

# SIEGWARD SPROTTE

Gölk es Rott  
Die Frauengemälde mit  
„Gölk im Freien“  
Die Bildgemälde mit

Arbeiten 1923-1993

Wohl 200 Bilder mit Frauengemälde  
mit Frau und Kindern

Siegward Sprotte · Arbeiten 1923–1993

Gäbe es Zeit,  
die kunstgemäß ist,  
so gäbe es Kunst,  
die zeitgemäß ist.

Weil Zeit nicht kunstgemäß ist,  
ist Kunst nicht zeitgemäß.

Zeit wird gezeitigt,  
Bildendes Erkennen ist frei  
von Zeitigung.

Die Kunst ist:  
zwischen Bilden und Erkennen  
keine Zeit vergehen zu lassen.

Ateliergespräche 1993 von Qumran bis Kampen

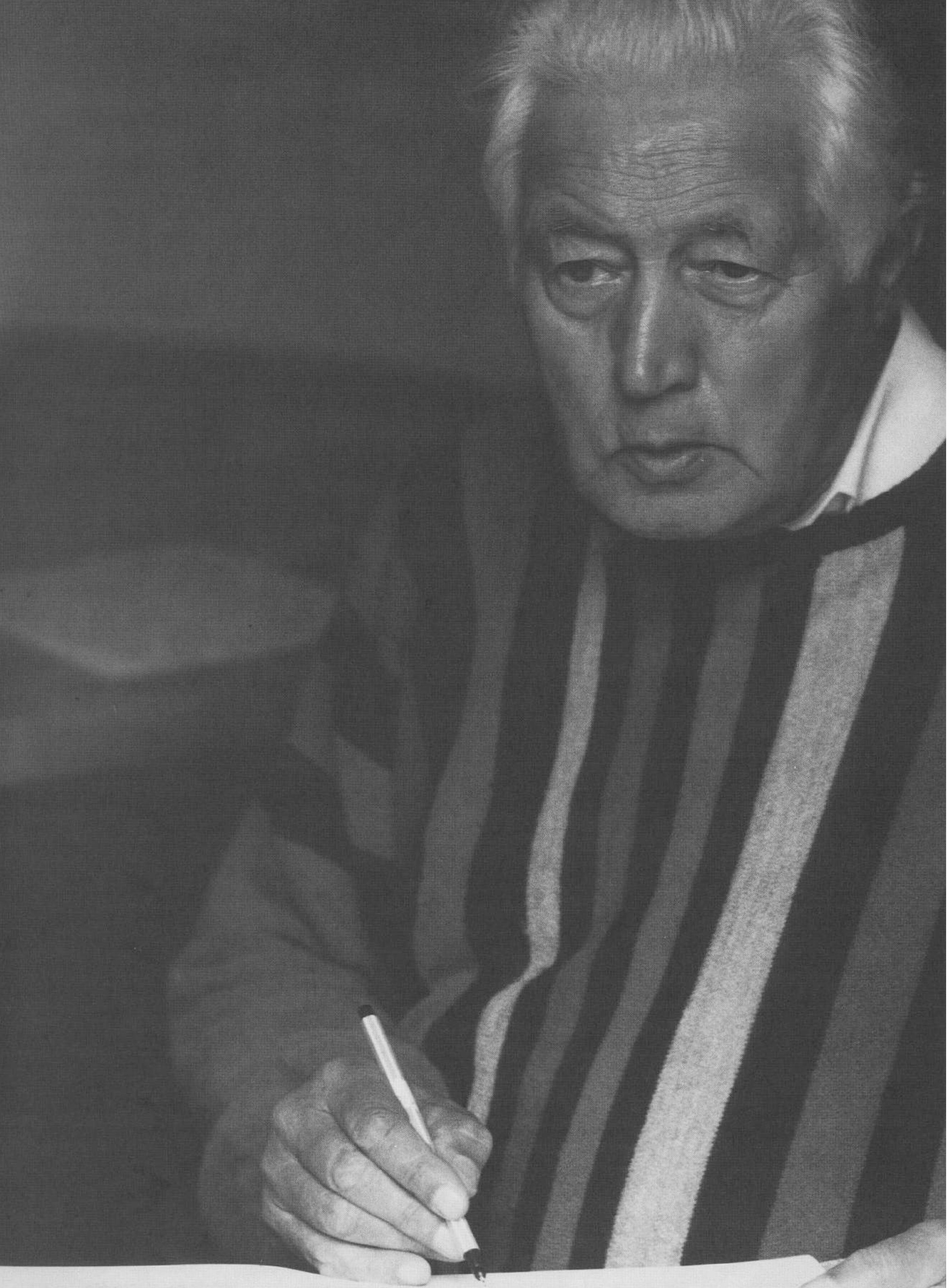


Foto: W. van Aacken

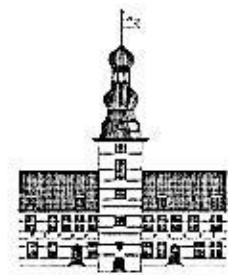
# SIEGWARD SPROTTE

Ausstellungen zum 80. Geburtstag



Zur 1000-Jahr-Feier der Stadt Potsdam  
Schloß Glienicke Berlin 39  
28. März bis 9. Mai 1993

---



Schloß vor Husum  
14. Mai bis 18. Juli 1993

---



Centro de Arte Moderna  
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbôa  
29. Juli bis 29. August 1993

#### Umschlagtexte der Seiten III und IV

Aus tausend Jahren:  
Bis ins 13. Jahrhundert hieß im Altdeutschen ›Kunst‹ List.  
Unsere Altvorderen sagten nicht ›Kunst‹, sondern ›List‹ bis etwa 1270.  
Der heidnische Begriff ›List‹ war ein umfassender Begriff (im Unterschied  
zu unserem heutigen ›Listigkeit‹),  
er umfaßte  
›die Kampfeslist‹,  
›das Schmiedehandwerk‹,  
und den ›kultisch-magischen Raum‹.

Die Liste besteht bis heute darin,  
das Eisen zu schmieden solange es glüht,  
keiner Kaltschmiede zu verfallen.

Die *bildende* Kunst besteht bis heute darin,  
bildend zu erkennen,  
erkennend zu bilden,  
erkennend zu realisieren –  
nicht zu spät zu kommen in der Bewußtseinsbildung  
und erst Gebildetes zur Kenntnis zu nehmen:  
nicht das Erkennen stillschweigend mit einem  
zur Kenntnisnehmen zu vertauschen!  
Aus Wahrgebung keine Wahrnehmung machen!  
Bildende Kunst ist die kreative List,  
in statu nascendi erkennend zu realisieren!

Was heißt Europa? Europäische Kunst?  
Sind wir Europa – Bildende,  
sind wir Europäer –  
wenn ›Erkennen‹ und ›to realize‹\*,  
wenn ›to realize‹ und ›Erkennen‹  
sich nicht aus dem Auge verlieren? –  
Wenn wir unsere Sinne als Wahrgebungsorgane,  
nicht als Wahrnehmungsorgane gebrauchen? –

Ateliergespräche im 20. Jahrhundert

\* Das meistgebrauchte Verbum des Malers Paul Cézanne war »réaliser«

Schloß Glienicker, Königstraße 36  
1000 Berlin 39, Tel. (030) 8053041

Schloß vor Husum  
2250 Husum, Tel. (04841) 67588

Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian  
Rua Dr. Bettencourt, 1093 Lisboa, Tel. 734068-734309

© & Digitalisierung: Galerie Falkenstern Fine Art / Armin Sprotte 1993/2020  
Gesamtherstellung Passavia Passau  
Gedruckt auf holzfrei doppelt gestrichen Arctic matt, 150 g,  
geliefert über Trebruk, Hamburg  
ISBN 3-87616-180-0  
Printed in Germany

Rainer K. Wick

## SCHAUENDER VOLLZUG, UNVERTAGTE GEGENWART: NOTIZEN ZU SIEGWARD SPROTTE

Über Siegward Sprotte zu schreiben heißt, sich bewußt dem Risiko des Scheiterns auszusetzen. Und das aus mehreren Gründen.

Erstens, weil die Bilder und Zeichnungen des Künstlers selber es sind, die zu uns sprechen und folglich nicht der Interpretation mit Hilfe eines anderen Mediums bedürfen – vorausgesetzt, wir sind bereit und in der Lage, uns von ihnen unmittelbar berühren zu lassen. Obwohl Arnold Gehlens Diktum von der Kommentarbedürftigkeit der modernen Kunst<sup>1</sup> seit mehr als dreißig Jahren die Runde macht und der inflationär angeschwollenen Kommentarliteratur seither als Alibi dient, wird man doch mit Fug und Recht fragen dürfen, ob dadurch der Kunst nicht mehr geschadet als genutzt worden ist. Denn zu den problematischen Konsequenzen dieser Entwicklung gehört die Tatsache, daß der Akkumulation von Faktenwissen, im positiven Fall allerdings auch der sinnstiftenden Ausdeutung künstlerischer Hervorbringungen, ein beunruhigender Verlust an sinnlicher Erkenntnisfähigkeit gegenübersteht, indem das Sehen in bestimmte Bahnen gelenkt und das Erleben auf bestimmte Schemata reduziert wird, ja, indem gar nur noch über das Kunstwerk geredet, geschrieben und gelesen wird, ohne es überhaupt wirklich gesehen, wirklich angeschaut zu haben. Gerade das aber ist das genaue Gegenteil dessen, was Siegward Sprotte mit seiner Kunst anstrebt, und so stellt sich natürlich die Frage, ob nicht auch dieser Beitrag über den Künstler zwangsläufig in die falsche Richtung führt.

Zweifel sind aber auch aus einem zweiten Grunde angebracht. Sprotte gehört nicht zu jenen, die sich dem Imperativ »Künstler bilde, rede nicht« beugen. Herbert Meier, dem wir eine Reihe sensibler Texte über den Künstler verdanken, hat ihn einmal geradezu als »sprachsüchtig« tituliert, und in der Tat wird Sprotte seit Jahrzehnten nicht müde, seiner bildnerischen Praxis das gesprochene oder geschriebene Wort an die Seite zu stellen. Nicht im Sinne des vordergründigen Selbstkommentars des eigenen Werks, sondern im Sinne der Darlegung seiner Sicht der Dinge, seiner geistigen Orientierungen und natürlich auch seiner künstlerischen Positionen und Überzeugungen. Das alles ist, vorwiegend in aphoristischer Form abgefaßt, in zahlreichen Publikationen von und über

Sprotte<sup>2</sup> nachzulesen, so daß man sich fragen muß, ob es über den Künstler Substanzielles überhaupt noch zu sagen gibt.

Und ein Drittes gilt es zu bedenken: Siegward Sprotte ist ein philosophierender Maler, ein malender Philosoph, treffender: ein Maler-Philosoph, der dem abendländischen Diktat des Rationalen, der Dominanz, ja Exklusivität des Intellektuellen mit äußerster Skepsis gegenübersteht. Das bedeutet aber zugleich, daß er damit – gewollt oder ungewollt – dem schreibenden Kunsthissenschaftler einen Ort zuweist, der von seinem eigenen extrem entfernt zu sein scheint. Denn wie sollte man sich als Kunsthissenschaftler dem Oeuvre eines Künstlers anders nähern als mit dem Instrumentarium, das seiner Profession zur Verfügung steht, also etwa mit stilgeschichtlichen, formanalytischen, ikonographischen bzw. ikonologischen, kunstsoziologischen oder kunstpsychologischen Methoden, um nur einige zu nennen – Methoden allesamt, die das Signum rationalen Denkens tragen und leicht Gefahr laufen, gerade das systematisch zu verfehlten, worum Siegward Sprotte es zu tun ist, nämlich um den »schauenden Vollzug«<sup>3</sup>. Vielleicht wäre es lohnend, sich auf die Ansätze der sog. expressionistischen Kunstgeschichte aus den Anfängen unseres Jahrhunderts zurückzubesinnen, etwa auf Wilhelm Worringers »Abstraktion und Einfühlung«<sup>4</sup> von 1908 und insbesondere auf die Arbeiten Fritz Burgers, um als Kunsthistoriker dem genuin Künstlerischen im Kunstwerk auf die Spur zu kommen. So schrieb Burger in seinem 1912 – ein Jahr vor Sprottes Geburt – publizierten Buch »Cézanne und Hodler«: »Wir sind alle historisch, nicht künstlerisch erzogen, und es ist ein Irrtum zu glauben, daß kunsthistorische Erziehung und künstlerische Erkenntnis ohne weiteres etwas miteinander zu tun haben. Denn man begnügt sich zumeist mit der Registrierung, der Einordnung des Kunstwerks in bestimmte, durch Persönlichkeiten, Zeiten oder Stilbegriffe umschriebene Kategorien und sucht aus den sog. historischen Beziehungen sich Werturteile zu verschaffen, die mit dem Kunstwerk selbst wenig oder gar nichts zu tun haben.«<sup>5</sup> Sollte es im folgenden gelingen, aus dieser sehr ernst zu nehmenden Mahnung auch nur ansatzweise Konsequenzen zu ziehen, so wäre die eingangs erwogene Gefahr des Scheiterns schon nahezu gebannt. Daß ein Totalverzicht auf historische Kategorien und analytische Methoden dabei allerdings nicht möglich ist, bedarf freilich keiner besonderen Diskussion.

In einem Zeitungsartikel anlässlich einer Ausstellung mit Arbeiten Siegward Sprottes befand vor einigen Jahren ein Kritiker, daß »die

meisten Blumenbilder« des Künstlers »im kunstgeschichtlichen Vergleich keine neue Sicht des Themas«<sup>6</sup> darstellen. Das ist bei oberflächlicher Betrachtung zweifellos richtig. Denn auf den ersten Blick steigt hinter manchen Bildern Sprottes spontan die Erinnerung an Nolde auf, an dessen ausdrucksvolle, farbgewaltige Blumen- und Landschaftsaquarelle; auch fühlt man sich zuweilen stark an ostasiatische Tuscbilder erinnert. Querverbindungen ergeben sich außerdem zu Kirchner, auf den sich Sprotte in seiner Suite »Zu Besuch bei E.L. Kirchner« (1986) bewußt bezieht, oder zu Hartung, der ihn im selben Jahr zu einer Folge farbiger Kreidezeichnungen inspiriert hat (»Im Gespräch mit Hans Hartung«). Obwohl Sprotte keine Gelegenheit ausläßt zu betonen, wie sehr es ihm als Künstler auf das Hier und Jetzt ankommt, auf die »unvertragte Gegenwart«, zeigen diese Beispiele doch, daß er sich nicht im geschichtsfreien Raum bewegt, sondern in einem ganz spezifischen künstlerischen Traditionszusammenhang steht, der im folgenden etwas näher betrachtet werden soll. Dabei wird allerdings rasch ersichtlich, daß die Kritik mit einem inzwischen fragwürdig gewordenen Maßstab operiert, wenn sie Sprotte im »kunstgeschichtlichen Vergleich« das Fehlen einer »neuen Sicht« testiert. Immer noch wird hier das Kriterium der Innovation als ausschlaggebender Maßstab einer künstlerischen Leistung reklamiert, und das, obwohl der Mythos des Neuen im Zeitalter der sog. Postmoderne endgültig seine prägende Kraft, sein utopisches Potential eingebüßt hat. Im übrigen ist dem Eigentlichen eines Kunstwerks mit stilgeschichtlichen Klassifikationen allein ohnehin nicht beizukommen. Dies gilt für Sprotte in ganz besonderem Maße, der sich in seiner mehr als sechzigjährigen Praxis als Maler allen Modeströmungen gegenüber als immun erwiesen hat, der immer die Kunst und nicht den Trend gesucht hat. Erst unlängst hat er dies erneut mit den Worten bekräftigt: »Mein Anliegen ist nicht, einen neuen ›Ismus‹ zu erfinden ...«<sup>7</sup>, sondern, so könnte man fortfahren, dem Wesen von Mensch und Natur auf die Spur zu kommen und mit künstlerischen Mitteln Ausdruck zu verleihen.

Sieht man von den frühesten Malversuchen des jungen Sprotte aus den 20er Jahren ab, meist Landschaften, die hinsichtlich Pinselduktus und Kolorit dem Impressionismus nahestehen, so zeigt sich schon bald eine erstaunliche Neigung zur metaphysischen Vertiefung der vor der Natur gewonnenen Eindrücke. An die Stelle impressionistischer Niederschriften flüchtiger optischer Reize tritt die sorgfältige Naturbeobachtung und die genaue Wiedergabe des Gesehenen, tritt das, was Johannes Itten als »Wesensfor-

schung der Formenwelt«<sup>8</sup> bezeichnet hat. Mögen diese frühen Zeichnungen (z.B. »Akazienstamm mit Efeu« 1930) auf den ersten Blick »akademisch« erscheinen, so wird in ihnen ansatzweise doch schon spürbar, daß es Sprotte um mehr geht als um quasifotografische Abbilder einer äußeren Realität, sondern um ein inneres Schauen und um ein tieferes Eindringen in die Geheimnisse des Kosmos. So ist es alles andere als überraschend, daß er als junger Künstler an die Romantiker erinnernde Kompositionen schuf, die seiner Sehnsucht nach Einheit von Mensch und Natur entsprachen. Auf Caspar David Friedrichs »Mönch am Meer« (um 1808/09) antwortet der Zweiundzwanzigjährige 1935 mit der Zeichnung »Mönch und Linde«. Diese in einem erweiterten Sinne religiöse Dimension durchzieht das gesamte Oeuvre des Künstlers – meist unterschwellig, zuweilen aber auch manifest, so etwa in dem Zyklus »Kreuzesform in der Natur« von 1983. In diesem Zyklus bilden die Scheibe der untergehenden Sonne, ihre Spiegelung auf der Meeresoberfläche und die Horizontlinie eine Form, deren Deutung im Sinne der christlichen Ikonographie sich natürlich geradezu aufdrängt. Es ist interessant zu sehen, daß sich das Kreuz selbst in der Kunst der Moderne seine Bedeutung und Intensität als eine hochgradig geistige Form, als Symbol der Transzendenz, hat bewahren können – man denke nur an Malewitsch oder an Beuys. Gleichwohl scheinen mir bei Sprotte exklusive Fixierungen auf den Symbolhaushalt des Christentums, auf dessen Heils- und Erlösungssymbolik, zu einseitig, zumal seine geistige Orientierung entschieden über den Radius christlich-abendländischen Denkens hinausgeht; dazu aber später mehr.

Zunächst noch einmal zurück zu den Anfängen. Zu den Künstlern, die Siegward Sprotte entscheidend geprägt, zumindest aber nachhaltig beeinflußt haben, gehört der heute nur noch Insidern bekannte Karl Hagemeister, den Sprotte 1929 kennengelernt hatte und dessen Meisterschüler er wurde. Hagemeister (1848 bis 1933) hat – ganz ähnlich wie später Sprotte – seine schöpferischen Energien »unbekümmert um Richtungen und Modeströmungen«<sup>9</sup> entwickelt. Gebürtig in Werder/Havel (also nur ein paar Kilometer von Sprottes Geburtsstadt Potsdam entfernt) und in Weimar als Künstler ausgebildet, gehörte er zu jenen Malern, denen es gelang, »einem ausgeprägten Empfinden für die intimen Stimmungsreize der Natur überzeugenden Ausdruck zu geben ... Schon wenige Seerosen, eine Teichecke oder ein beschneiter Kiefern Zweig genügten ihm als Motiv.«<sup>10</sup> Ebenso wie Hagemeister boten auch dem jungen Sprotte die märkische Heide, die von

Kiefern umsäumten Havelseen und die Insel Rügen die Themen, und wie dem Meister, so wurde auch dem Schüler das Meer zur künstlerischen Inspirationsquelle par excellence. Sprotte sagt von sich selbst, er habe dort angeknüpft, wo Hagemeister aufgehört habe. Und in der Tat lassen sich die zahllosen Bilder des Künstlers, die in knappster Formensprache und gestischer Unmittelbarkeit die Urgewalt des tosenden Meeres bzw. der herandonnern den Brandung zeigen, als immer neue Formulierungen der furiösen Wogenbilder Hagemeisters begreifen – Bilder, die mehr sind als nur brillant gemalte Naturausschnitte, sondern die ein Programm enthalten, das für Sprotte zum Credo seiner eigenen künstlerischen Praxis geworden ist. Ich zitiere aus der kleinen Schrift »I go bananas ...«: »Hagemeister entdeckte nach etwa fünf Jahrzehnte langem Naturstudium zu seiner Überraschung die Simultaneität. Wenn er unterhalb der Kreidefelsen von Rügen seine bedeutenden Wogenbilder malte, lauschte er mit der gleichen Inbrunst auf die Brandung, wie er sie anschaute. Es potenzierten sich Lauschen und Schauen in der Bewußtwerdung, gelangten zu einer gesichtigen Realisierung ... Das Zugleich von Lauschen und Schauen ergibt das Zugleich von Bilden und Erkennen, von Tun und Gewahrwerden, von Erkennen und Realisieren, von Bilden und Sprechen ...«<sup>11</sup> Ohne an dieser Stelle kunstgeschichtliche Einzelbeispiele auflisten zu können, steht außer Frage, daß das Phänomen der Simultaneität wie kaum ein anderes zur Signatur der Moderne gehört – vom Kubismus und Futurismus bis in die unmittelbare Gegenwartskunst. Sprotte hat – anschließend an Hagemeister – zu diesem Phänomen seinen eigenen Beitrag geleistet, indem er insbesondere in den letzten Jahren zu extrem schnellen, auf einen einzigen Gestus reduzierten Niederschriften gelangt ist, die insofern als Simultanrealisationen zu bewerten sind, als in ihnen das Realisieren im Sinne von »Wahrnehmen« (Sehen) und von »Wahrmachen« (Tun, Handeln, hier: Malen, Zeichnen) zeitlich fast zusammenfällt.

Diese Fähigkeit stand allerdings nicht am Beginn der künstlerischen Entwicklung Siegward Sprottes. Georg Tappert, selbst Hagemeister-Schüler, Expressionist der Zweiten Generation und Mitglied der Berliner Novembergruppe, gab ihm den Rat, zunächst »mit spitzem Bleistift Nr. 3 zehn Jahre lang zu zeichnen.«<sup>12</sup> Das klingt nach akademischer Disziplin, nach ermüdenden Exerzitien und ist in dieser apodiktisch zugespitzten Form sicher nicht haltbar. Bemerkenswert ist indes, daß die Gemälde des Künstlers aus den 30er, zum Teil sogar noch aus den 40er Jahren eine

geradezu altmeisterliche Malkultur zeigen. Deren Merkmal ist aber das genaue Gegenteil dessen, was Sprotte in seinen späteren, spontan hingeschriebenen malerischen Stenogrammen zur erreichen sucht, nämlich die Minimierung, ja Eliminierung von Zeit. Angeregt durch maltechnische Studien an der Berliner Akademie bei Kurt Wehlte, nach Max Doerner dem maßgeblichen Maltechniker unseres Jahrhunderts<sup>13</sup>, und geschult an den Meistern der italienischen Renaissance, die er auf mehreren Italienreisen studiert hatte, schuf er Kompositionen, deren Schichtenaufbau in Tempera-Öl-Mischtechnik nur in einem langwierigen, zeitaufwendigen Malprozeß zu realisieren war (»Porträt der Schwester«, 1936; »Selbstbildnis mit Lebensbaum«, 1937; »Bildnis eines Schafes«, 1944/45). Und auch die stimmungsvoll-düsteren Landschaften »Rosenkohl im Schneefeld« (1941), »Sonnenblumen im Schnee« (1941), »Dialoge mit Pflanzen im Kriegswinter« (1941) oder »Novembergeschehen« (1943/44) dokumentieren einen minuziösen Malstil, wie er dem offiziellen Kunstverständnis jener Jahre scheinbar entsprach. Thematisch findet sich bei Sprotte allerdings nicht der geringste Hinweis darauf, daß sich der Künstler politisch hätte vereinnahmen lassen. Im Gegenteil, die beiden erwähnten Bilder verweigern sich radikal den ideologischen Ansprüchen der damaligen Machthaber; ja, in ihrer Darstellung der abgestorbenen Natur können sie vielleicht sogar als versteckte Kritik am System interpretiert werden. Gerade das Rosenkohl-Bild scheint mir auch noch unter einem anderen Aspekt signifikant: Mit dieser Komposition dokumentiert Sprotte eine Überzeugung, die in seiner späteren Arbeit immer deutlicher zutage tritt und die zweifellos das Resultat seiner Beschäftigung mit ostasiatischer Kunst und Philosophie ist, nämlich daß selbst im unscheinbarsten Detail – also auch in einem Rosenkohl – die Totalität des Kosmos aufgehoben ist.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ließ sich der Künstler in Kampen auf Sylt nieder, wo er – im Wechsel mit ausgedehnten Reisen in den Süden – bis heute lebt und arbeitet.<sup>14</sup> Von Hagemeister, der 1876 die für einen damaligen Künstler obligatorische Italienreise absolviert hatte, ohne daß sie einen nachhaltigen Einfluß auf seine Malerei hinterlassen hätte, stammte der Rat: »In den Süden gehen Sie nicht! Sie gehen in den Norden. Im Süden ist keine Stimmung ...«<sup>15</sup> Obwohl Sprotte diesem Rat nur bedingt gefolgt ist, entsprach die Entscheidung für Sylt – zu einem Zeitpunkt, als diese Insel noch nicht Inbegriff eines zerstörerischen Massentourismus war – sehr genau seinem von Hagemeister mitgeprägten

Naturverständnis, war sie das Ergebnis seiner Faszination durchs Elementare – Sand, Dünen, Meer, Himmel und Erde, Ebbe und Flut, erlebbare Urgewalten, spürbare Jahreszeiten. Ganz anders dagegen die Situation auf Madeira, das Sprotte seit etlichen Jahren zur zweiten Heimat geworden ist: das gleichbleibend milde Klima, die Simultaneität von Blüte und Frucht, das Fehlen scharfer Gegensätze (sieht man von Unterschieden zwischen dem nördlichen und südlichen Teil der Insel, zwischen Küstenzonen und zentraler Gebirgslandschaft einmal ab). Sprotte ist kein Künstler, der im Entweder-Oder lebt, sondern der im Sowohl-als-auch oder, mit einer Formulierung Hermann Hesses, in der »Einheit hinter den Gegensätzen«<sup>16</sup> die Erfüllung sucht und findet: »Ich trage meinen Süden in den Norden und gebe meinen Norden auch im Süden niemals auf.«<sup>17</sup>

Obwohl seine Bilder und Zeichnungen auf den ersten Blick Landschaften zeigen, bekräftigt der Künstler zu Recht, daß er kein Landschaftsmaler sei. Und daß es ihm am allerwenigsten um topographische Bestandsaufnahmen oder lokalkoloristische Impressionen zu tun ist, macht die Feststellung, es handele sich um Bilder, »wie ich sie auf Sylt, nicht von Sylt male«<sup>18</sup>, unmißverständlich klar. Sprottes künstlerische Haltung ist am ehesten der des chinesischen oder japanischen Tuschnalers vergleichbar, dem es auch nicht darum geht, die Natur abbildhaft darzustellen, sondern der danach strebt, mit der Natur und ihrem Wesen eins zu werden. Und so ist es kein Zufall, daß Sprottes in raschem Tempo hingeschriebenen, wie Entladungen heftiger, konzentrierter Energien anmutenden Blätter im Ergebnis oft an ostasiatische Tuschnilder erinnern, auch wenn sich seine Arbeiten von denen der Asiaten dadurch unterscheiden, daß sie erheblich mehr Aktivität ausdrücken.

Über den Einfluß der Kunst Ostasiens auf die Moderne kann hier nicht ausführlicher die Rede sein. Zu erinnern ist nur an die Begeisterung, mit der die Künstler vom Impressionismus bis zum Jugendstil etwa die Lektionen des japanischen Farbholzschnitts gelernt haben und wie sehr der Japonismus um die Jahrhundertwende zur Modeerscheinung wurde. Emil Orlik (1870–1932), einer der prominenten Jugendstil-Künstler und Anfang der 30er Jahre Sprottes Lehrer an der Berliner Akademie, hat sich 1900/01 sogar in Japan aufgehalten, um an Ort und Stelle bei den Holzschniedern und Druckern in Tokio und Kioto die Technik des klassischen japanischen Holzschnittes zu erlernen. Ohne darauf näher eingehen zu können, ist festzuhalten, daß Orlik mit seinem

Interesse an der Kunst Japans Sprotte zumindest unterschwellig beeinflußt und ihm etwas von der geistigen Dimension der ostasiatischen Kunst übermittelt haben dürfte, auch wenn dieser Einfluß nicht so direkt greifbar zu sein scheint wie der Hagemeisters. Im Zuge der – späten – Hinwendung der akademischen Kunstgeschichte zur außereuropäischen Kunst war in den 20er Jahren Ernst Grosses grundlegendes Buch »Die ostasiatische Tuschnierei« erschienen. Im Gegensatz zu jenen, die glauben, diese Bilder seien »flotte impressionistische Skizzen«, betont Große mit Nachdruck, daß »die alte Tuschnierei ... der künstlerische Ausdruck der ostasiatischen Mystik, besonderes des Zenismus (sei), der aus der Verschmelzung taoistischer und buddhistischer Elemente hervorgegangen ist.«<sup>19</sup> Große folgert, daß das Verständnis dieser Malerei nur jenem möglich sei, der selbst im Sinne von Zen lebe. Erklärungen, so der Autor, könnten zum Verständnis kaum etwas beitragen, und insofern wäre es das klügste, »zu schweigen und die Bilder allein reden zu lassen ... Die Zenmänner haben Worte für gänzlich unzulänglich gehalten, ihre ›Wahrheit‹ zu fassen, und eben deshalb haben sie versucht, sie in Bildern auszudrücken.«<sup>20</sup> Diese Aussage, die nichts anderes bedeutet als das Bild Bild sein zu lassen und nicht unter das Diktat des Wortes zu stellen, könnte – ungeachtet der Sprachgewalt des Künstlers – geradezu als Motto des Werkes von Siegfried Sprotte dienen. Johannes Itten, an dessen privater Kunstschule im Berlin der 30er Jahre ein Japaner als Lehrer tätig war, schrieb 1942: »So geheimnisvoll fremd der Ostasiate uns Europäern erscheint, so geheimnisvoll ist für uns sein Tuschnbild ... Das im Kunstwerk Wesentliche steht außerhalb jedes begrifflich Faßbaren, Erlernbaren. Das Sehen der Linien und Flecken heißt nur die Schale, den äußeren Schein betrachten. Der Sinn der Linien und Flecken ruht hinter oder inwärts der optisch ergreifbaren Form. Vom geistigen, mystischen Wesen der Welt zu künden ist Sinn und Inhalt der großen Werke.«<sup>21</sup> Im Unterschied zu konkretistischen Positionen in der Kunst unseres Jahrhunderts, die jeglicher Bildmetaphysik radikal abschwören (von Rodtschenko bis Max Bill, um nur zwei Namen zu nennen), sind die Bilder Sprottes im gerade angedeuteten Sinne Fenster zu einer anderen, höheren Realität, die mit ihrer äußeren Erscheinung kaum identisch ist. Zur geistigen Fundierung einer derartigen künstlerischen Praxis trug die Lektüre der Schriften der Esoteriker und insbesondere des »Tao Te King« des Laotse bei, und aus der Beschäftigung des Künstlers mit östlicher Spiritualität ergaben sich ab 1956 persönliche Begegnungen mit

dem indischen Philosophen Krishnamurti, den Fritjof Capra in seinem Buch »Das neue Denken«<sup>22</sup> als einen der einflußreichen Vordenker des Wendezeit-Konzeptes, das auf die Wiedergewinnung eines ganzheitlichen Weltbildes zielt, bezeichnet hat. Vorausgegangen waren schon in den 50er Jahren Gespräche mit so großen Philosophen wie Eugen Herrigel (»Zen in der Kunst des Bogenschießens«), Jean Gebser (»Ursprung und Gegenwart«), Karl Jaspers (»Existenzphilosophie«) oder Ortega y Gasset – von denen er auch Porträtszeichnungen schuf – und mit dem Dichter Hermann Hesse, den er ebenfalls porträtiert hat. Mit ihm teilt Siegward Sprotte das Streben nach universaler Ganzheit als Synthese von Okzident und Orient, von europäischem und östlichem Denken, oder, wie Hesse es auch ausdrückt, als »ein gleichzeitiges und gleichmäßiges Zusammenarbeiten von logischem und intuitivem Denken.«<sup>23</sup> Sprotte hat dies in einer Graphitzeichnung von 1987 mit dem Titel »Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen ...« explizit formuliert.

Kommen wir damit zu den Bildern und Zeichnungen selbst zurück. Sprottes Kompositionen sind keine gemalten oder gezeichneten »Naturausschnitte«<sup>24</sup>, sondern bildnerische Niederschriften, die analog zur Natur entstehen und das Ergebnis eines Einfühlungsprozesses in ihre Gesetzmäßigkeiten und Strukturprinzipien darstellen: »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.«<sup>25</sup> Das heißt, daß Kunst und Natur im Verständnis Sprottes eine gemeinsame Basis besitzen und hinsichtlich ihrer Genesis übereinstimmen. Das erinnert an Paul Klee, der die Beziehung des Künstlers zur Natur wie folgt charakterisiert hat: »Die Zwiesprache mit der Natur bleibt für den Künstler conditio sine qua non. Der Künstler ist Mensch, selber Natur und ein Stück Natur im Raume der Natur.«<sup>26</sup> Beide, der Künstler und sein Gegenstand, seien Teil derselben natürlichen irdischen Schöpfung, beiden gemeinsam sei ihre »irdische Verwurzelung« und zugleich ihre »kosmische Verbundenheit«. Diese Gemeinsamkeit ermögliche eine »Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen«<sup>27</sup> und gestatte es dem Künstler, über die bloße Oberflächenwahrnehmung hinaus den Gegenstand nicht nur abbildend zu erfassen, sondern ihn schöpfungsanalog neu entstehen zu lassen. Das Verfahren, dessen sich Siegward Sprotte bedient, um dieses Ziel zu erreichen, bezeichnet er im Anschluß an Ernst Ludwig Kirchner als »organische Abstraktion« – im Unterschied zu den Vertretern einer geometrisch-konstruktiven Abstraktion, die die Nabelschnur zur Natur radikal gekappt haben. Vor diesem Hintergrund wird auch der Sinn der oben erwähnten Serie »Zu Besuch bei E.L. Kirchner« von 1986 überzeugend einsichtig. Sofern es zutrifft, daß Sprotte als Künstler analog zur Natur arbeitet, muß das selbstverständlich auch Konsequenzen für den Prozeß der bildnerischen Materialisation haben. Und in der Tat: entstanden seine Bilder der 30er und 40er Jahre, wie wir sahen, Schicht auf Schicht in einem langwierigen, zeitaufwendigen Malvorgang, der Übermalungen, also Korrekturen, möglich machte, so reduzierte der Künstler später den Schaffensvorgang auf das »korrekturlose Malen«<sup>28</sup> – denn, so die These, auch die Natur kenne keine Korrekturen. Dieses korrekturlose Malen bedeutet, daß der Künstler die Linien, Formen und Farben in höchster geistiger Konzentration auf die Bildfläche setzt und unverändert stehen läßt, bedeutet auch, daß es kein Vorzeichnen und kein Nachmalen gibt, sondern daß Zeichnen Zeichnen bleibt und Malen Malen ist. Sowohl in Sprottes Blumen-Bildern, denen die eingangs erwähnte Kritik das Fehlen einer »neuen Sicht« glaubt nachsagen zu müssen, als auch in den »Landschaften« des Künstlers manifestiert sich das Spezifische der Kunst Sprottes genau in diesem korrekturlosen und insofern naturanalogen Vorgehen. Sprotte setzt die flüssig aufgetragenen Farben in der Regel nicht übereinander, sondern nebeneinander, ohne daß sie sich berühren. Die dabei in den Grenzbereichen zwischen den einzelnen Farbflecken entstehenden freien, von Farbe unbedeckten Stellen bilden ein helles Liniengerüst aus gleichsam negativen Konturen, das wie ein umgekehrtes Cloisonné erscheint. Oder es gelingen dem Künstler Niederschriften im Grenzbereich von Schrift und Bild, farbige Kalligraphien, »Zeichnungen aus einem Strich«, Liniensysteme, lakonische Notate, Kürzel ...«, die der »erstrebt Zeitgleichheit von Erfinden, Schreiben und Lesen«<sup>29</sup> entsprechen und die keinerlei nachträgliche Korrektur gestatten.

Nähern wir uns zum Schluß dem Zusammenhang von Kunst und Natur im Œuvre von Siegward Sprotte noch einmal aus einer etwas anderen Perspektive. Obwohl sich die Bilder und Zeichnungen des Künstlers nicht, wie dargestellt, in einer äußerlichen Übereinstimmung mit dem Naturvorbild erschöpfen, also keine bloßen Abbilder der Natur sind und sich häufig sogar auf dem Grat zur totalen Abstraktion befinden, evozieren sie im Betrachter immer gegenständliche Assoziationen mit natürlichen Erscheinungen. Und doch ist das Verhältnis von Natur und Kunst bei Sprotte letztlich von anderer, eher metaphysischer Qualität. Vielleicht wird

Siegward Sprotte es mir nachsehen, wenn ich abschließend nicht ihn zitiere, sondern noch einmal eine der klassisch gewordenen Formulierungen Paul Klees bemühe:

»Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen! ... Berufen ... sind die Künstler, die heute bis in einige Nähe jenes geheimen Grundes dringen, wo das Urgesetz die Entwicklungen speist. Da, wo das Zentralorgan aller zeitlich-räumlichen Bewegtheit, heiße es nun Hirn oder Herz der Schöpfung, alle Funktionen veranlaßt, wer möchte da als Künstler nicht wohnen? Im Schoße der Natur, im Urgrund der Schöpfung, wo der geheime Schlüssel zu allem verwahrt liegt?«<sup>30</sup>

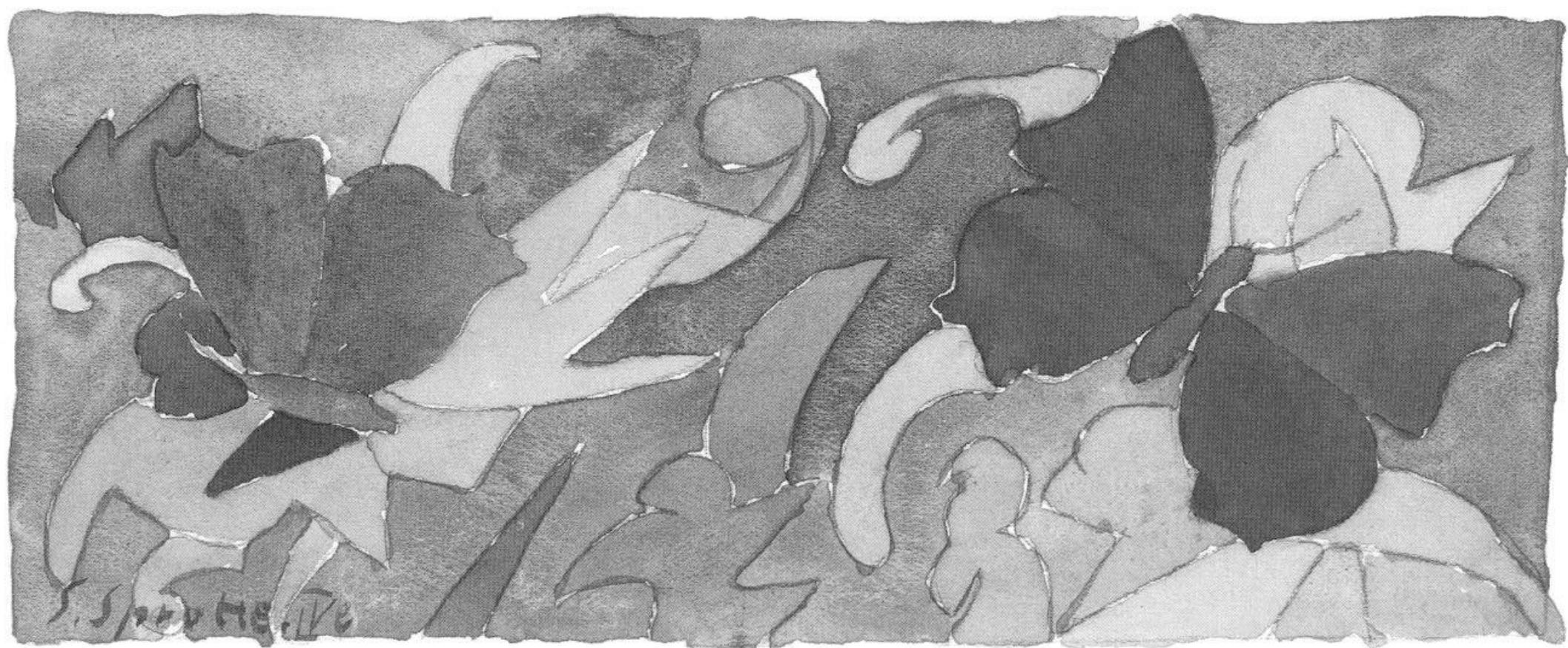
- 1 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Bonn 1960, S. 162 ff. Übrigens erwähnt Gehlen auf S. 212 neben Mathieu, Michaux, Miro, Soulages, Tobey, Bissier, Baumeister und anderen auch Sprotte als einen der Künstler, die im Anschluß an Paul Klee das »Kryptogramm, das schriftähnliche Zeichen« pflegen.
- 2 Ich verweise vor allem auf die von Siegward Sprotte im Eigenverlag veröffentlichte Schriftenreihe »Ateliergespräche«, Heft 1: *Vom Bilden und Bildermachen*; Heft 2: *Sehen und Hören*; Heft 3: *Lernen ohne Belehrung*; Heft 4: *Appell der Kunst. An den Menschen von heute*; Heft 5: *I go bananas ...*; Heft 6: *Von der Kunst des gesichtigen Anrufens und Gewahrwerdens. Ferner Selbstäußerungen in folgenden Büchern und Katalogen: H.L.C. Jaffé/Herbert Meier: Siegward Sprotte und sein bildnerisches Werk, Wien-München 1973 (Schroll); Herbert Meier: Siegward Sprotte malt in Nordfriesland, Hamburg 1984 (Christians); Siegward Sprotte: Farbige Kalligraphie, München 1988 (Hirmer); Katalog »Siegward Sprotte. Bilder aus 60 Jahren«, Potsdam-Museum, Potsdam 1988.*
- 3 Siegward Sprotte: *Lernen ohne Belehrung*, Kampen/Sylt 1972, S. 10.
- 4 Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908.

- 5 Fritz Burger: *Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, 2. Aufl. München 1918, Bd. 1, S. 9.
- 6 Fee Girod: *Malerei, Meditation und Lebensphilosophie*, in: Coburger Tageblatt, 22. 10. 1985.
- 7 Siegward Sprotte im Gespräch mit dem Verfasser am 19. 9. 1992.
- 8 Johannes Itten, zit. bei Nicola Borger-Keweloh: *Zur Bedeutung von Methode und Intuition im Werk von Johannes Itten*, in: Katalog »Johannes Itten«, Landesmuseum Münster 1980, S. 27
- 9 G. Tolzien: *Karl Hagemeister*, in: Kindlers Malerei Lexikon (dtv), Bd. 5, München 1976, S. 265.
- 10 a.a.O., S. 265 f.
- 11 Sprotte: *I go bananas*, a.a.O., S. 14.
- 12 Sprotte: *Das neue Paradigma: Auge in Auge*, in: Katalog Sprotte, Potsdam 1988, a.a.O., S. 19.
- 13 siehe hierzu die beiden Buchklassiker zu Fragen der Maltechnik: Max Doerner: *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 1. Aufl. Stuttgart 1921, und: Kurt Wehlte, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, 1. Aufl. Ravensburg 1967.
- 14 vgl. dazu Siegward Sprotte: *Meditationen im Sand oder Wie ich nach Sylt kam und blieb*, in: *Nordfriesisches Jahrbuch* 1972, S. 172–183.
- 15 zit. bei Sprotte: *Das neue Paradigma*, a.a.O., S. 19.
- 16 vgl. Hermann Hesse: *Die Einheit hinter den Gegensätzen. Religionen und Mythen*, Frankfurt 1986.
- 17 Sprotte: *Das neue Paradigma*, a.a.O., S. 20.
- 18 Sprotte: *Meditationen im Sand*, a.a.O., S. 178.
- 19 Ernst Grosse: *Die ostasiatische Tuschnmalerei*, Berlin 1922, S. 8.
- 20 a.a.O.
- 21 Johannes Itten: *Ostasiatische Tuschnmalerei (1942)*, zit. bei Willy Rotzler (Hrsg.): *Johannes Itten. Werke und Schriften*, 2. Aufl. Zürich 1978, S. 246.
- 22 vgl. Fritjof Capra: *Das neue Denken*, München 1992, S. 26 ff.; ferner ders.: *Wendezeit*, München 1991.
- 23 Hesse, a.a.O., S. 88.
- 24 Sprotte: *I go bananas ...*, a.a.O., S. 16.
- 25 Sprotte: *Das neue Paradigma*, a.a.O., S. 13.
- 26 Paul Klee: *Wege des Naturstudiums*, in: Walter Gropius (Hrsg.): *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Weimar-München 1923, S. 24.
- 27 a.a.O., S. 24 f.
- 28 Sprotte: *Das neue Paradigma*, a.a.O., S. 13.
- 29 Heinz Schönemann: *Siegward Sprotte*, in Katalog »Siegward Sprotte«, Potsdam 1988, a.a.O., S. 6.
- 30 Paul Klee: *Über die moderne Kunst (1924)*, Bern-Bümpliz 1945, S. 47.



Zyklus Kreuzesformen in der Natur 11.4.1983  
im Gespräch mit Heinz Wolfgang Kuhn  
Blaue Tusche auf holländisch Bütten, 17,5x12

Ciclo de formas de cruzes na natureza,  
11 de Abril de 1983  
A conversar com Heinz Wolfgang Kuhn  
Tinta da China azul sobre papel  
de tina da Holanda, 17,5x12



Zeichenunterricht Realgymnasium  
Potsdam 1923–1925  
2 Aquarellskizzen

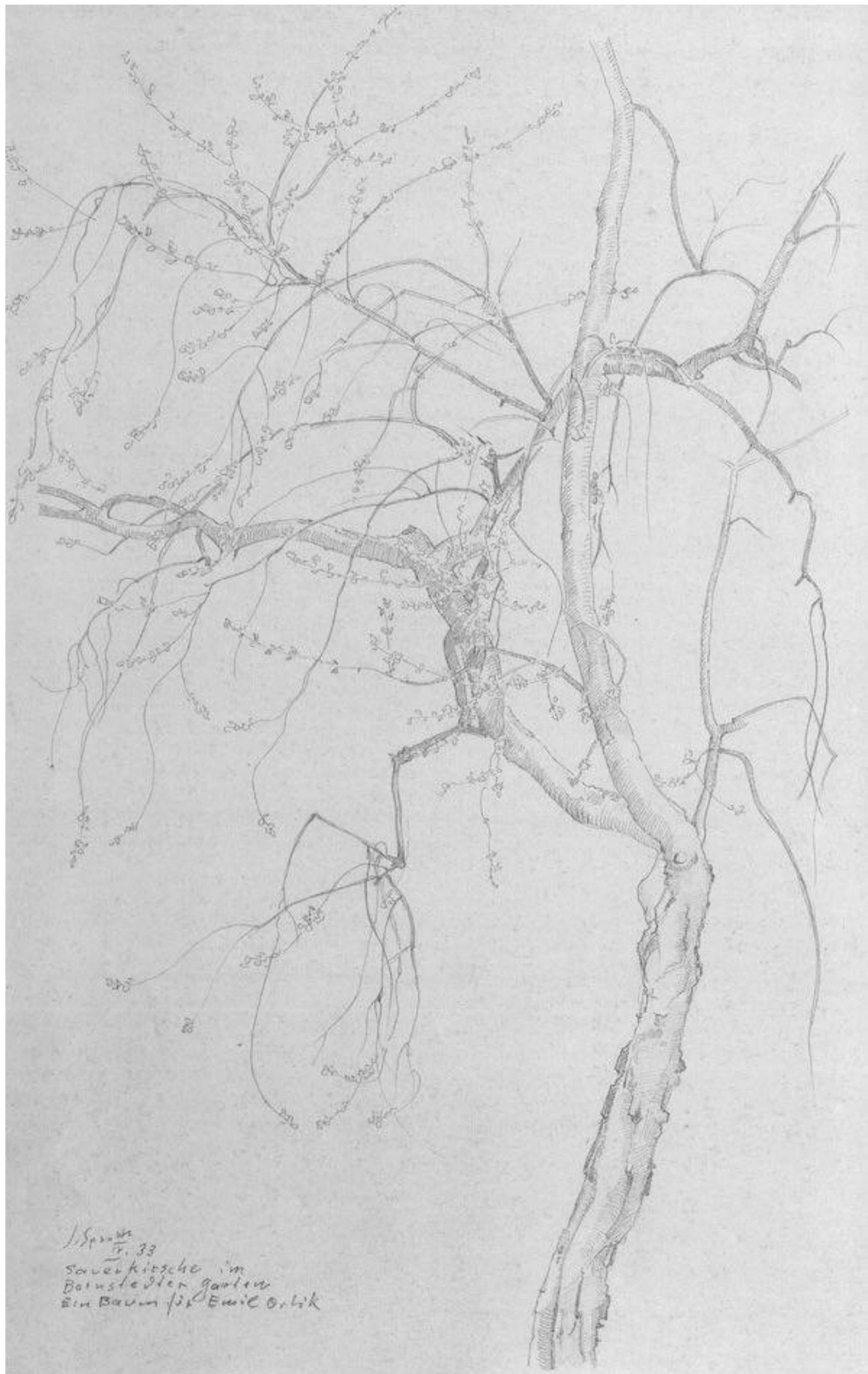
Aula de desenho no liceu, 1925  
2 esbocos de aguarela



Akazienstamm mit Efeu  
Bornstedt-Sanssouci 1930  
Bleistift, 50,6 x 38,5

Tronco de acácia com hera  
Lápis, 50,6 x 38,5





Kreidefelsen Stubbenkammer  
24.–29.5.1933  
Bleistift auf Weimarer Bütten, 54 × 70

Rocha de giz, Stubbenkammer  
24 a 29 de Maio de 1933  
Lápis sobre papel de tina de Weimar, 54 x 70

Ein Baum für Emil Orlik 4/1933  
Bleistift auf Bütten, 27x17,2

Uma árvore para Emil Orlik 4/1933  
Lápis sobre papel de tina, 27×17,2

Herbert Meier, Zürich

### ALLES IST FARBE. ALLES FLIESST

Zwei Parataxen. Ich bin versucht, unter ihnen die neuen Bilder Siegward Sprottes zu sehen. Am Ende können sie thematische Sätze zu seiner Malerei im ganzen sein. Was sich indessen sentenzenhaft liest, ist komplexer gemeint. Sprottes Kunst folgt buchstäblich dem Augenblick, und das Augenblickshafte gibt sich den Anschein, einfach zu sein. Im Grunde aber erscheint in ihm das Hochkomplexe des Daseins wie der Natur. Das augenblicklich Wahrgenommene zeigt uns oft erst im nachhinein seine spektralen Felder und Bedeutungen.

1

In Sprottes Spätbildern enthüllt sich Früheres gesteigert, heftig und unübersehbar. Auch die Kunst kennt, wie die Natur, ihre Entelechien. Elemente und Motive, Themen deuten sich keimhaft an, brechen hervor und entfalten sich in einem sich ausdehnenden Kosmos eines Œuvre. In Sprottes Kunst sind Entelechien in diesem Sinne verfolgbar, auch wenn kaum eine Malerei wie die seine das Augenblickshafte, transistorisch Fließende und Fliehende als Akt des Lebens bezeugt.

Die Werke seiner Lehrjahre entwickeln Themen und Affinitäten, die sich später als unübersehbar eigene erweisen. Ein klassisches Beispiel ist jener »Akazienstamm mit Efeu«, den er 1930, als Siebzehnjähriger in Bornstedt-Sanssouci mit scharfem Bleistift auf lindengrünen Grund zeichnet. Das Übergenaue, ganz und gar der Natur Nachgebildete schlägt unversehens ins Zeichenhafte um. Der Baum ist im Bild Fragment seiner selbst, Bruchstück seines Stamms. Im Teil aber wird die Vorstellung des Ganzen erweckt. In der Form des Fragments ist das Ganze zu erfahren. Ein Grundprinzip der Sprotteschen Malerei wird sein: Im wenigen das viele zu sagen.

2

Fragmente ihres Stammes sind auch die neuen-Baum-Bilder. Mit Öl auf Leinwand gemalt, ist ihr Gegenstand die efeuumrankte Pappel vor Sprottes Atelierhaus in Kampen. Wie die »Akazie« der Frühzeit ist die »Pappel« der Spätzeit vom Efeu, dem Wintergrün,

überwachsen. Gegenständlich ist er nicht wahrnehmbar. Der Efeu, vielmehr die Form seines Blatts wird zum zweiten Fragment des Baums. Er wird, aufgelöst im rhythmisch tänzerischen Farbgewirk, zum blühend lebendigen Maskenkostüm des Baums. Das Bruchstück des Stamms und der ausschlagenden Zweige nimmt eine variantenreiche Transform an: es wird zur Baum-Gestalt. ARBOR VITAE, Baum des Lebens. Das Bild ist Zeichen und Zeugnis der *natura naturans*, jener wirkenden Natur, die Spinoza in seiner »Ethik« [I, 29] erläutert. Sie ist »das, was in sich ist und durch sich begriffen wird«. Spinoza sieht in der wirkenden Natur »Attribute« der Allsubstanz, »die ewiges und unendliches Wesen ausdrücken«.

3

Archetypisch erscheint der Baum auch im »Selbstbildnis mit Lebensbaum«, in der Technik des Cinquecento gemalt, aus dem Jahre 1937 und in »Mönch und Linde«, einer Miniaturmalerei auf Pergament von 1935. Im Selbstbildnis stellt sich Sprotte unter die Macht des Thujabaums. Durch dessen Geäst dringt erleuchtet der Himmel. Eine kosmische Hintergrundstrahlung, die in seiner Kunst von da an zu spüren ist. Der junge Mann legt sich, wie zum Schutz, einen Thujazweig über die Schulter. Er schützt und birgt sich so im Schatten seines Lebensbaums. Und gleichzeitig tritt er aufrecht, offenen Auges aus ihm hervor. Hier hat noch alles die Gebärde des symbolisch Allegorischen. Es ist ein Jugendbildnis, Archetypus künftiger Werke. Wo hier »Baum« und »Gestalt« noch zwei sind, werden sie in der Folge eins. Das Bild des Baumes wird zur Identität des Malers, und mit ihm des Menschen. Und der Baum wird, wie in den Baum-Bildern der jüngsten Jahre, mythisch und politisch zugleich.

4

Vorläufer der Spätbilder sind beispielsweise die Meraner Palmen (1953) und die »Palmen« aus Cuba (1957). Die Palme wird wiederum Gegenstand in späten Bildern aus Madeira. Was der Maler im Jahre 1965 in sein »Skizzenbuch Monaco« schreibt, gilt auch für seine späte Pappel auf Sylt: sie zeige »das Wachstum aus ihrer eigenen Mitte«. Was Sprotte im Süden beobachtete, entdeckt er im Norden wieder und vice versa. Der Ausdruck des Erschauten bezeichnet zugleich das bildästhetische Geschehen:



Golmer Luch 1932 als Hagemeister – und Orlík Schüler, Öl auf Leinwand, 80 × 95  
Golmer Luch 1932 como Hagemeister – e Orlík Schüler, Óleo sobre tela, 80 × 95

Die späten Baum-Bilder wachsen aus ihrer eigenen Gestalt. In ihnen erreicht die thematische Metamorphose eine quintessentielle Stufe. Der Baum wird zur naturhaften Spiegelung des Menschen selbst. Und so wird Kunst zur mythischen und politischen Meditation für den, der sich ihrem Anblick öffnet.

## 5

Der »Schattenbaum« (Öl auf Leinwand), 1989 in grau und schwarz oszillierenden Tönen gemalt, mutet wie die Radiographie der »Lebens-Bäume« (1989 bis 1991) an. Was in ihnen farbenreich, lebendig und blühend strahlt, ist hier tödlich entfärbt. Der Baum ist zum Todesschatten seiner selbst geworden. Er überlebt noch im Bild und hat in der Kunst sein ästhetisches Andenken. Das Bild hat seine thematischen Präfigurationen in jenen Aquarellen, die mit »Überlebende Kiefer« und »Lärchen – Spielendes Wachstum« betitelt sind, aus Mitte und Ende der fünfziger Jahre, als das Wort ökologisch noch kein Begriff, geschweige denn im gesellschaftlichen Bewußtsein war. Zwei spätere sodann aus Berlin-Grunewald aus den Jahren 1982 und 1985. Die Aquarelle tragen noch keine schattenhaften Züge; ihre Farben sind Taten einer naturgenährten Kunst. Der »Schattenbaum« hingegen ist ein Endbild und ein Notruf, vergleichbar jenen »Algen-Bildern«, die Sprotte in den sechziger und siebziger Jahren als Aufruf zur Rettung der Nordsee gemalt hat.

## 6

In seinen jüngsten, noch ungedruckten Schriften spricht der Maler von der Entfärbung der Welt. Nach ihm hat sie ihre Gründe in den verkehrten Dualismen oder Entzweigungen des Lebens und Denkens von heute. Entzweit sind Sprache und Erscheinung, Wort und Bild, Sagen und Sehen. Schwarz und Weiß ist die herrschende Dialektik; sie entfärbt das Eine in sich Unterschiedene und spaltet es. Für den Maler aber besteht die Welt in der Fülle chromatischer Ähnlichkeiten und Affinitäten. Für ihn gibt es das Erkennen in der Farbe, mit ihr und durch sie. Im Farbverlust in der modernen Kunst sieht Sprotte ein pathologisches Phänomen. Es entspricht in seinen Augen der ökologischen Zersetzung in der Natur. Daß er Entsprechungen wie diese sieht, entspringt seinem Wesen. Er denkt und schafft in politischen Zusammenhängen. Seine Farbphilosophie ist konkret zu verstehen. Seine Kunst ist

ästhetischer Aufruf und Widerstand. (Sprotte: »Das Schwarz-Weiß-Sehen als Ursprung des Ja-Nein-Denkens, das Schwarz-Weiß-Sehen als Ursprung der Negation.«)

## 7

Ein al fresco gemaltes Bild der mittleren Zeit trägt den bezeichnenden Titel »Randmöglichkeiten des Daseins«. Es hat die innere und äußere »Sehlandschaft« des Malers zum Thema: den Himmel, die See, den Strand. An den Rändern, wo See und Land »sich befühlen«, wie Sprotte sagt, ist der Horizont auch der weiteste und der Gesichtsraum am freiesten und offensten. Am gebirglosen Ufer, auf einer ebenen Insel wie Sylt, wo die See unmittelbar unter unsren Füßen sich ausdehnt, ist der Horizont unendlicher gespannt, weil er tiefer liegt. Hier aber im schwimmenden, vom Festen abgetrennten Dasein droht die Gefahr des Versinkens und des Überflutetwerdens. Hier wird die Kunst augenblickhaft, transitorisch schnell; sie schwimmt und schwebt, weil sie um das Bedrohende, Versinkende weiß. Hier ist das Gesetz sichtbar: ALLES FLIESST. Hier ist das Wissen lebendig: ALLES IST FARBE. Alles fließt ins Bild, um dort »Hieroglyphe«, »Pinselschrift«, »Stenogramm« zu sein und in dieser Form zu dauern. Siegward Sprotte hat zeitlebens auf Inseln gelebt und gemalt: Potsdam, Rügen, Bornholm, Sylt, Long Island, Madeira. »Randmöglichkeiten des Daseins« –: der Titel ist eine Signatur seiner Existenz.

## 8

Ein Nachfahre der großen See-Aquarelle ist das See-Bild (Öl auf grauem Karton) aus dem Jahre 1992. Ähnlich wie der »Schattenbaum« reflektiert es die Zeitstimmung, der es entstammt. In ihm verdüstern sich Meer und Gestirne: die Mächte, mit denen sich Sprotte seit seinen Anfängen in immer neuen, wechselnden Stilen auseinandersetzt. Durch das Grau des Horizonts fährt wolkenhaft eine schwarze Schrift. Über der Kimme gelb leuchtend, der Einbruch eines Lichtscheins. Beherrschend dann in der Mitte die dunkel hereinbrechende Brandung. Weißaufleuchtend die Wogenschläge, ehe sie im Leeren verebben. Das übermäßig Bedrohende der See, das apokalyptisch Unaufhaltsame, hier wird es zum Menetekel. Widerstand ist nur in der Energie der Farbmaterie selbst und ihrer Leuchtkraft. Dieses Unaufhaltsame, dunkel hereinbrechende erscheint in anderen See-Bildern der jüngsten Zeit

wieder. So wird die Wolkensphäre, in der vordem leuchtende Zeichenschriften erschienen, zur drohenden Wand in Grau: Öl auf Kreidegrund 1992. Die See aber hat die Farbe des Purpurs, wie bei Homer. Und in der Tat, unter besondern Lichtverhältnissen schimmert die Kimme des Meeres weinfarben, wie der sizilianische Dichter Leonardo Sciascia es nannte – »il mare colore del vino«. Ich sah es in der Bucht von Messina, ich sah es vom roten Kliff her auf Sylt: purpurrot kann die Aura des Meeres im Süden wie im Norden sein.

In »Weiße Woge« (Öl auf Karton 1992) sind Horizonte und Ränder der Erde eins. Die weiße Gischt, das Aufschäumen der See wird zum Aufruhr schlechthin: eine »peinture révoltée« sind Sprottes späte Bilder. In der »Nachtwoge« (Öl auf Holz 1992) werden Horizont, See und Strand zu einem einzigen heranflutenden Akkord. Die Trias der Sprotteschen »Seh-Landschaft« ist nur mehr Chroma. Von einer innern Kimme her ist das Bild gemalt; es ist nach oben und nach unten »geschrieben«. Chroma als Polyphonie.

ALLES FLIESST, Dauer und Flut. ALLES IST Farbe im Jetzt: »Die farbige Gegenwart ist die unvertagte Gegenwart.«

Die leitenden Parataxen bezeichnen eines: Signum und Essenz der Malerei Siegward Sprottes.

## TUDO É COR. TUDO ESTÁ A FLUTUAR: DUAS PARATAxes

Estou tentado a ver neste contexto os novos quadros de Siegward Sprotte. Afinal podem ser frases temáticas relacionadas com a toda a sua pintura. A arte de Sprotte exprime o momento actual, parecendo tão fácil aquilo que no fundo, porém, é complexo como a existência da natureza. Aquilo que se vê momentaneamente apenas mais tarde nos mostra os seus campos e significados espetrais.

Nos quadros da última fase criativa de Sprotte revelam-se temas já anteriormente tratados pelo pintor, no entanto com mais ênfase, com mais intensidade e de maneira bem patente. Está presente e visível a globalidade da vida viva.

1

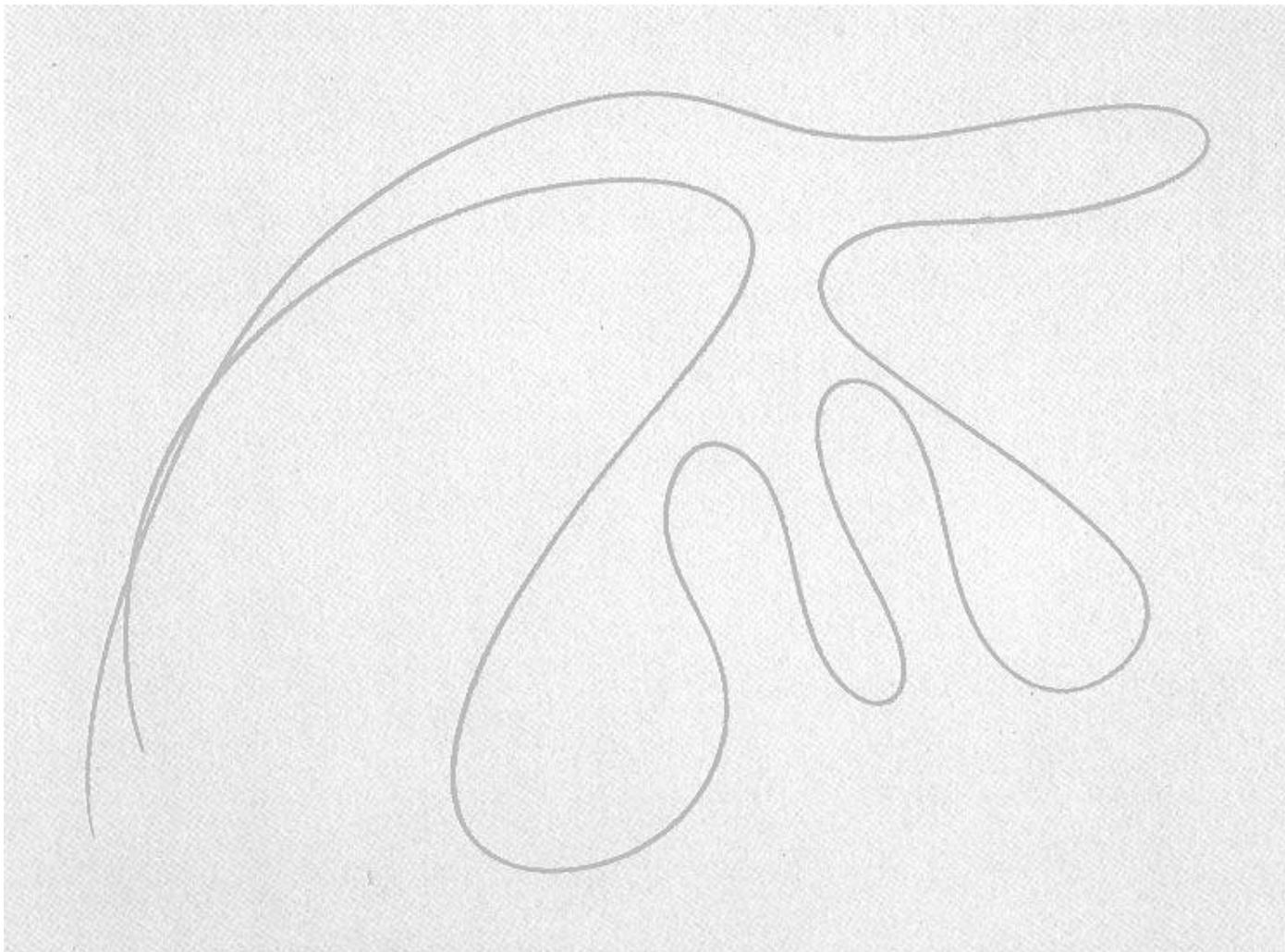
A arte conhece, como também a natureza, as suas forças dirigidas a um alvo certo.

Na arte de Sprotte é fácil segui-las – se bem que quase nenhuma pintura como a sua afirme como acto vital o momentâneo, a flutuação e o fugitivo transitórios.

Começa com estudos na própria natureza, investigando o crescimento e o desenvolvimento. As obras criadas na sua fase de aprendizagem elaboram temas e afinidades que mais tarde irão ser característicos da sua pintura. Um exemplo clássico é o «Tronco de Acácia com Hera», desenhado por ele em 1930, ano em que tinha 17 anos, em Bornstedt-Sanssouci, com um lápis bem afiado e sobre um fundo verde de tilia, parecendo ter sido gravado. A extrema exactidão com que é representada a natureza muda de repente para o simbolismo. A árvore é, neste quadro, um fragmento de si própria, uma parte do seu tronco. Mas o fragmento faz-nos imaginar o todo. Apenas na forma do fragmento é perceptível a totalidade. Um dos princípios básicos da pintura de Sprotte irá ser: exprimir muito com pouco.

2

Também os novos quadros representando árvores são fragmentos do seu tronco. O seu objecto, pintado a óleo sobre tela, é o choupo coberto pela hera que se encontra em frente do atelier de Sprotte em Kampen. Como a «Acácia» da fase inicial é o «Choupo» da fase tardia, cada um deles coberto por hera, a ver-



dura do inverno, não sendo, porém, perceptível como tal. A própria hera ou seja a forma da sua folha torna-se o segundo fragmento da árvore. Dissolvida no conjunto das cores, num movimento rítmico, torna-se uma cobertura vivaz da árvore. O fragmento do tronco e dos ramos que dele saem sofre uma transformação: torna-se ele próprio uma árvore.

ABOR VITAE, árvore da vida. O quadro é símbolo e prova da «natura naturans», daquela natureza em movimento como descrita por Spinoza na sua «Ética» [I, 29]. A natureza é «aquilo que reside em si próprio se não compreendido por si próprio». Spinoza vê, na natureza em movimento, «atributos» da substância global «que exprimem a existência eterna e sem fim».

### 3

A árvore aparece, como arquétipo, também no «Auto-retrato» com tuia, na técnica do cinquecento do ano de 1937 e na pintura de miniatura sobre pergaminho «Monje e Tília», de 1935. Naquele auto-retrato, Sprotte coloca-se debaixo da tuia. Através dos seu ramos vê-se a clareza do céu, uma radiação cósmica no plano de fundo que a partir desta altura se repete permanentemente. O jovem coloca um ramo da tuia no seu ombro, uma espécie de protecção. Desta maneira, protege-se e esconde-se na sombra da sua tuia, saindo simultaneamente dela com os olhos bem abertos e de postura direita. Neste quadro o que domina é ainda o alegórico simbólico. Trata-se duma, imagem de juventude, o arquétipo das obras futuras. A «árvore» e a «figura» ainda surgem como duas formas, aparecendo mais tarde apenas como uma. A imagem da árvore torna-se a identidade do pintor e com ele do ser humano. E a árvore – como nos quadros das árvores dos anos mais recentes – torna-se mítica e política ao mesmo tempo.

### 4

As «Palmeiras» de Cuba (1957) e as palmeiras de Meran (1953), por exemplo, são precursoras dos quadros mais recentes. A palmeira também irá ser o objecto dos últimos quadros pintados na Madeira. As palavras do pintor sobre a palmeira, contidas no seu «Caderno de esboços Mónaco», de 1965, também se aplicam ao seu choupo de Sylt dos últimos tempos: ela «mostra o crescimento de dentro de si própria». Aquilo que Sprotte observou no Sul, redescobre no Norte e vice-versa. A expressão do observado também exprime aquilo que acontece em termos de

estética com as suas pinturas: nos quadros mais recentes as imagens das árvores crescem da sua própria figura. Neles aquela metamorfose temática atinge um grau essencial em que a arte se torna meditação mítica e política para aquele que se abre ao seu aspecto.

### 5

A árvore da sombra (óleo sobre tela), pintada em 1989, oscilando em tons de cinzento e preto, parece a radiografia das tuias («árvores da vida») (1989 a 1991). Aquilo que nelas é pintado em muitas cores, vivas e fluorescentes, aparece aqui sem cor – como a morte. A árvore tornou-se a sombra da morte de si própria. Ainda sobrevive na imagem e tem a sua recordação estética na arte.

O quadro tem as suas préfigurações temáticas nas aguarelas intituladas de «Pinheiro Bravo Sobrevivente» e «Larícios – Crescimento num Instante», de meados e fim dos anos cinquenta quando a palavra «ecológico» ainda não era de uso frequente e ainda menos fazia parte da consciência social. Dois quadros pintados mais tarde, em 1982 e 1985, em Berlim-Grunewald. As aguarelas ainda não apresentam traços sombrios; as suas cores são expressão duma arte alimentada pela natureza. A «Árvore da Sombra», por sua vez, é um quadro final, um pedido de socorro, comparável aos «Quadros de Algas», pintados por Sprotte nos anos sessenta e setenta como apelo à salvação do Mar do Norte.

### 6

Nos seus ensaios mais recentes, ainda não impressos, o pintor fala da descolorização do mundo. Segundo ele, as suas causas são os dualismos ou dicotomias errados da vida e do pensamento actuais. Há um dualismo entre a linguagem e o fenómeno, entre palavra e imagem, entre dizer e ver. A dialéctica dominante é o preto e o branco; ela tira a cor àquilo que é diferente em si próprio, atomizando-o. Para o pintor, no entanto, o mundo consiste na grande variedade das semelhanças e afinidades cromáticas. Para ele existe o reconhecimento na cor, com ela e através dela. Na perda da cor na arte moderna Sprotte vê um fenómeno patológico. Na sua opinião, corresponde à decomposição ecológica na natureza. Ver correspondências como aquela faz parte da sua maneira de ser. Ele pensa e trabalha num contexto político-estético. A sua filosofia das cores deve ser entendida como algo

concreto. A sua arte é apelo estético e resistência ao mesmo tempo.

(A visão do preto e do branco como origem do pensamento sim-não, a visão do pretó e do branco como origem da negação – Sprotte).

7

Um quadro pintado ao ar livre da fase média chama-se «Possibilidades Marginais da Existência». O seu tema é a «Paisagem de Visão» do pintor – o céu, o mar, a praia. Nas margens, onde o mar e a terra «se tocam», como diz Sprotte, o horizonte também é o mais largo e o espaço de visão o mais livre e aberto. Numa margem sem rochas, numa ilha plana como Sylt, onde o mar se estende imediatamente debaixo dos nossos pés, o horizonte é muito mais vasto devido à sua localização mais baixa. Mas aqui, no ser flutuante, desligado do fixo, existe o perigo do afogamento e de ser inundado. Aqui a arte torna-se momentânea, em transição rápida; náde e flutua pois conhece a ameaça, o afogamento. Aqui vê-se o significado de: TUDO ESTÁ A FLUTUAR. Aqui reside o saber: TUDO É COR. Tudo flutua para dentro da pintura para lá fazer de «hieróglifo», «letra de pincel», «estenograma» e para durar nesta forma.

Durante toda a sua vida, Siegward Sprotte viveu e pintou em ilhas: Potsdam, Rügen, Bornholm, Sylt, Long Island, Madeira. «Possibilidades marginais da existência» –: este título é uma designação da sua existência.

8

Um descendente das grandes aguarelas do mar é o óleo sobre cartão cinzento, de 1992. De maneira semelhante como a árvore da sombra, reflecte: o sentimento da fase em que foi pintado. Nele escurecem o mar e as estrelas: as forças representadas por Sprotte desde sempre em estilos novos e diferentes. Através do cinzento do horizonte passa como uma nuvem uma escrita preta. Sobre o horizonte, com um brilho amarelo, a entrada dum raio solar. No centro, a dominar tudo, a rebentação escura a aproximar-se. As ondas, brancas por um instante, antes de se perder no vazio. O ameaçador do mar, o apocalíptico – aqui torna-se o símbolo do irresistível. Resistência há apenas na energia e na própria matéria da cor e a sua luminiscência.

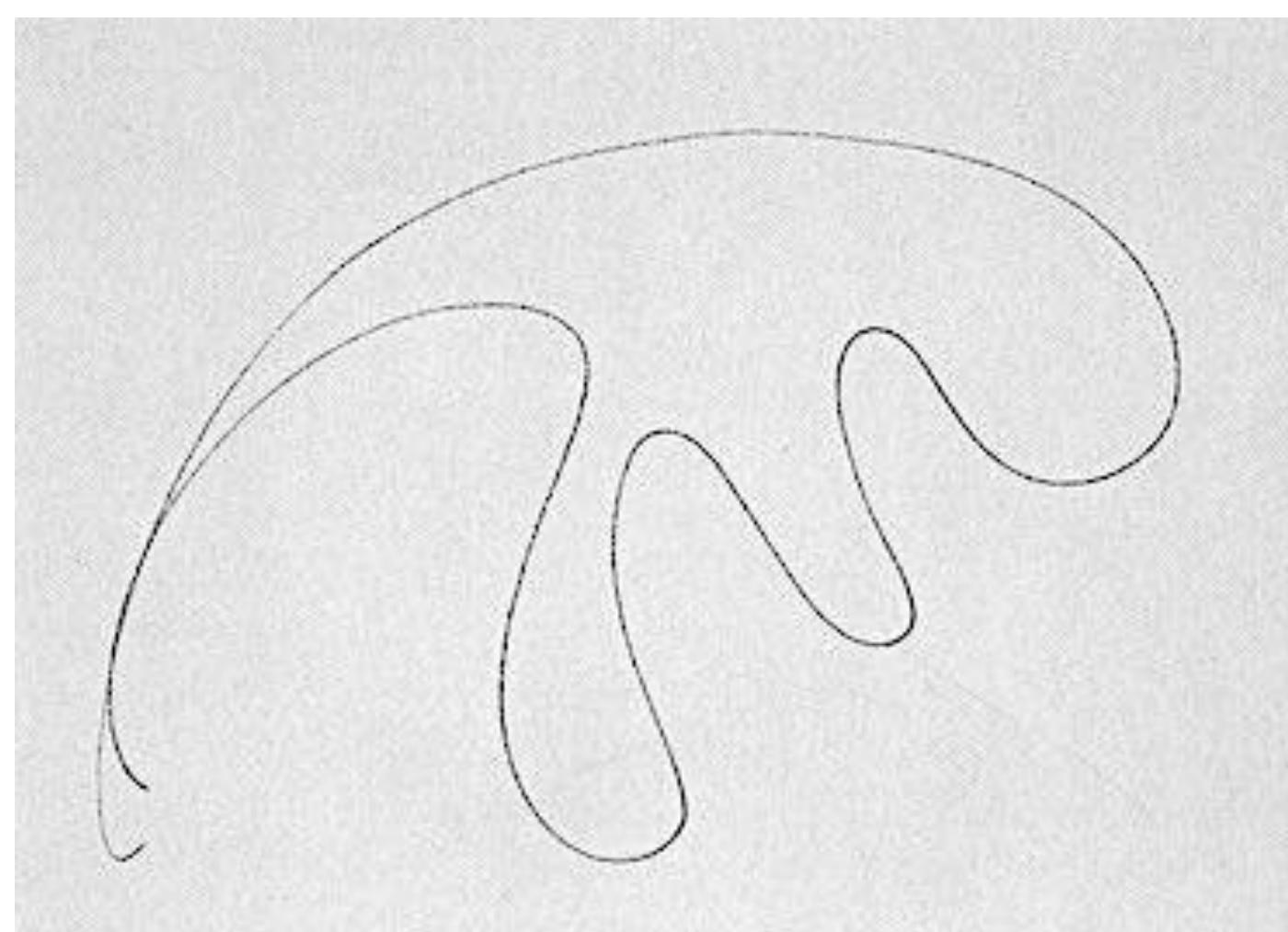
Aquele irresistível que se aproxima com aspecto escuro reapa-

rece em outros quadros do mar pintados há pouco tempo. As nuvens em que em quadros anteriores apareceram sinais de aviso brilhantes aparecem aqui como parede ameaçadora em cinzento: óleo sobre fundo de giz, 1992. Mas o mar tem a cor púrpura como em Homero. E é verdade: em condições de luz especiais o horizonte do mar tem um brilho cor-de-vinho como descrito pelo poeta siciliano Leonardo Sciascia: «il mare colore del vino.» Vi-o na baía de Messina, vi-o a partir da escarpa vermelha de Sylt: a aura do mar pode tomar a cor púrpura tanto no Sul como no Norte.

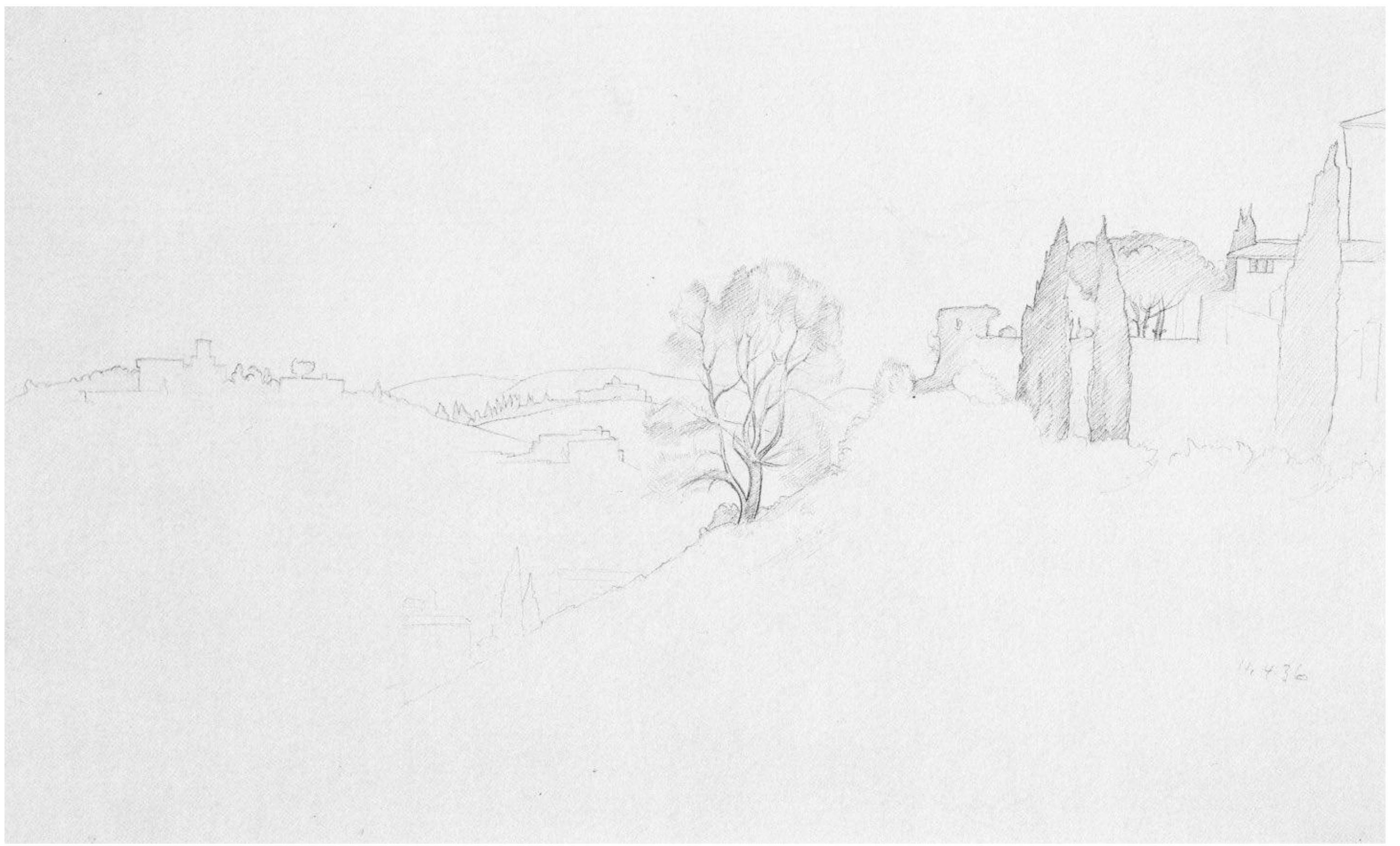
Em «Onda Branca» (óleo sobre cartão, 1992) os horizontes e as margens da terra são a mesma coisa. A espuma branca do mar transforma-se pura e simplesmente em revolta: uma «peinture revoltée» são os quadros do Sprotte dos últimos tempos. Na «Nuvem Nocturna» (óleo sobre madeira, 1992) o horizonte, o mar e a praia formam um conjunto em aproximação. A trindade da «Paisagem de Visão» de Sprotte é apenas cormática. O quadro foi pintado a partir dum horizonte interior: foi «escrito» para cima e para baixo.

Croma como polifonia. Duração e flutuação: TUDO ESTÁ A FLUTUAR. TUDO É COR. As parataxes directoras são: característico e essência da pintura de Siegward Sprotte.

Übersetzung ins Portugiesische: Bärbel Möhle, Lissabon







Toscana – Florenz 1936 I und II  
Silberstiftzeichnungen, I 11,2 × 19,5, II 12,5 × 19

Toscana – Florença 1936, I e II  
Desenhos a lápis de prata, I 11,2 × 19,5, II 12,5 × 19





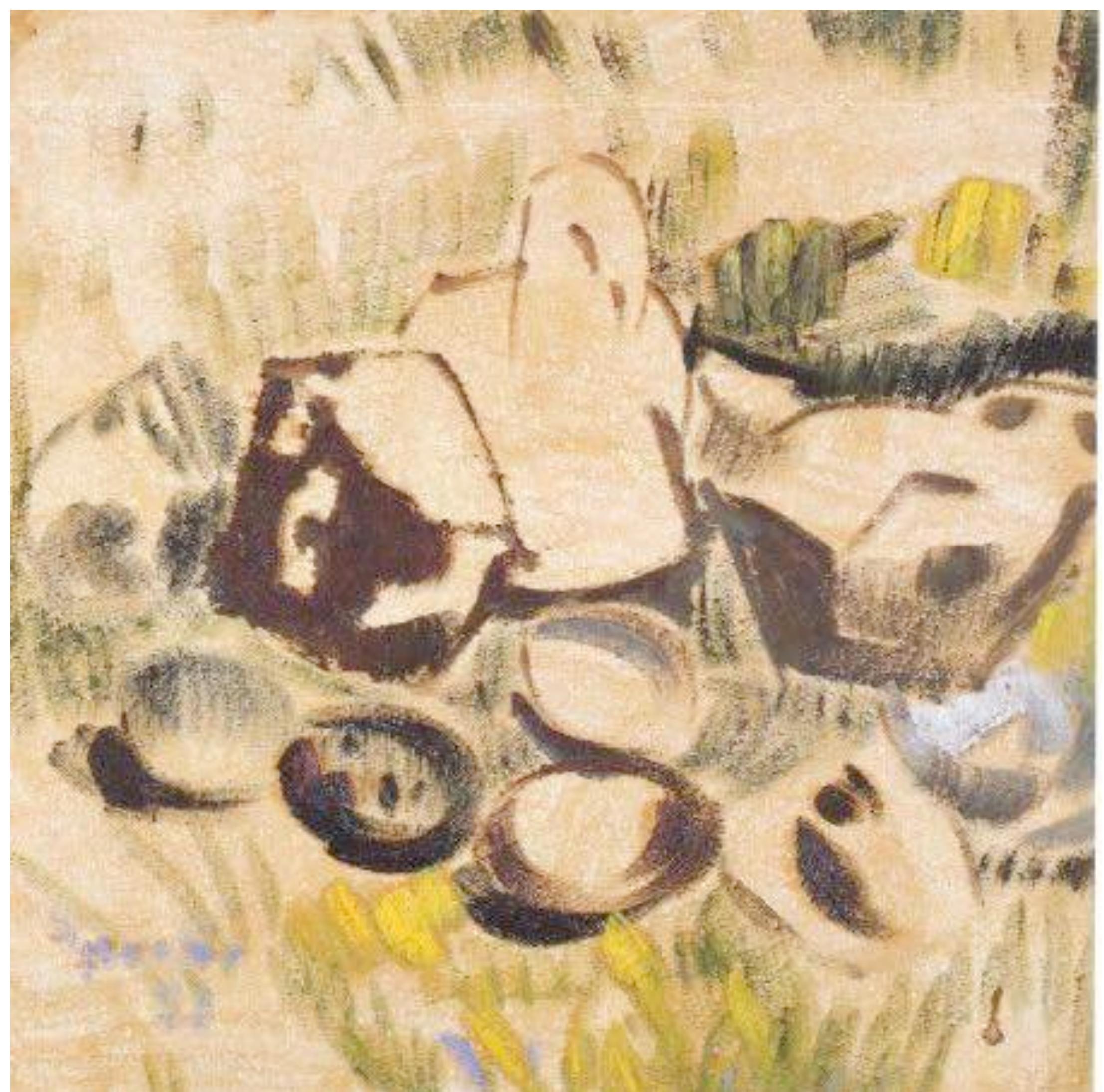
Erste Ölwege Laase/Pommern 1928  
Öl auf Leinwand, 64,5 × 84,5

Primeira onda de óleo, Laase/Pomerânia, 1928  
Óleo sobre tela, 56 × 70

Teufelsbrücke Bornstedt 1928  
Öl auf Leinwand, 56 × 70

Teufelsbrücke (Ponte do diabo), Bornstedt 1928/29  
Óleo sobre tela, 56 × 70





Steine Studienreise Rügen 1932  
Öl auf Leinwand, 85 × 110

Pedras, viagem de estudo, Rügen 1932  
Óleo sobre tela, 85 × 110

Steine Emmerlev Klev 1990  
Sandmalerei, 61 × 61

Pedras, Emmerlev Klev, 1990  
Pintura de areia, 61 × 61



Aus dem Potsdamer Tagebuch  
von Hermann Kasack:

«Sonnabend 6. Jan(uar) 40 /  
15° unter Null  
(6) Siegwards Selbst-Bildnis  
in meinem Zimmer: mit ständiger  
Freude sehe ich's an.  
Es ist hervorragend:  
das Bild eines Mystikers.  
Welche Plastik der Hand (durch  
geringe perspektivische Kürzung).  
Im Wintersonnen-Licht besonders  
lebendig.  
Welche Innerlichkeit,  
die zur Schau tritt...»

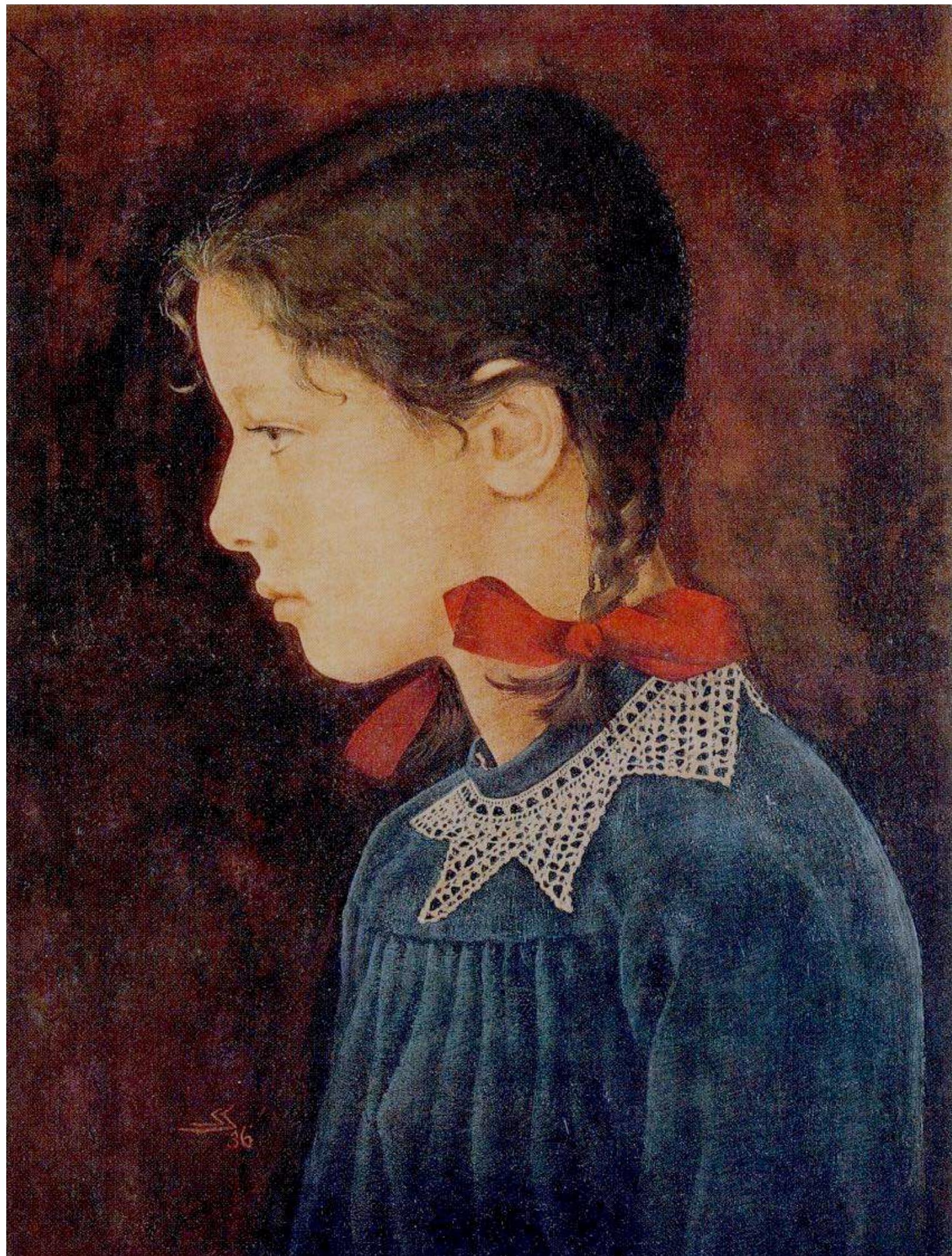
Selbstbildnis mit Lebensbaum  
Potsdam 1937  
Tempera-Öl auf Holz, 69 x 53

Auto-retrato com tuaia  
Potsdam 1937  
Óleo de têmpera  
sobre madeira, 69 x 53



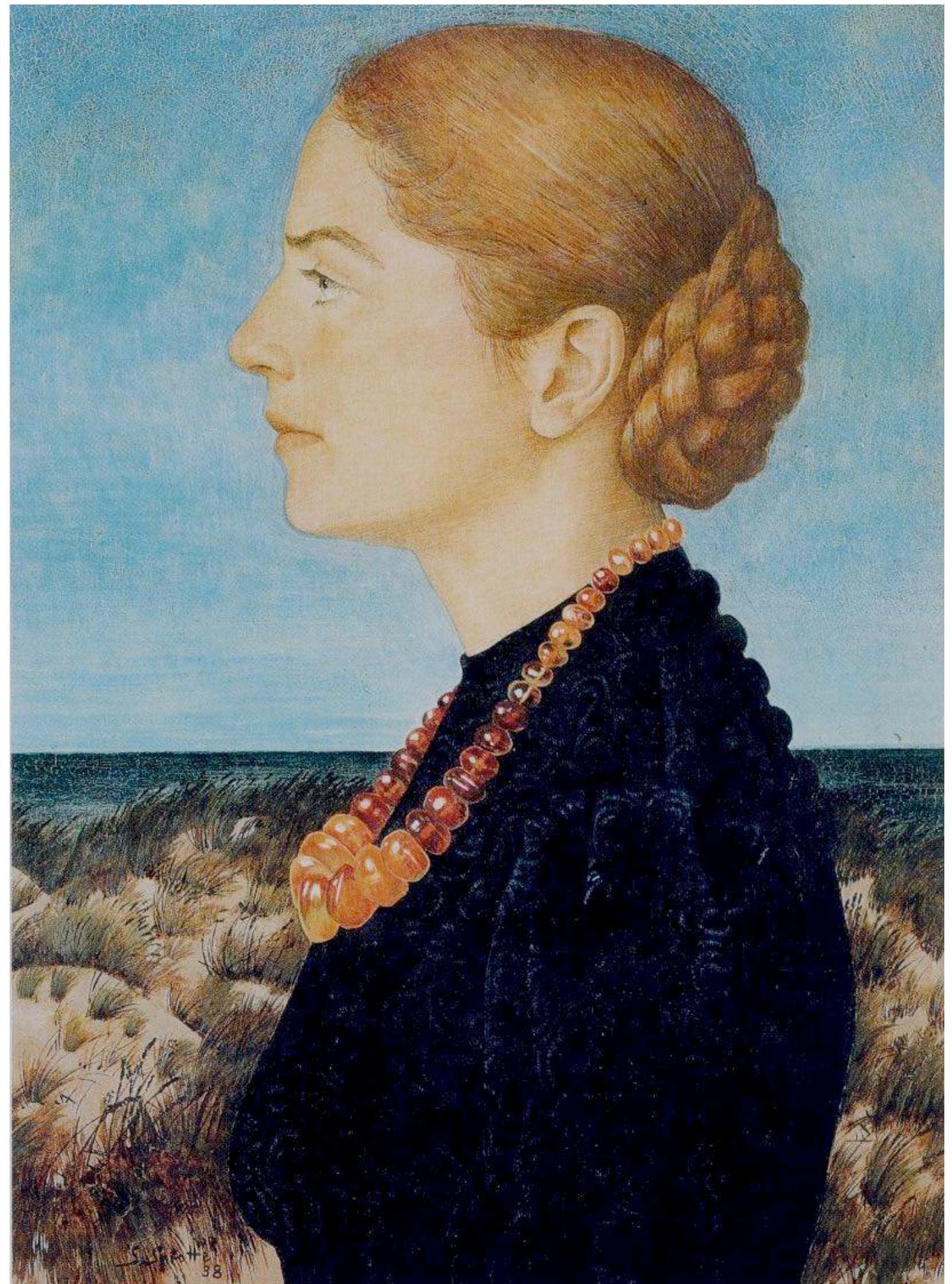
Mönch und Linde  
Akademie-Studium Berlin 1935  
Aquarell auf Pergament, 49 x 34,6

Monge e tilia  
estudo de academia, Berlin, 1935  
Aquarela sobre pergaminho, 49 x 34,6



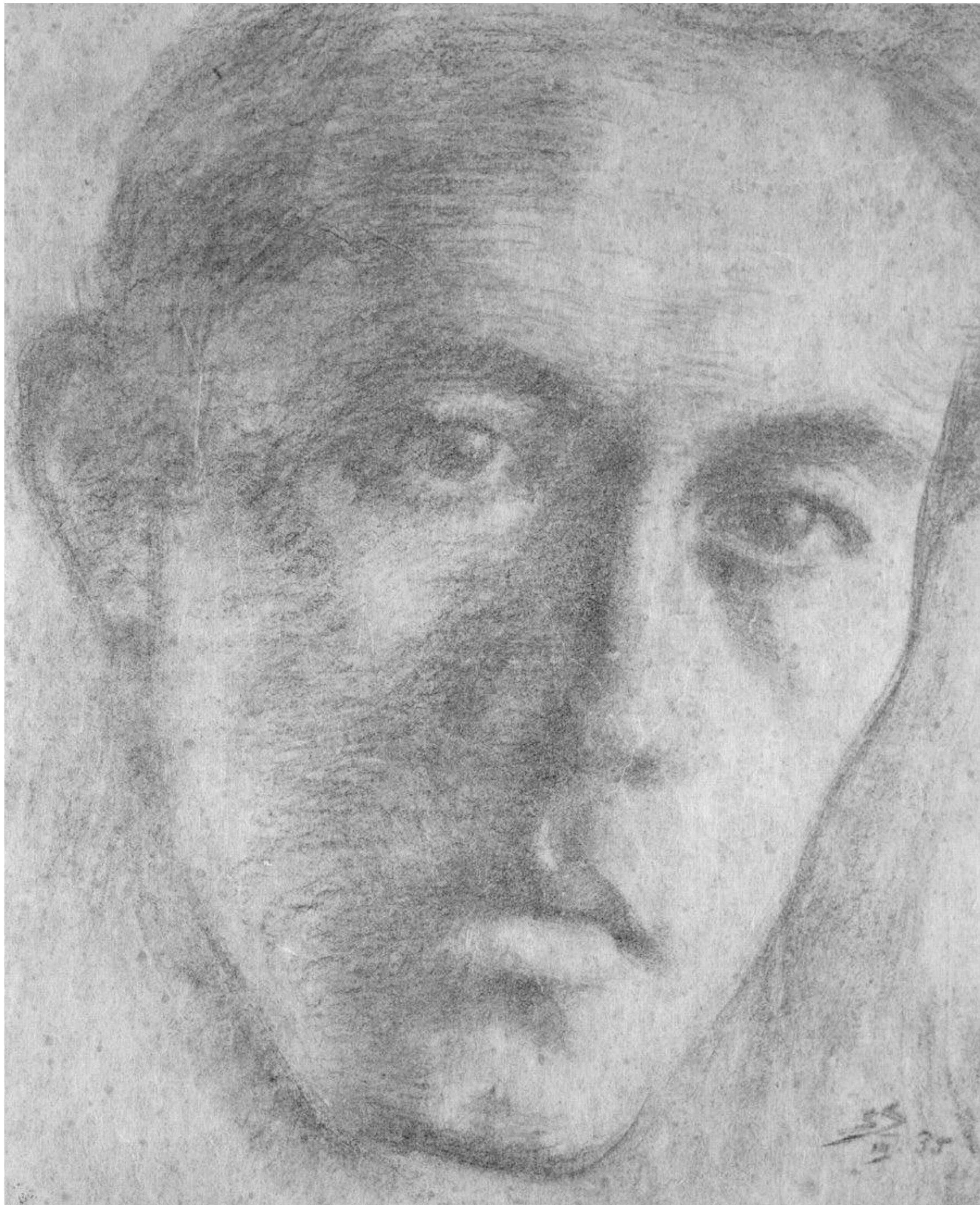
Bildnis der Schwester Florenz und Bornstedt 1936  
Hermann Kasack: »das horchende Auge«  
Tempera-Öl auf Holz, 49 × 36

Retrato da irmã, Florença e Bornstedt 1936  
Hermann Kasack: «O olho a escutar»  
Óleo de têmpera sobre madeira, 49 × 36



Bildnis Frau mit Bernsteinkette 1938  
Tempera-Öl auf Holz, 55 × 40,5

Retrato de mulher com colar de âmbar, 1938  
Óleo de têmpera sobre madeira, 55 × 40,5



Selbstbildnis 1935  
Kohle auf Japan, 23,7×19,5

Auto-retrato 1935  
Carvão do Japão, 23,7×19,5



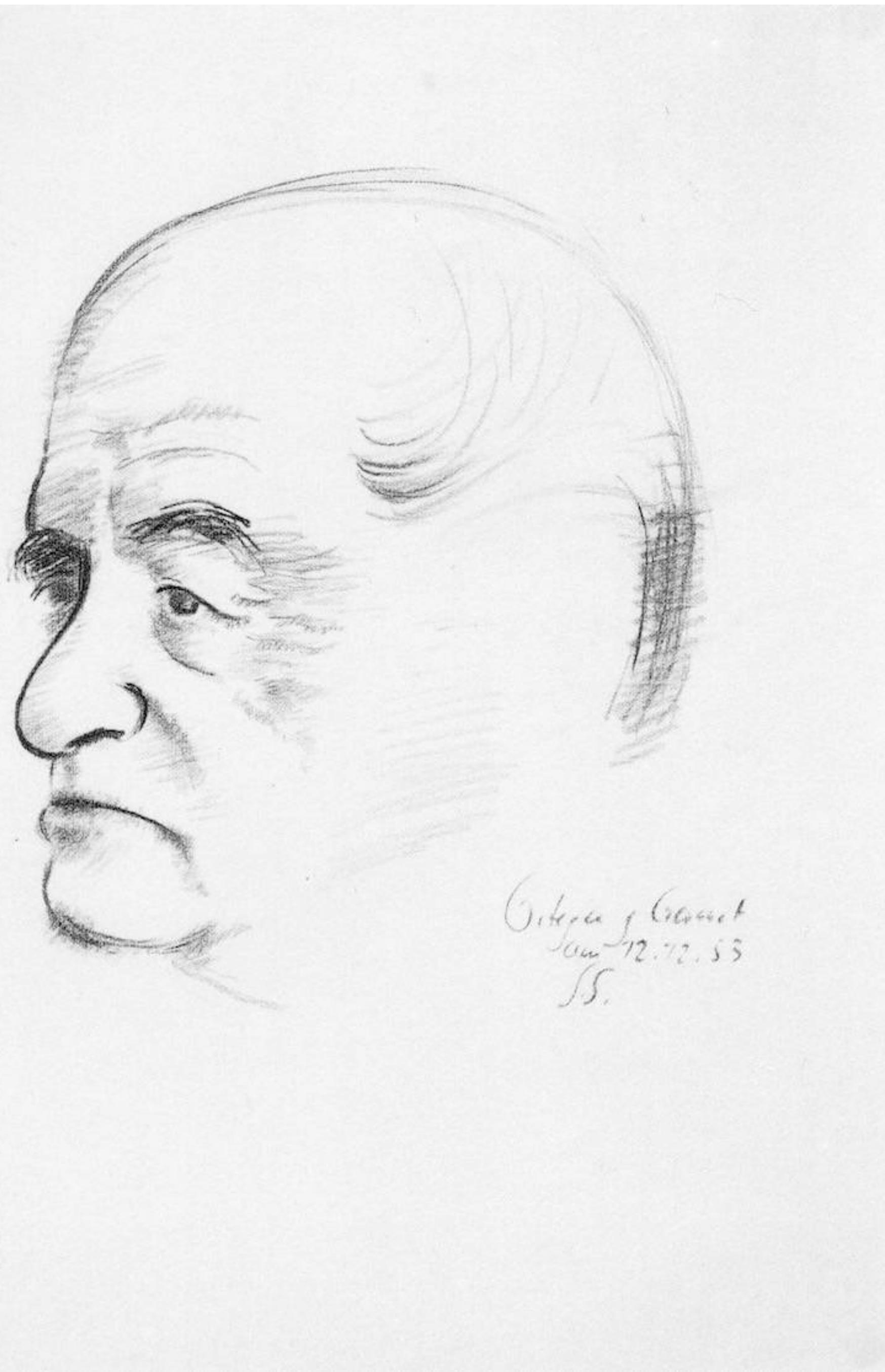
Kopf eines Ungarn 1935  
Kohle auf Ingres, 32 x 24,8

Cabeça de um Húngaro, 1935  
Carvão sobre ingres, 32 x 24,8



Anna Muthesius 1944  
Kohle auf Ingres, 39,3 x 30,8

Anna Muthesius, 1944  
Carvão sobre ingres, 39,3 x 30,8

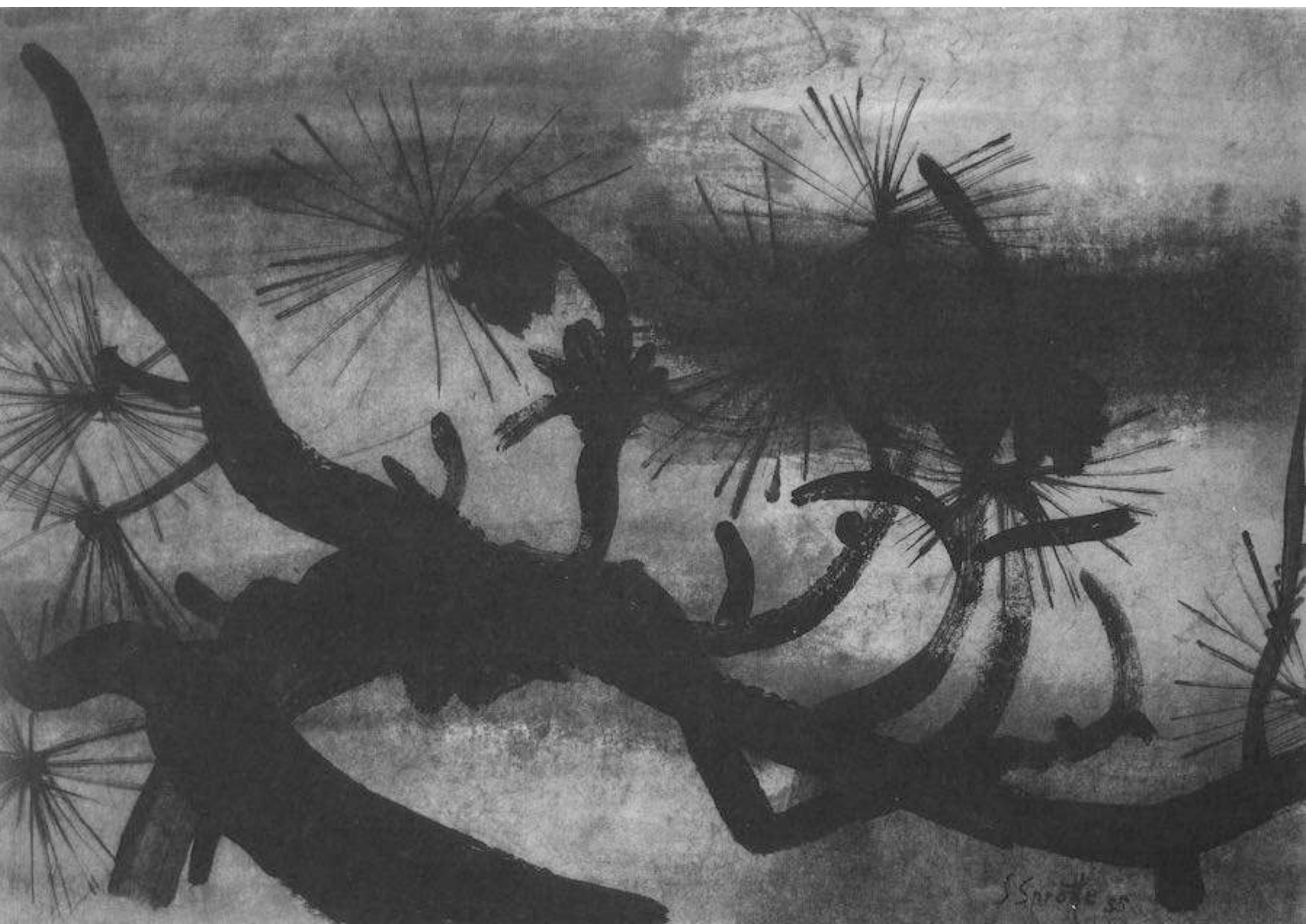


Ortega y Gasset 12.2.1953  
Kohle auf Ingres, 48,8 x 39,3

Ortega y Gasset,  
12 de Fevereiro de 1953  
Carvão sobre ingres, 63,4 x 48,8

Überlebende Kiefer 1955  
Aquarell auf Japanpergament,  
63 x 44

Pinheiro bravo sobrevivente, 1955  
Aquarela sobre pergaminho do Japão,  
63 x 44







Bildnis eines Nordfriesischen Schafes 1944  
Tempera-Öl auf Holz, 35 x 47,5

Retrato de uma ovelha da Frísia do Norte, 1944  
Óleo de têmpera sobre madeira, 35 x 47,5

Bornstedt-Sanssouci Winter 1938, Gespräche mit Oskar Loerke  
Tempera-Öl, Leinwand auf Holz, 40,5 x 50,3

Bornstedt-Sanssouci, inverno 1938, Conversas com Oskar Loerke  
Óleo de têmpera, tela sobre madeira, 40,5 x 50,3

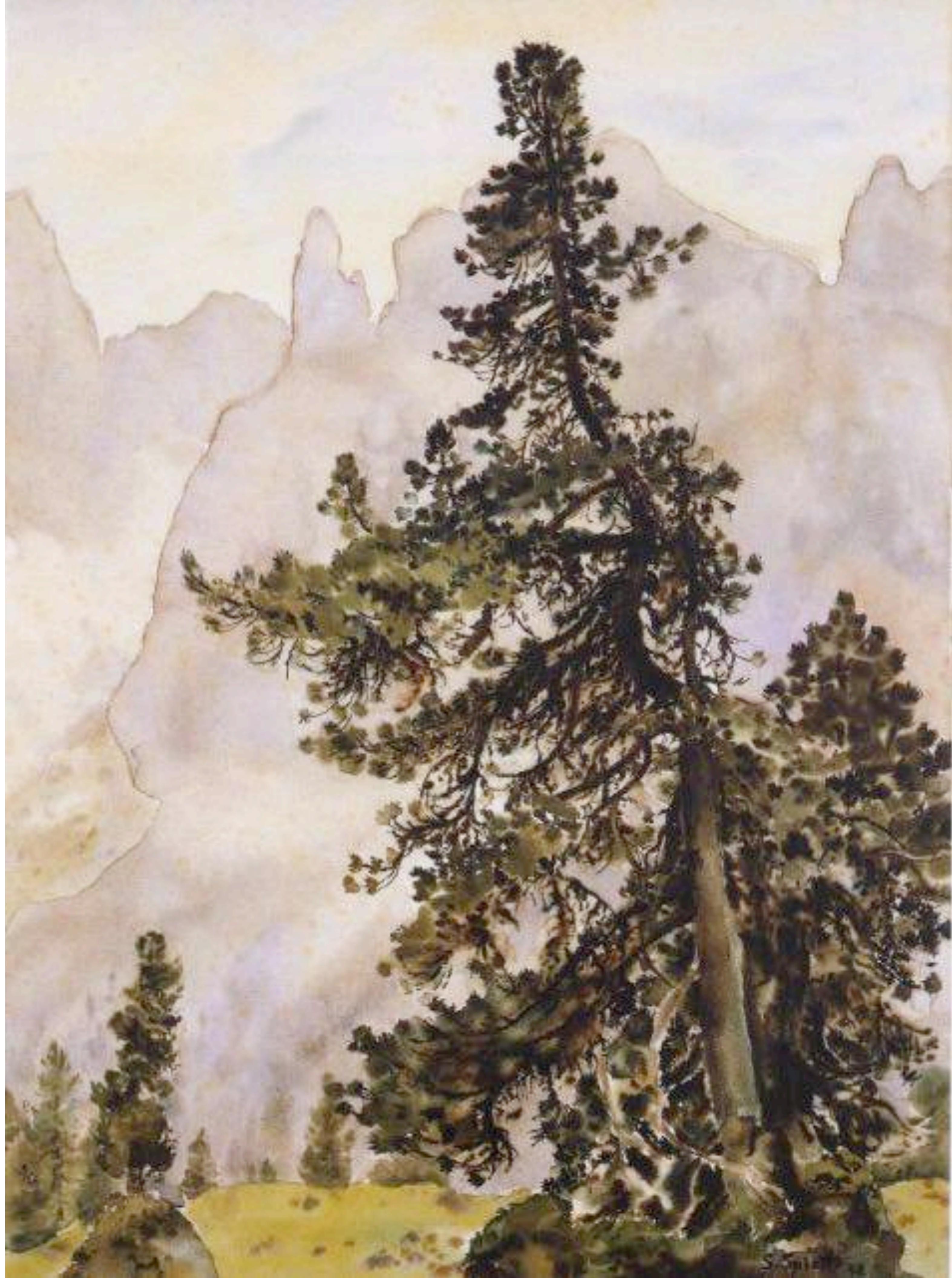


Fels mit Wolke 1936  
Studium La-o-ste  
Aquarell auf Japanpapier auf Karton, 44,6 × 15

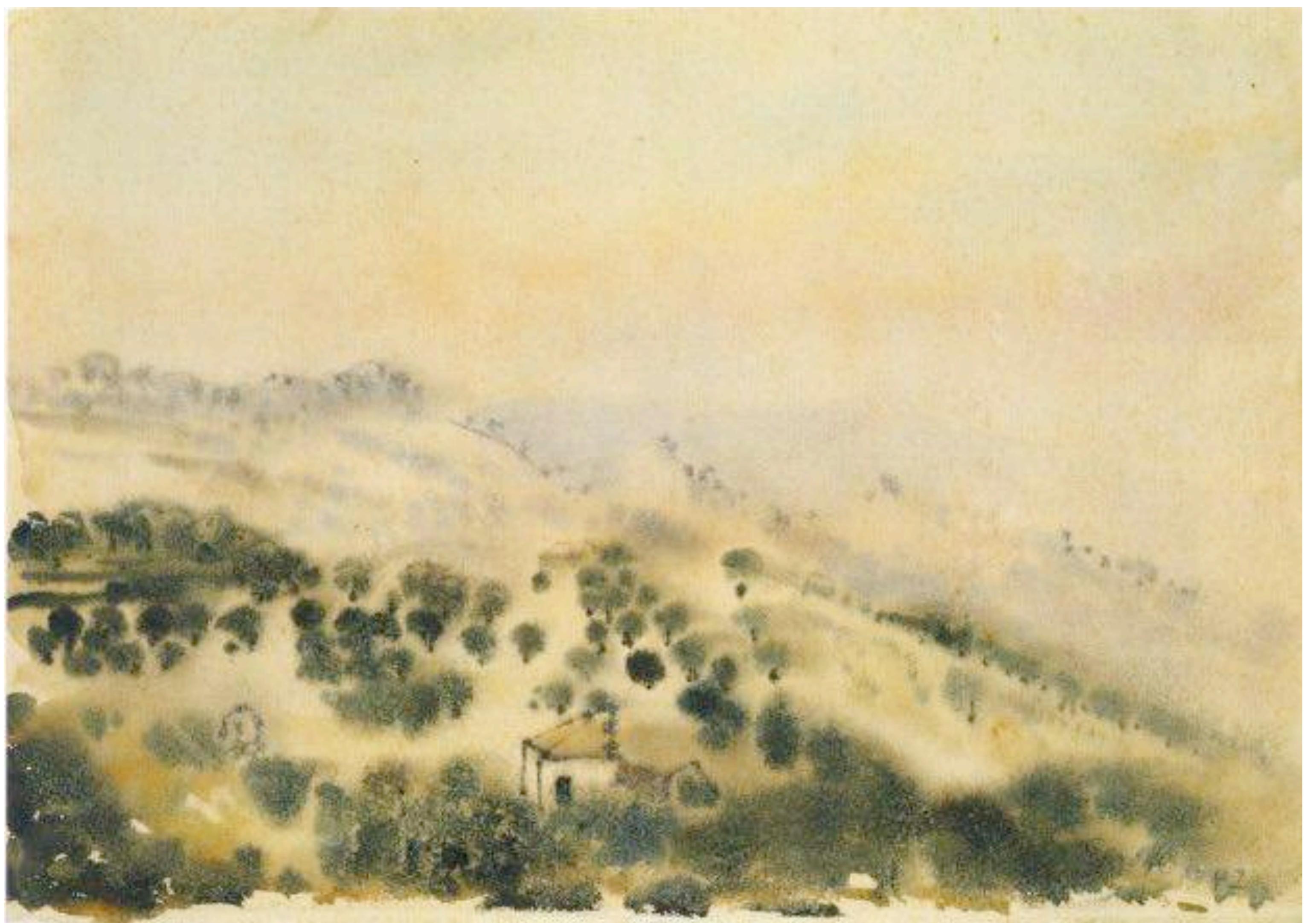
Rocha com nuvem, 1936  
Estudo de La-o-tse  
Aquarela em papel do Japão sobre cartão, 44,6 × 15

Arve 1942  
Aquarell auf Fabriano, 67,5 × 48,2

Arve 1942  
Aquarela sobre fabriano, 67,5 × 48,2

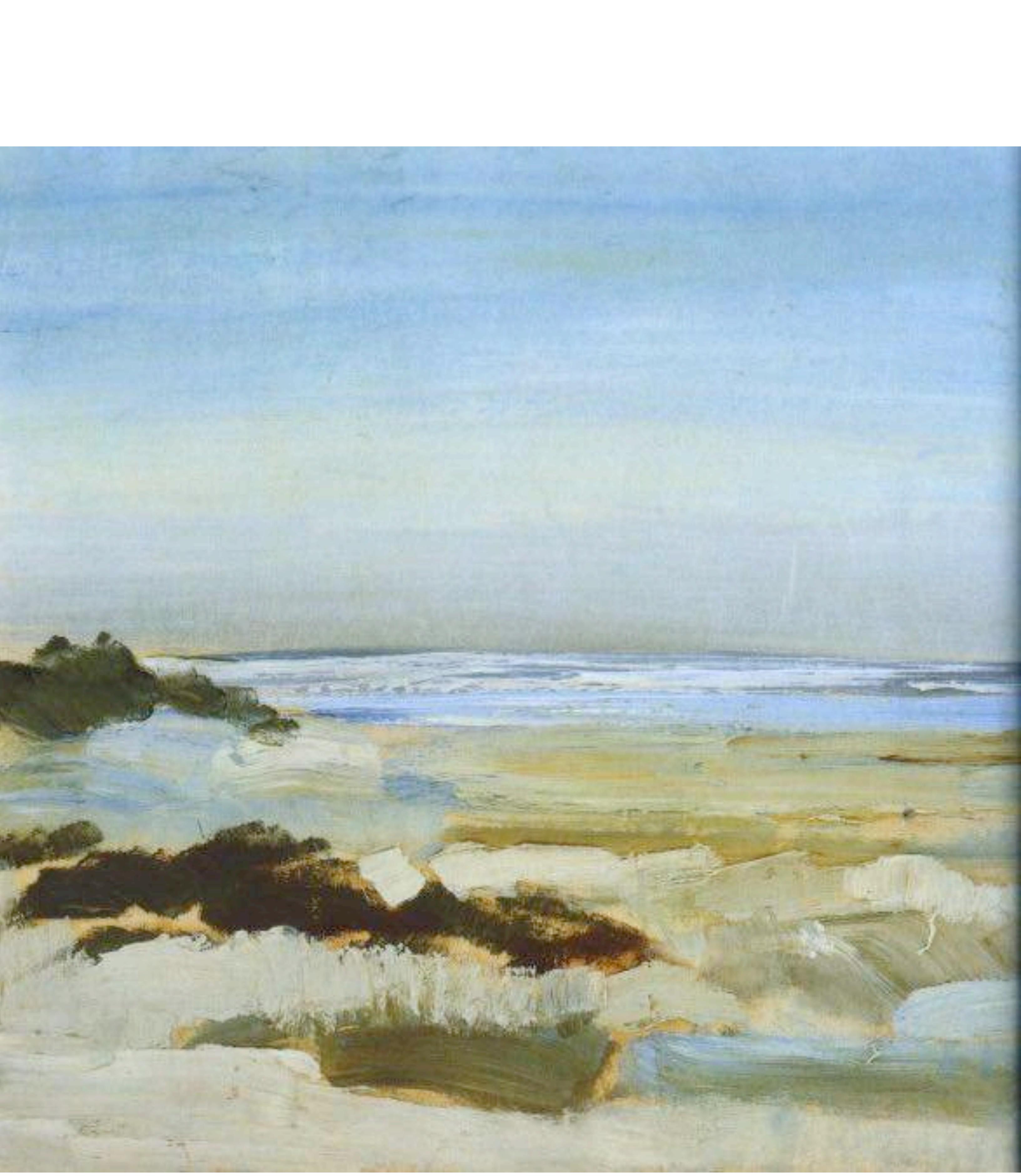


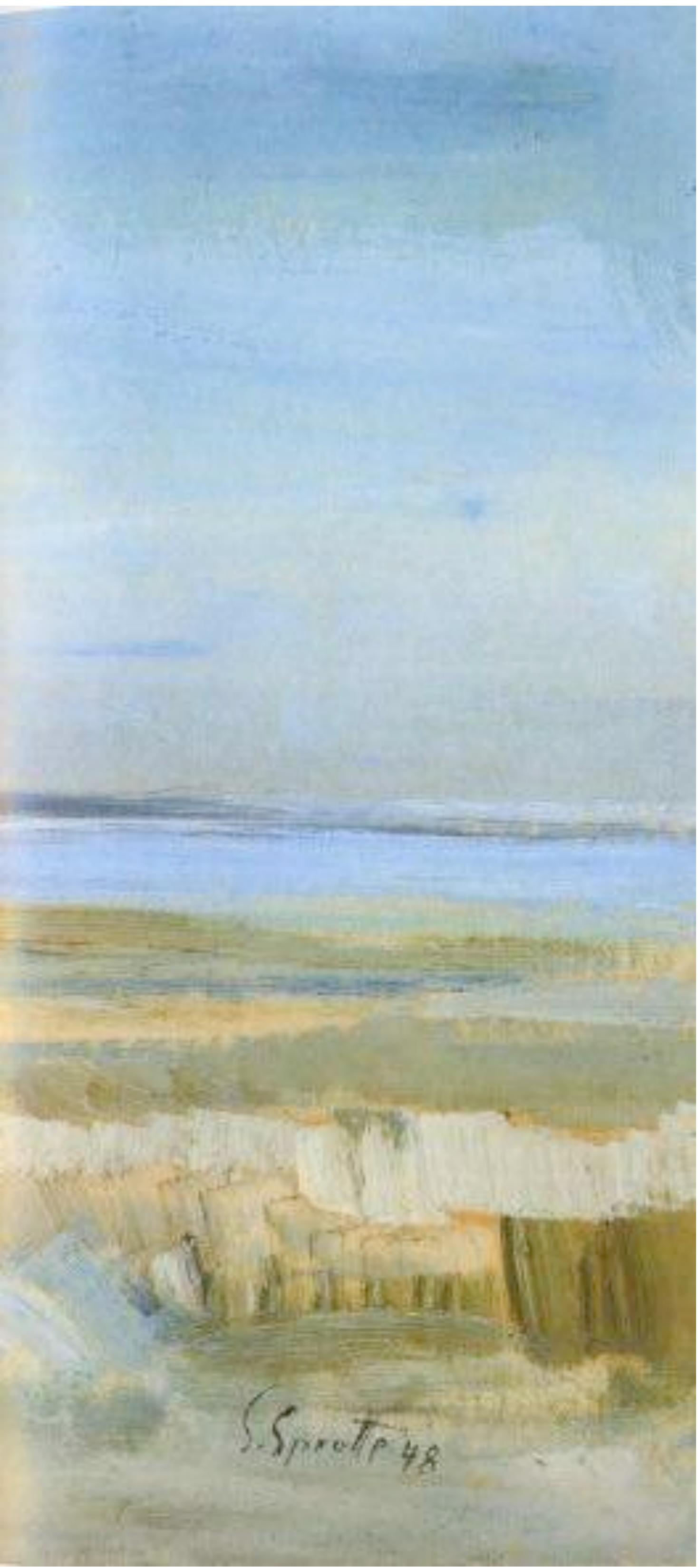




Italienische Aquarelle 1942  
Popoli I und II, Pescara I und II  
auf Fabriano, je 22,8 x 29,5

Aquarelas italianas, 1942  
Popoli I e II, Pescara I e II  
sobre fabriano, 22,8 x 29,5 cada





Randmöglichkeiten des Daseins 1948

Dialoge mit Wolfgang Schadewaldt

Öl auf Japankarton, 34,8 × 50

Possibilidades marginais da existência, 1948

Diálogos com Wolfgang Schadewaldt

Óleo sobre cartão do Japão, 34,8 × 50



Nordische Nacht 1955  
Dank an Iris  
Öl auf Leinwand, 70 x 95

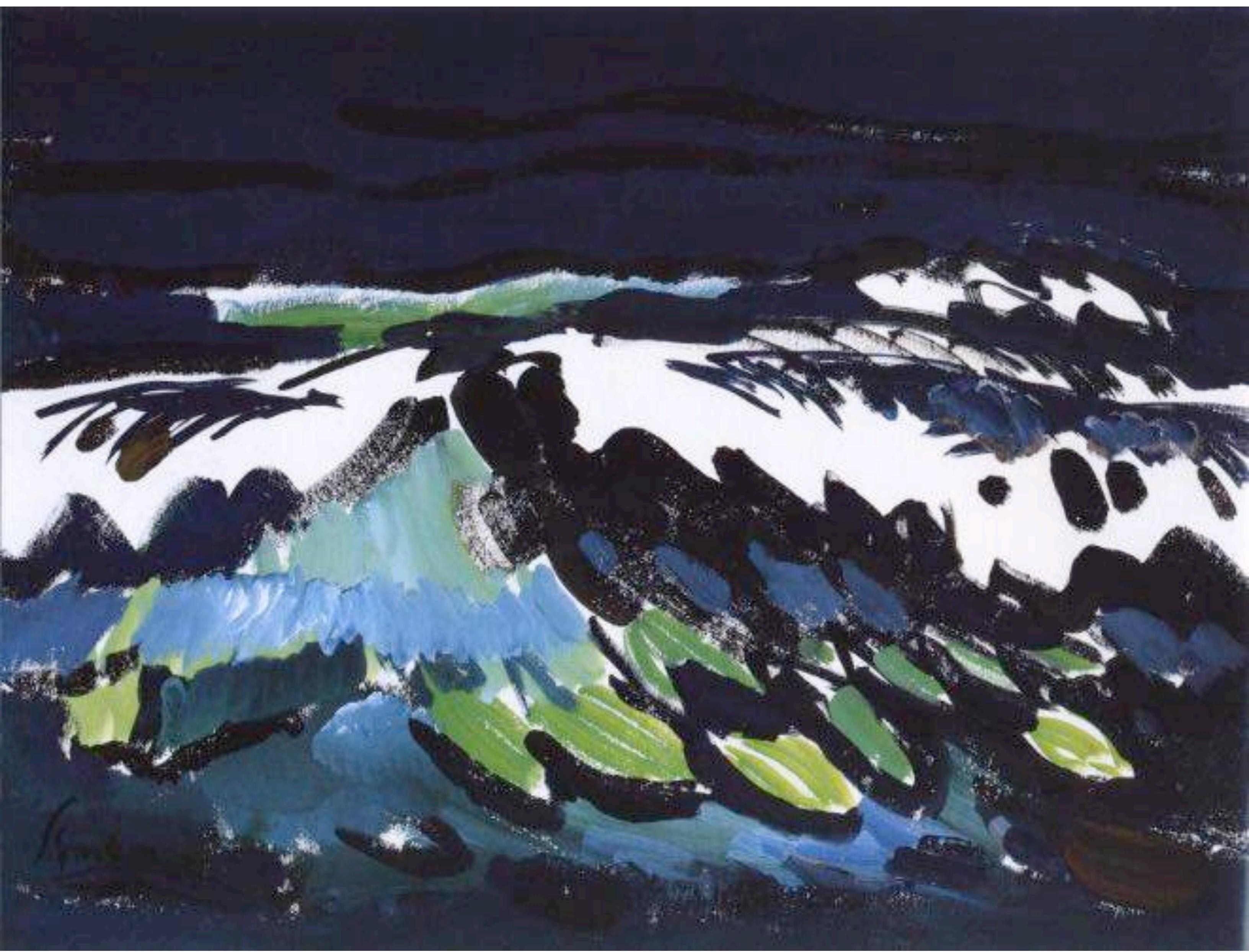
Noite nórdica, agradecimentos a Iris, 1955  
Óleo sobre tela, 70 x 95  
Reprodução da editora Bruckmann, Munique



"Das Leben des Kosmos ist das Ende der Malerei" (k. Hagemeister  
8.3.1991)

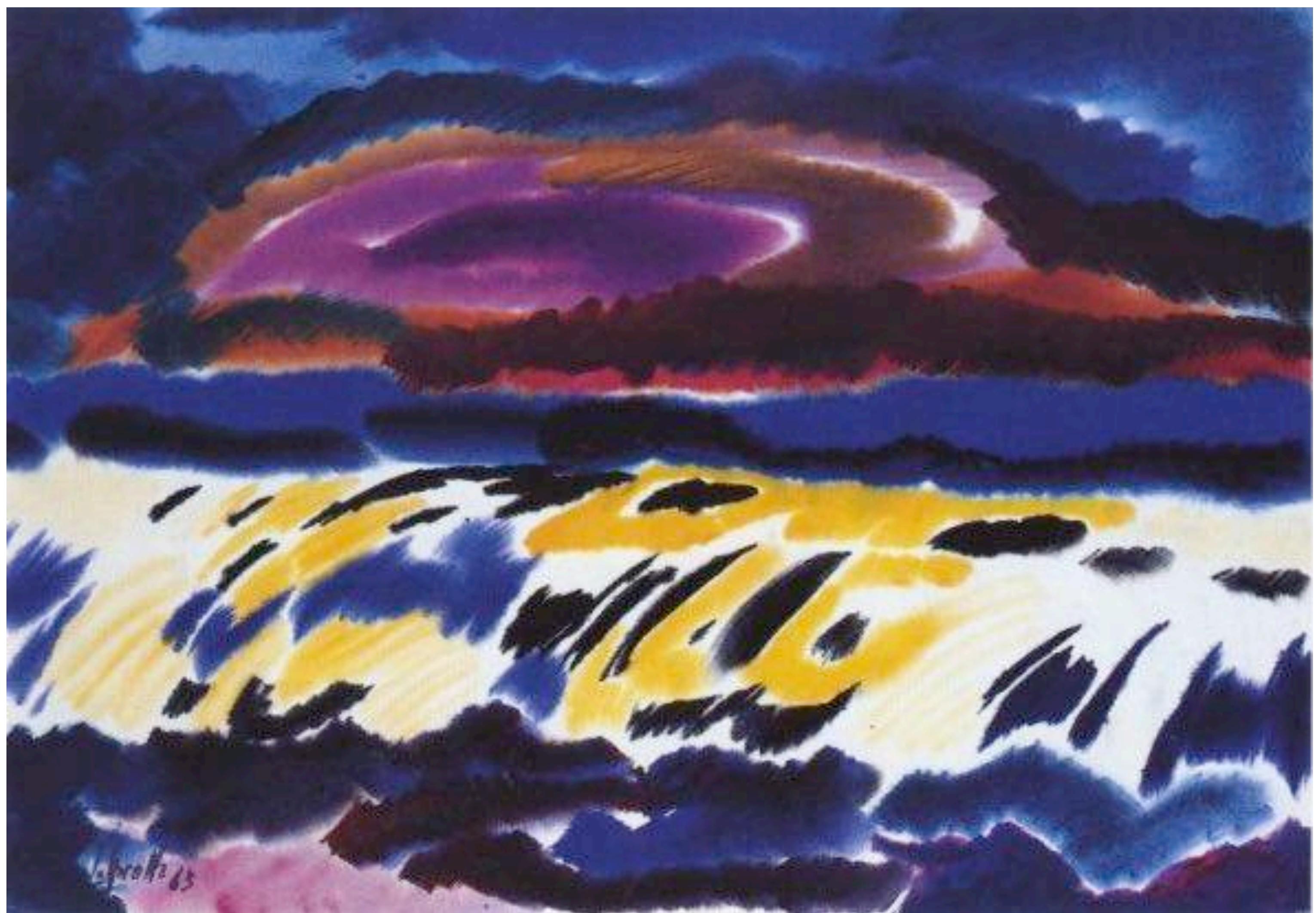
»Das Leben des Kosmos ist das Ende der Malerei« 1991  
(Karl Hagemeister)  
Gouache auf Ingres, 48,5 × 63

«A vida do cosmos é o fim da pintura», 1991  
(Karl Hagemeister)  
Gouache sobre ingres, 48,5 × 63



Griechenlandreise 1959  
Wassertempera auf Fabriano, 48 × 65

Viagem à Grécia, 1959  
Têmpera de água sobre fabriano, 48 × 65



Farbige Brandung 1963  
Wassertempera auf Fabriano, 55 × 75,4

Rebentação colorida, 1963  
Têmpera de água sobre fabriano, 55 × 75,4



Horizontalen

Horizontalen 1969  
Aquarell auf italienischem Bütten, 57 x 65

Horizontais, 1969  
Aquarela sobre papel de tina italiano, 57 x 65



Wenn aus Landschaft Schrift wird ..  
Wenn Deine Sprache landet ... Zyklus 1989  
Gouache auf Arches, 46 x 61

Quando a paisagem se torna escrita ..  
Quando a tua línguagem chega ao destino ..., ciclo, 1989  
Gouache sobre arches, 46 x 61

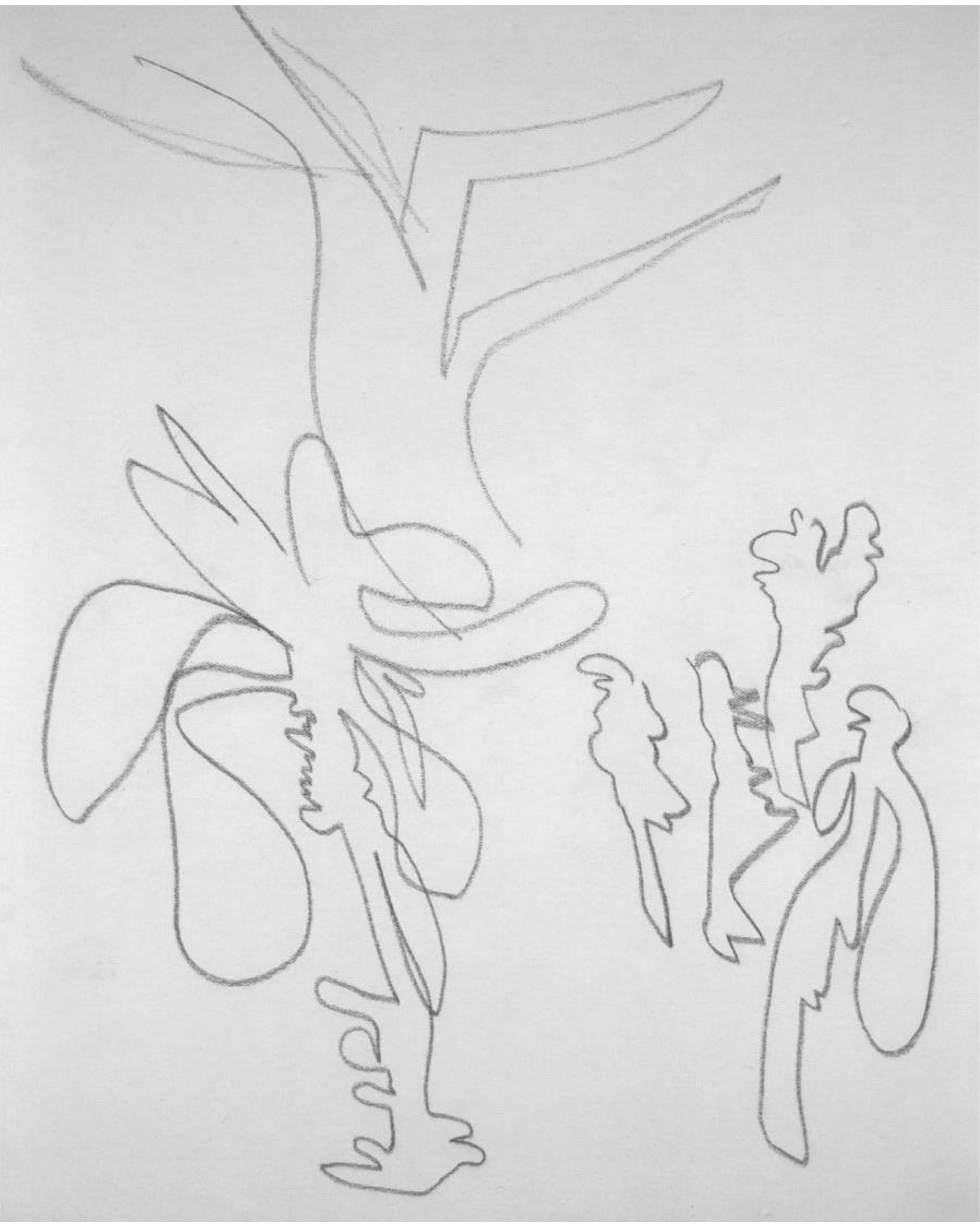


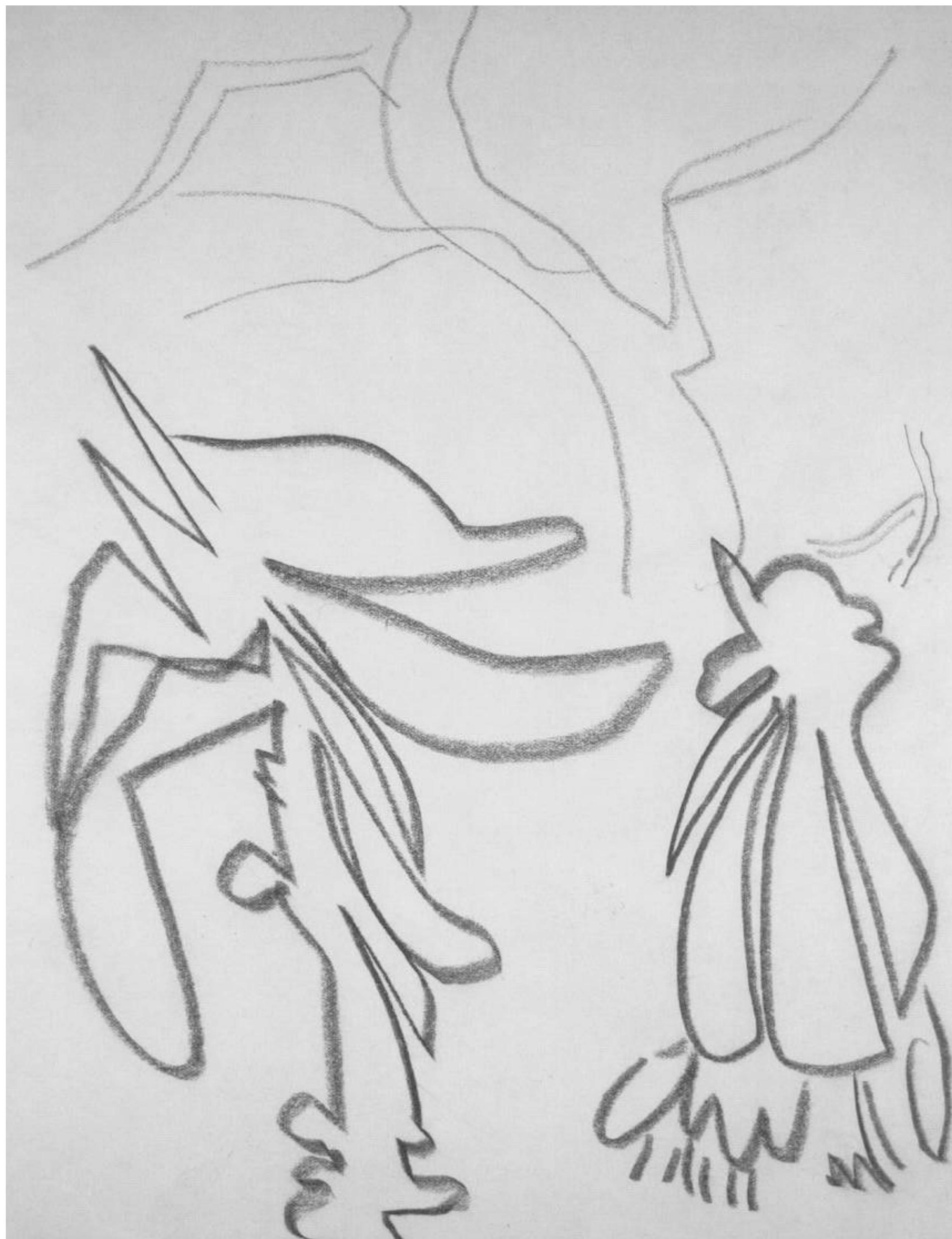


Algennotstand in Ost- und  
Nordsee 1974 I und II  
Aquarell auf Bütten, je 64,7 x 49,9

Poluição com algas  
no Mar Báltico e no Mar do Norte  
1974, I e II  
Aquarela sobre papel de tina  
64,7 x 49,9 cada

Breitling





Rosenkohlstudien  
Bornstedt 1968 I und II  
tschechische Kreide  
je 30,8 x 24,7

Estudos de couve de Bruxelas  
Bornstedt 1968, I e II  
Giz checo  
30,8 x 24,7 cada



Aquarelle auf Madeira 1984  
Palmenstamm auf Japanpapier, 46,3 x 62,5

Aquarelas da Madeira, 1984  
Tronco de palmeira sobre papel do Japão, 46,3 x 62,5



Aquarelle auf Madeira 1984  
»Alles ist Blatt«  
(Goethe in Palermo 1787)  
auf Japanpapier, 61,7 x 46,2

Aquarelas da Madeira, 1984  
«Tudo é folha»  
(Goethe em Palermo, 1787)  
sobre papel do Japão, 61,7 x 46,2

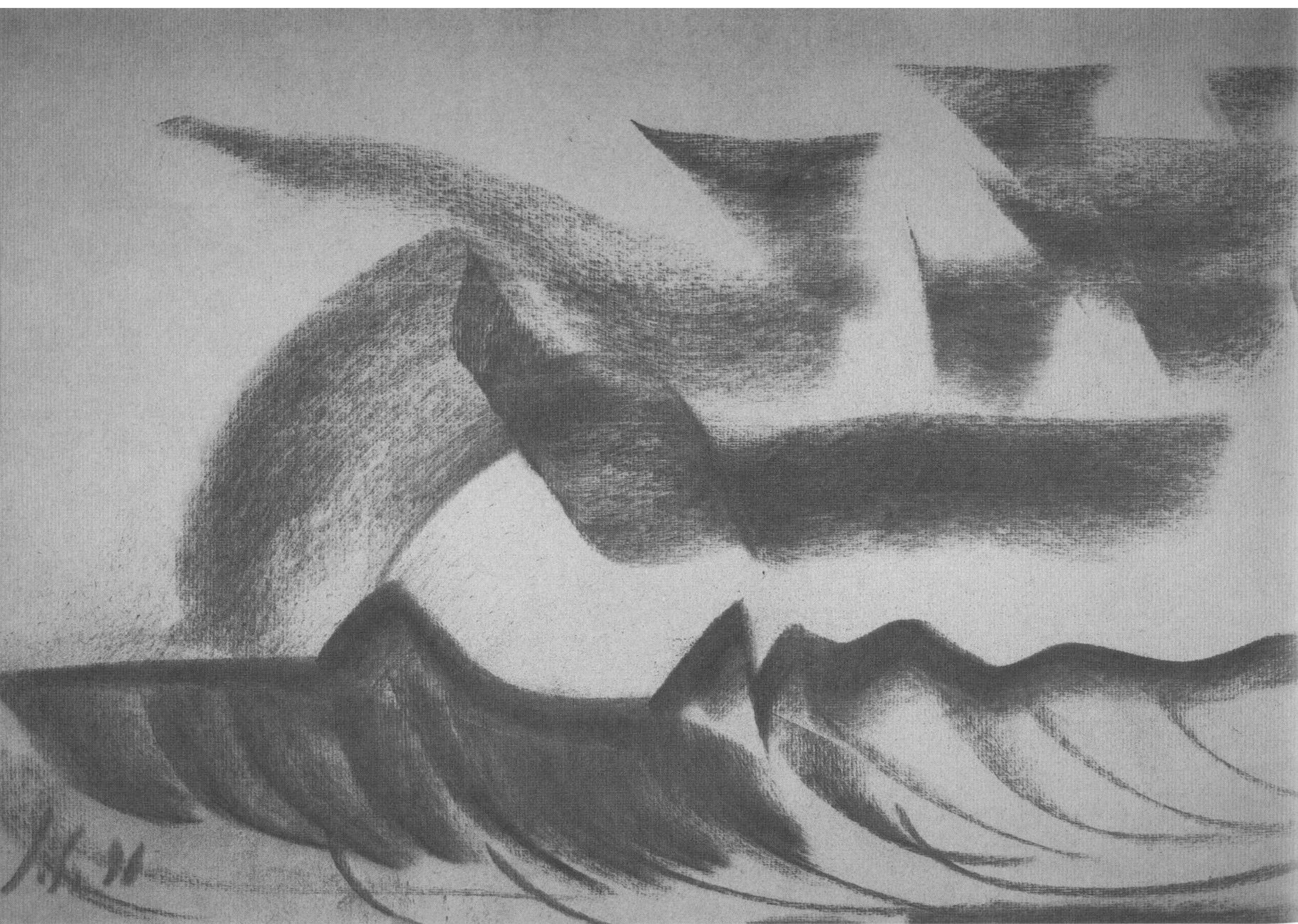
Alles geistliche zehrt vom  
Gegenwärtigen. Das geistliche  
Denken zehrt vom gegenwärtigen  
Erkennen. Das Wissen zehrt vom  
Erkennen.  
Wer Wissen anwendet, sucht die  
Realisierung in einer Zukunft.  
Wer entdeckt, realisiert in  
Prozesse des Erkennens.  
Wissenschaft zehrt vom der  
funkt des Erkennens.  
Die Kunst muss darauf Acht geben,  
dass sie nicht ausgezehrt wird und trotz  
aufgezehrt wird, weil sonst in der  
Schöpfung keine Schöpfung mehr  
Wahr findet.

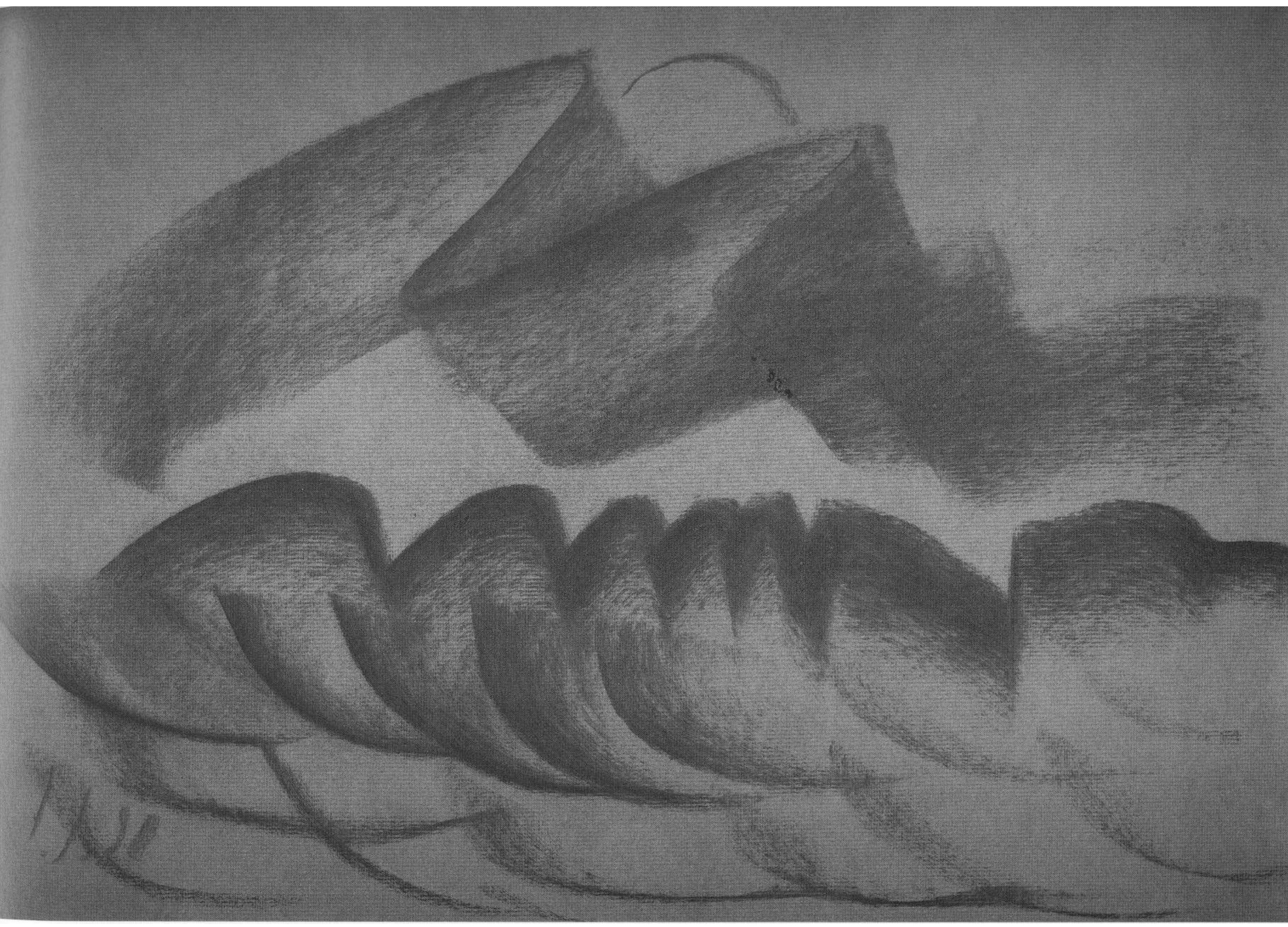


Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert I 1983  
auf italienisch Bütten, 50,8×72,8

Homenagem à aguarela no século XX I, 1983  
sobre papel de tina italiano, 50,8×72,8

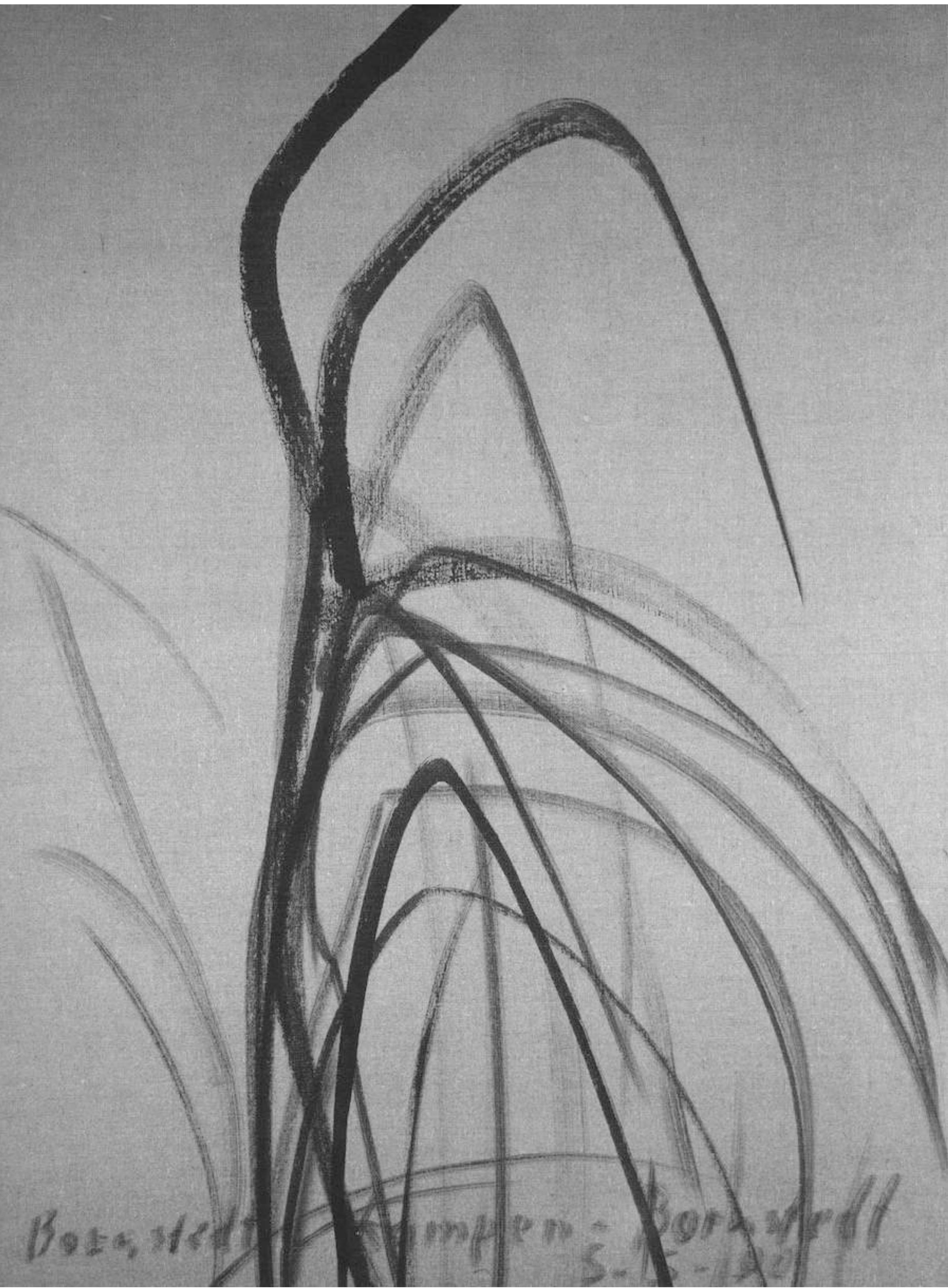






Kohlezeichnungen auf farbigem Ingres 27.6.1990  
2 Blätter je  $30,5 \times 45$   
nicht Chaos – Urformung und Gestaltung

Desenhos a carvão sobre ingres colorido, 27 de Junho de 1990  
2 folhas de  $30,5 \times 45$  cada  
não caos – forma originária e elaboração



Kampen – Bornstedt 1990  
Tusche auf Leinwand  
125 × 100

Kampen – Bornstedt 1990  
Tinta da China sobre tela  
125 × 100

Kalligraphie 1990  
Tusche auf gesprankeltem Grund  
auf Hartfaser, 132 x 85

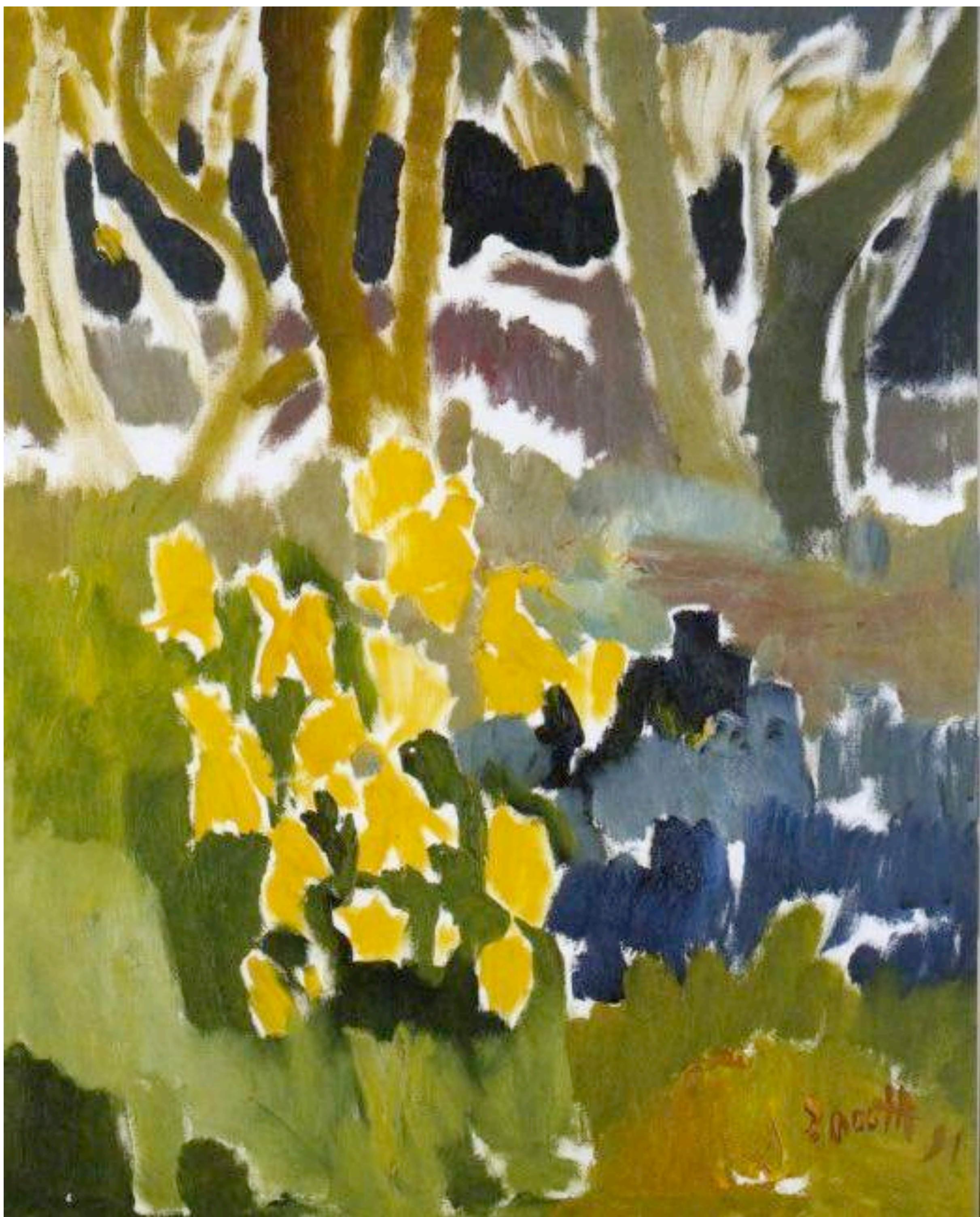
Caligrafia, 1990  
Tinta da China em fundo mosqueado  
sobre placa de madeira prensada, 132 x 35





Pappel mit Efeu I 1989  
Öl auf Leinwand, 125 × 100

Choupo com hera I, 1989  
Óleo sobre tela, 125 × 100



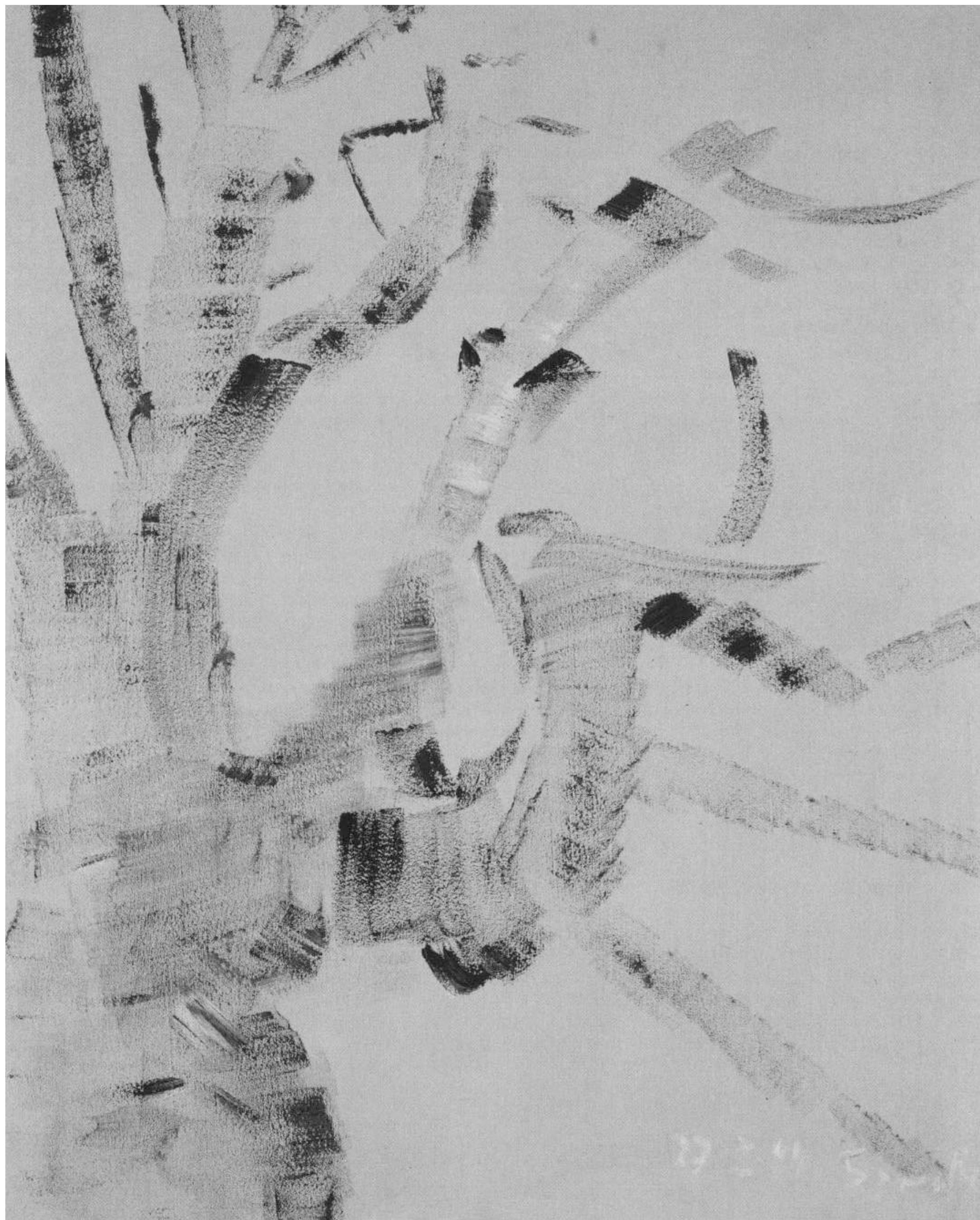
Zyklus  
Barthold Heinrich Brockes  
1991 I und II  
Öl auf Hartfaser  
II 100 × 80

Ciclo  
Barthold Heinrich Brockes,  
1991, I e II  
Óleo sobre placa de  
madeira prensada  
II 100 × 80



Pappel mit Efeu II 1989  
Wachstum  
aus der eigenen Mitte  
Öl auf Leinwand, 125 × 100

Choupo com hera II, 1989  
Crescimento de dentro  
de si próprio  
Óleo sobre tela, 125 × 100



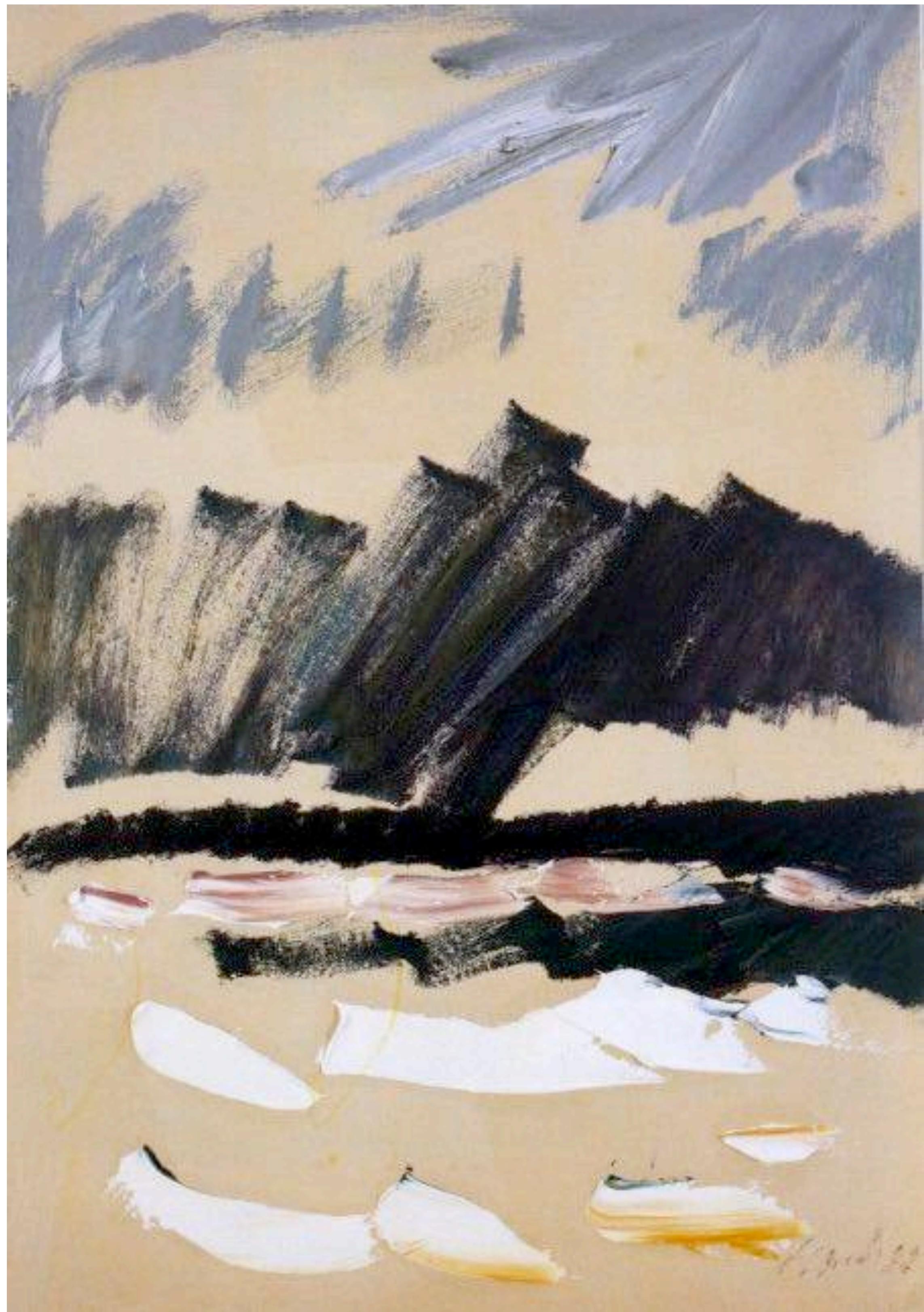
Schattenbaum 1989  
Öl auf Leinwand  
125 x 100

Árvore da sombra, 1989  
Óleo sobre tela  
125 x 100



»Il mare colore del vino« 1992  
Öl auf Karton, 56 × 48

«Il mare colore del vino», 1992  
Óleo sobre cartão, 56 × 48



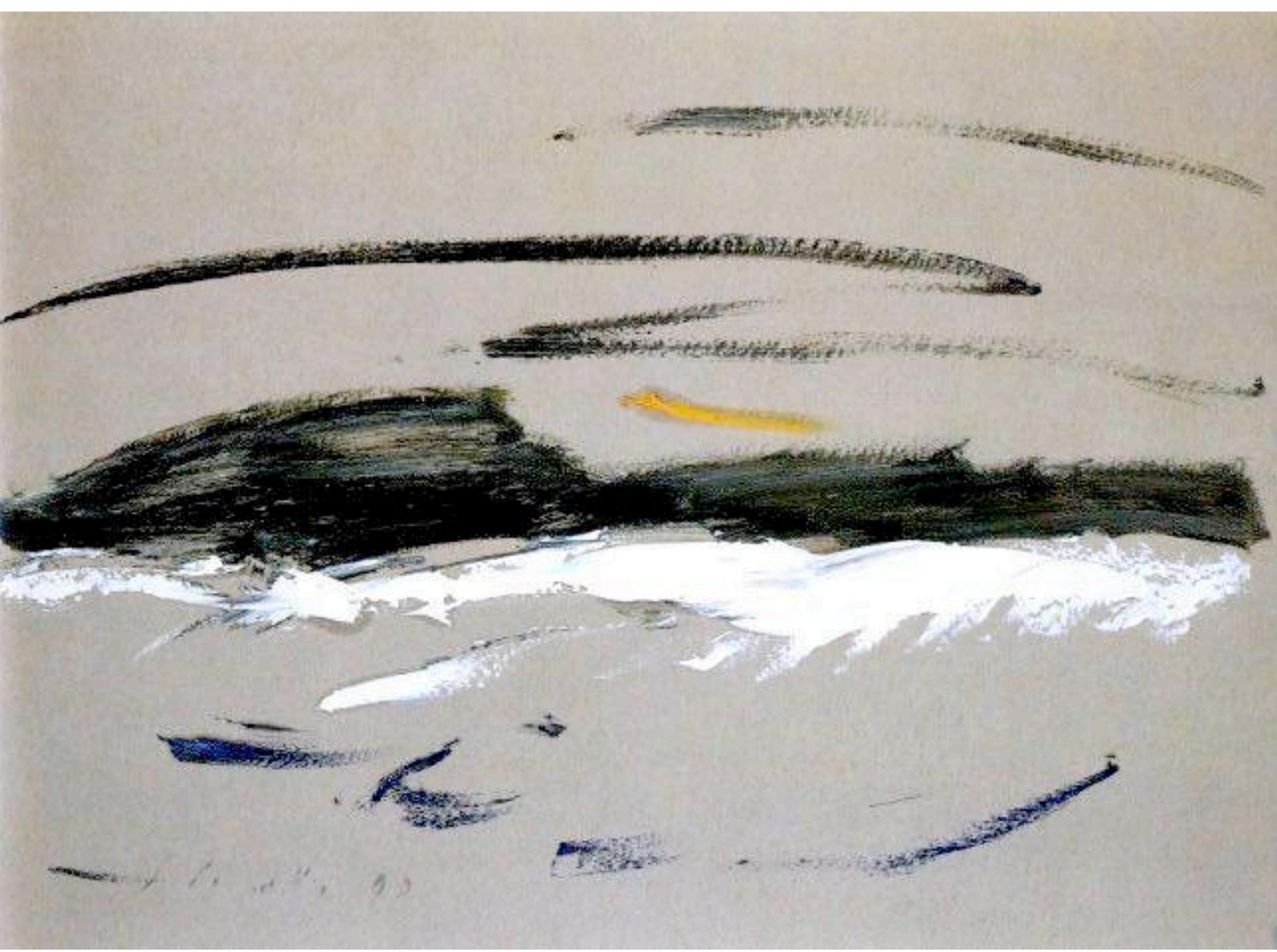
Schwere Wolke 1992  
Öltempera auf Karton, 100 × 70

Nuvem pesada, 1992  
Óleo de têmpera sobre cartão, 100 × 70



»You are the world« 1990  
Öl auf Leinwand, 100 × 80

«You are the world» 1990  
Óleo sobre tela, 100 × 80



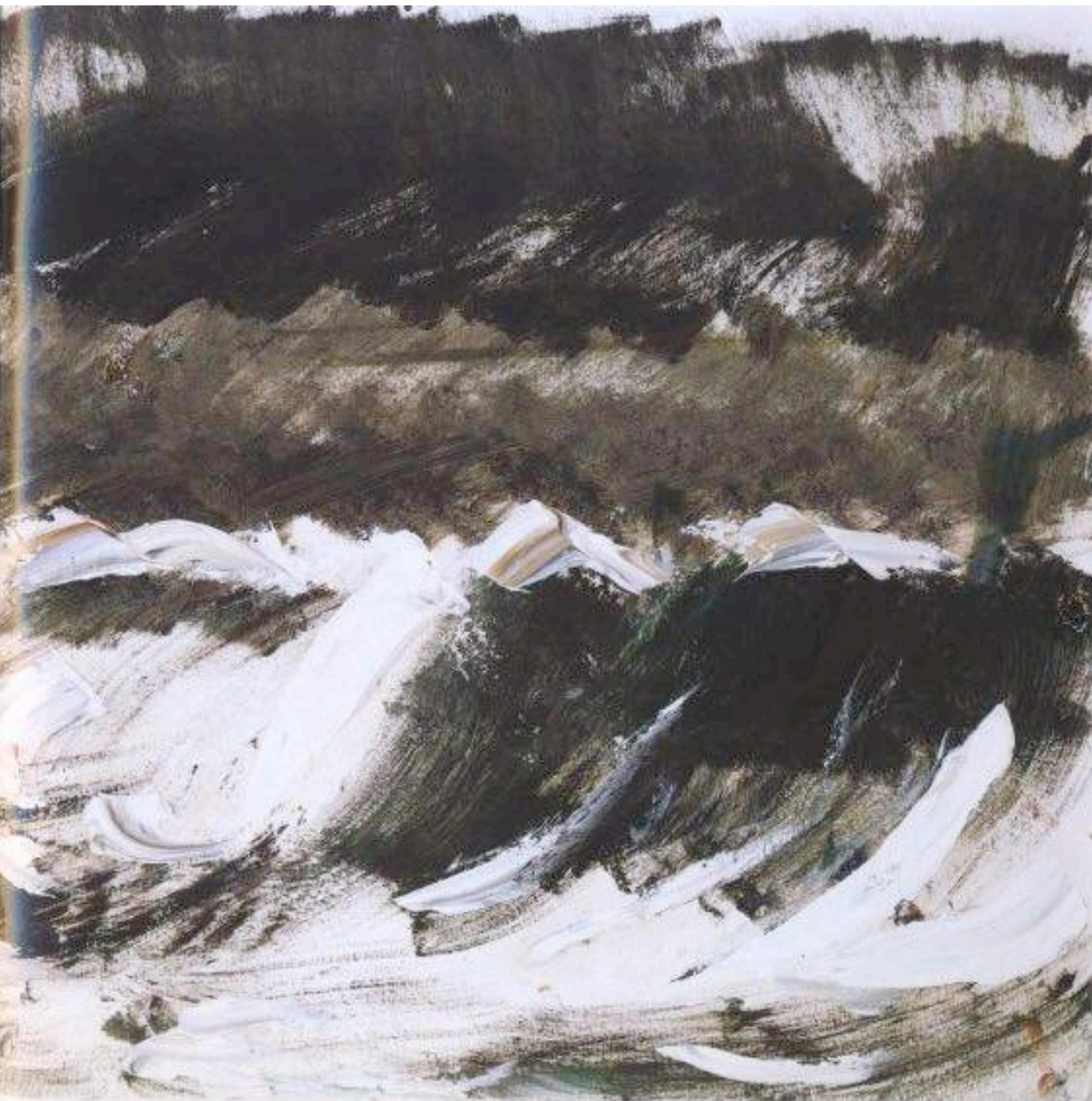
Erkennend realisierst du .. 1992  
Öl auf grauem Karton, 70 × 100

Ao reconhecer realizas ...., 1992  
Óleo sobre cartão cinzento, 70 × 100



Das in Erscheinung Rufen beim Malen 1992  
Weiße Woge  
Öl auf grauem Karton, 70 × 100

Fazer aparecer ao pintar  
Onda branca  
Óleo sobre cartão cinzento, 70 × 100





ATELIERKATZE, HALBWILD  
(ins gästebuch des malers S. auf Sylt)

Einen bogen schlagend  
um menschen und nicht bemalte bögen,  
lagere sie sich  
auf den ausgelegten aquarellen ...

Gnade, meister, ihr und uns!

Eine schwester ist sie all derer,  
die aufs versöhnende setzen  
der kunst

Reiner Kunze

Reiner Kunze aus  
»eines jeden einziges leben«  
S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main, 1986

Bambus Ischia 1969  
Tusche auf Bütten, 70 x 50

Bambu, Ischia 1969  
Tinta da China  
sobre papel de tina, 70 x 50

Não se trata  
de inventar um novo «ismo».  
trata-se sim de,  
numa vida, percorrer  
tódos os «ismos», da história da arte,  
todas as mudancas da história da pintura,  
de pendurar todas as imagens numa parede,  
de visualisar todas as imagens como um rosto,  
com um olhar –  
com um olho no olho –  
ó que importa é o olho no olho com a história –  
Se olhares às imagens da história  
com um olhar no olho –  
olha-te olho no olho a história:  
Tu retribuis o seu olhar –  
a história da arte inteira retribui o teu olhar:  
neste olhar fazes tu história  
sem fazeres histórias:  
Acordas para o presente,  
presentemente formas o presente:  
Quando então, se não agora?

Siegward Sprotte

2 de Setembro de 1992, Kampen

»ZEIGE DEINE WUNDE!« so spricht der Wundarzt. Aber bist du kein Arzt, so bitte ich dich inständig, laß Aug in Auge uns miteinander sprechen –  
viele Verwundungen sind schon Aug in Auge augenblicklich zum Heilen und Schließen veranlaßt worden.

Es sei denn, du willst, daß die Wunde sich nie schließt, es sei denn, du willst, daß unsere wunde Welt immer wunder wird! –

Das wund und wunder werden ist dann kein Wunder mehr. –

Ateliergespräche Ende des 20. Jahrhunderts nach Christus

Es kommt nicht darauf an,  
einen neuen Ismus zu erfinden,  
worauf es ankommt, das ist,  
alle Ismen der Kunstgeschichte,  
alle Wandlungen der Bildergeschichte  
in einem Leben zu durchlaufen –  
alle Bilder an eine Wand zu hängen,  
alle Bilder wie ein Gesicht  
zu erfassen mit einem Blick –  
mit einem Auge in Auge –  
auf dieses Auge in Auge mit der Geschichte kommt es an –  
Blickst Du den Bildern der Geschichte  
mit einem Blick ins Auge –  
so blickt die Geschichte augenblicklich Dich an:  
Du erwiederst ihren Blick –  
die ungeteilte Kunstgeschichte erwiedert Deinen Blick:  
augenblicklich machst Du Geschichte,  
ohne Geschichten zu machen:  
Du erwachst zur Gegenwart,  
gegenwärtig gestaltest Du Gegenwart:  
Wann denn sonst, wenn nicht jetzt?

Siegward Sprotte

2. 9. 1992 Kampen



Im Gespräch mit dem Potsdamer Maler Heinrich Basedow d.J.  
Kiel 1992 Foto: Ingrid Thomsen



Besuch Muthesius Haus Hiddensee mit Ines S. Meyer-Esche,  
Cosmea, Hans Wilde  
Vitte 1992 Foto: Hans Wilde



Kampen 1989 Foto: Hans Peter Kruse



João Carlos Abreu überreicht Ehrenmedaille  
Funchal 1989 Christina Teixeira dolmetscht

## KURZBIOGRAPHIE

1913	geboren in Potsdam	1941 gemeinsame Arbeit an »Über das Chinesische in der Kunst« mit Hermann Kasack Einjährige Ehe mit der Schauspielerin Elisabeth Reich
1927	bis 1930 Malen mit Heinrich Basedow d. Ä.	
1931	Abitur Realgymnasium Potsdam Studium chromatischer Blautöne: Ritterspornbilder bei Karl Foerster in Bornim	
1930	bis 1933 Studium bei K. Hagemeister, 1932 Meisterschüler Studienaufenthalte Lohme/Rügen	
1931	bis 1932 Studium bei Emil Orlik Kunstakademie Berlin	
1933	bis 1938 Kunstakademie Berlin: Maltechnik Kurt Wehlte, Akt und Portrait Maximilian Klewer, Kurt Hadank Handwerkliche Studien altmeisterlicher Malweisen im eigenen Atelier in Bornstedt Studien in Florenz, Siena, Arezzo	
1935	in Nidden/Kurische Nehrung mit Hermann Kasack erste Sand- und Dünenaquarelle Ausstellen von Aquarellen bis 1942 bei Hanns Krenz in Berlin	
1937	und 1938 Ausstellen bei von Garvens Bornholm und Kopenhagen	
1936	bis 1939 Aufenthalt in Florenz, Villa Colombaia bei Vincenz Howells Begegnung mit Hans Purrmann, Ernst Moritz Geyger weitere Studien in Paestum, Neapel Beginn der Arbeitsaufenthalte in Colfosco Berlin Portrait Kurt Kluge, Begegnungen mit Oskar Loerke Erste Ausstellungen Verein Berliner Künstler, Preußische Akademie, Graphisches Kabinett Berlin, Potsdamer Kunstverein Begegnungen im Potsdamer Atelier mit dem Kunsthistoriker Edwin Redslob, mit Percy Gothein, Eugen Diesel, Wilhelm Kempff und Wilhelm Furtwängler, den Malern Klaus Richter, Erich Heckel, in Berlin mit Emil Preetorius, Willy Jaeckel, Karl Schmidt-Rottluff	
1940	bis 1944 – Einberufung zum Militär – Krankheit Freundschaft mit Anna Muthesius – Portraitzeichnung auf Hiddensee Rosenkohlbilder in Bornstedt – Ablehnung der Bilder in München Ausstellen im Verein Berliner Künstler Besuch des Malers Alfred Partikel Arbeitsgespräche mit Wolfgang Schadewaldt	
1945	ab August in Kampen/Sylt: Fritz Wichert, Albert Doman, Ernst Rowohlt. Ehe mit Iris Wohnung Gästehaus Peter Suhrkamp 1946 Geburt der Tochter Sylvia	
1951	Bau Atelierhaus in Kampen, Beginn der Vorträge im Atelier mit Philippe d'Arscot, Gustav Mensching, Pascual Jordan Arbeitsrhythmus bis heute: halbjahresweise auf Sylt – Alpen, Italien, Griechenland, Berlin-Potsdam	
1953	bis 1954 Portraitreihe »Köpfe der Gegenwart«: Eugen Herrigel, Hermann Hesse, Jean Gebser, Karl Foerster, Karl Jaspers, Ortega y Gasset u.a. Amsterdam: H. L. C. Jaffé, mit Jan Wieghers Gespräche über die Idee der Künstlerfreundschaft bei Kirchner, van Gogh, Hagemeister, Schuch	
1955	Ausstellung zur Wiedereröffnung der Deutsch-Nieder- ländischen Kulturgesellschaft im Kunstkring Rotterdam 1958 Biennale du Bruges	
1956	Erste Begegnung mit Jiddu Krishnamurti Niederschrift »Das Duell«	
1957	Westindische Inseln, Venezuela, Columbien: Palmen- aquarelle und Bildnisse von Eingeborenen	
1958	keine Portraits und Abbilder von Menschen mehr Konzentration auf den Dialog von Sehen und Sagen Zyklus: Gesang des Meeres	

	1959 Zyklus: Spielendes Wachstum – natura naturans Florenz: Pierre Clerk, Leonardo Ricci Rom-Preis nicht angenommen München: Franz Roh, Imma von Bodmershof, Karl Knappe	Gespräche mit João Carlos Abreu, Anneliese Itten, 1977 Geburt des Sohnes Kilian
1960	Aufzeichnungen über »Bilderfreies Sehen«, Essay »Sehen und Sehenlernen« in Bornstedt Geburt des Sohnes Armin – Ehe mit Cosmea Treffen mit Rolf Nesch	seit 1980 Arbeitsaufenthalte: New York Deutsches Haus: »Wenn du inmitten eines Scherbenhaufens wohnst, nicht die Scherben zu beschreiben, das ist die Kunst« – Long Island Atelierbesuch Reiner und Elisabeth Kunze
1961	Diskussion mit J. Krishnamurti und Aldous Huxley in Saanen über die »Kreativität der Sprache – Kunst innerhalb, nicht außerhalb der Sprache«	seit 1983 Zyklus: »Kreuzesformen in der Natur« Ateliervorträge zu dem Thema: »Zeige Deine Wunde ...« Joseph Beuys (Kurztext im Katalog) Teilnehmer der Strukturalist Ernst von Glaserfeld (Amherst/MA), Piotr Scholz (Graz u. Innsbruck), Angelika Schimz (Jülich) Walter Seitter (Wien) u. a.
1963	Marburg und Leibniz-Kolleg Tübingen: »Abstraktion als Durchgang« 1965 Ateliergespräche mit dem Maler Gross, dem Theologen Sartori	seit 1987 Arbeiten mit Ines S. Meyer-Esche Silvia Chicó, Joao Carlos Abreu in Kampen
1966	erste Begegnung mit Herbert Read Beginn der Algenzyklen: Hilferuf der Nordsee 1967 in Berlin Treffen mit Will Grohmann	1989 Puschkin Museum: Begegnung mit Juri Burzelian, der Kunsthistorikerin Olga Postnikowa 1990 mit Olga und Juri Burzelian in Berlin und Paris
1969	und 1970 »Meditation im Bilden – die unvertagte Gegenwart« Gespräche mit Ursula von Mangoldt, Heinz Wolfgang Kuhn, Ulrich Wilckens A.S. Neill in Summerhill Traktat »Abschied vom Bilde – Adieux à l'image« mit Philippe d'Arschot Essay »Von der Veränderung des Bewußtseins: Abschied vom Bilde begrüßt das Gesicht« – Rom: Ehrenmitgliedschaft der Internationalen Akademie für Literatur, Künste, Wissenschaft Kampen: »Appell der Kunst an den Menschen von heute«	1991 Ateliergespräch mit dem Ägyptologen Reinhard Grieshammer: »Farbigkeit in etruskischer Schrift und ägyptischen Hieroglyphen« Island-Reise
1971	Zyklus: Blaue Revolution Beginn der wöchentlichen »Ateliergespräche« in Kampen: »es geht darum, die Ateliertür zu öffnen ...«	1992 Ateliergespräch mit A. A. Schurr (Regensburg) und A. M. Schurr (Padua), mit Herbert und Yvonne Meier (Zürich) Vortrag zum 500. Todestag von Piero della Francesca Hochschule für angewandte Kunst Wien und anlässlich der Gründung der Siegward-Sprotte-Stiftung Potsdam zur Simultaneitätsforschung von Bilden und Sprechen – Sehen und Sagen
seit 1975	winterliche Arbeitsaufenthalte auf Madeira erneutes Studium der Pflanzen, »Abstraktion angesichts – nicht abseits oder parallel zur Natur«	Einzelausstellungen seit 1955 im In- und Ausland Arbeiten in den Museen: Staatliches Puschkin Museum für Kunst, Moskau, San Francisco Museum of Modern Art – Carnegie Institute Museum of Art, Pittsburgh, Museum Gulbenkian, Lissabon – Berlinische Galerie, Berlin Museum – Potsdam Museum – Staatliche Gemäldesammlung Dresden – Museum Altona, Hamburg – Staatliche Kunsthalle Karlsruhe – Staatsgalerie Stuttgart u. a.

Nasceu 1913 em Potsdam

certificado do curso secundárlo do ginásio de Potsdam 1931

(facultativo religião e arte)

«Der Mensch als Gärtner» – amizade com Karl Foerster

(o homem como jardineiro)

estudo na academia de arte Berlin com Emil Orlik e Kurt Wehlte  
de 1931

aluno primo do Karl Hagemeister (Werder/Havel)

em Potsdam amizade com Hermann Kasack: «Über das Chinesische in der Kunst» (sobre o chinés na arte) (Suhrkamp Verlag)

retratados «Köpfe der Gegenwart» (cabeças de presença): Hermann Hesse, Jean Gebser, Eugen Herrigel, Anna Muthesius, Karl Jaspers, Hanns Krenz, Pascual Jordan, Ortega y Gasset

desde 1945 semestral em Kampen auf Sylt

desde 1952 em estudo próprio

ritmo de trabalho anual em mudança do norte e sul (Italia, França, Inglaterra, Portugal, USA, Berlim, Potsdam, Munique, Kampen auf Sylt)

«diálogos no estudo» público 1945–1993: «formar-se e distinguir – formar-se e falar – processo em formar-se na consciência – ambiença e oculogia»

mundialmente numerosas exposições individuais

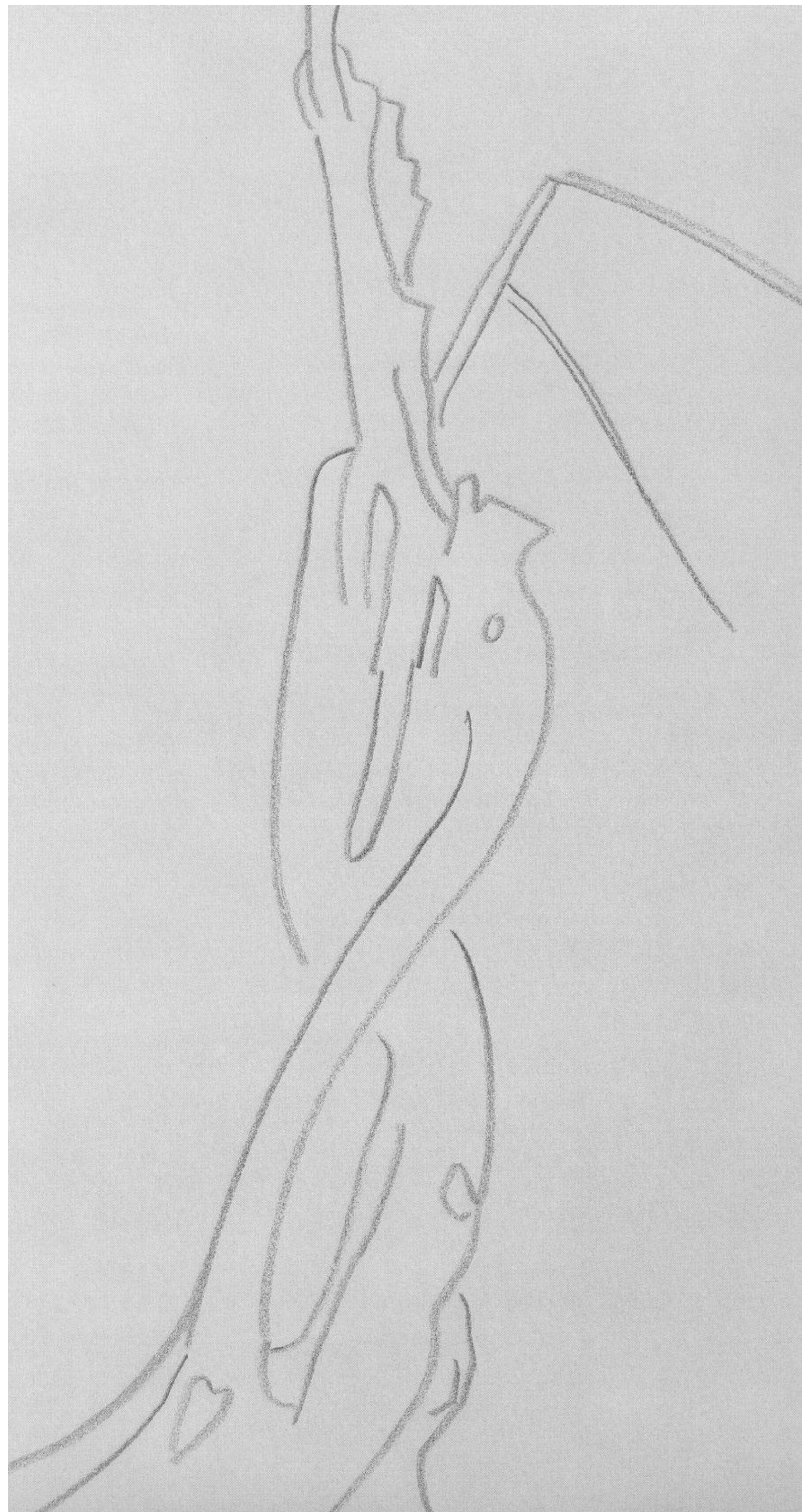
museus: Washington, Mellon Collection; Lisboa, museu Gulbenkian; Pittsburgh, Carnegie Institute, Museum of Art; Berlin, Berlinische Galerie, Berlin Museum; Dresden, Galeria Nacional de Pintura; Hamburg, Museum Altona; Stuttgart, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle; Moscovo, Museu Nacional de Puschkin de Artes Formativas.

Reise zu den alten Oliven, Sirmione 1990

weiße Kreide auf schwarzem Papier, 3 Blätter, je 29,5 × 21

Viagem às oliveiras velhas, Sirmione 1990

Giz branco sobre papel preto, 3 folhas de 29,5 × 21 cada



## VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN ARBEITEN

1 Zeichenunterricht Realgymnasium Potsdam 1923–1925

2 Aquarellskizzen

2 Erste Ölwoge Laase/Pommern 1928  
Öl auf Leinwand, 64,5 × 84,5

3 Teufelsbrücke Bornstedt 1928  
Öl auf Leinwand, 56 × 70

4 Rittersporn bei Karl Foerster 1929  
Öl auf Leinwand, 55 × 83  
(Schroll Monographie 1973)

5 Akazienstamm mit Efeu  
Bornstedt-Sanssouci 1930  
Bleistift, 50,6 × 38,5  
(Hirmer 1988)

»Mit breitem Pinsel in Öl, das ist etwas für die ausgereifte Handschrift eines Meisters, so können Sie malen, wenn Sie sechzig sind. Ich rate Ihnen, 10 Jahre lang zeichnen zu lernen, zunächst mit spitzem Bleistift Nr. 3.«

*Georg Tappert, Berlin, zu Sprotte Realgymnasium Potsdam*

6 Golmer Luch 1932  
als Hagemeister- und Orlík-Schüler  
Öl auf Leinwand, 80 × 95

7 Steine Studienreise Rügen 1932  
Öl auf Leinwand, 85 × 110

8 Grüne Wiese 1932  
Öl auf Leinwand, 130 × 95,5

9 Am düsteren Teich 1932  
Schloß Lindstedt  
Öl auf Leinwand, 72 × 57

10 Steine Rügen 1932  
Kreide, 48 × 68

11 Kreidefelsen Stubbenkammer  
24.–29.5.1933  
Bleistift auf Weimarer Bütten, 54 × 70

12 Alte Buche Stubbenkammer Rügen  
23.6.1933  
schwarze und weiße Kreide auf braunem  
Ingres, 63 × 48

13 Ein Baum für Emil Orlík 4/1933  
Bleistift auf Bütten, 27 × 17,2

14 Kopf eines Ungarn 1935  
Kohle auf Ingres, 32 × 24,8

15 Mönch und Linde, Akademie-Studium  
Berlin 1935  
Aquarell auf Pergament, 49 × 34,6  
(Hirmer 1988)

16 Selbstbildnis 1935  
Kohle auf Japan, 23,7 × 19,5  
(Hirmer 1988)

17 Toscana – Florenz 1936 I und II  
Silberstiftzeichnungen,  
I 11,2 × 19,5, II 12,5 × 19

18 Fels mit Wolke 1936  
Studium La-o-ste  
Aquarell auf Japanpapier auf Karton,  
44,6 × 15

19 Bildnis der Schwester Florenz und  
Bornstedt 1936  
Hermann Kasack: »das horchende Auge«  
Tempera-Öl auf Holz, 49 × 36  
(Schroll 1973)  
(Hirmer 1988)

20 Selbstbildnis mit Lebensbaum  
Potsdam 1937  
Tempera-Öl auf Holz, 69 × 53  
(Schroll 1973)  
(Katalog Puschkin Museum Moskau 1989)

21 Mädchenbildnis Bornholm 1937  
im Gespräch mit Herbert von Garvens  
Tempera-Öl auf Holz, 47,3 × 34,3

22 Sanssouci und Bornstedt 1937  
Sträuße meiner Mutter  
Eiweißmalerei auf Pergament, 46,5 × 30,5

»Abseits zeitgenössischer Kunst, abseits eines deutschen Expressionismus gehen Sie Ihren eigenen Weg.  
Die Toscana liegt Ihnen im Blut, ein Urahne Ihrer Kunst ist Piero della Francesca.«

*Aus den Gesprächen Oskar Loerke mit Hermann Kasack und Sprotte 1938  
Potsdam und Berlin-Frohnau*

23 Bildnis Frau mit Bernsteinkette 1938  
Tempera-Öl auf Holz, 55 × 40,5

24 Bornstedt-Sanssouci Winter 1938  
Gespräche mit Oskar Loerke  
Tempera-Öl, Leinwand auf Holz,  
40,5 × 50,3

25 Frau Alton 1939  
Kohle auf Ingres, 43 × 27

26 Forsythienblüte mit Pflaumenbaum 1940  
Tempera auf Pergament, 41 × 26

27 Rosenkohl im Schneefeld 1941  
Gespräche in winterlicher Zeit  
Tempera-Öl auf Leinwand, 80 × 110  
(Schroll 1973)

28 Arve 1942  
Aquarell auf Fabriano, 67,5 × 48,2

- 29 Italienische Aquarelle 1942  
Popoli I und II, Pescara I und II,  
auf Fabriano, je  $22,8 \times 29,5$
- 30 Kirschbaum 1943  
Tempera-Öl auf Nessel auf Holz,  $65 \times 48$
- 31 Winterernte 1943  
Atelierbesuche Erich Heckel  
Tempera-Öl auf Leinwand,  $115 \times 90$
- 32 Anna Muthesius 1944  
Kohle auf Ingres,  $39,3 \times 30,8$
- 33 Bildnis eines Nordfriesischen  
Schafes 1944  
Tempera-Öl auf Holz,  $35 \times 47,5$
- 34 Vom Landschaftsgarten zum  
Wildnisgarten 1944  
Karl Foerster  
Aquarell auf Japanpapier,  $28 \times 29$
- 35 Dünen 1946  
Aquarell,  $21,5 \times 30,5$
- 36 Louise Modersohn 1947  
Röthel auf Ingres,  $32,5 \times 28,7$
- 37 Randmöglichkeiten des Daseins 1948  
Dialoge mit Wolfgang Schadewaldt  
Öl auf Japankarton,  $34,8 \times 50$
- 38 Eugen Herrigel 1953  
Kohle auf Ingres,  $49 \times 37,7$
- 39 Ortega y Gasset 12.2.1953  
Kohle auf Ingres,  $48,8 \times 39,3$
- 40 Ebbe 1954  
Aquarell auf Fabriano,  $48 \times 62,3$   
repro Rembrandt Monographie 1967
- 41 Hanns Krenz 9.12.1955  
Kohle auf Ingres,  $63,4 \times 48,8$
- 42 Überlebende Kiefer 1955  
Aquarell auf Japanpergament,  $63 \times 44$
- 43 Nordische Nacht 1955  
Dank an Iris  
Öl auf Leinwand,  $70 \times 95$
- 44 Mond und Meer 1957  
Westindische Reise  
Aquarell auf Japanpapier,  $23 \times 27,5$   
(Berghaus Monographie 1963)
- 45 Ebbe 1957  
Gouache auf Fabriano,  $48 \times 62,3$   
(Rembrandt Monographie 1967)
- 46 Griechenlandreise 1959  
Wassertempera auf Fabriano,  $48 \times 65$
- 47 natura naturans 1959  
Rhodos  
Serigraphie,  $68 \times 58$
- 48 Grüne Woge 1959  
Öl auf Nessel,  $63 \times 83$
- 49 Spielendes Wachstum 1959  
Lärchenzweig Dolomiten I  
Aquarell auf Fabriano,  $65,5 \times 48$
- 50 Lärchenzweig 1959 II  
Aquarell auf Fabriano,  $48 \times 65,5$   
Wolfgang Stockmeier: Suite Nr. II  
für Klavier für S.  
nach dem Zyklus »Spielendes Wachstum«
- 51 Farbige Brandung 1963  
Wassertempera auf Fabriano,  $55 \times 75,4$   
(Schroll 1973)
- 52 Westindische Zeichnungen 1964  
Palmen  
Serigraphie,  $65 \times 50$
- 53 Palmen 1964  
Kreide auf Hahnemühle Bütten,  $62 \times 50,5$
- 54 panta rhei 1966  
Gespräche mit Herbert Read  
 $48 \times 65,3$   
(Schroll 1973)
- 55 Algen 1966 I und II  
Filzfeder auf Fabriano, je  $21 \times 29,5$
- 56 Rosenkohlstudien Bornstedt 1968  
I und II  
tschechische Kreide, je  $30,8 \times 24,7$
- 57 Bambus Ischia 1969  
Tusche auf Bütten,  $70 \times 50$   
(Schroll 1973)  
(Hirmer 1988)
- 586 Iris Bornim 1969  
Gouache auf Japanpapier,  $49 \times 37$
- 59 Hommage à Karl Hagemeister 1969  
Öl auf Leinwand,  $105 \times 80$   
(Schroll 1973)
- 60 Gesang des Meeres 1969  
Gouache auf Fabriano,  $56,7 \times 72,7$   
(Christians 1984)
- 61 Horizontalen 1969  
Aquarell auf italienischem Bütten,  $57 \times 65$   
(Schroll 1973)
- 62 Abschied vom Bilde I und II 1970  
9 Serigraphien auf Fabriano,  
I  $18 \times 25$ , II  $25 \times 32,3$

- 63 Gespräche mit Hans Grunsky über Jacob Böhme 1971  
Öl auf Rupfen, 45 x 74
- 64 Für Armin 1972  
Augenzeuge beim Malen  
*Heracleum gigantis*  
Aquarell auf Japanpapier, 47 x 61,5  
(Hirmer 1988)
- 65 Algennotstand in Ost- und Nordsee 1974 I und II  
Aquarell auf Bütten, je 64,7 x 49,9  
I: (Christians 1984)
- 66 Lebendige Hieroglyphen 1975  
Aquarell auf italienisch Bütten, 47,2 x 64,7  
(Hirmer 1988)
- 67 Gruß für A. Alexandrovich Rylov 1975 I und II  
Eitempera auf Japanpapier, je 46 x 61,8  
(repro Hirmer 1988)  
»My very first, my principal teacher my teacher for all time has been my love of nature«
- 68 Bornstedt-Sanssouci 29.4.1975  
Aquarell auf Japanpapier, 48 x 31,7
- 69 Bornstedt-Sanssouci 30.4.1975  
im Garten meiner Mutter  
Aquarell auf Japanpapier, 48,3 x 31,9
- 70 Blaue Horizontalen 1975  
Aquarell auf englisch Bütten, 56,5 x 77,5
- 71 Roter Mohn 1977  
Aquarell auf Japanpapier, 61,5 x 47
- 72 11 Zeichnungen auf Postkarten  
New York, Archsum 1980  
Wilhelm Buschs Bett 1981
- 73 Ateliergespräche von Qumran bis Kampen 1980, Öl auf Segeltuch, 80 x 105  
(Christians 1984)
- 74 Alge in Lebensgröße 1980  
Öl auf Leinwand, 100 x 73  
(Christians 1984)
- 75 Quallen 1981  
Sandmalerei, I 41 x 48, II 40,4 x 47,5
- 76 für Gillis Grafström 1982  
Aquarell auf Bütten, 64,8 x 49,8
- 77 Zyklus Kreuzesformen in der Natur 11.4.1983  
im Gespräch mit Heinz Wolfgang Kuhn  
Blaue Tusche auf holländisch Bütten,  
17,5 x 12
- 78 Tanz der Algen 1983  
von der Entstehung des Lebens  
Sandmalerei, 61 x 61  
(Christians 1984)
- 79 Algenklage 1983  
Gruß an Kirchner  
Pinselzeichnung auf Leinwand, 70 x 39
- 80 Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert II 1983  
auf italienisch Bütten, 50,8 x 72,8  
(Hirmer 1988)
- 81 Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert I 1983  
auf italienisch Bütten, 50,8 x 72,8  
(Christians 1984)
- 82 Aquarelle auf Madeira 1984  
Palmenstamm  
auf Japanpapier, 46,3 x 62,5
- 83 Aquarelle auf Madeira 1984  
»Alles ist Blatt« (Goethe in Palermo 1787)  
auf Japanpapier, 61,7 x 46,2  
(Hirmer 1988)
- 84 Cañico 1985  
Im Gespräch mit Hans Hartung  
Blaue Tusche auf Ingres, 62 x 48,5
- 85 Bananenbaum 1986  
Malen mit Kilian  
Tempera auf Arches, 66 x 50,5  
(Hirmer 1988)
- 86 Keitum Söl'ring Foriining 1987  
Tempera auf englisch Bütten, 56,7 x 76,2  
(Hirmer 1988)
- 87 panta rhei 1987  
Öltempera auf indischem Bütten, 56,7 x 78,5  
(Hirmer 1988)
- 88 Hagebutte für Ines 1987  
Öl auf Hartfaser, 61 x 61
- 89 Woge 1989  
Tempera auf Ingres, 46 x 62
- 90 Wenn aus Landschaft Schrift wird ...  
Wenn Deine Sprache landet ...  
Zyklus 1989  
Gouache auf Arches, 46 x 61
- 91 Heracleum gigantis 1989  
Öl auf Segeltuch, 130 x 95
- 92 Pappel mit Efeu I 1989  
Öl auf Leinwand, 125 x 100
- 93 Pappel mit Efeu II 1989  
Wachstum aus der eigenen Mitte  
Öl auf Leinwand, 125 x 100

- 94 Schattenbaum 1989  
Öl auf Leinwand, 125×100
- 95 »Das Eine in sich selbst Unterschiedliche« 1989  
Öl auf Leinwand, 95×130
- 96 Bornstedt – Kampen – Bornstedt 1990  
Tusche auf Leinwand, 125×100
- 97 Kalligraphie 1990  
Tusche auf gesprinkeltem Grund auf Hartfaser, 132×85
- 98 »Alles ist Blatt« I und II 1990  
Pinselzeichnung auf Hahnemühle Ingres, je 78×105
- 99 »You are the world« 1990  
Öl auf Leinwand, 100×80
- 100 Kohlezeichnungen auf farbigem Ingres 27.6.1990  
2 Blätter je 30,5×45  
nicht Chaos – Urformung und Gestaltung
- 101 Reise zu den alten Oliven, Sirmione 1990  
weiße Kreide auf schwarzem Papier, 3 Blätter, je 29,5×21
- 102 Zyklus Barthold Heinrich Brockes 1991 I und II, Öl auf Hartfaser, I 84,5×108,5, II 100×80
- 103 Berlin Botanischer Garten 1991  
Filzfeder, 42×46
- 104 Gruß der isländischen Malerin Nina Trygvadottir 1991  
Tempera auf Japanpapier, 50×30,5
- 105 »Das Leben des Kosmos ist das Ende der Malerei« 1991  
(Karl Hagemeister)  
Gouache auf Ingres, 48,5×63
- 106 für Carla Guarienti 1992  
Öl auf Holz, 100×75
- 107 Burg Schlitz 30.9.1992  
Federzeichnung auf Ingres, 48×30
- 108 Schwere Wolke 1992  
Öltempera auf Karton, 100×70
- 109 »Il mare colore del vino« 1992  
Öl auf Karton, 56×48
- 110 Erkennend realisierst du ... 1992  
Öl auf grauem Karton, 70×100
- 111 Das in Erscheinung Rufen beim Malen 1992  
Weiße Woge  
Öl auf grauem Karton, 70×100
- 112 Nachtwoge 1992 I und II  
»Moduler – non modeller«  
für Kurt Herbergs  
I Öl auf Karton, 75,5×105,5  
II Öl auf Leinwand, 100×125
- 113 Aquarellskizze auf Ingres 19.11.1992  
Text: Landschaften wie Gesichte ...  
Gruß an Alexej Jawlensky, der Gesichte wie Landschaften malte,  
23,8×32,5
- 114 Gruß dem Höhlenmaler in Altamira vor 14000 Jahren, Dezember 1992  
I Aquarell auf Arches, 60×45,5  
II Aquarell auf Bütten, 48×36
- Farbige Texte:*
- 115 Oculogie und Ökologie ... 1923–1993
- 116 Auf Lenné's Insel Potsdam 1991/92
- 117 Als Zeus die Musen zeugte ... 1993
- 118 Kunstästhetik – Naturästhetik ... 1993
- 119 Gäbe es Zeit ... 1993
- 120 Aus tausend Jahren ...
- 121 Wo der Zufall abnimmt ...
- 122 Gespräch mit Herbert Read ...

Kunstästhetik - Naturästhetik  
Naturästhetik - Kunstästhetik

Kunst und Sprache

Bilden und Sprechen

wollen sich nicht aus dem Auge  
verlieren

in unveragter Gegenwart  
Gegenwärtigkeit ist Erwiederung

im Studium

der Kunst mit der Natur  
der Natur mit der Kunst

Spinoza übernahm aus dem  
Mittelalter die Unterscheidung

'Natura naturata' und

'Natura naturans'

Und wer Bekannt sich zum  
Natura naturans?

Siegward Sprothe - Potsdam  
Potsdam - Bornstedt

Ateliersprache

Kunstästhetik – Naturästhetik  
Naturästhetik – Kunstästhetik

Kunst und Sprache  
Bilden und Sprechen  
wollen sich nicht aus dem Auge verlieren  
in unveragter Gegenwart,  
Gegenwärtigkeit und Erwiederung –  
im Studium der Kunst mit der Natur  
der Natur mit der Kunst.

Spinoza übernahm aus dem  
Mittelalter die Unterscheidung:  
'natura naturata' und  
'natura naturans'.

Und wer bekennt sich zum  
natura naturans?

Siegward Sprothe Stiftung  
Potsdam-Bornstedt

Ateliergespräche 1993

Als Zeus die Musen zeugte,  
ging er zur Göttin Erinnerung.  
Er vergaß die ihm angetraute Göttin Gegenwart.  
Er zog die Inbrunst des Rückblickens  
der Inbrunst des Erblickens vor.

Und so geschah es,  
dass die Musen bis heute darauf warten,  
daß Zeus – der Göttervater – mit der Göttin Gegenwart –  
die Gegenwart erwiedernd –  
die Musen zeugt.

Von nun fortan wacht darauf,  
dass sie zur Naturästhetik erwacht,  
Bilder möchten gesichtig auferstehen  
aus der Bilderräumerei und aus dem Bilderschlaf.

Von der Gegenwart erwiedernd zu gestalten,  
muss du zeitliche Arbeit hinter dir lassen.  
**Alle Zeiten warten darauf.**  
dass sie aufstehen im gegenwärtigen Erwachen und Gestaltung.

Die bildende Kunst der Erwiderung  
ist eine gesichtige, keine bildliche, keine zeitige!  
Zeus schließt nicht mehr seine Augen bei der Zeugung  
der Musen: Er lauscht und fühlt nicht mehr ohne zu schauen.

Indem Zeus die Gegenwart schauend erwiedert und gestaltet,  
wird er ganz er selbst,  
er wird, der er ist:  
ein Mensch,  
der so erkennend wie realisierend  
Auge in Auge  
den Mensch im Menschen anruft

Selbstgespräch 1  
(Gruß dem Berliner Philosophen  
Michael Weischedel)

Als Zeus die Musen zeugte,  
ging er zur Göttin Erinnerung.  
Er vergaß die ihm angetraute Göttin Gegenwart.  
Er zog die Inbrunst des Rückblickens  
der Inbrunst des Erblickens vor.

Und so geschah es,  
daß die Musen bis heute darauf warten,  
daß Zeus – der Göttervater – mit der Göttin Gegenwart –  
die Gegenwart erwiedernd –  
die Musen zeugt.

Unsere Kunstästhetik wartet darauf,  
daß sie zur Naturästhetik erwacht.  
Bilder möchten gesichtig auferstehen  
aus der Bilderräumerei und aus dem Bilderschlaf.

Um die Gegenwart erwiedernd zu gestalten,  
mußt du zeitliche Arbeit hinter dir lassen.  
Alle Zeiten warten darauf,  
daß sie auferstehen in gegenwärtiger Erwiderung und  
Gestaltung.

Die bildende Kunst der Erwiderung  
ist eine gesichtige, keine bildliche, keine zeitige!  
Zeus schließt nicht mehr seine Augen bei der Zeugung  
der Musen: Er lauscht und fühlt nicht mehr ohne zu schauen.

Indem Zeus die Gegenwart schauend erwiedert und gestaltet,  
wird er ganz er selbst,  
er wird, der er ist:  
ein Mensch,  
der so erkennend wie realisierend  
Auge in Auge  
den Mensch im Menschen anruft

Auf Lenné's Insel Potsdam

*Kaufmanns, Freie Fröhlichkeit.*  
Blumengärten mit Bildungen aus aller Welt  
ergeben Dialoge, von denen Menschen nur hören  
können. Gärten ernähren anschaulich die universale Sehnsucht des  
Menschen, vom Menschen zu hören im Gespräch von  
Gestalten und Gestalten.  
Das schöpfende Pflanzenleben kann  
wie man ihm Milieu gestaltet  
wie man es aussucht und herstellt bringt  
dass man ihm Milieu will und willst und es will.  
Wie man Milieu haben mög., gestaltet ist das Milieu.  
es fehlt nicht kein gestalter im Bereich.  
Bedeutung ist kein Sturm, die es ein Erlebnisweg ist,  
die man bilden, führen, entwerfen, bauen und schenken kann –  
nicht so vorgeben das lebendig  
gestaltende Blätter sind gesetzliche Fächer.  
Von August 8. August 1991.

*Orte mit Pflanzen zeigen die das Geschehen ist in  
Formen der Spätblüte, den ohne entsprechenden Wissen,  
die wollen ausgeschlagen und darum entsprechendem Wissen haben,  
die wollen die Form und bilden  
die jungen Pflanzen im Gespräch sind, Glücksgeister,  
Schönheit ist, die Gärten zu schaffen, Gärten –  
der Verhältnisse von Gärtner und Garten –  
der einer dem anderen gestaltet ist  
z. B. was einem neuen Begegnung hat –  
was Ichsprache hat –*  
*Schöpfer und Künstler, nicht Gärten, im Gespräch unterhalten  
da Gärten bei ihnen Gärten zu haben wie die Gärten  
haben von Kult der Künstler, kann Ichsprache,  
aber kann nicht ohne einen Jardineiro,  
nicht ungekult der Kult der das Erleben zeigen  
gesetzlich nicht verbunden –*  
*Augenblicks ist das eine Begegnung  
die es augenblicks in Erlebnisweg heißt.  
Es spricht es? Erlebnisweg  
nicht mit Modell machen –*  
*es kann nicht gemacht werden –  
dass Blätter es, was es aufweisen:*  
*Bornim - Bornstedt, joo Talauswahl, 1991/92*

Blumengärten mit Pflanzen aus aller Welt ergeben Dialoge, von denen Menschen nur träumen können. Gärten ernähren anschaulich die universale Sehnsucht des Menschen, ein Mensch zu werden im Gespräch von Gestaltetwenden und Gestalten. Der schöpferische Mensch lernt vom Gärtner, wie man sein Milieu gestaltet, wie man es anstellt und fertigt bringt, daß man sein Milieu nicht nur erduldet und erleidet. Wer sein Milieu leiden mag, gestaltet sein Milieu, er freut sich seines gestaltenden Beitrags, Erscheinungen blicken ihn an, die er in Erscheinung rief, die man riechen, fühlen, atmen, hören und sehen kann, nicht zu vergessen das Schmecken. Gestalterische Dialoge sind gesichtige Dialoge von Angesicht zu Angesicht, Bäume und Pflanzen zeigen Dir das Gesicht, das Du in ihnen ansprichst, sie sind ansprechbare Wesen und wollen ansprechbare und darum anspruchsvolle Wesen sein. Sie wollen leben und atmen in einem ökologisch-oculogischen Gleichgewicht, ähnlich Dir, Du Gärtner in Deinem Garten. Das Verhältnis von Gärtner und Garten – der eine den anderen gestaltend – gibt uns einen neuen Begriff davon, was Schöpfung heißt: Schöpfer und Schöpfung sichtbarlich im Gespräch miteinander, der Gärtner hat seinen Garten so nötig wie der Garten seinen Gärtner – hier verliert die Schöpfung ihren Schöpfer, ihren Anrufer, nicht aus dem Auge, wie umgekehrt der Anrufer die Erscheinungen gesichtig nicht verliert – augenblicklich nicht aus dem Auge läßt – die er augenblicklich in Erscheinung ruft. Er spricht mit Erscheinungen, nicht mit Erschienenem – er blickt nicht zurück – er ruft erblickend an und hervor – ihn blickt an, was er anspricht.

Bornim – Bornstedter Gespräche 1923 bis 1993

Em Potsdam, na ilha de Lenné

Os jardins de flores com plantas de todo o mundo formam diálogos com os quais os seres humanos apenas podem sonhar. Os jardins alimentam de maneira iluditiva a saudade universal do homem de tornar-se homem no contexto de ser formado e de formar. O homem criativo aprende com o jardineiro como se forma o seu ambiente, como se faz e como se consegue que não apenas se tolere e suporte o seu ambiente.

Quem gosta do seu ambiente forma-o, gosta de o fazer. Fenómenos por ele concebidos olham para ele, podem ser cheirados, sentidos, respirados, ouvidos e vistos e – para não esquecer – saboreados. Diálogos de formação são diálogos face a face. As árvores e as plantas mostram-te a face a que nelas te diriges, são e querem ser seres receptivos e, por isso, exigentes.

Querem viver e respirar num equilíbrio ecológico-oculógico, tal e qual como tu, jardineiro no teu jardim.

A relação entre jardineiro e jardim – formando-se mutuamente – dá-nos uma nova concepção daquilo que é a criação: a criação e o criador, a conversar face a face, o jardineiro precisa tanto do seu jardim como o jardim do seu jardineiro.

Aqui a criação não perde de vista o seu criador, aquela a quem se recorre – como de maneira inversa o recorrido não deixa que os fenómenos lhe escapem da vista, que se afastem do seu olhar, que deixa aparecer perante os seus olhos.

Fala com fenómenos, não com algo aparente, não olha para trás, vê e invoca e provoca – para ele olha aquilo que invoca.

## Oculologie und Ökologie

Die bildhauerische Betrachtungsweise stellte ihre Figuren in eine »Umgebung«. Heinrich Heine aber feierte auf seinen Spaziergängen durch den Park Sanssouci die gründenden Hintergründe im Gespräch mit weißen Marmorfiguren: die grünen Bäume und Hecken wurden Dialogpartner der menschlichen Figur.

Für den schauend sprechenden Dichter gab es keine Zwieteilung mehr in figurative und nonfigurative Betrachtungsweise. Traditionalisten unterscheiden bis heute noch figurative und nonfigurative Malerei im »Informel«.

Aber bereits Albrecht Dürer bekannte in seinen Ausführungen zur Landschaftsmalerei und Landschaftskunst: auch ein Grashalm oder eine Wolke sei für ihn »voller Figur«. Dürer verabschiedete sich von der Zwieteilung in figurative und nonfigurative Darstellungs- und Betrachtungsweise.

Publizieren wir die Welt farbig, so gewinnt unsere Kunst auch dem Himmel gegenüber in der Landschaftskunst bildende Verantwortung. Wir gestalten Landschaft. Wir zwiebeln die Welt nicht mehr in Licht und Finsternis, wir entdecken die Farbigkeit des Lichtes, wir sehen das farbige Licht des Himmels: alles ist Farbe! Himmel und Erde sehen wir in farbigem Gespräch miteinander.

Die Insel Potsdam erteilt uns Anschauungsunterricht in der Entwicklung vom Garten über den Landschaftsgarten bis zum Wildnisgarten mit seinem Wildkraut, das wir nicht mehr »Unkraut« nennen (die Verneinung lassen wir hinter uns). Aber mehr noch! Die Insel erteilt uns Unterricht im Schauen und Erkennen – auch im Realisieren – dessen, daß das oculologische Gleichgewicht uns das ökologische Gleichgewicht beschert. Das Gleichgewicht und die Balance unserer Oculologie steht im Zusammenhang mit dem Gleichgewicht und der Balance unserer Ökologie.

Das farbige Sehen und Unterscheiden lehrt uns die bildende Verantwortung und Gestaltung für den Lebensgroßraum, die bildende Mitverantwortung des Menschen und seiner bildenden Kunst, seiner Bilde-Konzeption für den innigen Zusammenhang von Oculologie und Ökologie.

Wer die Welt farbig sieht, zwiebelt sie nicht mehr in eine lichte und in eine finstere Welt.

Das Weltauge blickt Auge in Auge dich an – du engagierst dich augenblicklich – du hältst dich nicht mehr heraus – gesichtig ansprechbar rufst du gesichtig in Erscheinung

1000-Jahr-Feier Potsdam  
Ateliergespräche von Bornim-Bornstedt bis Glienicke  
1923 - 1993 Sigmar-Pölzl-Stiftung

## OCULOGIE UND ÖKOLOGIE

Die bildhauerische Betrachtungsweise stellte ihre Figuren in eine »Umgebung«. Heinrich Heine aber feierte auf seinen Spaziergängen durch den Park Sanssouci die gründenden Hintergründe im Gespräch mit weißen Marmorfiguren: die grünen Bäume und Hecken wurden Dialogpartner der menschlichen Figur.

Für den schauend sprechenden Dichter gab es keine Zwieteilung mehr in figurative und nonfigurative Betrachtungsweise. Traditionalisten unterscheiden bis heute noch figurative und nonfigurative Malerei im »Informel«.

Aber bereits Albrecht Dürer bekannte in seinen Ausführungen zur Landschaftsmalerei und Landschaftskunst: auch ein Grashalm oder eine Wolke sei für ihn »voller Figur«. Dürer verabschiedete sich von der Zwieteilung in figurative und nonfigurative Darstellungs- und Betrachtungsweise.

Erblicken wir die Welt farbig, so gewinnt unsere Kunst auch dem Himmel gegenüber in der Landschaftskunst bildende Verantwortung. Wir gestalten Landschaft. Wir zwiebeln die Welt nicht mehr in Licht und Finsternis, wir entdecken die Farbigkeit des Lichtes, wir sehen das farbige Licht des Himmels: alles ist Farbe! Himmel und Erde sehen wir in farbigem Gespräch miteinander.

Die Insel Potsdam erteilt uns Anschauungsunterricht in der Entwicklung vom Garten über den Landschaftsgarten bis zum Wildnisgarten mit seinem Wildkraut, das wir nicht mehr »Unkraut« nennen (die Verneinung lassen wir hinter uns). Aber mehr noch! Die Insel erteilt uns Unterricht im Schauen und Erkennen – auch im Realisieren – dessen, daß das oculologische Gleichgewicht uns das ökologische Gleichgewicht beschert. Das Gleichgewicht und die Balance unserer Oculologie steht im Zusammenhang mit dem Gleichgewicht und der Balance unserer Ökologie.

Das farbige Sehen und Unterscheiden lehrt uns die bildende Verantwortung und Gestaltung für den Lebensgroßraum, die bildende Mitverantwortung des Menschen und seiner bildenden Kunst, seiner Bilde-Konzeption für den innigen Zusammenhang von Oculologie und Ökologie.

Wer die Welt farbig sieht, zwiebelt sie nicht mehr in eine lichte und in eine finstere Welt.

Das Weltauge blickt Auge in Auge dich an – du engagierst dich augenblicklich – du hältst dich nicht mehr heraus – gesichtig ansprechbar rufst du gesichtig in Erscheinung

Wo der Zufall abnimmt,  
nimmt der Abfall zu

Wo der Zufall abnimmt,  
nimmt der Abfall zu

Ateliergespräche 1980  
Mailand - München  
Lissabon - Berlin

Ateliergespräche 1980  
Mailand - München  
Lissabon - Berlin

Gespräch mit Herbert Read  
Education in Art

Erziehung durch Kunst  
mit Kunst  
in Kunst –

nicht aber Erziehung zur Kunst,  
schon gar nicht Erziehung  
zum Künstlerischen.  
Kunst will nicht verziehen –  
Kunst lässt erkennen im Tun.  
Kunst erzieht den Menschen,  
das Erkennen nicht mit einem  
Zurkenntnisnehmen  
zu vertauschen  
und zu verwechseln.  
Bildende Kunst ist  
Bewußtseinsbildung.

Gespräch mit Herbert Read  
Education in Art  
Erziehung durch Kunst  
mit Kunst  
in Kunst  
nicht aber Erziehung zur Kunst  
nicht gar Erziehung  
zum Künstlerischen,  
Kunst will nicht verziehen  
Kunst lässt erkennen im Tun  
Kunst erzieht den Menschen,  
das Erkennen nicht mit einem  
Zurkenntnisnehmen  
zu vertauschen  
und zu verwechseln  
**Bildende Kunst ist  
Bewußtseinsbildung**



Abschied vom Bilde I und II 1970  
9 Serigraphien auf Fabriano, I 18 × 25, II 25 × 32,3

Despedida da imagem, I e II, 1970  
Serigrafias sobre fabriano, I 18 × 25, II 25 × 32,3

Abschied vom Bilde begrüßt das Gesicht

## Aus tausend Jahren:

Bis ins 13. Jahrhundert hieß im  
Altbritischen 'feuer' 'List'.  
Unseren Ahnern lagten nicht 'feuer',  
sondern 'List' bis etwa 1270. Der  
heidnische Begriff 'List' war der vorzüglichste  
Begriff (im Unterschied zu unserem heutigen  
'Listigkeits').

unverantw.  
'die kompakte List'  
'das Schmelzschmelzwerk'  
und den 'kultischen magischen Raum'.

Die List hält das hoch Feuer,  
das Eisen zu schmieden, solange es glüht,  
keinen kalt schmiede zu verfallen.

Die bildende Kunst besteht bis heute darin,  
bildend zu erkennen,  
erkennend zu bilden,  
erkennend zu realisieren —  
noch zu spät zu kommen in der Bewußtseinbildung

und von gebildeten zu erkennen zu nehmen;  
nicht das Erkennen stillschweigend mit einem gra-  
kenntnisnehmen zu verbinden!  
~~der Wahrnehmung kann Wahrnehmung machen~~

Bildende Kunst ist die Kreativität,  
in Stile nascondi erkennen und zu realisieren.

Was heißt Europa? Europäische Kunst?  
Sind wir Europa. Bildende,  
Sind wir Europäer,  
wenn Erkennen und Verrealisierung  
wenn Verrealisierung und Erkennen?  
Sind nicht aus jenem Auge Verlieren?

Wenn wir unsere Sinne  
als Wahrnehmungsorgane,  
nicht als Wahrnehmungsorgane  
gebrauchen? -



## Aktionspräzise im 20. Jahrhundert

\* Das weitg. brauchte Verbun des Malers Paul Cézanne war "realisier"

Ziel wird gewichtet  
Billionen Fiktivum ist frei  
von Reichtum

Die Karte ist  
zwischen Billion und Fiktivum frei  
keine Zeit reichen zu lassen