the East and the West about them. It was this discovery that actually anspired and challenged me to settle in Noth Frisland." Initially, he lived as a guest in the publisher Suhrkamp's house in Kampen, close to the tidal mudflats. He saw linguistic references in everything that



Haus in Kampen Serigraphie 1966

caught his eye. A geographical name became an inner space in which meanings came together. "Kampen", for example, may be related to the old Low German loan-word "kamp", derived from the Latin "campus" which means an enclosed field. From Suhrkamp's house he could see over to List. List: an Old High German word whose extensive semantic field, stretching from wisdom und purpose via cunning to science and art, Sprotte immediately began to explore. Thus from the very beginning a network of directly related symbols was established between Kampen and List which corresponded to the concentric nature of life Sprotte saw before him. "I thought of those coloured Chinese woodcuts which we first discovered in this century."

It has long been a fact of empirical observation that the way we perceive things colours what we see. Sprotte calls this "creative perception" – a factor constantly at work when we look at things. He looked at the phenomena of North-Frisland and learnt simultaneously that untouched nature is not inviolable aganst the alien influence we bring to bear on her. We imprint our inner signs and symbols upon nature and then recognise in her perceptions – acknowledged or merely latent – which al-

ready existed in ourselves. In November 1981 Sprotte gave a drawing containing his elemental themes of cloud, water and mudflat to Alfred Andersch and inscribed it with an old Chinese saying: "Speaking and seeing are as interconnected as writing and painting." This wise saying matches Sprotte's practice in two ways: it describes his creative method and his practical philosophy. On that same day in November he made a sequence of drawings which he entitled "Cross-hatchings – Invocations". These are allusive sketches which record insights, convictions, reflexions and wise sayings. They reveal a writing akin to art and an art akin to writing which transform what the painter has seen into graphic symbols, capturing it in images which exert their influence upon us as long as we engage with the work. What does this painter intuitively see and in the process capture in his pictures? Clouds, moon or sun, water, silt, individual blades of grass, a boat, never a human being. Indeed, since the early Renaissance style of his first paintings, people have rarely appeared in Sprotte's work either as faces or as figures. Yet man is not absent from his art. He can be found in the painter at work as he connects with nature, looking and listening in the process of creating his images. And these visual connections represent reactions of the invocations which emanate from nature and become part of the picture itself. Man and nature thus present themselves to the viewer in the form of such "invocations". The title "Invocations", which Sprotte gave to this series of drawings, is an thematic one.

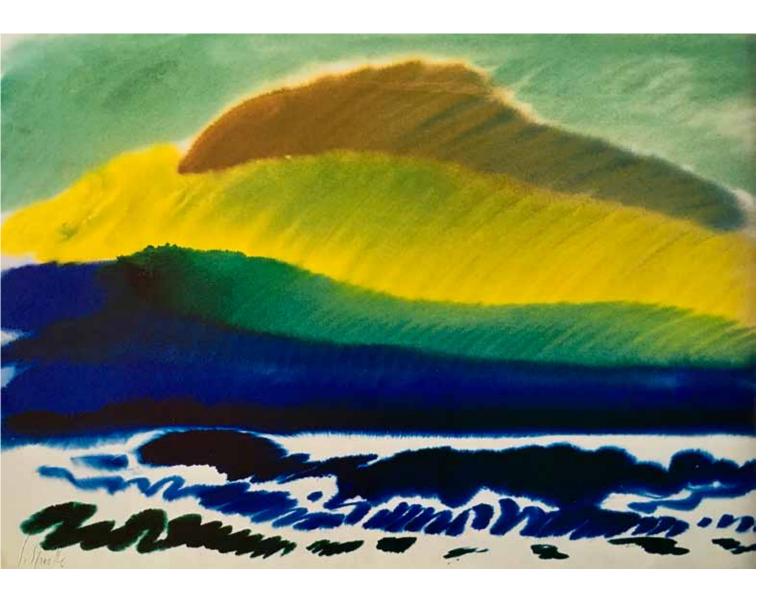
The painter creates responses to nature "face to face", as Sprotte likes to put ist. This directness possesses a positively magical element. Consequently it is no accident when Sprotte speaks of "invocations" and "hieroglyphs" at ebb-tide on the mudflats. His painting is deeply characterised by this clear magical quality which, however, instead of being channelled into a harmless kind of therapy conjures up images and provokes an immediate response. Mudflat, water, clouds do not become projections of mental states but mark the dimensions of receptivity set up by *natura naturans*. "What do I see when I draw? I summon things into visible existence", runs a note on the November drawings. Another one reads: "He who lets phenomena communicate with him, will be able to communicate with phenomena." This invocatory element gives Sprotte's art its momentary flashes of clarity, the fluid intuition which emerges from his pictures and affects us directly.

Sprotte paints and draws without revision. This is possible because his art is always the immediate product of the hand which draws. The painting and drawings are





Englisches Skizzenbuch Ölpastell I und II 1981



Gesang des Meeres Aquarell 1969

"written down", as it were. Such a method does not imply anything hasty or ephemeral; on the contrary, it captures the intense, concentrated moment into which the artist pours his entire skill and experience. Spontaneous creation with no corrective overpainting may irritate those who work with other more ponderous methods. The story is told, for example, of how in the 1950s when Sprotte was already exercising great influence on young artists, the painter Willy Baumeister warned his pupils against the dangers of "Sprottisms". What he meant was the method of painting empty surfaces with one sustained movement with no pause for revision. Baumeister had a different concept of painting in which the artist corrected his painting as he went along. When a new start became unavoidable, he recommended his pupils to cover the painting with a white glaze so that the outline of the original drawing appeared beneath it, thus allowing the painter to begin again. "In my experience", says Sprotte, "a new beginning is already something which has undergone change and is therefore no longer a true beginning. For you yourself have become a different person in the process." These are two antithetical methods. Basically, however, it is a question of two different conceptions of time as a factor in painting. Sprotte's paintings and drawings bear the stamp of the present, his work pinpoints actions observed "face en face". In successive moments unforeseen elements enter into his pictures and give them an atmosphere of surprise which he allows to dominate his work. With good reason he feels an affinity with William Turner for whom the *improvisum*, the unexpected an the immediate, was a decisive factor. He discovered that nature could only be improvised. "Improvisations" would be an accurate title for many of Sprotte's pictures if the word is understood in its musical sense where the unforseen and unexpected represent extemporisations on a precise theme. For Sprotte the unforseeable is rendered visible in the act of painting itself and for the viewer in the finished picture. Whenever he is asked how he paints a wave, Sprotte replies: "You cannot copy a wave, nor paint it from memory." How is it done, then? "You have to move like a wave yourself, then the painting will become a wave." The influence of Far Eastern thought can be detected in such an empirical attitude: according to the Chinese one must be what one paints otherwise one cannot paint it. One could even apply Kleist's notion of "thinking aloud", the process by which thoughts first come into being, to Sprotte's painting method and declare that a wave is transposed into art by the motion of "painting aloud". Such and similar insights are the products of years

of artistic experiment. The decisive moments of the experimentation occurred during

the time Sprotte spent on Sylt. "Nature and art are closer together here than anywhere else", runs a note of his. The direct convergence of art and nature: such a phrase could be used to describe his painting, especially much of the work from the richly creative year 1983 where his themes appear in concentrated form and something quite new emerges, as for example in the Indian ink sketches, "Cross-shapes in Nature". One picture, however, seems to sum up the thematic content of Sprotte's work on Sylt: "Land and Sea Caress Each Other", a watercolour on hand-made paper, which is dated 1981. Two chromatic antitheses, vestiges of land and sea, are brought together and, supported by an arching movement, point beyond themselves. The breathing of the sea and land, their very rhythm, are made visible in the way the colour has been applied. One can hear and see the elements coming together; they caress each other but do not touch - the caress is merely suggested by the white spaces left between them. Clearly it is the world of the North Frisian islands that has produced such correspondences as well the living, atmospheric colur relationship which make Sprotte's pictures unmistacable. Nature gives Sprotte the energy to withstand social pressures and enables his art to become a kind of oasis where nature can meditate on herself. Sprotte does not use his art for social comment on the island bathing resort – that would be another possible theme – but creates visions of apparently isolated areas and the challenges they pose. For these have become a basic source of man's survival. To a European public increasingly familiar with his work he reveals nature's language of signs, an alphabet which has been obliterated by the reification of everyday life. Sprotte's art, resolute and true to itself, remains fundamentally committed, whether it is unspoken or outspoken, as in case of the Campaign to Save the North Sea. His pictures of sea and seaweed were part of his battle to preserve the ecological balance of the North Sea. The "hieroglyphs" of the beach, the flotsam and jetsam, arouse in him a horror that the average tourist would prefer to ignore.

To describe Sprotte as a painter on Sylt is to indicate a man working on the island who is single-mindedly pursuing the techniques of colour and form, of "peinture", at a time when the avant-garde has long since thrown such concepts overboard. Indeed, for Sprotte it is a question of painting, pure and simple, not of "objets" or "environments" – nor of imitating an "avant-garde" which has long since moved into the museums and turned itself into a well-established convention of modern art. Nor is it a question of art as a form of ideology. It is a matter of an artistic vision in a traditional and yet continually new sense. Sprotte paints seaweed and not its geometry. For him

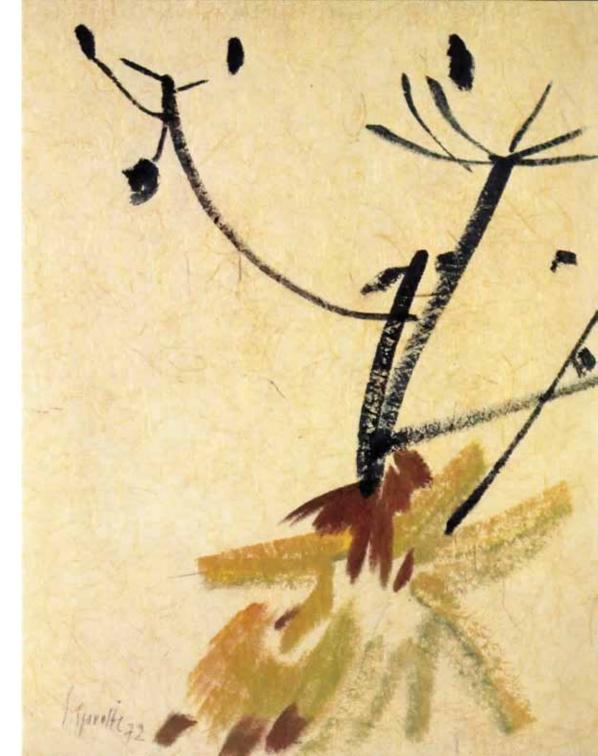
seaweed both conveys the imminent dangers we face and evokes imaginative feeling which we can share via medium of painted signs and meanings – for the sake of a planet which will survive. In the history of post-war German painting, which has seen artists reappraise, repeat and in some cases merely catch up with the techniques and styles of the avant-garde artists of the Twenties, Sprotte strikes an original note and one that certainly cannot be reduced to the dimensions of Sylt and North Germany. The sketchbooks he kept on his journeys record year after year a variety of landscapes, towns and islands. In 1981 and 1982 he was in Bornstedt, Stralsund, Rostock, Sardinia, Tunisia-Kairovan and Rome. The North-South axis as well as the East-West define the scope of his painting, its themes, motifs and techniques. Much of his work comes across like a mutation – and therein lies his originality: he unites the apparently antithetica, resolves contradictions, for example, those between abstract and figurative painting and those inherent in the concepts of line, design and paint. His brushwork is similiar to the graphic techniques of Eastern painting. But even in its most concentrated state, the organic is never sacrificed to the inorganic and abstract. His painting reaches its fullest expression within the confines of the colours, forms and materials he finds in nature. Sprotte has revitalised painting with pictures which thanks to their unique inspiration and formal originality have sucessfully resisted the trends of contemporary fashion. In doing so, Sprotte has proved that he is fundamentally an avant-garde artist in the truest sense of that term.

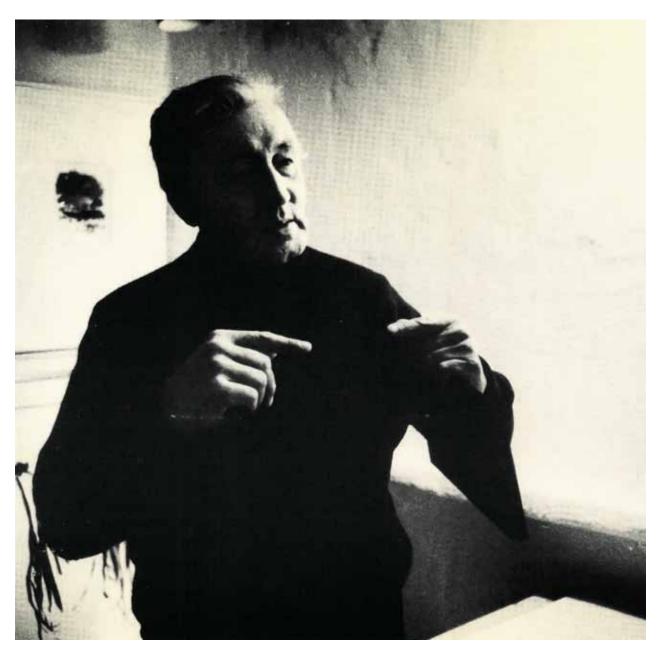
Herbert Meier, Zürich (translated by Michael Butler, Birmingham)



Rotes Kliff, Aquarell 1975

für Armin den Augenzeugen beim Malen Heracleum gigantis Aquarell 2917





# Im Aquarell habe ich ...

Im Aquarell habe ich nie Lehrer gehabt. Als ich zehn Jahre alt war, malte meine Mutter vor meinen Augen naß in naß die violette Blüte einer Clematis auf das weiße Papier meines Zeichenblocks. Da wurde nicht vorgezeichnet, nicht nach- oder abgezeichnet, nicht konturiert. Nicht aus der Erinnerung wurde gemalt, nicht aus der Vorstellung. Es war ein Malen aus der gegenwärtigen Anschauung – ohne Korrektur. Ich sah, wie scheinbare Zufälligkeiten, die sich beim Hantieren mit der fließend feuchten Farbe ergeben, mit einbezogen wurden in eine farbige Gestaltung. Das Zugleich von Lockerheit der Pinselführung und gestalterischer Disziplin faszinierte mich. Wenn ich mich daran erinnere, so ist mir, als sah ich zum ersten Mal in meinem Leben einem spielenden Gelingen zu, das ernsthaft und spielend etwas in Erscheinung ruft.

Wurzelnde Pflanzen spüren, ob sie erschaut oder nur beobachtet werden. 1975 beim Malen von Wildtulpen im Todesjahr meiner Mutter im Bornstedter Garten war mir, als wollte mein erster Lehrmeister mich ermutigen: Was du werden siehst, vermagst du werden zu lassen!

Eine streng geschlossene Tulpenknospe, die noch Tage zu ihrer Entfaltung benötigt, bricht überraschend vor deinen Augen auf, wenn du nicht ihr grünes Bild betrachtest, sondern der Augenzeuge ihres errötenden Erblühens bist.

Angeregt durch die Experimente in der Maltechnikklasse Kurt Wehltes auf der Berliner Akademie, vor allem aber in der Anwendung meiner eigenen Studien in Florenz, Arezzo und Mailand, malte ich Portraits in der Technik des cinque cento. Erst nach zwanzig Jahre langem Bildnis-Malen und Zeichnen wurde mir bewußt, daß die bildende Beziehung eines face en face ursprünglich über Bilder keine Umwege macht. Unsere christliche und sozialistische Tradition ist am Bilde ausgerichtet, wir benutzen unsere Sprache zumeist als Bildinterpretationssprache, wir stellen darum das schriftliche Wort über das mündliche Wort.

Wenn hier und dort am Rande unserer Zivilisation noch Reste wirksam sind wie in Nordfriesland, der mündlichen Sprache mehr zu vertrauen als der schriftlichen, so

Foto: P. Kruse, München

heißt das, das gesichtige Engagement dem bildlichen Engagement beim Sprechen vorziehen.

Als ich erkannte, daß der Malprozeß des Portraitierens – des Bildnismalens – den Portraitierten 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. Ich weiß, daß Freunde meiner Kunst bis heute nicht verstehen, warum ich ehrenvolle Portraitaufträge ablehne. Ich tue das nicht aus Desinteresse am Menschen, vielmehr aus Engagement, und – wie ich in dieser kleinen Skizze meiner künstlerischen Entwicklung nicht verschweigen darf – aus bildender Verantwortung. In den Ateliergesprächen in Kampen kommen dafür Möglichkeiten zur Sprache, die sich uns eröffnen, wenn wir einander gesichtig begegnen.

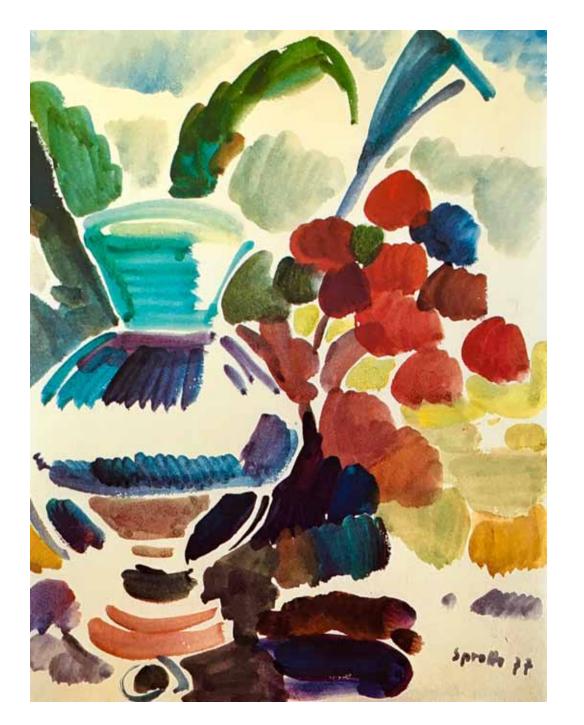
Philippe d'Arschot schrieb das Vorwort zu meiner Mappe "Abschied vom Bilde" (Brüssel 1970), darin steht der Satz: Abschied vom Bilde begrüßt das Gesicht. Wie wir dem Bild zuliebe Gesicht zu opfern uns nicht schämen, scheuen wir nun die Umkehrung nicht: der Gesichtswerdung zuliebe unterlassen wir das Abbildmachen.

Entscheidendes verdanke ich dem Geigenspiel. Beim Spielen Händelscher Sonaten wurde ich mit dem Variationsschritt bekannt, der stetig fortschreitenden Verwandlung und Gangart, die nicht in Gegensatzreaktionen verfällt, weil sie niemals auf der Stelle tritt, weil sie frei von Wiederholungen ist. Der Schüler ahnte kaum, wozu er da erzogen wurde. Das stetige Üben schenkte Erholung mitten im Tun.

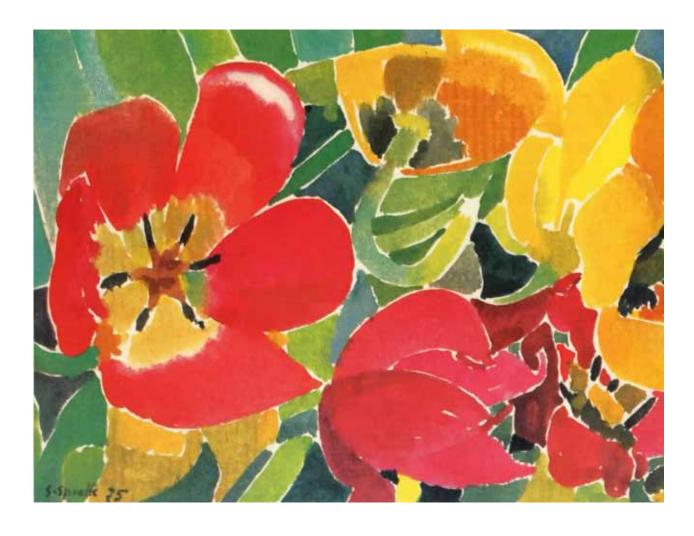
Du lernst die Art, die Kunst, dich zu bewegen, frei von den Ermüdungen des Gleichschritts.

Das Erlebnis ist die Folgerichtigkeit, die fortwirkt, die sich auswirkt. Übst du insgeheim die Kunst einer Unermüdlichkeit, die – sich selber variierend – sich unerschöpflich am Leben zu erhalten vermag?

Georg Friedrich Händel vertonte eine der ungewöhnlichsten Aussagen der deutschen Sprache, die in unseren Tagen mehr und mehr Beachtung findet: "Meine Seele hört im Sehen, wie den Schöpfer zu erhöhen …" Meine Seele spricht im Sehen. Lassen wir zwischen Sehen und Sagen keine Zeit vergehen, so schenken und gewähren



Grüne Lampe Aquarell 1977



Wildtulpen Potsdam-Bornstedt-Sanssouci Aquaell 1975



Wildtulpen Aquarell 1975

wir einander beim Sprechen Einsehen – unsere Sprache wird nicht Beschreibung von Gesehenem und Ungesehenem, sie verfällt keinen Interpretationsgelüsten, keinen Bilddeutungsprozessen. Kurzum: Kunst und Sprache verfallen dabei keiner Arbeitsteilung, Bilden und Sprechen, Sehen und Sagen verlieren sich nicht aus den Augen.

Der Hamburger Altphilologe Bruno Snell hat darauf hingewiesen, daß Homer 30 Verben für "sehen" gebrauchte, was in späteren Zeiten verloren ging, wo nur noch drei Verben für "sehen" im Griechischen bekannt waren.

Und wir? Verwechseln wir Zuschauen mit Schauen? Fernsehen mit Sehen? Nachdenken mit Erkennen? Versäumen wir, in das Sehen zu sehen?

Mein erster Lehrer im Ölmalen war Heinrich Basedow d. Ä. in Potsdam, Schüler von Bracht und Schönleber, beide haben in Nordfriesland gemalt. Mit 17 Jahren wurde ich Schüler von Karl Hagemeister, er studierte in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei dem Goetheschüler Friedrich Preller, Akademie Weimar, zur gleichen Zeit studierte dort ein nordfriesischer Maler, Hans Peter Feddersen. Hagemeister erarbeitete im Sinne William Turners in seinen Wogenbildern eine Malweise, in der sich Östliches und Westliches nicht widersprechen.

Als Schüler von Emil Orlik kam ich 1931/32 an der Berliner Akademie wiederum mit einem Maler zusammen, dem die Begegnung der europäischen Malerei mit der fernöstlichen ein Anliegen war. Der in Prag geborene Orlik führte, befreundet mit japanischen Malern, die Technik des japanischen Farbholzschnitts in Europa ein.

Mit der Erziehung bei Hagemeister und Orlik hatte ich ein Fundament, einen Abstand zur Kunst der dreissiger und vierziger Jahre in Deutschland.

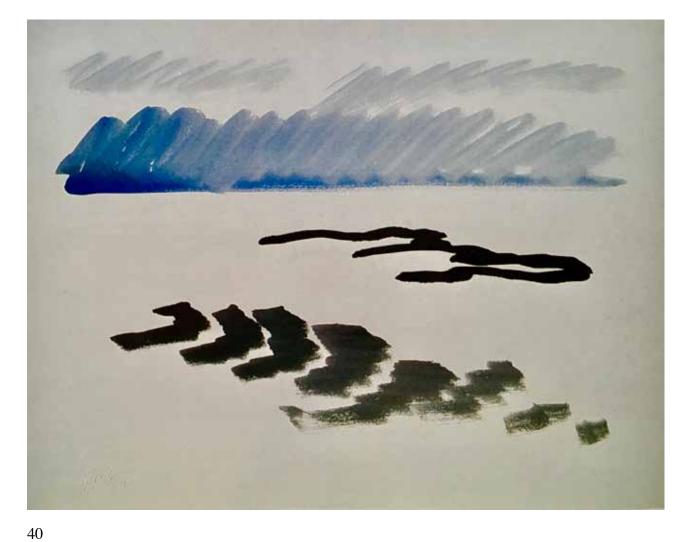
Mit Hermann Kasack hatte ich während des Krieges "Über das Chinesische in der Kunst" (Suhrkamp) gearbeitet. Fünfundzwanzigjährig kam ich von einem Studium Piero della Francesca's aus der Toscana. Oskar Loerke, ein Freund von Orlik, betrachtete meine Studien. In Piero della Francesca sah er den Urahnen einer Kunst, in der Orient und Okzident einander nicht widersprechen. Lorke bestärkte mich, abseits zeitgenössischer Kunst und des deutschen Expressionismus, meinem Weg weiter zu folgen. Mit dieser Haltung nahm ich ebenso in späteren Jahrzehnten in Kauf, im Wechsel der Ismen immer von neuem abseits zu stehen.

Das Folgern in Ähnlichkeit zeitigt keine Nachholbedürfnisse, keine Verneinungen dessen, was du gestern und vorgestern getan. Die Entwicklung verläuft hierbei

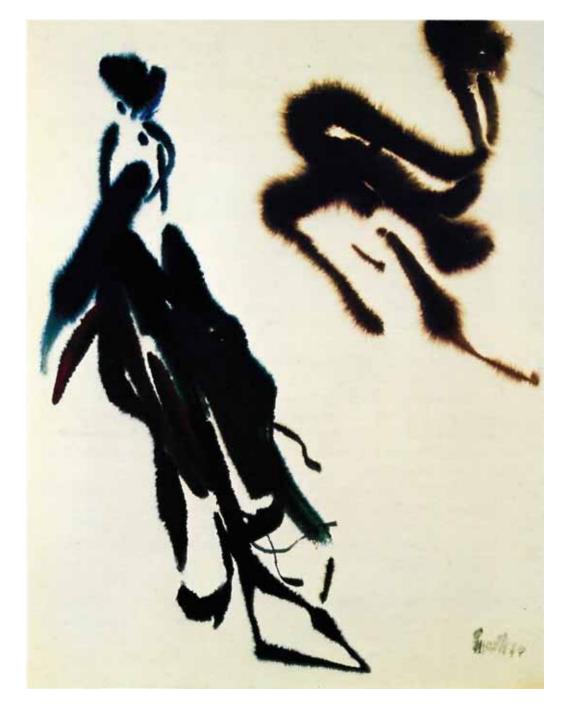


Rote Wolke Serigraphie 1970

EbbeAquarell 1973



Algennotstand in Ost- und Nordsee Aquarell 1974



durchaus nicht geradlinig, eher schlängelt sie sich wie ein Fluß mit zahlreichen Kurven und Windungen. Zuweilen läuft dein Weg in der viel begangenen Landschaft der Kunst eine Strecke einem anderen parallel oder durchkreuzt andere Zielsetzungen und Pfade.

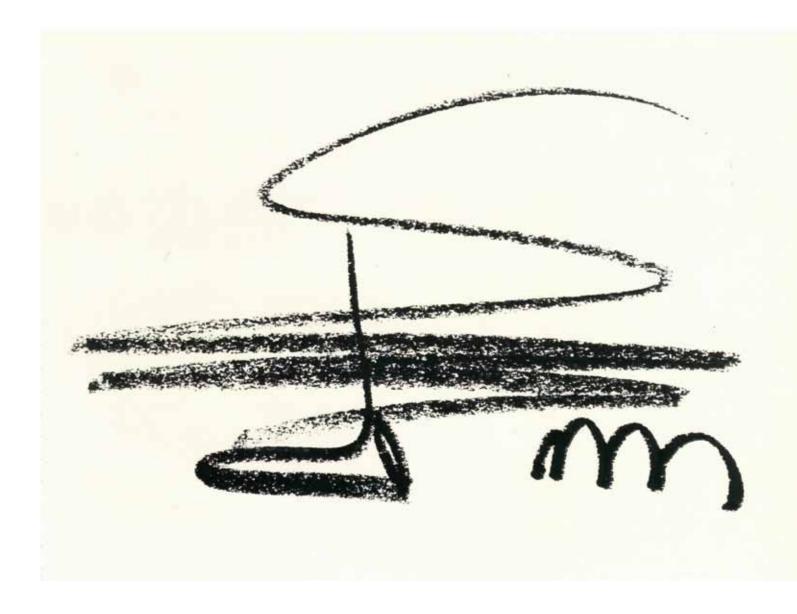
Aber was suchte ich? Die Fahrt zu einem Ziel? Jean Gebser erbat sich 1959 für seine Buchreihe "Die Welt in neuer Sicht" den Titel meines in Wyk und Kampen entstandenen Aquarellzyklus "Fahrt am Ziel". Übersetzungen jedoch machten aus der "Fahrt am Ziel" eine "Fahrt zu einem Ziel". — Wir sind aus Tradition gewohnt, das Ziel in eine Zukunft zu vertagen. Wir versäumen die Gegenwart, gestalten sie nicht zur Gegenwärtigkeit. Unserem Sein mangelt das Dasein.

Als ich 1945 nach Kampen kam, hing bei Clara Tiedemann im Haus Kliffende über dem Kamin eine Originalzeichnung von Leonardo da Vinci. Ferdinand Avenarius hatte in Kampen gelebt, der Kunsthistoriker Fritz Wichert war Bürgermeister. "Wir gründen die erste deutsch-chinesische Gesellschaft nach dem Kriege", sagte der Architekt Li. Das Autorenhaus von Suhrkamp am Watt wurde für die ersten Jahre Atelier und Wohnung, mit unverstelltem Blick nach Osten.

Hans Hartung erzählte mir, daß er einen Bunker in den Dünen als Atelier benutzte. Orlik hatte in der Wuldeschlucht gezeichnet. Kandinsky hatte in Wenningstedt gearbeitet, wo der Buddhist Paul Dahlke einen Tempel baute, er veranstaltete Meditationsgänge bis zum Ellenbogen. Die Wolkenbildungen, die atmosphärischen Formen des Himmels, kommen nicht von ungefähr. Du nimmst sie nicht ebenso arglos wie achtlos als blauen Dunst. Was heißt schon Meditation? Die Welt schaut gesichtig dich an, sie erwiedert deinen Blick.

Jawlensky hatte in den zwanziger Jahren in der Alten Dorfstraße auf dem Grundstück in Kampen gewohnt, auf dem ich mir 1978 ein neues Atelierhaus baute. Beim Malen seiner Meditationsbilder sprach er im Geiste mit einem Menschen, sein Bilden wurde nicht mit Sprachverlust erkauft. Er malte Gesichte wie Landschaften. Malst du Landschaften wie Gesichte?

Die erste größere Ausstellung meiner in Nordfriesland gemalten Bilder und meiner Arbeiten aus den dreißiger Jahren veranstaltete der Kunstkring Rotterdam zur Wiedereröffnung der Deutsch-Niederländischen Kulturgesellschaft 1955. Es war die erste Kollektivausstellung eines deutschen Malers nach dem Krieg in Holland.



Gesicht einer Landschaft Serigraphie 1972



Farbige Woge Aquarell 1977

Auf Bornholm hatte ich 1934/37 in der Nachbarschaft von Herbert von Garvens neben meiner altmeisterlichen Malweise mit dem Malen ohne Korrektur vor der Natur begonnen, was ich 1945 in Nordfriesland fortsetzte. Dabei kam mir zustatten, daß mich Georg Tappert, als ich 17 Jahre alt war, aufgefordert hatte, "zehn Jahre lang mit spitzem Bleistift Nr. 3 zu zeichnen". "Sie können nicht dort anfangen, wo ein Meister aufgehört hat!" Zum anderen war es ein Tappert-Schüler, Walter Bamberger, später Kunsterzieher in Niebüll, dem ich verdanke, daß er mich als Schüler am Potsdamer Gymnasium auf das bewußte mosaikhafte Nuancieren mit Aquarellfarben hinwies. Chromatische Veränderungen! Die Kunst der kleinen Schritte!

Ein in diesem Sinne gemaltes Bild wurde jedoch auf der Akademie-Ausstellung 1933 abgelehnt: "Gegensätzlich mußt du malen – mit Rot, Grün, Gelb und Blau, nicht aber blau in blau", gab mir ein älterer Student als Mitglied der Jury seinen gutgemeinten Rat.

"Peinture" – die Kunst eines farbigen Folgerns – Vielfalt, geboren aus den Variationen der Einthemigkeit, die ungespalten ist in Licht und Finsternis.

Das Urphänomen heißt Farbigkeit, nicht Licht! Der Begriff Licht ist etwas Abgeleitetes, nicht Primäres. Wer in seinen Vorstellungen von "Licht" und "Lichtgeschwindigkeit" ausgeht, orientiert sich in seinem Denken an einer Sekundäre.

Farbiges Sehen ist ein Sehen, das ungespalten ist in hell und dunkel.

Darum kam mir das Zeichnenlernen mit hartem Bleistift mehr als entsagungsvoll vor. Linie als Farbverlust. Jahre brauchte ich, um mich da hineinzufinden, aber mit der Zeit sahen die Bäume anders aus, nachdem ich Akt und Portrait gezeichnet hatte. Mein Strich bekam nach und nach Struktur.

Wenn ich nach zwanzigjähriger Arbeit in Nordfriesland fortfuhr, Stenogramme zu malen nicht auf Kosten der Farbigkeit, Kalligraphien, die keiner Hell-Dunkel-Reduktion verfallen, reizte mich die organische Vereinfachung aus der Anschauung. Ich suche farbige Strukturen nicht nur mit dem malenden und zeichnenden Blick, fühle mich ebenso zu einer bildhauerischen Sehweise hingezogen, wie sie Julio Gonzalez und Gustav Seitz in ihren sparsamen Zeichnungen erarbeiteten. Maßgebend ist der Rhythmus, du schreibst malend. "Zum Teufel, das Zeichnen ist schön" (Seitz, auf Amrum zeichnend). Die Kunst im Zeichnen besteht darin, daß man sich nichts abguckt. Zeichnen heißt, sich keine Zeichen geben lassen. Zeichnen heißt selber zeichnen.



Hier wohnte Alexej Jawlensky Öl 1981

Die langen nordfriesischen Dämmerungen schenken uns atmosphärische und farbige Erlebnisse, doch die Gefahr ist, über dem allzu malerischen Blick die Struktur zu vernachlässigen, ja sogar einzubüßen.

Ich erinnere mich an unser Aktzeichnen bei Orlik. "Da habt Ihr wieder mal Fleisch ohne Knochen gezeichnet." Mit Rötel markierte er auf der Haut von Erna, dem Aktmodell, Rippenbögen, Schlüsselbeine, Schulterknochen, Rückgrat. "Meine Schüler vergessen über den wohlgefälligen Rundungen die Struktur, die Anatomie!"

Auf meinem Tisch stand lange Jahre ein Alinari-Druck, eine Landschaftszeichnung von Leonardo da Vinci. Das war die Zeichnung eines Malers, Zeichners, Bildhauers, Architekten.

Auch eine Landschaft hat ihr Rückgrat. Wie beim menschlichen Körper treten die Knochen an gewissen Stellen markant hervor. "Wenn der Mensch in sich Knochen, die Träger und das Gerüst des Fleisches, hat, so hat die Welt die Gesteine, die Stützen des Erdreiches" (da Vinci). Wer sich im Skelettzeichnen geübt, erkennt strukturelle Zusammenhänge, die das laienhafte Auge nicht wahrnimmt.

Manchmal läßt sich Struktur besser ertasten als erblicken. Kennen wir aber den knochigen Grundaufbau der menschlichen Figur, so können weder Fleisch noch Kleidung dem Blick die Statik verbergen.

Der Blick ist geschult. Er nimmt gewisse Andeutungen wichtiger als Augenfälligkeiten. Ein Maler, der nur ein Maler ist, ohne den Blick des Architekten und Bildhauers, verfällt gar zu leicht dem schönen Schein. Malt er Wolken, so sehen sie aus wie Mehlklöße, malt er Wasser, so sehen seine Wellen aus wie Sandberge, es fehlt ihm der anatomische Rhythmus, das Grundgefüge, die Struktur. Das ist seine Unerzogenheit, mit der er ihm Nachfolgende verführt.

Schüler, das ist bekannt, imitieren – so lange sie imitieren – die Fehler ihrer Vorbilder, steigern, übertreiben sie.

Wofür entscheidest du dich: Nachahmung oder Nachfolge? Wer sich zur Nachfolge entschließt und darüber hinaus für die Nachfolgenden seiner Kunst Verantwortung übernimmt – er muß von innen nach außen studieren.

Wie hilflos wird der Maler, wenn er die brandende See fixieren möchte. Dein Pinsel, deine Anschauung wird nervös und flattrig, weil man nun einmal eine Welle nicht festhalten kann.

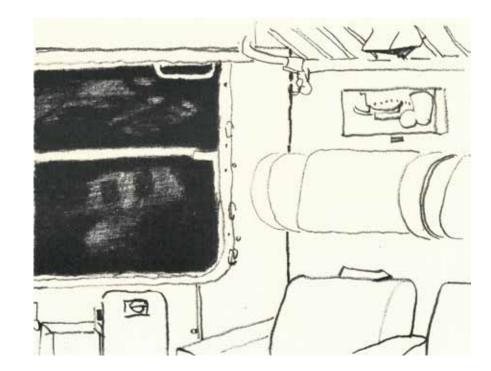
Hierbei versagen Gedächtnis und Beobachtung. Entscheidest du dich mit deiner Anschauung und deinem Erkennen nicht angesichts des Fließenden, so stehst du hilflos vor dem Phänomen sich überstürzender Bewegungen, die sich von Augenblick zu Augenblick schäumend verändern. Du kannst nicht rufen: Stopp! Halt still! Ich muß erst einmal über dich nachdenken! Die Gegenwart fließt. Möchtest du dir Zeit lassen, so laß die Hände davon, Wasserwogen malen zu wollen.

Welche Wellen die "große Woge" von Courbet im vorigen Jahrhundert im europäischen Kunstgeschehen schlug, davon spricht Cézannes Bemerkung, die Woge sei eine der "Entdeckungen des Jahrhunderts". Andererseits werden bis heute die Silberstiftzeichnungen und Studien von Wasserstrudeln da Vinci's in Europa und Amerika einseitig als "Sintflut-Zeichnungen" interpretiert, woran deutlich wird, daß wir nach wie vor unsere bildende Kunst mehr an feststehende Gegenstände anbinden möchten. Meinen wir, wo etwas in Fluß komme, bedeute das Überschwemmung, Untergang, Ende, keinen Anfang? "Die Kunst hat kein anderes Ende als den Anfang", sagt der Portugiese Francisco d'Ollanda in seinem Buch Da Pintura Antiga.

In seinen vorlorengegangenen Bekenntnissen zur Landschaftsmalerei betont Albrecht Dürer, auch eine Wolke, ein Baum oder ein Fels sei für ihn "voller Figur". Dürer überwand damals schon die willkürliche Unterscheidung in figurative und nonfigurative Betrachtungsweise, die in unserem Jahrhundert Kunstgeschichte gemacht hat.

Die irreführende Zwieteilung in Bildermachen und Bildersturm, die Geschichte machte, wird durch den bildenden Aufbruch der Landschaftskunst überwunden und aufgehoben in größere, umfassendere Zusammenhänge. Sogar die Zwieteilung in Theismus und Atheismus erscheint nun von gestern, spricht das neue Bewußtsein nicht an. Es geht auch nicht um Bewußtseinserweiterung. Es geht um einen Neuanfang im schöpferischen Prozeß.

Schon wächst die Landschaftskunst über sich selbst hinaus: wo Himmel und Erde im Bunde sind auf einem Bild, werden Zusammenhänge sichtbar, dialogische Erwiederungen, die der zwieteilenden Perspektive in figurative und nonfigurative Malerei unbekannt bleiben.



Ein Teil meines Lebens im Eisenbahnabteil – auf der Fahrt Mannheim-Westerland Graphit 1981

Ist doch auch unser gesellschaftliches Denken und Argumentieren ein figuratives, umrahmt von einer nonfigurativen Kulisse. Dem "Milieu", wie wir es nennen, fehlt der gestaltende Impuls. Abendländischer Zopf. Man stiehlt der Natur Gesicht. Man gestaltet noch nicht Landschaft in unserer Politik. Man meint, "Gesellschaft" sei das Umfassende. Wie figürlich gedacht! Was wir "ungegenständliche" Kunst genannt haben, ist das irreführendste Wort der Kunstgeschichte. In Künstlerkreisen in München, Marburg und Potsdam proklamierte ich Anfang der sechziger Jahre 'Abstraktion als Durchgang, nicht als Ziel!'

Hast du noch nicht bemerkt, das das sogenannte "ungegenständliche" Sehen sich an Pflanzenformen orientiert, die dem figurativen Sehen exotischer und fremdartiger vorkommen als ein Märchen aus Tausendundeiner Nacht?

Der erwachende Blick, der "Figur" nicht nur bei Menschen und Tieren erblickt, wird fähig, lebendige Strukturen zu erkennen im Sandschliff einer vom Wind geformten Düne oder bei Ebbe im Watt, im Anblick von Signaturen, die das auslaufende Wasser formt.

Ernst Ludwig Kirchner unterschied bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren die "organische Abstraktion" von der "anorganischen Abstraktion".

In Frankreich begann George Braque zu der Zeit, als meine ersten Bilder aus dem Norden bekannt wurden, im Sinne der "einfachen Landschaft" zu malen, stillebenhafte Elemente hinter sich lassend. Somit realisierte Braque in der großen Wende seiner letzten Jahre etwas, was er auch in seinen Aphorismen formulierte. Eine Seh- und Gestaltungsweise, vom Ganzen ausgehend, zu den Teilen gelangend: Landschaft – nicht als Summe von Teilen, ein Sehen – nicht als Summe von Perspektiven (Picasso).

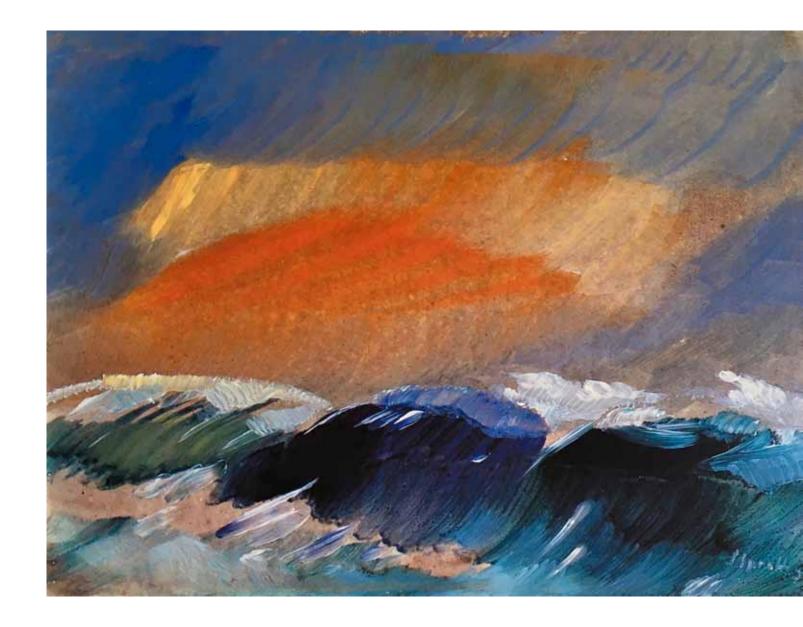
Wer da meint, unsere Welt sei nur in Ordnung, solange Himmel und Erde in unserer Vorstellung Gegensätze bleiben, ihm muß die Landschaftskunst als ein Verfall erscheinen. Landschaftsmaler erziehen sich, Himmel und Erde nicht zu vergegensätzlichen, sie entdecken 'das Eine in sich selbst Unterschiedliche' (Heraklit), sie variieren die Einthemigkeit, sie entfernen sich von einer zweithemigen Gestaltungsweise. Die Landschaftskunst hat uns das bewußt farbige Sehen geschenkt, das sich nicht mehr an Gegensätzen ausrichtet.

Das Gesicht unserer Welt blickt uns an mit den Augen unserer bildenden Kunst.

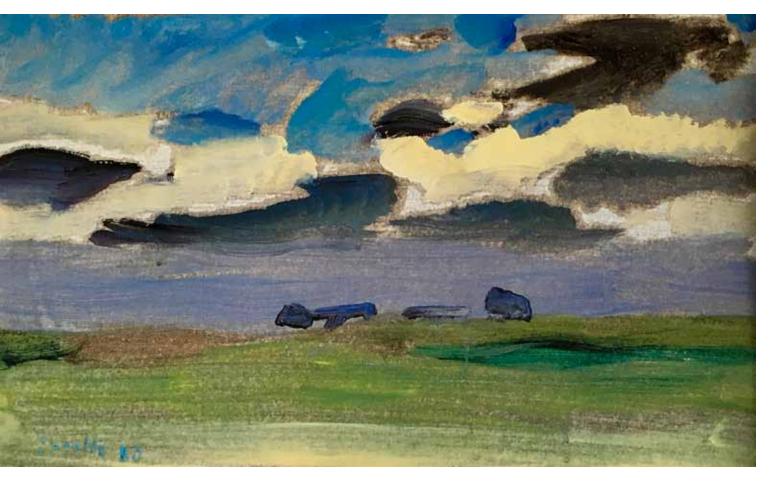
Du blickst deiner Landschaft in den Horizont. Du gehst von der Mitte aus. Westliches und Östliches, Nördliches und Südliches wirken im Bunde. Kunst ist Weltkunst, sie bildet an der Welt, in der wir leben. Kunst läßt sich nicht provinzialisieren. Teilst du die Kunst in Künste, teilst du in Welten die Welt.

Lausche auf die brandende See! Schaue auf die brandende See! Schaue lauschend! Übe die Kunst, alle Sinne auf einmal zu gebrauchen. Deine Kunst wird Sprache, wird Kunst, die nicht sprachlos macht. Die Erscheinung führt dein Rufen: du rufst in Erscheinung.

Nordfriesland? – Oder irgendwo auf der Welt? – Wo das Sehen an den Strand des Sagens brandet?



Hommage à William Turner, Öl 1978



### Morsum Öl 1980

## I have never had a teacher for watercolours ...

I have never had a teacher for watercolours. When I was ten years old I watched my mother paint the violet blossom of a clematis wet-into-wet on the white paper of my drawing pad. There was no preliminary sketch, nothing was copied or traced, nothing drawn in outline. Nothing was painted from memory or from imagination. It was painting in seeing awareness without correction.

I saw how apparently chance patterns which occurred when applying the flowing wet were incorporated into a coloured composition. I was fascinated by the combination of loose brushwork and disciplined design. Looking back, it seems that for the first time in my life I was watching something being easily accomplished, something being created both seriously and effortlessly.

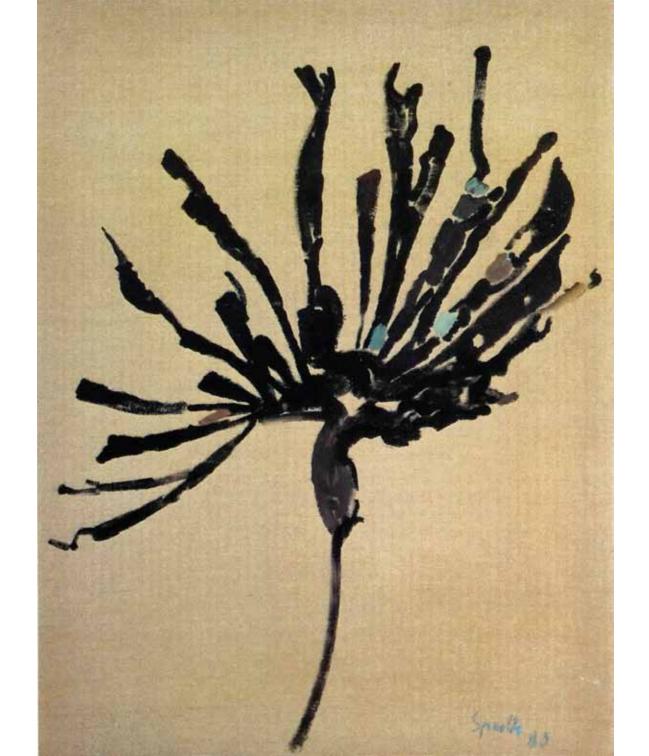
Rooted plants sense whether they are being actively seen or merely observed. When painting wild tulips in the garden in Bornstedt in 1975, the year of my mother's death, I felt my first teacher encouraging me: what you see emerging, you can let emerge yourself.

A tightly closed tulip bud, not ready to unfold for some days, will break open unexpectedly before your eyes if you are not content to observe its green impression but become an eyewitness of its red blossoming.

Stimulated by the experiments in Kurt Wehlte's class for painting techniques and in particular by applying them in my own studies in Florence, Arezzo and Milan, I painted portraits in cinquecento technique. Only after twenty years of portrait painting and drawing I realize that the education relationship of face-en-face initially makes no detours via picture. Our christian and socialist tradition is picture orientated; we use our language mostly as a language for the interpretation of pictures, and this is why we give preference to the written over the spoken word.

If here and there on the periphery of our civilization, as in North Frisia, there still remain those who put more trust in the spoken than in the written word, this means that in the language preference is given to facial over pictoral commitment.

At one point I realized that the painting process of portrayal – of painting a likeness – hypnotized the sitter, blocks his development so that nothing is left for him in the



course of the years but to become more and more like the picture made of him. I have since than – for sake of facial face-en-face – made no more pictures of people. I know that friends of my art still cannot understand why I turn down respectable commissions for portraits. I do not do this out of disinterest in human beings, but rather out of commitment and – as it would be wrong of me to deny in this little sketch of my artistic development – out of a sense of creative responsibility.

In the course of studio discussion in Kampen, possibilities for this approach are mentioned which arise when we meet face to face.

Philippe d'Arschot wrote the foreword to my portfolio "Abschied vom Bilde" (Adieux à l'Image, Brussels 1970); in it he points out: "Abschied vom Bilde begrüßt das Gesicht" (Farewell to the image, welcome to the face). Just as we are not ashamed to sacrifice the face in favour of the self-made image, we do not shrink from the reverse: In favour of facial development, we refrain from making an image.

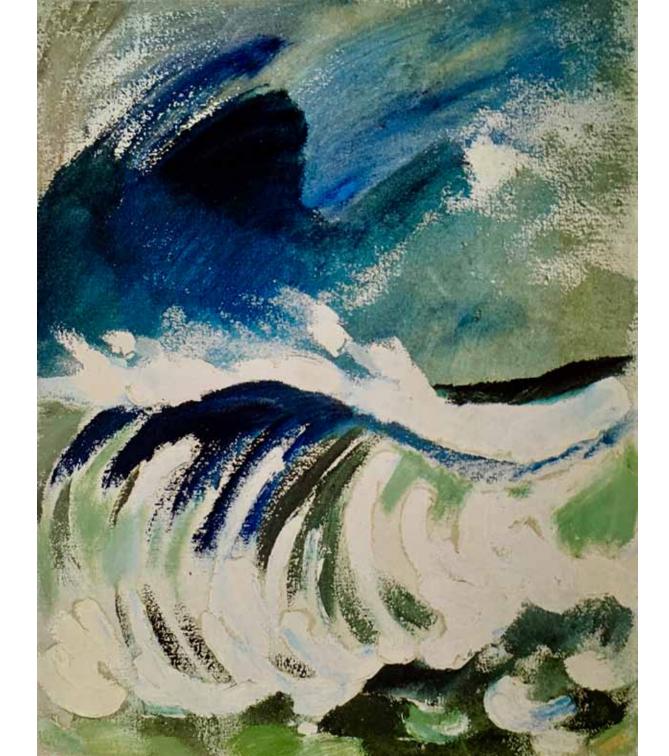
I am deeply indebted to violin playing for vital impulses. Playing Händel's sonatas made me familiar with the varied pace, the constant and progressive change and a pace which does not degenerate into counter-reactions because it never marks time, because it is free from repetitions. The pupil was probably unaware of the kind of discipline he was taught. Constant practice afforded him relaxation in the midst of action.

You learn the way, the art of moving free from the tedium of an even pace. You experience the logical consistency which continues to be effective, which has consequences. Do you secretly practise the art of an indefatigability which by variation can keep itself inexhaustibly alive?

Georg Friedrich Händel composed one of the most unusual affirmations in the German language and one which nowadays is receiving increasing attention: "My soul hears in seeing how to elevate the Creator ..." My soul speaks in seeing. If we allow no time to pass between seeing and saying, we give and grant each other understanding, then our language does not become a description of what we have seen or not seen, it does not fall victim to the mania for elucidation and the interpretation process of self-made images. In short, there is no division between art and language. Doing and realizing, seeing and saying do not lose sight of each other.

Bruno Snell, the Hamburg classical scholar, has pointd out that Homer used 30 verbs for "see". In later times these were lost and only three verbs for "see" were known in classical Greek.

Schwarze Alge in Lebensgröße Öl 1980



Flug des Adlers Öl 1981

Wer bein Jehrn var doment wild of in Mala genant, Wer bein Horais und Hiren lassen crobbalet Ten nome L man Musiker, Redner odn Schriftsteller, John und Tehenlassen widet workummet, Janson speschet mil som, was die augenblicklade I'de mittvilt was dorde Dog in Werden dann Billen und Spreden widel in separale tousk dividiat? Vormagel du lann in Frschedwing zu infen? Sout, was or augenblacklach in Fr-3 didning roft, In1 Suge blant, Der Sublick des Fridamenten beloudet them under als der Dickblick auf Fischienenesi Mas du Weiden Sidet wormagst du werden zu lassen, oline dass Is dalei gewordener beoballet. de engagionit diche in statu nascendi. Wer Jagen dage "bildeule tout" Kampon - Hamburg -

And we? Do we confuse watching with seeing? Television with vision? Reflection with realization? Are we failing to look into seeing?

My first teacher in oil painting was Heinrich Basedow the Elder in Potsdam, a pupil of Bracht and Schönleber, both of whom have painted in North Frisia. At the age of 17 I was a pupil of Karl Hagemeister's. He studied in the 1870s under Friedrich Preller, pupil of Goethe, at the Academy of Weimar. At the same time a North Frisian painter, Hans Peter Feddersen, was also studying there. The way of painting Hagemeister found was in succession to and a mutation of William Turner; in this art east and west are not contradictions.

In 1931/32, as a pupil of Emil Orlik's at the Berlin Academy, I again came into contact with a painter whose interest lay in the encounter between European and Far Eastern painting. Orlik, born in Prague, had Japanese painters as friends, and introduced into Europe the technique of Japanese colour woodcut.

The education I got from Hagemeister and Orlik gave me a basis and put into perspective German art of the thirties and forties.

During the War I had worked with Hermann Kasack "On the Chinese element in Art" (Suhrkamp). At the age of 25 I returned from a study of Piero della Francesca in Tuscany. The poet Oskar Loerke, a friend of Orlik's, looked at my studies. In Piero della Francesca he saw the primogenitor of an art in which Orient and Occident did not contradict each other. Loerke encouraged me in my intension to proceed on my way at a distance from contemporary art and German Expressionism. In later decades this attitude also meant keeping a stance apart from the continual change of isms.

Coming to similar conclusions does not result in overcompensation, not in negations of what you did yesterday and the day before yesterday. Here the development proceeds in anything but a straight line, but rather meanders like a river with countless bends and twists. Sometimes your way in the much trodden landscapes of art runs parallel with another or crosses other objectives and paths.

But what was I looking for? The voyage to a destination? In 1959 Jean Gebser requested the title of my watercolour cycle painted in Wyk and Kampen, "Voyage at Destination", for his book series "World in new Sight". However, translations changed the "Voyage *at* Destination" into "Voyage *to* a Destination". Traditionally we are used to deferring the destination to a future. We neglect the present, do not shape it to actuality. Our being lacks existence.

Ateliergespräche von Qumran bis Kampen Öl 1980





Quallen I Sandmalerei Öl 1980

When I came to Kampen in 1945, an original drawing by Leonardo da Vinci hung above the fireplace in Clara Tiedemann's Haus Kliffende. Ferdinand Avenarius had lived in Kampen. Fritz Wichert, the art historian, was burgomaster. "We are founding the first post-war German-Chinese Society", said the architect Li. Suhrkamp's author's house on the tidal flats was for the first years studio and flat, with a genuine view to the east.

Hans Hartung told me that he used a bunker in the dunes as a studio. Orlik had done his drawing in the "Wuldeschlucht" gorge. In the 1920s Kandinsky had worked in Wenningstedt, where the Buddhist Paul Dahlke built a temple and organized medi-



Quallen II Sandmalerei Öl 1980

tative walks as far as Ellenbogen. The cloud formation, the atmospheric shapes of the sky are not a matter of pure chance; you do not accept them heedlessly and unsuspectingly as fleeting impressions. What is meditation then? The world looks into your face, the world responds to your look.

In the 20s Jawlensky had lived in the Alte Dorfstrasse on the property in Kampen on which I built a new studio in 1978. When painting his meditation pictures, he was conducting an imaginary conversation; his painting was not paid for with the loss of language. He painted faces as he would landscapes. Do you paint landscapes as you would faces?

In 1955 on the occasion of the reopening of the German-Netherlands Cultural Society, the Rotterdam Art Circle staged the first major exhibition of the pictures I painted in Noth Frisia and of my works of the thirties. It was the first exhibition of a German painter in Holland after the War.

In 1934/37 on Bornholm, close to where Herbert von Garvens lived, I had started, in addition to my "old masters" style, to paint in face of nature without correction; this I continued in North Frisia. And I profited from Georg Tappert's advice, offered when I was 17, "to draw for ten years with a sharp No. 3 pencil. You cannot begin where a master has finished." Furthermore, it was a Tappert pupil, Walter Bamberger, later an art master in Niebüll, that I have to thank for drawing my attention when I was a boy at the Potsdam grammar school to the technique of deliberate mosaic-like nuances with watercolours. Chromatic changes! The art of taking short steps.

A picture painted in this spirit was, however, rejected at the Academy exhibition in 1933. "You must paint antithetically with red, green, yellow and blue, but not blue in blue", was the well-meant advice given to me by an older student member of the jury.

"Peinture", the art of deduction in colour – diversitiy born out of the variations of the monothematic, which is not divided into light and darkness.

The archaic phenomenon is colourfulness, not light. "Light" is a derived rather than a primary term. Whoever works with concepts proceeding from "light" and the "speed of light" is conceptually directed towards a secondary notion. The visualization of colour is a vision undivided into light and dark. This is why learning to draw with a hard pencil struck me a being more than mere self-denial. Line as loss of colour. It took me years to come to terms with it, but in time the trees looked different after I had drawn nudes and portraits. My line gradually acquired structure.

When after twenty years of work I continued in North Frisia to paint stenographs not at the expense of colourfulness, calligraphies not victims of any light-dark reduction, I was fascinated by organic simplification as a result of contemplation. I look for coloured structures not only with a painter's and a draughtsman's eye, I feel equally drawn to the sculptor's method of viewing, as used by Julio Gonzales and Gustav Seitz in their scant drawings. Rhythm is decisive, painting is writing. "Hell, drawing is marvellous"

(Seitz drawing on Amrum). The art in drawing consists in not looking at signs. Drawing means not giving in to signs. Drawing means being the initiator of drawing. The long northern twilights give uns experiences of atmosphere and colour, but there is a danger that this all too picturesque view results in neglecting or even sacrificing structure.

I remember our nude drawing at Orlik's. "See, you've drawn flesh without bones again." He would chalk in red on Erna the model's skin, ribs, collarbones, shoulder blades and backbone. "The delightful curves make my pupils forget the structure, the anatomy!"

An Alinari print stood for years on my desk, a landscape drawing by Leonardo da Vinci. That was the drawing of a painter, draughtsman, sculptor and architect.

A landscape also has its backbone. As in the human body, the bones stand out prominently in certain places. "Just as man has his bones inside him, the girders and framework of flesh, so the world has rocks, the girders of the earth" (Leonardo da Vinci). Anyone who practises drawing skeletons can recognize structural connections which often escape the layman's eye.

Sometimes it is easier to feel structure than to see ist. But if we know the bone structure of the human figure, neither flesh nor clothes can hide the statics from our eyes. The eye is schooled. It now attaches more importance to certain indications than to eyecatching features. A painter who is only a painter, without an architect's and a sculptor's eye, is all too easily bewitched by beautiful appearances. If he paints clouds, they look like lumps of dough; if he paints water, his waves look like sandhills; he lacks anatomical rhythm, basic framework, stucture. It is this lack of schooling on his part that leads astray his successors.

Pupil, as we know, imitate the mistakes of their paragons, and as long as they imitate them, they aggravate and exaggerate these mistakes. What are you going to opt for: imitation or succession? Those who settle for succession and furthermore take over the responsibility for the followers of their art must move from the inside to the outside in their studies.

How helpless is the peinter when he wants to record the surging sea. Your brush, your eye begins to get nervous and flustered because you simply cannot capture a wave. Here memory and powers of observation falter. Unless you make a visual decision,



Blaue Bucht, Tinte 1983

an identification in the face of the flow, you will stand helplessly before the phenomenon of a rapid succession of movements, which in a mass of foam change from instant to instant. You cannot cry out: Stop! Keep still! I must have time to think about you! The present is flowing. If you want time, then give up any idea of painting water waves.

The stir caused by Courbet's "La Vague" in European art circles in the last century is evident in Cézanne's comment that the wave "was one of the discoveries of the century". On the other hand Leonardo da Vinci's silver point drawings and studies of eddies have up to the present day been unilaterally interpreted in Europe and America as drawings of the "Flood". This provides clear evidence that we, as before, still prefer our decorative art to be tied down to fixed objects. Do we think that when something is in a state of flux, this means flood, destruction, end and no beginning? "Art has no end other than the beginning", says the modern Portuguese artist, Francisco d'Ollanda, in his book, Da Pintura Antiga.

In his lost affirmations of landscape painting, Albrecht Dürer stressed that a wave, a tree or a rock was for him a complete figure. At that time Dürer has already passed beyond the stage of arbitrary differentiation between a figurative and non-figurative manner of viewing which has made art history in our century.

This misleading historical division into creative pictures and iconoclasm is being transcended and resolved and seen in a wider, more universal context by the creative emergence of landscape art. Even the division into theism and atheism now seems out of date and does not appeal to the new conciousness. Nor are we concerned with an expansion of consciousness but a new beginning in the creative process.

Landscape art has surpassed itself. Where sky and earth are in allegiance in one picture, correlations are visible, responses in dialogue form which remain closed to the perspective which divides painting into the figurative and non-figurative.

But our social thinking and argumentation is also figurative within a non-figurative context. The "milieu", as we call it, lacks the creative impulse. Antiquated westernism. One steals nature's face. One does not yet create landscape in our politics. One believes that "society" is all embracing. Typical figurative thinking! What we have called "non-representational art" is the most misleading term in art history. At the



Schattenspiele I und II (Riesenschilf), Pinselzeichnungen 1981



beginning of the 1960s, I proclaimed in art circles in Munich, Marburg and Potsdam: "Abstraction as thoroughfare not as destination!"

Haven't you noticed that so calles non-representational vision is related to plant forms which appear to figurative seeing as more exotic and strange than a tale from Arabian Nights?

The awakened glance, which detects "figure" not only in men and animals, is capable of recognizing living structures in the aeolian erosion of a dune formed by the wind or by the ebb tide in the tidal flats, at the sight of signatures shaped by the receding water.

Ernst Ludwig Kirchner in the 1920s and 1930s was already making a distinction between "organic abstraction" and "inorganic abstraction".

At the time when my first pictures from the north were becoming known, Georges Braque in France began to paint the "simple landscape", omitting all elements of still-life. Thus Braque, in this great change in the last years of his life, realized something which he also expressed in his aphorisms: a manner of seeing and creation proceeding from the whole and reaching the parts; landscape not as a sum of the parts, a vision – not as the sum of perspectives (Picasso).

Whoever believes the world to be in a state of order as long as we conceive of sky and earth as opposites will see landscape art as a degeneration. Landscape painters teach themselves not to antithesize earth and sky; they discover "the one differing in itself" (Heraclites), they vary the monothematic and distance themselves from a duothematic style of composition. Landscape art has given us a conciously coloured vision which is no longer geared to contrasts. The world faces the eyes of our depictive art.

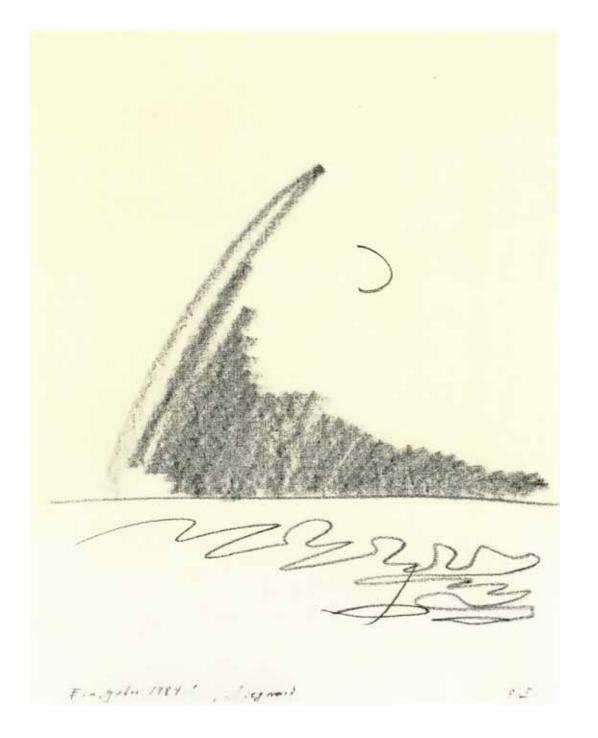
You look to the horizon of your landscape. You proceed from the centre. West and east, north and south work in alliance. Art ist universal, it is created in emulation of the world in which we live; art cannot be provincialized. if you divide art into arts, you divide the world into worlds.

Listen to the sea breaking! Look at the sea breaking! Look while listening. Practise the art of using all your senses at once. Your art will become speech. Will be art which does not render you speechless. Appearing guides your appeal: you evoke living phenomena.

North-Frisia? – Or anywhere in the world? – Where seeing breaks on the shore of saying?

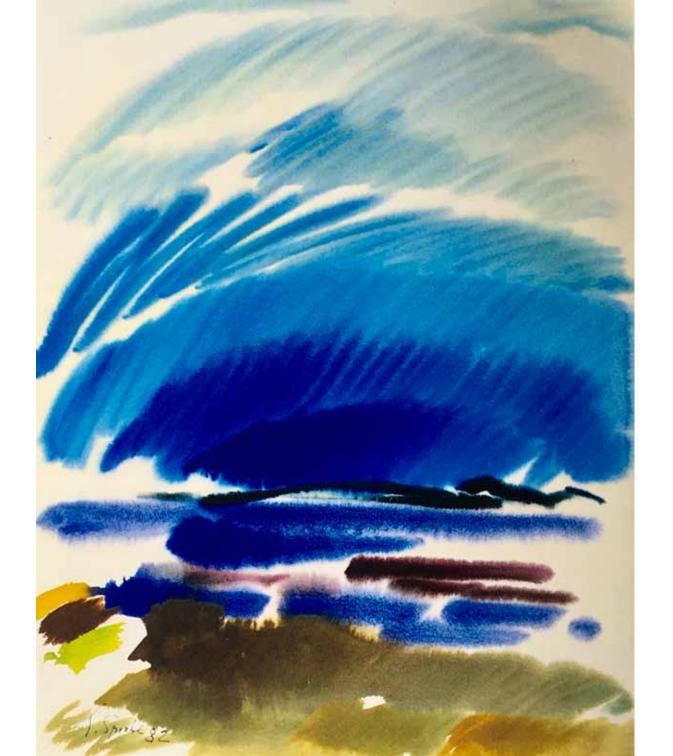
Hallig chin. Tusche 1983





S. Speeks Knowpen and Syll & yourness 1884

Graphitzeichnungen aus einem Strich 1984



## ATELIERGESPRÄCHE 1929-1984

Das Anliegen der Ateliergespräche.

Einsam ist der Bildende unter den Gebildeten: das Hervorbringen ist seine Welt; nicht das Hervorgebrachthaben. Wer nachdenklich Bilder interpretiert, er will nichts hören von dem Erkennen angesichts eines bildenden Tuns. Bildinterpreten halten sich die Ohren zu, wenn Bildende von ihrer eigentlichen Aufgabe sprechen, in einer nachdenklich gestimmten und verstimmten Gesellschaft die originale Bewußtwerdung eines bildenden Erkennens dennoch am Leben zu erhalten.

Gebildeten und ungebildeten Menschen scheint sogar die Kunst des bildenden Erkennens eine Scharlatanerie zu sein.

Bevor ich lesen und schreiben lernte, sah ich wie jeder Analphabet die Welt farbig beim Sprechen. Durch das Schwarz-Weiß-Sehen beim Lesen- und Schreiben-Lernen bekam ich einen so großen Farbhunger, daß ich im Alter von zehn Jahren explodierte und plötzlich anfing, farbige Bilder zu malen. Bilder aber sind stumm. Ich suchte das farbige Sprechen.

"Die Atmosphäre Ihres Elternhauses in Bornstedt am Rande Sanssoucis fördert Sie in Ihrer künstlerischen Entwicklung mehr, als Sie das als junger Mensch beurteilen können. Das schlesische Erbe Ihres Vaters (Sprottau) mischt sich mit dem brandenburgischen Erbe Ihrer Mutter in Ihren Bildern. Aus Schlesien kam nach Potsdam Ihr Großvater (Ernst Wilhelm Sprotte 1854–1898), in der Orangerie betreute der Kunstgärtner die immergrünen Gewächse in Sanssouci."

Basedow d. Ä. zu Sprotte Potsdamer Kunstverein 1929

Mein Wahlfach im Abitur ist Kunst und Religion. Mein Religionslehrer legt mir eine Lithographie von Steinhausen "Der verlorene Sohn" zur Interpretation vor. Ich bringe nichts anderes zustande als ein paar Redensarten. Mein Philosophielehrer Eduard Hartmann guckt mich grinsend dabei an. Nichts geht mir mehr gegen den Strich als Bildbeschreibung und Bildkommentar!

Realgymnasium Potsdam 1931

für Gillis Grafström Aquarell 1982 "Ihren Brief aus Hagen auf Rügen habe ich erhalten und ersehe daraus, daß Sie mit der dortigen Natur einig sind. Die Beeren des Sanddorn werden jetzt orange leuchten am Strand von Lohme.

Sie müssen da weiterarbeiten, wo ich aufgehört habe. Erst einmal studieren Sie auf Rügen, dann gehen Sie nach Bornholm, dann nach Norwegen!"

Brief nach Hagen auf Rügen 1931 Karl Hagemeister

"Meine Zeichnung in Ihrem Geburtsjahr 1913 sagt Ihnen, wie aus dem Ganzen die Teile entstehen. Das Leben des Kosmos ist das Ende der Malerei!"

Werkstattgespräche Hagemeister mit Sprotte Werder/Havel 1931/32

"Von meinen Schülern suche ich diejenigen am meisten zu fördern, die aus der unmittelbaren Anschauung arbeiten. Mir persönlich wäre der Weg, Maler zu werden, fast versperrt worden, weil ich bei Aufnahmeprüfungen für die Akademie München einen Akt nicht aus dem Gedächtnis zeichnen konnte."

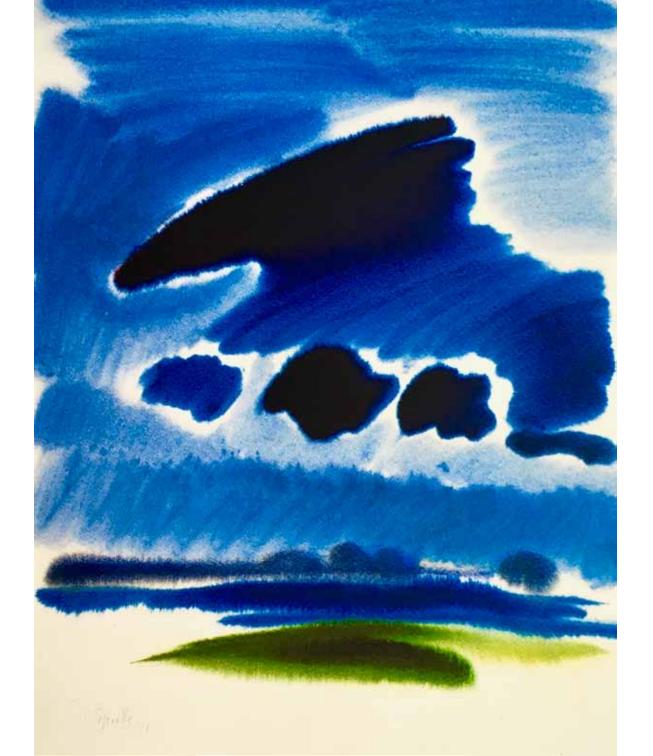
"Ich stelle ein kahles Bäumchen meinen Schülern aufs Podest, auf dem uns sonst eine Rotblondine Akt steht. Die Idee brachte ich aus Japan mit, revolutionär für die westliche Tradition der figurativen Malerei. An den Seufzern meiner Schüler höre ich, daß es schwerer ist, einen Baum zu zeichnen als eine menschliche Figur."

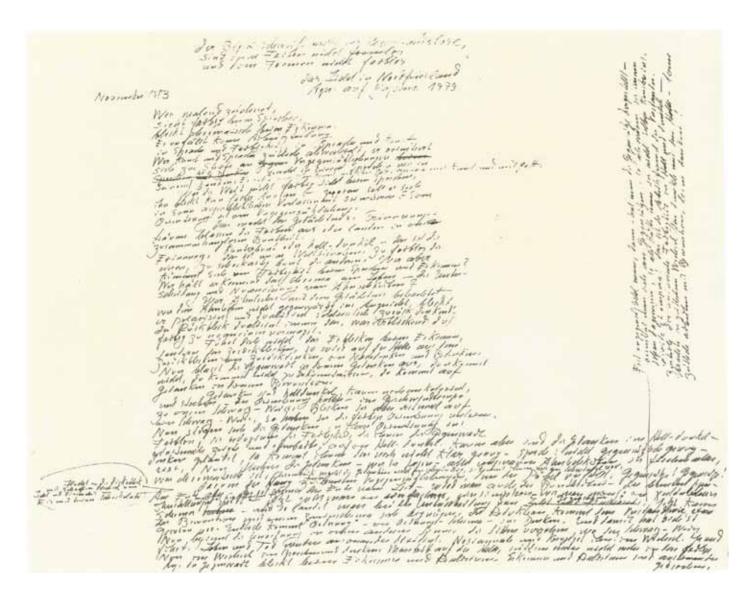
Emil Orlik zu seinen Schülern Orlik-Klasse Akademie Berlin 1931

1932/34 zeichnete ich auf Rügen und Bornholm Steine am Strand. 1935 skizzierte George Grosz, ebenfalls Orlik-Schüler, auf Bornhom Steine am Strand. Doch es zeigte sich, daß ihm der gebaute Stein menschlicher Behausung mehr zusagte als ein gewachsener Fels. Wir bewunderten Hagemeister. Grosz fragte damals: Wo sind bis heute die Kritiker, die ihrerseits mit Steinen reden, um eine derartige Leistung würdigen zu können?

anläßlich meiner Ausstellung Bornholm 1937

Flug des Adlers Aquarell 1981





Stranddistel chin. Kreide 1976



"... Man kann nicht als seelischer Rentner stumm von seinen Zinsen leben. Daß dies alles für den schöpferischen, für den geistigen Menschen (dessen Zahl nicht Legion ist) so und nicht anders ist, ist eben auch ein Zeichen dafür, daß der Mensch als Leib-Geist-Wesen nicht nur in seiner animalischen Existenzform (oder in seiner bürgerlichen, als adäquater Ausdruck) Gesichertheit findet – wenn auch in dieser Form Menschen ihr 'Leben' verbringen (deren Zahl Legion ist). Der geistige Mensch ist auf einer viel höheren – auf der eigentlichen Lebens-Ebene – gefährdet …"

Brief Hermann Kasack an Sprotte Potsdam 1938

"Neugierig bin ich, wie Ihre Aquarelle in 10 Jahren aussehen werden! Ich beneide Sie um Ihr Atelier zu ebener Erde. Ihre Kiefern! Ihr Rosenkohl! Sollte ein märkisches Bauernhaus, eineinhalbgeschossig, in ihrer Nachbarschaft verkäuflich sein, bitte sofort Nachricht. Die Obstbäume, die Abseitigkeit am Teufelsgraben, das wäre etwas …"

Besuche von Atelier zu Atelier Berlin – Bornstedt Erich Heckel – Sprotte Winter 1941/42

Lieber Herr Sprotte, ... Ihre Bemerkungen (aus Kiel über das Sehen) haben mir sehr gefallen. Die meisten Menschen – Maler wie Betrachter – scheinen vom Bild eine eigene Vorstellung zu haben, ich glaube, sie meinen, man müsse sich etwas ausdenken. Daß Sie auf Sylt seien, hatte Frau H. geschrieben – trotz des härteren Klimas haben Sie es aber wohl ganz gut getroffen, so daß Sie gut arbeiten können. Mit allen guten Wünschen!"

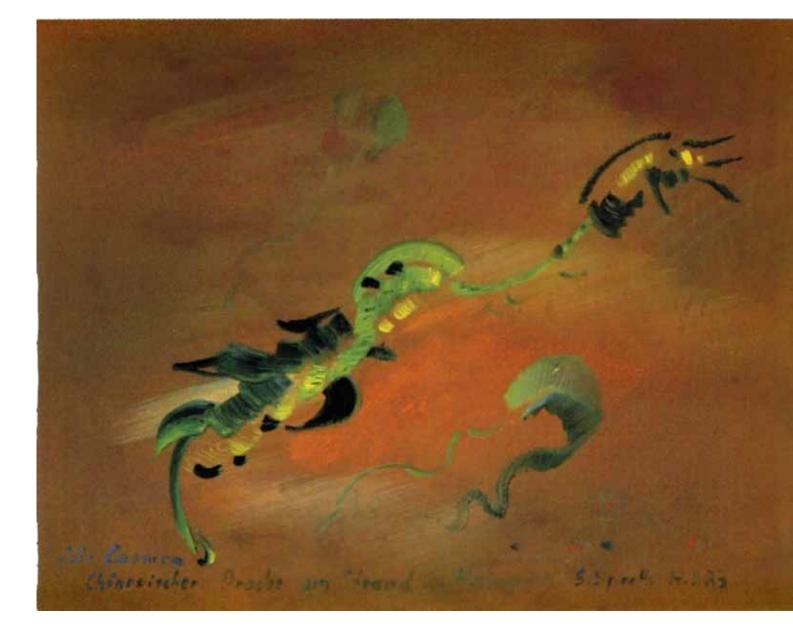
Ihr K. Schmidt-Rottluff, Berlin 11.4.1948"

Die Kunst leistet einen gesellschaftsbildenen Beitrag. Farbig sehen lernen heißt: Sprache und Bewußtwerdung mit Nuancen speisen. Die bildende Kunst vertraut der Nuancierung mehr als dem Denken in Gegensätzen.

anläßlich der Hagemeister-Ausstellung Potsdam 1948

Kollegiales Gespräch mit H.L.C. Jaffé und Jan Wieghers Amsterdam 1954: Künstlerfreundschaft ist der Gipfel der Kunst (Mondrian). Künstlerkonkurrenzneid ist nicht nur eine mißglückte Menschlichkeit, er ist eine im Ursprung, eine im Ansatz mißglückte Kunst.

Chinesischer Drache am Strand in Kampen Öl 1983







Gladiolen, Öl 1983

Hommage à Piero della Francesca, Öl 1982

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. Der Sprecher sitzt dem Bildner, der Bildner dem Sprecher Modell – der eine schenkt dem anderen, was ihm in seinem Beruf abhanden kam. Dem Wort wird Erscheinung zuteil – und der Erscheinung Sprache – kurzum, wir schenken einander Gesicht.

Sprotte - Ortega y Gasset zeichnend - Hamburg 12.12.1953

Montagnola 28.2.54:

Können Sie sich ein Leben ohne Kunst vorstellen?

Hermann Hesse: "Auf einer sehr hohen Ebene – ja!"

Ninon Hesse: "Was bleibt da vom Leben übrig? Die Kunst ist doch das einzige, was das Leben lohnt!"

"Die Bewußtseinswende, die wir in unserem Jahrhundert zu leisten haben: nicht wir die Angestellten des Verstandes, der Verstand unser Angestellter."

Der blind gezeugte Verstand ist ein totgeborenes Bewußtsein, ein Computer, dem man nur abverlangen kann, womit er gespeichert worden ist. Das sehend gezeugte Bewußtsein aber folgt keinem Abrufen, vielmehr einem Anrufen.

Gespräche mit Jean Gebser face en face beim Portaitzeichnen Burgdorf/Bern 1954

Ein Widerspruch, von "Erkenntnistheorie" zu sprechen. Entweder du theoretisierst und erkennst nicht – oder aber du erkennst und theoretisierst nicht. Das Erkennen ist ein Tun des Tuns, ein Realisieren, ein to realize.

Ich male Landschften im Enface, nicht im Profil.

Ausstellung in Kopenhagen Arts Center Nov. 1959

Nicht über etwas, nicht über jemand, nicht über Kunst sprechen, mit etwas, mit jemand, mit Kunst sprechen – das ist Kunst.

Rom Villa Massimo 1959

Wer sich nicht verwandeln will, mag ausruhen auf dem Platz, auf dem er angekommen ist. Er mag seine Ankunft verteidigen – aber er störe die anderen nicht. Andere bleiben Ankommende – sie sind nie Angekommene – ihr Leben lang nicht.

Werkstattgespräch mit Ernst Mollenhauer Keitum 1960

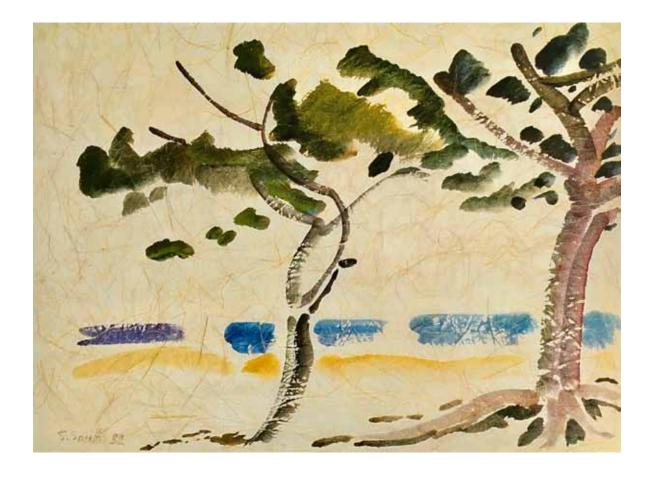
Eine Freude, Menschen zu begegnen, die nicht diagonal von der Seite kommen, sie verbergen sich nicht, sie schämen sich, ihr Leben zu verstecken, wo andere sich schämen, ihr Leben zu zeigen. Das Genie und das Genieren. Geniert dich das Zeigen, so wirst du vielleicht ein Genie des Versteckspielens. Geniert dich das Versteckspielen, so bildest du das Zeigen und Zeigenlassen aus, den Genius der bildenden Kunst.

Begegnung mit Rolf Nesch Hamburg Bellevue 1960

Wie selten wird uns bewußt, was wir den Meistern in einem anderen Fach verdanken. Ohne diese Ermunterung wäre unser Leben und Arbeiten anders verlaufen. Der unvergleichliche Meister auf dem Eise, der Schwede Gillis Grafström, forderte mich auf dem Bornstedter See zum Paarlauf auf, er inspirierte in Berlin auch den Pianisten Hans Priegnitz. Ruhe und Bewegung widersprachen bei ihm einander nicht. Er zeichnete mit Schlittschuhen Konturen wie Leonardo da Vinci mit dem Silberstift.

Algennotstand in Ost- und Nordsee: Willst du atmen, brauchst du Sauerstoff, willst du Sauerstoff, schütze dein Meer!

> aus den Skizzenbüchern an den Stränden von Møn-Ø, Anholt, Helgoland und Sylt ab 1967



Kiefern, Aquarell 1982

"Wie herrlich ist dieser August in Bornim. Das Erleben des Morgens ist die Hauptsache. Alles völlig neu erschaffen und auch sein Betrachter. Nichts funkelt so von Tau, wie ein alter Mensch das kann ...

Glück und Magie wird kaum gestaltet – ist den Leuten schwer! Klage saut sich von allein hin.

Ich möchte hinter Dir her sein wie Ruskin hinter Turner." Karl Foerster

Ich male im Garten von Karl Foerster, Wildnisgarten: keine Vergensätzlichung von Kultur und Natur.

Sind die Gärtner weiter als die Künstler?

Als ich Karl Jaspers (Basel 1954) zeichnete, referierte er über das mittelalterliche Begriffspaar natura naturans und natura naturata bei Spinoza. Natura naturans sei im Unterschied zur natura naturata – so Jaspers – in dieser unserer Welt "natürlich" nicht realisierbar.

Nun – die Wildnisgärtner sind nicht nur anderer Meinung, sie haben in Tat und Gestaltung bereits bewiesen, daß die Potenzierung einer unberührten Natur möglich ist. Garten als Natur-Natur ist keine Zweitnatur. Der Wildnisgarten ist weder eine zweite Wildnis noch ein verwilderter Garten. Gartenkunst nicht als Kunstgarten.

Werkstattgespräche mit Karl Foerster Bornim-Bornstedt 1960

Dem Eilend-Bewegten ist die Pflanze so fremd wie der Baum, weil sie, an einem Orte wurzelnd, das veränderlichste Dasein führt, das die Stunden der Nacht, des Tages, im Sommer wie im Winter, mehr auskostet als der geschäftige Mensch. Darum ist so Vielen das Schauen unbekannt, das aus der Ruhe seine Bewegung nimmt. Der Eifrige wirft nur Blicke von Stein zu Stein, daß er nicht stolpere – das Sehen ist ihm eine Dienstmagd nur. Eze-Village April 1963

Ich habe in meinen ersten Landschaften immer mit dem Himmel begonnen. Seit einer Reihe von Jahren entwickle ich das Bild von der Mitte aus.

Im Osten malte man von oben nach unten, im Westen von unten nach oben. Der Maler, der nach allen Seiten zugleich malt, aus einer Mitte beginnend, muß westliche und östliche Gepflogenheiten hinter sich lassen: Hintergrund und Vordergrund wachsen ohne zeitweiliges Übergewicht des einen gegenüber dem anderern. Also wird das Gleichgewicht des Bildes nicht erst mit seiner Fertigstellung erreicht, sondern ist die immer neue Ausgangsposition in jedem Stadium des Bildvorgangs.

Galerie Gurlitt Münschen 1961

"Über "Kunst' zu reden, heißt heutzutage "Eulen nach Athen tragen". Jeder vorwitzige Laie redet von Kunst, ohne eine Ahnung vom Hamdwerk zu haben.

Wenn die Maler die Farbe wieder erfinden müßten – würde ich sie nach Haiti nicht schicken – sondern zu Ihnen auf die Insel Sylt – also ringsherum Farben entstehen. Aus der Begegung mit der Farbe entsteht wieder das "Wort".

München 14.1.62 Ihr Karl Knappe"

",Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen." Hier – wie in Bosten – das Thema mit hiesigen, auch japanischen Studenten vor Ihren Bildern.

Ihr Will Héraucourt Mellon Collection Washington 1963"

Malen, nicht ausmalen. Ich beginne mit dem Pinsel auf der leeren weißen Fläche ohne Vorzeichnung. Was farbig endet, soll farbig beginnen. Aquarellieren heißt nicht erst mal ins Unreine sprechen!

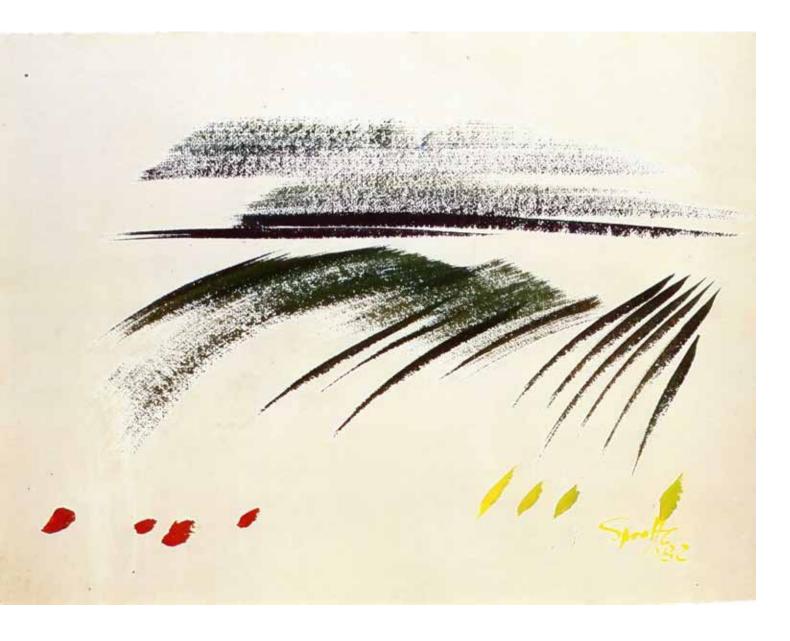
Ausstellung im Künstlerkreis Marburg 1963

Ich lebe gern in Landschaften, in denen Himmel und Erde sich berühren. Ursprünglich ist es nicht die Seelandschaft, die ich suche, sondern die Sehlandschaft.

Oslo 1965



Ebbe, Aquarell 1983



Stenogramm einer Woge, Aquarell 1982

"Natura enim simplex est, et rerum causis superfluis non luxuriat" – "Natur hat Gefallen an Einfachheit und schmückt sich nicht mit überflüssigem Aufwand."

Herbert Read zu Sprotte Stonegrave 1967

Nicht Dinge, Dialoge will ich malen ...

Kampen 1967

Solange wir den Menschen in Bewußtes und Unbewußtes zwieteilen, versäumen wir die Bildung des Menschen am Menschen.

\*Vortrag "Die unvertagte Gegenwart"

Symposion ARTES RELIGIO SCIENTIAE Schloß Elmau 1967

Sieh dir den Menschen an: Aug in Auge wird er, was er ist. Und seine Sprache sollte den Blick abbrechen, aus dem interruptus Bewußtheit schlagen?

Schenken Bindung und Liebe nicht umfassendere Bewußtwerdung und Erkenntnis?

Vortrag "Die Begegnung von Angesicht zu Angesicht"

Freie Akademie Hamburg 1968

Im Zeitalter der Bilderinflation: Ein Maler geht nicht auf "Bilderklau" und "Motivjagd", er befreit sich vielmehr von Bildern und Bildvorstellungen, um ein Bildender zu werden.

\*\*Tondern 1972\*\*

"Vor allem sind es zwei Worte, mit denen Sie mich angezogen und die ich heute in meiner theologischen Arbeit nicht vermissen möchte. Ich meine den Ausdruck 'vertagte Gegenwart'. Er steht für nicht gegenwärtige Bewußtwerdung, für das Grundübel des fröhlich weiterlebenden Historismus und Geschichtsfetischismus und für die heutige politische Mode …"

Heinz-Wolfgang Kuhn zu Sprotte Heidelberg 1973

Im Suhrkampschen Gästehaus in Kampen wohnten u. a. Max Frisch und Alfred Andersch. Wie ich von Andersch erfuhr, sagen die Norweger, es gäbe Menschen, die "arctis bitten" sind (von der Arktis gebissen). Vielleicht ist die eigentliche Entdeckung am Rande des Kunstbetriebes in unserem Jahrhundert, daß man Natur gestalten kann, indem man die Natur nicht mehr wie ein Material ansieht, das zu anderem verarbeitet wird. Wo die Natur Ziel wird, besteht die Kultur nun darin, von der Natur zur Natur-Natur zu gelangen.

Unser deutsches Wort "Schaffen" ist verwandt mit dem russischen "scobelt" = Schabeisen und dem altlateinischen "scabres" = rauh, schäbig. Im Sinne des Sprichworts: Wo gehobelt wird, da fallen Späne. Mailänder Künstler suchen heute eine Kunst, die kein Sgraffito ist. Nur die Kunst vermag die Welt zu erneuern, die keinerlei Abfälle zu lagern oder wegzuwerfen uns aufgibt.

Ateliergespräche Mailand und Kampen, 1978/79

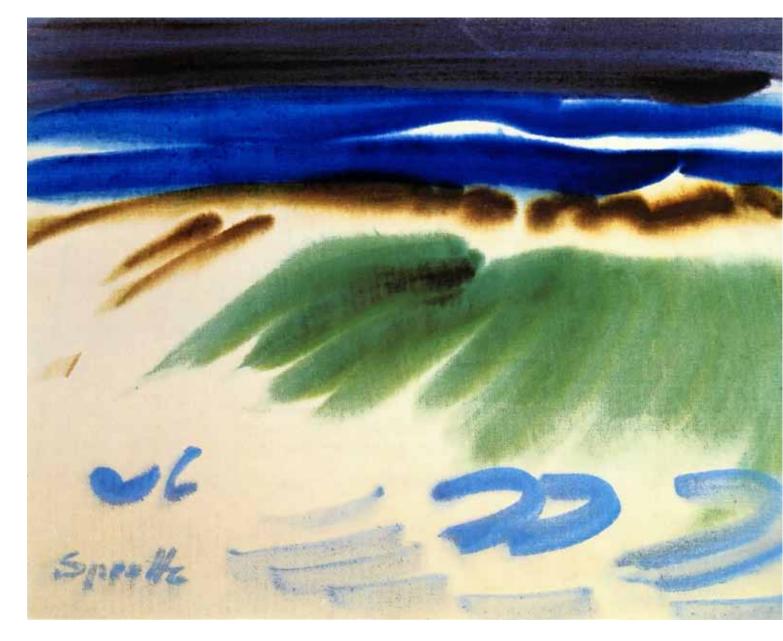
Hagemeister studierte auf der Akademie Weimar 1871/72 bei Preller, der seinem Schüler den Rat weitergab – den er seinem Gönner und Förderer Goethe verdankte – sich an die Ntur selber, nicht an einzelne Meister zu halten. Diesen Rat wiederum gab mir mit Eindringlichkeit Hagemeister weiter (Werder/Havel 1930/33). Goethe sprach mit Eckermann am 5.6.1825 darüber, daß er Preller für dessen Rom-Aufenthalt deshalb nahelegte, sich weniger an Poussin, mehr an Claude Lorrain zu halten.

Nach dem Betrachten von Hagemeister-Bildern (Bröhm Museum) Gespräch mit Richard von Weizsäcker Berlin-Charlottenburg Okt. 1983

1956 schrieb ich in Lugano "Das Duell". Jemand sagt zu einem Scharfschützen: Du hast bisher immer danebengeschossen! Der Scharfschütze fordert den Unbekannten. In dem Duell verfehlt die fliegende Kugel die fliegende Kugel nicht.

Die Presse berichtet heute (Frankfurter Rundschau 13.6.84): "Rakete zerstört eine fliegende Rakete." "Wir haben versucht, eine Gewehrkugel mit einer Gewehrkugel zu treffen, und es hat geklappt", erklärte die führende Verantwortliche der US-Armee Amoretta Hoeber, US-Staatssekretärin für die Bodenstreitkräfte. Das Forschungsprojekt, die Kugel mit der Kugel zu treffen, habe bisher etwa 75 Milliarden Mark gekostet. – Entsteht Ja – wenn das Nein das Nein verneint? Wird die Verneinung ad absurdum geführt, wenn die Verneinung die Verneinung rifft?

Hamburg – Westerland 13.6.1984



Grüne Woge Aquarell 1983

"Sprotte does not seek – in the phrase of Paul Klee – to reproduce the visible but to make the visible visible. It is perhaps this very difference which Sprotte is so conscious of and which in a recent conversation made him quote so enthusiastically: "What we regard as abstract art is the attempt to reveal the worlds own language, instead of the language of our soul which is moved by the image of the world." (Franz Marc)."

H. L. C. Jaffé Amsterdam 1973

You say seeing totally is possible. What's totally? Krishnamurti: "... to see in the seeing!"
And to see in the seeing is saying, isn't it?
Krishnamurti: "Yes! Thats' all!"

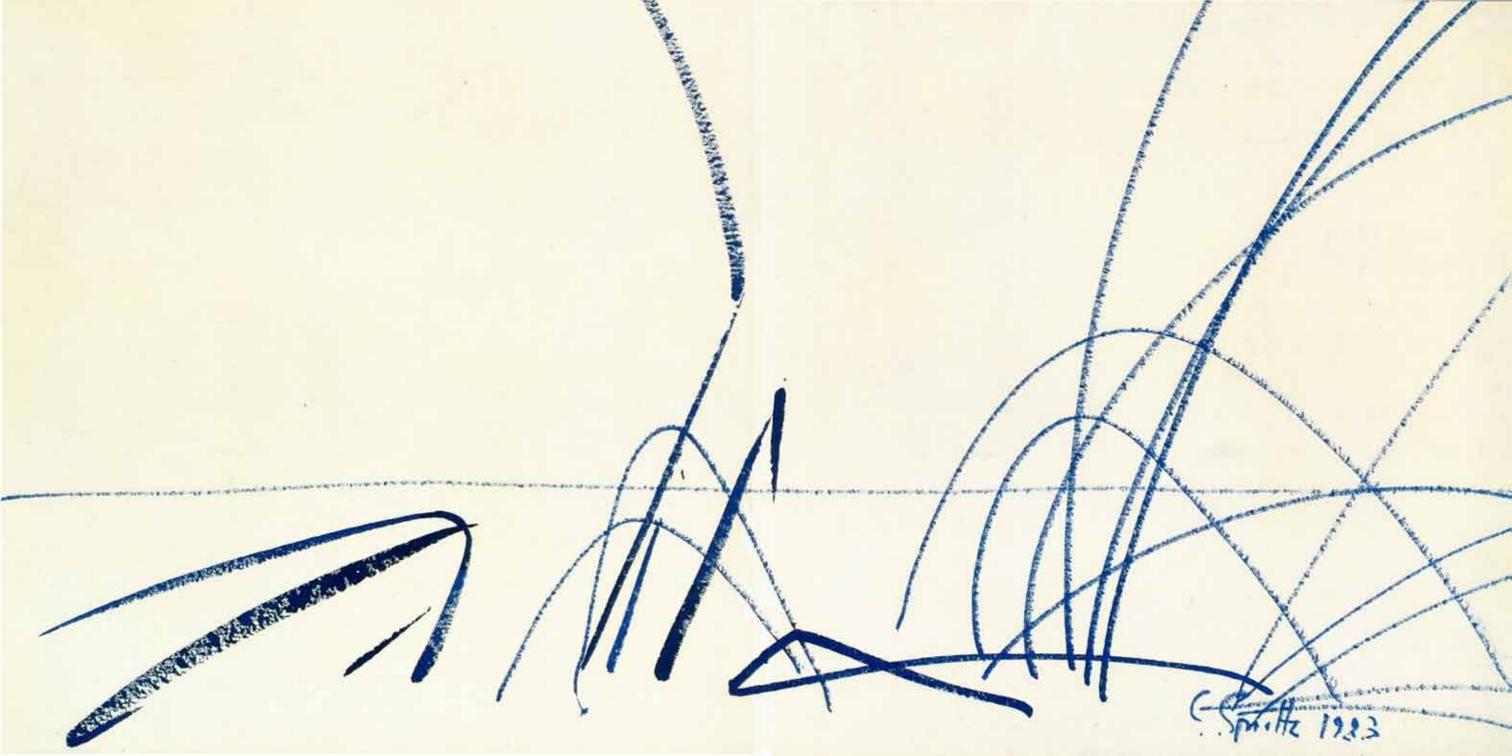
Dialog mit Krishnamurti Brockwood Park 1973

Das Aquarellmalen hat mich erzogen. Nur die mündliche Sprache selber von Angesicht zu Angesicht übertrifft noch das Aquarellieren: augenblicklich blickt dich an, was du in Erscheinung rufst.

beim Einkauf von handgeschöpften Papieren London 1975



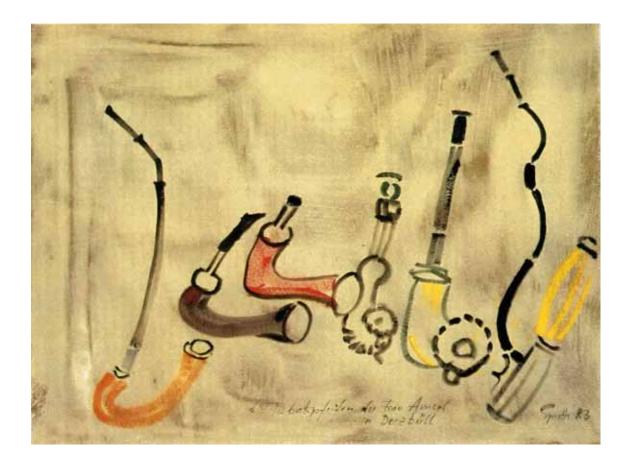
Blaue Halme, Tusche 1983





Hafen Hörnum Aquarell 1979

(Wie Kann Side nue jemans der coul genommen since modele, Si'L Farbytest fassin Jun Telent Rang & so Jenkin wit, wenu wed, als Orundalin Bilderiderill Cocheri-Den, and wenn west dels Okei-Sindalin Land buder about reles 42 haber " Ausbju " tomme was in Och und hut das Hell-dockel cox gic Itell- Sunkil - Peluk 4000! Farbe und Farby Kis't habin ruti In Bank wolden In Malers Virbannt, Wie nun, Wenn univer Benunt. Everdong in aller Well do Farby has L dill? Muss Benundwaddy wenty and Findat bumps progen Wenn wir dentin, toilen wer Im Resche Son Farter in Lidel und Fin. Stones's, vain Vondellung van Zielel I alui so farblos we dot our der Fruderati, Maler sind Mentelin, In side in Morgin - ader Abent lammora ober, St. Well will graver, viduder und father zo expliken. Atlangesper de Hombay - Halam-



Die Tabakpfeifen der Frau Amsel in Deezbüll Öl 1983

Die Kunst ist kein Lückenbüßer, sie ist eine Lebensnotwendigkeit.

Werkstattgespräch Potsdam–Bornstedt 1975

Es heißt, der Künstler sei daran zu erkennen, daß er unter Künstlern ein Bürger und unter Bürgern ein Künstler ist.

Wer weiß schon, wie tief der Künstler allem Unkünstlerischen am Menschen verbunden ist und wie schnell er sich dort zurückzieht, wo es "künstlerisch" zugeht.

Weimar 1974

Wenn du inmitten eines Scherbenhaufens wohnst, nicht die Scherben zu beschreiben, das ist die Kunst.

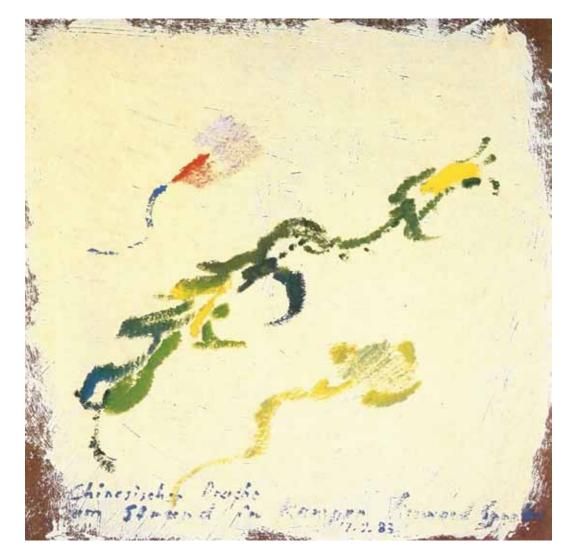
nach einer Lesung Berliner Schriftsteller Deutsches Haus New York Dez. 1980

Nicht darauf kommt es an, einen neuen Ismus zu erfinden, vielmehr darauf, die Wandlungen der Kunst in einem Leben sichtbar werden zu lassen ...

Eröffnung Ausstellung Herforder Kunstverein 1980

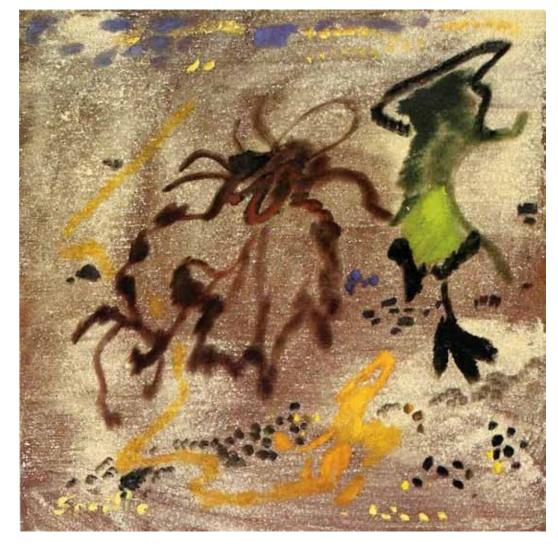
Stundenlanges Gespräch mit dem aus Paris kommenden Lee Han Sung, Präsident der koreanischen Lithographen, er spricht weder ein Wort Deutsch noch Französisch, und ich kann kein Wort Koreanisch. Wir schauen einander ins Gesicht, lachen viel, er redet koreanisch, ich deutsch, die Verständigung ist mühelos über subtile Dinge der Kunst.

anläßlich der Eröffnung meiner Ausstellung in Wiesbaden 1981 Lee Han Sung schickt mir koreanische Papiere, ich male darauf coelinblaue Szilla aus Sanssouci



Chinesischer Drache am Strand in Kampen Öl 1983

Tanz der Algen Vom Anfang des Lebens Öl 1983



"My very first, my principal teacher, my teacher for all time, has been my love of nature."

A. Alexander Rylov

"You have never been in China, you have found China in yourself ..."

Maler Jon Kee zu Sprotte, Werkstattgespräche Kampen

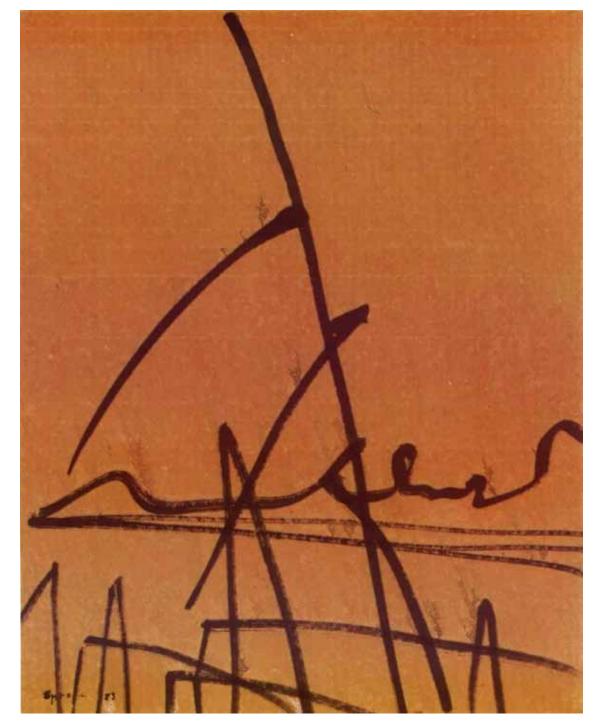


Für Emil Orlik, Pappelblätter Öl 1982

Da sollst du fleißiger sein als andere –
und du sollst müßiger leben als andere –
kannst du beides, bist du ein Künstler,
kannst du beides auf einmal, bist du ein Mensch.

Gespräche an der Uwe-Düne bei den Rufen des Kuckucks Kampen Mai 1978

An der Wiedau Tusche 1983



Wenn an verschiedenen Punkten der Welt Maler tätig sind, die die Landschaft, wirklich die Landschaft malen und nicht Natur als Staffage, so läßt sich für die Zukunft hoffen. – Beziehungen von Insel zu Insel mit anderen Landschaftsmalern und Gestaltern ergeben ein Koordinatensystem der lebendigen Landschaft in aller Welt. Gruß den kanadischen Malern Tom Thomsen, Frank Johnson, F. H. Varley. Landschaft ist keine Kulisse für Figurationen, sie ist selber voller Figur.

Funchal 1975

Unscheinbare Veränderungen sind das Wachstum der bildenden Kunst. Umrankt von großen geschichtlichen Widersprächen geht sie ihren Weg, weder Kriegserklärungen noch Friedensschlüsse können sie beirren. Ihr Fleiß blüht im Verborgenen. Verkannt von den Meisten, gefördert von Wenigen, geliebt von Vielen, wandelt sie sich. Die unvertagte Gegenwart frei von zeitlichen Ausschweifungen ist ihre Kunst. Nachkommen denken über ihre Taten nach, ihres Tuns wird nur gewahr, wer im Tun erkennend sich bindet.

Berlin-Moorlake 23.2.1977

Freudschaftsinsel. Künstlerfreundschaft.

"Wer Träume verwirklichen will, muß wacher sein und tiefer träumen als andere." Die Freundschaft von Traum und Verwirklichung. Über dem Träumen das Verwirklichen, über dem Verwirklichen das Träumen nicht einbüßen. Die hohe Schule der Meditation. Die hohe Schule der Gartenkunst: Kunst und Natur befreunden sich aneinander und miteinander.

\*\*Postdam 1984\*\*

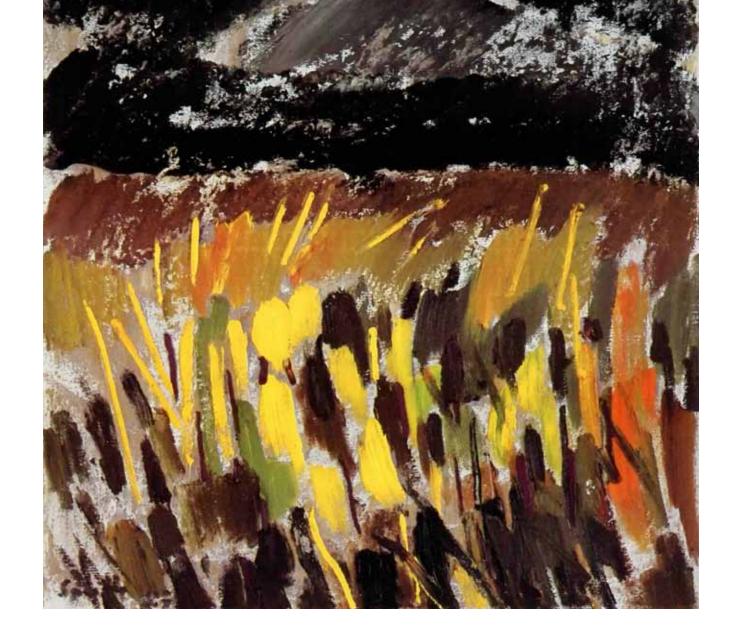
Der Traum vom "Gesamtkunstwerk" ist utopisch, das Gesamte kann niemals ein Werk sein, wohl aber ein Wirken. Es lebe jede Sprache, die den Infinitiv zu substan-

Zürich 1983

Besteht die 'List' der Kunsterziehung darin, Kopf und Hand zugleich, simultan, nicht nur zeitlich abwechselnd, zu gebrauchen? – aus dem Brief an den Arbeitskreis

Nordfriesland des Bundes Deutscher Kunsterzieher (BDK)

Ausstellung im "Husumer Speicher" Mai 1984

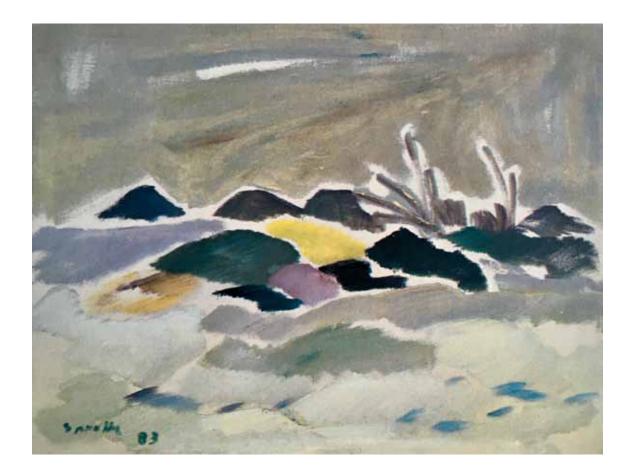


Wattwiese Öl 1983

tivieren vermag.

Madel dide Sin Natore midel blows its, die trust, and die then, I midet besul for die Nadur nontso bert to worklish was timester Mensals.

Ich begegne immer wieder einem Freund von Ernst Ludwig Kirchner. Erich Heckel und Edwin Redslob sprachen in meinem Bornstedter Atelier von Kirchner, letzterer zeigte Elisabeth Reich und mir in Babelsberg seine Kirchner-Originale, erzählte von seinen Besuchen auf der Staffelalp. 1949 sprach Schmidt-Rottluff in Berlin-Zehlendorf zu Rosa Schapire und uns beim Zeigen seiner Aquarelle von Kirchner. 1954 befreundete ich mich auf der Akademie in Amsterdam mit dem Maler Jan Wieghers, von dem Kirchner sagte, er sei einer der wenigen Kollegen gewesen, der ihn menschlich nicht enttäuscht habe. 1967 sprach in Berlin Will Grohmann zu mir viel von Kirchner, als er meine Aquarelle der letzten Jahre betrachtete, "die Farben Ihrer Aquarelle hätten Kirchner gefreut'. In München sprach ich 1980 auf der Ausstellung seiner Sammlung von Kirchner-Zeichnungen Robert Norman Ketterer. Ketterer meinte, es gäbe nur zwei Grundfarben, Blau und Rot. und Gelb? fragte ich. ,Gelb ist keine Farbe, Gelb ist ein Zustand. 'In Frauenkirch war ich in Kirchners ehemaligem Atelier, das von dem Kunsthändler Kornfeld betreut wird, mir war, als sei von Kirchner immer noch etwas anwesend dort. Ich empfand die Strahlung von Kirchner auf der Ausstellung deutscher Expressionisten im Guggenheim Museum New York. Wie



Winter Öl 1983

viel verdanken ihm alle deutschen Expressionisten! Schmidt-Rottluff hat dem am deutlichsten und offensten Ausdruck gegeben.

Die "Landschaftsmalerei" verändert seit Anfang vorigen Jahrhunderts unser Bewußtsein: die Wildnis kommt uns nicht mehr wild und chaotisch vor. Wir mißtrauen vielmehr der Einseitigkeit konstruierter Ordnungsprizipien. Wachstum bedeutet uns mehr als Konstruktion. Konstruiertes erweist sich als nicht konstruktiv.



Farbiger Strand, Öl 1983

Wir Menschen unterscheiden uns dadurch, was wir zu unterscheiden vermögen. Gegensatzunterscheidungen verproletarisieren uns: unterscheiden wir aber Farben, so orientieren wir unser Denken nicht an einer Zwieteilung in Licht und Finsternis: der Entfärbungsprozeß in Bewußtwerdung und Sprache, der Vergegensätzlichungsprozeß, entspringt der Faulheit farbig zu sehen, der Faulheit, die Welt chromatisch zu nunacieren.

Hommage à Isaak von Sinclair



Winter, Öl 1983

Heraklits Grundformel – die schon Hölderlin als Schüler faszinierte, so daß er sie seinen Freunden Hegel und Schelling gegenüber ständig im Munde führte – "Das Eine in sich selbst Unterschiedliche (Unterscheidbare)" sollte die führende Grundformel für Europa sein, bleiben und werden. Bonner Kulturtage 1980

Schweig! Spricht der Kritiker zum Künstler. Du hast die Eier zu legen! Das Gackern übernehme ich!

Ateliergespräch Kampen 1. April 1976

Die Kunst lebt von unscheinbaren Veränderungen, die dem flüchtigen und sensationshungrigen Blick entgehen und, wenn überhaupt, zumeist erst im Nachhinein gewürdigt werden. Die Auswirkungen von Weichenstellungen werden erst späterhin erkennbar, die Weichenstellungen selber bleiben im Verborgenen, als Urheber kaum genannt, weisen sie nichts Spektakuläres auf.

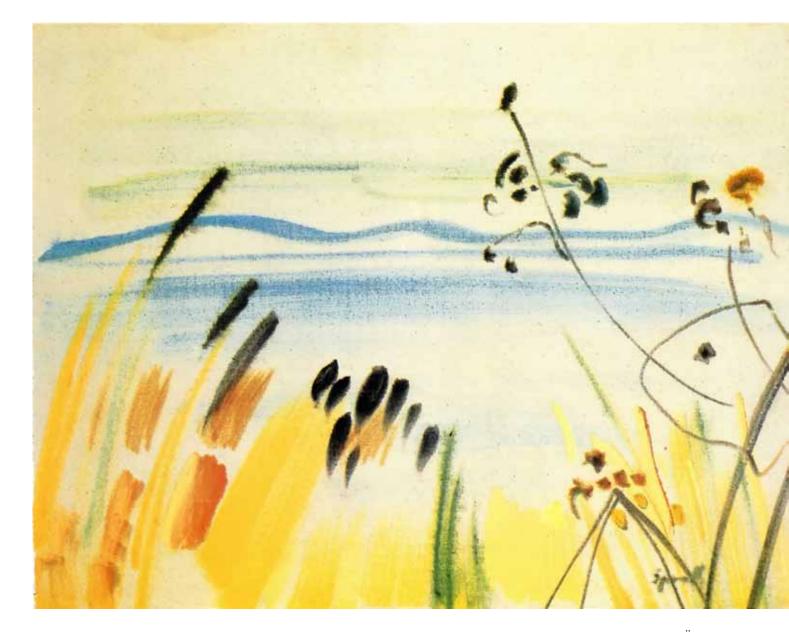
Ateliergespräche mit Hans Otmar Neher Essen 1983

Bis ins 13. Jahrhundert hieß in unserer Sprache Kunst List, ein umfassender Begriff, der durch die Einführung des Christentums im Sinne von Listigkeit verengt wurde. Ursprünglich umfaßte List die Kampfeslist, das Schmiedehandwerk und den kultisch-magischen Raum. Die Weisheit, die List des Schmiedens besteht bis heute darin, das Eisen zu schmieden, solange es glüht.

Zufall, daß der Nachbarort von List – dem nördlichsten Ort unserer Bundesrepublik - Kampen heißt? Verbindet ein Maler, der zwischen Kampen und List in den Dünen malt, Kampf mit List?

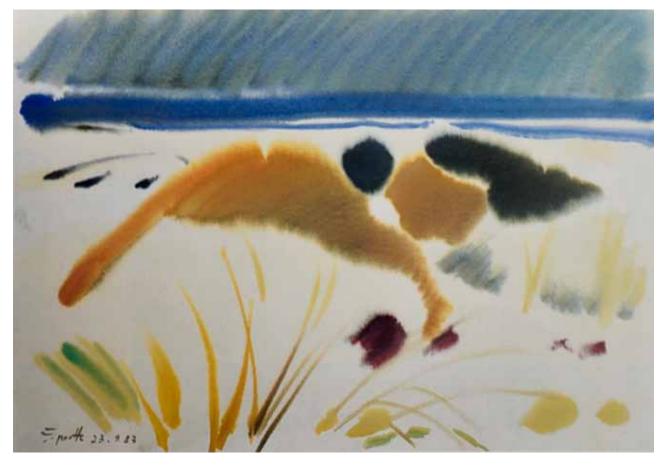
Gespräche mit Klaus Lengsfeld Nordfriesisches Museum Husum 1984

Bilder fallen beim Bilden ab wie Späne beim Hobeln. Vergißt du über dem Spänen das Tischlern, so wirst du betriebsblind. Wo aber den Spänen Stimme eingeräumt wird, dort triumphieren die Abfälle einfach deshalb, weil sie zahlreicher sind. Wenn du Meinungen und Meinungsbildungen und Gedanken, die beim Erkennen abfallen, gleiche Stimme erteilst wie deinen Erkenntnissen, eines Tages sind nur noch Gedanken da, und die Erkenntnisse, auf die es ankommt, führen ein Mauerblümchendasein dann triumphieren die Künste über die Kunst, die unbemerkt, unbekannt und unerkannt, ein unbeachtetes Randdasein führt.



Einfache Landschaft Öl 1983





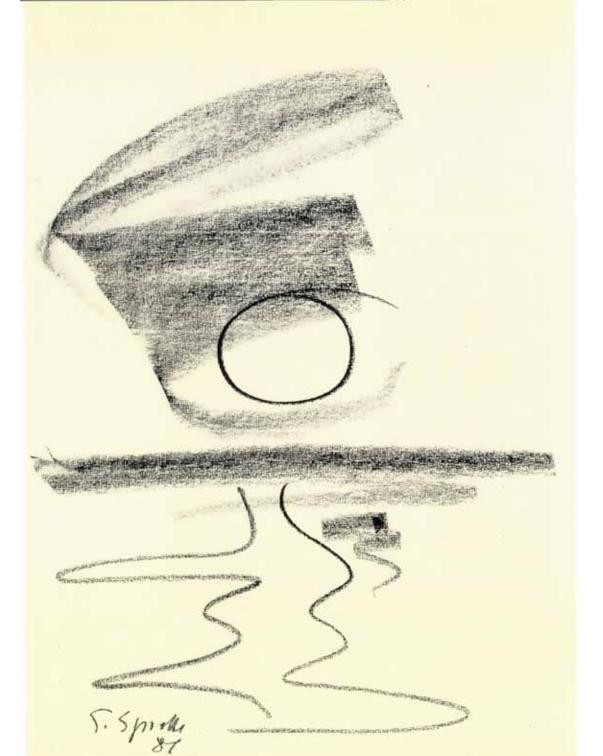
Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert (I und II), Aquarelle 1983

Die Kultur einer Gesellschaft ist daran meßbar, inwieweit sie ihren Mitgliedern hilft zu einer unvertagten Gegenwart und Gegenwärtigkeit ...



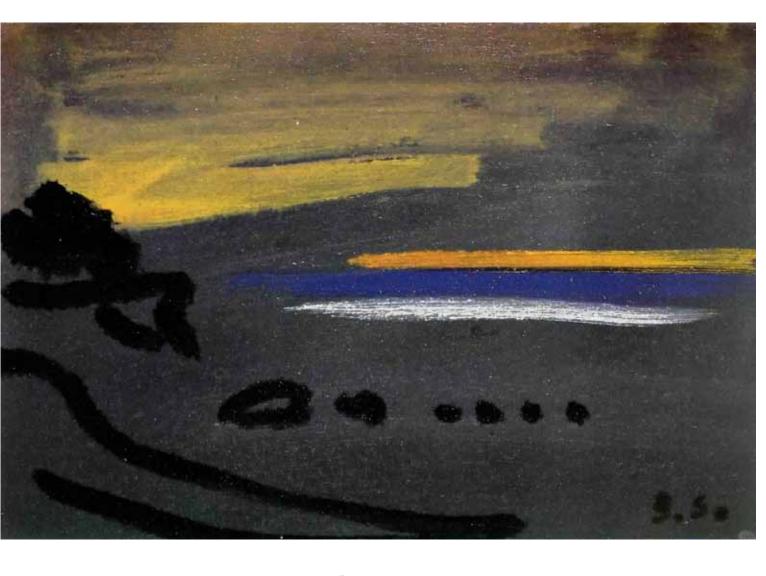
Zyklus Kreuzesformen in der Natur (I und II) Tusche 1983





Spiegelungen (I und II) Graphit 1984





Farbige Horizonte, Hommage à Alexej Jawlensky, Öl 1983

Den virtuosen Menschen erfreuen die Berge, den weisen Menschen inspiriert am Strande das Meer."

Konfuzius Gespräche Kap. 6

## Ateliervorträge in den 80er Jahren

Der Biologe Malte Elbrächter zeigt uns Aufnahmen von mikroskopisch vergrößerten Einzellern aus der Antarktis mit einem augenähnlichen Organ. Die sensationelle Entdeckung: dieses augenähnliche Organ gewisser Meereseinzeller ist farbempfindlich! (nicht nur lichtempfindlich!)

Demnach: das Hell-Dunkel-Sehen ist nicht die Vorstufe des farbigen Sehens, wie man früher annahm. Das Hell-Dunkel-Sehen ist ein Seitenzweig (Umweg) der Entwicklung. Das Hell-Dunkel-Sehen gewisser Tierarten ist der Verlust eines ursprünglich farbigen Sehens.

Unverstellte Horizonte.

Bergpredigt. Horizontpredigt. Farbpredigt.

Wer farbig sieht beim Sprechen, sagt ja zum Ja und nein zum Nein.

Wer hell-dunkel sieht beim Sprechen, sagt Ja Ja und Nein Nein.

Wer schwarz-weiß sieht beim Sprechen, sagt: Euer Ja sei Ja, Euer Nein sei Nein.

"Auch bei Eurem Haupte sollt Ihr nicht schwören, könnt Ihr doch nicht einmal ein Haar weiß oder schwarz machen.

Euer Reden und Euer Denken sei Ja zum Ja und Nein zum Nein – und alles andere, was darüber ist, das ist vom Übel."

Tauschen wir die Horizonte – du und ich –

ein Aug in Auge speist augenblicklich unser Erkennen und Realisieren.

Enttäuschen wir uns, so sprechen wir Aug um Auge -

an die Stelle der sehenden Erwiederung tritt das zeitliche Abwechseln von Blickpunkten (Gesichtspunkten), wir zählen auf, zu erzählen haben wir uns nichts.

Wer beim Sprechen Blicke abwechselt, wird – es ist nur eine Frage der Zeit – abwechslungsmüde; wer aber beim Sprechen das Sehen sehenlassend erwiedert, siehe da! Er hat uns wirklich – mir wie dir – immer von neuem etwas zu sagen.

Kampen – am längsten Tag des Jahres – 21. Juni 1984



Farbige Horizonte II, Öl 1983





Kalligraphie auf grauem Grund, Öl 1983

Wo der Zufall abnimmt, nimmt der Abfall zu.

Ateliergespräche New York und Mailand 1980

Erziehung ohne Provokation scheint die größte Provokation für Provokateure zu sein.

\*\*Rom 1980\*\*

### Zum Thema Provokation:

Der Provokateur glaubt, Mittel und Zweck trennen zu können, er glaubt an den Einsatz schockierender und provozierender Mittel für einen "guten Zweck".

Anders der Bildende: "Der Weg ist die Sache" (George Braque).

Education in art: die Erziehung nicht zu provozieren und dich nicht provozieren zu lassen!

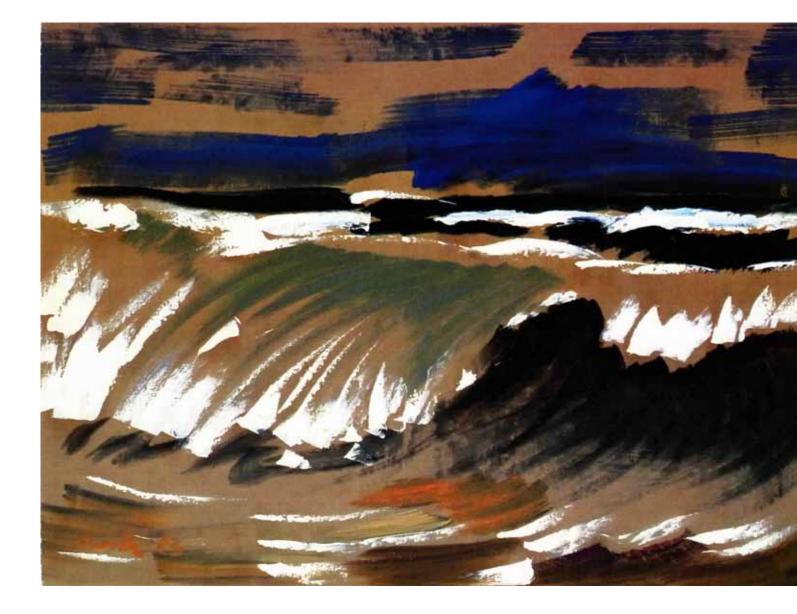
nach einer Diskussion mit dem Beuys-Schüler Anatol, Düsseldorf Ateliervortrag "Alles wird sichtbar", Kampen 1981

Provokation ist nicht "Energieschub", sondern Energieverzehr für die Erkenntnis. Eine Erkenntnis, die mit Tricks erlistet wird, ist keine. Erkenntnis läßt sich nicht zünden wie ein künstlich Feuer. Der Unterschied von Bewußtmachung und Bewußtwerdung: Gedanken sind machbar, Erkenntnisse nicht.

Kopenhagen 1981

Sagt der bildende Künstler, der Staat habe ihm Aufträge zu erteilen, auf daß er nicht arbeitslos werde, so steht die Kunst kopf. Die Kunst lebt nicht vom Staat, der Staat lebt von der Kunst. Arbeitslos wird die Kunst nie, aber der Staat kann kunstlos werden.

Kiel 1983



panta rhei, Öl 1983

Aug in Auge ruft die Sprache in Erscheinung; Aug um Auge baut die Sprache ab, was in Erscheinung gerufen wurde. Unsere Sprache und Kunst kann anrufen und sie kann abrufen, sie kann hervorbringen und sie kann Hervorgebrachtes aufzehren.

Werkstattgespräche mit Hans Hartung Antibes 1984

Die Frage aller Fragen: womit beginnt das ökologische Ungleichgewicht? Das oculogische Gleichgewicht (Aug *in* Auge) oder Ungleichgewicht (Aug *um* Auge) wirkt ökologisch sich aus.

EYN = Ursprung = Auge in arabischen Sprachen und im Hebräischen

Gespräche in Kairouan und Rom 1980

Niemals wirst du von mir hören, dieses oder jenes sei mit Worten, mit Sprache nicht aussprechbar. Was soll das sein, das du erst denkst und dann nicht sagen zu können glaubst? Was soll das für ein Denken sein, das nicht Laut wird? Leisetreter fliehen die Verlautbarung.

\*\*Für Max Brod zum 100. Geburtstag Mai 1984\*\*

Blindzeugung des Bewußtseins ist eine Kunst ohne den Urheber, ohne den Augenzeugen, sie zeitigt eine vaterlose Kunst, eine vaterlose Gesellschaft. Thomas von Aquin: der Verstand ist die erste Tochter der Unkeuschheit, die Unkeuschheit ist die erste Tochter des Verstandes.

Piaget: L'intelligence organise le monde en s'organisant elle-même.

t a o
Eins und Zwei entzweien sich nicht:
Die Mitte wird der Mitteilung nicht müde.

Ruhe und Bewegung Öl 1983



### **BIBLIOGRAPHIE**

Röder, E., Der junge Maler Sprotte. In Potsdamer Tageszeitung 20.10.1930 Neumann, G., Siegward Sprotte, Potsdam 1930 Hachfeld, H. W., Bilder und Grafik von Siegward Sprotte. In Potsdamer Tageszeitung Nov. 1938 Köhler, W., Siegward Sprotte. In Westermanns Monatshefte, Berlin 7/1940 Kasack, Hermann, Das ewige Dasein – Widmungen an einen Maler. Suhrkamp Verlag, Berlin 1943 Hegedo, H. G., Zwischen Kampen und Capri. In Sylter Kurzeitung 8/1952 Glaserfeld, E. v., Siegward Sprotte, Philosophische Bekenntnisse eines Malers. In Der Standpunkt, Meran 12/1953 Ehrenteich, A., Siegward Sprotte. In Die neue Schau, Kassel 3/1954 Boensch, A., Lärchenzweige und Lebenskunst. In Wochenzeitung für abendländische Kultur, Meran 21/1954 Lachner, F., Der Maler Siegward Sprotte. In Sylter Rundschau, 18.6.1954 Droste, D., Schilderijen en Aquarellen van de Duitse Schilder Siegward Sprotte. Kunstkring Rotterdam 6/7/1955 Droste, D., Siegward Sprotte im Kunstkring Rotterdam. In De Maasbode, Rotterdam 25.6.1955 Wagner, W., Siegward Sprotte in de Kunstkring. In Nieuwsblad, Den Haag VI/1955 Sprotte, S., Holländisches Reisetagebuch. Eigenverlag Kampen 1955 Sprotte, S., Geburt der Farbe. Eigenverlag Kampen 1955 Sprotte, S., Ich zeichnete Herman Hesse. In Badische Volkszeitung, Karlsruhe 29.6.1957 Achilles, F., Zum Kosmischen gewandeltes Bild. In Nordschleswiger, Apenrade 1/2/1958 u. Flensburger Tageblatt 1.2.1958 d'Arschot, Ph., Siegward Sprotte, Ausstellung Galerie Gurlitt, München 1958 Katunen, L., Siegward Sprotte oder die enthüllte Natur. In Die Kunst und das Schöne Heim, München 6/1959 d'Arschot, Ph., Biografi Siegward Sprotte, Arts Center, Kopenhagen Nov. 1959 Graffam, W. L., Siegward Sprotte. In Horizont, Gelnhausen 7/1960 d'Arschot, Ph., van Daalen, P., Ehrentreich, A., Jaffé, H. L. C., Siegward Sprotte. Berghaus Verlag, München 1963 Sarlaze, M., Siegward Sprotte ou l'enjambement de l'abstrait. In La Tribune de Genève, Genf 1975/1963 Hoppe, H., Siegward Sprotte. Museum Lemgo, Dez. 1963 Jaffé, H. L. C., Siegward Sprottes bildnerisches Werk, Ausstellung Kunsthalle Wilhelmshafen 1963

Boensch, A., Arbeit ohne Konzept – Sprotte in München. In Christ und Welt, 18.12.1964

Schaffer, U., Gedichte im Gegenwind. Verlag Der Karlsruher Bote 1964 Krause, G., Ästhetische Begebenheiten. In Baseler Rundschau, Basel 16.10.1964 Drexel, J., An der Grenze der Abstraktion. In Nürnberger Nachrichten, 24.11.1964 Roh, Franz, Siegward Sprotte, Katalog Galerie Heseler, München 1964 Lich, W., Der Maler Siegward Sprotte. In Wort und Bild, Dillenburg 3/1965 Friedrich, P., Siegward Sprotte – Die Kunst kein Asyl für Selbstgespräche. In Amtsblatt der UT, Tübingen 25.11.1965 Heidrich, Ch., Siegward Sprotte. In Monatshefte Schleswig-Holstein 2/1965 Meyer-Holzapfel, M., Mosaiksteine. Benteli-Verlag, Bern 1965 Hedergott, B., Skizzenbuch Monaco. Verlag Nürnberger Presse 1965 Caesar, S. G., Siegward Sprotte. In Der Schleifstein, Gladbeck 1/1966 Preisler, B., Sylt aus wohltätiger Distanz - Siegward Sprotte, In Nordfriesland, Bredstedt Krause, G., Siegward Sprottes Dialoge. In Das neue Israel, Zürich 5/1967 Read, Herbert, Siegward Sprotte - Aquarelle auf Sylt, Geleitwort Carl Zuckmeyer, Rembrandt-Verlag Berlin 1967

Sprotte, S., Von der Veränderung des Bewußtseins (Elmau und Hamburg) Kampen 1968 Read, Herbert, Siegward Sprotte, Ausstellung Deutsche Botschaft in Stockholm, Goetheinstitute Kopenhagen, Bergen, Kunstverein Kolding, Galerie Modern Art, Oslo 1968/69 Oberländer, H., Ein Meister auf Sylt. In Bulletin des Fränkischen Kreises, Würzburg 113/1968 Kiessling, F. A., Transparente Gegenwart: Siegward Sprotte. In Der Kunsthandel, Heidelberg Oosthoek, A., Siegward Sprotte im Zeews Museum, Middelburg. In P. Z. C. 9/1969

Enzinck, W., Inspiratie tussen Oost en West, Siegward Sprotte. In De Stemm, Middelburg

Clerk, S. I., German painter influenced by East. in East Africans Standard, Nairobi 10/1969 Read, Herbert, The painter Siegward Sprotte. Goethe-Institut Nairobi, Dar-es-Salaam, Réunion 1969/70

Clarand, Tableaux de Siegward Sprotte. In Le Courier de Madagascar, Tananarive 70/1970 d'Arschot, Ph., - Sprotte, S., Adieux à l'image. Edition Domberger, Stuttgart 1970 Clerk, P., Bildungsurlaub – Maler der Insel. Verlag Hoppenstedt, Essen 1971

Naumann, G. Siegward Sprotte und seine Kampener Ausstellung. Verlag Hoppenstedt, Essen 1972

Sprotte, S., Sehen und Hören. Eigenverlag Kampen 1972

Sprotte, S., Lernen ohne Belehrung. Eigenverlag Kampen 1972

Sprotte, S. Vom Bilden und Bildermachen. Eigenverlag Kampen 1972

Konietzny, Heinrich, Symphonie für Englisch Horn solo und Streichorchester nach Sprottes Gouachen: Einsame Woge, Springflut, Grünes Meer, Grüne Windwelle. Uraufführung Saarbrücken 1968

Stockmeier, Wolfgang, Suite Nr. II für Klavier für Siegward Sprotte nach dem Meraner Aqurellzyklus "Spielendes Wachstum". Uraufführung Oslo 1970. Möseler Verlag, Wolfenbüttel 1971

128

2/1967

Pohl, T. R., Bild einer Insel (Film Westerland 1979)

Pohl, T. R., Die gemalten Dialoge (Film Westerland 1972)

Sprotte, S., Meditationen im Sand – oder wie ich nach Sylt kam und blieb. Nordfriesisches Jahrbuch 1972

Weikersheim, Mathias, Siegward Sprotte, Kurzeitung Sylt, H. 14/72

Borzikowsky, Reinhold, Der Maler Siegward Sprotte, "Schleswig-Holstein", H. 12/73

Jaffé, H. L. C., - Meier, H., Das bildnerische Werk 1927-1973, Schroll Verlag Wien-München

Buhles, Herbert, Erkennen und gestalten ... – Nach einem Atelierbesuch bei Siegward Sprotte. Offenburger Tageblatt 31.12.1974

Sprotte, S., Appell der Kunst an den Menschen von heute. Eigenverlag Kampen 1975 Holander, Reimer K., "Aug in Auge", Ein Gespräch mit dem Maler Siegward Sprotte über Dialog und Landschaft, Nordfriesland 41-11. Band, H. 1/77

Preuss, Evelyn, Kampen bietet ihm die schönsten Motive, Abendblatt, Hamburg, 25.10.1979 Anspach, Thomas, neue Kunst als Magie, Emdener Zeitung 23.6.1980

Kriegisch, Thomas, Gesprächspartner Natur, Neue Osnabrücker Zeitung 9.8.1980

Wiese, Heidi, Voller Rhythmus und Farbe, Herforder Kreisblatt 24.10.1980

Thun, Michael, Ein Maler im Gespräch mit der Natur, Flensburger Tageblatt 13.8.1982

Creydt, Detlef, Siegward Sprotte, TAH Holzminden 24.12.1982

Meier, Herbert, Wandlungen, Bilder aus 50 Jahren, Katalog Galerie Neher, Essen 1983

Meier, Herbert, Laudatio für Siegward Sprotte zum 70. Geburtstag, Essen 1983

Kalender Siegward Sprotte Verlage Color-Repro Trossingen, Starczewski Höhr-Grenzhausen, Sprotte, S., I go bananas ... Eigenverlag Kampen 1983

Sprotte, S., I go bananas ... Eigenverlag Kampen 1983

Sprotte, S., Man lernt im Hervorbringen, Nordfriesland 66. – 17. Band H. 2/83

de Nóbrega, T., Disse o pintor Siegward Sprotte, Diáro de Notícias, Funchal H. 1 II/84

Kalender Siegward Sprotte, Edition Cicero Hamburg 1984/1985

de Nóbrega, T., Pintor Siegward Sprotte, Katalog, Funchal 1984



# **AUSSTELLUNGEN**

### Beteiligung an Ausstellungen

ab 1929-1984 Orangerie Sanssouci Potsdam, Verein Berliner Künstler, Graphisches Kabinett beim Verein Berliner Künstler, Preußische Akademie der Künste, Hochschule für freie und angewandte Kunst, Galerie des 20. Jahrhunderts Berlin, Villa Colombaia Florenz, Albertina Wien, Deutsche Akademie Rom, Kunstkabinett Krenz Berlin, Museum Brandenburg, Nationalgalerie Berlin, Moritzburg Museum Halle, Kulturbund Potsdam, Staatliche Museen Dresden, Haus der Kunst München, Große Berliner Kunstausstellung, Museum Flensburg, Kunsthalle Kiel, Galerie Mewes Lübeck, Galleria Numero Florenz, Sammlung Lübbert Kapstadt, Biennale du Bruges, Lumen-Numen Aast Brüssel, Museum Altona Hamburg, Cleveland Museum, Mellon Collection Washington, Bertrand Russell International Art Exhibition Nottingham, Marienburg Danzig, Berufsverband Bildender Künstler Hamburg, ART Basel, Ostdeutsche Galerie Regensburg, Modern Art Gallery Zürich, Centre International d'Art Contemporain Paris.

### Einzelausstellungen

ab	1929	Galerie Heidkamp Potsdam
	1937	Galerie von Garvens Bornhom, Kopenhagen
	1948-1950	Spielcasino Westerland
	1955	Kunstkring Rotterdam zur Wiedereröffnung der Deutsch-Niederländischen
		Kulturgesellschaft nach dem Krieg
	1957	Galerie Commeter Hamburg
	1958	Galerie Gurlitt München
	1958	Nordfriesisches Museum Nissenhaus Husum
	1959	Galerie Commeter Hamburg
	1959	Arts Center Kopenhagen
	1959	Galerie Schaller Stuttgart, Städtische Bücherei Darmstadt,
		Galerie Assindia Essen, Galerie Clasing Münster
	1959	Ausstellung im eigenen Atelier Potsdam-Bornstedt
	1961	Galerie Gurlitt München
	1961	Galerie Dithmarscher Landeszeitung Heide
	1963	Kunsthalle Wilhelmshaven
	1963	Galerie de Boully Den Haag, Luxembourg
	1963	Museum Lemgo
	1963	Künstlerkreis Marburg

1064	I . 'I. '- IZ . II . II . ' '494 Tel '
1964	Leibniz-Kolleg Universität Tübingen
1964/65	Galerie Heseler München
1965	Galerie Brebaum Düsseldorf
1967	Schloß Elmau
1969/70	Wanderausstellung Nairobi, Addis Abeba, Dar-es-Salaam, Madagascar,
	Musée St. Denis, Réunion
1970	Zeuws Museum Middelburg
1970	Galerie Modern Art Oslo
1970	Deutsche Botschaft Stockholm
1970	Goetheinstitute Kopenhagen, Bergen
1970	Kunstverein Kolding
1973	Marina Wentorf
1979	Dorf-Galerie Volksdorf
1980	Kunstverein Herford
1980	Galerie Kröner München, Düsseldorf
1982	Galerie Neher Essen
1983	Galerie Neher Essen
1984	Museu da Quinta das Cruzes, Funchal
1984	Nordfriesisches Museum Nissenhaus Husum

# Große Kunstblätter

"Nordische Nacht", "Strand Sylt", "Stürzende Wasser", "Blauer Mittag", "Sargasso", Bruckmann Vlg. München "Stachelginster", "Roter Mond", Verlag der Kunst Dresden "Gekleurde Branding", Verkerke Reprodukties, Ede/Holland

# Serigraphien

"Abschied vom Bilde" – "Adieux à l'image" Mappe mit 9 farb. Serigraphien, Text Philippe d'Arschot (deutsch-französisch) Edition Domberger Stuttgart/Vlg. Bruckmann München 1970 "Wattenmeer", Edition S. Deutscher Sparkassenverlag Stuttgart 1981 Farbige Serigraphien: Sorrent, Funchal, Bornstedt, Kampen 1953–1984

## Kunstkarten

Verlag F. Bruckmann München Edition Cicero Hamburg

## Kalender

Edition Cicero Art Calendar, Werkverzeichnis 1984/85 Hamburg

### SIEGWARD SPROTTE

auf Sylt)

Wissenschaften, Rom

1970

1913	geboren in Potsdam
1927/1970	"Der Mensch als Gärtner" – Freundschaft mit Karl Foerster
	(Potsdam-Bornim)
ab 1931	Studium bei Emil Orlik, Kunstakademie Berlin
1932	Meisterschüler von Karl Hagemeister
ab 1934	neben dem Studium in Berlin Arbeitsaufenthalte Bornholm (Herbert von Garvens), Kurische Nehrung, Dolomiten, Florenz – In Potsdam Freundschaft mit Herman Kasack
1940/44	Freundschaft mit Anna Muthesius, große Rosenkohlbilder – Militär, Krankheit – "Über das Chinesische in der Kunst" mit Hermann Kasack (Suhrkamp)
ab 1944	Portraitreihe "Köpfe der Gegenwart": Hermann Hesse, Jean Gebser, Eugen Herrigel, Anna Muthesius, Percy Gothein, Karl Foerster, Karl Jaspers, Pascual Jordan, Ortega y Gasset, Emmy Leisner, Otto Hitzberger, Wilhelm Pfeiderer u. a.
ab 1952	im eigenen Atelier Begegnungen und Gespräche mit J. Krishnamurti, Wolfgang Schadewaldt, Lili Martius, Hanns Krenz, Hans-Henny Jahnn, Hermann Mattern, Eugen Herrigel, David Bohm, Jean Gebser, Vincent Howells, H. L. C. Jaffé, Herbert Read, Will Grohmann, Karl-Heinz Bröhan, Reiner Kunze, Heinz Wolfgang Kuhn, Percy Gothein, Robert du Parc, Philippe d'Arschot, Hermann Hesse, Pierre Bertaux u. a.
	mit den Malern: Klaus Richter, Käthe Kollwitz, Erich Heckel, Alfred Mahlau, Otto Heinrich, Karl-Schmidt-Rottluff, Emil Praetorius, Alfred Partikel, Caspar Neher, Eduard Bargheer, Will Sohl, Hans Purrmann, Emil Nolde, Rolf Nesch, Hannah Höch, Heinrich Basedow d. J., Leonardo Ricci, Pierre Clerk, Jan Wieghers, Hans Hartung u. a.
	mit den Bildhauern: Karl Knappe, Ernst Moritz Geyger, Francesco Alton, Gerhard Marcks, Otto Hitzberger, Edwin Scharff, Armando Sousa, Gustav Seitz u. a. jährlicher Arbeitsrhythmus im Wechsel von Nord und Süd (u. a. Italien,

Frankreich, England, Portugal, USA, Berlin, Potsdam, München, Kampen

Ehrenmitglied der Internationalen Akademie für Literatur, Künste und

# Ehrenmitglied Kulturbund Potsdam 1971 Representant "Temple of Arts Museum", Hackensack, N. Y. USA 1983 Goldmedaille vom Internationalen Parlament für Sicherheit und Frieden (USA) für die künstlerischen Verdienste Mitglied der Europäischen Akademie 1984 Weltpreis der Kultur, Centro Studi e Ricerche delle Nazioni, Calvatone "Ateliergespräche" – Bilden und Erkennen – "Bewußtwerdung als bildender Prozeß"



### VERZEICHNIS DER ABGEBILDETEN ARBEITEN

Pinselzeichnung (Ausschnitt) blaue Tusche a. Englisch-Bütten (51 x 68,3) signiert u. r.: S. Sprotte 83 (Vorsatz)

- 2 Selbstbildnis im Alter von 22 Jahren (Potsdam-Bornstedt) Kohlezeichnung a. Japan (23,7 x 19,5) sign. u. r.: S. s. III/35
- 5 Das Buch (Zeichensaal) Realgymnasium Potsdam) Aquarell a. bräunl. Papier 1926 (26,3 x 31,9) sign. u. r.: S. Sprotte
- 6 Aug in Auge Serigraphie 1982 (46 x 61)
- 8 Einsames Gehöft hinter dem Deich Aquarell 1926 (15,5 x 25,7) sign. u. r.: Sprotte
- 9 Mein erstes Atelier auf Sylt bei Peter Suhrkamp 1945/47 schwarze Tusche (18,6 x 24,4) sign. u. l.: S. Sprotte, repr.: Sprotte-Kalender 1984 Cicero Hamburg

- 10 Schraffierungen I für Alfred Andersch: Sprechen hat mit Sehen so viel zu tun wie Schreiben mit Malen (altchin. Weisheit) Bleistift (20,7 x 14,5) sign. u. r.: S. Sprotte Kampen XI. 81
- 11 Schraffierungen II
  sich zu zweit nicht gegen einen
  Dritten einig werden, das ist die
  bildende Kunst
  Flaschenpost für einen
  unbekannten Finder
  Bleistift (20,7 x 14,5) sign. u. r.:
  S. Sprotte D 2285 Kampen auf
  Sylt
- 13 Land und See befühlen einander
  Aquarell a. Bütten (10,8 x 16,2) sign. u. r.: Sprotte 81
- 16 Sandinsel gewaschenes Aquarell auf Whatman (47 x 66,5) sign. u. l.: S. Sprotte 46
- 17 Novembernebel gewaschenes Aquarell a. bräunl. Karton (50 x 35) sign. u. r.: S. Sprotte 45/46

- 18 Handschrift:
  Peinlich sind Augen und
  Ohren ...
- 19 Mond über den Dünen Öl a. Bütten (46,9 x 64,9) sign. u. i.: S. Sprotte 48
- 20 Gruß für Hans Hartung Roter Mond Öl a. Leinwand 1963 (75 x 95) sign. u.: Sprotte
- 21 Roter Mond
  Öl a. Leinwand (70 x 75)
  sign. u. r.: S. Sprotte 63,
  erschienen als Lichtdruck
  Verlag der Kunst Dresden
- 23 Haus in Kampen Serigraphie 1966 (20,9 x 29,5)
- 25 Englisches Skizzenbuch Ölpastell I (12,3 x 8,8) sign. u. l.: S. S. 81
- 25 Ölpastell II (12,3 x 8,8) sign. u. l.: 5.12.81 S.
- 26 Gesang des Meeres Aquarell a. Bütten 1969 (56,7 x 72,7) sign. u. l.: S. Sprotte

- 30 Rotes Kliff
  Aqarell a. Japan (47 x 62)
  sign. u. i.: S. Sprotte 75,
  repr. Sprotte-Kalender
  1983 Hamburg
- 31 für Armin Heracleum gigantis Aquarell a. Japan (47 x 61,5) sign. u. i.: S. Sprotte 72
- 35 Grüne Lampe Aquarell a. Japan (39 x 29,7) sign. u. r.: Sprotte 77
- 36 Wildtulpen (Potsdam-Bornstedt-Sanssouci) Aquarell a. Japan (18 x 24) sign. u. 1.: S. Sprotte 75
- 37 Wildtulpen Aquarell a. Japan (17,8 x 24,4) sign. u. l.: S. Sprotte 75, repr.: Sprotte-Kalender 1984 Cicero Hamburg
- 39 Rote Wolke Serigraphie 1970 (25,5 x 37,5)
- 40 Ebbe Aquarell a. Französich-Bütten (50 x 65) sign. u. l.: S. Sprotte 73
- 41 Algennotstand in Ost- und Nordsee Aquarell a. Bütten (a. d. Aquarellzyklus) (64,7 x 49,9) sign. u. r.: Sprotte 74

- 43 Gesicht einer Landschaft Serigraphie 1972 (23,6 x 31,2)
- 44 Farbige Wolke Aquarell a. Holländisch-Bütten (50,7 x 73) sign. u. l.: Sprotte 77
- 46 Hier wohnte Alexej Jawlensky Öl a. Leinwand (27,5 x 37) sign. u. l.: S. Sprotte 81
- 49 Graphitzeichnung (16,8 x 22) sign. u.: Ein Teil meines Lebens im Eisenbahnabteil auf der Fahrt Mannheim-Westerland 27.9.81 S. Sprotte
- 51 Hommage à William Turner Lasurfarbenmalerei a. Holz, Öl (24 x 32,9) sign. u. r.: S. Sprotte 78
- 52 Morsum Öl a. Holz (24,5 x 41,5) sign. u. l.: S. Sprotte 80
- 54 Schwarze Alge in Lebensgröße Öl a. Leinwand (100 x 73) sign. u. r.: Sprotte 80
- 56 Flug des Adlers Öl a. Leinwand (83 x 64) sign. u. l.: Sprotte 81, repr.: Sprotte-Kalender 1985 Cicero Hamburg

- 59 Ateliergespräche von Qumran bis Kampen Öl a. Leinwand (80 x 105) sign. u. 1.: S. Sprotte 80 repr.: Sprotte-Kalender 1985 Cicero Hamburg
- 60 Quallen I Öl a. Holz (41 x 48) sign. o. r.: 25.8.80
- 61 Quallen II Öl a. Holz (40,4 x 47,5) sign. o. l. Sprotte VIII/80 repr.: Sprotte-Kalender 1985 Cicero Hamburg
- 64 Blaue Bucht
  Pinselzeichnung
  Französiche Tinte a. RömischBütten (48,5 x 66,7) sign. u. m.:
  Kampen auf Sylt 1983 S. Sprotte
- 66 Schattenspiele (Riesenschilf I) Später Gruß für den Maler Wilh. Noack a. Darmstadt (1800–1833) Pinselzeichnung a. Französisch-Bütten (50 x 65) ohne Signum
- 67 Schattenspiele (Riesenschilf II) Pinselzeichnung a. Italienisch-Bütten (70 x 50) sign. u. r.: S. Sprotte 81
- 69 Hallig Chinesische Tusche a. Karton (61 x 61) sign. u. l.: 3.12.83 Sprotte

- 70 Graphitzeichnung a. Canson-Ingres (65 x 50) sign. u.: Ein gutes 1984! Siegward 8.I.
- 71 Aus einem Strich Graphit a. Canson-Ingres (65 x 50) sign. u. m.: S. Sprotte Kampen auf Sylt 8. Januar 1984
- 72 für Gillis Grafström Aquarell a. Bütten (64,8 x 49,8) sign. u. 1.: S. Sprotte 82
- 75 Flug des Adlers Aquarell a. Bütten (59,6 x 44,2) sign. u. l.: S. Sprotte 81
- 76 Handschrift November 1983: Der Blick schweift nicht ins Gegenstandslose, sind deine Farben nicht formlos und deine Formen nicht farblos ...
- 77 Stranddistel chinesische Kreide (27,7 x 19,9) sign. u. r.: S. Sprotte
- 79 Chinesischer Drache am Strand von Kampen Öl a. Holz (80 x 105) sign. u. r.: S. Sprotte 17.9.83
- 80 Gladiolen Öl a. Holz (80 x 105) sign. u. r.: Sprotte

- 81 Hommage à Piero della Francesca Öl a. Holz (48 x 80) sign. u. l.: Sprotte 82
- 84 Kiefern Aquarell a. Japan (46,4 x 63,4) sign. u. l.: Sprotte 82
- 87 Ebbe Aquarell a. Französisch-Bütten (44,3 x 61) sign. u. i.: S. Sprotte 1983
- 88 Stenogramm einer Woge Aquarell a. Englisch-Bütten (58 x 77,5) sign. u. r.: Sprotte 82
- 91 Grüne Woge Aquarell a. Französisch-Bütten 1983 (49,7 x 64,2) sign. u. l.: Sprotte
- 93 Blaue Halme Tusche a. Englisch-Bütten (51 x 68,3) sign. u. r.: Sprotte 1983
- 94/95 Blaue Halme II (Ausschnitt) Tusche a. Englisch-Bütten (51 x 68,3) sign. u. r.: S. Sprotte 1983
- 96 Hafen Hörnum Aquarell a. Japan (45,6 x 61,6) sign. u. l.: Sprotte 79 repr.: Sprotte Kalender 1983 Hamburg

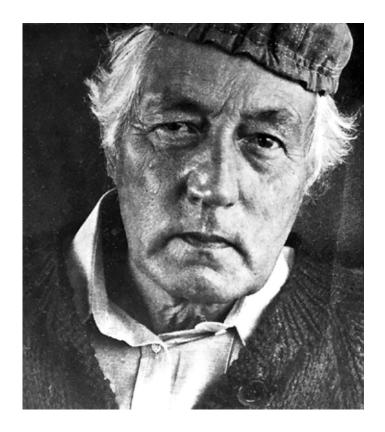
- 98 Die Tabakpfeifen der Frau Amsel in Deezbüll Öl a. Hartfaser (60 x 80) sign. u. r.: Sprotte 83
- 100 Chinesischer Drache am Strand in Kampen Öl a. Holz (61 x 61) sing. u. r.: Siegward Sprotte 17.9.83
- 101 Tanz der Algen Vom Anfang des Lebens Öl a. Holz 1983 (61 x 61) sign. u. 1.: Sprotte
- 102 Für Emil Orlik Pappelblätter Öl a. Leinwand (64 x 84) sign. u. l.: S. Sprotte 82
- 103 An der Wiedau Pinselzeichnung a. Karton (46,9 x 37,3) sign. u. l.: Sprotte 83
- 105 Wattwiese Öl a. Leinwand 1983 (61 x 61) sign. u. l.: Sprotte
- 107 Winter Öl a. Leinwand (64 x 84) sign. u. 1.: Sprotte 83
- 108 Farbiger Strand Öl a. Holz (35 x 49,7) sign. u. l.: Sprotte 83
- 109 Einfache Landschaft Öl a. Holz 1983 (48 x 65) sign. u. 1.: Sprotte

- 111 Einfache Landschaft II Öl a. Segeltuch 1983 (80 x 105) sign. u. r.: Sprotte
- 112 Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert (I) Aquarell a. Bütten (50,8 x 72,8) sign. u. 1.: S. Sprotte 1983
- 113 Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert (II) Aquarell a. Bütten (50,8 x 72,8) sign. u. 1.: Sprotte 23.9.83
- 114 Zyklus Kreuzesformen in der Natur I blaue Tusche a. Holländisch-Bütten (17,5 x 12) sign. u. 1.: Sprotte 83
- 115 Zyklus Kreuzesformen in der Natur II blaue Tusche a. Holländisch-Bütten (17,5 x 12) sign. u. l.: IV 83

- 116 Spiegelungen I Graphitzeichnungen a. Französisch-Ingres (41 x 29,9) sign. u. 1.: S. Sprotte 84
- 117 Spiegelungen II Graphitzeichnungen a. Französisch-Ingres (41 x 29,9) sign. u. 1.: S. S. 84
- 118 Farbige Horizonte Hommage à Alexej Jawlensky Öl a. Pappe (24,7 x 37) sign. u. l.: S. S. 10.11.83
- 121 Farbige Horizonte II Öl a. Pappe 1983 (24,7 x 37) sign. u. r.: S. S.
- 122 Kalligraphie auf grauem Grund (Brandung) Öl a. Leinwand 1983 (90 x 115) sign. u. r.: S. Sprotte

- 123 Meditation Öl a. Leinwand (100 x 125) sign. u. l.: Sprotte 83
- 125 panta rhei Öl a. Leinwand (100 x 125) sign. u. l.: Sprotte 83
- 127 Ruhe und Bewegung Öl a. Segeltuch (100 x 125) sign. u. l.: Sprotte 83
- 130 Mühle Odense blaue Tusche a. Bütten (21 x 29,7) sign. u. l.: Sprotte 1982
- 134 Mühle Sepia Pinselzeichnung a. Bütten (23 x 27) sign. u. l. u. r.: S. Sprotte 1982 bei Hans Christian Andersen Odense/Fünen





»Alles natürliche Wachtum bedient sich der sparsamsten Mittel. Auch die Kunst liebt das Einfache, und ich kenne keine bessere Darstellung dieser universalen Wahrheit als die Werke von Siegward Sprotte.«

Herbert Read

