

SIEGWARD SPROTTE

Gute is Zeit

Die Kunstgenossen ist

„gute is Kunst“

Die Zeitgenossen ist

Arbeiten 1923-1993

Wiel Zeit mit Kunstgenossen ist

ist Kunst mit Zeitgenossen

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

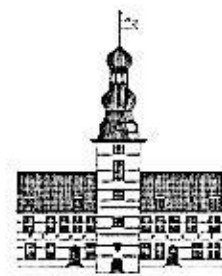


SIEGWARD SPROTTE

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

Schloß Glienicke, 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 Falkenstein 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

Umschlagtexte der Seiten III und IV

Aus tausend Jahren:
Bis ins 13. Jahrhundert hieß im Altdeutschen ›Kunst‹ List.
Unsere Alvorderen 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? –

Ateliengespräche im 20. Jahrhundert

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

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 Kommentarbürftigkeit der modernen Kunst¹ 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« titulierte, 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

Sprotte² 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 Kunstwissenschaftler einen Ort zuweist, der von seinem eigenen extrem entfernt zu sein scheint. Denn wie sollte man sich als Kunstwissenschaftler 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 verfehlen, worum Siegward Sprotte es zu tun ist, nämlich um den »schauenden Vollzug«³. Vielleicht wäre es lohnend, sich auf die Ansätze der sog. expressionistischen Kunstgeschichte aus den Anfängen unseres Jahrhunderts zurückzubedenken, etwa auf Wilhelm Worringers »Abstraktion und Einfühlung«⁴ von 1908 und insbesondere auf die Arbeiten Fritz Burgers, um als Kunstwissenschaftler 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.«⁵ 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«⁶ 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 Tuschbilder 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 »unvertagte 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 ...«⁷, 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«⁸ 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 quasi-fotografische 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«⁹ 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 Kiefernast genügten ihm als Motiv.«¹⁰ 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 herandonnenden Brandung zeigen, als immer neue Formulierungen der furiosen Wogenbilder Hagemeyers 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 ...«: »Hagemeyer 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 ...«¹¹ 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 Hagemeyer – 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 Hagemeyer-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.«¹² 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 Jahrhunderts¹³, 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 minutiösen 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.¹⁴ Von Hagemeyer, 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 ...«¹⁵ 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 Hagemeyer 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«¹⁶ die Erfüllung sucht und findet: »Ich trage meinen Süden in den Norden und gebe meinen Norden auch im Süden niemals auf.«¹⁷

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«¹⁸, unmißverständlich klar. Sprottes künstlerische Haltung ist am ehesten der des chinesischen oder japanischen Tuschmalers 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 Tuschbilder 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 Holzschnidern und Druckern in Tokio und Kioto die Technik des klassischen japanischen Holzschnitts 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 Tuschmalerei« erschienen. Im Gegensatz zu jenen, die glauben, diese Bilder seien »flotte impressionistische Skizzen«, betont Grosse mit Nachdruck, daß »die alte Tuschmalerei ... der künstlerische Ausdruck der ostasiatischen Mystik, besonderes des Zenismus (sei), der aus der Verschmelzung taoistischer und buddhistischer Elemente hervorgegangen ist.«¹⁹ 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.«²⁰ 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 Siegwald 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 Tuschbild ... 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.«²¹ 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 Lao-tse 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«²² als einen der einflußreichen Vor-denker des Wendezeit-Konzeptes, das auf die Wiedergewinnung eines ganzheitlichen Weltbildes zielt, bezeichnet hat. Vorausge-gangen waren schon in den 50er Jahren Gespräche mit so gro-ßen Philosophen wie Eugen Herrigel (»Zen in der Kunst des Bo-genschießens«), Jean Gebser (»Ursprung und Gegenwart«), Karl Jaspers (»Existenzphilosophie«) oder Ortega y Gasset – von de-nen er auch Porträtzeichnungen schuf – und mit dem Dichter Hermann Hesse, den er ebenfalls porträtiert hat. Mit ihm teilt Siegward Sprotte das Streben nach universaler Ganzheit als Syn-these von Okzident und Orient, von europäischem und östlichem Denken, oder, wie Hesse es auch ausdrückt, als »ein gleichzeiti-ges und gleichmäßiges Zusammenarbeiten von logischem und intuitivem Denken.«²³ Sprotte hat dies in einer Graphitzzeichnung von 1987 mit dem Titel »Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen ...« explizit formuliert.

Kommen wir damit zu den Bildern und Zeichnungen selbst zu-rück. Sprottes Kompositionen sind keine gemalten oder gezeich-neten »Naturausschnitte«²⁴, sondern bildnerische Niederschriften, die analog zur Natur entstehen und das Ergebnis eines Einfüh-lungsprozesses 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 perma-nenten Variation, die neue Variationen ermöglicht.«²⁵ 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 Na-tur.«²⁶ Beide, der Künstler und sein Gegenstand, seien Teil dersel-ben natürlichen irdischen Schöpfung, beiden gemeinsam sei ihre »irdische Verwurzelung« und zugleich ihre »kosmische Verbun-denheit«. Diese Gemeinsamkeit ermögliche eine »Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen«²⁷ und gestatte es dem Künstler, über die bloße Oberflächenwahrnehmung hinaus den Gegenstand nicht nur abbildend zu erfassen, sondern ihn schö-pfungsanalog neu entstehen zu lassen. Das Verfahren, dessen sich Siegward Sprotte bedient, um dieses Ziel zu erreichen, be-zeichnet er im Anschluß an Ernst Ludwig Kirchner als »organische Abstraktion« – im Unterschied zu den Vertretern einer geome-

trisch-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 Materialisa-tion haben. Und in der Tat: entstanden seine Bilder der 30er und 40er Jahre, wie wir sahen, Schicht auf Schicht in einem langwieri-gen, zeitaufwendigen Malvorgang, der Übermalungen, also Kor-rekturen, möglich machte, so reduzierte der Künstler später den Schaffensvorgang auf das »korrekturlose Malen«²⁸ – denn, so die These, auch die Natur kenne keine Korrekturen. Dieses korrektur-lose 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 Vor-zeichnen und kein Nachmalen gibt, sondern daß Zeichnen Zeich-nen bleibt und Malen Malen ist. Sowohl in Sprottes Blumen-Bil-dern, denen die eingangs erwähnte Kritik das Fehlen einer »neuen Sicht« glaubt nachsagen zu müssen, als auch in den »Landschaf-ten« des Künstlers manifestiert sich das Spezifische der Kunst Sprottes genau in diesem korrekturlosen und insofern naturanalo-gen 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 unbedeck-ten Stellen bilden ein helles Liniengerüst aus gleichsam negativen Konturen, das wie ein umgekehrtes Cloisonné erscheint. Oder er es gelingen dem Künstler Niederschriften im Grenzbereich von Schrift und Bild, farbige Kalligraphien, »Zeichnungen »aus einem Strich«, Liniensysteme, lakonische Notate, Kürzel ...«, die der »er-strebten Zeitgleichheit von Erfinden, Schreiben und Lesen«²⁹ ent-sprechen 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 Zeich-nungen 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 Erscheinun-gen. 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?«³⁰

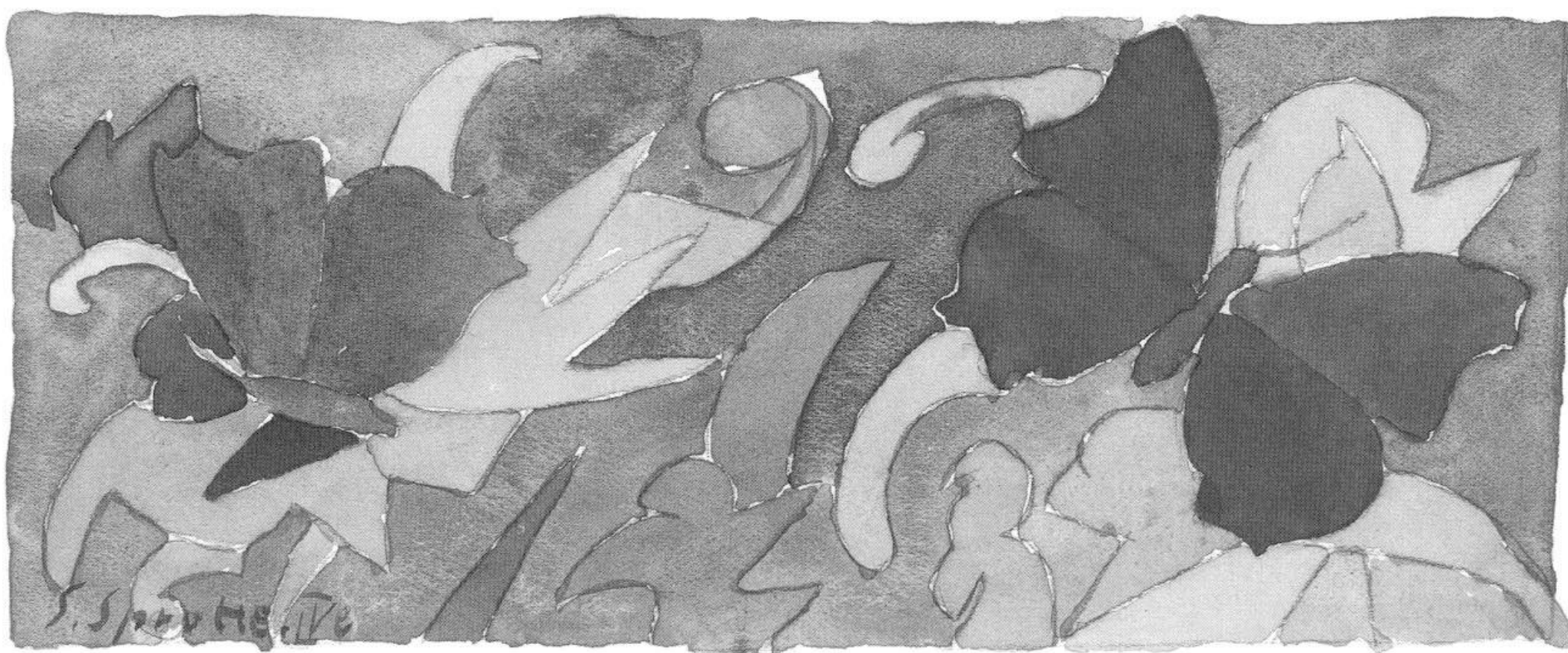
- 1 Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Bonn 1960, S. 162 ff. Übrigens erwähnt Gehlen auf S. 212 neben Mathieu, Michaux, Miro, Soulages, Tobey, Bissier, Baumeister und anderen auch Sprotte als einen der Künstler, die im Anschluß an Paul Klee das »Kryptogramm, 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 Gewährwerdens. 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 Hagemeyer, 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 Tuschmalerei, Berlin 1922, S. 8.
- 20 a. a. O.
- 21 Johannes Itten: Ostasiatische Tuschmalerei (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, 17,5 x 12

Ciclo de formas de cruces na natureza,
 11 de Abril de 1983
 A conversar com Heinz Wolfgang Kuhn
 Tinta da China azul sobre papel
 de tina da Holanda, 17,5 x 12





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 × 38,5

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



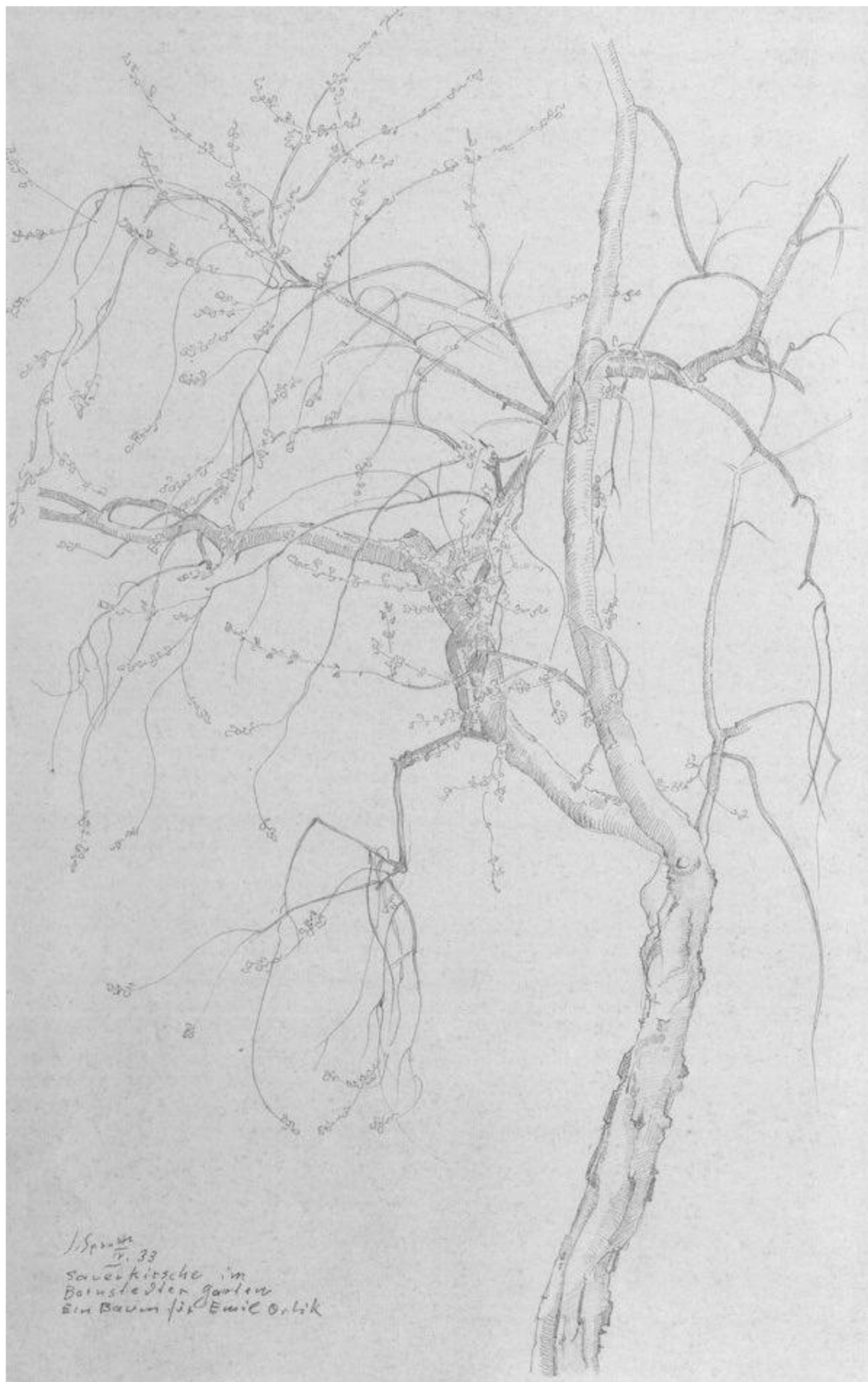


Kreidefelsen Stubbenkammer
 24.-29.5.1933
 Bleistift auf Weimarer Bütten, 54 x 70

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, 27 x 17,2

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



*1. Sp. 33
 Sauerbische im
 Bolusteden garten
 Ein Baum für Emil Orlik*

Herbert Meier, Zürich

ALLES IST FARBE. ALLES FLIESST

Zwei Parataxen. Ich bin versucht, unter ihnen die neuen Bilder Siegwald 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 efeu umrankte 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 Maskenkleid 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 Orlik Schüler, Öl auf Leinwand, 80 × 95
Golmer Luch 1932 como Hagemeister – e Orlik Schüler, Óleo sobre tela, 80 × 95

Die späten Baum-Bilder wachsen aus ihrer eigenen Gestalt. In ihnen erreicht die thematische Metamorphose eine quintessenzielle 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-Grünwald 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 Entzweiungen 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 unsern 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 augenblickshaft, 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. Siegfried 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

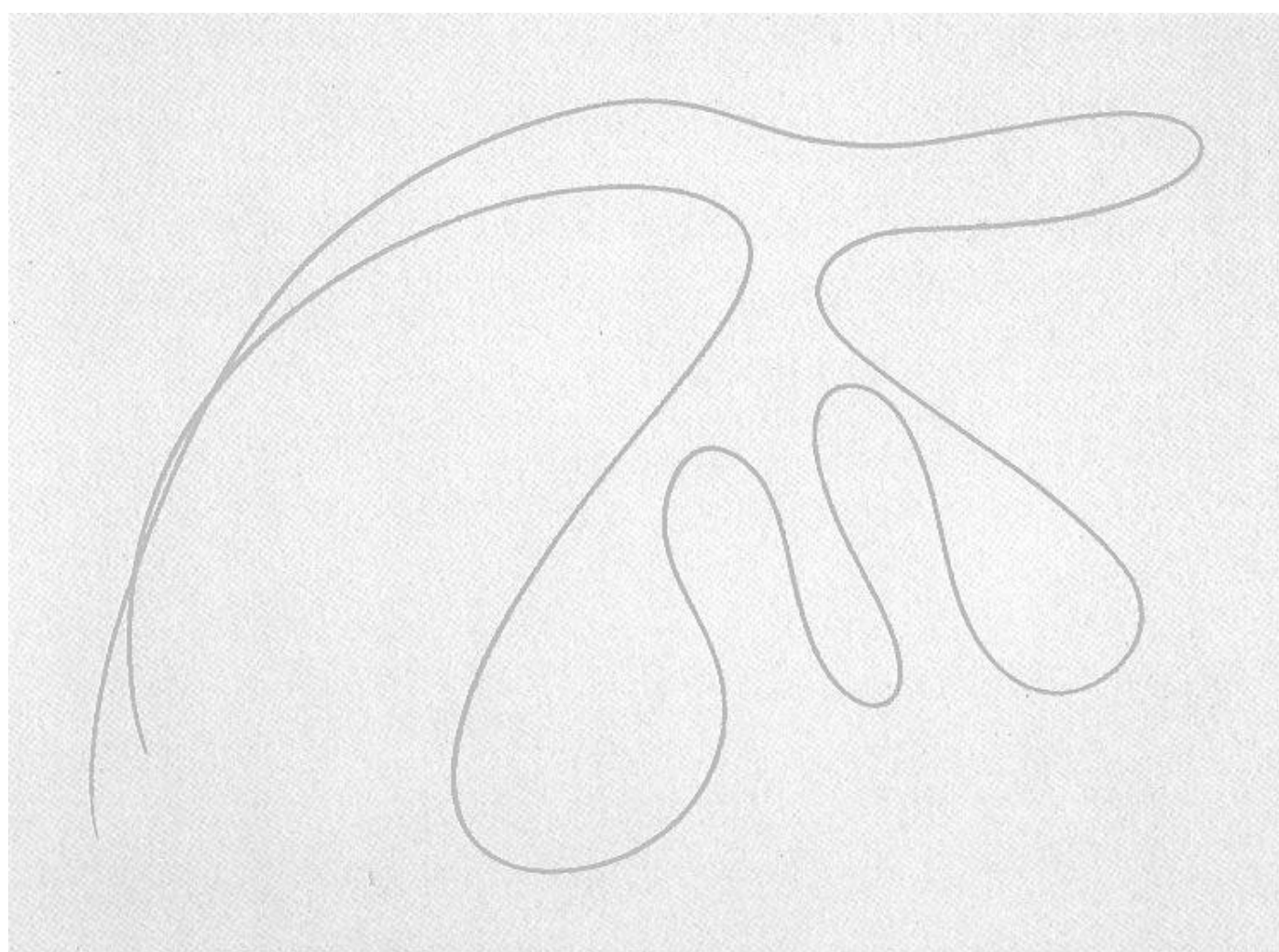
Ein Nachfahre der großen See-Aquarelle ist das See-Bild (Öl auf grauem Karton) aus dem Jahre 1992. Ähnlich wie der »Schattenbaum« reflektiert es die Zeitstimmung, der es entstammt. In ihm verdüstern sich Meer und Gestirne: die Mächte, mit denen sich Sprotte seit seinen Anfängen in immer neuen, wechselnden 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 übermächtig 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 »Nachtwooge« (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 espectrais.

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 vivida.

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 tília, 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 sendo 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 cinquento 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 seus 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 preto 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; náda 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 ali fazer de «hieróglifo», «letra de pincel», «estenograma» e para durar nesta forma.

Durante toda a sua vida, Siegwald 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 aquarelas 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.

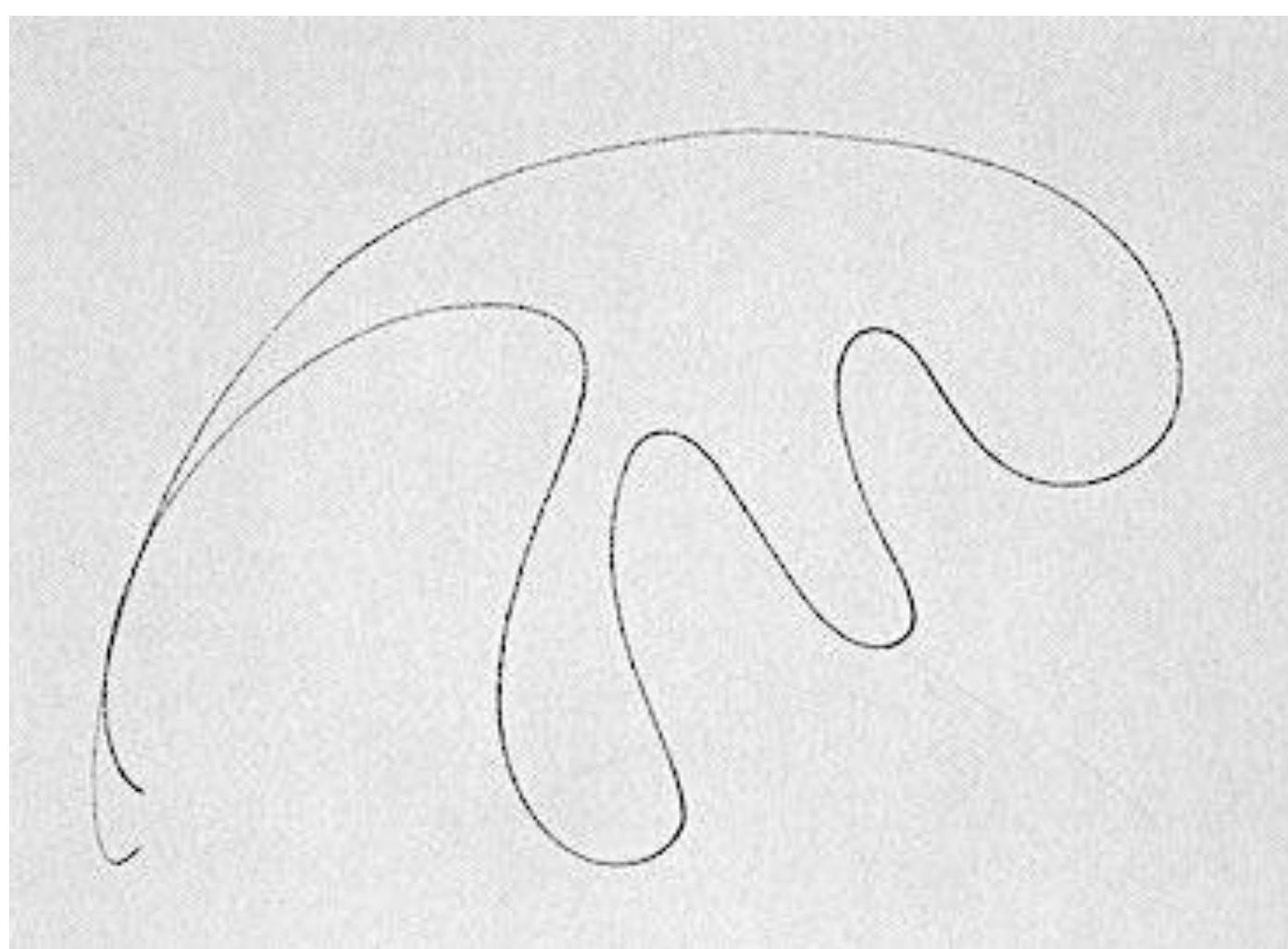
Aquele irresistível que se aproxima com aspecto escuro reap-

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 ameaçador 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 Siegwald 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





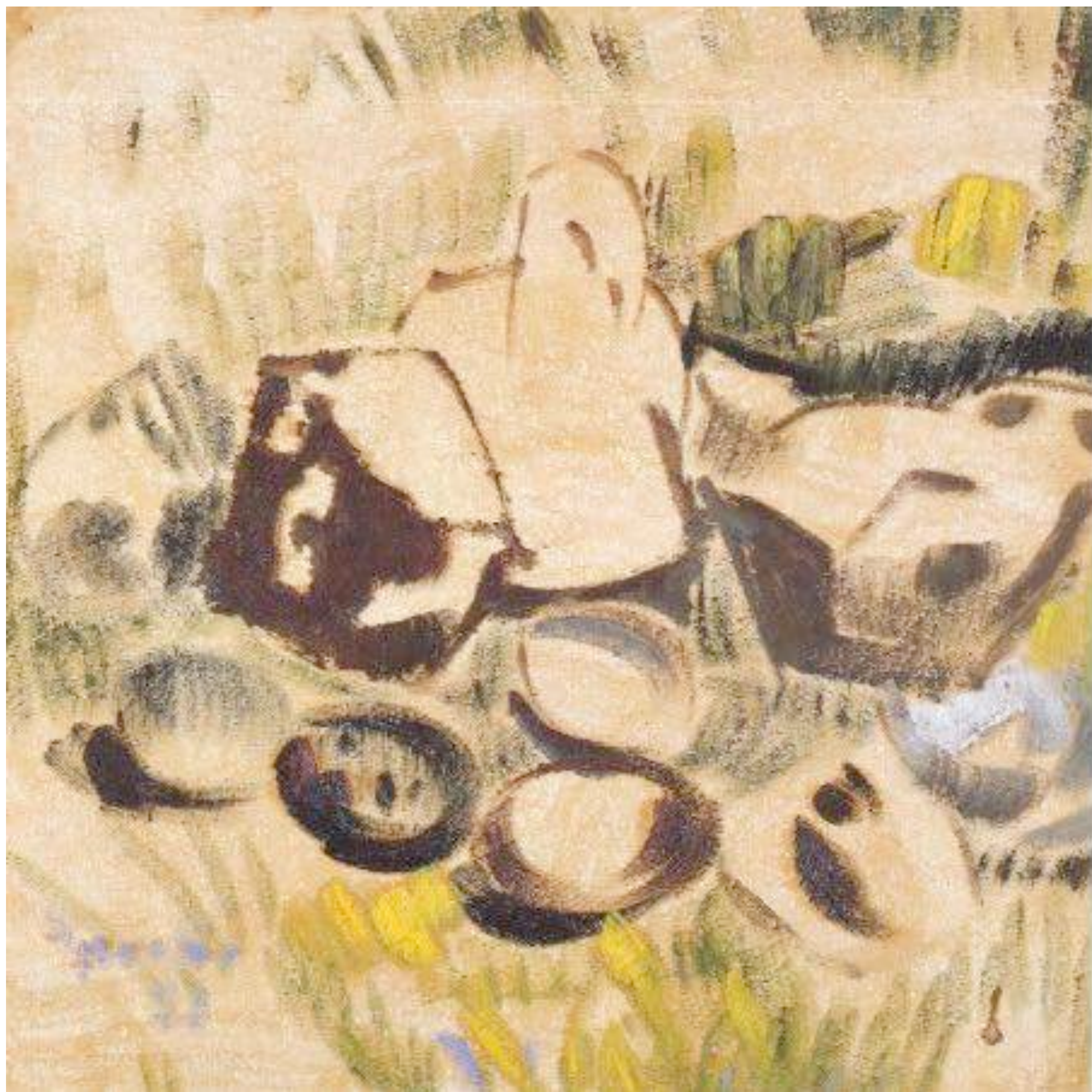
Erste Ölwoqe Laase/Pommern 1928
 Öl auf Leinwand, 64,5 x 84,5

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

Teufelsbrücke Bornstedt 1928
 Öl auf Leinwand, 56 x 70

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



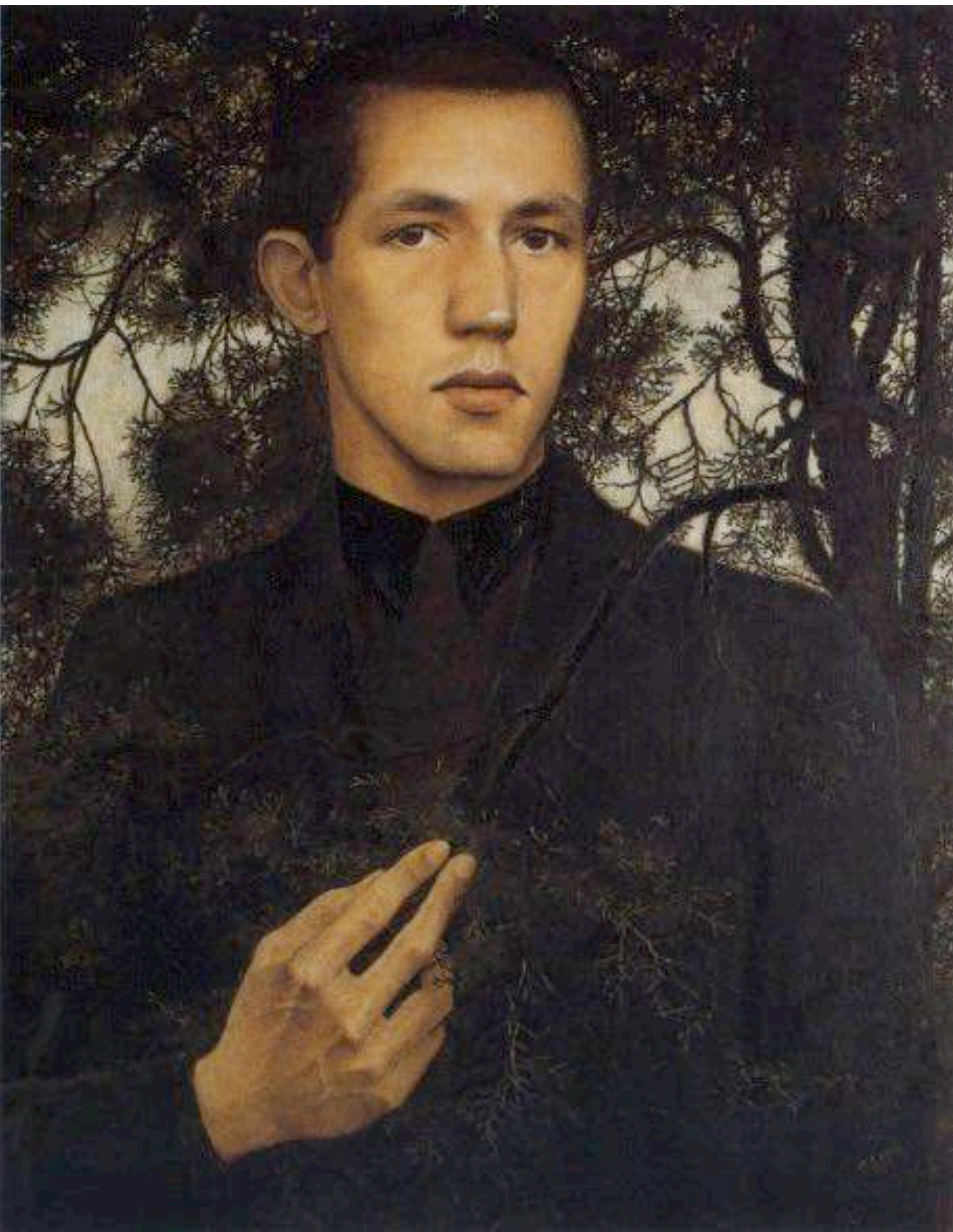


Steine Studienreise Rügen 1932
Öl auf Leinwand, 85 × 110

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:

«Sonabend 6. Jan(uar) 40 /
15° unter Null
(6) Siegwarts 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...»

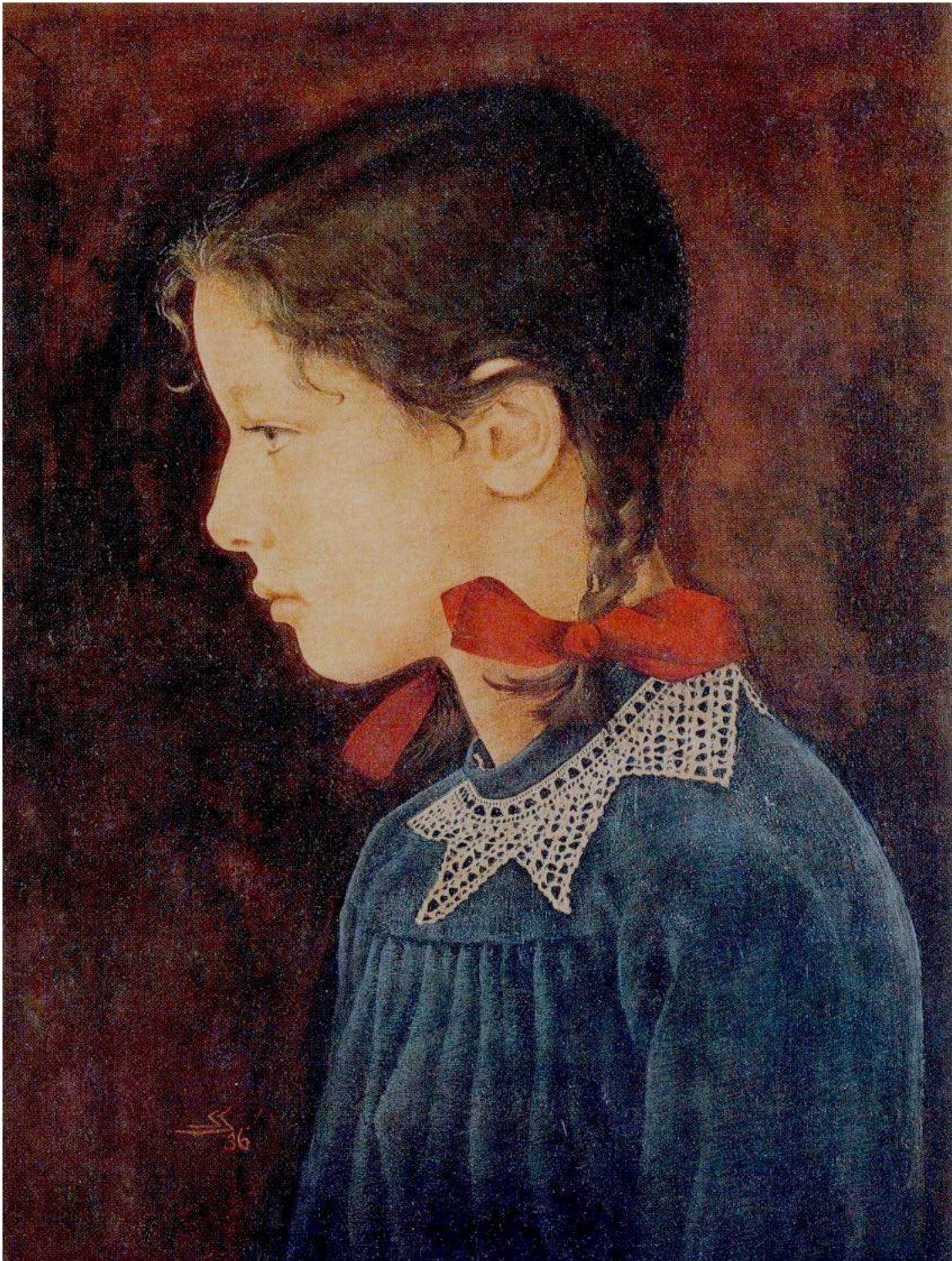
Selbstbildnis mit Lebensbaum
Potsdam 1937
Tempera-Öl auf Holz, 69 x 53

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

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

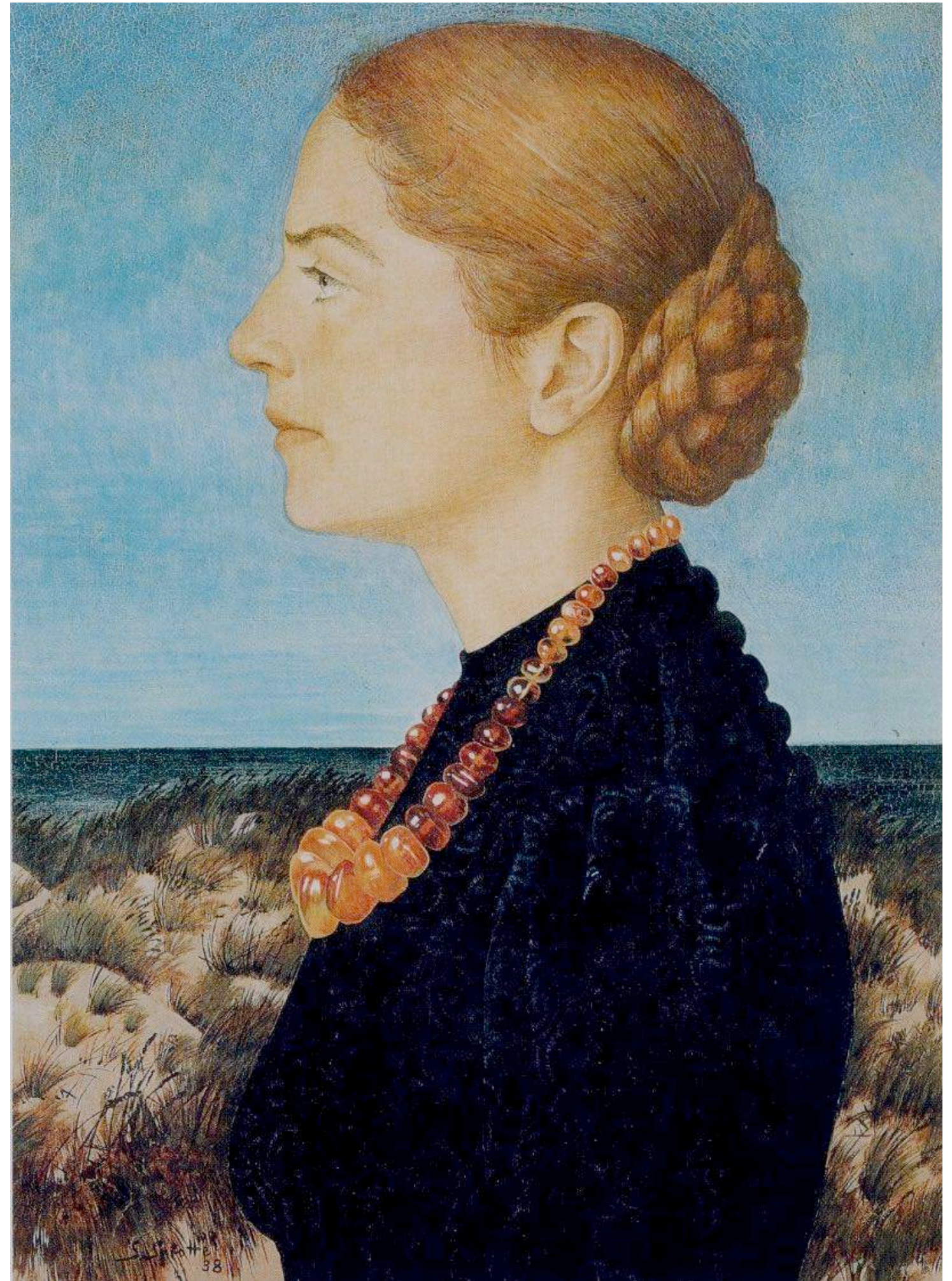
Monge e tília
estudo de academia, Berlin, 1935
Aquarela sobre pergaminho, 49 x 34,6





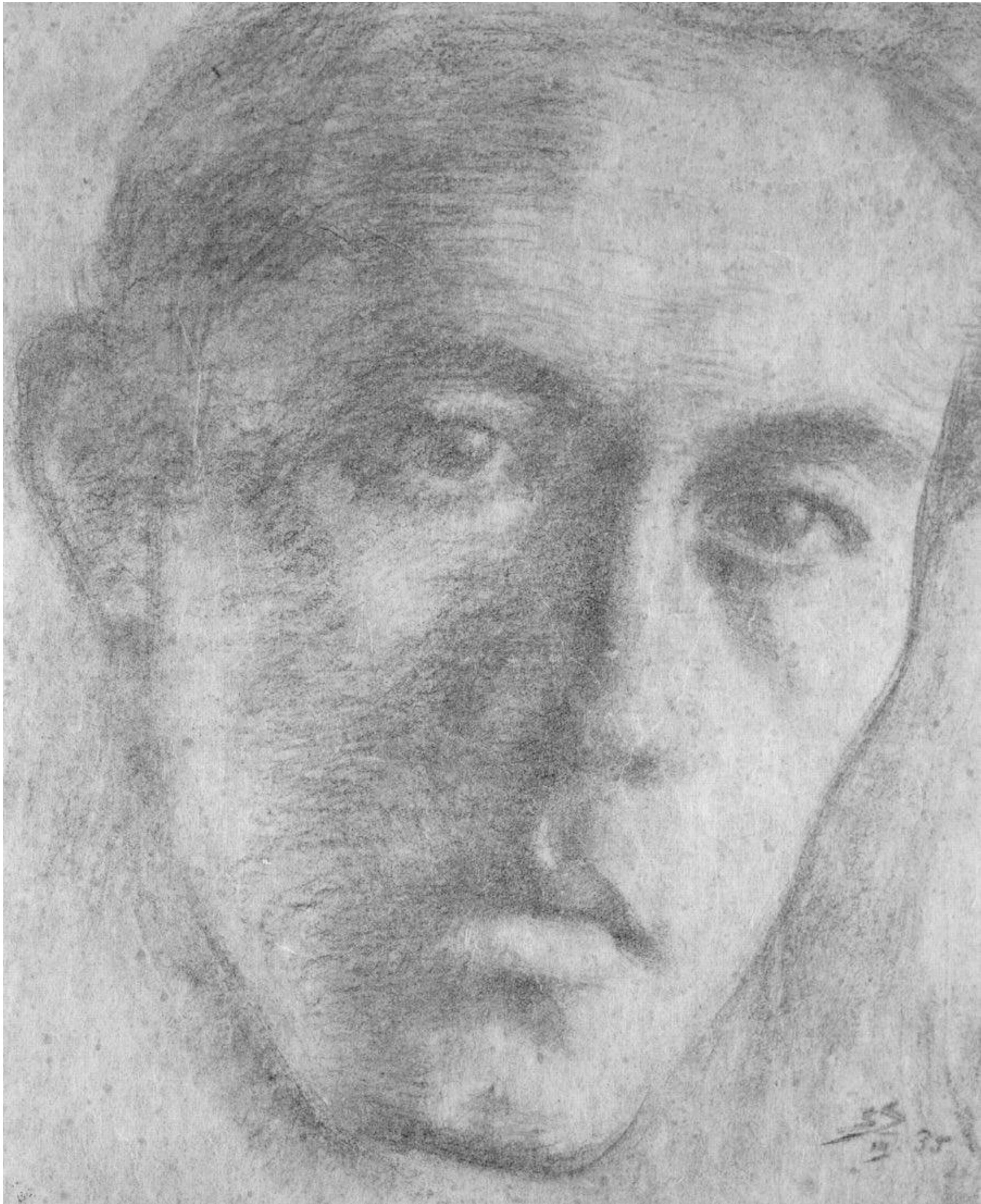
Bildnis der Schwester Florenz und Bornstedt 1936
Hermann Kasack: »das horchende Auge«
Tempera-Öl auf Holz, 49 x 36

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



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

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



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

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



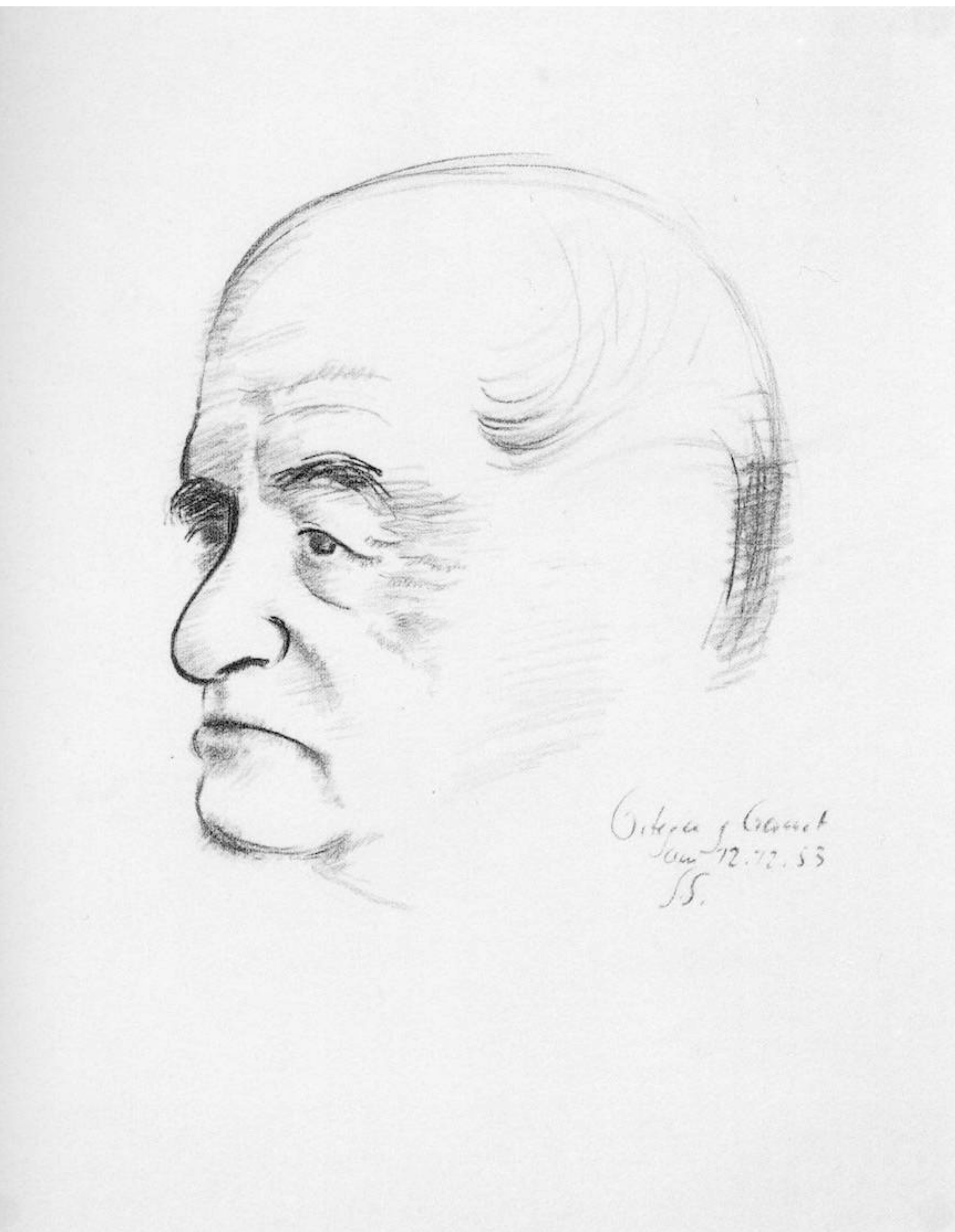
Kopf eines Ungarn 1935
Kohle auf Ingres, 32 x 24,8

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

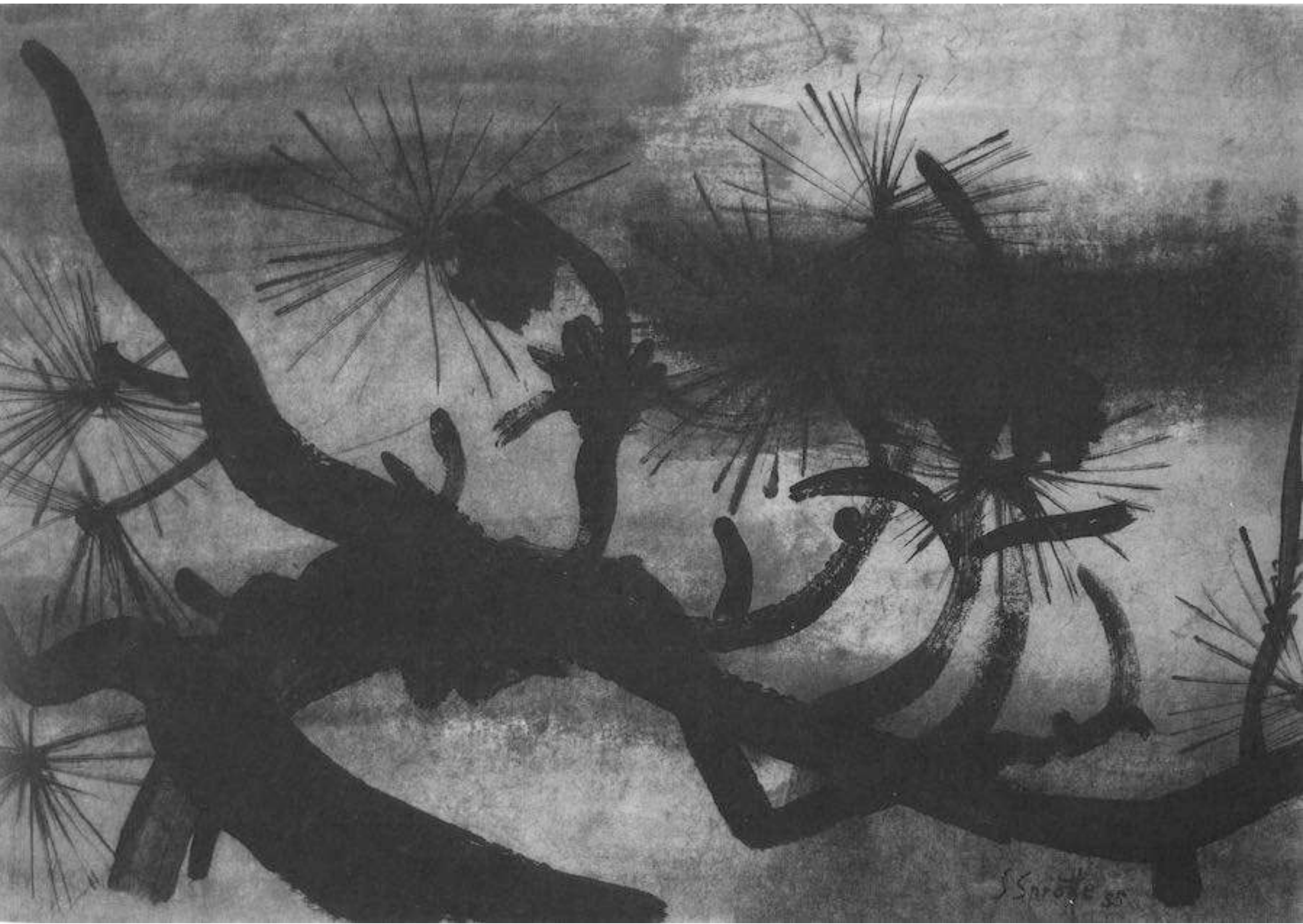


Ortega y Gasset 12.2.1953
Kohle auf Ingres, 48,8 x 39,3

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





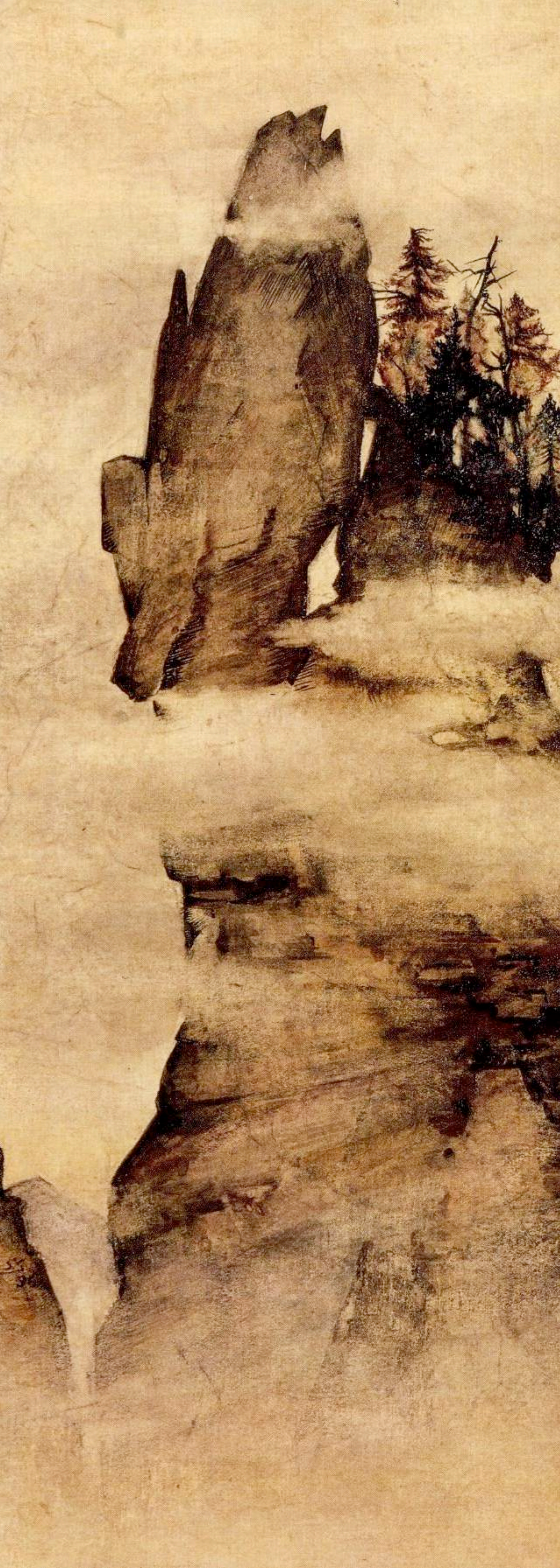


Bildnis eines Nordfriesischen Schafes 1944
Tempera-Öl auf Holz, 35 × 47,5

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

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

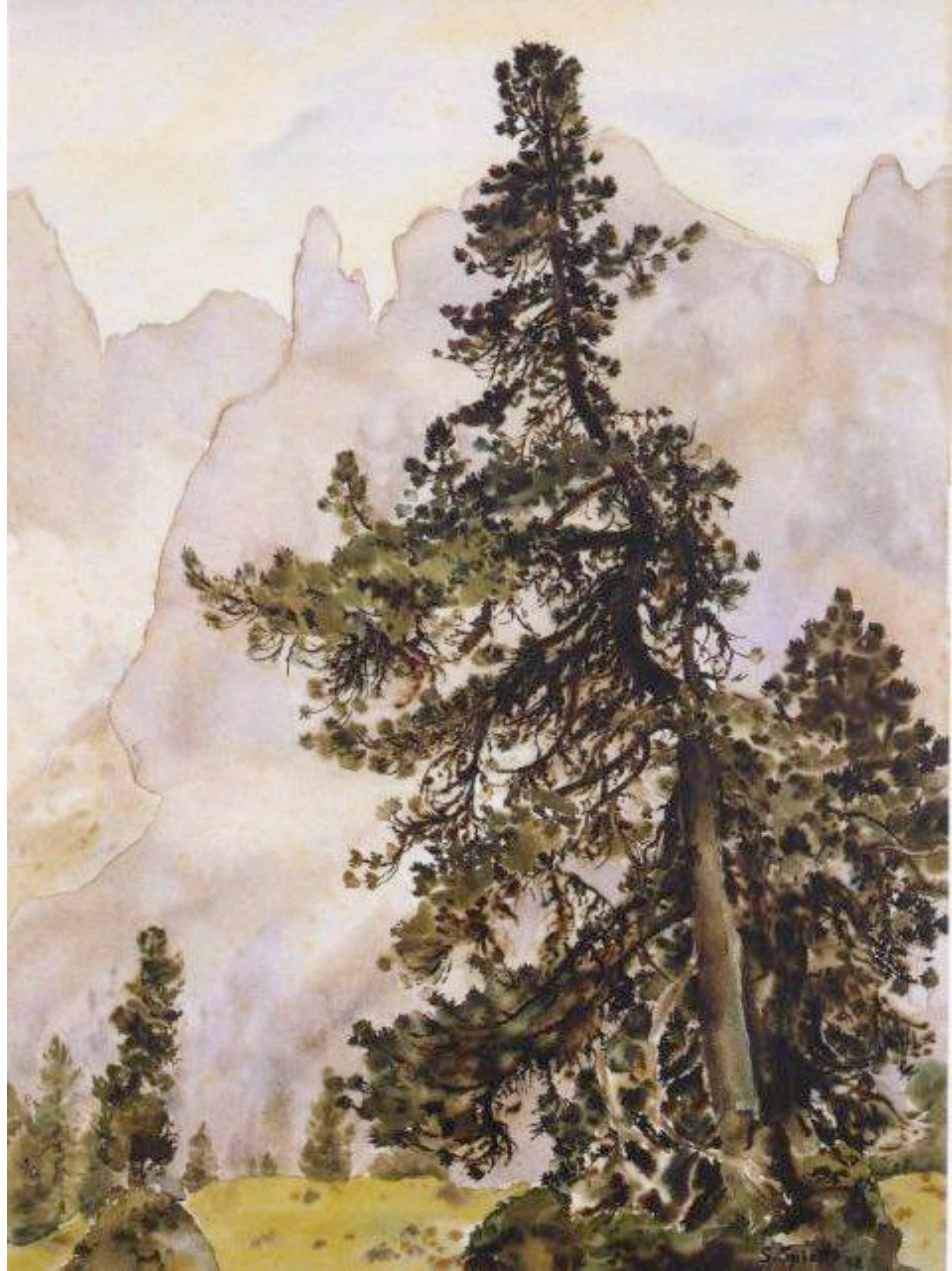
Bornstedt-Sanssouci, inverno 1938, Conversas com Oskar Loerke
Óleo de têmpera, tela sobre madeira, 40,5 × 50,3



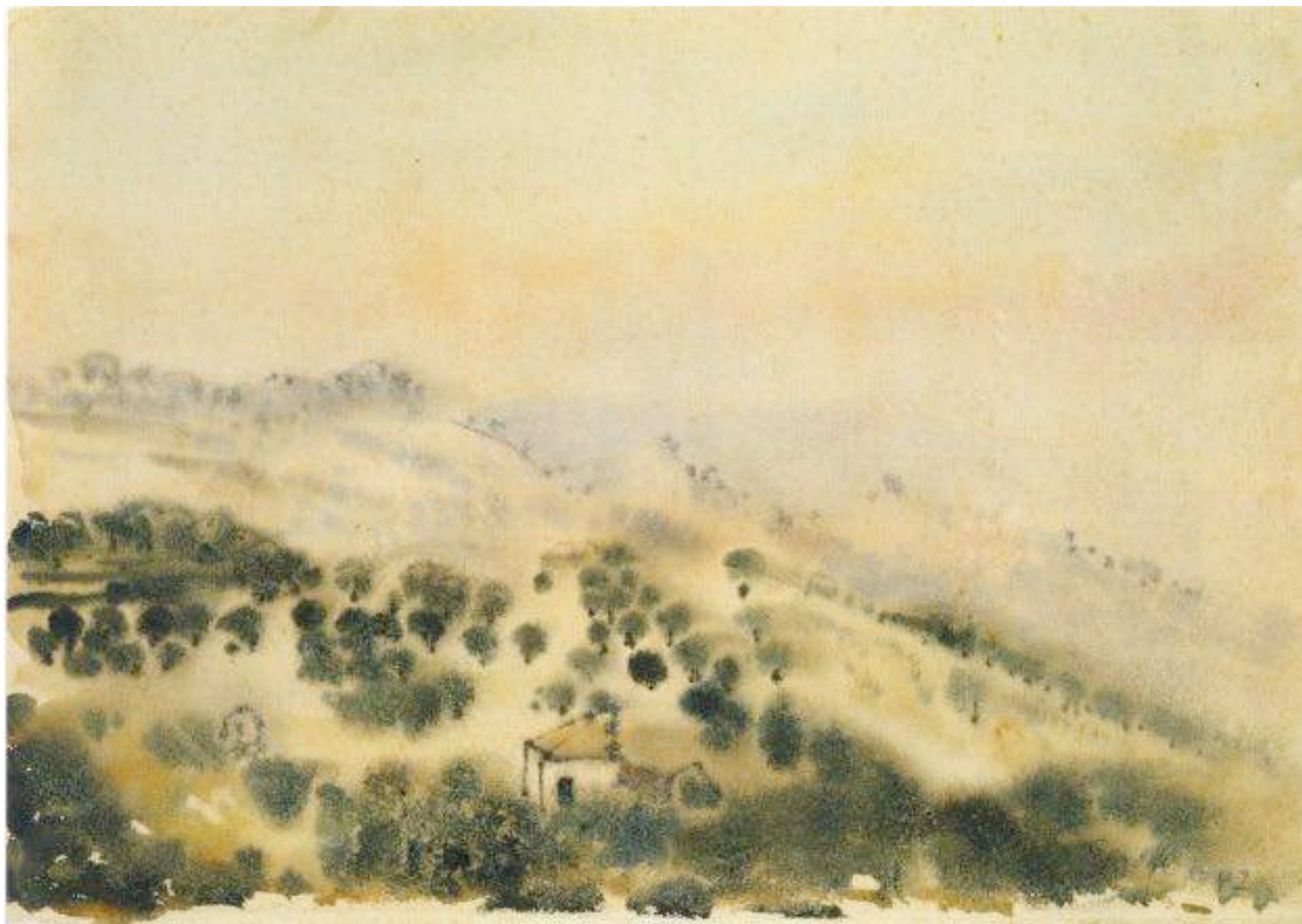
Fels mit Wolke 1936
Studium La-o-ste
Aquarell auf Japanpapier auf Karton, 44,6 × 15

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
Poppoli I und II, Pescara I und II
auf Fabriano, je 22,8 x 29,5

Aguarelas italianas, 1942
Poppoli 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 x 50

Possibilidades marginais da existência, 1948
 Diálogos com Wolfgang Schadewaldt
 Óleo sobre cartão do Japão, 34,8 x 50



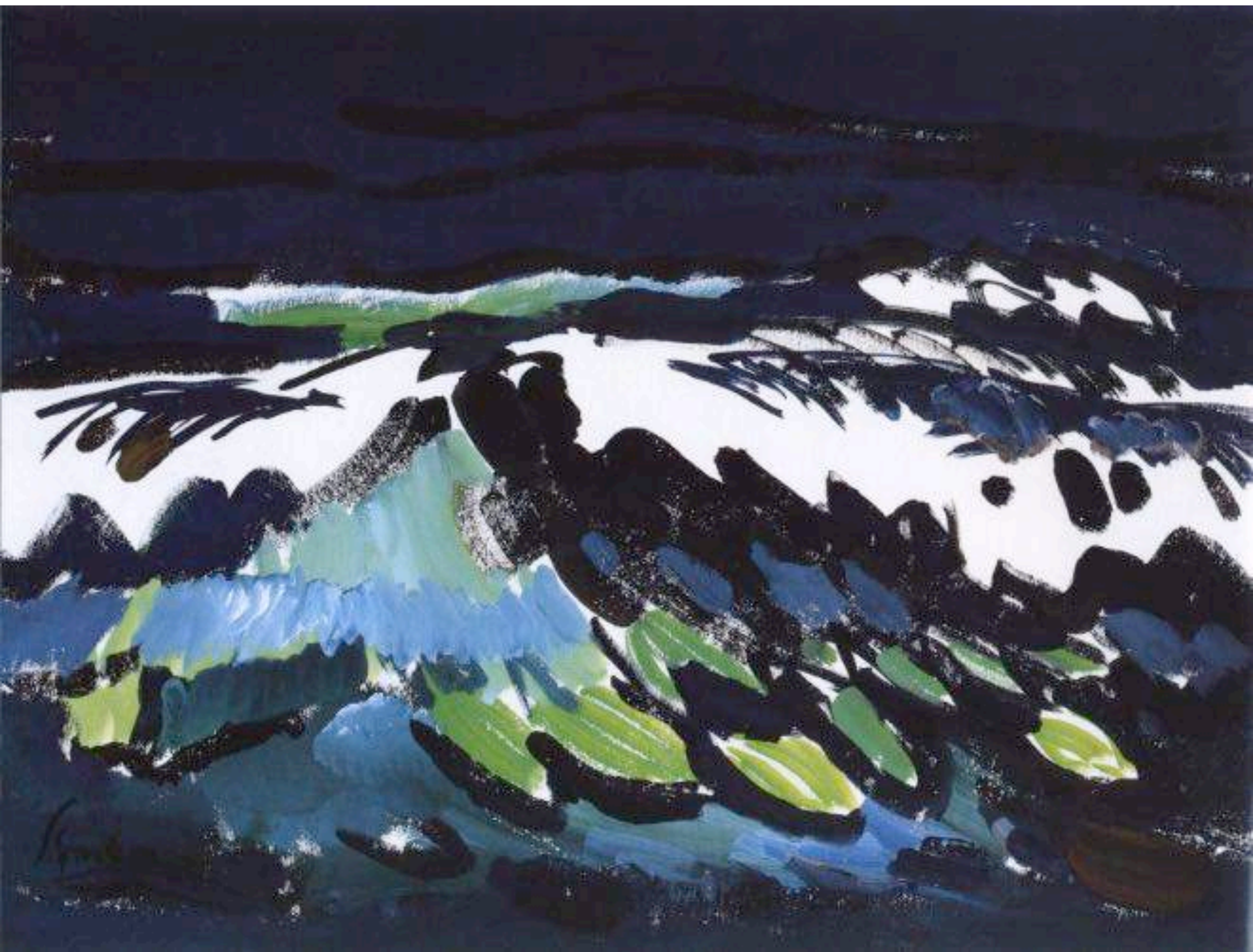
Nordische Nacht 1955
Dank an Iris
Öl auf Leinwand, 70 x 95

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



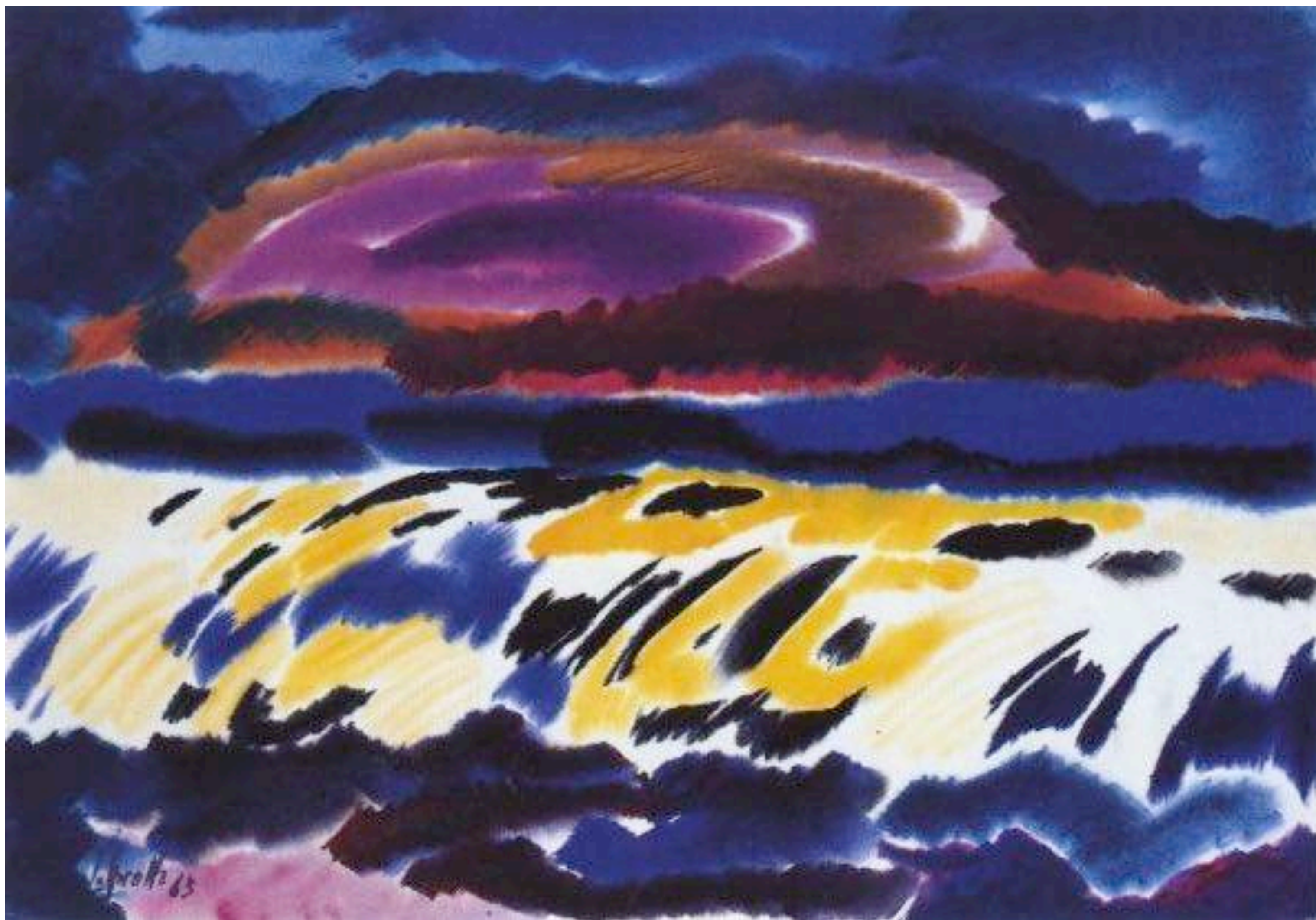
»Das Leben des Kosmos ist das Ende der Malerei« 1991
(Karl Hagemeister)
Gouache auf Ingres, 48,5 x 63

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



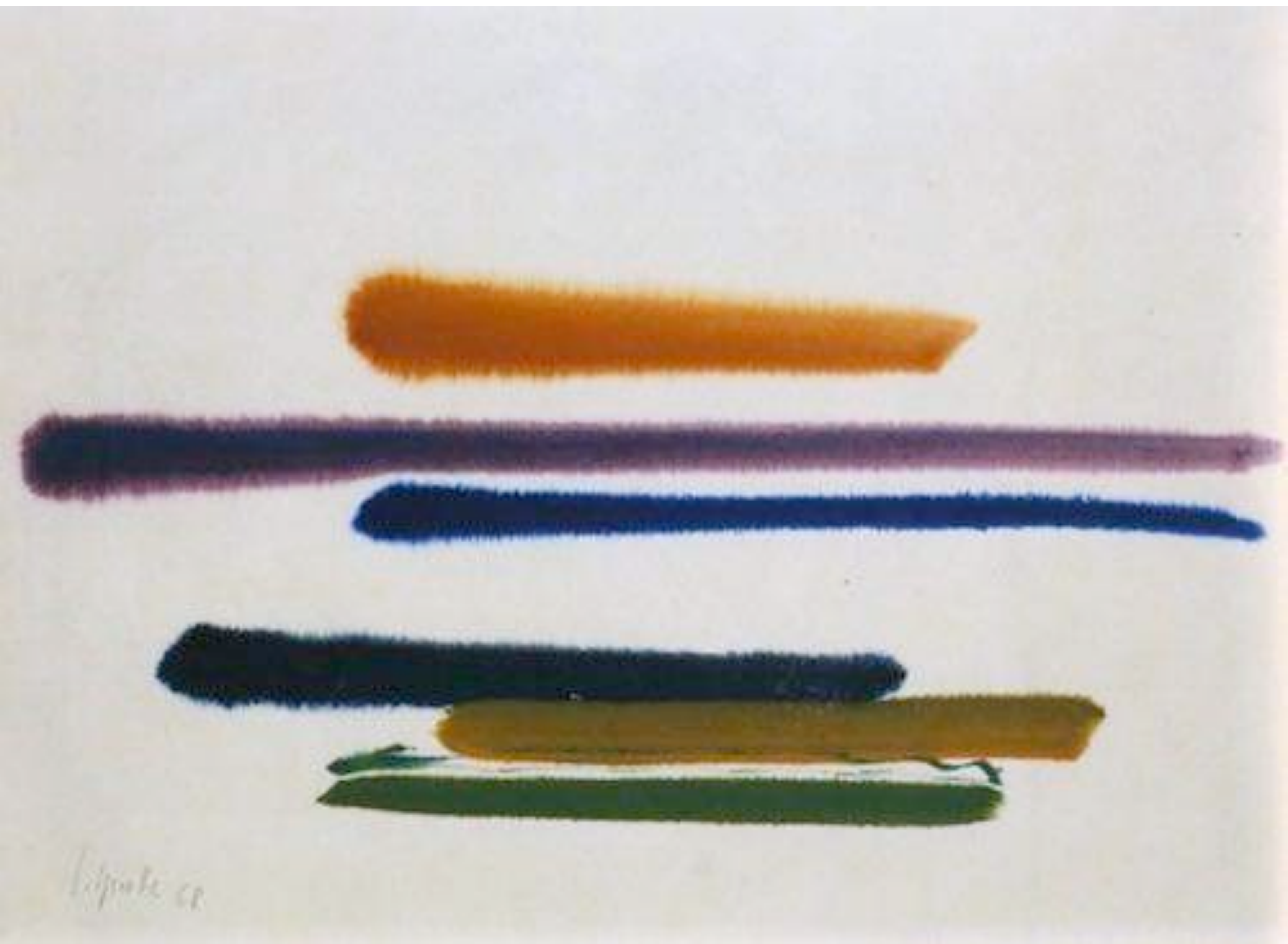
Griechenlandreise 1959
Wassertempera auf Fabriano, 48 × 65

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



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

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



Horizontalen 1969
Aquarell auf italienischem Bütten, 57 × 65

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



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

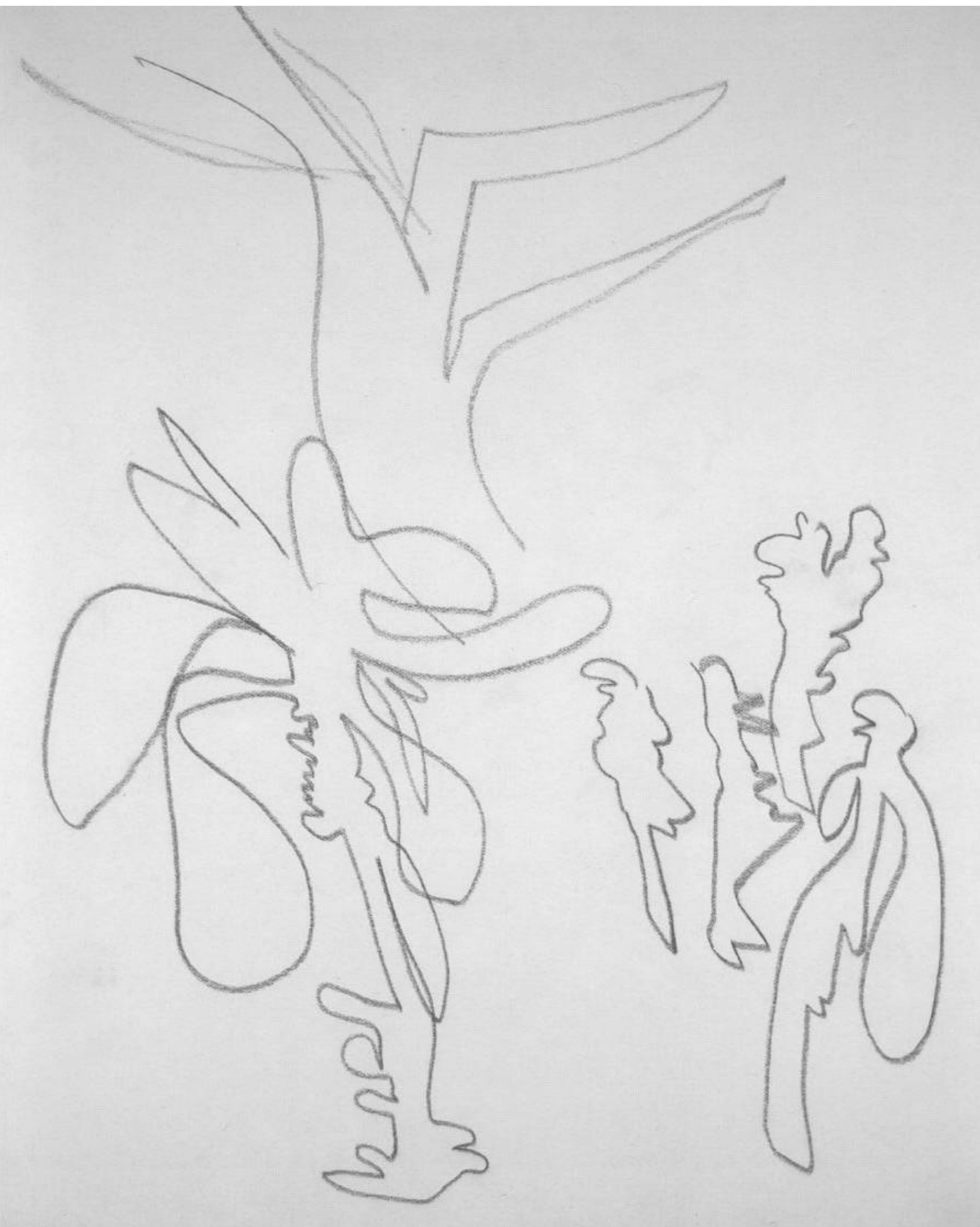
Quando a paisagem se torna escrita ..
 Quando a tua linguagem chega ao destino ..., ciclo, 1989
 Gouache sobre arches, 46 x 61

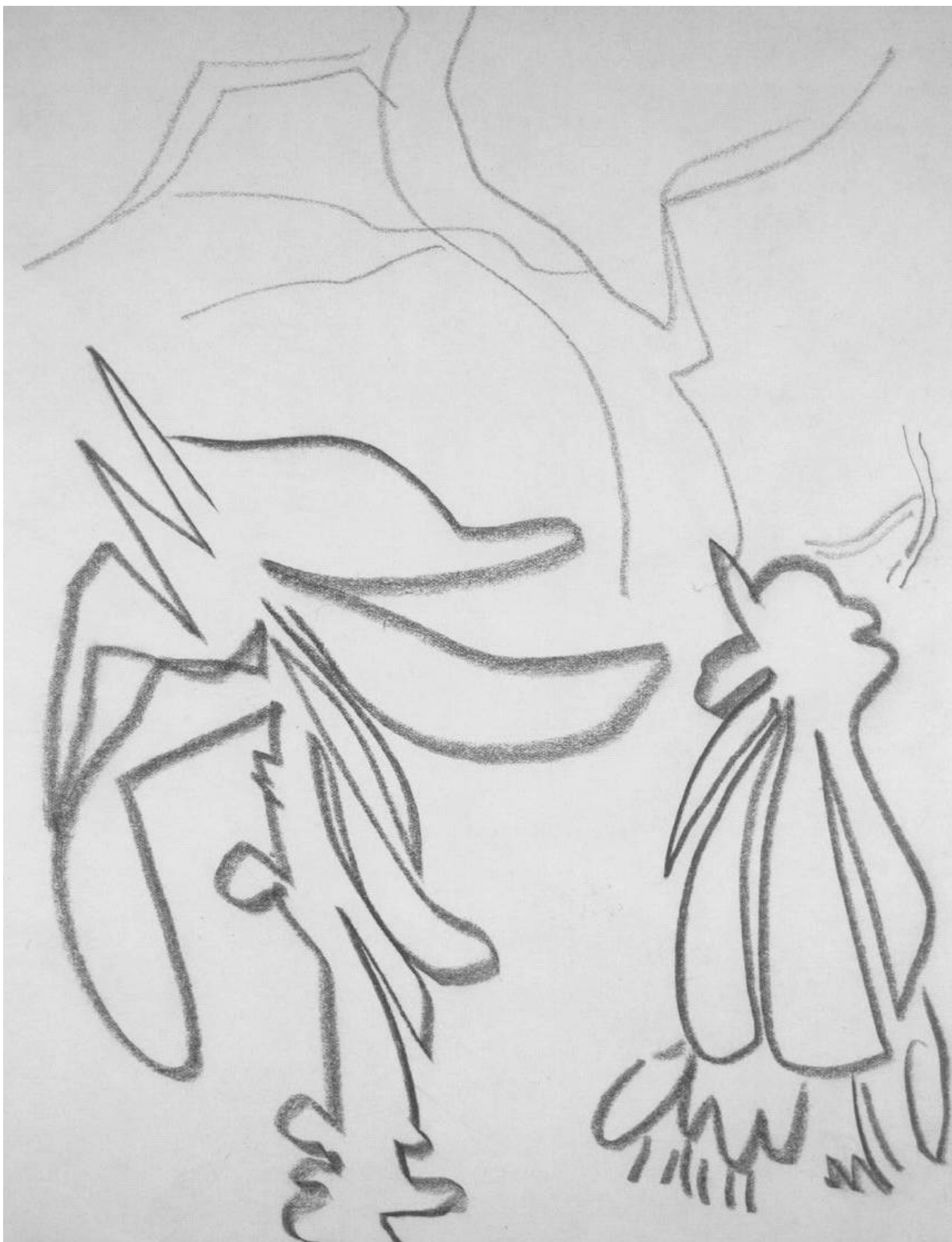




Algennotstand in Ost- und
Nordsee 1974 I und II
Aquarell auf Bütten, je 64,7×49,9

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





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

Aguarelas 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, 61,7×46,2

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

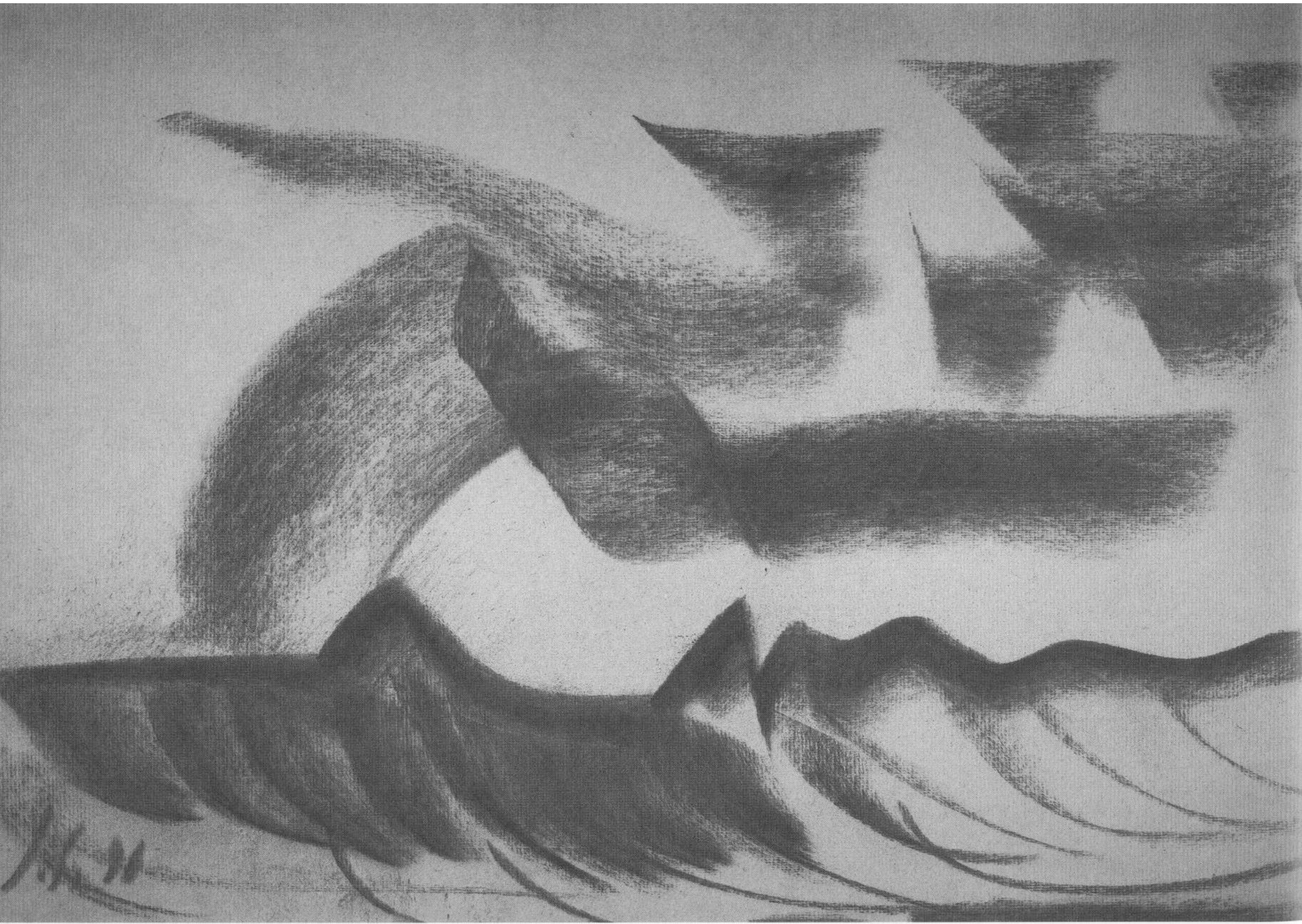
Alles Zeitliche geht vom
 Gegenwärtigen Das zeitliche
 Denken geht vom gegenwärtigen
 Erkennen Das Wissen geht vom
 Erkennen.
 Wer Wissen anwendet, sucht die
 Realisierung in einer Zukunft.
 Wer erkennt, realisiert im
 Prozesse des Erkennens.
 Wissenschaft geht vom der
 Kunst des Erkennens.
 Die Kunst muss darauf Acht geben,
 dass Sie nicht ausgezehrt und soviel
 aufgezehrt wird, weil sonst in der
 Schöpfung keine Schöpfung mehr
 stattfinden.

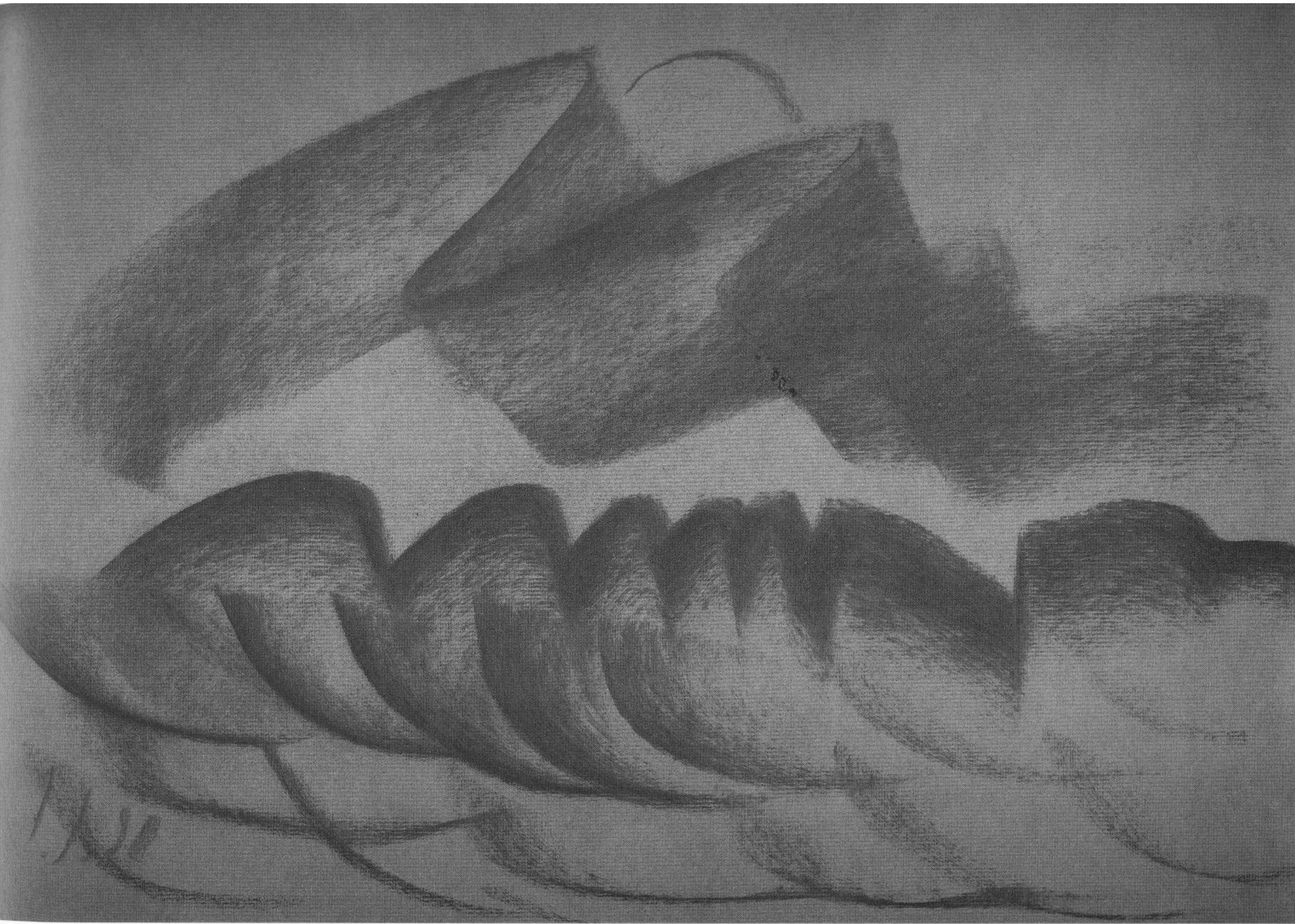
Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert I 1983
 auf italienisch Bütten, 50,8 x 72,8

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



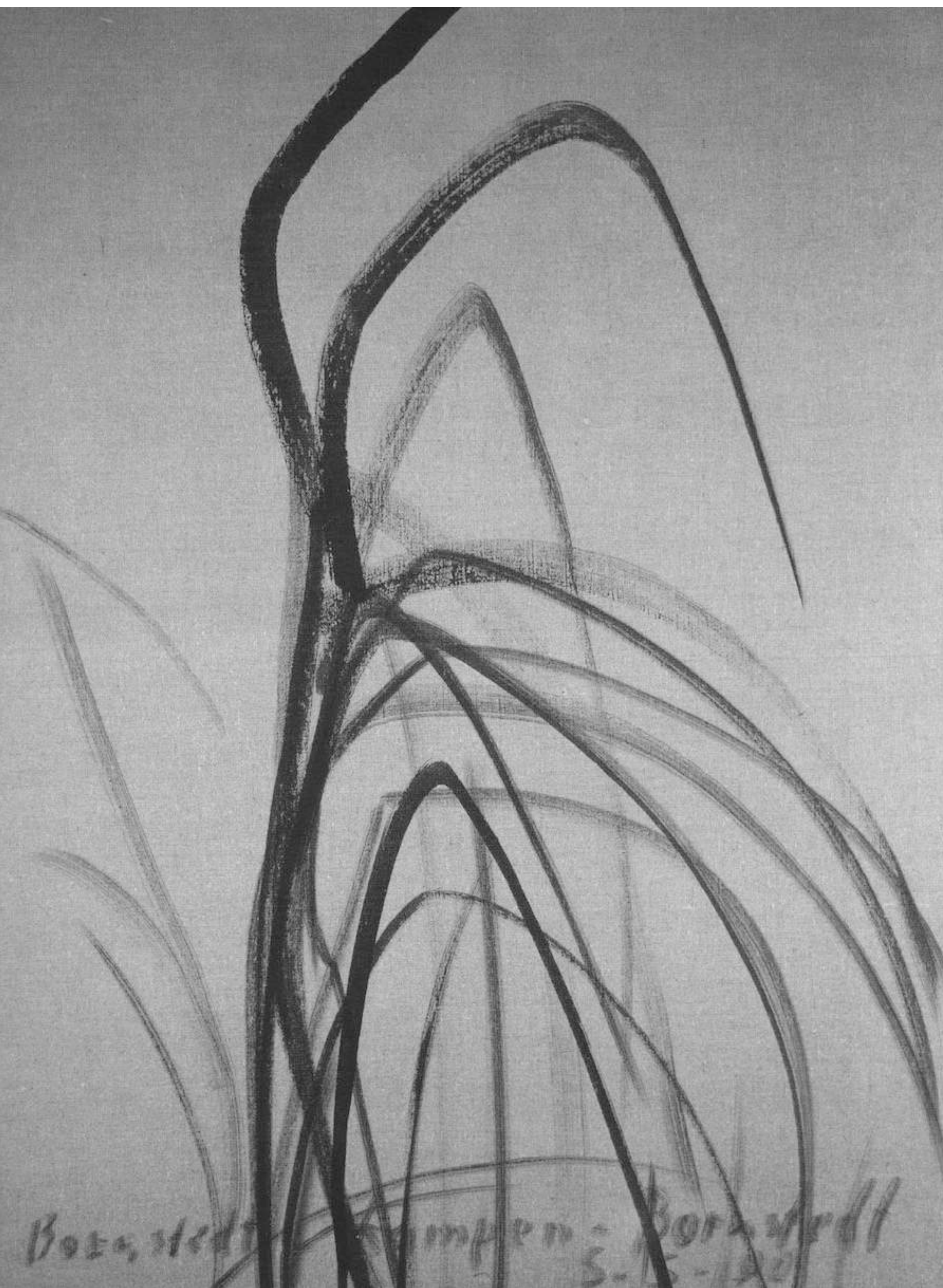






Kohlezeichnungen auf farbigem Ingres 27.6.1990
2 Blätter je 30,5 x 45
nicht Chaos – Urformung und Gestaltung

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



Kampen – Bornstedt 1990
Tusche auf Leinwand
125 x 100

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

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

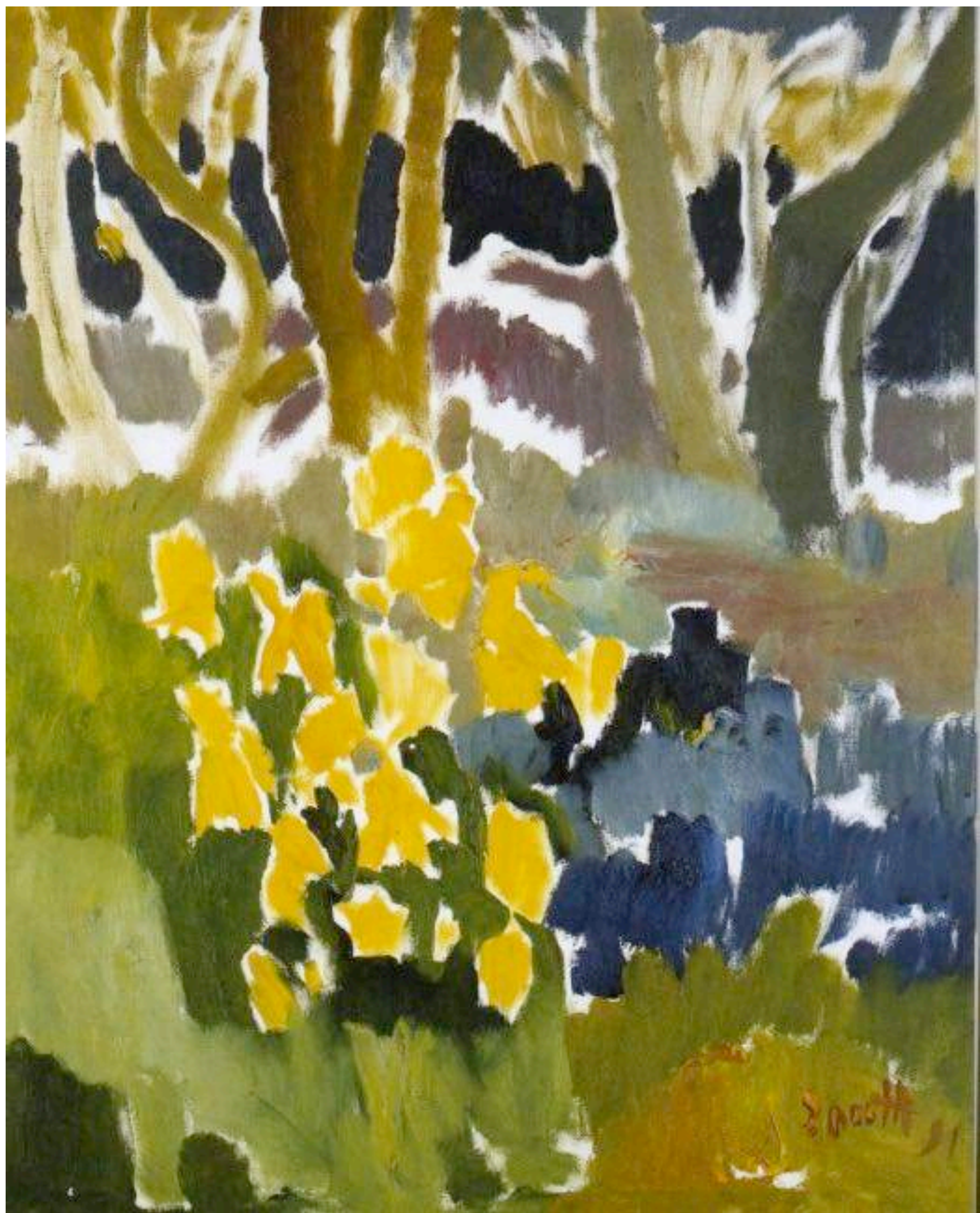
Caligrafia, 1990
Tinta da China em fundo mosqueado
sobre placa de madeira prensada, 132 x 35





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

Choupo com hera I, 1989
Óleo sobre tela, 125 x 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

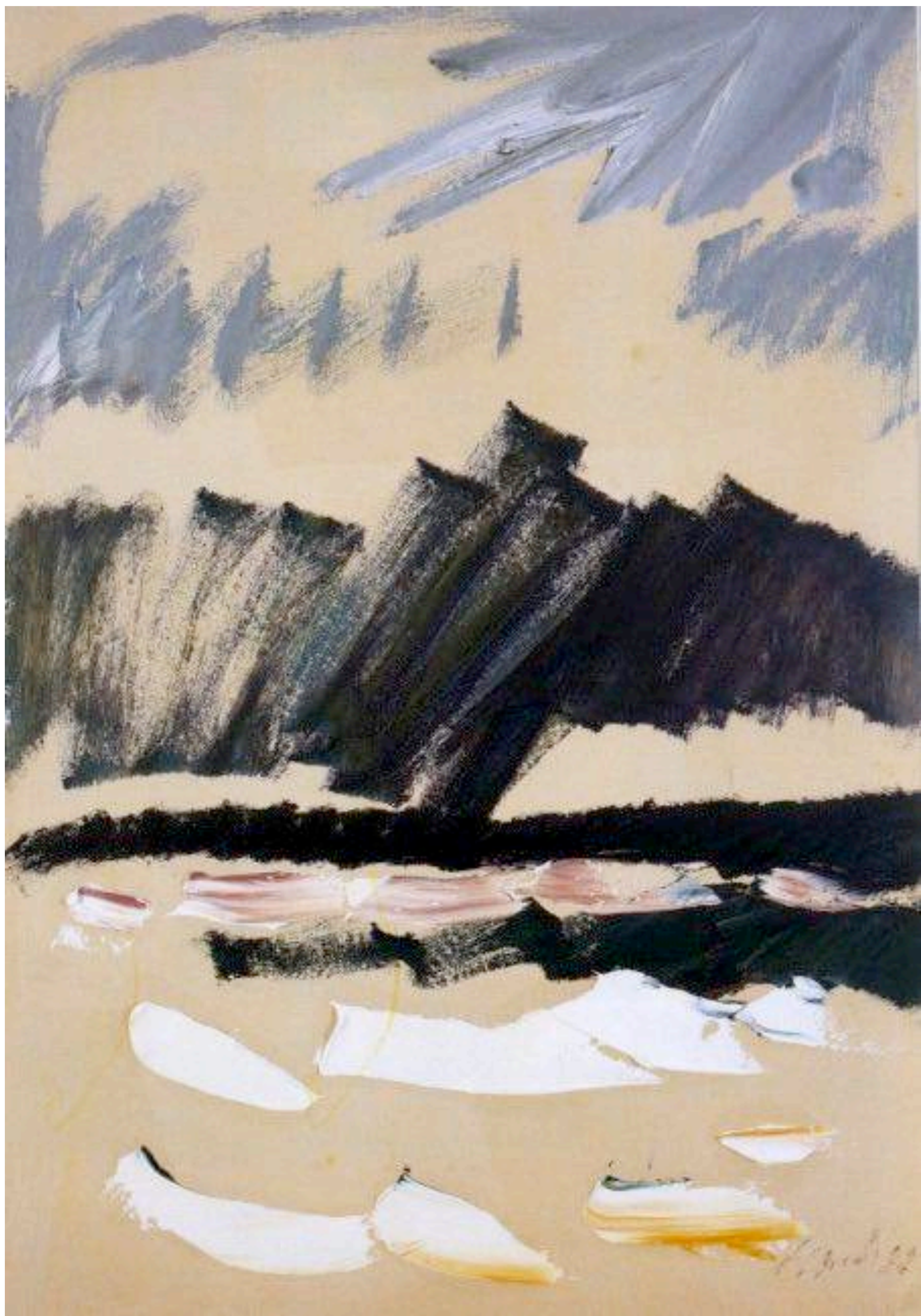
Árvore da sombra, 1989
Óleo sobre tela
125 x 100





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

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



Schwere Wolke 1992
Öltempera auf Karton, 100 x 70

Nuvem pesada, 1992
Óleo de têmpera sobre cartão, 100 x 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

»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. –

Ateliengespräche Ende des 20. Jahrhunderts nach Christus

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 visualizar 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

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 erwiderst 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
- 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 Dünenquarelle
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
- 1941 gemeinsame Arbeit an »Über das Chinesische in der Kunst« mit Hermann Kasack
Einhjährige Ehe mit der Schauspielerin Elisabeth Reich
- 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'Arschot, 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-Niederländischen Kulturgesellschaft im Kunstkring Rotterdam
1958 Biennale du Bruges
- 1956 Erste Begegnung mit Jiddu Krishnamurti
Niederschrift »Das Duell«
- 1957 Westindische Inseln, Venezuela, Columbien: Palmen-quarelle 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
- 1960 Aufzeichnungen über »Bilderfreies Sehen«, Essay »Sehen
 und Sehenlernen« in Bornstedt
 Geburt des Sohnes Armin – Ehe mit Cosmea
 Treffen mit Rolf Nesch
- 1961 Diskussion mit J. Krishnamurti und Aldous Huxley in
 Saanen über die »Kreativität der Sprache – Kunst inner-
 halb, nicht außerhalb der Sprache«
- 1963 Marburg und Leibniz-Kolleg Tübingen: »Abstraktion als
 Durchgang«
 1965 Ateliergespräche mit dem Maler Gross, dem
 Theologen Sartori
- 1966 erste Begegnung mit Herbert Read
 Beginn der Algenzyklen: Hilferuf der Nordsee
 1967 in Berlin Treffen mit Will Grohmann
- 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«
- 1971 Zyklus: Blaue Revolution
 Beginn der wöchentlichen »Ateliergespräche« in Kampen:
 »es geht darum, die Ateliertür zu öffnen ...«
- seit winterliche Arbeitsaufenthalte auf Madeira
 1975 erneutes Studium der Pflanzen, »Abstraktion angesichts
 – nicht abseits oder parallel zur Natur«
- Gespräche mit João Carlos Abreu, Anneliese Itten,
 1977 Geburt des Sohnes Kilian
- seit Arbeitsaufenthalte: New York
 1980 Deutsches Haus: »Wenn du inmitten eines Scherben-
 haufens wohnst, nicht die Scherben zu beschreiben, das
 ist die Kunst« – Long Island
 Atelierbesuch Reiner und Elisabeth Kunze
- seit Zyklus: »Kreuzesformen in der Natur«
 1983 Ateliervorträge zu dem Thema: »Zeige Deine Wunde ...«
 Joseph Beuys (Kurztext im Katalog)
 Teilnehmer der Strukturalist Ernst von Glasersfeld
 (Amherst/MA), Piotr Scholz (Graz u. Innsbruck),
 Angelika Schimz (Jülich) Walter Seitter (Wien) u. a.
- seit Arbeiten mit Ines S. Meyer-Esche
 1987 Silvia Chicó, Joao Carlos Abreu in Kampen
- 1989 Puschkin Museum: Begegnung mit Juri Burzelian,
 der Kunsthistorikerin Olga Postnikowa
 1990 mit Olga und Juri Burzelian in Berlin und Paris
- 1991 Ateliergespräch mit dem Ägyptologen Reinhard
 Grieshammer: »Farbigkeit in etruskischer Schrift und
 ägyptischen Hieroglyphen«
 Island-Reise
- 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 Siegwald-Sprotte-Stiftung Potsdam
 zur Simultaneitätsforschung von Bilden und Sprechen –
 Sehen und Sagen
- 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 Ge-
 mäldesammlung Dresden – Museum Altona, Hamburg –
 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe – Staatsgalerie Stutt-
 gart u. a.

Nasceu 1913 em Potsdam

certificado do curso secundário 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 chinês 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 estúdio próprio

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

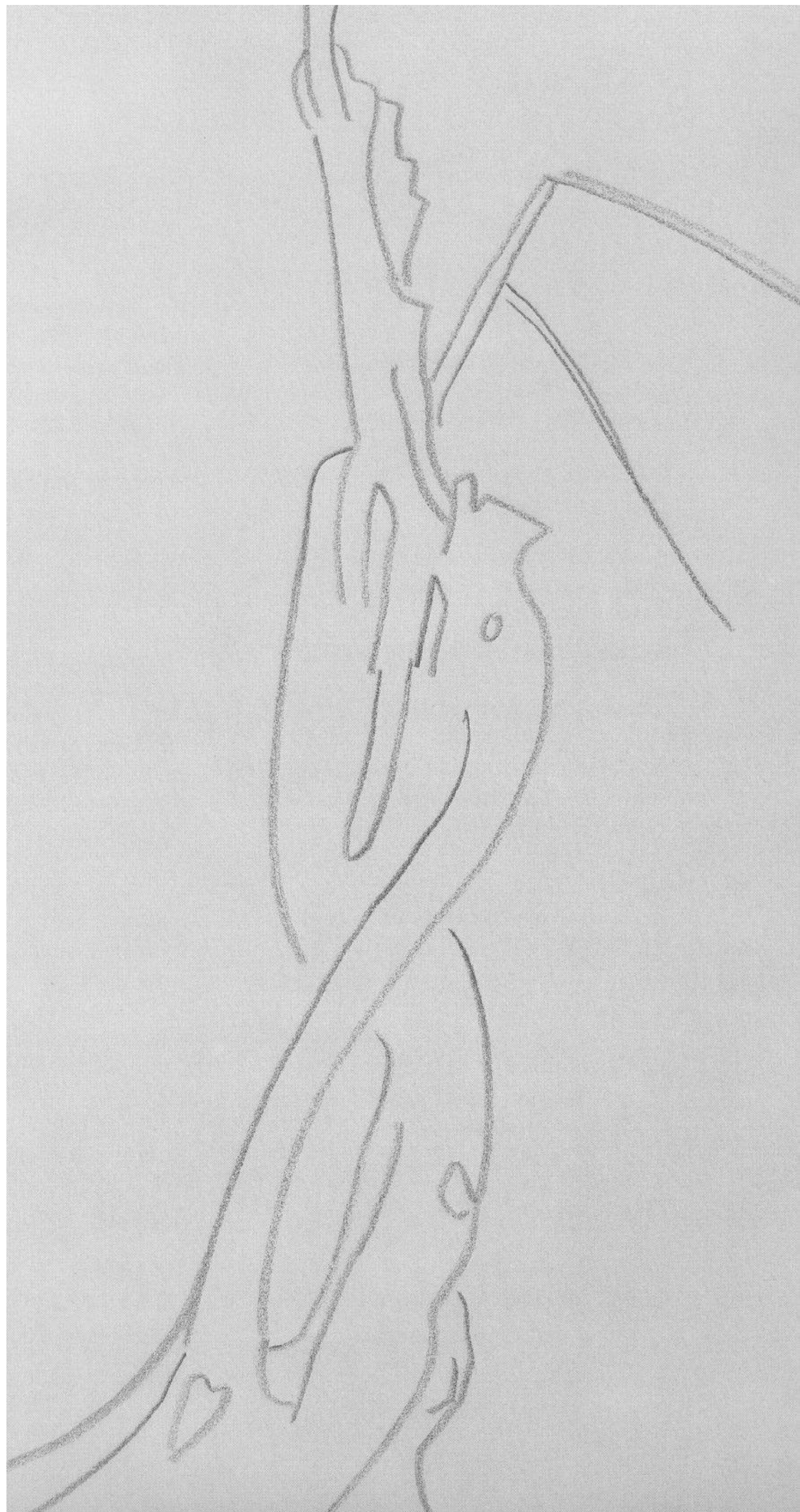
«diálogos no estúdio» público 1945–1993: «formar-se e distinguir – formar-se e falar – processo em formar-se na consciência – ambiência e ocuologia»

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 Pusckin de Artes Formativas.

Reise zu den alten Oliven, Sirmione 1990
weiße Kreide auf schwarzem Papier, 3 Blätter, je 29,5 x 21

Viagem às oliveiras velhas, Sirmione 1990
Giz branco sobre papel preto, 3 folhas de 29,5 x 21 cada



VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN ARBEITEN

- 1 Zeichenunterricht Realgymnasium
Potsdam 1923–1925
2 Aquarellskizzen
- 2 Erste Ölwooge 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 Orlik-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 Orlik 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
Sträube 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 Urahn 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 Pflaumen-
baum 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

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

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 Forining 1987
Tempera auf englisch Bütten, 56,7 x 76,2
(Hirmer 1988)

87 panta rhei 1987
Öltempera auf indisch 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 gesprenkeltem Grund auf Hartfaser, 132 × 85
- 98 »Alles ist Blatt« I und II 1990
Pinzelzeichnung 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 Trygvadóttir 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 Herberts
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 unvertagter Gegenwart
Gegenwärtigkeit in Erinnerung

im Stillen

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

Naturare naturans?

Kunstästhetik - Naturästhetik
Naturästhetik - Kunstästhetik

Kunst und Sprache
Bilden und Sprechen
wollen sich nicht aus dem Auge verlieren
in unvertagter Gegenwart,
Gegenwärtigkeit und Erinnerung -
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
naturare naturans?

Siegward Spröte Stiftung
Potsdam-Bornstedt

Siegward Spröte Stiftung
Potsdam-Bornstedt

Ateliersprache 1993

Ateliersprache 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 erweiternd –
die Musen zeugt.

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

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

Die bildende Kunst der Erwidern
ist eine gesichtige, keine bildliche, keine zeitigende!
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 erwidert 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

Ateliengespräche S. 2. 1. 1993
(Gruß dem Berliner Philosophen Wilhelm 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 erweiternd –
die Musen zeugt.

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

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

Die bildende Kunst der Erwidern
ist eine gesichtige, keine bildliche, keine zeitigende!
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 erwidert 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

Ateliengespräche / 2. 1. 1993
(Gruß dem Berliner Philosophen
Wilhelm Weischedel)

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 Gestaltetwerden und Gestalten. Der schöpferische Mensch lernt vom Gärtner, wie man sein Milieu gestaltet, wie man es anstellt und fertigbringt, 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 gesichtliche 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 gesichtlich 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 mudo 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. Fenômenos 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, aquele 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 aparecido, não olha para trás, vê e invoca e provoca – para ele olha aquilo que invoca.

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 Zwierteilung 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 Zwierteilung 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 zwierteilen 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 Wildnissgarten 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 Oculogie 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

Oculogie und Ökologie.

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

Das Weltenauge 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 bis 1993

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 Zwierteilung 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 Zwierteilung 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 zwierteilen 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 – in einem Dialog, sehen wir in farbigem Gespräch miteinander – in einem Dialog, den keine Wiederholungen kennt und zögert.

Die Insel Potsdam erteilt uns Anschauungsunterricht in der Entwicklung vom Garten über den Landschaftsgarten bis zum Wildnissgarten 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 Oculogie 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

Oculogie und Ökologie

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

Das Weltenauge 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

Sigward Sprick-Stiftung

Wo der Zufall abnimmt,
nimmt der Abfall zu

Wo der Zufall abnimmt,
nimmt der Abfall zu

Ateliengespräche 1980
Mailand - München
Lissabon - Berlin

Ateliengespräche 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
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



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
Altdeutschen 'kunst' 'List'.

Unsere Altvordern sagten nicht 'Kunst',
sondern 'List' bis etwa 1270. Der
heidnische Begriff 'List' war ein vielfacher
Begriff (im Gegensatz zu unserem heutigen
'Listigkeit').

er umfasste
'die Komplotlist',
'das Schmeichelelwerk',
und den kultischen magischen Ritus.

Die List handelt bis heute davon,
das Eisen zu schmieden, solange es glüht,
keinen Kallschmied 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 zu kennen zu nehmen:
nicht das Erkennen stillschweigend mit einem ge-
kennnis nehmen zu verwechseln!

Bei Wahrnehmung keine Wahrnehmung machen!

Bildende Kunst ist die kreative List,
im statu nascendi unbekannt zu rehabilitieren!

Was heißt Europa? Europäische Kunst?

Sind wir Europa. Bildende,

Sind wir Europäer,

Wenn Erkennen und zu realisieren

Wenn zu realisieren und Erkennen

sich nicht aus dem Auge verlieren? ^x

*Wenn wir unsere Sinne
als Wahrgebungsorgane,
nicht als Wahrnehmungsorgane
gebrauchen? —*



Abstraktionssprache im 20. Jahrhundert

* Das meistgebrauchte Verbum des Malers Paul Cézanne war "réaliser"

Zeit wird gerührt
Bildung. Entkommen ist für
von Zeitgenossen

Die Kunst ist
zwischen Bildung und Entkommen
keine Zeit gegeben zu haben