

ЗИГВАРД ШПРОТТЕ



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ  
ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА

На обложке: Стенограмма волны.

Холст, масло 1983 г. (68 x 53 см.)

Эрнст Михаэль Винтер, Гамбург, содействовал печатанию каталога  
Ernst Michael Winter, Hamburg, ermöglichte den Druck des Kataloges

Зигвард Шпротт живет в Федеративной Республике Германии,  
(Кампен, остров Зилльт)

Siegward Sprotte lebt in der Bundesrepublik Deutschland, D-2285 Kampen/Sylt  
ISBN 3-87616-145-2

Siegmar Spolke



# SIEGWARD SPROTTE

DRAWINGS WATERCOLOURS OILS 1932-1987  
PRESENTATION AND EXHIBITION  
OPENING JUNE 5<sup>th</sup>, 1989.



PUSHKIN STATE MUSEUM OF FINE ARTS  
MOSCOW

## SIEGWARD SPROTTE

The several rooms at the Tate Gallery in London devoted to the many magnificent works of Turner have recently been reorganised – indeed, rebuilt – the pictures themselves cleaned when necessary and re-framed, and now for the first time shown to their full advantage. The result is a resplendent revelation of the genius of this great artist, surprising even to his most devoted admirers. Our thoughts have once more been turned to a consideration of the Turnerian mystery, as Ruskin called it, which is the enduring mystery of the relation of all great art to Nature, a mystery that has been deepened rather than dissipated by the development of art since Turner's life-time.

This "mystery" which Turner expressed in his paintings is inherent in Nature. According to Ruskin, it is 'caused throughout *all* spaces, caused by the absolute infinity of things. *We never see anything clearly.*' And that, said Ruskin, is Nature's will in the matter; 'and whatever we may theoretically determine to be expedient or beautiful, she has long ago determined what shall *be*.'

Corresponding to this mystery of Nature is another mystery – the mystery of the means by which an artist can render or transmit the mystery of Nature – the mystery of "true invention", as Ruskin called it, "not only the highest quality of art, but simply the most wonderful act or power of humanity". True composition, Ruskin said, is inexplicable. "No one can explain how the notes of a Mozart melody, or the folds of a piece of Titian's drapery, produce their essential effects on each other. If you do not feel it, no one can by reasoning make you feel it. And, the highest composition is so subtle, that it is apt to become unpopular, and sometimes seem insipid."

I have preferred this Western approach to Siegward Sprotte's paintings, though an Eastern approach, through the "tao" of painting, would have been equally appropriate. But Sprotte is a Western artist, and his style of composition remains completely within the Western tradition, the tradition of Turner, of the French Impressionists, and of German artists such as Emil Nolde and Christian Rohlfs. This tradition, in so far as it is expressed in landscape painting, is not exactly contained within a specific school such as impressionism or expressionism. Its power of invention, in Ruskin's sense of the phrase, is "a deed of human creation: otherwise, poetry". Siegward Sprotte is himself a highly articulate artist, and in various Tagebücher has explained his own intentions, and his understanding of art in general, in aphorisms of great profundity. What I appreciate most in these writings is the conception of art as a visual dialogue, in which artist and spectator engage in a joint enterprise that leads to what Buber called "the wordless depths". All art, according to Buber, is from its origin essentially of the nature of dialogue. All arts express, not so much a feeling but a *perceived mystery*, that can be expressed only in the language of an art, be it poetry, painting or music. The great fallacy of our time has been to conceive art as self-expression, which makes of art a "one-sided" event, and leaves the artist in intolerable solitude. A work of art should reveal, not the narrow confines of the self, but 'the absolute infinity of things', and this it does, firstly by an intenseness

of perception, which is the artist's peculiar endowment, and then by the 'magical power' which he has of transmitting this intenseness of perception to the sensibilities of other people. This magical power ('so magical', said Ruskin, 'that, well understood, no enchanter's work could be more miraculous or more *appalling*') relies on the artist's ability to reduce the multiplicity of nature to a few significant forms, forms generally speaking of astonishing simplicity, so that the infinity of sky or ocean is powerfully conveyed by two or three brushstrokes. The power resides partly in the dynamics of the "stroke", but colour plays its part – the artist sees in colour, *das farbige Sehen*.

By relatively simple means (or should one say *absolutely* simple means?) the artist penetrates the visual conventions of our mental life. Indeed, it may be said that the average man does not *see* anything; he glances over the multiplicity of phenomena that press on his optic nerve and reacts only to those that guide him in his practical activities. To see *things* in their uniqueness he must abstract himself from his mundane existence and for a moment share the vision presented to him by the artist. The artist is the revealer, the delineator, but since even he never sees anything clearly, he must seek and find precise and vital images. This is the work of the imagination, the image-making faculty with which all true artists are endowed.

The images that Siegward Sprotte offers us are simple rather than complex; sometimes the object in nature is reduced to a linear sign, an ideograph. But, as in Chinese calligraphy, the sign is always vital, derived from organic patterns of growth. The justification for such simplicity is its power of visual penetration. Needlessly to elaborate an image is to reduce its effectiveness. All natural growth seeks an economy of means; or as Newton said in the Preface to his *Principia*: "Natura enim simplex est, et rerum causis superfluis non luxuriat – Nature is pleased with simplicity, and affects not the pomp of superfluous causes." Art, too, is pleased with simplicity, and I know of no better demonstration of this universal truth than the works of Siegward Sprotte.

Herbert Read

## SIEGWARD SPROTTE

Born in Potsdam 1913

Final school-examination 1931 (optional subjects religion and art)

“Der Mensch als Gärtner” – Friendship with Karl Foerster (man as gardener)

Studies at the Academy of Art in Berlin, Emil Orlik and Kurt Wehlte as teachers beginning 1931

Master-student of Karl Hagemeister (Werder/Havel)

Friendship with Hermann Kasack in Potsdam, “The Chinese in art” (Suhrkamp Verlag)

Portrait drawings of Hermann Hesse, Jean Gebser, Eugen Herrigel, Anna Muthesius, Karl Jaspers, Pascual Jordan, Hanns Krenz, Ortega y Gasset

As of 1945 living in Kampen/Sylt half yearly (guesthouse of Peter Suhrkamp)

As of 1952 own studio house

Meetings and dialogues with: Wolfgang Schadewaldt, Eugen Herrigel, J. Krishnamurti, David Bohm, Jean Gebser, A.S. Neill, Vincent Howells, H. L. C. Jaffé, Will Grohmann, Pierre Bertaix, Herbert von Garvens, Philippe d'Arscot with the painters: Käthe Kollwitz, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Eduard Bargheer, Emil Nolde, Rolf Nesch, Marino Marini, Hannah Höch, Hans Hartung

Working cycles in the North as well as in the South (Italy, France, Great Britain, Portugal, USA)

Honorary member of the International Academy of Literature, Arts, Sciences, Rome

Honorary member of the “Kulturbund Potsdam”

Representative of “The Temple of Arts Museum”, Hackensack, N.J., USA

Member of the European Academy

Public workshop dialogues 1945–1989 (... “The creating of consciousness – eye in eye”)

Publications: “Ateliergespräche”, No. 1–8, published by the author, Kampen

Philippe d'Arscot, H. L. C. Jaffé, Piet van Daalen, Alfred Ehrentreich, Monograph Sprotte 1946–1962, Berghaus München 1963

Bodo Hedergott/S. Sprotte, Skizzenbuch Monaco, South France Journey Diary, Nürnberger Presse 1965

d'Arscot/Sprotte, Adieux à l'image, Treatise Adieu To The Image; Domberger Stuttgart; Bruckmann München 1970

Herbert Read, Monograph Sprotte, Watercolours 1953–1967, Rembrandt Berlin 1967

H. L. C. Jaffé – Herbert Meier, Monograph Sprotte 1927–1973, Schroll Wien–München 1973

Herbert Meier, Monograph Sprotte, 4 Decades in Frisia, Christians Hamburg 1984

Heinz Wolfgang Kuhn, Seeing and Hearing in a not put-off presence. A Professor of the New Testament about Siegward Sprotte, Christians Hamburg 1984

Silvia Chicó, Coloured Calligraphy Sprotte, English, German, Portuguese, a retrospective of five decades, Hirmer München 1988

Representations of the work, 12 faksimile prints, Art Calendars, Edition Cicero Hamburg 1984–1989

Coloured reproductions by the publishers Bruckmann München; Verkerke Ede/Holland; Verlag der Kunst Dresden etc.

Countless individual exhibitions worldwide

Museums: Washington, Mellon Collection; Lisbon, Museum Gulbenkian; Pittsburgh, Carnegie Institute, Museum of Art; Berlin, Berlinische Galerie, Berlin Museum; Museum Potsdam, Dresden, Staatliche Gemäldegalerie; Hamburg, Museum Altona; Stuttgart, Staatsgalerie etc.

ЗИГВАРД ШПРОТТЕ  
SIEGWARD SPROTTE

КАРТИНЫ 1932-1987 гг.  
МАСЛО · АКВАРЕЛЬ · РИСУНКИ

ОТКРЫТИЕ ВЫСТАВКИ  
И ПЕРЕДАЧА ЭКСПОНАТОВ МУЗЕЮ  
5 ИЮНЯ 1989 г.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИМЕНИ А.С.ПУШКИНА  
MUSÉE D'ETAT DES BEAUX-ARTS POUCHKINE  
PUSHKIN STATE MUSEUM OF FINE ARTS  
STAATLICHES PUSCHKIN-MUSEUM FÜR BILDENDE KÜNSTE



## НОВАЯ ПАРАДИГМА: С ГЛАЗУ НА ГЛАЗ

Чему я научился за 60 лет занятий живописью - это работать, как в диалоге: не терять из виду собеседника. Не гляди поверх или вниз - рисуй не сверху вниз, как восточный человек, и не снизу вверх, как человек западный, - смотри в центр, обмениваясь взглядами с глазу на глаз. Говоря так, чтобы вы с собеседником видели друг друга, ты призываешь нечто к проявлению.

Мое творчество никогда не было "актуальным для своего времени", оно не вписывается ни в одно из десятилетий так называемой истории искусства, начиная с 20-х и 30-х годов.

В своей живописи я стремлюсь работать не с природы, но подобно природе - в смысле перманентной вариативности, позволяющей все новые вариации. Высказываясь посредством изображений, я даю модели некоего мира, в котором проявляется лик нашего формотворчества. Изображающий не отказывается от ответственности за то, что вызывается им к проявлению.

Никто не может отговориться тем, что выражение, появляющееся на лице его собеседника, это - нечто такое, что не он, говорящий, каким-либо образом призывает и вызывает. В словесном общении мы принимаем на себя, быть может, обременительную ответственность за то, что отражается на лице нашего ближнего. Многим из нас это может показаться неудобным и поэтому они предпочтут письменное сообщение или телефон, однако, каждый должен согласиться с тем, что, когда речь идет о словесном общении лицом к лицу, нельзя отделять отраженное от сказанного.

Сложнее обстоит дело с пониманием ответственности человека перед явлениями природы, в связи с изображением пейзажа или мира в целом. Однако и здесь наше

сознание и язык не могут освободиться от определенной ответственности, связанной с вызовом чего-либо к проявлению.

Всякий зов - вольно или невольно - влечет за собой зрительные образы. И всякое лицо отвечает на зов, также и лик мира в целом.

Когда мне исполнился 21 год, я, поступив в Берлинскую Академию искусств и занимаясь у Эмиля Орлика, начал интенсивное изучение старых мастеров эпохи Раннего Возрождения (Кватроченто и Чинквеченто). Я работал у Курта Бельте в Берлине, в галерее Уффици во Флоренции, но прежде всего занимался собственными экспериментами в борнштедтском ателье.

С другой стороны, тогда я начал знакомиться с изобразительной техникой китайцев. Усвоение традиции старых мастеров (многослойной живописи) как бы само по себе вызывало во мне сильное стремление к гармонии, заставляющее меня писать без поправок. Между этими двумя методами я колебался, как маятник, туда-сюда в течение двух десятилетий. В этих колебаниях я не разрывался на части, потому что я гораздо больше наблюдал, чем работал сам в таких традиционно различных техниках, как станковая живопись старых мастеров и письмо кисточкой, принятое на Дальнем Востоке.

Когда-то нужно сказать о том, что старое латинское изречение "целое больше суммы частей" принимается всерьез только в искусстве. Целое нельзя охватить посредством веры или посредством знания, это - творческое действие: целое можно только создать!

Загадная традиция живописи основана на исправлениях. Пример тому - мой автопортрет с туевым деревом, выполненный в технике Раннего Возрождения. Я работал над ним полгода. Альбрехт Дюрер подчеркивал: ничего не возможно создать меньше, чем за полгода. Мне нужно

было нанести примерно от 60 до 80 слоев лессировок - краски при этом не смешиваются. Если нужен зеленый цвет, накладывается желтая краска и наносится голубой лессировочный слой. Так, когда мы смотрим на свет через желтое и голубое стекла, происходит оптическое смещение: мы видим зеленый цвет.

Старые мастера не смешивали краски на палитре, как это делают современные художники, краски возникали на поверхности картины. - Сегодня художник на палитре получает нужную ему для рисования краску. Тем самым, рисование красками становится процессом вторичным; определенное разочарование постигает художника - он уподобляется говорящему, который сначала думает про себя, а затем произносит слова вслух. Об этом можно прочесть у Генриха фон Клейста - в его неоконченном эссе "О постепенности оформления мыслей в процессе речи": говорящий не должен окончательно смешивать слова в фразу, прежде чем он их начал произносить.

То же самое в Китае: китайская баночка, служащая для растирания туши, имеет антрацитово-темносерый цвет, художник не может заранее увидеть, какого оттенка получится у него тушь при растирании - серого, темно-серого или приближающегося к черному. Неожиданность заложена в самом процессе рисования: сам процесс учит рисующего-пишущего осознанию того, что им делается в настоящий момент, он не оказывается в девственном неведении перед делом своих рук как перед совершившимся фактом, который остается только принять и не запаздывает с осознанием, подобно хромому.

Курица несет яйцо и кудахчет. Другие говорят о неснесенных яйцах. Третья возможность заключается в изобразительном искусстве, в художественном познании, связанном с одновременностью делания и наблюдения. Пример из нашего столетия - Александр Явленинский, который при создании своих медитативных образов мысленно разговаривал с неким собеседником: изобразительная реализация не покугалась им ценой

буквального онемения. Франц Марк и Василий Кандинский в "Голубом всаднике" отклоняли всякую интерпретацию картины со стороны, ибо художник сам должен извлекать слово из процесса своего изобразительного творчества, что возможно однако только в том случае, если художник не уподобляется курице, которая сначала снесет яйцо, а потом кудахчет.

Особенно поучительным оказались для меня следующие вещи: катанье на коньках на борнштедтском озере со швейцаром Гиллисом Графштрёмом, от которого я научился тому, что значит нераздельность покоя и движения, - и еще те двухчасовые занятия физкультурой в 1930 году, когда мы, старшеклассники, на потсдамском школьном дворе учились прыгать с шестом. Наш учитель показывал нам, как прыгун с шестом в руках берет разбег, взлетает ввысь, и как посреди взлета он должен не держаться больше за шест, а с силой оттолкнуть его, чтобы во вращении тела в воздухе перелететь планку. Прыгун в высоту с шестом должен овладеть искусством использования шеста как средства для той цели, чтобы самого себя использовать как средство против нежелательного падения обратно на землю.

Равным образом применяя наш разум, мы ставим его себе на службу, а не сами поступаем на службу разума.

В давние времена (охотничих культов) искусство для охотничих заклинаний: изображением пользовались, остерегаясь держаться за него, как шестом при прыжках в высоту. Должны ли и мы упражняться в своем "прыжке в высоту с картиной", осознавая свое прощание с ней?

Переживут ли наши картины испытание новым эоном, который вот уже начинается? Позволим ли мы и впредь, чтобы творения переживали своих творцов?

Или духовная история человека - это борьба за ответ на единственный вопрос: что такое картина - образ - изображение?

Если наш разум подобен шесту, которым мы должны пользоваться, не держась за него постоянно, тогда и получается, что картина должна быть для нас событием, ограниченным во времени: ориентируясь на творчество, мы можем уделить картине лишь некоторый отрезок времени! Разве не о том идет речь, чтобы спасти саму изобразительно-творческую потенцию, проявляющуюся в процессе образного творчества.

Целая жизнь нужна нам для того, чтобы постичь изобразительное искусство. Мы создаем себе картины - мы прощаемся с картиной, которую мы себе создали - разве можем мы проститься и с образом, который мы создаем себе в данный момент? - Мы не держимся за картину, не ради картины мы убиваем и распинаем творческий процесс: мы спасаем способность к образному творчеству тем, что отказываемся обожествлять сотворенные нами картины: само творчество означает для нас нечто большее, чем изготовление картино-образов.

Заповедь: "Не сотвори себе кумира и никакого изображения" означает: человек ты должен быть и оставаться творцом образов!

Кто не выпускает из рук шеста, тот не может перелететь через планку, и картинами нужно так и пользоваться как шестами при прыжках в высоту.

Если хочешь постичь это, изучай изобразительное искусство! Но будь настороже! Остерегайся того, чтобы сделаться художником, живописцем, направленным на изготовление картин, на их истолкование!

Не забывай о прыжках в высоту с шестом, в которых ты упряжался еще школником на своей спортивной площадке! - Воспользуйся шестом! Отбрось его назад, человек, и тогда ты перелетишь через планку!

Все это время, что картины представлялись бессмертными по сравнению с их творцом, это происходило за счет человека. - Все бессмертнее становится мусор, бес-

смертьные отбросы - вот результат. Чем больше сбрасывается со счета случай, тем больше отбросов.

Проблема картин - это проблема отбросов! Но в том случае, когда творец переживает свои творения - когда изображенное теряет доминирующую роль - тогда человек пробуждается к образному творчеству в самом себе, дела его рук не обособляются больше за счет его деятельности: произведения, картины не обособляются больше за счет творческой потенции. Тогда наше искусство становится тем, что мы называем изобразительным искусством: мы сохраняем бессмертие изобразительно-творческого начала.

Сократ был сыном повивальной бабки, он боролся за живые порождения сознания. Он овладел мастерством скульптора: он не держался за созданные им скульптурные изображения.

Для того, кто творческий вызывает явления к жизни, язык - обращение: он не бежит от ответственности, связанной с зовом и созиданием. - Наше искусство не желает быть искусственным.

Концепция картины развивалась со времен Восрождения от изображения *en profil* к изображению *en face*. Но *face en face* позволяет нам оказаться с глазу на глаз. Не ждет ли Возрождение и по сей день, чтобы мы, наконец, реализовали то, что подготавливалось историей искусства?

Искусства и художники со времен Восрождения спорили друг с другом, конкурентная борьба выросла до невысказанных прежде размеров. Пит Мондриан в двадцатых годах нашего столетия прославлял "дружбу художников" как высшее достижение и назначение искусства.

Когда зрение и слух - основные чувства, связанные с нашим лицом, - не соревнуются больше между собой, тогда выражение понимания не является больше препятствием. Связь человеческих чувств между собой открывается нам на пороге нового зона.

За год до Первой мировой войны, вспоминаясь-вглядываясь в морской прибой, один художник сказал, что "искусство - это язык". Его высказывание нужно принимать всерьез. То, что искусство было без языка, что искусство не нашло языка, открыло возможность для двух мировых войн. Если искусство так и не выскажетя, это означает возможность войн. От нашего отношения к об разному началу зависит - состоится ли третья мировая война.

Первопричина вражды - в конкретной борьбе между образом и словом. Когда первослова спорят с так называемыми первообразами за авторское первенство, как некие боги, старающиеся одолеть друг друга в судебной тяжбе в патентном бюро творения, - когда мы спорим о том, что послужило началом миротворения - первотолчок, первообраз, первослово, первоидея или первичное действие, мы все еще настаиваем на плюралистическом разделении искусства на искусства.

Но когда мы говорим с собеседником, отвечая друг другу, мы отказываемся от уловок и от спора об авторских правах. Нам надоел спор между словом и образом.

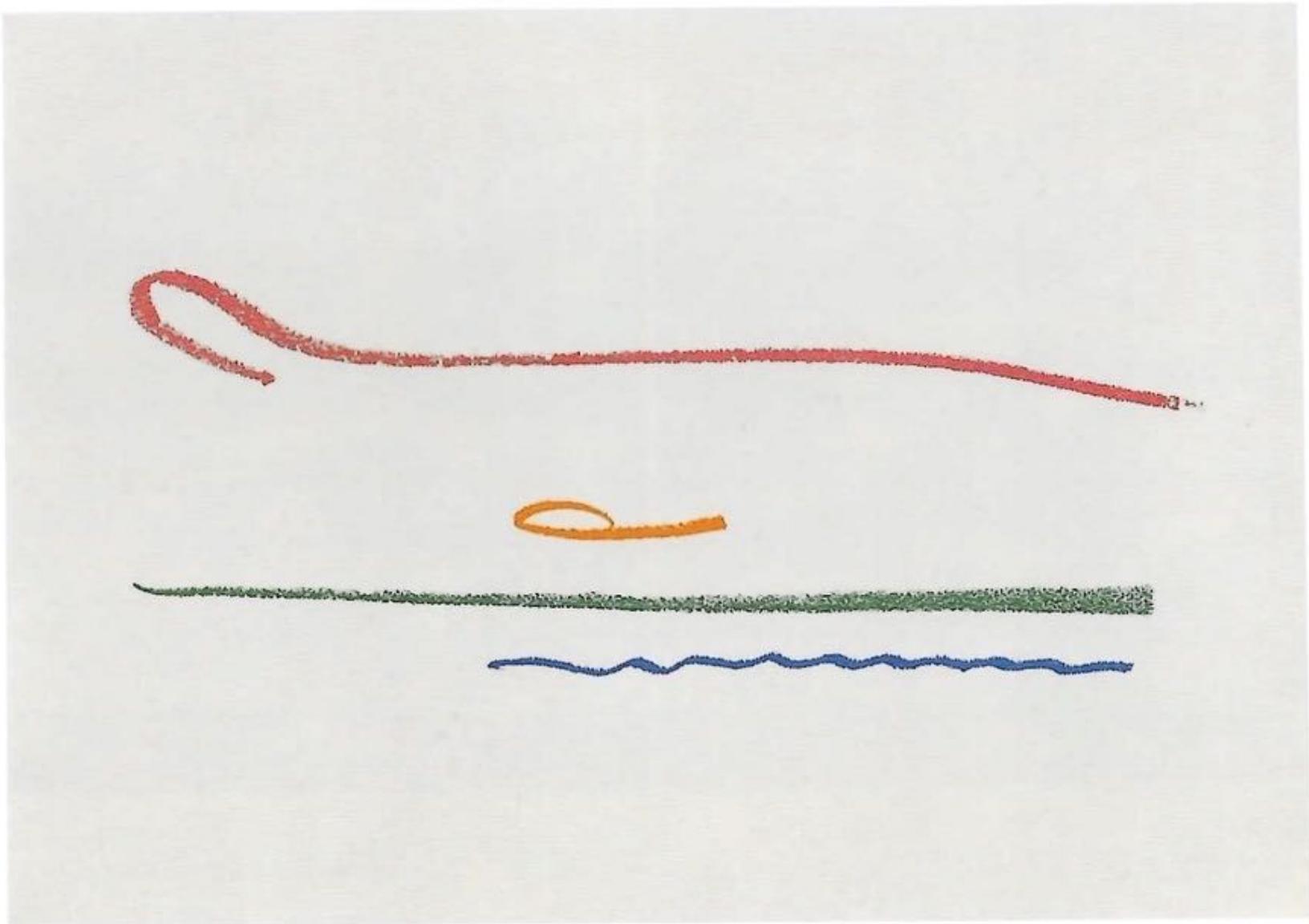
Новая парадигма - с глазу на глаз при создания образа и речи.

Зигвард Шпротте

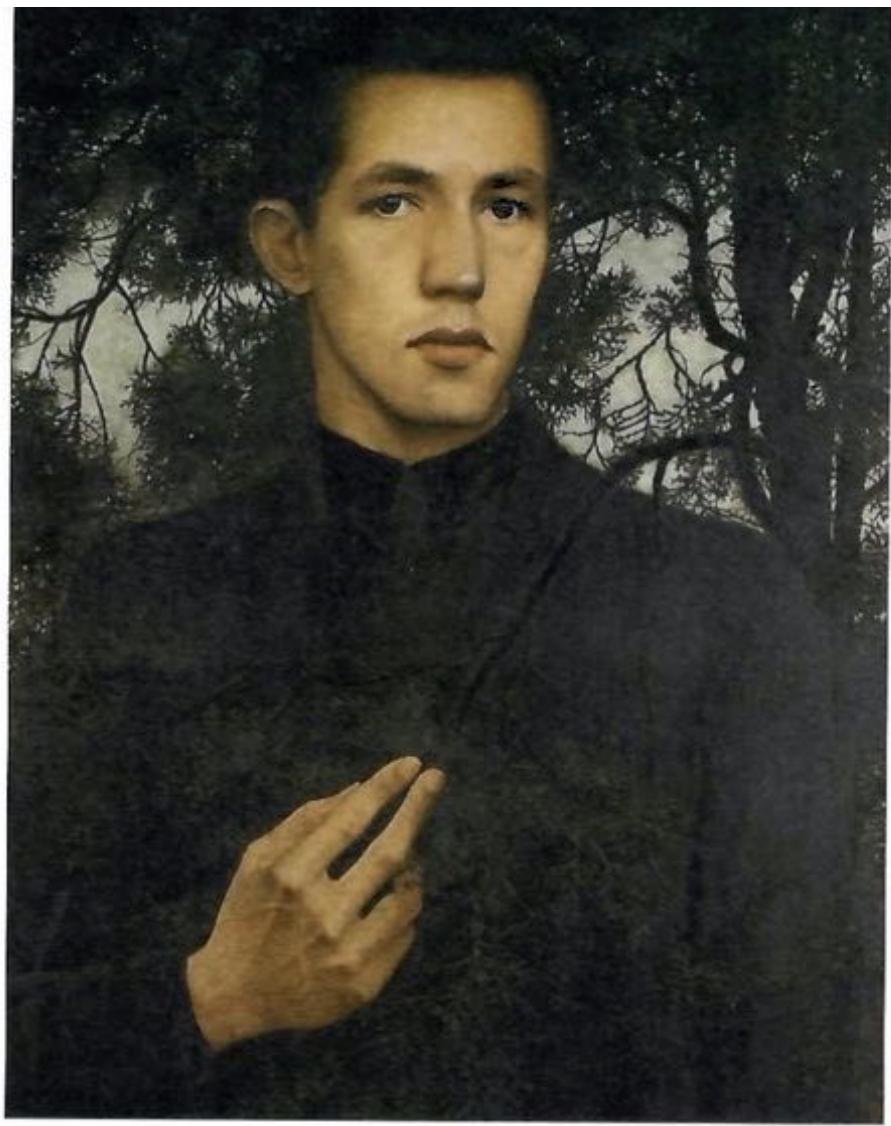
Перевод Игоря Бурихина

Образные знаки, которые предлагает нам Зигвард Шпротте, являются скорее простыми, чем усложненными; иногда природный объект приводится к линеарному знаку, к идеограмме. Но всегда - как в китайской каллиграфии - у него живет знак, он вырастает органично. Оправданность подобной простоты, ее сила - в ее пронзительной зоркости. Придать образному знаку ненужную завершенность означает ослабить его воздействие. Всякий природный рост осуществляется наиболее экономными средствами - или как говорит Ньютон в предисловии к своим PRINCIPIA: "Natura enim simplex est, et regum causis superfluis non luxuriat" (Природа имеет склонность к простоте и не украшает себя с чрезмерной расточительностью). Искусство тоже любит простоту, и я не знаю лучшего воплощения этой универсальной истины, чем произведения Зигварда Шпротте.

Герберт Рид, Лондон, 1967



Разлука с образом.  
Серия из 9 сериграфий 1970г.



Автопортрет с туей.  
Дерево, темпера-масло 1937г. (69 x 53 см.)



Портрет сестры.  
Дерево, темпера-масло 1936г. (50 x 37,9 см.)

Шпротте приводит возникающие в профиль субъект-объектные отношения между художником и моделью к диалогическому единству собеседников, глядящих в лицо друг другу. При этом ему довелось узнать, что от его портретов исходит гипнотическое воздействие, вследствие чего он, около трех десятилетий проработавший в этом

Ты спрашиваешь, почему я не пишу больше с людей картин и не даю их изображений?

С тех пор, как я узнал, что люди застывают, когда с них пишут картины, я предпочитаю в общении с людьми искусство лицезрения, ангажированность лицезрения, а не олицетворенья.

Шпроттс



Портрет дедушки.  
Рисунок. Уголь 1940г. (60 x 46 см.)



Когда я был еще мальчиком, я медитировал на твоих берегах, милое море! Твоя мощь и скрытые в тебе силы сказались мне неисчерпаемыми! Нынче ты обращаешься в поисках помощи к нам, людям, ты ищешь отдыха на берегах человеческого сознания.

Шпротте



Остров Борнгольм.  
Холст, темпера-масло 1934г. (61 x 105 см.)



Бодяк, 5-ое июля 1932г.  
Бумага, графит (65 x 51 см.)

Листья камелии,  
13-ое февраля 1986г.  
Английская бумага, китайский мел  
(28,9 x 21 см.)



13.2.86 Spodek



Жизнь моря.

Дерево, масло 1983г. (62 x 62 см.)



Кто видит зиму в цветах, не разделяет год на две половины.  
Дерево, масло 1979г. (60 x 83 см.)



Сигнатуры в песке I.  
Парусина, масло 1983г. (61 x 61 см.)

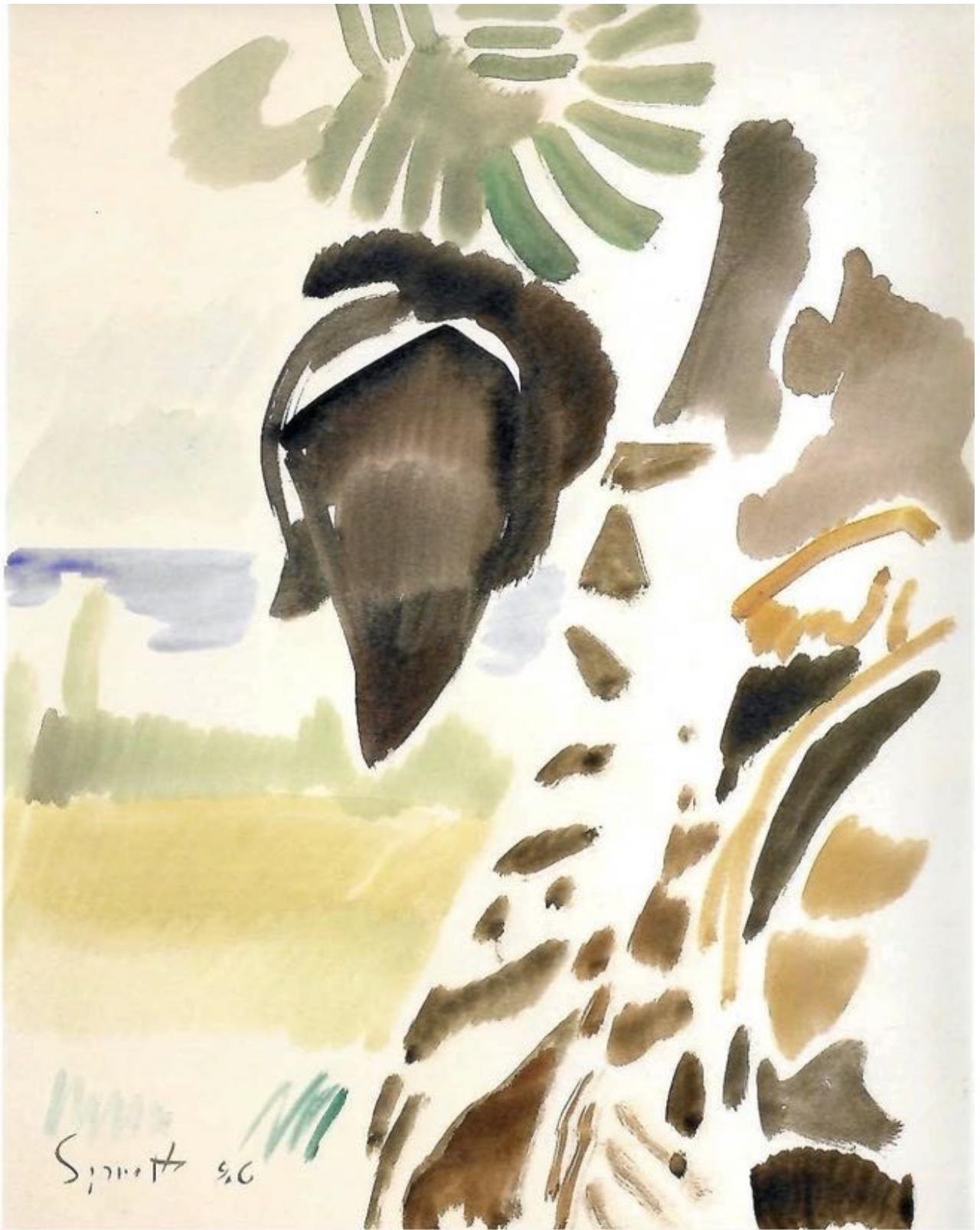


Сигнатуры в песке II.  
Дерево, масло 1983г. (62 x 62 см.)

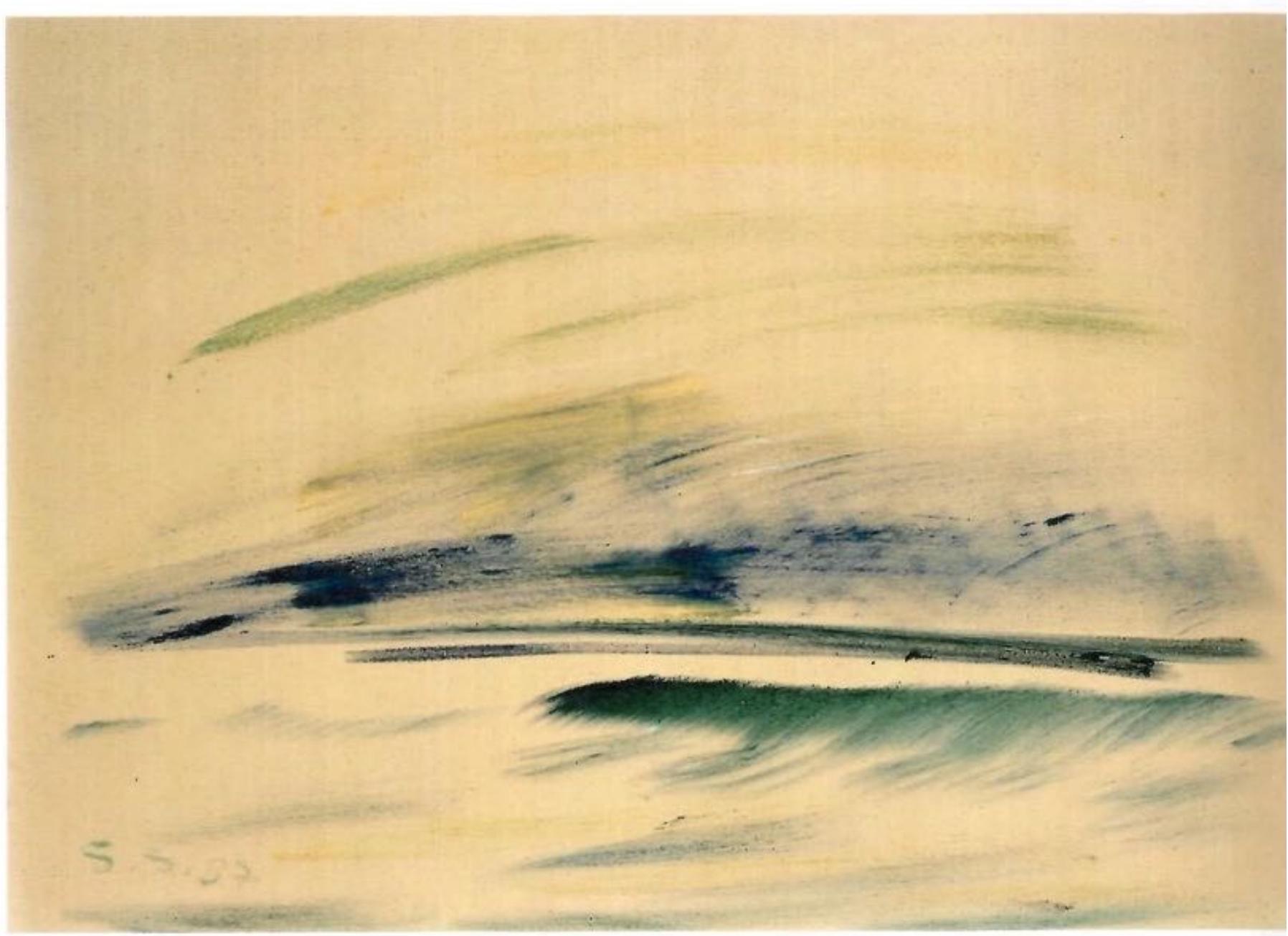


"Голубой цветок больше не является невидимым, как это было во время романтизма" (Оммаж Карлу Ферстеру).

Дерево, масло 1985г. (43 x 43 см.)



Банановые деревья.  
Французская бумага (арх.), акварель  
1986г. (66 x 50,5 см.)



Омаж Уильяму Тернеру I.  
Парусина, масло 1987г. (95 x 130 см.)



Оммаж Уильяму Тернеру II.  
Холст, масло 1987г. (95 x 130 см.)

Мы говорим об истории искусства, о его предистории, реже о его пост-истории.

Если образное начало и речь в предистории искусства находились в подсознание бок о бок, то в истории искусства они постоянно чередовались, подчиняясь принципу разделения труда.

В пост-истории образ и речь не потеряют больше из виду друг друга - во взаимном признании и реализации.

В храме этого общения нет места торгующим.

Прощаясь с картиной, идешь к лицу.

Шпротте



Цветные горизонты.  
Дерево, масло 1987г. (80 x 105 см.)



Ноктюрн I.  
Индийская бумага, темпера 1987г. (51 x 68,5 см.)



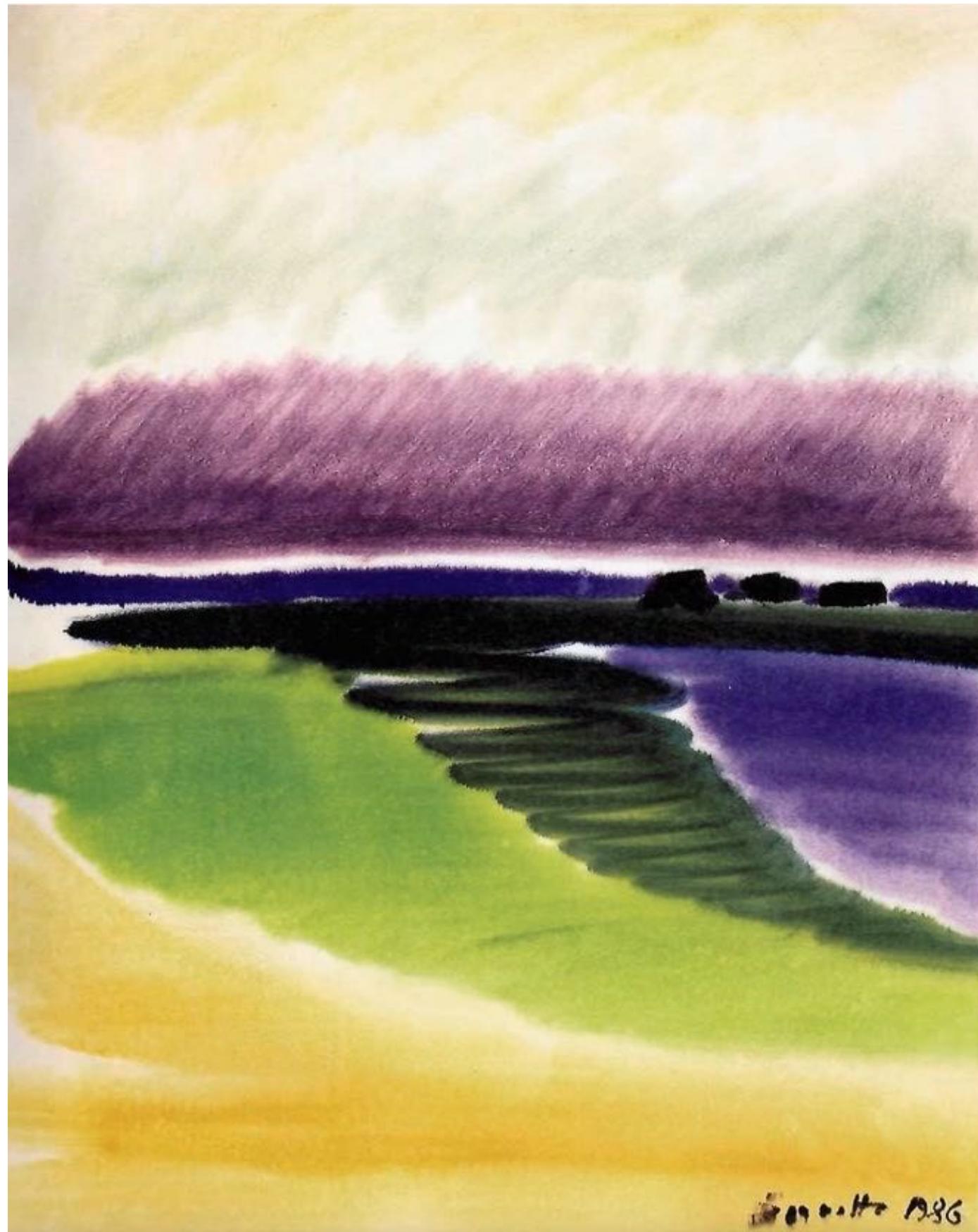
Ноктюрн II.  
Индийская бумага, темпера 1987г. (58 x 78, 5 см.)

"Явленский писал лица как пейзажи, Шпротт пишет пейзажи как лица".  
Франц Ро, Мюнхен

Цветная каллиграфия.  
Французская бумага, гуашь 1973г. (48 x 61 см.)

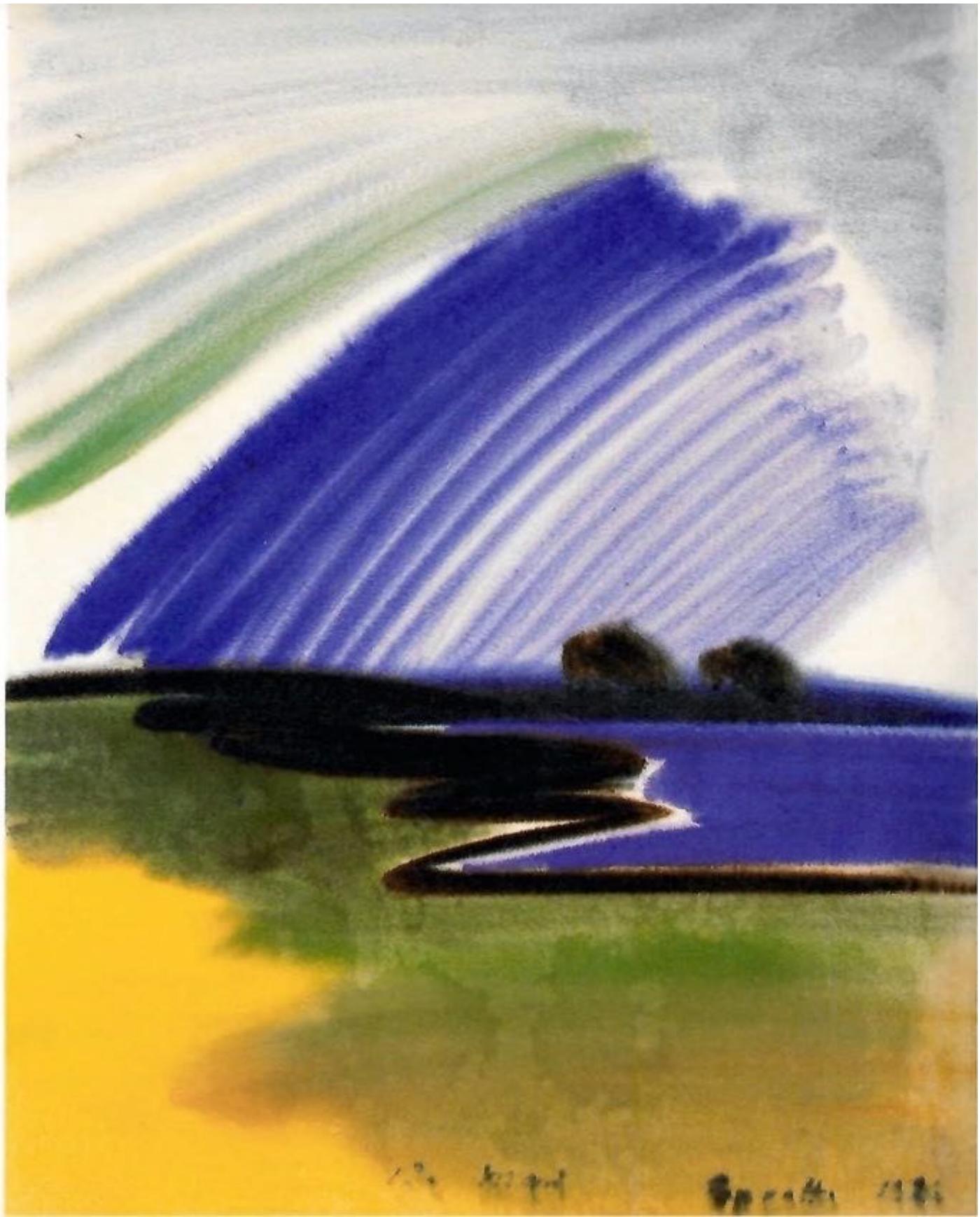






Высокие небеса I.  
Фабриано, темпера 1986г.  
(79,6 x 53 см.)

1986



Высокие небеса II.  
Фабриано, темпера 1986г.  
(76 x 54,5 см.)

Fabriano 1986

## КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ

Родился в 1913 г. в Потсдаме, Германия

1927/28 гг. ученик художника Генриха Базедова старшего

1931 г. окончание средней школы

С 1931 г. студент Берлинской Академии Художеств у Эмиля Орлика, Курта Бельте и в качестве старшего ассистента у Карла Хагемейстера

Серия портретов "Лица современности": Герман Гессе, Жан Гебсер, Оиген Херригель, Карл Ясперс, Ортега и Гассет, Паскаль Иордан и др.

С 1945 г. до настоящего времени живет несколько месяцев в Кампене на острове Зилльт, ФРГ

Встречи с художниками и скульпторами Кете Кольвиц, Эрих Хеккель, Карл Шмидт-Ротлуфф, Эмиль Нольде, Рольф Неш, Марино Марини, Ханна Хех, Ганс Хартунг, Герхард Маркс, Густав Зейц

Встречи с философами и писателями Вильль Громанин, Херберт Рид, Герман Казак, Пьер Берто, Филипп д'Арскот

Творческие поездки в Италию, Португалию, Францию, США

Почетный член Международной Академии литературы, художеств и наук, Рим

Почетный член Культурбунда в Потсдаме

Представитель музея "Темплъ оф артс", Хэккенсэк, в штате Нью Йорк, США

Член европейской академии

С 1945 г. ведет "Беседы в ателье" в Кампене на темы как: "Образовывать и узнавать", "Развитие сознания как творческий процесс", "Экология и окология"

Международные индивидуальные выставки

Картины в музеях: Гульбенкиан, Лиссабон; Меллон коллекцион, Вашингтон; Карнеги институт, Питтсбург; Берлиннише галери, Берлин; Берлин музей, Берлин; Штаатлихе Гемельдегалери, Презден; Музей Альтона, Гамбург; Штаатгалери, Штуттгарт и др.

## ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- Adieux à l' image - Abschied vom Bilde - Philippe d' Arscht. Bruckmann, München- Stuttgart 1970.  
Mappenwerk mit 9 Serigraphien wird in der Ausstellung gezeigt.
- Monographie Siegward Sprotte von Herbert Read, Berlin 1967.
- H.L.C.Jaffé - H.Meier, Monographie Sprotte 1927-1973. München 1973.
- Herbert Meier, Monographie Sprotte, 4 Jahrzehnte in Nordfriesland, Hamburg 1984.
- Heinz-Wolfgang Kuhn, Sehen und Hören in unvertragter Gegenwart, zu Siegward Sprotte, Hamburg 1984.
- Silvia Chicó, Farbige Kalligraphie Sprotte, deutsch-englisch- portugiesisch, 50 Jahre Malerei, München 1988.
- Ежегодные календари большого формата с 1984 по 1990 гг. с цветными репродукциями.  
Гамбург, издание Цицеро.
- Разные каталоги, большие цветные репродукции и цветные художественные открытки,  
в Европе и США.



Разлука с образом.  
Серия из 9 сериграфий 1970г.