JAFFÉ–
MEIER

SPROTTE

SCHROLL

Klappentext

»Können Sie sich ein Leben ohne Kunst vorstellen?« – »Auf einer sehr hohen Ebene, ja«, antwortete Hermann Hesse Siegward Sprotte in Montagnola 1953.
Der Maler Karl Hagemeister sagte 1913: »Kunst ist Sprache.« Piet Mondrian sprach von der Künstlerfreundschaft als dem Gipfel der Kunst. Nach Martin Buber sind alle Künste dialogischer Natur, sie sind Ausdruck geschauter Geheimnisse in Dichtung, Malerei und Musik. Auf solchen Fundamenten erwuchs Sprottes Malerei. Seine Bilder sind Aussagen, nicht Abbildungen oder Beschreibungen, sie sind sprechende Medien, Dialogpartner. Nicht zufällig ist er Meister des Aquarells und der Kalligraphie geworden und befaßt sich in einem wesentlichen Teil seiner Arbeit mit der Ausbildung und Erziehung der menschlichen Bewußtwerdung durch die Kunst.
Sprotte war Schüler von Hagemeister und Orlik in Berlin. Er setzte sich in Florenz mit der italienischen Renaissance auseinander und studierte altmeisterliche Malweisen.
Zwanzig Jahre unternimmt er Versuche, durch Portraitzeichnungen seine Gesprächspartner Ortega y Gasset, Eugen Herrigel, Pascual Jordan u. a. besser kennen zu lernen. In den letzten zwei Jahrzehnten bildet er keine Menschen mehr ab, aus »Interesse am Menschen«.
Im Sommer arbeitet Sprotte in Kampen auf Sylt, im Winter in den Bergen und im Süden. Zwischen Nord und Süd pendelnd bildete sich die Sprottesche Arbeits- und Sehweise aus, die Zeichnen und Malen, Rhythmus und Farbigkeit zeitlich nicht trennt. Auf diesem Wege gelangte er im Laufe von Jahrzehnten in Gesprächen und Diskussionen mit Philosophen, Dichtern, Musikern und Malern, mit Theologen und Pädagogen zu seinem heutigen Anliegen: der Gleichzeitigkeit von Bilden und Sprechen. »Tun und Erkennen inspirieren einander in Gleichzeitigkeit.« Verwandte Bestrebungen finden sich bei der Gruppe »Art and Language« (seit 1968) in England.
Herbert Read bezeichnete als einen künstlerischen Vorfahren Sprottes William Turner, dessen Freund Ruskin sagte: »Natur läßt sich nur improvisieren.« Kunstkritiker heben hervor, daß östliche und westliche Tradition sich in Sprottes Malerei nicht widersprechen. Das macht die Eigenart und die Bedeutung seines Werkes aus und rechtfertigt das zunehmende Echo seiner Kunst im In- und Ausland.

VERLAG
ANTON SCHROLL & CO
WIEN – MÜNCHEN

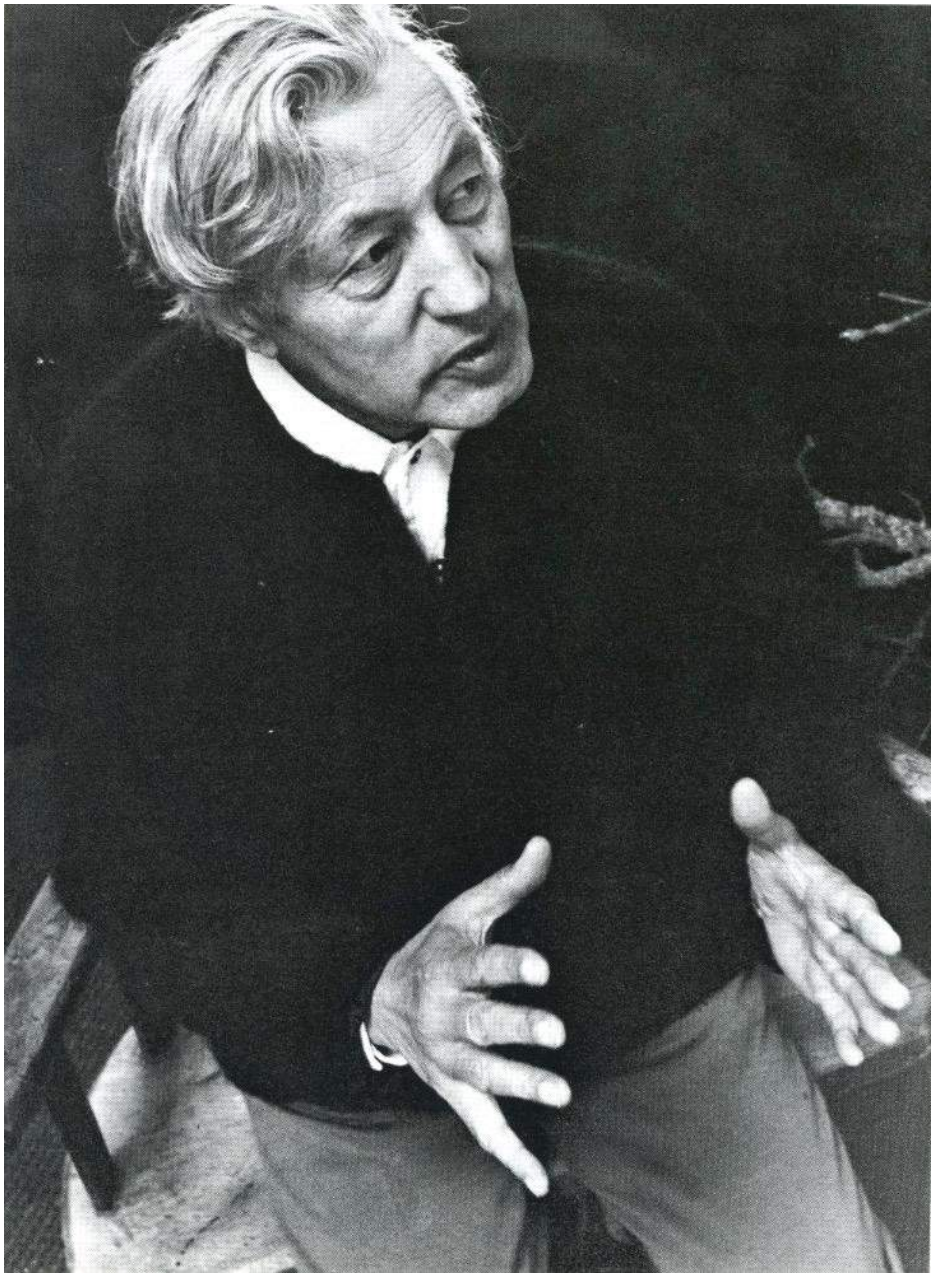
Sigward Sprotte

Druck und Einband: Passavia Druckerei AG Passau
Alle Rechte vorbehalten
© Anton Schroll & Co., Wien – München 1973
© & Digitalisierung: Galerie Falkenstern Fine Art / Armin Sprotte 1973/2020

H.L.C. JAFFÉ – HERBERT MEIER

SIEGWARD SPROTTE
UND SEIN BILDNERISCHES WERK

VERLAG ANTON SCHROLL & CO.
WIEN – MÜNCHEN



SIEGWARD SPROTTE

Siegward Sprottes bildendes Werk ist vielleicht am besten zu umschreiben als Weltanschauung. Und zwar nicht im banalen, übertragenen Sinn des Wortes, sondern in seiner ursprünglichen, buchstäblichen Bedeutung: Der Künstler schaut die Welt – um ihn her und in ihm selbst – und aus diesem Schauen sind seine Bilder entstanden.

Diese Schau, die für mein Gefühl das Wesen von Sprottes Werk bestimmt, meint aber nicht dasselbe wie die Betrachtung der Dinge, zielt auf etwas anderes als auf deren Beschreibung. Sprottes Schauen ist nicht ein passives Registrieren von sinnlichen Eindrücken – es ist eine schöpferische Tätigkeit, an der das ganze Wesen des Künstlers teilhat. Dieses aktive Schauen, das den Menschen in die Dinge hineinträgt, geht im Grunde auf die Art und Weise zurück, in der Vincent van Gogh der Welt und der Wirklichkeit gegenüberstand, und die er in diesem wundersamen und rührenden Brief so formuliert hat: »Könnte es nicht sein, daß, wenn man ein Ding lieb hat, man es besser und richtiger sieht, als wenn man es nicht liebt?«

Dieses Schauen ist eine Form der ›unio mystica‹, des uralten Verlangens der Menschheit, mit der Welt bildend zu einer Wesenseinheit zu verschmelzen. Und darum darf man vor diesem Werk von Weltanschauung sprechen, da in jedem Blatt, was es auch darstellen möge – das Weltgefühl des Künstlers, sein Erleben des Ganzen, zum deutlichen Ausdruck kommt.

In diesem Sinne gehört Sprottes bildnerisches Werk dem Bereich der ungegenständlichen Kunst an. Die Dinge sind nicht Gegenstände, sie sind nicht Ziel des bildnerischen Schaffens. Sprottes Werk will – mit den Worten Paul Klees – »nicht das Sichtbare wiedergeben, sondern sichtbar machen.« Und es ist eine noch viel zu wenig bekannte Tatsache, daß bereits im Bereich der Wahrnehmung vieles sichtbar zu machen ist: das heißt, daß es gerade auf dem Gebiet der bildenden Kunst einen großen Unterschied gibt zwischen wahr nehmen und wahr machen.

Siegward Sprotte's work as a painter may best be described as a 'Weltanschauung'—a view of the world—in a full and direct meaning of the term. He perceives the world, both in and around himself, the unity of this viewpoint forms and develops his paintings.

This perception of the world, which, in my opinion, determines the essence of Sprotte's work, is not identical with a mere observation of things; it aims at something other than description. Sprotte's view is not a passive recording of optical sensations and impressions, but in itself a creative activity in which the artist's entire personality is involved. This process of active participation, that carries man into the objects of his vision, stems from the way Vincent van Gogh confronted the world and reality and which, in a strange and moving letter, this artist expressed as follows: "Could it be possible that we see something better and more correctly if we love it than if we do not?"

This attitude is a form of 'unio mystica', that innate desire of man to melt into the world by recreating its image. Since sheet and canvas, whatever it may depict, testifies to this view of the world, we are justified to refer to Sprotte's 'Weltanschauung' when speaking of his pictures. Objects are shown or at least suggested, they are not presented as the 'raison d'être' of their creation.

Sprotte's pictorial work belongs to the sphere of abstract art; in the phrase of Paul Klee, he does not seek "to reproduce the visible but to make the visible visible." It is a fact, too rarely recognized, that in the already visible world much has to be discovered: in the arts above all there is a great difference between perception and recognition.

It is perhaps this very difference which Sprotte is so conscious of and which in a recent conservation made him quote so enthusiastically a sentence by Franz Marc: "What we regard as abstract art is the attempt to reveal the worlds own language,

Es ist dieser Unterschied, dessen Bedeutung Sprotte im eigenen Werk so deutlich kennt und vorbildlich deutet, der ihn sich – nach einem noch kürzlich geführten Gespräch für den Satz Franz Marc's begeistern ließ: »Was wir unter abstrakter Kunst verstehen: es ist der Versuch, die eigene Sprache der Welt hervorzubringen, an Stelle der Sprache unserer Seele, die durch das Bild der Welt bewegt wird.«

Was Marc mit diesen Worten angedeutet hat, vollzieht Sprotte in jedem Bild und Blatt. Gerade in diesem Sinne steht Sprottes Werk in deutlichem Zusammenhang mit der Kunst unseres Jahrhunderts, die so den Weg zum Wesentlichen, zu den Elementen der Kunst und des Menschlichen, gefunden hat.

Es ist aber ebenso verbunden mit all jenen Strömungen in der bildenden Kunst, in denen Weltsicht als Einblick in die Welt als Ganzes zum Ausdruck kommt: die Kunst der chinesischen Tuschzeichnung zum Beispiel, die in der Form und Struktur eines Grashalms das Wirken all der Kräfte darstellt, die unsere Welt beherrschen und steuern. Die Übereinstimmung, die Sprottes Werk manchmal mit fernöstlichen Zeichnungen aufweist, ist nicht eine äußerliche Formverwandtschaft, sondern eine tiefe Wesensnähe des Weltgefühls.

Diese ›Welt-Anschauung‹ verleiht Sprottes Werk seinen besonderen Charakter: sein Schauen ist eine schöpferische, gestaltende Tätigkeit. Das Erschauen, das in seinen Blättern Gestalt gewinnt, sieht die Welt nicht als ein Gegenüber: die Welt wird nicht ein Spiegel für das Auge, vielmehr ein Geschehen, das der gleichen geistigen Ordnung angehört wie das Schauen selbst.

Amsterdam 1973 H. L. C. Jaffé

instead of the language of our soul which is moved by the image of the world."

In every picture Sprotte achieves what Marc indicates in these words. This connects him with the art of our century, which has found in the process of abstraction a way to the innermost elements of art and human nature.

His work, however, is no less related to those currents in art which reflect an understanding of the world based on fundamental insight, and in which that insight finds expression; the art of Chinese painting, for example, where the form and structure of a blade of grass may reveal the ultimate forces that shape and direct the world. The correspondence to Far Eastern drawings which is sometimes apparent in Sprotte's work is accordingly not a mere external similarity, but an essential link in his world view.

A total perception of the world—a 'Weltanschauung'—thus constitutes the special quality of Sprotte's work; his viewpoint is a creative and formative activity. Such perception does not see the world as an object; it unites with the world. Things are mirrors for the eye, but a part of the same spiritual order as the perception itself.

Amsterdam, 1973 H. L. C. Jaffé

SIEGWARD SPROTTE UND DIE 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)

Siegward Sprotte hat sich mir zu erkennen gegeben mit einer Erwiederung, wie er sagen würde. Ein Buch von mir ist ihm in die Hände gekommen, und nach der Lektüre hat er mir geschrieben. Ich war eben von der Côte d'Azur heimgekehrt. In brauner Tinte geschrieben lese ich Sätze, die wie Parabeln sind: von der Sprache, die nur glaubhaft sei, wenn sie sehend spreche, Anrufung und nicht Beschreibung. Invokation für mich seine Gabe, die Bilder, die Worte. Erwiederung in einem frühen Sinne: Gabe für etwas, das man empfangen hat; ein Gleiches, ein Entsprechendes.
Ich schaue die Aquarelle an, nicht eines nach dem anderen, zunächst schlage ich hier und dort auf und bleibe über einem Bild, das mit wenigen Zeichen und Strichen Land, Meer, Himmel, Gestirn darstellt; anruft und ins Bild bringt, würde ich jetzt sagen. Das Blatt wirkt südlich auf mich, es weckt eigene Bilder in mir. Ähnliches hatte ich in den letzten Tagen in natura gesehen; wenigstens erschien es mir so im Augenblick. Darin liegt offenbar sein Geheimnis. Es ist Invokation und Evokation zugleich. Es ruft naturhafte Ereignisse an und setzt die Zeichen für sie. Es gibt ihnen Sprache und befreit im Betrachter eigene Bilder. Ein freier Austausch, Erwiederung, Zwiegespräch.

SIEGWARD SPROTTE THE BLUE REVOLUTION

Red is nothing new. But blue would be new—something still to be discovered. Blue means that far is near, and the almost is coupled.
(From a conversation with Siegward Sprotte at the beginning of December 72)

Siegward Sprotte first revealed himself to me with a Response, as he would say. He came across a book by me, read it, and wrote to me. I had just come home from the Côte d'Azur when I received some watercolours and a letter, written in brown ink. I read sentences which were like parables: language, which is only credible when it is visionary, invocation and not description. The pictures and the sentences were to me an invocation. Response in an early sense: a gift for something that one had received: equivalent and appropriate.

I looked at the watercolours, not one after the other—I took this one and then that one; I looked at a picture, a few signs and brush strokes that represent land, sea, sky, star, strokes which invoke and bring into the picture, as I would now say. I associated the picture with the south, it evoked personal images in me. I had seen similar landscapes in nature in the last few days; at least, I thought so at that moment. Herein, then, lies his secret. It is both invocation and evocation. It invokes nature and sets down the signs for it. It gives it a language and provokes associations. A free exchange, Response, dialogue.

Was war denn das Südliche in dem Aquarell? Das Blau; nein, nicht nur; vielmehr das ganze Chroma. Aber das Blau hat eine südliche Herkunft. Dort, wo ich gewesen war, über dem Golf von St. Juan, im Garten der Madérane, dem Haus unserer nächsten Freunde, ist man ganz ins Blaue gestellt. Das Schauen wird einem wiedergeboren. Es gibt Tage, da verwächst das Meer mit dem Himmel im Blauen. Doch nur auf den ersten Blick. Dann unterscheiden die Augen eine fließende weiße Linie. Sie sehen eine Kimme, die aufleuchtet und vergeht und doch immerzu anwesend bleibt, auch wenn sie für Augenblicke ins Blau versinkt.

What was the southern element in the watercolour? The blue; no, not only the blue; rather the whole range. But blue is of southern origin. Where I had been, there above the Gulf of St. Juan in the garden of Madérane, in the house of our friends, one is surrounded by blue. We learn to see anew. There are days when the blue of the sea and the sky melt together. But only at first sight. Then the eyes discern a flowing white line. They see a rip, flashing, fading away, ever present, even though at times it sinks into the blue—invisible yet visible.

Im Blauen wird sie unsichtbar und ist darin sichtbar zugleich. Sprottes Aquarell sprach mich mittelmeerisch an. Ich suche nach dem Titel des Bildes und finde: Kampener Stenogramm. Eine augenblickhafte Aufzeichnung aus dem Norden war es. Aber der Süden in ihm? Ich hatte das Gefühl: ich komme von dort her, von wo es spricht. Und zugleich eröffnet es mir das unbekannte Nördliche: eine Koinzidenz. Es vereinigt Richtungen, Gegensätze, geteilte Sphären.

I felt that Sprotte's watercolours created a Mediterranean atmosphere. I looked for the title of the picture and read: 'Kampener Stenogramm'. It was a momentary sketch from the north. But what of the south in it? I had the feeling: I come from where it speaks. And at the same time it opens up the unknown north for me: a coincidence. It unites directions, opposites, divided spheres.

Es hat auch einen offenen Grund. Etwas vom Tao. Ich trage das nicht ins Kampener Stenogramm hinein. Ich sage, was mir aus dem Bild entgegenkommt. In der Madérane unter den Eukalypten habe ich an Vormittagen Sätze des Lao-Tse gelesen. Sie wirkten jetzt nach im Anblick des Aquarells. Es strahlt ›Tugend‹ aus, ›abgründige‹, ›tiefe‹, ›unerreichbare‹, dem Erwarteten, Gewohnten ›entgegengesetzte‹. Das Wort Tugend hat im Chinesischen dasselbe Schriftzeichen wie Vermögen und Macht: tê. Doch Macht ist hier sittlich, das Vermögen Kunst; und Tugend die Tat der Farben. Sprottes Aquarelle bekommen den Anschein östlicher Ideogramme. Eine Barke (›Fahrt am Ziel‹) ist Schiff und Schriftzeichen in einem: im Grunde ein sich b i l d e n d e s Wort aus Farben. Der Pinsel schreibt, er malt nicht nur. Er macht Schriftzüge, nicht Farbstriche allein; oder Farbstriche sind Schriftzüge. Doch hat das Östliche seine westliche Herkunft. Über den ›Chinesischen Gräsern‹ (›Halme‹) ist ein Hauch von Dürer. (Ich denke auch an die ›Hommage à Dürer‹ aus späterer Zeit, S. 82). Das Tao in Sprottes Malerei ist ein Aspekt. Ich habe ihn im ersten Augenblick ganz unmittelbar erfahren. Man könnte auch sagen: Tao bestimmt ein Verhalten und ein Sich-Zeigen der Bilder. Sie ›wirken‹ und ›geben nichts darauf‹; sie wollen nicht ›beherrschen‹. Nach Lao-Tse ist das ›tiefe Tugend‹.

It also has an obvious reason. Something of the Tao. I do not read this into the Kampener Stenogramm. I say what the picture tells me. In the morning, under the eucalyptus tree, in the Madérane I would read sentences from the LaoTse. Looking at the watercolour I remembered them. It expresses 'virtue', 'infinitely profound', 'unattainable', 'opposed' to the expected, the usual. The word virtue has in Chinese the same character as power: te. Power is here moral, ability is art, and virtue the action of the colours. Sprotte's watercolours have the appearance of Chinese ideograms. A barque ('Fahrt am Ziel') is both ship and symbol: in fact a word that forms itself out of colours. The brush not only paints, it writes. It sketches characters, not only coloured lines. Yet the eastern element has its western origin. The 'Chinese' grass' ('Halme') has a touch of Dürer. I am also thinking of the 'Hommage à Dürer' of a later date (p. 82). The Tao in Sprotte's painting is one aspect. I experienced it directly. One could also say Tao defines an attitude and manifestation of the pictures. They 'achieve and effect' but 'they are not concerned'; they do not want to 'dominate'. According to Lao Tse this is 'profound virtue'.

In den ersten Annäherungen an die Aquarelle fand ich Meer, Dünen, Wolken, Gräser, selten ein Schiff, nie einen Menschen, (Porträts stammen alle aus der Zeit der ›Lehrjahre‹), nie einen Baum. Die Aquarelle auf Sylt sind Naturgesichte, motivlos, ohne Gegenstände, wörtlich: diesen Bildern steht nichts entgegen, ihnen steht alles zu. Es sind Zustände der Anschauung, die aufscheinen. In ihnen geschehen Vereinigungen der Elemente, des Chromas: Koinzidenzen des einen mit dem andern, des einen im andern. In dieser Welt der Luft und des Wassers, des Sandes und der Gräser suchte ich offenbar nach Bäumen. Denn eines Nachts hatte ich einen Traum. Einen Baum-Traum.

When I first looked at the watercolours I found the sea, dunes, clouds, grass, seldom a ship, never a man (the portraits all belong to the 'years of apprenticeship'), never a tree. The watercolours are visions of nature, without motive, without object, verbal. In them there is a combination of the elements of the colour-range. Coincidences of the one with other, of the one in the other. In this world of air and water, of sand and grass I was looking for trees—for one night I had a dream, a dream about a tree.

Ich komme in einen Wald und bin auf einem Weg, der etwa wie eine wandernde Lichtung ist. Sie geht mir voran, die Lichtung, und ich folge ihr. Die Bäume haben Riesenstämme und Thujablätter, die zugleich Kiefernadeln sind. Die Bäume ragen neben mir und vor mir weit in den Himmel, der tiefblau ist. Ein Baum liegt umgehauen vor mir, durchgesägt. Ich betaste mit den Augen seine Struktur, die dichten Fasern, sein ›Fleisch‹, wie wir als Kinder sagten. Es ist rötlich und gleicht dem Holz der Eukalypten, unter denen ich im südfranzösischen Garten Sätze des Lao-Tse las. Jetzt erkenne ich die Bäume, Eukalypten, mammuthaft aufragend und mächtig eingewurzelt. Ich frage einen Holzhauer, was für ein Wald das sei. Und ehe er mir antwortet, weiß ich: das ist ein Sprotte-Wald.

I entered a wood and found myself on a path, which was something like a clearing that seemed to move. It led the way, this clearing, and I followed it. The trees had huge trunks and Thuya leaves which were at the same time pine needles. The trees towered beside me and in front of me up into the dark blue sky. A felled tree lay before me. My eyes felt its structure, the thick fibres, its 'flesh', as we used to say when we were children. It was a reddish colour and resembled the eucalyptus in the garden in southern France under which I had read sentences of Lao Tse. Now I recognised the trees, eucalypti, towering up mammoth-like and powerfully rooted. I asked a woodcutter what kind of forest it was. And before he answered, I knew: it was a Sprotte-wood.

Ich bin kein Traumdeuter. Ich erzähle den Traum, weil er die wirkende Macht der Malerei Siegward Sprottes bezeugt: das Abgründige, Hinabreichende, Höhen und Tiefen, Weiten und Breiten der Psyche Erhellende. Wenn nämlich Geist das Erhellende und Vereinende ist, eine Energie des Lichtes, dann hat Sprottes Kunst Geist.

I am no interpreter of dreams. I am telling the dream because it testifies to the effective power of Siegward Sprotte's painting: the profundity, illuminating the heights and depths, widths and breadths of the psyche. For if spirit is that which enlightens and negates, an energy of light, then Sprotte's art has spirit.

Nun, in seinen Bildfolgen fehlt es nicht an Bäumen. Der in Amsterdam, nach Herkules Seghers gezeichnete (S. 13) hat die Mächtigkeit jener Eukalypten aus meinem Traum. Ein Sprotte-Baum demnach. Er gibt sich wie eine späte Entsprechung zum Lebensbaum im Selbstbildnis (S. 27) des jungen Künstlers, der sich unter die Macht und den Schatten eines Thujabaums gestellt hat und doch aufrecht aus dem mythischen Bann heraustritt. Er legt sich einen Zweig über die Schulter. Der Zweig bindet ihn und schützt ihn; und läßt ihn dennoch frei. Dem Seghers-Baum verwandt erscheint der frühe Akazienstamm aus Bornstedt (S. 21): dürerhaft präzis, erzeichnet, eingewurzelt, tief hinabreichend. In den italienischen Aquarellen verdichtet sich der Baum zum Zeichen (S. 74). Er wir Schrift. Das Erzeichnen und

Now there is no shortage of trees in his series of pictures. The one drawn in Amsterdam, after Herkules Seghers (p. 13), has the enormous size of those eucalypti of my dream—so it is a Sprotte-tree. It is like a new vision of the tree of life in the self-portrait (p. 27) of the young artist who put himself under the power and shadow of a Thuya tree and yet walked unharmed out of the mythical spell. He put a twig over his shoulder. The twig bound him and protected him, and yet set him free. The Seghers tree is related to the early acacia trunk of Bornstedt (p. 21) drawn with a Dürer-like precision, and deeply rooted. In the Italian watercolours the tree becomes a symbol (p. 74). It becomes writing. Drawing and painting first end in the late fifties. Suddenly the painting becomes painted writing of the moment.

Ermalen ist erstmals zu Ende in den späten fünfziger Jahren. Da wird mit einemmal das Bild zur gemalten Schrift des Augenblicks.

Malen und Zeichnen werden eins, und beides wird Schreiben. Natur wird Schrift, Zeichen-Schrift, die sich wie von selbst schreibt. NATURA NATURANS heißt ein Schlüsselbild (S. 59). Natur wird nicht abgebildet und nicht abgespiegelt, vielmehr aufgenommen ins Bild. Malerei wird Zeugnis der sich selbst zeugenden Natur. Wobei Natur nicht als statisches Universum erscheint oder gar als ›Material‹, sondern als ein Zeugungsfeld. Sprotte schaut die Natur als einen Prozeß, ein NATURARE NATURANS, wie er sagt. Sie ist in seinen Bildern nicht mythisch und nicht magisch verklärt, vielmehr Anblick und Prozeß, Meditation und Aktion. In den zentralen Aquarellen herrscht damals das Blau (›Blaue Stunde‹, S. 58). Das Ungefähre, Grenzenlose wird Nähe und Gestalt darin. Sprotte hat die freie ›Kunst, sich noch im Fließenden zu entscheiden‹ (Gespräch, Anfang Dezember 72) entdeckt. Das Aquarell wird zur Kunst der fließenden Gestalt (›panta rhei‹, S. 93), zu einer neuen Morphologie des Sehens.

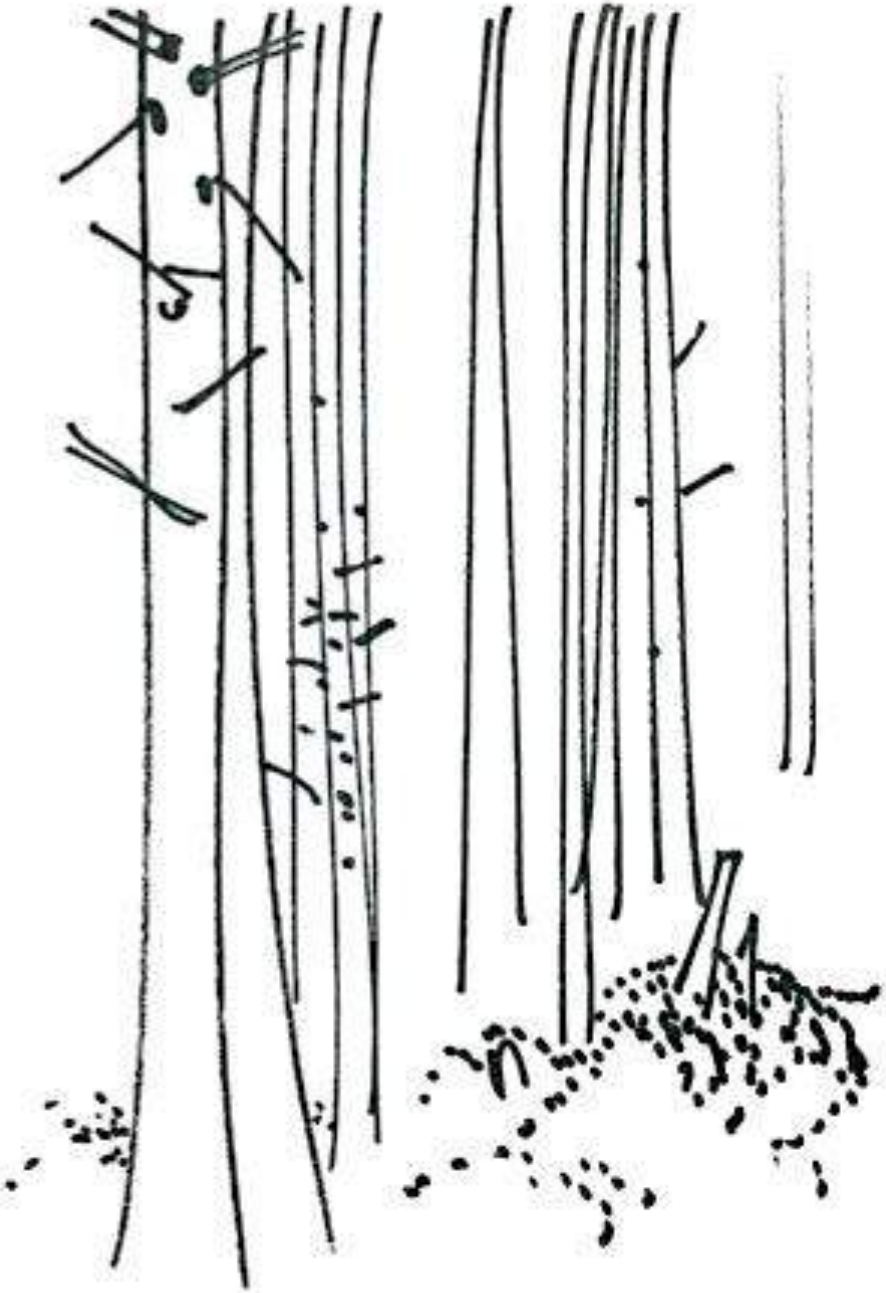
Der Titel ›Blaue Revolution‹ (S. 116) ist Provokation und Bekenntnis. Er bezeichnet ein Sehen und ein Verhalten: das ›fast Unaussprechliche‹ (wie Goethe die Wirkung der Farbe Blau bezeichnet hat) soll Sprache werden und – ethische ›Energie‹.

Für Sprotte ist das Bildermachen nicht Selbstzweck. Malen ist für ihn kein Transitorium, das Bild selbst ein bewegtes Feld des Zeigens, des Sehen-Lassens. Kunst ist nicht Kunst für sich und auch nicht Heilslehre oder ideologisches Argument. Sie wird Praxis in einem neuen, west-östlichen Sinn. Aktion, die aus der Meditation entspringt; ein handelndes Bilden, das sogleich das Gebildete der Meditation überläßt. Doch ist das Bild hier nicht gemachtes Bildnis, sondern bildender Vorgang, Durchgang, Übergang: – Sprache des Lebens.

Painting and drawing become one and both become writing. Nature becomes writing, writing of symbols, as if written automatically. NATURA NATURANS is the name of a key-picture (p. 59). Nature is not depicted and not mirrored, but rather taken into the picture. Painting becomes a witness of self-creating nature. Whereby nature does not appear as a static universe, let alone 'material', but rather as a field of generation. Sprotte sees nature as a process, as a NATURARE NATURANS as he puts it. It is neither mythical nor magical in his paintings, rather it is sight and process, meditation and action. In the principal watercolours, blue was the dominating colour ('Blaue Stunde', p. 58). In it the undefined, the infinite becomes near and definite. Sprotte discovered 'the art of deciding in the process of creation' (from a conversation, beginning of December 72). The watercolour becomes the art of flowing form ('panta rhei', p. 93), a new morphology of seeing.

The title 'Blue Revolution' (p. 116) is a provocation and confession. It describes a way of seeing and an attitude. The 'almost inexpressible' (as Goethe described the effect of the colour blue) is to become language and moral 'energy'.

For Sprotte the creation of pictures is not an end in itself. Painting is for him a transitional state, the painting itself a moving field of showing, of disclosure. Art is not art in itself, nor is it a doctrine of salvation or an ideological argument. It becomes experience in a new west-eastern sense. Action which springs from meditation; an active creation which at once leaves the created picture to meditation. Yet the picture is not a created picture but a creative process, transition, change:—language of life.

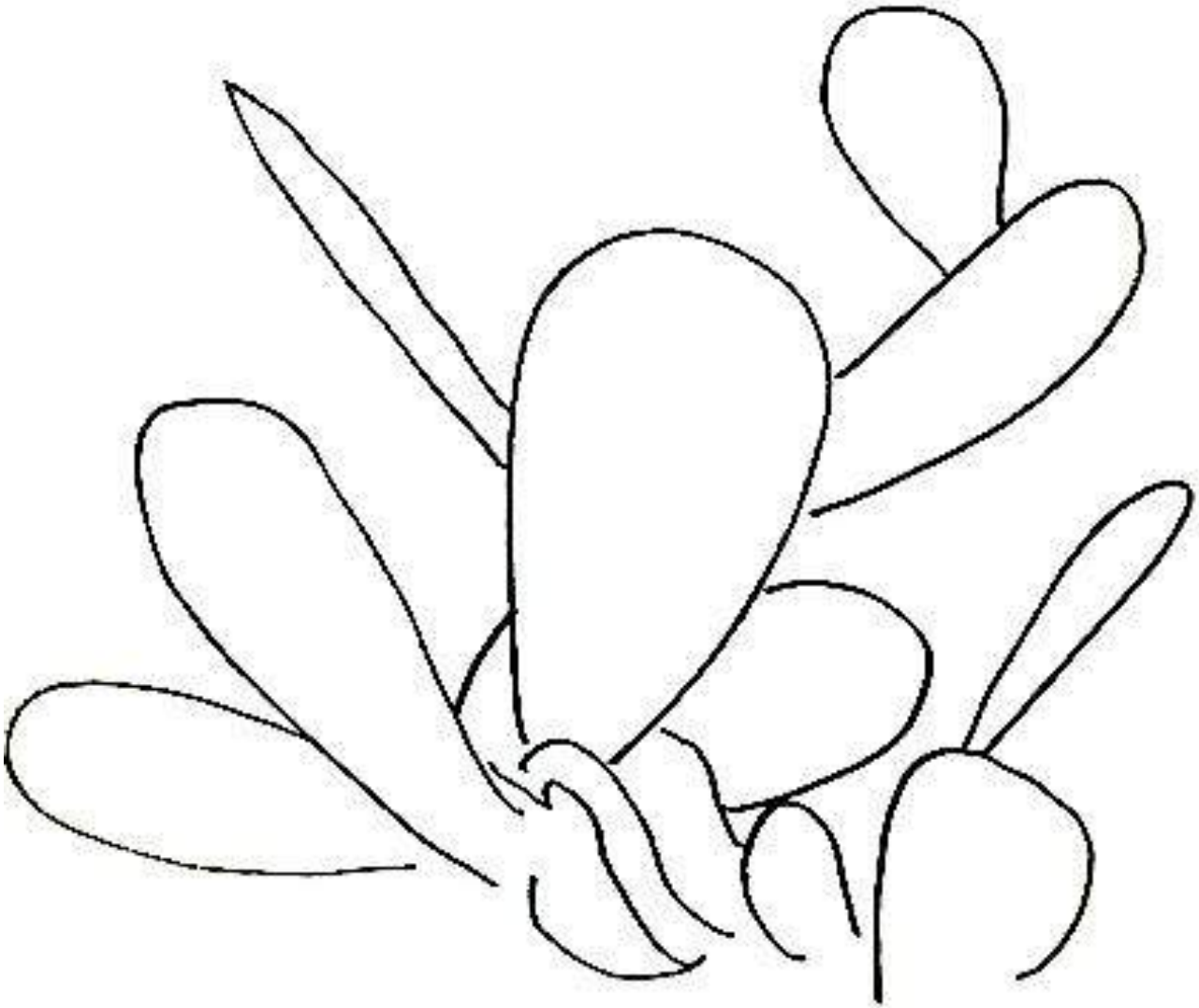


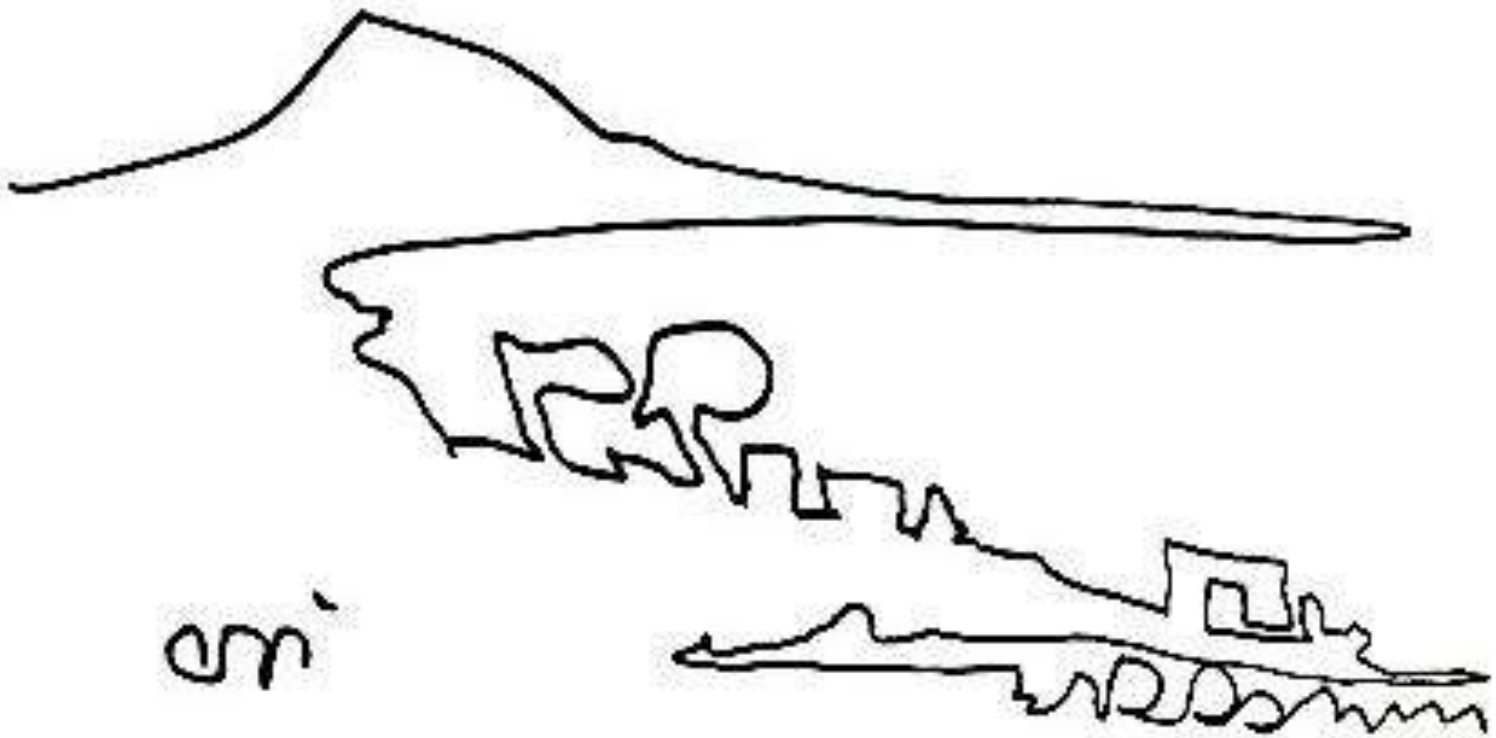
In seinem ersten Kampener Brief an mich hat Siegward Sprotte auf die Einheit der deutschen Wörter ›sehen‹ und ›sagen‹ hingewiesen und bemerkt: »Wir haben Bilden und Sprechen auseinandergerissen«. Den alten Wortbedeutungen nach ist Sagen das Aussprechen dessen, was einer mit den Augen erblickt, nun eben – sieht. Nach solchen Ursprüngen ist Sprotte unterwegs, doch ohne magische Reminiszenzen nach Urzuständen. Seine Bilder sind ganz Gegenwart. Selbst wenn er Pästum malt (S. 73), ist darin nichts ›antik‹ nachempfunden. Es riecht nicht nach Klassik. Die Ursprünge, die er sucht und für Augenblicke findet, dort wo sie Bild werden –: sie sind eher Vor – sprünge, Progresse eines neuen Bewußtseins, das hier und dort schon gegenwärtig ist. Kunst in diesem Bereich ist nicht ›Ideologie‹ und auch nicht ›Heil‹ der reinen Ursprünge, sondern ein EXPERIMENT (das heißt Erfahren und Erschauen) von Koinzidenzen des Sehens und Sagens. Kunst ist Sprache und nicht Spiegel des Lebens.
Das ist Siegward Sprottes ›blaue Revolution‹.

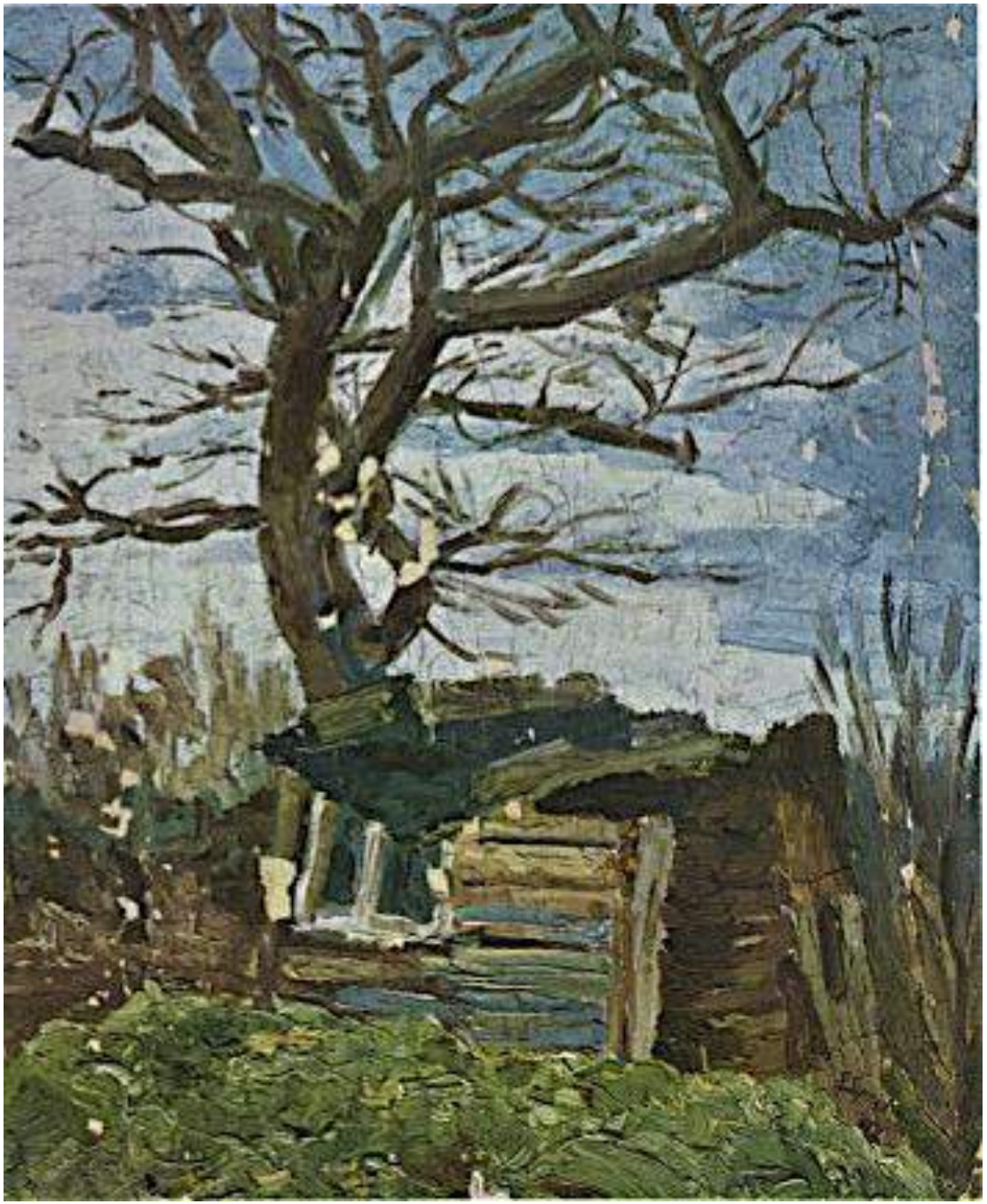
Zürich 1973 Herbert Meier

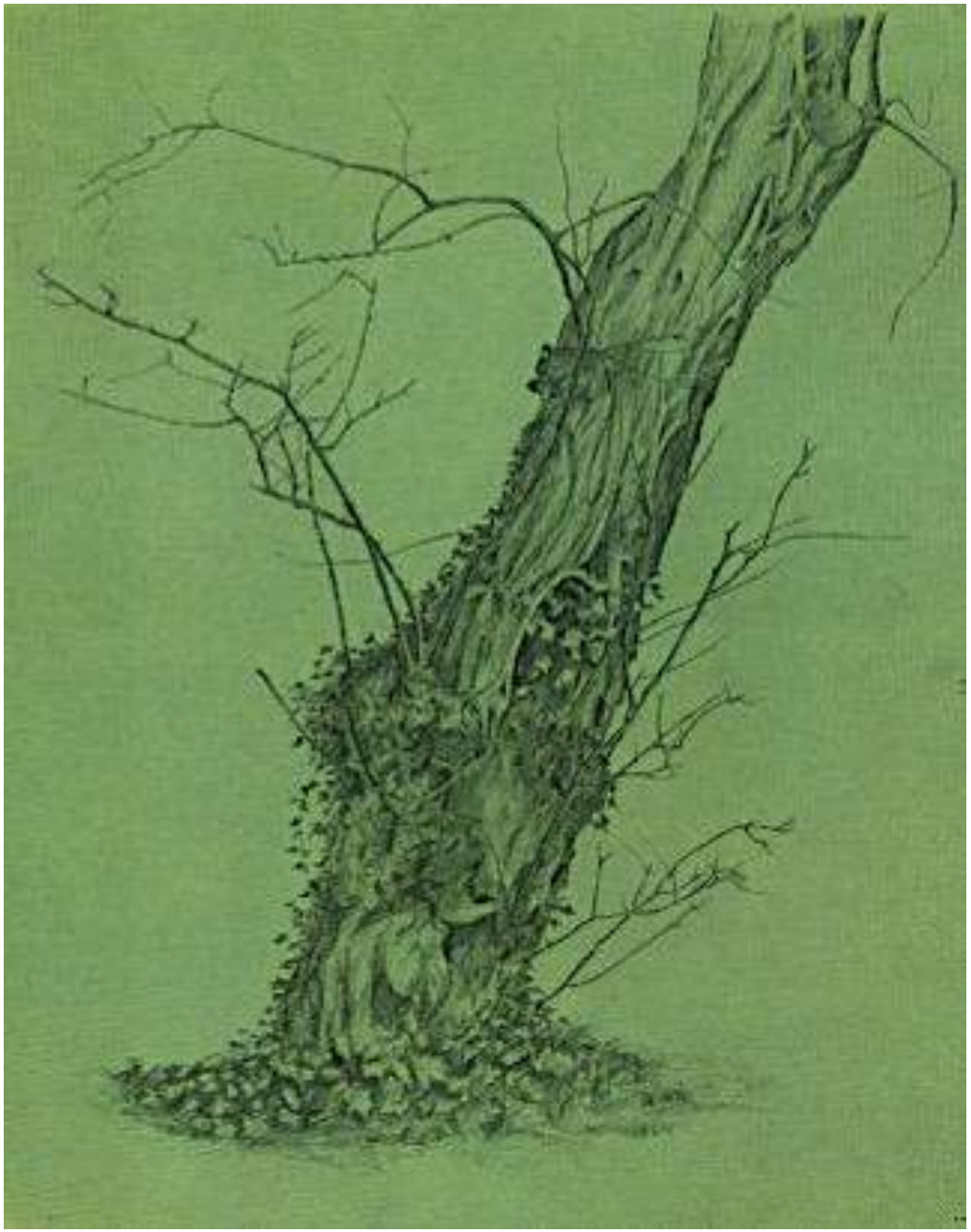
In his first Kampen letter to me, Siegward Sprotte pointed to the unity of the German words 'sehen' (to see) and 'sagen' (to say) and remarked: "We have separated form and language." According to the old meanings 'to say' is 'to express what someone perceives'—i.e. sees. Sprotte is in search of origins, without magical reminiscences of primordials. His paintings are total presence. Even when he paints Paestum (p. 73). There is nothing of the antique. There is no aura of classicism. The origins he is looking for and momentarily finds in painting—they are rather leaps forward, the progressi of a new consciousness, which is already present here and there. Art, in this sphere, is not 'ideology' nor is it a 'salvation' of pure origins, but EXPERIMENT (i.e. experience and perception) of coincidences of seeing and saying. Art is language and not a mirroring of life.
This is Siegward Sprotte's 'blue revolution'.

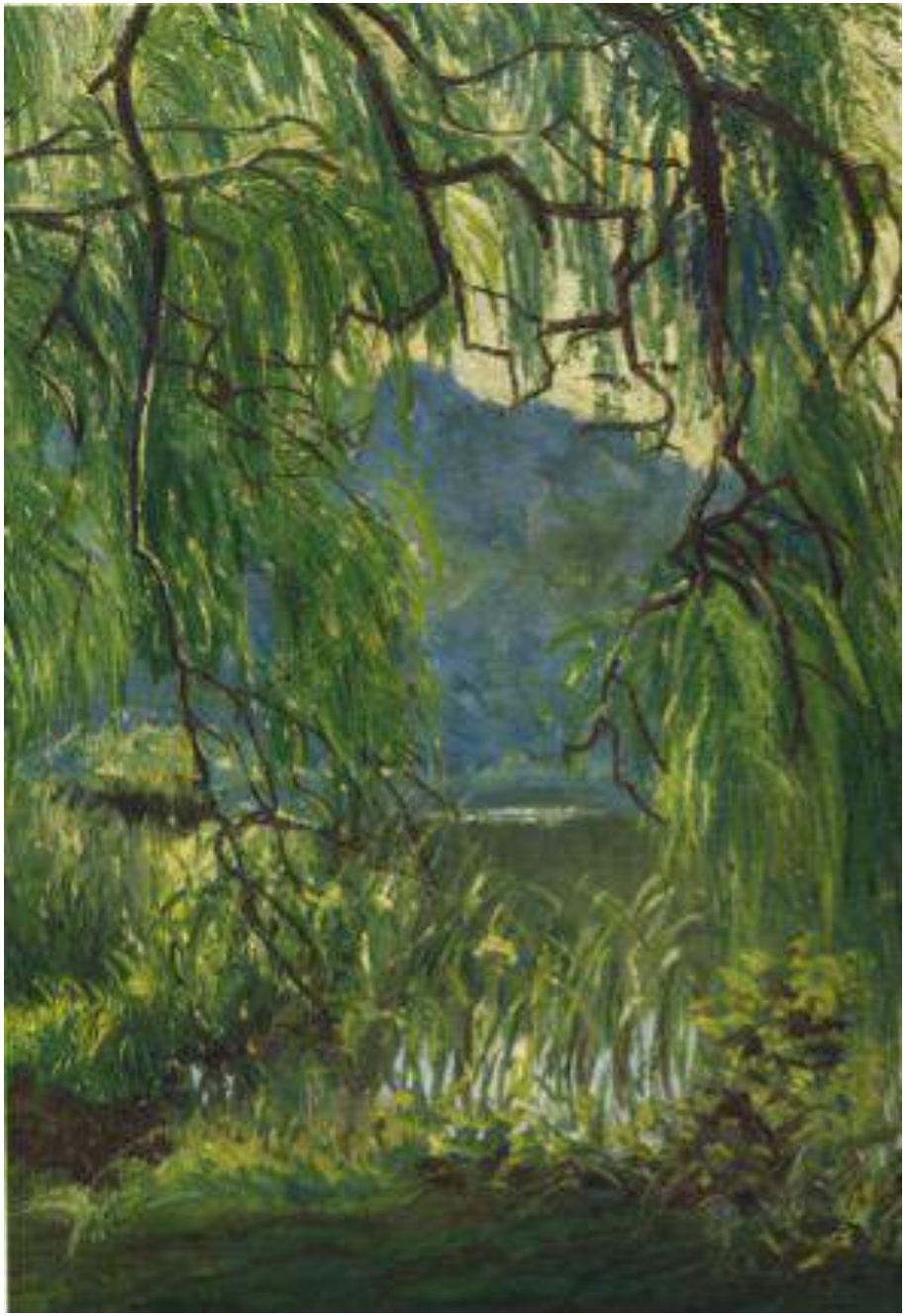
Zürich 1973 Herbert Meier

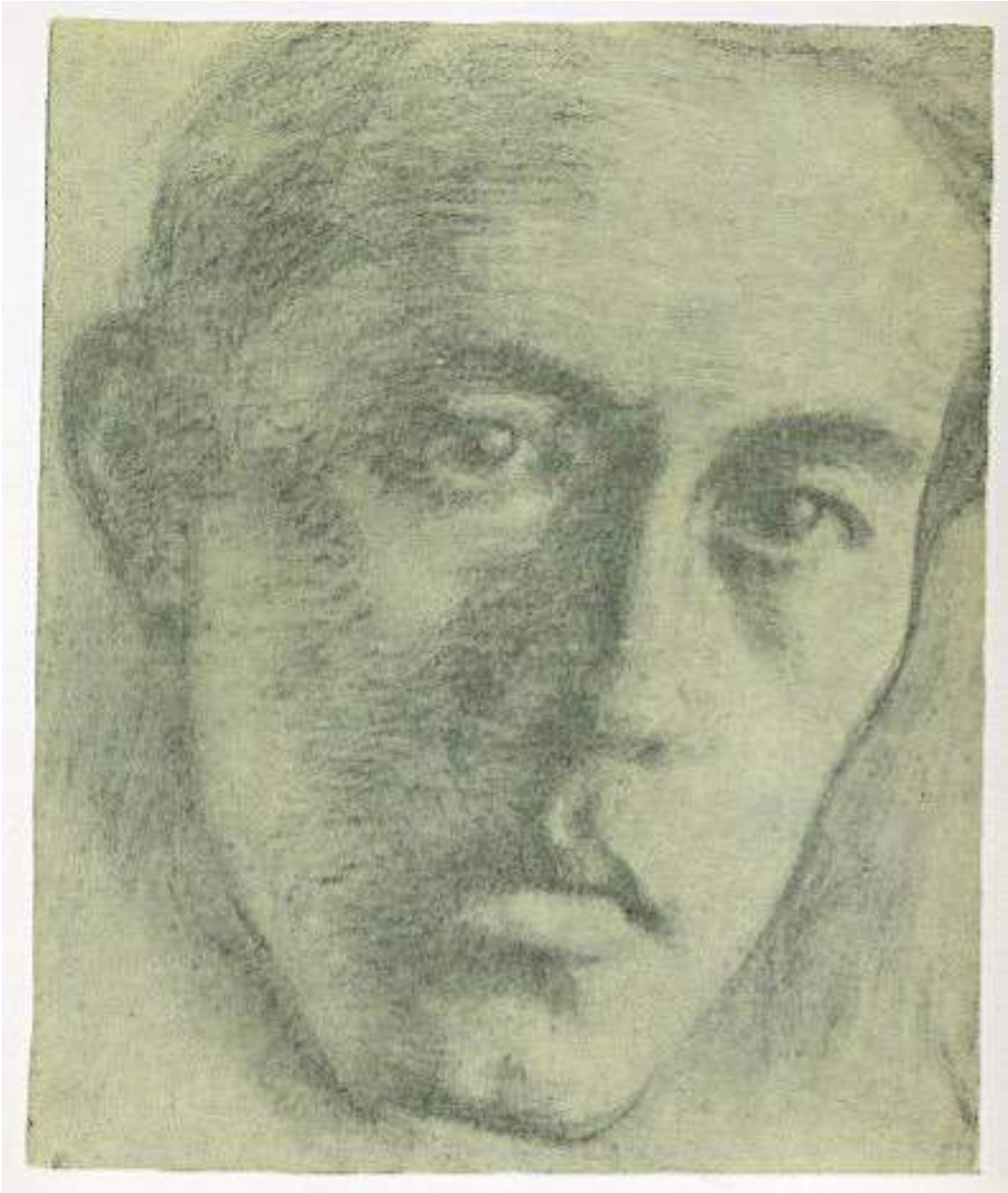


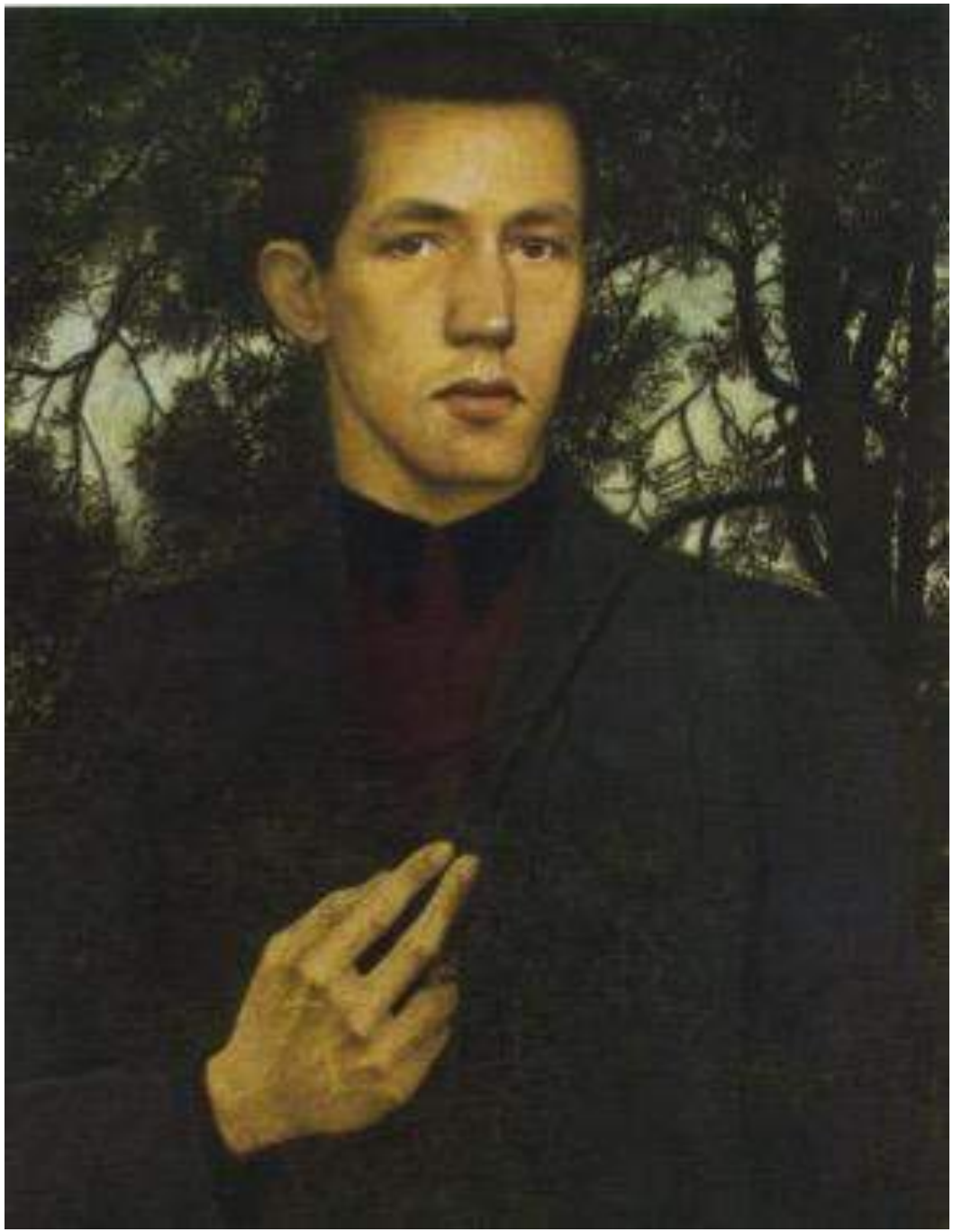


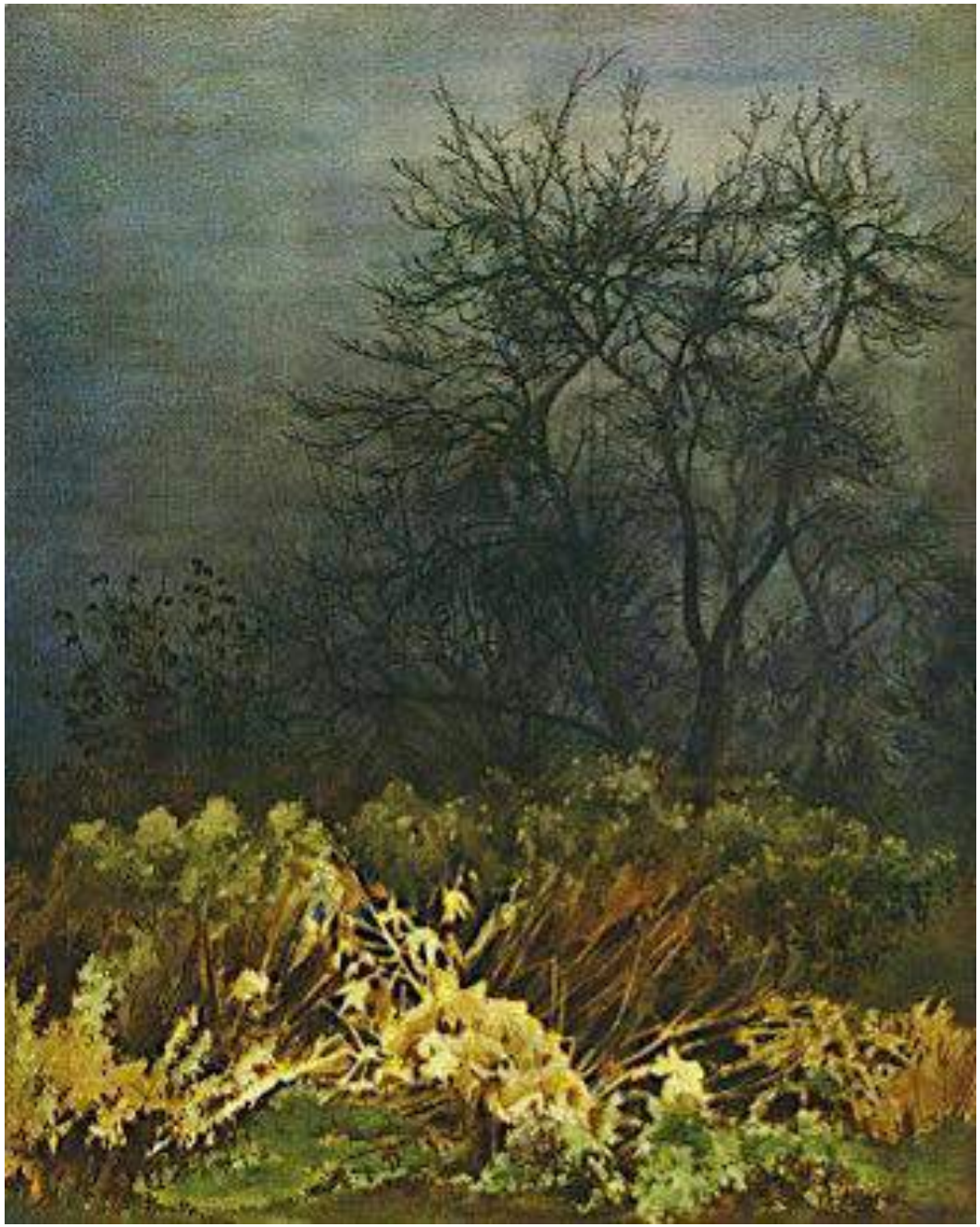












BIOGRAPHISCHE NOTIZ

Die Insel Sylt ist seit 1946 meine sommerliche Wahlheimat, auf die ich alljährlich von meinen Reisen und Arbeitsaufenthalten in den Bergen und im Süden zurückkehre.

In Potsdam bin ich geboren und aufgewachsen. Mein Vater stammt aus Schlesien, meine Mutter aus der Provinz Brandenburg. Der Name Sprotte – im Englischen Sproke – ist heute fast ausgestorben, er ist bei einer englischen Familie im 11. Jahrhundert nachweisbar. In Schlesien fließt durch Sprottau das Flüßchen Sprotte. Verwandt ist das englische to sprout, wachsen- und wachsenlassen; the sprout, der Sproß, findet sich in dem Wort brussels-sprout, Rosenkohl, den ich in Potsdam-Bornstedt mit Vorliebe gemalt und gegessen habe, ohne zu ahnen, daß ich damit auf den Spuren meines Namens wandelte.

Die negative Bedeutung meines Namens ist gebräuchlich im Friesischen in dem Wort Sprok, Sprake: Spreu. Da ich in meinen Meditationen ein Leben lang einer wachsenden Bewußtwerdung nachgehe im Unterschied zu einem mechanisch ablaufenden Bewußtsein, welch letzteres gedächtnismäßig Kenntnisse sammelt, ohne jedoch erkennend zu wachsen, leiste ich – nomen est omen – den verschiedenen Möglichkeiten meines Namens Folge.

Das Wachstum war immer mein Thema, das Wachsende, weniger das Gewachsene, das Werdende, nicht das Gewordene. Darum habe ich nie Stilleben gemalt, nicht eine ›nature morte‹ wollte ich bildmäßig erfassen, ich meine die ›nature vivante‹, oder – wie man im Mittelalter formulierte – nicht eine natura naturata, vielmehr eine natura naturans.

STUDIEN UND LEHRER

Schon während der Schulzeit malte ich. Mein Wahlfach im Abitur war Religion. Als Rekrut der Infanterie-Nachrichten in den Kasernen Brandenburgs las ich an freien Nachmittagen an den Schilfufern der brandenburgischen Seen oder in einem verrauchten Café Heraklits Fragmente oder Heinrich von Kleist. Während meiner Nachtwachen führte ich meine schriftlichen Arbeiten weiter, zeichnete und schrieb.

Als Schüler waren Sonn- und Feiertage und die Ferien für mich die eigentliche Zeit des Lernens. Ich erfand mir so etwas wie eine ›Sonntagsschule‹, in ihr war ich Lehrer und Schüler in einer Person.
Beim Malen habe ich gelernt, wie man lernt. Gestaltest du deine freie Zeit, so wird aus Freizeit Zeitfreiheit, du pausierst nicht in deinen Pausen, du änderst dein Tun, die Pause ist keine Lücke, die Pause verwandelt dich, sie macht dich schöpferisch.

Berichtet ein Maler aus seinem Leben, so soll er uns sagen, was er mit seiner Freizeit anfängt. Deine Malerei ist Ausdruck dessen, was du tust, wenn du nicht malst. Plaudere aus deiner Schule des Lernens. Da du von dir selbst nicht in der dritten Person reden kannst, wirst du uns nicht mit Beschreibungen langweilen.
Beim Abitur versagte ich, als mein Religionslehrer mir die unvermutete Aufgabe stellte, den verlorenen Sohn, eine Lithographie von Steinhausen, zu kommentieren. Sind Bilder zum Beschreiben da?
Wenn heute Studenten zu mir ins Atelier nach Kampen kommen, so sind die Ateliergespräche ein Versuch, m i t Kunst, nicht ü b e r Kunst zu sprechen.
Wenn ich male, denke ich nicht nach, ich beschreibe nicht, ich male nicht ab. Warum also Gemaltes beschreiben und interpretieren wollen? Kann man bildende Kunst gründlicher mißverstehen? Wer beschreibt, betrachtet eine Vergangenheit. Die Kunst möchte

uns helfen, mit einer Gegenwart zu sprechen. Die Gegenwart ist eine Göttin, die den anblickt, der ihr gegenwärtig ins Angesicht schaut.
Früh habe ich Bäume gemalt und gezeichnet. Am Bornstedter See zeichnete ich eine Woche lang mit spitzem Bleistift eine efeuumrankte Akazie. Das Profilbild meiner neunjährigen Schwester nach meinem ersten Aufenthalt in Florenz und Assisi und das im Jahr darauf folgende Enface-Selbstbildnis vor einem immergrünen Lebensbaum, dessen Zweig ich mir über die Schulter ziehe, sind Beispiele für die Maltechnik des cinquecento, die ich jahrelang studierte. Wie ein Alchimist experimentierte ich in meinem Atelier auf der Berliner Akademie und in Bornstedt, ohne in Jahren ein Bild zu malen: aus der Praxis fand ich Dinge, die in keinem maltechnischen Lehrbuch stehen, die nur zum Teil theoretisch beschrieben worden sind in dem bekannten Traktat von Cennini. Ich wollte die Geschichte der Malerei auch handwerklich studieren, und ich hütete mich, alten Meistern mit Ironie zu begegnen, die deren Leistungen persifliert aus Schwäche, wie auf der Ausstellung ›Hommage für Albrecht Dürer 1971‹. Ironie schenkt weder Freiheit noch Leichtigkeit der Deutung. Die ironische Betrachtungsweise hinkt hinter einer Leistung her, weil ihr die Liebe fehlt zu neuem Tun.
Neben meinen altmeisterlichen Studien habe ich auf Bornholm Tuschzeichnungen und Aquarelle gemalt. Jahrelang benutzte ich dafür japanische, indische, chinesische Papiere, das war ein Ausgleich zu unseren altmeisterlichen Maltechniken, die eine farbige Schlußlasur mit Fleiß erarbeiten. Heute ziehe ich weniger saugende Papiere vor, weil sie die Handschrift unverändert stehen lassen.

Oft wird das Aquarell mißbraucht zu einer Art Kunstgewerbe in Batikmanier, man läßt sich von der fließenden Farbe verführen, ins Ungefähre und Unbestimmte zu flüchten, man glaubt, mit Unentschiedenheiten sich durchmogeln zu können. Ansätze einer gestaltenden Formung lösen sich angesichts des Fließenden auf wie Salz in der Suppe. Aber auch: wer vorzeichnet oder nachträglich konturiert, koloriert nur, er malt nicht.
Aquarell ist die Kammermusik des Augenblicklichen – seine Kunst beruht in der Kunst augenblicklicher Gestaltung. Die Bewußtwerdung setzt nicht erst mit der Betrachtung einer Tat ein, sie geht mit einem Tun Hand in Hand.

Meine Mutter gab mir, als ich neun Jahre alt war, die ersten Anregungen im Aquarellieren. Sie malte vor meinen Augen die violette Blüte einer Klematis ohne Vorzeichnung naß in naß auf das weiße Papier meines Zeichenblocks. Die Kunst spontaner Erfindung und Ausübung sprach mich unmittelbar an, ich vermochte zu tun, was ich sah. Ich habe im Aquarell nie Lehrer oder Vorbilder gehabt.

Bei dem Gärtner und Schriftsteller Karl Foerster in Bornim, dem Nachbarn und Freund, malte ich jahrelang den blauen Rittersporn mit Öl auf Leinwand.
Nach ersten Ölmalversuchen bei Heinrich Basedow d. Ä. in Potsdam, einem Meisterschüler von Schönleber und Bracht, ging ich 1930 zu Karl Hagemeister in Werder. Hagemeister war der Lieblingsschüler von Friedrich Preller in Weimar. Preller wurde von Goethe gefördert und angehalten – vgl. dazu Goethes Bemerkungen zu Eckermann – die bildende Natur selber, nicht einzelne Meister, sich als Vorbild zu nehmen.
Es geht um die Frage der Kreativität. Gemeint ist nicht die Natur als Gegenstand, der Maler soll die Natur nicht als Bild studieren, er soll lernen, Einblick zu bekommen in ihren bildenden Prozeß, angesichts des Entstehenden lernt er, entstehen zu lassen. Diese Goethesche Überlieferung gab Hagemeister mir weiter. Hier fand ich ein Fundament meiner Arbeit und Inspiration.
Wenn der Meister in Werder ein Bild lobte, sagte er: »das wächst«. Nolde sagte mir in Seebüll im Sommer 1945, er kenne Hagemeisters Wellenbilder nicht, obwohl beide Maler jahrelang zusammen in Berlin ausstellten. Wer die Hagemeisterschen Zeichnungen und großformatigen Ölbilder kennt, von denen neben vereinzelten Werken in Museen jetzt in Berlin die Sammlung Bröhan eine größere Anzahl zeigt, sieht, daß meine Liebe zum Rhythmus bei Hagemeister die erste Erziehung fand. Die wenigen Wellenbilder, die Nolde malte, kommen aus dem Erlebnis der Farbe. Hagemeister ging einen anderen Weg, er verlor malend den Rhythmus nicht, er zeichnete indem er malte, er konturierte seine Bilder nicht. Der Malprozeß selber war bei ihm ein dialogischer. Er ist der ungenannte Inspirator einiger namhafter Künstler unseres Jahrhunderts, darunter auch Kirchner und Corinth, dessen Walchenseelandschaften ein Beispiel dafür sind, wie die Kunst weniger von Meister-Schüler-Verhältnissen lebt, als von den meisterlichen Anregungen inter pares.

Was Schule macht, wird schnell bekannt,
was niemanden zum Schüler macht, wird kaum genannt.

Franz Roh sagte 1964 in München, ›das Spontane und zugleich Berechnende‹ befinde sich in meiner ›Bildkonzeption in Harmonie‹. Diese Balance sah ich in der Malerei Hagemeisters zum ersten Mal – Balance von Rausch und Nüchternheit, von Farbe und Formung. Ich war 17 Jahre. Die Bilder wirkten auf mich als Signale eines bewußten Lebens und Schaffens, an dem ich, wenn möglich, mitwirken wollte. Ich sah einen Weg vor mir. Hatte dieser märkische Maler die Kalligraphie entdeckt, wie sie anders und doch ähnlich chinesische Maler ausübten? »Bilder müssen Sie schreiben, nicht malen!« rief er mir zu. »Sie müssen da weiter arbeiten, wo ich aufgehört habe!«

Oskar Loerke hatte in Berlin von mir eine frühe Temperamalerei aus der Toscana an der Wand, er meinte, das sei Malerei im Sinne Piero della Francescas, er gehöre zu den Vorbereitern eines ›west-östlichen Diwans‹.

Schon Heinrich von Kleist hat den deutschen Maler davor gewarnt, über der Innenschau die Außenschau nicht zu vernachlässigen. Die Balance von Innen- und Außenbild, die Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung, ist die seltene Kraft und Faszination der Hagemeisterschen Konzeption. Der abendländische Maler sucht mehr als eine Synthese von Orient und Occident. Ein Neues, ein Drittes, das im Osten so wenig wie im Westen bekannt ist, ringt um Sprache.

In dem fragmentarischen Essay ›Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden‹, nennt Kleist ein Hauptanliegen bildender Kunst und Sprache bei Namen: das allmähliche, das bildende Erkennen, das den allmählichen, den bildenden Prozeß der Bewußtwerdung nicht mit fixen Ideen erschrickt und unterbricht. Wo Ideen allmählich entstehen, ist bildende Kunst.

Zwanzigjährig hielt ich meine erste kleine Ansprache anläßlich Hagemeisters Beerdigung im Namen seiner Schüler. Doch Ammersdorfer, Sekretär der Preußischen Akademie der Künste, rief ein lautes Nein dazwischen, als ich, am Sarg stehend, sagte, H. sei nicht das Ende einer Entwicklung, sondern der Anfang.
Mir war, als spinne sich ein dünner Faden aus der Vergangenheit in die Zukunft, er konnte jeden Moment zerreißen, man mußte ihn behutsam weiterspinnen. Ich hatte keine Übung im Sprechen, noch dazu, um gegen das damalige künstlerische Establishment anzugehen, das war 1933. Ich konnte weder zu den zwanziger, noch zu den dreißiger Jahren halten, die nun begannen. Ich stand mit meinen Bemerkungen und Ansichten zwischen zwei Strömungen. Daran hat sich bis heute nicht viel geändert. Nun, nach vierzig Jahren in einem ständigen Neuanfang stehe ich mit dem, was ich auszubilden versuchte, bei jungen Menschen nicht mehr allein.

Wäre Emil Orlik nicht gewesen, der durch seine Studien mit Meistern in Japan seine westliche Kunstauffassung erweiterte, so hätte ich auf der Berliner Akademie 1931 keinen Lehrer gefunden, bei dem mir wohl war. Orlik war damals der einzige Akademielehrer, der seinen Schülern jeden Monat eine Woche lang einen kahlen Baum auf das Podest stellte, auf dem uns sonst eine Rotblondine Akt stand. Eine Anschauungsweise, die zwischen figurativer und nonfigurativer Malerei hin und her pendelt, wurde hier in unserer Zeit mit einem dritten Weg konfrontiert. Ich höre heute noch das Seufzen der ›Figurativen‹ und ›Nonfigurativen‹, der ›Realisten‹ und ›Surrealisten‹ angesichts des dritten Prinzips.

Gewiß, es gab Landschaftsmaler, es gab die Unterscheidung von Malerei und Zeichnung. Hier wurde ein anderes gefordert. Wer einen Baum wachsen sieht, betrachtet ihn nicht wie eine Dekoration am Rande eines Mauerwerks. Der Schüler sollte das Gewachsene und das Gebaute unterscheiden lernen. Sollte er lernen, daß man ein Wachstum nicht konstruieren kann?
Wenn wir in Orliks Klasse das kahle Fliederbäumchen zeichneten, so konnte man hierbei weder an eine Gewächshaus- noch Bauhaustradition anknüpfen. Die Signaturen eines kahlen Baumgerippes sprachen eine seltsam zurechtweisende Sprache, man kam ihr gedanklich nicht bei.

Der aus der Mark stammende Maler E. L. Kirchner unterschied in Davos tote Bildzeichen von lebendigen Hieroglyphen. Von pflanzlichen Formen ausgehend, suchte in Paris und Locarno Hans Arp die organische Vereinfachung. Ich malte in den fünfziger und sechziger Jahren in Meran, Rhodos und Kampen meine Zyklen ›natura naturans‹ und ›Spielendes Wachstum‹. In England unterschieden Kritiker erstmals organische und anorganische Abstraktion. Herbert Read sagte 1967, meine Aquarelle würden das Erbe Turners weiterführen, Newton zitierend aus dem Vorwort seiner Principia: »Natura enim simplex est et rerum causis superfluis non luxuriat.« Natur hat Gefallen an Einfachheit und schmückt sich nicht mit überflüssigem Aufwand. Diese Wahrheit nennt Read eine universale. Der Künstler nähert sich ihr im Sinne einer wachsenden Vereinfachung, bis aus Einem lebendiges Wachstum erwächst.

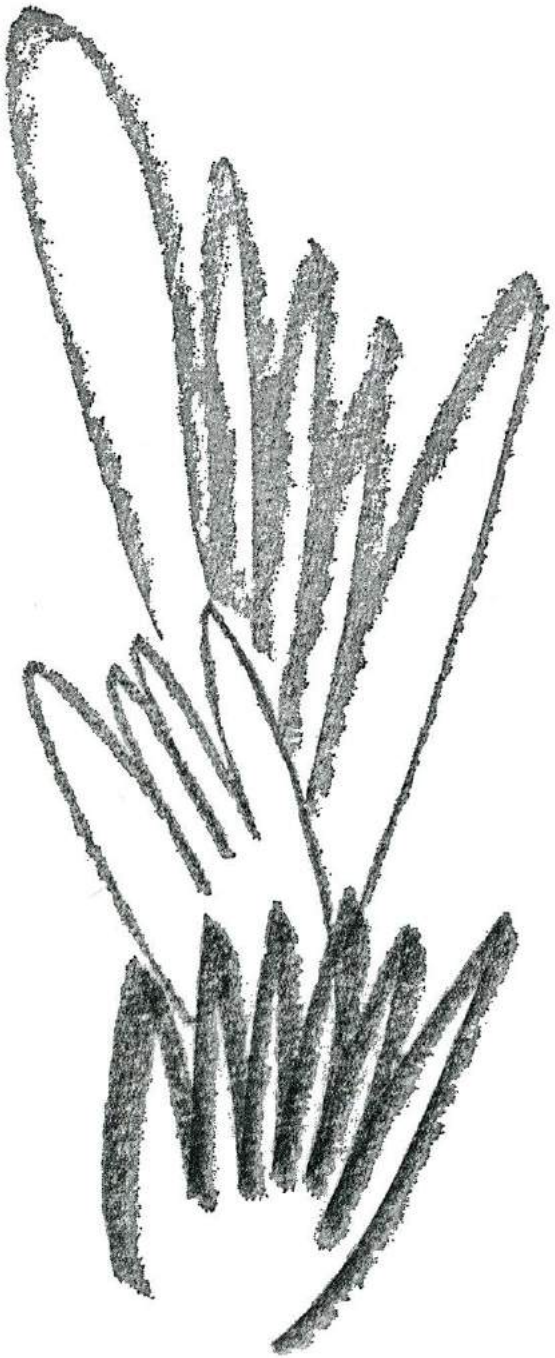
BIOGRAPHICAL NOTICE

Since 1946 the Isle of Sylt has been my summer residence, I always return to Sylt after my various trips to places in mountain areas and the south.

I was born in Potsdam and spent my childhood there. My father came from Silesia, my mother from the province of Brandenburg. The name Sprotte—Sproke in English—is almost nonexistent today but it goes back as far as the 11th century when an English family is recorded to have lived under this name. In Silesia there is a town called Sprottau, through which the small river of Sprotte flows. Connected with German "Sprotte" is English "sprout"-meaning to grow or to spread out—e.g. as in "Brussels sprouts", "Rosenkohl" in German—a vegetable I enjoyed painting and eating in Potsdam-Bornstedt without anticipating that I was treading my name.

The negative sense of my family name is apparent in Friesian Sprok and Sprake—meaning "chaff". As I have developed a keen sense of consciousness in my lifelong meditations—a consciousness not characterized by a purely mechanical perception of the outward world—I dare say—nomen est omen—that I have been living the various possibilities which my name suggests.

Growth has always been my subject—rather that which is growing than that which has grown, the process of development, the stages of being rather than the fact of being. This is the reason why I never felt a desire or had the urge to still life. I did not want to put down "dead nature" on canvas; I aimed at "nature of life" or, in the terms of the Middle Ages, not a natura naturata but rather a natura naturans.



STUDIES AND TEACHERS

Already during my school years I used to paint. My optional subject in the final examination was religion. As a recruit in the infantry information service at the Brandenburg barracks I spent off-duty afternoons on the rushbanks of the Brandenburg lakes or in a smoky café reading the fragments by Heraklit or Heinrich von Kleist. During nightduty I usually put down my impressions in writing; I drew and wrote again.

While still a pupil I discovered that Sundays and holidays as well as vacation days were fruitful time to learn and study in. I created for myself some sort of a 'Sunday school' in which I became a dual personality—teacher and scholar at the same time.
While painting I learned how to learn. Shaping one's own free time means creating freedom of time. In other words you do not pause in your breaks you just change your action, the break does not become a vacuum—it's a pause that leads to transformation, it changes you and makes you creative.

If an artist speaks about his life he ought also to tell us how he makes use of his spare time. What does he do with it? Painting as such is an expression what he does when he does not paint. Talking about one's spare time therefore means talking about one's school of learning. Since I cannot very well speak of myself in the third person the chances of boring the reader with descriptions will be minute—at last I hope so.
I stumbled at the final examination when my teacher in religion confronted me with the quite unexpected task of describing "the lost son", a lithographic work by Steinhausen. But then, are pictures really meant to be described?
Whenever I receive the visit of students in my studio in Kampen the ensuing discussions are an attempt to walk w i t h art rather than talk a b o u t art.
When I paint I do not think about what I am doing. I neither describe nor depict something. Why should a painting be described or commented on? Can the formative arts be worse basically misunderstood? Someone who describes beholds the past. Art is intended to help us communicate with the present. The present is like a goddess looking at him who presently looks into her face.

In my earlier years I used to draw and to paint trees. At the lake of Bornstedt I drew (using a sharp lead pencil) an ivy entwined acacia for a whole week. The profile of my nine year old sister after my first trip to Florence and Assisi and the self-portrait of the following year in which the branches of an evergreen tree of life are pulled over my shoulders are examples of the painting-technique characteristic of the 15th century, a technique I was preoccupied with for many years. Like an alchimist I was busy experimenting in my own studio at the Academy in Berlin as well as in Bornstedt without really painting a single picture for years. In practising this way I discovered a number of things that were not to be found in any book on painting techniques. They are only partly described in the known theoretical treatise by Cennini. I also wanted to study the history of painting from the point of view of a craftsman, taking care not to judge old masters with an irony that derides their achievements out of weakness or incompetence as it happened 1971 at the exhibition 'Homage to Albrecht Dürer'. Irony may be a certain quality of the mind but it does not provide the individual with the necessary freedom and unpartially to interpret a work of art. An ironical contemplation limps after an achievement out of lack of love for new endeavors.

Besides studying the old masters I worked on inkdrawings and watercolours in Bornholm. Many years I used Japanese, Indian and Chinese paper. This as a counterbalance to the painting techniques of the old masters who sought to give their paintings a colourful coating with much care. Today I prefer a paper having less suction as it rather preserves the handwriting instead of absorbing it.
Watercolours are quite frequently being misused as a sort of applied art in batikstyle. The flowing colours tempt the artist to escape into approximateness and indeterminateness and to believe that he can get away with inaccuracies. The attempts at creating clear forms are dissolved in the liquidity of the colours just like salt in a bowl of soup. Drawing the outlines or adding contours to the finished watercolour results in colouring not painting.
Watercolour is like a momentary piece of chamber music—it is an art based on ability of momentary composition. The awareness of the watercolour does not begin with a contemplation of it but emerges with its creation.

When I was nine years old my mother inspired me to begin with watercolours. Before my eyes she used to paint the violet blossom of a clematis without having a copy, on the paper of my drawing pad. This kind of inspiration and performance touched me deeply and enabled me to do what I saw. I never had any teachers or models as far as watercolour painting is concerned.

At my good neighbour's and friend's, the gardener and writer Karl Foerster in Bornim, I used to paint for years the blue larkspur in oil on canvas.
After first tryouts in oil with Heinrich Basedow, sen. in Potsdam, a master student of Schönleber and Bracht, I went to continue my studies with Karl Hagemeister 1930 in Werder. Hagemeister was the favorite student of Friedrich Preller's in Weimar. Goethe liked an encouraged Preller (as it is evident from his remarks to Eckermann) to take nature in it's shape as a model instead of singling out certain masters of art.
The question being debated is creativity. This does not mean seeing nature as a thing or an object. The artist should not look at nature as if studying a painting—he ought to learn to get an inside picture of nature's formative processes—for by visualizing what is growing he appriciates the growing facts and wonders of creation. It was Hagemeister who passed this word of Goethe's on to me. Here I found the foundation which inspired my future work.

When Hagemeister found a painting praiseworthy he used the remark: "it grows". Nolde told me in Seebüll in summer 1945 that he was not familiar with the seascapes of Hagemeister although both artists exhibited in Berlin for many years. Those who know the drawings and large proportioned oil canvasses of Hagemeister—of which a selection can be seen in museums—should not miss the Collection of Bröhan in Berlin which exhibits a number of his works. They will then discover that my fondness for rhythm has its origin in this great teacher. The few seascapes Nolde painted probably originated in the occurrence and perception of colour. Hagemeister on the other hand went a different way: while painting he never lost his rhythm—there were no contours in his pictures—he simply drew as he painted. The process of painting itself was to him like a dialogue and (although without being mentioned) be became the inspirator for some renowned artists of the 20th century, among them are Kichner and Corinth whose landscapes of the Walchensee prove that art is rather inspired by the master and only to a lesser degree sparked off by a master student relationship.
Was Schule macht, wird schnell bekannt,
was niemanden zum Schüler macht, wird kaum genannt.
All that makes a school is quickly known
unmentioned goes what does not discipleship acquire.
It was Franz Roh who said in Munich 1964: 'The spontaneous and the calculated as well' can be found in my 'conceptions of harmony'. This is a balance I first got acquainted with in the paintings of Hagemeister and I was fascinated by it's evidence. Did he discover calligraphy in a similar way as did before him Chinese masters of old? "Pictures one must write—not paint" he used to tell me.

Oskar Loerke who had one of my early tempera works originating Toscany compared me in some ways with Piero della Francesca, a pioneer of the 'west-eastern divan'.

Already Heinrich von Kleist warned the German painter not to neglect the outside world over his spiritual perception. The rare and fascinating strength of Hagemeister's conception lies in the balance of the inner and outside picture, their simultaneous occurrence. The European painter tries to realize more than the synthesis of orient and occident. Something new—a third phenomenon—little known as yet in east or west fights to be heard and seeks to express itself.

In his fragmentary essay 'Concerning the Gradual Composition of Thoughts while Speaking' Heinrich von Kleist stresses a major concern of the formative arts and language: in the g r a d u a l and concern of the formative arts and language: in the g r a - d u a l and f o r m a t i v e process of awakening fixed ideas does not interfere the development of consciousness. The g r a d u a l development of ideas is f o r m a t i v e art.

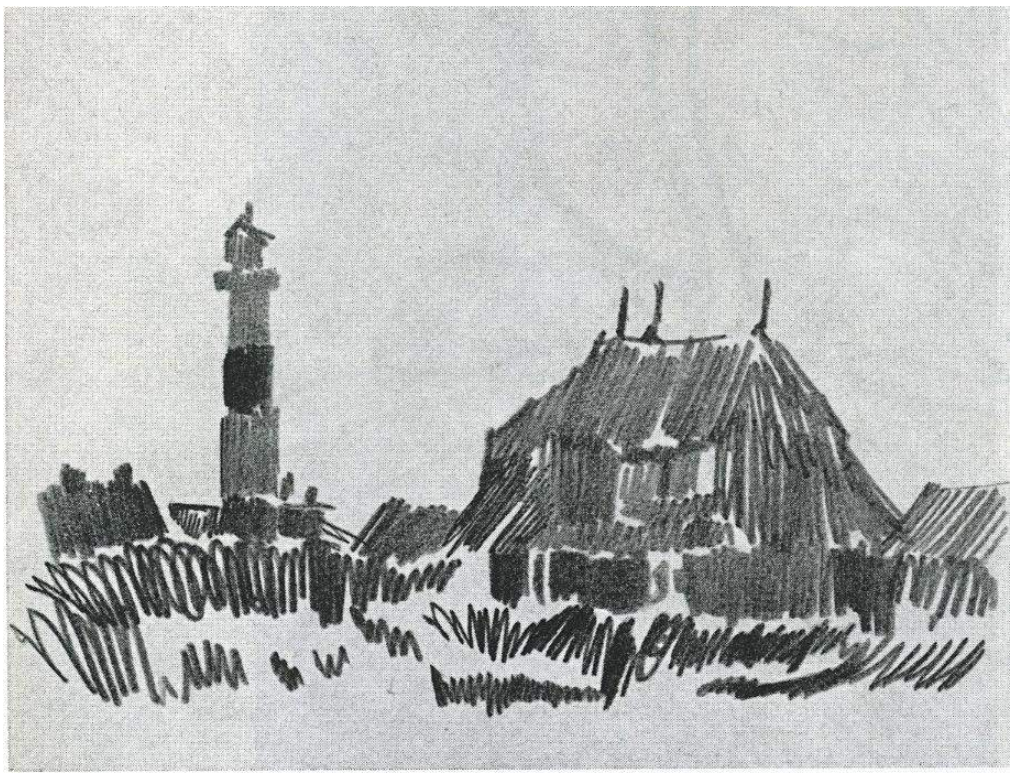
When I was twenty I delivered my first short speech at the funeral of Hagemeister (in the name of his pupils). However, when I said, standing at the coffin, that Hagemeister was not the end but rather the beginning of an evolution, I was interrupted by Ammersdorfer, then secretary of the Prussian Academy of Arts, who loudly contradicted this conviction.
I felt as if the thin thread of the past leading into the future would break the next moment and I knew instantly that I must continue spinning yarn. I had of course no training in speaking before people and no experience whatsoever to cope with the artistic establishment of 1933. I had no connections with the twenties nor with the just started thirties. With my remarks, thoughts, and ideas I belonged to neither of them and not much have I changed in this respect to this very day. I still recall Hagemeister's word in 1932: "Sprotte, you must continue where I had to stop". Now, as I look back on forty years of constant new beginnings I know that I do not stand alone—much has been gained, my efforts have not been spent in vain.

Hagemeister did not approve of my studies at the academy. If it were not for Emil Orlik who through his studies with Japanese masters modified the conception of western art styles I would not have found a teacher at the academy in Berlin with whom I could have been at ease. He was the only teacher at the Academy who had his own ideas on the subject of drawing. He would place a bare tree in front of us instead of a reddish blond. At a time when the opinions wavered between figurative and nonfigurative painting he proposed a third direction. Thinking back I can still hear

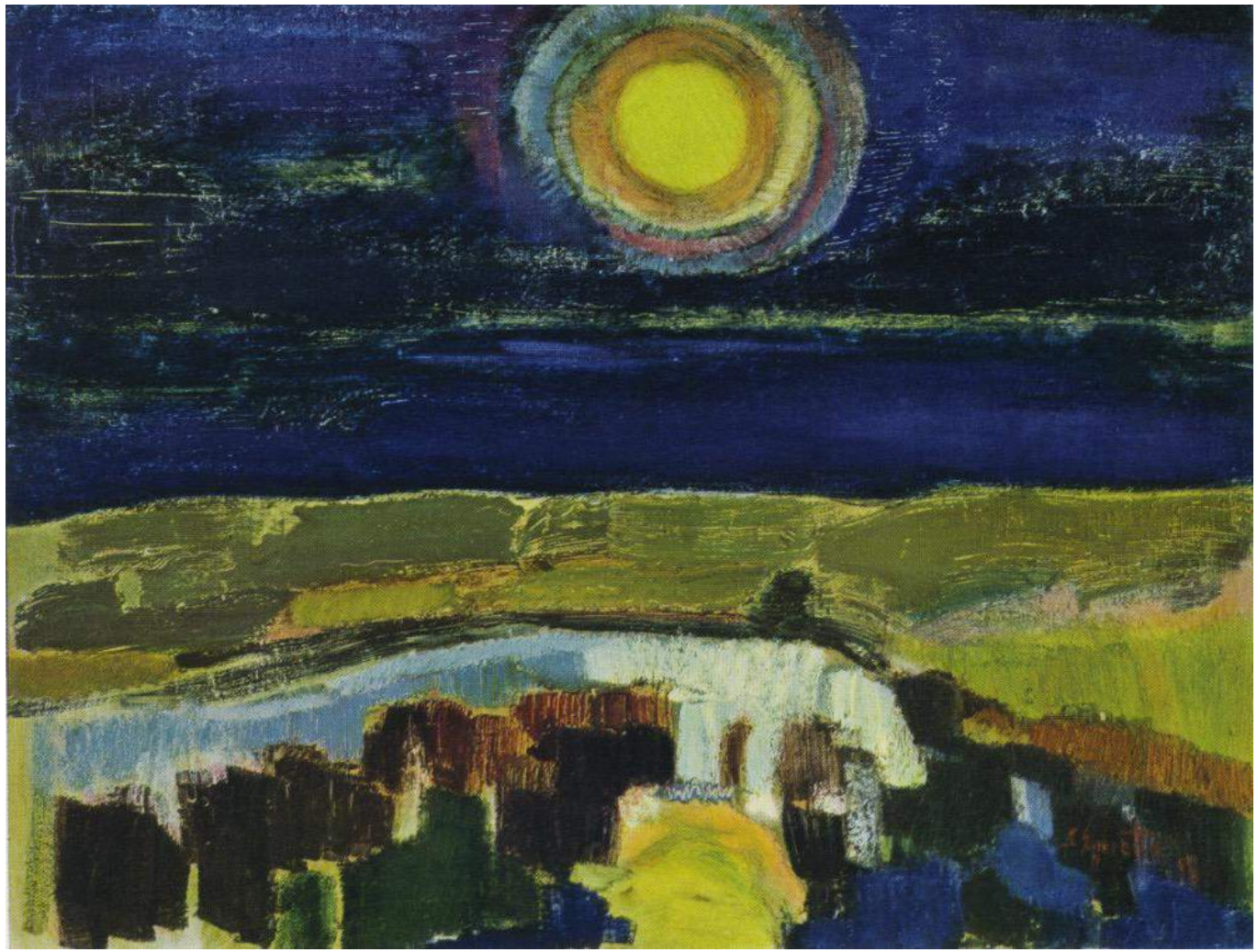
the sighs of the 'figuratives' and the 'nonfiguratives', of the 'realists' and 'surrealists' as regards this third principle.

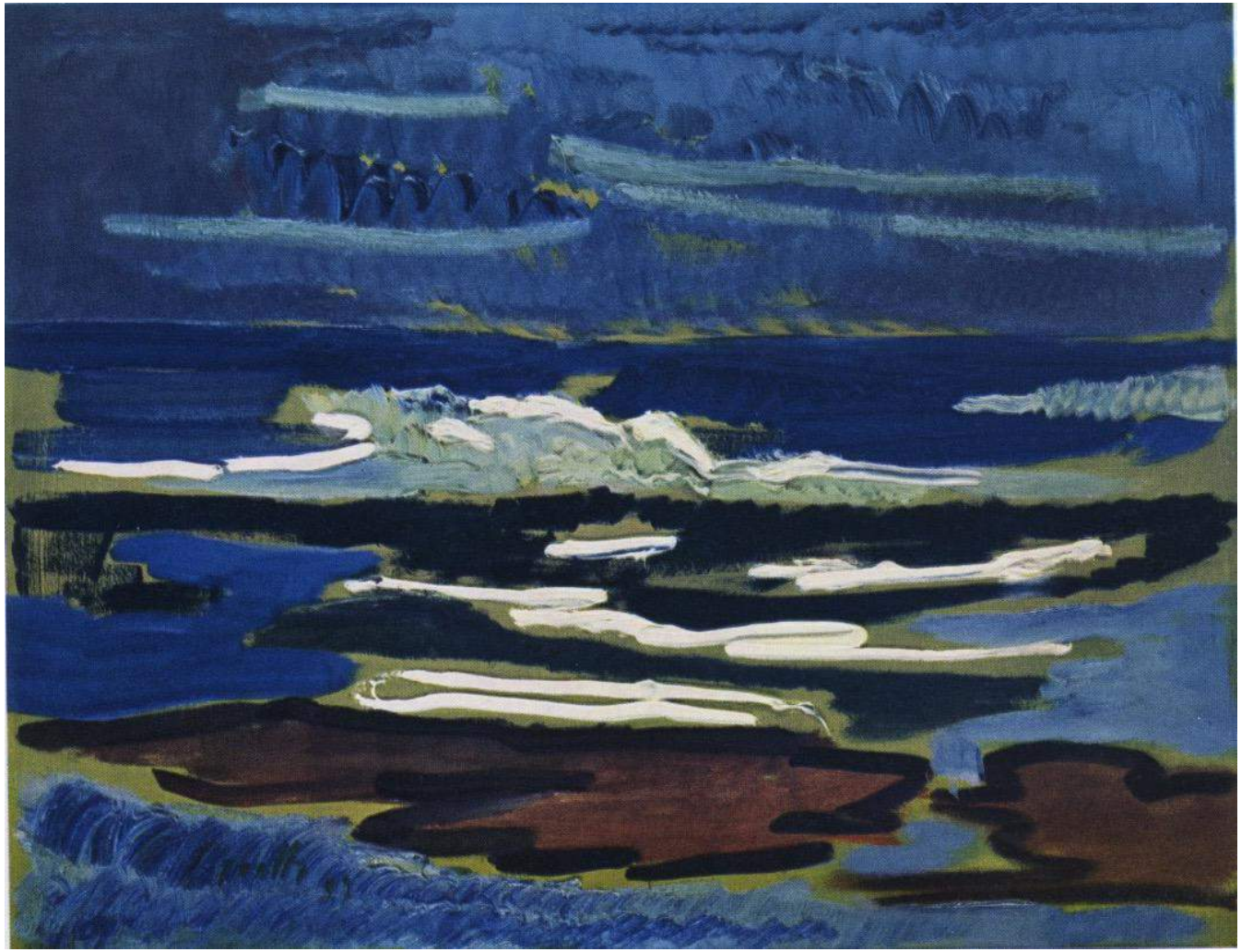
Surely there were and still are landscape painters, distinctions are made between painting and drawing. But here we were confronted with a new aspect in a different way. If you are capable of seeing a tree grow, then you do not look at it as if it were a decoration on the side of masonry. The student ought to be able to recognize the difference of things that have grown naturally and things that have been constructed by man. Should we learn that growth can not be constructed?
When we drew the bare little lilac tree in Orlik's classes it was not possible to adhere either to 'Bauhaus' or greenhouse tradition. The signatures of a bare tree skeleton spoke a strangely harsh, rejecting but also instructing language. One could not approach it intellectually.

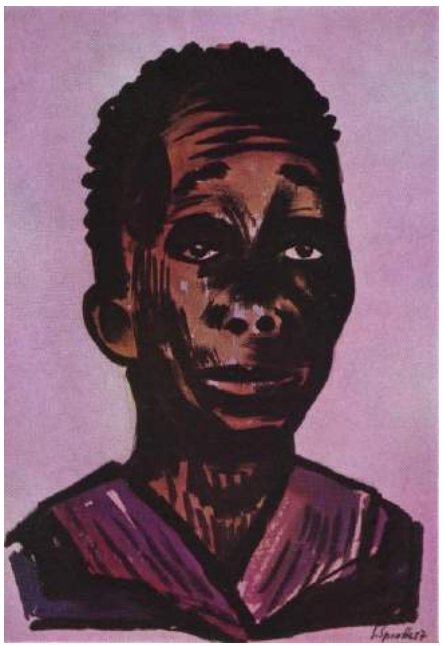
E. L. Kirchner, the painter originating from the Mark Brandenburg, in Davos distinguished between dead symbols and living hieroglyphics. Hans Arp searched in Paris and Locarno for organic simplification. In Meran and Kampen in the fifties and sixties I painted my cycles: 'natura naturans' and 'playing growth'. It was in England that critics for the first time distinguished organic and anorganic abstractions. In 1967 Herbert Read claimed my watercolours to be a continuation of Turner's heritage. He quoted Newton in the Preface to his Principia: "Natura enim simplex est, et rerum causis superfluis non luxuriat, natur is pleased with simplicity, and affects not the pomp of superfluous causis." Art, too, is pleased with simplicity. The "justification for such simplicity is its power of visual penetration". Read calls this "an universal truth".



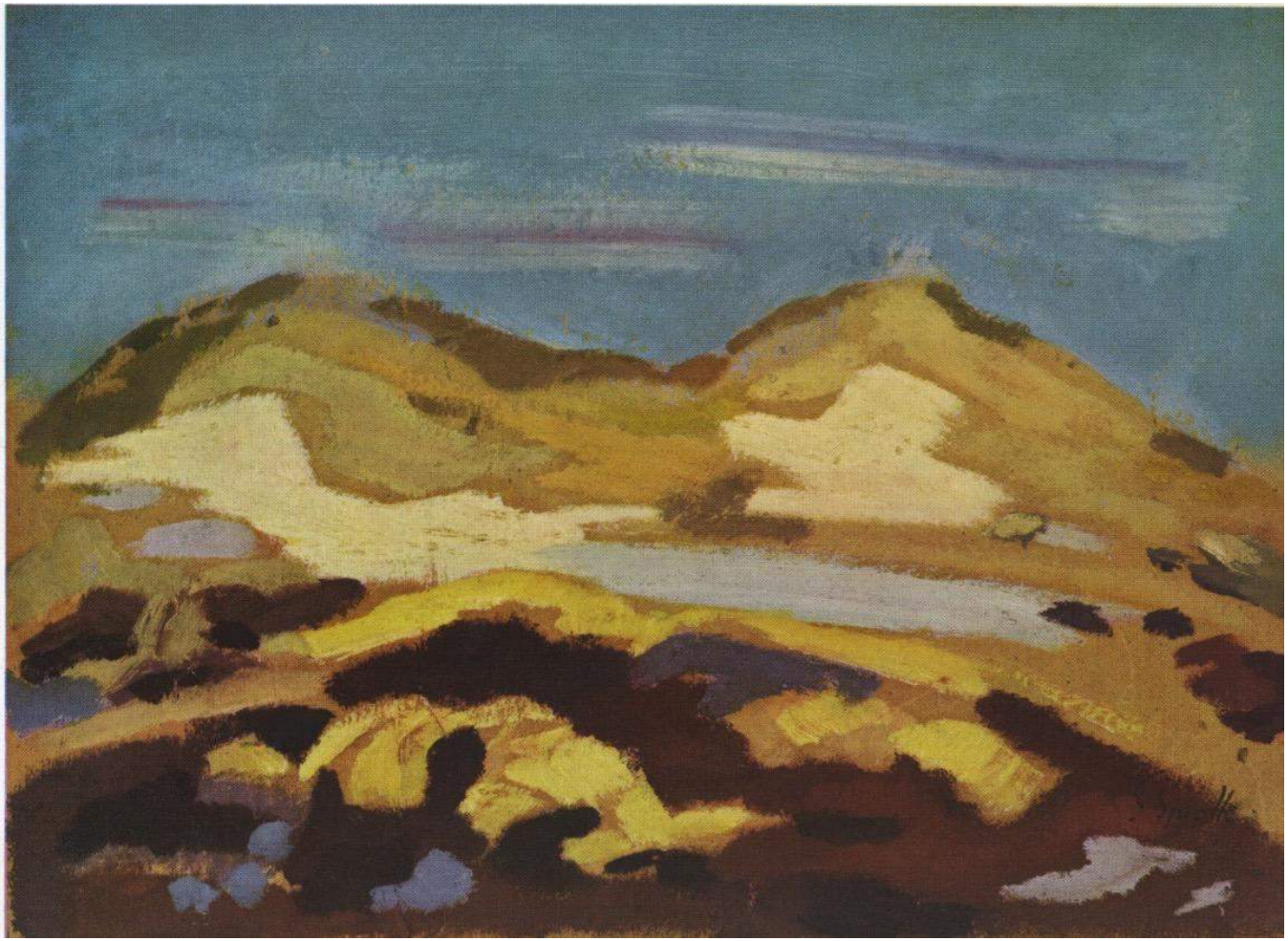
1958

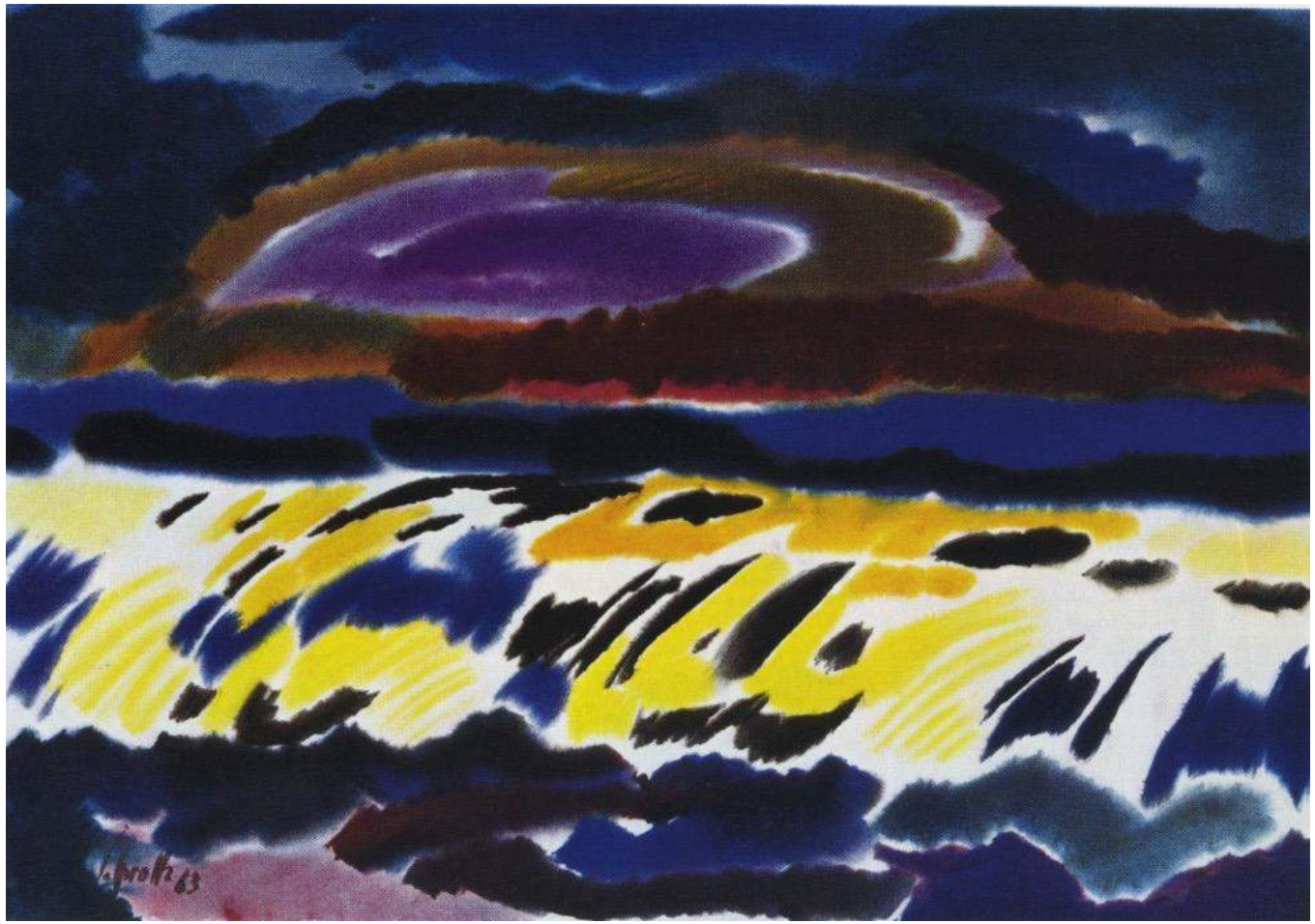


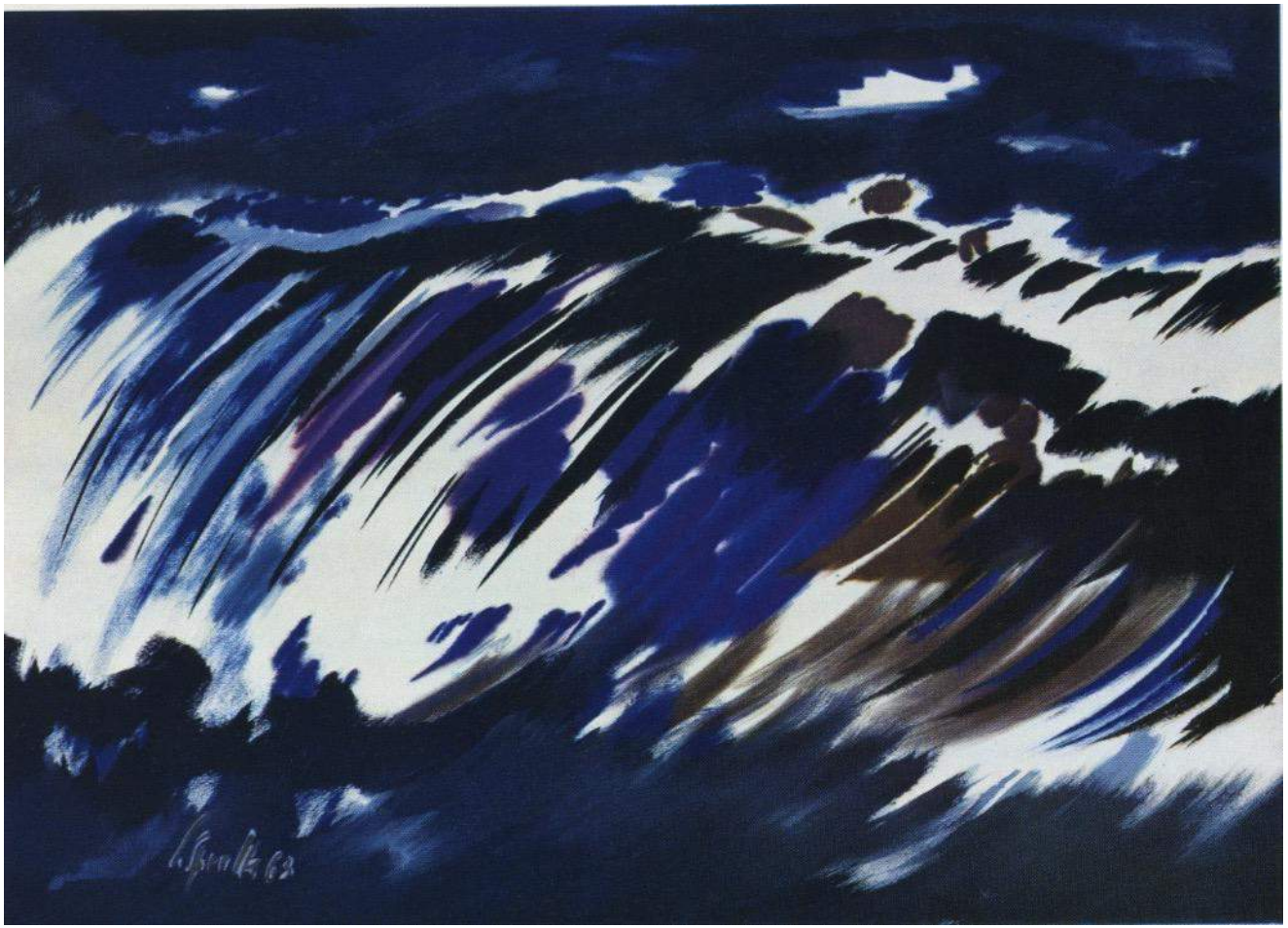


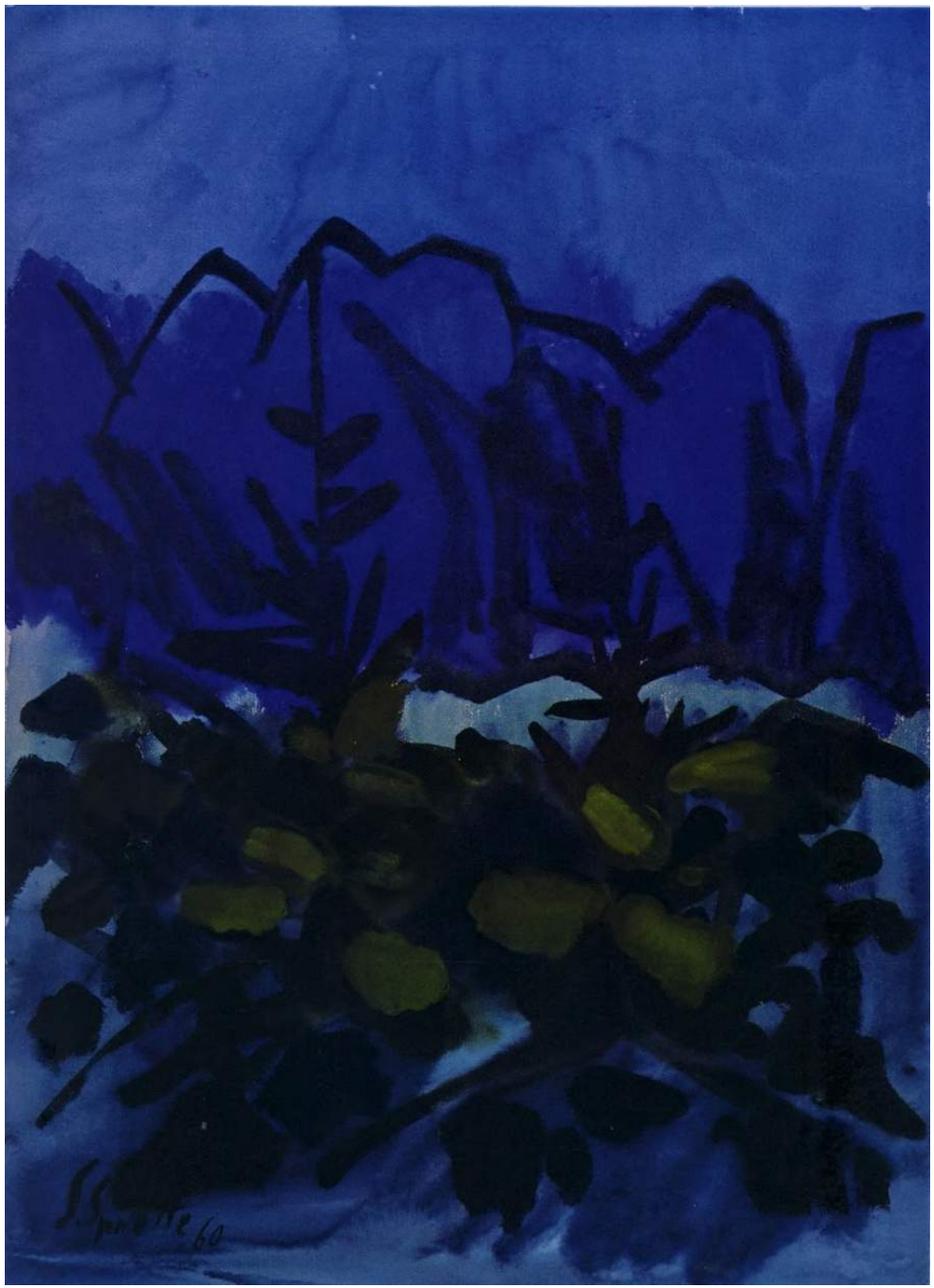


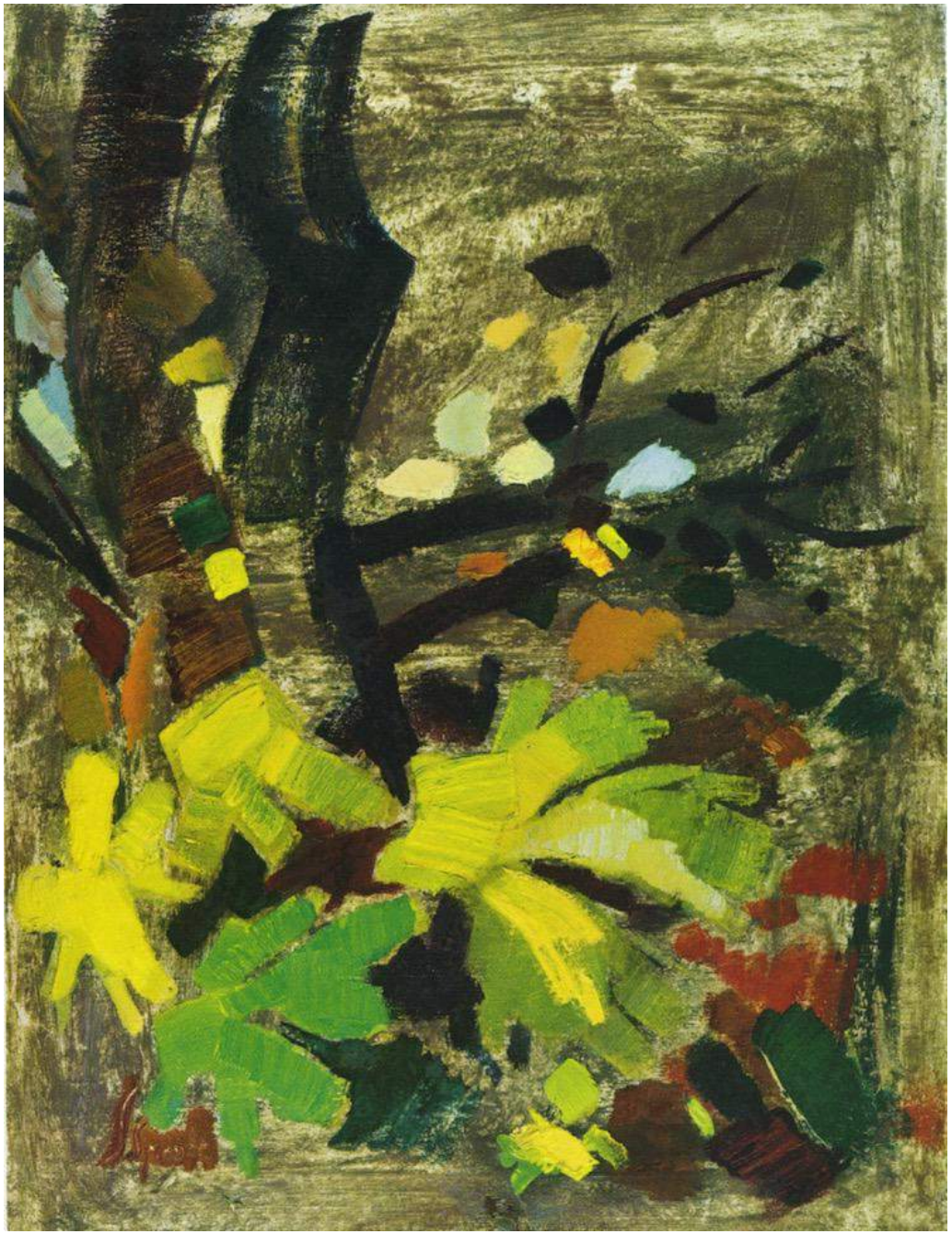
J. Sprotte 49











MEDITATIONEN IM SAND

Seetang und Algen auf hellem Sand sind die Chiffrensprache des Meeres.
Strände sind die Schreibtafel des Ozeans.
Das Meer spült sepiafarbene nasse Hieroglyphen, Noten, Buchstaben, Worte und Wortfolgen an, deren Sprache zu lesen versteht, wer schreibend und malend in einem Ähnlichen sich übt.

Wenn ich meine Geige stimme, habe ich beim Ertönen der Quint ein farbiges Erlebnis. Das unreine Intervall klingt quälend bunt. Das Stimmen des Quintakkords hat mein Sehvermögen für Farbakkorde geschult.

Wo Sehen und Hören in der Bewußtwerdung gleichzeitig werden, bilden wir am Gesichte des Menschen.

Solange sich die Künste vereinzeln, dominiert noch das Hören über dem Sehen oder das Sehen über dem Hören.

Das Zugleich von Sehen und Hören gibt der Kunst unseres Jahrhunderts entscheidende Impulse.

Im Gesicht des Tieres ist ein Sinn entwickelt auf Kosten anderer Sinne.

Wo in den Künsten das Miteinander mißglückt, fallen sie zurück: der Hörende erblindet, der voyeur wird taub.

Im bildenden Dialog werden die Sinne aneinandergebunden, die Künste des Ohres und des Auges, der Hand und des Geschmacks erschaffen sich in einem sprechend Miteinander das menschliche Gesicht.

Wir üben die unvergleichliche Kunst und Sprache, alle Sinne wie einen Sinn zu gebrauchen.

Aug in Auge sind all Sinn ein Sinn und Gebrauch,
wer Gott beschaut, der fühlt, schmeckt, riecht und hört ihn auch (nach Angelus Silesius).

MEDITATIONS IN THE SAND

Seaweeds in daylight sand are like the cipher language the ocean—and seashores are its writing slates.
The ocean splashes sepiacoloured hieroglyphic notes and letters, words and sentences on the seashores. This language of a drawing rhythm is only read and understood by those who write and move and paint in similar designs.

When tuning my violin I have on hearing the quint a colourful experience. The unclean interval has a ringing quality of vexation. The adjusting of the quintaccord has considerably trained my ability to see various accords of shades and hues.

When seeing and hearing flow towards each other and simultaneously join one another then we are able to form the human face.

To single out a special branch of the arts would mean to let hearing dominate seeing or seeing dominate hearing.

The simultaneousness of seeing and hearing provides the source of decisive impulses to the art of our century.

In an animal face a particular sense is developed at the expense of the other senses.

When the arts fail to achieve togetherness—the result is a setback: the hearer becomes blind and the viewer becomes deaf.

In a formative dialogue a communication takes place between the senses; the arts of ear and eye of hand and of taste create speaking together the human face.

We practise this incomparable art and language using all our senses as one:

Eye to eye all senses are one
whoever sees God, feels, tastes, smells and hears
him too. (Angelus Silesius)

Wenn ich malend meditiere – vielleicht male ich eine Welle oder eine Felswand – denke ich nicht an Wasser oder Stein, ich blicke in eine Sichtbarwerdung.

Die Kunst hütet keine Werkstattgeheimnisse, sie macht Entstehungen nicht unsichtbar.

Nirgends ist der Prozeß der Entstehung unverborgener als in der al fresco Malerei und im Aquarell.

Landschaftsmalerei – land art – Landschaftskunst – führt zu der Gestaltung des Großraumes, in dem Menschen zu atmen vermögen.

Die Landschaft war seit der Antike nur die Kulisse einer Bühne, auf der Menschen figurierten.

Noch Mitte des 19. Jahrhunderts notierte in Westerland der Maler von Kügelgen, Wellen könne man nicht malen, es sei denn, man male sie in Lebensgröße, und das könne man nicht.

Wir haben im Abendland erst im vorigen Jahrhundert begonnen, der Bewegung des Wassers unsere bildende Aufmerksamkeit zu schenken.

Wasser und Lüfte gestalten zu helfen verlangt mehr, als die Bewahrung einer vorhandenen Umwelt. Die Kunst ist, die Welt nicht mit unsterblichen Hinterlassenschaften zu ersticken.

Das Fließende war immer nur ein Hintergrund auf unseren Bildern, vor Seeigeln, Fischen, Segelbooten, Netzen, vor Strandkörben, Häusern und allerlei Figurationen sahen wir das Meer nicht.

Eine aktive Beziehung zu Luft, Wasser, Erde und allem Veränderlichen zu gewinnen, hier eine gestaltende Verantwortung nicht von uns zu weisen, beginnt zu einem entscheidenden Politikum zu werden.

Gesellschaftliches Fortschrittsdenken auf Kosten der Natur ist von gestern.

When I meditate whilst painting—perhaps when painting a wave or a rockface—I am not thinking of water or stone, I am looking into a creative process and appearance.

Art does not hide any workshop secrets, art does not seek to make developments invisible.

Nowhere is the process of developing the visual more open and clear than in fresco painting and watercolour.

Landscape painting—land art—leads to creating large surroundings in which people can breath and live.

Since ancient times landscapes used to be only the side wing of a scene enlivened by human beings.

In the middle of the 19th century the painter von Kügelgen in Westerland noted: Waves cannot be painted—unless in life size —and that cannot be done.

We in the occident have started only in the past century to observe the motions of water and pay to it any formative attention.

It makes much more to help create water and air than just to be keepers of an already existing world. And it is art not to suffocate the world with immortal legacies.

The flowing movement has always been just an background in our pictures for we were absorbed by the sight of crabs, fishes, sailboats and nets, by wickerchairs, houses and all sorts of apparitions—but the ocean itself with all its tremendous majesty and mystery we did not see.

In order to gain a dynamic relation to the water, the earth and all things that are changing we must not shirk the challenge of responsibility. It has already become a decisive policy problem of our time and age.

The belief in social progress at the expense of nature is a belief which must belong to the past.

Die Landschaft sehen lernen heißt, das Ganze über dem Teil nicht zu vernachlässigen, das Gesellschaftliche oder Figürliche nicht aktivistisch herauszustellen gegenüber einer nur passiv gesehenen Natur: aus der Landschaft keine Kulisse machen für wechselnde Figurationen.

Dem Zeichner ist Farbe ein zukünftiges, dem Maler ein gegenwärtiges Ereignis.

Was kann unser Bewußtsein wesentlicher verändern, als die Verwandlung aus der zeitlich verlaufenden Linie in die farbige Schau?

›Bewußtseinsmutation‹ suchen Dilettanten mit künstlichen Mitteln zu bewirken, sie möchten mit Drogen ihr Bewußtsein verändern, so als käme es darauf an, die farbigen Visionen nachträglich zu verarbeiten. Bildende Kunst lehrt uns, daß man Visionen niemals zu einem späteren Zeitpunkt verarbeiten kann. Kunst ist keine Gefühleverwertung. Wer zu spät kommt, kommt zu spät. Das Gedächtnis blaßt die Farben aus.
Tun und Erkennen müssen gleichzeitig erfolgen – wie in jenem hebräischen ›jadah‹ – soll sich das Erkennen im Tun realisieren.

Das ist die große alte Lehre der Meditation im Bilden. Sie wurde nicht einmal mündlich weitergegeben wie die Lehren des Zen-Buddhismus. Bildende Künstler und Schamanen waren seit eh und je Menschen, die sich schauend miteinander verständigen. Sie sprachen nicht davon. Sie erwiederten* einander den Blick. Kunst ist ›progressive Anthropologie‹, sagte Novalis.

Nun aber, wo die Menschwerdung bedroht ist von Disziplinen, die Hypothese und Experiment zeitlich trennen, dürfen die Bildenden ihr altes Geheimnis nicht länger für sich behalten. Seitdem die Künstler im eigenen Auftrag schaffen, werden Tun und Erkennen gleichzeitig, die Bewußtwerdung im Bilden verschafft sich Sprache.
Aus dem Umgang mit Bildern leitet sich unsere Wissenschaft und Technik ab, die Formel, das Kalkül. Wir machten uns Bilder von Bildern.

* ›erwiedern‹ ist hier mit ie geschrieben. Laut Duden kennt die deutsche Rechtschreibung nur erwidern mit i. Wo jedoch das Wiedersehen nicht in eine Zukunft vertagt wird, ist uns die augenblickliche Erwiederung nicht mehr zuwider. Erwiedernd verstummt der Widersacher.

Learning to see the landscape means not to neglect the whole for the part, not to isolate activically the social or figurative from a passively viewed nature, which is reduced to scenery for changing figures.

To the draughtsman colour is a future, to the painter a present event.

What could change our consciousness more deeply than the metamorphosis of the temporal line into the colourful vision?

Amateurs seek to attain such 'mutation of the conscious mind'; they think that by using drugs they can change their consciousness—as if it were a matter of first having colourful visions and then working out a new consciousness on the bases of the visions. But creative art shows us indeed that one can never use a vision at a later time. Who comes too late is really too late. Memory makes the colours fade.
Action and cognition must take place simultaneously as, in the Hebrew 'jadah', the cognition should work itself out in the action.

That is the great old teaching of meditation in creating. It was not even past on verbally as in the teachings of Zen Buddhism. Formative artists and Schamanen have always been human beings that communicate visually with one another. They did not speak about it. Their seeing eye-to-eye was their saying. Art is 'progressive anthropology' said Novalis.

But now this anthropogenesis is threatened by disciplines that separate experiment and hypothesis in time, the creator may not keep their secret any longer to themselves. Since artists became selfemployed, deed and perception have been simultaneous, the awakening in the visual arts has made itself felt.
Our science and technique, the formula and the calculus, arose out of the association with pictures. Pictures of pictures determine today's civilisation.

Die Entwicklung gerade unserer jüngsten Kunst fordert jeden von uns auf, sich zu entscheiden: für ›Kunst als Ware‹ oder ›Kunst als Sprache‹.

Je länger ich malend meditiere, um so mehr gelange ich zum Verständnis der Worte: Kunst ist Sprache. Auf diesem Weg begegnete mir Martin Buber mit seinem ›Ich und Du‹. Herbert Read sagte mir, daß er nichts anderes sein Leben lang gemeint habe mit ›Education in Art‹. H. L. C. Jaffé machte mich aufmerksam auf das, was Mondrian sagt, wenn er das bildende Gleichgewicht von Mensch zu Mensch als den Gipfel der Kunst betrachtet. Das Gleichgewicht führt zum Dialog. Der bildende Dialog führt zu einem dialogischen Bilden.
Wir dürfen nicht den Fehler machen, die Bewußtseinsmutation in eine utopische Zukunft zu vertagen. Ein jeder von uns hat Augenblicke gegenwärtigen Erwachens, in denen sein Bewußtsein der Freund, nicht mehr der Feind seines bildenden Vermögens wird. Diese Augenblicke nicht wie Denkmäler auf ein Postament zu stellen und zu isolieren, ihnen die Möglichkeit zu geben, daß sie wieder und wieder sich ereignen, ermahnt uns die Kunst.
Der Bildende sucht mehr, als ein altes Dogma gegen ein neues auszutauschen. Er bildet an einer Erkenntnis, die keine Kenntnisse abwirft, die man vorweisen kann, um ein Examen zu bestehen. Er bildet an sich selbst, er zählt nicht seine Werke. In harter Arbeit erlernt er ein Leben lang etwas von jener Sprache und Réalisation, die ihn befähigt, als Mensch den Menschen sehend zu bilden.

The development of our youngest art invites each one of us to decide whether he wants 'art as commercial object' or 'art as language'.

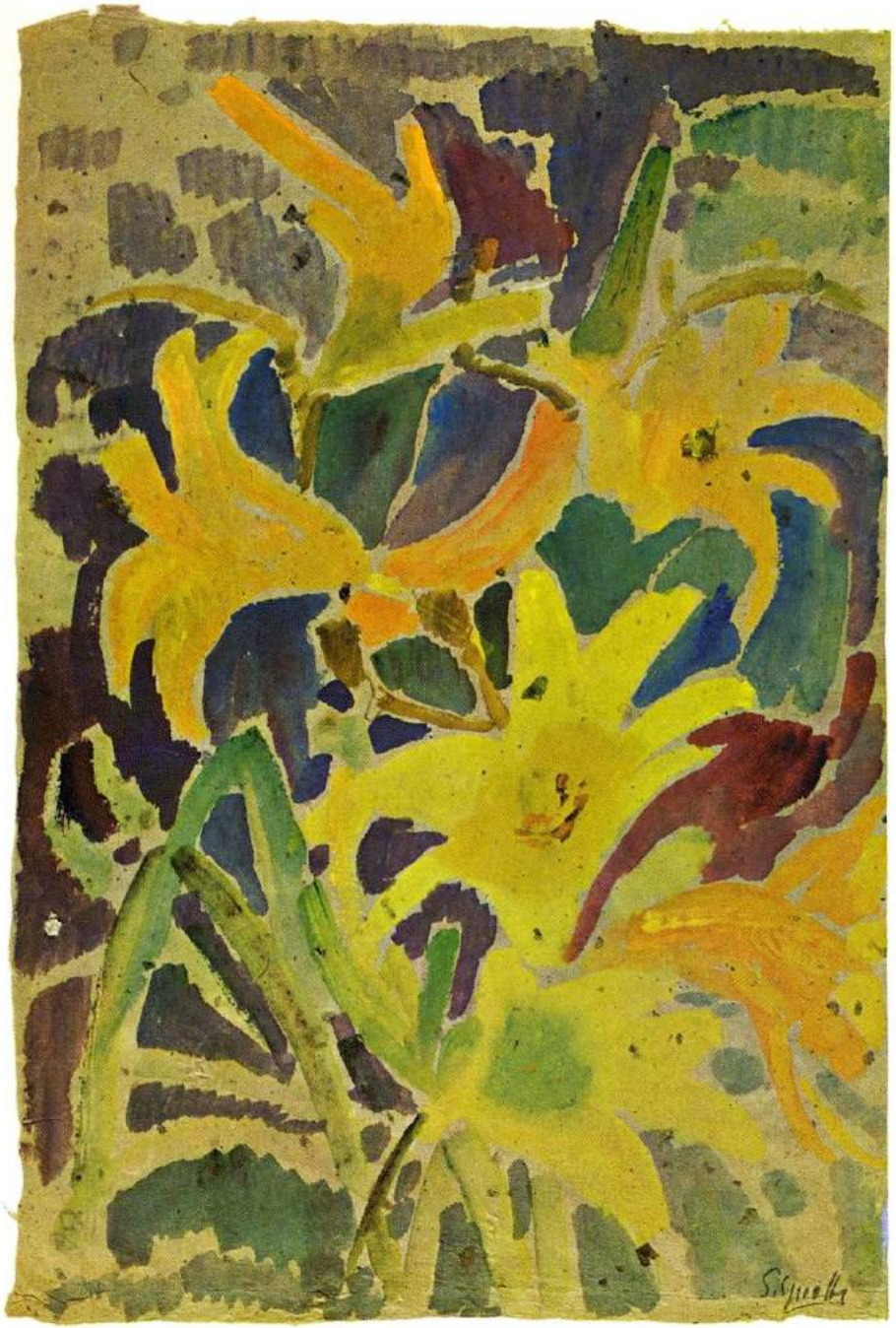
The longer I paint while meditating, the more I understand the three words: Art is language. And it was on this very path that I met Martin Buber with his 'I and You'. In England Herbert Read said to me that 'education in art' had never meant anything else to him. I have to thank H. L. C. Jaffé for making known to me what Mondrian means when he looks upon visual parity between human beings as the height of art. Parity leads to dialogue, and visual dialogue leads to dialogic creativeness.
To put off the mutation of consciousness into an utopian future would be a great mistake which we should not commit. All of us have moments of awakening in the present in which our consciousness becomes friend, no longer the enemy, of our creative capacity. The point is not to admire and worship these moments as valuable and exeptional events in our lives, to put these moments on a pedestal and isolate them, but to give them the opportunity to happen again and again.
The creative artist looks for more than the exchange of an old dogma for a new one. He develops a perception that does not give knowledge of use in passing an examination. He is shaping himself, not counting his works. Labouring hard all his life he learns from that language and Réalisation that enables him as a human being to create seeingly a human being.

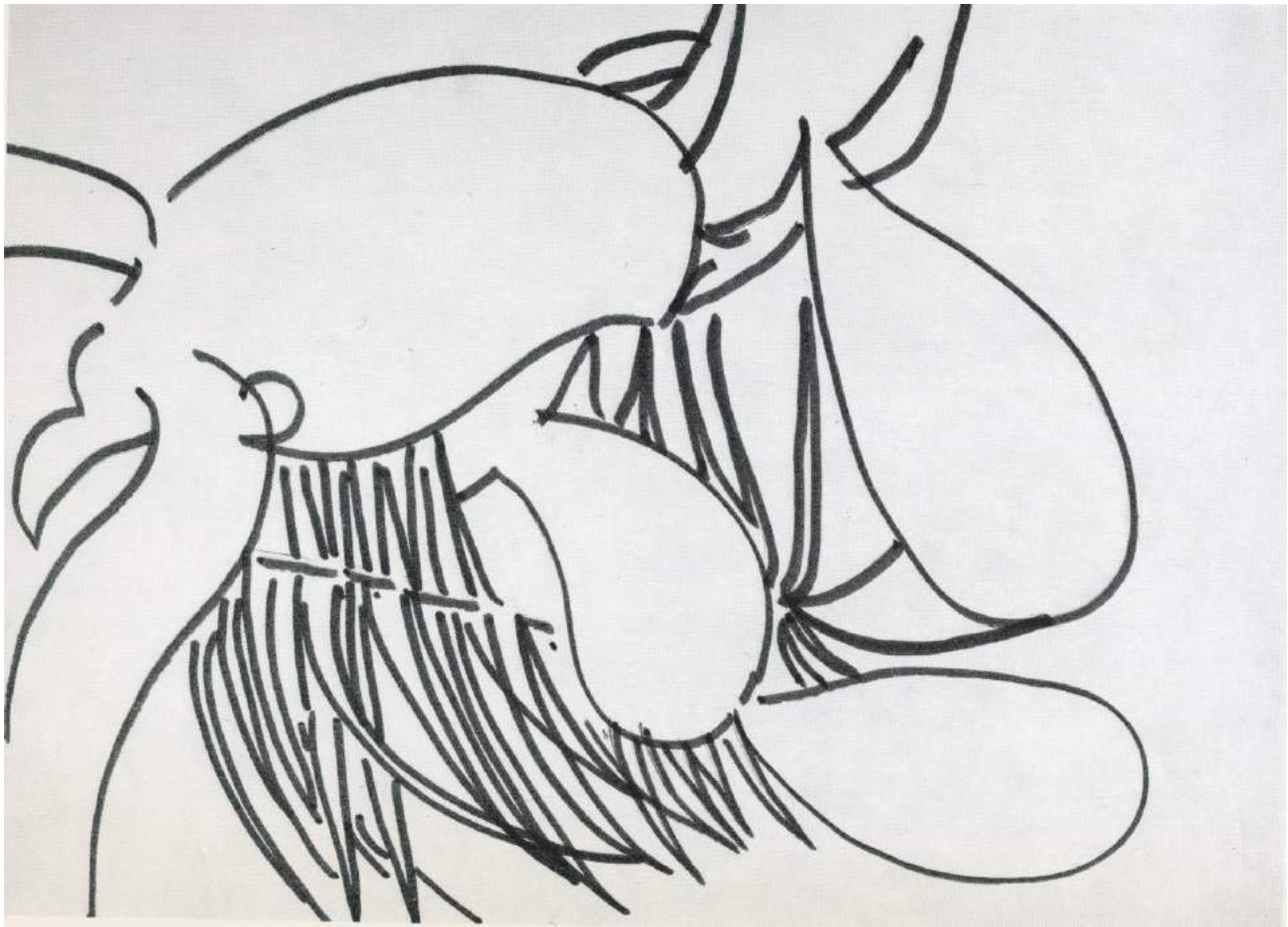
Schön ist gut –
Malen ist besser;
Malen ist gut –
Schreiben ist besser;
Schreiben ist gut –
Sprechen ist besser;
Sprechen ist gut –
Schweigen ist besser.

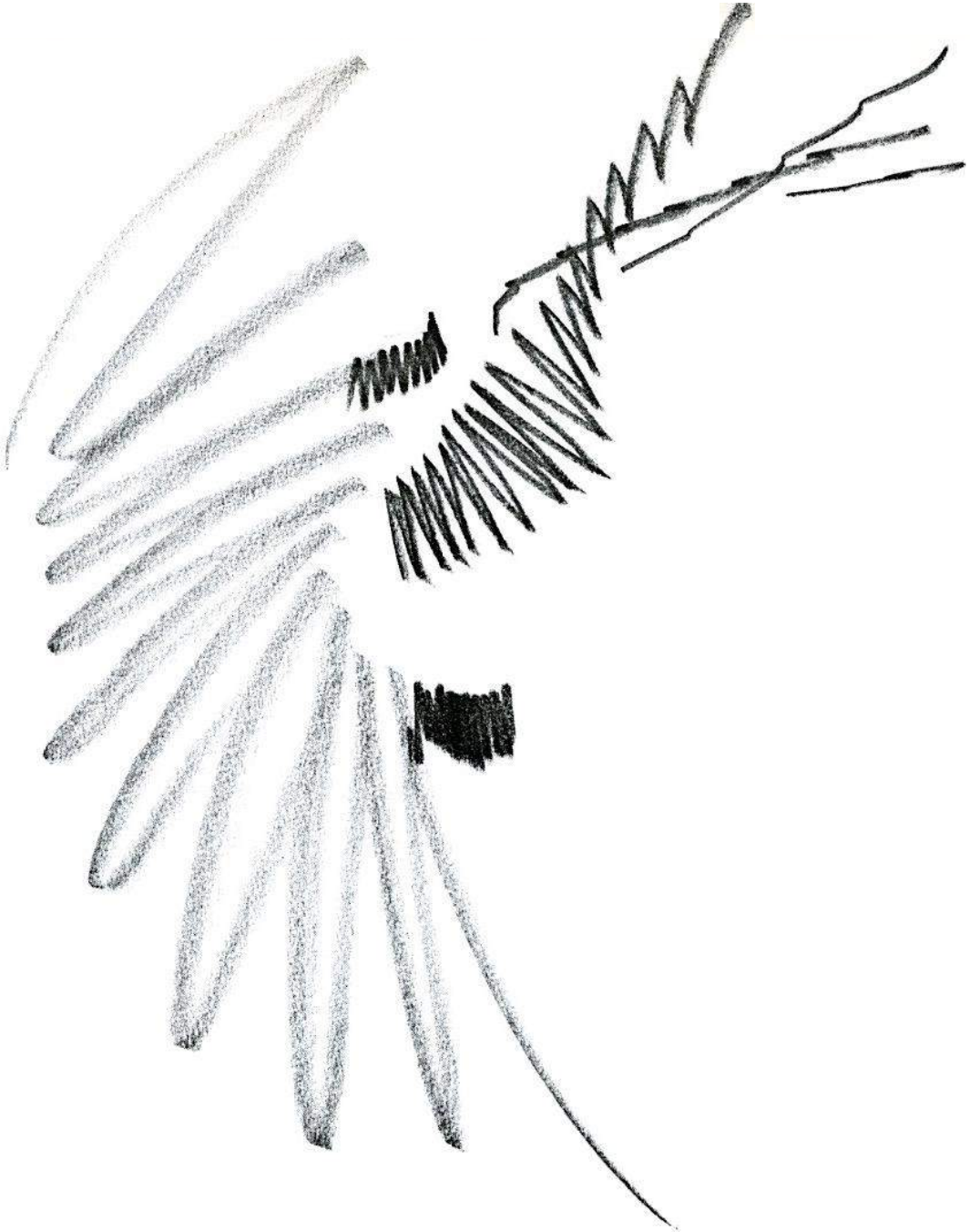
S.S.
Elmau 1960

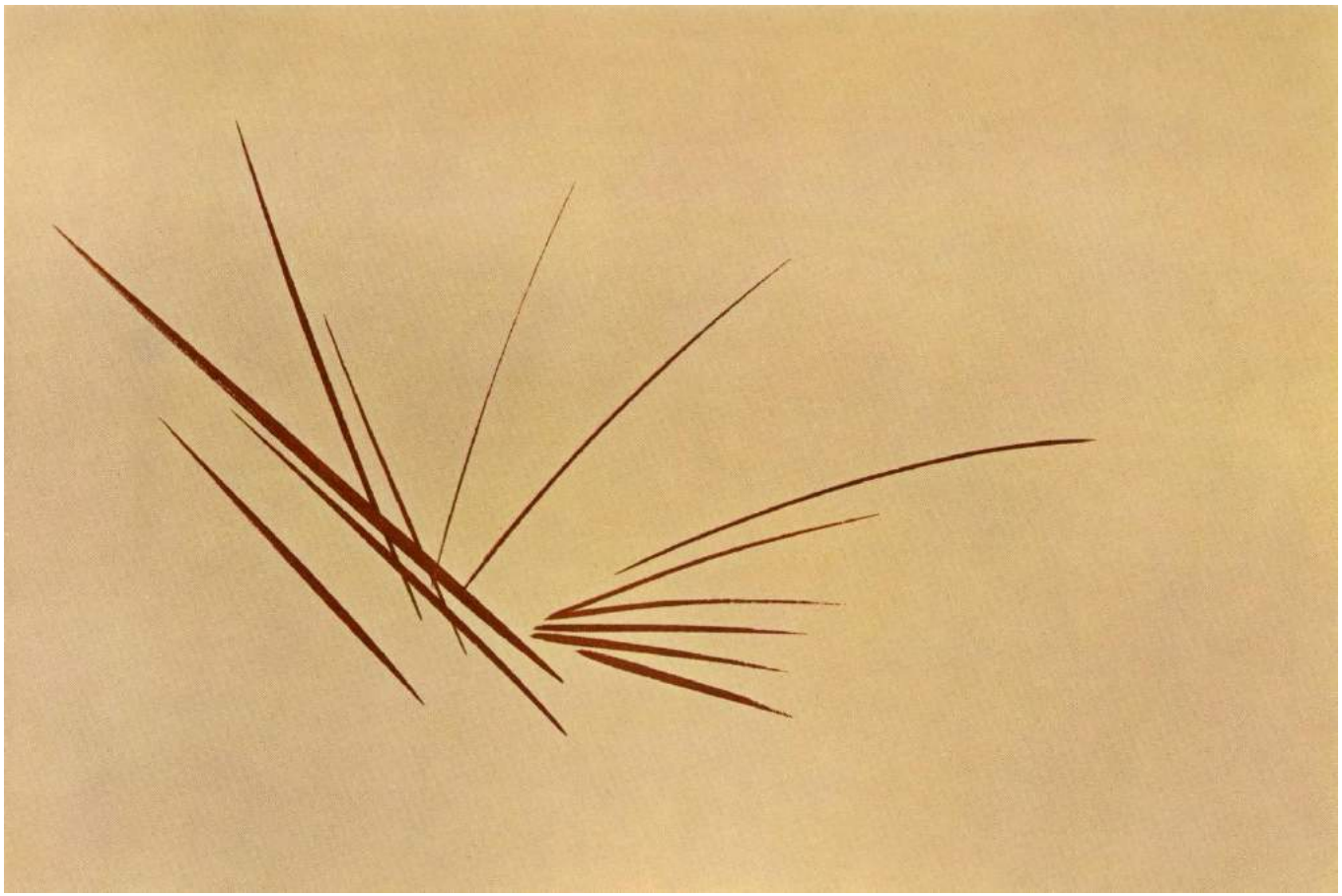
Malen ist gut
Schreiben ist besser
Schreiben ist gut
Sprechen ist besser

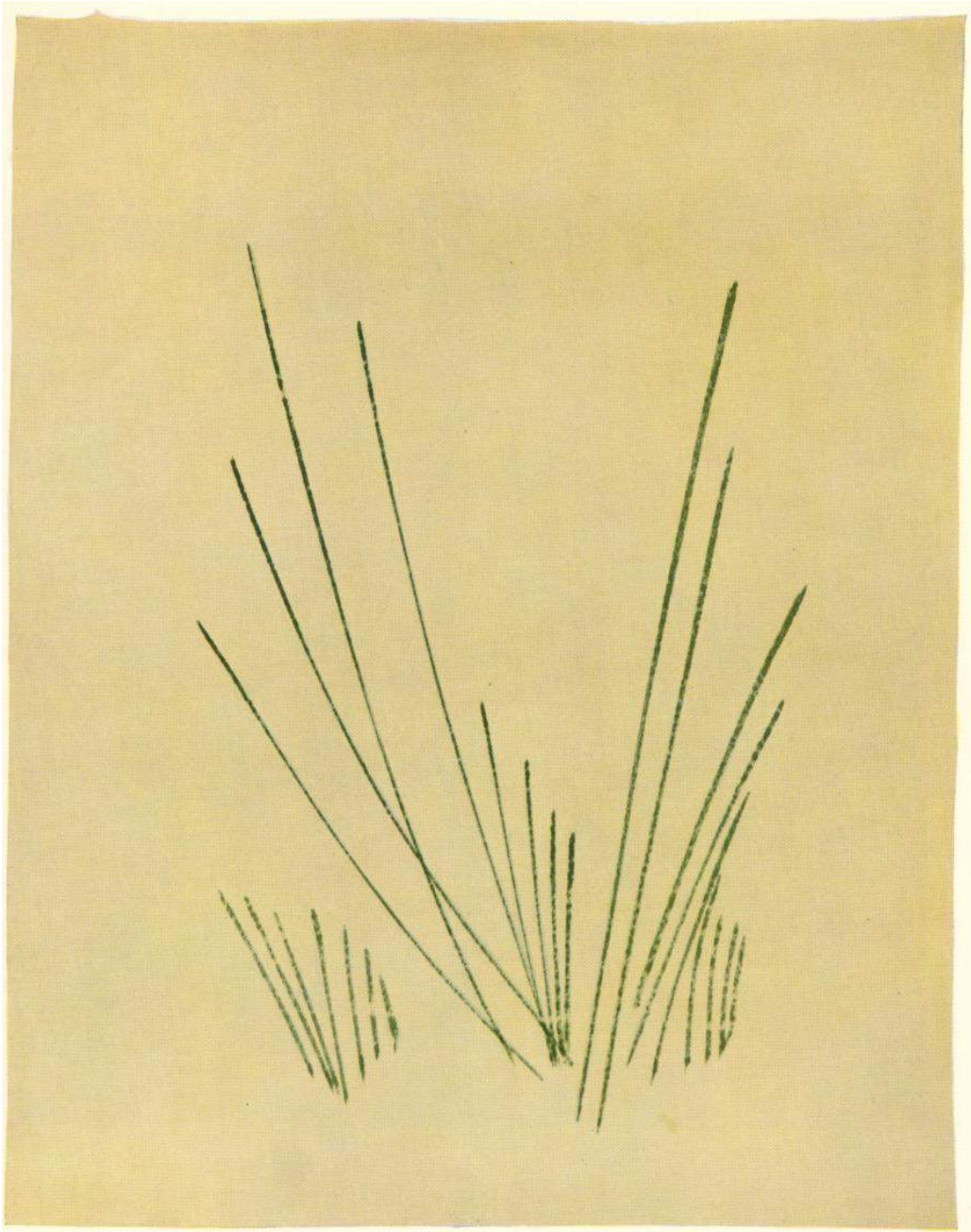
S.S.
Elmau 1960

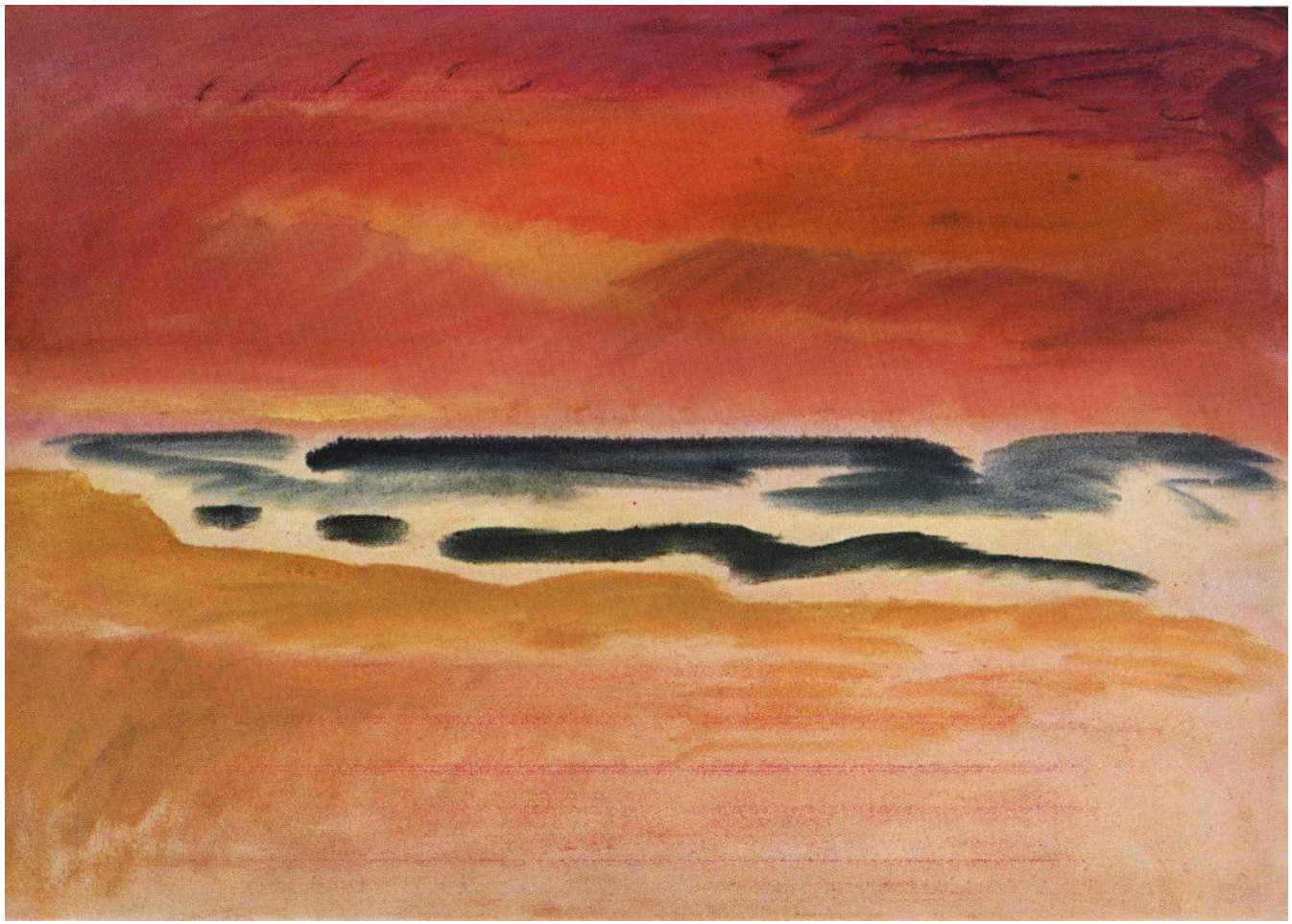


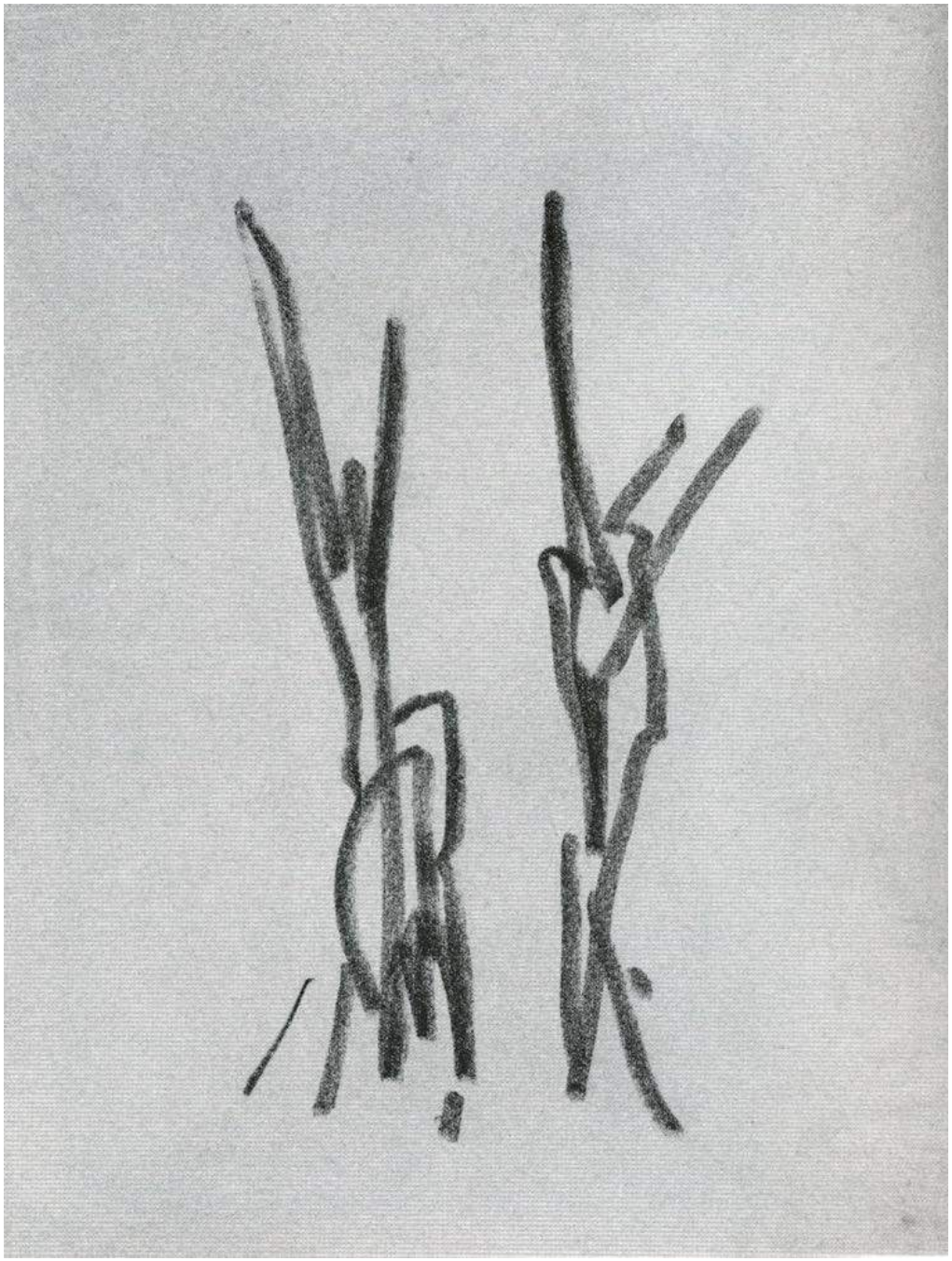


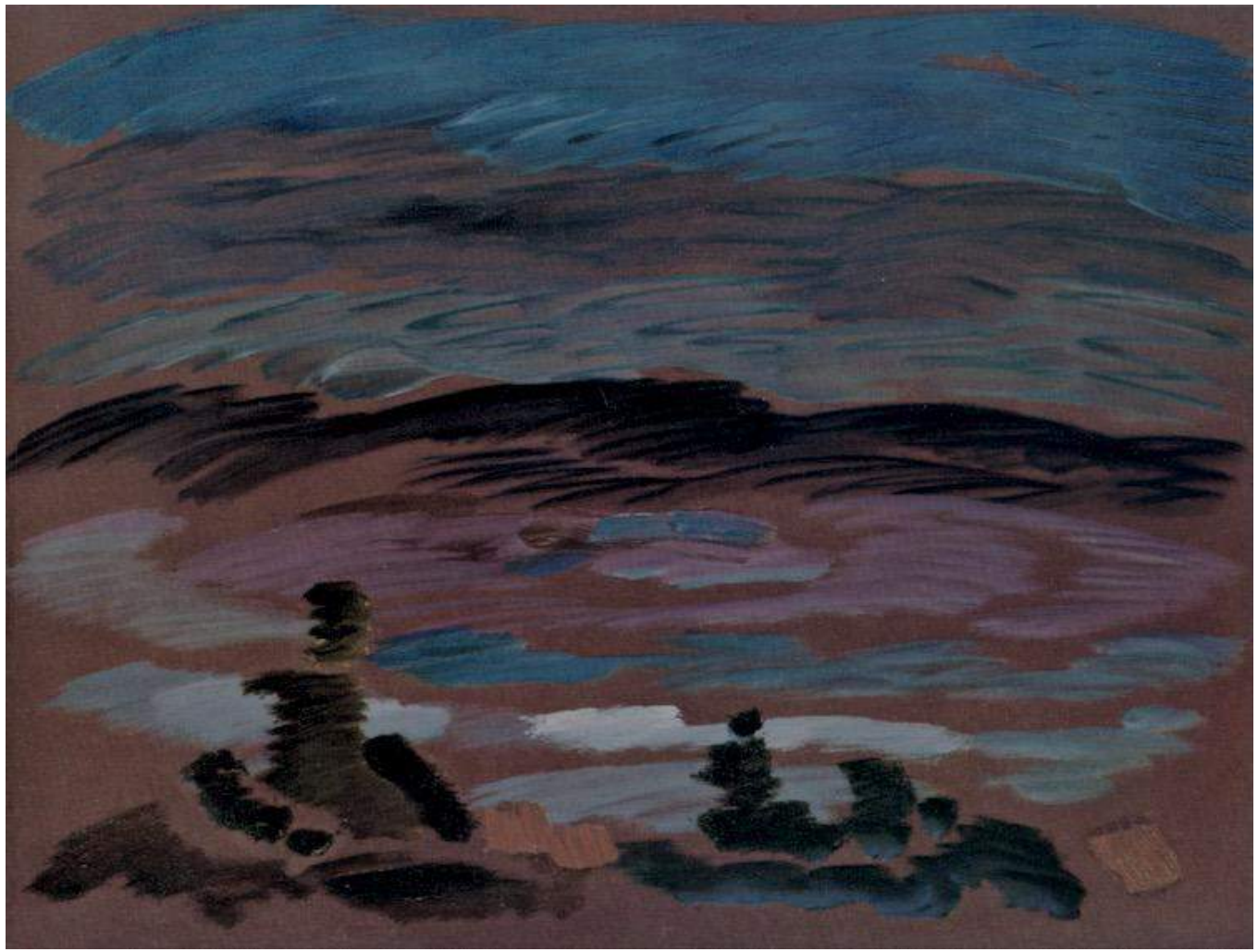


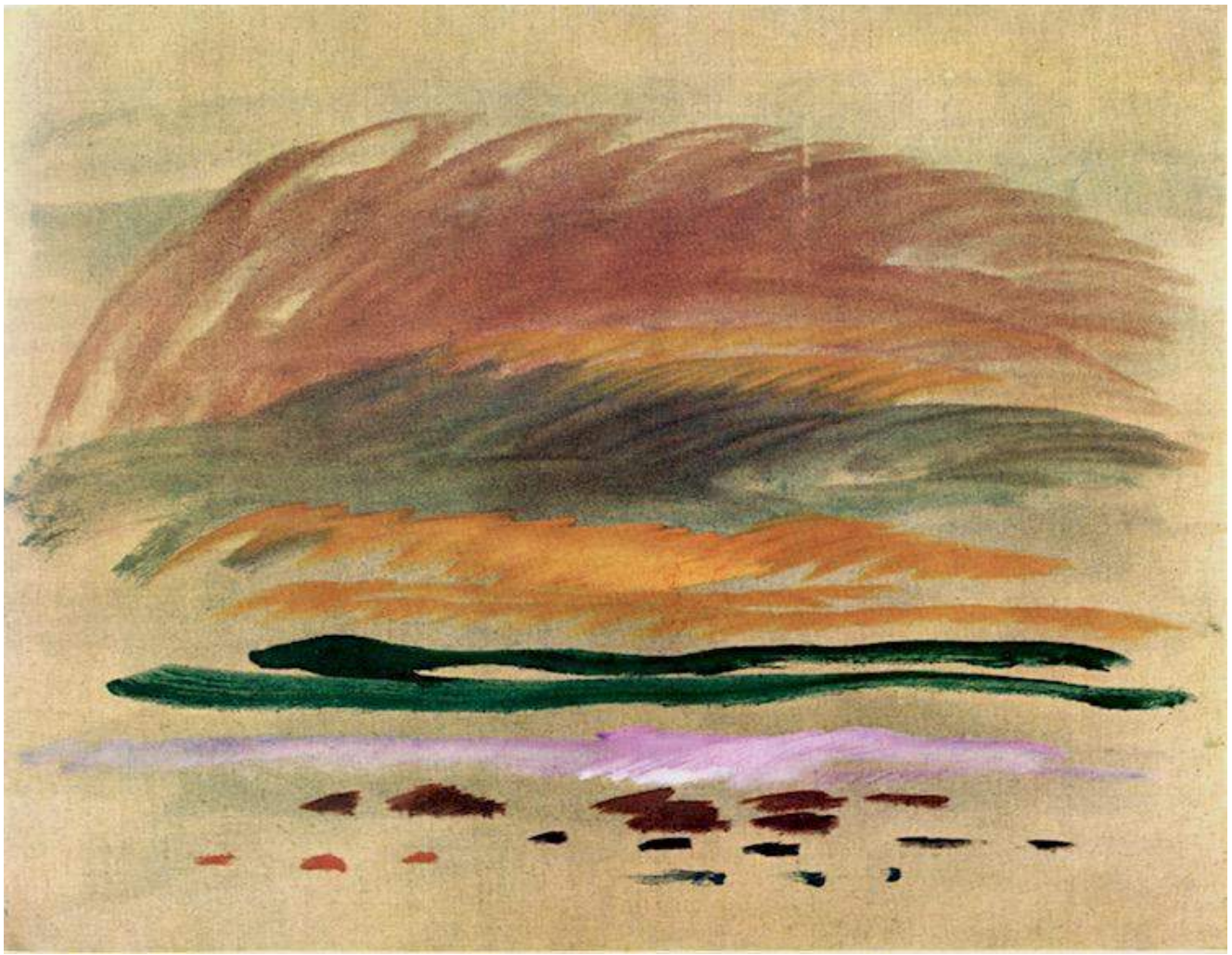


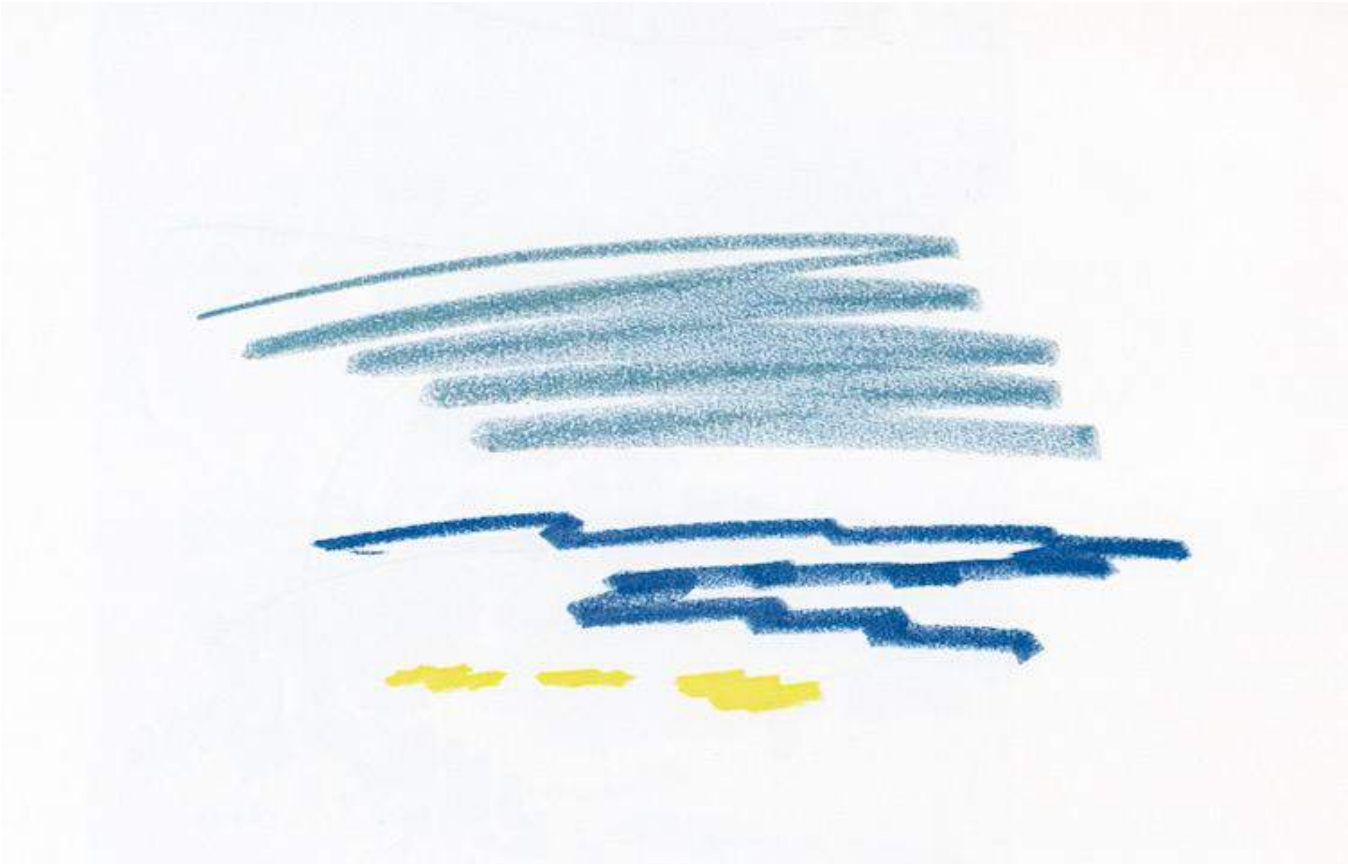












München, 24.I.73

Die abendländische Abstraktion kommt vom Gegenstand her, man zeichnete Gegenstände jeder Art, Vasen, Flaschen, Gläser, Tische, Staffeleien, Bänke, Kirchtürme, Rahmen, Bücher und Regale, Fenster, Türen, Wände, und Kleider, Häuser, Faltenmöbel, Gliederpuppen.

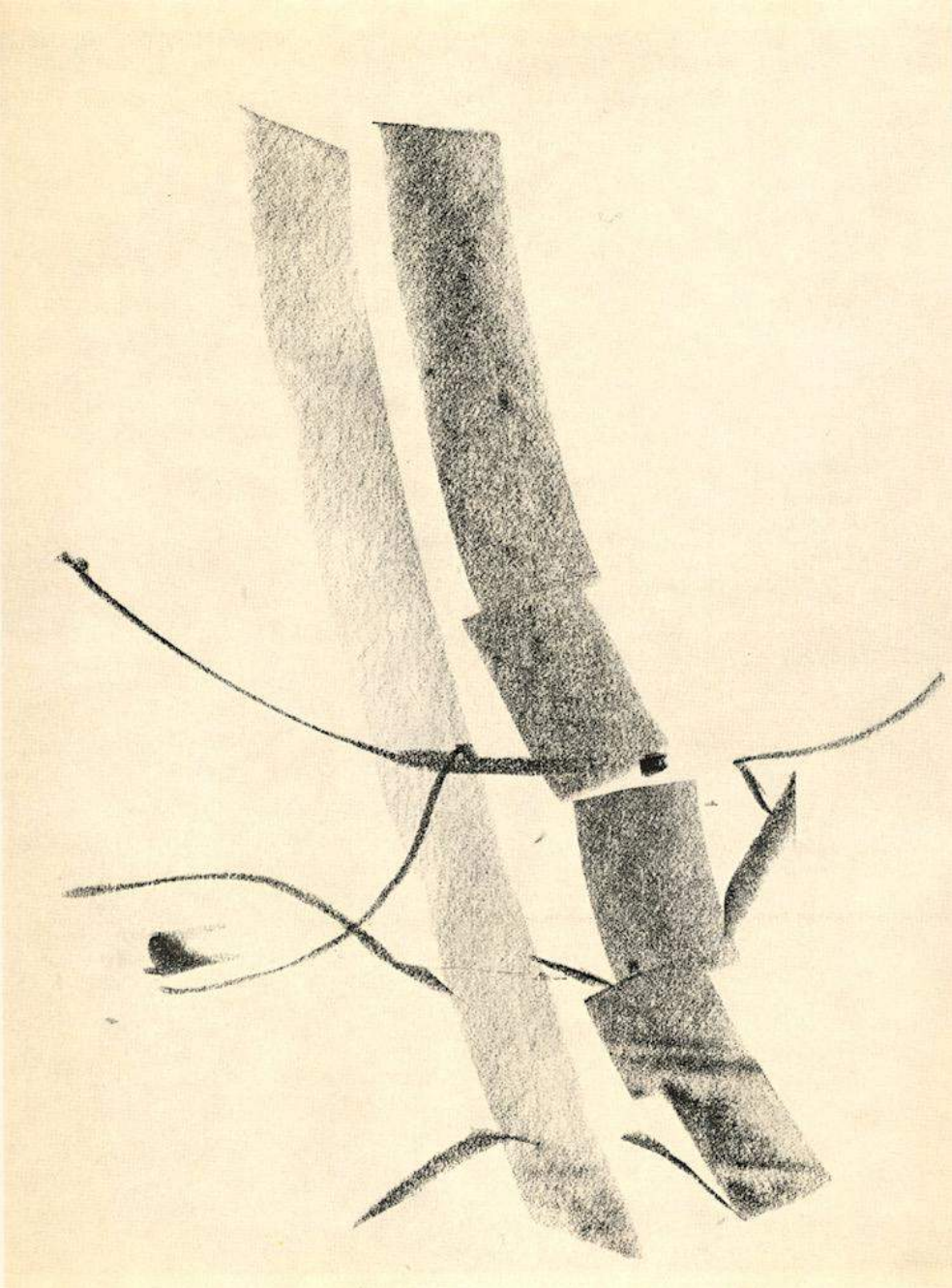
Das ist die Entwicklung bis Bissier – und was Bissier vom Japaner und Chinesen unterscheidet, das ist, dass Dine vom Organischen herkommen und daher kein Sehnsucht verspüren zum Aerorganischen. Organisches scheint sich allenfalls nach Verwirklichung und Samenbildung, es sucht nicht die Ergänzung in einer Vereinigung sonst selbst. Organisches sucht Potenzierung.

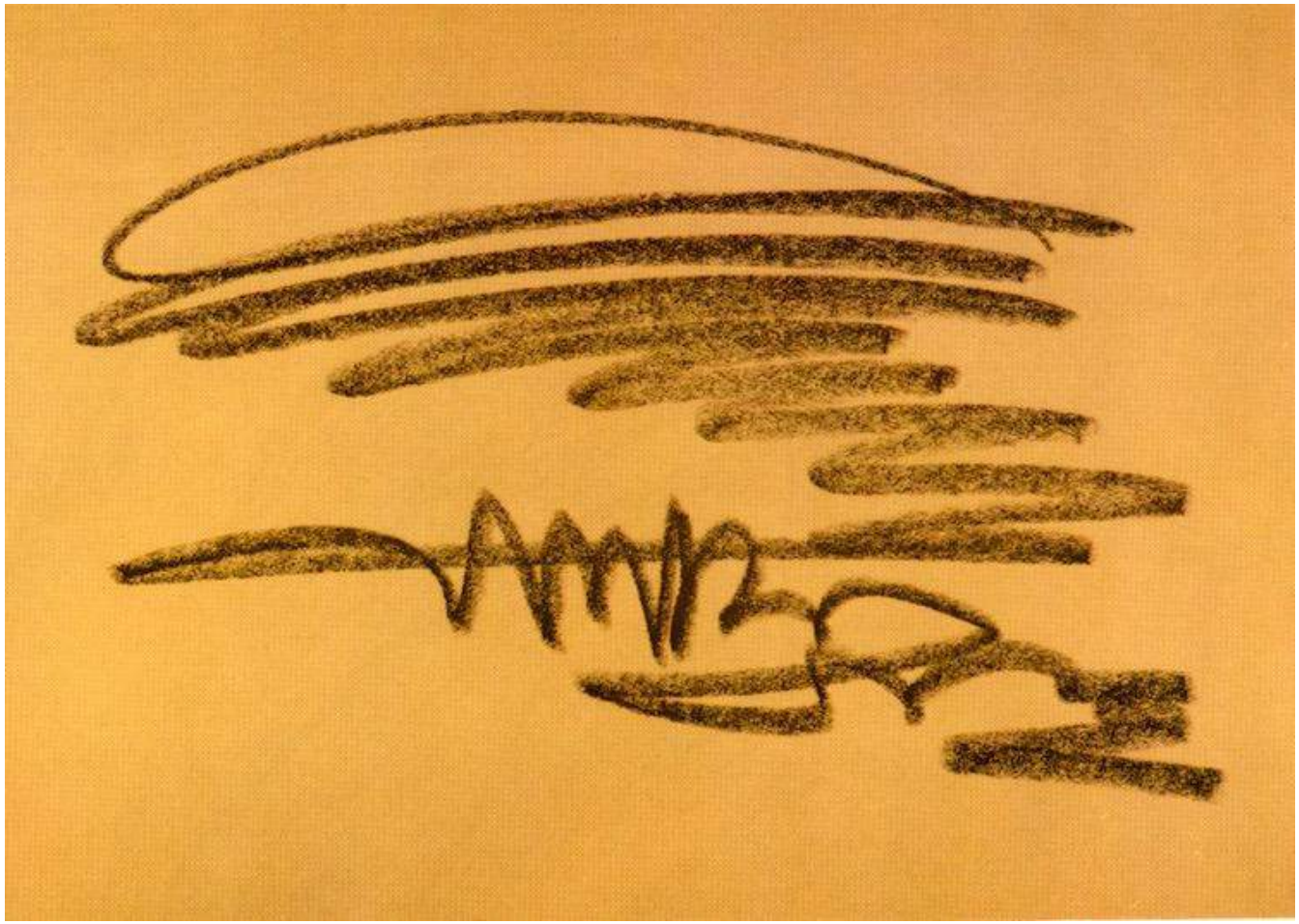
Mit der ungegenständlichen Malerei wurde der Kult des Gegenständlichen zu Grabe getragen, Hans Hartung, Bissier, einige wenige zeigen

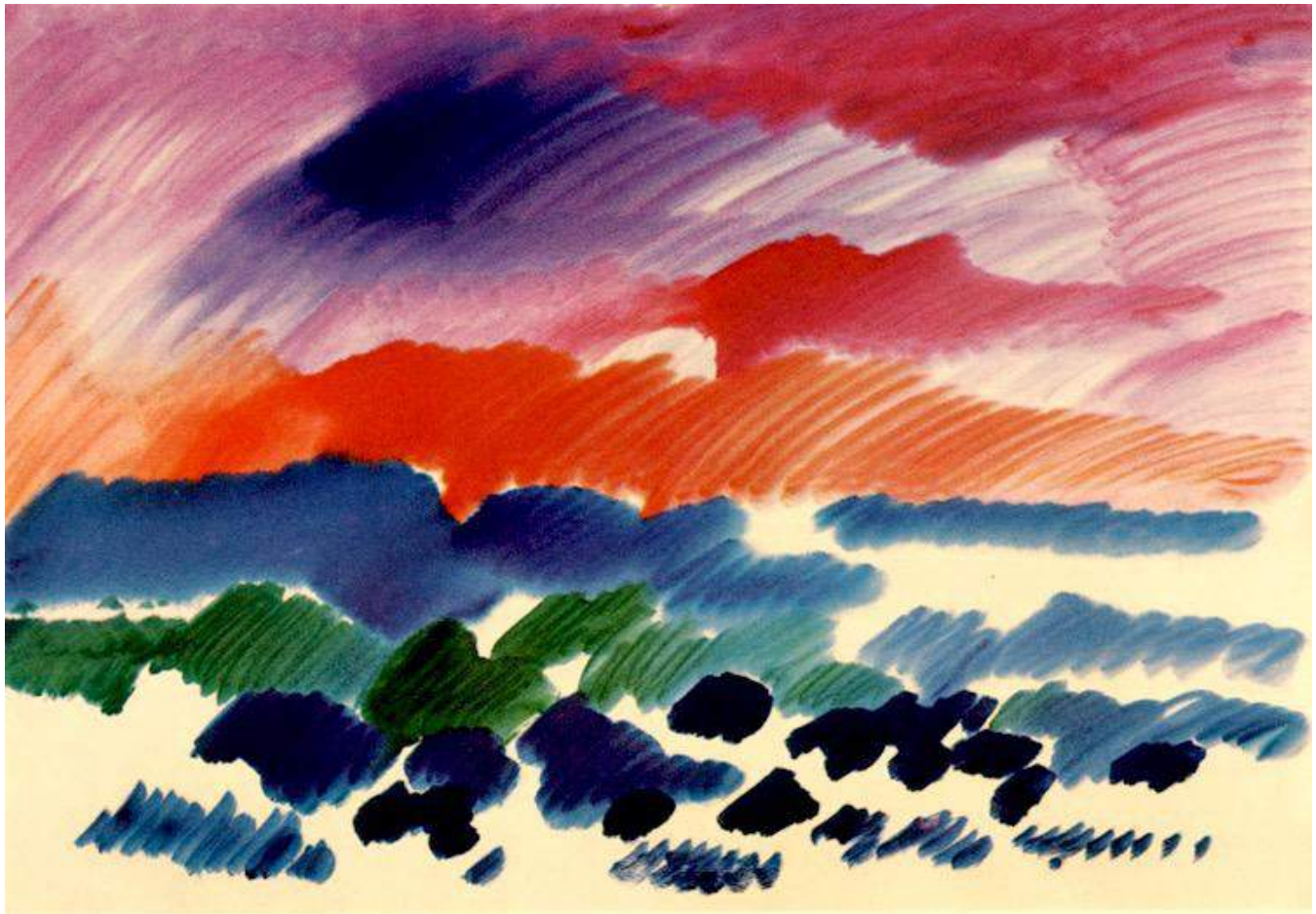
eine Sehnsucht nach organischem Chro-
ma, das nicht gespalten ist in Bejahung und
Verneinung. Wir haben den Kult der Verneinung
zu Grabe getragen. Wer heute dennoch lauten
denn je Nein! schreit, ist vom Gestern, von vorgestern.
Von morgen sind alle Menschen, die
mit Bejahungen die Welt verändern. Wir sagen
'bildende Kunst'. Bildend ist ein bejahendes
Wort. Wir könnten auch sagen: nicht zer-
bildende Kunst. Aber was heißt das schon!
Wer heute noch Zerrbilder macht, zögert nur
etwas hinaus, was im Kommen ist auch ohne
ihn. Das Bild als Verzerrung zeigt ein
Schriftgesicht, verzerrt nach links oder rechts, in
die Länge oder Breite. Wer das Gesicht
gesichtig erwiedert, hat für Verzerrungen keine
Zeit.

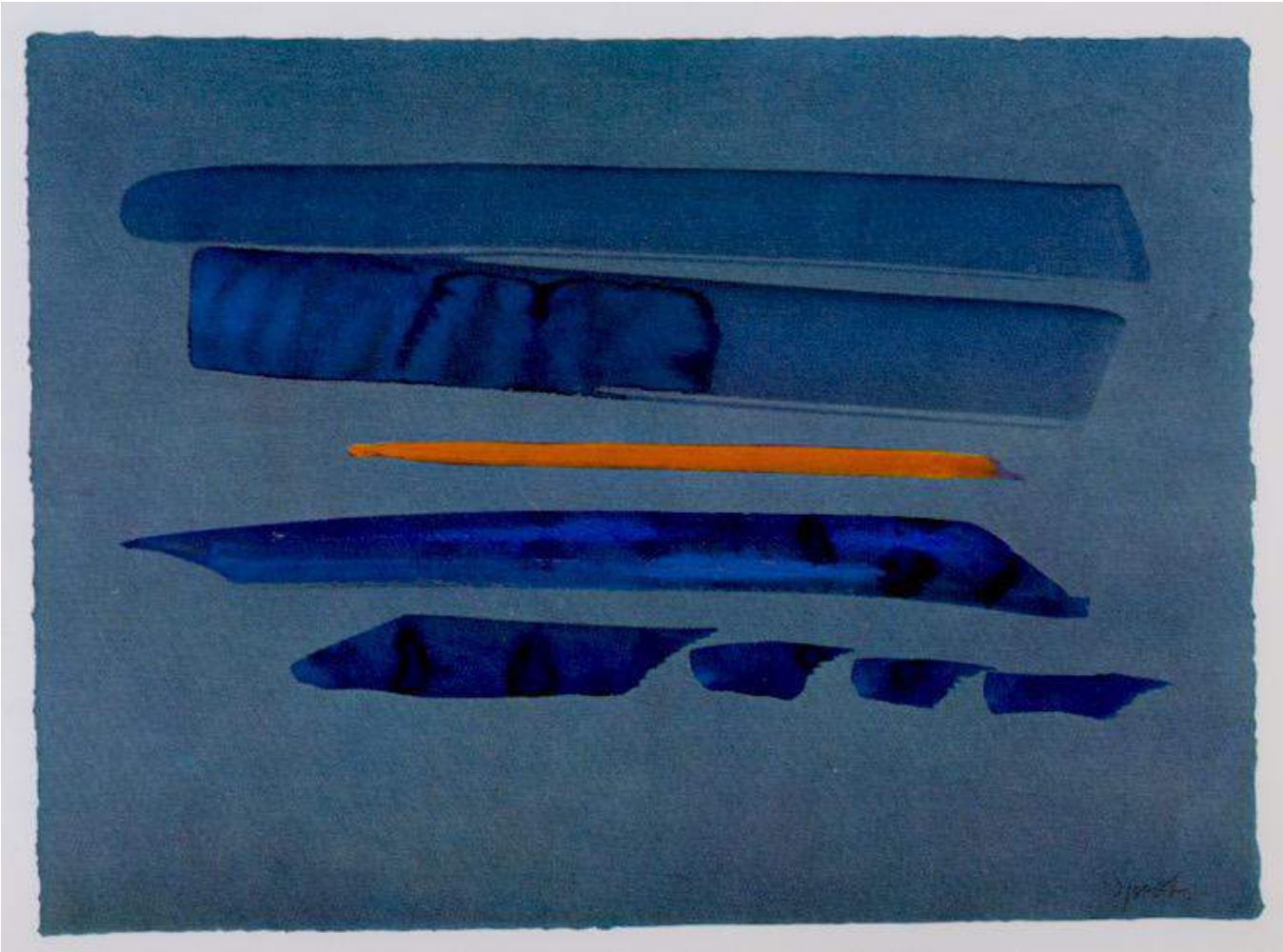
Wenn man wie ich vom Baum herkommt,
vom Grashalm, von der Pflanze und nach fünf-
zigjährigem Üben angesichts eines Wachstums
Gegenstände skizziert, z.B. die Tintenfässer auf
seinem Tische, er entdeckt zu seiner Verwunderung,
dass er gewöhnlich gegenständlich zeichnet, seine
Gegenstände haben Gesichte, mag er sie nun
nur flüchtig skizzieren oder genauer ausführen.
Mag er Wolken oder Wellen malen, immer
malt er Gesichte, die dich anblicken, wie du
sie. Zeichnend spricht dich ein Gesicht an.
Du entdeckst die seltsam erregende Freude,
dass du nicht mehr Zeichen deutest sondern
zeichnend erkennst. Der Zeichenstift zeigt dir eine
Entstehung. Du deutest nicht Entstandenes, du
lernst am Entstehenden, am Erscheinenden. Du
siehst die Erscheinung entstehen. Ein werdendes
Gesicht spricht dich an.

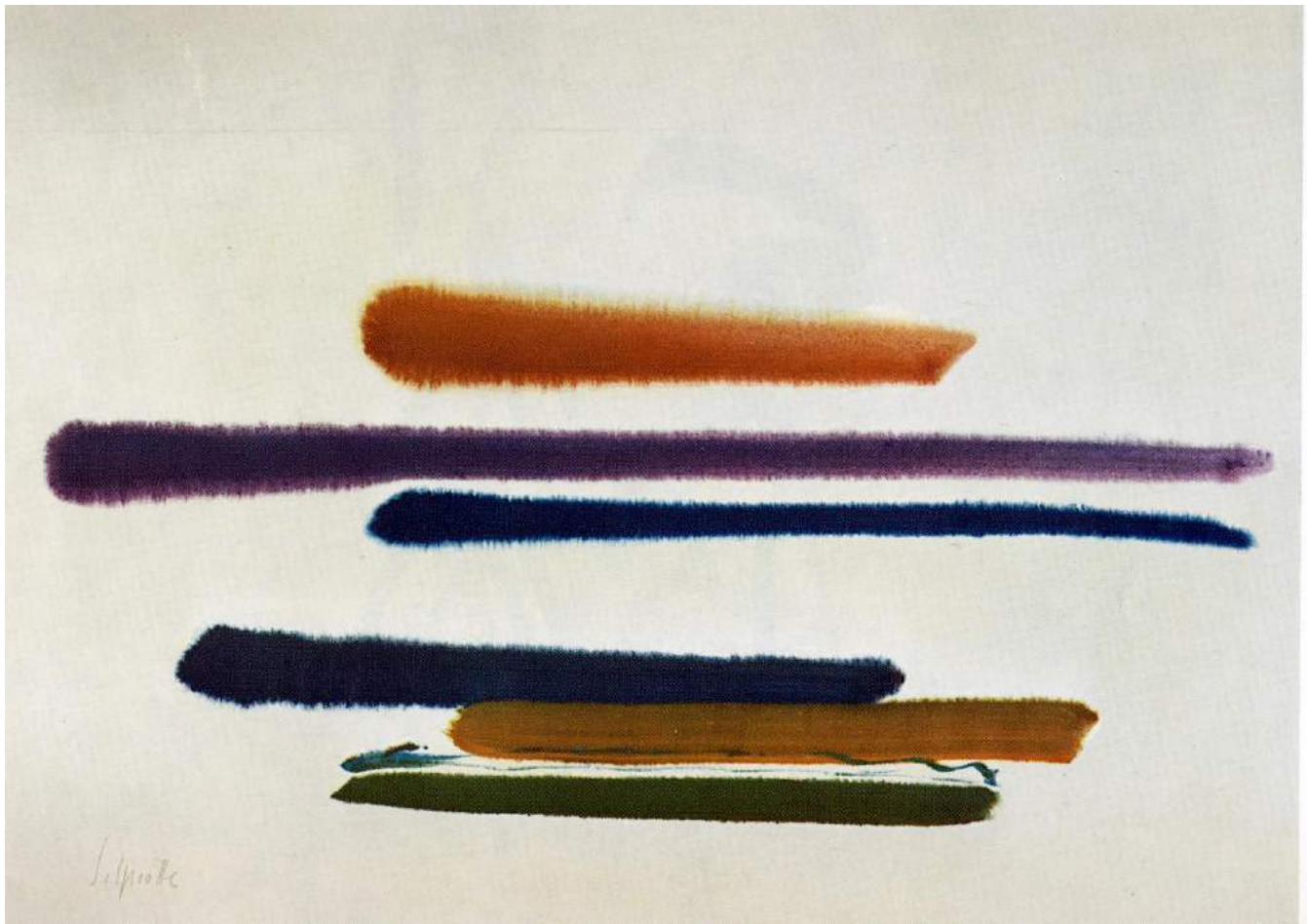
Das vermag die Skizze, die der nichts Fertiger,
keine Fertigkeit vorsetzt. Malen, dem Skizzen
zu sehen sich lohnt, dem Skizzen zu dem
Ausgeführten ihre Arbeit gehören, sind auch in
ihren Bildern niemals fertig, sie engagieren
auch in ihren Gemälden den Betrachter und
helfen ihm, nicht Zeichen oder Signale zu
deuten, nicht Metaphern enträtseln zu wollen
wie in ägyptischen Zeiten, sie speisen dich nicht
mit Symbolen ab, mit Baalen oder Götzen.
Sie binden deinen Blick zeichnend, sehend,
sehenlassend, erscheinend. Sie, Freund, sprechen
den Ähnlichen in dir an, nicht den Unähnlichen.
Ihre Bilder sind nahbar, nachbarlich, sie weisen
dich nicht zurück, sie verführen dich nicht, hinter
dem Bilde etwas zu suchen, etwas einen verborgenen
oder einen verborgenen Wahrheit. Sie verbergen nichts, sie zeigen
Schatz. Sie verführen dich nicht zum denken
wie ein goldener Baal. Sie helfen dir erkennen.

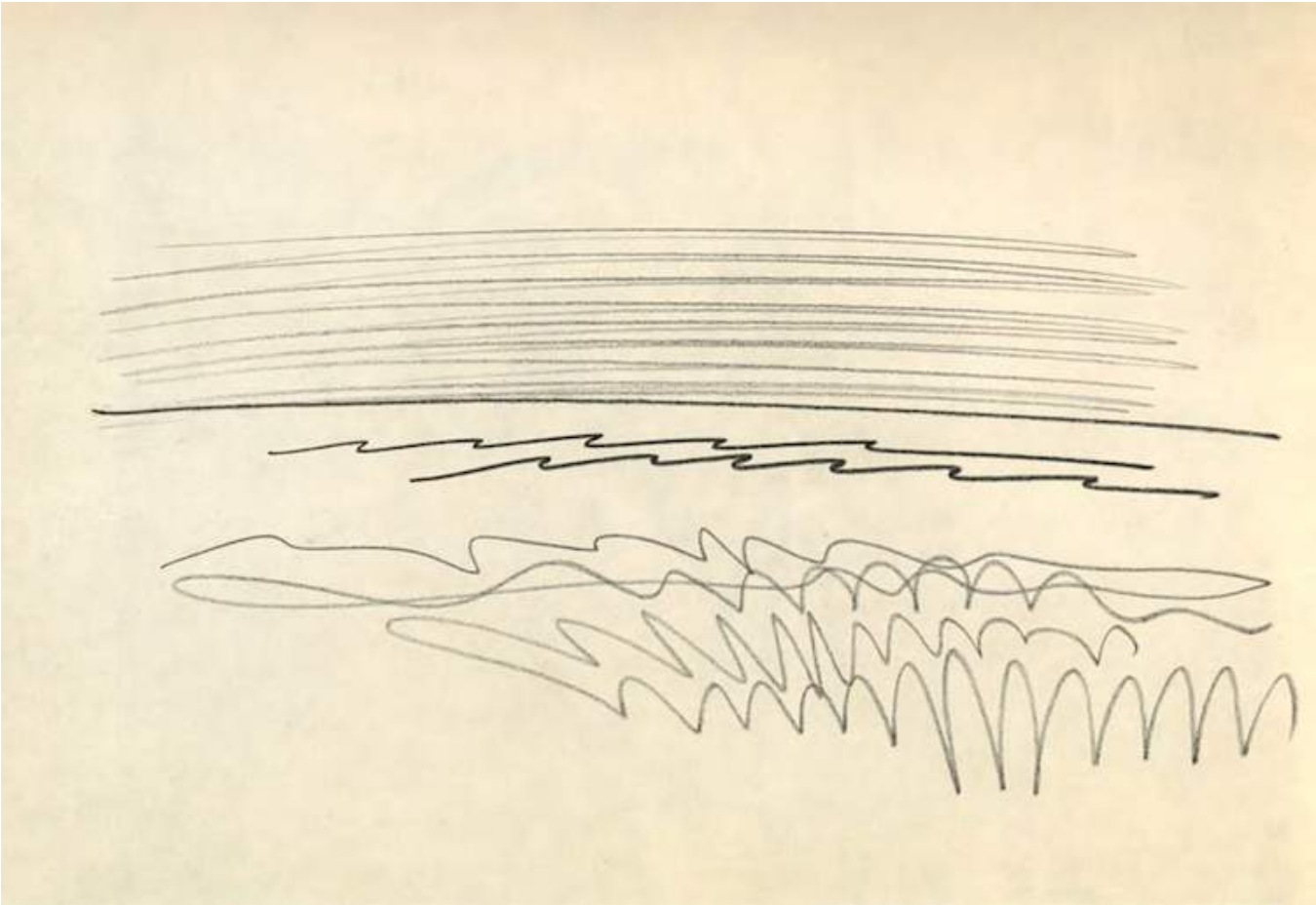


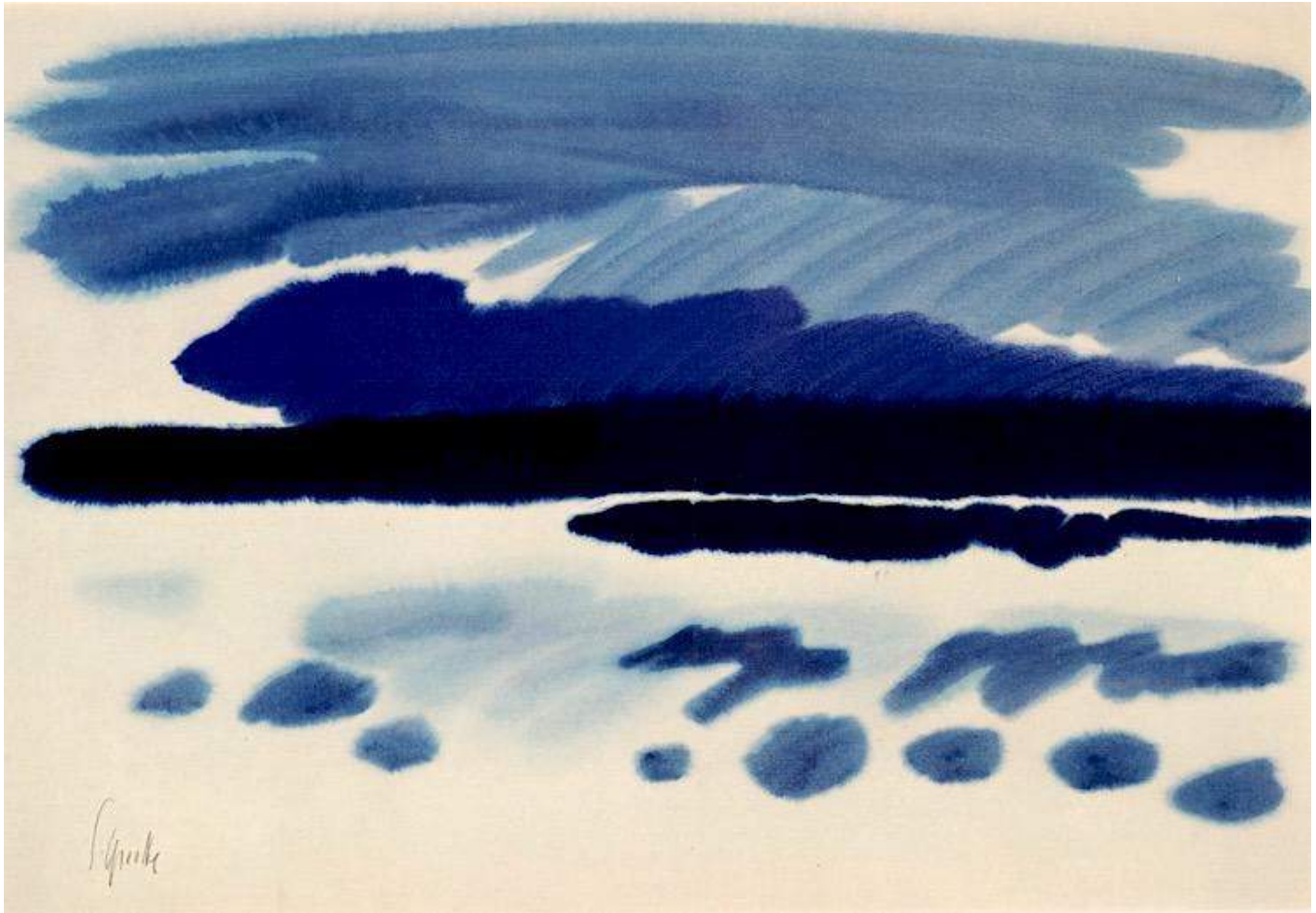












SIEGWARD SPROTTE

1913 Geboren in Potsdam

1927/30 Malen in Sanssouci, an den Havelseen und mit Basedow d. Ä.

1931 Abitur Realgymnasium Potsdam (Wahlfach Religion).

1929/31 Erste Potsdamer Kollektivausstellungen.

1929/33 Studium chromatischer Blautöne: Rittersporn bilder bei Karl Foerster in Bornim

1930/33 Studium bei Karl Hagemeister, 1932 Meisterschüler
Studienaufenthalte in Lohme/Rügen

1931/32 Studium bei Emil Orlik, Kunstakademie Berlin

1933/34 Arbeiten mit Hermann Sandkuhl für Hagemeister- und Barlachausstellung in Berlin (ministeriell verboten)

1933/38 Kunstakademie Berlin: u. a. bei dem Maltechniker Kurt Wehlte, bei Kurt Hadank, Akt und Porträt bei Maximilian Klewer. Handwerkliche Studien altmeisterlicher Malweisen im eigenen Atelier
Studien in Florenz, Siena, Arezzo
In Potsdam Freundschaft mit Karl Foerster und Hermann Kasack.

1934 Bornholm und Kopenhagen

1935 Mit Hermann Kasack in Nidden (Kurische Nehrung), erste Sand- und Dünenaquarelle
Ausstellen von Aquarellen bis 1942 bei Hanns Krenz, Berlin

1937/38 Ausstellungen bei von Garvens, Bornholm und Kopenhagen.

1936/39 Aufenthalt in Florenz (Villa Colombaia). Freundschaft mit Vincenz Howells. Begegnungen mit dem Maler Purrmann, Bildhauer Ernst Moritz Geyger
Aufenthalte in Assisi, Paestum, Neapel; Bergbilder in den Dolomiten; Freundschaft mit dem Holzschnitzer Francesco Alton
Berlin: Porträt Kurt Kluge; Begegnungen mit Oskar Loerke

1913 Born in Potsdam

1927/30 Started painting in Sanssouci, at the Havel lakes under the guidance of Basedow, sen.

1931 Final school-examination in Potsdam

1929/31 First collective exhibitions shown in Potsdam

1929/33 Study of chromatic colour hues: painting of larkspur at Karl Foerster's in Bornim

1930/33 Promising student of Karl Hagemeister, 1932 master-student
Studies in Lohme auf Rügen.

1931/32 Studies at the Academy of Art in Berlin, Emil Orlik as teacher

1933/34 Working together with Hermann Sandkuhl for a Hagemeister and Barlach exhibition

1933/38 Academy in Berlin: attending Kurt Wehlte's classes in painting techniques, classes by Kurt Hadank, the act and portrait painting classes of Maximilian Klewer
Intensive studies in the craftsmanship of the old masters in own studio
Trips to Florence, Siena and Arrezzo
In Potsdam friendship with Karl Foerster and Hermann Kasack.

1934 Bornholm–Kopenhagen

1935 In Nidden (Kurische Nehrung) with Hermann Kasack, first watercolours of sand and seascapes.
Between 1935 and 1942 exhibitions of watercolours at Hanns Krenz's in Berlin

1937/38 Exhibitions at von Garvens, Bornholm–Kopenhagen

1936/39 Residing in Florence (Villa Colombaia); friendship with Vincent Howells, acquainted with the painter Purrmann, the sculptur Ernst Moritz Geyger
Excursions to Assisi, Paestum, Naples; mountain paintings in the Dolomites; friendship with the woodcarver Francesco Alton
Berlin: Portrait of Kurt Kluge; meetings with Oskar Loerke

ab 1938 Ausstellen im Verein Berliner Künstler, der Preußischen Akademie der Künste, im Graphischen Kabinett Berlin und im Potsdamer Kunstverein.
Begegnungen im Potsdamer Atelier mit den Kunsthistorikern Edwin Redslob, Ortwin Raave, mit Wolfgang Schadewaldt, Eugen Diesel, Percy Gothein, den Kunsthändlern Buchholz und Krenz, den Musikern Wilhelm Kempff und Wilhelm Furtwängler, den Malern Adolf Dahle, Klaus Richter, Erich Heckel – in Berlin mit Emil Preetorius, Willy Jaeckel, Haase-Jastrow, Ernst Böhm, Schmidt-Rottluff

1941 Gemeinsame Arbeit an ›Über das Chinesische in der Kunst‹ mit Hermann Kasack
Einjährige Ehe mit der Schauspielerin Elisabeth Reich

1940/44 Einberufung zum Militär – Krankheit – Entlassung
Freundschaft mit Anna Muthesius, Hiddensee. In Bornstedt ›Große Rosenkohlbilder‹ (Tempera-Öl). Ablehnung der Bilder in München, Anerkennung auf Ausstellungen im Verein Berliner Künstler. Besuch der Maler Alfred Partikel, Erich Heckel

1943 Rom-Preis und Villa Romana-Preis nicht angenommen

1945/46 Übersiedlung nach Schleswig-Holstein.
In Kampen: Fritz Wichert, Albert Doman, Ernst Rowohlt, Peter Suhrkamp
In Seebüll Gast bei Emil Nolde
Heirat mit Hannelore Eckert in Husum. Atelier und Wohnung im Gästehaus Peter Suhrkamps

1946 Geburt Tochter Sylvia

1947/50 Studienaufenthalte im Winter: Alpen, Sizilien (das maurische Mosaik), Florenz, Abruzzen, Berlin. 1949 Mira Heuser, Düsseldorf. Bis 1973 jedes Jahr in München

1951/54 Bau eines Hauses mit Atelier in Kampen. Besuche von Philippe d'Arschot. Beginn der Vorträge im Atelier: u. a. Gustav Mensching, Pascual Jordan
Begegnung mit Gerhard Marcks

1953/54 Besuche Eugen Herrigel in Partenkirchen
Gespräche mit Hermann Hesse in Montagnola, mit Jean Gebser in Bern, mit Karl Jaspers in Basel, mit Ortega y Gasset in Hamburg
Portraitzeichnungen von Eugen Herrigel, Hermann Hesse, Karl Jaspers, Ortega y Gasset, Emmy Leisner, Anna Muthesius u. a.

1954 Aufenthalt auf Korfu: Malen nach dem Gesang griechischer Mädchen. Studien im Kröller-Müller Museum in Otterlo
Amsterdam: H. L. C. Jaffé, mit Jan Wiegers Gespräche über die ›Idee der Künstlerfreundschaft bei Kirchner, van Gogh, Hagemeister, Mondrian‹

1955 Wiedereröffnung der Deutsch - Niederländischen Kulturgesellschaft nach dem Kriege mit einer Sprotte-Ausstellung im Kunstkring Rotterdam

From 1938 Exhibitions in the Union of Berlin Artists, the Prussian Academy of Art, in the Graphical Cabinet Berlin, in the Potsdam Art Union
Meetings in the Potsdam studio with the art-historian Edwin Redslob, Ortwin Raave, with Wolfgang Schadewaldt, Eugen Diesel, Percy Gothein, the art-dealers Buchholz and Krenz, the musicians Wilhelm Kempff, Wilhelm Furtwängler, the artists Adolf Dahle, Klaus Richter, Erich Heckel; in Berlin with Emil Preetorius, Willy Jaeckel, Haase-Jastro, Ernst Böhm, Schmidt-Rottluff

1941 Cooperative work with Hermann Kasack on the subject 'the Chinese in art'
One-year-marriage to the actress Elisabeth Reich

1940/44 Military service—illness—discharged
Friendship with Anna Muthesius, Hiddensee
In Bornstedt paintings of Brussels sprouts; the artists Alfred Partikel, Erich Heckel visited

1943 Refused the prize of Rome as well as the Villa Romana Reward.

1945/46 Moved to Schleswig-Holstein
Encounters in Kampen with Fritz Wichert, Albert Doman, Ernst Rowohlt, Peter Suhrkamp
Emil Nolde's guest in Seebüll
Marriage with Hannelore Eckert in Husum—studio and appartment in the guesthouse of Peter Suhrkamp

1946 Daughter Sylvia was born

1947/50 Study trips to the Alps, Sicily, Florence, the Abbruzzen and Berlin 1949 Mira Heuser, Düsseldorf
In Munich every year until 1973

1951/54 Construction of a studio house in Kampen. Received visits of Philippe d'Arschot. This was also the start of lectures in the studio—among others by Gustav Mensching, Pascual Jordan
Meeting with Gerhard Marcks

1953/54 Eugen Herrigel in Partenkirchen visited
Dialogues with Hermann Hesse in Montagnola
Conversations with Jean Gebser in Bern, Karl Jaspers in Basel, and with Ortega y Gasset in Hamburg
Portrait drawings of: Eugen Herrigel, Hermann Hesse, Karl Jaspers, Emmy Leisner, Ortega y Gasset, and others

1954 Trip to Korfu: paintings inspired by the songs of Greek girls
Otterlo; studies at the museum of Kröller-Müller
Amsterdam: H. L. C. Jaffé, dialogues with Jan Wiegers: 'The Idea of Artist Friendships based on Kirchner, van Gogh, Hagemeister, Mondrian'

1955 Reopening of the German-Dutch Cultural Society after the war with a Sprotte-exhibition in the Kunstkring Rotterdam

1956 ›Holländisches Reisetagebuch‹, ›Geburt der Farbe‹
Meran: Graf Duparc im Schloß Rubein
Erste Begegnung mit Krishnamurti
In Sils Maria und Lugano Niederschrift ›Das Duell‹
In Kampen Geigen mit Mark Wollner

1957 Malreise auf die Westindischen Inseln, Venezuela, Columbien. Palmenaquarelle und Bildnisse von Eingeborenen

1958 Teilnahme Biennale du Bruges. Kampen: Zyklus ›Gesang des Meeres‹
Ab 1958 keine Portraits oder Darstellungen des Menschen mehr aus ›Interesse am Menschen‹

1959 Meran: Zyklus ›Spielendes Wachstum‹ – ›natura naturans‹
Florenz: Pierre Clerk, Leonardo Ricci. Rom-Preis nicht angenommen
Reise auf griechische Inseln: Rhodos, Patmos, Delos
München: Franz Roh, Imma von Bodmersdorf, Karl Knappe, Wolfgang Gurlitt
Kampen: Ölbilder

1960 Partenkirchen: Geburt des Sohnes Armin
Aquarelle in Elmau, Colfosco, Fanes
Bornstedt: Aufzeichnungen über bilderfreies Sehen ›Sehen und Sehenlernen‹
Hamburg: Treffen mit dem Maler Rolf Nesch

1961 Saanen: Diskussion mit J. Krishnamurti, A. Huxley über die ›Kreativität der Sprache – Kunst innerhalb, nicht außerhalb der Sprache‹.
Beginn der Ehe mit Cosmea Ebert

ab 1962 Beginn der Veröffentlichung großer Kunstblätter
Paris-Aufenthalt. Zeichnungen im Solling und in Tutzing
Neubau in Kampen. Besuche: Pierre Bertaux, Rudolf Daur, der Maler Ernst Schumacher und Will Sohl

1963 Besuch in Mailand: Zeichnungen Eze-Village, Monaco, Vence
Nizza: Museum Henri Matisse
Marburg: ›Abstraktion als Durchgang‹

1964 Zyklus ›Westindische Zeichnungen‹. Studienaufenthalt in Capri und Paestum

1965 In Paestum. Amsterdam: Rijksmuseum – Studien nach Herkules Seghers
Kampen: Ateliergespräche mit dem Maler Gross, dem Theologen Sartori. Zeichnungen im Oslofjord

1966/67 England: Begegnung mit Herbert Read, in Düsseldorf mit Piet van Daalen, in Amsterdam mit H. L. C. Jaffé, in Berlin mit Will Grohmann
Im Holzmindener Atelier Zyklus ›Halme‹
Engadin-Reise

1968 Winteraufenthalt in Kampen: Algenaquarelle
Besuch Atelier Hans Arp in Locarno und Ascona

1956 'Dutch Journey Diary', 'Birth of Colour'
Meran: Schloss Rubein Graf Duparc
First encounter with Krishnamurti
Sils Maria and Lugano, 'The Duell' written
Kampen, playing the violin with Marc Wollner

1957 Painting trips to the West Indian Islands, to Venezuela and Columbia
Watercolours of palms and drawings of natives

1958 Participation at the Biennale du Bruges the cycle 'Song of the Sea' conceived in Kampen
From 1958 on no portraits or depictions of man, out of 'Interest in man'

1959 Meran: Cycle 'playing growth', 'natura naturans'
Florence: Pierre Clerk, Leonardo Ricci.
Rom prize not accepted
Journey to the Greek islands Rhodos, Patmos, Delos
Munich: Franz Roh, Imma von Bodmershof, Karl Knappe, Wolfgang Gurlitt
Oil paintings in Kampen

1960 Partenkirchen: Birth of son Armin
Watercolours in Elmau, Colfosco, Fanes
Bornstedt: notes on the ability to see without pictures, 'Seeing and Learning to See'.
Meeting with the painter Rolf Nesch in Hamburg.

1961 Saanen: Discussion with J. Krishnamurti, A. Huxley about the 'creativeness of language'
Publication of large art sheets
Marriage with Cosmea Ebert

1962 Paris–drawings in Solling and in Tutzing
Rebuilding in Kampen. Visits of Pierre Bertaux, Rudolf Daur; painters E. Schumacher and Will Sohl

1963 Milano: drawings Eze-Village, Monaco, Vence
Nizza Museum Henri Matisse
Marburg: 'Abstraction as Metamorphosis not as End of Art'

1964 Cycle of 'West Indian drawings'–Capri and Paestum

1965 Paestum, Amsterdam: Rijksmuseum studies after Herkules Seghers

1966/67 Meeting with Herbert Read in England, Piet van Daalen in Düsseldorf, H. L. C. Jaffé in Amsterdam, Will Grohmann in Berlin
In the Holzminden studio the cycle 'Grass Blades'
Trip to Engadin

1968 Winter in Kampen, watercolours of seaweeds
Studio of Hans Arp in Locarno and Ascona visited

1969 Ischia: Tuschzeichnungen – Skizzenbuch Trient
Potsdam–Bornstedt: Zyklus Iris-Aquarelle

1969/70 Vortragszyklus ›Meditation im Bilden oder die vertagte Gegenwart‹
Gespräche und Diskussionen mit Ursula von Mangoldt, Jean Gebser, den Theologen Wolfgang Kuhn, Ulrich Wilckens, dem Maler Gollwitzer in Kampen und München
Besuch des Hauses E. L. Kirchner in Frauenkirch-Davos

1970 Rom: Ehrenmitgliedschaft der Internationalen Akademie für Literatur, Künste und Wissenschaften und Verleihung einer silbernen Medaille für Verdienste um die Malerei im 20. Jahrhundert
Traktat ›Abschied vom Bilde‹
Essay ›Von der Veränderung des Bewußtseins‹
Hagemeister-Aufsätze in Berlin, Potsdam, Babelsberg und Brandenburg
England: Besuch der Turner-Ausstellung in der Tate Gallery und bei A. S. Neill in Summerhill

1971 Kampen: ›Appell der Kunst an den Menschen von heute‹
Repräsentant ›Temple of Arts Museum, Hackensack/N. J., USA
Zyklus ›Blaue Revolution‹

1972 Berlin: Eröffnung der Bröhanschen Sammlung mit 50 Hagemeister-Bildern
Gespräche in Burgdorf mit Birgid Dechmann: ›Zeitliche oder zeitige Bewußtseinsbildung‹; mit dem Theologen Jürgen Courtin über ›Zeitfreie Bewußtwerdung‹ in Kampen
Kampen: Atelierkonzerte. ›Ateliergespräche‹ Heft 1–3: ›Lernen ohne Belehrung‹ – ›Sehen und Hören‹ – ›Bilden und Bildermachen‹.

1973 Zyklus: Zeichnungen mit tschechischem Graphit in Kampen und München
Südfrankreichreise
Paris: Mona Lisa. Aufzeichnung ›Vom Enface-Bild der Renaissance zur Erwiederung Aug in Auge‹

Kollektivausstellungen in Europa und Übersee
Ausstellungen der letzten Jahre: Aast, Antwerpen, Bergen, Brüssel, Den Haag, Düsseldorf, Hamburg, Kopenhagen, Marburg, Middelburg, München, Oslo, Stuttgart, Addis Abeba, Dar-es-Salaam, Madagascar, Réunion u. a.

1950/73 Vorträge über die Themen ›Bildende Kunst und Bewußtseinsmutation‹ – ›Kunst und Umweltgestaltung‹ u. a. Leibniz-Kolleg der Universität Tübingen, Arts Center Kopenhagen, Freie Akademie Hamburg, Westerland, München, Meran, Florenz, Holland, England und im Atelierhaus Kampen auf Sylt

1969 Ischia: inkdrawings–sketchbook Trient
Potsdam-Bornstedt: cycle of Iris watercolours

1969/70 A lecture cycle: 'meditations in forming or the adjournment of the present'
Discussions with Ursula von Mangoldt, Jean Gebser, the theologians Wolfgang Kuhn, Ulrich Wilckens and the painter Gollwitzer in Kampen and Munich
Frauenkirch-Davos: visit in the house of E. L. Kirchner

1970 Rome: honorary member of the International Academy for Literature, Arts, Sciences – silver medal for distinguished work in art-styles of the 20th century
Treatise 'Good bye from the Image'–Brüssel, Stuttgart
'On the Changeability and Variety of Awareness'
Hagemeister essays in Potsdam, Babelsberg, Brandenburg, Berlin
London: Tate-Gallery with newly framed Turners
A. S. Neill in Sommerhill

1971 Kampen: 'The Appeal of Art to the Individual of Today'
Representative of "The temple of Arts Museum", Hackensack, N. J. USA
Cycle: revolution in blue

1972 Berlin: opening of the Bröhan Collection, 50 of Hagemeister's paintings
Dialogues in Burgdorf with Birgid Dechmann, 'the formation of consciousness conditioned by time'; with the theologian Jürgen Courtin on 'consciousness independent of time'
Kampen: Studio concerts; Notebook 1–3

1973 Trip to Côte d'Azur
Paris: Mona Lisa – Renaissance: 'the creating of consciousness eye-to-eye'

Collective exhibitions in Europe and overseas
Exhibitions of the last years: Aast, Antwerpen, Bergen, Bruxelles, Den Haag, Düsseldorf, Hamburg, Copenhagen, Marburg, Munich, Middelburg, Oslo, Stuttgart, Addis Abeba, Dar-es-Salaam, Madagascar, Réunion etc.

1950/73 Lectures on 'formative art and mutation of consciouness'–'action in seeing without reaction' – at the Leibniz-Kolleg of the University of Tübingen, Arts Center Kopenhagen, Free Academy Hamburg, Westerland, Munich, Meran, Florence, in Holland, England and in the studio house Kampen (Sylt)

Lieber Herr Sprotte,
Ihren Brief aus Hagen auf Rügen habe ich erhalten und ersehe daraus, daß Sie mit der dortigen Natur einig sind. Die Beeren des Sanddorn werden jetzt orange leuchten am Strand von Lohme.
Sie müssen da weiter arbeiten, wo ich aufgehört habe. Erst einmal studieren Sie auf Rügen, dann gehen Sie nach Bornholm, dann nach Norwegen!
Und nun wünsche ich Ihnen eine große Sturmflut, damit Sie Beethovens Neunte verstehen, in der er den Kampf der Elemente geschildert hat.
Werder/Havel, im Oktober 1931 Karl Hagemeister
(Brief nach Hagen auf Rügen)

Lieber Siegward Sprotte!
Wo stecken Sie? Bitte kommen Sie in mein Atelier, Sie sind der Maler der blauen Blumen. Hofer versteht nicht, daß ich sofort auf Ihre Bilder zuging, er sieht darin einen ›Naturalismus‹, andere Kollegen zuckten mit den Achseln. Kommen Sie in meine Klasse, da sind Sie, glaube ich, erst einmal am besten aufgehoben. Slevogt mag Ihre Auffassung, ich zeigte ihm Ihre Arbeiten, wir haben ausführlich über Sie gesprochen.
In meinem Atelier habe ich eine Wand frei gemacht, habe Ihre Bilder neben meine Bilder gestellt, die ich im Böhmischen, in Adalbert Stifters Heimat, malte.
Nächste Woche zeichnen wir in der Klasse nach einem kahlen Fliederbäumchen, die Idee zu dieser Art Baumstudien brachte ich aus Japan mit.
(nach der Aufnahmeprüfung Akademie Berlin
Herbst 1931) Emil Orlik

Lieber Herr Sprotte!
Ich hoffe, mich auf unser baldiges Wiedersehen freuen zu können, nachdem Sie in Florenz erneute Bestätigung fanden. Wenn man die Antike nicht in den Knochen hat, nützt alles Florentieren nichts. Aber das haben Sie ja.
Ganz außerordentlich habe ich mich über Ihr Studium Lao Tse's gefreut! Das ist noch viel wichtiger als selbst das Studium der Malerei.
Mit vielen besten Grüßen Ihr Max Klewer
Berlin, Akademie, 15. 5. 36
(Brief nach Florenz)

Mein lieber Siegward,
Ihr Gruß vom Meer erreicht mich in diesem Augenblick wie ein Ruf. Ich bin selber ganz froh, durch die Verhältnisse gezwungen zu sein, ein wenig zu reisen. Hoffentlich bringe ich den geläuterten ›Archimed‹ heim; am 3. und 4. Akt sind nur handwerkliche Dinge wenige Tage zu tun – und der Endfassung des fünften wird vielleicht Luft, Sand und Meer auf – oder besser: in die Flügel helfen. Man verträumt und vergrübelt sich weniger, wenn man eine bestimmte Aufgabe zu bewältigen hat. Auch wirds Zeit, denn allzu lange kann ich die innere Spannung um Archimed nicht mehr aufbringen. Ich bin immer wieder glücklich, daß Sie an dieser Arbeit so Anteil nehmen. Vielleicht gibt's mir der Himmel, daß ich noch etwas Verse, rechte Gedichte – nach denen ich fast verdurste – schreiben kann – zum mindesten so viel konzipiere, daß davon ein kleiner Vorrat zur Winterarbeit da ist.
Und Sie haben es nun auch richtig gut in Vitte auf Hiddensee! Hier war zuweilen ein unbezeichenbar tiefer Sternenhimmel, den ich mir flüchtig anschaute, in den Sie gewiß über der Wölbung der Insel sich vertiefen konnten. Begierig bin ich, wie das Dietlind-Portrait nach der Rückkehr auf Sie wirkt. Daß das Bild Ihre erste Meisterleistung auf diesem Gebiete ist, werden Sie selbst wissen. Ihr Weg geht sichtbar zur H ö h e . Und wie wird es erst in zehn Jahren sein; wenn der Weg dann unsichtbar in die Höhe steigt.
Ich freue mich über unsere Beziehung zu- und miteinander, und ich bin dankbar, daß ich so positiv zu dem stehen kann, was Ihr Eigentliches ist: zu Ihrer Arbeit, zu dem Ausdruck schöpferischen Geistes, dessen Träger Sie sind. Leben Sie mir wohl! Und auf einen guten gemeinsamen Winter. Erzählen Sie Renate von Ihrer Erinnerung an den Loerke-Abend.
Von Herzen grüßt Sie Ihr Hermann Kasack
Potsdam 22. August 1936
(Brief nach Vitte auf Hiddensee)

Lieber Siegward!
Herzlichen Dank für Deinen so lieben Brief. Ich liege hier im Krankenhaus in Berlin. Es ist nachts und die Sterne blinzeln ungewiß ins Blau. Tolle Sache von Gott, eine Welt zu erschaffen ohne Präzedenzfall. Das Weltall ist neben allem, was es sonst noch ist, eine Präzisionsmaschinerie ohne Gleichen, deren Bewegungen auf ein Jahrhundert bis auf Bruchteile der Minute errechnet werden können. Wir halten ihre Zahnräder nach Bedarf an und streuen ab und zu Steingeröll der Lüge in das Getriebe: dann gibts Offenbarungen durch kleine und große Katastrophen. Man nennt das Apokalypse. Wie herrlich ist dieser August in Bornim. Das Erleben des Morgens ist die Hauptsache. Alles völlig neu erschaffen und auch sein Betrachter. Nichts funkelt so von Tau, wie ein alter Mensch das kann.
Du fehlst mir sehr. Im ganzen Landschaftsrund keine nahe dionysische Seele ohne Dich. Eros, Pan und Psyche, die haben ein

Wundergespräch miteinander, was die Dichter noch nicht entdeckt haben, oder nur nach der Klageseite. Glück und Magie wird kaum gestaltet – ist den Leuten zu schwer! Klage saut sich allein hin. –
Schreibe bald, bitte so viel als möglich. Leb wohl! Wie freue ich mich Deiner Schrift auf dem Kuvert, eine Glücksschrift! Eine der schönsten Schriften, die ich je sah. Wie geht es Dir wirklich an Leib und Seele? Wann kommst Du? Deine Winterlinde sah ich – eine wunderbare Leistung, zu der Du auch mal ein neues Verhältnis haben wirst. Sei von ganzem Herzen beglückwünscht, bemitgefühlt und geliebt von Deinem Karl Foerster
Ich möchte hinter Dir her sein wie Ruskin hinter Turner.
Berlin und Bornim, August 1942

Sehr geehrter Herr Sprotte,
Sie haben mich sehr richtig verstanden wenn Sie meinen, daß Kunst und Mensch Eins sind in einem tieferen und umfassenderen Sinne, als es sonst wohl gewöhnlich geglaubt wird.
Ich habe die Photographie eines kleinen Aquarells von Ihnen mit großem Anteil betrachtet und begrüße Sie
herzlich als Ihr Wilhelm Furtwängler
Paris, 3. Februar 1949
(Brief nach Kampen)

Lieber Herr Sprotte,
Ich sehe, daß in Ihrem Leben Neues und Wichtiges geschehen und im Gange ist, und wünsche Ihnen dazu Mut und Gelingen.
Mit guten Wünschen für das Kommende grüßt Sie
Ihr H. Hesse
Dieser Brief an mich (Th. Heuss, Agra, Indien, 5. Nov. 1960) gehört als Nachklang noch zu jenem über meines Vetters ZEN-Buch, darum schicke ich Ihnen die Copie. Bin wieder etwas krank, doch nicht gefährlich. Dank für Ihren China-Brief!
Montagnola 1961
Brief Hermann Hesse

Der von Ihnen erwähnte Plan eines Buches mit farbigen Wiedergaben von Siegward Sprotte scheint mir außerordentlich reizvoll und vielversprechend. Ich bin überzeugt, daß ein solches Buch nicht nur außerordentlich schön sein, sondern auch einen sicheren buchhändlerischen Erfolg haben wird. Ich sehe der Verwirklichung des Planes mit großer Spannung entgegen.
Hamburg, 5. 2. 61 Ihr ergebener Pascual Jordan
(Brief an Karl Foerster)

Lieber Herr Sprotte!
Wenn wir beide angesichts Ihrer freudig stimmenden Werke der Malerei – sozusagen uns fachmännisch unterhielten – so kamen dabei oft Formulierungen zustande, die Ihren rechten Weg bestätigen. Laien verstehen solche Gespräche kaum, denn sie stehen vor Resultaten eines jeweiligen geheimnisvollen Werdegangs in der Werkstatt und nicht vor der Natur, die Sie dem Laien vermitteln. Über ›Kunst‹ zu reden, heißt heutzutage ›Eulen nach Athen tragen‹.
Jeder vorwitzige Laie redet von Kunst, ohne eine Ahnung vom Handwerk zu haben.
Wenn die Maler die Farbe wieder erfinden müßten – würde ich sie nach Haiti nicht schicken – sondern zu Ihnen auf die Insel Sylt – allwo ringsherum Farben entstehen. Aus der Begegnung mit der Farbe entsteht wieder das ›Wort‹.
München, 14. 1. 62 Ihr Karl Knappe
(Brief nach Holzminden)

Dear Herr Sprotte,
It is curious that you should mention Herrigel's book. I was responsible, in 1953, for publishing an English translation. The translation, a very good one, was made by a friend of mine and the book was published by a firm (Routledge & Kegan Paul) with which I was at that time associated as editor.
The journey to Cuba and Puerto Rico was most interesting, but I gradually became ill, so that rather spoilt it. In Cuba I found much artistic activity, mostly imitative of latest movements in Western art. Wilfredo Lam remains their best painter; he was there and I enjoyed meeting him. Matta, the Chilean painter who lives in Paris, was also there. There is complete cultural liberty in Cuba, but the political situation is not so happy. But we greatly admired the courage and confidence of the people we met. As for Puerto Rico, it is now completely Americanized, its natural beauty destroyed, its people corrupted. There were, however, some very fine teachers at the University and the students made a good impression.
I was interested to hear about your lecture in Hamburg. Will it be published?
I believe I never thanked you for the beautiful watercolour you sent me in February. It came while we were abroad. It gives me great pleasure.
My wife joins me in all good wishes—Haus zu Haus—as you say
Stonegrave 5th April, 1968 Yours Herbert Read

Dear Siegward,
Your art is so direct, so simple; your colouring is . . . well the best I can say it is childlike, fresh.
Like your previous paintings the one you now sent is 'was besonderes', real 'Kunst'; your colouring is outstanding and quite different from the paintings I see. I hope that the buying public in Germany has the same feeling about your art as I do. The greatest compliment I can say you is to tell you that a Scot will pay a man to make a frame for it.
Your comparison between sketches and finished paintings is an original idea when applied to children. Summerhill ignores mere sketches in a 'kid's' life.
Well thanks
Summerhill, 25. Oct. 71 Yours Neill

Im Laufe der Zeit hat mein Kunstgeschmack sehr gewechselt. Einmal konnte ich mir nicht oft genug die Bilder Van Goghs ansehen. Später schätzte ich mehr die Kompositionen von Franz Marc. Dann kam Nolde an die Reihe; sehr lange war ich seiner Farbenpracht verfallen. Seitdem ich nun vor einigen Jahren auf Sylt die lebendige Unmittelbarkeit Siegward Sprottes zu spüren bekam, gilt meine größte Verehrung diesem Meister der Bewegung und der Farben.
Davis, University of California, 1. Mai 1973
Clifford Albrecht Bernd

(Brief an Frau Cosmea Sprotte
anläßlich des 60. Geburtstages des Malers)

Sehr geehrter Herr Sprotte!
Vieles, was Sie sagen, als ein Bildender, ständig im Prozeß des Bildens Stehender, oder als einer, dem das Bilden die Mitte seiner Existenz bedeutet, hat mich sehr bewegt und überzeugt. Ich habe bisher mit der aktiven Haltung und Konsequenz, mit der Sie das tun, das Problem des Bildens noch nicht in mir und für mich verarbeitet. Nun, da ich in Ihren Schriften darüber lese, und die zwingende Klarheit Ihrer Logik anerkennen muß, denke ich: ei ja, was da gesagt wird, ist ja eigentlich sonnenklar und hervorragend einsichtig. Nur: es mußte einmal gesagt werden und einer mußte es sagen. Und wer könnte diese Dinge besser formulieren als ein ›bildender Künstler‹, der durch Bilden sich selbst darstellt und darüber hinaus die Welt! Ihr Satz, daß die Kunst weltbildenden Charakter habe, und, daß vom Bilden alles ausgehe, artikuliert eine fundamentale Erkenntnis.
Ich lege Ihnen ein Poem bei, dessen pessimistischer Weltsicht wäre das Hölderlin-Wort aus der Patmos-Hymne entgegen zu halten: Wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch. Möge dieses Rettende immer um Sie, sehr geehrter Herr Sprotte, sein. Dies noch nachträglich anläßlich der Vollendung des 60. Lebensjahres.
Herborn, 25. 4. 73 Ihr Walter Lich

Wenn ich täglich das herrliche Aquarell von Siegward Sprotte betrachte, das in meinem kalifornischen Hause hängt, so habe ich stets das beglückende Gefühl, es gingen von dem Bild ultraviolette Strahlen aus, denen ich fortwährend heilsam ausgesetzt bin.

Vor allem sind es zwei Worte, mit denen Sie mich angezogen und die ich heute in meiner theologischen Arbeit nicht vermissen möchte, lieber, verehrter Siegward Sprotte. Ich meine den Ausdruck ›vertagte Gegenwart‹. Er steht für nichtgegenwärtige Bewußtwerdung, für das Grundübel des fröhlich weiterlebenden Historismus und Geschichtsfetischismus und für die heutige politische Mode. Die Geschichte dieser beiden Worte ist zwischen uns noch nicht zuende.
›Sehen‹ und ›sagen‹ / ›hören‹ sind bei Ihnen gleichzeitig und gegenwärtig. Ich muß dabei an ein Jesuswort denken, das in seiner ursprünglichen Fassung etwa lautete: »Wohl den Augen, die sehen, was ihr seht, u n d den Ohren die hören, was ihr hört«.
Der ›Abschied vom Bilde‹ – das ist ein weiterer genialer Begriff, der mir bei Ihnen und durch Sie wichtig geworden ist – löst beim Betrachter eine augenblickliche ›Erwiederung‹ aus, läßt mir Ihre Arbeiten nicht zum Gearbeiteten, sondern zu ›Mitarbeitern‹ werden.
Vor mir liegt Ihr ›Distelstrauß‹, den Sie am ersten Tag dieses Jahres 1973 gezeichnet haben. Die bereits gebrochenen Zweige haben Sie zum Leben gebracht: sie stechen schon wieder und sie sollen auch stechen! Welch großartiger Mitarbeiter ist solch Blatt im Arbeitszimmer.
Die augenblickliche, ungeteilte ›Erwiederung‹ von Person zu Person ist das Proprium Ihres Wirkens. Wie selten ist autonomes Geben angesichts autonomen Gebens geworden, auch im Bereich der Universität! Kunst und Wissenschaft müssen jetzt wieder enger zusammenrücken, vor allem um der Universität und der Wissenschaft willen.
Heidelberg, 15. 2. 73 Ihr Heinz-Wolfgang Kuhn
(Brief nach Paris)

BIBLIOGRAPHIE

Röder, E., Der junge Maler Sprotte. In Potsdamer Tageszeitung 20. 10. 1930
Neumann, G., Siegward Sprotte. Potsdam 1930
Hachfeld, H. W., Bilder und Grafik von Siegward Sprotte. In Potsdamer Tageszeitung Nov. 1938
Köhler, W., Siegward Sprotte. In Westermanns Monatshefte, Berlin 7/1940
Kasack, Hermann, Das ewige Dasein – Widmungen an einen Maler. Suhrkamp Verlag, Berlin 1943
Hegedo, H. G., Zwischen Kampen und Capri. In Sylter Kurzeitung 8/1952
Glasersfeld, E. v., Siegward Sprotte, Philosophische Bekenntnisse eines Malers. In Der Standpunkt, Meran 12/1953
Ehrentreich, A., Siegward Sprotte. In Die neue Schau, Kassel 3/1954
Boensch, A., Lärchenzweige und Lebenskunst. In Wochenzeitung für abendländische Kultur, Meran 21/1954
Droste, D., Schilderijen en Aquarellen van de Duitse Schilder Siegward Sprotte. Kunstkring Rotterdam 6/7/1955
Wagner, W., Siegward Sprotte in de Kunstkring. In Nieuwsblad, Den Haag VI/1955
Sprotte, S., Reisetagebuch eines Malers. Eigenverlag Kampen 1955
Sprotte, S., Geburt der Farbe. Eigenverlag Kampen 1955
Achilles, F., Zum Kosmischen gewandeltes Bild. In Nordschleswiger, Apenrade, 1/2/1958
Katunen, L., Siegward Sprotte – Teteilija ja taistelija. In Savon Savomat, Helsinki 51/1958
d'Arschot, Ph., Siegward Sprotte oder die enthüllte Natur. In Die Kunst und das Schöne Heim, München 6/1959
d'Arschot, Ph., Biografi Siegward Sprotte. Arts Center, Kopenhagen Nov. 1959
Graffam, W. L., Siegward Sprotte. In Horizont, Gelnhausen 7/1960
Ehrentreich, A., u. a. Siegward Sprotte. Berghaus Verlag, München 1963
Sarlaze, M., Siegward Sprotte ou l'emjambement de l'abstrait. In La Tribune de Genève, Genf 1975/1963
Schaffer, U., Gedichte im Gegenwind. Verlag der Karlsruher Bote 1964
Krause, G., Ästhetische Begebenheiten – neue Kulturimpressionen. In Baseler Rundschau, Basel 16. 10. 1964
Roh, Franz, Siegward Sprotte, Galerie Heseler. München 1964
Lich, W., Der Maler Siegward Sprotte. In Wort und Bild, Dillenburg 3/1965
Friedrich, P., Siegward Sprotte – Die Kunst kein Asyl für Selbstgespräche. In Amtsblatt der UT, Tübingen 25. 11. 1965
Meyer-Holzapfel, M., Mosaiksteine. Benteli-Verlag, Bern 1965
Hedergott, B., Skizzenbuch Monaco. Verlag Nürnberger Presse 1965
Caesar, S. G., Siegward Sprotte. In Der Schleifstein, Gladbeck 1/1966
Preisler, B., Sylt aus wohltätiger Distanz – Siegward Sprotte. In Nordfriesland, Bredstedt 2/1967
Krause, G., Siegward Sprottes Dialoge. In Das neue Israel, Zürich 5/1967
Read, Herbert, Siegward Sprotte – Aquarelle auf Sylt, Geleitwort Carl Zuckmayer. Rembrandt-Verlag, Berlin 1967
Read, Herbert, Siegward Sprotte, Ausstellung Deutsches Kulturinstitut in Stockholm, Kopenhagen, Kolding, Bergen, Oslo 1968/69
Oberländer, H., Ein Meister auf Sylt. In Bulletin des Fränkischen Kreises, Würzburg 113/1968
Kiessling, F. A., Transparente Gegenwart: Siegward Sprotte. In Der Kunsthandel, Heidelberg 1/1968
Oosthoek, A., Siegward Sprotte im Zeeuws Museum, Middelburg. In P. Z. C. 9/1969
Enzinck, W., Inspiratie tussen Oost en West, Siegward Sprotte. In De Stemm, Middelburg 99/1969
Clerk, S. I., German painter influenced by East. In East Africans Standard, Nairobi 10/1969
Read, Herbert, The painter Siegward Sprotte. Goethe-Institut Nairobi, Dar-es-Salaam, Reúnion 1969/70
Clarand, Tableaux de Siegward Sprotte. In Le Courier de Madagascar, Tananarive 70/1970
Sprotte, S., Adieux à l'image. Edition Domberger, Stuttgart 1970
Clerk, P., Bildungsurlaub – Maler der Insel. Verlag Hoppenstedt, Essen 1971
Naumann, G., Siegward Sprotte und seine Kampener Ausstellung. Verlag Hoppenstedt, Essen 1972
Sprotte, S., Sehen und Hören. Eigenverlag Kampen 1972
Sprotte, S., Lernen ohne Belehrung. Eigenverlag Kampen 1972
Sprotte, S., Vom Bilden und Bildermachen. Eigenverlag Kampen 1972
Konietzny, Heinrich, Symphonie für Englisch Horn-Solo und Streichorchester nach Sprottes Gouachen: Einsame Woge, Springflut, Grünes Meer, Grüne Windwelle. Uraufführung Saarbrücken 1968
Stockmeier, Wolfgang, Suite Nr. II für Klavier für Siegward Sprotte nach dem Meraner Aquarellzyklus ›Spielendes Wachstum‹. Uraufführung Oslo 1970. Möseler Verlag, Wolfenbüttel 1971
Pohl, T. R., Bild einer Insel (Film Westerland 1970)
Pohl, T. R., Die gemalten Dialoge (Film Westerland 1972)
Borzikowsky, Reinhold, Eröffnungsansprache – als Staatssekretär im Kultusministerium des Landes Schleswig-Holstein – zu einer Sprotte-Ausstellung anläßlich des 60. Geburtstages des Malers, Marina Wendtorf 22. 7. 1973

München 24. I. 73

Die abendländische Abstraktion kommt vom Gegenstand her, man zeichnete Gegenstände jeder Art: Vasen, Flaschen, Gläser, Tische, Staffeleien, Bänke, Kirchtürme, Rahmen, Bücher und Regale, Fenster, Türen, Wände, Häuser und Kleider, Faltenwürfe, Gliedergruppen – das ist die Entwicklung bis Bissier – und was Bissier von Japanern und Chinesen unterscheidet, das ist, daß diese vom Organischen herkommen und daher keine Sehnsucht verspüren zum Anorganischen. Organisches sehnt sich allenfalls nach Vereinfachung und Samenbildung, es sucht nicht die Ergänzung in einer Verneinung seiner selbst. Organisches sucht Potenzierung. Mit der ungegenständlichen Malerei wurde der Kult des Gegenständlichen zu Grabe getragen. Hans Hartung, Bissier, einige wenige zeigen eine Sehnsucht nach organischem Chroma, das nicht gespalten ist in Bejahung und Verneinung.

Wir haben den Kult der Verneinung zu Grabe getragen. Wer heute dennoch lauter denn je Nein! schreit, ist von gestern, von vorgestern.

Von morgen sind alle Menschen, die mit Bejahungen die Welt verändern. Wir sagen ›bildende Kunst‹. Bildend ist ein bejahendes Wort. Wir könnten auch sagen: nicht zerbildende Kunst. Aber was heißt das schon! Wer heute noch Zerrbilder macht, zögert nur etwas hinaus, was im Kommen ist auch ohne ihn.

Das Bild als Verzerrung zeigt ein Schiefgesicht, verzerrt nach links oder rechts, in die Länge oder Breite. Wer das Gesicht gesichtig erwiedert, hat für Verzerrungen keine Zeit.

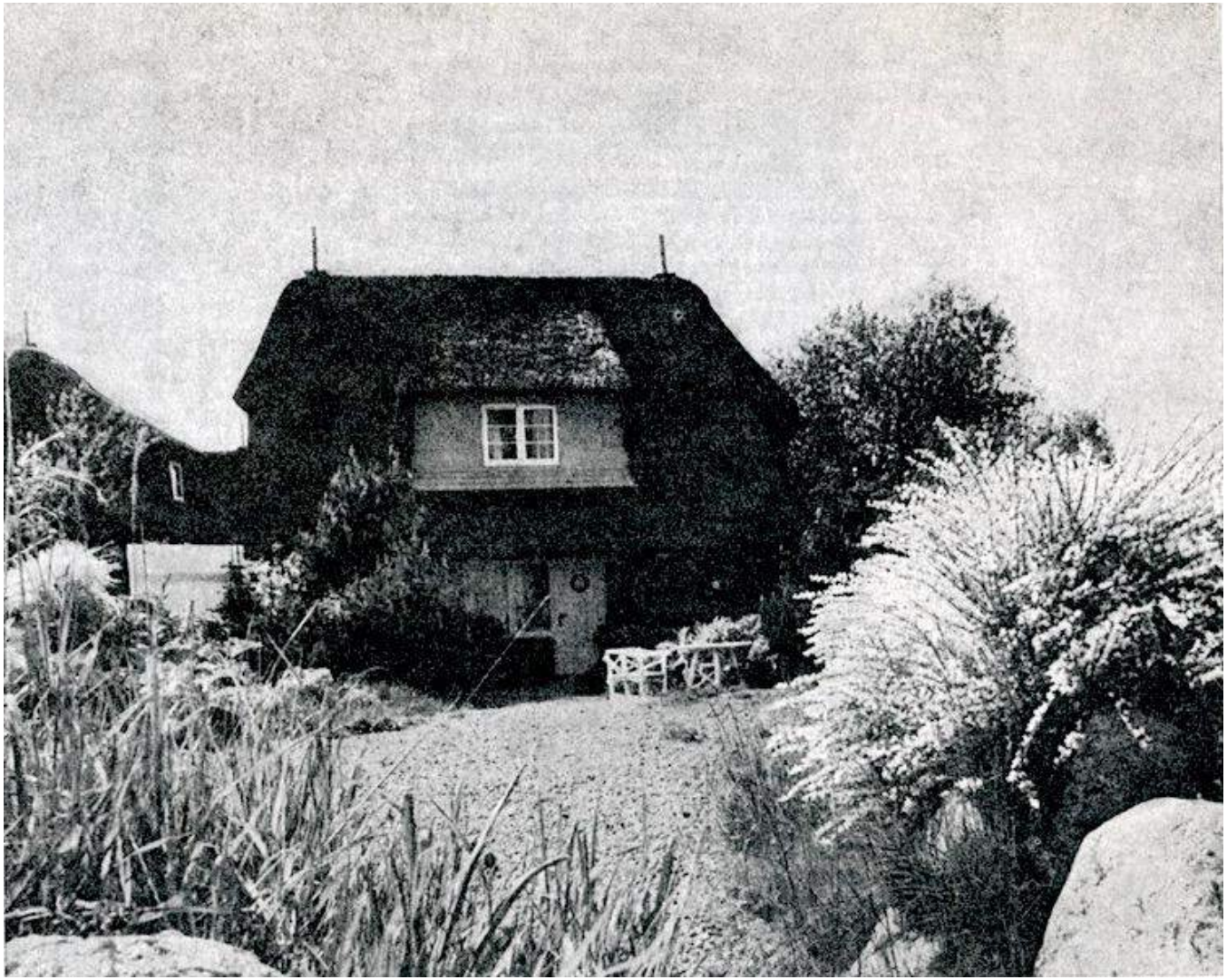
Wenn man wie ich vom Baum herkommt, vom Grashalm, von der Pflanze und nach fünfzigjährigem Üben angesichts eines Wachstums Gegenstände skizziert, z. B. die Tintenfässer auf seinem Tisch, er entdeckt zu seiner Verwunderung, daß er gar nicht gegenständlich zeichnet, seine Gegenstände haben Gesichte, mag er sie nun nur flüchtig skizzieren oder genau ausführen.

Mag er Wolken oder Wellen malen, immer malt er Gesichte, die dich anblicken, wie du sie. Zeichnend spricht dich ein Gesicht an – du entdeckst die seltsam erregende Freude, daß du nicht mehr Zeichen deutest, sondern zeichnend erkennst. Der Zeichenstift zeigt dir eine Entstehung. Du deutest nicht Entstandenes, du lernst am Entstehenden. Du siehst die Erscheinung entstehen. Ein werdend Gesicht spricht dich an.

Das vermag die Skizze, die dir nichts Fertiges, keine Fertigkeit vorsetzt. Maler, deren Skizzen zu sehen sich lohnt, deren Skizzen zu dem Ausgereiftesten ihrer Arbeit gehören, sind auch in ihren Bildern niemals fertig, sie engagieren auch in ihren Gemälden den Betrachter und helfen ihm, nicht Zeichen oder Signale zu deuten, nicht Metaphern enträtseln zu wollen wie in ägyptischen Zeiten, sie speisen dich nicht mit Symbolen ab, mit Baalen oder Götzen. Sie binden deinen Blick zeichnend, sehend, sehenlassend, erscheinend. Sie, Freund, sprechen den Ähnlichen in dir an, nicht den Unähnlichen. Ihre Bilder sind nahbar, nachbarlich, sie weisen dich nicht zurück, sie verführen dich nicht, hinter dem Bilde etwas zu suchen, etwa einen verborgenen Schatz oder eine verborgene Wahrheit. Sie verbergen nicht, sie zeigen. Sie verführen dich nicht zum Denken wie ein goldener Baal. Sie helfen dir erkennen.

INHALTSVERZEICHNIS

Jaffé, H. L. C., Siegward Sprotte		5
Meier, Herbert, Blaue Revolution		7
Skizzenbuch, Elmau, Filzfeder, 1960	20,5 × 14,8	11
Nach Herkules Seghers (Rijksmuseum Amsterdam) Tusche, 1966	21,5 × 15,5	13
Kaktus, Ischia, schwarze Tusche, 1969	24,3 × 34,8	14
Aus einem Strich: Sorrent, Serigraphie, 1965	18,5 × 23,5	15
Florenz, Colombaia, Sepia, 1936	27 × 21,2	16
Florenz, Silberstiftzeichnungen, 1936	12,5 × 20	17
Buchen, Kreidezeichnungen auf Rügen, 1932	47,5 × 63	18
Kirschbaum, Ölstudien in Bornstedt, 1927/28	23 × 18,5	19
Sass Songher, Colfosco, Silberstiftzeichnungen, 1936	29,6 × 27,5	20
Akazienstamm, Sanssouci, Bleistift, 1930	50,6 × 39,5	21
Bornstedter See, Öl auf Pappe, 1928	72,5 × 50,5	22
Rittersporn bei Karl Foerster, Bornim, Öl auf Leinwand, 1931	55 × 83	23
Selbstbildnis, Kohlezeichnung, 1935	26 × 22	24
Zeichnung des Großvaters, Kohle, 1940	60 × 46	25
Portrait der Schwester, Florenz und Potsdam, Tempera-Öl auf Holz, 1936	50 × 37,9	26
Selbstbildnis mit Lebensbaum, Tempera-Öl auf Holz, 1937	69 × 53	27
Novembergeschehen, Potsdam, Aquarell, 1943/44	61 × 49,7	28
Rosenkohl im Schneefeld, Bornstedt, Mischtechnik auf Leinwand, 1941	80 × 110,5	29
Bildnis eines Schafes in den Abruzzen, Tempera-Öl auf Holz, 1944/55	35 × 47,5	30
Mond über den Dünen, Kampen, Öl auf Papier, 1948	48 × 66,5	31
Colfosco, Zyklus Dolomitenaquarelle, 1951	57 × 42,4	32
Sprotte, S., Autobiographie, Studien und Lehrer		33
Kampen, Skizzenbuch, Bleistift, 1972	11,8 × 15,4	39
Italienische Reise, Filzfeder, 1969	32,9 × 24,1	40
Blumenmosaik, Bornstedt, Aquarell, 1958	47,5 × 30,5	41
Bergmosaik, Hafling, Aquarell, 1954	50,5 × 63,3	42
Waldmosaik, Hafling, Aquarell, 1954	66,3 × 48	43
Mondaura, Öl auf Leinwand, 1958	63 × 83	44
Blaue Brandung, Öl auf Papier, 1957	49 × 63	45
Palmenaquarelle, Cuba, 1964	65,4 × 51	46
Kreolenkopf, Jamaica, Aquarell, 1957	40,5 × 28,5	46
Palmenaquarell, Cuba, 1957	65,4 × 51	47
Capri, Zeichnungen, Tusche, 1964	20,8 × 14,3	48
Westindische Zeichnungen, braune Tusche, 1969	31 × 23	49
Stachelginster, Öl auf Leinwand, 1958	73 × 100	50
Roter Mond, Öl auf Leinwand, 1963	70 × 75	51
Farbige Woge (Ausschnitt)		52
Farbige Woge, Öl auf Leinwand, 1959	73 × 89	53
Tal der Könige, Mischtechnik, 1956	26 × 38	54
Woge mit grünem Himmel, Öl auf Leinwand, 1959	73 × 100	55
Farbige Brandung, Sargasso, Tempera, 1963	55 × 75,4	56
Stürzende Wasser, Tempera, 1963	55 × 75,4	57
Blaue Stunde, Dolomiten, Aquarelle, 1960	66 × 48	58
natura naturans, Rhodos, Aquarell, 1959	59,6 × 48,5	59
Lupinen bei Karl Foerster, Bornim, Öl auf Leinwand, 1958	63 × 83	60
Hommage à Karl Hagemeister, Öl auf Leinwand, 1969	105 × 80	61

Hommage à Karl Hagemeister (originalgroßer Ausschnitt)		61
Oktober, Öl auf Leinwand, 1963	75 × 55	62
Tropischer Schierling, Öl auf Leinwand, 1969	105 × 80	63
Sfumato, Öl auf Leinwand, 1963	63 × 83	64
Sprotte, S., Meditationen im Sand		65
é criture, schwarze Kreide, 1973	24 × 31,7	69
Handschriften, Elmau, 1960 (Originalgröße)		70
nature vivante, Graphit, 1973	35,7 × 27,1	71
Zeichnung, Holzminden, Graphit, 1973	25,3 × 34,2	72
Paestum, Öl auf Pappe, 1965	21,8 × 26,8	73
Italienische Aquarelle, 1969	62,4 × 48	74
Mosaik, Potsdamer Aquarelle, 1968	33 × 22,3	75
Macleaya, Bornstedt, Aquarelle, 1968	50 × 31,4	76
Iris, Bornstedt, Aquarellzyklus, 1969	49 × 36,6	77
La Guanta, westindischer Zyklus, Tempera, 1960	15,3 × 22	78
Ischia, braune Tusche, 1969	17 × 23,5	79
Stenogramme, Potsdam, Kreidezeichnungen, 1968	30 × 24	80
Alge, Filzfeder, 1967	21 × 29,5	81
Hommage à Albrecht Dürer, Serigraphie, 1971	72,7 × 49,5	82
Halme, Aquarell, 1967	38,5 × 57,4	83
Rotes Meer, Öl auf Leinwand, 1963	65 × 91	84
Westindische Aquarelle, 1968	24,5 × 30,3	85
Chroma, Westindische Aquarelle, 1968	23,5 × 30,5	86
Bergaquarelle, 1968	44,4 × 28,3	87
Dialog, Serigraphie, 1971	74 × 56,3	88
Baumzeichen, Italienische Aquarelle, 1969	65 × 50	89
Morsum, Mischtechnik, 1965	49 × 62,5	90
Meditation, Öl auf Leinwand, 1971	71 × 91	91
Spiegelungen, Aquarell, 1964	61,7 × 90	92
panta rhei, Aquarelle, 1966	48 × 65,3	93
Wolken, Aquarell, 1968	36 × 25	94
Bergwand, Pinselzeichnung, 1969	59,6 × 41,8	95
Abschied vom Bilde, Bozen, Farbige Kreide 1969	21 × 29,4	96
Handschrift (Originalgröße), München 24. 1. 1973		97
Pinselschrift, Aquarelle, 1967/68	48,4 × 63	101
Kreidezeichnungen, Solling, 1971	66,4 × 48,8	102
Aus einem Strich, Holzminden, Kreide, 1971	66,4 × 48,8	103
Aus einem Strich, Kreide, 1970	25,2 × 32,5	104
Epomeo, Aquarell, 1969	62,5 × 48,3	105
Kalligraphie, Aquarellzyklus, Winter 1968	34,3 × 27	106
panta rhei, Aquarell, 1970	50,5 × 73	107
Horizontalen, Aquarell, 1968	48,6 × 67,5	108
Horizontalen, Aquarell, 1968	47 × 65	109
Bambus, Ischia, Serigraphie, 1969	70 × 50	110
Tusche auf Pergament, 1966	27,5 × 21	111
Graphitzeichnungen, 1970	26,5 × 38	112
Flug des Adlers I, Zyklus Aquarelle 1971	51 × 73	113
Meditationen, Ölbilder 1971	21,8 × 31	114
Flug des Adlers II, Zyklus Aquarelle 1971	49 × 66,2	115
Blaue Revolution, Aquarelle, 1971	51 × 73	116
Kurzbiographie		117
Briefe		121
Bibliographie		124
Text der Handschrift		125
Inhaltsverzeichnis		126
Atelier in Kampen auf Sylt		128

Als große Kunstblätter sind erschienen:
S. 50, 51 (Verlag der Kunst Dresden); S. 56 (Verkerke, Ede – Holland); S. 57 (Bruckmann, München)