

KUNST IN DER HANDELSKAMMER

Eine Ausstellungsreihe der Handelskammer Hamburg
in Zusammenarbeit
mit der Elsbeth Weichmann Gesellschaft

An exhibition series of the Hamburg Chamber of Commerce

Katalog 24

Catalogue 24

Siegward Sprotte

SYLT – HAMBURG – SHANGHAI



SIEGWAND SPOTTE IM KAMPENER ATELIER, ca. 1984
SIEGWAND SPOTTE IN HIS KAMPEN STUDIO, about 1984

FALKENSTERN FINE ART

Siegward Sprotte SYLT – HAMBURG – SHANGHAI

HERAUSGEBER / *PUBLISHER*
 Prof. Claus Friede, Mathias v. Marcard

TEXTE / *TEXT*
 Prof. Dr. Bernd Wolfgang Lindemann
 Prof. Claus Friede

Ausstellung vom 6. April bis zum 25. Mai 2018
Exhibition from 6th April until 25th May 2018

Ein Ausstellungsprojekt von Marcard Pro Arte & V V GmbH
 in Zusammenarbeit mit der Siegwand Sprotte Stiftung,
 der Galerie Falkenstern Fine Art und der Handelskammer Hamburg
*An exhibition project by Marcard Pro Arte & V V GmbH
 in cooperation with the Siegwand Sprotte Foundation,
 Galerie Falkenstern Fine Art and the Hamburg Chamber of Commerce*

Gefördert von / *funded by*
 Carolina D'Amico | **Stiftung**
 Hamburg | Großhansdorf

und / *and*
 Claus und Annegret Budelmann

Inhalt / Content

Vorwort	5
<i>Foreword</i>	7
Bernd Wolfgang Lindemann	
Lebendige Hieroglyphen	11
<i>Living Hieroglyphs</i>	14
Claus Friede	
Siegward Sprotte. Die Entdeckung der gestischen Denkfigur	40
<i>Siegward Sprotte. The discovery of the gestural figure of thought</i>	44
Kurzbiographie	70
<i>Biographical Notes</i>	71
Danksagung / <i>Acknowledgement</i>	72
Impressum / <i>Imprint</i>	72

Vorwort

Seit wir die Reihe „Kunst in der Handelskammer“ vor rund 20 Jahren ins Leben gerufen haben, richten wir unser Augenmerk immer wieder auf Künstler aus Hamburg und dem norddeutschen Raum – und auf jene, die zumindest zeitweise in dieser Region wirken oder wirkten. Siegward Sprotte, Jahrgang 1913, fügt sich mühelos in diesen Reigen ein. Der gebürtige Potsdamer, für den der Gedanke, die Kunst sei kein Lückenbüßer, sondern eine Lebensnotwendigkeit, zeitlebens Gültigkeit behalten sollte, entdeckt nach dem Zweiten Weltkrieg Sylt für sich, das ihm neue Horizonte eröffnet.

Sprotte macht die Nordseeinsel, wo er von nun an die Hälfte des Jahres verbringt, zu seiner Wahlheimat. „Ich floh vor dem vielen Grün der deutschen Landschaft – ödere Töne wollte mein Auge sehen“, beschreibt er den Grund für diese Entscheidung. Er, der bereits als junger Mensch ein besonderes Interesse an der Malerei entwickelt, studiert ab 1931 an der Kunstakademie Berlin bei Emil Orlik, wird Meisterschüler Karl Hagemesters. Im Laufe seines Lebens begegnet er immer wieder so namhaften Künstlern wie Käthe Kollwitz, Eduard Bargheer, Hans Purrmann, Emil Nolde und Hans Hartung.

Die Arbeiten Siegward Sprottes sind nicht nur in deutschen Kunsthallen zu sehen, sondern zum Beispiel auch in San Francisco im Museum of Modern Art, im Shanghai Art Museum, im Moskauer Puschkin-Museum sowie im Gulbenkian Museum in Lissabon. Es ist uns ein Anliegen, diesem Künstler ein Forum zu bieten, das möglichst viele Facetten seines umfangreichen Schaffens beleuchtet. Die Ausstellung zeigt Aquarelle, Zeichnungen und Ölbilder Siegward Sprottes, der anfangs eher gegenständlich malte und sich im Spätwerk zunehmend der Landschaft widmete – bis hin zur farbigen Kalligrafie, die im Fokus dieser Retrospektive steht.

Dankbar sind wir der gemeinnützigen Siegward Sprotte Stiftung und der gestaltenden Mitarbeit von Armin Sprotte, der den künstlerischen Nachlass seines Vaters verwaltet. Nur mithilfe ihrer Unterstützung war es uns möglich, eine Ausstellung dieser Größenordnung zu realisieren. Aber auch unseren Förderern Carolina D'Amico und dem Ehepaar Claus und Annegret Budelmann gebührt unser Dank. Ohne sie könnten wir Persönlichkeiten wie Siegward Sprotte keine Bühne mehr

bieten, geschweige denn Kataloge auflegen. Ungeachtet dessen versucht die Handelskammer, der Kunst auch in Zukunft möglichst viel Raum zu geben. Denn ein Lückenbüßer, um das Wort Siegward Sprottes aufzugreifen, darf sie keinesfalls sein. All die interessanten Projekte, die wir für dieses Jahr geplant haben, unterstreichen das – die Ausstellung „Sylt – Hamburg – Shanghai“ stellt nur den Auftakt dar.

Tobias Bergmann

Präses der Handelskammer Hamburg

Peter Voss-Andreae

Vorsitzender der Elsbeth Weichmann Gesellschaft

Foreword

Since we established the series „Kunst in der Handelskammer“ (Art at the Chamber of Commerce), we turn our attention again and again to artists from Hamburg or northern Germany – and to those, who at least temporarily are working or have worked in the region. Therefore Siegward Sprotte, born in 1913, fits perfectly into this group. Being born in Potsdam, he for his entire life, followed the thought, that art is not a makeshift, but a vital necessity. After the Second World War he discovers the island of Sylt, which opens new horizons for him.

Sprotte makes this North Sea island, where he spends about half of any year from now on, his home. „I fled the Green of the German landscape – my eyes needed to see more dreary shades of colour“, he describes the reasons for this decision. He, who already as a young man, began to develop a special interest in painting, studies at the Academy of Arts in Berlin under Emil Orlik and becomes master scholar of Karl Hagemeister. In the course of his life he meets repeatedly well-known artists like Kaethe Kollwitz, Eduard Bargheer, Hans Purrmann, Emil Nolde or Hans Hartung.

Works of Siegward Sprotte are not only presented in German museums, but also for example at the Museum of Modern Art in San Francisco, at the Shanghai Art Museum, at the Puschkin-Museum in Moscow or the Gulbenkian Museum in Lisbon. It is important to us, to give this artist a forum, which highlights as many different aspects as possible of his extensive work. This exhibition presents watercolours, drawings as well as oil paintings of Siegward Sprotte, who, in his early life, preferred objective painting, but concentrated at his later life on landscape – to the point of coloured calligraphy, which this retrospective focuses on.

We are very thankful to the non-profit Siegward Sprotte Foundation and for the formative collaboration of Armin Sprotte, who manages the art estate of his father. Only with their support it is possible, to realise an exhibition of this size and importance. But we are also particularly thankful to our sponsors Carolina D'Amico and Mr. and Mrs. Claus and Annegret Budelmann. Without their help, it would not be feasible anymore to provide artists with the importance of Siegward Sprotte

a suitable stage or publish an accompanying catalogue. Regardless, the Chamber of Commerce will continue to give art as much space as possible – because art should never be a makeshift, to quote Siegward Sprotte. All the interesting projects, which we are planning this year, underline this – the exhibition „Sylt – Hamburg – Shanghai“ is only the prelude.

<i>Tobias Bergmann</i>	<i>Peter Voss-Andreae</i>
<i>President of the Hamburg Chamber of Commerce</i>	<i>Chairman of the Elsbeth Weichmann Gesellschaft</i>

Translation: Mathias v. Marcard



SIEGWARD SPOTTE, 1962-1963 FALKENSTERN FINE ART



SELBSTBILDNIS MIT LEBENSBAUM, 1937, Tempera-Öl auf Holz, 68,4 x 53,5 cm
 SELF-PORTRAIT WITH TREE OF LIFE, 1937, oil tempera on wood, 68.4 x 53.5 cm

SIEGWALD SPROTTE STIFTUNG

Bernd Wolfgang Lindemann

Lebendige Hieroglyphen

Siegward Sprottes Kunst bewegt sich im Spannungsfeld „gegenständlich – abstrakt – gegenstandslos“, – wobei auch die vermeintlich rein ungegenständlichen Arbeiten letztlich auch immer an die Erfahrung der Wirklichkeit gebunden sind. Eines seiner Grundmotive ist daher die Landschaft, auch der Landschaftsausschnitt oder das Naturdetail: Halme, Gräser, Bambus, Blüten. Hierin liegt ein grundlegender Unterschied zu informell arbeitenden Künstlern wie Hans Hartung, erst recht zu Werken der amerikanischen Expressionisten, deren Besessenheit für das übergroße Format Sprotte übrigens ebenfalls nicht teilte. Selbst seine größten Kompositionen sind diesen gegenüber geradezu handlich. Bei Karl Hagemeister, den Sprotte als Schüler kennenlernte, fand er vorgeprägt jenen bedeutenden Stellenwert des malerischen Gestus, der auch sein Werk in weiten Bereichen bestimmt. Das Gestische ist bei Sprotte zudem immer wieder der Naturerfahrung geschuldet, nicht nur bei den Abbreviaturen und Abstraktionen von Wellen, Dünen oder Horizont, sondern auch im Kalligraphischen des nahegeesehenen floralen Details. „My very first, my principal teacher, my teacher for all time, has been my love of nature“ heißt daher auch konsequenterweise eines seiner Bilder, ein anderes „Nicht nach der Natur, wie die Natur“. Wichtig für Sprotte war neben und zusätzlich zur europäischen Tradition die Erfahrung der fernöstlichen, der ostasiatischen Kunst, die er über Emil Orlik kennenlernte. Sehr wahrscheinlich ist auch der große Anteil an Werken auf Papier dieser intensiv empfundenen Verwandtschaft geschuldet: Ostasien kennt über viele Generationen das Ölbild, das eigentliche Gemälde nicht; Papier und Tusche sind die beherrschenden Medien.

Auseinandersetzungen mit fernen Kulturen bedeuten stets auch ein kreatives Missverständnis. Das ist im Œuvre von Siegwald Sprotte nicht anders: Er gilt im Osten als westlicher Künstler; der Westen hingegen sieht in Sprotte den Künstler eines fernöstlichen Stils. Und selbstverständlich war auch Sprotte sich der spezifisch europäischen Tradition auch seiner Kunst bewusst. Werke wie „Frau mit Bernsteinkette“ erinnern über die Kunst der Neuen Sachlichkeit hinaus an die Malerei der Alten Meister; die Wiedergabe des Modells in scharfem Profil gemahnt unmittelbar an Sandro Botticelli, den Hauptmeister der Florentiner Renaissance. Lange Zeit lag auf Sprottes Tisch eine Landschafts-

zeichnung von Leonardo da Vinci – und sicher kannte er auch jene Äußerung des italienischen Künstlers, in der dieser seine Künstlerkollegen aufforderte, den Strukturen des Putzes auf Mauern nachzuspüren, um dort Wellen, Strudel, Landschaften oder Gesichter wiederzuerkennen. Andererseits zeigen gerade die Wasserstrudel-Zeichnungen von Leonardo den Übergang vom vermeintlich rein künstlerischem zu seinem ebenso wichtigen technisch-naturwissenschaftlichem Interesse. Ähnlich dürfen wir uns vorstellen, welche Faszination in Siegward Sprotte, der sich so häufig am Meer aufhielt, Wellen und Wogen als künstlerisch herausfordernde Naturformen auslösten. Die Woge wurde im 19. Jahrhundert als Motiv recht eigentlich erst entdeckt (sehen wir hier einmal ab von einem Vorlauf in der holländischen Malerei): Künstler wie Arnold Böcklin oder Gustave Courbet beschäftigten sich immer wieder mit dem Paradox dieser ebenso monumentalen wie ephemeren Naturform. Bewundern wir bei Sprotte ohnehin immer wieder den sicheren Gestus, mit dem er in wenigen Strichen Natureindrücke sich anverwandelte, so erfahren wir in seinen „Wogen“, wie die Natur ihrerseits zur Schöpferin quasi gestischer Werke wird. Von Ernst Haeckel stammen Buch und Formulierung: „Kunstformen der Natur“; Siegward Sprotte, der Haeckels Positionen sehr gut kannte, spricht von der Natur als Schöpferin „lebendiger Hieroglyphen“ und gibt einem seiner Werke konsequenterweise diesen Titel.

„Huldigung an Albrecht Dürer“ heißt eine Komposition aus dem Jahr 1967, auf den ersten Blick ein Bündel auseinanderlaufender Striche, das Format des Blattes ausfüllend nutzend. Doch wer sich in Sprottes Werk eingesehen hat, erkennt hier, in äußerster Verknappung und Reduktion wiedergegeben, Halme, Pflanzen, jenen ähnlich, deren Heimat die Dürre der Dünen ist – ein Motiv, das im Werk des Künstlers immer wieder begegnet. Sprotte verweist mit dieser Arbeit ganz offenkundig auf die Aquarelle Dürers mit den kleinen, aber nahegeesehenen Naturdetails, übersetzt diese jedoch gleichzeitig in jene ihm eigene Formensprache, zu der er durch ostasiatische Kunst angeregt wurde. So entsteht, wie bei Dürer, und doch wieder ganz anders, durch wenige formatfüllende Linien ein Spiel mit Groß und Klein, fesselt uns die Monumentalität im Mikrokosmos.

Bisweilen finden sich in Siegward Sprottes Œuvre Arbeiten, in denen sich Schrift und Bild zu einer untrennbaren Einheit verbinden. Abermals lässt sich hier eine Verbindung zur Kunst des fernen Orients konstatieren – es gibt kaum eine japanische oder chinesische Tuschzeichnung, der

keine Schriftzeichen integriert sind. „Arabesken“ lautet konsequenterweise der Titel einer Sprotteschen Arbeit. Dieses Spiel mit Text und Bild, mit Text im Bild wird mitunter getrieben bis zum Text als Bild.

Und auch über die Titel, die Sprotte seinen Bildern gibt, recht eigentlich deren Namen, lohnt das Nachdenken. „Da spielen farbig goldbeschuppte Drachen...“ nennt sich mit einem Zitat aus Faust, der Tragödie zweiter Teil, eines seiner Bilder. „Das Leben des Kosmos ist das Ende der Malerei“, „Himmel und Erde nicht zu vergegenseitlichen, das ist die Kunst“, „Mohngesichter – Gruß an Echnaton“, „apprendre sempre“, „Erkennend realisierst du...“, „panta rhei, der Haifisch klafft, du lachst ihm in den Rachen“ (ebenfalls ein Zitat aus dem zweiten Teil von Goethes Faust) – das sind einige von Sprottes Bildtiteln. Die Geschichte des Bildtitels im Abendland lässt sich, mit einem Vorlauf im 18. Jahrhundert, erst seit den Werken des 19. Jahrhunderts wirklich schreiben. Seither aber sind Werk und Titel fest miteinander verbunden – wir können uns gar nicht mehr vorstellen, dass es namenlose Bilder geben könnte (und wenn, dann heißen sie „Ohne Titel“), und Siegward Sprotte reiht sich ein in diese Tradition, zu der keine geringeren Kollegen als Paul Klee und Max Ernst gehören.

Zur Malerei gesellt sich bei Siegward Sprotte mithin hohes sprachliches Sensorium und große sprachliche Begabung. Diese Gabe hat er jedoch nie genutzt, uns oder überhaupt anderen seine Kunst zu erklären; es gibt wenige bis gar keine eigenen Äußerungen über seine Malerei. Pablo Picasso, einmal gefragt, wie er jene neuartige Bildsprache erfand, mit der er die europäische und amerikanische Malerei revolutionieren sollte, antwortete, er sei malend zum Kubismus gekommen. Das Denken vollzieht sich mithin im Bild selbst, Malen ist Denken – und dieses Bilddenken ist konstitutiv für das 20. Jahrhundert bis in unsere Tage. Bilder bieten einen anderen Zugang zu Wirklichkeit, Natur und Wahrheit als die Sprache. Aber wenn Siegward Sprotte eines seiner Werke „Adieux à l'image“¹⁾ nennt, „Abschied vom Bilde“, steigert er dann diesen Gedanken nicht zu einem ironischen Paradoxon?

Nein, Sprotte sieht als Höhepunkt der bildenden Kunst das Beenden des Bildermachens zugunsten des mündlichen Dialogs Auge in Auge.

¹⁾ D'ARSHOT, Philippe, „Adieux à l'image – Abschied vom Bilde“ – Grafik-Zyklus mit 9 Serigraphien von Sprotte, Domberger 1970

Bernd Wolfgang Lindemann

Living Hieroglyphs

Siegward Sprotte's art oscillates between the polarities of "representational – abstract – non-representational", whereby even his ostensibly non-figurative works are ultimately always rooted in his experience of reality. Accordingly, one of his underlying motifs is landscape, as well as segments of landscape or natural details – stalks, grasses, bamboo, blossom. This aspect distinguishes him fundamentally from informel artists such as Hans Hartung, and above all from works by American Expressionists whose obsession with monumental formats, incidentally, was also not shared by Sprotte. Even his largest compositions feel altogether wieldy by comparison. In the work of Karl Hagemeister, whom Sprotte encountered as a student, he gained first impressions of the significant role of the painterly gesture that was later to influence many aspects of his own work. In Sprotte's works this gesturality too was recurrently inspired by his experience of nature, not only in the abbreviated and abstract forms of waves, dunes or the horizon, but also in the calligraphic qualities of floral detail seen from close to. "My very first, my principal teacher, my teacher for all time, has been my love of nature", is logically thus also the title of one of his paintings, while another was called "Not after nature but like nature". Besides and in addition to European tradition, a crucial influence on Sprotte was Far Eastern or East Asian art, with which he first became acquainted through Emil Orlik. Most probably, a large proportion of his works on paper can be attributed to this deeply felt affinity: for many generations the oil painting, painting in its truest embodiment, was not known in the Far East. The prevailing media there were paper and ink.

Encounters with distant cultures are always also a source of creative misunderstandings. This is no different in the work of Siegward Sprotte. In the Far East he is considered a Western artist; in the West, on the other hand, Sprotte is viewed as an artist who worked in a Far Eastern style. And of course, Sprotte himself was certainly aware of the specifically European tradition of his art. Works like "Woman with the amber necklace" bring to mind the art of the 'Neue Sachlichkeit', and, beyond that, the painting of the Old Masters. The rendition of the model in sharp profile is directly reminiscent of Sandro Botticelli, the leading exponent of Florentine Renaissance. For a long time Sprotte kept a

landscape drawing by Leonardo da Vinci on his table – and no doubt he was also familiar with the remark by the Italian master urging his fellow artists to closely study the structures of plastered walls to discover the waves, eddies, landscapes or faces hidden there.

On the other hand, it is precisely in Leonardo's drawings of swirling water that one can see the shift from what seem to be purely artistic concerns to his equally important technical and scientific interests. In a similar manner, for someone who spent so much time by the sea as Siegward Sprotte did, we can imagine how the waves and ocean swells spurred his fascination for artistically challenging natural forms. The wave was not properly discovered as a motif until the nineteenth century (with the admitted exception of its forerunners in Dutch painting): artists such as Arnold Böcklin and Gustave Courbet constantly returned to the paradox of this natural form that is as monumental as it is ephemeral. While of course we repeatedly admire the confident flourish with which Sprotte mastered natural impressions in just a few brushstrokes, by the same token his "waves" teach us how in turn nature itself acts as the creator of, as it were, gestural works. Ernst Haeckel gave us the book and the phrase "Art forms in nature"; Siegward Sprotte, who was very familiar with Haeckel's approach, refers to nature as the creator "of living hieroglyphs" and consequently makes this the title of one of his works.

"Homage to Albrecht Dürer" is the title of a composition from 1967 which at first sight resembles a cluster of divergent lines filling out the entire space of the page. But those acquainted with Sprotte's work will recognise in this extreme act of truncation and reduction a rendition of stalks and plants similar to those indigenous to the aridity of the dunes – a motif encountered recurrently in the artist's oeuvre. This painting is a clear reference to Dürer's watercolours with their small details from nature observed at close proximity, but at the same time Sprotte translates them into his own formal language, which was inspired by Far Eastern art. Thus, as with Dürer and yet again in an entirely different way, an interplay of large and small arises from a few format-filling lines, conveying to us the monumentality residing within the microcosm.

Occasionally Sprotte's oeuvre reveals works in which writing and image are fused into an indivisible whole. Once more we can detect a connection to the art of the Far East: there are hardly any Japanese

or Chinese ink drawings that do not incorporate alphabetic characters. "Arabesques" is thus unsurprisingly the title of one of Sprotte's works. This play with text and image, with text in the image, is on occasions taken to the extreme of text as image.

But it is also worth pausing to reflect on the titles or names Sprotte gives his works. "Gold-scaled dragons round thee sport...", a quote from the second part of the tragedy "Faust", is the title he gave to one painting. "The life of the cosmos is the end of painting", "Not to oppose heaven and earth, that is art", "Poppy faces – Greetings to Akhenaten", "Aprendre sempre", "Perceiving, you realise...", "Panta rhei, gapes the grim shark, and thou canst laugh at him" (likewise a quote from the second part of Goethe's "Faust") – these are just a few of the titles Sprotte gave his works. The history of work titles in Western culture properly began with works in the nineteenth century, predated somewhat already in the 18th century. Since then, works and titles have been securely joined together – today we can hardly imagine there being unnamed works, even when they end up being called "untitled". Siegward Sprotte is part of this tradition, to which no lesser artists than Paul Klee and Max Ernst also belong.

Siegward Sprotte's painting is also joined by a high degree of linguistic sensibility and an outstanding talent for language. Yet he never made use of this gift to explain his art to us, or in fact to anyone. There exist very few, if any at all, statements by him about his painting. When Pablo Picasso was once asked how he discovered the innovative pictorial language with which he was to revolutionise European and American painting he replied that he arrived at Cubism by painting. Thinking is thus accomplished in the work: painting is thinking – and this process of pictorial thinking is constitutive for the twentieth century and until the present day. Paintings offer a different kind of access to reality, nature and truth than language. But when Siegward Sprotte calls one of his works "Adieux à l'image"¹⁾, goodbye to the picture, is he not stretching this idea to the extreme of an ironic paradox? No – for Sprotte, putting an end to making pictures in favour of verbal dialogue, eye to eye, is the apogee of art.

¹⁾ D'ARSCHOT, Philippe, Adieux à l'image – Abschied vom Bilde, print edition with 9 serigraphs by Siegward Sprotte, Domberger, 1970



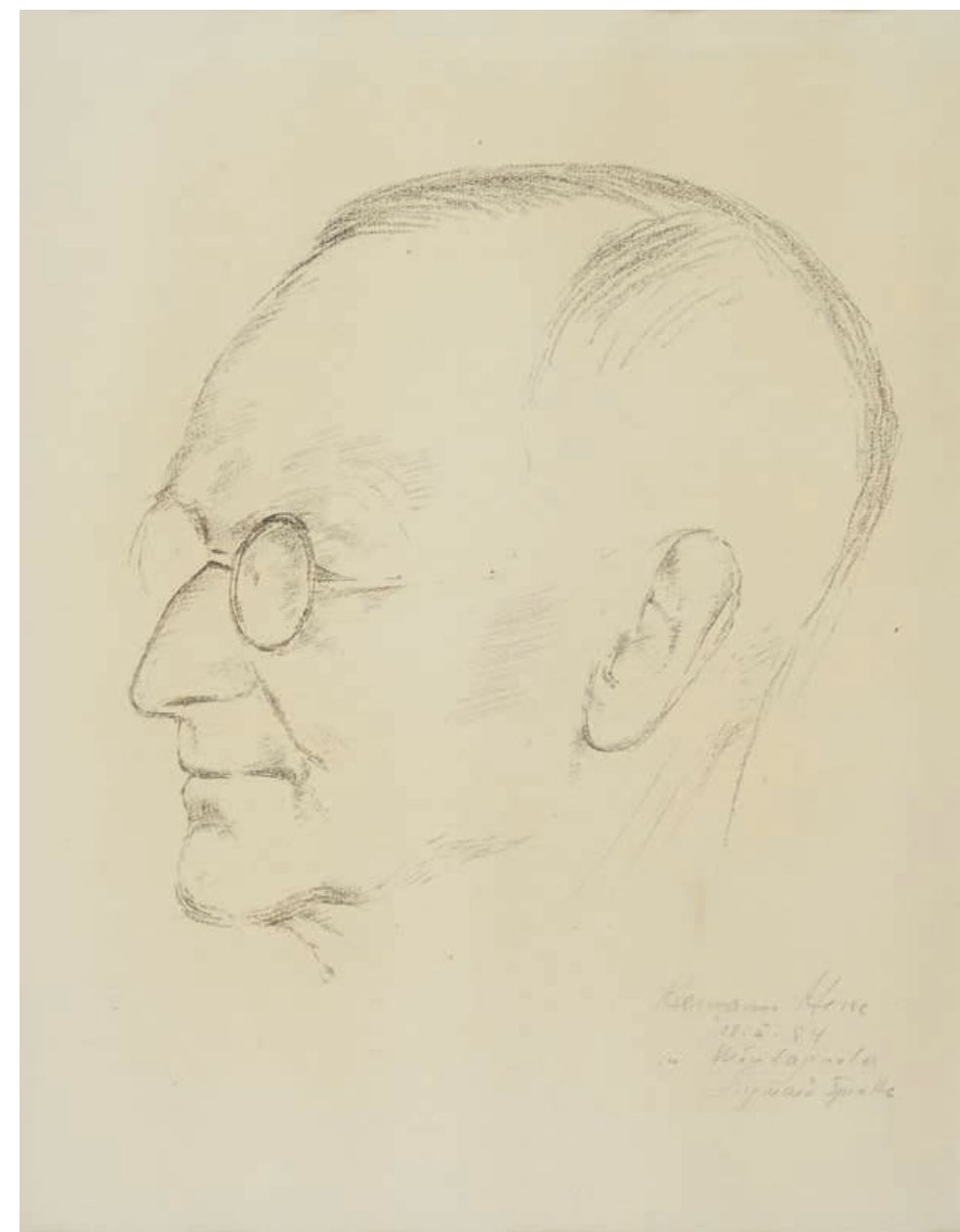
BERGNEBEL IN DEN DOLOMITEN – STUDIEN ÜBER LAO-TSE, 1936,
gewaschenes Aquarell auf Papier, 61 x 48 cm
MOUNTAIN FOG IN THE DOLOMITES – STUDIES ON LAO-TSE, 1936,
watercolour wash on paper, 61 x 48 cm

SIEGWARD SPROTTE STIFTUNG



PORTRÄT DER SCHWESTER, 1936, Tempera-Öl auf Holz, 50 x 37,9 cm
PORTRAIT OF THE SISTER, 1936, oil tempera on wood, 50 x 37.9 cm

SIEGWARD SPOTTE STIFTUNG



HERMANN HESSE, Montagnola, 28.II.1954, Bleistift auf Papier, 41 x 32,2 cm
HERMANN HESSE, Montagnola, 28.II.1954, pencil on paper, 41 x 32.2 cm

SIEGWARD SPOTTE STIFTUNG



FAHRT MIT MEINER MUTTER, 1953, Aquarell auf Japan, 37,5 x 49 cm
 JOURNEY WITH MY MOTHER, 1953, watercolour on Japan, 37.5 x 49 cm

FALKENSTERN FINE ART



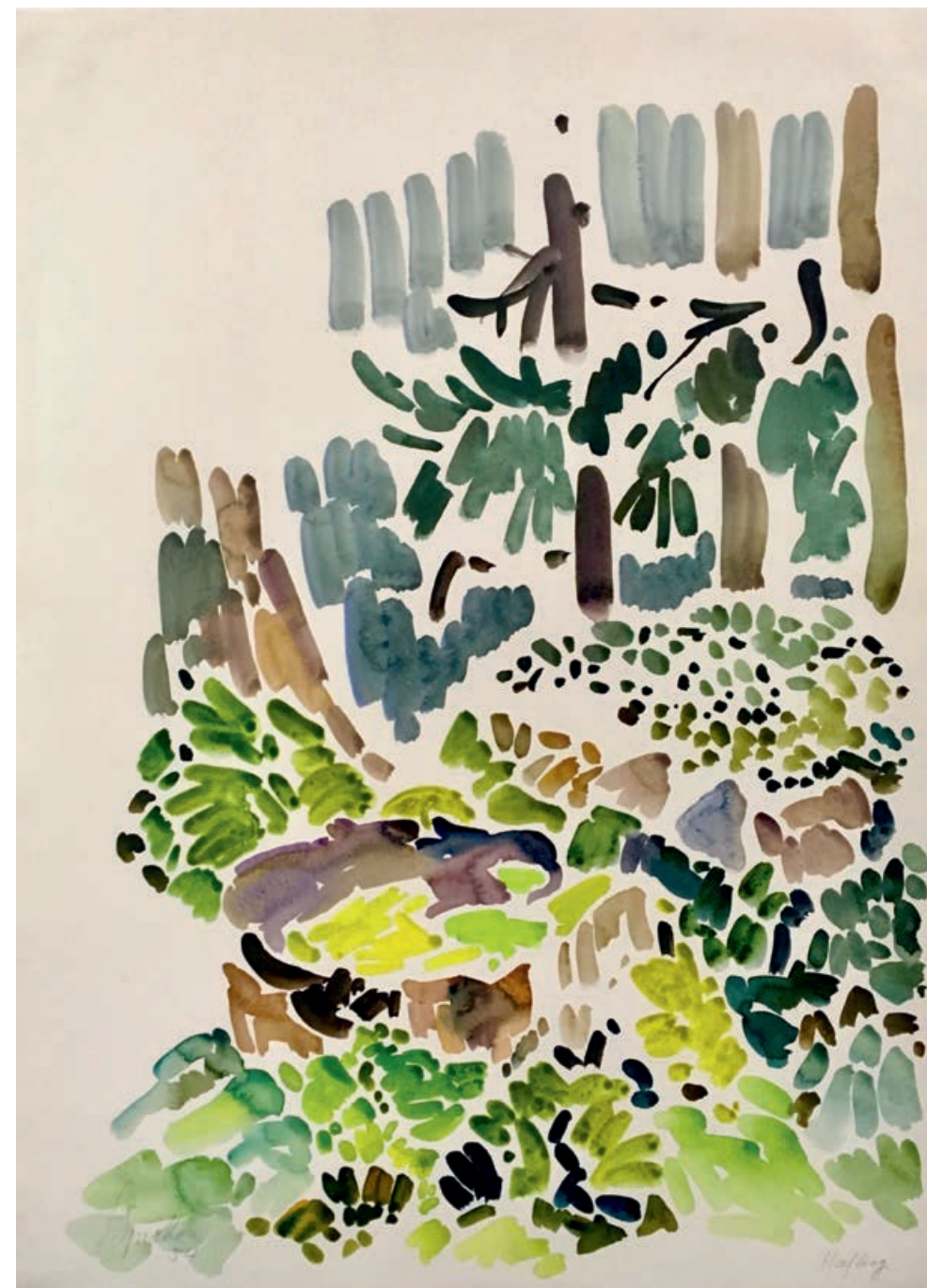
ALPEN UND PALMEN, 1953, Aquarell auf Fabriano, 48,4 x 62,1 cm
 ALPS AND PALMS, 1953, watercolour on Fabriano, 48.4 x 62.1 cm

SIEGWARD SPROTTE STIFTUNG



Zyklus MAGNOLIENZWEIGE MERAN, 1954, Aquarell auf Ingres, 49 x 63,5 cm
Cycle MAGNOLIA BRANCHES MERANO, 1954, watercolour on Ingres, 49 x 63.5 cm

SIEGWARD SPOTTE STIFTUNG



WALDMOSAİK, 1954, Aquarell auf Bütten, 66,3 x 48 cm
FOREST MOSAIC, 1954, watercolour on handmade paper, 66.3 x 48 cm

SIEGWARD SPOTTE STIFTUNG



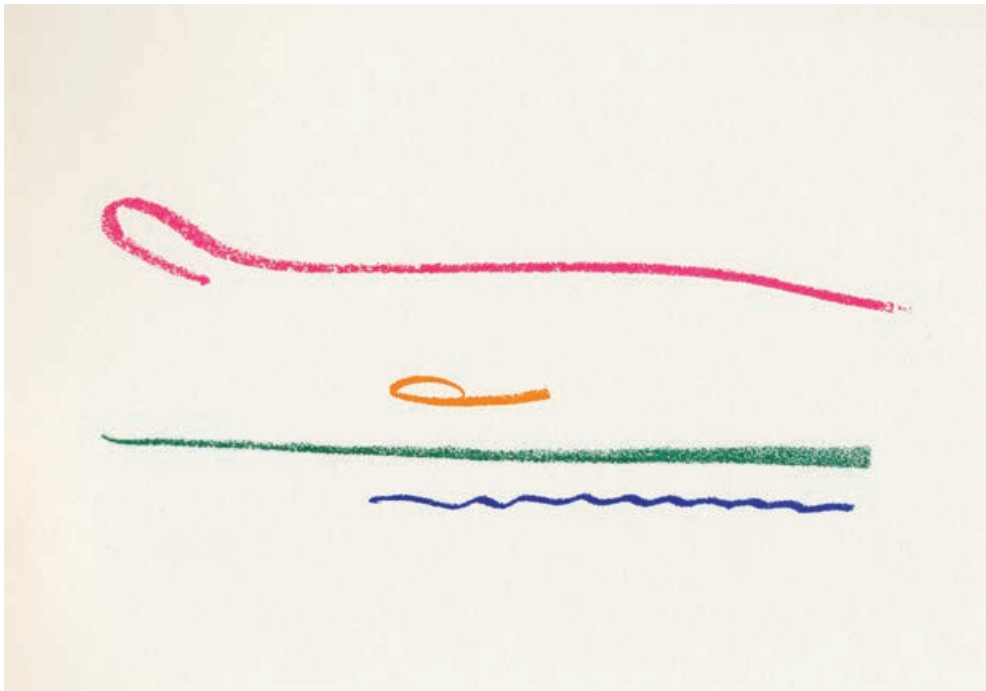
GELBE DÜNE, 1965, Gouache auf Pergament, 29,4 x 37,5 cm
YELLOW DUNE, 1965, gouache on parchment, 29.4 x 37.5 cm

FALKENSTERN FINE ART



ROTE HALME, Holzminden, 1967, Gallery Print, 126 x 120 cm, Auflage: 30
RED BLADES, Holzminden, 1967, gallery print, 126 x 120 cm, edition: 30

FALKENSTERN FINE ART



ADIEUX À L'IMAGE I, 1969, Gallery Print, 100 x 140 cm, Auflage: 40
ADIEUX À L'IMAGE I, 1969, gallery print, 100 x 140 cm, edition: 40

FALKENSTERN FINE ART



ADIEUX À L'IMAGE II, 1969, Gallery Print, 100 x 140 cm, Auflage: 40
ADIEUX À L'IMAGE II, 1969, gallery print, 100 x 140 cm, edition: 40

FALKENSTERN FINE ART



BAMBUS, Ischia, 1969, Gallery Print, ca. 160 x 114 cm
BAMBOO, Ischia, 1969, gallery print, approx. 160 x 114 cm

FALKENSTERN FINE ART



EBBE II, 1972, Aquarell auf Fabriano, 44,2 x 59,5 cm
LOW TIDE II, 1972, watercolour on Fabriano, 44.2 x 59.5 cm

FALKENSTERN FINE ART



FARBFOLGE, 1975, Gouache auf Ingres, 48,4 x 63,6 cm
COLOUR SEQUENCE, 1975, gouache on Ingres, 48.4 x 63.6 cm

FALKENSTERN FINE ART



KAMPENER STENOGRAMME, 1979, Gouache auf Schoeller, 50,5 x 72,7 cm
KAMPEN STENOGRAPHS, 1979, gouache on Schoeller, 50.5 x 72.7 cm

FALKENSTERN FINE ART



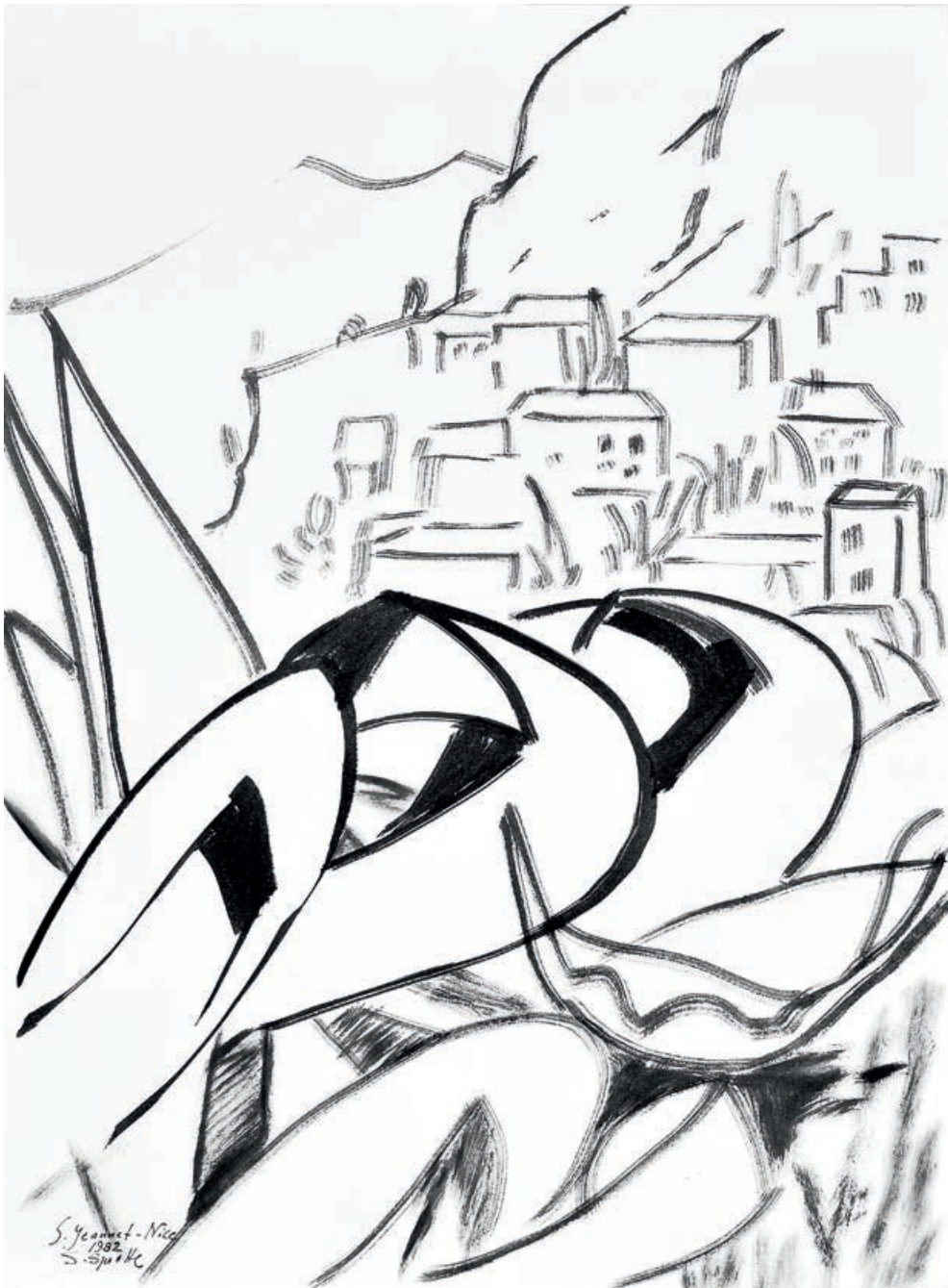
...DA SPIELEN FARBIG GOLDBESCHUPPTE DRACHEN... (GOETHE), 1983, Öl auf Leinwand, 90 x 115,5 cm
...GOLD-SCALED DRAGONS ROUND THEE SPORT... (GOETHE), 1983, oil on canvas, 90 x 115.5 cm

FALKENSTERN FINE ART



MOHN UND LUPINEN, 1982, Öl auf Karton, 61 x 61 cm
POPPIES AND LUPINS, 1982, oil on cardboard, 61 x 61 cm

FALKENSTERN FINE ART



ST. JEANNET – NICE, 1982, Chinesische Tusche auf Französisch-Bütten, 76 x 56,4 cm
 ST. JEANNET – NICE, 1982, Chinese ink on handmade French paper, 76 x 56.4 cm

FALKENSTERN FINE ART



BEI HANS CHRISTIAN ANDERSEN, Odense, 1982, braune Tusche auf Ingres, 31 x 24 cm
 NEAR THE HOUSE OF HANS CHRISTIAN ANDERSEN, Odense, 1982, brown ink on Ingres, 31 x 24 cm

FALKENSTERN FINE ART



EAST HAMPTON I, 1985, Alu-Dibond Butlerfinish, 100 x 148 cm, Auflage: 40
 EAST HAMPTON I, 1985, Alu Dibond Butlerfinish, 100 x 148 cm, edition: 40

FALKENSTERN FINE ART



EAST HAMPTON II, 1985, Alu-Dibond Butlerfinish, 100 x 148 cm, Auflage: 40
 EAST HAMPTON II, 1985, Alu Dibond Butlerfinish, 100 x 148 cm, edition: 40

FALKENSTERN FINE ART



HALME I, 1985, blaue Tusche auf Bütten, 53,3 x 78 cm
BLADES I, 1985, blue ink on handmade paper, 53.3 x 78 cm

FALKENSTERN FINE ART



HALME III, 1985, blaue Tusche auf Bütten, 53,3 x 78 cm
BLADES III, 1985, blue ink on handmade paper, 53.3 x 78 cm

FALKENSTERN FINE ART



STENOGRAMM, 1984, Gouache auf Arches, 50,4 x 65,7 cm
STENOGRAPH, 1984, gouache on Arches, 50.4 x 65.7 cm

FALKENSTERN FINE ART



RUHE UND BEWEGUNG, 1987, Gouache auf Hahnemühle, 56,5 x 78,2 cm
CALM AND MOVEMENT, 1987, gouache on Hahnemühle, 56.5 x 78.2 cm

FALKENSTERN FINE ART

Claus Friede

Siegward Sprotte. Die Entdeckung der gestischen Denkfigur

Schauen wir auf das Gesamtwerk von Siegward Sprotte bilden die Werke, die mit wenigen reduzierten Zeichen, Linien, Strukturen und Kalligraphie-artigen Gesten auskommen, eine Minderheit. Es lohnt sich jedoch, diesen Bereich einmal explizit aus der Welt des Künstlers herauszuheben und zu untersuchen, denn seit den frühen 1950er-Jahren verwebt sich dieser Bildtypus mit den stilistisch anderen Werken wie feines Tuch.

Während die Entwicklung in der europäischen Kunstgeschichte von der Höhlenmalerei über die Antike und Renaissance zum Barock und in den Realismus des 19. Jahrhunderts führte und sich nachweislich Zeichen zu komplexen Bildern, sichtbaren und unsichtbaren Bildinhalten entwickeln konnten, leben die Zeichen in anderen, außereuropäischen Kulturen – insbesondere vom arabischen Raum bis Ostasien – kontinuierlich, unabhängig, erhaben und respektiert. Als Bildgattung existieren dort die zeichenhaften, gestischen, reduzierten und dennoch symbolträchtigen Äußerungen parallel und teilweise autark zu den komplexen, narrativen, vermeintlich natur- oder realitätsnachahmenden Auffassungen des Westens.

Spätestens seit den großen Weltausstellungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien (1873), Paris (1878) und Berlin (1879) entdeckte Europa die Kunst Japans und des Fernen Ostens. Der Orient galt schlagartig als Orientierung.

Dabei war kaum ein europäischer Künstler, Handwerker, Fotograf oder Gestalter zur vorletzten Jahrhundertwende jemals in Japan gewesen, vielmehr unternahmen französische, englische, deutsche und skandinavische Sammler, Ästheten und Kunstkritiker in den 1870er- und 1880er-Jahren Reisen nach Japan, was eine Reihe von Aufsätzen und Abhandlungen über die japanische Kunst und

einen verstärkten Handel damit hervorrief. Aufsätze über Farbholzschnitte (ukiyo-e) sowie über Keramiken, Lack- und Metallarbeiten stießen in Europa auf ein großes Echo. Die japanische Formsprache, die Idee der Reduktion, die Ästhetik der Leere, die Kunst der Andeutung, die Sensibilität und Naturhaftigkeit sowie das hohe handwerkliche Vermögen wurden zu Inspirationsquellen vieler hiesiger Künstler. Die Achtsamkeit auf die Natur und der Formen galt nun nicht mehr nur in Japan, sondern nun auch in Europa als essenzielle Hervorbringung¹⁾.

Der europäische Impressionismus, Jugendstil und Expressionismus, das Informel der 50er-Jahre des 20. Jahrhunderts – diese uneinheitliche Richtung „die eine künstlerische, gestische Haltung charakterisiert, die das klassische Form- und Kompositionsprinzip ebenso ablehnt wie die geometrische Abstraktion“²⁾ –, wären ohne diese Entdeckung und Rezeption der Kunst Asiens kaum vorstellbar. Der transkulturelle Wert, Lernkultur und nicht, wie seinerzeit üblich, Belehrungs- und Missionierungskultur zu sein, ist in diesem europäischen sowie westlichen Zusammenhang in besonderer Weise hervorzuheben.

Das Interesse des 20-jährigen Siegward Sprotte, speziell an der chinesischen Kalligraphie, entstand durch das intensive Lesen von Aphorismen des chinesischen Philosophen Lao-Tse während einer schweren Krankheit. Vom Wort zum Bild: die Lao-Tse-Texte weckten seine Neugierde an kalligraphischen chinesischen Tuschzeichnungen. Er bemühte sich um original chinesische Tuschen, Pinsel und Papiere und arbeitete intensiv mit diesen Materialien, gab allerdings seine altmeisterlichen Tempera-Lasurfarbenstudien in dieser Zeit nicht auf.

Der Zyklus „Magnolienzweige Meran“ (1954) (Abb. 1) steht beispielhaft für genau diesen sinnhaften Beginn seines west-östlichen Dialogs. Zu erkennen ist zwar die Nähe zur chinesischen Tuschmalerei und den Darstellungen des 16. Jahrhunderts (Ming Dynastie) von Magnolien- und Bambuszweigen, aber auch eine zu einigen Zeichnungen und Aquarellen des norwegischen Jugendstilmalers Gerhard Munthe (1849-1929) oder zu Christian Rohlf (1849-1938) – exemplarisch der „Hagebuttenzweig“ aus dem Jahr 1915.

¹⁾ Zitat: FRIEDE, Claus: *Japanomania in the North 1875 – 1918. The Influence of Japan on Nordic Art and Design*, KulturPort.De – Follow Arts, Hamburg 2016

²⁾ vgl.: ZUSCHLAG, Christoph / GERKE, Hans / FRESE, Annette (Hg.): *Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen*, Köln 1998

Sprotte widersetzte sich der Vorstellung, ein Detail wie einen Zweig, einen Halm oder ein Seestück zu malen, vielmehr arbeitete er als ein ganzheitlicher und somit asiatisch beeinflusster Künstler, der davon ausgeht, dass auch im Kleinen die Welt zu finden und erkennen ist. Außerdem ist einerseits das Bildformat bei ihm eher dem Buchformat verbunden, was dem kalligraphisch-skriptiven Ausdruck entgegenkommt, andererseits ist es äußerst selten



Abb. 1 Magnolienzweige Meran, 1954, Aquarell auf Ingres, 49 x 63,5 cm SIEGWARD SPOTTE STIFTUNG

Begrenzung. Sowohl Mal- als auch Denkraum gehen darüber hinaus und beziehen per se auch die „nicht gemalte“ Bildfortführung jenseits des Bildrandes mit ein. Dieses „All-Over-Prinzip“ ist eine grundsätzliche Haltung und verstärkt die Kräfte des Ganzheitlichen.

Die Reduktion auf das Wesentliche ist nicht Anfangs-, sondern Endpunkt. Die lebenslange Erfahrung, mit Linie und Form umzugehen, das Format im Gestus zu bewältigen, die Bedingungen von Leere zu akzeptieren und sie im Moment darauf Rhizom-artig auf Leinwände und Papiere bringen zu können, bilden den Nukleus des meisterlichen Spätwerks.

Sprotte begreift sichtbar im Bild und lesbar in seinen Titeln dieses Phänomen einer vielfältigen Annäherung zwischen Beschreibung, Verortung, Zustand und kunstimmanenter Vorstellung. „Gelbe Düne“ (1965) (Abb. 2) setzt sich mit „Ebbe II“ (1972), „Farbfolge“ (1975) (Abb. 3), „Farbige Kalligraphie“ (1983), „Grund und Muster“ (Kiefernzweig, 1999) sowie den Serien „Alles fließt“ (1997) und „Anfang und Ende“ (2004) in einer vielschichtigen Art und Weise auseinander. Bild, Geste und Titel gehen sowohl von bildhaft-gegenständlichen als auch von theoretisch-künstlerischen Bezugspunkten aus³⁾. Die gegensätzlichen Betitelungen und Seins-Auffassungen – obwohl malerisch gleichschwingend – führen nie zu einem Kontrapunkt oder einem Konflikt, sondern akzeptieren das existentielle Nebeneinander.

³⁾ vgl.: RICHTMEYER, Ulrich / GOPPELSRÖDER, Fabian / HILDEBRANDT, Toni (Hg.): *Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld 2014



Abb. 2 Gelbe Düne, 1965, Gouache auf Pergament, 29,4 x 37,5 cm FALKENSTERN FINE ART



Abb. 3 Farbfolge, 1975, Gouache auf Ingres, 48,4 x 63,6 cm FALKENSTERN FINE ART

Auch wenn landschaftliche Vorstellungen sich visuell und sprachlich formulieren, so bleibt für den Betrachter immer der geistige Raum, sich davon loslösen zu können. Die ausgereifte Geste des Künstlers delegiert Denken, Erinnern und Interpretieren an uns. Die Erkenntnis, dass der Maler des 20. Jahrhunderts nicht mehr der geniale, unumstößliche Schöpfer sein kann, wie sich seine Kollegen noch in früheren Jahrhunderten sahen, bedeutet die Abgabe eines Teils von Verantwortung am Bild und an der Kommunikation darüber an die Rezipienten⁴⁾. Das setzt uns wiederum in die kreativen Prozesse des damit Umgehen-könnens.

Ohne die theoretischen Aufsätze, Formulierungen und Texte von Siegward Sprotte zu kennen, reift allein in der Anschauung die Gewissheit, dass seinen Kalligraphie-artigen Bildern, neben seiner eigenen Imagination und eigenen Reflexion, auch immer ein positiver und strukturgebender Moment für uns alle innewohnt.

Bei Siegward Sprotte ist dieses Potential folglich organische, systemische und soziale Denkfigur.

⁴⁾ vgl.: LINGNER, Michael / WALTHER, Rainer: *Paradoxien künstlerischer Praxis. Die Aufhebung der Autonomie des Ästhetischen durch die Finalisierung der Kunst*, Kunstforum International, Ruppichteroth 76/1984

Claus Friede

Siegward Sprotte. *The discovery of the gestural figure of thought*

If we consider Siegward Sprotte's entire oeuvre the works that make do with just a few reduced marks, lines, structures or quasi-calligraphic gestures are less numerous. Yet at one point it is worth examining specifically this section of his artistic world in isolation since from the early 1950s onwards this type of image became intertwined with his other, stylistically different works like a delicate fabric.

Whereas European art in its historical development pursued a course from cave painting through antiquity and the Renaissance to the Baroque and nineteenth-century realism, demonstrably transforming characters and signs into complex images with visible and invisible pictorial content, in other non-European cultures – especially in the worlds extending from Arabia to the Far East – signs and characters continued to live on in an independent, sublime and respected condition. Here emblematic, gestural, reduced, yet richly symbolic expressions exist as a pictorial genre parallel to and partially autonomous from the complex, narrative and supposedly naturalistically and realistically mimetic approaches adopted in the West.

At the latest by the time of the great World Exhibitions in the second half of the nineteenth century – such as Vienna (1873), Paris (1878) and Berlin (1879) – Europe was discovering the art of Japan and the Far East. Instantly, the "Orient" became a source of orientation. Yet prior to the turn of the twentieth century barely a single European artist, craftsman, photographer or designer had ever visited Japan; rather, it was French, English, German and Scandinavian collectors, aesthetes and scholars of art who travelled to Japan in the 1870s and 1880s, giving rise to a series of essays and treatises about Japanese art as well as increased trade in its artefacts. Studies about coloured woodcuts (ukiyo-e) and ceramics, lacquer and metal craftsmanship were greeted with lively interest in Europe.

The formal language of Japanese art, the idea of reduction, the aesthetics of emptiness, the art of suggestion, profound artistic sensibility and its affinity to nature, executed with high levels of craftsmanship, became sources of inspiration for many artists in the West. As a result, producing art displaying an attentiveness to nature and its forms was considered an essential quality not only in Japan but now also in Europe¹⁾.

European Impressionism, Art Nouveau and Expressionism, the informel movement of the 1950s – this non-uniform tendency "that characterised an artistic, gestural approach which eschews the classical principles of form and composition as much as it does geometric abstraction"²⁾ – could hardly be imagined without the prior discovery and reception of Far Eastern art. Special emphasis should be given to the transcultural value and the culture of learning in this European and Western context, as opposed to the then prevailing culture of indoctrination and proselytization.

As a 20-year-old, Siegward Sprotte's interest particularly for Chinese calligraphy arose from his intense preoccupation with the aphorisms of the philosopher Laozi during a period of serious illness. From the word to the image: Laozi's texts sparked his curiosity for Chinese calligraphic ink drawings. Having sought out original Chinese inks, brushes and paper, he worked animatedly with these materials during this period, yet without ever giving up his studies of tempera and glazing techniques in the manner of the old masters.

His series "Magnolienzweige Meran" (Magnolia branches Meran; 1954) (fig. 1) is paradigmatic for precisely this purposeful start to his West-Eastern dialogue. While one can detect a proximity to Chinese ink drawing and the depictions of magnolias and bamboo plants of the sixteenth century (Ming Dynasty), one also senses an affinity to drawings and watercolours by the Norwegian artist Gerhard Munthe (1849–1929) or to Christian Rohlfs (1849–1938) – as, for instance, in "Hagebutten-zweig" (Dog rose branch) from 1915.

Sprotte resisted the idea of painting a detail such as a branch, a stalk or a seascape, preferring instead to work holistically as an artist influenced by the Far East, proceeding from the assumption that the

¹⁾ cf. FRIEDE, Claus, Japanomania in the North 1875–1918. The Influence of Japan on Nordic Art and Design, KulturPost.De – Follow Arts, Hamburg, 2016

²⁾ cf. ZUSCHLAG, Christoph | GERKE, Hans | FRESE, Annette (eds.), Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, Cologne, 1998

whole world is also to be found and recognised in the smallest of things. Furthermore, his choice of pictorial format is related more or less to the book format, which, though conducive to calligraphic and scriptural expression, represents a very seldom form of limitation. Yet both his painterly and reflective space spread beyond these confines, also incorporating per se the "unpainted" extension of the picture beyond the pictorial format. This "all-over principle" reflects his fundamental approach and amplifies the forces of the holistic.



Fig. 1 **Magnolia branches** Merano 1954, watercolour on Ingres, 49 x 63.5 cm SIEGWARD SPOTTE STIFTUNG

Such reduction to the essentials is not a point of departure but a final goal. Sprotte's lifelong experience of dealing with line and form, of mastering format in the gesture, of accepting the conditions of emptiness and in the very next moment bringing them rhizomatically to canvas or paper, constitute the nucleus of his consummate late work.

He grasps this phenomenon of a manifold confluence of description, positioning, condition and art-immanent idea both visibly in his images and legibly in his titles. In a complex manner and style "Gelbe Düne" (Yellow dune; 1965) (fig. 2) addresses a number of other works: "Ebbe II" (Low tide II; 1972), "Farbfolge" (Colour sequence; 1975) (fig. 3), "Farbige Kalligraphie" (Colour calligraphy; 1983), "Grund und Muster (Kiefernzweig)" (Ground and pattern [Pine branch]; 1999), as well as the series "Alles fließt" (Everything flows; 1997) and "Anfang und Ende" (Beginning and end; 2004). Image, gesture and title all arise from points of reference that are both pictorially figurative and, at the same time, art theoretical.³⁾ The contradictory titling and perceptions of being – even though equally resonant in painterly terms – never culminate in counterpoint or conflict but sustain a state of existential simultaneity.

³⁾ cf. RICHTMEYER, Ulrich / GOPPELSRÖDER, Fabian / HILDEBRANDT, Toni (eds.), Bild und Geste. Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst, Bielefeld, 2014



Fig. 2 **Yellow dune**, 1965, gouache on parchment, 29.4 x 37.5 cm FALKENSTERN FINE ART



Fig. 3 **Colour sequence**, 1975, gouache on Ingres, 48.4 x 63.6 cm FALKENSTERN FINE ART

Even where ideas of landscape are visually and linguistically articulated, the viewer is always afforded the spiritual space to detach himself from them. The mature gesture of the artist delegates thinking, memory and interpretation to us, the viewers. In an awareness that the twentieth-century painter can no longer be the irrefutably creative genius as his fellow artists from previous eras saw themselves, some of the responsibility for the image and for articulating it is ceded to the recipients.⁴⁾ That in turn involves us in the creative processes of dealing with it.

Without recourse to theoretical essays, utterances and texts by Siegwald Sprotte, only by contemplating his works will we gain the certainty that besides his own imagination and reflection his quasi-calligraphic pictures also harbour a positive and structuring moment for each of us.

Consequently, in the work of Siegwald Sprotte this potential constitutes an organic, systematic and social figure of thought.

⁴⁾ cf. LIGNER, Michael / WALTHER, Rainer, Paradoxien künstlerischer Praxis. Die Aufhebung der Autonomie des Ästhetischen durch die Finalisierung der Kunst, Kunstforum International, Ruppichteroth 76/1984



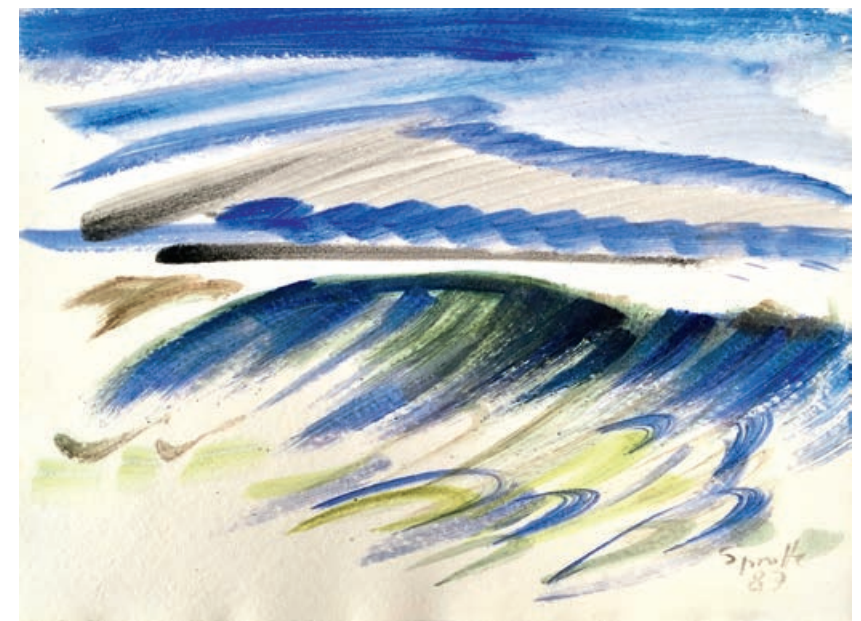
MOHN, 1987, Öl auf Hartfaser, 61 x 62 cm
 POPPY, 1987, oil on hardboard, 61 x 62 cm

FALKENSTERN FINE ART



WOGÉ, 1987, Gouache auf Indisch-Bütten, 56,5 x 76,4 cm
 WAVE, 1987, gouache on handmade Indian paper, 56.5 x 76.4 cm

FALKENSTERN FINE ART



ZYKLUS: ALLES FLIESST, 1987, Gouache auf Indisch-Bütten, 57 x 76,7 cm
 CYCLE: EVERYTHING FLOWS, 1987, gouache on handmade Indian paper, 57 x 76.7 cm

FALKENSTERN FINE ART



„NACH 76 JAHREN...“, 1989, Kaseinmalerei auf Karton, 69,8 x 100 cm
"AFTER 76 YEARS...", 1989, casein paint on cardboard, 69.8 x 100 cm

FALKENSTERN FINE ART



PANTA RHEI, 1989, Öl-Tempera auf Karton, 70 x 100 cm
PANTA RHEI, 1989, oil tempera on cardboard, 70 x 100 cm

FALKENSTERN FINE ART



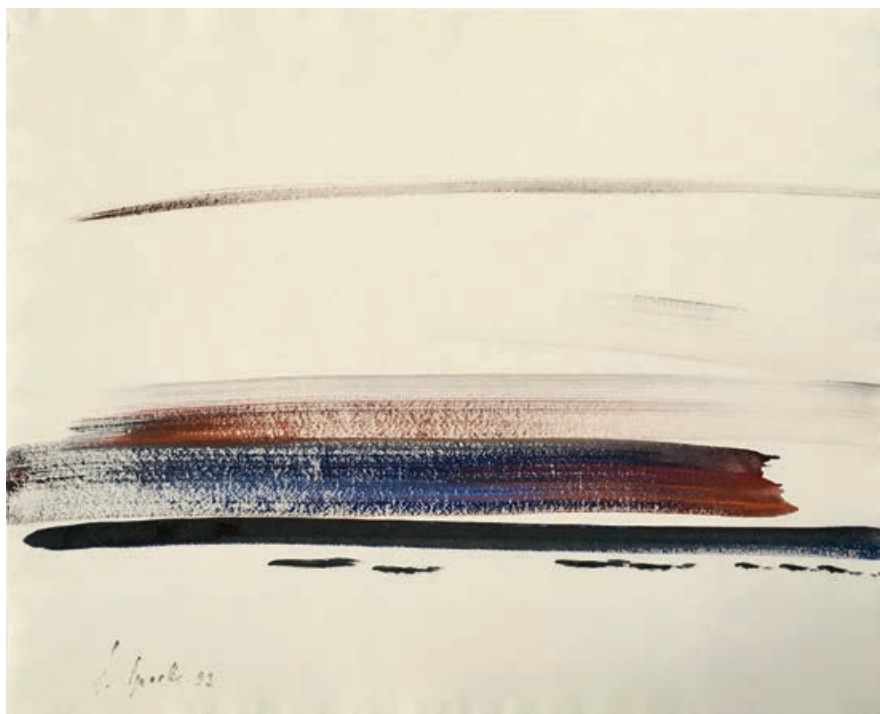
VARIATION I, 1989, Tempera auf Schoeller, 73 x 50,7 cm
VARIATION I, 1989, tempera on Schoeller, 73 x 50.7 cm

FALKENSTERN FINE ART



VARIATION II, 1989, Tempera auf Schoeller, 73 x 50,7 cm
VARIATION II, 1989, tempera on Schoeller, 73 x 50.7 cm

FALKENSTERN FINE ART



EBBE, 1992, Gouache auf Hahnemühle, 50,3 x 62 cm
LOW TIDE, 1992, gouache on Hahnemühle, 50.3 x 62 cm

FALKENSTERN FINE ART



FÜR HERBERT READ, 1992, Gouache auf Hahnemühle, 47,5 x 65,8 cm
FOR HERBERT READ, 1992, gouache on Hahnemühle, 47.5 x 65.8 cm

FALKENSTERN FINE ART



NACHTWOGE I, 1992, Öl auf Karton, 75,5 x 100,5 cm
 NOCTURNAL WAVE I, 1992, oil on cardboard, 75.5 x 100.5 cm

FALKENSTERN FINE ART



RITTERSPORN, Dolomiten, 1993, Gouache auf Japan, 62,5 x 46 cm
 LARKSPUR, Dolomites, 1993, gouache on Japan, 62.5 x 46 cm

FALKENSTERN FINE ART



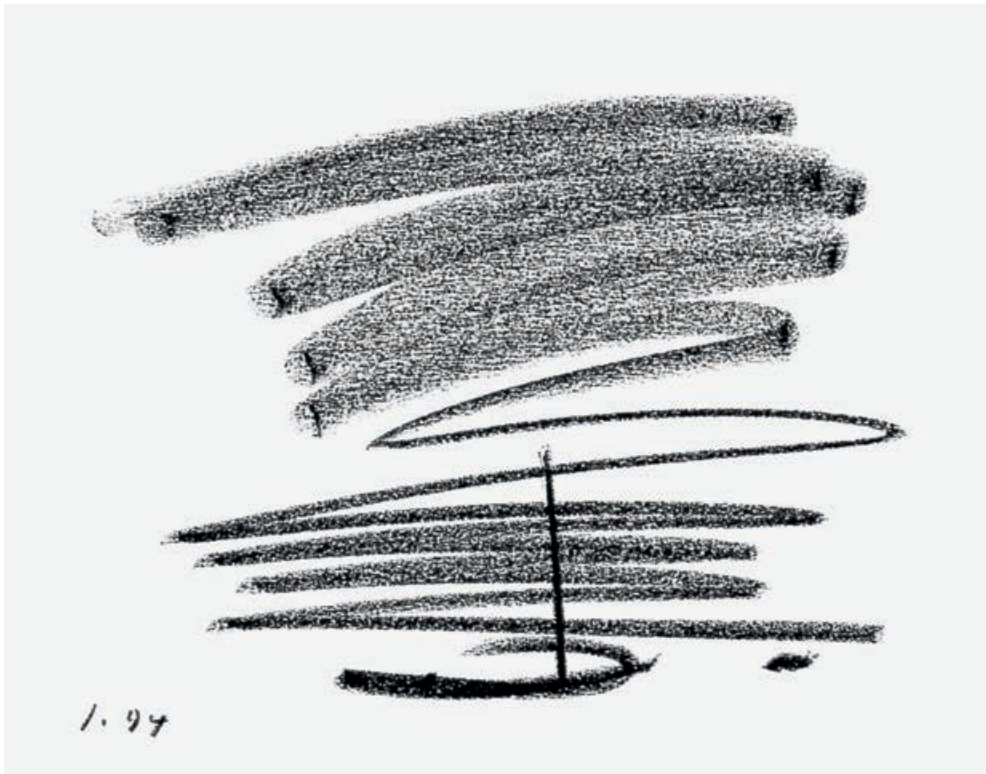
STUDIEN IM VAL MEZDI, 1994, Öl auf Leinwand, 135 x 95 cm
STUDIES IN VAL MEZDI, 1994, oil on canvas, 135 x 95 cm

FALKENSTERN FINE ART



FARBIGE KALLIGRAPHIE COLFOSCO, 1994, Öl auf Segeltuch, 125 x 100 cm
COLOUR CALLIGRAPHY COLFOSCO, 1994, oil on sail cloth, 125 x 100 cm

FALKENSTERN FINE ART



FAHRT AM ZIEL, 1994, Alu-Dibond Butlerfinish, 110 x 140 cm, Auflage: 40
TRAVELLING AT DESTINATION, 1994, Alu Dibond Butlerfinish, 110 x 140 cm, edition: 40

FALKENSTERN FINE ART



BLIDSEL, 1994, Alu-Dibond Butlerfinish, 110 x 140 cm, Auflage: 40
BLIDSEL, 1994, Alu Dibond Butlerfinish, 110 x 140 cm, edition: 40

FALKENSTERN FINE ART



DIE HORIZONTE TAUSCHEND II, 1990/91, Gouache auf Karton, 35 x 49,9 cm
 CHANGING THE HORIZONS II, 1990/91, gouache on cardboard, 35 x 49.9 cm

FALKENSTERN FINE ART



ZWISCHEN TAG UND NACHT II, 1995, Öl auf Leinwand auf Karton, 100 x 80 cm
 BETWEEN DAY AND NIGHT II, 1995, oil on canvas on cardboard, 100 x 80 cm

FALKENSTERN FINE ART



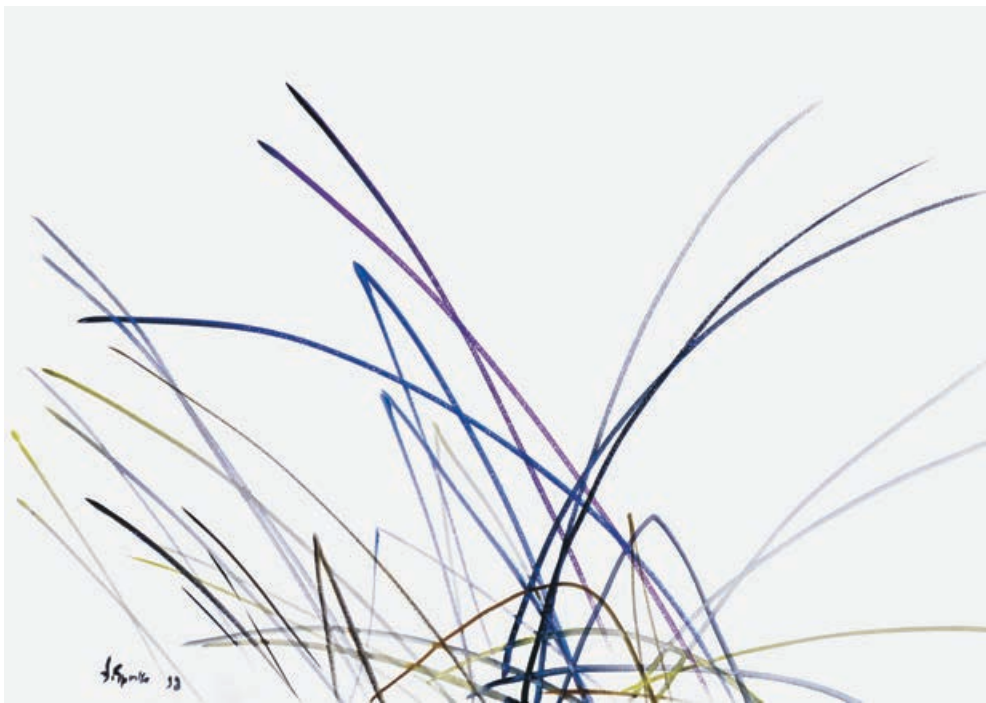
ALLES FLIESST I, 19.4.1997, Gallery Print, 100 x 100 cm, Auflage: 40
 EVERYTHING FLOWS I, 19.4.1997, gallery print, 100 x 100 cm, edition: 40

FALKENSTERN FINE ART



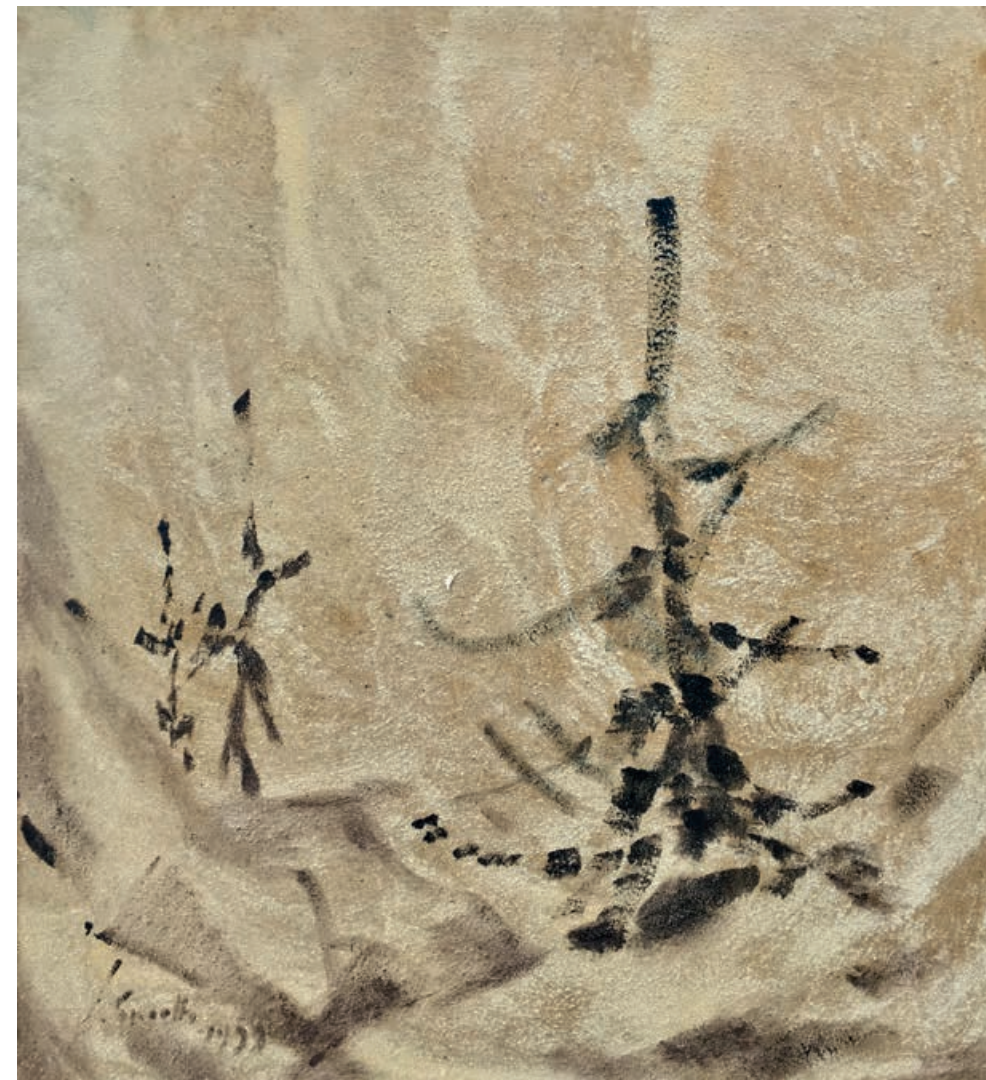
ALLES FLIESST II, 19.4.1997, Gallery Print, 100 x 100 cm, Auflage: 40
 EVERYTHING FLOWS II, 19.4.1997, gallery print, 100 x 100 cm, edition: 40

FALKENSTERN FINE ART



HALME I, 1999, Gallery Print, 100 x 143 cm, Auflage: 40
 BLADES I, 1999, gallery print, 100 x 143 cm, edition: 40

FALKENSTERN FINE ART



NEBELGESPRÄCH, 1999, Öl auf Hartfaser, 102,3 x 93,5 cm
 CONVERSATION IN THE FOG, 1999, oil on hardboard, 102.3 x 93.5 cm

FALKENSTERN FINE ART



ATELIERKONZERT FÜR MARIA IVANOVA, 1997, Gouache auf Karton, 70 x 100 cm
 STUDIO CONCERT FOR MARIA IVANOVA, 1997, gouache on cardboard, 70 x 100 cm

FALKENSTERN FINE ART



ZYKLUS „ALLES FLIESST II“, 1997, Gouache auf Karton, 70 x 100 cm
 CYCLE "EVERYTHING FLOWS II", 1997, gouache on cardboard, 70 x 100 cm

FALKENSTERN FINE ART



ANFANG UND ENDE I, 2004, Pastellkreide auf Papier, 29,7 x 40,8 cm
 BEGINNING AND END I, 2004, pastel on paper, 29.7 x 40.8 cm

FALKENSTERN FINE ART



ANFANG UND ENDE II, 2004, Pastellkreide auf Papier, 29,7 x 40,8 cm
 BEGINNING AND END II, 2004, pastel on paper, 29.7 x 40.8 cm

FALKENSTERN FINE ART

KURZBIOGRAPHIE

Siegward Sprotte (1913 – 2004)

- 1913 Geboren in Potsdam
- 1930–33 Schüler von Karl Hagemeister
- 1931–32 Studium an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin bei Emil Orlik
- 1933–38 Fortsetzung des Studiums an der Akademie der Künste bei Kurt Wehlte (Maltechnik), Maximilian Klewer und Kurt Hadank (Akt und Porträt)
- 1953–54 Zeichnungen der Porträtreihe „Köpfe der Gegenwart“: u. a. Eugen Herrigel, Jean Gebser, Gustav Mensching, Hermann Hesse, José Ortega y Gasset, Karl Jaspers, Pascual Jordan
Veranstaltet 50 Jahre lang die „Kampener Ateliergespräche“
- 1956 Erste Begegnung mit Jiddu Krishnamurti
- 1965 Begegnung mit Herbert Read
Arbeitet bevorzugt in Kampen/Sylt, Potsdam, Colfosco/Italien
- 1992 Gründung der gemeinnützigen Siegward Sprotte Stiftung zur Erforschung der Simultaneität von Bilden und Sprechen
- 1995 Ehrenmitglied des Vereins Berliner Künstler
- 2003 Ehrenbürger der Stadt Potsdam
Ehrenbürger der Region Alta Badia/Italien
- 2004 Siegward Sprotte verstirbt in Kampen/Sylt



SIEGWARD SPROTTE, 1962–1963 FALKENSTERN FINE ART

Kunsthistoriker über Sprotte

- Philippe d'Arschot
- Christoph Becker
- Silvia Chico
- Claus Friede
- Jutta Götzmann
- H.L.C. Jaffé
- Bernd Wolfgang Lindemann
- Dorit Litt
- Herbert Read
- Franz Roh
- Heinz Schönemann
- Reiner K. Wick
- Min Xiwen u. a.

Bilder in Museen

- Carnegie Institute of Art, Pittsburgh
- San Francisco Museum of Modern Art
- Staatliches Puschkin Museum für Kunst, Moskau
- Shanghai Art Museum
- Museum Schloss Cappenberg
- Potsdam Museum
- Wuhan Art Museum
- Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon
- Museum Wilhelm-Morgner-Haus, Soest
- Landesmuseen Schleswig-Holstein u. a.

BIOGRAPHICAL NOTES

Siegward Sprotte (1913 – 2004)

- 1913 Born in Potsdam
- 1930–33 Scholar of Karl Hagemeister
- 1931–32 Studies at The Prussian Academy of Arts in Berlin with Emil Orlik
- 1933–38 Continuation of studies at the Academy of Arts with Kurt Wehlte (painting technique), Maximilian Klewer and Kurt Hadank (act/nude and portrait)
- 1953–54 Portrait series: Eugen Herrigel, Jean Gebser, Gustav Mensching, Hermann Hesse, José Ortega y Gasset, Karl Jaspers, Pascual Jordan
Organizes for 50 years "The Kampen studio talks"
- 1956 First meeting with Jiddu Krishnamurti
- 1965 Meeting with Herbert Read
Preferred working locations: Kampen/Sylt, Potsdam, Colfosco/Italy
- 1992 Founding of the Siegward Sprotte Foundation Potsdam with Hanspeter A. Bühler
- 1995 Honorary member of the Berlin Artists Association
- 2003 Honorary citizen of the city of Potsdam
Honorary citizen of the region Alta Badia/Italy
- 2004 Siegward Sprotte dies in Kampen on Sylt

Art historians on Sprotte

- Philippe d'Arschot
- Christoph Becker
- Silvia Chico
- Claus Friede
- Jutta Götzmann
- H.L.C. Jaffé
- Bernd Wolfgang Lindemann
- Dorit Litt
- Herbert Read
- Franz Roh
- Heinz Schönemann
- Reiner K. Wick
- Min Xiwen and others

Museum collections

- Carnegie Institute of Art, Pittsburgh
- San Francisco Museum of Modern Art
- Staatliches Puschkin Museum für Kunst, Moskau
- Shanghai Art Museum
- Museum Schloss Cappenberg
- Potsdam Museum
- Wuhan Art Museum
- Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon
- Museum Wilhelm-Morgner-Haus, Soest
- Landesmuseen Schleswig-Holstein, and others

DANKSAGUNG / ACKNOWLEDGEMENT

Claus und Annegret Budelmann

Carolina D'Amico | **Stiftung**

Hamburg | Großhansdorf



HK

Handelskammer
Hamburg

IMPRESSUM / IMPRINT

Konzeption / *Concept*

Claus Friede, Mathias v. Marcard, Armin Sprotte

Übersetzungen ins Englische / *Translation into English*

Matthew Partridge, Hamburg

Gestaltung / *Layout*

Claus Friede und Mathias v. Marcard,

eingrichtet von / *realized by AlsterWerk MedienService GmbH, Hamburg*

Druck / *Print*

Hartung Druck + Medien GmbH, Hamburg

Fotografie / *Photographs*

Armin Sprotte, Siegwald Sprotte Stiftung, Galerie Falkenstern Fine Art

Ausstellungsreihe / *Exhibition series "Kunst in der Handelskammer"*

Sabine Lurtz-Herting, Frank Schlatermund

Abbildung Titelseite / *Cover Image*

Siegward Sprotte, Die Horizonte tauschend II, 1990/91, Gouache auf Karton, 35 x 49,9 cm.

Siegward Sprotte, Changing the horizons II, 1990/91, gouache on cardboard, 35 x 49.9 cm.

Hinweis / *Note*

Der Katalog erscheint begleitend zur Ausstellung Siegwald Sprotte „Sylt – Hamburg – Shanghai“ in der Handelskammer Hamburg, 6. April bis 25. Mai 2018.

This catalogue accompanies the exhibition Siegwald Sprotte "Sylt – Hamburg – Shanghai" at the Hamburg Chamber of Commerce, 6th April to 25th May 2018.



Ausstellungsorganisation / *Exhibition organization*

Marc Card Pro Arte & V V GmbH

Mittelweg 14, D-20148 Hamburg

www.marc card.net