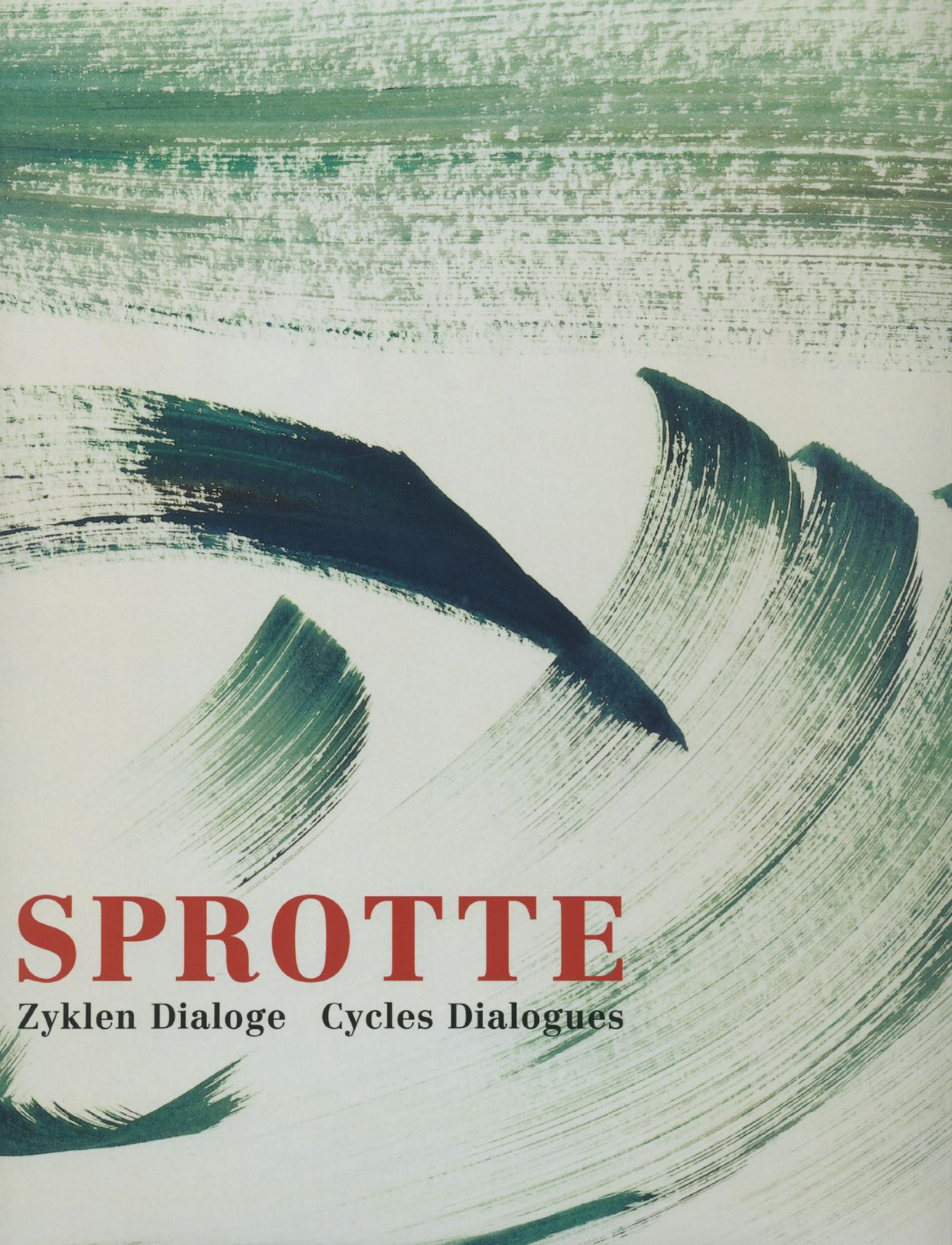


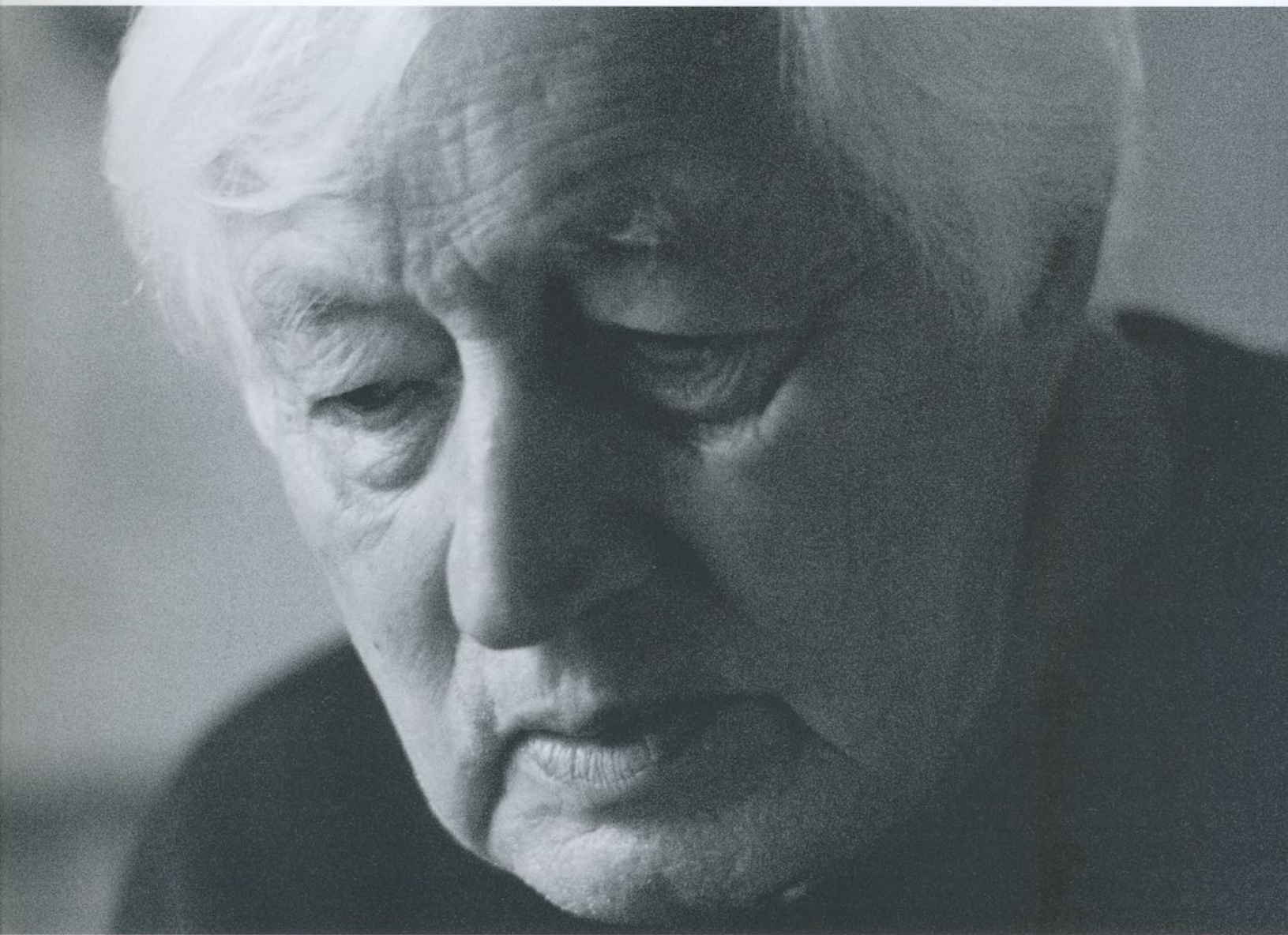
SPROTTE

Zyklen Dialoge Cycles Dialogues



SIEGWARD SPROTTE

Zyklen Dialoge
Cycles Dialogues



Kampen 2001

SIEGWARD

SPROTTE

Zyklen Dialoge
Cycles Dialogues

Schloss Cappenberg
Kreis Unna



Museum Ladin
Ćiastel de Tor
St. Martin/Thurn



INHALT

Christoph Becker	Siegward Sprotte – Wide Land	6
	Siegward Sprotte – Weites Land	7
	Biographische Notizen	16
	Biographical Notes	23
Anja Möller	Dialogue and Cycle	28
	Dialog und Zyklus	29
Min Xiwen, Jiangou Xu	Siegward Sprotte – the Ba Da Shan Ren of the West	34
	Siegward Sprotte – der Badashanren des Westens	35
Siegward Sprotte	Warum ich nach Sylt ging	45
Siegward Sprotte	Dear Herr von Sch...	46
	Lieber Herr von Sch...	47
	Reproductions Abbildungen	53
	Verzeichnis der Abbildungen Illustration List	140
	Bibliographie	144
	Author Autoren	148
	Impressum	150

SIEGWARD SPROTTE - WIDE LAND

Looking at eight decades of this stretched out artist's life, one can establish a few constants. Siegward Sprotte has dedicated himself almost exclusively to nature, he has mastered oil and watercolour painting, he has come to the fore as an orator and through his art philosophical scripts. The beginnings of this art career stretch back to a time of great artistic tension, to the start of the 20th century. Siegward Sprotte's development began as a youth. During his schooling in the twenties, his talent was first displayed in abstract compositional studies. From 1930, he changed to a fine old master technique of drawing and made numerous studies of nature, in which his already precise mental grasp stands out through his rendering of three-dimensional relationships in nature.

Through his teachers, Sprotte learnt not only to cope with relatively large formats, but also the craft of oil painting, which was then still in the 19th century tradition. Karl Hagemeister, whom Sprotte constantly accepted as an important stimulant, was not in fact an innovative artist in stylistic, but also not a pure traditionalist. The public loved these masters of moderate modernity because of their landscape paintings; they could paint water, surf and spray, grasses in the wind. The young artist comes, fully trained in the traditions of the Western Academies, from the details to the whole picture, stringing together exact observations with exact observations. Thus always leaving the detail visible within the multiplicity. From these beginnings, the paradigm change can be explained which then followed. From the end of the thirties, landscape drawing became initially freer, through which the artist detache himself from detailed naturalism, and concentrated on less features of the landscape. Like a calligrapher who brings meanings (and interpretations) to paper, when he writes a word, Sprotte began to concentrate on what the observer of such works would call "the essentials", meaning reduction without coarseness. The prerequisites were knowledge of depicting naturalism and technical ability. From this point on, his works always contained both: the largest possible closeness to nature, and the largest possible distance from naturalism. - Through his art, Sprotte brings registration of 'the essentials' closer. The lifelong discourse concerning the questions of artistic productivity had its beginnings here, which have run through the self-assurance of Sprotte's artistic works like a red flag.

A few continuously reproduced drawings in hard and soft charcoal belong to this phase, which betray the influence of the art of drawing of the period of Albrecht Dürer, as if he wanted to prove that beside the tendency towards the abstract, the concrete also retains its place. And indeed this painter and artist has followed this path, his whole life long, he has searched for and kept the balance. That which, on the other hand, is lacking during the forties are direct consequences of the changeable history, the war and the travels, and not forgetting his loss of home in Potsdam. It is paradoxical, but this generation of artists had to learn to travel as no other before. Sprotte moved many times with little luggage and painting equipment to familiar and new places in order to work; the West Indies, Venezuela and Columbia. Although there were also no directly political allusions after the Second World War, many of his pictures have symbolical content, when he, for instance, brings together peace and new beginnings with new growth in nature. During this time, he begins to move artistically outside the European sphere of culture, even when he is travelling in Southern Europe and captures apparently Far Eastern brush techniques.

SIEGWARD SPROTTE – WEITES LAND

Überblickt man acht Jahrzehnte dieses weit gespannten Künstlerlebens, so lassen sich einige Konstanten feststellen. Siegward Sprotte hat sich fast ausschliesslich der Natur gewidmet, er beherrscht die Öl- und Aquarellmalerei, er ist als Redner und durch eigene kunstphilosophische Schriften hervorgetreten. Die Anfänge dieser Künstlerlaufbahn reichen zurück in die Zeit grosser künstlerischer Spannungen am Beginn des 20. Jahrhunderts. Siegward Sprottes Entwicklung begann als Jugendlicher. In der Schulzeit in den zwanziger Jahren zeigt sich das Talent zunächst in abstrakten Kompositionsstudien. Ab 1930 wechselt er in eine feine, altmeisterliche Zeichentechnik und macht zahlreiche Naturstudien, wobei schon seine präzise Auffassungsgabe bei der Wiedergabe von räumlichen Verhältnissen in der Natur auffällt.

Bei seinen Lehrern lernte Sprotte nicht nur, relativ grosse Formate zu bewältigen, sondern auch das Handwerk der Ölmalerei, das damals noch in der Tradition des 19. Jahrhunderts stand. Karl Hagemeister, den Sprotte stets als einen wichtigen Anreger gelten liess, war zwar kein innovativer Künstler im Stilistischen, aber auch kein reiner Traditionalist. Das Publikum liebte diese Meister der moderaten Moderne wegen ihrer Landschaftskunst; sie konnten Wasser malen, Meeresbrandung und Gischt, Gräser im Wind. Der junge Künstler kommt, ganz in der Tradition der westlichen Akademien ausgebildet, vom Einzelnen zur Vielheit, reiht genaue Beobachtung an genaue Beobachtung. So bleibt in der Vielheit das Einzelne immer sichtbar. Aus den Anfängen erklärt sich der Paradigmenwechsel, der nun folgt. Ab dem Ende der dreissiger Jahre werden zuerst die Landschaftszeichnungen freier, indem sich der Zeichner vom detaillierten Naturalismus löst und auf wenige Merkmale der Landschaft konzentriert. Wie ein Kalligraph, der die Bedeutung (und die Interpretation) zu Papier bringt, wenn er ein Wort schreibt, beginnt Sprotte sich auf das zu konzentrieren, was die Betrachter solcher Werke „das Wesentliche" nennen, das heisst Reduktion, ohne zu Vergröbern. Die Voraussetzungen waren die Kenntnis des abbildenden Naturalismus und das handwerkliche Können. Von nun an enthalten seine Werke immer beides: grösstmögliche Nähe zur Natur und grösstmögliche Entfernung zum Naturalismus. – Sprotte nähert sich mit seiner Kunst der Erfassung des „Wesentlichen". Hier nimmt auch der lebenslange Diskurs über die Fragen künstlerischer Produktivität seinen Anfang, der als roter Faden der Selbstvergewisserung Sprottes bildnerisches Schaffen bis heute durchzieht.

In diese Phase gehören einige immer wieder reproduzierte Bildnisse in weichen und harten Kohlestiften, die den Einfluss der Zeichenkunst der Dürerzeit verraten, so als wollte er beweisen, dass neben dem Hang zur Ungegenständlichkeit das Gegenständliche seinen Platz behält. Und tatsächlich hat der Maler und Zeichner diesen Weg beschritten, sein ganzes Künstlerleben lang, hat die Balance gesucht und gehalten. Was in den vierziger Jahren hingegen fehlt, sind direkte Auswirkungen der wechselvollen Zeitgeschichte, des Krieges und der Wanderschaft, nicht zuletzt der Verlust der Heimat in Potsdam. Es ist paradox, aber diese Künstlergeneration hat das Reisen lernen müssen, wie keine andere zuvor. Viele Male ist Sprotte mit kleinem Gepäck und Malutensilien ausgezogen, um an vertrauten und neuen Orten zu arbeiten, in Westindien, Venezuela und Kolumbien. Obwohl es auch nach dem zweiten Weltkrieg keine direkten politischen Anspielungen gibt, so haben viele Bilder doch symbolischen Gehalt,

At the end of the forties his closeness to north German expressionism, which he ties together with his calligraphic way of working, can be sensed, for example in the paintings with brushstrokes in thinly flowing oils and acrylic pigments on light based canvases, which he has preferred to use ever since. His fame grew in the fifties and sixties with the large-format watercolours in intensely bright colours, which show the highest competence of brushwork, a finely differentiating colourfulness and the characteristic reduction to 'the essentials'. This group of works is Sprotte's contribution to post-war German art.

The observer of these pictures can see nature in the consiously chosen detail, where, beside the large laid out water landscapes, the pictures are dominated by plants; algae, sprouts or palm leaves, which are not studies but rather individual works and autonomous paintings, and which attest to subtle abilities at generating three-dimensionality through the combination of brushstroke and paint. And it is always the movement of the water which grips him, the waves which in seconds want to be caught in a few movements of the watercolour brushes. Sprotte can do something which few painters can; he can paint the movement of nature.

A curious tension is visible in the watercolours of the eighties: on the one hand, an even larger colourful richness dominates, when the painter deals with the theme 'decoratives' in paintings. The pictures exhibit a coloration of elegant and exotic beauty, in courageous combinations and complementary contrasts. The painter uses blue and yellow, orange and blue, and also green and green, which is also difficult for experienced colorists, but in which Sprotte nearly always succeeds, and leads to peculiar, almost dangerous combinations (purple and yellow for example). On the other hand, there are groups of works which evade self-indulgent pathos as if in a military about-turn - the reduction of stylistic means to a few thin adjacent lines or brushstrokes on the sheet. The observer has the impression as if the artist is exerting pressure from his whole arm, or even body, on the softest of chalks and thus achieves stunningly differentiating compositions, though produced through a single movement. The titles of this time ('Quintessence of my work') reveal the clash with the artists of his generation, like Hans Hartung, or the expressionists Kirchner and Nolde. The word 'clash' only insufficiently describes the process, for this work has hardly any direct hits, rather they occur as artificial or real journeys to neighbours and friends, who can be better understood during the course of life, without having them permanently present.

Above all, the larger picture format now show powerful brushwork. The paints are grainy and sometimes very pigmental on the light backgrounds, the compositions are of a gesticulatory freedom. Astonishingly, no return to familiar soil can be established during the late nineties, there are no appeals, the degree of freedom, rather, greatly increases in his dealings of the subject: broad brushstrokes bend in soft sweeps, interrupted by expressive, staccato-like contractions, to the abbreviations of the theme - Sea and Wave, or Plants in the Wind. This can be compared with the aphorism of language, Sprotte is always at his best when he has found the shortest and most succinct form, without allowing the formulas to fossilise. Just as nature, Sprotte's work is constantly in motion.

wenn er etwa Friede und Neubeginn mit neuem Wachstum in der Natur in einen Zusammenhang bringt. In dieser Zeit beginnt er sich künstlerisch ausserhalb des europäischen Kulturkreises zu bewegen, selbst wenn er im Süden Europas unterwegs ist und die Landschaften in fernöstlich anmutender Pinseltechnik festhält.

Am Ende der vierziger Jahre wird die Nähe zum norddeutschen Expressionismus spürbar, den er mit seiner kalligraphischen Arbeitsweise verknüpft, zum Beispiel in den Malereien mit dünn fliessender Ölfarbe und pastosen Pinselstrichen auf hell grundierten Leinwänden, die er seitdem bevorzugt verwendet. Seine Bekanntheit in den fünfziger und sechziger Jahren steigt mit den grossformatigen Aquarellen in tiefleuchtenden Farben, die höchste Sicherheit in der Pinselführung, eine fein differenzierte Farbigkeit und die charakteristische Reduktion auf „das Wesentliche" kennzeichnen. Diese Werkgruppe ist Sprottes Beitrag zur deutschen Kunst der Nachkriegszeit.

Der Betrachter dieser Bilder sieht die Natur im bewusst gewählten Ausschnitt, wenn neben den gross angelegten Wasserlandschaften die Bilder von Pflanzen dominieren, Algen, Rosenkohl oder Palmblätter, die keine Studien, sondern eigenständige Werke und autonome Malerei sind und die subtile Fähigkeit bezeugen, Räumlichkeit durch die Verbindung von Pinselzug und Farbmaterie zu erzeugen. Und immer wieder ist es die Bewegung des Wassers, die ihn fesselt, die Woge, die in Sekunden mit wenigen Bewegungen des Aquarellpinsels eingefangen sein will. Sprotte kann, was wenige Maler können, er kann die Bewegung der Natur malen.

Eine eigentümliche Spannung wird in den Aquarellen der achtziger Jahre sichtbar: Einerseits herrscht noch grösserer farbiger Reichtum, als den Maler das Thema des "Dekorativen" in der Malerei beschäftigt. Die Bilder entfalten einen Kolorismus von eleganter und exotischer Schönheit, in mutigen Kombinationen und komplementären Kontrasten. Der Maler verwendet Blau und Gelb, Orange und Gelb, aber auch Grün und Grün, was auch für den geübten Koloristen schwierig ist, aber Sprotte fast immer gelingt, und führt zu sonderbaren, geradezu gefährlichen Kombinationen (Lila und Gelb zum Beispiel). Zum anderen gibt es Werkgruppen, die sich dem schwelgerischen Pathos wie in einer Kehrtwende entziehen - die Reduktion stilistischer Mittel zum spröden Nebeneinander einiger über das Blatt gespannter Linien oder Pinselstriche. Der Betrachter hat den Eindruck, als dosiere der Zeichner den Druck auf die meist weiche Kreide aus der Kraft des ganzen Arms, ja des Körpers, und erzielt dadurch die verblüffend differenzierten, aber aus einer einzigen Bewegung geschaffenen Kompositionen. Die Titel jener Zeit („Quintessenz meiner Arbeit") verraten die Auseinandersetzung mit den Künstlern seiner Generation, wie Hans Hartung, oder den Expressionisten Kirchner und Nolde. Das Wort Auseinandersetzung erfasst den Prozess nur unzureichend, denn diese Arbeit hat kaum direkten Niederschlag, sie findet eher statt als künstlerische oder reale Reisen zu Nachbarn und Freunden, die man im Laufe des Lebens besser versteht, ohne sie permanent um sich zu haben.

Vor allem die grösseren Bildformate zeigen nun die kraftvolle Pinselschrift. Die Farbe steht körnig und gelegentlich sehr pastos auf den hellen Untergründen, die Kompositionen sind von gestischer Freiheit. Bei den Motiven lässt sich in den spä-

The reception of Sprotte's art is continually carried out, although in view of a large oeuvre and long life, the highs and lows must unavoidably be smoothed over. Siegward Sprotte has many friends and admirers. That his works of art prompt authors to digressions, is an interesting phenomenon: it must be said, there are a lot of learned philosophical writings about Siegward Sprotte. And he is not completely innocent with regard to this production of literary - aesthetical texts concerning himself, for like most artists he is also vain in a positive sense, but in a nice way reserved enough to enter into discussions about his work. It happens that some authors have confused the artist with an author, or, more precisely, believe to know him, primarily through his creations, as an author and less as a painter. One wants to say to them 'observers look, don't speak!' and ends up in a dilemma. Because, for Sprotte himself, the sentence 'painter paint, don't speak!' does not apply. He is eloquent, can linger on a word or sentence for minutes like a linguist. Political Correctness is a foreign concept for him, for Sprotte speaks in his mother tongue. What is surprising is that he never (or very seldom) speaks about art, and still never about other artists. When Sprotte speaks it is about realisation, about the physiology and psychology of seeing, where he stubbornly refuses to differentiate the one from the other - and thus arrives at astonishing views and insights. And because Sprotte plays with language and twists words, in a good way, he can cut facts down in such a manner that it gives the impression as aphorisms. Here is the connection to his pictoral creations: in the ability to create an extension (which is admittedly quite short, though hitting the target) through a reduction. Reduction here does not mean a short cut. And extension does not mean boredom.

Sprotte is always sparing with words when he paints and draws. Whilst pursuing his actual task, he does not talk at all, but continues his dialogue with the world, also when it is through other means. Then he does not say a word, not even to himself. Then it is a dialogue of colour and form with colour and form, the one on his canvas or paper, the other in front of him in nature. Siegward Sprotte has not painted a portrait at all for about sixty years. It sounds more complicated than it is. The unity of language and art, of colour, form and rhetoric is the unity of speech and painting (or drawing) for which he is constantly looking. He finds a world put together with loud building blocks abstruse. He knows, like the protagonists of literary and artististic Romanticism, whom he knows very well, about the human search for a formula. Not to find one is not a reason for Sprotte to seriously doubt, but rather the starting point of every ironic playful amusement which moulds his nature - and his art -and his fellow people who fall under the spell of the man Siegward Sprotte and his art. Therefore, for the observer, Sprotte has never stopped making portraits, he paints himself, and so, just like his creation forms a continuum, so does his portrait contain the facettes of this work. After seven decades this picture, this formula luckily still does not exist.

We have approached this from two sides. To speak about the 'dialectics' in work and nature prevents me from making my remark about the philosophical tracts further above. Siegward Sprotte could be very frivolous during his long life, an unmistakable sign that he has never lost sight of the gap between himself and the world - and he could, therefore, always take the world and himself very seriously. He has wandered through 'the wide land' with large steps and thereby 'kept

ten neunziger Jahren erstaunlicherweise keine Rückkehr zu schon Bekanntem feststellen, einen Rekurs gibt es nicht, vielmehr nimmt der Grad der Freiheit im Umgang mit dem Sujet zu: In weichen Schwüngen biegen sich breite Pinselzüge, unterbrochen von expressiven, staccatohaften Kürzeln, zu den Abbreviaturen des Themas - Meer und Woge oder Pflanze im Wind. Man kann es mit dem Aphorismus der Sprache vergleichen; am besten ist Sprotte immer dann, wenn er die kürzeste und prägnanteste Form erfindet, ohne sie zur Formel erstarren zu lassen. So wie die Natur bleibt auch Sprottes Kunst immer in Bewegung.

Die Rezeption von Sprottes Kunst vollzog sich kontinuierlich, obwohl angesichts eines grossen Oeuvres und langen Lebens die Höhen und Tiefen zwangsläufig geglättet wirken müssen. Siegward Sprotte hat viele Freunde und Bewunderer. Dass seine Kunstwerke die Autoren zu Abschweifungen anregen, ist ein interessantes Phänomen: Man muss es einmal sagen, es ist viel gelehrsam Philosphisches geschrieben worden über Siegward Sprotte. Und er ist nicht ganz unschuldig an dieser literarisch-schöngeistigen Textproduktion über ihn, denn wie die meisten Künstler ist auch er eitel im positiven Sinn, aber auf sympathische Weise zurückhaltend genug, sich auf Diskussionen zu seinem Werk einzulassen. So kommt es, dass manche Autoren den Künstler mit einem Autor verwechselt haben, oder ihn, genauer, primär durch sein Schaffen als Autor und weniger als Maler zu kennen glauben. „Betrachter schaue, rede nicht" möchte man ihnen zurufen und gerät hinterrücks in ein Dilemma. Denn für Sprotte selbst gilt der Satz „Maler male, rede nicht" im Grunde nicht. Er ist eloquent, kann sich an einem Wort und einem Satz minutenlang wie ein Linguist aufhalten. Political correctness ist für ihn Fremdwort, denn Sprotte spricht in seiner Muttersprache. Was aber überraschend ist, dass er nicht (oder sehr selten) über Kunst redet, und schon gar nicht über andere Künstler. Wenn Sprotte redet, dann geht es um Wahrnehmung, um die Physiologie und Psychologie des Sehens, wobei er hartnäckig das eine nicht vom anderen unterscheiden will - und damit zu erstaunlichen An- und Einsichten kommt. Und weil Sprotte ein Sprachspieler und Wortverdreher im guten Sinn ist, kann er komplexe Sachverhalte so verknappen, dass sie sich wie Aphorismen einprägen. Hier liegt die Verbindung zu seinem bildlichen Schaffen: in der Fähigkeit, durch eine Verkürzung eine Verlängerung zu schaffen (was zugegeben etwas verkürzt gesagt ist, aber den Kern trifft). Verkürzung heisst nicht Abkürzung. Und Verlängerung nicht Langeweile.

Wortkarg ist Sprotte immer dann, wenn er malt und zeichnet. Wenn er also seiner eigentlichen Aufgabe nachgeht, redet er überhaupt nicht, und führt doch seinen Dialog mit der Welt fort, wenn auch unter anderen Vorzeichen. Dann spricht er kein Wort, nicht einmal mit sich selbst. Dann ist es ein Dialog von Farbe und Form mit Farbe und Form, das eine auf der Leinwand oder dem Papier, das andere vor ihm in der Natur. Wohl deshalb hat Siegward Sprotte seit ungefähr sechzig Jahren keine Portraits gemalt. Es hört sich komplizierter an, als es ist. Die Einheit von Sprache und Kunst, von Farbe, Form und Rhetorik ist die Einheit von Sprechen und Malen (oder Zeichnen), die er immerfort sucht. Eine Welt aus lauter Bausteinen zusammenzusetzen, findet er abstrus. Er weiss, wie die Protagonisten der literarischen und künstlerischen Romantik, die er recht genau kennt, um die Suche des Menschen nach der einen Formel. Sie nicht zu finden, ist für Sprotte kein Grund zu ernsten Zweifeln, sondern Ausgangs-

open' the details. I have always admired this precarious equilibrium. Siegward Sprotte sees the world, so to speak, 'with a corruptible eye'. He, therefore, sees more than others. He levels out this lead with his pictures - and creates the balance between the observer and the reality with every picture, and newly for every observer.

Christoph Becker
Translated by Gary Taylor

punkt jener ironischen, spielerischen Heiterkeit, die sein Wesen – und seine Kunst - prägt und seine Mitmenschen in den Bann des Menschen Siegward Sprotte und der Kunst zieht. Deshalb hat der Beobachter Sprotte nie aufgehört, Portraits zu machen, er malt sich selbst, und so wie sein Schaffen ein Kontinuum ist, enthält sein Portrait die Facetten dieses Wirkens. Nach mehr als sieben Jahrzehnten gibt es dieses eine Bild, die Formel, glücklicherweise immer noch nicht.

Wir haben uns von zwei Seiten genähert. Von der „Dialektik" in Werk und Wesen des Künstlers zu sprechen, verbietet mir meine Bemerkung zu den philosophischen Traktaten weiter oben. Siegward Sprotte konnte Zeit seines langen Lebens sehr unernst sein, ein untrügliches Indiz, dass er den Abstand zwischen sich und „der Welt" nie aus den Augen verloren hat - und deshalb konnte er die Welt und sich selbst immer sehr ernst nehmen. Er hat „das weite Land" mit grossen Schritten durchwandert und sich dabei an den Einzelheiten „aufgehalten". Dieses prekäre Gleichgewicht habe ich stets bewundert. Siegward Sprotte sieht die Welt gleichsam „mit einem bestechlichen Auge". Deshalb sieht er mehr als andere. Mit seinen Bildern gleicht er diesen Vorsprung aus - und schafft die Balance zwischen dem Betrachter und der Wirklichkeit mit jedem Bild und für jeden Betrachter neu.

Christoph Becker



Bananenstaude 26.11.1988 Federzeichnung Banana shrub Pen and ink drawing

BIOGRAPHISCHE NOTIZEN

Siegward Sprotte
geboren 1913 in Potsdam

1927
Begegnung mit Karl Foerster – Freundschaft bis 1970
Malen mit Heinrich Basedow d.Ä

1929
Besuch bei Karl Hagemeister in Werder auf Empfehlung von Karl Foerster
Studium bei Hagemeister bis 1933



Gräser Bleistift 1929/30
Grass-blades Pencil 1929/30

1929/30
Studium chromatischer Blautöne: Rittersporнbilder bei Karl Foerster



Bornstedt 1928/29

1931
Abitur Realgymnasium Potsdam

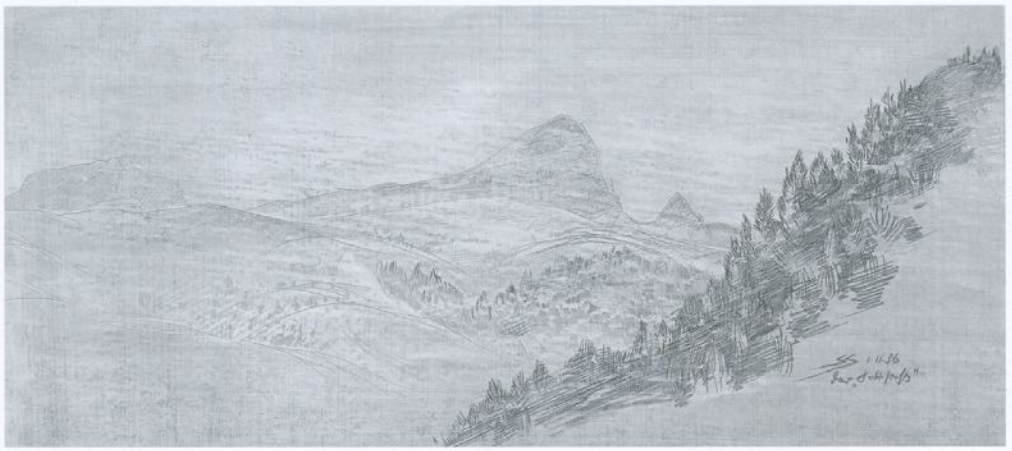
1932/33
Studium Kunstakademie Berlin bei Emil Orlik bis 1938
Studium bei Kurt Wehlte und Maximilian Klewer

1935
Kurische Nehrung mit Hermann Kasack erste Sand- und Dünenaquarelle

1936/39
Florenz, Villa Colombaia bei Vincenz Howells
Begegnung mit Hans Purrmann
Beginn der Arbeitsaufenthalte in Colfosco/Dolomiten (Bergbilder)
Freundschaft mit dem Holzschnitzer Francesco Alton und der Familie Vigil Mersa



Der Freund Francesco Alton Haus Mersa 1936
My friend Francesco Alton House Mersa 1936



Blick aus meinem Arbeitsraum Colfosco 1936 Silberstiftzeichnung
View from my studio Colfosco 1936 Silver point drawing

1937/39
Ausstellen bei von Garvens, Bornholm – Kopenhagen
Bei Hanns Krenz, Berlin
Handwerkliche Studien altmeisterlicher Malweisen im Bornstedter Atelier
in Florenz, Siena, Arezzo
In Potsdam und Berlin Begegnungen mit Oskar Loerke, Wilhelm Kempff, Wilhelm Furtwängler, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff u.a.
Erste Ausstellungen Verein Berliner Künstler, Preussische Akademie, Graphisches Kabinett, Berlin; Potsdamer Kunstverein

1941
Hermann Kasack veröffentlicht „Über das Chinesische in der Kunst" in Zusammenarbeit mit Siegward Sprotte

1940/44
Rosenkohlbilder in Bornstedt; Ablehnung im Haus der Kunst, München
Im Verein Berliner Künstler unter Klaus Richter werden die Bilder ausgestellt
Zeichnung Agathe Marc
Einberufung zum Militär, Krankheit, Entlassung
Ehe mit der Schauspielerin Elisabeth Reich



Mit Anna Muthesius Hiddensee 1940
Together with Anna Muthesius
Hiddensee 1940



Suhrkamphaus am Watt, Kampen 1945/46 Aquarell
The House of Peter Suhrkamp, Kampen 1945/46 Water-colour

Besuch von Percy Gothein aus Florenz
Freundschaft mit Anna Muthesius, Hiddensee
Sanssouci Gespräche mit Wolfgang Schadewaldt

1945
ab August in Kampen auf Sylt, zunächst im Gästehaus des Verlegers Peter Suhrkamp
Ehe mit Iris Eckert, 1946 Geburt der Tochter Sylvia

1951
Beginn der „Ateliergespräche" in Kampen im ersten Atelierhaus mit Gustav Mensching, Pascual Jordan, u.a. Veröffentlichung „Geburt der Farbe - Reisetagebuch eines Malers" Erneute Arbeitsaufenthalte in Colfosco/Dolomiten bis heute
Malen in Potsdam bis heute



Ski fahrender Weihnachtsmann 5.2.1951
Bleistift und Röthel
Father Christmas skiing 5.2.1951 Pencil and red chalk

Biographische Notizen

1953/54
Zeichnungen „Köpfe der Gegenwart“:
Hermann Hesse, Eugen Herrigel, Jean Gebser, Ortega y Gasset, Karl Jaspers u.a.
Amsterdam Gespräche mit H.L.C. Jaffé über Künstlerfreundschaft (De Stijl)

1955
Ausstellung zur Wiedereröffnung der Deutsch-Niederländischen Kulturgesellschaft nach dem Krieg im Kunstkring Rotterdam

1956
Erste Begegnung mit Jiddu Krishnamurti; Niederschrift „Das Duell“
Meran: Gespräche mit Graf Duparc, Schloß Rubein

1957
Reise zu den Westindischen Inseln, Venezuela, Kolumbien: Palmenaquarelle und Bildnisse von Eingeborenen



Westindische Reise 1957
Aquarell
West Indian Journey 1957
Water-colour

1958
Biennale du Bruges;
Keine Abbilder vom Menschen mehr – vielmehr Ateliergespräche zum Thema ‘Der Dialog von Sehen und Sagen’
Erster Zyklus: „Gesang des Meeres“

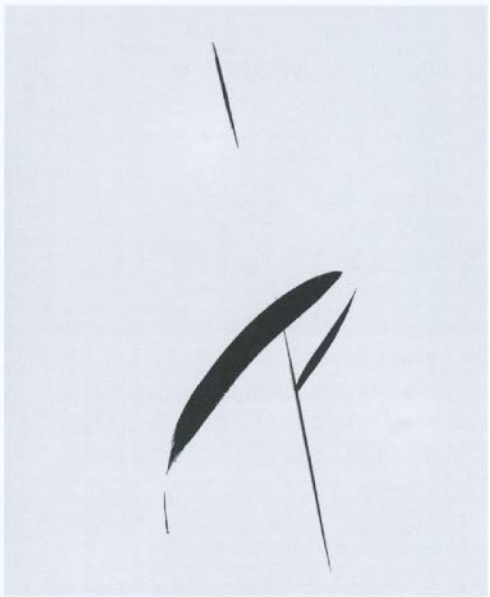
1959
Rom-Preis nicht angenommen;
Erste Reisen mit Cosmea: in Meran und Rhodos Zyklus „Spielendes Wachstum“
In München Begegnung mit Franz Roh, Imma von Bodmersdorf, Karl Knappe und Wolfgang Gurlitt
Teilnahme an der Tagung: „Die Sprache“, München

1960
Essay „Sehen und Sehenlernen“ (Jeder Tag ein guter Tag)
Geburt des Sohnes Armin –
Ehe mit Cosmea
Arbeiten auf der Elmau, der Fanes, in Colfosco

1961/63
Mit J. Krishnamurti und Aldous Huxley Diskussion über die Kreativität der Sprache, Saanen/Berner Oberland
In Kampen: Rudolf Daur, Ernst Schumacher und Will Sohl
Vortrag Leibnitz Kolleg Tübingen „Abstraktion als Durchgang“
Pierre Bertaux im Kampener Atelier: Gespräche über ‘das Spielen’

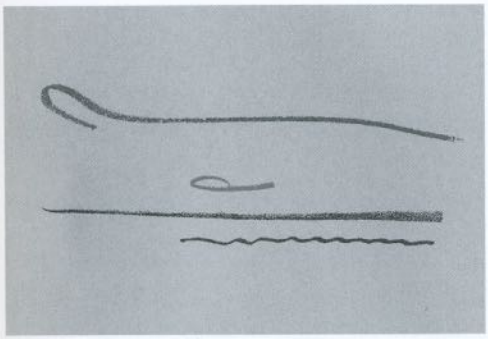
1965/67
Begegnungen mit Herbert Read
Zyklus „Hilferuf der Nordsee – Algennotstand“
Berliner Begegnung mit Will Grohmann

1969
Ischia: Tuschzeichnungen
Weiterführung der Havel-Schilfstudien
Diskussionen mit Ursula von Mangoldt, Jean Gebser, Heinz-Wolfgang Kuhn, Ulrich Wilckens u.a.



Bambus Ischia 1969 Tusche
Bamboo Ischia 1969 Aquatint

1969/70
Traktat „Abschied vom Bilde“ mit Philippe d’Arschot (neun Serigraphien)
Rom: Ehrenmitgliedschaft der Internationalen Akademie für Literatur, Künste und Wissenschaften



Abschied vom Bilde 1970 Serigraphie
Adieux à l'image 1970 Silk-screen print

Treffen mit A.S.Neill in Summerhill, mit Dorothy Simmons in Brockwood Park

1971
Ateliergespräche: „...es geht darum, die Ateliertür zu öffnen"
Zyklus „Blaue Revolution"

„Rot ist nichts Neues. Das Neue, noch zu Entdeckende ist Blau. Im Blau wird das Ferne Nähe, das Ungefähre zum Partner." (Siegward Sprotte in einem Gespräch Anfang Dezember 72)

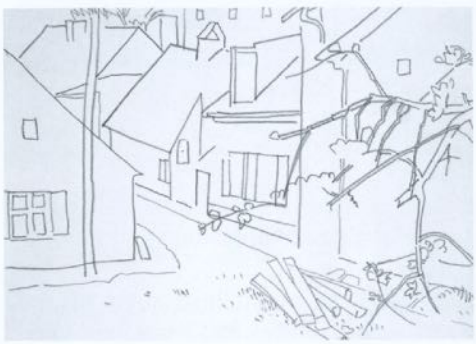
1972/73
Gespräche in Burgdorf mit Birgit Dechmann: Zeitliche oder zeitige Bewußtseinsbildung
Pariser Aufzeichnungen über Mona Lisa: „Vom Enface-Bild der Renaissance zur Erwiederung Auge in Auge"

1975
Beginn der Arbeitsaufenthalte auf Madeira
Weiterführungen der Schilfstudien: „Abstraktion angesichts, nicht abseits der Natur"



Mit Cosmea beim Malen P. di Soão Lourenço 1981
With Cosmea painting at P. Di Soão Lourenço 1981

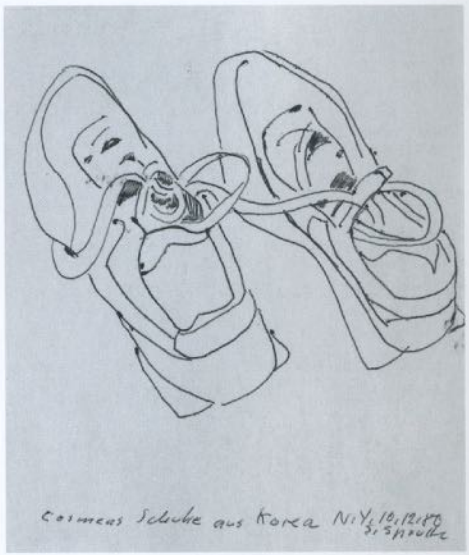
Nach dem Tod der Mutter weiterhin jährliche Arbeitswochen in Potsdam und Geltow



Werder Havel Bleistift
Werder Havel Pencil

1977
Ateliergespräche: „Appell der Kunst an den Menschen von heute"
Mit Suse Schildt: „Erziehung ohne Provokation"
Geburt des gemeinsamen Sohnes Kilian

1980/82
Auf Madeira Gespräche über das farbige Sehen mit João Carlos Abreu, Christina Heine-Teixeira, Anneliese Itten
Arbeiten in New York und auf Long Island



Cosmeas Schuhe New York 10.12.1980 Kugelschreiber
Cosmea's shoes New York 10.12.1980 Ballpen

Halm-Zyklen mit Andrea Schomburg
In Antibes Besuch bei Hans Hartung und Anna Eva Bergman

In Kampen Atelierbesuch von Reiner und Elisabeth Kunze (Atelierkatze)



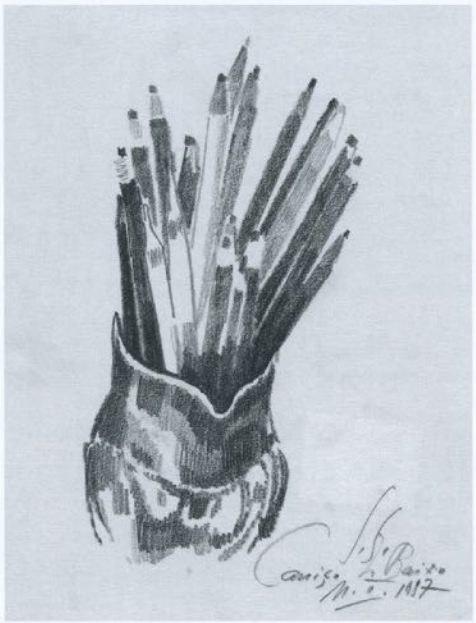
Mit Katze 1982
With cat 1982

1983
Zyklus „Kreuzesformen in der Natur"
Ateliervorträge zum Thema: „Zeige Deine Wunde..." zur Fluxus-Bewegung bei Joseph Beuys
Dialogvorträge mit Angelika Schimz über das zeitfreie Auge in Auge
Gespräche mit Ernst von Glaserfeld über Strukturalismus

„ZEIGE DEINE WUNDE! so spricht der Wundarzt. Bist du aber kein Arzt, so bitte ich dich inständig, laß Aug in Auge uns miteinander sprechen. –
Es sei denn, du willst, dass die Wunde sich nie schließt, es sei denn, du willst, dass unsere wunde Welt immer wunder wird! –
Das wund und wunder werden ist dann kein Wunder mehr. –"
(Ateliergespräche Ende des 20. Jahrhunderts)

1984
Veröffentlichung von Heinz Wolfgang Kuhn: „Sehen und Hören in unvertagter Gegenwart" , der diese Aussage Sprottes in die neutestamentliche Theologie einführt

1987
João Carlos Abreu und Silvia Chicó in Kampen
Ab 1987 arbeiten mit Sylvie Meyer-Esche



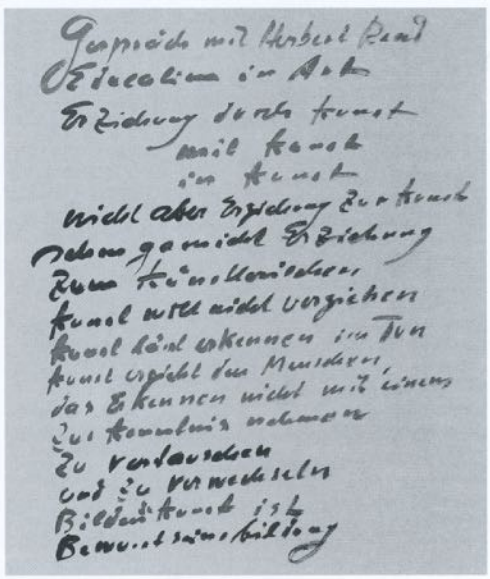
Bleistifte 11.2.1987 Bleistift
Pencils 11.2.1987 Pencil

1988
Ausstellung Potsdam Museum zum 75. Geburtstag
Kontinuierliche Ausstellungen bei Eleonore Austerer Galleries San Francisco und Palm Springs bis heute

1989/91
Begegnung anlässlich der Ausstellung im Puschkin Museum, Moskau, mit Dr. Irina Antonova
Besuch im Moskauer Atelier von Juri und Olga Burzelian

1992
Gründung der SIEGWARD SPROTTE STIFTUNG POTSDAM mit Hanspeter A. Bühler
Vortrag zum 500. Todestag von Piero della Francesca an der Hochschule für Angewandte Kunst, Wien - Diskussion mit Walter Seitter

1993
Ausstellen von farbigen Pinselschriften anlässlich der Ausstellungen Schloss Glienicke, Berlin und Gulbenkian Museum, Lissabon



Text 1993

1994
Graphikedition der SPROTTE STIFTUNG
„Farbfolgen schaffen Landschaft"
Dialoge in Caniço de Baixo

1995
Ehrenmitgliedschaft im Verein Berliner Künstler

1996
Anlässlich der Ausstellung im Shanghai Art Museum Veröffentlichung des chinesischen Kunsthistorikers Min Xiwen, Shanghai, über Sprotte: „Der Badashanren des Westens" unter Mitarbeit von Jiangou Xu, Shanghai/New York

1996/99
Beginn der BORNSTEDTER DIALOGE in Potsdam-Bornstedt
Veröffentlichung der Stiftungsvorträge „Kunst ist Sprache", 1997 und „Farbe Form Kommunikation", 1999

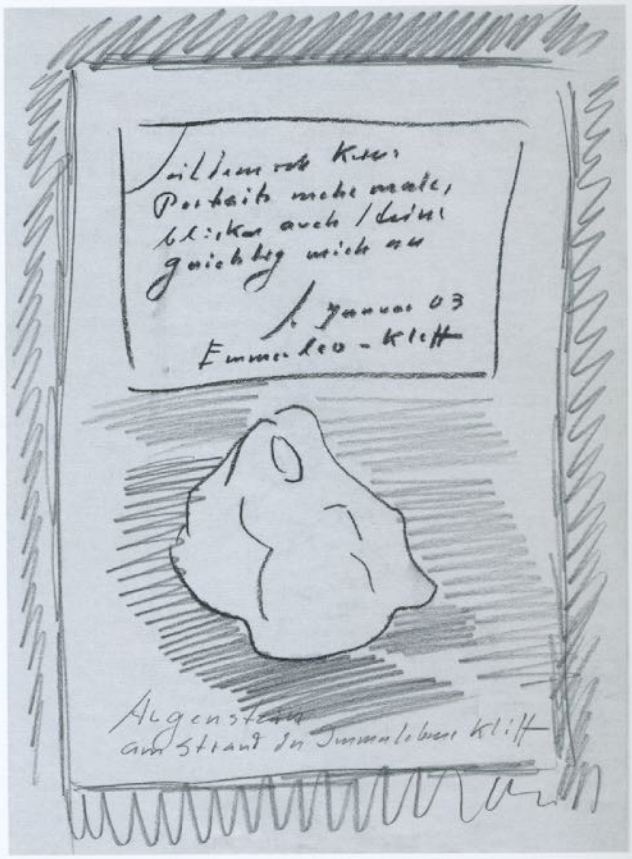
2001
Ausstellung „det wächst"
Karl Hagemeister - Siegward Sprotte in Potsdam
Bornstedter Dialoge über „Die Nachfolge"

2003
Verleihung der Ehrenbürgerwürde der Stadt Potsdam anläßlich des 90. Geburtstags
Ausstellungen auf Schloß Cappenberg/NRW
im Museum Ladin, St. Martin in Thurn/Italien u.a.

Lebt und arbeitet in Kampen/Sylt, Colfosco/Italien und Potsdam

Kunsthistoriker über Siegward Sprotte: Philippe d'Arschot, H.L.C. Jaffé, Franz Roh, Herbert Read, Herbert Meier, Heinz Schönemann, Rainer K. Wick, Silvia Chicó, Min Xiwen, Christoph Becker u.a.

Arbeiten in den Museen:
Staatliches Puschkin Museum für Kunst, Moskau;
San Francisco Museum of Modern Art; Carnegie Institut of Art, Pittsburgh; Museum Gulbenkian, Lissabon; Berlinische Galerie; Berlin Museum; Potsdam Museum; Museum Altona, Hamburg; Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Staatsgalerie Stuttgart; Shanghai Art Museum u.a.



Januar 03 Kohle und Bleistift
January 03 Charcoal and pencil



Agathe Marc 1940 Kohlezeichnung Agathe Marc 1940 Charcoal drawing

BIOGRAPHICAL NOTES

Siegward Sprotte
born 1913 in Potsdam

1927
Meets Karl Foerster – they remain friends until 1970
Paints with Heinrich Basedow the elder



Alpenveilchen 1924 Aquarell
Cyclamen 1924 Water-colour

1929
Visits Karl Hagemeister in Werder on the recommendation of Karl Foerster
Studies with Hagemeister until 1933

1929/30
Study of chromatic shades of blue: larkspur paintings with Karl Foerster

1931
Graduates from the Potsdam Realgymnasium (grammar school)

1932/33
Studies with Emil Orlik at the Berlin Kunstakademie
Studies with Kurt Wehlte and Maximilian Klewer until 1938

1935
At the Kurische Nehrung on the Baltic Sea with Hermann Kasack
First water-colours of sand and dunes

1936/39
Florence, Villa Colombaia with Vincenz Howells
Meets Hans Purrmann
Beginning of working residence in Colfosco/Dolomites (mountain paintings)
Friendship with the wood carver Francesco Alton and the family of Vigil Mersa



Hütte hinter dem Sass-Songher bei Vigil Mersa 1936 Silberstiftzeichnung
Vigil Mersa 's cottage behind the Sass-Songher 1936 Silver point drawing



Colfosco 1938



Colfosco 1936 Tuschzeichnung
Colfosco 1936 Ink drawing

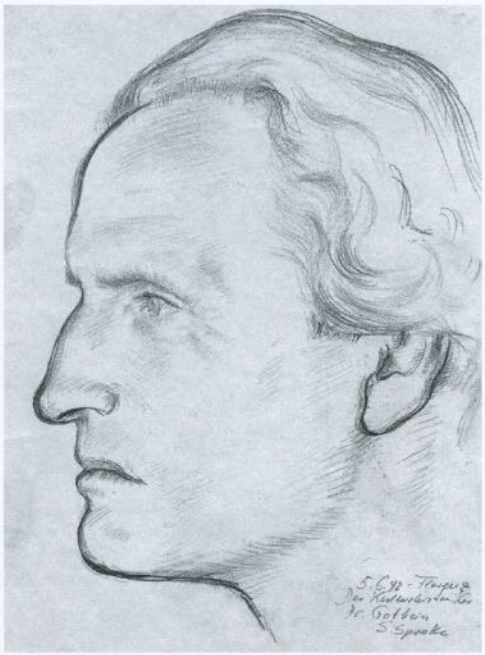
1937/39
Exhibits at the galleries of von Garvens, Bornholm-Copenhagen, and Hanns Krenz, Berlin
Studies the painting techniques of the old masters at the Bornstedt atelier and in Florence, Siena, Arezzo
Meetings in Potsdam and Berlin with Oskar Loerke, Wilhelm Kempff, Wilhelm Furtwängler, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff and others
First exhibitions by the Verein Berliner Künstler (Berlin artists' association), At the Preussische Akademie, at the Graphisches Kabinett, Berlin; Potsdamer Kunstverein (arts association, Potsdam)

1941
Hermann Kasack publishes "On Chinese influence in art" together with Siegward Sprotte

1940/44
Paintings of sprouts in Bornstedt; rejected by the Haus der Kunst, Munich
The paintings are shown at the Verein Berliner Künstler under Klaus Richter
Drawing – Agathe Marc
Military call-up, illness, discharge from the army
Marriage to the actress Elisabeth Reich
Visit by Percy Gothein from Florence
Friendship with Anna Muthesius, Hiddensee
Sanssouci dialogues with Wolfgang Schadewaldt



Florenz o.J. Bleistift
Florence Pencil



Der Kulturhistoriker Dr. Percy Gothein, Florenz 5.6.1942 Bleistift
Percy Gotheim, culture historian, Florence 5.6.1942 Pencil

1945
From August in Kampen on the island of Sylt, initially at the guest house of the publisher Peter Suhrkamp
Marriage to Iris Eckert, daughter Sylvia is born in 1946

1951
Start of the "Atelier dialogues" in Kampen with Gustav Mensching, Pascual Jordan and others at the first atelier house
Publishes "The birth of colour – a painter's travel journal"
Renewed working sojourns in Colfosco/Dolomites until the present day
Paints in Potsdam until the present day



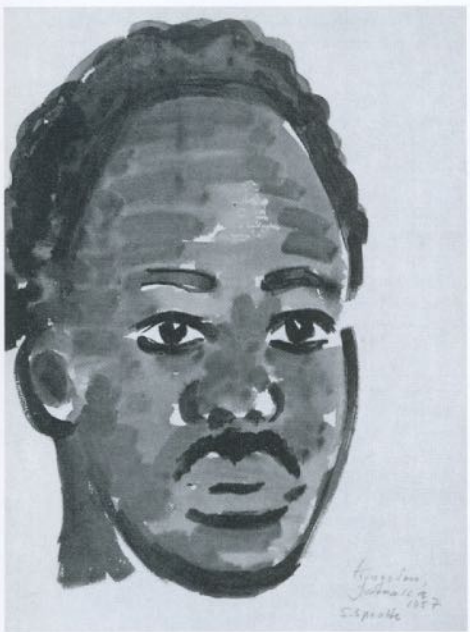
My castle Haus Mersa Colfosco
My castle House Mersa Colfosco

1953/54
Drawings of "Contemporary heads": Hermann Hesse, Eugen Herrigel, Jean Gebser, Ortega y Gasset, Karl Jaspers and others
Amsterdam dialogues with H.L.C. Jaffé on friendship between artists (De Stijl)

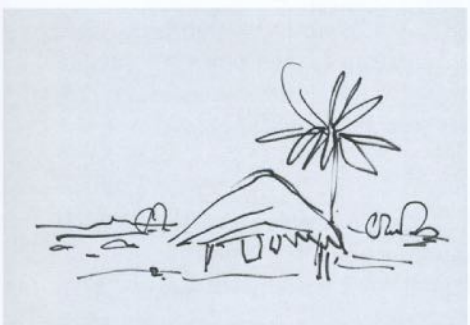
1955
Exhibition at the Kunstkring, Rotterdam, in honour of the post-war reopening of the German-Dutch cultural association

1956
First meeting with Jiddu Krishnamurti; writes "The duel"
Meran: Dialogues with Graf Duparc – Rubein castle

1957
Journey to the West Indies, Venezuela, Columbia: water colours of palm trees and paintings of indigenous people



Kingston, Jamaica 1957 Aquarell
Kingston, Jamaica 1957 Water-colour



Westindische Reise 1957 Tusche
West Indian Journey Aquatint

1958
Biennale du Bruges
No more depiction of people – instead atelier discussions on the subject of the "Dialogue of vision and language"
First cycle: "song of the sea"

1959
Does not accept Prix de Rome
First travels with Cosmea: in Merano and Rhodes the cycle: "Playful growth"
Meeting in Munich with Franz Roh, Imma von Bodmersdorf, Karl Knappe and Wolfgang Gurlitt
Takes part in the Munich conference on "Language"

1960
Essay "Seeing and learning to see" (every day is a good day)
Son Armin is born - marriage to Cosmea
Works on the Elmau, Fanes, in Colfosco

1961/63
Discussion in Saanen/Berner Oberland with J. Krishnamurti and Aldous Huxley on the creativity of language
In Kampen with Rudolf Daur, Ernst Schumacher and Will Sohl
Lecture at the Leibnitz College Tübingen: "Abstraction as a doorway"
Pierre Bertaux at the atelier in Kampen: conversations about "Playing"

"You say seeing totally is possible. What's totally?"
Krishnamurti: "To see in the seeing!"
"And to see in the seeing is saying, isn't it?!"
Krishnamurti: "Yes! That's all!"

1965/67
Meetings with Herbert Read
Cycle: "The North Sea cries for help – algae crisis"
Meeting in Berlin with Will Grohmann

1969
Ischia: ink drawings - continuation of the studies of reeds
Discussions with Ursula von Mangoldt, Jean Gebser, Heinz-Wolfgang Kuhn, Ulrich Wilckens and others

1969/70
Tract "Farewell to the image" with Philippe d'Arschot (nine serigraphs)
Rome: honorary membership of the International Academy for Literature, Arts and Sciences
Meeting with A.S.Neill at Summerhill, with Dorothy Simmons at Brockwood Park

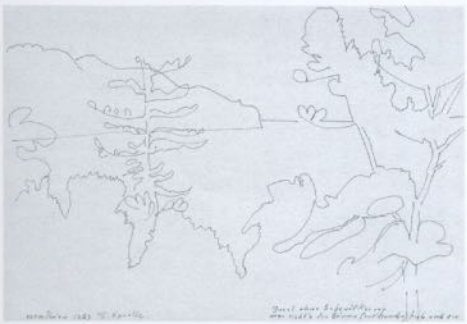


Brockwood Park o.J. Serigraphie
Brockwood Park Silk-screen print

1971
Atelier conversations: "Let's throw open the doors of the atelier"
Cycle "Blue revolution"

1972/73
Conversations in Burgdorf with Birgit Dechmann: "Temporal or timely formation of consciousness"
Paris notes on the Mona Lisa: "From the Enface-image of the Renaissance to an individual eye-to eye response"

1975
Beginning of the working sojourns in Madeira
Continuation of the reed studies: "Abstraction in relation to nature, not alienated from it"

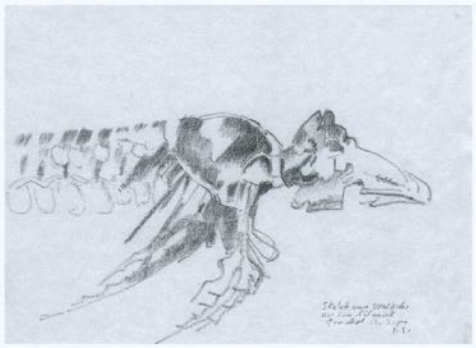


Insel ohne Urbevölkerung 1983
Federzeichnung
Island without original inhabitants
Pen and ink drawing

After the death of his mother, continues annual working weeks in Potsdam and Geltow

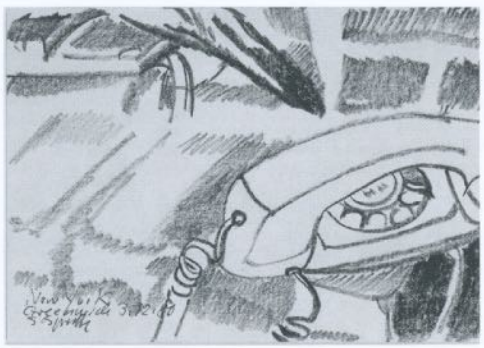
1977
Atelier conversations: "Appeal by art to the people of today"
With Suse Schildt: "Education without provocation"
Birth of their son Kilian

1980/82
Conversations in Madeira about the perception of colour with João Carlos Abreu, Christina Heine-Teixeira, Anneliese Itten



Skelett eines Walfischs Museum Funchal
13.3.1981 Graphit
Skeleton of a whale Museum Funchal
13.3.1981 Lead drawing

Work in New York and on Long Island
Reed cycles with Andrea Schomburg
Visit to Hans Hartung and Anna Eva Bergman in Antibes
Visit by Reiner and Elisabeth Kunze (atelier cat) to the atelier in Kampen



Telefon Greenwich NY 3.12.1980 Graphit
Telefone Greenwich NY 3.12.1980 Lead



Südfenster, Atelier Kampen 27.V.1982
Federzeichnung
Window to the south, studio Kampen
27 V.1982 Pen and ink drawing

1983
Cycle "Natural forms of the cross"
Atelier lectures : "Show your wounds ..." dealing with the Fluxus movement and Joseph Beuys
Dialogue lectures with Angelika Schimz on face to face dialogue without time
Conversations with Ernst von Glaserfeld on Structuralism

1984
Heinz Wolfgang Kuhn publishes "Seeing and hearing in the immediate present" and introduces this statement by Sprotte into new testament theology

1987
João Carlos Abreu and Silvia Chicó in Kampen
Begins work with Sylvie Meyer-Esche

1988
Exhibition at the Potsdam Museum in celebration of his 75th birthday
Permanent exhibitions to the present day at the Eleonore Austerer Galleries San Francisco and Palm Springs

1989/91
Meeting with Dr. Irina Antonova on the occasion of the exhibition at the Pushkin Museum, Moscow
Visit to the Moscow atelier of Juri and Olga Burzelian

1992
SIEGWARD SPROTTE FOUNDATION POTSDAM is set up with
Hanspeter A. Bühler
Lecture at the Vienna School for Applied Art on the 500th anniversary of the death of Piero della Francesca – discussion with Walter Seitter

1993
Coloured brush lettering featured in exhibitions at Schloss Glienicke, Berlin and the Gulbenkian Museum, Lisbon

1994
Publication by the SPROTTE STIFTUNG of "Colour sequences in the creation of landscape"
Dialogues in Caniço de Baixo



Farbfolgen schaffen Landschaft 1994
Farbserigraphie
Colour sequences create landscape 1994
Silk-screen print

1995
Honorary member of the Berlin artists' association

1996
On the occasion of the exhibition at the Shanghai Art Museum, the Chinese art historian Min Xiwen, Shanghai, publishes "The Ba Da Shan Ren of the West" on Sprotte's work, in collaboration with Jiangou Xu, Shanghai/New York

1996/99
Start of the BORNSTEDT DIALOGUES in Potsdam-Bornstedt
Publication of the Foundation lectures "Art is language" (1997) and "Colour Form Communication" (1999)

2001
Exhibition "det wächst"
Karl Hagemeister – Siegward Sprotte in Potsdam
Bornstedt Dialogues on "The succession"

2003
Receives honorary citizenship of the city of Potsdam on the occasion of his ninetieth birthday
Exhibitions at Schloß Cappenberg/North-Rhine Westphalia, at the Museo Ladin, St. Martin in Thurn/Italy a. o.

Lives and works in Kampen/Sylt, Colfosco/Italy and Potsdam

Art historians on Siegward Sprotte:
Philippe d'Arschot, H.L.C. Jaffé, Franz Roh, Herbert Read, Herbert Meier, Heinz Schönemann, Rainer K. Wick, Silvia Chicó, Min Xiwen, Christoph Becker and others

Works in museums:
National Pushkin Museum for Art, Moscow; San Francisco Museum of Modern Art; Carnegie Institute of Art, Pittsburgh; Gulbenkian Museum, Lisbon; Berlinische Galerie; Berlin Museum; Potsdam Museum; Museum Altona, Hamburg; State Art Gallery, Karlsruhe; State Gallery Stuttgart; Shanghai Art Museum and others

translated by Geoff Fenwick

DIALOGUE AND CYCLE

Old Egyptian creation stories tell of Nut, whose nature and ways were fulfilled through the cyclical principle. As the godess of the sky she would take the sun in her mouth, let it drift through her body through the night, and create it anew every morning. Each day it was thus newborn[1]. In this description, the cyclical characteristic of nature manifested itself through the direct combination of two forces: with the continual reoccurence of day and night was the constantly renewing creation of the sun, so that the cycle of nature was inseparably joined with the uniqueness of renewal. Neither the equality of repetition nor the inequality of something completely contrasting are characteristic for the cyclical principle, rather a variation of the Similar.

The ring of the cycle also displays a further remarkable aspect: it is enclosed, and moves without stopping and without any interruptions. In the cycle, the process cannot be divided into a beginning and an end, nor segmented, rather it is interweaved into unity. Natural cycles, like seasons or day and night form a completely gapless entirety and are interwoven with each other in relation to the visible effect they have on life. Johann Wolfgang von Goethe remarked with regard to the communal creation by a father and son of garden and landscape, that actions interweave with each other without letting themselves be added to each other[2]. This interweaving, which is similar to the cyclical and related principle of nature, can be comprehensively applied to the activities of one or more people. On top of the interweaving, the fabric of life can develop in totality in diverse manners, one which is free from additional fragments.

The thing that touches me most is the way in which Siegward Sprotte constantly unites his artistic, philosophical, written and verbal ways afresh into a colourful fabric of life. It seems to me as if he directly lives out this unity and playfully changes it: the constantly new variation of the ever present dialogue eye to eye. Whether in his pictures and texts, at a lecture or in a speech, an extraordinarily clear and refreshing presence can always be sensed. Formations of life and of the present are indivisibly connected for him. A present, not in the sense of the current time which moves on a progressing time track, rather a present as a developed and reciprocated activity of the dialogue. How much courage must it take to continually be exposed to innovations in the open field of dialogue? I would call Siegward Sprotte a person who courageously faces life.

The former connection between the sky and the earth was spoken of in the Old Egyptian creation stories. Also in early Chinese times, the colours blue and green, and thus sky and earth, were not distinguished. Siegward Sprotte paints sceneries of sky, clouds, sea and land as a connected unit. The difference between foreground and background, between colour, form and movement, and even between structure, form and atmosphere is completely inapplicable. His simple and powerful symbol is the essence of the world and of the dialogue, immediately registered with the possibility of enweaving other people into the dialogue and allowing it to have an effect on them.

The dimensions of the Similar within the variation of the dialogue seem remarkable to me. That is not to say a similarity which results from a moment of comparison, of an

DIALOG UND ZYKLUS

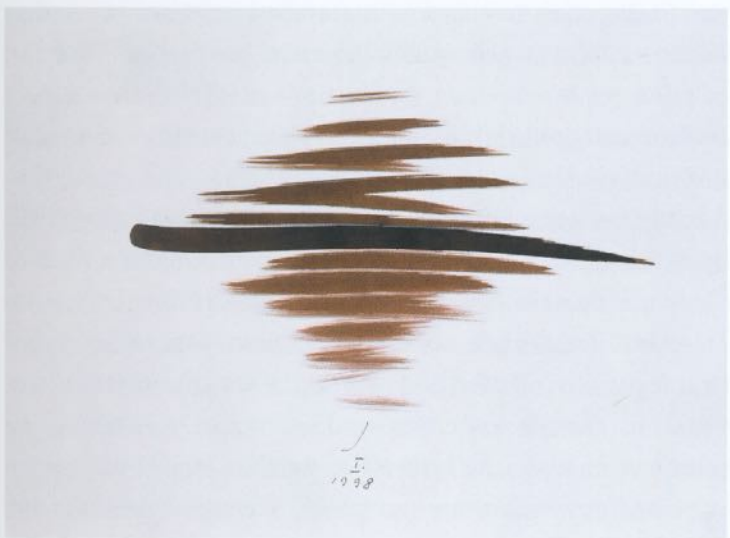
In der altägyptischen Schöpfungsgeschichte wird von Nut berichtet, die ihrem Wesen und Tun nach das zyklische Prinzip verwirklicht. Als Göttin des Himmels nimmt sie abends die Sonne über ihren Mund auf, läßt sie nachts durch ihren Körper wandern und erschafft sie jeden Morgen aufs Neue[1]. Jeder Tag wird somit neu geboren. In dieser Erzählung tritt das zyklische Wesen der Natur im unmittelbaren Zusammenwirken zweier Kräfte in Erscheinung: neben der stets wiederkehrenden Folge von Tag und Nacht zeigt die immer aufs Neue vollzogene Schöpfung der Sonne, daß der Naturzyklus untrennbar mit der Einmaligkeit des Neuen verbunden ist. Weder die Gleichheit einer Wiederholung noch die Ungleichheit des völlig Anderen sind charakteristisch für das zyklische Prinzip, sondern die Variation des Ähnlichen.

Und noch einen weiteren bemerkenswerten Aspekt hält der Kreis des Zyklus bereit: er ist geschlossen, bewegt sich ohne Anhalten und ohne jegliche Unterbrechung. Im Zyklus wird der Prozeß weder in Anfang und Ende aufgeteilt, noch segmentiert, sondern zu einer Einheit verwoben. Naturzyklen wie Jahreszeiten oder auch Tag und Nacht bilden eine völlig lückenlose Ganzheit und sind miteinander verwoben in Beziehung zum sichtbaren Wirken am Lebendigen. Johann Wolfgang von Goethe bemerkte im Hinblick auf die gemeinsame Garten- und Landschaftsgestaltung von Vater und Sohn, daß sich Tätigkeiten miteinander verweben, nicht jedoch aneinander anstückeln lassen[2]. Dieses Verweben, welches dem zyklischen und verbundenem Prinzip der Natur ähnlich ist, läßt sich übergreifend auf alle Tätigkeiten eines und auch mehrerer Menschen beziehen. Über das Verweben kann auf vielfältige Weise eine Gesamtheit des Lebensgewebes entstehen, die frei ist von angestückelten Fragmenten.

Was mich berührt, ist die Art und Weise, wie Siegward Sprotte sein bildnerisches, philosophisches, schriftliches wie mündliches Tun immer wieder neu zu einem farbigen Lebensgewebe verbindet. Es scheint mir, als ob er diese Einheit unmittelbar lebt und spielend umsetzt: die stets neue Variation des gegenwärtigen Dialoges Auge in Auge. Ob in seinen Bildern und Texten, bei einem Vortrag oder Gespräch, stets ist eine außergewöhnlich klare wie frische Präsenz zu spüren. Lebensbildung und Gegenwartsbildung gehören für ihn untrennbar zusammen. Gegenwart nicht im Sinne einer Jetztzeit, die auf einer fortlaufenden Zeitschiene stets vorhanden ist, sondern Gegenwart als bildende und erwidernde Tätigkeit des Dialoges. Wieviel Mut gehört wohl dazu, sich immer aufs Neue in das freie Feld des Dialoges zu begeben? Einen lebensmutigen Menschen möchte ich Siegward Sprotte nennen.

Die ehemalige Verbundenheit von Himmel und Erde wird in der altägyptischen Schöpfungsgeschichte angesprochen. Auch in der chinesischen Frühzeit wurden die Farben Grün und Blau und damit Himmel und Land nicht unterschieden. Siegward Sprotte malt Landschaften wie Himmel, Wolken, Meer und Land als Einheit. Die Differenz von Vorder- und Hintergrund, von Farbe, Form und Bewegung, sowie von Struktur, Gestalt und Atmosphäre entfällt vollständig. In seinen schlichten und kraftvollen Zeichen ist das Wesen der Welt und des Dialoges unmittelbar eingeschrieben mit der Möglichkeit, sich in den Dialog anderer Menschen zu verweben und fortzuwirken.

'almost the same' or a vagueness. In renaissance Italian philosophy of nature it was claimed that to perceive something was to become one with it[3]. This unity is only possible when the thing realised and the one realising are of one nature, when they are part of one interrelation of life. The realisation of similarity – be it between different people, or between people and nature or even culture – is a direct observation of the diverse whole without limiting illusions, comparisons and differences. In human encounter of the Similar, the duality of the realisation falls away; awareness results with all dissimilarities from inner elective affinities in an immediate response. Essentially, Siegward Sprotte's continuously new realisation is not a repetition of something already realised, not a quotation. He speaks of the simultaneous amalgam of creation and realisation, and also of seeing and speaking. 'What you see emerging, you can let emerge yourself'[4]. The ever new communication of the realisation, directly delivered, is language. Language, not that which is an interpretation or analysis of the spoken word, but language and dialogue as an active process and a fundamental dimension of all the unity of life.



Spiegelung 1998, Braune Tusche
Reflection, Brown ink

Living language, like nature, has the characteristic of growth. The garden is a special and close place for the mutual development and growth of humans and nature. If neither the wildness of nature nor the dominance of human activities pre-eminates, a balanced dialogue between culture and nature can be continually created afresh. The garden is at the same time a place of human encounter – from the gardens of the Greek philosophers as a place of learning and spiritual exchange, through the hortus conclusus of the Middle Ages as a symbol of Paradise, love and contemplation, and up to the diversity of modern gardens.

From 1925, Siegward Sprotte visited his friend, the gardener and author Karl Foerster as well as his garden in Potsdam-Bornim. The colours of the plants and flowers with his particular love of the colour blue was not a superficial manifestation for the plant cultivator, rather 'a message from the depths of the manifestation and of its relation with us'[5]. Sprotte studied the blue delphinium with its diverse nuances here, with and against the daylight and in the blue light of dusk. The colour of the sky is visible in the blue flowers of the intimate garden; the generic distance and the special closeness form a variety of unity in the cycle of seasons, days and life.

Bemerkenswert erscheint mir die Dimension des Ähnlichen in der Variation des Dialoges. Hier ist nicht jene Ähnlichkeit gemeint, die von einer vergleichenden Instanz ausgeht, von einem 'fast gleich' oder von einer Ungenauigkeit. In der italienischen Naturphilosophie der Renaissance bedeutet, etwas zu erkennen, mit ihm eins zu werden[3]. Diese Einheit ist nur dann möglich, wenn Erkennender und Erkanntes von einer Natur sind, wenn sie Teile eines Lebenszusammenhanges sind. Ein Erkennen in Ähnlichkeit – sei es nun zwischen Menschen oder zwischen Mensch und Natur sowie Kultur – ist ein unmittelbares Schauen des vielfältigen Ganzen ohne einschränkende Vorstellungen, Vergleiche und Differenzen. In der menschlichen Begegnung im Ähnlichen entfällt die Dualität der Erkennenden; das Erkennen erfolgt bei aller Unterschiedlichkeit aus innerer Wahlverwandtschaft heraus in unmittelbarer Erwiderung. Wesentlich ist für Siegward Sprotte das immer wieder neue Erkennen, nicht die Wiederholung des einmal Erkannten, nicht das Zitat. Er spricht von der Simultaneität von Bilden und Erkennen, von Sehen und Sagen. 'Was du werden siehst, vermagst du werden zu lassen'[4]. Die stets aufs Neue erwidernde und zugleich anrufende Mitteilung des Erkennens ist Sprache. Sprache, die nicht das Deuten oder Analysieren des Gesprochenen meint, sondern Sprache und Dialog als bildender Prozeß und wesentliche Dimension aller lebendigen Einheit.

Lebendige Sprache trägt wie die Natur das Kennzeichen des Wachsenden in sich. Ein besonderer und naher Ort der gemeinsamen Entwicklung und des Wachstums von Mensch und Natur ist der Garten. Wenn weder die Verwilderung der Natur noch die Dominanz der menschlichen Tätigkeit überwiegt, kann immer wieder neu ein gleichgewichtiger Dialog zwischen Kultur und Natur entstehen. Der Garten ist zugleich auch Ort der menschlichen Begegnung – von den Gärten der griechischen Philosophen als Orte der Lehre und des geistigen Austauschs, über den 'hortus conclusus' des Mittelalters als Sinnbild des Paradiesgartens, der Liebe und der Kontemplation bis hin zu der Vielfalt heutiger Gärten.

Seit 1925 besuchte Siegward Sprotte den Freund, Gärtner und Schriftsteller Karl Foerster sowie dessen Garten in Potsdam-Bornim. Die Farbe der Pflanzen und Stauden war für den Staudenzüchter mit der besonderen Liebe zum Blau keine oberflächliche Erscheinung, sondern ‚eine Botschaft aus der Tiefe der Erscheinung und ihres Verhältnisses zu uns'[5]. Sprotte studierte hier den blauen Rittersporn in seinen vielfältigen Nuancen mit und gegen das Tageslicht und in der blauen Stunde der Dämmerung. Die Farbe des Himmels wird in der blauen Blume im nahen Garten sichtbar, das ferne Allgemeine und das nahe Besondere bilden eine Einheit in Variation, im Zyklus von Jahres-, Tages- und Lebenszeit.

Für Siegward Sprotte ist die Farbigkeit mit ihren fein korrespondierenden Nuancen zugleich Wesen des Dialoges – im Gegensatz zur Buntheit unverbundener Meinungen. Die Art und Weise, wie Menschen mit der Natur und miteinander kommunizieren, schreibt sich unmittelbar in ihre Lebenswelt und ihr Leben ein. Gegenüberstehende Positionen ohne Einheit, leere Symbole, theoretische Abstraktionen und die Tendenz, sich zeitlich in die Geschichte oder Zukunft zu begeben und sich somit von der Gegenwart zu

For Siegward Sprotte, colourfulness, with its finely corresponding nuances, is the nature of dialogue – as opposed to the gaudiness of disunited opinions. The manner in which people and nature communicate with each other is directly registered in their environment and life. Opposing disunited positions, empty symbols, theoretical abstractions and the tendency to live in the past or the future and therefore to distance oneself from the present – all of these ideas lead to fragmentation of the environment and the experience of life. The seemingly lost unity between people and the world is an illusion. Paradise, as a sign of this unity, cannot step over knowledge. However, the simple and invisible gate to the language of dialogue is always open. Unity and mutuality are found on every level of human life in this present dialogue, generally as well as personally, in the cultures of the world, in art, in forms of environment, in friendship and in every encounter between people.

Siegward Sprotte – as I see him – lives in all his ways directly in the language of dialogue. His language is formed in dialogue. May this dialogue reach out further to many people and continue to interweave a colourful unity of life anew.

Anja Möller
Translation by Gary Taylor

[1] Philip, Neil: Myths and Legends, London, 1999
[2] von Goethe, Johann Wolfgang.: Die Wahlverwandtschaften, in: Goethe Werke, Band 3; Darmstadt, 1998
[3] Funk, Gerald; Mattenklott, Gert; Pauen, Michael (Hrsg.): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne, Frankfurt am Main, 2001
[4] Meier, Herbert; Sprotte, Siegward: Siegward Sprotte malt in Nordfriesland, Hamburg, 1984
[5] Foerster, Karl: Vom Blütengarten der Zukunft, Berlin, 1917

entfernen – all diese Vorstellungen führen zur Fragmentierung von Lebenswelt und Lebenserfahrung. Die scheinbar verlorene Einheit des Menschen mit der Welt ist eine Illusion. Der Paradiesgarten als Zeichen dieser Einheit kann über Wissen nicht betreten werden. Doch steht die schlichte und unscheinbare Pforte stets offen für die Sprache des Dialoges. Die Einheit und das Gemeinsame liegen auf allen Ebenen des menschlichen Lebens im gegenwärtigen Dialog, im Allgemeinen wie im Persönlichen, in den Kulturen der Welt, in der Kunst, in der Gestaltung der Lebenswelt, in Freundschaft und aller Begegnung von Mensch zu Mensch.

Siegward Sprotte – so kommt es mir vor – lebt in all seinem Tun unmittelbar in der Sprache des Dialoges. Seine Sprache bildet sich im Dialog. Möge sich dieser Dialog in vielen Menschen weitertragen und immer neu zur farbigen Einheit des Lebendigen verweben.

Anja Möller

[1] Philip, Neil: Myths and Legends, London, 1999
[2] von Goethe, Johann Wolfgang.: Die Wahlverwandtschaften, in: Goethe Werke, Band 3; Darmstadt, 1998
[3] Funk, Gerald; Mattenklott, Gert; Pauen, Michael (Hrsg.): Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne, Frankfurt am Main, 2001
[4] Meier, Herbert; Sprotte, Siegward: Siegward Sprotte malt in Nordfriesland, Hamburg, 1984
[5] Foerster, Karl: Vom Blütengarten der Zukunft, Berlin, 1917

SIEGWARD SPROTTE – THE BA DA SHAN REN[1] OF THE WEST

Art in modern society often has its roots in cross-cultural and multi-national exchanges. Such exchanges have inspired many important artists, each with their own memorable form of creativity, leading us to new art frontiers and encouraging us to reach for the limits of our imagination.
We can picture young Picasso's excitement when he ran out of a Parisian gallery in 1905 after viewing an exhibition of African art. The revolution that occurred in his mind that day transformed his whole life and, in some way, changed the appearance of the rest of the world forever. Les Demoiselles d'Avignon was created in that instant, and Picasso was born as we know him today. If one gives a little thought to it, is it not indeed remarkable that so many people and artists visited that same African art exhibition, just as Picasso did, but never made the connection between their lives and the items on exhibit? The fact that Picasso and no one else was able to achieve this connection characterized Picasso and his individual ability. He was the first to make the association between European and African art: for the first time in art history, here was rational cubism expressed through the primitive, intuitive image of African art, historically recreating the originality of our primitive past.

Breakthroughs such as this are an art phenomenon that is characteristic of the 19th-century impressionists. Inspired by the highly contrasted images of Japanese wood-block prints, the impressionists were able to radically shift the face of the art world with their new visualization of light and colour. In the 20th century, the first generation of modern American artists – figures such as Mark Rothko, Franz Kline and Jackson Pollock – were all in one way or another influenced by Eastern art. However, rather than capturing the holistic aesthetic value of Eastern art, their various artistic approaches seem to be have been inspired by its different individual features. They took the holistic "liu fa" (six principles) of the Chinese painter Xiehe from the Southern Dynasties period and split it into independent principles, thus creating their own individual style but never achieving a total understanding of the "liu fa" ideals of oriental artists.
Unlike his contemporaries, Siegward Sprotte strives to express the entirety of both Eastern and Western concepts, the past and the present, in two-dimensional art. This perspective has given his simplified images the power to communicate in multiple languages, transcending the border between Naturalism and Abstraction. When confronted with Sprotte's work, the viewer is forced to interpret it on an individual, personal basis. Depending on the viewer, elements of Naturalism, Abstraction and Expressionism can be found within his works.

The core of Siegward Sprotte's creative process is based on spontaneity and breath-taking brushwork. Sprotte's 'high control of uncontrolled brushwork' reveals his experience and freedom. His personal artistic symbols are transformed into lines, points and surfaces to form a cohesive image. His art is a dance-like brushwork flowing freely across the white canvas: calligraphy with a colour concept, often with a dramatic visual impact.

Blank spaces play a very important role in Sprotte's work. Like in Chinese painting, void is part of his art's way of balancing Yin and Yang. It constructively builds the artistic value of each painting and allows the calligraphic symbol to

SIEGWARD SPROTTE – DER BADASHANREN[1] DES WESTENS

In der modernen Malerei gibt es große künstlerische Talente, die aus der Kenntnis und dem Austausch verschiedenartiger Kulturen hervorgegangen sind. Wir können solche Genies nicht vergessen, sie beflügeln unsere Phantasie und wecken neue Inspirationen. Wir denken an den jungen Picasso, der im Paris des Jahres 1907 von einer Ausstellung afrikanischer Kunst aufgewühlt in sein Atelier zurückkehrte und dort auf revolutionäre Art und Weise sein Bild „Les Demoiselles d'Avignon" schuf. Picasso hatte damit bereits seine Mission erfüllt und sein Leben und das Gesicht der Welt ein wenig verändert. Es lohnt sich, darüber nachzudenken, wieviele Künstler an jenem Tag oder in jener Woche wie Picasso die Ausstellung verließen, ohne zu erkennen oder zu erfahren, wie tief diese Kunst aus dem fernen Afrika sie selbst inspirieren könnte. Nur Picasso hat die exotische Originalität in der afrikanischen Kunst mit der von ihm erfahrenen Erscheinungswelt in Verbindung gebracht und die Idee des Kubismus an seinen Ursprung zurückgeführt. Dadurch wurde eine neue Kunstgattung geschaffen, deren Glanz bis heute nicht erloschen ist.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist geprägt durch eine Vielzahl individueller Erscheinungsformen. So wie der Impressionismus des 19. Jahrhunderts durch das Bekanntwerden der Farben der japanischen Ukiyoe[2] bereichert wurde, hat die erste Generation der amerikanischen Maler der Moderne durch die orientalische Kunst ihre Inspiration erfahren. Bei Mark Rothko ist es die Behandlung des farbigen Raumes, der Gebrauch der Linien bei Jackson Pollock und die Pinselführung des Franz Kline. Jedoch scheint, was sie tun, einer Zerlegung der in der orientalischen Kunst als Ganzes betrachteten organischen Form gleichzukommen.

Sie scheinen die liu fa[3] des Xiehe[4] in voneinander unabhängige Grundsätze zu trennen. Von einer Norm ausgehend kreieren sie dann ihr eigenes Bildgeschehen, aber ein ganzheitliches Verständnis der liu fa erlangen sie nicht.

In Siegward Sprottes Kunstwerken sammelt sich ein kohärentes Ganzes, jedes Bild ist aufs neue einzigartig. Ein tiefes Verständnis östlicher Kunst wird genährt aus ganz eigenen Quellen.
Das Östliche und das Westliche – zwei vom Wesen her völlig konträre Systeme – werden in seinen Arbeiten zu etwas, das man mit einer neuen Sprachform vergleichen könnte, die die Grenzen des Raumes schon bei ihrer Entstehung sprengt und so zu einem Sprachsystem von großer Vielseitigkeit wird.

Diese Vielseitigkeit erlaubt dem Betrachter unterschiedliche Annäherungen an sein Werk. Man kann ebenso von der exakten Betrachtung der Natur ausgehen, wie man in jedem abstrakten Pinselstrich die gelungene Vereinfachung üppiger Naturformen wahrnehmen kann.
Sprottes Schaffen basiert auf Improvisation. Der explosive Charakter ist jedoch nicht zufällig, die energievolle Schaffung einer zweidimensionalen Ebene wird zur Mitteilungsform seiner Bilder, die scheinbare Willkürlichkeit seiner Kursivschrift (Cao Shu)[5] verkörpert seine reichhaltigen künstlerischen Kenntnisse. Linien, Punkte und Flächen vereinigen sich zu unwiderlegbaren Bildinhalten. Die spontane Eingebung hält sich dabei die Waage mit einer vom Bewußtsein geleiteten Bildgestaltung. Ein tänzerisch leichter Pinselstrich fließt frei über die Fläche und formt ein oft dramatisches Bildgeschehen.

breathe in infinite space. "A vertical line three cun (Chinese inches) long represents a thousand ren; a horizontal line stretching across one chi (Chinese foot) should feel like a hundred miles away."[2] Wang Wei of the Liu-Sung Dynasty also says: "Speaking of art, from the interior beauty of the artist come its capacity and its irresistible power ... that which can be met only by the heart of nature. It is not what your eye sees but what your heart breathes. If the heart does not respond, nothing will move ... it is the stirring of the heart which leads to changes of lines; it is the breath from the soul which leads to changes of shapes." This description is very similar to Herbert Read's commentary on Siegward Sprotte's work: "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 ..."[3] All this essentializes the motivation of his work: the motivation of such creativity is part of the foundation of Chinese art.

Born in 1913, Siegward Sprotte learned to paint from his mother and was thus influenced by her at an early age. Even in his tender years he demonstrated his talent and ability in mastering technique and colour, capturing the essence of nature. At the age of fifteen, he produced oil paintings of winter landscapes which exhibited his unique sensitivity to colour, a concrete understanding of contrast, and masterly control of the brush. These paintings vividly reproduce the light, colour and feel of the scenes he portrays. In 1945-46, Sprotte created a watercolour titled "Novembernebel". This painting is a successful combination of Chinese landscape technique with Western concepts of colour, light and shade. The harmonious integration of these two contradictory principles in one and the same painting marked an important milestone in the artist's work and anticipated his future propensities. In the middle years of his life, during and after World War II, Siegward Sprotte searched intensely within himself for inspiration, and as a result his art became more symbolic, changing from the pictorial art of his early years to works of a more personal expression. The images of this period are a combination of ideal colour concept and brushwork-like drawing. Personal identity becomes the characteristic feature of his paintings and the foundation of his art. In his later years, Sprotte attempts to find the bond between objective reality and subjective creativity: sometimes the symbol is disguised as the subject of the work, as in Naturalism, and sometimes the symbol structures the whole image, as in Abstraction. In Sprotte's later work, the symbols become a system of their own, and the objects are reduced to organic forms: lines, dots, planes. Like Ba Da Shan Ren's 'graffiti'-like brushwork, Siegward Sprotte's calligraphic work – often referred to as coloured calligraphy – symbolizes nature in a harmonious whole. It can be easily characterized by saying that it was created by calligraphic process rather than by actually painting. The structure of his watercolour brushwork revolutionized the restrictive use of light and colour of traditional watercolours.

This exhibition shows the evolution and revolution of Sprotte's work from painting to writing. The originality of his

Die leeren Flächen in seinen Bildern spielen eine ebenso wichtige Rolle wie in chinesischen Bildern. Kalligraphische Symbole atmen in einem unendlichen Raum. Ein gewisser Wang Wei aus der Südlichen Song-Dynastie (420-479) sagte einmal: „Ein nur 3 Cun langer senkrechter Strich steht für die Höhe von eintausend Ren. Ein nur einige Chi langer waagerechter Strich verkörpert die Länge von hundert Meilen.“[6]

Pinselführung und Raumaufteilung bei Sprottes Kuang Cao[7] bewirken, daß Kleines groß wirkt. Mystisch aufleuchtende Farben unterstützen solche Imagination. Der König Wei der Südlichen SongDynastie wies in seinen Erzählungen über Bilder auf folgendes hin: „Die der Kunst innewohnende Schönheit, ihre unwiderstehliche Magie, kann nur an der Natur selbst gemessen werden. Wenn unser Herz solchem Anspruch nicht begegnet, kann Kunst weder etwas in Bewegung setzen noch ein eigenes Leben kreieren.“

„Dem Mysterium der Natur entspricht ein anderes, das der Mittel, mit dem der Künstler es weitergeben kann oder gar zu übertragen vermag. Das Geheimnis wahrer Eingebung, ist, gemäß Ruskin, nicht nur die höchste Eigenschaft der Kunst, sondern ganz einfach das schönste Tun, das wunderbarste Vermögen an Menschlichkeit. Wahre Schöpfung, sagt Ruskin, ist unerklärbar.
Die Bildzeichen, die Siegward Sprotte uns empfiehlt, sind eher einfach als verwickelt; manchmal wird der Naturgegenstand auf ein lineares Zeichen, ein Ideogramm, zurückgeführt. Aber immer wie in der chinesischen Kalligraphie lebt das Zeichen, es ist organisch gewachsen. Die Rechtfertigung für derartige Einfachheit liegt in der Kraft ihrer durchdringenden Schau. Ein Bildzeichen unnötig ausführen hieße seine Wirkung mindern. Alles natürliche Wachstum bedient sich der sparsamsten Mittel. Natur hat Gefallen an Einfachheit und schmückt sich nicht mit überflüssigem Aufwand. Auch die Kunst liebt das Einfache, und ich kenne keine bessere Darstellung dieser universalen Wahrheit als die Werke von Siegward Sprotte“, schrieb der englische Kunsthistoriker und Schriftsteller Herbert Read bereits 1967.

Sprotte, 1913 geboren, widmete immer neu sein Leben der Kunst. Schon in früher Jugend zeigt er künstlerisches Talent und Begabung, aussichtsreiche Anzeichen für die Zukunft.
Seine Ausbildung stellte er auf eine solide Basis durch das Studium an der Kunstakademie Berlin und eigene farbtechnische Experimente bis hin zu Malereien in der Tradition der klassischen italienischen Bildniskunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Eigenständige Fähigkeiten sind bereits zu entdecken in seinem mit 15 Jahren vollendeten Ölbild „Winterlandschaft“. 1944 entstand das Wasserfarbenbild „Novembergeschehen“. In diesem Werk gelingt ihm Außergewöhnliches: Er verbindet chinesische Landschaftskunst mit westlicher Maltechnik, Licht und Schatten.
Die harmonische Integration dieser zwei konträren Prinzipien auf einem Blatt ist ein bedeutender Meilenstein im Werk des Künstlers und weist bereits auf Zukünftiges: Zwei Kulturen, die nie zuvor auf einer Leinwand, auf einer Fläche zusammengefunden haben und dargestellt worden sind. – Anfänglich tastende Versuche sind in seiner Darstellungsweise seit Jahrzehnten ausgereift.

work is his emphasis on calligraphy rather than on painting. Like in Chinese calligraphy, Sprotte creates seemingly free-formed pictures which, in reality, are highly controlled. This characteristic makes his work seem detached, yet at the same time as real as the gurgling of an invisible stream, heard but not seen. Just as one would view a Chinese album, his work is something which one must take time to appreciate. His landscapes, seascapes, trees, grass and flowers are all reminiscent of traditional Chinese scholarly paintings, in particular the work of Ba Da Shan Ren. They let you "see more than what you see: a small object lets you see the universe". Sometimes the painting is as simple as a line, but it expresses his concept of the movement of nature and life. Sprotte even attempts to go beyond his own concepts by putting real written words on his canvases, so that the 'painting' and the 'word' become organically intertwined. In Sprotte's world, objects of nature are reduced to a few lines, minimally expressing the infinity of space. Like Huai Su's[4] calligraphy, Sprotte uses energetic brushwork to express his ideal concept of nature.

In short, his work is often like an extended note of a solitary violin, simple yet full of grace. At other times, it can be like a string quartet. But it never loses a certain tone of intimacy – the feeling that you and the painting are conversing. The expression of these 'melodies' is not a search for complexity but spontaneous expression of his energy. In his work Bitter Melon Monk's Critique of Art, Shi Toa wrote: "Where hence from the laws of painting? The law of painting comes from how your mood first contacts the paper through your brush. That and nothing else determines the future of your painting. If you understand this principle, then you will understand the individual artistic roots of all artists regardless of the different style of their works. You will understand the primeval origins of every object on earth. This understanding is rooted within you but heavenly given." Siegward Sprotte follows this principle of artistic spontaneity, but he uses varying methods to express it. As a result, his works range from extreme simplicity to intricate combinations of colour and line.

When a Western and an Eastern artist view each other's works from their respective perspectives, each of them often fails to catch the essence of the other's work. The great intellectual gap between these two art forms leads us to comprehend the limitations of our mutual understanding. We are not global neighbours yet.

Interestingly, the majority of Eastern artists view Sprotte's works as works done by a 'typical Western artist', while most Western artists see extensive Eastern influence in his paintings. It is amazing that people living in two hemispheres and looking at the exact same work should arrive at such different conclusions; the divergence shows clearly that our aesthetic values are indeed formed and limited by the cultural geography we live in. This cultural geography creates increasingly evident problems in our 20th-century 'global village' because it distorts the conclusions we draw about other cultures. On the question of his relationship with the Orient and on the importance of the Orient in his work and ideas, Sprotte himself says: "This is a question I have often been asked over the years. I do not consider that there is a direct influence, but there is indeed a parallel activity. Japanese students in Washington were once asked

Der Umgang mit Sprottes Werken läßt uns mehr wahrnehmen, als wir ohne sie sehen konnten. Es ist, als ob ein Bild die Wahrheit des Universums durchschimmern läßt.
Sprotte erlebte den Zweiten Weltkrieg in einem Alter zwischen 26 und 32 Jahren. Natürlich ist sein künstlerisches Schaffen davon zutiefst betroffen, ohne daß kriegerisches Geschehen festgehalten worden ist. Kriegerische Impulse haben für seine Arbeit niemals Anregung bedeutet. Schon in dieser Zeit ist der eigentliche Antrieb für alles, was er hervorbringt, der Dialog.

Der sprachliche Ausdruck seiner Gedanken verdichtet sich. Das steigert wiederum die Ausdruckskraft der Bilder. Sie scheinen mehr und mehr wie aus einem Guß und die magische Anziehungskraft auf den Betrachter nimmt zu.
In seinem Spätwerk unterstützen die Zeichen unter der Oberfläche der Objekte den Bildgehalt, manchmal bilden sie ein eigenes System, und die Objekte werden reduziert auf die organischen Formen Linie, Punkt, Fläche. Wie bei Badashanren entwickelt sich daraus eine Gesamtheit.

Die späten Werke, bis zum Ende der neunziger Jahre, sind erfahren, sicher, scharfsinnig. Pinselführung und Kenntnis der Farben und chromatischen Farbfolgen erlauben methodische Vorgehensweisen in der Art der Kuang Cao der chinesischen Kalligraphie. Ein Werkverzeichnis von Sprotte trägt den Titel „Farbige Kalligraphie". Bei der genauen Analyse seiner Werke kann man deutlich erkennen, daß seine Technik mehr im Schreiben als im Malen liegt, man muß sogar sagen: sie dokumentiert die Evolution und Revolution vom Malen zum Schreiben (siehe auch XieyiStil[8]).

Die Beherrschung der Pinselhandhabung und die aus diesem Vermögen erwachsenden Freiheiten führen dazu, daß in seinen Bildern Fließendes Gestalt gewinnt.
Außerdem sucht und findet er das Verbindende von objektiver Realität und subjektiver Kreativität. Seine Aquarelle befreien die traditionelle Wasserfarbenmalerei von ihrem eingeschränkten Gebrauch, indem die rhythmische Pinselführung zugleich die farbige Nuancierung nicht aus dem Auge verliert. Eine gewisse Wildheit des Pinselgestus läßt uns an die Cao Shu des Huai Su[9] denken.

Man könnte auch die Besonderheit der Sprottischen Aussagen mit den Klängen einer Geige, sei es im Solo- oder Quartettspiel assoziieren, die heiter und klar ein Thema präsentiert. Die Komposition wird nicht gedanklich auf mehreren Ebenen komponiert, sucht nicht nach Komplexität, sondern ist spontaner Ausdruck seiner Energie. Das Werk wird in einem Zug, ohne Unterbrechung, vollendet (Kuang Cao in der chinesischen Kalligraphie).

Shi Tao[10] schrieb in seinem Werk „Bitter Melon Monk's Critique of Art": „Wem entstammen die Gesetze der Malerei? Die Gesetze manifestieren sich mit dem ersten Pinselstrich, der Dein Papier berührt, dieser – und kein anderer bestimmt die weitere Entwicklung Deines Bildes. Wenn Du dieses Prinzip verstehst, wirst Du die individuellen künstlerischen Wurzeln aller Künstler verstehen, unabhängig von den unterschiedlichen stilistischen Merkmalen ihrer Arbeiten."
Erwähnen möchten wir auch den Maler Ni Yunlin im Hinblick auf Sprottes Kunst. Er malt Landschaften, die weit in die Ferne reichende Ebenen darstellen. Er geht mit der

this question of my relationship with the Orient, and they replied that my work seemed very European to them because of the activity represented in the paintings, and that this activity did not exist at all in oriental painting, which is decidedly more passive. We in the West, on the assumption of a contrasting duality, polarize the masculine and feminine elements and therefore speak of 'a male and a female hemisphere'. If we seek a complementary element to the Western world in the Orient or vice-versa, this search for a synthesis is based on a feminine or masculine perspective. I, however, agree with Goethe, who said that 'the East and the West can no longer be separated'."[5] From a historical point of view, art is a gift belonging to all mankind, therefore, while Eastern and Western art may not directly influence each other, as Sprotte points out, they will eventually reach an understanding of each other. As long as the artwork is a true expression of the artist, it will continue to be understood regardless of cultural differences.

Perhaps the most difficult thing for an artist or indeed for anyone else is to look within and understand oneself. By placing oneself on an equal footing with others and comparing objectively, one is able to reach a true, deeper understanding. A comparative approach to art, therefore, benefits one's own culture. It is an inevitable cultural progression that individual societies should develop their art in isolation and then proceed to exchange and integrate with other societies that may have vastly different views. However, this process requires open-mindedness and acceptance of 'the other'.

If we look at Siegward Sprotte's work only from a Western or Eastern perspective, we will never comprehend it in its entirety, much as though we were viewing it only through the lens of Minimalism, Expressionism Abstraction or Naturalism. Ultimately, Siegward Sprotte is only Siegward Sprotte. However, he also represents a type of thought, an effort to break through the limitations of time and space, a hope to unite the world through the mind. His ideal and the ideals of others sharing his views may, at the moment, not be thought of as representing mainstream views, but as the structure of the global economy changes, the necessity of cultural integration will grow. Siegward Sprotte's efforts will bear fruit, and his art will become a cultural bridge between two different and rich societies. This will be greatly appreciated in the future if not so now.

Min Xiwen
Jiangou Xu
Translated by Ran Xu
Adapted by Nicole Gentz

[1] Famous artist monk of the Qing Dynasty (1626 – 1705)
[2] Zong Man (Liu-Sung Dynasty, AD 420-479)
[3] Read, Herbert. In Sprotte, Siegward, Coloured calligraphy. Hirmer Verlag. Munich, 1988. p. 61
[4] Tang Dynasty, AD 777
[5] Chico, Silvia. In Sprotte, Siegward, Coloured calligraphy. Hirmer Verlag. Munich, 1988. p. 13

Tusche sparsam um wie mit Gold, an keiner Stelle könnte reduziert werden.

Die kraftvollen Arbeiten gleichen denen Liang Kais[11], ein gerader Pinselstrich ist treffsicher wie der Hieb eines Schwertes. Jeder Strich ist vollendet.

Wenn westliche und östliche Künstler gegenseitig ihre Arbeiten durch die Brille der eigenen künstlerischen Perspektiven betrachten, werden sie die Essenz des jeweils anderen nicht erfahren können. Die intellektuellen Unterschiede westlicher und östlicher Künstler führen uns schnell an die Grenzen des gegenseitigen Verständnisses.

Noch sind wir nicht bereit, unsere Antipoden als Nachbarn zu begrüßen. Sprottes Werk macht uns auf solche Problematik aufmerksam. Es ist ein interessantes Phänomen, daß Künstler der östlichen Hemisphäre Sprotte für einen durch und durch westlichen Künstler halten, während westliche Maler meinen, daß Sprotte einen durchaus „östlichen" Stil zeigt. Menschen zweier Hemisphären ziehen also gänzlich andere Schlußfolgerungen aus demselben Werk.
Die Kunstkritikerin Silvia Chicó[12] befragte Sprotte: „Wie ist Ihre Beziehung zum Orient? Wie kommt es, daß sich der Orient sowohl in Ihrem malerischen Werk wie in Ihren Ideen niederschlägt?"

„Das ist eine Frage", antwortete Sprotte, „die mir häufig und seit vielen Jahren gestellt wird. Ich glaube nicht, daß ein direkter Einfluß besteht, es handelt sich wohl um ein paralleles Geschehen. Auch japanische Studenten in Washington wurden danach gefragt, sie meinten, meine Kunst sei gekennzeichnet durch eine Aktivität, die typisch europäisch sei, die japanische Auffassung sei entschieden passiver. Wir im Okzident, von einer gegensätzlich gegebenen Dualität ausgehend, polarisieren das Männliche und das Weibliche und sprechen auch demzufolge von einer männlichen und einer weiblichen Erdhälfte. Suchen wir die Ergänzung des Okzidents im Orient, oder umgekehrt, so stammt dieses Suchen nach der Synthese aus einer femininen oder maskulinen Perspektive. Im Unterschied dazu bekenne ich mich zu Goethe, der da sagte: Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen.

Sicherlich ist es das Schwerste, auch für einen Künstler, sein eigenes Antlitz klar zu sehen, sich selbst zu erkennen. Aus der Bestimmung der eigenen Position erwächst das Vermögen, tiefere Zusammenhänge aufzuzeigen. Das allen Kulturen Gemeinsame wird sich nur ausbilden können, indem wir weiterhin auf den Erhalt des Individuellen acht geben. Das heißt, daß es uns gelingen muß, unser wahrhaftes Ich zu zeigen und klar herauszustellen.

Zu Siegward Sprotte: Er ist eben Siegward Sprotte. Sein ganzes Können unterstellt er der Aufgabe, die Begrenzung von Zeit und Raum aufzuheben und zu zeigen, daß es eine Welt ist, in der wir gemeinsam nur leben und überleben können.

Die Ergebnisse dieser Sprotteschen Lebensarbeit werden in der Zukunft mehr und mehr hervortreten, weitere Kreise ziehen und schließlich als eine Hauptströmung der Kunst des 21. Jahrhunderts erkannt werden. Wir erkennen seine Bedeutung bereits heute.

Min Xiwen
Jianguo Xu
Übersetzung aus dem Chinesischen durch
Nicola Heitkamp und Zhang Ning

[1] Badashanren (1612-1705) war ein Maler der klassischen chinesischen Kalligraphie, er malte Landschaften, Vögel, Blumen und schmückte seine Bilder mit schwer verständlichen Gedichten. Er entwickelte in der Malerei einen eigenen Stil, sicherlich geprägt durch die Zeit seines Lebens, die er als daoitischer Mönch verbracht hatte. Das Besondere seiner Kalligraphie ist, daß die zwei unterschiedlichen chinesischen Zeichen für Weinen (ku) und Lachen (xiao) kaum bzw. gar nicht zu unterscheiden sind.

[2] Ukiyoe: Klassische japanische Farbdruckschnitte der Edo-Zeit (1603-1867).

[3] liu fa: Ganzheitliche Darstellungsweise. 6 Normen zur Beurteilung klassischer chinesischer Malerei. Sie wurden geprägt durch den klassischen Maler Xiehe aus der Zeit der Südlichen Dynastien.

[4] Der Maler Xiehe schuf hauptsächlich Frauenbilder, die durch Schönheit und Feinheit bestechen.

[5] Cao Shu: Konzeptschrift der chinesischen Kalligraphie, kursorische Schnellschrift.

[6] 1 Cun = 1/3 Dezimeter, 1 Ren = 7-8 Chi, 1 Chi = 1/3 Meter. Li = 1 Meile.

[7] Kuang Cao: wilde Kursivschrift, Typ der Kursivschrift, bei der die chinesischen Zeichen oft unlesbar sind. Diese Kunstrichtung wird von ihren Malern in der Regel in alkoholisierten Rauschzuständen vollbracht.

[8] Xieyi-Stil: „durch freie, ohne Berücksichtigung von Details das Wesen erfassende Pinselführung gekennzeichneter Stil der traditionellen chinesischen Malerei" (Das neue deutschchinesische Wörterbuch, Shangwuyinshuguan, Peking, 1985, S. 896).

[9] Huai Su: Kalligraph des Cao Shu, entwickelte Kuang Cao, Buddhistischer Mönch der TangDynastie, der durch seine Kuang Cao – in betrunkenem Zustand erstellt – berühmt wurde und großen Einfluß auf die Nachwelt hatte.

[10] Shi Tao: chinesischer Maler (1642-1718) malte hauptsächlich Landschaften, Pflanzen, Gärten.

[11] Liang Kai: ein Maler der Südlichen Song-Dynastie. Er trank viel, wurde deshalb „Liang, der Verrückte", genannt, war ein Philantroph, malte buddhistische und daoistische Themen. Er übertraf in der Malerei seinen Meister und entwickelte einen eigenen Stil und eine sehr wilde Technik.

[12] Silvia Chico in „Farbige Kalligraphie", München 1988.



Oliveira 5.2.81 Bleistiftzeichnung Oliveira 5.2.81 Pencil drawing

WARUM ICH NACH SYLT GING

Freiwillig ging ich in die Wüste wie von den Alten einer,
um mich zu sammeln,
um lauter und eindringlicher meine eigene Stimme zu vernehmen.
Ich floh vor dem vielen Grün der deutschen Landschaft.
Ödere Töne wollte mein Auge, herb und anfänglich
wie die Farben der Flechten und Moose.
Als ein werdender Mensch ging ich in die Wüste
und hielt Zwiesprache mit den Elementen,
mit Sand, Luft und Wasser.
Ich suchte Algen am Strand. Steine und Muscheln
sammelte ich und pflückte Gräser und Strandhafer.
Und in allem vernahm ich mich selbst.
Ich hörte meine Stimme in dem Tosen des Sturmes.
In den windstillen Wassern erblickte ich mein eigenes Auge.
Fern von den Menschen fand ich den Menschen.
Umgekehrt ward mir der Sinn. Was vorher ich floh,
das zog mich jetzt an.
Die grünen Töne des Lebens! Wie grüssen sie mich
und sprechen zu mir!
Nun – da ich die Wüste im eigenen Herzen trage,
da ich leerer und kahler wurde als eine Wanderdüne –
nun sind die Pflanzen und jegliches Wachstum mein Glück.
Mit sehenden Augen umarme ich Bäume und Menschen.
Mir leuchten die Farben der Blumen.
Was ich verliess, das muss ich nun lieben.
Keinen eigenen Sinn habe ich mehr.
Ich fliehe nicht die Fülle – wie vordem – da ich noch erfüllt war
von mir selbst.
Ich bin der Hohlraum der Welt. Ich bin eine Höhle.
Was mich höhlte, das lasse ich ein.
In meiner offenen Hand ruht die Kugel.

SIEGWARD SPROTTE Sommer 1948 in Kampen

DEAR HERR VON SCH...

You write; "Your great possibility, as it seems to me, is to show how one can speak in a creative way – you were speaking of overcoming the opposites of subject/object – as well as speaking explanatory of the possibilities, so to say, of how one can think."

That would be precisely the same customary relationship of the act of painting, the presentation of painting, and the commentary on painting.

If I was a presenter and you were a commentator we would then establish and continue a male female relationship with which we would as usual connect picture and word in parallel. Within this there would be no renewal, no transformation to the essential. If I was to present without admitting that I was presenting then I would be only half a person, I would be a dividuum (not an individuum) in a working team.

For me it isn't about the work but rather about the act of creation. Due to this, I don't see any other possibility but for me to be an individuum, to educate the individual in me, while at the same time addressing the individual and not the dividual in you.

I would really prefer us to meet as human beings and not as artist and thinker or as artist and man of letters or as artist and linguist or however such divisions are defined.

You see, for me it's all about criticising the critic with my art. Understand that when anybody is inclined to criticise they must also take umbrage in this; that applies for myself as well as for others. How should the critic avenge himself and how should the assault be retaliated? It seems to me that the only other alternative he has is to become an artist himself.

Please understand me correctly; what do I mean by "artist" in this case? I mean nothing less than the creative human being as the creator ("der Bildende") in a human being.

I ushered the verb "jadah" into my lecture because by using it, "presenting" and "thinking" are not temporal and are not divided into two different persons.

Do I understand you correctly; you separate the person who acts or creates from the cognitive person? I can't imagine that I could have so misunderstood you.

You recommend me to write in aphorisms. All right. You say that with the use of aphorisms, "light is sometimes shed on something, which isn't perceived by the intellect but rather enthusiastically directly identified or perceived".

It is about this that I would like to know something a little more precise from you.

What does "direct cognition" mean in your language? Surely you don't mean that direct cognition is beyond consciousness and beyond language?

In my language speaking means this direct cognition, which means it is actually awareness.

Does it bother you that this "becoming" continues to grow? Do you mean that, as we are unable to describe it as a completed process that it therefore has no consciousness? Apparently, we are greatly – or not – divided as to what we understand consciousness to be. It appears to me that you see consciousness and reason ("ratio") as the same. I can't agree with that. Reason ("ratio") is for me the dead form of awareness, a constantly tardy awareness. Reason ("ratio") is always limping along behind.

As I see it, we both agree that we do not want to turn back, no regression. An example: the major of New York City wanted to introduce bicycles into his city instead of automobiles in order to bring the unacceptable high levels of

LIEBER HERR VON SCH...

Sie schreiben: „Ihre grosse Möglichkeit, so scheint mir, ist es, zu zeigen, wie man bildend tun kann (Sie sprachen von der Überwindung des Subjekt – Objekt – Gegensatzes) und dazu vielleicht erklärend zu reden, meine Möglichkeit, zu sagen? wie man denken kann."

Das wäre ja gerade das altgewohnte Verhältnis von Bildermachen bzw. Bilder zeigen und Bilder kommentieren.

Wenn ich ein Zeigender wäre, und Sie dazu ein Sprechender, so würden wir ein weiblich männliches Verhältnis begründen und fortführen. Wir würden dann wie üblich Bild und Wort parallel schalten. Darin wäre keine Erneuerung. Keine Verwandlung zum Wesentlichen. Wenn ich zeigen würde ohne zeigen zu lassen, so wäre ich ja nur eine halbe Portion, ich wäre ein Dividuum (nicht ein Individuum) in einem Arbeitsteam.

Aber mir geht es ja gerade nicht um Arbeit, sondern um Schaffen. Und da sehe ich keine andere Möglichkeit, als selber ein Individuum zu sein, das Individuelle in mir auszubilden und gleichzeitig das Individuelle, nicht das Dividuelle in Ihnen anzusprechen und von Ihnen aus in mir ansprechen zu lassen. Ich möchte also gern, dass wir als Mensch einander begegnen, um Himmelwillen nicht als Künstler und Denker, oder als Künstler und Literat, als Künstler und Sprachforscher, oder wie derlei Trennungen heissen mögen.

Schauen Sie, mir geht es ja gerade darum, den Kritiker zu kritisieren mit meiner Kunst.

Ich verstehe, wenn jede kritizistische Neigung daran Ärgernis nehmen muss – in mir wie in anderen. Wie soll sich der Kritiker rächen, wie soll er das Attentat vergelten? Mir scheint, es bleibt ihm da nichts anderes übrig, als selber zum Künstler zu werden.

Bitte verstehen Sie recht: Was heisst hier für mich „Künstler"? Ich meine damit nichts weniger als den bildenden Menschen, als den Bildenden im Menschen.

Ich führte das Verb „jadah" in meinem Vortrag an, weil darin Zeigen und „Denken" nicht zeitlich und nicht in zwei verschiedene Personen getrennt sind.

Verstehe ich Sie recht, wenn Sie die Aufgabe darin sehen, den Handelnden und den Erkennenden in zwei Personen zu trennen? Ich kann mir nicht vorstellen, dass ich Sie so missverstehe?

Sie empfehlen mir, in Aphorismenform zu schreiben. Gut. Sie sagen, dass in den Aphorismen „manchmal etwas aufleuchtet, was man nicht so sehr über den Intellekt, sondern freudig erkennend, gleichsam direkt perzipiert."

Hierüber möchte ich gern Genaueres von Ihnen erfahren. Was heisst in Ihrer Sprache direkt erkennen? Sie meinen doch nicht etwa, ein direktes Erkennen sei jenseits des Bewusstseins, jenseits der Sprache?

In meiner Sprache heisst gerade das Sprache und heisst dieses direkte, unmittelbare Erkennen die eigentliche Bewusstwerdung.

Stört Sie, dass dieses Werden werdend bleibt? Meinen Sie, weil wir es nicht wie ein Gewordenes beschreiben und erklären können, dass es deshalb kein Bewusstsein hätte? Offenbar trennt uns zutiefst – oder nicht – das, was wir unter Bewusstsein verstehen.

Mir kommt vor, Sie setzen Bewusstsein und ratio gleich. – Da kann ich nicht mitmachen.

Ratio ist für mich die tote Form der Bewusstwerdung, einer stets zu spät kommenden Bewusstwerdung. Die ratio hinkt immer hinterher, orientiert sich am Rückblick, flieht das Erblicken. Wer zu spät kommt, kommt zu spät.

exhaust pollution under control. A typical case of regression, is it not? In this isolated case it is a partial solution but isn't there a comprehensive solution?

Where else can the entirety of the problem be found other than in our devastated nature, than within the awareness itself? Apparently technology is the result of a rationally driven science. If we want to get to the core of the problem we must mutate our awareness. The rational consciousness sets the avalanches in motion and this exploitation ("Parasythentum") pillages our environment without alarming the general rational consciousness.

In this I see the loss of verbalisation ("der Sprachverlust"). With a space-time language we can not move forward. The discursive thinking of this space-time verbalisation is only feasible when it is nourished from a substance, which is increasingly depleted.

Many theologians, those still caught in a remote past, still extolling their attitude to exploit piety. They don't want to understand the signs of the times. I know the following Buddhist anecdote: Buddha himself or someone else, while passing a house notices that it is burning. He fights his way to the occupants and calls to them: "Get out quickly if you want to save your lives!" The occupants have lived only in this house, they have developed their consciousness solely in this house and they have no idea how it looks outside. "Describe to us how it is outside," they ask the stranger, "so we can choose which we prefer." To this the stranger answers: "If you don't change your reality with another reality, if the floor under your feet isn't yet hot enough for you, then you'll burn."

Isn't it the same for all of us when we don't leave the house of our reason ("ratio")? Do we want that someone describes to us how the world of another awareness looks? We want to choose we want to be able to compare so that we can make a choice. But comparisons are barren. We have to become conscious of this other awareness. It is direct. We can only experience this directness when we are in the middle of it, it can't be described from outside. This process of becoming aware, which I would like to call the "creative", is nothing but a future event, which beforehand is unexplainable and indescribable. Let's take reason ("ratio") for whatever it maybe useful for! But let's leave it outside where it belongs! For me it is not about the disintegration of reason ("ratio") and a return to the somnambulistic state, but rather about moving forwards to a comprehensive awareness that includes a part of reason ("ratio") itself. From the whole you can comprehend the components, but from the components alone you will be blind for the whole. Belonging to this theme is also the "en face", which I was talking about. This "en face" language is for those who observe and describe unrecognisable profiles. But we must reciprocate and reply face to face to experience while speaking what happens to us while seeing "Auge in Auge".

I also tend to make a distinction between an "en face-awareness" and a "profile-awareness" (which is a perspective awareness).

Jean Gebser speaks of an aperspective-awareness. Yet he describes the new awareness from the perspective point of view and he tries to describe appealingly the timeless-consciousness, which is derived from a temporal-discursive thinking. He was almost there! I don't see any reason to describe the outside of the house from the inside of the burning house.

Why seek God when you can find him? Why look for the

Einig sind wir uns – so scheint mir – dass wir beide kein Zurück wollen, keine Regression. Ein Beispiel: Der Bürgermeister von New York möchte in seiner Stadt Fahrräder einführen statt Autos, um der unzumutbar gewordenen Luftverpestung Einhalt zu gebieten. Ein typischer Fall von Regression, nicht wahr? Im Einzelfall ist das eine Teillösung. Aber gibt es nicht auch Ganzheitslösungen?
Worin anders kann das ganze Problem der immer mehr verwüsteten Natur angesprochen werden als in der Bewusstwerdung selber? Offensichtlich ist die Technik das Ergebnis der rational betriebenen Wissenschaft. Wollen wir das Problem im Kern anpacken, dann müssen wir die Bewusstwerdung selber mutieren. Mit ihr fallen die Würfel, mit dem rationalen Bewusstsein werden die Lawinen in Gang gesetzt und jenes Parasithentum, das unseren Lebensraum nur aberntet,ohne ihn anzurufen.
Ich sehe darin den Sprachverlust. Mit einer Raum-Zeit-Sprache kommen wir nicht weiter. Das diskursive Denken der Raum-Zeit-Sprache ist nur durchführbar, solange es von einer Substanz, die immer mehr verbraucht wird, ernährt wird.
Und manche Theologen, als ewig Gestrige, predigen immer noch eine nehmende Haltung als Frömmigkeit. Sie wollen nicht die Zeichen unserer Zeit verstehen. Aus dem Buddhistischen ist mir folgende Anekdote bekannt. Buddha selbst oder jemand anderes sieht von aussen ein Haus brennen. Er stürzt zu den Bewohnern und ruft ihnen zu: schnell heraus, wenn ihr euer Leben retten wollt. – Die Bewohner aber haben immer nur in dieser Wohnung gelebt, sie haben nur in dieser Wohnung ihr Bewusstsein entwickelt, sie haben keine Vorstellung davon, wie es ausserhalb aussiehst. – Beschreibe uns, wie es dort draussen ist, sagen sie zu dem Fremdling, damit wir wählen können, was uns besser gefällt. Darauf antwortet der Fremde: wenn Ihr nicht jede andere Euch unbekannte Wirklichkeit dieser Euch bekannten vorzieht, wenn Euch der Boden unter Euern Füssen noch nicht heiss genug ist, dann müsst Ihr halt verbrennen.

Geht es uns nicht allen so, wenn wir die Wohnung unserer ratio nicht verlassen? Wollen wir, dass man uns beschreibe, wie es in der Welt einer anderen Bewusstwerdung aussieht? Wir wollen wählen, wir wollen vergleichen, um uns entscheiden zu können. Aber der Vergleich ist unfruchtbar. In dieses andere Bewusstsein können wir uns nur hineinbegeben. Es ist unmittelbar. Diese Unmittelbarkeit können wir nur erfahren, wenn wir in ihr sind. Von aussen lässt sie sich nicht beschreiben.
Diese Bewusstwerdung, die ich die schöpferische nennen möchte, ist nicht als ein zukünftiges Ereignis vorher erklärbar oder beschreibbar.
Nehmen wir die ratio, wozu sie nützlich ist! Aber lassen wir sie draussen dort, wo sie nichts zu suchen hat ! Es geht mir nicht um Auflösung der ratio und um die Rückkehr in somnambule Zustände. Es geht mir um die Mutation zu einer umfassenden Bewusstwerdung, die die ratio als einen Teil ihrer selbst mit einschliesst. Vom Ganzen ausgehend kann man den Teil verstehen. Vom Teil ausgehend ist man für das Ganze blind.
Hierher gehört auch das 'en face', wovon ich sprach. Die Enface-Sprache ist für jemand, der Profile betrachtet und beschreibt nicht einsehbar. In das Auge in Auge müssen wir uns erwiedernd hineinbegeben, wir müssen diese Sprache miteinander sprechen, um sprechend zu erfahren, was uns

present-awareness with temporal methods and words when we can educate them together, en face, face to face "eye in eye".
Dear Herr von Sch., it seems to me that what divides us is the awareness in the language of seeing and of "allowing-to-be-seen" ("das Sehenlassen"). You have in an astonishing way dealt with the passive-active relationship between ear and mouth and from this tradition you have discovered something new and added something to it.

Language itself is a seeing event; its origin is timeless. It only depends on us to suppress the face to face into the unconsciousness. The difference between you and me is that you think you have time to realise language and consciousness. We all have a "speaking" eye to eye with our fellow human beings. Why suppress this answer into the incommunicative night of the unconsciousness? If there is anything I have learnt from art it is that you can't divide seeing from saying. Do you understand how can we reach an accord when we don't tell tales out of school?

Our cultural scene makes me sick, because it's based on the assumption that we have to be either seeing or thinking beings. A devilish dead-end. My interest is the everlasting evolution of this dead-end. I don't want this dead-end to be "progressively" extracted like a coal mine tunnel. I am interested in the moment when we leave the original awareness and exchange it for a partial awareness.

That is why I plead for a science of the science in all spheres. That is why I plead for art in art, for language in the language and for awareness in the awareness.

Not being emotional and attacking machines but rather developing a higher intelligence, which is able to realise intelligence with intelligence.
We both took part in the "Week of Meditation". The theme of every meditation is to lead the intellect to absurdity but this theme was never pointed out.
As always, "the femina in us" wanted to escape into the unconscious mind but one only lands in sentimentalities...I see positive points though, to raise Eros into the light of day and cognition.

Yours sincerely, Siegward Sprotte
Scuol, 4th March 1970.

Translated by Adrian Mattiske

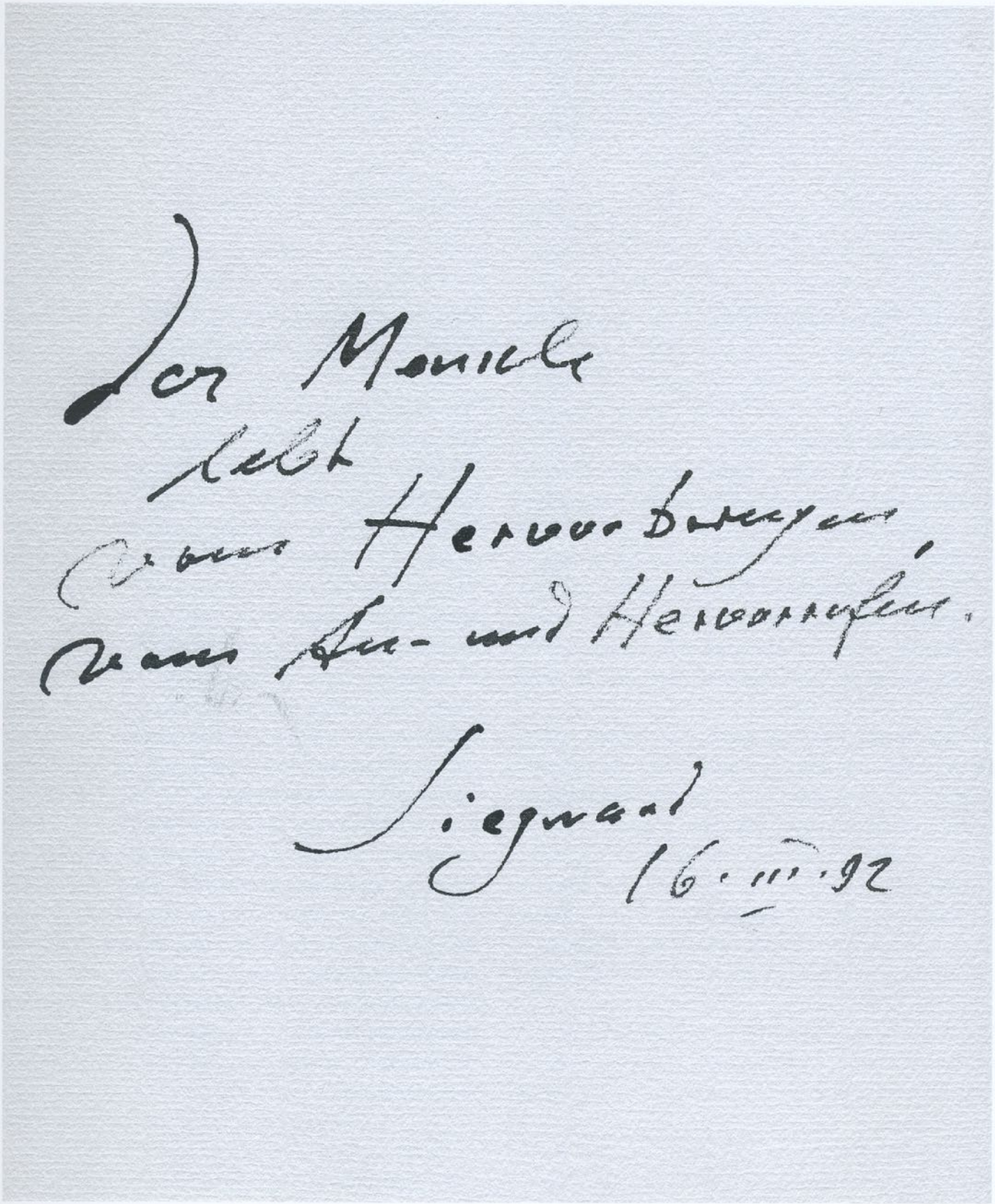
[1] Wolfgang von Schöffer: "What does Noah have to do with us?", Munich, 1969
[2] Siegwand Sprotte: "From the Transformation of the Mind", Hamburg, 1970

sehend und sehenlassend geschieht und was wir geschehen lassen.
Ich neige auch dazu, eine Enface-Bewusstwerdung von einer Profilbewusstwerdung (einer perspektivischen Bewusstwerdung) zu unterscheiden.
Jean Gebser spricht von der aperspektivischen Bewusstwerdung. Er beschreibt noch die neue Bewusstwerdung aus dem Blickwinkel der perspekivischen, er versucht, das zeitfreie Bewusstsein aus dem zeitlich-diskursiven Denken heraus zu beschreiben und schmackhaft zu machen. Gebser war so dicht vor dem Ziel!
Ich sehe keinen Anlass, aus der brennenden Wohnung heraus das Ausserhalb der Wohnung erklären zu wollen, nachzuahmen.
Warum Gott suchen, wenn wir ihn finden können? Warum die gegenwärtige Bewusstwerdung suchen mit zeitlichen Methoden und Worten, wenn wir sie doch nur gegenwärtig, im Auge in Auge miteinander ausbilden können.
Lieber Herr von Sch., was uns trennt, scheint mir, ist die Bewusstwerdung in der Sprache von Sehen und Sehenlassen. Sie haben sich in erstaunlicher Weise mit dem Passiv-Aktiv-Verhältnis von Ohr und Mund befasst und haben hier aus der Tradition heraus Neues entdeckt und hinzugefügt.[1]

Die Sprache selber ist doch ein schauendes Ereignis, ihre Entstehung ist zeitfrei. Es kommt nur darauf an, dass wir das Auge in Auge nicht mehr ins Unbewusste und Unterbewusste vertagen.
Der Unterschied zwischen Ihnen und mir ist, dass Sie für Sprache und Bewusstwerdung glauben, Zeit nötig zu haben. Wir alle haben ein sprechend Auge in Auge mit Menschen. Warum diese Erwiederung in die unsprachliche Nacht des Unbewussten vertagen?
Wenn ich etwas in der Kunst gelernt habe, dann das, dass man Sehen und Sagen nicht trennen darf. Verstehen Sie – wie sollen wir zueinander finden, wenn wir nicht aus unserer Schule plaudern?
Unser Kulturbetrieb ödet mich an, weil er darauf beruht, dass wir entweder Sehende oder Denkende sein sollen. Eine teuflische Sackgasse. Mich interessiert, wie die Sackgasse immer wieder neu entsteht. Ich will nicht Sackgassen wie einen Bergwerksstollen „fortschrittlich" vorantreiben. Mich interessiert der Moment, wo wir die originale Bewusstwerdung verlassen und dafür eine Teilbewusstwerdung, eine Bewusstseinsimitation eintauschen.
Darum plädiere ich für eine Wissenschaftswissenschaft auf allen Gebieten. Darum plädiere ich für die Kunst in der Kunst, für das Sprechen im Sprechen und für die Bewusstwerdung der Bewusstwerdung.[2]
Nicht gefühlsmässig werden und Maschinen stürmen, vielmehr eine höhere Intelligenz entwickeln, die fähig ist, Verstand mit Verstand zu erkennen.
Wir waren auf dieser Meditationswoche zusammen. Das Thema jeglicher Meditation, den Verstand ad absurdum zu führen, wurde kaum berührt.
Zurück ins Unbewusste wollte die femina in uns immer flüchten, aber man landete in Gefühlsduselei. Ich sehe positive Ansätze, unseren Eros im Licht des Tages und der Erkenntnis leben zu lassen.

Recht herzlich Ihr Siegward Sprotte
Scuol, 4.3.1970

[1] Wolfgang von Schöfer, Was geht uns Noah an, München 1969
[2] Siegward Sprotte, Von der Veränderung des Bewusstseins, Hamburg 1970



Text 16. 3. 1992

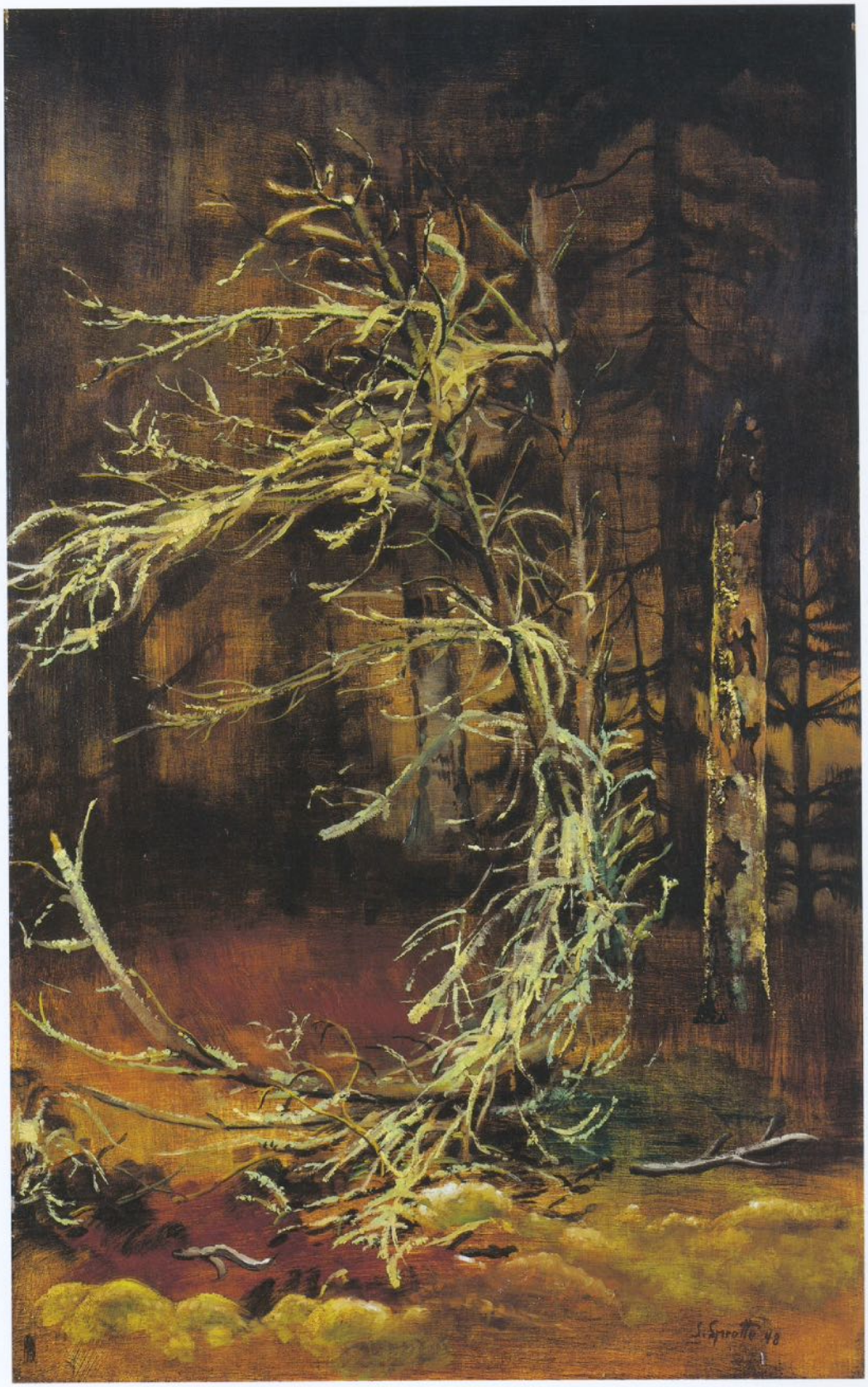
BILDTEIL



Pappel mit Efeu 1989 Ivied poplar



Baum für Emil Orlik 1933 Tree for Emil Orlik



November 1948



Alge 30. 12. 02 Algae



natura naturans 1959 natura naturans



Dolomitenblau Farbmosaik 1960 Dolomites blue Colour mosaic



Zyklus Kampener Stenogramme Hohe Himmel 1989 Cycle Kampen notes High skies



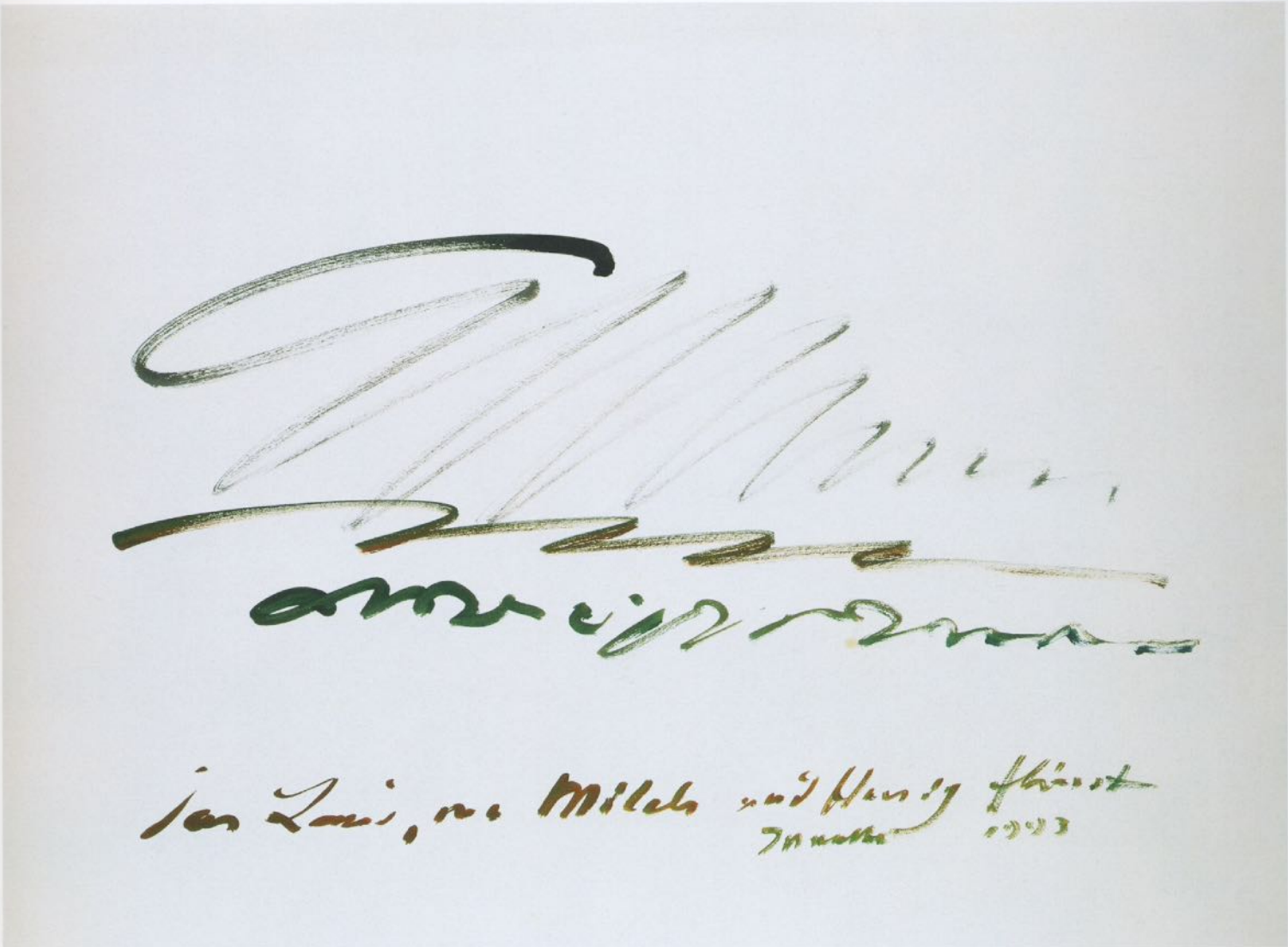
Wenn aus Landschaft Schrift wird... Wenn Deine Sprache landet... 1989 When landscape changes into language... When your language creates...,



„Der Haifisch klafft, Du lachst ihm in den Rachen...“ (Goethe) 1989 “The snark gapes, you laugh into his jaws...”



List auf Sylt 1990 List on the isle of Sylt



Das Land, wo Milch und Honig fliesst 1993 The land of milk and honey



Farbige Welle I 1946 Colour wave I



Farbige Welle II 1946 Colour wave II



Rufe in Erscheinung 1989 Call into appearence



Gelbe Woge 1987 Yellow Wave



Schilf 1944 Reed



Am Rande des Bildermachens lebt die bildende Sprache... 1998 At the border of creation where the creative language lives...



Halme I 1999 Blades I



Halme II 1999 Blades II



19. 2. 89



Schilf Bornstedt 31. 8. 98 Reed Bornstedt



Algenklage 1983 Complaining algae



Quallen 1980 Jellyfish



Anholt Algen 1974 Anholt Algae



Algennotstand in Ost- und Nordsee 1968 Algae Emergency in the Baltic and North Sea



Blattalge I 1980 Foliage algae I



Philodendron II 1974 Philodendron II



Philodendron 1974 Philodendron



Suses Geburtstag 11. 3. 86 Suse's birthday



Rhythmus und Farbe (Caniço) 1986 Rhythm and colour (Caniço)



Für Kim Chong Hui (1786-1857) I 1987 To Kim Chong Hui (1786-1857) I



Für Kim Chong Hui (1786-1857) II 1987 To Kim Chong Hui (1786-1857) II



Gruss an Echnaton 2002 Greetings to Echnaton



Was Du werden siehst, lässest Du werden... 1978 What you call into beeing you let grow...



Gartenmosaik 1979 Garden mosaic



Gewachsene Steine 1991 Grown up stones



Herbstmeer 2001 Autumn Sea



Desertas 2000 Desertas



Drinnen und draußen zugleich 1969 Paint inside and outside simultanously



Einfache Landschaft 2001 Simple landscape



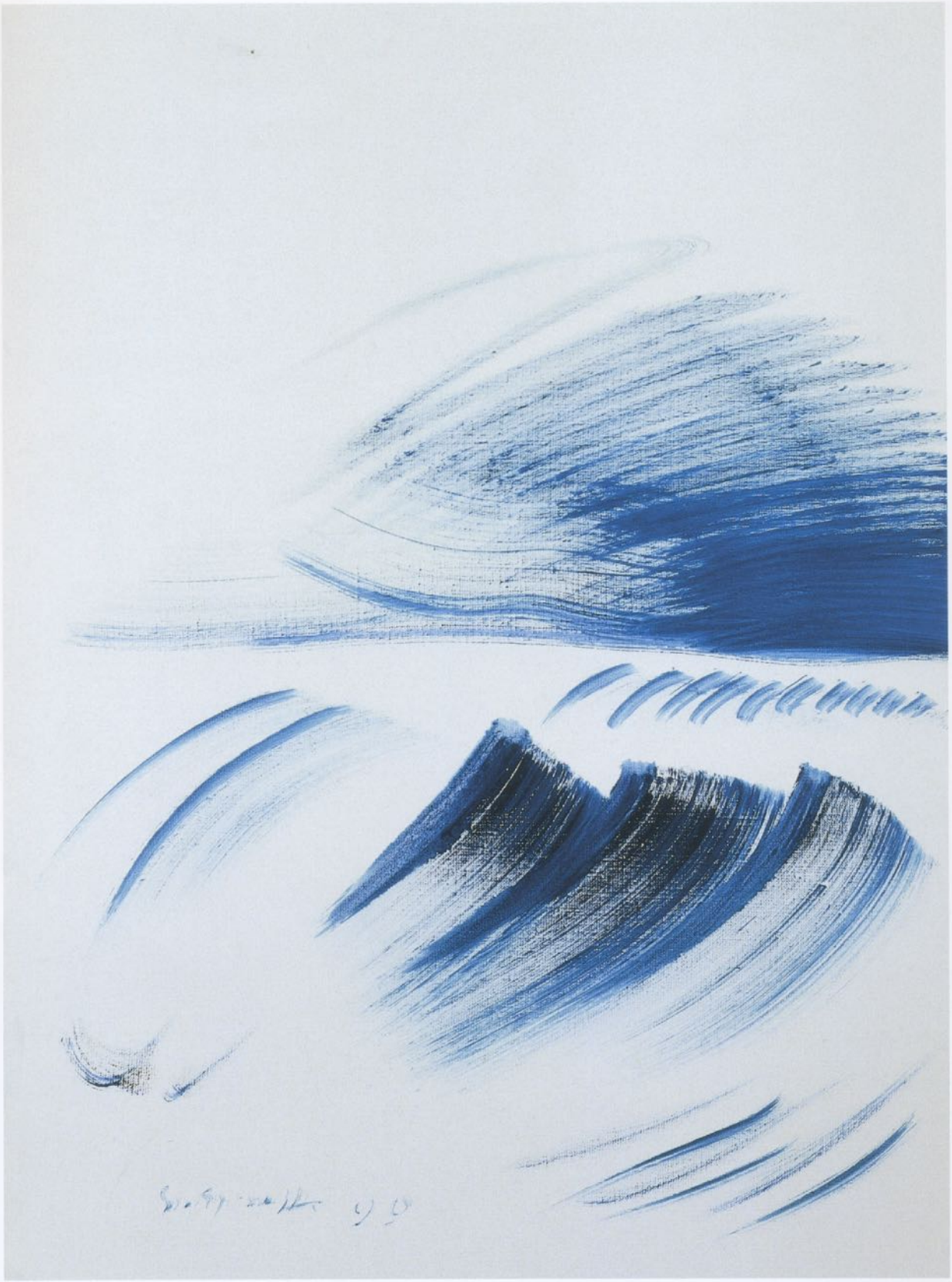
Farbige Kalligraphie II 1983 Coloured Calligraphy II



Farbensprache 1999 The language of colour



Die schreibende Malweise I 2001 Painting and writing simultanously I



Blaue Woge 1999 Blue wave



Nachtwoge 1995 Nightwave



„You are the world“ 1990



Krüppelbirke in meinem Garten 1998 Cripple-birch tree in my garden



Colfosco 2002



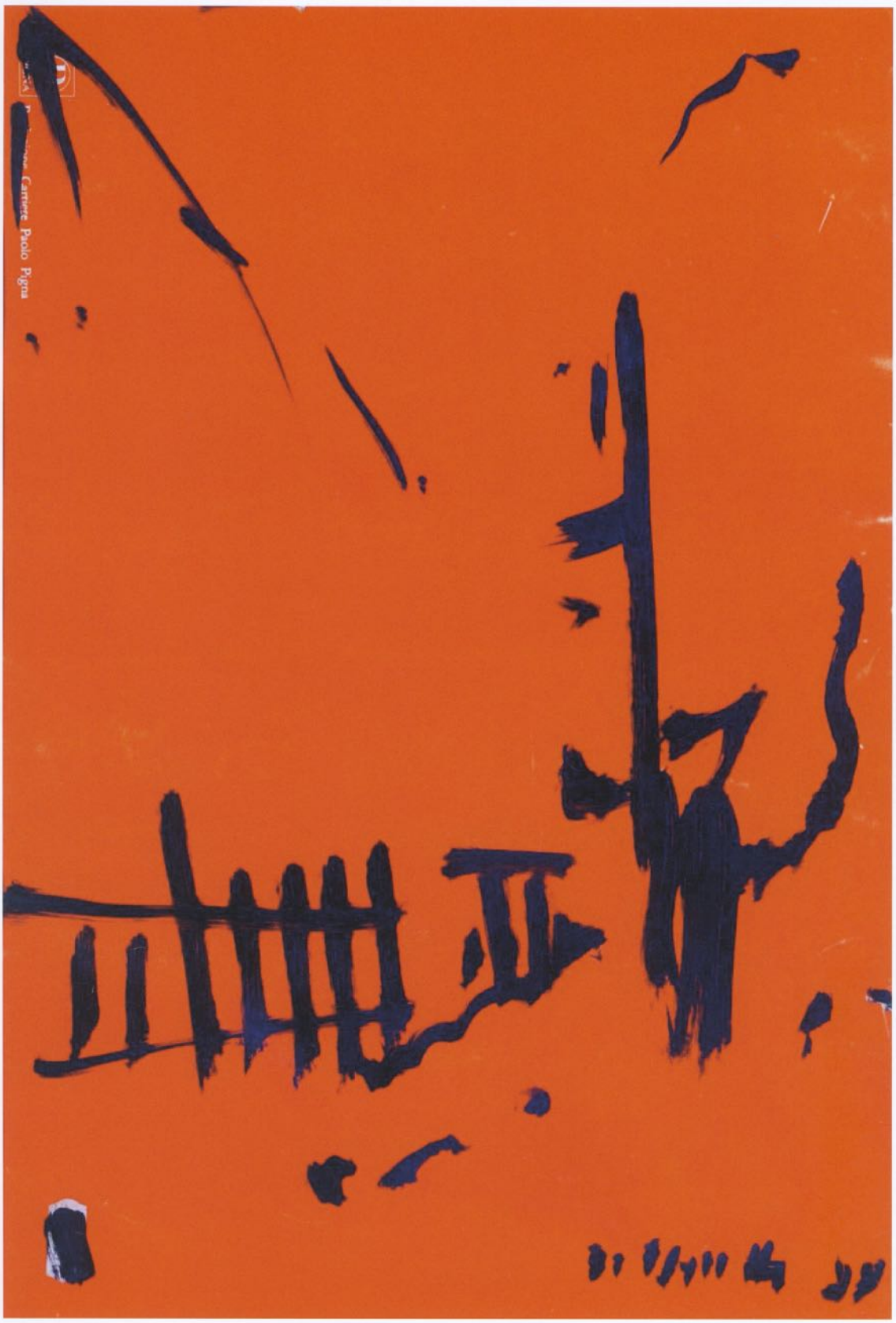
Mein Fenster nach Osten Kampen 1989 My window to the east, Kampen



Dolomiten 2000 Dolomites



Mittagstal Colfosco 2000 Val Mezdi Colfosco



Mittagstal 1989 Val Mezdi



Casa Jocl 1997 Casa Jocl



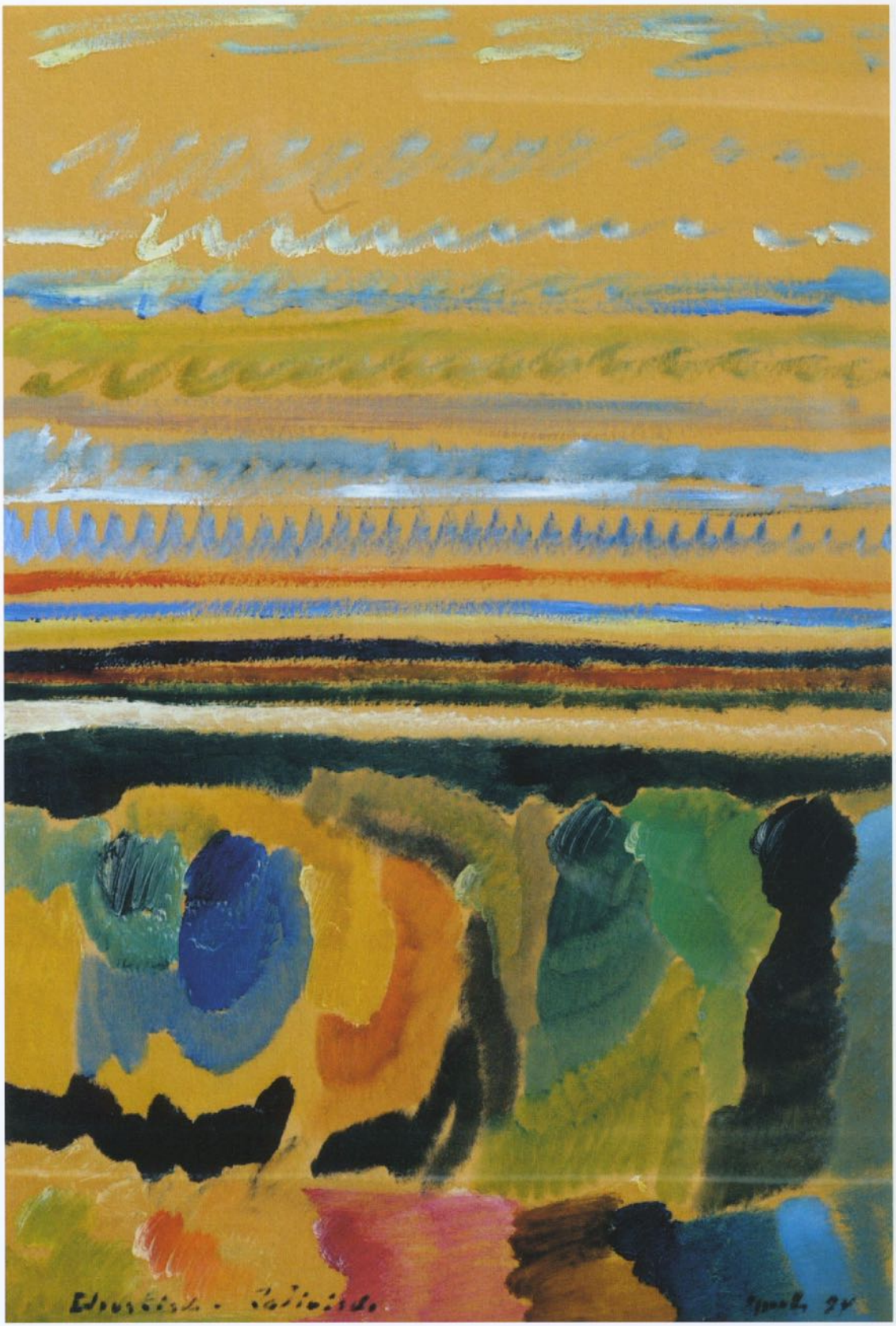
Blätter auf schwarzem Grund 1998 Leefs on black ground



Colfosco 9. August 1999 August, the 9 th. 1999



Farbige Hieroglyphen / St. Martin 1995 Coloured hieroglyphs / St. Martin



Etruskisch-Ladinisch 1994 Etruskisch-Ladinisch



Blaue Stunde Dolomiten 1960 Twilight - Blue hour Dolomites



Mit chinesischem Pinsel 1975 With chinese brush



Grund und Muster (Kiefernzweig) 1999 Ground and pattern (pine branch)



Schattenbaum 1989 Shadowtree



Nebelgespräch 1999 Dialogue in the fog



Im 90. Lebensjahr 2002 At the age of ninty



Auf dunklen Grund geschrieben I 1997 Written on dark ground I



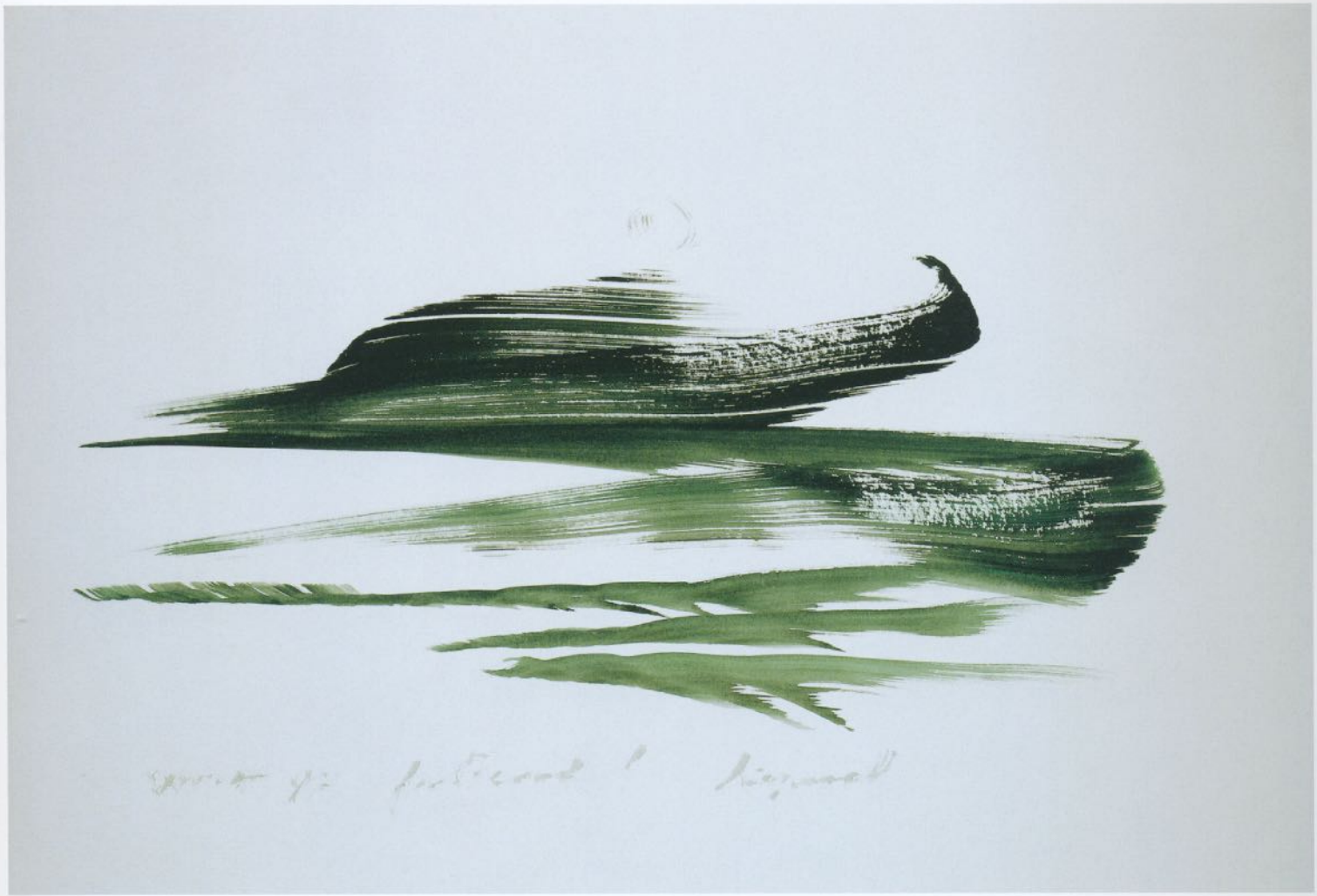
Das Leben des Kosmos 1979 The life of the cosmos



Eismeer 2002 Polar Sea/Arctic Ocean



Aus einem Strich, Alge 1971 In one stroke, Algae



„Alles fliesst“ II 1997 „Panta rhei“ II



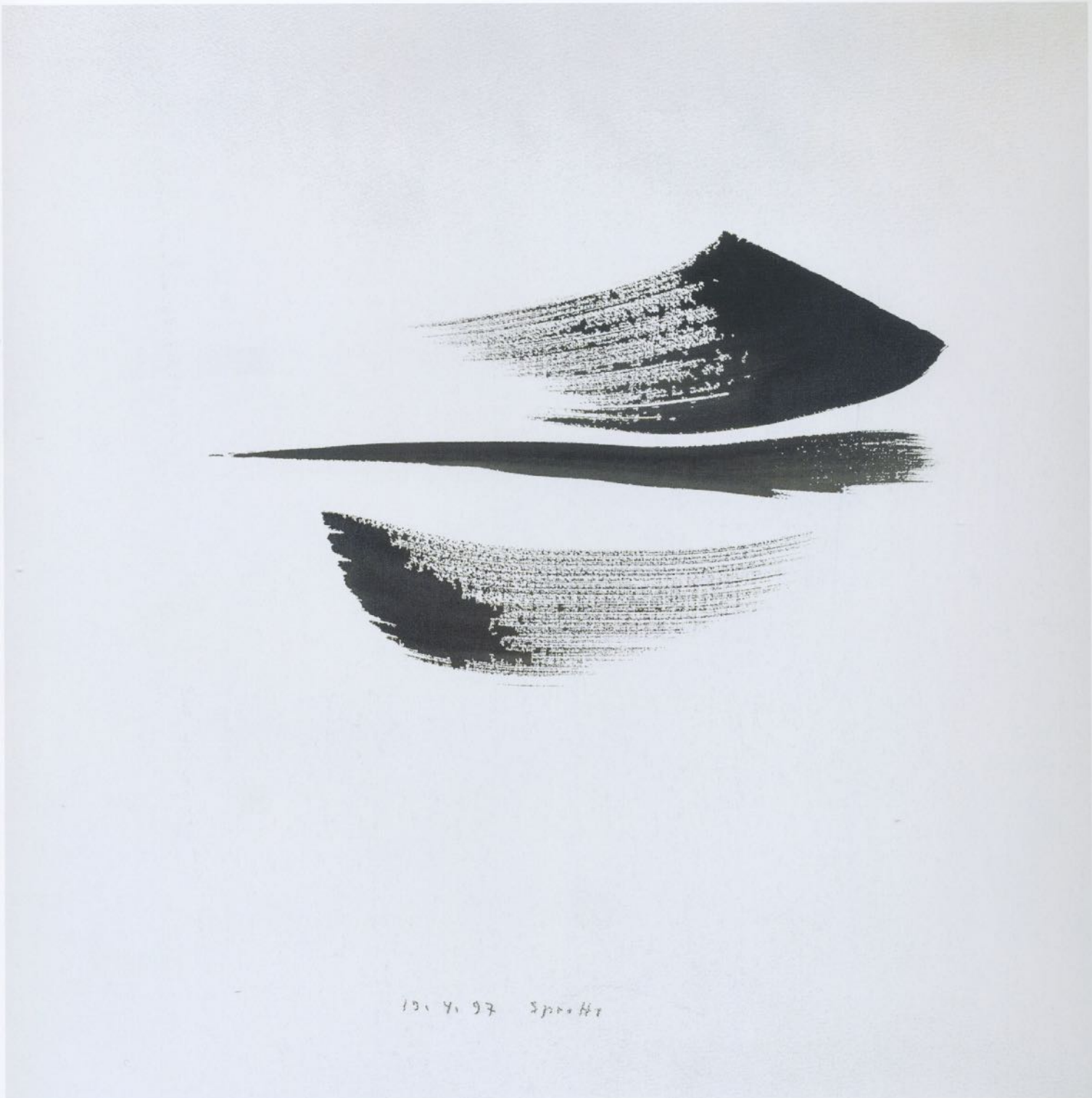
„Alles fliesst“ III 1997 „Panta rhei“ III



„Alles fliesst“ I 1997 „Panta rhei“ I



Zyklus „Alles fliesst“ XIII 19.4. 1997 Cycle „Panta rhei“ XIII



Zyklus „Alles fliesst“ VI 19.4. 1997 Cycle „Panta rhei“ VI



Zyklus „Alles fliesst“ (o. NR.) 19. 4. 1997 Cycle „Panta rhei“

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN
ILLUSTRATION LIST

Pappel mit Efeu
Öl auf Leinwand 1989
125 x 100
St
Ivied poplar
Oil on canvas 1989
125 x 100
St

Baum für Emil Orlik
Bleistift 1933
70 x 53,8
St 1600
Tree for Emil Orlik
Pencil 1933
70 x 53,8
St 1600

November
Tempera-Lasuren auf
Leinen auf Karton 1948
79 x 50
November
Tempera-varnish on
canvas on board 1948
79 x 50

Alge
Mischtechnik 30. 12. 02
61 x 61
Algae
Mixed media 30. 12. 02
61 x 61

natura naturans
Aquarell 1959
59,6 x 48,5
natura naturans
Water-colour 1959
59,6 x 48,5

Dolomitenblau, Farbmosaik
Gouache 1960
65,5 x 47,8
St 1536
Dolomites blue, Colour mosaic
Gouache 1960
65,5 x 47,8
St 1536

Zyklus Kampener Stenogramme
Hohe Himmel 1989
Aquarell
ca. 41 x 32
Cycle Kampen notes
High skies 1989
Water-colour
~41 x 32

Wenn aus Landschaft Schrift wird...
Wenn Deine Sprache landet...
Zyklus 1989
Gouache auf Arches
46 x 61
When landscape hanges into
language...
When your language creates...
Cycle 1989
Gouache on Arches
46 x 61

„Der Haifisch klafft, Du lachst ihm
in den Rachen..." (Goethe)
Tempera auf Karton 1989
69,5 x 100
"The snark gapes, you laugh into
his jaws..."
(Goethe)
Tempera on board 1989
69,5 x 100

List auf Sylt
Tusche 1990
50 x 68
St 3002 B
List on the isle of Sylt
Aquatin 1990
50 x 68
St 3002 B

Das Land, wo Milch und Honig fliesst
Aquarell 1993
56 x 76
St 262
The land of milk and honey
Water-colour 1993
56 x 76
St 262

Farbige Welle I
Aquarell 1946
24,5 x 34
Colour wave I
Water-colour 1946
24,5 x 34

Farbige Welle II
Aquarell 1946
24,5 x 34
Colour wave II
Water-colour 1946
24,5 x 34

Rufe in Erscheinung
Öl auf Leinwand 1989
95 x 135
St 534
Call into appearence
Call into beeing
Oil on canvas 1989
95 x 135
St 534

Gelbe Woge
Tempera auf Bütten 1987
56,8 x 76
St
Yellow Wave
Distemper on handmade paper
56,8 x 76
St

Schilf
Chinesische Tusche auf Japanpapier 1944
46 x 66
St 479
Reed
Chinese ink on japanese paper 1944
46 x 66
St 479

Am Rande des Bildermachens
lebt die bildende Sprache...
Farbige Kreide auf Hahnemühle 1998
78,5 x 106
At the border of creation where
the creative language lives...
Coloured crayon on Hahnemühle-paper 1998
78,5 x 106

Halme I
Aquarell auf Karton 1999
70 x 100
Blades I
Water-colour on board 1999
70x100

Halme II
Aquarell auf Karton 1999
70 x 100
Blades II
Water-colour on board 1999
70x100

19.2.89
Öltempera auf Hahnemühle 1989
86 x 61
19.2.89
Tempera on Hahnemühle-paper 1989
86 x 61

Schilf Bornstedt 31.8.98
Tusche auf Bütten 1998
56 x 41,5
Reed, Bornstedt 31.8.98
Ink on handmade paper 1998
56 x 41,5

Algenklage
Pinselzeichnung auf Leinwand 1983
70 x 39
St
Complaining algae
Brushdrawing on canvas 1983
70 x 39
St

Quallen
Öl auf Leinwand 1980
83 x 64
Jellyfish
Oil on canvas 1980
83 x 64

Anholt Algen
Farbige Tuschen auf Japanpapier 1974
67 x 46
Anholt Algae
Coloured inks on japanese paper 1974
67 x 46

Algennotstand in Ost- und Nordsee
Aquarell auf Japanpapier 1968
80 x 59
St 2797
Algae Emergency in the Baltic and North Sea
Water-colour on japanese paper 1968
80 x 59
St 2797

Blattalge I
Aquarell 1980
39,5 x 31
Foliage algae I
Water-colour 1980
39,5 x 31

Philodendron II
Tusche auf gelbem Papier 1974
50 x 65
St 3091
Philodendron
Ink on yellow paper 1974
50 x 65
St 3091

Philodendron
Tuschen auf Bütten 1974
44,9 x 62,2
St 1515
Philodendron
Inks on handmade paper 1974
44,9 x 62,2
St 1515

Suses Geburtstag 11.3.86
Aquarell auf Arches
50,5 x 66
St 2672
Suse's birthday 11.3.86
Water-colour on Arches
50,5 x 66
St 2672

Rhythmus und Farbe (Caniço)
Aquarell auf Fabriano 1986
48 x 65,5
Rhythm and colour (Caniço)
Water-colour on Fabriano 1986
48 x 65,5

Für Kim Chong Hui (1786-1857) I
Tempera auf Japanpapier 1987
61 x 40
To Kim Chong Hui (1786-1857) I
Tempera on japanese paper 1987
61 x 40

Für Kim Chong Hui (1786-1857) II
Tempera auf Japanpapier 1987
61 x 40
To Kim Chong Hui (1786-1857) II
Tempera on japanese paper 1987
61 x 40

Gruss an Echnaton
Öl auf Hartfaser 2002
38,5 x 38,5
Greetings to Echnaton
Oil on hardboard 2002
38,5 x 38,5

Was Du werden siehst, lässest
Du werden...
Öl auf Leinwand 1978
60 x 58
What you call into beeing
you let grow...
Oil on canvas 1978
60 x 58

Gartenmosaik
Öl auf Hartfaser 1979
53,5 x 68
St 604
Garden mosaic
Oil on hardboard 1979
53,5 x 68
St 604

Gewachsene Steine
Öl auf Leinen auf Pappe 1991
60 x 80
St 585
Grown up stones
Oil on canvas on board 1991
60 x 80
St 585

Herbstmeer
Öl auf Karton 2001
80 x 100
Autumn Sea
Oil on board 2001
80 x 100

Desertas
Öl auf Hartfaser 2000
61 x 61
Desertas
Oil on hardboard 2000
61 x 61

Drinnen und draußen zugleich
Öl auf Leinwand 1969
80 x 105
Paint inside and outside simultanously
Oil on canvas 1969
80 x 105

Verzeichnis der Abbildungen Illustration List

Einfache Landschaft
Öl auf Hartfaser 2001
60 x 80
Simple landscape
Oil on hardboard 2001
60 x 80

Farbige Kalligraphie II
Öl auf Leinwand 1983
90 x 115
Coloured Calligraphy
Oil on canvas 1983
90 x 115

Farbensprache
Öl auf Leinwand 1999
100 x 80
The language of colour
Oil on canvas 1999
100 x 80

Die schreibende Malweise I
Öl auf Holz 2001
100 x 80
Painting and writing simultanously I
Oil on wood 2001
100 x 80

Blaue Woge
Öl auf Leinwand 1999
80 x 60
Blue wave
Oil on canvas 1999
80 x 60

Nachtwoge
Öl auf Leinwand 1995
125 x 100
Nightwave
Oil on canvas 1995
125 x 100

„You are the world"
Öl auf Leinwand 1990
100 x 80
"You are the world"
Oil on canvas 1990
100 x 80

Krüppelbirke in meinem Garten
Öl auf Karton 1998
60,5 x 60,5
Cripple-birch tree in my garden
Oil on board 1998
60,5 x 60,5

Colfosco
Öl auf Hartfaser 2002
100 x 70
Colfosco
Oil on hardboard 2002
100 x 70

Mein Fenster nach Osten Kampen
Öltempera auf Hahnemühle 1989
106,5 x 78
My window to the east, Kampen
Tempera on Hahnemühle-paper 1989
106,5 x 78

Dolomiten
Öl auf Hartfaser 2000
80 x 60
Dolomites
Oil on hardboard 2000
80 x 60

Mittagstal Colfosco
Öl auf Leinwand 2000
100 x 80
Val Mezdi Colfosco
Oil on canvas 2000
100 x 80

Mittagstal
Tempera auf Karton 1989
ca. 35 x 23
Museum Ladin
Val Mezdi
Tempera on board 1989
~ 35 x 23
Museum Ladin

Casa Jocl
Tempera auf Leinwand 1997
ca 80 x 100
Museum Ladin
Casa Jocl
Tempera on canvas 1997
~ 80 x 100
Museum Ladin

Blätter auf schwarzem Grund
Öl auf Hartfaser 1998
61 x 83
Leefs on black ground
Oil on hardboard 1998
61 x 83

Colfosco 9. August 1999
Tempera auf Leinwand
ca. 100 x 80
Museum Ladin
Colfosco August, the 9th. 1999
Tempera on canvas
~ 100 x 80
Museum Ladin

Farbige Hieroglyphen / St. Martin
Öl auf Karton 1995
102 x 70, 5
Museum Ladin
Coloured hieroglyphs / St. Martin
Oil on board 1995
102 x 70,5
Museum Ladin

Etruskisch-Ladinisch
Tempera auf Karton 1994
ca. 80 x 63
Museum Ladin
Etruskisch-Ladinisch
Tempera on board 1994
~ 80 x 63
Museum Ladin

Blaue Stunde Dolomiten
Gouache auf italienischem Bütten 1960
66 x 48
St
Twilight - Blue hour, Dolomites
Gouache on italien handmade paper 1960
66 x 48
St

Mit chinesischem Pinsel
Tusche auf Japanpapier 1975
61,5 x 46,5
St 144
With chinese brush
Aquatint on japanese paper 1975
61,5 x 46,5
St 144

Grund und Muster (Kiefernzweig)
Öl auf Leinwand 1999
120 x 100
Ground and pattern (pine branch)
Oil on canvas 1999
120 x 100

Schattenbaum
Öl auf Leinwand 1989
125 x 100
St
Shadowtree
Oil on canvas 1989
125 x 100
St

Nebelgespräch
Öl auf Hartfaser 1999
102 x 93,8
Dialogue in the fog
Oil on hardboard 1999
102 x 93,8

Im 90. Lebensjahr
Leimfarbe auf Hartfaser 2002
100 x 70,5
At the age of ninty
Distemper on hardboard
100 x 70,5

Auf dunklen Grund geschrieben I
Tempera auf Karton 1997
70,5 x 100
Written on dark ground I
Tempera on board 1997
70,5 x 100

Auf dunklen Grund geschrieben II
Tempera auf Karton 1997
70,5 x 100
Written on dark ground II
Tempera on board 1997
70,5 x 100

Das Leben des Kosmos
Öl auf Hartfaser 1979
61 x 61
The life of the cosmos
Oil on hardboard 1979
61 x 61

Eismeer
Öl auf Hartfaser 2002
61 x 61
Polar Sea/Arctic Ocean
Oil on hardboard 2002
61 x 61

Aus einem Strich, Alge
Kreidezeichnung 1971
66 x 48
In one stroke, Algae
Crayon 1971
66 x 48

„Alles fliesst" II
Für Bernd
Gouache 1997
70 x 100
"Panta rhei" II
To Bernd
Gouache 1997
70 x 100

„Alles fliesst" III
Für Maria Ivanova
Gouache 1997
70 x 100
"Panta rhei" III
To Maria Ivanova
Gouache 1997
70 x 100

„Alles fliesst" I
Gouache 1997
70 x 100
"Panta rhei" I
Gouache 1997
70 x 100

Zyklus „Alles fließt" XIII
Tusche auf Bütten, 19.4. 1997
63,6 x 63,6
Cycle "Panta rhei" XIII
Aquatint on handmade paper 19.4.1997
63,6 x 63,6

Zyklus „Alles fliesst" VI
Tusche auf Bütten 19.4. 1997
63,6 x 63,6
Cycle "Panta rhei" VI
Aquatint on handmade paper 19.4.1997
63,6 x 63,6

Zyklus „Alles fliesst" (o. NR.)
Tusche auf Bütten, 19.4. 1997
63,6 x 63,6
Cycle "Panta rhei"
Aquatint on handmade paper 19.4.1997
63,6 x 63,6

Portraitfoto Siegward Sprotte:
Wilfried van Aacken 2001

BIBLIOGRAPHIE
(Auswahl)

E. Röder, Der junge Maler Sprotte.
Potsdamer Tageszeitung 20. 10. 1930

H. W. Hachfeld, Bilder und Grafik von Siegward Sprotte. Potsdamer Tageszeitung 11. 1938

Wilhelm Köhler, Siegward Sprotte.
Westermann Monatshefte Nr. 7, 81. Jg., Berlin 1940

Hermann Kasack, Widmungen an einen Maler.
Aus: Das ewige Dasein, Suhrkamp, Berlin
Frankfurt 1943 und 1949

Susanne Estorff, Natur und Geist, Der Potsdamer Maler Siegward Sprotte. Potsdamer Tageszeitung, 13. 04 1944

H.G. Hegedo, Zwischen Kampen und Capri.
In: Sylter Kurzeitung 8/1952

Ernst von Glaserfeld, Siegward Sprotte, Philosophische Bekenntnisse eines Malers. In: Der Standpunkt, Jg. 7,
Nr. 12, Mailand 1953.

Alfred Ehrentreich, Siegward Sprotte,
Die neue Schau. 15. Jg., Nr.3, Kassel, Basel 1954

Alfred Boensch, Siegward Sprotte, Lärchenzweige und Lebenskunst. Wochenzeitung für abendländische Kultur,
8. Jg., Nr.21, Meran 1954

D. Droste, Schilderijen en Aquarellen van de Duitse Schilder Siegward Sprotte. Rotterdamsche Kunstkring, 6/7 1955

L. Katunen, Siegward Sprotte – Teiteilija ja taistelija.
In Savon Savomat, 51. vuosikerta, Helsinki 1958

Philippe d'Arschot, Siegward Sprotte. Katalog Arts Center, Kopenhagen 1959

Philippe d'Arschot, Siegward Sprotte oder die enthüllte Natur. Die Kunst und das schöne Heim, 57. Jg., H.6, München 1959

W. L. Graffam, Siegward Sprotte. In: Horizont, Gelnhausen 7/1960

Siegward Sprotte, Sehen und Sehenlernen. Sonderdruck aus: Jeder Tag ein guter Tag. Der Tag als Gabe und Aufgabe. Hrsg. Ursula von Mangoldt, Otto-Wilhelm-Barth-Verlag GmbH, Weilheim/Obb. 1961

Philippe d'Arschot, H.L.C.Jaffé, Piet von Daalen, Alfred Ehrentreich, Monographie Sprotte 1946 -1962. Berghaus Verlag, München 1963

M. Sarlaze, Siegward Sprotte ou l'emjambement de l'abstrait. La Tribune de Genève, Nr. 1975,
Genf 1963

Siegward Sprotte, Ateliergespräche. Heft 1 - 8,
Selbstverlag, Kampen 1945 - 1994

Franz Roh, Siegward Sprotte. Ausstellungskatalog
Galerie Heseler, München 1964

G. Krause, Ästhetische Begebenheiten – neue Kulturimpressionen. In: Baseler Rundschau, Basel 16.10.1964

Walter Lich, Der Maler Siegward Sprotte, Wort und Bild. H. 3, Dillenburg 1965

P. Friedrich, Siegward Sprotte – Die Kunst kein Asyl für Selbstgespräche. In: Amtsblatt der UT, Tübingen 25.11.1965

M. Meyer-Holzapfel, Mosaiksteine. Benteli-Verlag, Bern 1965

Bodo Hedergott, Siegward Sprotte, Skizzenbuch Monaco. Tagebuch Südfrankreich-Reise, Nürnberger Presse, 1965

S.G. Caesar, Siegward Sprotte. Der Schleifstein 1/66, Gladbeck

Bruno Preisler, Der Maler Siegward Sprotte. Nordfriesland, Flensburg 1967

Gerhard Krause, Siegward Sprottes Dialoge. Das neue Israel, 20. Jg., H. 5, Zürich 1967

Herbert Read, Siegward Sprotte, Aquarelle auf Sylt 1953 - 1967. Rembrandt Verlag, Berlin 1967

Herbert Read, Siegward Sprotte. Ausstellungskatalog Deutsches Kulturinstitut, Stockholm – Kopenhagen – Kolding – Bergen – Oslo, 1968/69

F.A. Kiessling, Transparente Gegenwart: Siegward Sprotte. Der Kunsthandel 1/68, Heidelberg

Heinrich Konietzny, Symphonie für Englisch Horn-Solo und Streichorchester nach Sprottes Gouachen. Uraufführung Saarbrücken 1968

André Oosthoek, Siegward Sprotte. Zeeuws Museum, P.Z.C. 9/1969, Middelburg

Willem Enzinck, Inspiratie tussen Oost en West. De Stem, 10/10/69, Middelburg

Herbert Read, The painter Siegward Sprotte. Goethe-Institut, Nairobi – Dar-es-Salaam – Musée St. Denis Reunion, 1969-1970

S.I. Clerk, German painter influenced by East. East African Standard, 10/1969, Nairobi

Clarand, Tableaux de Siegward Sprotte. In: Le Courier de Madagascar, Tananarive 70/1970

Philippe d'Arschot, Siegward Sprotte, Adieux à l'image / Abschied vom Bilde. Edition Domberger, Stuttgart. Verlag F. Bruckmann, München 1970,

Johannes Behre, Das Farbspektrum auf Sprottes Gemälde „Farbige Woge". In: Betrachtungen zu Goethes Farbenlehre, Hamburger Kulturverlag, 1971

Siegward Sprotte, Meditationen im Sand oder wie ich nach Sylt kam und blieb. Sonderdruck aus: Nordfriesisches Jahrbuch 1972, Neu Folge, Band 8, Hrsg. Nordfriisk Instituut, Bredstedt 1972

Wolfgang Stockmeier, Suite Nr. II für Klavier für Siegward Sprotte >Spielendes Wachstum<. Möseler Verlag, Wolfenbüttel 1971

T. R. Pohl, Die gemalten Dialoge. Film Westerland 1972

H.L.C.Jaffé, Herbert Meier, Monographie Sprotte 1927 - 1973. Schroll Verlag, Wien, München 1973

Reimer Kay Holander, Aug' in Auge. Ein Gespräch mit dem Maler Siegward Sprotte über Dialog und Landschaft. In: Nordfriesland, Zeitschrift für Kultur, Politik, Wirtschaft, 11. Band, 1. Heft, Nr. 41 August 1977, Hrsg. Nordfriisk Instituut, Bredstedt 1977

Siegward Sprotte, Man lernt im Hervorbringen. Ein Brief von Madeira. Sonderdruck aus: Nordfriesland, Zeitschrift für Kultur, Politik, Wirtschaft, 17. Band, 2. Heft, Nr. 17 Juni 1983, Hrsg. Nordfriisk Instituut, Bredstedt 1983

Herbert Meier, Sprotte malt in Nordfriesland.
Christians Verlag, Hamburg 1984

Heinz Wolfgang Kuhn, Sehen und Hören in unvertagter Gegenwart. Ein Neutestamentler zu Siegward Sprotte. Christians Verlag, Hamburg 1984

Silvia Chico, Farbige Kalligraphie, Monographie Sprotte.
Hirmer Verlag, München 1988

Heinz Schönemann, Siegward Sprotte, Bilder aus
60 Jahren. Ausstellungskatalog Potsdam Museum, 1988

Siegward Sprotte, Texte und Bilder. Hrsg.
Edition 3 Galerie Lüth, pictus Verlag, 1988

Staatliches Puschkin Museum für Bildende Kunst
Hrsg., Siegward Sprotte. Ausstellungskatalog, Moskau 1989

Rainer K. Wick, Siegward Sprotte, Arbeiten 1923 - 1993. Ausstellungskatalog Schloß Glienicke Berlin, Gulbenkian Museum Lissabon, Passavia, Passau 1993

Reimer Kay Holander, In ferner Nähe – Siegward Sprotte zum 80. Geburtstag zugedacht. In: Nordfriesland, Zeitschrift für Kultur, Politik, Wirtschaft, 26. Band, 2. Heft,
Nr. 102 Juni 1993, Hrsg. Nordfriisk Instituut, Bredstedt 1993

Siegward Sprotte, Farbfolgen schaffen Landschaft.
Domberger, Stuttgart 1994, Mappenwerk mit 14 mehrfarbigen Originalgraphiken, 75 nummerierte handsignierte Exemplare

Gerd Courts, Siegward Sprotte Farbe-Sprache-Auge
in Auge. Video, Hrsg. SIEGWARD SPROTTE STIFTUNG POTSDAM, 1995

Siegward Sprotte, Adolf Anselm Schurr, Heinz-Wolfgang Kuhn, Bernd Gruber, Jörg Johansen-Reichert, Kunst ist Sprache. BORNSTEDTER DIALOGE 1996, Hrsg. SIEGWARD SPROTTE STIFTUNG POTSDAM,
Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin 1997

Bernd Bornemann, Siegward Sprotte – 85 Jahre.
Ausstellungskatalog Bilderhaus Bornemann Lübeck,
Verlag DrägerDruck, Lübeck 1998

Min Xiwen, Jianguo Xu, Siegward Sprotte –
der Badashanren des Westens. In: Ausstellungskatalog Galerie Lüth Halebüll, Wenzel-Hablik-Museum Itzehoe,
pictus Verlag, Halebüll 1998

Ernst-Günter Hoppe, Alan Bush, Angelika Schimz,
Nikolaus Heveker, Farbe Form Kommunkation.
BORNSTEDTER DIALOGE 1997, Hrsg. SIEGWARD SPROTTE STIFTUNG POTSDAM, Breklumer Verlag, 1999

Kulturamt der Landeshauptstadt Potsdam,
Bundesgartenschau Potsdam 2001 Hrsg., Karl Hagemeister – Siegward Sprotte, det wächst. Ausstellungskatalog Altes Rathaus Potsdam, Brandenburgische Universitätsdruckerei, Potsdam 2001

Siegward Sprotte – Das Kleine Format
Einleitung Jochen Missfeld, pictus Verlag, Halebüll 2003

Festschrift der Sparkassenstiftung Schleswig Holstein – Kiel zum 90. Geburtstag von Siegward Sprotte, Kiel 2003

AUTOREN

Christoph Becker
Kunsthistoriker Kunsthaus Zürich

Anja Möller
Landschaftsgestalterin Berlin

Min Xiwen
1918 geboren, lehrte als Maler und Kunsthistoriker am Hongzhou National Fine Art College. Unter seinen Schülern sind international bekanntgewordene Maler wie Zhao Wuji, Dong Xiwen, Xu Degun u.a.m. Er lebt in Shanghai.

Jianguo Xu
1951 geboren, Kunsthistoriker und Maler.
Er arbeitet an Studien der östlichen und westlichen Kunstauffassungen: Aus der gegenseitigen Befruchtung dieser beiden Kulturen werden die Hauptströmungen der Kunst im 21. Jahrhundert gespeist. Er lebt und arbeitet in New York und Shanghai.

FÖRDERER UND SPONSOREN

Manfred Schryen
Rechtsanwalt und Notar, Unna

Dreve Medizinprodukte
www.dreve.com

multit@st

RIJK ZWAAN

Samenzucht und Samenhandlung GmbH, 59514 Welver
www.rijkzwaan.de

RIJK ZWAAN
sponsert
5 am Tag
OBST & GEMÜSE
Tu`s für dich.

IMPRESSUM

Herausgeber
SIEGWARD SPROTTE STIFTUNG POTSDAM
Postfach 22 67, 53012 Bonn
www.sprotte-stiftung.de
Kreis Unna, Der Landrat, Fachbereich Kultur
Friedrich-Ebert-Str. 17, 59425 Unna
www.kreis-unna.de

Konzeption und Gestaltung der Ausstellung und des Kataloges
Cosmea Sprotte
Annegret Portsteffen

Hinweise verdanken wir
Andrea Schomburg, Armin Sprotte und Martin Grossmann

Koordination Kreis Unna
Thomas Hengstenberg

Organisation und Realisation auf Schloß Cappenberg
Ulrich Gockeln, Dietmar Reich

Konzeption und Koordination für das Museum Ladin
Dr. Stefan Planker

Gesamtherstellung
DruckVerlag Kettler GmbH, Bönen

ISBN 3-935019-87-4

© 2003
SIEGWARD SPROTTE STIFTUNG POTSDAM
Veröffentlichungen, auch auszugsweise, nur
mit schriftlicher Genehmigung

Schloß Cappenberg
59379 Selm-Cappenberg
Tel.: 0 23 06 - 7 11 70

Ausstellungstermin
20. Juli bis 19. Oktober 2003

Öffnungszeiten
Dienstag bis Sonntag von 10.00 - 17.00 Uhr

Museum Ladin Ćiastel de Tor
Torstraße 72
39030 St. Martin in Thurn
Italien
Tel.: 0039 - 0474 52 40 20
www.museumladin.it

Ausstellungstermin
23. August bis 31. Oktober 2003

Öffnungszeiten
Dienstag bis Samstag von 10.00 - 18.00 Uhr
Sonntag von 14.00 - 18.00 Uhr

ISBN 3-935019-87-4

