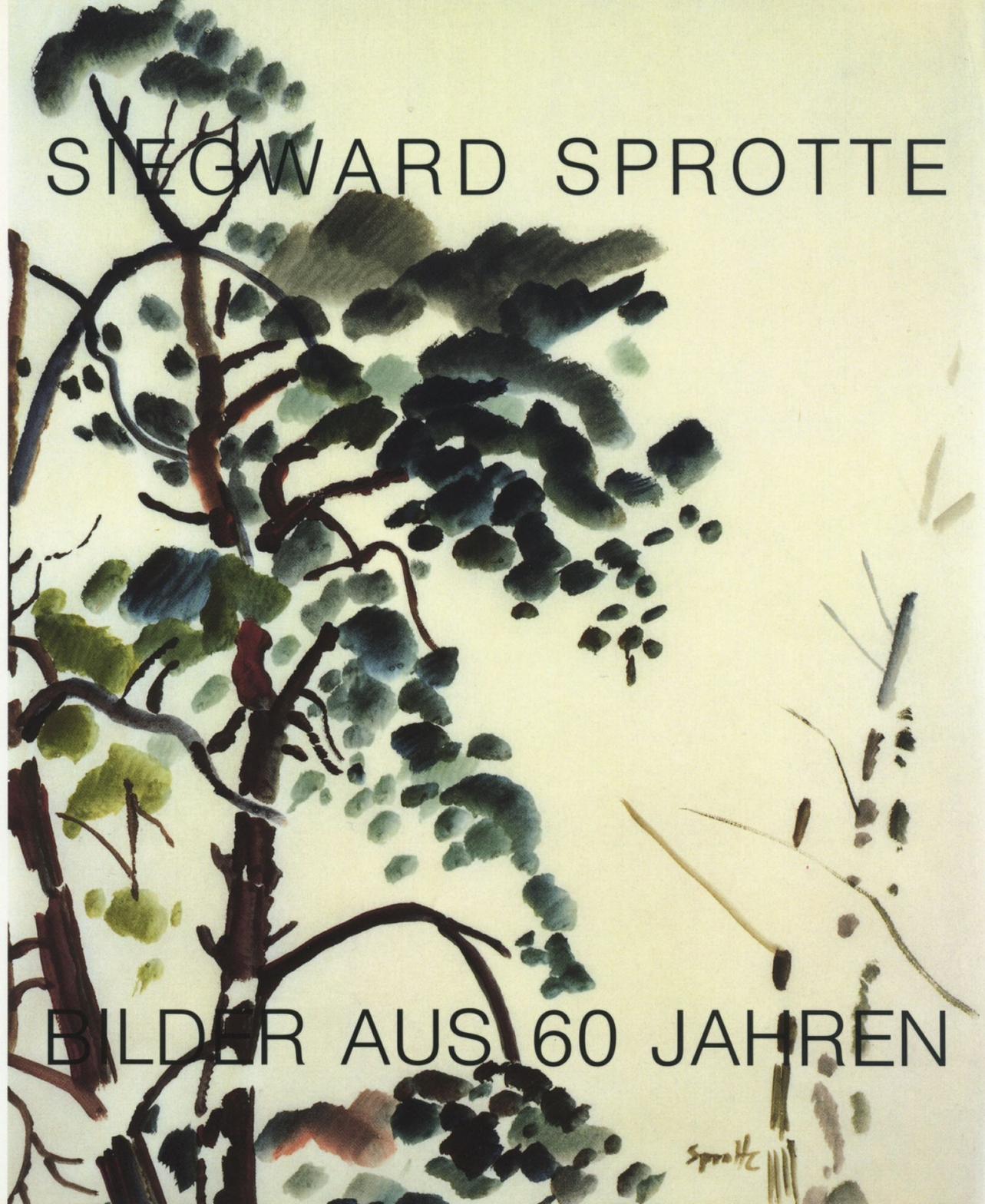


POTSDAM-MUSEUM

SIEGWARD SPROTTE



BILDER AUS 60 JAHREN

SIEGWARD SPROTTE

Handzeichnungen Aquarelle Gemälde Grafiken

Bilder aus 60 Jahren

30. Oktober bis 4. Dezember 1988

Potsdam-Museum
Wilhelm-Külz-Straße 8-12



Potsdam-Museum

Herausgeber: Potsdam-Museum, DDR 1560 Potsdam, Direktion,
in Zusammenarbeit mit Siegwald Sprotte, D-2285 Kampen/Sylt
EVP 20,- M

Gesamtherstellung: Bacht, Grafische Betriebe und Verlag GmbH, Essen

Zum Geleit

Oder „Bornstedt – Kampen/Sylt – Potsdam“

„Wenn auf Turners Grab steht: ‚Natur läßt sich nur improvisieren‘, so kann ich als Maler dazu nur sagen, daß ich in Berlin und Potsdam und Bornstedt improvisieren gelernt habe, weil hier das Persönliche und das Allgemeine ineinander übergehen “

Siegward Sprotte, Potsdam, 7. November 1985

Das Licht der Welt erblickte Siegward Sprotte am 20. April 1913 in Bornstedt, dem schon in die Havellandschaft sanft übergehenden Potsdamer Stadtteil. Das fast unglaubliche Grün, die Welt blühender Farben der „Rückwand von Sanssouci“ (Theodor Fontane), all das mag nicht ohne Einfluß auf seinen schon sehr frühen Weg in die Malerei geworden sein. Der Meisterschüler Karl Hagemeisters (1848–1933), den es wie seinen Lehrer magisch an das Urelement Meer zog, der in dem Engländer William Turner (1775–1851) und seinen, in Licht und Farbe sich auflösenden Landschaften sowie den französischen Impressionisten zu einem guten Teil wurzelt, er blieb eigentlich auch immer im Innersten als Maler liebevoll der heimatischen Mark Brandenburg und ihrer Natur verbunden.

Aber er durchmaß zugleich einen erstaunlichen, weil eben in europäischer Maltradition verbleibenden Schritt. In fast einmaliger Konsequenz einer künstlerisch-philosophischen Symbiose vollzog und vollzieht sich in ihm der Versuch einer europäischen Annäherung an fernöstliche Kunst. Meisterhafte, ungeheuer schwer zu erreichende Einfachheit der gewählten Form, auf Wesentliches reduziert, erschließt dem Betrachter Wesensinhalt der Erscheinungen und bleibt dennoch nur Vergleich: „Abstraktion will dienen – nicht herrschen!“ (Sprotte).

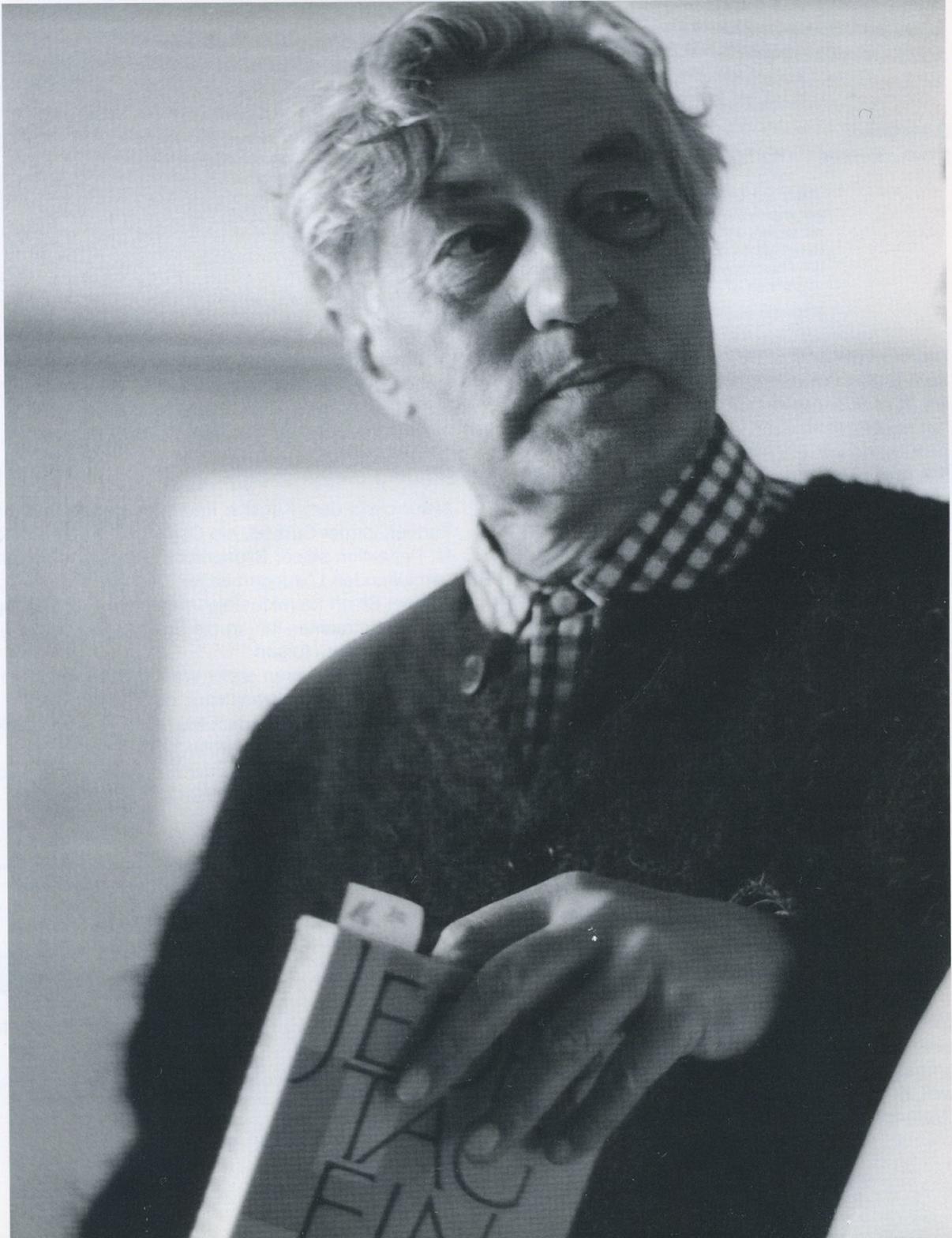
Siegward Sprotte, der humanistische, nie moralisierende Maler, seit 1945 im Kampen/Sylt lebend, umgeben von der weiten Helle nordfriesischer Inselwelt, begreift sich als „sehender“ Künstler, als „Malender“ des sich ständig verändernden Seins.

Überaus wichtig ist ihm der Horizont als Transportebene: „Wer in den Horizont schaut, sieht einer Landschaft ins Auge ...“ Uns Stadtmenschen haben manche städtischen Strukturen diesen Blickwinkel längst verstellt.

Natur bleibt dem Künstler immer entgegenstrebender Partner, immer Subjekt, nie Objekt. Mit selten erreichter Perfektion seiner Bildsprache „schreibt“ Sprotte in verblüffenden Lösungen seine „Dialoge“ mit einfachem Strich korrekturlos herunter. Aufforderung an den Betrachter, ihm in die Endlosigkeit des Augenblicks zu folgen.

Nach über 50 Jahren erster Werkrepräsentation schätzen sich die Veranstalter, der Rat der Stadt Potsdam und das Potsdam-Museum, in einer glücklichen Lage, Siegward Sprotte 1988 in seiner Geburtsstadt den Bürgern der Havelstadt, aber auch dem großen Kreis der Künstler und Kunstfreunde vorstellen zu können.

Obermuseumsrat Dr. Dieter Schulte
Direktor des Potsdam-Museums



Siegward Sprotte

Die Gärten von Sanssouci gehen nach Norden ohne spürbare Grenzen in die Feldmark von Bornstedt und Bornim über. Unvollendet gebliebene Gartenformen Peter Joseph Lennés an der Nordseite der Neuen Orangerie, die doppelte Lindenallee zum Belvedere auf dem Klausberg und die beiderseits davon mit skandinavischen Felsbrocken, Wildrosen, Birken und Koniferen gestalteten Heidegärten berühren unmittelbar Nutzflächen und Äcker, Bauern und Kunstgärtner begegnen sich.

In diesem Zwischenreich verlebte der 1913 in Potsdam geborene Siegward Sprotte Kindheit und Jugend. Von den Türmen der Orangerie, in der der Vater seines Vaters, Ernst Wilhelm Sprotte, bis 1880 die immergrünen Gewächse betreut hatte, sieht man auf die italianisierenden Bauten des Bornstedter Gutsbezirks und auf das Katharinenholz, hinter dem am Bornimer Raubfang Karl Foerster seit 1911 sein Staudenreich aufbaute; nach Westen ahnt man die Inselstadt Werder, wo 1848 der Landschaftsmaler Karl Hagemeyer geboren wurde und wohin er immer zurückkehrte. Hier erfuhr Sprottes jugendliches Talent seine Prägungen. Durch den Großvater bildete sich das Verständnis für botanische Phänomene, für gewachsene Strukturen; durch das Streifen in Wildnis, Kunstgärten und bebauten Feldern der Sinn für die kleine und große Welt, die des Menschen Aufenthalt ist. Foerster¹ und Hagemeyer² gehören zu den wesentlichen Bezugspersonen, die Sprotte in seinem Leben und Arbeiten begegneten, 1971 nannte Sprotte einen Aquarell-Zyklus „Blaue Revolution“³ (Katalog S. 55), Blätter von Luft, Wasser und Licht, farbig allein durch Variationen von Blau auf dem weißen Papier. Die blaue Farbe der Sehnsucht, unendliches Blau, hielt mit dem Rittersporn Einzug in Karl Foersterns Gärten. „Die blaue Blume ist keine unsichtbare Blume mehr wie zur Zeit der Romantik ...“ (Hommage à Karl Foerster 1940/1985)⁴. Foerster ahnte die Faszination dieser farbgewaltigen Staude für die Maler; schon bei seinen Anfängen in Berlin-Westend nannte er einen Rittersporn „Arnold Böcklin“.

1928 konnte er in Bornim zur Ritterspornzeit Max Liebermann empfangen, im folgenden Jahr erschien sein Buch „Der neue Rittersporn – Geschichte einer Leidenschaft“. Gleichzeitig saß der junge Sprotte im Bornimer Senkgarten zwischen den übermannshohen Rispen und „erlebte . . . sein blaues Wunder“, die von Foerster als rahmende Kulisse gepflanzten Nadelbäume bildeten ihm den zur Steigerung der Farben erwünschten Fonds. Der Gärtner ermutigte den Maler, seine Arbeiten Karl Hagemeyer vorzustellen. Der achtzigjährige Altmeister, Maler der märkischen Landschaft und der Ostseeküste, machte dem Jüngling klar, „daß große Kunst nur die Folge von großem Menschtum sein kann“. Außerdem begann Sprotte eine Ausbildung an der Berliner Akademie bei Emil Orlik. Hagemeyer nahm ihn noch in seinen letzten Lebensjahren als Meisterschüler an. Hagemeyers von Sprotte zitierte Aufforderung „Sie müssen da weiterarbeiten, wo ich aufgehört habe . . .“ kann man in frühen wie in späten Werken bestätigt finden: in Meereswogen, die Maler und Betrachter miteinander in die Urgewalt der Elemente ziehen – in der Kalligraphie von Koniferenzweigen, in der Zwiesprache mit Gräsern. Über die Generationen sind beide in der Konzentration auf Struktur und den Malvorgang verbunden, Vereinfachung nicht mit einer Versuchung zum Dekorativen verwechselnd, was Sprottes Aquarellen den Anschein ostasiatischer Ideogramme verleiht. Kommt bei Hagemeyer dieser Hauch aus der Synchronität mit dem Jugendstil, so bei Sprotte aus der Berührung mit dem Informel. Doch Sprotte folgt dieser

¹ Ein Garten der Erinnerung, Union Verlag Berlin 1982, S. 380/83, S. 401.

² Hagemeyerzeichnungen 1913, Werder/Havel, Katalog S. 91.

³ Jaffé-Meier, Monographie Schroll, Wien-München 1973, S. 7, S. 116.

⁴ „Hommage à Karl Foerster“, Öl 1985, Potsdam Museum.

Richtung nicht in ihrem Subjektivismus, er will uns eine abhanden gekommene Zeichensprache wieder entdecken helfen, „die geheimnisvolle Sanskritta der Natur“ (E.T.A. Hoffmann). Er versteht die Poesie seiner Gesichte als das Aufzeichnen alter Schriften, Chiffren des Weltgeistes, „das Hohelied der Bäume, der Blumen, der Gewässer . . .“

Rückblickend kann man angesichts von Sprottes Schüleraquarell „Das Buch“¹ 1926 aus dem Potsdamer Realgymnasium annehmen, ihm sei schon damals eine Ahnung des Gleichlaufens von Sehen und Denken, Malen, Zeichnen und Schreiben geworden; eine „Pinselschrift“ aus Sylt steht dem frühen Blatt sehr nahe. Malen und Schreiben begegnen sich in dem Aquarell „Ebbe“² 1954, auf dem der fast monochrome Himmel in stillem Gespräch mit den flüchtigen Restwassern steht. Auf andere Weise legt der strukturelle Aufbau von Bleistift- oder Graphitzzeichnungen (Kalligraphie 1975 – Katalog S. 59 –, „StraÙe meiner Mutter“ 1974) durch konstruktive Schraffuren seine Verwandtschaft mit der Schrift offen. Zeichnungen „aus einem Strich“, Liniensysteme und Kurvaturen, lakonische Notate, Kürzel für Halme und Wolken, die aufs äußerste verknappte Formel für Dürers Rasenstück, geben die Elemente von Sprottes Bilderschrift in der erstrebten Zeitgleichheit von Erfinden, Schreiben und Lesen.

Zeitgleichheit als künstlerisches Credo hatte ihm Hagemeister mit der Anweisung vorgegeben, eine Woge zu sein, um die Woge zu malen. So wirken Hagemesters „Wellen im Sturm“ von 1915 bis in Sprottes über siebzig Jahre später entstandene „Nocturnen“ (Katalog S. 82/83) nach; selbst im „Dialog mit Cosmea“³ 1987, jener meisterhaften Dramatik vom Einswerden der Gegenpole, ist Hagemesters Vorangang noch zu spüren. Und die ganz Sprottes Duktus vom Ende der sechziger Jahre eigene „Hommage à Karl Hagemeister“ 1969⁴ nähert sich dem verehrten Meister bis in die kompositionelle Haltung und die Fakturen seines „Sommer“ von 1908.

Ein Schlüsselbild ist „Rosenkohl im Schneefeld“⁵ (Katalog S. 36) von 1941. Sprotte verweist im Gespräch darauf, wie die Pflanzen miteinander flüstern; so verstand es auch Karl Foerster: ein Flüsterbild. Unter verfinstertem Himmel, vor dunkler Baumwand, deren bis in die Tiefe zusammengedrängte kahle Kronen den Horizont versperren, stehen Kohlpflanzen in hellem Frost und neigen sich „flüsternd“ in Gruppen einander zu wie eine ratlose Versammlung. Die Bildstruktur läßt sofort an ein anderes Schlüsselbild jener Jahre denken – Richard Oelzes 1935 gemalte „Erwartung“. Ähnlich wie Sprottes Kohlpflanzen stehen dort Menschen vor dem verschlossenen Horizont eng beieinander in der Ahnung kommenden Unheils, einer Ahnung, in die der Betrachter einbezogen wird. Obwohl keine der Gestalten ihn anblickt, ist er von ihrer Erstarrung mitbetroffen und steht wie gebannt, ein Namenloser in der namenlosen Menge.

Dieser Bann läßt sich nicht vertagen, nicht in nahe Vergangenheit, noch in ferne Zukunft. Er bleibt gegenwärtig auch vor Sprottes Bild. Man beginnt mit den Pflanzen zu flüstern und sich zu erinnern, daß damals Magnus Zeller im nahen Caputh seine Visionen vom Untergang des Hitlerstaates malte, und daß es Solidarität mit dem Widerstand gab in Foersters Umkreis. Sprotte würde sagen, nicht Widerstand, „der das augenblickliche Erkämpfen in eine utopische Zukunft vertagt“, sondern Widerstand, der „den Blick . . . augenblicklich erwidert, ohne . . . auszuweichen“.

¹ Herbert Meier, Siegwald Sprotte malt in Nordfriesland, Christians Hamburg 1984, S. 5. (Ausstellungen Nr. 1)

² Künstler der Gegenwart, Monographie Sprotte, Ehrentreich, van Daalen, Jaffé, d'Arshot, Berghaus Vlg. München 1963, S. 59, 63, 66. Ihmig-Ziese, Faszination des Aquarells – das Aquarell von den Urvölkern bis heute – arte factum, Nürnberg 1988, S. 226 (Sprotte „Ebbe“ 1983 und „Potsdam-Sanssouci“ 1975, S. 270/71).

³ „Farbige Kalligraphie“, Hirmer München 1988, S. 93. (Ausstellungen Nr. 85)

⁴ Monographie Schroll Wien-München 1973, S. 61.

⁵ Monographie Schroll, Wien 1973, S. 29.

1807 zeichnete Jean Auguste Dominique Ingres sein Zimmer in San Gaetano. Einfache Linien umreißen den Raum, überführen ihn in die Abstraktheit der Fläche, ordnen darin die Gegenstände, Bett, Stuhl, Tür, Kommode und Waschständler zum Ornament, in dem Leben und Sein des Künstlers erfaßt ist. Ingres erreicht das, indem er den Blick des Betrachters einfängt wie in einem Labyrinth und ihn ohne Ausweg an den Gegenständen entlanggleiten läßt. Durch Häufung der Linien oberhalb der Kommode rechts wird der Betrachter endlich auf die Arbeitsergebnisse des Künstlers gelenkt, Bilder und Zeichnungen, die dort flüchtig an die Wand geheftet sind. Es entsteht so etwas wie ein verinnerlichtes Selbstbildnis: der Künstler zeigt nicht sich, sondern offenbart im Atelierblick seine Innenwelt.

Daran wird man angesichts von Sprottes Atelier-skizzen „Atelierstuhl Kampen 1976“ und „New York 29. 11. 1980“¹ erinnert. Auch er notiert Raumempfindungen wie eine Bilderschrift als Ornament in der Fläche. Der Kampener Stuhl muß vom Auge des Betrachters wie eine Barriere übersprungen werden, erst dann öffnet seine Lehne die Bildinnenfläche, auf deren Kante Bilder und Rahmen gereiht sind. Wäre nicht rechts unten der unklar bleibende Arbeitsplatz, entweiche der Blick aus der grenzenlosen Fläche – so kehrt er immer zurück in das einladende Halbrund des festgefügtten Stuhls. In das New Yorker Blatt dagegen dringt der Blick ungehindert ein; die Stuhllehne, einzig geschwungene Form zwischen lauter Orthogonalen, empfängt ihn, doch auch hier gibt es kein Verweilen. Von den sich gegenseitig beklemmenden Parallelogrammen aus Stuhlsitz und Tischfläche wird das Auge nach oben zu den Rechtecken der Bilder geführt, deren zwei von links offen wie Hinweispeile zum Mittelpunkt lenken. Dort hängt das gerahmte Bild. So zeigt Sprotte seine Ergebnisse deutlicher, aber nicht sie machen das Wesen der Atelierskizzen aus, vielmehr der Hinweis auf die Wege, wie man zu ihnen kommt, das Einbeziehen des Partners, sein Dabeisein. (Ausstellung Nr. 45A und B).

Diesen beiden Blättern schließt sich ein drittes an „Ein Teil meines Lebens im Eisenbahnabteil – auf der Fahrt Mannheim –Westerland 1981“² (Ausstellung Nr. 46). Es ist das aufregendste, denn es fügt zur Simultaneität von Zeichner und Betrachter am Ort des Geschehens die Simultaneität der Bewegung, der beide unterworfen sind. Man scheint mit dem Künstler in Fahrtrichtung (die der Blickrichtung gleich angenommen ist) im Abteil zu sitzen mit dem Blick auf die leeren Sitze gegenüber, über denen als Mittelpunkt des Blattes ein Bild hängt; aber man erkennt, daß darin nur ein Reklameabklatsch jener Wirklichkeit ist, die als berauschende Realität vor dem nachtdunklen Fenster vorüberausst. Weder ein Begnügen mit dem von der Werbung vorgegaukeltem Falsifikat, noch Abwarten bis zum Anhalten des Zuges kann ein gültiges Bild der Welt ergeben – im Augenblick gilt es zu sehen, die Bewegung gehört zum Bild: „Ein Teil unseres Lebens . . .“ Mit Sprottes Worten „schaut“ man „der Geschichte ins Gesicht“. Er fordert, daß der Betrachter „mitgestaltet an dem“, was der Zeichner „zu Papier bringt“; daher keine nachträgliche „Selbstprojektion“, sondern synchrones „Verstehen in Ähnlichkeit“. Das nennt er „Auge in Auge“³.

Menschliche Kommunikation durch das Auge ist das uralte Grundanliegen der bildenden Kunst. Denn über das Auge dringt nicht nur die Außenwelt nach innen, es spiegelt sich auch die Innenwelt nach außen. Die von Sprotte im Bilden, im Malen, Zeichnen, Schreiben erstrebte Simultaneität von Sehen und Erkennen ist gegeben, wo das Auge in einen Dialog mit dem Betrachter tritt – gleichermaßen, wo der Mensch die Natur, Landschaft, Lebewesen, Pflanzen annimmt und umgekehrt sich ihnen anheimgibt.

¹ Farbige Kalligraphie Hirmer, München 1988, S. 41.

² Monographie Christians Hamburg 1984, S. 49.

³ S. Chicó, Farbige Kalligraphie, München 1988 S. 14, S. 67.

Die Symbolik des Mittelalters kannte das Auge Gottes, gerahmt vom Triangel der Dreifaltigkeit, das alles sieht, dem sich nicht ausweichen läßt. Ähnliche Wirkung haben en face gegebene Bildnisse, deren Augen sich der Partner stellen muß. Das gilt für hellenistische Mumienporträts genauso wie für Großaufnahmen in Filmen unserer Tage. Die Klassik erhob das Auge als menschliches Maß zum Maß des Universums. Goethe bezeichnete sich als Augensmenschen, er benutzte die Doppelung Sehen und Schauen. Für die Einleitung zum „Entwurf einer Farbenlehre“ schrieb er „Wär nicht das Auge sonnenhaft, wie könnten wir das Licht erblicken?“ und ließ den „Beiträgen zur Optik“ 1791 die sogenannte „Augenvignette“ voranstellen: ein Auge unter dem Regenbogen, dessen Blick und Sehstrahlen gleich den Strahlen der Sonne die Wolken durchdringen, begleitet von Prisma und Spiegel. Im Streben nach symbolischer Gestalt der Architektur zeichnete Claude-Nicolas Ledoux 1775 ein „Auge, in dem sich der Saal des Theaters von Besançon spiegelt“. Zu dieser Zeit, da sich das Theater aus dem höfischen Bereich heraustretend in eine öffentliche Einrichtung, eine „moralische Anstalt“, zugleich ein autonomes Gebäude wandelt, prüfte Ledoux die Forderung nach guter Sicht von allen Plätzen durch Spiegelung in der menschlichen Pupille, in welche die „rayons visuels“ eingezeichnet sind. E.T.A. Hoffmann verglich 1815 in dem Nachtstück „Der Sandmann“ höchst seltsamer Weise Klaras Augen mit einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt. Dichter und Meister gingen aber weiter und sprachen: „Was See – was Spiegel! – Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, daß da alles wach und rege wird?“ Landschaften von Caspar David Friedrich und William Turner beruhen auf solchem Weltverständnis, ihr geweiteter Raum entsteht aus der visionären Kraft des menschlichen Blicks gleich der Pupille Ledoux'. Die Romantiker

wußten aber auch zu fürchten, daß aus den Augen durch Irrung und Wirrung der Wahnsinn treten kann; andererseits nutzten sie das unnachahmliche Wunder des Auges als Argument gegen die Vorstellung, den Menschen durch l'homme machine ersetzen zu können.

In unserem Jahrhundert ist die Augensymbolik besonders vom Film wiederaufgenommen worden. Dsiga Wertow hatte 1924 die Idee vom Kino-Auge, der filmischen Vereinigung des Auges seiner Schrittmacherin mit der Blende des Kamera-Objektivs. Er nannte das „Kinoglas“, „als Möglichkeit, ohne Grenzen und Entfernungen zu sehen, . . . das Unsichtbare sichtbar, das Unklare klar, das Maskierte unverdeckt, das Spiel zum Nichtspiel, die Unwahrheit zur Wahrheit zu machen“. Dagegen wirbeln in Hans Richters „Filmstudie“ von 1926 die Augen ähnlich verwirrend umeinander wie bei E.T.A. Hoffmann; und in Luis Buñuels surrealer Metapher „Ein andalusischer Hund“ 1928 wird zum schlimmen Ende das Auge zerstört.

Max Ernst zeichnete 1925 unter das Augenpaar der Fotomontage „La femme visible“ einen Landschaftshorizont, dadurch werden die Augen zur Himmelserscheinung in einer Weltlandschaft, und das Diagramm der Bergspitzen wirkt wie die Niederschrift von Aktionsströmen des Herzens. Schon vorher gab er dem doppelten Profilbild des Max Morise 1923, das sich janusköpfig seinem Gegenüber verweigert, ein drittes dialogbereites Auge en face auf die Brust. Siegwald Sprotte ist einen vergleichbaren Weg gegangen, er hat die im Profilbild bestehende Subjekt-Objekt-Beziehung zwischen Maler und Modell zu dialogischer Einheit sich ins Gesicht blickender Partner geführt. Dabei mußte er erfahren, daß von seinen Porträts hypnotische Wirkungen ausgingen, weshalb er in der Konsequenz das Porträtieren völlig aufgab.

So sind ihm Landschaften zu Gesichtern und Gesichte zu Landschaften geworden – Auge in Auge mit Erde, Wasser, Luft und Himmelskörpern. Schon

im Porträt „Anna Muthesius“ 1944¹ meint die Titelergänzung „Hiddensee“ mehr als eine Ortsangabe, denn in den Gesichtszügen der Reformerin ist die Hiddensee-Landschaft mit gezeichnet. Im Aquarell „Blaue Iris Potsdam“ 1985² sehen uns Blumenaugen an – der Titel ergibt einen Doppelsinn, er nennt die Blumen, kann aber ebenso Augen meinen. Die Morgenbilder „Aurora“ 1983³ zeigen mit dem Tagesbeginn ein Gleichnis des Augensinns: Das Öffnen des Auges am Morgen ist wie der Sonnenaufgang, der den Licht-Finsternis-Kontrast der Nacht in das Farbbewußtsein des Tages überleitet⁴.

Eine solche Austauschbarkeit von Auge und Himmelskörper in der Nachfolge der Romantik (man erinnere sich an Friedrichs „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ 1819) ist für Sprottes Weltverständnis ebenso charakteristisch wie die von Turner vorgeprägte Landschaftskomposition (Walter Thornbury, 1862: „Ein großer Lichtfleck in der Mitte mit gewissen rundum gruppierten Dunkelheiten“), bei welcher Lichterscheinungen die Stelle des Auges einnehmen. Mittagslicht oder das Blinzeln des Auges im Mittagslicht könnte so als der Gegenstand von „Horizontalen“ 1987⁵ beschrieben werden. Auch die „Einsame Woge“ 1958⁶ ist wie eine Pupille geformt, ein Augenblick (= ein Blick des Auges!) in der chromatischen Fuge von Blau und Grün über Schwarz/Weiß. Von daher kann man die wie geschriebenen Aquarelle „Hohe Himmel“ I und II⁷ 1986 (Katalog S. 54) jedesmal als geteilte Linse lesen, als Auge, das über den rechten Bildrand hinausweist und mit seinem Blick dem von oben fallend oder nach unten steigend sich öffnenden Raum folgt. In dieser gleichlaufenden Bewegung von Auge und Hand wird die von Sprotte postulierte Einheit aus Sehen, Bilden und Schauen als gemeinsames Erleben für den Künstler und den Betrachter im Erkenntnis- und Schaffensprozeß realisiert. Der Künstler sieht gleichzeitig Blüte und Frucht⁸, simultan beginnend und endend ermutigt er den Betrachter, im Alltag Vollendung andeutend zu realisieren und Utopia nicht aus der Gegenwart zu vertagen.

In den Zyklen „Kreuzesformen in der Natur“ 1983⁹ und „Spiegelungen“ 1981/88¹⁰ (Katalog S. 82/83) zeigt sich eine Wahlverwandtschaft zu Alexej Jawlensky, der mehrfach im Nachbarhaus auf Sylt arbeitete. Hatte Jawlensky um 1930 seine Köpfe immer mehr auf die Grundformen von Waagerechten, Senkrechten und Punkten reduziert, die sich endlich der Kreuzesform eines dem Gesicht eingeschriebenen Kreuzifixes annäherten, damit den mythischen Zusammenhang des individuellen Schicksals mit der Erlösung der Welt in jedermanns Antlitz deutlich machend, so erahnt Sprotte Kreuzesformen in überwiegend monochromen, Abend- oder Endzeitstimmung vermittelnden Begegnungen von Meer, Himmel und kosmischem Licht. In endlosen Weiten spiegeln sich die Elemente unergründliche Helligkeit zu, von der Ende und neuer Anfang verkündet wird. Beim Lesen der Bildfigur assoziiert der Betrachter sein eigenes Zeitgefühl mit den großen Gezeiten, erfährt sein subjektives Sein im objektiven Werden und Vergehen.

Heinz Schönemann

¹ Farbige Kalligraphie, Hirmer, München 1988, S. 73. (Katalog S. 12)
² S. 108.

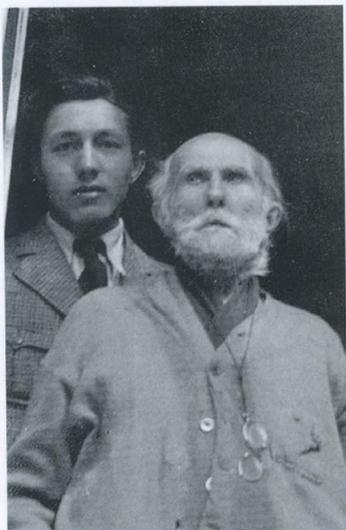
³ S. 176/77.

⁴ Vgl. dazu „Roter Mond“, Lichtdruck, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1965, und Herbert Read, Sprotte, Aquarelle, Rembrandt, Berlin 1967, S. 1, 11, 20.

⁵ bis ⁶ Farbige Kalligraphie Hirmer, München 1988, S. 96, 89, 190/91, 18.

⁹ Monographie Christians, Hamburg 1984, S. 114/15, 116/17 und (Ausstellungs Nr. 61)

¹⁰ Farbige Kalligraphie, Hirmer, München 1988, S. 132–134.



Hagemeyer und Sprotte
Werder/Havel 1931



Foerster und Sprotte, Bornim 1938



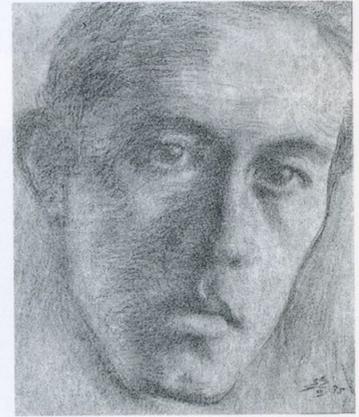
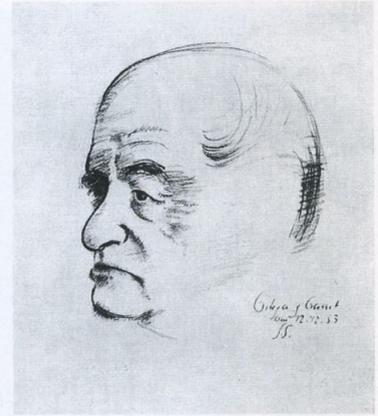
Bornim 1943

Liebe Siegwart!
Liebe Siegwart!
Und schenke ich so gerne dir!
Frei, das wir bestenommen sind!

Bornim-Bornstedt 1960 K. F. an S.
Ateliiergepräche und Briefwechsel Karl Foerster-Sprotte 1929-1969



Hammamet 1981



14A
Karl Foerster
Potsdam 4. 2. 1954
Kohle auf grauem Bütten

B
Zeichnung des Großvaters
des Brunnenbaumeisters Karl
Henning, Potsdam, 82 Jahre alt
Kohle auf Weimarer Bütten 1940

C
Anna Muthesius
Vitte auf Hiddensee
Kohle auf Ingres 1944

D
Hermann Hesse
Montagnola 28. 2. 1954
Kohlezeichnung

E
Ortega y Gasset
Hamburg 12. 12. 1953
Kohlezeichnung

F
Selbstbildnis Potsdam 1935
Kohle auf Japanpapier

Das neue Paradigma: Auge in Auge

Was ich in 60 Jahren Malerei gelernt habe:
Es ist wie beim Sprechen – verliere deinen Dialogpartner nicht aus dem Auge: blicke nicht herauf, nicht herab – male nicht von oben nach unten wie ein Orientale, nicht von unten nach oben wie ein Okzidentale – tausche die Horizonte *Auge in Auge*. Sprichst du sehend und sehenlassend, so vermagst du in Erscheinung zu rufen.

Meine Aussagen waren nie „zeitaktuell“, sie passen in kein Dezennium der sogenannten Kunstgeschichte seit den 20er und 30er Jahren.

Ich habe mit meiner Malweise nicht nach der Natur, sondern wie die Natur zu arbeiten gesucht, im Sinne einer permanenten Variation, die neue Variationen ermöglicht.

Meine bildnerischen Aussagen sind Modelle für eine Welt, die das Gesicht unserer Gestaltungsweise zeigt. Der Bildende leugnet nicht die Verantwortung für das, was er in Erscheinung ruft.

Niemand kann sich herausreden, daß das Gesicht, was ihm sein Gesprächspartner macht, etwas sei, das er, der Sprecher, nicht in irgendeiner Weise an- und hervorrufft.

Im mündlichen Gespräch übernehmen wir eine vielleicht lästige Verantwortung, eine bildende Verantwortung für den Ausdruck im Gesicht unseres Mitmenschen. Vielen von uns mag das unbequem erscheinen, und sie mögen deshalb Schriftverkehr oder Telefon vorziehen, aber Bilden und Sprechen, wie jedermann zugeben muß, sind in mündlicher Redeweise von Angesicht zu Angesicht nun einmal nicht zu trennen.

Schwieriger wird es mit der Einsicht in die bildende Verantwortung des Menschen gegenüber den Naturerscheinungen in Landschaft und der Welt im Großen. Doch auch hier kann unser Bewußtsein und Sprache nicht freigesprochen werden von einer Verantwortung, die in Erscheinung ruft.

Jeder Ruf läßt etwas sehen, freiwillig oder unfreiwillig. Und jedes Gesicht antwortet einem Anruf, auch das Weltgesicht im Großen¹.

Studium westlicher und östlicher Maltechniken

Als ich 21 Jahre alt war, begann ich als Student der Berliner Akademie – ich studierte bei Emil Orlik – mit einem intensiven Studium der alten Meister der Frührenaissance des Quattro- und Cinquecento. Ich arbeitete bei Kurt Wehlte in Berlin, in Florenz in den Uffizien, und vor allem mit eigenen Experimenten im Bornstedter Atelier. Zum anderen begann ich damals ebenfalls in Bornim-Bornstedt und auf Bornholm, mit chinesischen Maltechniken mich vertraut zu machen. Meine Ausbildung in der altmeisterlich maltechnischen Tradition (Schichtenmalerei) rief in mir wie von selbst ein starkes Ausgleichsverlangen wach, das ich in einem korrekturlosen Malen fand. Zwischen beiden Methoden pendelte ich während zweier Jahrzehnte hin und her. Das Hin- und Herpendeln zerspaltete mich deshalb nicht, weil das Schauen in mir stärker war als das Arbeiten in traditionell so unterschiedlichen Maltechniken wie der altmeisterlichen Tafelmalerei und der fernöstlichen Pinselschrift.

Der alte lateinische Spruch – das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile – ist, das muß einmal gesagt werden, nur in der Kunst ernst genommen worden. Das Ganze läßt sich weder glaubensmäßig noch wissenschaftsmäßig erfassen, es ist ein bildend Tun: das Ganze kannst du nur tun!

Die westliche Tradition beruht auf Korrektur – ein Beispiel mein Selbstbildnis mit Lebensbaum² in der Maltechnik der Frührenaissance. Ich arbeitete an diesem

¹ H. H. Enomiya-Lasalle „Der Mensch im Durchbruch zu einem neuen Bewußtsein“, „Darstellung der Bewußtseinsstrukturen“, Jean Gebser, Herder, Freiburg 1988.

² Monographie Schroll, München 1973, S. 27.

Selbstbildnis ein halbes Jahr. Dürer betonte, unter einem halben Jahr sei nichts zu machen. Ich brauchte etwa 60 bis 80 Lasuren – die Farben werden dabei nicht gemischt. Soll ein Grün entstehen, wird gelb untermalt und blau lasiert. Halten wir ein gelbes und ein blaues Glas gegen das Licht, so ergibt sich eine optische Mischung: wir sehen grün.

Die alten Meister mischten nicht auf der Palette, wie es moderne Maler tun, die Farben entstanden auf der Malfläche. Aufschlußreich, daß die traditionelle Malpalette ein braunes Holz ist, während die präparierte Malfläche weiß grundiert ist. Wer neuerdings weiße Paletten benutzt aus Kunststoff, Blech oder Porzellan, mischt auf der Palette die zu malende Farbe vor. Das Malen ist jetzt eine Sekundäre, eine gewisse Resignation teilt sich dem Schaffenden mit – ähnlich dem Sprecher, der erst leise denkt und dann laut. Vergleiche dazu Heinrich von Kleist mit seinem unvollendet gebliebenen Essay „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“: der Sprecher darf die Worte nicht fix vormischen, bevor er sie sagt.

Ähnlich in China: Die chinesische Reibschale, auf der die Tusche angerieben wird, hat einen anthrazit-dunkelgrauen Ton, der Malende kann im Vorhinein nicht sehen, welche Tinstufung – grau, dunkelgrau oder annähernd schwarz – seine Tusche beim Anreiben ergibt. Die Überraschung geschieht beim Malen selbst: der Prozeß selber ist es, der den Malend-Schreibenden erzieht, bereits im Tun zu erkennen – nicht erst jüngerlich die Sache der Tat als Tatsache zur Kenntnis zu nehmen – mit der Bewußtwerdung nicht hinterherzuhinken.

Ein Huhn legt ein Ei und gackert. Andere reden von ungelegten Eiern. Die dritte Möglichkeit ist die bildende Kunst, das bildende Erkennen im Zugleich von Tun und Gewährwerden.

Ein Beispiel in unserem Jahrhundert ist Alexej Jawlensky, der beim Malen seiner Meditationsbilder mit einem Menschen im Geiste sprach: das bildende

Realisieren wurde bei ihm nicht mit einem sprachlichen Verstummen erkaufte. Franz Marc und Wassily Kandinsky im Blauen Reiter lehnten jede Bildinterpretation ab, der bildende Künstler solle aus dem bildenden Tun heraus selber das Wort ergreifen, was aber nur möglich ist, wenn der Künstler sich nicht wie ein Huhn benimmt, das erst ein Ei legt und dann gackert.

„Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt“, so formulierten die Künstler der Brücke 1906¹.

Als ich sechs und sieben Jahre alt war, lernte ich Lesen und Schreiben. Ein entfärbtes Hell-Dunkel blickte den Knaben an, kein Wunder, daß er – nachdem er eine Leseratte geworden war – im Alter von neun und zehn Jahren farbig explodierte und mit dem Pinsel zu malen begann. Hätte man mich nicht im Alter von sechs Jahren erzogen, schwarze Buchstaben auf weißes Papier zu schreiben, die ich beim Lesen farbig deuten mußte mit innerem Blick, der mit dem äußeren Blick nicht übereinstimmte, so wäre ich vielleicht niemals ein Maler geworden, ich hätte nicht die Malerei als Rettungsanker ergriffen.

Potsdamer Kunstsommer

1921 fand in der Orangerie Sanssouci, in der Nachbarschaft meines Elternhauses, der „Potsdamer Kunstsommer“ statt, der internationale Beachtung fand. Zum ersten Mal sah ich Bilder von Marc, Macke, Kandinsky, Schmidt-Rottluff, Lehbruck, Munch, Hagemeyer. Befremdlich neue Töne! Was doch Nachbarschaften für Möglichkeiten bergen: Räume, in denen Palmen, Orangen- und Zitronenbäume überwintern, zeigen plötzlich die Bilder von Malern, die die Zeitgenossen aus einem Schlaf rütteln! Und das am Rande meines täglichen Schulwegs nach Potsdam! –

¹ Horst Jähner, Künstlergruppe Brücke, Henschel, DDR 1988.

Rezensenten betonten, daß hier in Sanssouci Tradition und Moderne sich ein Stelldichein gäben, was um so beachtenswerter sei, weil die meisten modernen Künstler auf einem Bruch mit der Tradition aufbauten. Zeigte damals der Potsdamer Kunstsommer – drei Jahre nach dem ersten Weltkrieg – Möglichkeiten auf, das Neue nicht mit einem Abbruch des Alten zu suchen.

Es scheint so, als wirke dieser Kunstsommer fort bis in unsere Gegenwart. Schon Peter Joseph Lenné versuchte Ähnliches vor 200 Jahren auf der Insel Potsdam zu realisieren mit seiner Garten- und Landschaftsgestaltung, die Kunst einbeziehend. „*Von der Natur zur Kunst, von der Kunst zur Natur*“ war 1978 das Motto der Biennale in Venedig. 1961 verfaßte ich in Bornstedt den Essay „Sehen und Sehenlernen“ für den Sammelband „Jeder Tag ein guter Tag“¹, die Bezeichnung stammt aus dem Chinesischen und muß wörtlich übersetzt heißen ‚Tag für Tag ein guter Tag‘. Dieser Essay befaßt sich mit der Beziehung Sehen und Sagen, was den Hegelforscher Michael Landmann, Berlin, und den Hölderlinforscher Pierre Bertaux, Paris, veranlaßte, mich in einem Ateliergespräch 1962 darauf aufmerksam zu machen, daß der jugendliche Hegel, inspiriert durch seine Freundschaft mit Hölderlin, der einzige deutsche Autor sei, der sich mit der Beziehung Sehen und Sagen befaßt habe. In dem Maße jedoch, in dem Hegel sich der Widerspruchsdiagnostik zuwandte, erlosch sein Interesse für die so gegenseitige wie dialogische Urheberschaft von Blick und Wort.

Mit Hermann Kasack hatte ich in den vierziger Jahren den Aufsatz erarbeitet „Über das Chinesische in der Kunst“², eine unzeitgemäße Betrachtung. All meine Aufzeichnungen in den Ateliergesprächen sind bis heute der Frage gewidmet, ob unsere Kunst zugleich Ernte und Saat ist? Wer sieht, sät. Wer jedoch sehen will ohne zu säen, ist er ein bildender Künstler? Sehen und Säen kommen ethymologisch aus einer Wurzel.

„Farbensprache“

Wir sehen als Menschen die Welt farbig. Unsere Geistesgeschichte ist eine Farbgeschichte. Es gibt Jahrhunderte, die an der Vernachlässigung bestimmter Farbtöne leiden. So ist das Christentum der letzten sechs bis acht Jahrhunderte gekennzeichnet durch ein Blauvakuum. Auf mittelalterlichen Gemälden war Blau für die Ferne reserviert, die fernsten Berge waren die blauesten, im Vordergrund durfte Blau im Sinne der Luftperspektive nicht vorkommen, mit Ausnahme des Mantels der Marienkönigin: hier holte man das Blaue vom Himmel herunter. In diesem Sinne malte noch Cézanne seine Stillleben: Blau war für den bläulichen Hintergrund reserviert. Van Gogh jedoch – angeregt durch japanische Farbholschnitte – begann mit intensiven, substanzhaften Blautönen auch im Vordergrund des Bildes.

Aber auch durch Karl Foerster, den Freund in Bornim, den Züchter der blauen Blume Rittersporn, hat der blaueste Himmel Konkurrenz bekommen: Blautöne werden im Vordergrund unseres Landschaftsgartens sichtbar, die blauer als der blaueste Himmel sind. Da kann man sein blaues Wunder erleben.³ Das farbperspektivische Sehen und Gestalten hat damit im Sinne einer a-perspektivischen Schau und Bewußtwerdung einen Impuls bekommen, der bis heute geistesgeschichtlich nicht ausgewertet ist.

Eruptive bildhauerische Veränderungen auf unserer Erdkugel – wenn z. B. durch Vulkanausbruch aus dem Ozean eine neue Insel auftaucht – werden von der Weltpresse mit Bild und Wort sofort als aktuelles Ereignis beschrieben. Wie aber ist es mit neuen Farben, die noch nie ein menschliches Auge vormdem erblickt hat? –

¹ „Jeder Tag ein guter Tag“, O. W. Barth 1961.

² Hermann Kasack, „Über das Chinesische in der Kunst“, Neue Rundschau, Suhrkamp 1941.

³ Karl Foerster, Union Verlag, Berlin 1982, Sprotte, Aufzeichnungen Potsdam-Bornstedt 1973, S. 380–83.

Wenn wir als Bildhauer vom Greifen und Fassen ausgehen, nehmen wir Farbe nur als Tünche wie eine Zugabe, die eine vorhandene Form koloriert. Als Koloristen zeichnen wir vor, wir malen an oder aus. Der Maler aber trennt Farb- und Formgestaltung nicht, er bezieht die Farbchromatik primär in den Gestaltungsprozeß mit ein. Hervorzuheben in dem Zusammenhang ist, daß der Untertitel von Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ Anfang unseres Jahrhunderts „*Farbensprache*“ heißt.

Wenn auch die orientalische wie die okzidentalische Kalligraphie eine entfärbende oder sogar entfärbte ist – Chinesen schreiben und malen hell-dunkel, wir schreiben schwarz-weiß, so ist die farbige Kalligraphie das, was die Kunst nach dem Jahre 2000 in führendem Sinne leiten und inspirieren wird.¹ In unserer Vorstellung und Tradition widersprechen sich Kalligraphie und Farbigkeit, wir möchten uns nur ein Entweder-Oder erlauben. Der Analphabet aber sieht die Welt farbig beim Sprechen. Und der Alphabet, was tut er? – Farbiges Schreiben kommt uns kindisch vor in aller Welt. Umgekehrt scheint uns unreif zu sein, wenn wir – von der Farbe ausgehend – die schreibende Rhythmik mit einbeziehen. Das eine erscheint uns so unreif wie das andere. Dabei reifen alle Früchte farbig! Warum nicht auch unser Bewußtsein? Warum sollen die Grünen gegen die Roten, die Braunen gegen die Blauen, die Orangenen gegen die Gelben kämpfen? Warum Weiß gegen Schwarz? Kämpft nicht alle Politik letztlich um eine farbige Kalligraphie?

Als ich fünfzehn Jahre alt war, fuhr ich allabendlich im Juni, wenn der Rittersporn blühte, mit meinem Rad von Bornstedt nach Bornim und schaute mir in der blauen Stunde – versteckt zwischen übermannshohen blauen Blütentürmen – das Delphinium gegen den goldenen Abendhimmel an. Manchmal geschah es, daß der Züchter der blauen Blume auf leisen Sohlen plötzlich hinter mir stand. War es Zufall? War es ein simultanes Zusammentreffen in dem weiten Gelände? Oder hatte er den Knaben erspäht, der

seinen Malhocker mitnahm, um darauf – noch besser versteckt – ungestört schauen zu können? Da gab es Situationen, wo der Ältere dem Jüngeren so behutsam wie überraschend Worte ins Ohr raunte.² Kandinsky: das nenne ich „*Farbensprache*“.

Atelier- Gewächshaus- und Schreibtischgespräche

1933 malte ich an den Entenfängerteichen am Rande des ‚Wildpark‘ ein großformatiges Ölbild – „Hommage à Emil Orlik“ – das sich Karl Foerster über seinen Schreibtisch hängte, vom Schriftsteller willkommen geheißenen in Linie und Farbe, wenn er von seinem weißen Schreibpapier aufblickend der farbigen Kalligraphie ins Auge schaute. Auch der gemeinsame Freund, der Pianist Wilhelm Kempff, ließ sich zuweilen inspirieren von einem Ölbild von Basedow, das über seinem Flügel an der Wand hing. Als ich mein Ölbild zur Ausstellung in der letzten Berliner „Großen Juryfreien“ aus Bornim abholte, ermutigte mich der ältere Freund augenzwinkernd mit den Worten: „Eines Tages wird es heißen Berlin bei Bornim-Bornstedt!“ –

In den Bornim-Bornstedter Atelier-, Gewächshaus- und Schreibtischgesprächen sagte der Gärtner zum Maler: „Ich beneide Euch Maler!“ Der Maler antwortete: „Und ich beneide Euch Gärtner! Ihr arbeitet bereits mit lebendigem Material!“

Bedeutsam wurden mir in Cottbus und Coburg die Bilder von Karl Blechen und die Schriften von Friedrich Rückert, der als ‚Orientalist‘ die ‚Kunst-andacht‘ ausübte, die nie versiegende Quelle ästhetischer Bildung, Sprachfindung und Spracherneuerung.

¹ „Das chinesische Wort für „Kalligraphie“ bedeutet nicht „Schönschrift“, sondern „Methode des Schreibens“, Beate Mertens, Schrift und Kalligraphie in China und Japan, Berlin 1988.

² „Wer Träume verwirklichen will, muß wacher sein und tiefer träumen als andere“ (Karl Foerster), Denkmal Freundschaftsinsel Potsdam.

Besuche in Güstrow und Ascona schlossen sich an bei Ernst Barlach und Hans Arp. Die Orlikschülerin Hannah Höch erzählte mir in den Ateliergesprächen, Berlin 1977, von ihren Begegnungen mit Arp und Schwitters, letzterer sei „erst in Fahrt gekommen“ nach kilometerlangen Wanderungen barfuß am Elbstrand, während Arp in ihrer Küche die musischsten Dinge aussprach beim Kartoffelschälen. Musischeres habe sie, Hannah Höch, niemals gehört, und sie bedauere nur, daß sie die einzige Person und Künstlerin sei, die erlebt habe, wie Hans Arp während der simplen Tätigkeit des Kartoffelschälens zu voller Aktion in seiner Bewußtwerdung meditierend gelangte.

Werkstattgespräche hatte ich mit Jean Gebser, dem Kunsthändler Hanns Krenz – in dessen Berliner Kunstkabinett ich ausstellte, er wohnte nach dem Krieg in Caputh, unter seiner Mitwirkung wurde Einstein zum Ehrenbürger von Caputh ernannt, der dort im Schilf, am Havelufer versteckt, oft auf seiner Geige improvisiert hatte – es nahmen teil der Brecht- und Furtwänglerfreund, der Bühnenmaler Caspar Neher, die Kunsthistoriker Justi und Winkler, die Bildhauer Gerhard Marcks, Gustav Seitz; meine Berliner Ateliernachbarin auf der Akademie war Käthe Kollwitz; Max Mezger schrieb, wie Foerster es nannte, ein Buch für „Kinder zwischen 9 und 90 Jahren“; in Kasacks Roman „Die Stadt hinter dem Strom“, der nach dem Krieg in vierzig Sprachen übersetzt wurde, hat Kasack aus dem Grafiker Gramatté und mir eine Figur gemacht, im Bornstedter Atelier besuchten mich die Maler Erich Heckel, Claus Richter, später aus der Ribbeckstraße Wolfgang Joop; Anteil an meiner unkonturierten Malweise nahmen auf Bornholm Herbert von Garvens, in Berlin Karl Schmidt-Rottluff, Alfred Partikel, Anna Muthesius, Agathe Mark, die erste Schülerin von Johannes Itten.

Wenn mich Wolfgang Schadewaldt mit oder ohne Studenten besuchte, so landeten unsere Werkstattgespräche – er wohnte bei Justi in der Orangerie – immer bei dem, was die Griechen „schauen“ nennen,

das mit einem theoretisierenden Zuschauen nicht verwechselt und vertauscht werden darf; H.L.C. Jaffé wandelte auf Humboldts Spuren, er besuchte nach 1950 mit seinen Studenten oft das Schloß Charlottenhof; die Gärten von Mattern, Redslob, Göritz und Ebert in Babelsberg, Bornim und Bornstedt zeigen, daß man sich in einem Wildnisgarten auf kleinstem Raume verlaufen kann: die Wege der Gegenwart sind wandelbar, sie machen keine Wiederholungen wie die Wege der Zeit.

Ein Synonym für Gegenwärtigkeit ist Farbigkeit. Will Grohmann verglich meine farbigen Aquarelle mit denen Kirchners, dem die „Künstlerfreundschaft“ ein unerfüllter Traum blieb, in Andeutungen realisierte er sie mit dem Maler Jan Wieghers, den ich in Amsterdam in den 50er und 60er Jahren besuchte. Jaffé führte aus, daß für Piet Mondrian die Künstlerfreundschaft die eigentliche Realisierung der Kunst ist: wo ein Bildender sich selbst nicht zur Einzelfigur eines Schamanen hochstilisieren läßt, spricht er als Bildender den Bildenden im Menschen gleichgewichtig an: wir provozieren nicht, wir lassen uns nicht provozieren, wir fallen auf Provokation nicht herein – die unvertagte Gegenwart – die unvertagende – ist unsere bildende Kunst.

1974 entdeckte ich in einer Weimarer Buchhandlung eine Monographie über den russischen Maler Arkady Alexandrovich Rylov – er sagte, die Liebe zur Natur sei Zeit seines Lebens sein Lehrmeister gewesen. Wohlgedenkt: er sagte nicht die Natur ist mein Lehrmeister, sondern „meine Liebe zur Natur“!¹

Der Barlachfreund und Hagemeistervereher Hermann Sandkuhl liebte chromatische Grüntöne, „Töne der Gegenwart und Gegenwärtigkeit“, er arbeitete gern hinter Schloß Lindstedt, er gehörte zu den Malern, die am Rande Sanssoucis den Übergang aus dem Park mit seinen Gärten in die Wildnis feiern

¹ A. Alexandrovich Rylov (1870–1939): „My very first, my principal teacher, my teacher for all time, has been my love of nature“

in einem Sinne, wo Kultur und Natur, wo Natur und Kultur sich nicht aus dem Auge verlieren – so, als wollten beide erproben und testen, was man sich leisten kann im Dialoge miteinander. Es heißt zwar, der Mensch könne nicht ohne die Natur, die Natur aber könne ohne den Menschen auskommen! Der Landschaftsgarten der Insel Potsdam belehrt uns eines besseren: nicht nur das Milieu gestaltet den Menschen: der kreative Mensch gestaltet seinerseits sein Milieu.

Das Gesagte gilt für Strände und Meere. Als ich noch ein Knabe war, meditierte ich an Deinen Stränden, liebes Meer! Deine Potenz und Kraft schien mir uner-schöpflich! Heute wendest Du Dich hilfesuchend an uns Menschen, Du suchst Erholung an den Stränden des menschlichen Bewußtseins! – Vermag das Bewußtsein sich zu erneuern aus sich selbst heraus? Können sogar Meere daran ihre Hoff-nung knüpfen? Wirkt unser oculo-logisches Gleichgewicht ökologisch sich aus?¹

Ein längeres Ateliergespräch hatte ich 1982 mit Lee Han Sung aus Paris. Sung spricht kein Wort Deutsch, ich kein Wort Koreanisch. Wir sahen uns in die Augen – Koreanisch und Deutsch sprechend im Wechsel – fragend und antwortend – es war ein stundenlanges, differenziertes Gespräch zu Fragen der Kunst.

Die Internationale ist die Kommunikation Auge *in* Auge. Wir vertagen die Kommunikation nicht in eine utopische Zukunft.

Exercitien

In besonderer Weise haben mich erzogen: das Schlittschuhlaufen mit dem Schweden Gillis Grafström² auf dem Bornstedter See, von ihm lernte ich, was es heißt, Ruhe und Bewegung nicht zu trennen – und zum anderen eine Doppelstunde im Stabhochsprung als Primaner auf dem Potsdamer Schulhof im Turnunterricht 1930. Unser Turnlehrer zeigte uns, wie mit dem Stab in der Hand der Springer einen Anlauf nimmt, sich in die Höhe schwingt, mitten im Schwung

jedoch sich zu üben hat, nicht am Stabe festzuhalten, vielmehr ihn mit Kraft zurückstoßen muß, um mit einer Drehung des Körpers sich in der Luft über die Hürde zu schwingen. Der Stabhochspringer hat die Kunst zu lernen, den Stab als Mittel zum Zweck einzu-setzen, sich seiner als eines Mittels zu bedienen, will er nicht in den Staub zurückfallen.

Gleichso: setzen wir den Verstand ein, so ist der Verstand unser Angestellter, nicht wir sind die Angestellten des Verstandes. Stell' dich nicht so an! so rufen wir uns zu.

In älteren Zeiten (Jägerkulturen) benutzte man die Kunst als Jagdzauber: man bediente sich des Bildes – man hütete sich, am Bilde festzuhalten, man benutzte das Bild wie den Stab beim Stabhochsprung. Haben wir den „Bildhochsprung“ zu üben, indem wir vom Bilde bewußt Abschied nehmen? Auch an dem Zeitbegriff dürfen wir nicht festhalten: „Zeit“ ist das Bild, das wir uns von der Gegenwart machen. Zeit ist kein factum! – *Zeit wird gezeitigt*.³ Überleben uns in dem neuen Äon – das schon heute beginnt – nicht mehr unsere Bilder? – Erlauben wir den Bildern nicht mehr, den Bildner zu überleben? –

Ist die Geistesgeschichte des Menschen der Kampf um eine einzige Frage: *was ist ein Bild?* –

Wenn der Verstand ein Stab ist, den wir einsetzen müssen, ohne am Verstande festzuhalten – so hat in eben dem Sinne das Bild für uns ein zeitlich begrenztes Geschehen zu sein: wir dürfen um der Schöpfung willen dem Bild nur eine Zeitdauer zubilligen! Geht es darum, das Bilden in seiner bildenden Potenz am Leben zu erhalten? –

¹ Vortrag Sprotte „Oculologie und Ökologie“, Einladung der AEG Hamburg 1984, Galerie Gabeler. Sprotte, Von der Veränderung des Bewußtseins, Kampen 1968.

² Gillis Grafström Selection, Aspen Colorado; (Grab des Weltmeisters: Bornstedter Friedhof).

³ Franz Marc: „Was wir unter abstrakter Kunst verstehen: es ist der Versuch, die eigene Sprache der Welt hervorzubringen, an Stelle der Sprache unserer Seele, die durch das Bild der Welt bewegt wird.“ H.L.C. Jaffé, Sprotte-Monographie, München 1973, S. 6.

Ein ganzes Leben brauchen wir, um bildende Kunst zu studieren! Wir machen uns Bilder – wir begrüßen das werdende Bild – wir verabschieden uns von dem Bild, das wir uns *machten* – oder können wir uns auch von dem Bild verabschieden, das wir uns augenblicklich *machen?* – Wir halten nicht am Bilde fest – wir töten und kreuzigen das Bilden nicht dem Bilde zuliebe: wir halten das Bilden am Leben, indem wir die Bilder, die wir uns machen, nicht vergöttern: das Bilden selber ist uns mehr als das Bildermachen.

Das Gebot „Du sollst Dir weder Bildnis noch Gleichnis machen“, heißt: Du sollst ein Bildender bleiben, Mensch! –

Wer am Stabe festhält, kann sich nicht über die Hürde schwingen, Bilder wollen benutzt werden wie Stäbe beim Stabhochsprung.

Willst Du das ergründen, so studiere bildende Kunst! Aber sei auf Deiner Hut! Hüte Dich, ein Kunstmaler, ein Bildermaler, ein Bildermacher, ein Bilddeuter zu werden! –

Vergiß den Stabhochsprung nicht, den Du schon als Schüler auf dem Turnhof Deiner Schule übst! Benutze den Stab! Stoße ihn zurück, damit Du dich über die Hürde schwingst, Mensch!

Solange die Bilder unsterblich schienen im Unterschied zu ihrem sterblichen Bildner, geschah das auf Kosten des Menschen. Immer unsterblicher werdender Müll, unsterbliche Abfälle sind das Resultat. Wo der Zufall abnimmt, nimmt der Abfall zu.¹ Das Abfallproblem ist das Bilderproblem! Wo aber der Bildner seine Bilder überlebt – und nicht seine Bilder ihn! – erwacht der Mensch zum bildenden Künstler an sich selbst, seine Taten verselbständigen sich nicht mehr auf Kosten seines Tuns: die Bilder verselbständigen sich nicht mehr auf Kosten der bildenden Potenz. Dann erwacht unsere Kunst zu dem, was wir bildende Kunst heißen. Es ist kein Zufall, daß das meist gebrauchte Verb von Künstlern wie Paul Cézanne das Verbum *réaliser* war und ist.

Sokrates war der Sohn einer Hebamme, sein Kampf

ging um die Lebendgeburt des Bewußtseins. Er absolvierte eine Bildhauerlehre: er hielt an den Bildern, die er als Bildhauer machte, nicht fest.

Wer keiner Bildinterpretationsmethode verfällt, wer nicht Bilder beschreibt (Deskriptionssprache), wer nicht gebildet, – wer bildend in Erscheinung ruft, ihm ist Sprache Appellation: er flieht nicht die kreative Verantwortung des Anrufs. Unsere Kunst will keine künstliche sein!

Lehrer

1929 lernte ich Karl Hagemeister kennen, 1930/33 war ich sein Schüler, das waren für mich fruchtbare Jahre. Er forderte mich auf, dort weiterzuarbeiten, wo er aufgehört habe. In den Jahren 1927/28 veranstaltete mein damaliger Zeichenlehrer Walter Bamberger – er hatte bei Georg Tappert, Berlin, studiert – die erste Ausstellung meiner Bilder im Zeichensaal des Realgymnasiums, die an den Nachmittagen der Öffentlichkeit zugänglich war. Bei Bamberger malten wir Farbmosaike, er zeigte mir, wie man mosaikhaft (Tradition Bauhaus) farbig variieren kann, ohne sich zu wiederholen, er zeigte uns das farbige Variationsprinzip, das frei von Wiederholung ist.

Georg Tappert verdanke ich, daß er mir als Hagemeysterschüler den Rat gab, nicht direkt dort weiterarbeiten zu wollen, wo ein reifer Meister aufgehört habe, sondern „erst einmal mit spitzem Bleistift Nr. 3 zehn Jahre lang zu zeichnen“.

In den Jahren 1931/32 sagte Hagemeister zu mir: „In den Süden gehen Sie nicht! Sie gehen in den Norden! Im Süden ist keine Stimmung. Das ideale Studiengebiet für einen Maler sind die Havelseen und die Entenfängerteiche am Rande des ‚Wildpark‘ und die Insel Rügen!“

Solche Worte dürfen nicht idyllisch mißverstanden werden. Ich habe Hagemeysters Rat nur teilweise befolgt.

¹ Ateliergespräche Mailand 1980.

Meine Bitte: frage mich nicht nach der geographischen Heimat meiner Bilder! Ich bin kein Landschaftsmaler. Im Norden begegne ich der Farbe, im Süden lerne ich die Struktur, die Anatomie der Woge, die das Wasser fließen, nicht zerfließen läßt. Ich trage meinen Süden in den Norden und gebe meinen Norden auch im Süden niemals auf. Nomadenhaft und seßhaft in einem ist der Dialog. Wer ihn verläßt, wird eng oder weitschweifig. Gleichviel, wer ihn verläßt, verläßt auch die Kunst.¹

In Rom sah ich am Wachstum der Pinien, wozu sich mein einstiger Lehrer dort erzogen hatte, beim Zeichnen als Preller-Schüler in der Campagna sprach er von der „klaren Gliederung der Massen“, unterschiedlich zu Liebermann, der dort ausrief: „alles Theater!“ Der Maler aus Werder aber meinte, nun sei er fähig geworden, „ein lauschiges Havelufer groß und einfach zu sehen, nicht einer Bilderpimpelei zu verfallen“. Seine schreibende Malweise inspirierte in späteren Jahrzehnten Kirchner, Nolde, Lovis Corinth (Walchenseelandschaften). (Katalog S. 88, 91)

In den Gesprächen mit Eckermann² spricht Goethe am 5. 6. 1825 davon, daß er dem jungen Preller für seine erste Romreise das intensive Studium von Claude Lorrain ans Herz gelegt habe, in dessen lavierten Sepiazeichnungen wir ersten Ansätzen einer „gestischen Malerei“ (Silvia Chicó)³ begegnen. Wie so oft in der Kunstgeschichte bahnte sich das Neue und Epochenmachende am Rande der eigentlichen Arbeit an. Unterschätzen wir nicht das, was dieser und jener von uns scheinbar nebenbei zu vollbringen vermag! Auch die ersten Landschaftsaquarelle eines Albrecht Dürer verdanken ihre Entstehung einer Randgepflogenheit im Dürerschen Leben und Arbeiten.

Unterschätzen wir nicht das, was aus dem Tun heraus scheinbar nebenbei wie von ungefähr Sprache wird! Tatinterpretationen und Kommentare klingen oft gelehrter und wissender, auch wissenschaftlicher als ein Sprechen, das aus einem Tun heraus spricht.

Schon in der mündlichen Prüfung im Abitur war mir Bildinterpretation ein Greuel. Kaum vermochte ich mich damals verständlich zu machen im Beisein meiner Lehrer, des Schulrats und Schuldirektors, im Beisein meines Philosophielehrers Eduard Hartmann, daß ich eine Sprachwerdung suchte, die nicht bildlich abgespeist wird. In späteren Jahrzehnten erkannte ich, daß sich Abspeisung zu Speisung verhält wie abbildende Kunst zu bildender Kunst.

Eltern – Großeltern

Mein Großvater väterlicherseits, Ernst Wilhelm Sprotte, betreute als Kunstgärtner die immergrünen Pflanzen des Parkes Sanssouci, das war in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts. Er wohnte im Nordwestflügel der Orangerie, er blickte aus seinem Fenster nach Bornstedt. Er liebte Palmen und den immergrünen Buchsbaum, der heute noch vor seinem ehemaligen Fenster grünt.

Mit der Potsdamer Erziehung fühlte ich mich in Florenz und den Landbauten der Toscana heimisch, dem Miteinander von ländlich einfachem Leben und Kultur, wo Nutzgärten in Parkanlagen wie von ungefähr übergehen. In den Ateliengesprächen mit Kasack und Orlik sagte Oskar Loerke zu mir: „Die Toscana liegt Ihnen im Blut, ein Urahne Ihrer Kunst ist Piero della Francesca“.

Die Potsdamer Landschaft und Tradition hilft uns anschaulich, das Persönliche gegen das Allgemeine nicht abzugrenzen. Wenn mich etwas geprägt hat in Potsdam, dann das nahtlose Übergehen aus dem Privaten ins Öffentliche, aus Privatgärten in öffentliche Anlagen.

¹ Herbert Read, Sprotte, Aquarelle, Rembrandt, Berlin 1967, S. 5–19.

² Eckermann, Gespräche mit Goethe, Th. Knaur Nachf., Berlin 1911, S. 399.

³ Silvia Chicó, Sprotte, Farbige Kalligraphie, Hirmer 1988, S. 7 und 10.

Heinrich Heine spricht in seinen „Florentinischen Nächten“ von seinen Spaziergängen durch Sanssouci, wo er, durch den Park schlendernd, die aufgestellten Bildwerke vor grünen Bäumen und Hecken betrachtet, Heine gelangt im Zugleich von Kunst und Natur zu Hinweisen, daß Schönheit geleistet werden will, sie fällt uns nicht zu, sie ist nicht ohne unser Zutun vorhanden.

Die Malerei des vorigen Jahrhunderts suchte die Beziehung von Mensch und Natur, die Kunst unseres Jahrhunderts ringt um den Dialog von *Kunst und Natur*, von *Kunst und Sprache*.

Als meine Mutter 1975 starb, habe ich einem Politiker der DDR in ein Buch von mir geschrieben: „Die Kunst ist kein Lückenbüßer, sie ist eine Lebensnotwendigkeit“. Es freute mich, daß diese Worte von offizieller Seite in Berlin zitiert wurden.

Während meine Mutter mit mir schwanger ging, ich wurde 1913 geboren, folgte sie dem Rat von Heinrich Heine¹, Bilder und Bildwerke zu sehen, so als entstünden sie vor dem inneren Auge. Der Umgang mit der bildenden Kunst, so Heine, wirke bildend sich aus – nicht zuletzt für ein heranwachsendes Leben. Heine erinnert an das lombardische Geschlecht als einem berühmten Beispiel dafür, daß die bildende Kunst auf das Leben zurückwirken könne.

Ich wurde mit dem Wechsel von Bild und Wort ins Leben gerufen. Mit gleicher Intensität wie sie Bilder betrachtete, las meine Mutter Fontane, Raabe, Goethe, Keller. Jeden Sonntag brachte der „Kunstwart“ von Avenarius Reproduktionen ins Haus nach Leonardo da Vinci, Holbein, van Eyck, Altdorfer u. a. Es waren großformatige Schwarz-Weiß-Fotos auf Glanzpapier.

In späteren Jahren hat es mich intensivste Anstrengungen gekostet, aus dem Bild-Wort-Wechsel mich wieder zu befreien. Kann doch unsere Sprache nur dann an- und hervorrufen, wenn wir Bilden und Sprechen zeitlich nicht abwechseln, wenn wir ihnen die gegenwärtige Erwiderung erlauben.

Mein Vater Walther Sprotte kam als Schüler aus Rotenburg/Schlesien nach Potsdam und wohnte bei seinem Onkel, dem Bierbrauer Kanitzberg; als Postbeamter ist er später während seines Reisedienstes mit Fontane in der Hand durch die Mark Brandenburg und die Uckermark gewandert.

Meine Mutter war die Tochter von Karl Henning, Brunnenbaumeister, und Anna Henning, Schneidermeisterin, diese war wie ihre Mutter eine geborene Krüger, ihr Vater – mein Urgroßvater wollte unbekannt bleiben, und so fand ich mich unversehens neben meinen Erteilen aus Handwerkertraditionen auf verschwiegenere Art jener Tradition verbunden, bei der das Auge in Auge führend ist und bleibt für Entschlüsse, Entscheidungen, Weichenstellungen. Es mag sein, daß ich es diesem Erbe verdanke, daß ich im Laufe eines über 6 Jahrzehnte langen Studiums, Gesichts-, Sprach- und Bildstudiums – immer bewußter zu der Unterscheidung eines *Auge in Auge* von einem *Auge um Auge* hin fand.

Ocologie und Ökologie

Das *Auge in Auge* ist zeitfrei, es kommt nicht durch einen Zeitigungsprozeß zustande. Das *Auge um Auge* braucht – Blicke wechselnd – Zeit. Manch eine wissenschaftliche Betrachtungsweise läßt jedoch das *Auge in Auge* nicht gelten, so als sei es de facto nur ein sehr schnelles *Auge um Auge*, so als käme uns der schnelle Wechsel nur zum Scheine wie eine augenblickliche Erwiderung vor.²

Verstehen wir nun, warum die Künstlerfreundschaft Franz Marc und Wassily Kandinsky die Freunde des Blauen Reiter ermutigte, aus dem Prozeß des Bildens selber das Wort zu ergreifen, jede Bildinterpretation ablehnend? Die Bildinterpretationsmethode hat

¹ Heinrich Heine, Florentinische Nächte, Inselverlag, Leipzig 1986.

² „Die Kunst, sich noch im Fließenden zu entscheiden“, Herbert Meier in Katalog Galerie Neher Essen 1983.

unsere europäische Kultur und Zivilisation auf allen Gebieten ermüdet. Auch unsere ökologische Situation ist davon ein Resultat. Das *oculogische Ungleichgewicht* wirkt sich in der Konsequenz als *ökologisches Ungleichgewicht* aus. Mit anderen Worten: das *Auge in Auge* ist keine Privatangelegenheit.¹

Mit Schadewaldt sprach ich darüber, warum Homer das blaue Meer „das purpurne Meer“ nannte. Die Lokalfarbe bedeutete Homer offensichtlich weniger als die schwebenden Ober- und Untertöne. Wir sprechen von der Aura eines Menschen. Auch das Meer hat seine Aura. Mit Lokalfarbenstudium kommen wir dem Wasser und der Luft nicht bei, auch die Erde besteht nicht nur aus Erdtönen. Die schwebenden Töne sind Töne, die wir erscheinen sehen, auch hören, wenn wir mit ihnen sprechen. Mit diesen Tönen und Blicken erwiedert die Landschaft unseren Blick.

Als man in späteren Zeiten nicht mehr einzusehen vermochte, wieso Homer das Meer purpurn nannte – als man nur noch lokalfarbig argumentierte und dachte, als man sich visuell bedienen ließ – da geschah es, daß der Purpur errötete. Als Zuschauer hatte der Mensch verlernt, Augenzeuge dessen zu sein, was er erblickt. Die Einbildung des zuschauenden Betrachters wollte nur Zeuge dessen sein, was scheinbar ohne sein Zutun sichtbar geworden ist: der Zuschauer kam sich klüger, kälter, ja sogar verlässlicher vor, wenn er die Welt so gegenständig und sachlich wie nur irgend möglich als ein Gegenüber zur Kenntnis nahm, von dem er nach seinem Belieben Notiz nimmt oder nicht.

Das führte zu einer parasythischen Grundhaltung. Man bildete sich allen Ernstes ein, unsere Sinne seien Empfangsorgane, man benutzte die Sinne wie eine Empfangsapparatur, und man beklagte sich über sinnliche Unzulänglichkeiten, die solchen Zumutungen nicht entsprachen. Man vertraute mehr dem *Entsinnen* als dem *Besinnen*. Man wußte es besser. Als Konsument und Besserwisser setzte man sich an

einen gedeckten Tisch und ließ sich bewirten. Man bediente sich der Natur, von dem naturare – dem Gebären – war keine Rede, von einer *natura naturans* wollte man nichts hören, nichts sehen.

Natura naturans

Als ich 1954 Karl Foerster in Potsdam und Karl Jaspers in Basel portraitierte, sprach Jaspers über das mittelalterliche Begriffspaar „*natura naturans*“ und „*natura naturata*“, in dieser unserer Welt sei für uns eine „*natura naturans* selbstverständlich nicht realisierbar“. Wir fragen uns: Existiert demzufolge nur eine *gebildete Kunst*, ist *bildende Kunst* eine Redensart? – Kommt unser Erkennen nur gebildet, nicht aber bildend zustande? Feiern wir darum Geburtstag, nicht Zeugungstag? Wollen wir nicht Augenzeuge dessen sein, was augenblicklich unserem Auge sichtbar wird? Wollen wir nicht sehen, nur beobachten? Haben wir vergessen, daß die Bewußtseinsbildung eine bildende Kunst, ein bildend Erkennen ist Auge in Auge?

Alexej Jawlensky malte Gesichte wie Landschaften, ich übe mich, Landschaften wie Gesichte zu malen. Die bildende Kunst hat das participium praesentis in der Überschrift. Der Künstler möchte nicht erst am siebenten Tag erkennen, was er sechs Tage lang vollbracht hat, seine Bewußtwerdung möchte keine Retrospektive sein. Der Künstler übt sich, über dem Entstehen das Entstehenlassen, über dem Wachsen das Wachsenlassen, über dem Bilden das Bildenlassen nicht aus dem Auge zu verlieren. An dieser Unterlassungssünde scheiterten Generationen.

¹ Heinz Wolfgang Kuhn: „Sehen und Hören in unvertagter Gegenwart“, Christians, Hamburg 1984, (Eröffnung Ausstellung Siegwand Sprotte, Husum 1984)

Das neue Paradigma: Auge in Auge

Die Bildkonzeption erwachte seit der Renaissance aus der en profil-Darstellung zur en face-Darstellung. Das *face en face* aber ermöglicht uns das *Auge in Auge*. Samuel Beckett sprach von dem „Eyes in each other's eyes“. Wartet die Renaissance bis auf den heutigen Tag darauf, daß wir augenblicklich realisieren, was sich kunstgeschichtlich anbahnte?

Die Künste und Künstler haben seit der Renaissance miteinander gestritten, Konkurrenzstreitigkeiten kamen in einem vordem unbekanntem Maße auf. Piet Mondrian feierte in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts die „Künstlerfreundschaft“ als den Höhepunkt und die Erfüllung der Kunst.

Wo Sehen und Hören in unserem Gesicht als die führenden Sinne nicht mehr miteinander konkurrieren, hier steht die Verlautbarung der Einsicht nicht mehr im Wege. Die menschliche Kommunikation der Sinne miteinander grüßt uns zu Beginn eines neuen Äons.

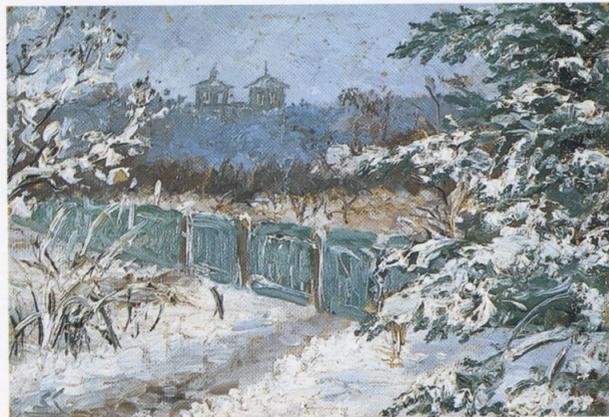
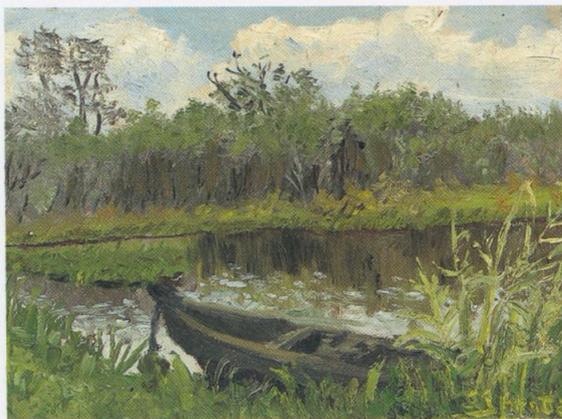
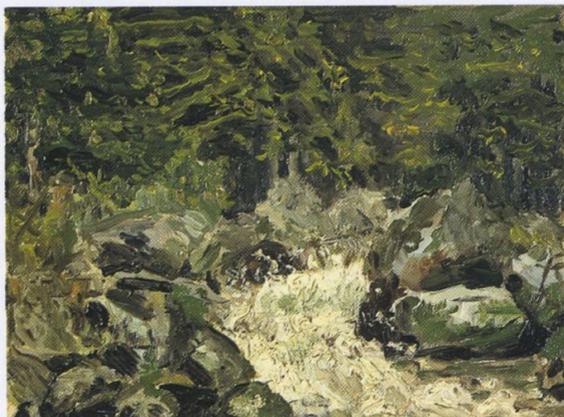
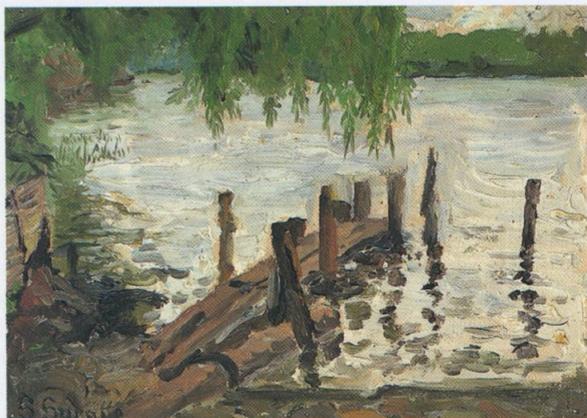
Der Ausspruch des auf die Meeresbrandung lauschend-schauenden Malers ein Jahr vor dem ersten Weltkrieg, „*Kunst ist Sprache*“, ist ernst zu nehmen. Weil die Kunst sprachlos war, weil die Kunst keine Sprache fand, konnten zwei Weltkriege stattfinden. Wo die Kunst nicht zur Sprache kommt, können wir uns bekriegen. Von unserer Einstellung zum Bild hängt es ab, ob ein dritter Weltkrieg stattfindet oder nicht.

Die Urfehde ist der Konkurrenzstreit von Bild und Wort. Wo Urworte mit sogenannten Urbildern um die Urheberschaft streiten wie Götter, die miteinander rivalisieren im Rechtsstreit vor dem Patentamt der Schöpfung – wo wir darüber streiten, ob die Schöpfung mit einem Urknall, mit einem Urbild, mit einem Urwort, einer Uridee oder Urtat begonnen habe, da pluralisieren wir die Kunst noch in Künste.

Sprechen wir aber erwidern einander an, so verzichten wir auf Wechselmanöver und Urheberstreit. Den Bild-Wort-Wechsel haben wir satt.

Das neue Paradigma ist das *Auge in Auge* beim Sprechen.

Siegward Sprotte



2A

Katharinenholzstraße Bornstedt

Öl auf Pappe 1927

„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.“

Werkstattgespräche Basedow

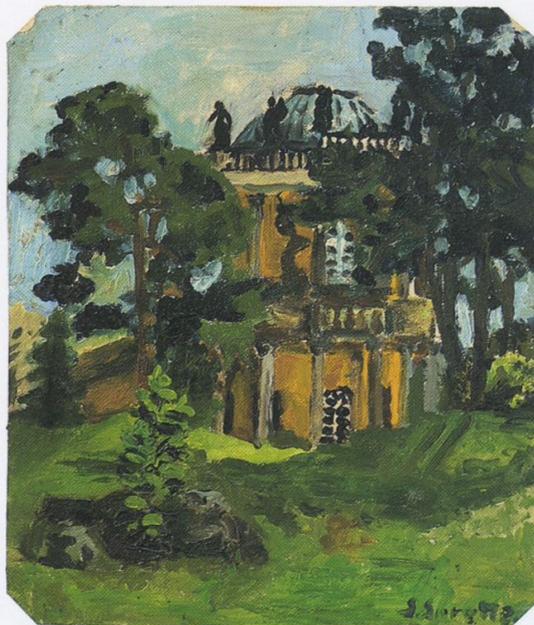
d. Ä. mit Sprotte

Potsdam und Bornstedt

1927–1929

Sprotte-Ausstellung,

Potsdam 1929



B

Erster Malversuch mit

Basedow d. Ä.

Übersetzstelle zum Königswald

Öl auf Malkarton 1927

C

Kahn am Bornstedter See

Öl auf Malkarton 1927

D

Pferde, Bornstedt

Ölstudien auf Malpappe 1927

E

Erster Malversuch eines Wasserstrudels

Reise mit dem Vater ins Gebirge

F

Bornstedter Garten mit

Orangerie

Öl auf Pappe Winter 1927

G

Mühle in Bornim

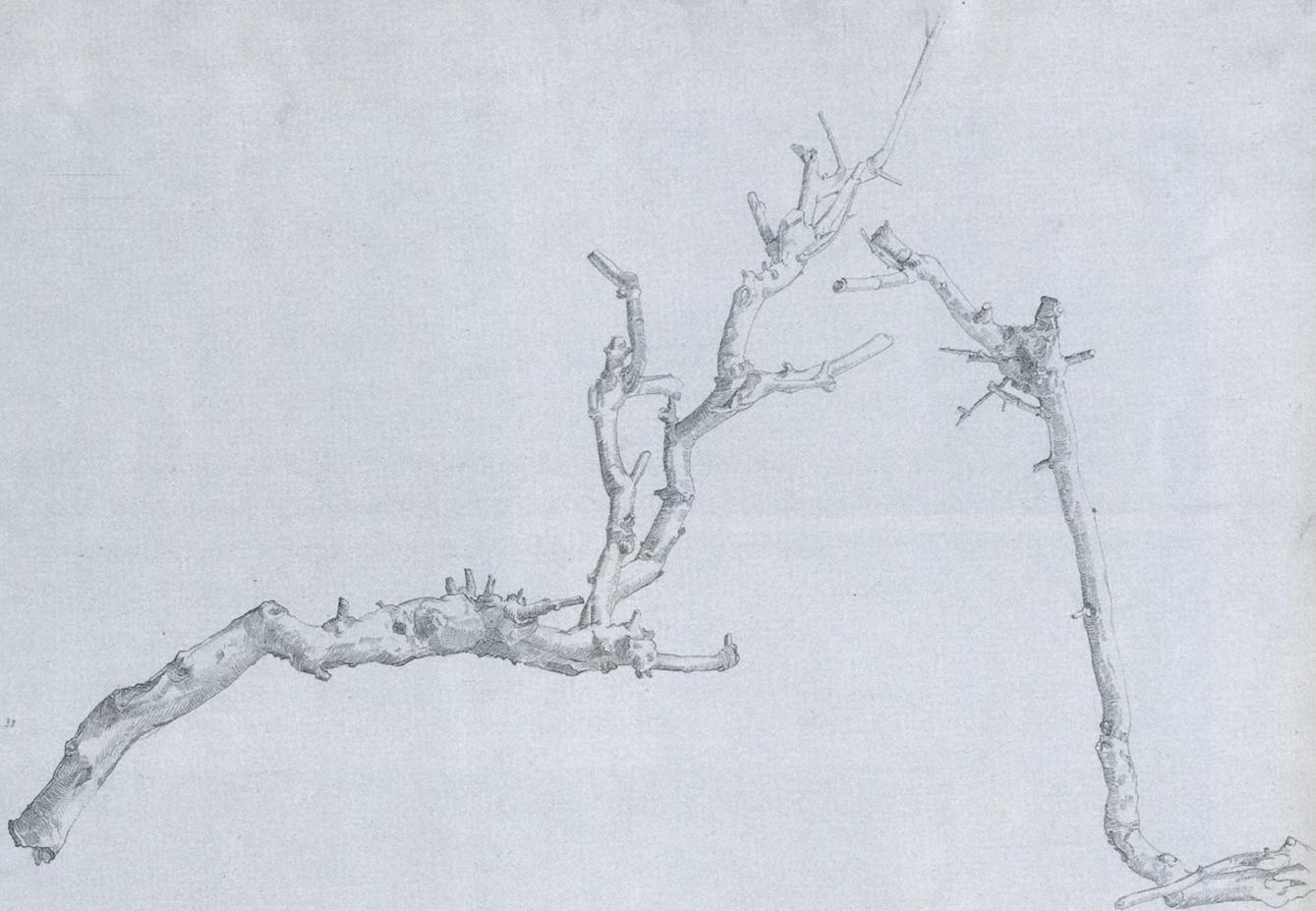
Öl auf Malkarton 1927

H

Erste Ölbilder vor der Natur

Belvedere/Sanssouci 1927





Ausstellung Potsdam 1930:
„Ich rate Ihnen mit spitzem Bleistift Nummer 3 zehn Jahre lang zu zeichnen“, Georg Tappert.

s. Spinnke 1926

7

Geäst

„Ich rate Ihnen mit spitzem Bleistift Nr. 3 zehn Jahre lang zu zeichnen...“ Georg Tappert
Sprotte-Ausstellung Realgymnasium Potsdam
Bleistift auf satiniertem Bütten
15. 2. 1930



12
Kirschbaum in Bornim bei Karl
Foerster
Bleistift auf Büten 8. 4. 1933

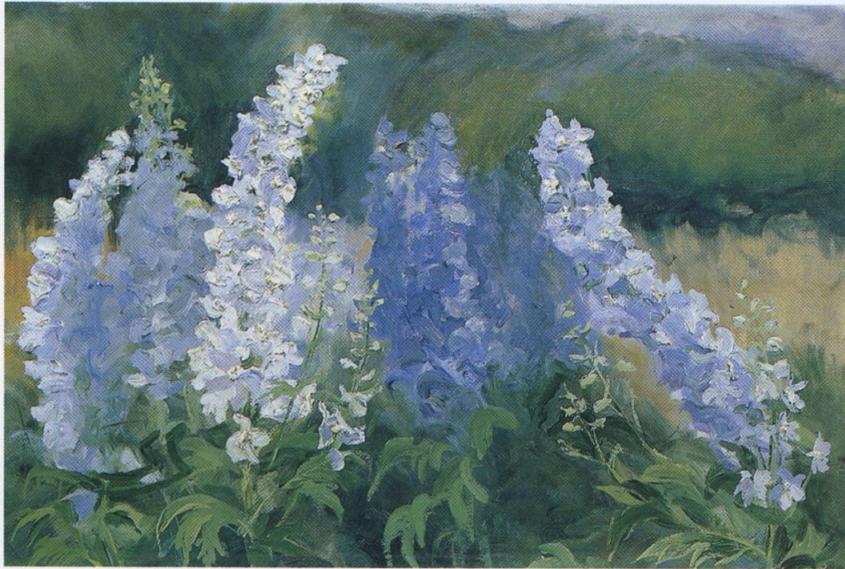


6
Linde am düsteren Teich
Schloß Lindstedt
Pastell auf Rupfen 1930

3
Kalksee Rüdersdorf
Öl auf Pappe 1928



S. Sprague 28



13
Hommage à Emil Orlik
Öl auf Leinwand 1933

5
Erste Ölbilder
Rittersporn Bornim
Öl auf Leinwand 1929

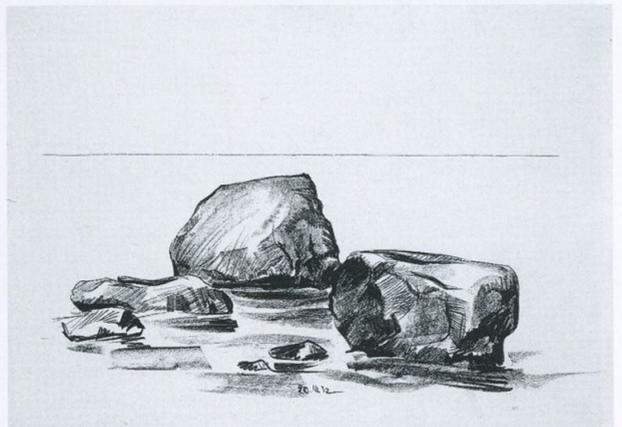
17
„Wer Träume verwirklichen will,
muß wacher sein und tiefer träu-
men als andere“
Karl Foerster in memoriam
Freundschaftsinsel Potsdam
Rittersporn
Tempera-Öl auf Leinwand 1940







10
Buchen Stubbenkammer
Rügen 1932
schwarze Kreide auf Weimarer
Bütten



9
Steine auf Rügen
schwarze Kreide auf weißgrun-
dierem Karton 29. 10. 1932



16
Ostseeufer
Aquarell auf Japanpapier 1938

Paul Valéry: „Un oeuvre d'art
devrait toujours nous apprendre
que nous n'avions pas vu ce
que nous voyons.“



20
Sonnenblumen im Schnee
Tempera-Öl auf Holz 1941

21
Dialoge mit Pflanzen im Kriegs-
winter 1941
Spargelkraut
Eitempera auf Kreidegrund



19

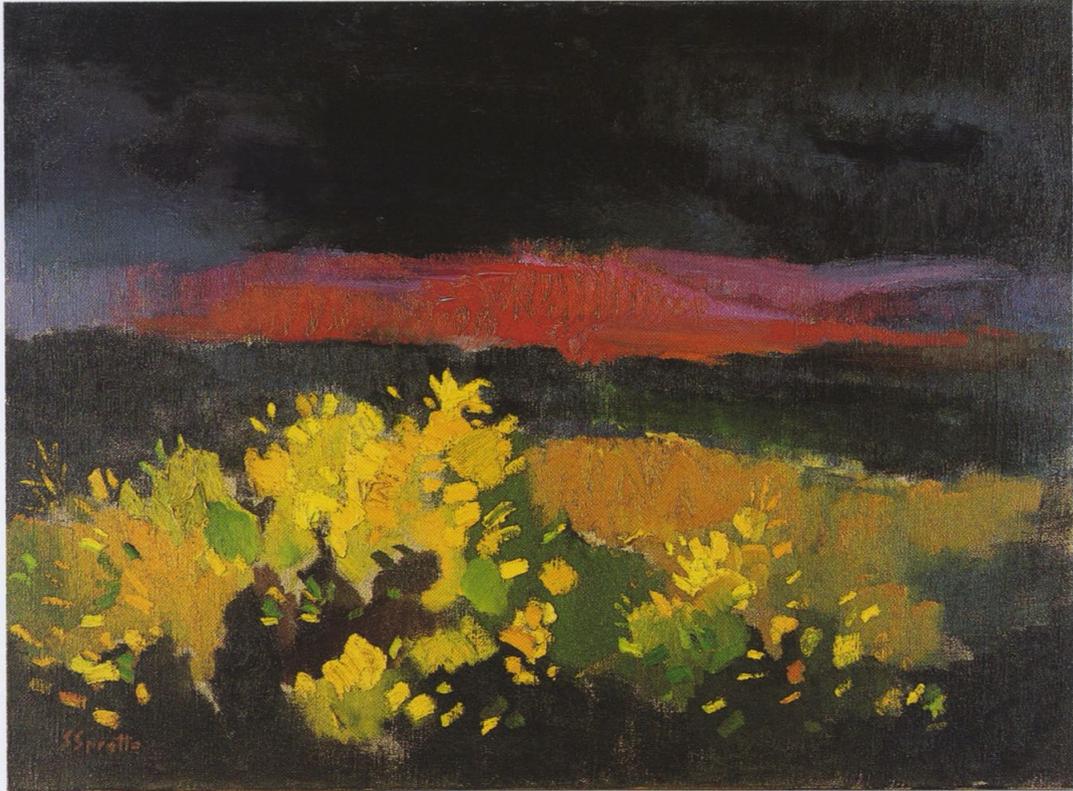
Rosenkohl im Schneefeld
Gespräche in winterlicher Zeit
Kriegswinter 1941
Tempera-Öl auf Leinwand

22

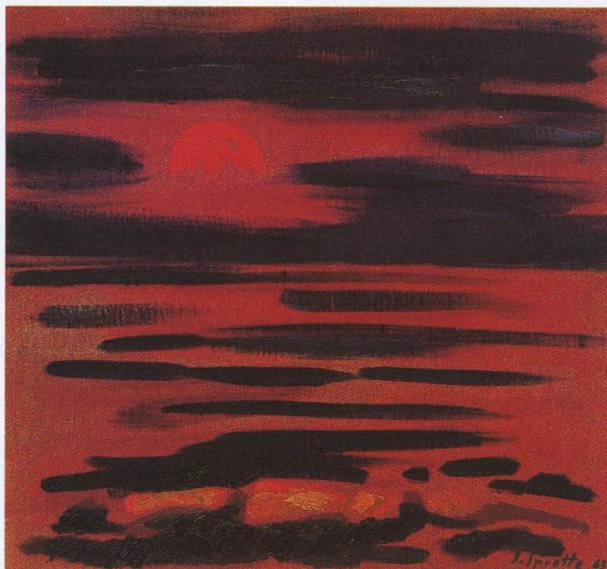
Winterernte, Rosenkohl
Bornstedt
Tempera-Öl auf Leinwand 1943



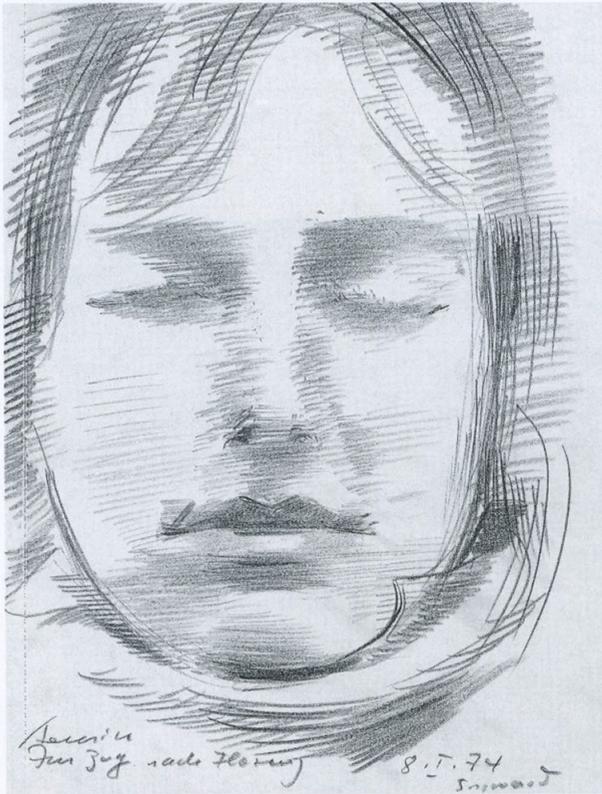




23
Stachelginster
Öl auf Leinwand 1958



25
Roter Mond
Öl auf Leinwand 1963



34 I und II
Iris, Kohle 17. 4. 46
Armin im Zug nach Florenz
Graphit 8. 1. 1974



Immer wieder erstaune ich,
wenn ich auf einen Berg klettere,
daß der Horizont mitklettert,
Der Horizont muß mein Auge sehr lieben,
daß er auf einer Höhe mit meinem Sehen bleibt.

Ich male nicht von oben nach unten wie ein Orientale,
nicht von unten nach oben wie ein Okzidentale;
von der Mitte gehe ich aus, vom Horizont.

Gehe ich aber vom Horizont aus,
siehe da! so kann ich die Horizonte tauschen
Auge in Auge –
und lasse mich nicht enttäuschen!

Immer wieder entlarve ich
wenn ich auf einen Berg klettere,
dass der Horizont nicht flieht.

Der Horizont muss mein Auge
sehr liebend
dass er auf einer Höhe
mit mir weiter sehen bleibt.

Ich male nicht von oben nach unten
wie ein Oriental,
nicht von unten nach oben
wie ein Okzidental;
von der Mitte gehe ich aus,
vom Horizont.

Gehe ich ab, vom Horizont aus,
sich da! so kann ich die
Horizonte lauschen
Berge im Auge —
und lasse mich nicht enttäuschen!





37
Bornstedt-Sanssouci
Sträuße meiner Mutter
Aquarell auf Japanpapier
20. 4. 1975 und 30. 4. 1975



44
Werder/Havel, Altstadt I und II
2 farbige Tuschen auf englisch
Bütten 1980

63
Lob des Aquarells im
20. Jahrhundert
Hiddensee 1984





41
Fritz Rieger – Woge
Öl auf Holz 1979

Unter diesem Bild spielte Fritz Rieger im Atelier den Radetzki-
marsch von Mozart. „Nachdem
ich dieses Bild gesehen habe,
fühlt man sich nicht mehr so
allein . . .“
Fritz Rieger, München

Bilden und Sprechen, Schauen und Sagen – einst-
mals eines – möchten sich wiederfinden. Die bildende
Kunst schenkt das Bildende der Sprache, wenn die
Sprache auch ihr Eigenstes – das Sprechende – nicht
eigensinnig für sich behält.

So lange schon leben beide nebeneinander her, eifer-
süchtig ein jeder auf das Seine bedacht. Vor der Ehe
der beiden scheuen die Vielen heute zurück wie vor
einem Übel; der eine soll des anderen Illustration
bleiben.

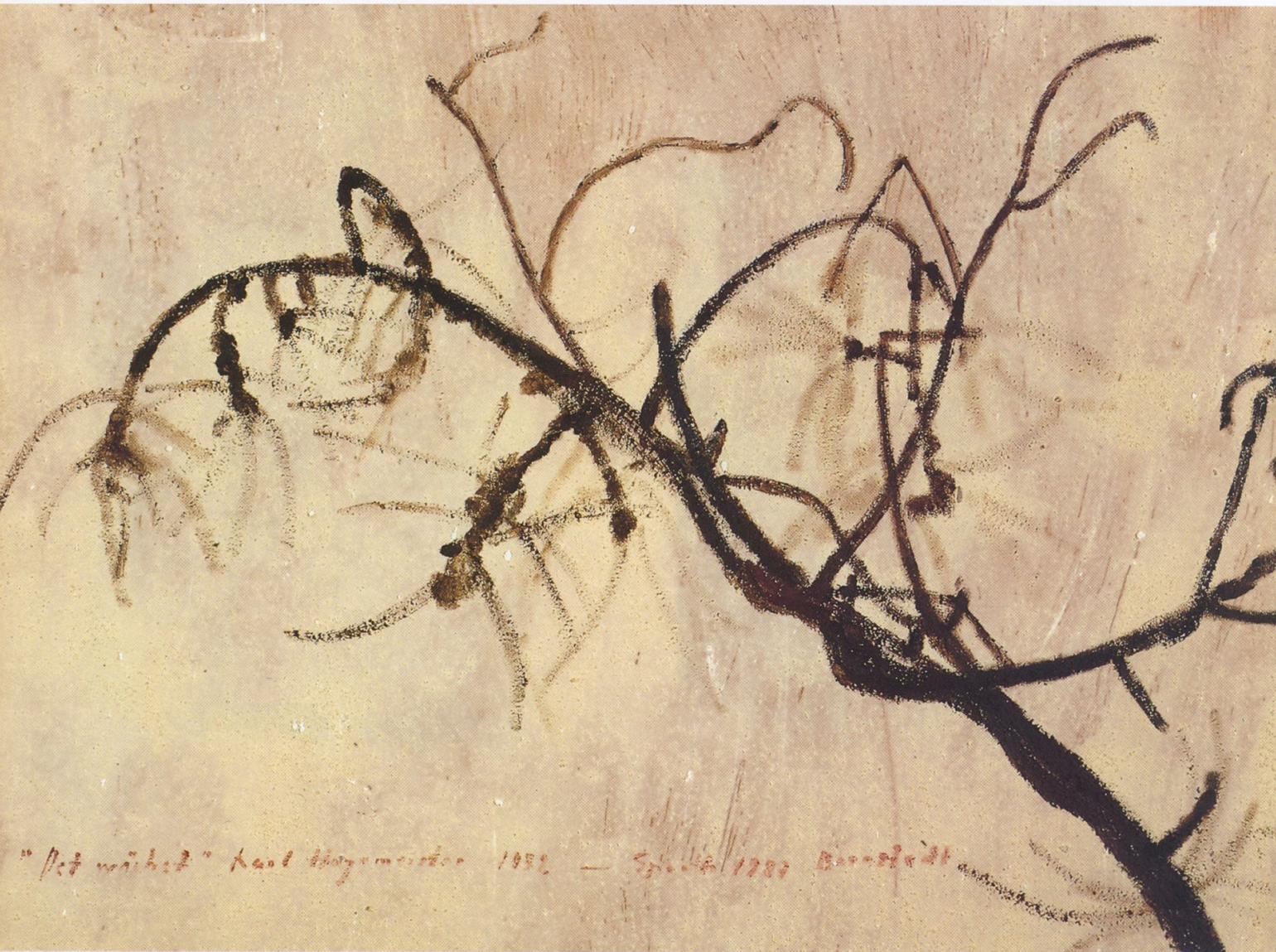
Die Sprache jedoch – die Sprechende – hat das Bild
nicht außerhalb ihrer selbst, nicht an ihrem Rande,
sondern in ihrer Mitte, sie schmilzt es ein wie die Lie-
benden den Kuß, wie die Sprechenden den Blick.

Für Jean Gebser
Siegward Sprotte IV. 1963

60
Algenklage
PinSELZEICHNUNG auf Leinwand
1983



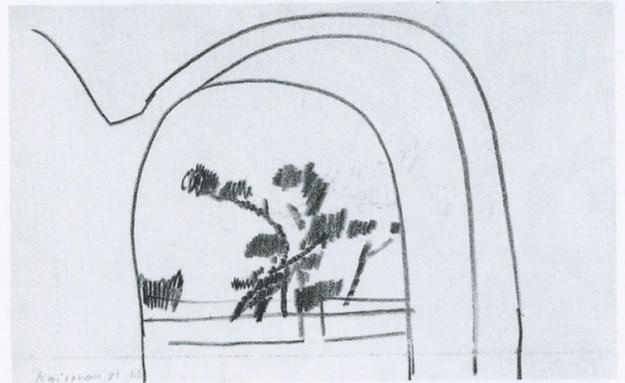
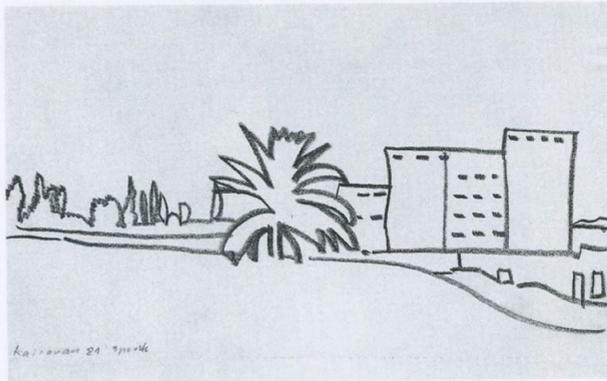
74
„Det wächst“ (Hagemeister)
Kiefernweig, Bornstedt 1987
Öl auf Holz 1987



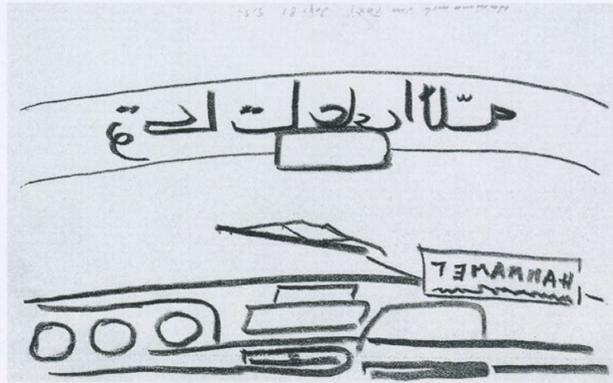


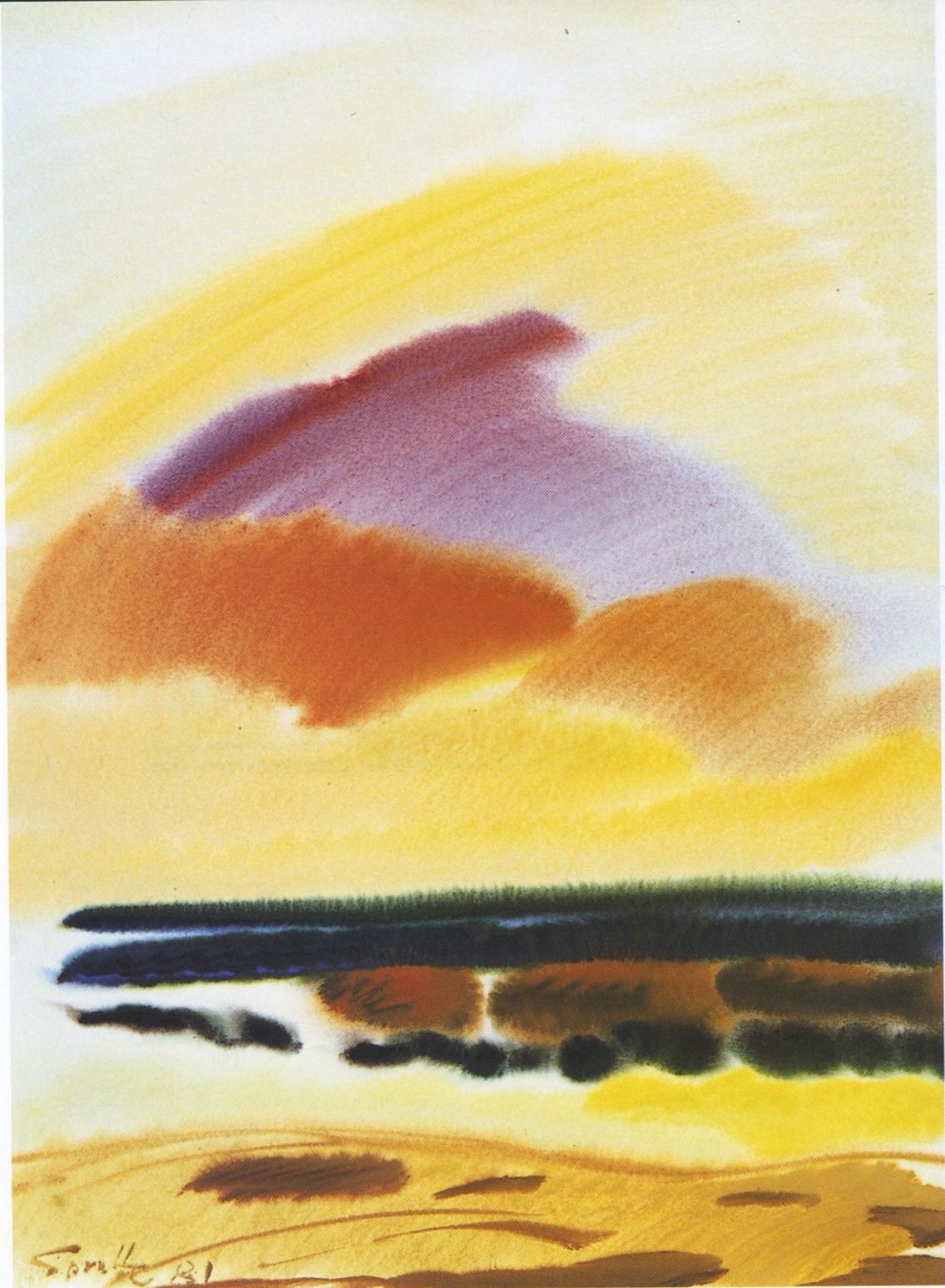
51
Kulturhistorisches Museum
Stralsund
„Union internationale de la
Marionette“
4 Graphitzeichnungen
23. 11. 1981





49
Tunisreise 1981
Kairouan
4 Graphitzzeichnungen





47
Hohe Himmel
Tempera auf Büttten
1981



30
Aus dem Zyklus:
Blaue Revolution
Aquarell auf Italienisch
Bütten 1971

mir geht es laufend besser

Wenn nicht
gegangen
würde, würde
alles besser gehen
J.G. Seume
Spaziergang
nach Syrakus

Laufen - nicht davonlaufen -
nicht hin und herlaufen, schon garnicht nachlaufen - nicht anlaufen -
nicht zulaufen -
nicht verlaufen -
laufend laufen! -

Sp. 18. 85

64A
„Wenn mehr gegangen würde,
würde alles besser gehen ..“
J. G. Seume, Spaziergang nach
Syrakus
Schrift auf Holz 1985

in den Sand geschrieben

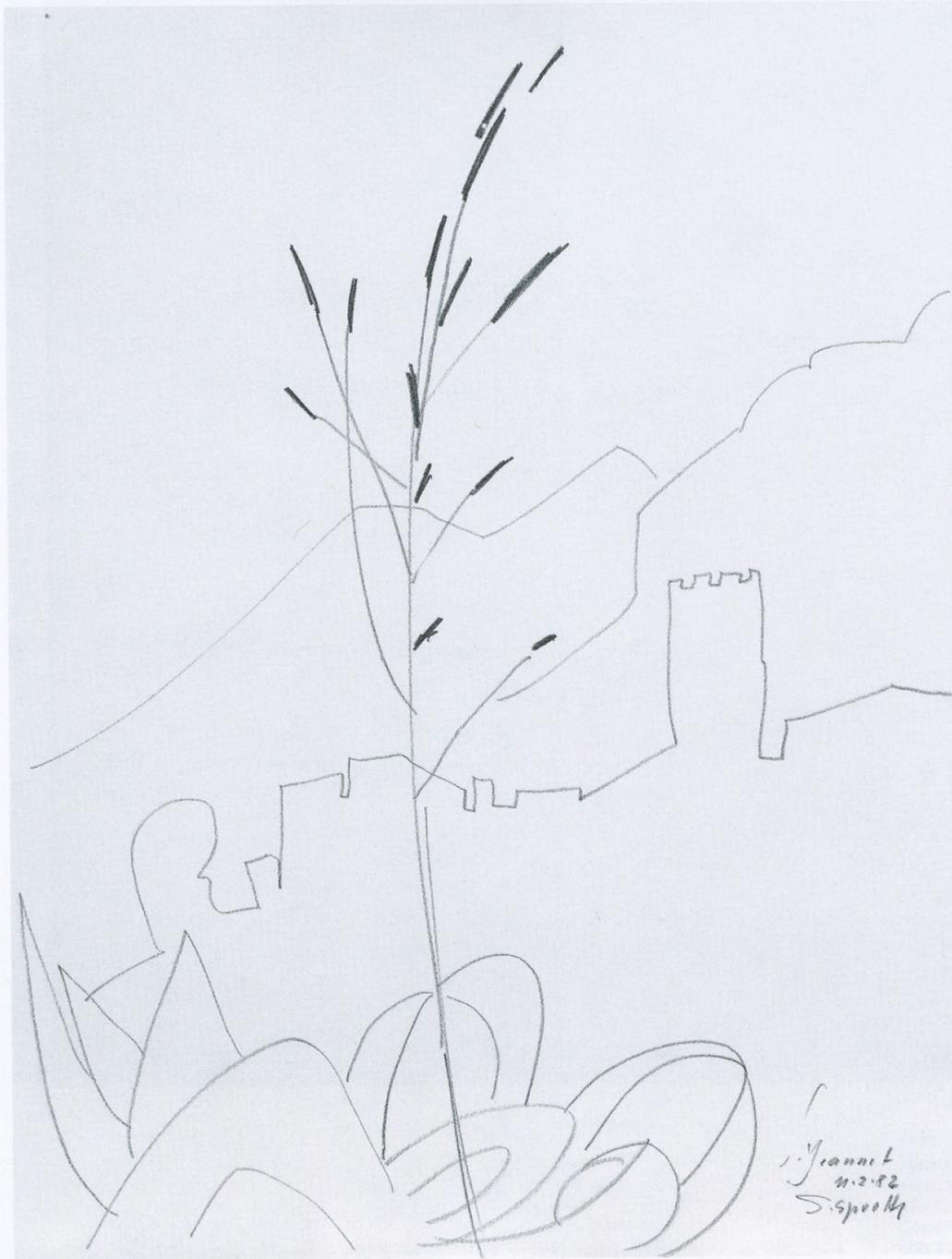
Natur mit Natur zu steigern,
das ist die Kunst,
dann wird die Kunst unsichtbar.

Sigward Sprutte

Ein Juss allen Strandläufern
von Kampen bis List,
die die Kampfeslist
nicht einbüßen



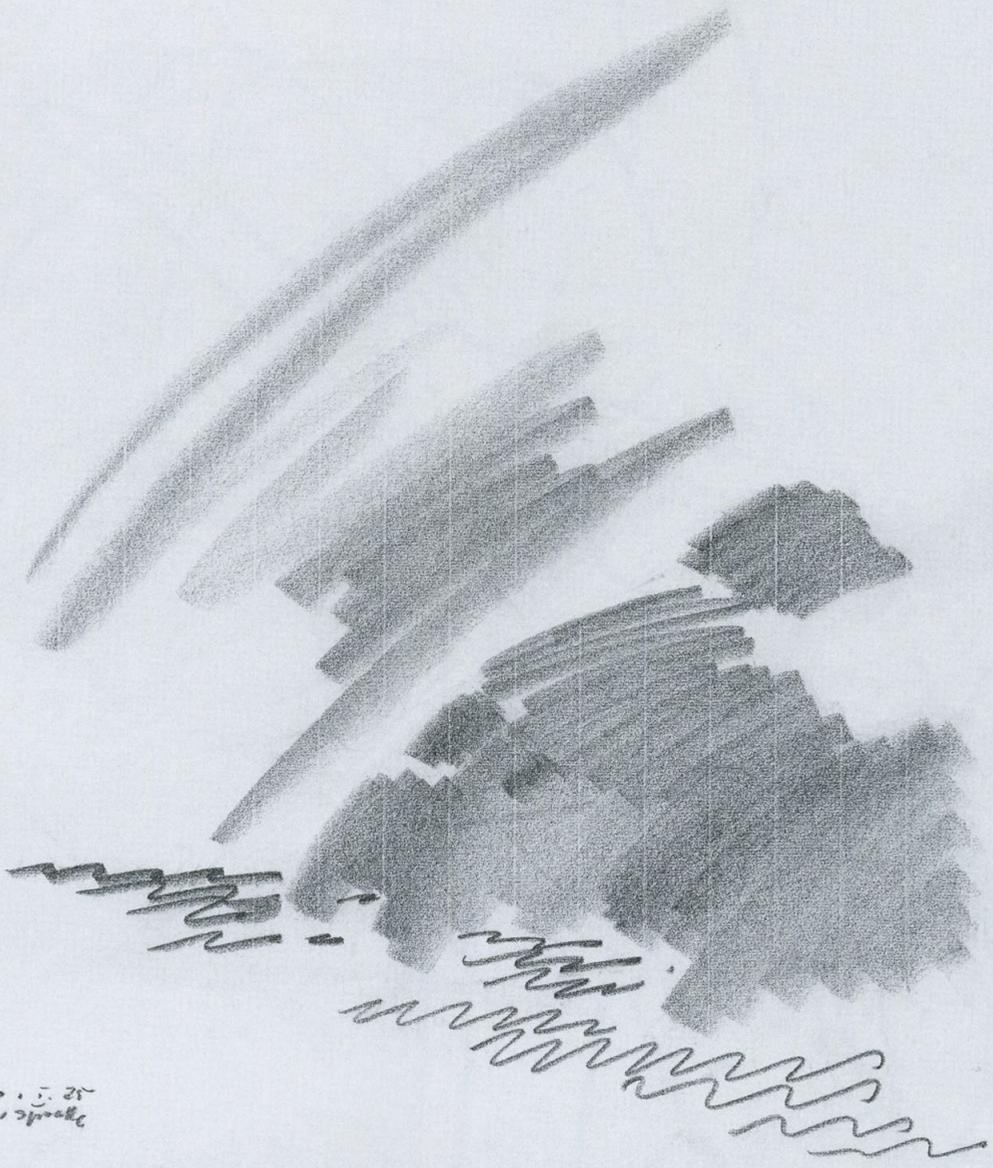
B
„In den Sand geschrieben ...
Natur mit Natur zu steigern, das
ist die Kunst, dann wird die
Kunst unsichtbar“
Fußstapfen und Schrift auf Holz
1985

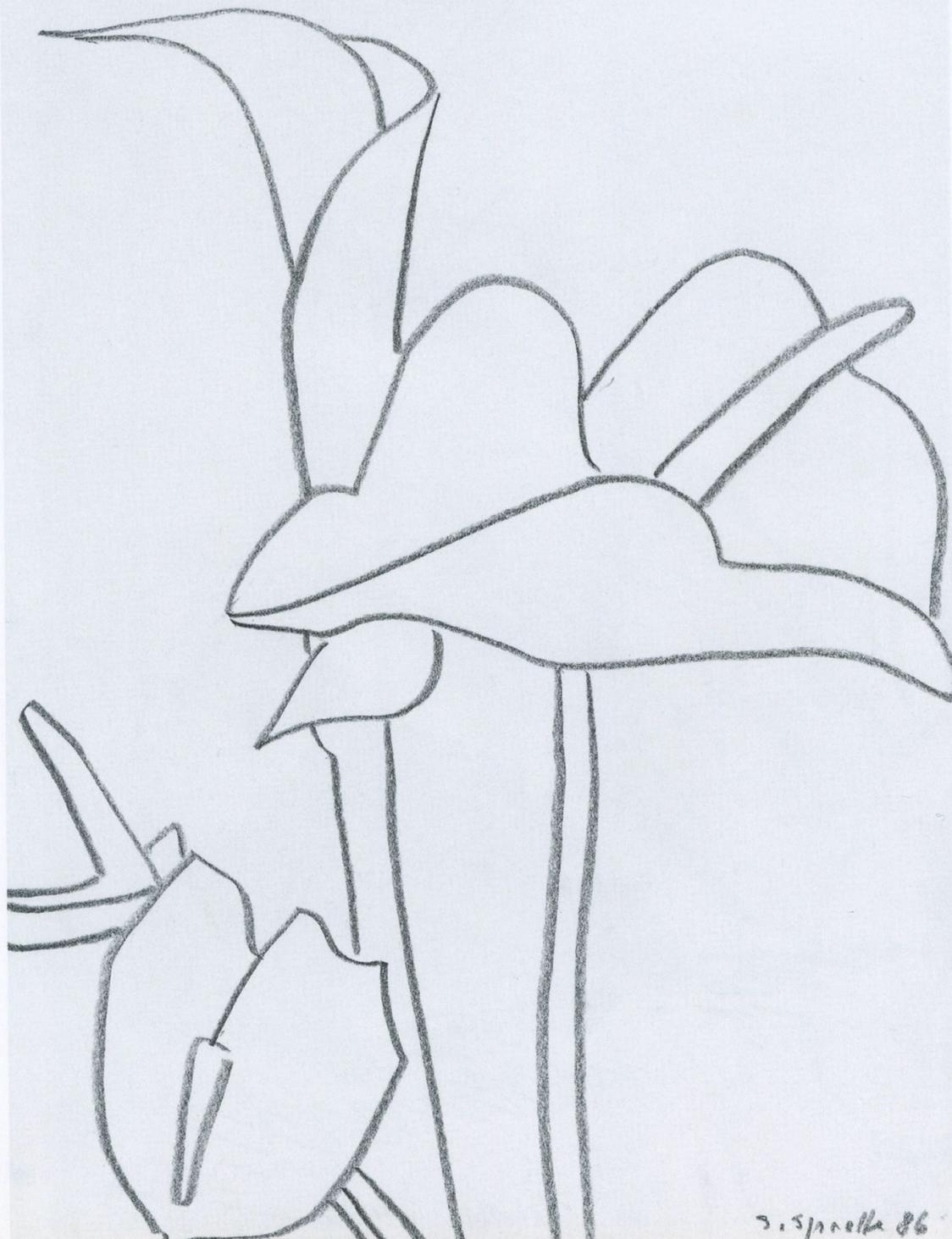


54A
St. Jeannet
Bleistift auf Bütten 11. 2. 1982

35
Kalligraphie – Wolken und
Wasser
Graphit auf Ingres Bütten
20. 1. 1975

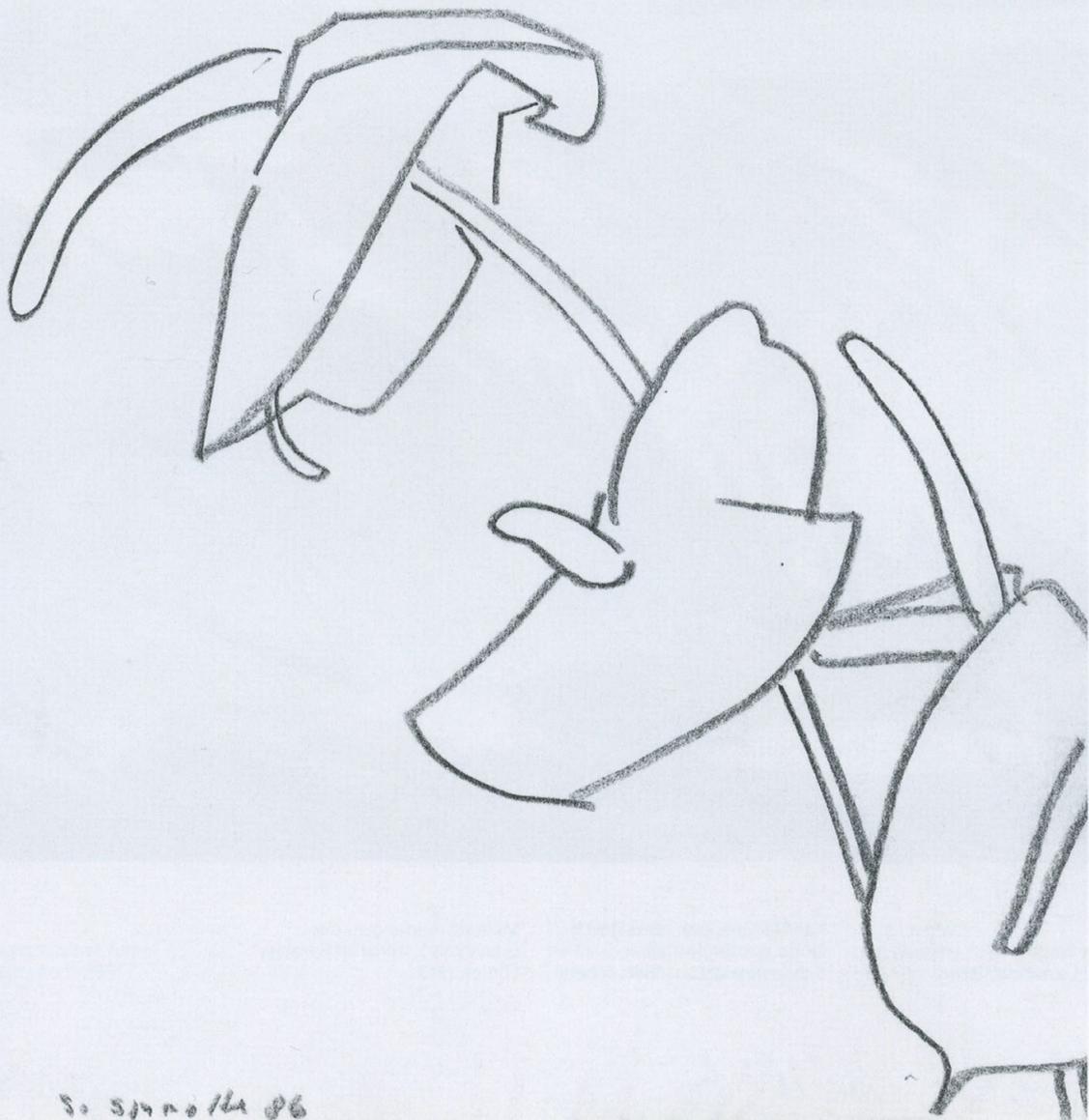
20. 5. 25
51. 2. 02





70
Lebendige
Hieroglyphen
2 Zeichnungen
chinesische
Kreide
auf Englisch
Bütten 1986

S. Spracke 86



S. S. 1/14 96



56
Große Woge
Öl auf Leinwand 1983

Karl Hagemeister (1848–1933)
führte das Zugleich von
Schauen und Lauschen auf die

Meeresbrandung zu der
Erkenntnis: „Kunst ist Sprache“
Lohme 1913



57
Quintessenz meiner Arbeit
Öl auf Leinwand 1983

Caspar David Friedrich (1774–
1840) über die Darstellung der
Landschaft in der Malerei:

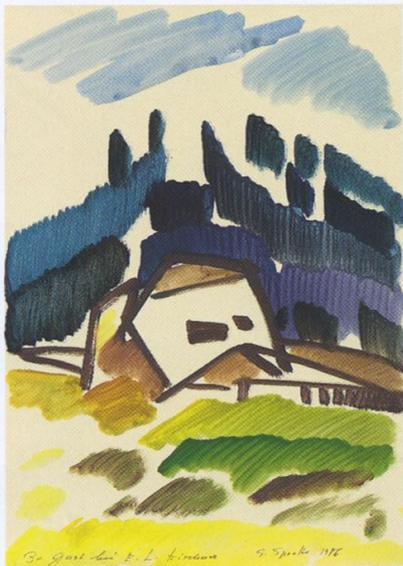
„Das Element
des Wassers zieht immer
den kürzeren dabei ...“



72A
Zu Besuch bei E. L. Kirchner 1986
Aquarell auf Fabriano Ingres



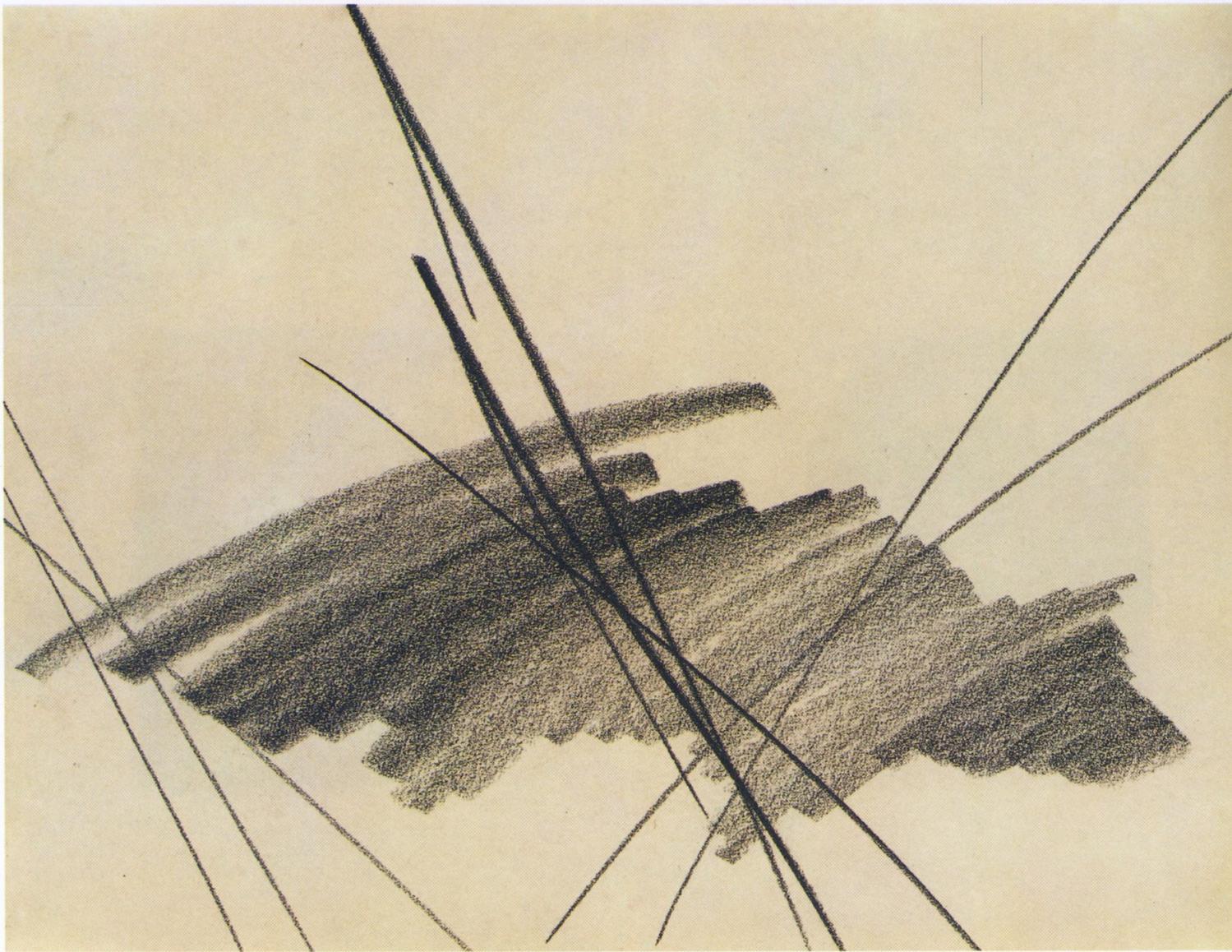
B
Aquarell auf grauem Ingres



C
Aquarell auf Kupferdruck



D
Aquarell auf Werkdruck



84A
Quintessenz meiner Arbeit
Graphitzzeichnung auf Englisch
Bütten 1987



B
„Orient und Okzident sind nicht
mehr zu trennen . . .“
Graphitzeichnung auf Englisch
Bütten 1987



71A und B
Im Gespräch mit Hans Hartung
farbige Kreide auf grauem
Grund 1986





81
Farbige Horizonte II
Besuch bei William Turner
Öl auf Holz 1987



94
Die Randmöglichkeiten unseres
Daseins
Al-fresco-Malerei 1988



M. Hagemeyer im Schmalen See Sp. 58

88
Mit Hagemeister am
Schwielowsee II u. III
Öl auf Holz 1988

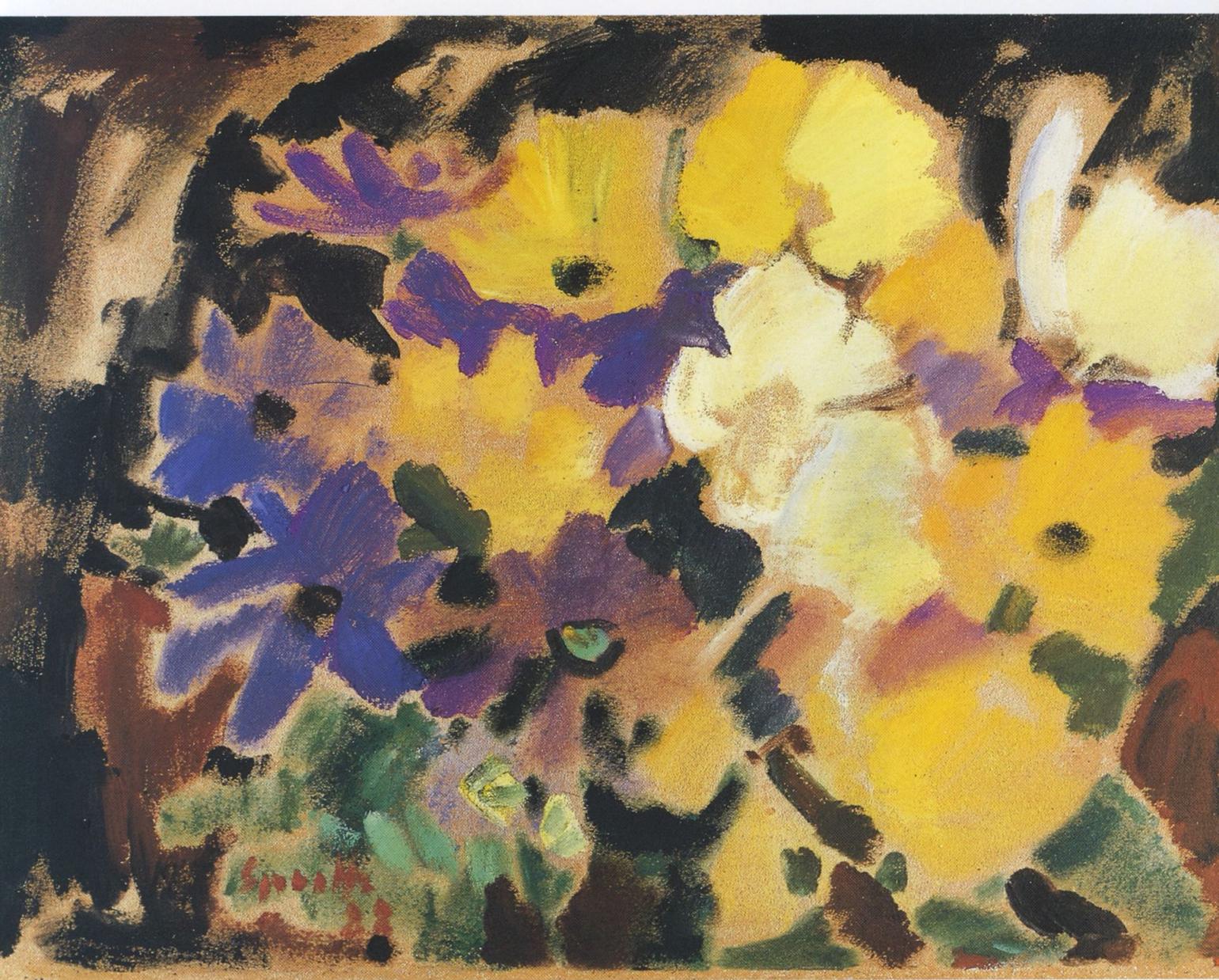




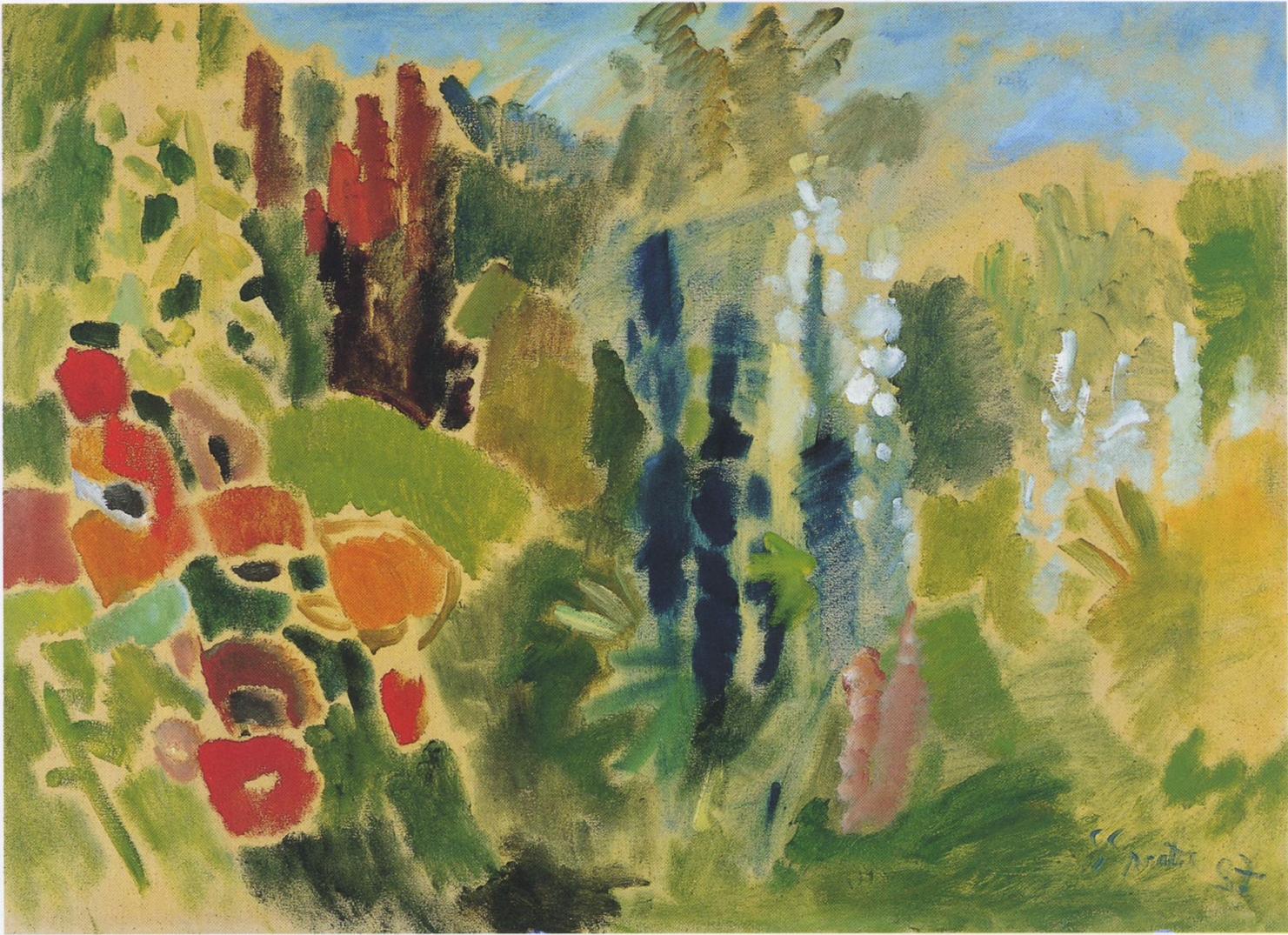
90
Im Gespräch
mit dem Maler Wilhelm Noack
(Darmstadt 1800–Rom 1933)
Aquarell auf Italienisch Bütten
1988



91
Die Welt farbig sehen
Tempera auf Italienisch Bütten
1988



93
Farbige Kalligraphie
Freundschaftsinsel, Potsdam
Öl auf Holz 1988



83
Gruß an A. Alexandrovich Rylov
Öl auf Segeltuch 1987

„My very first, my principal
teacher, my teacher for all time,
has been my love of Nature“
(A. Rylov, 1870–1939)





79A und B
Rote Hagebutte
Öle auf Holz 1987



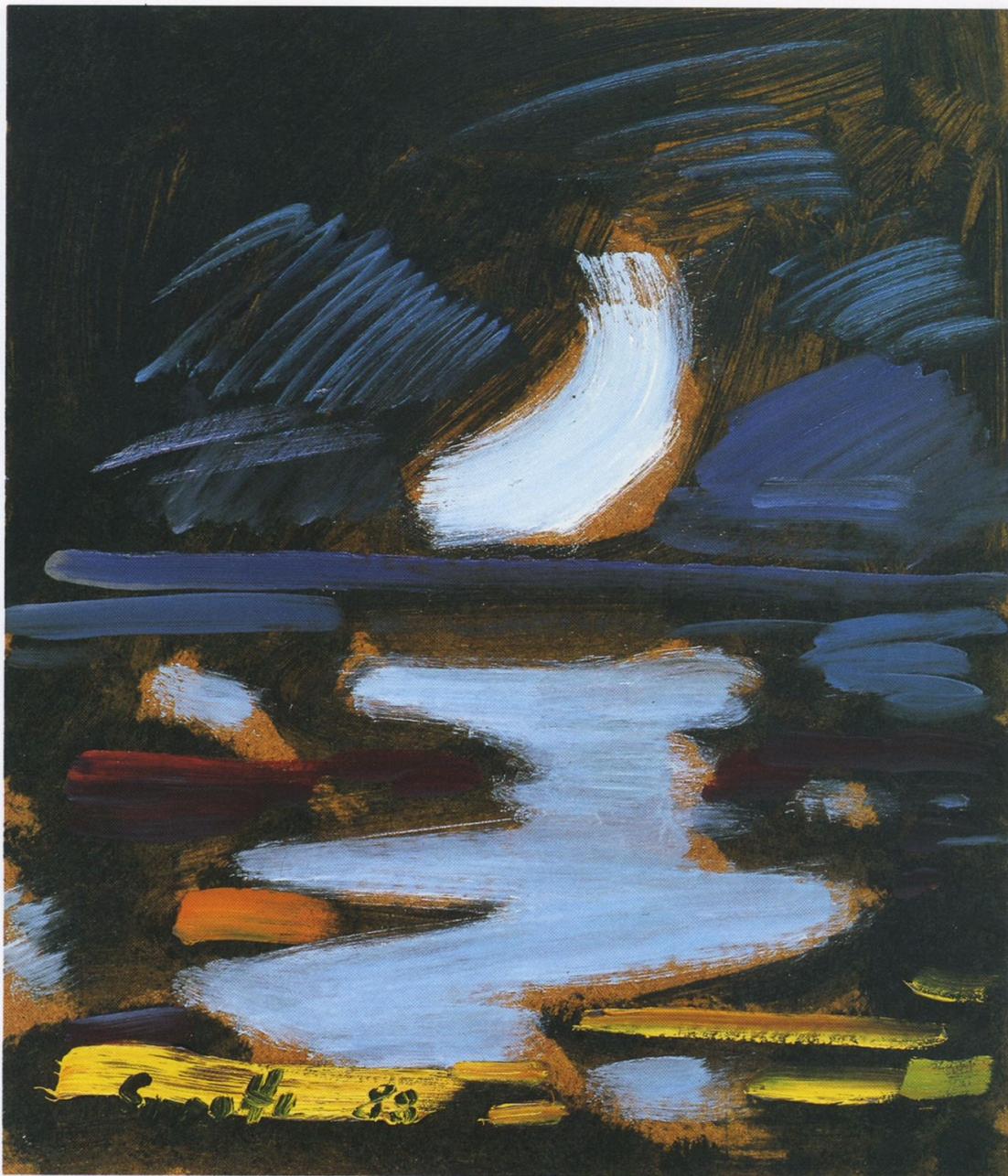
77
Europäisches Miteinander:
Portugiesischer Stuhl mit
Polnischer Schale
Öltempera auf Holz 1987



75
Auf meinem Fensterbrett
Portugiesische Kürbisse und
Florentinische Lampe
Öltempera auf Holz 1987



78
Nocturno
Potsdam
Öl auf Holz 1987



95
Spiegelung
Öl auf Holz 1988



82
Meine Pinsel im Sand beim
Malen
Aquarell auf Japanpapier
31. 7. 1987

Siegward Sprotte

geboren 1913 in Potsdam
1927/28 Malstudien mit Heinrich Basedow d.Ä., Potsdam
Abitur Realgymnasium Potsdam 1931
„Der Mensch als Gärtner“ – Freundschaft mit Karl Foerster
Studium bei Emil Orlik, Kurt Wehlte, Kunstakademie Berlin, ab 1931
Meisterschüler von Karl Hagemeister (Werder/Havel)
in Potsdam Freundschaft mit Hermann Kasack: „Über das Chinesische in der Kunst“ (neue Rundschau, Suhrkamp)
Portraitsreihe „Köpfe der Gegenwart“: Hermann Hesse, Jean Gebser, Eugen Herrigel, Anna Muthesius, Karl Jaspers, Pascual Jordan, Hanns Krenz, Ortega y Gasset, Karl Foerster u.a.
ab 1945 halbjahresweise in Kampen auf Sylt, Gästehaus von Peter Suhrkamp
ab 1952 im eigenen Atelier
Begegnungen und Gespräche mit J. Krishnamurti, David Bohm, Caspar Neher, Wolfgang Schadewaldt, Eugen Herrigel, Herwig Hesse, Jean Gebser, A. S. Neill, Vincent Howells, H. L. C. Jaffé, Herbert Read, Will Grohmann, Heinz Wolfgang Kuhn, Pierre Bertaux, Hermann Hesse, Herbert von Garvens, Philippe d’Arschot, Herbert Meier, Aditi Mangaldas, Horst Jähner, Ernst G. Hoppe, Ernst Michael Winter mit den Malern und Bildhauern Käthe Kollwitz, Erich Heckel, Anneliese Itten, Karl Schmidt-Rottluff, Eduard Bargheer, Emil Nolde, Rolf Nesch, Marino Marini, Hannah Höch, Hans Hartung, Gustav Seitz, Gerhard Marcks, Remo Rossi, Jean Wieghers
Jährlicher Arbeitsrhythmus im Wechsel von Nord und Süd (Italien, Frankreich, England, Portugal, USA, Berlin, Potsdam, München, Kampen auf Sylt)
Ehrenmitglied der Internationalen Akademie für Literatur, Künste und Wissenschaften, Rom
Ehrenmitglied Kulturbund Potsdam
Repräsentant „Temple of Arts Museum“, Hackensack, N.Y., USA
Mitglied der Europäischen Akademie
Öffentliche „Atelier-Gespräche“ 1945–1988: „Bilden und Erkennen – Bilden und Sprechen – Bewußtwerdung als bildender Prozeß – Ökologie und Oculogie“
Schriftenreihe „Ateliiergegespräche“, H. 1–8, Selbstverlag Kampen
Philippe d’Arschot, H. L. C. Jaffé, Piet van Daalen, Alfred Ehrentreich, Monographie Sprotte 1946–1962, Berghaus München 1963
Bodo Hedergott/S. Sprotte, Skizzenbuch Monaco, Tagebuch Südfrankreichreise, Nürnberger Presse 1965
d’Arschot/Sprotte, Adieux à l’image / Abschied vom Bilde, Brüssel; Domberger, Stuttgart; Bruckmann, München 1970
Herbert Read, Monographie Sprotte, Aquarelle 1953–1967, Rembrandt Berlin 1967
H. L. C. Jaffé – Herbert Meier, Monographie Sprotte 1927–1973, Schroll Wien–München 1973
Herbert Meier, Monographie Sprotte, 4 Jahrzehnte in Nordfriesland, Christians Hamburg 1984
Heinz Wolfgang Kuhn, Sehen und Hören in unvertagter Gegenwart; Ein Neutestamentler zu Siegward Sprotte, Christians Hamburg 1984
Werkrepräsentationen, je 12 faksimile prints, Art Calendars, Edition Cicero Hamburg 1984–1990
Farbproduktionen in den Verlagen Bruckmann München; Verkerke Ede/Holland; Verlag der Kunst Dresden u. a.
Zahlreiche Einzelausstellungen weltweit
Museen: Washington, Mellon Collection; Lissabon, Museum Gulbenkian; Pittsburgh, Carnegie Institute, Museum of Art; Berlin, Berlinische Galerie; Berlin Museum; Dresden, Staatliche Gemäldesammlung; Hamburg, Museum Altona; Stuttgart, Staatsgalerie; Museum Potsdam u. a.



Chronologisches Werkverzeichnis

- 1
Das Buch
Zeichensaal Realgymnasium
Potsdam
Aquarell auf bräunlichem Papier
1926
(26,3 x 31,9 cm)
repr. Monographie Christians
1984
- 2A S. 24
Katharinenholzstraße Bornstedt
Öl auf Pappe 1927
(15,5 x 23,2 cm)
„Die Atmosphäre Ihres Eltern-
hauses 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.“
Werkstattgespräche Basedow
d.Ä. mit Sprotte
Potsdam und Bornstedt
1927–1929
Sprotte-Ausstellung,
Potsdam 1929
repr. Bruckmann Kunstkarte
- B S. 24
Erster Malversuch mit
Basedow d. Ä.
Übersetzstelle zum Königswald
Öl auf Malkarton 1927
(15,4 x 21,5 cm)
- C S. 24
Kahn am Bornstedter See
Öl auf Malkarton 1927
(15,7 x 21,3 cm)
- D S. 24
Pferde, Bornstedt
Ölstudien auf Malpappe 1927
(15,6 x 22,8 cm)
Bruckmann Kunstkarte
- E S. 24
Erster Malversuch eines Wasser-
strudels
Reise mit dem Vater ins Gebirge
Öl auf Pappe 1927
(15,5 x 21,2 cm)
- F S. 24
Bornstedter Garten mit
Orangerie
Öl auf Pappe Winter 1927
(17 x 24,5 cm)
- G S. 25
Mühle in Bornim
Öl auf Malkarton 1927
(15,3 x 23,1 cm)
- H S. 25
Erstes Ölbild nach der Natur
Belvedere Sanssouci
auf Malkarton 1927
(18,9 x 16 cm)
- J S. 25
Birken am Bornstedter See
Öl auf Malkarton 1927
(27,5 x 21,2 cm)
- K
Kiefern-schonung Bornim
Öl auf Malkarton 1927
(15,7 x 22,8 cm)
- 3 S. 29
Kalksee Rüdersdorf
Öl auf Pappe 1928
(26 x 39 cm)
- 4
Erste Ölbilder
Gräser am Teufelsgraben
Öl auf Leinwand 1928
(50 x 77 cm)
- 5 S. 30
Erste Ölbilder
Rittersporn Bornim
Öl auf Leinwand 1929
(55 x 83 cm)
Monographie Schroll
Wien-München 1973
- 6 S. 28
Linde am düsteren Teich
Schloß Lindstedt
Pastell auf Rupfen 1930
(94 x 69 cm)
- 7 S. 26
Geäst
„Ich rate Ihnen mit spitzem Blei-
stift Nr. 3 zehn Jahre lang zu
zeichnen ..“ Georg Tappert
Sprotte-Ausstellung Realgymna-
sium Potsdam
Bleistift auf satiniertem Bütten
15. 2. 1930
(60,5 x 47 cm)
- 8
Gliederpuppe Faltenstudie
Klasse Orlik
Akademie Berlin 1931/32
russische Kohle 1931
(67 x 50 cm)
- 9 S. 32
Steine auf Rügen
schwarze Kreide auf weißgrün-
dierem Karton 29. 10. 1932
(48 x 68 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte
Farbige Kalligraphie Hirmer 1988
- 10 S. 32
Buchen Stubbenkammer
Rügen 1932
schwarze Kreide auf Weimarer
Bütten
(Hagemeister studierte an der
Akademie Weimar 1871/72)
(65,7 x 53,6 cm)
- 11
Hommage à Karl Hagemeister
Öl auf Leinwand 1932
(130 x 96 cm)
- 12 S. 27
Kirschbaum in Bornim bei Karl
Foerster
Bleistift auf Bütten 8. 4. 1933
(60,5 x 47 cm)
- 13 S. 31
Hommage à Emil Orlik
Öl auf Leinwand 1933
(95 x 80 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte
- 14A S. 12
Karl Foerster
Potsdam 4. 2. 1954
Kohle auf grauem Bütten
(49 x 46 cm)
- B S. 12
Zeichnung des Großvaters
des Brunnenbaumeisters Karl
Henning, Potsdam, 82 Jahre alt
Kohle auf Weimarer Bütten 1940
(60 x 46 cm)
- C S. 12
Anna Muthesius
Vitte auf Hiddensee
Kohle auf Ingres 1944
(39,3 x 30,8 cm)
- D S. 12
Hermann Hesse
Montagnola 28. 2. 1954
Kohlezeichnung
(48,8 x 39,3 cm)
- E S. 12
Ortega y Gasset
Hamburg 12. 12. 1953
Kohlezeichnung
(48,8 x 39,3 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte
Farbige Kalligraphie Hirmer 1988
- F S. 12
Selbstbildnis Potsdam 1935
Kohle auf Japanpapier
(23,7 x 19,5 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte
Monographie Schroll 1973
Farbige Kalligraphie Hirmer 1988
- G
Kopf eines Ungarn
Kohle auf Bütten 1935
(32 x 24,8 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte
- 15
Sanssouci und Bornstedt im
Rauhreif
Straße meiner Mutter
Eitempera auf Kreidegrund 1937
(48 x 32 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte
- 16 S. 33
Ostseeufer
Aquarell auf Japanpapier 1938
(21 x 27,3 cm)
Paul Valéry: „Un oeuvre d'art
devrait toujours nous apprendre
que nous n'avions pas vu ce
que nous voyons.“

17 S. 30

„Wer Träume verwirklichen will,
muß wacher sein und tiefer träu-
men als andere“

Karl Foerster in memoriam
Freundschaftsinsel Potsdam
Rittersporn
Tempera-Öl auf Leinwand 1940
(110 x 80 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte
„Garten der Erinnerung Karl
Foerster“, Union Vlg. Berlin 1972

18

Forsythienblüte mit
Pflaumenbaum
Bornstedter Obstgärten
Aquarell auf Pergament mit
Harzölfirnis 1940
(41 x 26 cm)

19 S. 36

Rosenkohl im Schneefeld
Gespräche in winterlicher Zeit
Kriegswinter 1941
Tempera-Öl auf Leinwand
(80 x 110 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte
Monographie Schroll 1973

20 S. 34

Sonnenblumen im Schnee
Tempera-Öl auf Holz 1941
(24 x 24 cm)

21 S. 35

Dialoge mit Pflanzen im Kriegs-
winter 1941
Spargelkraut
Eitempera auf Kreidegrund
(40 x 33,5 cm)

22 S. 37

Winterernte, Rosenkohl
Bornstedt
Tempera-Öl auf Leinwand 1943
(115 x 90 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte

23 S. 38

Stachelginster
Öl auf Leinwand 1958
(73 x 100 cm)
repr. Kunstblatt VEB Verlag der
Kunst Dresden 1963
Bruckmann Kunstkarte
Monographie Schroll 1973

24

Blaue Stunde Dolomiten
Aquarelle 1960
(66 x 48 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte
Buchheim Kunstkalender 1965
Monographie Schroll 1973

25 S. 39

Roter Mond
Öl auf Leinwand 1963
(70 x 75 cm)
repr. Kunstblatt VEB Verlag der
Kunst Dresden 1965
Bruckmann Kunstkarte
Katalog Galerie Heseler 1964
Monographie Schroll 1973

26

Sonnenblumen im Oktober
Öl auf Leinwand 1963
(75 x 55 cm)
repr. Monographie Schroll 1973

27

Hommage à Karl Hagemeister
Woge mit grünem Schaum
„Alles fließe wie von selbst,
Gewaltsamkeit sei fern von den
Dingen“
(Jan Amos Comenius
1592–1670)
(54,6 x 75,6 cm)
repr. Herbert Read, Sparte
Aquarelle, Rembrandt, Berlin
1967

28A

Rosenkohlstudien, Winter
Bornstedt 1968
Tschechische Kreide
(30,8 x 14,7 cm)

B

(30,8 x 14,7 cm)

29

Bambus Ischia (Italienreise 1969)
Serigraphie auf Kupferdruck
(70 x 50 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte
Monographie Schroll 1973
Farbige Kalligraphie Hirmer 1988

30 S. 55

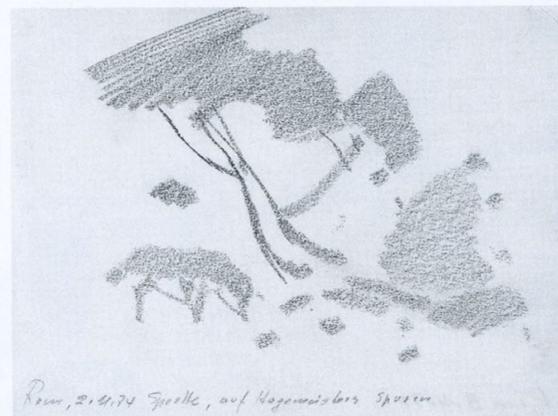
Aus dem Zyklus:
Blaue Revolution
Aquarell auf Italienisch
Bütten 1971
(48 x 65,6 cm)
repr. Bruckmann Kunstkarte

31

Ecriture en Gris
Aquarell auf Bütten 1971
(61 x 79,8 cm)
repr. Farbige Kalligraphie
Hirmer 1988

32 A und B S. 88

Skizzenbuch, Rom 1974
2 Graphitzzeichnungen
(je 12 x 16 cm)



- 33
 Algennotstand in Nord- und Ostsee
 Aquarell auf Büten 1974
 (64,7 x 49,9 cm)
 repr. Bruckmann Kunstkarte
 Monographie Christians 1984
- 34 I S. 40
 Schlafende
 Armin im Zug nach Florenz
 Graphit 8. 1. 1974
 (27,9 x 21,2 cm)
- 34 II S. 40
 Iris
 Kohlezeichnung 1946
 (31,4 x 23,8 cm)
- 35 S. 59
 Kalligraphie – Wolken und Wasser
 Graphit auf Ingres Büten
 20. 1. 1975
 (64 x 48 cm)
- 36
 Wildtulpen im Garten meiner Mutter, Potsdam-Bornstedt
 Aquarell auf Japanpapier 1975
 (22,3 x 31,2 cm)
 repr. Bruckmann Kunstkarte
- 37 S. 43
 Bornstedt-Sanssouci
 Straße meiner Mutter
 Aquarell auf Japanpapier
 20. 4. 1975
 (48 x 31,7 cm)
 repr. Kunstkarte und Art Calendar
 Edition Cicero Hamburg
- 38 S. 42
 Bornstedt-Sanssouci
 Aquarell auf Japanpapier
 30. 4. 1975
 Im Gespräch mit Friedel Sprotte
 (48,3 x 31,9 cm)
- 39
 Gruß für A. Alexandrovich Rylov
 Aquarelle auf Madeira 1975
 (46,4 x 62 cm)
 repr. Bruckmann Kunstkarte
 Farbige Kalligraphie Hirmer 1988
 Art Calendar Edition Cicero
- 40
 Bornstedt-Bornimer Skizzen
 1976
 mit Atelier an der Sellagruppe
- 41 S. 46
 Fritz Rieger – Woge
 Öl auf Holz 1979
 (70 x 83 cm)
 Unter diesem Bild spielte Fritz Rieger im Atelier den Radetzki-marsch von Mozart. „Nachdem ich dieses Bild gesehen habe, fühlt man sich nicht mehr so allein ...“
 Fritz Rieger, München
- 42
 Ateliengespräche von Qumran bis Kampen
 Öl auf Leinwand 1980
 (80 x 105 cm)
 repr. Monographie Christians
 1984
- 43
 Bootssteg bei Fischer May
 Werder/Havel
 Sepia Pinselzeichnung auf Büten 1980
 (50 x 65 cm)
- 44 S. 44
 Werder/Havel, Altstadt I und II
 2 farbige Tuschen auf englisch
 Büten 1980
 (je 18 x 25,5 cm)
- 45 A
 Stuhl, Atelier Kampen
 Bleistift 1976
 (10,8 x 7,8 cm)
- B
 Stuhl, New York 1980
 (14,7 x 10 cm)
 repr. Farbige Kalligraphie
 Hirmer 1988
- 46
 Ein Teil meines Lebens im Eisenbahnabteil
 Graphit 1981
 (16,8 x 22 cm)
- 47 S. 54
 Hohe Himmel
 Tempera auf Büten 1981
 (72,7 x 50,8 cm)
- 48 A
 Kreidezeichnung
 Rom 25. 12. 1981
 (13,9 x 21,5 cm)
 „Hagemeister, ich komme auf Deine Spuren, in Rom lernst Du zeichnen, so bleibst Du auch an der Havel groß und einfach, und ‚pimpeltest keine Motive!“
- B
 Kreidezeichnung
 Rom Dezember 1981
 (13,9 x 21,5 cm)
- 49 S. 52/53
 Tunisreise 1981
 Kairouan
 4 Graphitzzeichnungen
 (je 13,9 x 21,5 cm)
- 51 S. 50/51
 Kulturhistorisches Museum
 Stralsund
 „Union internationale de la Marionette“
 4 Graphitzzeichnungen
 23. 11. 1981
 (je 21,5 x 13,9 cm)
- 52
 Hommage à Piero della Francesca
 Lupinen Bornim
 Öl auf Holz 1982
 (48 x 65 cm)
- 53
 „Wir Orlikschüler“
 Gespräche mit Hannah Höch
 Berlin 1977
 2 Aquarellskizzen 1977
 (je 22 x 15 cm)
- 54 A S. 58
 St. Jeannet
 Bleistift auf Büten 11. 2. 1982
 (37,8 x 28,4 cm)
- B S. 86
 Sepia auf Französisch Büten
 1982
 (24 x 32 cm)
- 55
 Einfache Landschaft, Potsdam
 Öl auf Segeltuch 1983
 (80 x 105 cm)
 repr. Monographie Christians
 1984
 Art Calendar Edition Cicero 1986
- 56 S. 62
 Große Woge
 Öl auf Leinwand 1983
 (100 x 125 cm)
 Karl Hagemeister (1848–1933)
 führte das Zugleich von Schauen und Lauschen auf die Meeresbrandung zu der Erkenntnis: „Kunst ist Sprache“
 Lohme 1913
- 57 S. 63
 Quintessenz meiner Arbeit
 Öl auf Leinwand 1983
 (100 x 125 cm)
 Caspar David Friedrich (1774–1840) über die Darstellung der Landschaft in der Malerei: „Das Element des Wassers zieht immer den kürzeren dabei ...“
- 58
 Von der Entstehung des Lebens
 Sandmalerei
 Öl auf Holz 1983
 (61 x 61 cm)
 repr. Farbige Kalligraphie
 Hirmer 1988
- 59
 Signaturen im Sand
 Öl auf Segeltuch 1983
 (61 x 61 cm)
 repr. Katalog Galerie Neher
 Essen 1983
- 60 S. 48
 Algenklage
 Pinselzeichnung auf Leinwand
 1983
 (70 x 39 cm)
- 61
 Kreuzesformen in der Natur
 3 farbige Tuschen auf Holländisch Büten 1983
 (je 17,5 x 11,8 cm)

62
„Die Kunst kennt keine Grenzen“
Pinsel aus Peking
Rahmen aus New York
Karton aus München
Tusche aus Paris
Firnis aus London
Distel aus List
Kürbisse aus Lissabon
Flasche aus Potsdam“
Tusche auf Ölpappe 31. 12. 1984
(35 x 27 cm)

63 S. 45
Lob des Aquarells im
20. Jahrhundert
Hiddensee
Aquarell auf Büten 23. 9. 1984
(55,6 x 75,7 cm)

64A S. 56
„Wenn mehr gegangen würde,
würde alles besser gehen ...“
J. G. Seume, Spaziergang nach
Syrakus
Schrift auf Holz 1985
(61 x 61 cm)

B S. 57
„In den Sand geschrieben ..
Natur mit Natur zu steigern, das
ist die Kunst, dann wird die
Kunst unsichtbar“
Fußstapfen und Schrift auf Holz
1985
(61 x 61 cm)

65
„Aprender sempre“
Canaveira-Stenogramm
blaue Tusche auf Hahnemühle
Büten 1985
(62,5 x 48,3 cm)
repr. Farbige Kalligraphie
Hirmer 1988

66
Sauerampfer von Nepal bis
Nordfriesland
Tempera auf Japanpapier 1985
(62 x 46,5 cm)
repr. Art Calendar Edition Cicero
1986

67
Lebendige Hieroglyphen –
Palmwedel
Gouache auf Büten 1985
(62,3 x 43,2 cm)
repr. Farbige Kalligraphie
Hirmer 1988

68
Baue Iris, Potsdam
Aquarell auf Italienisch Büten
1985
(48 x 46 cm)
repr. Farbige Kalligraphie
Hirmer 1988
Edition Cicero 1989

69
Ateliengespräch von Qumran bis
Kampen
Tempera auf Italienisch Büten
1985
(56 x 75,6 cm)

70 S. 60/61
Lebendige Hieroglyphen
2 Zeichnungen chinesische
Kreide auf Englisch Büten 1986
(je 29 x 20 cm)

71A und B S. 68/69
Im Gespräch mit Hans Hartung
farbige Kreide auf grauem
Grund 1986
(je 50 x 65 cm)
repr. Farbige Kalligraphie
Hirmer 1988

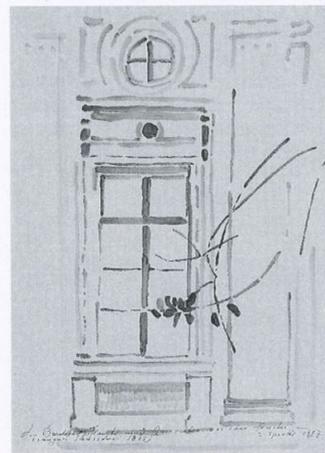
72A S. 64/65
Zu Besuch bei E. L. Kirchner
Aquarell auf Fabriano Ingres
1986
(50,1 x 35,3 cm)

B
Aquarell auf grauem Ingres
(40,7 x 29,7 cm)

C
Aquarell auf Kupferdruck
(53,6 x 37,8 cm)

D
Aquarell auf Werkdruck
(52,2 x 32,6 cm)

73 S. 90
Orangerie Sanssouci, Fenster
meines Großvaters, des Kunst-
gärtners Ernst Wilhelm Sprotte
1875
Notiz auf Ingres 1987
(40,5 x 29,5 cm)



74 S. 49
„Det wächst“ (Hagemeister)
Kiefernast, Bornstedt 1987
Öl auf Holz 1987
(74 x 101 cm)

75 S. 81
Auf meinem Fensterbrett
Portugiesische Kürbisse und
Florentinische Lampe
Öltempera auf Holz 1987
(53 x 68 cm)

76
Auf meinem Fensterbrett
Eisentopf (Eisenzeit)
Ausgrabung Römerschanze
Potsdam
Tempera auf grauem Karton
12. 11. 1987
(41 x 60 cm)

77 S. 80
Europäisches Miteinander:
Portugiesischer Stuhl mit
Polnischer Schale
Öltempera auf Holz 1987
(60,5 x 83 cm)

78 S. 82
Nocturno
Potsdam
Öl auf Holz 1987
(60 x 60 cm)

79A und B S. 78/79
Rote Hagebutte
Öle auf Holz 1987
(je 61 x 61 cm)

80
Farbige Horizonte I
Besuch bei William Turner
Öl auf Holz 1987
(80 x 105 cm)

81 S. 70
Farbige Horizonte II
Besuch bei William Turner
Öl auf Holz 1987
(80 x 105 cm)

82 S. 84
Meine Pinsel im Sand beim
Malen
Aquarell auf Japanpapier
31. 7. 1987
(46,4 x 61,7 cm)

83 S. 77
Gruß an A. Alexandrovich Rylov
Öl auf Segeltuch 1987
„My very first, my principal
teacher, my teacher for all time,
has been my love of nature“
(A. Rylov, 1870–1939)
(95 x 130 cm)

84A S. 66
Quintessenz meiner Arbeit
Graphitzeichnung auf Englisch
Büten 1987
(26,8 x 35,7 cm)
repr. Farbige Kalligraphie
Hirmer 1988

B S. 67
„Orient und Okzident sind nicht
mehr zu trennen ...“
Graphitzeichnung auf Englisch
Büten 1987
(24 x 31,3 cm)

84 C–F
Natur läßt sich nur improvisieren
(William Turner)
4 Öle auf Holz 1987
C (60 x 80 cm)
D (60 x 80 cm)
E (60 x 80 cm)
F (60 x 80 cm)

85
Dialog mit Cosmea
Tempera auf Büten 1987
(57 x 76 cm)
repr. Farbige Kalligraphie
Hirmer 1988

86 **Titel**
Märkische Kiefern
Aquarell auf Japanpapier 1982
(63,8 x 49,5 cm)

87
Tryptichon
Öltempera auf Holz 1988
I (122,3 x 28,1 cm)
II (122,4 x 29 cm)
III (122,4 x 26,5 cm)
Chromatisches Spiel
(79,8 x 21,5 cm)

88
Mit Hagemeister am
Schwielowsee
Öl auf Holz 1988
I (83 x 64 cm)
II (61 x 61 cm) **S. 72**
III (43 x 43 cm) **S. 73**

89
Variationen in Blau –
Rittersporn
Aquarell auf Italienisch Büten
1988
(61,8 x 45,8 cm)

90 **S. 74**
Im Gespräch
mit dem Maler Wilhelm Noack
(Darmstadt 1800–Rom 1833)
Aquarell auf Italienisch Büten
1988
(76 x 56,3 cm)

91 **S. 75**
Die Welt farbig sehen ...
Tempera auf Italienisch Büten
1988
(76 x 56,5 cm)

92
Spiegelbahn
Von der Seite erblickst Du mich
nicht
weiße Kreide auf schwarzem
Grund 1988
(50 x 65 cm)

93 **S. 76**
Farbige Kalligraphie
Freundschaftsinsel, Potsdam
Öl auf Holz 1988
(50 x 64 cm)

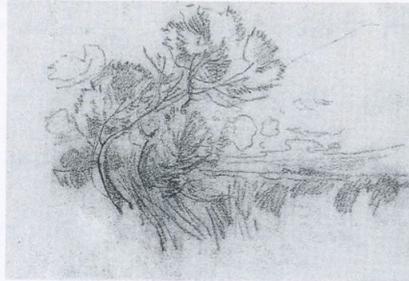
94 **S. 71**
Die Randmöglichkeiten unseres
Daseins
Al-fresco-Malerei 1988
(55 x 84 cm)

95 **S. 83**
Spiegelung
Öl auf Holz 1988
(49 x 42 cm)

Handschrift Karl Foerster,
Bornim 1960

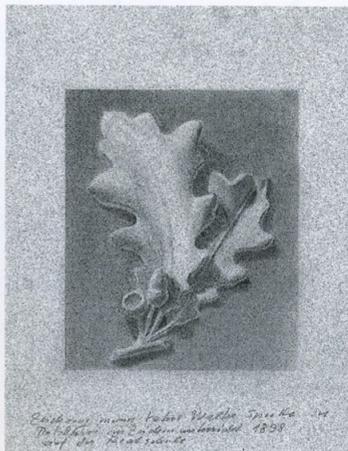
Handschrift 1988: **S. 40/41**
Immer wieder ...
Buchwidmung für Jean Gebser
1963 **S. 47**
Zeichnung meines Vaters
Walther Sprotte, Potsdam,
Realschule 1898
Kohle auf grauem Ingres
(28,2 x 21,7 cm)

Skizze Karl Hagemeister,
Havelufer 1913, an Sprotte 1931:
„Das Wachstum studieren!“
Schwarze Kreide auf Weimarer
Bütten
(25,5 x 17,7 cm)



Fotos

Hagemeister/Sprotte 1931, Fotos: Hartmut Sprotte Seite 10
Foerster/Sprotte 1938 und 1943, Fotos: von Loebenstein Seite 10
Sprotte mit tunesischen Kindern, Hammamet 1981, Foto: Armin
Sprotte Seite 11
Sprotte 1974, Foto: Wilfried van Aacken Seite 4



Bilden und Sprechen.
Schaunen und Sagen -
einmal als eines -
mischen sich wiederfinden.

Die bildende Kunst schenkt
das Bildende der Sprache,
wenn die Sprache auch ihr Eigenstes
das Sprechende - nicht eigensinnig -
für sich behält.

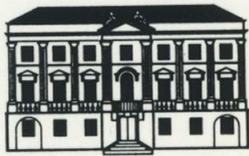
Solange schon leben beide nebeneinander
her, eifersüchtig ein jeder auf das seine
bedacht. Vor der Ehe der beiden
schauen die Vielen heute zurück wie
vor einem Übel; der eine soll das
andere Illustrieren bleiben.

Der Sprache jedoch - der Sprechende -
hat das Bild nicht aussenhalb ihrer
selbst, nicht an ihrem Rande, sondern in
ihrer Mitte, sie schmilzt es ein wie
der Liebenden den Kuss, wie der Sprechenden
den Blick.

Für Jean Gebser

IV. 1963

Steward Sprinkle



Potsdam-Museum