

SIEGWARD SPROTTE  
FARBIGE KALLIGRAPHIE  
COLOURED CALLIGRAPHY  
CALIGRAFIA COLORIDA



HIRMER

Der 75. Geburtstag von Siegward Sprotte ist ein willkommener Anlaß, die bislang umfangreichste Würdigung seines Œuvres vorzulegen.

Der Band erschließt die Vielfalt seines künstlerischen Schaffens während der letzten fünfzig Jahre. Ausgehend von der farbigen Kalligraphie, wie sie seit Van Gogh als Sehnsucht der modernen Kunst verstanden werden kann, ist Siegward Sprotte nach Herbert Read in die Nachfolge William Turners zu stellen, so daß auch für ihn die Erkenntnis des großen Kunsthistorikers gilt: „Das Geheimnis der Beziehung jeder großen Kunst zur Natur ist ein Mysterium.“

Das Œuvre des Künstlers wurzelt gleichermaßen in der westlich-abendländischen Tradition wie im Tao der Malerei des Fernen Ostens und ist Ausdruck eines neuen umfassenden „Naturbewußtseins“, dessen Einfluß als Impuls für die Kunstauffassung bereits in der zeitgenössischen Kunst zu spüren ist und weiterhin wirken wird. Seine Bilder sind Zeugnisse dafür, daß sich Ost und West nicht als Gegensätze widersprechen müssen. Seine Gedanken zur Kunst, die er seit Jahrzehnten klar formuliert, sind eine Weiterführung der Aussagen Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ (Untertitel „Farbensprache“).

Siegward Sprotte wurde 1913 in Potsdam geboren und studierte an der Kunstakademie Berlin bei Emil Orlik. Er ist Mitglied der Internationalen Akademie für Literatur, Künste und Wissenschaften in Rom und Ehrenmitglied des Kulturbundes Potsdam.

Die Werke des Künstlers befinden sich in öffentlichen und privaten Sammlungen und Museen des In- und Auslandes.



*Globicephalus melas* (Traill)

Siegward Sprotte

**Farbige Kalligraphie**  
Coloured Calligraphy  
Caligrafia colorida



Siegward Sprotte  
Farbige Kalligraphie  
Coloured Calligraphy  
Caligrafia colorida

Einleitung von  
Introduction from  
Introdução de

SÍLVIA CHICÓ

Mit Beiträgen von  
With contributions from  
Em colaboração de

HERBERT READ, WOLFGANG STOCKMEIER  
SIEGWARD SPROTTE

HIRMER VERLAG MÜNCHEN

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Sprotte, Siegward:  
Farbige Kalligraphie = Coloured calligraphy / Siegward Sprotte  
Mit Beitr. von Silvia Chicó ... – München : Hirmer, 1988  
ISBN 3-7774-4730-7  
NE: Chicó, Silvia [Mitverf.]

Distribution in the USA: Falkenstern Fine Art U.S. Representative  
334 E. 65th Street, St. 21, New York, N.Y. 10021  
Marcel Schurman Company Inc., 954 – 60th Street, Oakland, CA 94608  
Distribuição em Portugal: Livraria Leitura, Porto  
Livros Quetzal Lda., Rua Sanches Coelho, 3, Lisboa e Funchal/Madeira

© 1988 by Hirmer Verlag München / Sprotte, Kampen-Sylt  
Lithos: Repro Ludwig GmbH, Zell am See  
Satz, Druck und Bindearbeiten: Passavia Passau  
Papier: Schneider & Söhne, München  
Umschlagentwurf: Dieter Vollendorf, München  
ISBN 3-7774-4730-7  
Printed in Germany

Die gedruckte Ausgabe ist vergriffen und hiermit digital herausgegeben von  
Galerie Falkenstern Fine Art, Kampen 2022  
[www.falkensternfineart.com](http://www.falkensternfineart.com)  
© Armin Sprotte

## Inhalt

<i>Silvia Chicó</i>	
Einleitung	
7	
<i>Herbert Read</i>	
Siegward Sprotte	
16	
<i>Siegward Sprotte</i>	
I go Bananas	
18	
<i>Wolfgang Stockmeier</i>	
Ein musikalischer Maler	
23	
Zeichnungen	
24	
Biographie	
85	
Tafeln	
89	
Verzeichnis der abgebildeten Werke	
196	

## Contents

<i>Silvia Chicó</i>	
Introduction	
52	
<i>Herbert Read</i>	
Siegward Sprotte	
60	
<i>Siegward Sprotte</i>	
I go Bananas	
62	
<i>Wolfgang Stockmeier</i>	
A Musical Painter	
67	
Drawings	
24	
Biography	
86	
Plates	
89	
Illustration list	
196	

## Indice

<i>Silvia Chicó</i>	
Introdução	
69	
<i>Herbert Read</i>	
Siegward Sprotte	
60	
<i>Siegward Sprotte</i>	
I go Bananas	
79	
<i>Wolfgang Stockmeier</i>	
Um pintor musical	
84	
Desenhos	
24	
Biografia	
87	
Quadros	
89	
Índice das obras representadas	
196	

SÍLVIA CHICÓ

## Siegward Sprotte

Das Werk des Malers Siegward Sprotte lässt sich definieren und beschreiben als die Korrespondenz und Fusion zweier Strömungen, die zusammenfließen und sich kreuzen. Eine dieser Strömungen ist zutiefst europäisch in ihrer Verbundenheit zur romantischen Landschaftstradition und weist sowohl impressionistische wie expressionistische Züge auf; die andere Strömung ist deutlich orientalisch, hier wird Landschaft als Geste aufgefaßt in einem eigenen, spontanen Schreibprozeß.

In diesen beiden uns bekannten Realisierungen des Wirklichen – eingebettet als Landschaft, die nicht mit einer realistischen Wiedergabe verwechselt werden darf – führt immer das malerische Geschehen selbst, das sich einer verwandelten Wirklichkeit einschreibt in seiner Strahlkraft, Freiheit und Modernität.

Zwischen Naturalismus und Abstraktion fühlt sich der Maler der Idee Kirchners – der „organischen Abstraktion“ – in einem weiterführenden Sinne verbunden, Abstraktion nicht als Endzweck, vielmehr als Durchgang zur organischen Mutation.

Jedoch ist diese Sichtbarmachung, der post-surrealistische Eindruck, der hier vermittelt wird, völlig frei von gedanklicher Vorausplanung, frei von Vorstellung. Und eben das haben wir als einen der wesentlichen Grundzüge im Prozesse von Sprottes Schaffen zu beachten – nicht zu verwechseln mit einem Pseudo-Naturalismus, einem oberflächlich verspielten Reproduzieren.

Von der Einheit der Elemente ausgehend, sieht Sprotte die Welt einheimig und verwandelt diese Einsicht im Sinne seines Landsmannes Caspar David Friedrich in der Erwiederung und Gestaltung mit der Natur auf spontane Art und Weise. Die Naturbeobachtung des Künstlers verbündet sich mit diesem Einsehen, so als sei er selbst ein Element der Natur, seine Arbeitsweise entspricht ihren Gesetzmäßigkeiten und Wachstumsprinzipien. Die menschliche Natur wird aus eigener, projektiver Erfahrung gesehen. Vergessen wir nicht die aufschlußreiche Aussage von Jackson Pollock: „I'm Nature“. Aus einem solchen Aspekt kann auch ein abstraktes Kunstwerk sich in die Kategorie der Selbstdarstellungen einreihen, weil die objektiv gegebene Realität nicht mehr im Mittelpunkt des Interesses steht: es geht nicht darum, scheinbar Vorhandenes abzubilden. Andererseits ignoriert der Künstler nicht unverzichtbare Erfordernisse wie die der Genauigkeit und der Disziplin, auch dann nicht, wenn die Natur nur noch Anlaß seiner Darstellung zu sein scheint.

Wir können Siegward Sprotte einreihen in den Kreis jener Künstler, die in ihrer Bildkonzeption die ‚natura naturans‘ nicht aus dem Auge verlieren, die – Regeln und Logik der Natur in ihrer Kunst nicht außer Acht lassend – damit und darin sich engagieren: der Natur Erscheinungshilfe zu leisten.

Ich denke zum Beispiel an Paul Klee, an seine Kunsttheorie, in der die Natur eine fundamentale Rolle spielt. Auf der Suche nach Einfachheit verifiziert sich in diesen Künstlern beinahe eine

Aversion gegenüber Kompliziertheiten und Additionismen. Eben dazu schreibt Herbert Read über Sprotte: „Die Bildzeichen, die Siegward Sprotte uns empfiehlt ...“ (siehe Seite 17).

Ein möglicher Zusammenhang mit der Theorie von Paul Klee, besser mit seiner Idee, mit seinem Konzept von der Natur, kommt in einem Text zum Ausdruck, betitelt „Wege des Naturstudiums“<sup>1</sup>: „... ein formaler Kosmos (wird) geschaffen, der mit der großen Schöpfung solche Ähnlichkeit aufweist, daß ein Hauch genügt, den Ausdruck des Religiösen, die Religion zur Tat werden zu lassen ...“

Sein (des Künstlers) Wachstum in der Naturanschauung und Betrachtung befähigt ihn, je mehr er zur Weltanschauung empordringt, zur freien Gestaltung abstrakter Gebilde, die über das Gewollt-Schematische hinaus eine neue Natürlichkeit, die Natürlichkeit des Werkes, erlangen ...

Die Art des Kunstbekenntnisses von gestern bestand in einer, man kann wohl sagen peinlich differenzierten Erforschung der Erscheinung. Der Künstler und sein Gegenstand suchten Beziehungen auf dem optisch-physischen Weg durch die Luftschicht ...

Es entspricht heute dieser Weg nicht mehr unserem ganzen Bedarf, wie er auch ehedem, vorgestern, nicht einziger Bedarf war. Der Künstler ist Geschöpf auf der Erde und innerhalb des Ganzen, Geschöpf auf einem Stern unter Sternen.“

In diesem Text kommt eine Vision Klees zur Sprache, die eine romantische Idee beinhaltet, nach der der Künstler versucht, mit den Augen eines Neugeborenen zu sehen, auf daß die Vision rein und unverfälscht sei. Klee führt auf seiner intensiven Suche nach den gleichsam religiösen Geheimnissen der Natur die Sensibilität Friedrichs auf ganz eindeutige Art weiter, obwohl es in der Kunst von Klee nicht wie bei Friedrich die Besorgnis gibt, das Natürliche mit dem Übernatürlichen in Verbindung zu bringen.

Carl Gustav Carus, ein Schüler von Caspar David Friedrich, beschreibt in seinen Briefen über die Natur die Landschaft folgendermaßen<sup>2</sup>: „... indem der Mensch, hinschauend auf das große Ganze einer herrlichen Natur, seiner eigenen Kleinheit sich bewußt wird, und, indem er Alles unmittelbar in Gott fühlt, selbst in dieses Unendliche eingeht, gleichsam die individuelle Existenz völlig aufgebend ... ein solches Untergehen ist kein Verlieren, es ist nur Gewinnen, und indem, was sonst nur geistig erschaut wird, hier beinahe dem körperlichen Auge erreichbar ist, nämlich Überzeugung der Einheit in der Unendlichkeit des Alls, so wird zugleich unser eigentlicher Standpunkt, unser Verhältnis zur Natur immer reiner aufgefaßt werden müssen.“

Ein anderes Thema, das Sprotte einer gewissen romantischen Tradition annähert, ist sein Interesse für den Baum als Thema seiner Malerei, was in seinen Bildern seit 1930, und schon vordem, sichtbar wird. Auch dadurch gehört er in die umfassende romantische und post-romantische Tradition, für die der Baum sowohl Symbol wie Metapher ist. Die Bäume als beinahe anthropomorphe Anwesenheit bei Friedrich weisen einen direkten Weg zum Göttlichen durch ihre dramatische Präsenz und Vertikalität. Der Baum als Metapher und Allegorie für den kreativen Prozeß bei Paul Klee<sup>3</sup>: „Lassen Sie mich ein Gleichnis gebrauchen, das Gleichnis vom Baum. Der Künstler hat sich mit dieser vielgestaltigen Welt befaßt ... er ist gut orientiert, daß er die Flucht der Erscheinungen und Erfahrungen zu ordnen vermag. Diese Orientierung in den Dingen der Natur und des Lebens, diese vielverästelte und verzweigte Ordnung, möchte ich dem Wurzelwerk des Baumes vergleichen. Von daher strömen dem Künstler die Säfte zu, um durch ihn und durch sein Auge hindurchzugehen.“

So steht er an der Stelle des Stammes. Bedrängt und bewegt von der Macht jenes Strömens, leitet er Erschautes weiter ins Werk. Wie die Baumkrone sich zeitlich und räumlich nach allen Seiten hin sichtbar entfaltet, so geht es auch mit dem Werk ... Es wird niemand einfallen, vom Baum zu verlangen, daß er die Krone genau so bilde, wie die Wurzel.“

Der Baum – als allegorisches Thema – der die verschiedenen Stufen und Verzweigungen einer religiösen Geistigkeit symbolisiert, oder auch nicht, ist betont im Werk Mondrians, noch vor Mondrian bei Constable, bei Johan Christian Claussen, Thomas Cole und Samuel Palmer und in evidenter Weise bei Vincent van Gogh.

Der Baum, Symbol des organischen Wachstums, die Anschauung zum Verweilen einladend, fordert zu Meditation und Reflexion auf, und ist aus Sprottes Werk nicht wegzudenken von seinen allerersten Anfängen an.

1963 unternahm der Maler eine Reise in den Süden Frankreichs, wo er einen Zyklus von Baumzeichnungen schafft, zusammen mit Tagebuchaufzeichnungen<sup>4</sup>, in denen es heißt: „Bei Palmen muß ich umlernen. Die Palme wächst königlich regelmäßig, sie kann es sich leisten, eine Symmetrie zu zeigen, die keine asymmetrischen Sehnsüchte aufkommen läßt. Sie läßt uns einen Menschen ahnen, der regelmäßig gebildet ist. Die Palme zeigt uns das Wachstum aus der eigenen Mitte.“

Die Palme ist mehr als ein Baum, sie ist zugleich ein Gras, biegsam nach allen Seiten sich drehend. Sie kennt kein Profil, das sich von der En-face-Ansicht unterscheidet. Die Blicke gleiten der Palme immer in die Mitte.

Die Palme kennt nicht bekleidete und unbekleidete Zeiten.

Je älter die Palme wird, um so jünger wedelt sie mit ihrem Haupte. Aus abgestorbenen Blättern formt sie ihren Stamm. Sie sagt: „Wer richtig lebt, wird jünger“ (Karl Foerster).

Auf Architektenzeichnungen sind Bäume und Sträucherkulissenhafte Zugabe.

Wer mit Baumaugen zu sehen vermag, achtet der Häuser nur wenig. Wer aber die Bäume vor Häusern nicht sieht, ist er ein Künstler?

... die Frage ist: dient bei dir das Gebaute dem Gewachsenen – oder das Wachsende dem Gebauten?

Das mondäne Publikum genießt bei Sonne und Mond den Schatten der Bäume. Kinder spielen unter Bäumen. Wer schaut Bäume an? Wer sieht den Wald im Individuum Baum? –“

Mit dieser Thematik – wie gesagt – gehört Sprotte zu jenen Künstlern, die eine dynamische Bindung mit der Natur eingehen.

Schon als Siebzehnjähriger, ermutigt durch den Expressionisten Georg Tappert, geht Sprotte beim Zeichnen eines Akazienstamms (Potsdam-Sanssouci 1930), von einer minutiösen Beobachtung aus. Der Efeu umrankt den Baumstamm und dringt zugleich in ihn ein. Diese Darstellung ist von so realistischem Charakter, daß sie kaum die zukünftige Entwicklung vorausahnen läßt –, die es mit sich bringt und ermöglicht, daß der Maler in späteren Jahrzehnten zu einer zeichenhaften Darstellungsweise gelangt: dem Ideogramm.

Erstaunlich ist es, daß gerade die Gegenwart einer nordischen Natur, in der der Wind eine so dynamische Rolle spielt, seine besondere Neigung zu spontanen gestischen Aufzeichnungen ansporn – oder sollen wir sagen: diese Aufzeichnungen werden dem Winde abgetrotzt? – Im Süden jedoch – etwa auf Madeira oder in Südfrankreich – machen andere Inspirationen sich geltend, die über dem rein Handschriftlichen und Malerischen mehr die Tektonik und bildhauerische Struktur beachten. Der Süden verleiht der Malerei größere Dinglichkeit.

Wenn ich jetzt zu einer chronologischen Analyse des Œuvre von Siegward Sprotte übergehe, müssen wir im Auge behalten, daß er, von der Naturanschauung ausgehend, die Malerei der Renaissance in Florenz studierte. Dieses Studium ist eine wesentliche Voraussetzung für seinen Lernprozeß. Altmeisterliche Zeichnungen lassen an Dürer erinnern, haben aber nichts zu tun mit der Kälte einer mehr wissenschaftlich-objektivistischen Betrachtungsweise der Realität.

In den fünfziger Jahren zeigt sich bereits eine ‚over-all‘-Struktur, in der die Farbe sich fauvistisch und dynamisch vereint mit der Zeichnung, die zugleich strukturierend wirkt, was zu dem Gewinn einer großen formalen Einheit führt. In ihrem formgebenden und zeichnenden Malen liegt in dieser Auffassung eine große Wesensnähe zur Malerei von Matisse, und zwar durch den chromatischen Reichtum und die klar erkennbare Zweldimensionalität.

Die Verwandtschaft mit dem pflanzlichen Wachstum, die die Werke dieser Periode und überhaupt das gesamte Œuvre des Malers durchzieht, ist ein zentrales Thema, trotz der Betonung einer gleichsam abstrakten Landschaftsschau. In den fünfziger Jahren wird auch die Tendenz beibehalten, die schon vorher zum Ausdruck kommt: die einer schreibenden Pinselführung, die eine Verwandtschaft mit der Kunst des Orients aufweist. In der Tat ist es der Pinsel, etwa beim Zeichnen einer Pflanze, der bei einem farbigen Herunterschreiben sich nicht – wie bei einer chinesischen Tuschemalerei – entfärbt.

Auch aus den fünfziger Jahren stammt eine Landschaft, in einem fast fauvistischen Prozeß heruntergeschrieben. Der Pinselduktus – Fläche gegen Fläche setzend – arbeitet mit Unterbrechungen und beinahe geometrischen Zusammenstellungen, die ein Mosaik ergeben. In dieser Landschaft ist schon ein Prozeß impliziert, der an die Schnelligkeit und Unmittelbarkeit der Ausführung appelliert als ein bestimmendes Element der malerischen Ausdrucksfähigkeit. Die Geste wird noch ganz in den Dienst einer realen Konzeption gestellt, wird jedoch schon bestimmt von einer ‚post-fauvistischen‘ Logik. Die Gestik neigt dazu, immer unabhängiger zu werden.

Ganz gewiß sind die Landschaften der fünfziger Jahre mit den Elementen Himmel, Erde, Wasser mit weitläufigen horizontalen Pinselstrichen, wobei die Farbe intensiv und transparent ist, charakteristisch für die fließende Aquarellmalerei. Aus dieser Epoche stammen auch die Landschaften, die gleichsam eine Fusion der Elemente darstellen, oder mit anderen Worten, die Landschaft dient als Vorwand für eine ganze Reihe von lebendigen Variationen.

Die Sonne, der Mond, ihre Spiegelung auf dem Wasser – Himmel und Erde nicht vergegensätzlichend – lassen als Geste etwas sichtbar werden, was wir auch in anderen zeitgenössischen Werken beobachten können. Wir denken zum Beispiel an die Bilder eines anderen Malers, Adolf Goetlieb, der (ähnlich – unähnlich zu Sprotte?) Sonne und Mond als geschlossene Form vor einen abstrakten Hintergrund stellt: Der Bildbetrachter wird auf eine andere Realität hingewiesen, die erst in der Betrachtung selber in ihm entsteht, ein Bestreben, das in vielen zeitgenössischen Werken – sowohl im Orient wie im Okzident – zu beobachten ist.

Die siebziger Jahre scheinen darin sehr wesentlich, daß nunmehr das Zeichen als sprechendes Element in der Malerei Sprottes selbstbewußt in Erscheinung tritt. ‚Lebendige Hieroglyphen‘ treten als Zeichen auf, die der Logik einer realistischen Zeichnung folgen, betont auf einen leeren Hintergrund gestellt, ähnlich orientalischen Kürzeln. Obwohl sie von dem Bilde dessen ausgehen, was dargestellt wird, nimmt ihre Abstraktion dennoch zu. Es ist auch die Phase, in der eine zunehmende Faszination für die abstrakte Form spürbar ist, obgleich es sich dabei – und das ist augenscheinlich – um eine biomorphe Abstrahierung handelt, die – äußerlich gesehen – an makroskopische Vergrößerungen von Pflanzenteilen erinnert.

Hier wird der nonfigurative Charakter größer, die Formgebung und der erlangte graphische Duktus lösen sich von einem landschaftlichen Kontext, schreiben sich einem leeren, doch substantiaften Hintergrund ein. Bedingungen werden geschaffen für die Ausarbeitung des plastischen Zeichens an sich, der Künstler betritt dieses mysteriöse und diffizile Terrain, auf dem wir gemeinhin von dem ‚Unabbildbaren‘ oder dem ‚Unbeschreiblichen‘ sprechen, das – indem es sich sowohl vom Abbildmachen wie vom Beschreiben löst – nun als das bildend in Erscheinung rufende Element selber sich zu erkennen gibt.

Wir begegnen hier dem poetischen Kernanliegen Sprottes, dem Herzstück seiner Kunst: Der Abstraktions- und Bildevorgang wird nicht als untergeordnete Sprache verwendet, wird vielmehr zum Experiment selber, zum Gelingen aus sich selbst.

Übereinstimmend mit dem orientalischen Ideogramm muß die Geste schnell und sparsam sein. Zu dieser dynamischen Bewegung kommt eine andere aus einer expressionistischen Wurzel, was beides immer schon in Sprottes Arbeit existent war.

Der Sinn für Sparsamkeit und die Vertiefung in den Prozeß des Bildens – die Demontage der abbildenden Sprache – ist ein zutiefst modernes Anliegen vielfältiger Kunstströmungen dieses Jahrhunderts.

Zu Beginn der siebziger Jahre begegnen wir in den Werken farbigen Parallelen, Horizontalen, die an das von der Landschaft induzierte Bild appellieren, oder auch nicht. Wir begegnen den Versuchen, wo das Zeichen, die gestische Sprache, auch vertikal ausgeführt wird, die sparsam-unmittelbare Diktion verstärkt sich. Es handelt sich in Sprottes Werk um eine Phase, in der der Künstler sich zunehmend mit internationalen Strömungen trifft, Jahre, die besonders fruchtbar für die europäische und amerikanische Malerei waren, die sowohl mit den post-surrealistischen Praktiken wie dem abstrakten Expressionismus tief verbunden sind.

Die abendländische Kunst begegnet der orientalischen Kunst. Das Geschriebene erhält nicht nur im Reiche des Bildhaften Gewicht. Das geschieht im Werk verschiedener Künstler, denen Sprotte und die ihrerseits dem Anliegen Sprottes nicht fernstehen.

Aber rasch greift der Maler identifizierbare Formen – im Wachstum der Pflanzen, im Fließen der Brandung – mit den gewonnenen Erfahrungen der Abstraktion erneut auf. Man spürt in den achtziger Jahren eine größere Loslösung und Freiheit der Gestik und der chromatischen Farbgebung. Die Wiederkehr zu einer naturhaften, neuen Einbindung entspricht jener organischen Abstraktion, die nicht im Abstrakten verharrt und stehen bleibt.

Die Horizonte werden getauscht. Bewußt oder unbewußt stellt der Horizont letztlich eine Linie dar, zu der man visuell und metaphysisch reist, die uns nah und fern zugleich ist. Die Wirklichkeit, die der Maler sichtbar werden läßt, ist eine metaphysische. Die Landschaft, die Pflanze, die Alge gibt Nachricht von dem Maler selbst.

Seit Beginn der siebziger und in den achtziger Jahren gefällt es dem Maler, den Raum nicht genau zu definieren, indem er das Bild auf einen Grund setzt, der sich ausweitet, ohne daß die Darstellung ungegenständlich wird. Es ist ein Gewinn von Mobilität und spielendem Gelingen, geboren aus der Erfahrung mit der Abstraktion. Die gleiche Energie, die für die Darstellung des „reinen“ plastischen Zeichens aufgewandt wird, scheint die Formen dieser oder jener besonderen Pflanze jetzt noch ideographischer zu verarbeiten, scheint ihre Energie und ihren speziellen Rhythmus anzurufen.

Außerdem gibt es seit Mitte der siebziger Jahre, wie auch früher, weiterhin beschreibende Darstellungen von Pflanzen. Es handelt sich hier u.a. auch um Werke, die im tropischen Klima entstanden, weniger um Landschaften oder Wasserbilder. Blumen, in farbiger oder einfarbiger Kalligraphie, zeigen seit Mitte der siebziger Jahre eine neue fauve-Dimension bei den Aquarellen, die vielleicht an Matisse und Dufy erinnern. Wie bereits erwähnt, gelingen zur gleichen Zeit strenge Aufzeichnungen mit spontanem Impetus. Die stilistische Kapazität findet zu ihrer endgültigen Form – Variationen des plastischen Zeichens, manchmal barocker, manchmal reduzierter.

Wir können sagen, daß die Welt, ihre Kunst und Vielfalt nun einheitlich variabel erfahren wird, sich nicht erschöpfend in sich selbst, im Unterschied zu Variationen aus der Zweithemigkeit, bei denen es stets nur eine Frage der Zeit ist, wann ihr Ende gekommen ist. Der Bildprozeß befreit sich vom Zeitigungsprozeß.

Sprotte verbindet einen chromatischen Reichtum aus fauve-Ergebnissen mit einer graphischen Einfachheit aus fernöstlichen Wurzeln, was ein Werk von großer thematischer Geschlossenheit ergibt, organisch und abstrakt, überraschend in seiner Vielfalt, mit Variationen *im Sinne – nicht gegen den Sinn* – der Natur.

Von 1985 datiert ein Bild, das betitelt ist „Gruß an Hans Hartung“. Darin wird ein Pinselrhythmus wieder aufgenommen, der bei Sprotte dazu dienen kann, Gräser der Dünen oder das brandende Meer darzustellen, den Strand, aber auch Dämmerungen, farbige Übergänge, chromatische Verwandlungen, die im Sommer Stunden des werdenden Tages in Anspruch nehmen können. Das sind immer von neuem zentrale Themen bei Sprotte in denselben geographischen und poetischen Koordinaten wie bei Friedrich.

Der Maler bemerkt: „Im Süden achten die Menschen darauf, was das Meer an den Strand wirft. Angesichts der Gegenstände, die sie dem Meer entnehmen, vergessen sie es. Dem nordischen Menschen werden die Gegenstände unwesentlich vor dem Meer, und leicht erliegt er der umgekehrten Gefahr, an eine Weite sich zu verlieren, die keinen Vordergrund hat. Bewußtwerdung und Aufmerksamkeit des nördlichen Menschen gelten aber auch mehr dem Schleifenden als dem Geschliffenen, darum ist ihm das Meer nicht ein Unfertiges, sondern ein von gewordenen Dingen sich befreidendes Element. Scheint im Norden das Meer das Gewordene als unverdaulich auszuspeien, so scheint es im Süden gegenständliche Gaben im Sinn zu haben (Bordighera 1963)“.<sup>5</sup>

Die Art der Begegnung von Sprottes Kunst mit der Natur ist es wert, sich Worringers Ideen in Erinnerung zu rufen, die zweifellos für Sprottes Generation und die folgenden Generationen entscheidend waren und sind, wie sie in „Abstraktion und Einfühlung“ ausgesprochen werden<sup>6</sup>: „Die Formel, von der Schmarsow in seinen Grundbegriffen ausgeht: ‚Die Kunst ist eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur‘, mag gelten, wenn man auch alle Metaphysik als das, was sie im Grunde ist, als eine Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur, betrachtet. Der einfache Nachahmungstrieb würde dann aber ebenso wenig oder viel mit diesem Auseinandersetzungstrieb zu tun haben, wie auf der anderen Seite z.B. die Nutzbarmachung der Naturkräfte (was doch auch eine Auseinandersetzung mit der Natur ist) mit dem höheren psychischen Triebe, sich Götter zu schaffen, zu tun hat.“

In diesem tieferen, aber auch nordischeren Sinn von Natur gestaltet seit je Sprottes ästhetische Konzeption. Man ahnt einen ritualisierten Schöpfungsprozeß, dem auch eine orientalische Komponente zueigen ist. Jede Landschaft von Sprotte ist ein Akt der Bestätigung eines vitalen Rituals, das anderen Ritualen sich zuordnet, ähnlich den Seiten des Tagebuchs einer Kunst, die der Maler nicht vertagen kann.

<sup>1</sup> Paul Klee, Wege des Naturstudiums, hrsg. Staatliches Bauhaus Weimar, Bauhausverlag München/Weimar 1923.

<sup>2</sup> Carl Gustav Carus, Neun Briefe über Landschaftsmalerei, 1815–1824, Lambert Schneider Verlag, Heidelberg 1972.

<sup>3</sup> Paul Klee, Über die Moderne Kunst, Verlag Benteli, Bern 1945.

<sup>4</sup> Skizzenbuch Monaco, Verlag Nürnberger Presse 1963.

<sup>5</sup> Skizzenbuch Monaco, Verlag Nürnberger Presse 1963.

<sup>6</sup> Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung, Piper München, 3. Aufl. 1987.

<sup>7</sup> Arnold Gehlen, Zeit-Bilder – zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Athenäum Verlag Frankfurt-Bonn 1960, S. 212.

## Gespräch mit dem Maler

*Was verdanken Sie ihrer künstlerischen Erziehung?*

Den wichtigsten Teil meines Lernens mußte ich selber tun, aber meine Lehrer haben mich in meiner Arbeit immer ermutigt. Wesentliche Inspirationen verdanke ich Karl Hagemeister und Karl Foerster, Potsdam; Emil Orlik, Akademie Berlin; Vincenz Howells, Villa Colombara Florenz; Eugen Herrigel, München.

*Wie ist Ihr Verhältnis zur Landschaftsmalerei, insbesondere zum Werk von Caspar David Friedrich in einer frühen Epoche Ihrer eigenen Arbeit?*

Ich habe die Techniken der Alten Meister, der Meister der Renaissance studiert und die der orientalischen Malerei – seit meinem 21. Lebensjahr. Ich möchte betonen, daß ich 20 Jahre lang beide Traditionen in ständigem Wechsel und Ausgleich nebeneinander ausgeübt habe, bis ich schließlich nach Jahrzehnten zu einer Balance gelangte, in der sich westliche und östliche Auffassung nicht widersprechen.

Eine Empfehlung von Caspar David Friedrich besagt, der Maler solle sich zuerst das zu malende Bild mit geschlossenen Augen in seiner Einbildungskraft vorstellen, die Ausführung der Bildidee solle sodann erfolgen. Das ist eine Methode, der ich nach reiflicher Überlegung nicht anhänge, weil hiermit Idee und Ausführung zeitlich getrennt werden. Ich ziehe es vor, daß Ideenfindung und -ausführung gleichzeitig sind. Nachdem ich 20 Jahre lang nach den Regeln der Alten Meister gearbeitet habe, habe ich mich für die improvisierende Gestaltungsweise entschieden, in der Idee und Ausführung sich gegenseitig zu inspirieren vermögen.

*Wie ist Ihre Beziehung zum Orient? Wie kommt es, daß sich der Orient sowohl in Ihrem malerischen Werk wie in Ihren Ideen niederschlägt?*

Das ist eine Frage, die mir häufig und seit vielen Jahren gestellt wird. Ich glaube nicht, daß ein direkter Einfluß besteht, es handelt sich wohl um ein paralleles Geschehen. Danach wurden auch japanische Studenten in Washington gefragt, sie meinten, meine Kunst sei gekennzeichnet durch eine Aktivität, die typisch europäisch sei, die japanische Auffassung sei entschieden passiver.

Wir im Okzident, von einer gegensätzlich gegebenen Dualität ausgehend, polarisieren das Männliche und das Weibliche und sprechen auch demzufolge von einer ‚männlichen und einer weiblichen Erdhälfte‘. Suchen wir die Ergänzung des Okzidents im Orient, oder umgekehrt, so stammt dieses Suchen nach der Synthese aus einer femininen oder masculinen Perspektive. Im Unterschied dazu bekenne ich mich zu Goethe, der da sagte: „Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen.“

*Wie stehen Sie zu der Gutai-Bewegung, Zao Wu Ki, der europäischen und amerikanischen gestischen Malerei? Wie stehen Sie zu Hans Hartung, Pierre Soulages, Henri Michaux, Cliford Still, Kline etc.*

Arnold Gehlen zählt mich in seinem Buch „Zeit-Bilder“<sup>7</sup> zu den Malern auf dem schmalen Grat zwischen Naturnähe und Abstraktion, „im Drehpunkt zwischen Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit“. Der Begriff der „organischen Abstraktion“ stammt von Kirchner aus den dreißiger Jahren. Ihm galt Kirchners Lebensarbeit. Ein schwieriger Weg wie durch ein Nadelöhr. Die Abstraktion wird nicht als Ziel angesehen, sondern als Durchgangsstadium zu einer organischen Mutation.

*Welchen zeitgenössischen Malern fühlen Sie sich verbunden?*

Jawlensky steht mir sehr nahe. Übrigens hat er im Nachbarhaus zwei Sommer gearbeitet. Aber das Wichtigste ist, daß er gesagt hat: wenn er male, führe er im Geiste ein Gespräch mit einem Menschen, den er kenne --- unterschiedlich zu Nolde, der schrieb, er könne dann am besten malen, wenn die Sprachstimme in ihm total zum Schweigen komme. Demnach: für Jawlensky sind Sprache und bildende Kunst nicht getrennt, nicht geschieht eines auf Kosten des anderen, Moses und Aaron werden nicht dividiert.

Ein Kritiker sagte, Jawlensky male ‚Gesichte wie Landschaften‘, Sprotte male ‚Landschaften wie Gesichte‘.

Verbunden fühle ich mich Emil Orlik, Henri Matisse, Hans Hartung, Hans Arp, auch durch Atelierbesuche. Van Gogh ist für mich bedeutend, weil er Zeichnung und Farbe nicht trennt, weil er zeichnend malt und malend zeichnet.

Parallel dazu die mündliche Sprache, in der das Vokalische dem Farbigen, das Konsonantische dem Zeichnerischen entspricht.

Die mündliche Sprache sollte die schriftliche führen und nicht umgekehrt wie in den vergangenen Jahrhunderten. Hervorzuheben ist, daß im farbigen Sehen – in der farbigen Kalligraphie – Farbigkeit ein Synonym für Gegenwärtigkeit ist.

*Können Sie kurz Ihre Idee des ‚Auge in Auge‘ erklären?*

Ich meine, wir sollten auch in anderen Sprachen danach suchen, die Simultaneität des Auge in Auge auszusprechen und damit anzurufen.

Im Französischen kann man neuerdings ‚face en face‘ sagen, im Unterschied zum ‚face à face‘. Es scheint mir von fundamentaler Wichtigkeit, daß wir die Simultaneität und Synchronizität in der Bewußtseinsbildung realisieren. Nehmen wir jedoch das Gedächtnis zuhilfe, so orientieren wir uns an der Vergangenheit, wir kommunizieren nicht mit der Gegenwart. Ist doch die Kunst seit eh und je der Versuch – so meine ich – Werden und Sein augenblicklich miteinander kommunizieren zu lassen.

In der Sprache unterscheiden wir das Auge in Auge vom Auge um Auge. Auge in Auge vermögen wir in Erscheinung zu rufen.

Maler unseres Jahrhunderts – zum Beispiel Robert und Sonia Delaunay – haben davon gesprochen, daß wir das ‚simultane Farbsehen‘ vom ‚temporären Farbsehen‘ zu unterscheiden haben. Johannes Itten hat ein Bild gemalt mit dem Titel ‚Simultaner Leuchten‘, das ebenfalls darauf hinweist, daß die Suche nach der Simultaneität ein besonderes Anliegen der Kunst des 20. Jahrhunderts ist.

*Wie empfinden Sie die Rückkehr zur Farbe in der Malerei?*

Die Kunstgeschichte ist gekennzeichnet durch Aktionen und Reaktionen. Nachdem Jahrzehntelang gezeichnet wurde in einem Hell-Dunkel, reagierten gewisse Maler auf dieses zeitgenössische Vacuum und stürzten sich auf die Farbe. Aber es kommt ja gerade darauf an, nicht in Reaktionen zu verfallen! Auch Himmel und Erde wollen auf einem Landschaftsbild miteinander agieren, nicht nur reagieren! Die Landschaftsmalerei wacht darüber, daß Himmel und Erde sich nicht vergegensätzlichen!

*Was, glauben Sie, sind die künftigen Wege der Kunst?*

Ich denke, daß wir ‚der Kunst‘ im Singular – im Unterschied zu ‚den Künsten‘ im Plural – zu helfen haben, daß sie am Leben bleibt. Seit der Renaissance streitet man darüber, welcher Kunst die

Führung über die anderen Künste gebühre. Leonardo wies der Malerei die führende Rolle zu. Die meisten meinen bei uns, der Musik gebühre die Führung. Meiner Ansicht nach haben wir das Gleichgewicht von Sehen und Hören zu finden, was zu dem Ergebnis führt, daß die Kunst in der Kunst das gesichtige Leben selber ist.

*Wie stehen Sie zur Fluxusbewegung, Beuys, und der Kunst als happening?*

Daß Aktionen auf Video aufgezeichnet werden, führt in die Irre. Man kann und darf die Kunst auf solche Weise nicht fixieren und im Namen der Kunst imitieren.

Was das happening angeht, so meine ich, daß die wirkliche und wirkende Aktion der Dialog ist, der zwischen Ihnen und mir stattfindet – von Mensch zu Mensch. Beuys arbeitete mit der Provokation, die Provokation aber ist die Vertagung des Dialoges.

*Wie malen Sie derzeit am liebsten, welche Technik bevorzugen Sie?*

Ich arbeite zyklisch, bemühe mich, Malerei und Zeichnung nicht zu trennen, gegenwärtig befasse ich mich gerade mit Zeichnungen, wo mein Pinsel die Farbe nicht einbüßt. Am liebsten ist mir, wenn Malerei und Zeichnung sich gegenseitig potenzieren.

*Halten Sie sich in Ihrer Einschätzung der Zukunft für einen Optimisten?*

Vielleicht mehr Realist als Optimist, aber mit einer tiefen Liebe zu allem Lebenden. Der Mensch ist weder gut noch böse, es liegt an uns, was wir in uns anrufen.

*Glauben Sie an das technologische Zeitalter?*

Die Technologie hat mit Reproduktion zu tun, Reproduktion ist nicht kreativ. Die Technologie ist ein indirekter Weg, ein Umweg. Es gibt zwei Arten der Bewußtwerdung, eine reproduktive Bewußtseinsentfachung und eine andere, die produktiv ist, letztere ist bildende Kunst. Wir brauchen die Kunst zum Überleben.

*Was ist Ihre Haltung beim Malen? Ist es ein Akt der Katharsis, ein schmerzhafter vorsätzlicher Akt, oder ein Akt der Freude?*

Ich versuche, die Idee der Malerei in der Ausführung selber zu finden, hänge keinen Bildvorstellungen nach, die mich nur blind machen würden, von denen ich mich befreien müßte, ich versuche etwas zu gestalten, was mitunter anfangs ganz schüchtern sein kann, bei dem Versuch jedoch, ins Leben zu treten, wachsend und wachsenlassend ermutigt werden kann.

Heinrich von Kleist machte den Unterschied zwischen dem leisen und dem lauten Denken. Wenn ich laut denkend artikuliere, kann es geschehen, daß ich damit etwas anspreche. Worauf es ankommt, das ist, möglichst Vorstellungen und Vorausbilder zu vermeiden. Die Kunst besteht ganz einfach darin, nicht schneller oder langsamer zu denken als zu realisieren.

LISABON 1988

Aus dem Portugiesischen von Helga Hoock Quadrado

HERBERT READ

## Siegward Sprotte

Die verschiedenen Räume der Tate Gallery in London, die den vielen großartigen Werken Turners gewidmet sind, wurden kürzlich umgestaltet, sogar neu aufgebaut, die Gemälde, wenn nötig, gereinigt und neu gerahmt; sie kommen nun zum ersten Mal zu ihrer vollen Geltung. Das Ergebnis ist eine erstaunliche Neuentdeckung des Genius dieses großen Künstlers, überraschend sogar für seine treuesten Bewunderer. Unsere Gedanken werden wieder einmal auf die Betrachtung des Turnerschen Mysteriums gelenkt, wie Ruskin es nennt, welches das immerwährende Geheimnis der Beziehung jeder großen Kunst zur Natur ist, ein Mysterium, das durch die Entwicklung der Kunst seit Turners Lebzeiten eher in die Tiefe als in die Breite wirkte.

Dieses „Mysterium“, das Turner in seiner Malerei ausdrückt, ist der Natur eingeboren. Nach Ruskin „lebt es jenseits aller Zeiträume, und es wird bewirkt durch die absolute Unermeßlichkeit der Dinge. Wir sehen nie klar. *Wir schauen nicht*. Und der Wille der Natur, sagt Ruskin, offenbare sich darin: „was immer wir theoretisch bestimmen mögen, daß es nützlich sei oder schön, sie hat lange zuvor bestimmt, was *sein soll*“.

Dem Mysterium der Natur entspricht ein anderes, das der Mittel, mit denen der Künstler es weitergeben oder zu übertragen vermag – das „Geheimnis wahrer Eingebung“ ist, gemäß Ruskin, „nicht nur die höchste Eigenschaft der Kunst, sondern ganz einfach das schönste Tun, das wunderbarste Vermögen an Menschlichkeit“. Wahre Schöpfung, sagt Ruskin, ist unerklärbar. „Niemand kann auseinandersetzen, wie die Noten einer Mozartmelodie oder die Falten einer Draperie von Tizian ihre Wirkungen im Zueinander hervorbringen. Wenn du es nicht empfindest, niemandes Vernunft kann dir helfen, es wahrzunehmen. Und, die höchste Komposition ist so subtil, daß sie leicht unpopulär wird, ja zuweilen fade erscheint.“

Ich habe die westliche Annäherung für Siegward Sprottes Malerei vorgezogen, obwohl eine östliche Annäherung – durch das „tao“ der Malerei – gleicherweise angemessen wäre. Aber Sprotte ist ein westlicher Künstler, und sein Schaffensstil wurzelt durchaus in westlicher Tradition, der Tradition eines Turner, der französischen Impressionisten und deutscher Künstler wie Emil Nolde und Christian Rohlfs. Diese Tradition, soweit sie seine Landschaften betrifft, läßt sich nicht in eine bestimmte Schule wie Impressionismus oder Expressionismus eingliedern. Seine Kraft der Eingebung, in dem Sinn, den Ruskin diesem Ausdruck gibt, „ist eine Tat menschlicher Schöpfung: mit anderen Worten Dichtung“. Siegward Sprotte selbst ist ein scharf ausgeprägter Künstler, in verschiedenen Tagebüchern bekundet er seine eigenen Intentionen und seine Auffassung der Kunst im weiteren Sinne, es sind Aphorismen von großer Tiefe.

Was ich besonders an diesen Schriften schätze, ist die Konzeption von Kunst als eines schauenden Dialoges, in dem Künstler und Betrachter in *einem* Wagnis sich zusammenfinden, das zu den „wortlosen Tiefen“ führt, wie Buber es nennt. Alle Kunst ist für Buber ihrem Ursprung nach dialogischer Natur. Alle Künste drücken weniger ein Gefühl, vielmehr ein *geschau-*

*tes Geheimnis* aus, das nur in der Sprache einer Kunst – sei es Dichtung, Malerei oder Musik – aussprechbar ist.

Der große Trugschluß unserer Zeit war, daß man sich die Kunst als Ausdruck ihrer selbst vorstellte, was sie zu einem „einseitigen“ Geschehen macht und den Künstler in unerträglicher Einsamkeit zurückläßt. Ein Kunstwerk sollte nicht die engen Grenzen des Selbst ent bergen, sondern die ‚absolute Unendlichkeit der Dinge‘. Und das geschieht einmal durch die Intensität des Erfassens, die des Künstlers besondere Begabung ausmacht, zum anderen durch seine ‚magische Kraft‘, diese Intensität der inneren Erkenntnis anderen Menschen zu erschließen. Diese magische Macht („so magisch“, sagt Ruskin, „daß, wohlverstanden, keines Zauberers Werk wunderbarer oder erschreckender sein könnte“), beruht auf des Künstlers Fähigkeit, die Vielfalt der Natur auf einige wenige bezeichnende Formen zurückzuführen, Formen, die, ganz allgemein gesprochen, von so erstaunlicher Einfachheit sind, daß die Unendlichkeit des Himmels oder Ozeans in zwei oder drei Pinselstrichen mächtig sich mitteilt. Diese Kraft des Ausdrucks besteht zum Teil in der Dynamik des „Strichs“, aber auch die Farbe hat ihren Anteil, der Künstler sieht in Farben, sein ist *das farbige Sehen*.

Mit relativ einfachen – oder sollte man sagen *absolut* einfachen Mitteln? – durchdringt der Künstler die visuelle Konvention unserer geistigen Existenz. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß der Durchschnittsmensch nichts eigentlich *sieht*: er streift die Vielfältigkeit von Erscheinungen, die auf seinen optischen Nerv drücken, und er registriert nur jene, die ihn in seinem praktischen Handeln leiten. Um Dinge in ihrer Einzigartigkeit zu *sehen*, muß er sich aus seiner zweckverhafteten Existenz abstrahierend lösen und einen Augenblick teilhaben an dem Gesicht, das der Künstler ihm schenkt. Der Künstler ist der Enthüllende, der Aufzeigende; aber da auch er das Ganze nie erschaut, muß er suchen, den Dingen wahre und lebendige Inbilder abzulauschen. Das ist das Werk der Imagination, der Fähigkeit des bildenden Anrufs, mit dem alle wahren Künstler begabt sind.

Die Bildzeichen, die Siegward Sprotte uns empfiehlt, sind eher einfach als verwickelt; manchmal wird der Naturgegenstand auf ein lineares Zeichen, ein Ideogramm, zurückgeführt. Aber immer – wie in der chinesischen Kalligraphie – lebt das Zeichen, es ist organisch gewachsen. Die Rechtfertigung für derartige Einfachheit liegt in der Kraft ihrer durchdringenden Schau. Ein Bildzeichen unnötig ausführen hieße seine Wirkung mindern. Alles natürliche Wachstum bedient sich der sparsamsten Mittel oder – wie Newton im Vorwort seiner *Principia* sagt: „*Natura enim simplex est, et rerum causis superfluis non luxuriat*“ – Natur hat Gefallen an Einfachheit und schmückt sich nicht mit überflüssigem Aufwand. Auch die Kunst liebt das Einfache, und ich kenne keine bessere Darstellung dieser universalen Wahrheit als die Werke von Siegward Sprotte.

LONDON 1967

Aus dem Englischen von Will Héraucourt und Alfred Ehrentreich

## I go Bananas ...

I go bananas ...! Der Indianer wäre nicht das, was er ist, wenn er nicht täglich nach alter Indianerart und Tradition seine Banane verspeisen würde. Ich werde nie vergessen den Genuß und die auffallende Langsamkeit, mit der Indianerjungen ihre Banane verzehren, wie ich in Venezuela beobachten konnte.

Hier auf Madeira mache ich mir Gedanken über die Gleichzeitigkeit, über die Simultaneität gewisser Bäume und Pflanzen, die zugleich knospen, blühen, fruchten. Gestern geriet ich in einen eigenartigen Erregungszustand, als ich in Funchal die ein bis zwei Kilo schwere Blüte einer Bananenstaude skizzierte. Schwer hängt die Blüte nach unten, nach oben aber ergeben die Blütenrückstände die Früchte. Geerntet werden die Bananen gewöhnlich grün, die Einheimischen auf Madeira wickeln die grünen Früchte in Zeitungspapier und legen sie an einen dunklen Platz. So kommt es, daß der Reifungsprozeß der gelb werdenden Banane, wie wir sie essen, nicht an dem Baum selber zustande kommt. Heimlich bleibt aber dennoch die reifende Frucht mit ihrer Mutterblüte verbunden. Das ist die Seele der Banane: die Simultaneität eines blühenden Reifens, eines reifenden Blühens. Die Banane ernährt uns mit dem Zugleich von Reifen und Blühen. Das ist ihre Selbstverständlichkeit im Prozesse von Blüte und Frucht. Wenn Goethe beim Anblick von Palmen ausrief: alles ist Blatt! so rufen wir beim Anblick des Bananenbaums: alles ist Blüte! alles ist Frucht! Selbstverständlich würde uns eine an der Mutterpflanze reifende Frucht andere Erweckungskräfte spenden. Der Mensch ist, was er ißt.

Der weibliche Mensch in uns ist stets auf dem Wege zu einem simultanen Zugleich. Er vertagt dieses Zugleich in eine Zukunft. Er bereitet ständig diese Zukunft vor, weicht ihr aber aus, wenn sie so nahe herbeigekommen ist, daß man sie mit Händen greifen, mit Augen sehen und erwiedernd gestalten kann. Die Gewohnheit des Vertagens scheint übermäßig zu sein. Nur dem menschlichen Menschen in uns gelingt es zuweilen, weibliche oder männliche Gewohnheiten abzuschütteln, indem dieser Mensch in uns zwischen dem Weiblichen und dem Männlichen keine Zeit vergehen läßt. Dann geschieht es, daß das Männliche nicht auf einem Eroberungsfeldzug des Weiblichen ist, dann geschieht es, daß der weibliche Mensch in uns sich nicht suchen, sich nicht begehrn läßt, keinem Erobernlassen verfällt. Dann geschieht es, daß jedes Suchen schweigt, ein Finden ereignet sich. Es schweigt die Vertagung, es tagt in unserem Bewußtsein. Wir lernen, das tagende Bewußtsein von dem vertagenden Bewußtsein zu unterscheiden. Die vertagte Gegenwart ist die Speise des Denkens, die unvertagte Gegenwart speist das Erkennen.

Der Tagungsprozeß im Bewußtsein ist eine bildende Kunst des Gewahrwerdens. Das Erkennen ist hierbei zugleich ein Realisieren. Das Sprechen ist hierbei ein in Erscheinung Rufen. Das Sprechen macht keine Umwege zu sich selbst nach männlicher oder weiblicher Gewöhnung, dem Sprechenden gelingt zu sagen, was er auf dem Herzen hat. Der Weg verselbständigt sich nicht. Der Mensch verirrt sich auf seinem Wege nicht, Aug in Auge wandelt er am Ziele. Verwirklicht wird die Simultaneität von Weg und Ziel. Mystiker sagen: der Weg zu Gott ist weglos.

Doch wollen wir keine negativen Formulierungen. Wenn wir die Weglosigkeit ins Spiel bringen, so wollen wir die Silbe ‚los‘ nicht negativ deuten. Wir wollen uns bequemen, keine Umwege über Verneinungen zu machen, indem wir darauf achten, daß unterwegs der Weg nicht in einem suchenden Sinne Selbstzweck wird, mit weiblicher List den Kuß der Übereinstimmung in die Zukunft so brünstig wie sehnüchsig vertagend.

Auch Betende beten das Göttliche flehentlich in einer Zukunft an. Auch sie erliegen der weiblichen Tradition der Vertagung, nicht zu realisieren, was uns vor Augen ist.

Die Malerei illustriert den Vertagungsprozeß des Aug in Auge mit der Methode der Profildarstellung. Man nennt Pablo Picasso den bekanntesten Maler des 20. Jahrhunderts. Picasso gelang es nicht, das Aug in Auge, das face en face, bildend zu realisieren. Picasso war immer mit Profil- und Halbprofildarstellungen auf der Suche nach dem face en face. Er war ein traditionsbelasteter Maler, er vertagte das findende Erwiedern des Aug in Auge in eine utopische Zukunft. So kam es, daß ein Maler wie Picasso erst angesichts eines Blutvergießens, angesichts des Todes – mit schnellen Skizzen in der Stierkampfarena – eine Andeutung findender Begegnung in seiner Kunst realisierte.

Es war eine Wende und Wiedergeburt, als die Meister der Renaissance auf ihren Bildern den Wandel aus der Profildarstellung in die Enface-Darstellung vollzogen. Diese Wende war so sehr eine äußere wie eine innere, daß die Menschheit in den Jahrhunderten, die der Renaissance folgten, noch nicht zu realisieren vermochte, was die Avantgarde der bildenden Künstler erreicht hatte. Die Kunst blieb noch Lebensfragment, Skizze, fragmentarischer Entwurf einer lebendigen Erneuerung und Wiedergeburt.

Die gestaltende Erwiederung Aug in Auge ergab, daß beispielsweise im deutschen Sprachbereich Gelehrte des 17. Jahrhunderts die bewußte Unterscheidung eines Erwiederns mit langem ie von einem Erwidern mit kurzem i in die Rechtschreibung einführten. Doch diese Großtat der Bewußtwerdung, die erwiedernd bewußt auf eine Vertagung verzichtet, ging im 19. Jahrhundert bei uns Deutschen wieder verloren. Laut Dudenscher Rechtschreibung schreiben wir heute ‚erwidern‘ nur noch mit kurzem i. Der Deutsche ist ein Widerstandskämpfer geworden, er widerstrebt damit der augenblicklichen Erwiederung mit allen seinen Kräften und Energien, nur unbewußt läßt er so etwas wie ein Aug in Auge zu, so als sei das Aug in Auge ein babyhaftes Versehen, das sich für erwachsene Menschen nicht zieme.

Der Verstand vertagt das augenblickliche Erkennen. Das zeitliche Denken des Verstandes ist nichts anderes als ein permanenter Vertagungsprozeß dessen, was der Christ Nächstenliebe nennt.

Nächstenliebe kann solange nicht realisiert werden, solange der Mensch das Aug in Auge beim Sprechen und Erkennen in eine utopische Zukunft vertagt. Wer beim Sprechen vom Widerspruch – vom Widerblick – ausgeht, vertagt das sprechende Erwiedern, das erwiedernde Sprechen – er vertagt das anrufende Sprechen – das gesichtig in Erscheinung rufende Sprechen.

Er vertagt die Kommunikation der Menschwerdung Aug in Auge in eine Zukunft. Er vertagt die gegenwärtige Erwiederung, die Gegenwart. Stattdessen verfällt er einer Wiederholungsmanie.

Die vertagte Gegenwart wird der Leitstern seines Denkens und Handelns. Die unvertagte Gegenwart, die aus dem Menschen einen Menschen macht, die den Menschen Mensch sein läßt – dieses Menschliche am Menschen – vertagt der zeitliche Denker und Arbeiter in eine Zukunft, die er in stets gleichweiter Entfernung und Abwehrhaltung vor sich her schiebt, damit sie sich im Hier und Heute weder ereignet noch eräugnet. Damit wird dem Eräugnen das Ereignen genom-

men, das Eigentliche, das Äugentliche, wird dem Auge gestohlen, der Blick wird passiv, die Bewußtwerdung wird nur noch ein Wahrnehmen, kein Wahrmachen. Indem aber der Prozeß der Bewußtwerdung eine Konsum-Tätigkeit wird, wird die Schöpfung entthauptet: Die Blüte und Frucht der Schöpfung – das Bewußtsein – wird zu einem plappernden Leichnam, zu einem Computer gemacht, dem man nur abverlangen kann, womit er gespeichert worden ist. – Datenverarbeitung!

Man konsumiert mit Blicken. Der Konsument setzt sich an einen mit Bildern gedeckten Tisch. Der konsumierende Mensch beschreibt Bilder, wenn er spricht, indem er die Simultaneität von Bildern und Sprechen verhütet. Ängstlich ist der Zeitdenker und Zeitarbeiter darauf bedacht, daß Bildern und Sprechen und Erkennen einander nicht ins Auge schauen.

So geschieht es, daß die Liebe, ängstlich und furchtsam, in die Nacht vertagt wird, in der die Gefahr eines Aug in Auge weniger gegeben ist. Die Simultaneität von Lieben und Erkennen wird vertagt und verhütet. Die Liebe wird erkennungsarm, sogar erkennungslos, das Erkennen seinerseits wird lieblos, wird abstrakt.

Reifen und Blühen finden nicht im Bewußtsein zusammen. Reifen und Blühen haben kein Aug in Auge mehr miteinander.

Seine Reife erlangt der Blick, wenn er zu sich selber findet, wenn er den Blick eines Menschen augenblicklich erwiedert, ohne nach oben oder unten, nach links oder rechts in eine Zukunft oder Vergangenheit auszuweichen. In der Politik kämpfen Linksparteien gegen Rechtsparteien, beide sind sich einig darin, das Aug in Auge zu verhindern und zu verhüten, das einen Links- oder Rechtsperspektivismus nicht aufkommen läßt.

Das Aug in Auge ist eine bildende Kunst, die weder Gnade noch Mache ist. Die bildende Kunst des Aug in Auge, die den Meistern der Renaissance Nachfolge leistet, spaltet die menschliche Kommunikation nicht in Subjekt und Objekt, nicht in Beobachter und Beobachtetes.

Wer beobachtend sich in Subjekt und Objekt teilt, er vertagt das Erwiedern – mit langem ie – er vertagt noch die Nah-Liebe, die Nähe der Erwiederung in eine Zukunft – er weicht der Menschwerdung gegenwärtig aus. Seine Gegenwart ist gelähmt, seine Aktivität kommt zustande in einem zeitlichen Gefälle von Vorher und Nachher, von Vergangenheit und Zukunft. Seine Zeitperspektive setzt sich gegenwärtig zwischen zwei Stühle.

Er, der zwieteilende Beobachter, macht sich mit Subjekt-Objekt-Spaltung gegenwärtig heimatlos. Er macht diese augenblickliche Welt, dieses augenblickliche Dasein zu einem Jammertal, andererseits vertagt er es als Jenseits in die Zukunft. Jenseits und Diesseits haben kein Aug in Auge, erwiedern nicht ihren Blick, verkehren widersätzlich, widersprüchlich, widerstrebend miteinander.

Der Widerstandskämpfer ist ein Krieger, der das augenblickliche Erkämpfen in eine utopische Zukunft vertagt. Sein Verhalten ist so feminin wie maskulin in zeitlichem Wechsel. Wo immer die femina den Mann im Menschen beherrscht, wird die Realisierung der Menschwerdung und des Menschseins verhütet.

Schöpfung wird verhütet mit dem Hü und Hott von Krieg und Frieden. Die Friedenszeit ist zu passivistisch, zu faul zum Erkämpfen, die Kriegszeit ist zu fleißig-aktivistisch zum Erkämpfen. Die zeitlichen Abwechslungen von Krieg und Frieden sind die beiden Perspektiven der männlich und weiblich betriebenen Geschichte.

Angefacht wird die Geschichte der Vertagung des Erkämpfens durch den Blickwechsel. Die zeitliche Abwechslung des Rollenspiel-Verhaltens macht aus dem Menschen einen Spezialisten, dem das Menschlich-Universale untersagt, sogar bei Todesstrafe verboten ist.

Wir reden heute viel von Menschenrechten, versäumen aber darüber, von Menschenpflichten zu reden, die ihren Ursprung in der augenblicklichen Erwiederung haben, die zwischen Dir und Mir keine Verzettelung, keine Verzeitelung einreißen läßt.

Wo Du und Ich nichts zwischen uns kommen lassen, wo Du und Ich zwischen uns keine Zeit entstehen lassen, siehe da! Hier führt das Aug in Auge als die Gottheit, der Kreatör und Schöpfer, unser Dasein in allem und jedem. Aug in Auge erwacht unsere Sprache zu einem simultanen Ernten und Säen. Unser Sehen vergißt das Säen nicht.

Das face en face der Renaissancemeister schenkte uns auch zur Natur und Landschaft ein anderes Verhältnis. Ich gehöre zu den Malern, die Landschaften nicht en profil, sondern en face malen.

Ich arbeite dort weiter, wo Karl Hagemeister vor 50 Jahren aufhörte. Auch Hagemeister entdeckte nach etwa fünf Jahrzehnte langem Naturstudium zu seiner Überraschung die Simultaneität. Wenn er unterhalb der Kreidefelsen von Rügen seine bedeutenden Wogenbilder malte, lauschte er mit der gleichen Inbrunst auf die Brandung, wie er sie anschaute. Es potenzierten sich Lauschen und Schauen in der Bewußtwerdung, gelangten zu einer gesichtigen Realisierung, so daß er in seinem Geburtsjahr 1913 in sein Tagebuch schrieb: Kunst ist Sprache.

Das Zugleich von Lauschen und Schauen ergibt das Zugleich von Bilden und Erkennen, von Tun und Gewahrwerden, von Erkennen und Realisieren, von Bilden und Sprechen – im Sinne eines gesichtigen Anrufens.

So kam es, daß Hagemeister bei sich selber die Kunst erlernte, in *einer* Woge das Meer zu malen. Menschen, in denen Lauschen und Schauen im Prozesse des Sprechens noch nicht gleichgewichtig zusammenfinden, meinen, der Maler habe nur „Ausschnitte“ des Meeres, Ausschnitte der Natur, gemalt. Sie meinen, ein Wald habe viele, viele Bäume, also male jemand, der einen Baum malt, nur einen Naturausschnitt.

Wer mit pluralisierendem Bewußtsein den Wald ansieht als eine Baumversammlung, steht fassungslos vor Aussagen, die im Singularen das Plurale sehen und sagen.

Wie haben sich zum Beispiel englische Landschaftsmaler mit der Baumschlag-Manier abgequält – ebenso deutsche Maler im 19. Jahrhundert –, wenn sie nach einem Schema suchten, die unzähligen Blätter eines Baumes mit wenigen Strichen einzufangen.

Die menschliche Kommunikation ist das gesellschaftliche Politikum Nummer eins. In der Gesellschaftspolitik geht es darum, die Stimmen der Gemeinschaft zu addieren. In der Malerei nennt man aufzählende Maler, wenn sie das Meer darzustellen versuchen, Marinemaler. In Lohme auf Rügen gelangte der Maler angesichts der vielfältigen Erscheinungen eines so variiierenden Spiels mit Wasser, Luft und Stein zu dem, was wir Erzählung heißen, im Unterschied zur Aufzählung.

Was der Maler auf Rügen „Sprache“ nennt, ist eine anredende Kunst. Sprache wird Appellation. Ein Wellenbild läßt sich mit deskriptiven Methoden nicht interpretieren. Wer dennoch beschreibend arbeitet, scheitert, er glaubt feststellen zu dürfen, der Maler male „Naturausschnitte“.

So schwer fällt es dem Sprecher bildend Nachfolge zu leisten, weil er Gebildetes zur Kenntnis nimmt, anstatt sich bildend zu engagieren, weil er als Wortmensch zwischen dem Prozeß des Bildens und dem Prozeß des Sprechens Zeit vergehen läßt. Indem er aber Zeit vergehen läßt, ist er ein Abtrünniger, der sich bildend nicht ansprechen läßt, er leistet keine Nachfolge.

Immer noch klingt mir die Mahnung in den Ohren: Sprotte, Sie müssen da weiterarbeiten, wo ich aufgehört habe!

Die Weiterarbeit habe ich in den vergangenen fünfzig Jahren nicht in einem spezialisierten Sinne betrieben. Ich habe mich auch der Wasserfarbenmalerei gewidmet, die den Malenden erzieht, im Augenblick aktiv zu werden.

Aber ich will hier gewiß nicht mit einer derartigen Niederschrift dieser oder jener Maltechnik das Wort reden.

Auch der Leser muß aktiv mitgestalten an dem, was der Schreiber zu Papier bringt, andernfalls ist das Lesen ein unerträglicher Konsum, der zu katastrophalen Mißverständnissen führt. Wird der Leser aktiv, erwacht das Gespräch, der Dialog wird angesprochen.

Kommen Lesen und Schreiben zu einem Dialog, wie man es in arabischen Sprachen gefordert hat, indem sowohl der Schreiber wie der Leser keinen Selbstprojektionen verfällt, keinen Interpretationsphantasien, so regiert nicht das Mißverständnis die Sprechenden: Ein Verstehen in Ähnlichkeit stellt sich ein, auch bei so antipodischen Bestrebungen wie Schreiben und Lesen.

Das Männliche und das Weibliche in Schrift und Lektüre macht sich nicht mehr selbständig, es entzweit sich nicht mehr, ein Ähnliches wird auf verschiedene Weise am Leben erhalten. Das Ähnliche behält die Führung. Unähnlichkeiten reißen in verneinendem Sinne nicht ein. Mit Unähnlichkeiten gespeiste Mißverständnisse treten nicht auf. Schreiber und Leser sind nicht darauf aus, einander zu provozieren.

Kurzum: Der Leser vergißt, daß er eine Schrift vor Augen hat. Der Leser hat vom Bildbetrachter gelernt, wenn dieser ebenfalls vergißt, daß er ein Bild vor Augen hat. Er blickt einem bildenden Geschehen ins Angesicht. Er betrachtet die Kunst nicht geschichtlich, nicht zeitlich, er begegnet ihr gegenwärtig, er blickt dem Gesicht der Geschichte ins Auge.

Er sieht sich die Geschichte an als ein gesichtiges, als ein augenblickliches Geschehen, mit dem man gegenwärtig zu kommunizieren vermag.

Er liest nicht Geschichte im Nacheinander. Er schaut der Geschichte ins Gesicht.

Die Geschichte erwiedert seinen Blick. Die widersprüchlichsten Ereignisse der Geschichte gehören nun für den Erkennenden zusammen.

Er verneint nicht diese oder jene Epoche.

Er ist kein Besserwisser, kein Schlechtertuer.

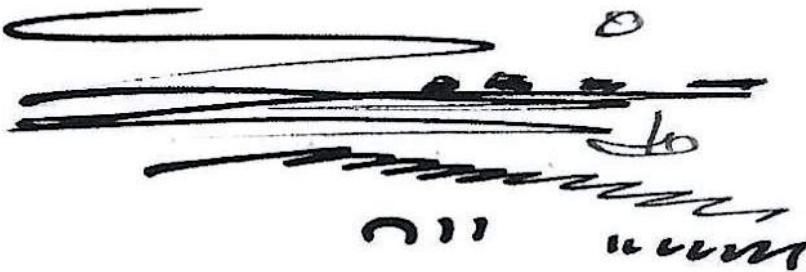
Er korrigiert nicht. Er hat nicht den Radiergummi in der Hand, mit dem er die Zeichnung verdirbt.

Er hat von den Meistern gelernt – ohne Korrektur – ohne Radiergummi – ohne Verneinung – das Gesicht unserer Welt, wie es augenblicklich uns anblickt, zu erwiedern.

Er hat gelernt, in Erscheinung zu rufen, indem er zwischen Bilden und Sprechen – zwischen Rufen und Erscheinenlassen – keine Zeit vergehen läßt.

Do you like bananas? Blüht dein Sehen und fruchtet zugleich beim Sprechen, so pflückst du keine unreifen Blicke ab, die nur heimlich, nur im Verborgenen an deinen Worten – wie deine Worte an deinen Blicken – reifen. Du hast den Mut, mit offenem Blick ein offenes Wort zu sagen.

CANIÇO DE BAIXO, FEBRUAR 1983



*"Wolke oben  
Wiese unten  
Hörer in der Wiese"*

*Sprotte 85/86*

Oben Wolke, unten Wiese – Cloud above, meadow below ... – Encima nuvem embaixo prado

„Ohne Kunst kann der Mensch hübsch und klug, aber nicht schön und wahr sein“.

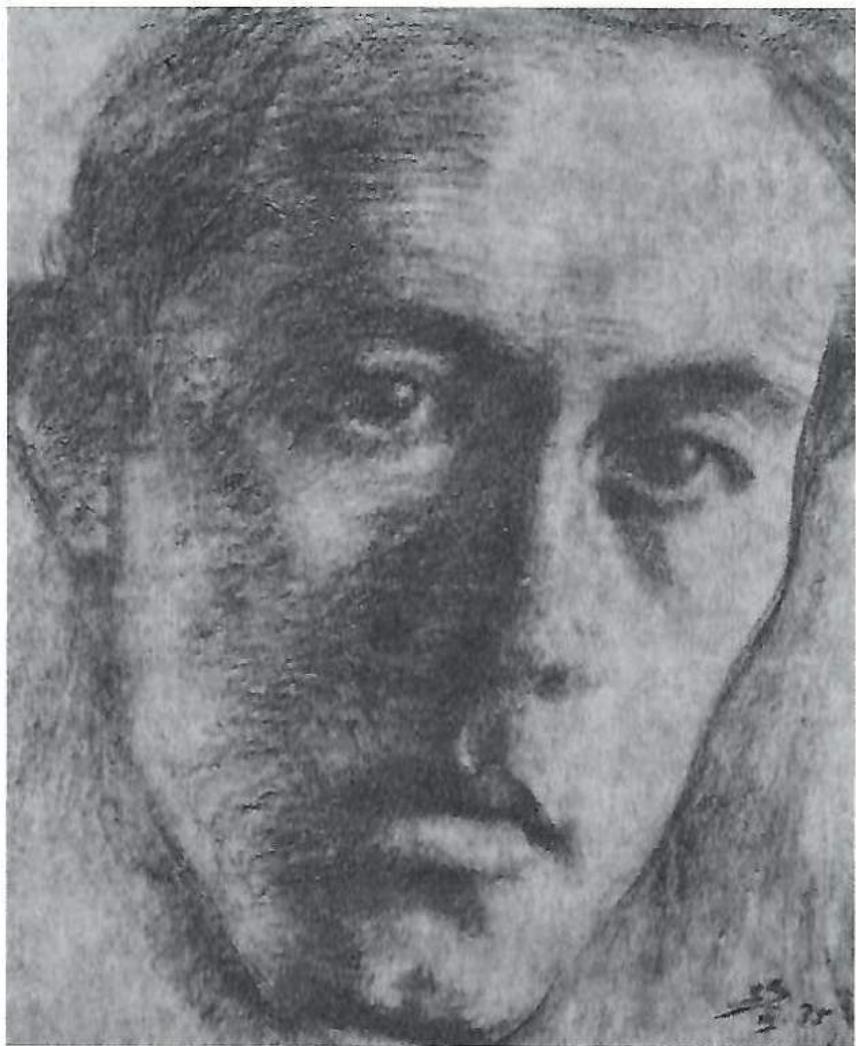
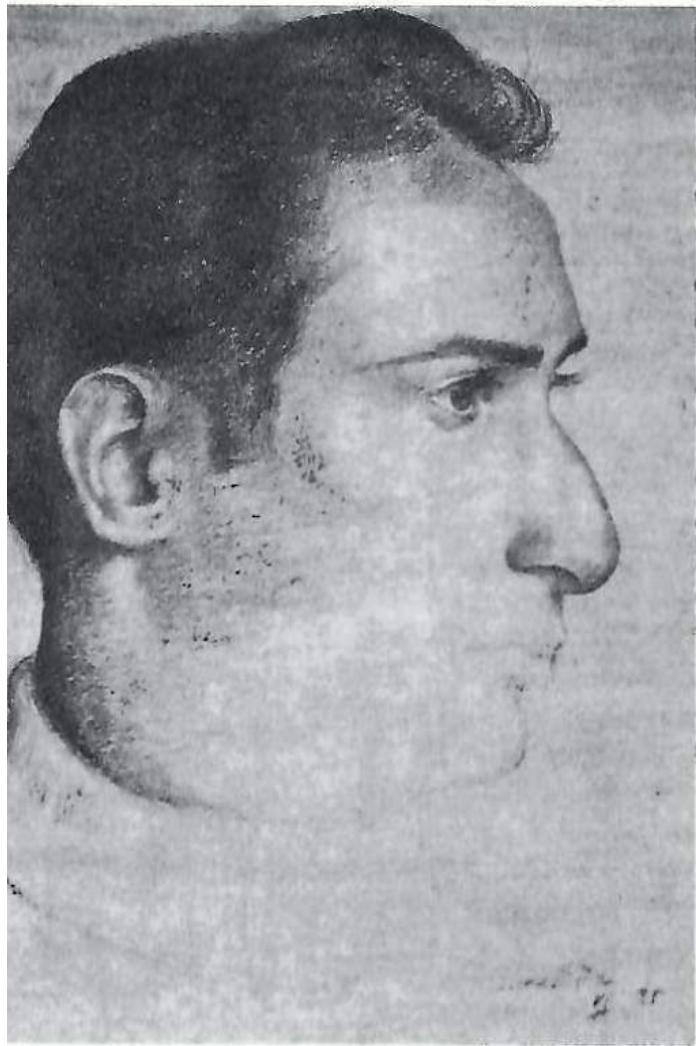
GUNTER PREUSS, LEIPZIG 1988

Sprotte ist ein musikalischer Maler, ein Maler, der sehend hört und sieht. „Wer Töne sieht und hört in einem – wird er ein Mensch?“, so schrieb er einmal. Viele Titel seiner Werke weisen auf musikalische Bindungen: „Nachklänge“, „Gesang des Meeres“, „Zwischentöne“. Seine Arbeitsweise ist der eines Komponisten verwandt. Das zeigt sich in vielen „Variationsreihen“, häufigen Darstellungen des gleichen Sujets mit jedesmal anderer, nuancierter Farbgebung. Die Kunst der Nuance ist für ihn bezeichnend, sie bewahrt ihn vor dem Abgleiten ins Chaos der brutalen Kontraste. Diese Kunst der chromatischen Unterscheidungs- und Gestaltungsfähigkeit steht in enger Wechselbeziehung zum Begriff des organischen Wachstums. Der Begriff wurde gelegentlich zum Titel von Sprottes Bildzyklen. Übrigens ist auch das zyklische Denken und die damit verbundene Neigung zur permanenten Variation musikalisch.

Im Laufe seiner Entwicklung hat Sprotte zu immer größerer Einfachheit gefunden. Nicht wenige seiner mittleren und späten Bilder sind im musikalischen Sinne zeichenhaft gestaltet, so daß sie wie Noten musikalisch realisiert werden können. Hier ist ganz besonders an Blätter aus dem Zyklus „Spielendes Wachstum“ zu denken.\*

WOLFGANG STOCKMEIER, KÖLN 1988

\* Wolfgang Stockmeier komponierte nach Sprottes Zyklus „Spielendes Wachstum“ seine Suite Nr. II für Klavier, Uraufführung Oslo 1970.



Kopf eines Ungarn. Berlin 1935 – Head of a Hungarian – Cabeça de um Húngaro

Selbstbildnis, Potsdam 1935 – Self Portrait – Auto-retrato

*Gegenüber*

Ortega y Gasset. Hamburg 12.2.1953 – Hermann Hesse. Montagnola 28.2.1954

Eugen Herrigel. Partenkirchen 1953 – Bildnis der Schwester. Bornstedt 1936  
Painting of the artist's sister  
Retrato da irmã





Mönch und Linde. Berlin 1935 – Monk and Lime-tree – Monge e tilia



Akazienstamm mit Efeu. Bornstedt-Sanssouci 1930 – Ivied locust tree – Tronco de acácia com hera

Lärche. Dolomiten 1939 – Larchtree – Laríço



—  
S. R. 32

◀ Distel 5.7.1932

Thistles

Cardo



7.2.87  
Spiculae

Hommage à  
Friedrich Preller d. Ä.  
1.2.1981



Kamelienblätter 13.2.1986 ▷  
Camelia leaves  
Folhas da Camélia

Caniço de Baixo / Madeira 11.1.1986 Spr. Hc

Aus meinem englischen Skizzenbuch, Caniço 11.1.1986  
From my English sketch-book — Do meu bloco de esboço inglês



13. 5. 86 Spurle



Nach Herkules Seghers, Rijksmuseum Amsterdam 1966  
Following Herkules Seghers – A maneira de Hercules Seghers



Spiegelung  
Atlantik 1983

Reflections  
Reflexo



11.4.83 310046

Cycles: Natural cross formations – Ciclico: Formas cruzadas na natureza



Nächte auf Madeira  
Brennende Kerze 1986  
Nights on Madeira  
Burning Candle  
Noites em Madeira  
Vela acesa



Nächte auf Madeira  
Blatt mit Schatten  
bei Kerzenlicht. 1986

Nights on Madeira  
Leaf with shadow  
in candle-light

Noites em Madeira  
Folha com sombra  
na luz da vela

Wo der Zufall abnimmt,  
wird der Abfall zu .

Ablösungssprache im 20. Jahrhundert  
Mailand - München Kampfe

Wo der Zufall abnimmt ...

Where chance decreases ...

Aonde a acaso diminui ...

Leopold am Lebensbaum im Bookwood Park 1973 :  
Who say seeing totally is possible -  
What's totally? -  
To see in the seeing! -  
And to see in the seeing is saying - isn't it?  
Yes, that's all!

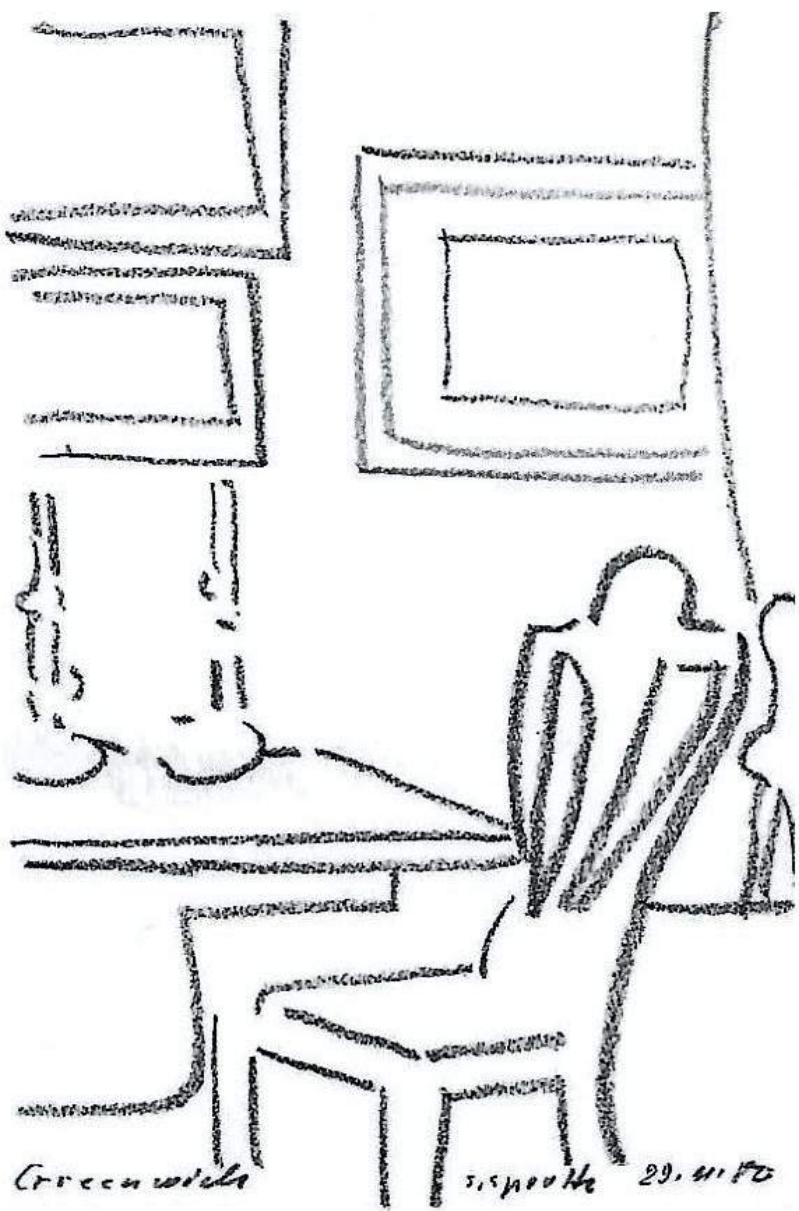


You say seeing totally ... New York 3.3.1985

Wer bildende Kunst —  
Wer bildendes Erkennen —  
erkennendes Bilden —  
nicht mit gebildeter Kunst  
nicht mit gebildetem Erkennen  
verwechselt und verdausdet,  
wohl ihm!:

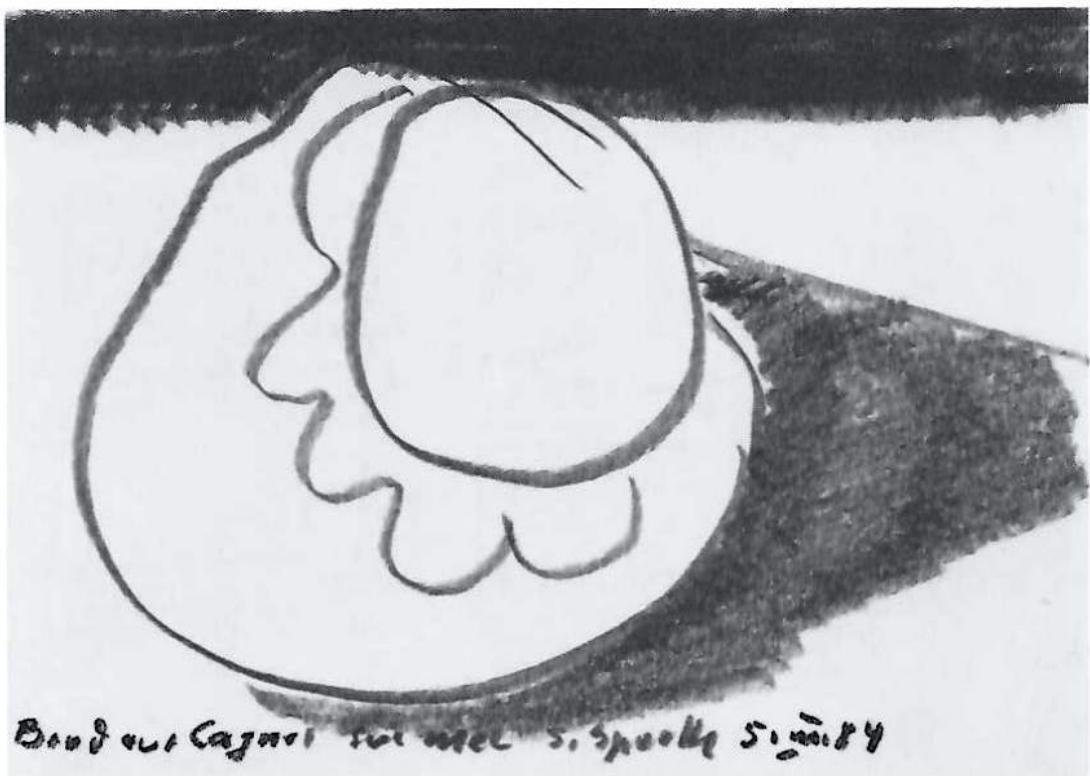
Wer Erkennen begabt das Bilden,  
Wer Bilden begabt das Erkennen.  
Da beginnt und begabt sind etwas.  
Diesen Begabungsprozess...  
heissen wir bildende Kunst.

Lissabon - Münden 1. 1988

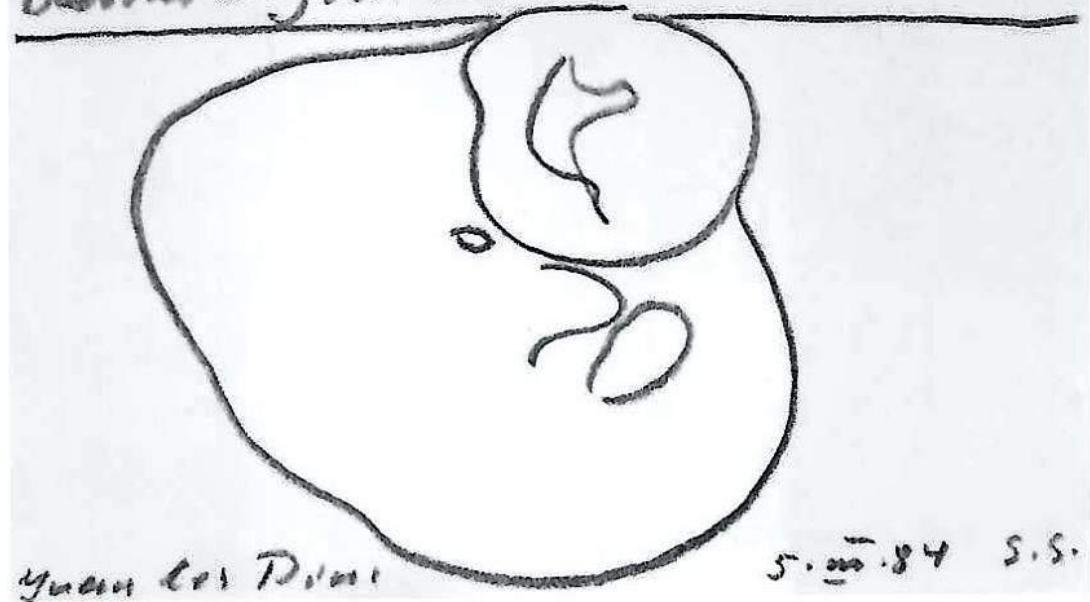


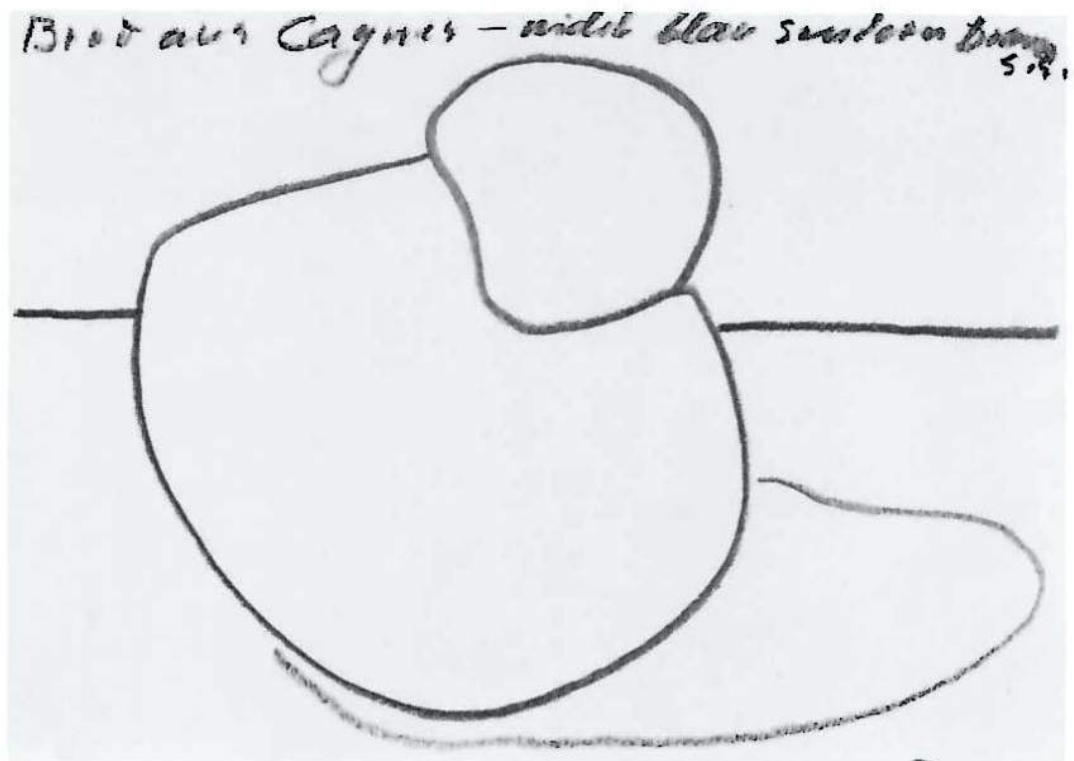
Atelierstuhl. Kampen 1976 – Studio chair – Cadeiro do estúdio

New York 29.11.1980



Wenn du Phantasten hast, dann  
stelle dir vor, dass ich davon bin, kann  
Dich brauchen, und dann schreibe mir von Alles  
dann als' vom Menschen getragen.

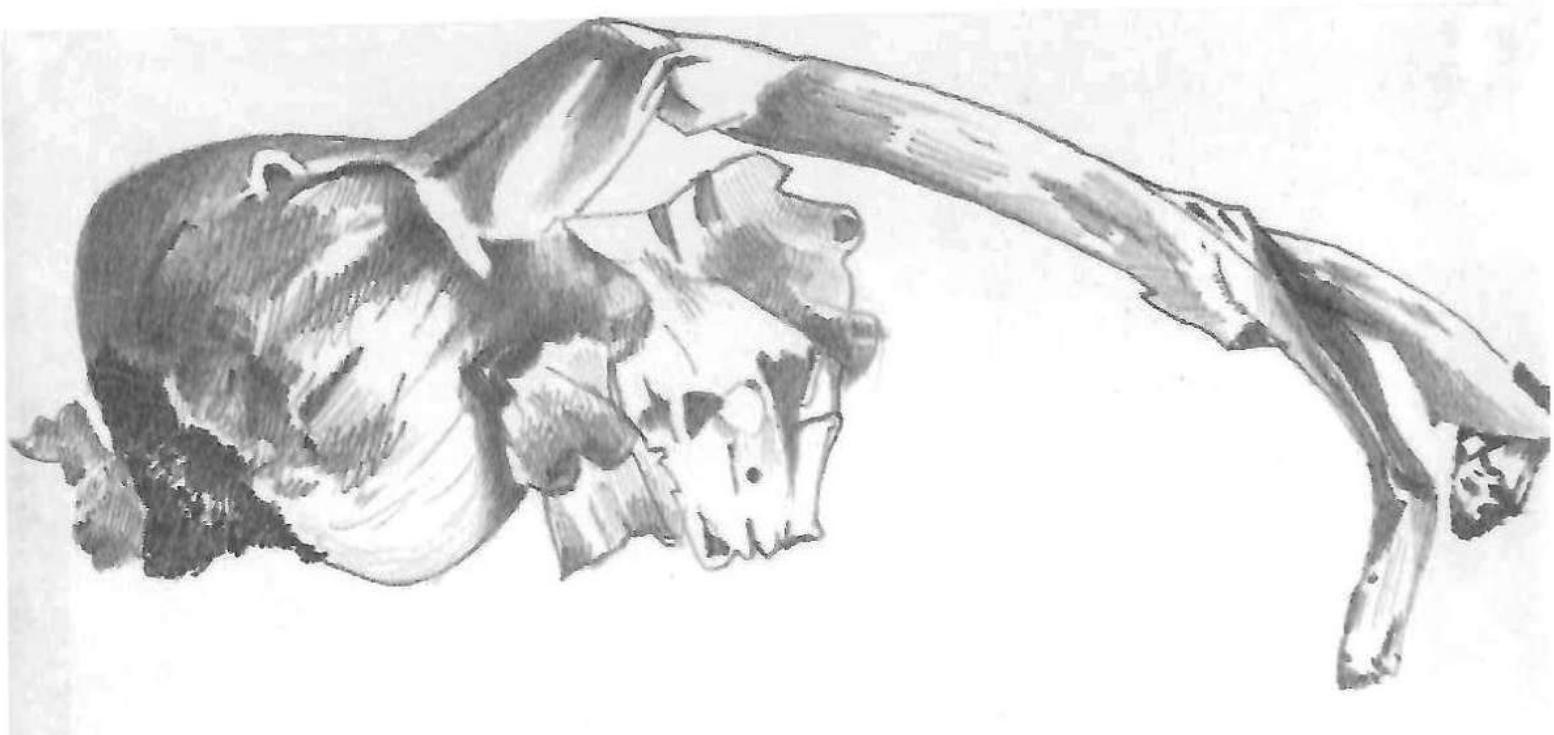




Vier Postkarten  
Brot aus Cagnes  
und Juan les Pins  
3. und 5.3.1984

Four Postcards  
Bred from Cagnes  
and Juan les Pins

cartões postais  
Pão de Cagnes  
e Juan les Pins



Knoblauch

can 180

11. 2. 86

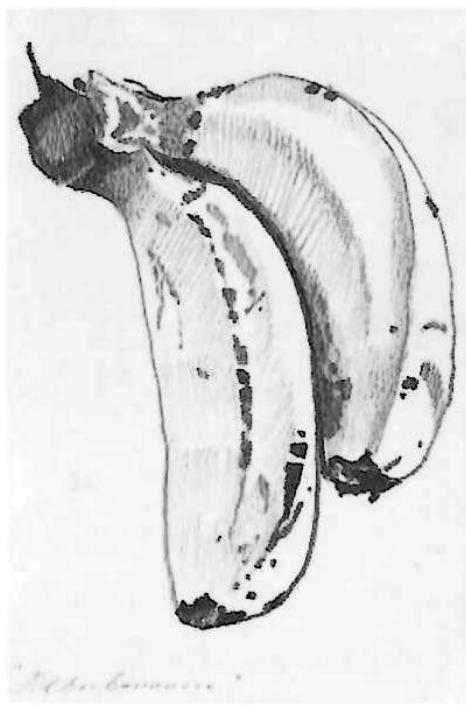
S.S.

Knoblauch. Englisches Skizzenbuch.

11.2.1986

Garlic. English sketch-book

Alho. Bloco de esboço inglês



Silberbananen I und II  
1986

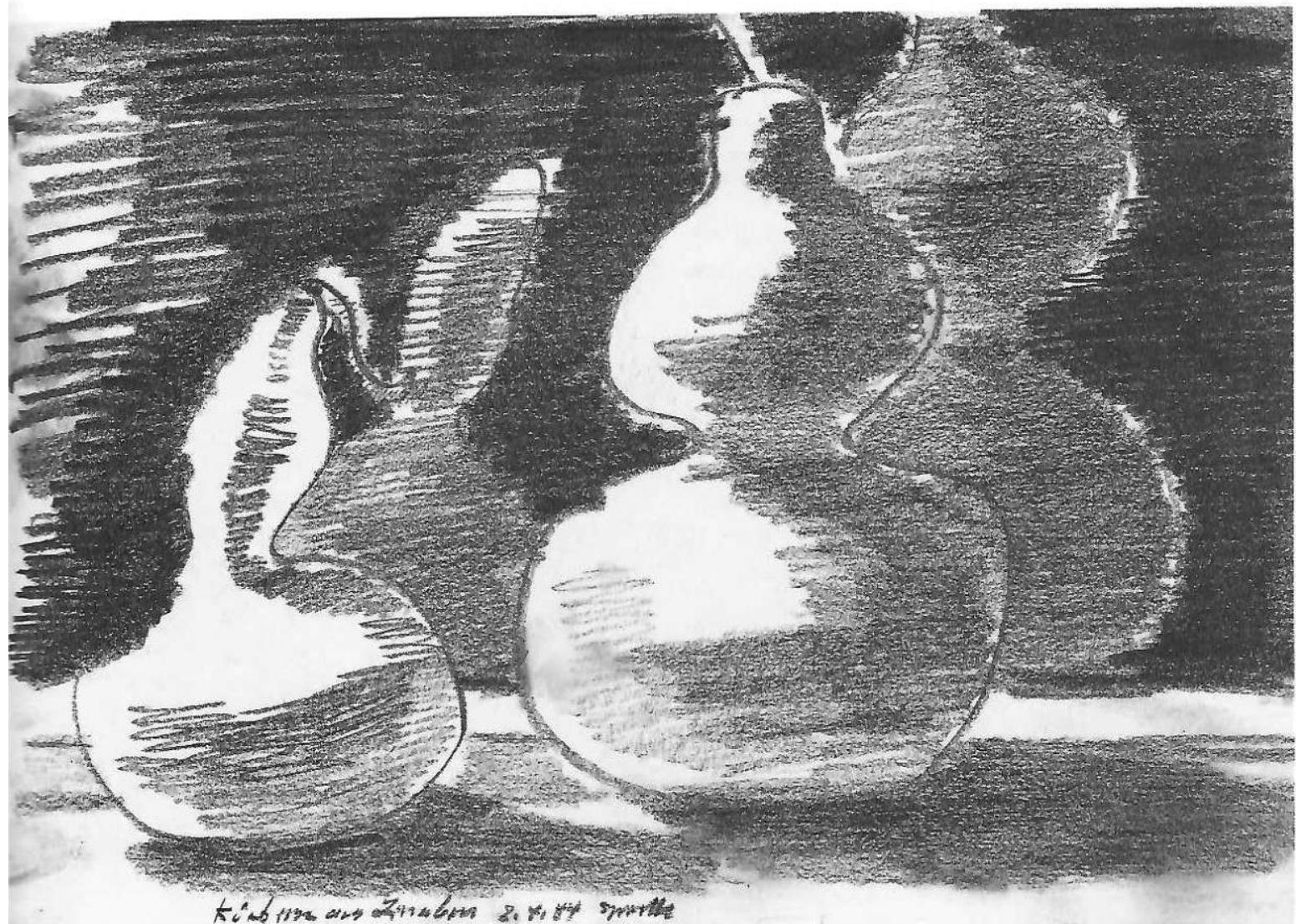
Silver bananas  
Bananas-pratas



Steine auf Rügen. Gruß an Hagemeister. 1932

Stones on the Island of Rügen. Greetings to Hagemeister

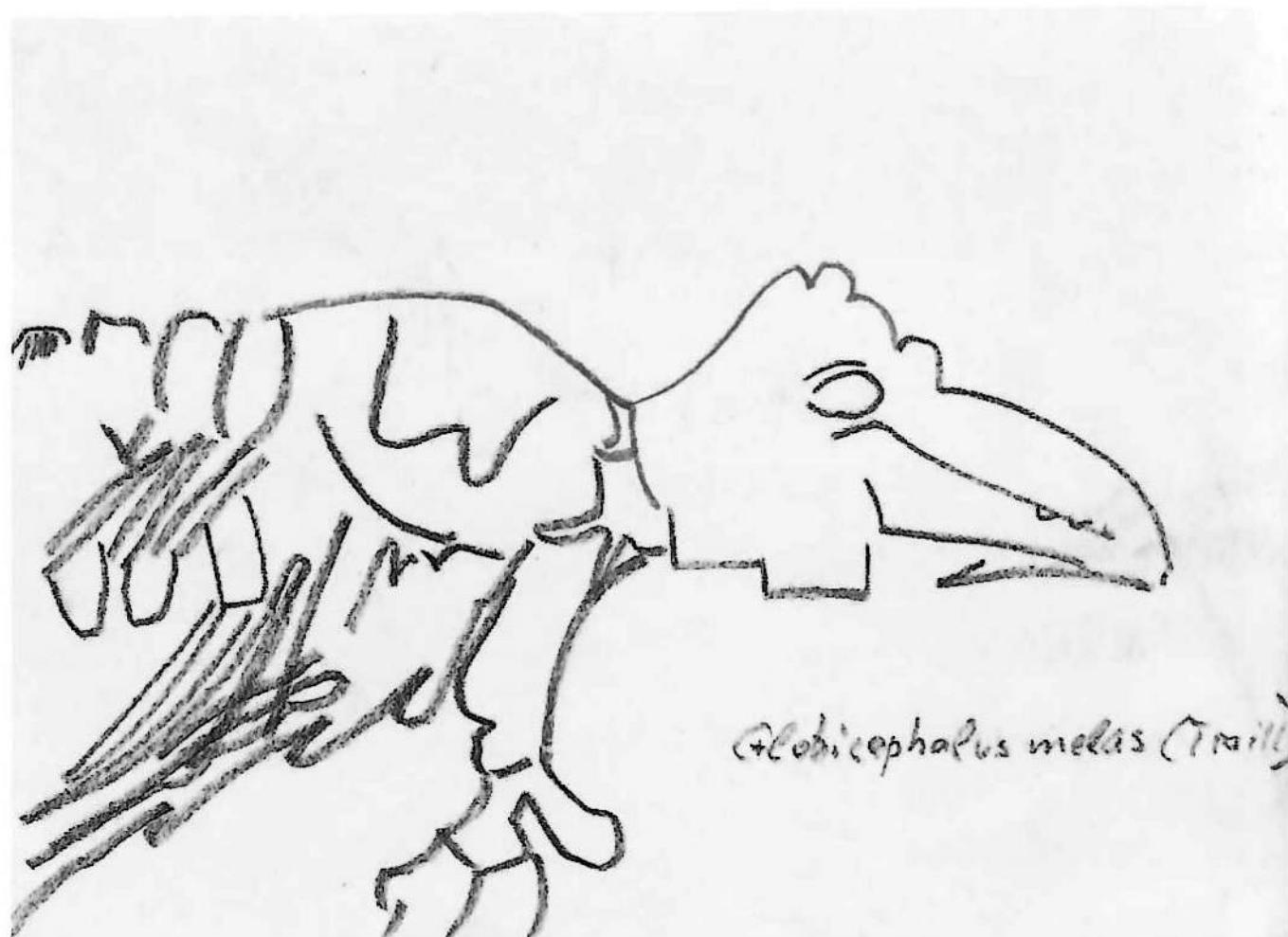
Pedras em Rügen. Saudação a Hagemeister



Kürbisse aus Lissabon. 8.4.1984

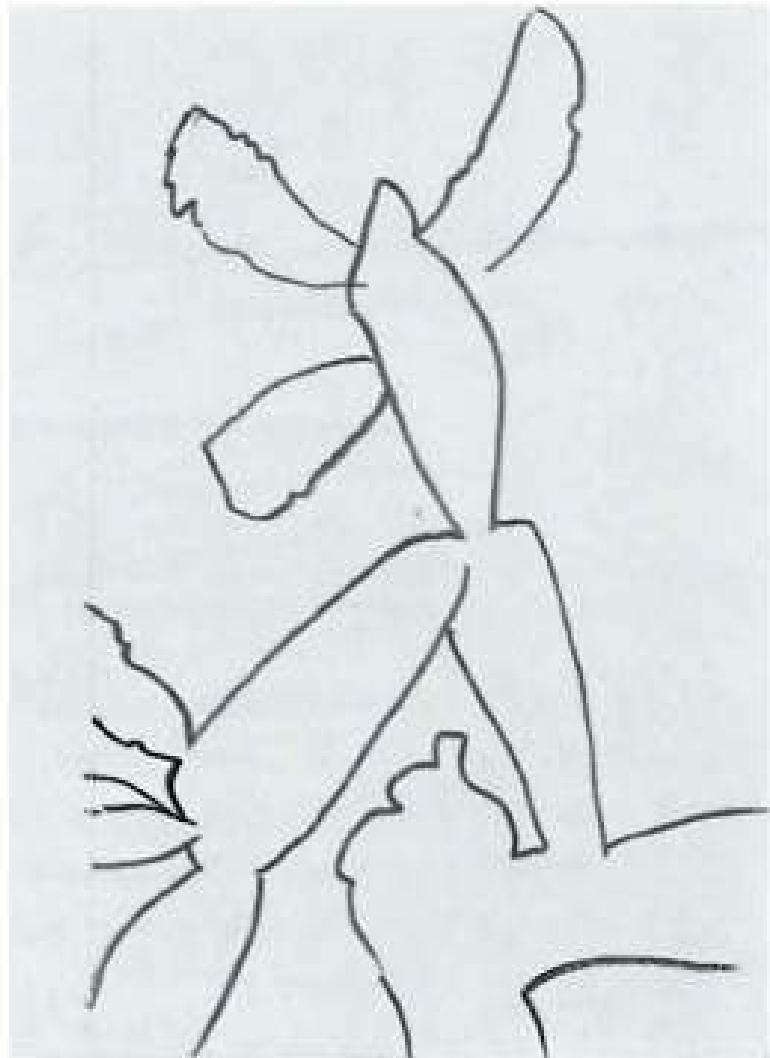
Gourds from Lisbon

Abóboras de Lisboa



*Globicephalus melas* (Traill)

*Globicephalus melas*. Museum Funchal. 13.3.1981



Gruß an Arnold Böcklin (o.J.) – Greetings to Arnold Böcklin  
Saudação a Arnold Böcklin



Desertas Madeira 31.1.82

Hinrich Oeggerl der Sonnen  
singet und kann sich am See Markt  
befinden — er hört aber zu schreien —  
dai Hören macht sich Nutzlos  
Selbstverständlich in kleinen Hörgärten —  
wo dai Hören verbaut ist  
Vorlesungen dai Schreien : 'Dau der Ein-  
schwung aufen wird dargestellt im Separat-  
torium der Hören, und Schreien'



Skizze für A. und M. 18.11.1987 – Sketch for A. and M.  
Desenho para A. e M.

SÍLVIA CHICÓ

## Siegward Sprotte

I would briefly define the work of the painter Siegward Sprotte as being situated in the voluntary and deliberate confluence of two streams which cause a fusion or perhaps an intermixture. One of these streams is deeply European in its evident relationship with a landscapist romanticism and its possible impressionistic or even expressionistic derivations; the other stream is clearly oriental, where the landscape is registered in a gesture, in an immediacy characteristic of the writing process.

It is situated, therefore, between two realities: the reference point being what is real and the inclusion of a landscape which does not tend to represent itself according to just any type of realism. It is rather the theme and the pretext for a pictorial happening which must refer to a certain type of reality so as to include within it another, both leader and determining factor, which is always the reality of painting itself, assumed in a blazing liberating and modernist stridency.

Between Naturalism and Abstraction, in the sense whereby the painter, in agreement with Kirchner's ideas, refers to an abstractionism which matures on becoming organic, ceasing to be an end and becoming a temporary state towards organic mutation. Nevertheless gesturalism, the post-surrealist notion of painting totally stripped of preconceived ideas is an essential fact in Sprotte's creative process. One must not confuse his pseudonaturalism with a sketchy or merely ludic registration of reality: Sprotte transmutes a feeling in unison with the elements which he has inherited from his fellow-countryman, Caspar David Friedrich, in a spontaneity based on another form of reflecting nature. Nature which is an observation theme and with which the artist fuses in another feeling: the feeling of himself taking himself as a natural element, with the corresponding organic laws and obeying the same growth principles. Nature taken after a projective experience, the nature of Man. Let us never forget the concise importance of Jackson Pollock's sentence: "I'm Nature". From that perspective an abstract work of art may even be included in the category of self-portraits, given that objective reality ceases to be the main preoccupation but is only something which arises sometimes because of a need for discipline and rigour, reality being taken (and this is certainly true also as regards Sprotte's art) as a pretext for painting.

We can include Siegward Sprotte in the group of artists who never abandon a certain concept of what is natural so that, observing its rules and its logic, they find the reflection of that order in their art. I am thinking, for example, of Paul Klee and his theory of art in which nature plays an essential role. We see in these artists a certain search for simplicity, almost an aversion to complexity. Herbert Read says (page 61): "The images Sprotte gives us ...".

There is a possible relation with Paul Klee's theories, or better still, with his concept of Nature as expressed in a text called "The Paths of the Study of Nature"<sup>1</sup> "Go by the paths of creation. Perhaps one day you will be nature itself and will create as she. Only recently the study of nature sought the surface images of an object filtered by the air, an art of optic vision ... the artist,

however, is a creature on a star among stars and this is progressively expressed as the notion of the object becomes global ... Through our knowledge the object becomes dilated beyond its appearance and appears to be more than its exterior would have us know. – These experiences make the "ego" capable of drawing instinctive conclusions about the essence of things ... Those experiences, however, fall short of the path which lead to the fusion of the object and which establish a relationship of resonance between the "ego" and the object, going beyond optical bases".

This text expresses a vision of Klee's which is still a romantic vision, through which the artist attempts to attain the look of the newborn child, so that vision may be pure and uncorrupted. In his fervorous search for the quasi-religious secrets of nature, Klee evidently prolongs Friedrich's sensibility, although Klee's art does not have the preoccupation with linking the natural to the supernatural as we see occurring in Friedrich. Carl Gustav Carus, a disciple of Caspar David Friedrich, in his letters on landscapes<sup>2</sup>, refers to nature in the following terms: "When Man, on feeling the immense magnitude of Nature, feels his own insignificance and feeling himself in God, enters into that infinity and abandons his individual existence. Then is his surrender a gain, more than a loss. What in other ways only the eyes can see, becomes here literally visible: the unicity of Man in the infinity of the Universe ..."

Another theme which approaches Sprotte to a certain romantic tradition is his interest in the tree as a painting theme. This can be seen in his painting from 1930, or even before, and which includes him in that vast romantic and post-romantic tradition in which the tree is a symbol but also a metaphor. Trees are an almost anthropomorphic presence in Friedrich, a dramatic presence which by their verticality indicate the way to the divine; the tree is metaphor for the creative process in Paul Klee, in his Allegory of the Tree<sup>3</sup>: "I would like to compare the orientation of thing and of life, that multi-branched and subdivided order, to the roots of a tree – it is from them that the artist draws the sap which passes through him and his eyes, because he plays, as it well, the role of the treetrunk. Impelled and moved by the force of that sap, the artist transforms contemplation into a work of art. As the top of the tree develops in all directions, in time and in space, so does the work develop".

The tree as an allegorical theme and as the symbol of various situations, religiously spiritual or otherwise, is to be found emphatically in Mondrian, but before him in Constable, in Johan Christian Clausen, Thomas Cole and Samuel Palmer and also in Vincent van Gogh. The tree as a symbol of organic growth reflecting a certain delay in observation and representation is something which can be seen in Sprotte's work from his very first steps. In 1963 the painter travels to the South of France where he produces a series of drawings of trees and a painter's diary where he writes<sup>4</sup>: "In the palm-tree I revisit my knowledge. The palm-tree grows majestically and regularly with a natural ease and symmetry. It does not awaken in us the nostalgia for assymmetry but causes us to imagine the harmonious creation of the human being. More than a tree, it is a moving flexible grass? It has neither a right nor a wrong side and no profile – that is its secret. All eyes converge on its centre. The fashionable world enjoys the shade of the tree. The child plays under the trees, but who observes them? O contemplators of trees, you forget the forest."

With this theme, Sprotte can be placed close to that vast group of artists who seek some identification with nature. Let us depart from a meticulous observation, a drawing made in 1930 encouraged by the expressionist Georg Tappert – a tree-trunk round which ivy is growing, encircling the trunk and penetrating within a hole in that tree. A detail of a realist character which hardly allows us to guess future development, the passage to a sign which will later emerge. It is curious to note that it is presence of a nordic nature in which the wind plays a dynamic role,

where one feels a greater desire for a spontaneous and gestural sketch. Nature, the flora of the south, whether on the island of Madeira or in the south of France, appears with more structure, drawing closer to a tectonic conception.

We will now begin a chronological analysis of the work of Siegward Sprotte which we can observe from the 30's onwards. We see that the artist starts from quite a realistic process, in fact, as he himself says, the observation of Renaissance painting was the premise from which his apprenticeship departed. There is an attention to detail which reminds one of Dürer, but which is simultaneously exalting, contradicting the coldness of a scientific eye on reality, characteristic of an objectivist approach.

In the 50's he abandons that objectivism to employ an "overall" structure in which the slightly *fauve* colour is dynamically combined with the coloured and also structuring drawing to obtain formal unity. This art which is not yet influenced by sign painting shows great proximity to Matisse's painting owing to its chromatic exuberance and its manifest two dimensions. The image is a floral one as are all others of this period and most of the painter's remaining works, where flora is the recurring theme, despite the emphasis placed on an almost abstract landscapism. In the 50's these trends are maintained and consist in the use of the brush as a writing implement, another of the possible paths drawing the artist closer to oriental art. In effect, it is with a brush that one realistically paints a plant, but the brush already carries colour and not only ink. From the 50's also is a landscape painted according to an almost *fauve* process: the brushstrokes are divided, rhythmic but executed in an almost geometric form, organized as if in a mosaic. Implicit already in this landscape is a process which appeals to speed in execution as a determining element of pictorial expressivity. The gesture is still placed at the service of the reproduction of a concept of what is real which is, nevertheless, already completely determined by a post-fauve logic; the gesture tends to a growing independence. But from the 50's also are the landscapes in which the elements – sky, earth and sea are translated in large horizontal brushstrokes, the colours intense and watered, the painting tending towards a fluidity characteristic of watercolours. From this period also, are the landscapes which present an almost fusion of the elements. That is, the landscape begins to serve as a pretext for a whole series of variations. The sun or the moon and their reflection in the water end up by constituting a reminiscence of landscapes, to attain another reality: that of a style of painting which, although similar, for example, to Adolph Goetlieb's, opposes a closed shape – the sun or the moon – with a gesturalism. As if the closed shape provoked a gestural reaction, as can be seen in many contemporary works, whether in the West or in the East. The areas of the sea and the sky become interchangeable and form an abstract background, any preoccupation of a realistic nature is set aside.

The 60's seem to us to be essential regarding the acquisition of the sign as an element which settles permanently in Sprotte's painting. Then, following the logic of a realistic drawing emphatically placed on an empty background, the signs appear originated in oriental ideograms; starting from the image of what is being represented and becoming progressively more abstract. It is also the phase in which a greater fascination for the almost totally abstract shape makes itself felt, although evidently this is always a case of biomorphic abstractionism, such as enlargements of the details of plants which are almost macroscopic representations. There, and because the form or the graphic art obtained is disconnected from a landscape context, to be included in a flat background, the non-figurative character is greater, and conditions are created for the exploration of the plastic sign *per se*, thus gaining the mysterious and at the same time difficult land of the alienation of art, that of the language which exhibits its constituent elements, making them the core of his poetic discourse. But in Sprotte's art it is a very important phase in which abstractionism

is not considered as a subsidiary language, but as an experience in itself. There, we have the encounter with the oriental ideogram, the idea that the gesture should be quick and economical, joining that dynamic movement to another of expressionistic root, which has always existed in Sprotte's work. A sense of economy and perhaps the emergence of a deeper approach throughout the work, of the dismantling of plastic language, a modernist procedure which has influenced many currents of art in this century. At the beginning of the 70's there are works of total alienation which show parallel chromatic marks, a play of horizontal lines only, which, appealing or not to the induced image of the landscape exhibit the elements of which they are made, proceeding to an emphatic simplification, immediately followed by experiences in which the sign or gesture is exercised vertically, strengthening the sense of speed and of energy characteristic of gesturalism. This is a phase of Sprotte's painting in which the artist is closest to the international diapason, particularly fertile years for European and American painting in which, naturally, and for profound reasons related to the practices of post-surrealist and abstract expressionism, Western and Eastern art meet and writing begins to have a meaning which is not merely plastic, in the work of many artists with whom Sprotte is not unfamiliar.

Very soon though the painter again takes up identifiable forms, plants and seascapes, although these have also gained something with the experience of the previously experimented abstractionism: one senses a greater alienation and freedom of gesture and a nonattachment to any chromatic conventionality. The return to a natural framework is, as it were, inevitable. Sprotte's art always showed the need for a horizon – the like of the horizon, linking the painter's eye to a natural vastness which ends by being identified with the artist's psychism or, should we wish to employ a romantic term, his soul. Consciously or unconsciously, the horizon represents a permanent search for something, a line we have always before our eyes, through which we travel, both visually and metaphysically. And the reality the painter produces is metaphysical. A landscape or the picture of a plant is something which comes between the physical reality of things and the psychic reality of the painter who, through these same images, finds a means of expressing himself, giving news of himself, more than of the landscape which he is painting.

From the 70's onwards, the painter rejoices in indefining space, placing the image in a background which is dissolving round it, but the image does not, however, become abstract. But it is certainly an acquisition of mobility and of ludism which can be related to the abstract experience. The same mobilizing energy for the presentation of the "pure" plastic sign appears now even more ideographically, summarizing not only the form of this or that specific plant but invoking a specific energy and rhythm. From the mid-70's onwards representations of flowers are more descriptive but it is a case, as we have said, of works carried out in tropical climes, and never the landscapes or seascapes of Sylt.

Flowers posed in a oriental fashion emerge in the mid-70's, in coloured or monochromatic calligraphy, as well as a new fauve dimension in watercolours, evocative of Matisse and Dufy. Together with these watercolours and as we have already said, some rigorous and objective sketches emerge as the spontaneous and disciplinary impetus of many of the paintings which the artist paints at that time.

During that period, it can be said that the painter's stylistic category is definitely established, we can see variations of the plastic sign, either making it more baroque or simplifying it again, but we can say that the premises of the painting remain the same. By conjugating a chromatic exuberance with fauve roots containing a graphic synthetism with an orientalizing basis and which tends towards a more abstract attitude, there is the enrichment of a work with great coherence, in which nature is the pretext for a great number of variations.

A 1985 painting refers to the work of Hans Hartung. Here we have again an energetic and thrashing stroke, as in Hartung but those same strokes may later serve to show the plants in the dunes, the painter's natural environment in Sylt. The sea, the beach and the long time the sun takes to rise – in summer as long as four hours – are also central themes in Sprotte, with the same geographic and poetic co-ordinates as Friedrich. The painter says that<sup>5</sup>: "In the South men pay attention to the gifts of the sea. In the presence of the riches they extract from the sea, they end by forgetting it. For the man of the North objects lose their importance, in relation to the water mass ... the man from the north succumbs frequently to the opposite danger; he loses himself in a distance without foreground."

On the type of encounter which Sprotte's art always had with Nature, it is worth remembering the ideas of Worringer which were, without a doubt, determining factors for Sprotte's generation and for later generations; these ideas are expressed in "Abstraktion und Einfühlung"<sup>6</sup>: "The formula from which Schmarsow departs in his basic concepts – art is a meeting with nature – can be accepted if we consider also metaphysics as that which it basically is: a meeting of man with nature. But then the imitative impulse would have as much in common with that "impulse of encounter" as it would with the use of the forces of nature (which in a certain sense is also an encounter with nature) as that higher impulse which leads man to create gods".

It is this deeper but also more nordic sense of nature which has always influenced Sprotte's aesthetic attitude, in which we can divine a somewhat ritualistic creative process, some influence of oriental thinking also being present. Each landscape is an act of affirmation of vitality and a ritual joining others, as the pages of a diary of an art which the painter cannot postpone.

## Conversation with the painter

### *To what do you owe your artistic education?*

The most important part of my learning was on my own, although my teachers (Karl Hagemeister, Potsdam, Emil Orlik, Academy Berlin, Vincenz Howells, Villa Colombia, Florence, Eugen Herrigel, Munich) were always most encouraging as regards my work.

### *How do you relate to landscape painting, more specifically to Caspar David Friedrich's work, even in a remote phase of your painting?*

I studied the techniques of the Old Masters, beginning with 21; the Masters of the Renaissance and also oriental painting. I would like to stress that for 20 years I practised the two types: Western and oriental, attempting a balance between the two. There is a quotation of Caspar David Friedrich in which he says that the first important thing is to have in your mind the image you want, painting comes later. You must see the image with your eyes closed. However, it is a method I do not defend, as it operates a separation between the idea and the act of painting. I prefer to think it and have it emerge at the same time. After working for 20 years according to the rules of the Old Masters, to a certain extent I decided on improvisation, in which the idea and its execution mutually influenced and complemented each other.

*What is your relationship with the East? How does the East emerge not only in your work but in your ideas?*

This is a very important question which many people asked some years ago. I do not consider that there is a direct influence but rather a parallel activity. Some Japanese students in Washington were once asked this question and they replied that my work seemed very European to them because of the activity represented in the paintings which one does not see at all in oriental art which is much more passive. Speaking of duality – in Western civilization we tend to depart from duality, for example the separation between male and female and when we look at the facts from a masculine or a typically feminine perspective. A duality which does not seek fusion but rather complementary. Goethe had already said that the West and the East are no longer separated.

*How do you relate to the Gutai, Zao Wu Ki movement, gestural painting, both European and American? What is your opinion of Hans Hartung, Pierre Soulages, Henri Michaux, Clifford Still, Kline, etc.?*

According to Arnold Gehlen<sup>7</sup> I was considered one of those rare painters who perform in that extremely narrow path between Naturalism and Abstraction. In the sense that what is abstract becomes organic and thus matures. This organic abstract is a concept of Kirchner's from the 30's. It is considered as being a great effort; a difficult passage as through the eye of a needle. Therefore the abstract is not the objective but just a temporary stage towards organic mutation.

*With which contemporary painters do you feel an affinity?*

Jawlensky is very close to me, even physically, he worked in the neighbourhood, but the important thing is that he said: "When I paint I have an inner dialogue with a person I know", different to Nolde: he said that his speaking has to be silenced so that he may paint. For Jawlensky, therefore, speech and plastic construction are not divided, making him a modern painter because for him, Moses and Aaron are not divided. A critic once said that Jawlensky paints faces like landscapes and Sprotte paints landscapes like faces. Affinities also with Emil Orlik, Henri Matisse, and Hans Hartung, Hans Arp, frequently visited. Van Gogh is also very important because he does not make the division between drawing and painting, as he does both simultaneously. I believe that it is important not to make a temporal division between drawing and colour. We could establish a parallel between oral language and written language. Oral language should lead the logic of the written language and not otherwise as has happened in the last four centuries. In coloured calligraphy it is important that colour be a synonym of presence.

*Could you explain, albeit briefly, your theory of "Aug in Auge"?*

It seems to me that we must also find this expression (which refers to simultaneity) in other languages. In French it is possible to say "face en face", the opposite being "face à face". It appears to me that we have to find the possibility of simultaneously creating the mind. When we need memory, we seek the past, and do not operate with the present, we become incapable of communicating with the present. In art, I believe that there is always the attempt to communicate what exists in "being" and "becoming". In language it would be "eye to eye" and not "an eye for an eye". Eye to eye when wishing to create something. Painters in our century have talked of this, Robert and Sonia Delaunay, for example; they talked of the possibility of the simultaneous

look and of the possibility of a chromatism which is also simultaneous. There are always two possibilities: that of a temporal look and of a simultaneous look. Johannes Itten painted a picture entitled precisely "Simultaneous Brightness" which proves that the search for simultaneity is a preoccupation of 20th century art.

*How do you feel about the so-called return to painting and the comeback of chromatic painting?*

I believe that there are different ways to react to time and if some painters are too concentrated on drawing, others tend to use colour as a reaction, but the most important thing is not to fall into these reactions but rather into differentiations so as to avoid homogeneity. When I paint landscapes, the sky and the earth do not contradict each other, but are one.

*What do you feel will be the future paths of art?*

I believe that the concept of art will be abandoned; a wider sense for this concept is being created. Art should not be divided into two groups: one of art in the singular and another of the arts in the plural. From the Renaissance there have been arguments about which is the most important art. Leonardo said it was painting and at present it is thought to be music. In my view, we should seek a balance between sight and sound which will lead us to the conclusion that the greatest art of all is life.

*How do you stand as regards the Fluxus Movement, Beuys and the art of the happening?*

That movement does not interest me much, the fact that actions can be registered on video seems false to me. Art cannot be fixed in such a fashion. As for happenings, I think that real art is the dialogue between you and me, between people. Beuys is against dialogue, he seeks provocation and I think that provocation is the postponement of dialogue.

*How do you like painting at the moment, which technique do you prefer?*

I work in cycles, but I do not separate painting from drawing. I use the brush a lot, painting directly in colour, never making sketches or preliminary studies. Painting and drawing must be fused and should occur simultaneously.

*Are you an optimist as regards the future?*

Perhaps more of a realist than an optimist but with a deep love of all things living. I think that humanity is neither good nor bad, it depends from what angle you analyse it.

*Have you faith in technology?*

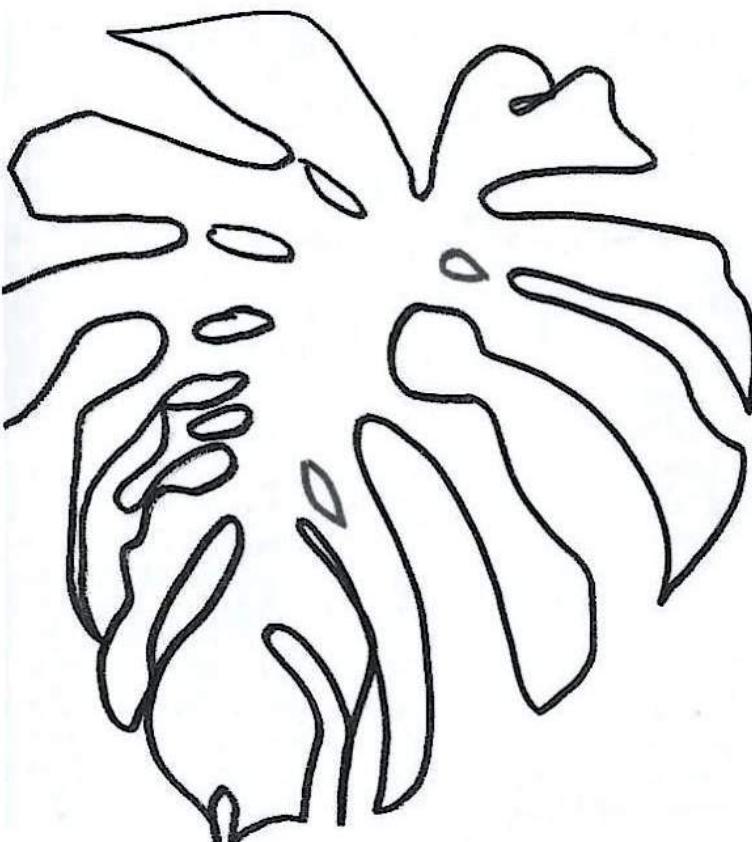
Technology leads to reproduction and reproduction is no longer creative. Technology becomes an indirect path. There are two types of conscience: one reproducible and another which comes before that situation. We need art to survive.

*What is your attitude when you paint? Is it an act of catharsis, a painful and premeditated act or an act of joy?*

I try to find the idea of the painting in itself. I have no image or idea to obsess me, from which I must free myself, but I try to build something which may at first be very timid, whilst attempting to gain an existence and then build itself. Heinrich von Kleist established a difference between thinking in silence and thinking out loud. When I try to think out loud, to formulate things, I call them into existence. The important thing is to avoid preconceived ideas. Art is very simple: it is not to be thought faster than it is executed nor slower than it is spoken.

LISBON 1988

Translated by Alexandra Andresen Leitão



<sup>1</sup> Paul Klee, *Wege des Naturstudiums*, Staatliches Bauhaus, Bauhaus Verlag München/Weimar 1923.

<sup>2</sup> Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*, 1815–1824, Lambert Schneider Verlag, Heidelberg 1972.

<sup>3</sup> Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Verlag Benteli, Bern 1945.

<sup>4</sup> Skizzenbuch Monaco, Verlag Nürnberger Presse 1963.

<sup>5</sup> Skizzenbuch Monaco, Verlag Nürnberger Presse 1963.

<sup>6</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper München, 3. Aufl. 1987.

<sup>7</sup> Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder – zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Athenäum Verlag Frankfurt–Bonn 1960, p. 212.

HERBERT READ

## Siegward Sprotte

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

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

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

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

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

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

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

LONDON 1967

## I go Bananas ...

I go bananas ...! The Red Indians would not be what they are if they did not eat their daily bananas in the old traditional Indian way. I shall never forget the enjoyment and the conspicuous deliberation with which the Indian boys I saw in Venezuela consumed their bananas.

Here on Madeira I ponder the simultaneity with which certain trees and plants bud, bloom and fruit at the same time. Yesterday in Funchal, I grew strangely excited as I sketched the heavy blossom, three or four pounds in weight, of a banana tree. The blossom hangs down heavily, but towards the top the remnants of the blossom reveal the fruit. Normally, bananas are harvested when they are green; the natives of Madeira wrap the green fruit in newspaper and store it in a dark place. In this way the ripening process of the yellowing bananas we eat does not take place on the tree itself. Yet the ripening fruit remains secretly bound to its parent blossom. That is the soul of the banana: the simultaneity of a blossoming ripeness, of a ripening blossom. The banana nourishes us with its simultaneous action of ripening and blossoming, a process which is its very nature. When Goethe looked at a palm tree and called out: All is leaf! – we look at a banana tree and call out: All is blossom! All is fruit! Naturally, a fruit which ripened on the mother plant would arouse other energies in us. Man is what he eats.

The feminine side of our nature is continually moving towards a state of simultaneity. But it defers this simultaneity to some time in the future. It constantly prepares this future, but shies away from it the moment it comes so close that we can grasp it with our hands, see it with our eyes and shape it reciprocally. The habit of deferment appears to be overwhelming. Only the truly human being within us occasionally succeeds in shaking off feminine or masculine habits by preventing time from separating the feminine and masculine sides of our nature. When this does happen, the masculine principle is no longer caught up in the struggle to conquer the feminine; when this does happen, the feminine principle in us refuses to be an object of search, of desire, something to be conquered. When this does happen, every search is stilled, a discovery occurs. The desire for deferment is stilled, our consciousness is in the state of awakening. We learn to differentiate dawning consciousness from deferring consciousness. The deferred present is what thinking feeds on, the immediate, undeferred present nourishes perception. This dawning consciousness is the creative art of perception. Perception is simultaneously a process of realisation. Utterance is simultaneously a process of calling something into being. Utterance is not diverted from its true nature as it is when masculine or feminine habits of mind hold sway; the speaker succeeds in saying what is in his heart. The path itself does not become the goal, the path does not assert its independence. The human being does not lose his way; at his goal he walks face to face with reality. Path and goal are simultaneously fused. Mystics say: the path to God is pathless.

But negative formulations are not our purpose. When we bring into play the idea of pathlessness, we do not wish to interpret the syllable "-less" in a negative sense. We are now ready to

ignore negative digressions by seeing to it that our search for the way does not become an end in itself, deferring the kiss of harmony with female cunning, lasciviously and yearningly, to the future.

Even men at prayer who worship God fervently project His presence into some kind of future. They too succumb to the feminine tradition of deferment, of not realising what is before our very eyes.

Painting illustrates this process of deferring face to face contact in its method of depicting profiles. Pablo Picasso is called the best-known painter of the twentieth century. Picasso did not succeed in creating pictures "face en face". With his profiles and semi-profiles, Picasso was always searching for the "face en face". He was a painter weighed down by tradition; he deferred the creative reciprocity of face to face contact to a utopian future. That is why a painter like Picasso first achieved an intimation of creative encounter in his art – in the rapid sketches made at the bull-ring – when he came face to face with spilt blood, with death.

A turning-point, a re-birth occurred when the Masters of the Renaissance made the move from profile to full-face representation. This turning-point was so fundamental, both externally and internally, that in the following centuries mankind remained unable to grasp what these avant-garde artists had achieved. Art remained a fragment of life, a sketch, a rudimentary draft of a vital renewal and re-birth.

The creative reciprocity of face to face contact led scholars in the seventeenth century to distinguish in the German language, for example, between "Erwiederung" ("creative reciprocity") with a long "ie" and "Erwiderung" (mere "response") with a short "i". But in the nineteenth century we Germans once more lost contact with this feat of perception, which, consciously reciprocal, dispensed with deferment. According to the rules of spelling laid down by Duden, we write "erwidern" today only with a short "i". Germans have become resistance fighters, struggling with might and main against the moment of reciprocity. Anything like face to face contact is only tolerated unconsciously, as if such forms of perception were an infantile error unfit for adult human beings.

The rational mind defers instantaneous perception. The temporal thought-processes of the mind are nothing more than a permanent deferment of what Christ calls charity.

Charity cannot become a reality as long as Man defers face to face contact in utterance and perception to a utopian future. Those who speak from a basis of contradiction – contradictory seeing – defer linguistic reciprocation, reciprocating utterance – they defer invocative utterance – that utterance which calls up visions.

Such individuals defer to some future time that communication of the incarnation which is involved in face to face contact. They defer immediate reciprocity, the present moment. Instead they fall prey to manic repetition.

The deferred present becomes the guiding star of their thoughts and actions. The immediate, undeferred present, which makes a man a human being, which allows man to be a human being – this quality of humanity in man – is transposed by thinkers and workers caught in temporality into a future which they keep at a constant, defensive distance from themselves, so that it can neither happen nor take visual shape in the here and now. In this way the event is removed from the visual sphere, what is real, visually perceived, is stolen from the eye, seeing becomes passive, perception is reduced to a mere registering, there is no process of "making true" the things we see. But as perception is reduced to a consumer activity, creation is decapitated: the blossom and fruit of creation – consciousness – is turned into a chattering corpse, into a computer which on demand will only give you what has been stored in its memory. Data processing!

We consume with our eyes. The consumer sits down at a table laid with images. The consuming individual describes images when he speaks, while preventing the acts of utterance and image-forming from coinciding simultaneously. The thinker and worker who experience time chronologically are anxiously concerned to prevent the acts of image-forming, utterance and perception from coming face to face with each other.

That is why love, anxious and timid, is deferred to nighttime when there is less danger of a face-to-face experience. The simultaneity of love and perception is deferred and prevented. The perceptive power of love is reduced, even lost altogether; and perception itself becomes loveless, abstract.

The processes of ripening and blossoming do not meet in the individual's consciousness. Ripening and blossoming are no longer brought face to face.

Visual perception reaches maturity when it locates its true self, that is, when it reciprocates instantaneously the gaze of a man, without taking evasive action upwards or downwards, left or right, into the future or the past. In politics left-wing parties struggle against right-wing parties, and both are agreed on preventing and guarding against that face-to-face experience which denies the narrow vision of Left and Right.

The face-to-face method is a creative art which is neither a dispensation of Providence nor a pure pretence. This kind of creative art, which succeeds to the Masters of the Renaissance, does not split human communication into subject and object, into observer and observed.

Anyone who divides himself into subject and object when observing things defers (creative) reciprocity ("Erwiedern" with a long "ie"); he defers the love-that-is-close, the nearness of reciprocity, to the future – he avoids the incarnation in the here and now. His experience of the present is crippled, his actions take place in a temporal, downward curve: before and afterwards, past and future. As regards the present, his perspective on time falls between two stools.

The observer who thus divides himself in two, splits subject from object, renders himself homeless in the present. He turns our immediate world, this immediate existence of ours, into a vale of tears, or else he defers it as life to come in the next world. This world and the next world do not connect face to face, do not reciprocate visual perception, but share a relationship marked by hostility, contradiction and resistance.

The resistance fighter is a warrior who defers what could be won instantaneously today to a utopian tomorrow. In its temporal alternation, his attitude is feminine and masculine in equal measure. Wherever the feminine principle (*femina*) dominates the masculine side of the human being, the incarnation and human existence are prevented.

Creation is prevented by the constant chopping and changing of war and peace. Peace-time is too passive, too pacifist, too indolent for the creative struggle; war-time is too eagerly activist for it. The temporal alternation of war and peace represents the two perspectives of history driven by the male and feminine principles.

The history of the deferment of this creative struggle has been fomented by alternating visual perception. The temporal alternation inherent in role-playing behaviour turns the human being into a specialist who is denied a share, even forbidden it under pain of death, in what is universally human.

Today we often speak of human rights, but in doing so neglect to speak of human obligations which are rooted in that instantaneous reciprocity which allows no scope between you and me for dissipation of energy or temporal dislocation.

Where you and I allow nothing to come between us, where you and I allow no time to come between us, lo! The face-to-face experience, the divine and creative origin of all things, guides every aspect of our existence. Face-to-face, our language comes alive in an instantaneous harvesting and sowing. Our seeing does not neglect the sowing.

The face-to-face method of the Renaissance Masters also gave us a different relationship to nature and landscape. I belong to that group of painters who paint landscape not *en profil*, but *en face*.

My work continues where Karl Hagemeister left off fifty years ago. After five decades studying nature, Hagemeister also discovered to his surprise simultaneity. When he painted his important wave paintings below the chalk cliffs of Rügen, he listened to the surf with the same passionate intensity that he looked at it. In this process of perception, listening and seeing were intensified, they achieved a visionary realisation, so that in the year I was born, 1913, Hagemeister wrote in his diary: Art is Language.

The simultaneity of listening and seeing leads to the simultaneity of image-making and perception, of action and growing awareness, of perception and realisation, of image-making and utterance – in the sense of a visionary invocation.

Thus it was that Hagemeister learnt by himself the art of painting the sea in a *single* wave. People, who when they speak have not yet found a balance between listening and seeing, think that the painter has only painted an "aspect" of the sea, an aspect of nature. They think that a forest has many, many trees and that therefore anyone who paints a single tree has only painted one aspect of nature.

Anyone with a pluralising consciousness who looks upon the forest as a collection of trees, will be totally bewildered by statements which perceive and express the plural in the singular.

Consider, for example, how hard the English landscape painters struggled in their handling of foliage – just like German painters in the nineteenth century – as they searched for a system of capturing the innumerable leaves of a tree with a few brush-strokes.

Human communication is the prime political problem in our society. Social policy is concerned with adding up the votes of the community. In painting, we call artists who merely add up effects when they attempt to depict the sea, marine-painters. When faced with the abundant phenomena of the ever-changing play of water, air and stone in Lohme on the island of Rügen, Hagemeister arrived at what we call a fluent narrative as opposed to a mere enumeration of details.

What the painter on Rügen calls "language" is an invocatory art. Language becomes invocation. The image of a wave cannot be captured by descriptive methods. Anyone who persists in working descriptively, will fail, thinking he is authorised to point out that what the artist does is paint "aspects of nature".

The reason the man of words finds it so difficult to follow the creative image-making tradition is because he merely takes note of the images instead of engaging with them creatively, because as a linguistic animal he allows time to elapse between the process of image-making and that of utterance. But by letting time elapse, he is an apostate who shuts himself off from creative image-making: he does not follow continue the original way of art.

I still hear Hagemeister's admonition ringing in my ears: Sprotte, you must continue the work where I left off!

I have not continued this work over the last fifty years in any specialised sense. I have also devoted myself to water-colour which trains an artist to act instantaneously.

But it is certainly not my intention here to advocate this or that painting technique.

The reader too must take an active part in shaping what the writer puts on paper; otherwise reading is an intolerable form of passive consumption which can lead to appalling misunderstandings. If the reader becomes active, conversation springs to life, a dialogue begins.

Whenever reading and writing enter into a dialogue – as is required, for example, in Arabic languages – where neither reader nor writer succumbs to self-projection or interpretive fantasies, communication is not governed by misunderstanding. Instead, an understanding based on analogy ensues, even in such antithetical endeavours as reading and writing.

The male and female principles in reading and writing cease to assert their independence, there is no more duality, a principle of analogy is kept alive in a variety of ways. Analogy retains control. Dissimilarities in a negative sense gain no purchase. Misunderstandings which feed on dissimilarities do not occur. Writer and reader are not intent on mutual provocation.

In short: the reader forgets that it is a text he has in front of him. The reader has learnt from the observer of a painting who similarly forgets that it is a picture he is looking at. He looks straight at an event. He looks at art not "historically", that is chronologically, he confronts it in an instantaneous moment of presence of mind, he comes face to face with the visual image of the event.

He looks at the event as something envisioned, a momentary happening, with which one can communicate in the present.

He does not read history as a sequence of facts. He faces history face-en-face. History looks at him.

He does not read the event in terms of a succession of moments. He looks straight at the event.

The event reciprocates his gaze. For the discerning individual the most contradictory events of history now belong together.

He does not dismiss this or that epoch.

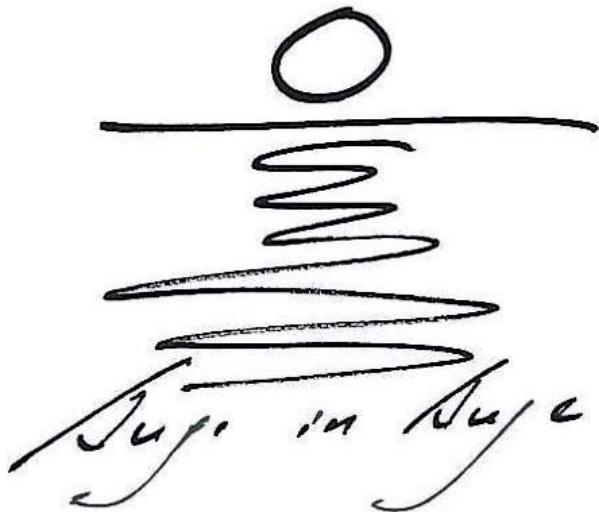
He is not a know-all, forever running things down.

He does not make corrections. He does not hold a rubber in his hand with which to spoil a drawing.

He has learnt from the masters to respond to the face of the world just as it looks at him without rubbing out, without refusing or negation.

He has learnt to evoke phenomena by preventing time elapsing between image-making and utterance, between the act of evocation and allowing the phenomena to appear.

Do you like bananas? If your perception and speech blossom and come to fruition simultaneously, your harvest will not consist of unripe visions which mature only stealthily and in secret as they come into contact with your words – as your words do when they come into contact with your visions. You will have the courage to speak openly with open eyes.



Auge in Auge – Eye to Eye – Olho em olho

"One can be pretty and clever without art, but never beautiful and wise."

GUNTER PREUSS, LEIPZIG 1988

S. Sprotte is a musical painter, a painter who visualizes as he listens, and who sees. He once wrote, "If a man's seeing and bearing are one, will he finally become human?". Many of his titles point up this musical link: "A lingering Melody", "Song of the Sea", "Half-notes". He works very much in the way that a composer works. This can be seen clearly in the many "Variation Sequences": frequently repeated variations on a single subject, each time with a different nuance of colour. The art of the nuance is his hall-mark: it saves him from slipping down into the chaos of brutal contrast. This art of chromatic differentiation and structuring correlates closely with the concept of organic growth. This concept is, in fact, used for the title of one of Sprotte's picture cycles. Incidentally, cyclical thinking and the closely related attraction to permanent variation is also musical.

In the course of his development Sprotte has moved towards an ever greater simplicity. Quite a number of pictures from his middle and later period are symbolically constructed in a musical spirit, so that they can be expressed musically like notes. A particularly good example would be prints from the cycle "Playful Growth".\*

WOLFGANG STOCKMEIER, KÖLN 1988

\* Wolfgang Stockmeier composed his Suite Nr.2 for piano (first performed in Oslo 1970) after Sprotte's "Playful Growth".

Das niemals endgäusende  
Tauden der Horizonte.

Dumm van neuen Jdavne ist,  
Dass klugant und Auge  
Sietz auf einer Ebene miteinander  
sind.

In Horizont muss Landwirtschaft  
muss wahr Auge der Leben:  
er lässt es nicht zu,  
Dass die den über den untertage.  
Seige sei, so sagt er mit.

So auf Madera —  
Wenn ich 1600 m in die Höhe  
klettere — der Horizont klettert  
Auge im Auge — will uns mit.  
Gelobt in die deutsche Sprache,  
Die das Auge im Auge  
nun Auge um Auge!  
Zu unterscheiden vermag!  
Gelobt in die französische Sprache,  
Die das face en face  
nun face à face  
Zu unterscheiden vermag!

SÍLVIA CHICÓ

## Siegward Sprotte

Situando-se na voluntária e deliberada confluência de duas correntes, operando uma fusão ou talvez um cruzamento, eis como sucintamente proponho a definição da obra do pintor Siegward Sprotte. Uma dessas correntes é profundamente europeia, na sua evidente relação com um romantismo paisagístico e com as suas possíveis derivadas impressionistas e mesmo expressionistas; a outra situa-se numa vertente nítidamente oriental, em que a paisagem se regista num gesto, numa imediatidate própria do processo da escrita.

Entre duas realidades portanto: tendo como referente o real e a envolvência de uma paisagem que não tende nunca a representar-se segundo qualquer espécie de realismo, mas antes é tema e pretexto para um acontecimento pictórico que necessita de referir-se a um certo tipo de realidade para nele inscrever uma outra, determinante e liderante, que é sempre a da pintura ela-mesma, assumida numa fulgurante estridência libertadora e modernista.

Entre o Naturalismo e Abstracção, num sentido em que o pintor, partilhando as ideias de Kirchner, refere um abstraccionismo que ao tornar-se orgânico amadurece, para deixar de ser um fim, e ser um estádio passageiro para uma mutação orgânica. No entanto, o gestualismo, a noção pós-surrealista do fazer pictórico totalmente desrido de ideias pré-concebidas são um dado essencial no processo criativo de Sprotte. Há que não confundir-se o seu pseudo-naturalismo com um registo ainda que esquemático ou meramente lúdico da realidade: Sprotte transmuta um sentir em uníssono com os elementos que herda do seu conterrâneo Caspar David Friedrich, num exponaneísmo basendo numa outra forma de reflectir a natureza. A natureza que é tema de observação e com a qual o artista se funde num outro sentir; o sentir do próprio tomando-se ele mesmo como elemento natural, com as correspondentes leis orgânicas e obedecendo aos mesmos princípios de crescimento. A natureza tomada depois de toda uma experiência projectiva, a natureza do homem. Não esqueçamos nunca a importância lapidar que teve a frase de Jackson Pollock: «I'm Nature». Dessa perspectiva uma obra de arte abstracta pode incluir-se até na categoria dos autoretratos, uma vez que a realidade objectiva deixa de ser a preocupação central, mas algo que surge por vezes por necessidade de disciplina e rigor, sendo o real tomado (e isto é seguramente verdade também para a arte de Sprotte), como pretexto para a pintura.

Podemos incluir Siegward Sprotte no núcleo de artistas que não abandonam nunca um certo conceito do natural, para, observando as suas regras e a sua lógica, encontrar um reflexo dessa ordem na sua arte. Penso por exemplo em Paul Klee, na sua teoria da arte em que a natureza tem um papel fundamental. Uma certa busca de simplicidade se verifica nestes artistas, uma quase aversão à complexidade. Herbert Read observa a propósito de Sprotte: «As imagens que Siegward Sprotte nos oferece são simples e não complexas; por vezes o objecto da natureza é reduzido a um signo linear, um ideograma. Mas, tal como na caligrafia chinesa, o signo é sempre vital, derivando dos padrões orgânicos de crescimento. A justificação para tal simplicidade é o

seu poder de penetração visual. Desnecessário é elaborar uma imagem para reduzir a sua eficácia. Todo o crescimento natural procura a economia de meios; ou como Newton afirmou no prefácio do seu *Principia* «*Natura enim simplex est, et rerum causis superfluis non luxuriat*» – A natureza comparaz-se com a simplicidade e não é afectada pela pompa de causas supérfluas. A arte também se compraz com a simplicidade e não conheço melhor demonstração desta verdade universal do que os trabalhos de Siegward Sprotte.»

Uma relação possível com as teorias de Paul Klee, ou melhor ainda, com o seu conceito de Natureza expresso num texto intitulado «Os Caminhos Do Estudo de Natureza»<sup>1</sup> (...) Segui pelos caminhos da criação. Talvez um dia sejas a própria natureza e crieis como ela. Ainda há pouco tempo o estudo da Natureza ... procurava as imagens de superfície de um objecto filtrado pelo ar, uma arte da visão óptica ... O artista porém é uma criatura numa estrela entre estrelas, e isto vai-se exprimindo progressivamente, à medida que a concepção do objecto se vai tornando global ... Por meio do nosso saber, o objecto dilata-se para além da sua aparência e mostra ser mais do que o aspecto exterior nos dá a conhecer. – As experiências assim realizadas tornam o Eu capaz de tirar instintivamente conclusões sobre o âmago das coisas ... Essas experiências ficam no entanto ainda aquém dos caminhos que conduzem a uma fusão do objecto e que estabelecem uma relação de ressonâncias entre o eu e o objecto, que ultrapassa as bases ópticas.»

Neste texto se expressa uma visão de Klee que é ainda uma visão romântica, através da qual o artista tenta alcançar um olhar de recém nacido, para que a visão possa ser pura e incorrupta. Klee, na sua fervorosa procura dos quase-religiosos segredos da natureza, prolonga de modo evidente a sensibilidade de Friedrich, embora não exista na arte de Klee a preocupação de ligar o natural ao sobrenatural como vemos acontecer em Friedrich. Carl Gustav Carus, disípulo de Caspar David Friedrich refere-se, nas suas cartas sobre paisagens, à natureza nestes termos<sup>2</sup>: «Quando o homem, sentindo a imensa magnitude da Natureza, sente a sua própria insignificância, e sentindo-se estar em Deus, entra nessa infinitade e abandona a sua existência individual. Então a sua rendição é um ganho, mais do que uma perda. O que de outro modo apenas os olhos vêem, aqui torna-se literalmente visível: a unicidade do homem na infinitade do universo ...»

Outro tema que aproxima Sprotte de uma certa tradição romântica é o seu interesse pela árvore como tema de pintura, que pode verificar-se na sua obra desde 1930, ou mesmo antes, e que vai filiá-lo nessa largíssima tradição romântica e pós-romântica, para a qual a árvore representa tanto um símbolo como uma metáfora. As árvores como presenças quase antropomórficas em Friedrich, presenças dramáticas que direcccionam pela sua verticalidade um percurso para o divino, a árvore como metáfora para o processo criativo em Paul Klee, na sua Alegoria da Árvore<sup>3</sup>: «Gostaria de comparar a orientação das coisas e da vida, essa ordem multi-ramificada e subdividida, às raízes de uma árvore é delas que o artista recebe a seiva que passa através de si e dos seus olhos, porque ele tem por assim dizer o papel do tronco da árvore. Impelido, movido pela força dessa seiva, o artista transforma a contemplação em obra. Tal como a copa da árvore se desenvolve temporal e espacialmente para todos os lados, assim acontece com a obra.» A árvore como tema alegórico e simbolizando diversas situações de uma espiritualidade religiosa ou não, encontram-se de modo enfático na obra de Mondrian, mas anteriormente a Mondrian em Constable, em Johan Christian Claussen, Thomas Cole e Samuel Palmer e, evidentemente em Vincent Van Gogh. A árvore como símbolo de crescimento orgânico e refletindo uma certa demora na observação e na representação é algo que pode ser observado na arte de Sprotte, desde os seus primeiros passos. Em 1963, o pintor realiza uma viagem ao sul

da França onde produz uma série de desenhos sobre árvores e um diário de pintor onde escreve<sup>4</sup>: «Na palmeira eu revejo os meus conhecimentos. A palmeira cresce majestosa e regularmente com uma facilidade e uma simetria naturais. Ela não desperta em nós a nostalgia da assimetria faz-nos imaginar a criação harmoniosa do ser humano pelo meio vegetal. Mais do que árvore, ele é erva movente, erva flexível do tempo. Apresenta-se sem direito nem avesso e sem perfil é esse o seu segredo. Para o seu centro convergem os olhares (...) O público mundano goza a sombra da árvore. A criança brinca debaixo das árvores, mas quem as observa? «Contempladores de árvores, esqueceis a floresta».

Pelo tema se pode aproximar Sprotte desse lato grupo de artistas que procuram alguma identificação com a natureza. Partindo de uma observação muito minuciosa encorajada pelo expressionista Georg Tappert, um desenho realizado em 1930 um tronco de árvore em que se desenvolve uma hera, que rodeia o tronco e penetra numa reentrância da árvore. Um minúcia de carácter realista que mal deixa adivinhar o futuro desenvolvimento, a passagem a signo que posteriormente virá a realizar-se. E é curioso desde já verificar que é em presença de uma natureza nórdica em que o vento tem um papel dinâmico, que se sente uma maior apetência para um apontamento gestual e espontaneísta. A natureza, a flora representada no sul, quer na ilha da Madeira, quer no sul da França, aparecem com uma estrutura, aproximando-se mais de uma concepção concreta.

Iniciando agora uma análise cronológica da obra de Siegward Sprotte que nos é possível observar desde os anos trinta, verificamos que o artista parte de um processo assaz realista, aliás e como o próprio refere, a observação da pintura renascentista foi a premissa de onde partiu na sua aprendizagem. Uma minúcia que faz lembrar Dürer (p.73), mas que é simultâneamente exaltante, contrariando a frieza de um olhar científico sobre a realidade, própria de uma aproximação objectivista.

Nos anos cinquenta, já é abandonado esse objectivismo para se usar uma estrutura «over all», em que a cor um pouco *fauve* se combina dinamicamente com o desenho colorido e também estruturante, para se obter uma grande unidade formal. Não ainda influenciada pela pintura sínica, existe nesta arte uma grande proximidade com a pintura de Matisse, pela sua exuberância cromática e pela sua manifesta bidimensionalidade. A imagem é floral como es demais deste período e de quase toda a restante obra do pintor, em que a flora é tema recorrente, apesar do ênfase posto num paisagismo quase abstracto. Mantêm-se nos anos cinquenta tendências antes manifestas e que consistem no uso do pincel como um instrumento de escrita, outra das possíveis vias de aproximação do artista da arte oriental. Com efeito, é com o pincel que ainda realística-mente se desenha uma planta, mas o pincel transportando já a cor, não apenas a tinta da China. Data também dos anos cinquenta uma paisagem pintada segundo um processo quase *fauve*: a pincelada é dividida, ritmada, mas constitui-se como forma quase geométrica, organizando-se como num mosaico. Nesta paisagem já está implícito um processo que apela para a rapidez de execução como elemento determinante da expressividade pictórica. O gesto ainda é posto ao serviço da reprodução de um conceito do real que é no entanto completamente determinado já por uma lógica pós *fauve*; o gesto tende a tornar-se cada vez mais independente. Mas são com certeza dos anos cinquenta as paisagens em que os elementos – céu, terra, mar, são traduzidos em largas pinceladas horizontais, sendo a cor intensa e aguada, tendendo a pintura para uma fluidez característica da aguarela. Desta época também as paisagens que apresentam uma quase fusão dos elementos. Ou seja: a paisagem começa a servir de pretexto para toda uma série de variações. O sol ou a lua e o seu reflexo na água, acabam por constituir uma reminiscência de paisagem, para atigirem outra realidade: a de uma pintura que semelhante, por exemplo à

Adolph Goetlieb, faz contracenar uma forma fechada – a do sol ou da lua – com um gestualismo. Como se a forma fechada provocasse uma reacção gestual, como se observa em muitas obras contemporâneas desta, quer no ocidente quer no oriente. Indiferenciam-se a zona do céu e do mar, para formar um fundo abstracto, abandonando-se qualquer preocupação de carácter realista.

Os anos sessenta, parecem-nos fundamentais na aquisição do signo como elemento que se instala definitivamente na pintura de Sprotte. Então surgem, seguidos a lógica de um desenho realista enfaticamente colocado num fundo vazio, signos originando-se como ideogramas orientais; partindo da imagem do que se representa, abstractizando-a progressivamente. E é também a fase em que um maior fascínio pela forma quase totalmente abstracta se faz sentir, embora, evidentemente, se trate sempre de um abstraccionismo biomórfico, como ampliações de pormenores de plantas, quase representações macroscópicas. Aí, e por que a forma ou o grafismo obtido se desliga de um contexto paisagístico, para se inscrever num fundo plano, o carácter não figurativo é maior, criando-se as condições para a exploração do signo plástico *per se*, ganhando-se esse terreno simultaneamente misterioso e difícil, do despojamento da arte, o da linguagem que expõe os seus elementos constituíntes, deles fazendo o cerne do seu discurso poético. Mas é na arte de Sprotte uma fase de grande importância em que o abstraccionismo não é considerado como uma linguagem subsidiária, mas uma experiência em si mesma. Aí, o encontro com o ideograma oriental, a noção de que o gesto deve ser rápido e económico, juntando esse movimento dinâmico a um outro de raiz expressionista, desde sempre existentes na obra de Sprotte. Um sentido de economia e talvez o aflorar mais profundo no decurso de toda a obra, da desmontagem da linguagem plástica, procedimento modernista que tem informado múltiplas correntes da arte deste século. No inicio dos anos sententa obras de total despojamento que mostram marcas cromáticas paralelas, jogo de apenas traços horizontais, que apelando ou não para a imagem induzida da paisagem, expõem os elementos de que se constituem, procedendo a uma enfática simplificação, logo seguida de experiências em que o signo ou a marca gestual se exerce verticalmente, reforçando o sentido de velocidade e de energia característica do gestualismo. Trata-se na pintura de Sprotte de uma fase em que o artista mais se encontra com o diapasão internacional, anos particularmente fecundos para a pintura europeias e americanas, em que, naturalmente, e por razões profundas relacionadas com as práticas pós-surreais e do Expressionismo Abstracto, a arte ocidental se encontra com a arte oriental e a escrita passa a ter um peso que não é apenas plástico, na obra de muitos artistas aos quais Sprotte não é estranho.

Mas rapidamente o pintor retoma as formas identificáveis, de plantas e de marinhas, tendo no entanto estas ganho algo com a experiência do abstraccionismo anteriormente experimentado: sente-se nos anos oitenta um maior despojamento e liberdade de gesto e um não apego a qualquer convencionalidade cromática. O retorno a um enquadramento natural era, por assim dizer, inevitável. Na arte de Sprotte existiu sempre a necessidade de um linha de horizonte – o fio do horizonte, a ligar o olhar do pintor a uma vastidão natural que acaba por poder identificar-se com o psiquismo do artista, ou se quisermos utilizar um termo romântico, diríamos a alma. O horizonte, consciente ou incoscientemente, acaba por representar uma busca permanente de algo, uma linha que se tem sempre diante dos olhos, através da qual se viaja, visual e metafísicamente. E metafísica é a realidade que o pintor produz. Uma paisagem ou a representação de uma qualquer planta é algo que se interpõe entre a realidade física das coisas e a realidade psíquica do pintor que através desses mesmas imagens encontra o meio de se expressar, dando notícias de si mesmo, mais do que da paisagem onde se encontra a pintar.



Anna Muthesius · Vitte/Hiddensee 1944

É a partir dos anos setenta e nos anos oitenta que o pintor se compraz em indefinir o espaço situando a imagem num fundo que à sua volta se desfaz, sem que todavia a imagem se abstractize. Mas é certamente uma aquisição de mobilidade e de ludismo relacionável com a experiência abstracta. A mesma energia mobilizada para a apresentação do signo plástico «puro», aparece agora ainda mais ideográficamente a resumir não as formas desta ou daquela planta específica, mas a invocar-lhes a energia e o ritmo específico. De meados dos anos setenta, são também representações mais descriptivas de flores, mas trata-se, como anteriormente foi referido, de obras realizadas em climas tropicais, e nunca as paisagens ou as marinhas.

Flores apontadas de maneira oriental surgem em meados dos anos setenta, em caligrafia a cores ou móbocromas, assim como uma nova dimensão *fauve* em aguarelas invocadoras de Matisse e Dufy. A par destas aguarelas e como já referimos, alguns apontamentos rigorosos e objectivos surgem como o disciplinar e ímpeto expontânea de muitas das pinturas que o artista então realiza.

Nesta época, pode dizer-se que está definitivamente estabelecida a categoria estilística do pintor, variações signo plástico verificam-se, ora para o tornar mais barroco, ora para o voltar a simplificar, mas as premissas da pintura, podemos dizer que são as mesmas. Conjugando uma exuberância cromática de raiz *fauve* com um sintetismo gráfico de raiz orientalizante e que tende para uma postura mais abstracta, se vai enriquecendo uma obra de grande coerência temática, em que a natureza é pretexto para grande número de variações.

Data de 1985 um quadro em que se refere a obra de Hans Hartung. Aí se retoma um traço enérgico e vergastante, como em Hartung mas esses mesmos traços podem servir mais tarde para representar as plantas das dunas, envolvimento natural do pintor em Sylt. O mar, a praia, e os longos momentos que o sol leva a nascer no verão chega a ser de quatro horas, são temas centrais ainda em Sprotte, nas mesmas coordenadas geográficas e poéticas de Friedrich. O pintor observa que<sup>5</sup>: «No sul os homens prestam atenção às dádivas do mar. Em presença das riquezas que extraem do mar acabam por esquecê-lo. Para o homem do norte os objectos perdem importância, em relação as massas de água ... O homem do norte sucumbe frequentemente ao perigo contrário; perde-se numa longura sem primeiro plano (...)»

Sobre o tipo de encontro que a arte de Sprotte desde sempre efectuou com a Natureza, vale a pena lembrar as ideias de Worringer que foram sem dúvida determinantes para a geração de Sprotte e para gerações posteriores, ideias expressas em «Abstraktion und Einfühlung»<sup>6</sup>: – «A formula de que Schmarsow parte nos seus conceitos fundamentais: A arte é um encontro com a natureza – pode aceitar-se se considera também a metafísica como o que no fundo ela é: um encontro do homem com a natureza. Mas então o impulso imitativo teria tanto ou tão pouco a ver com esse «impulso de encontro» como por exemplo tem a ver com o aproveitamento das forças da natureza (que em certo sentido é também uma espécie de encontro com esta) como esse impulso mais elevado que leva o homem a criar deuses.«

E é esse sentido mais profundo, mas também mais nórdico de natureza que informa desde sempre a atitude estética de Sprotte, em quem se pode adivinhar um processo criativo algo ritualístico, existindo nesse facto também alguma influência de um pensamento oriental. Cada paisagem é um acto de afirmação de vitalidade e um ritual que a outros se junta, como páginas de um diário de uma arte que o pintor não pode deixar adiada.

<sup>1</sup> Paul Klee, *Wege des Naturstudiums*, Staatliches Bauhaus Weimar, Bauhausverlag München/Weimar 1923.

<sup>2</sup> Carl Gustav Carus, *Neun Briefe über Landschaftsmalerei, 1815–1824*, Lambert Schneider Verlag, Heidelberg 1972.

<sup>3</sup> Paul Klee, *Über die Moderne Kunst*, Verlag Benteli Bern 1945.

<sup>4</sup> Skizzenbuch Monaco, Verlag Nürnberger Presse 1963.

<sup>5</sup> Skizzenbuch Monaco, Verlag Nürnberger Presse 1963.

<sup>6</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper München 1987.

<sup>7</sup> Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder – zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Athenäum Verlag Frankfurt 1960.

## **Conversa com o pintor**

*O que é que deve à educação artística que recebeu?*

A parte mais importante de minha aprendizagem foi feita por mim próprio, mas os meus professores foram sempre encorajadores, em relação ao meu trabalho.

*Como se relaciona com a pintura de paisagens, e mais concretamente com a obra de Caspar David Friedrich, mesmo numa fase remota da sua pintura?*

Estudei as técnicas dos velhos Mestres quando tinha vinte e um anos, os Mestres do Renascimento e também pintura oriental. Quero sublinhar que durante vinte anos pratiquei as duas correntes, ocidental e oriental, tentando um equilíbrio entre ambas. Há uma citação do Caspar David Friedrich que diz que o importante é ter primeiro em mente a imagem, e que a pintura vem depois. Ver a imagem com os olhos fechados. É no entanto um método que não perfeito, porque ele opera uma separação entre a ideia e o acto da visão. Prefiro o fazer e o emergir das ideias ao mesmo tempo. Depois de trabalhar durante vinte anos segundo as regras dos velhos mestres, de certo modo decidi o trabalho na improvisação, na qual a ideia e o fazer mútuamente se influenciavam e se complementavam.

*Qual é a sua relação com o Oriente? Como é que o Oriente se traduz tanto na sua obra pictórica, como nas suas ideias?*

Eis uma questão muito importante que me foi feita também por muita gente e há vários anos já. Não considero que exista uma influência directa mas sim uma actividade paralela. Uma vez foi feita esta pergunta a estudantes japoneses de Washington que responderam que a minha arte lhes parecia muito europeia, pela actividade que se apresenta nas pinturas, e que não existe de todo na arte oriental que é uma arte mais passiva. Falando agora da dualidade, na civilização ocidental costumamos partir da dualidade, por exemplo a separação existente entre masculino e feminino, e quando olhamos os factos de uma perspectiva masculina ou de uma perspectiva tipicamente feminina. Uma dualidade que não busca uma fusão mas uma complementaridade. J. W. Goethe tinha dito que o ocidente e o oriente não estão mais separados.

*Como se relaciona com o Movimento Gutai, Zao Wu Ki, a pintura gestual tanto europeia como americana. Como é a sua apreciação de Hans Hartung, Pierre Soulages, Henri Michaux, Clifford Still, Kline, etc.?*

Fui considerado por Arnold Gehlen<sup>7</sup> um dos raros pintores que actuam nesse estreitíssimo caminho entre o Naturalismo e a Abstracção. Num sentido em que o abstracto se torna orgânico e assim amadurece. Este conceito de abstracto orgânico é de Kirchner e data dos anos trinta. É considerado como um grande esforço; uma passagem difícil como por um buraco de uma agulha. Portanto o abstracto não é o objectivo, mas sim um estádio passageiro. Para uma mutação orgânica.

*Com que pintores contemporâneos sente afinidades?*

Jawlensky é-me muito próximo até por vizinhança, viveu aqui na Frígia, mas o mais importante é ele ter dito que: «Quando pinto tenha um diálogo interior como se estivesse a falar com a pessoa amada». Bem diferente de Nolde: ele dizia que «A minha voz interior tem de se silenciar para que eu possa pintar.» Portanto para Jawlensky a fala e a construção plástica não estão

divididas, o que faz dele um pintor moderno porque para ele Moisés a Aarão não estão divididos. Foi dito por um crítico que Jawlensky pinta caras como se fossem paisagens, e Sprotte pinta paisagens como se fossem caras. Afinidades também com Emil Orlik, Henri Matisse, Hans Hartung, Hans Arp visitado em Atelier. E também Van Gogh é muito importante por não fazer a divisão entre o desenho e a pintura, por fazer ambos em simultaneidade. Penso que é importante não fazer uma divisão temporal entre o desenho e a cor. Pode estabelecer-se um paralelismo entre a linguagem oral e a linguagem escrita. A linguagem oral deve liderar a lógica da linguagem escrita e não ao contrário como tem acontecido nos últimos quatro séculos. Na caligrafia colorida, é importante que a cor seja um sinónimo de presença.

*Pode explicar, ainda que brevemente a sua teoria dos «Aug in Auge»?*

Parece-me que temos que encontrar também noutras línguas o correspondente a esta expressão que refere a simultaneidade. Em francês é possível dizer-se «face en face», o contrário disso será «face à face». Parece-me que temos de encontrar a possibilidade de simultaneamente criar a mente. Quando precisamos da memória, procuramos o passado, e não operamos com o presente, ficamos incapazes de comunicar com o presente. Em arte, creio, existe desde sempre a tentativa de comunicar o que existe em «ser» e em «tornar-se». Na linguagem será olhos nos olhos em vez de olhos por olhos. Olhos nos olhos quando numa apelação que deseja criar algo. Pintores do nosso século falaram disto, por exemplo, Robert e Sonia Delaunay; falaram da possibilidade do olhar simultâneo, e da possibilidade de um cromatismo também simultâneo. Existem sempre duas hipóteses, a de um olhar temporal e a de um olhar simultâneo. Johannes Itten fez um quadro chamado precisamente «Brilho Simultâneo», o que prova que a procura da simultaneidade é uma preocupação da arte do século vinte.

*Como sente o chamado retorno à pintura e o regresso de uma pintura cromática?*

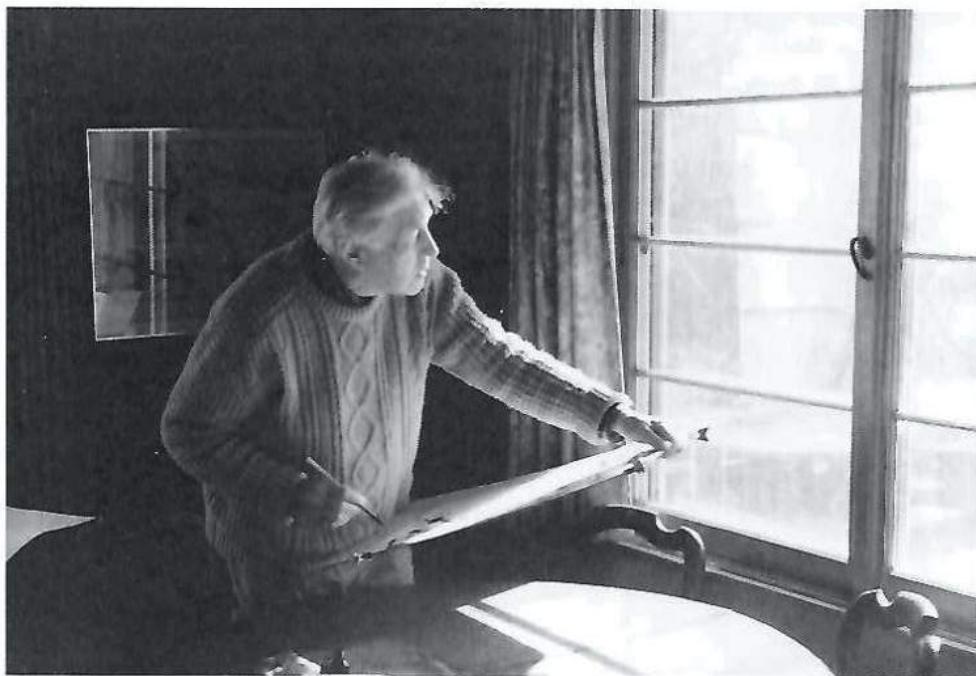
Creio que existem formas diferentes de reação ao tempo e se existem pintores demasiado centrados no desenho, então os outros tendem a usar a cor, como reacção, mas o mais importante é não cair nas reacções mas nas diferenciações que evitem a homogeneidade. Quando pinto paisagens, o céu e a terra não estão em contradição um com o outro, mas constituem uma unidade.

*Quais sente que serão os caminhos futuros da arte?*

Penso que o conceito de arte vai ser abandonado, está-se criando um sentido mais lato para este conceito. A arte não deve ser dividida em dois grupos um da arte no singular e outro das artes no plural. Desde o Renascimento que se discute qual é a arte que lidera as outras, qual é a mais importante. Leonardo disse que era a pintura e actualmente pensa-se que é música. No meu entender deve procurar-se um equilíbrio entre a visão e a audição o que acaba por levar-nos à conclusão de que grande arte é a vida.

*Como se relaciona com o Movimento Fluxus, Beuys e a arte do happening?*

Não me interesso muito por esse movimento, o facto de se registarem em vídeo as acções parece-me falso. A arte não pode fixar-se dessa maneira. Quanto ao happening, penso que a acção real é o diálogo que existe entre mim e você, entre as pessoas. Beuys é contra o diálogo, procura a provocação, e parece-me que a provocação é o adiamento do diálogo.



*Actualmente como gosta mais de pintar, que técnica prefere?*

Trabalho por ciclos, mas não separo a pintura do desenho. Uso muito o pincel pintando directamente com a cor, nunca fazendo esboços ou estudos prévios. A pintura e o desenho têm de estar fundidas e devem acontecer simultaneamente.

*Considera-se um optimista na sua apreciação do futuro?*

Talvez mais realista do que optimista mas com um profundo amor por todas as coisas vivas. Penso que a humanidade não é boa nem má, depende do ângulo pelo qual for analisada.

*Tem fé na era tecnológica?*

A tecnologia conduz à reprodução e a reprodução já não é criativa. A tecnologia acaba por ser uma via indirecta. Existem duas espécies de consciência, uma que é reproduzível e outra que vem antes dessa situação. Precisamos de arte para sobreviver, como uma espécie de exorcismo para a nossa consciência.

*Qual é a sua atitude quando pinta? É uma acto de catarse, um acto doloroso e premeditado, ou um acto de alegria?*

Tento encontrar a ideia da pintura no processo da mesma, não tendo uma imagem ou uma ideia que me obcequem, da qual tenha que me libertar, mas tento construir algo que pode a princípio

ser muito tímido, ao tentar ganhar existência e depois construir-se. Heinrich von Kleist estabeleceu uma diferença entre pensar em silêncio e pensar alto. Quando tento pensar alto, formular coisas, chamo-as à existência. O importante é evitar as ideias pré-concebidas. A arte é muito simples: não é para ser pensada mais depressa do que realizada ou mais lenta do que falada.

LISBOA, JANEIRO DE 1988



## I go bananas ...

I go bananas ...! Os índios não seriam o que são se não comessem todos os dias, seguindo a velha maneira e tradição dos indios, a sua banana. Nunca hei-de esquecer o prazer e a extraordinária lentidão com que os rapazes índios comem a sua banana, como me foi dado ver na Venezuela.

Cá na Madeira medito sobre a coincidência, a simultaneidade, de certas árvores e plantas que desabrocham, estão em flor e ao mesmo tempo têm frutos. Ontem entrei num peculiar estado de excitação quando, no Funchal, estava a esboçar a flor de uma bananeira que pesava entre um a dois quilos. Pesada, a flor cai para baixo, mas na parte superior os resíduos das flores dão os frutos. É costume colherem-se as bananas ainda verdes; os madeirenses embrulham os frutos verdes em jornais e guardam-nos num lugar escuro. Daí que a maturação da banana que vai ficando cada vez mais amarela, do modo como nós a comemos, não se efective na própria bananeira. No entanto, o fruto que está a amadurecer, permanece secretamente ligado à bananeira-mãe. Eis a alma da bananeira: a simultaneidade de um amadurecer em flor, de uma flor no processo de maturação. A banana alimenta-nos com a simultaneidade de amadurecer e florir. É esta a sua naturalidade no processo de flor e fruto. Se Goethe, ao contemplar palmeiras, exclamou: tudo é folha! nós exclamamos ao contemplar a bananeira: tudo é flor! tudo é fruto! É evidente que um fruto que amadurecesse junto à planta-mãe ofereceria-nos outras forças ressuscitadoras. O homem é aquilo que come.

O ser feminino que há em nós continuamente a caminho de uma coincidência simultânea. Adia esta simultaneidade para um futuro. Está constantemente a preparar este futuro, evitando-o contudo quando este estiver tão próximo que se pode agarrar com as mãos, ver com os olhos e reagir a ele dando-lhe forma. O hábito de adiar parece ser avassalador. Só a pessoa humana que há dentro de nós consegue às vezes libertar-se de hábitos femininos ou masculinos quando este ser existente em nós não deixa passar tempo algum entre a componente feminina e masculina. Sucedem então que o masculino não está à conquista do feminino; sucede então que o ser feminino que há em nós não está à espera de ser procurado e desejado, não é votado a nenhuma entrega. É então que toda a busca se cala, que acontece o encontro. Suspender-se o adiamento, a nossa consciência desperta. Aprendemos a distinguir entre a consciência a despertar da consciência que adia. O presente é o alimento do pensamento, o presente não adiado nutre o conhecimento.

Este processo de despertar na consciência é uma arte plástica da percepção onde o conhecimento é ao mesmo tempo uma realização. O falar é aqui um evocar. O falar não anda com rodeios para chegar a si próprio, segundo hábitos masculinos ou femininos; aquele que fala consegue dizer o que lhe vai na alma. O caminho não é um fim em si. O homem não se engana no seu caminho, de olhos postos nos olhos caminha junto à meta. É realizada a simultaneidade de caminho e meta. Os místicos dizem: o caminho para Deus não tem caminho.

Mas não nos interessam fórmulas negativas. Se mencionámos aqui a ausência de caminho, não queremos dar uma interpretação negativa da «ausência». Intentaremos a não fazer desvios por fórmulas negativas, prestando atenção à circunstância de que durante a caminhada o caminho não se torne um fim em si por parte daquele que procura e que, com ardil feminino, adia para o futuro, com igual fervor e desejo ardente, o beijo da harmonia.

Também aquele que reza suplica ao divino num futuro. Também o orador sucumbe à tradição feminina de adiar e de não efectivar aquilo que está diante dos nossos olhos. É através do método de retrato de perfil que a pintura ilustra o processo de adiamento do olhar posto no olhar. Costuma-se considerar a Pablo Picasso o pintor mais conhecido do século XX. Picasso não conseguiu realizar na pintura o olhar posto no olhar, o *face en face*. Com os seus retratos em perfil e em semi-perfil, Picasso estava sempre à procura do *face en face*. Era um pintor em que a tradição pesava muito, e adiava o encontro e a resposta do olhar posto no olhar para um futuro utópico. Sucedeu assim que um pintor como Picasso tenha realizado na sua arte um indício de encontro após a busca apenas diante de um derramamento de sangue, perante a morte, com traços rápidos, na praça de touros.

Tratava-se de uma viragem e de um renascimento quando os pintores da Renascença efectuaram nos seus quadros a mudança do retrato em perfil para o retrato em face. Esta viragem era de tal modo exterior como interior que a humanidade não conseguiu compreender, nos séculos que seguiram a Renascença, aquilo que a vanguarda dos artistas plásticos tinha efectivado. A arte permanecia ainda fragmento de vida, esboço, projecto fragmentário de uma renovação e de um renascimento vivos. A resposta plástica do olhar posto no olhar teve como consequência que por exemplo na área de expressão alemã tenha sido introduzida pelos eruditos no séc. XVII na ortografia a distinção consciente entre um «erwiedern» (repetir) e um «erwidern» (devolver o olhar, responder). Mas esta proeza da consciencialização que, na sua reacção, renuncia conscientemente a um adiamento, perdeu-se entre nós, alemães, durante o século XIX. De acordo com a ortografia estabelecida escrevemos hoje apenas «erwidern» com i curto. O alemão converteu-se em resistente («Widerstandskämpfer»), opõe-se deste modo à «Erwiederung» («resposta») imediata com todas as suas forças e energias, admitindo apenas no subconsciente uma coisa como os olhos nos olhos, como se de um engano infantil se tratasse neste caso, que não fica bem a uma pessoa adulta.

O entendimento adia o conhecimento imediato. O pensar temporal do entendimento não é senão um constante processo de adiamento daquilo que os cristãos designam por amor ao próximo.

O amor ao próximo não é realizável enquanto o homem adia para um futuro utópico o olhar no olhar, tanto ao falar como no conhecer. Quem, ao falar, partir da contradição («Widerspruch»), do olhar ao contrário («Widerblick»), adia a resposta expressiva e a expressão na resposta – adia a fala apelatória, a fala evocatória de visão.

Esta pessoa adia para o futuro a comunicação da humanização face a face. Está a adiar a resposta presente, o presente. Em vez disso é vítima de uma mania de repetição.

O presente adiado converte-se na estrela condutora do seu pensar e agir. O presente não adiado, que faz o homem homem, que permite ao homem ser homem – esta componente humana no homem – é adiado pelo pensador e trabalhador temporal para um futuro que é empurrado por ele numa equidistância invariável e numa atitude de defesa para que este presente não aconteça nem se aviste no aqui e hoje. Deste modo, tira-se o acontecimento ao acto de avistar; o verdadeiro, aquilo que diz respeito ao olho, é roubado ao olho, o olhar torna-se passivo, a

consciencialização não passa de uma percepção, não se torna numa realização. Quando porém o processo da consciencialização se converte em actividade consumista, a criação é decapitada: a flor e o fruto da criação, a consciência, é transformada em cadáver que palra, em computador ao qual apenas se pode pedir aquilo com que fora alimentado antes. – Processamento de dados!

Consumimos com o olhar. O consumidor sente-se a uma mesa posta com imagens. O consumidor descreve imagens quando fala, impedindo a simultaneidade de formar e falar. O pensador e trabalhador temporais zelam, receosos, para que o formar e falar e conhecer não se olhem de frente.

Deste modo acontece que o amor, receoso e medroso, seja relegado para a noite quando o perigo de um face a face é menor. A simultaneidade do amor e do conhecimento é adiada e evitada. O amor torna-se pobre em conhecimento, até isento de conhecimento, e o conhecimento por seu lado passa a ser isento de amor, abstracto.

O amadurecimento e o florescimento não convergem na consciência, deixam de se olhar em frente.

O olhar atinge a sua maturidade quando se encontra a si próprio, quando responde imediatamente ao olhar de outra pessoa sem se desviar para cima ou para baixo, para a esquerda ou para a direita, para um futuro ou um passado. Na política, partidos da esquerda combatem partidos da direita, concordando ambos em evitar o frente a frente que impede o aparecimento de um perspectivismo de esquerda ou de direita.

O frente a frente é uma das artes plásticas que não é nem graça nem maquinção. A arte do frente a frente que segue as pegadas dos mestres da Renascença não divide a comunicação humana em sujeito e objecto, em observador e matéria observada.

Quem, na observação, se dividir em sujeito e objecto, está a adiar a reciprocidade (*<Erwiedern*, com *<ie>* longo), está a adiar o amor àquilo que está próximo a proximidade da reciprocidade, para um futuro, está a subtrair-se à humanização no presente. O seu presente é paralizado, a sua actividade processa-se numa diferença temporal entre o antes e o depois, o passado e o futuro. A sua perspectiva temporal senta-se, no que diz respeito ao presente, entre duas cadeiras.

Com a divisão entre sujeito e objecto, o observador dualista torna-se apátrida, transforma este mundo presente, esta existência presente, num vale de lágrimas, adiando-os por outro lado enquanto além para o futuro. O mundo do além e o do aquém carecem de face a face, não há entre estes troca de olhar e tratam-se antagónica, paradoxal e relutantemente.

O resistente é um guerreiro que adia para um futuro utópico aquilo que pode conquistar no presente. A sua atitude é, na alternância temporal, tão feminina como masculina. Onde a *<femina>* dominar a parte masculina da pessoa humana, é impedida a realização da humanização e do ser pessoa.

Com o vaivém da guerra e da paz impede-se a criação. Os tempos de paz são demasiado passivos, demasiado moles para combater, e os tempos de guerra demasiado empenhados e activistas para combater. As alternâncias temporais entre guerra e paz são as duas perspectivas da História levada a cabo pelo princípio masculino e o feminino.

A história do adiamento do combate é atiçada pela troca de olhares. A alternância temporal da atitude de assumir um papel transforma o homem num especialista ao qual o aspecto humano-universal é vedado e até proibido sob pena de morte.

Fala-se hoje muito em direitos do homem, mas evita-se falar das obrigações do homem que nascem da reciprocidade imediata que impede toda a dispersão e todo o adiamento entre o Eu e o Tu.

Onde o Tu e o Eu não permitem nenhuma divisão entre nós, onde o Tu e o Eu não deixam passar tempo nenhum entre nós, eis que o olhar no olhar guia a nossa vida em tudo e todos enquanto divindade, criador e Deus. Frente a frente, a nossa fala desperta para um colher e semear simultâneos. O nosso olhar não esquece o semear.

O frente a frente dos mestres da Renascença dotou-nos também de uma atitude diferente para com a natureza e a paisagem. Eu sou daqueles pintores que pintam as paisagens *enface* e não de perfil.

Eu continuo a trabalhar onde, há cinquenta anos atrás, Karl Hagemeister parou. Também Hagemeister descobriu com grande surpresa a simultaneidade, depois de ter estudado a natureza durante quase cinco décadas. Quando, debaixo dos calcários da ilha de Ruegen, pintava os seus importantes quadros de ondas, escutava o fluxo e refluxo com o mesmo fervor que os observava. A escuta e a observação potenciavam-se no acto de tomar consciência, ascenderam a uma realização visual de molde que Hagemeister escreveu em 1913, ano em que nasci, no seu diário: a arte é linguagem.

A coincidência de escutar e observar leva à coincidência de criar e conhecer, de fazer e perceber, de conhecer e realizar, de criar e falar – no sentido de um apelo visual.

Aconteceu deste modo que Hagemeister tenha aprendido consigo próprio a arte de pintar o mar numa *única* onda. As pessoas nas quais o escutar e o observar ainda não convergem de modo equilibrado julgam que o pintor apenas pintou «fragmentos» do mar, fragmentos da natureza. Pensam que uma floresta se compõe de muitas e muitas árvores e que por isso, uma pessoa que pinta só uma árvore, pinta apenas um fragmento da natureza.

Quem, com consciência pluralizante, considerar uma floresta um conjunto de árvores, encontrar-se-á perplexo perante exteriorizações que vêm e dizem o plural no singular.

Quanto não se afadigaram por exemplo os paisagistas ingleses – e igualmente pintores alemães durante o século XIX – ao procurarem um esquema para representar as inúmeras folhas de uma árvore com escassas pinceladas!

O principal problema político e social é a comunicação humana. Na política social trata-se de somar as vozes da colectividade. Na pintura, costumam designar-se os pintores enumerativos ao tentarem retratar o mar, pintores de marinhas. Foi em Lohme, na ilha de Ruegen, que o pintor [= Hagemeister], confrontado com as múltiplas manifestações de um jogo tão diverso com a água, o ar e a pedra, atingiu aquilo que chamamos narração, em contraste com a enumeração.

Aquilo que, em Ruegen, o pintor denomina «linguagem» é uma arte apelatória. A linguagem transforma-se em apelo. Um quadro que representa ondas não é interpretável por meios descriptivos. Quem apesar disso o interpretar com meios descriptivos, fracassará e julgará ser lícito constatar que o pintor pinta «extractos da natureza».

Tão difícil é para o interlocutor seguir as pégadas do artista de modo criativo, pois toma conhecimento de um objecto criado em vez de se comprometer de modo criativo, porque sendo homem que se expressa por palavras, deixa passar tempo entre o processo da criação e o processo da expressão verbal. Mas ao deixar passar tempo, torna-se um renegado, impermeável às artes plásticas e que não se insere em tradição alguma.

Ainda hoje retenho nos ouvidos esta exortação: Ó Sprotte, tem de continuar lá onde eu parei de trabalhar!

Nos últimos 50 anos dediquei-me à continuação do trabalho, mas não num sentido de especialização. Entreguei-me também à pintura de aguarelas que exige do pintor tornar-se activo num relance.

Contudo não está nas minhas intenções defender com esta exposição esta ou aquela técnica de pintar.

Cabe igualmente ao leitor tomar parte activa naquilo que o escritor fixa no papel, de outro modo a leitura torna-se num consumir insuportável que leva a mal-entendidos catastróficos. Desde que o leitor se torna activo, a conversa nasce, o diálogo é encetado.

Quando a leitura e a escrita convergem num diálogo, como se exigiu em certas línguas árabes, diálogo no qual nem aquele que escreve nem aquele que lê se entrega a auto-projecções, devaneios de interpretação, os interlocutores não são vítimas de mal-entendidos: nasce uma compreensão na semelhança, até em actividades tão antipodais como o escrever e o ler.

As componentes masculina e feminina na escrita e na leitura já não se tornam independentes, já não se separam, algo de semelhante é mantido vivo de modos diferentes. A semelhança mantém a liderança. Não se produzem dissemelhanças num sentido negativo, não surgem malentendidos fomentados por dissemelhanças. Escritor e leitor não estão empenhados em se provocarem mutuamente.

Numa palavra: o leitor esquece que tem diante dos olhos uma escrita. O leitor aprendeu a lição do contemplador de quadros desde que este esquece igualmente que está diante de um quadro. Está a olhar para um acontecimento plástico. Não está a observar a arte de modo histórico ou temporal, vai ao encontro dela no presente, está a olhar para a cara da história.

Está a observar a história como um acontecer visual, um acontecer actual, com o qual é possível comunicar no presente.

Não está a ler a história na sucessão temporal. Olha a história de frente.

A história responde ao olhar dele. A partir de agora, os acontecimentos mais contraditórios da história formam um todo para o cognoscente.

Já não nega esta ou aquela época.

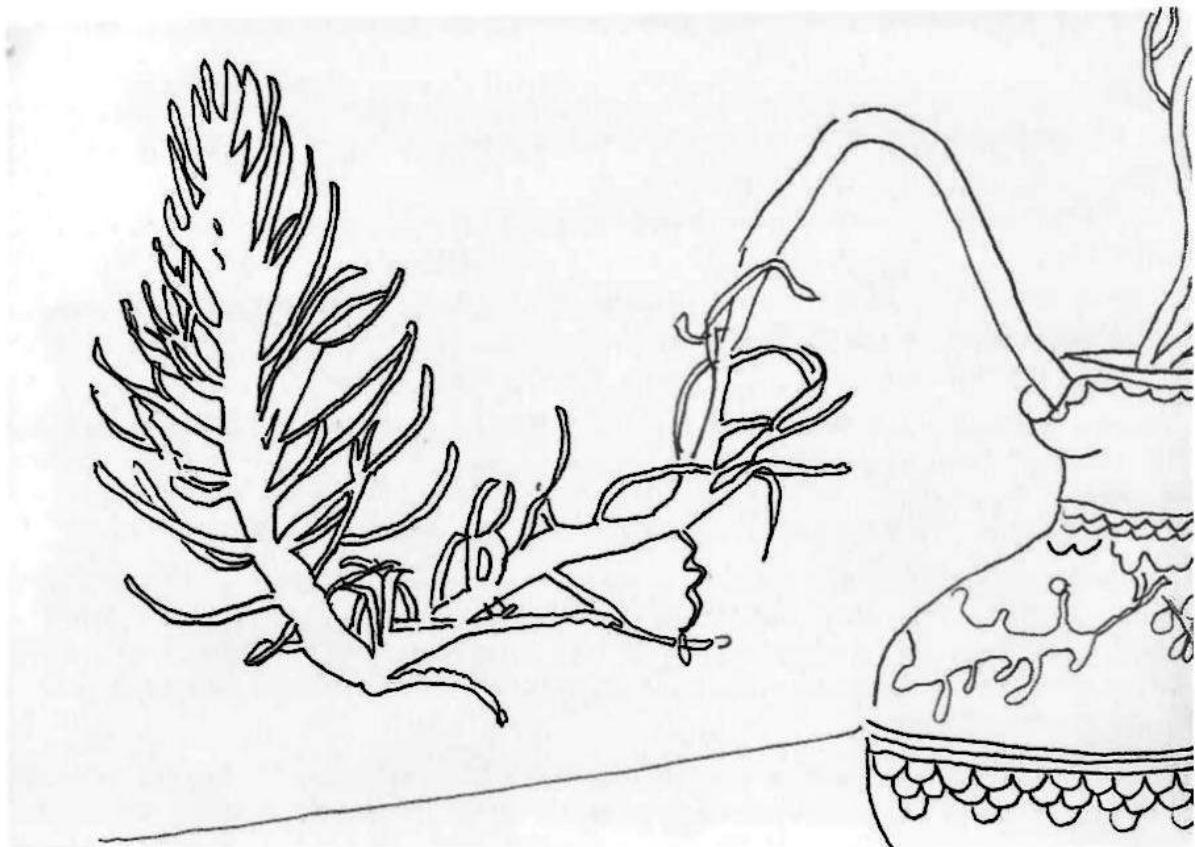
Não é um sabichão, um remendão.

Não corrige nada. Não está de borracha na mão, com a qual estraga o desenho.

Aprendeu com os mestres – sem corrigir, sem borracha, sem negação – a responder ao rosto do nosso mundo, tal como este olha para nós.

Aprendeu a evocar ao não deixar passar tempo algum entre a formação e a fala, entre a evocação e a manifestação.

Do you like bananas? Se o teu olhar florir e ao mesmo tempo produzir fruto, não colherás olhares imaturos que só amadurecerão secretamente, naquilo que se esconde nas tuas palavras – como as tuas palavras nos teus olhares. Com o olhar franco tens a coragem de dizer uma palavra franca.



Zweig in portugiesischer Vase 1983 — Twig in Portuguese Vase — Ramo num vaso português

Sprotte é um pintor profundamente musical, que ouve vendo e vê ouvindo. «Quem vê e ouve ao mesmo tempo é um ser humano?», escreveu ele uma vez. Muitos dos títulos de suas obras são musicais: «Ecos», «Canto do Mar» e outros. O seu método de trabalho é como o de um compositor. Isto se vê em muitas sequências de variações, em frequentes interpretações do mesmo tema com uma coloração cada vez diferente e finamente matizada. A arte do matiz é característica dele e o livra de cair no caos dos contrastes brutais. Esta arte do matiz está em íntima relação com a noção de «crescimento orgânico», noção esta que já serviu de título a um de seus ciclos de pintura. Aliás, o pensamento cíclico e a tendência à repetição a ele correlacionada são também musicais.

Em seu desenvolvimento, Sprotte atingiu uma simplicidade cada vez maior. Bastantes quadros de sua fase média e da mais recente têm, em sentido musical, carácter simbólico e, assim, tais quais as notas, são passíveis de realização musical. Refiro-me aqui especialmente a certos quadros do ciclo «crescimento orgânico».\*

WOLFGANG STOCKMEIER, KÖLN 1988

\* Wolfgang Stockmeier compositou do ciclo de Sprotte «Spielendes Wachstum» crescimento tocando uma suite para piano, espréa 1970 em Oslo.

## Siegward Sprotte

geboren 1913 in Potsdam  
Abitur Realgymnasium Potsdam 1931 (Wahlfach Religion und Kunst)  
„Der Mensch als Gärtner“ – Freundschaft mit Karl Foerster  
Studium bei Emil Orlik, Kurt Wehlte, Kunstakademie Berlin, ab 1931  
Meisterschüler von Karl Hagemeister (Werder/Havel)  
in Potsdam Freundschaft mit Hermann Kasack: „Über das Chinesische in der Kunst“ (Suhrkamp Verlag)  
Portraitreihe „Köpfe der Gegenwart“: Hermann Hesse, Jean Gebser, Eugen Herrigel, Anna Muthesius, Karl Jaspers, Pascual Jordan, Hanns Krenz, Ortega y Gasset  
ab 1945 halbjahresweise in Kampen auf Sylt, Gästehaus von Peter Suhrkamp  
ab 1952 im eigenen Atelier  
Begegnungen und Gespräche mit J. Krishnamurti, Wolfgang Schadewaldt, Eugen Herrigel, David Bohm, Jean Gebser, A.S. Neill, Vincent Howells, H. L. C. Jaffé, Herbert Read, Will Grohmann, Heinz Wolfgang Kuhn, Pierre Bertaux, Hermann Hesse, Herbert von Garvens, Philippe d'Arschot  
mit den Malern: Käthe Kollwitz, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Eduard Bargheer, Emil Nolde, Rolf Nesch, Marino Marini, Hannah Höch, Hans Hartung  
Jährlicher Arbeitsrhythmus im Wechsel von Nord und Süd (Italien, Frankreich, England, Portugal, USA, Berlin, Potsdam, München, Kampen auf Sylt)  
Ehrenmitglied der Internationalen Akademie für Literatur, Künste und Wissenschaften, Rom  
Ehrenmitglied Kulturbund Potsdam  
Repräsentant „Temple of Arts Museum“, Hackensack, N.Y., USA  
Mitglied der Europäischen Akademie  
Öffentliche „Atelier-Gespräche“ 1945–1988: „Bilden und Erkennen – Bilden und Sprechen – Bewußtwerdung als bildender Prozeß – Ökologie und Oculogie“  
Schriftenreihe „Ateliergespräche“, H. 1–8, Selbstverlag Kampen  
Philippe d'Arschot, H.L.C. Jaffé, Piet van Daalen, Alfred Ehrentreich, Monographie Sprotte 1946–1962, Berghaus München 1963  
Bodo Hedergott/S. Sprotte, Skizzenbuch Monaco, Tagebuch Südfrankreichreise, Nürnberger Presse 1965  
d'Arschot/Sprotte, Adieux à l'image / Abschied vom Bilde, Brüssel; Domberger Stuttgart; Bruckmann München 1970  
Herbert Read, Monographie Sprotte, Aquarelle 1953–1967, Rembrandt Berlin 1967  
H.L.C. Jaffé – Herbert Meier, Monographie Sprotte 1927–1973, Schroll Wien–München 1973  
Herbert Meier, Monographie Sprotte, 4 Jahrzehnte in Nordfriesland, Christians Hamburg 1984  
Heinz Wolfgang Kuhn, Sehen und Hören in unvertagter Gegenwart; Ein Neutestamentler zu Siegward Sprotte, Christians Hamburg 1984  
Werkrepräsentationen, je 12 faksimile prints, Art Calendars, Edition Cicero Hamburg 1984–1989  
Farbreproduktionen in den Verlagen Bruckmann München; Verkerke Ede/Holland; Verlag der Kunst Dresden u.a.  
Zahlreiche Einzelausstellungen weltweit  
Museen: Washington, Mellon Collection; Lissabon, Museum Gulbenkian; Pittsburgh, Carnegie Institute, Museum of Art; Berlin, Berlinische Galerie, Berlin Museum; Dresden, Staatliche Gemäldegalerie; Hamburg, Museum Altona; Stuttgart, Staatsgalerie u.a.

## Siegward Sprotte

Born in Potsdam 1913

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

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

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

Master-student of Karl Hagemeister (Werder/Havel)

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

Portrait drawings of Hermann Hesse, Jean Gebser, Eugen Herrigel, Anna Muthesius, Karl Jaspers,

Pascual Jordan, Hanns Krenz, Ortega y Gasset

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

As of 1952 own studio house

Meetings and dialogues with: J. Krishnamurti, Wolfgang Schadewaldt, Eugen Herrigel, David

Bohm, Jean Gebser, A. S. Neill, Vincent Howells, H. L. C. Jaffé, Herbert Read, Will Grohmann,

Heinz Wolfgang Kuhn, Pierre Bertaux, Hermann Hesse, Herbert von Garvens, Philippe

d'Arschot

with the painters: Käthe Kollwitz, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Eduard Bargheer, Emil Nolde, Rolf Nesch, Marino Marini, Hannah Höch, Hans Hartung

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

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

Honorary member of the "Kulturbund Potsdam"

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

Member of the European Academy

Public workshop dialogues 1945–1988 (... "The creating of consciousness – eye in eye")

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

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

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

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

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

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

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

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

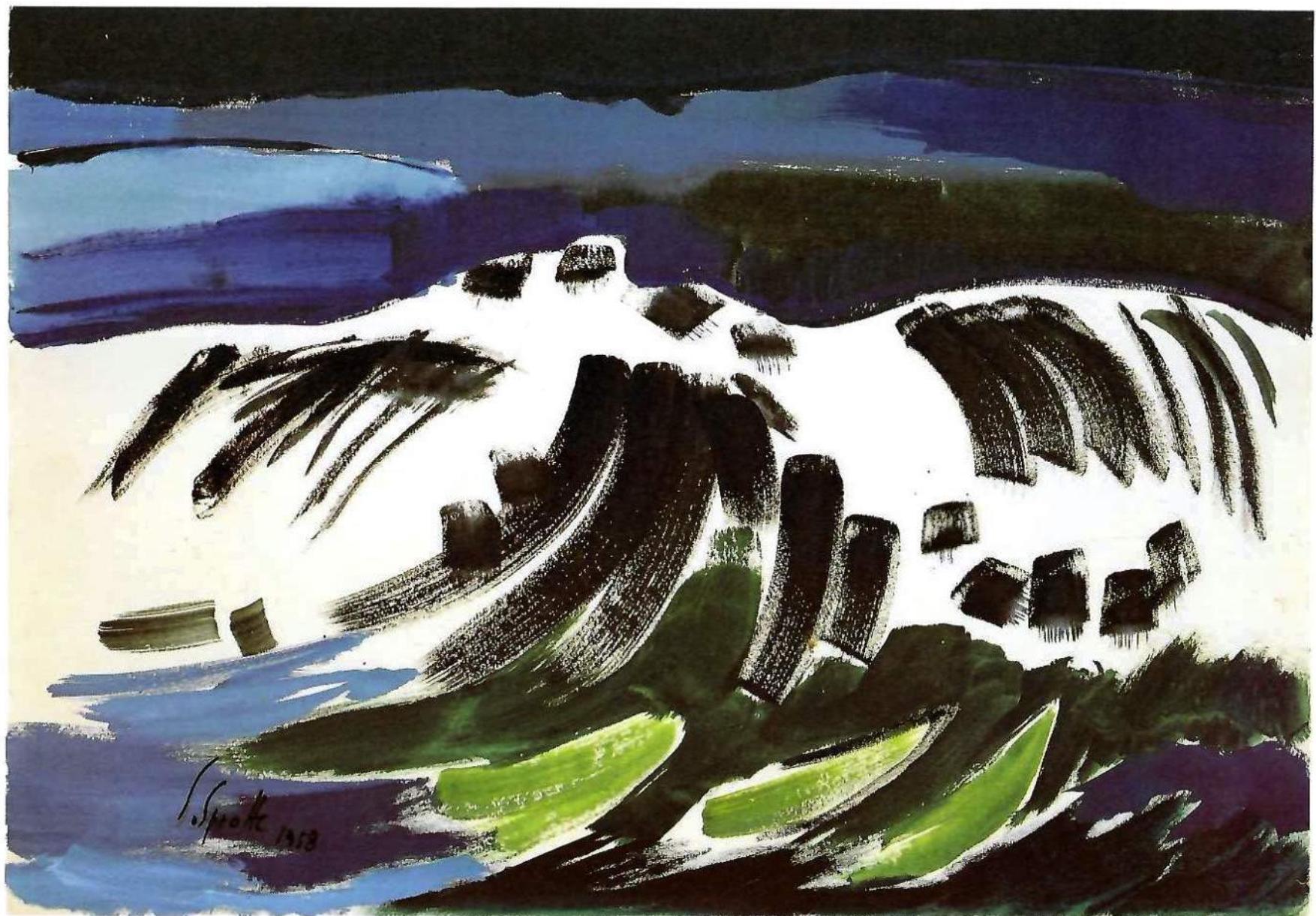
Representations of the work, 12 faksimile prints, Art Calendars, Edition Cicero Hamburg 1984–1989

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

Countless individual exhibitions worldwide

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

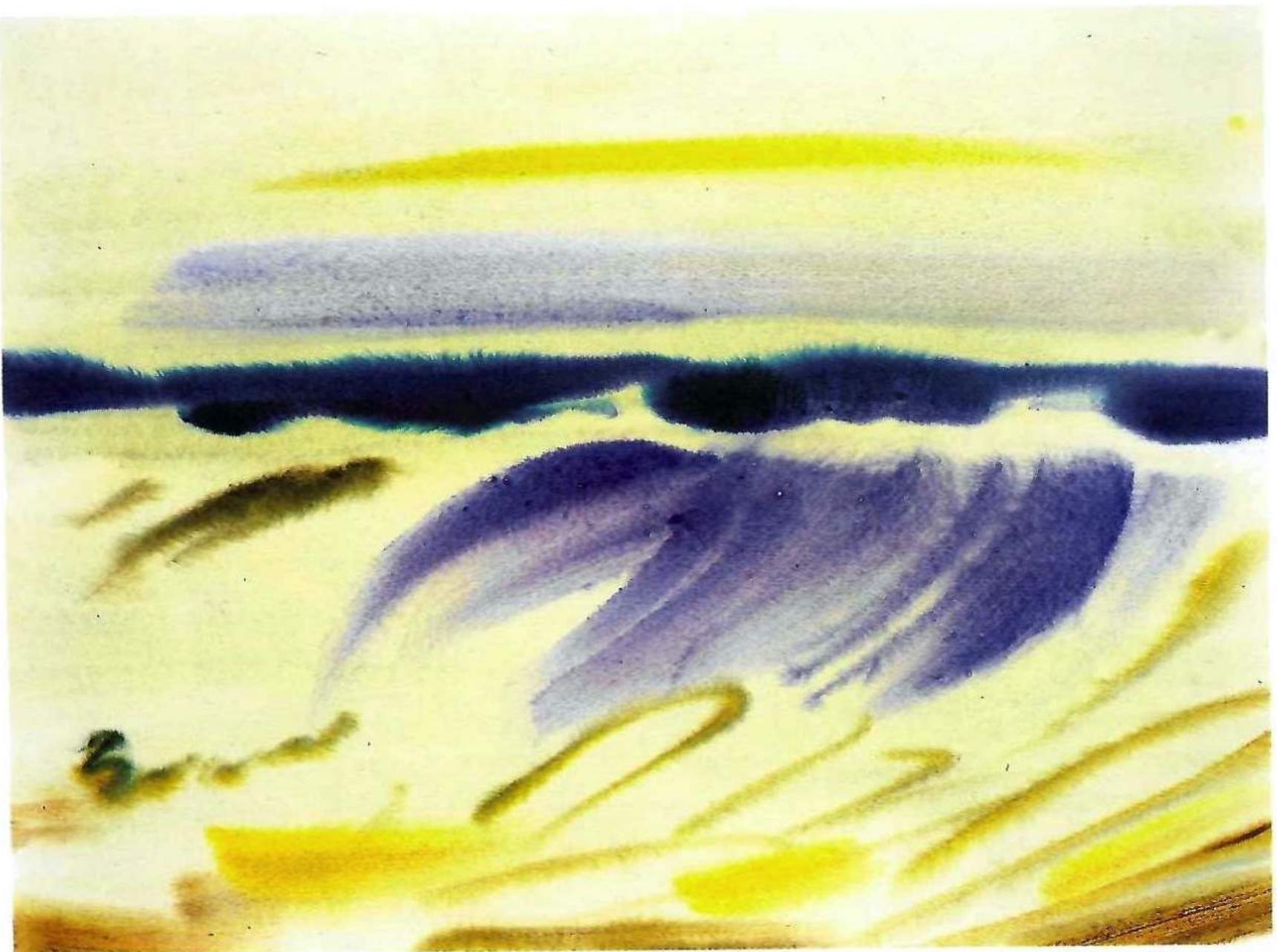
nasceu 1913 em Potsdam  
certificado do curso secundário do ginásio de Potsdam 1931 (facultativo religião e arte)  
«Der Mensch als Gärtner» – amizade com Karl Foerster (o homem como jardineiro)  
estudo na academia de arte Berlin com Emil Orlik e Kurt Wehlte de 1931  
aluno primo do Karl Hagemeister (Werder/Havel)  
em Potsdam amizade com Hermann Kasack: «Über das Chinesische in der Kunst» (sobre o chinês  
na arte) (Suhrkamp Verlag)  
retratados «Köpfe der Gegenwart» (cabeças de presença): Hermann Hesse, Jean Gebser, Eugen  
Herrigel, Anna Muthesius, Karl Jaspers, Hanns Krenz, Pascual Jordan, Ortega y Gasset  
de 1945 semestral em Kampen auf Sylt, na casa dos hóspedes de Peter Suhrkamp  
de 1952 em estúdio próprio  
encontros e diálogos com J. Krishnamurti, Wolfgang Schadewaldt, Eugen Herrigel, David Bohm,  
Jean Gebser, A. S. Neill, Vincent Howells, H. L. C. Jaffé, Herbert Read, Will Grohmann, Heinz  
Wolfgang Kuhn, Pierre Bertaix, Hermann Hesse, Herbert von Garvens, Philippe d'Arshot  
com os pintores: Käthe Kollwitz, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Eduard Bargheer, Emil  
Nolde, Rolf Neschen, Marino Marini, Hannah Höch, Hans Hartung  
ritmo de trabalho anual em mudança do norte e sul (Itália, França, Inglaterra, Portugal, USA,  
Berlim, Potsdam, Munique, Kampen auf Sylt)  
sócio honorário da academia internacional para literatura, artes e ciências, Roma  
sócio honorário da liga de cultura Potsdam  
representante «Temple of Arts Museum», Hackensack, N.Y., USA  
sócio da academia europeia  
«diálogos no estúdio» público 1945–1988: «formar-se e distinguir – formar-se e falar – processo  
em formar-se na consciência – ambigüidade e oculologia»  
literatura «diálogos no estúdio» H. 1–8, edição do autor Kampen  
Philippe d'Arshot, H. L. C. Jaffé, Piet van Daalen, Alfred Ehrentreich, monografia Sprotte  
1946–1962, Berghaus Munique 1963  
Bodo Hedergott/S. Sprotte, livro de bosquejos Monaco, diário da viagem para a França do sul,  
imprensa de Nuremberg 1965  
d'Arshot/Sprotte, Adieu à l'image / Adeus à imagem, Brüssel; Domberger Stuttgart; Bruckmann  
München 1970  
Herbert Read, monografia Sprotte, aguarelas 1953–1967, Rembrandt Berlin 1967  
H. L. C. Jaffé – Herbert Meier, monografia Sprotte 1927–1973, Schroll Viena–Munique 1973  
Herbert Meier, monografia Sprotte, 4 décadas em Nordfriesland, Christians Hamburgo 1984  
Heinz Wolfgang Kuhn, ver e ouvir na presença inadiada, um novo testamenteiro a Siegward  
Sprotte, Christians Hamburgo 1984  
representações de obras, cada 12 faksímile prints, Art Calendars, Edição Cicero Hamburgo  
1984–1989  
reproduções de cóprias nas edições Bruckmann Munique; Verkerke Ede/Holanda; edição de arte,  
Dresden etc.  
mundialmente numerosas exposições individuais  
museus: Washington, Mellon Collection; Lisboa, museu Gulbenkian; Pittsburgh, Carnegie Institute,  
Museum of Art; Berlin, Berlinische Galerie, Berlin Museum; Dresden, Staatliche Gemälde-  
sammlung; Hamburg, Museum Altona; Stuttgart, Staatsgalerie etc.



Einsame Woge 1958

Solitary Wave

Onda Solitaria



Farbige Kalligraphie 1984  
Coloured Calligraphy  
Caligrafia colorida



Gelbe Woge 1987

Yellow Wave

Onda amarela

J. Sprock 87



„Da spielen farbig goldbeschuppte Drachen ...“ (Goethe, Faust II) 1987

“There is the colourful play of golden-scaled dragons ...”

«La brincam os dragões coloridos de escamas douradas ...»



Dialog mit Cosmea 1987

Dialogue

Diálogo



panta rhei 1987



Keitum Söl'ring Foriining 1986/87

Everything flowers ...

Tudo corre ...





▷ **Horizontalen** 1987

Horizontals

Horizontais

Einfache Landschaft 1986

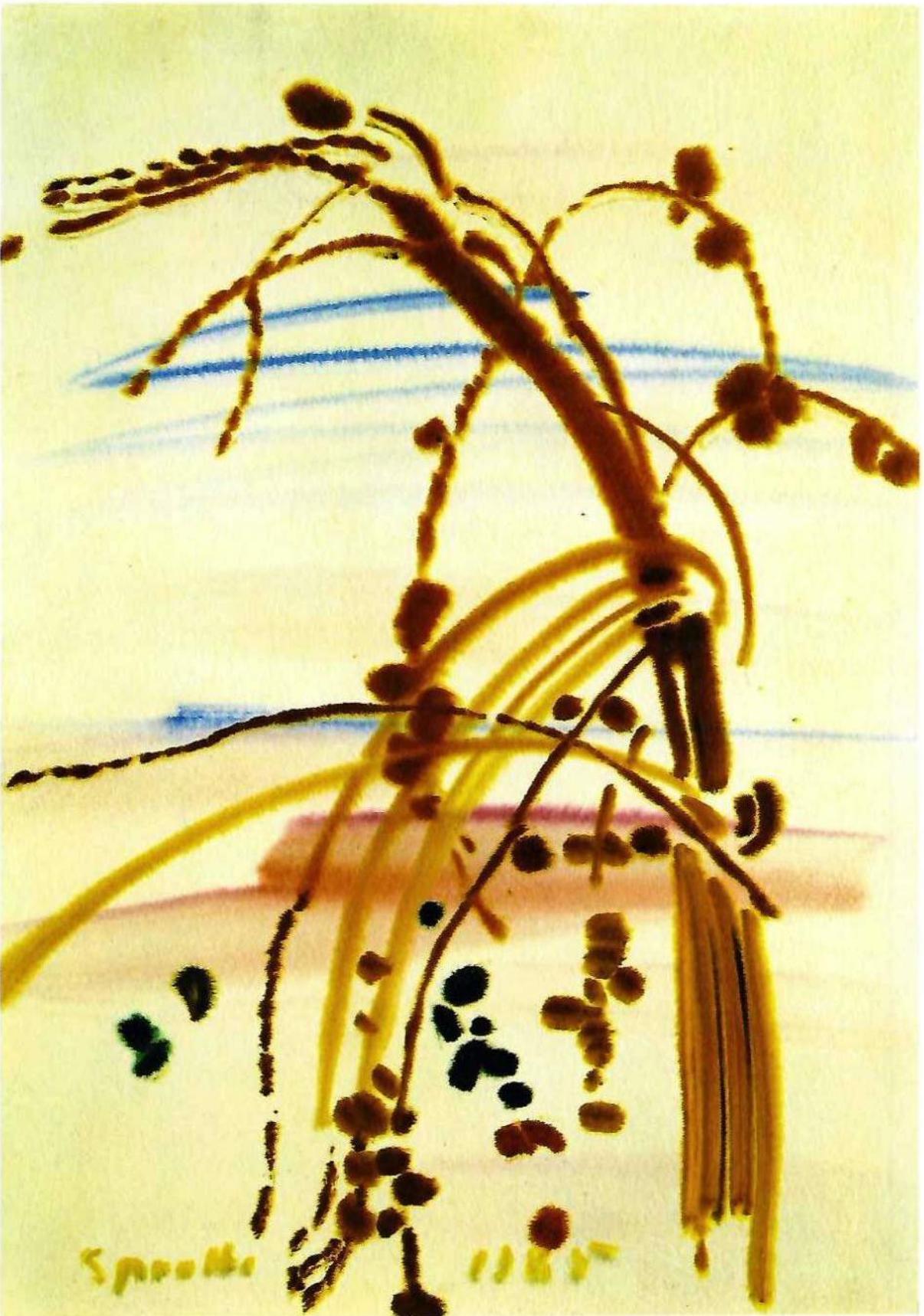
Simple Landscape

Paisagem simples



M. Ernst  
22. 1. 1935  
Dialogue

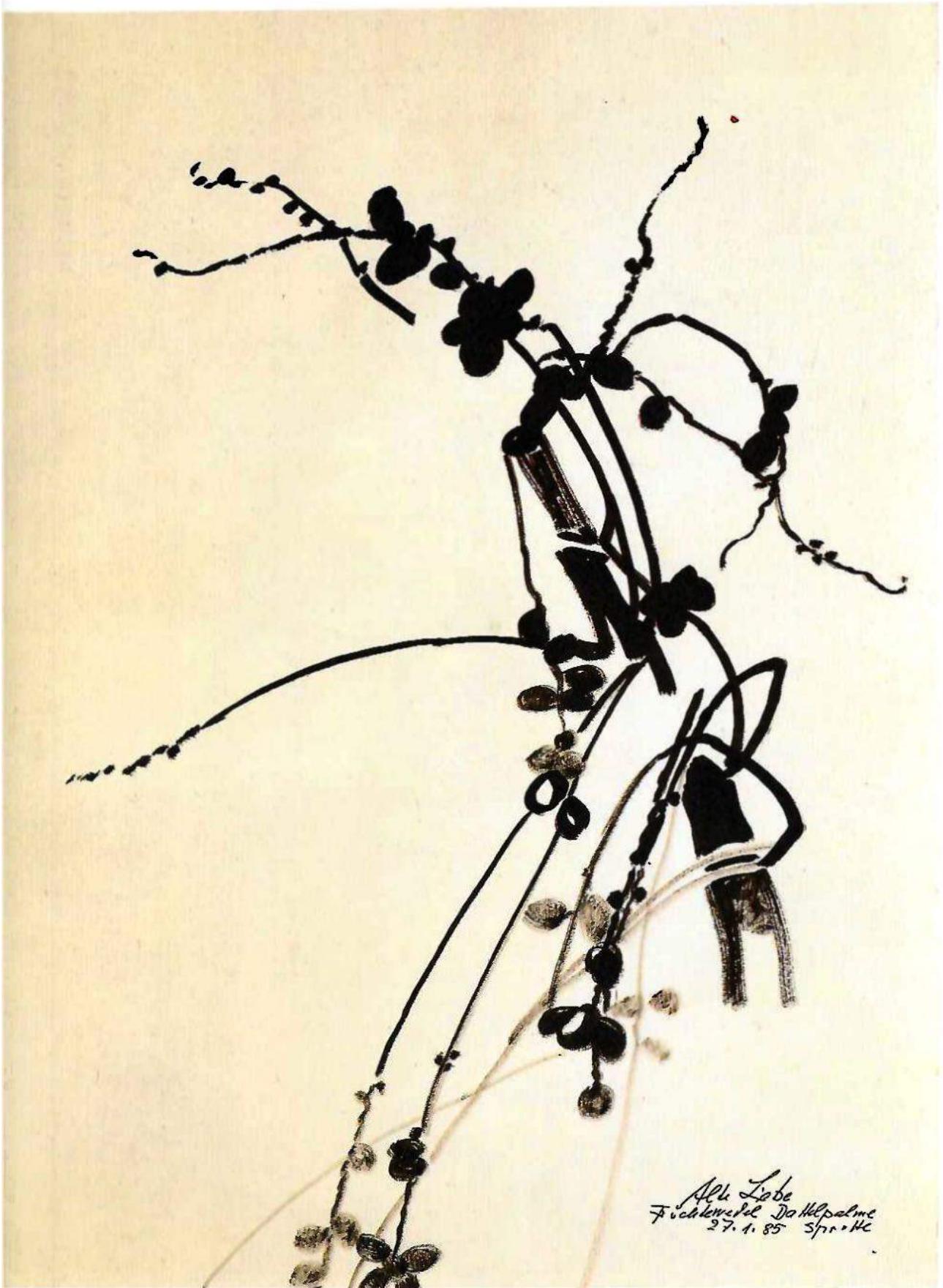
Für Eugen Herrigel  
1985  
Dialogue  
Diálogo



Lebendige Hieroglyphen  
1985

Living Hieroglyphs

Hieróglifo vivo



Alte Liebe  
Früchtewedel-Dattelpalme  
27. 1. 85 Spt. - NC

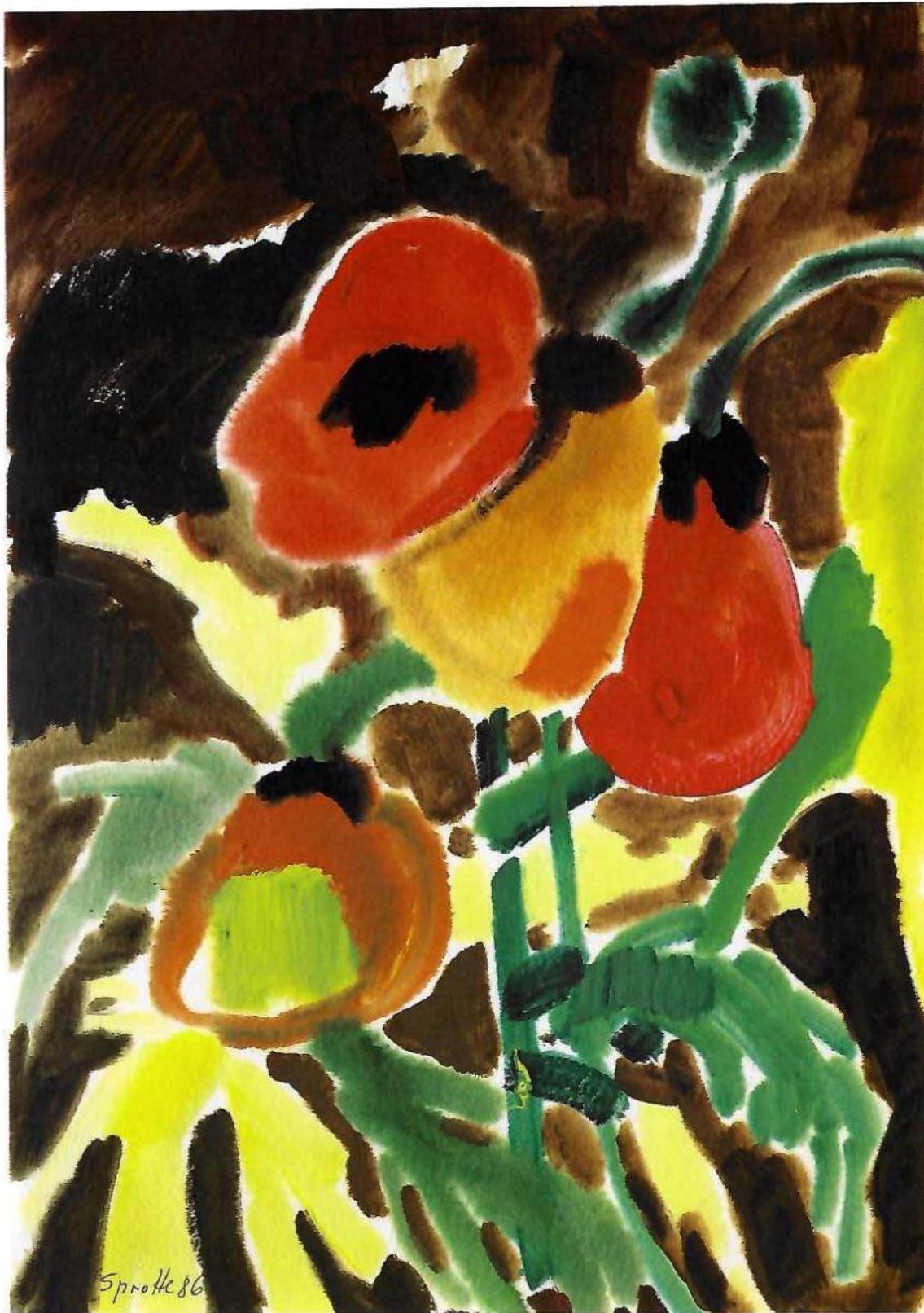
Alte Liebe  
Früchtewedel-Dattelpalme  
Old Love  
Fruit Whisk-Date Palm  
Amor antigo  
Abano de frutas tamareira



Orchideen I 1986

Orchids I

Orquídias I



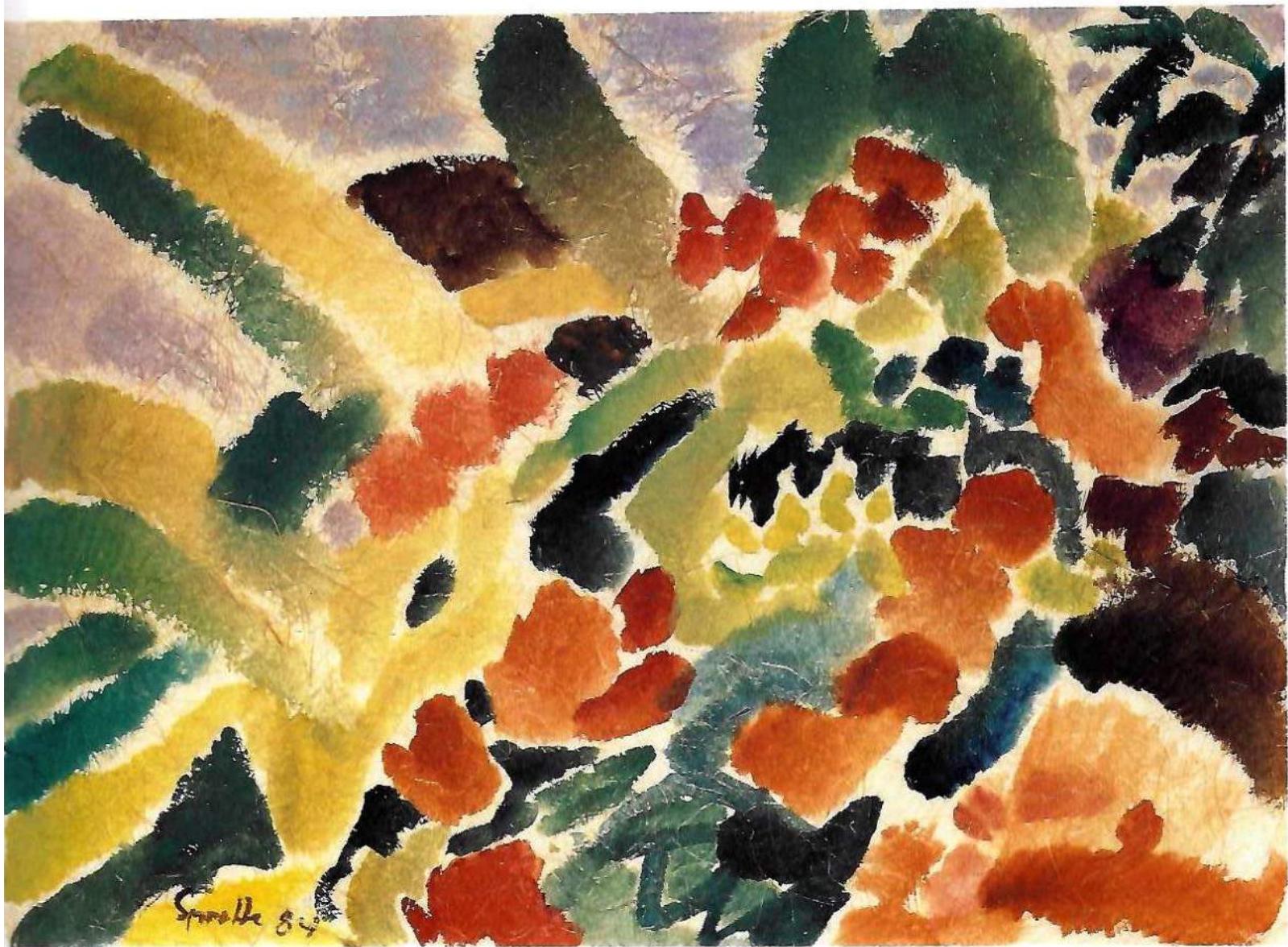
Die Welt farbig sehen! 1986

See the world in colour!

Ver o mundo colorido!



Mohn 1985  
Poppy  
Papoula



Subtropische Vegetation 1984

Sub-tropical Vegetation

Vegetação subtropical

Landschaftsmalerei als Begegnung von Nord und Süd:  
du malst weder den Süden noch den Norden –  
ihre Begegnung malst du am Horizonte von morgen.

*Ateliergespräche auf Madeira und Sylt 1975/1988*



Lavafelsen und Bambus 1975

Lava Rock and Bamboo

Rochedo de lava e bambu

Landscape painting as the meeting of North and South:  
you are painting neither the South nor the North –  
you are painting their meeting on the horizon of tomorrow.

Paisagens como encontro entre o Norte e o Sul:  
não o ponto de encontro entre o Norte e o Sul,  
mas sim o horizonte de amanhã.



Rhythmus und Farbe 1983

Rhythm and Colour

Ritmo e cõr



Gruß für A. Alexandrovich Rylov II 1975

„Mein allerster, mein wichtigster Lehrmeister war meine Liebe zur Natur.“

Greetings to the Russian painter A. Alexandrovich Rylov II

“My very first, my principal teacher, has been my love of nature.”

Saudação a A. Alexandrovich Rylov II



Blaue Iris. Potsdam 1985

Blue Iris

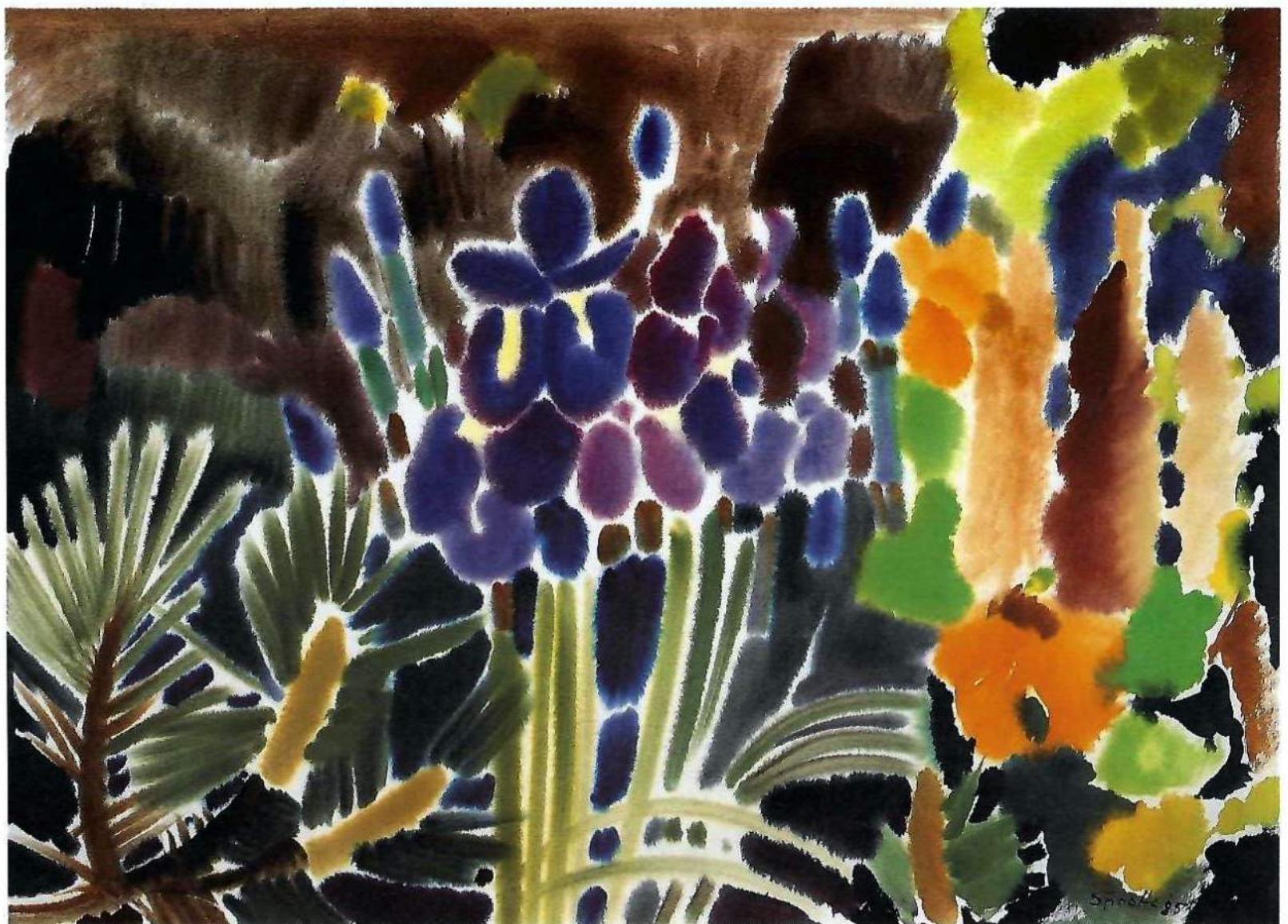
*Iris azul*



Sanssouci 1967

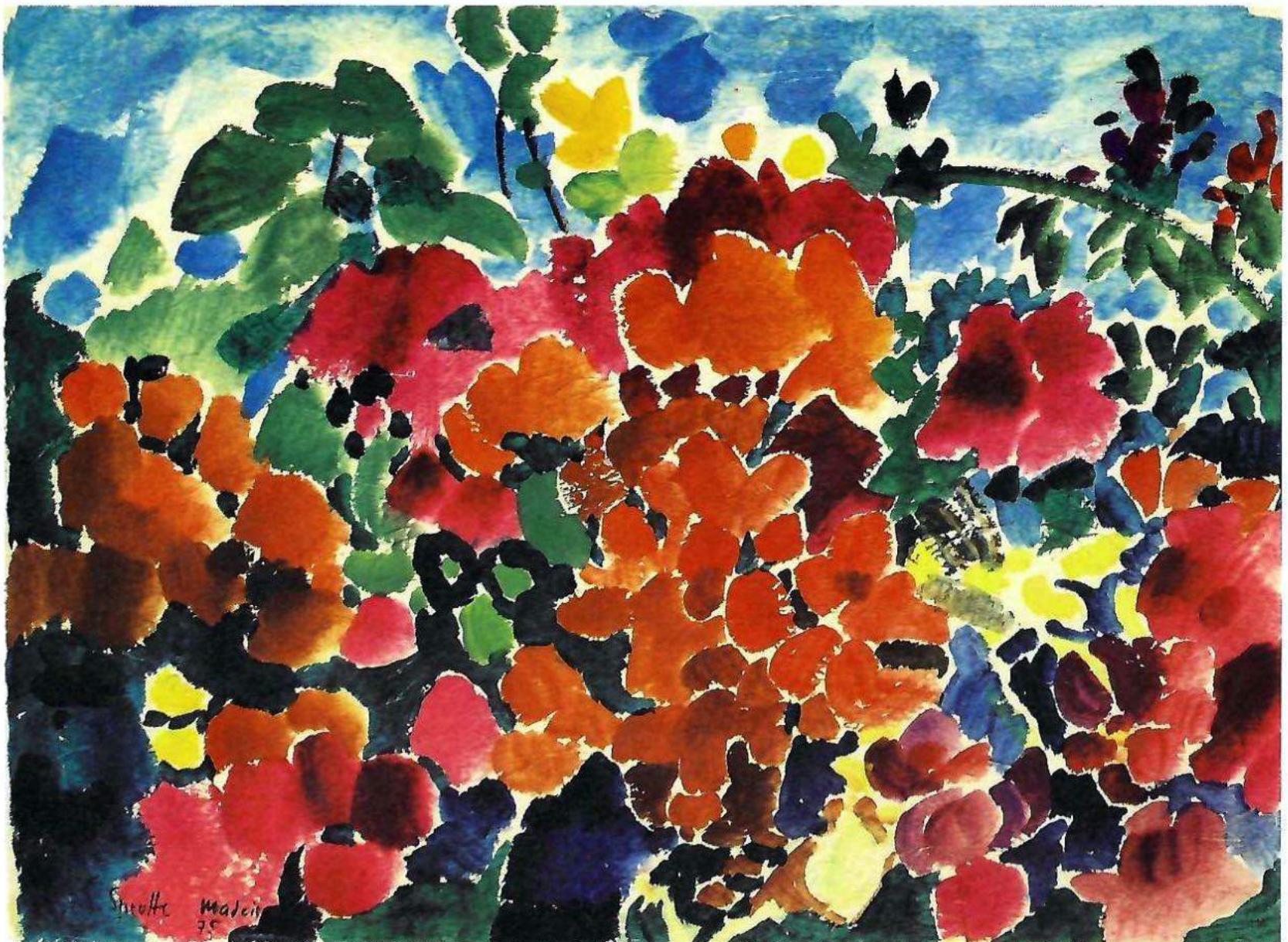


Orchideen II 1986  
Orchids II  
Orquideas II



Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert.  
Atellergespräche Berlin. 1985

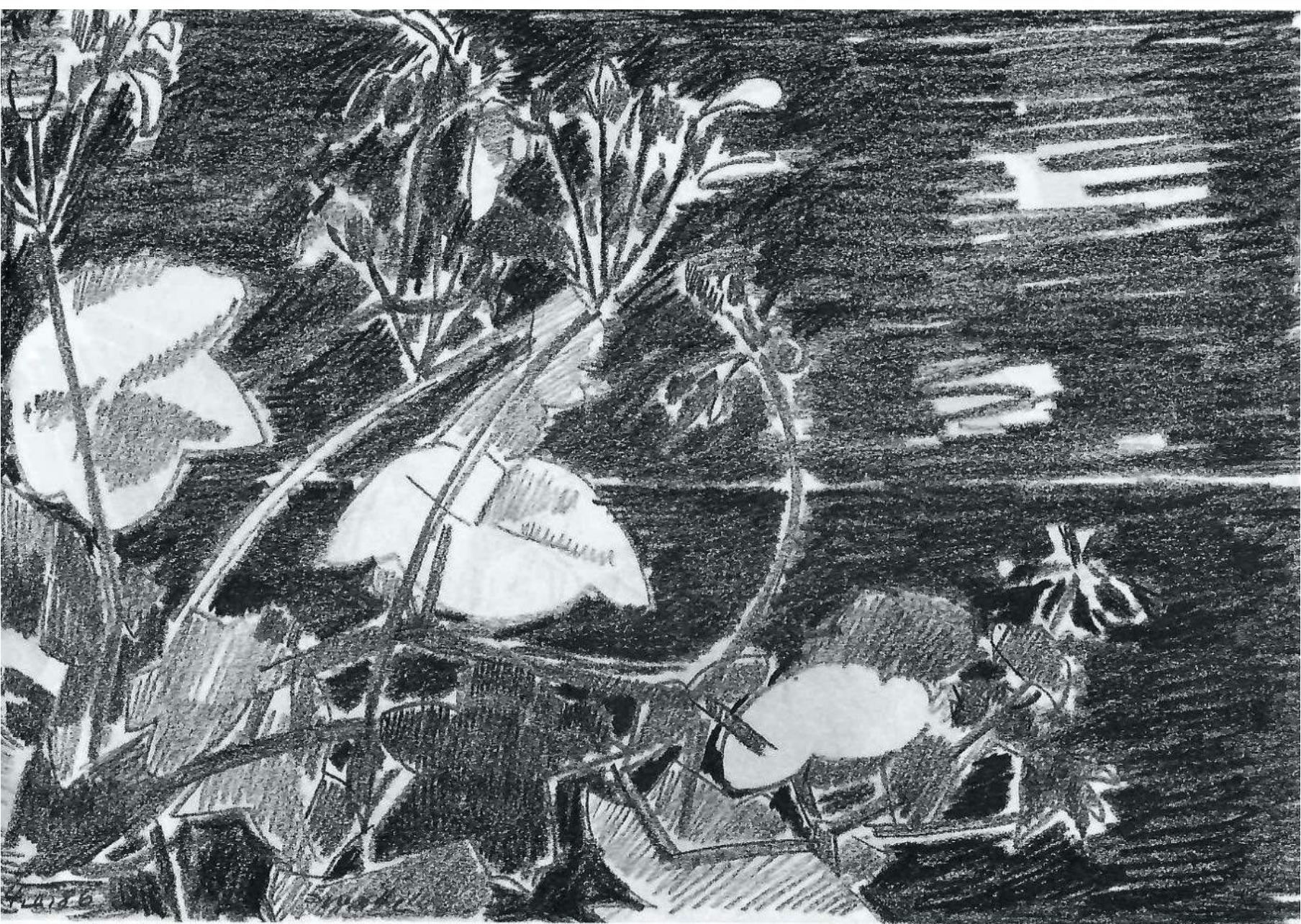
In Praise of the 20th century  
Elogio à aguarela no seculo XX



Gruß für A. Alexandrovich Rylov 1975

Greetings to A. Alexandrovich Rylov

Saudação a A. Alexandrovich Rylov



Nächte am Atlantik 4.II.1986

Nights on the Shores of the Atlantic

Noites no Atlântico



Blattmosaik – Vogelkoje Kampen 1955

Leaf Mosaic

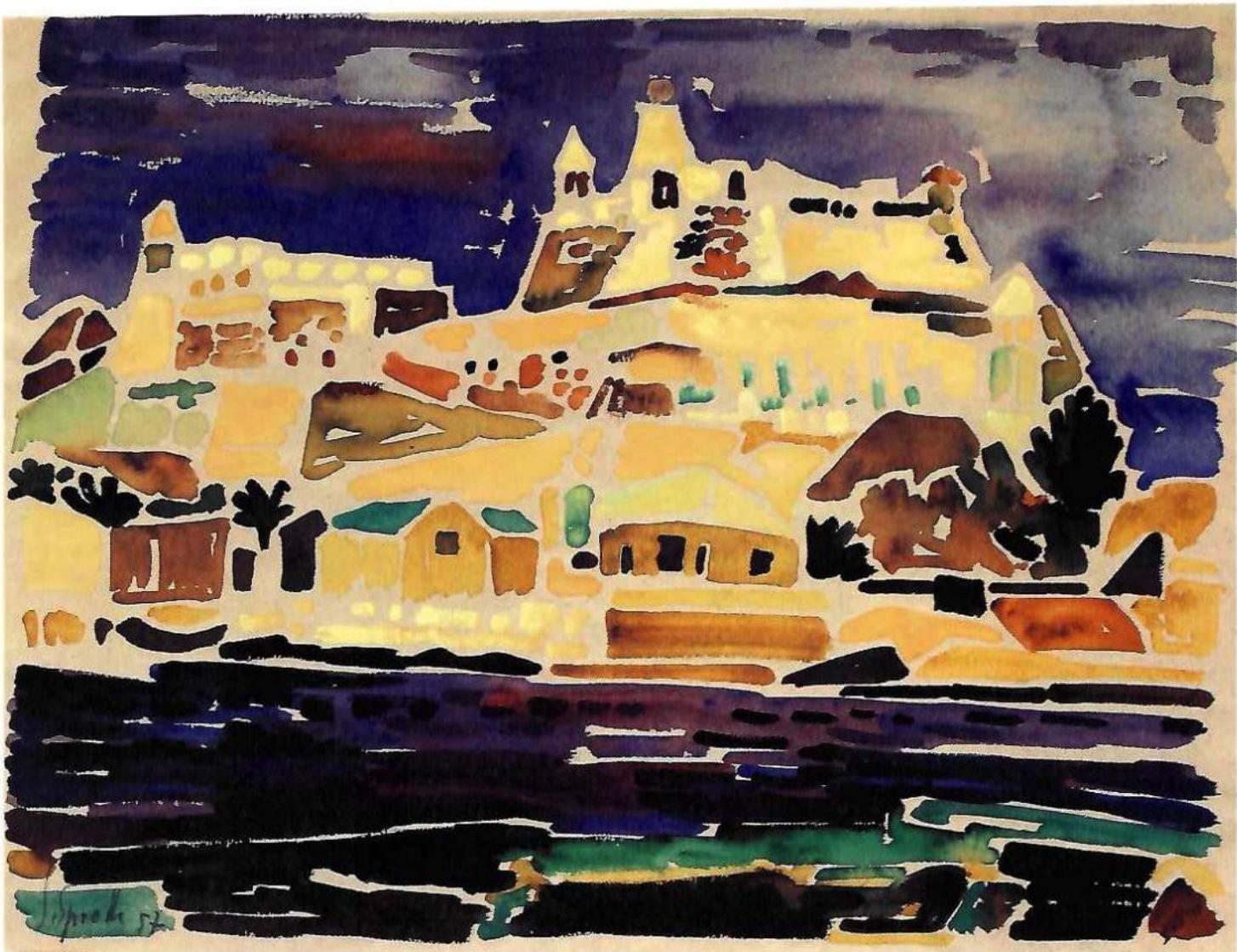
Mosáico de folhas

Mosaik auf rosa Ingres, Potsdam 1955/56

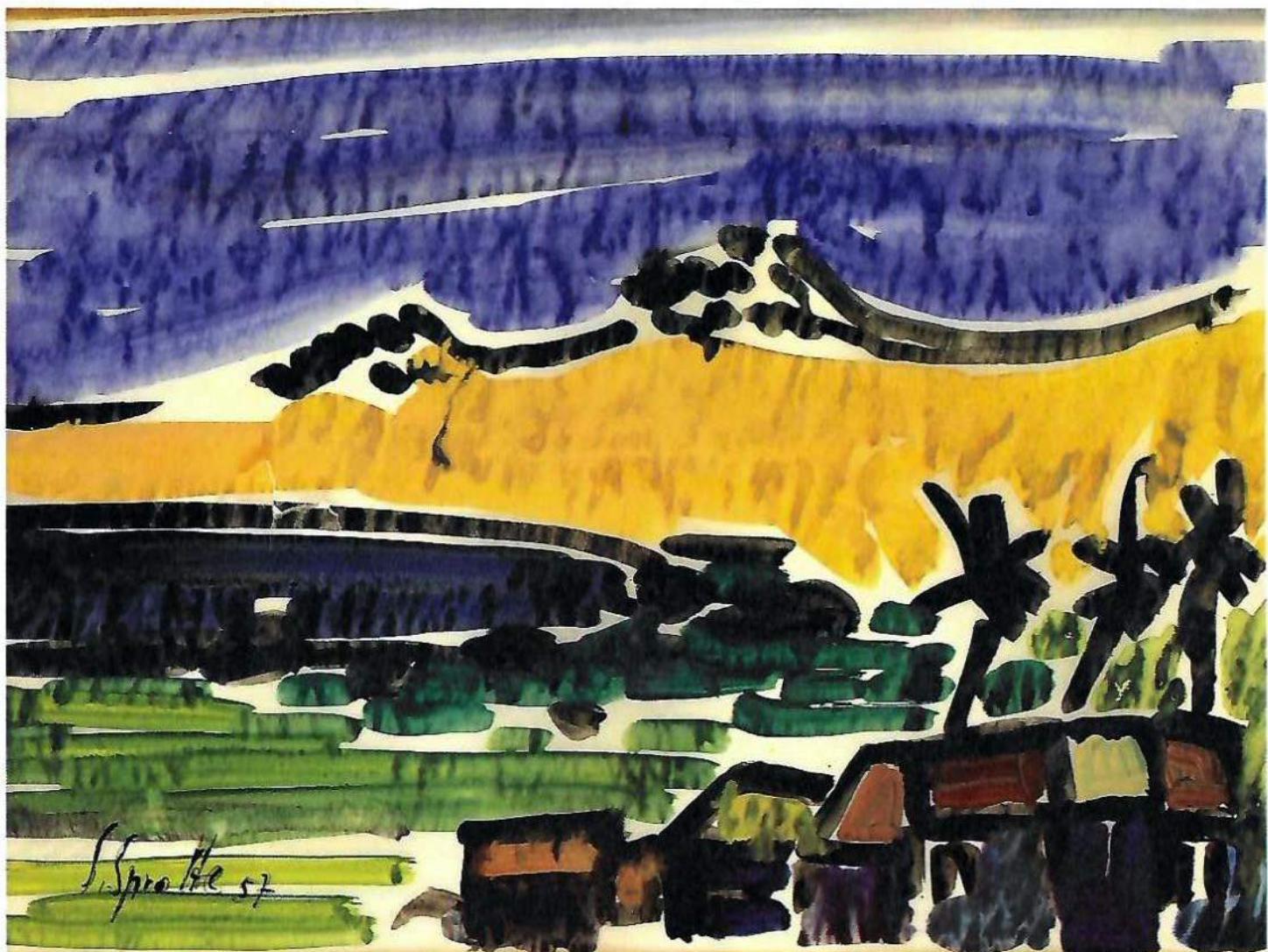
Mosaics on pink Ingres

Mosáico em Ingres rosa





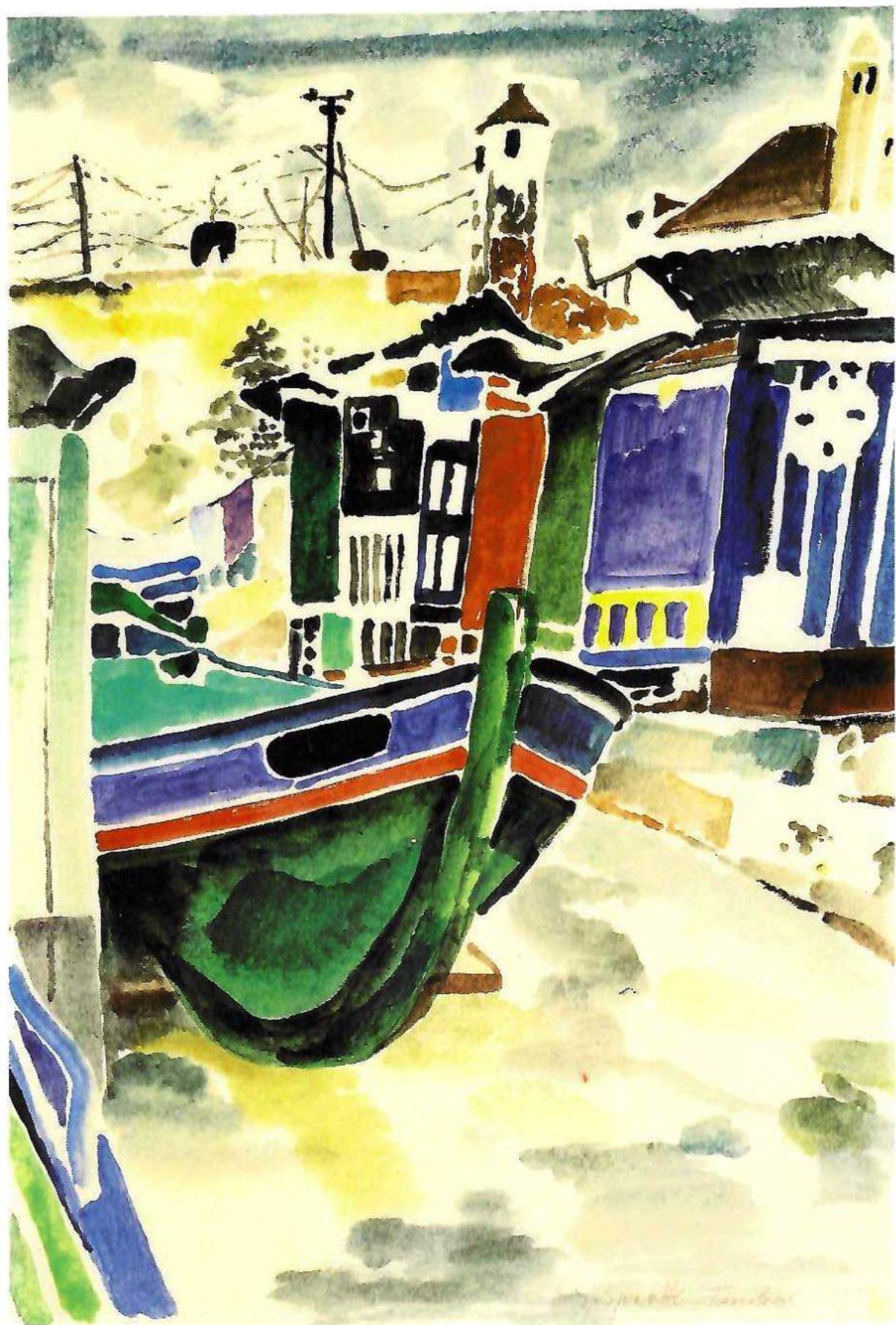
Westindische Reise Cartagena 1957  
West Indian Journey Cartagena  
Viagem para Índia-Ocidental Cartagena



Westindische Reise Cuba 1957

West Indian Journey

Viagem para Índia-Ocidental



Wohnraum der  
Indonesischen Figuren  
und die Biene in Hannah Höch  
Berlin-Halensee 20.9.195



Farben portugiesischer  
Fischer I 1981

Colours of Portuguese  
Fishermen

Côres dos pescadores  
portuguêses

Ateliergespräche Berlin 1977/78

Sprotte-Hannah Höch

Workshop discussions

Diálogos de atelier



Indianerpuppen, Metropolitan, New York 1987

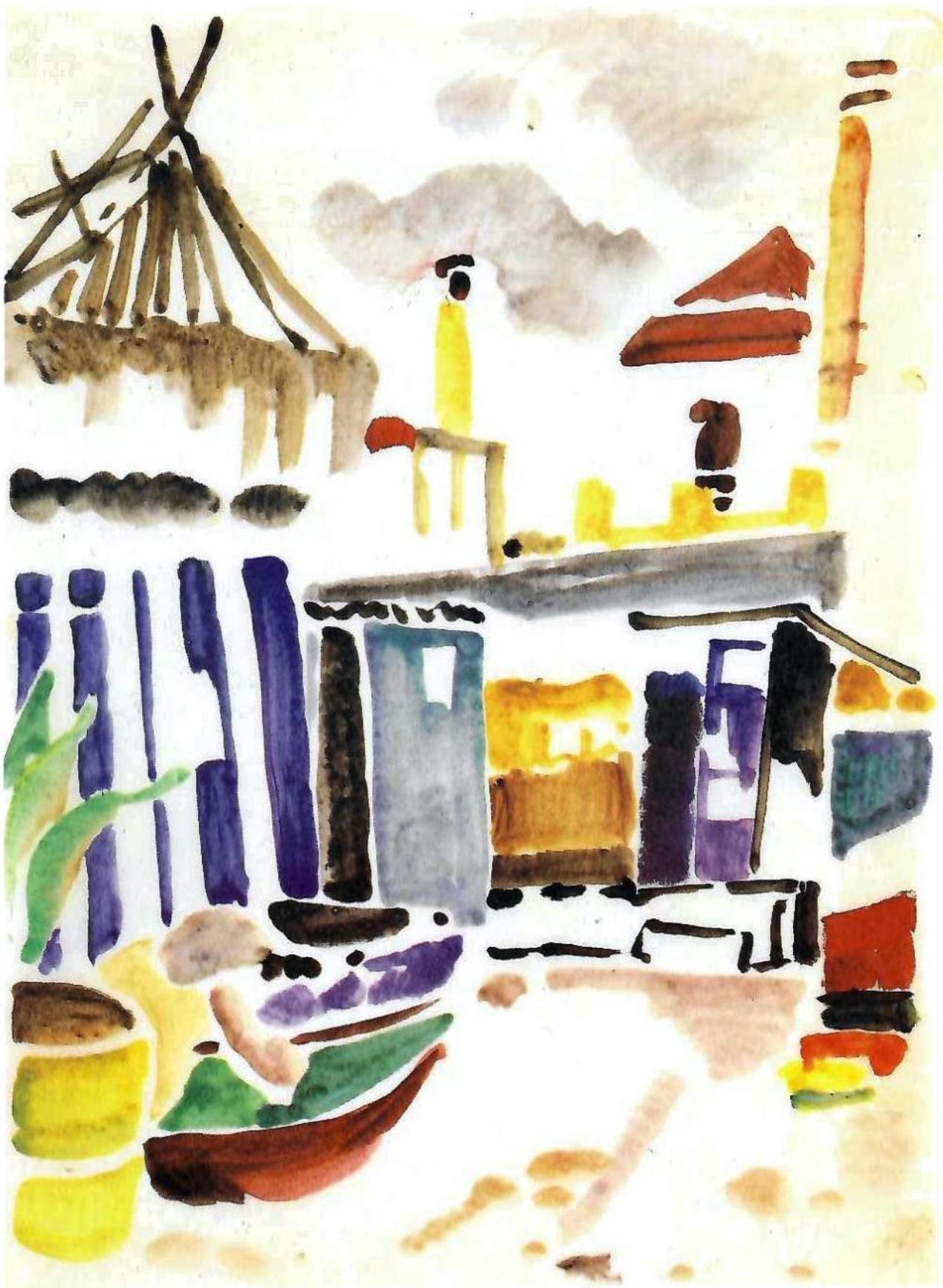
Indian Dolls, Metropolitan, New York

Bonecos de indios, Metropolitan, New York

Farben portugiesischer Fischer II 1981

Colours of Portuguese Fishermen II

Côres dos pescadores portuguêses II





„Meine ersten Palmenaquarelle“ Meran 1953

“My first Palm water-colours”

«Minhas primeiras aguarelas de palmeiras»



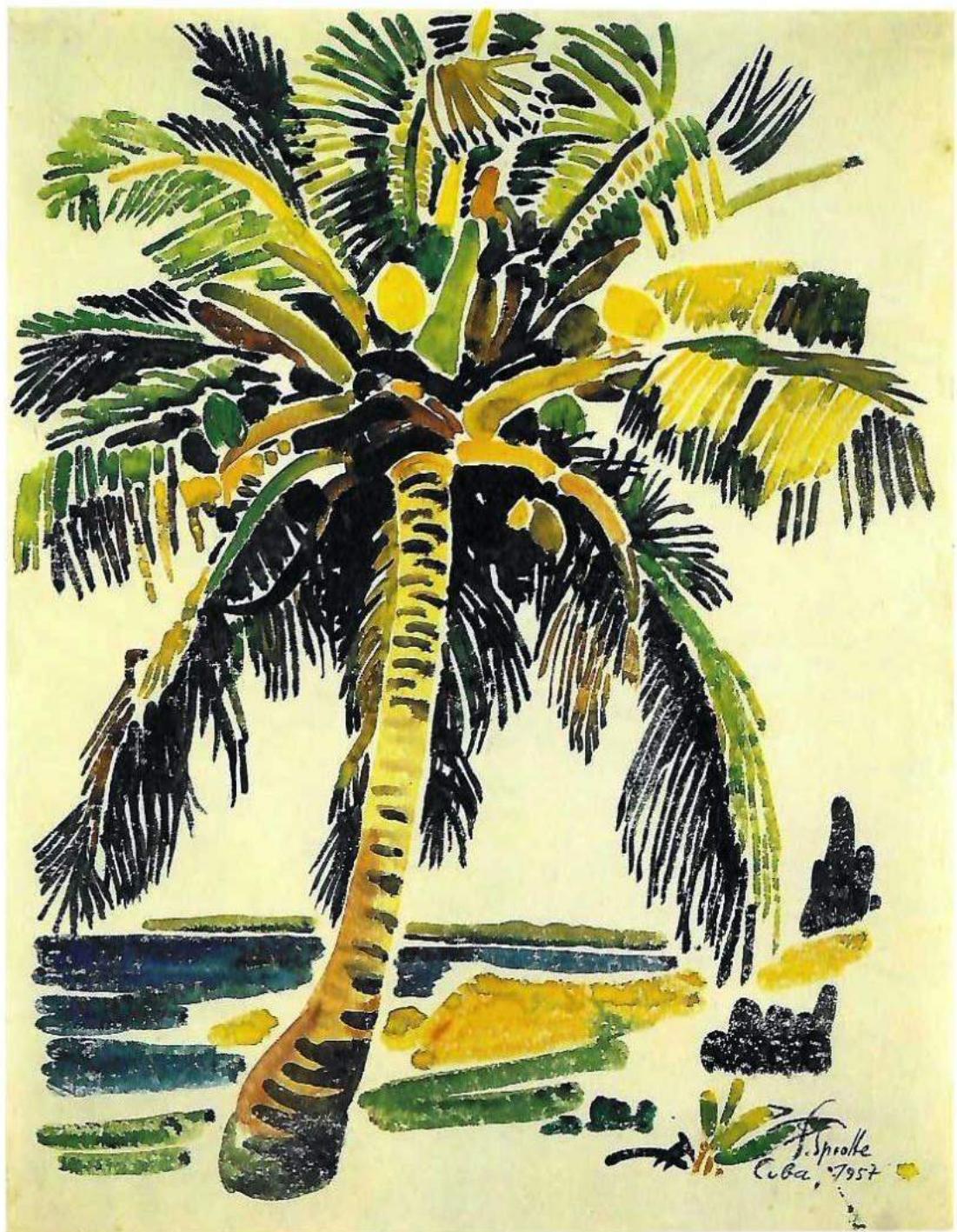
Überlebende Kiefer II 1955

Surviving Pines II

Pinheiro sobrevivente II



Cuba 1957



Cuba 1957



Mit chinesischem  
Pinsel | 1975

With chinese brush |

Com pincel chinês |

Günther  
Müller 35

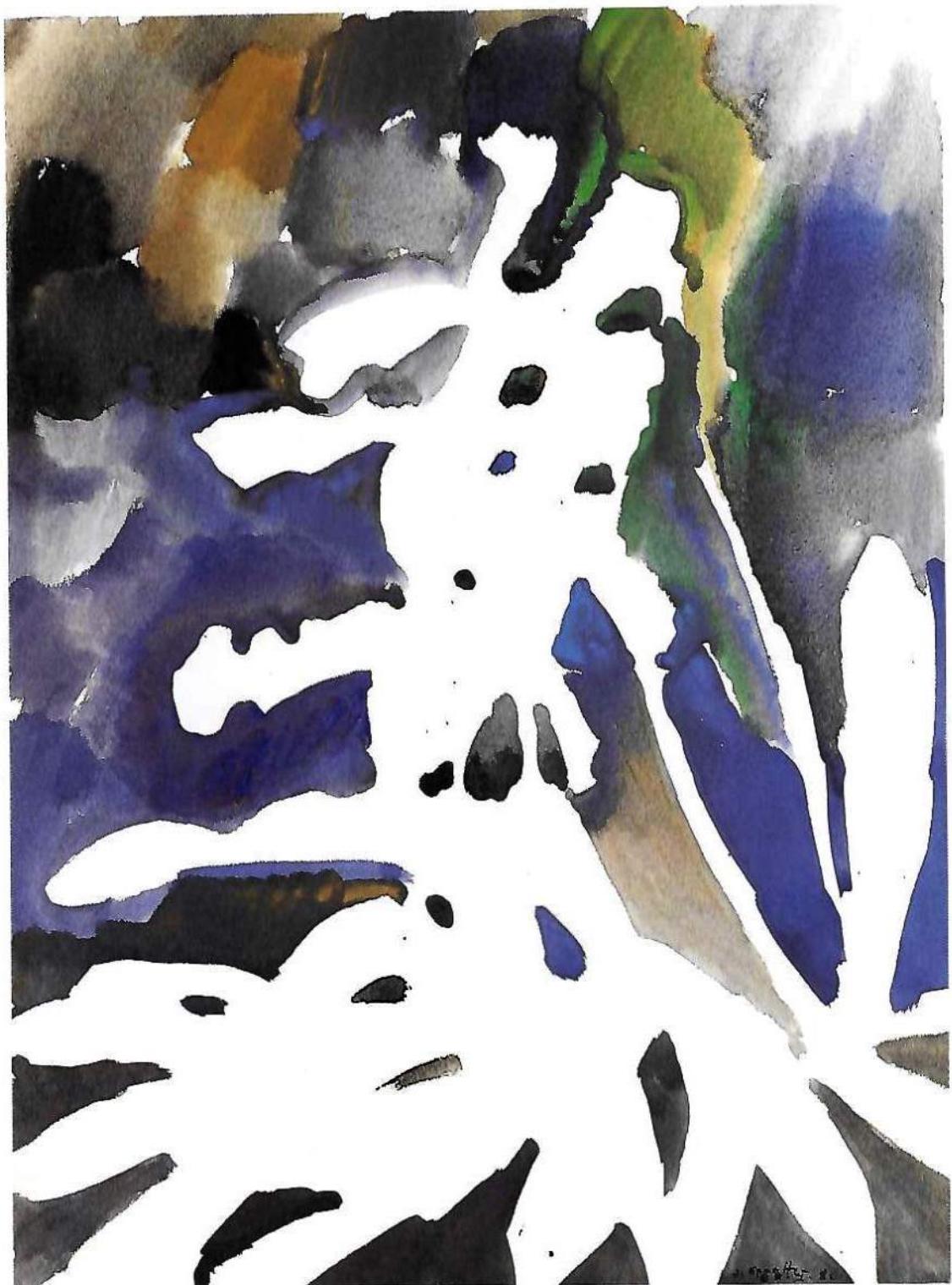


Mit chinesischem  
Pinsel II 1975

With chinese brush II

Com pincel chinês II

Liliane  
Maccia



Arabeske (sapatinhos) II 1986  
Arabesque II  
Arabesco II



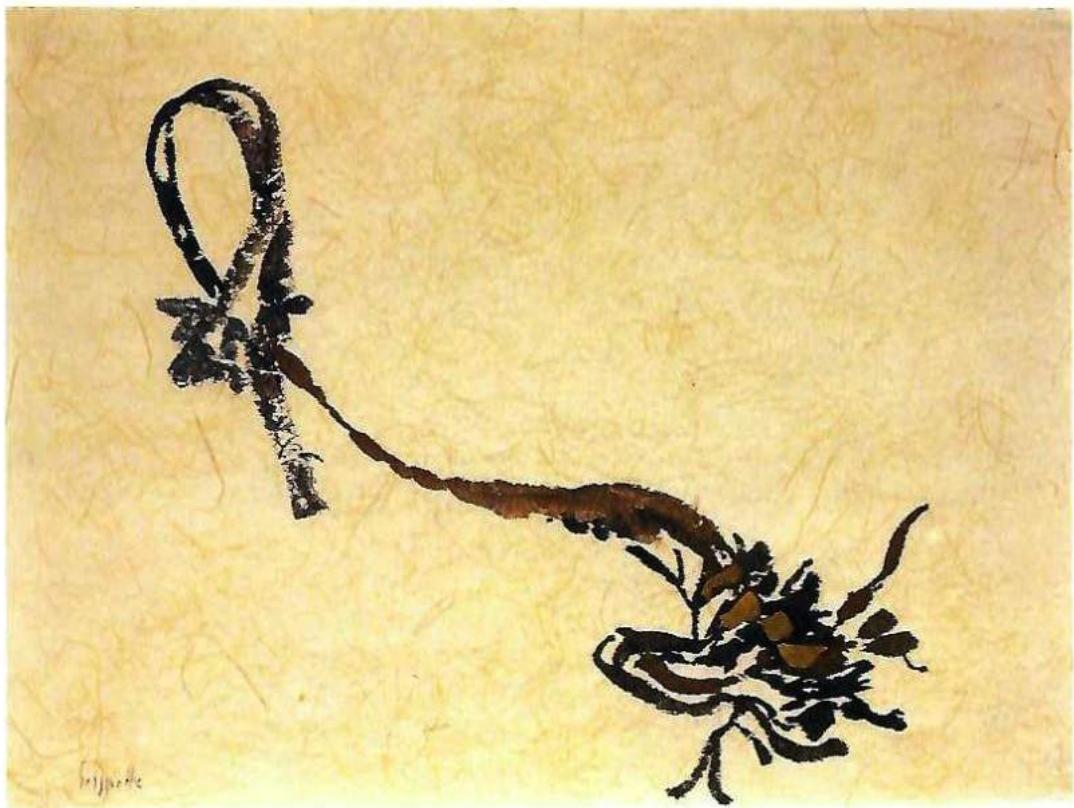
Arabeske (sapatinhos) | 1986

Arabesque |

Arabesco |



Fahrt am Ziel 1954  
„Die Welt in neuer Sicht“ (Jean Gebser)  
Journey at the Goal  
Fim da jornada



Bei Robert Dethlefs 1968

Seaweed

Algas



Spiegelungen 1981  
Reflections  
Reflexos



Spiegelungen 1981

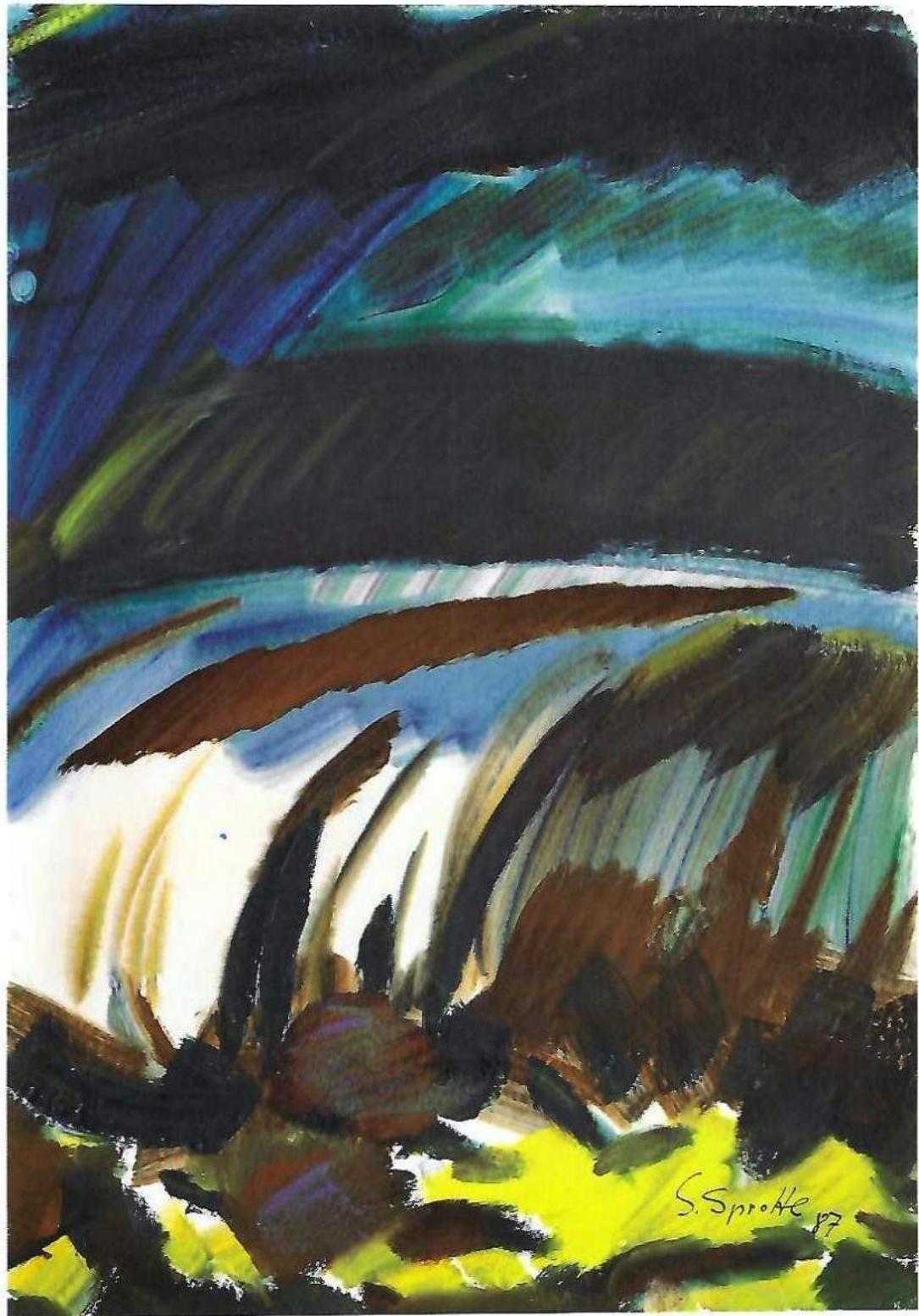
Reflections

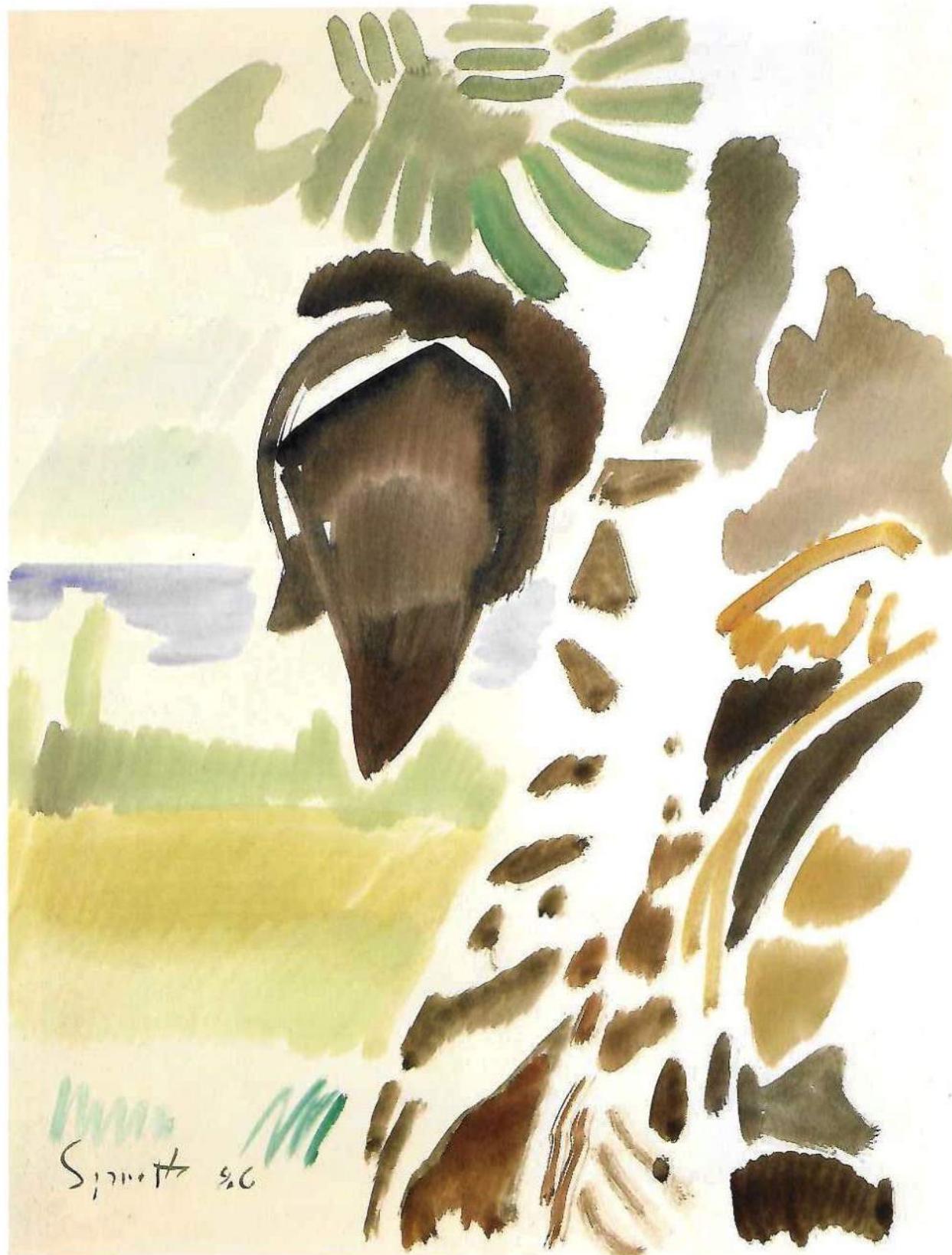
Reflexos



Spiegelungen 1981  
Reflections  
Reflexos

Stürzende Wasser I 1987  
Falling Waters I  
Quedas d'aguas I





Zyklus:  
Bananenbäume III  
1986

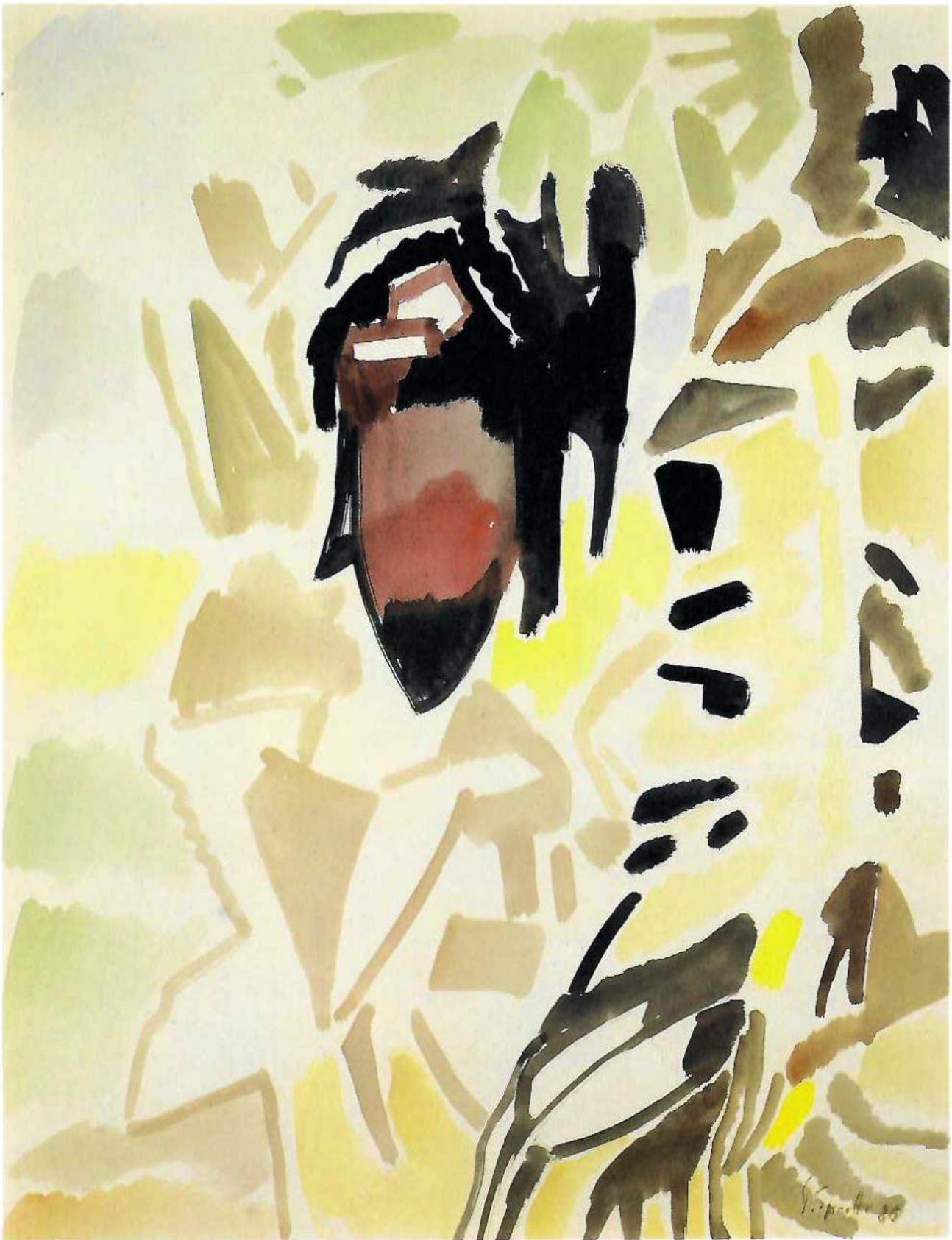
Cycle:  
Banana Trees III

Ciclo:  
Bananeiras III

Zyklus:  
Bananenbäume I  
1986

Cycle:  
Banana Trees I

Ciclo:  
Bananeiras I





Zyklus:  
Bananenbäume IV  
1986

Cycle:  
Banana Trees IV

Ciclo:  
Bananeiras IV



Zyklus:  
Bananenbäume II  
1986

Cycle:  
Banana Trees II

Ciclo:  
Bananeiras II



Palmenstamm. Januar 1984

To Armin, the eyewitness of my painting  
Tronco de palmeira



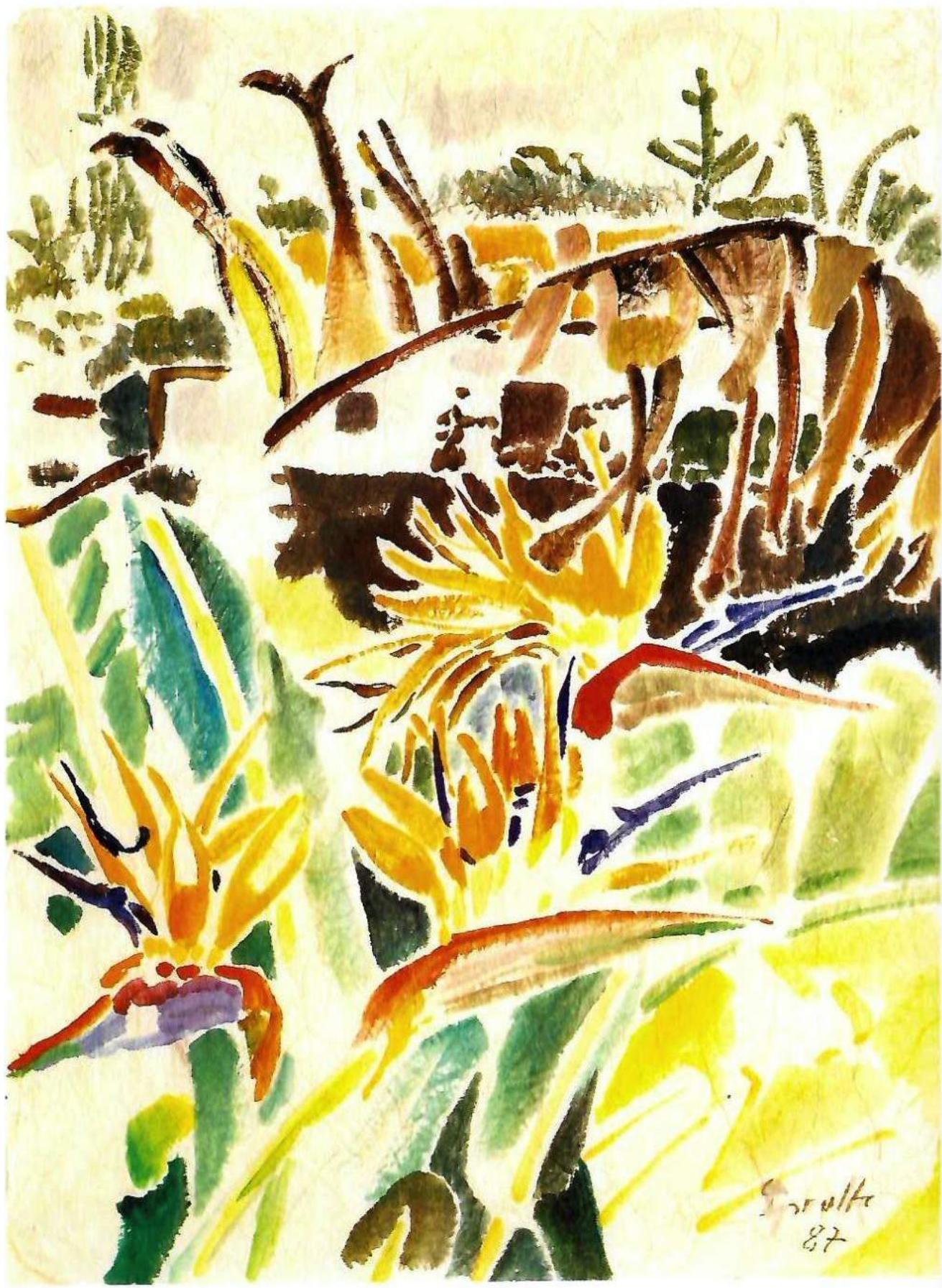
Palmenstamm 1984

Palm Trunk

Tronco de palmeira



„Alles ist Blatt“ 1987  
(Goethe in Palermo, 1787)  
“All is Leaf”  
(Goethe in Palermo, 1787)  
«Tudo é folha»  
(Goethe em Palermo, 1787)



Bananenblatt und  
Strelitzien 1987

Banana Leaf and  
Strelitzien

Folha de banana e  
estrelícias

Sprulte  
87



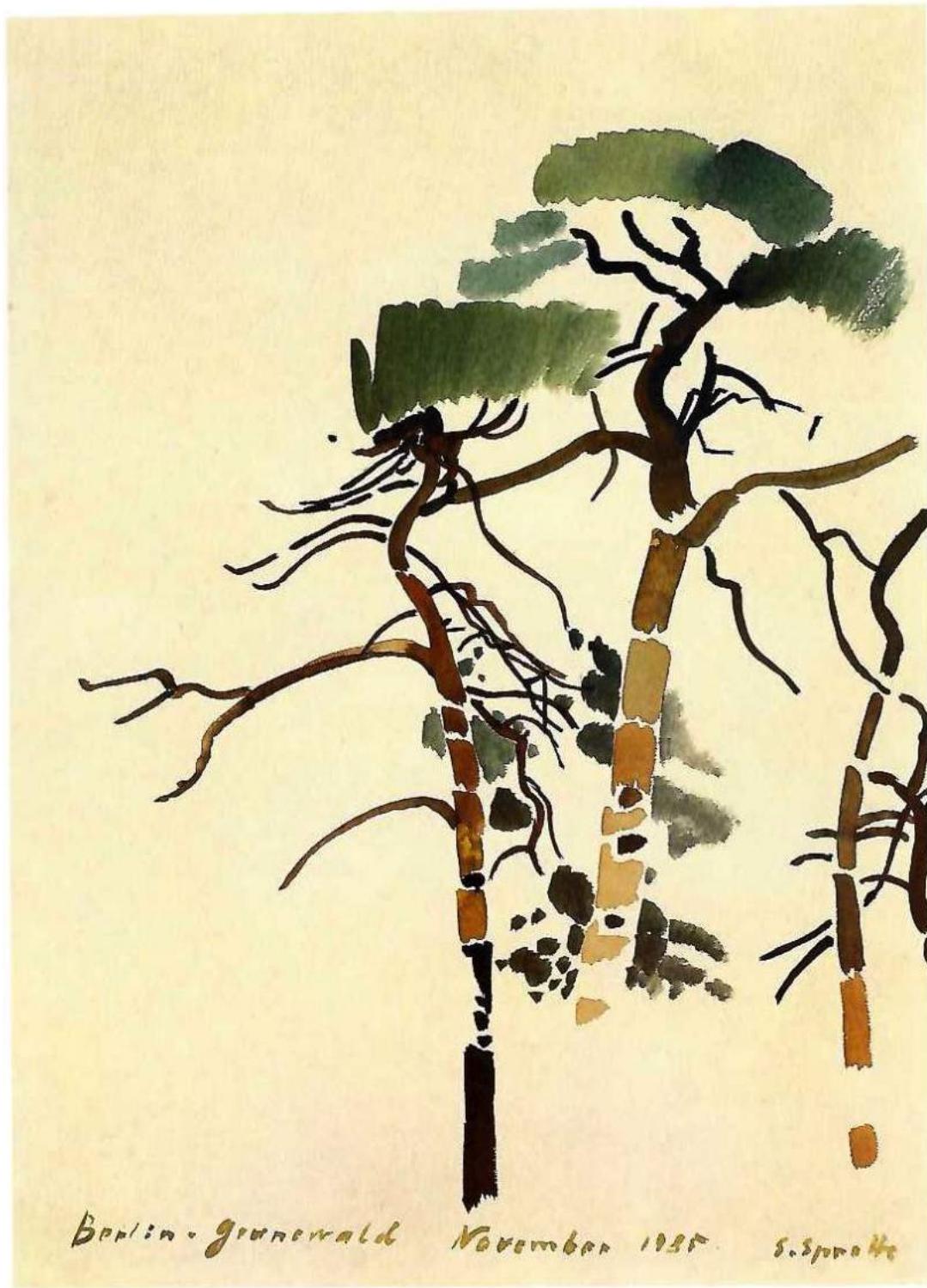
Alte Hütten in Caniço I 1986  
Old Cottages in Caniço I  
Cabanas velhas em Caniço I



Alte Hütten in Caniço II 1986

Old Cottages in Caniço II

Cabanas velhas em Caniço II



Berlin - Grunewald November 1985 S. Spronke

Berlin-Grunewald November 1985 und 1982  
Überlebende Kiefern  
Surviving Pines  
Pinheiros sobreviventes





Gräser, den Horizont überschneidend 1987

Grasses intersect the Horizon

Revas cruzam o horizonte



Zwiesprache mit Gräsern 1987

Dialogue with Grasses

Diálogo com relvas da Madeira



Kakteen 1975  
Cacti  
Cactáceas



Lebendige Hieroglyphen 1975

Living Hieroglyphs

Hieróglifos vivos



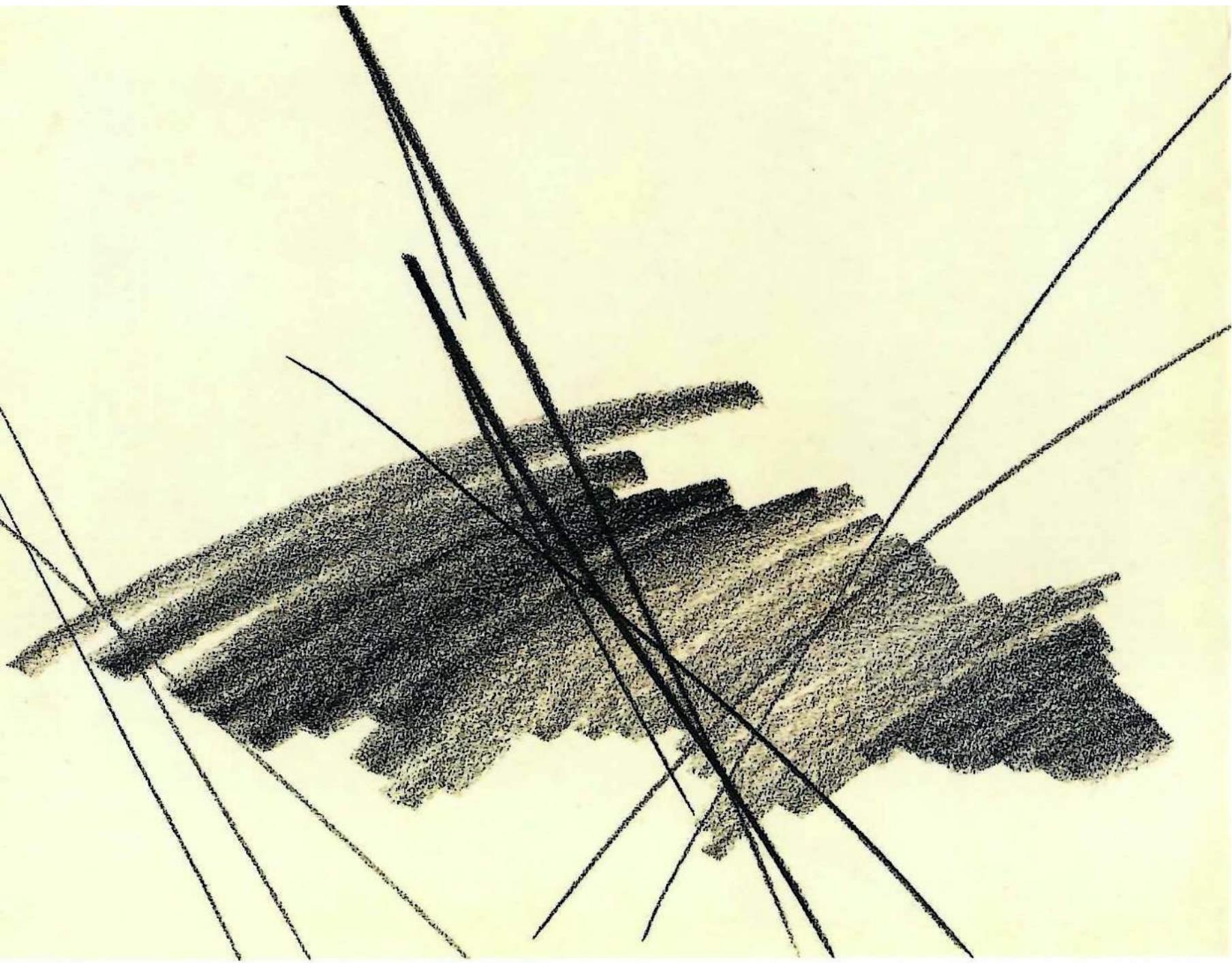
Zyklus: Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert II 1983  
Cycle: In Praise of the 20th Century Water-Colour II  
Ciclo: Elogia a aguarela no século XX II



Zyklus: Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert 1983

Cycle: In Praise of the 20th Century Water-Colour

Ciclo: Elogia a aguarela no século XX



Quintessenz meiner Arbeit 1987

Quintessence of my work

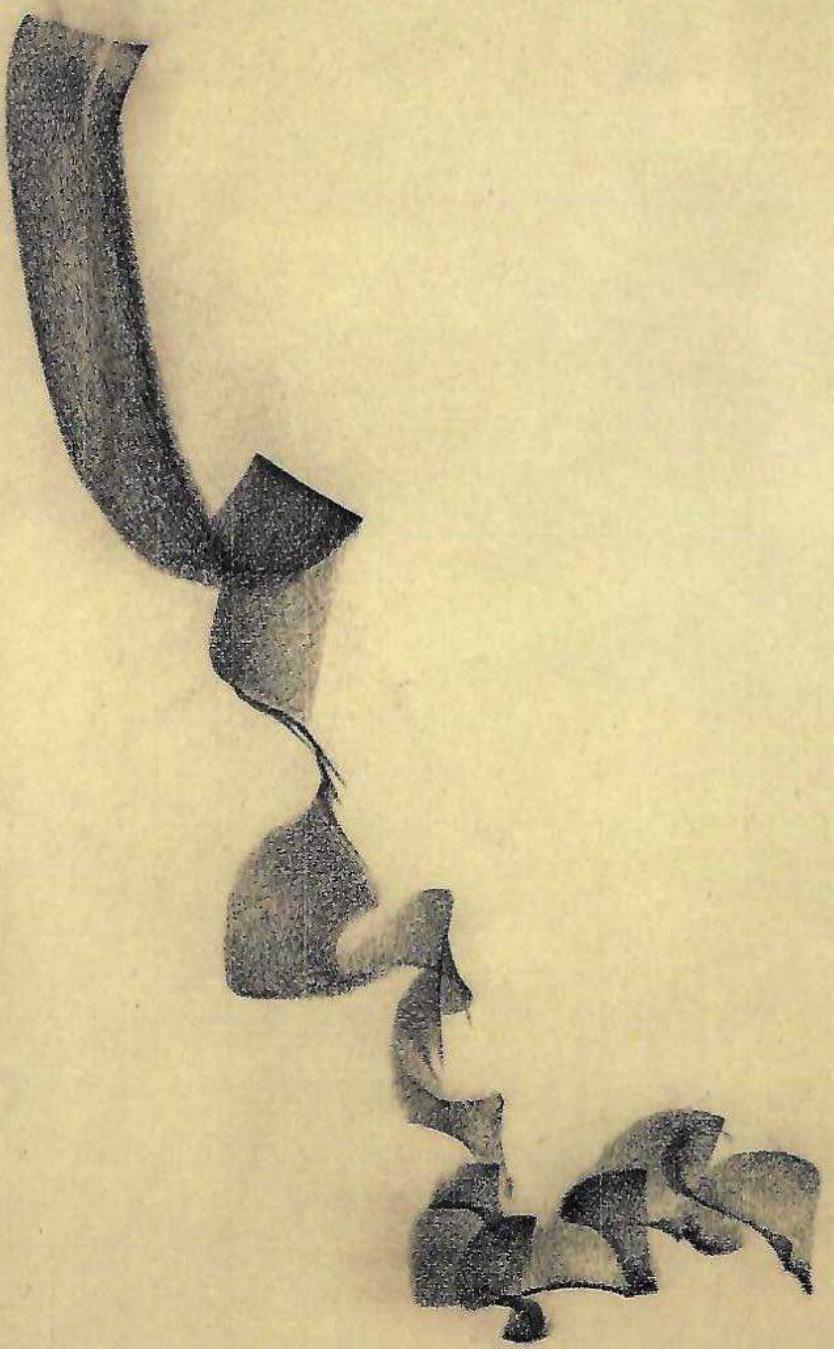
Quintessência do meu trabalho

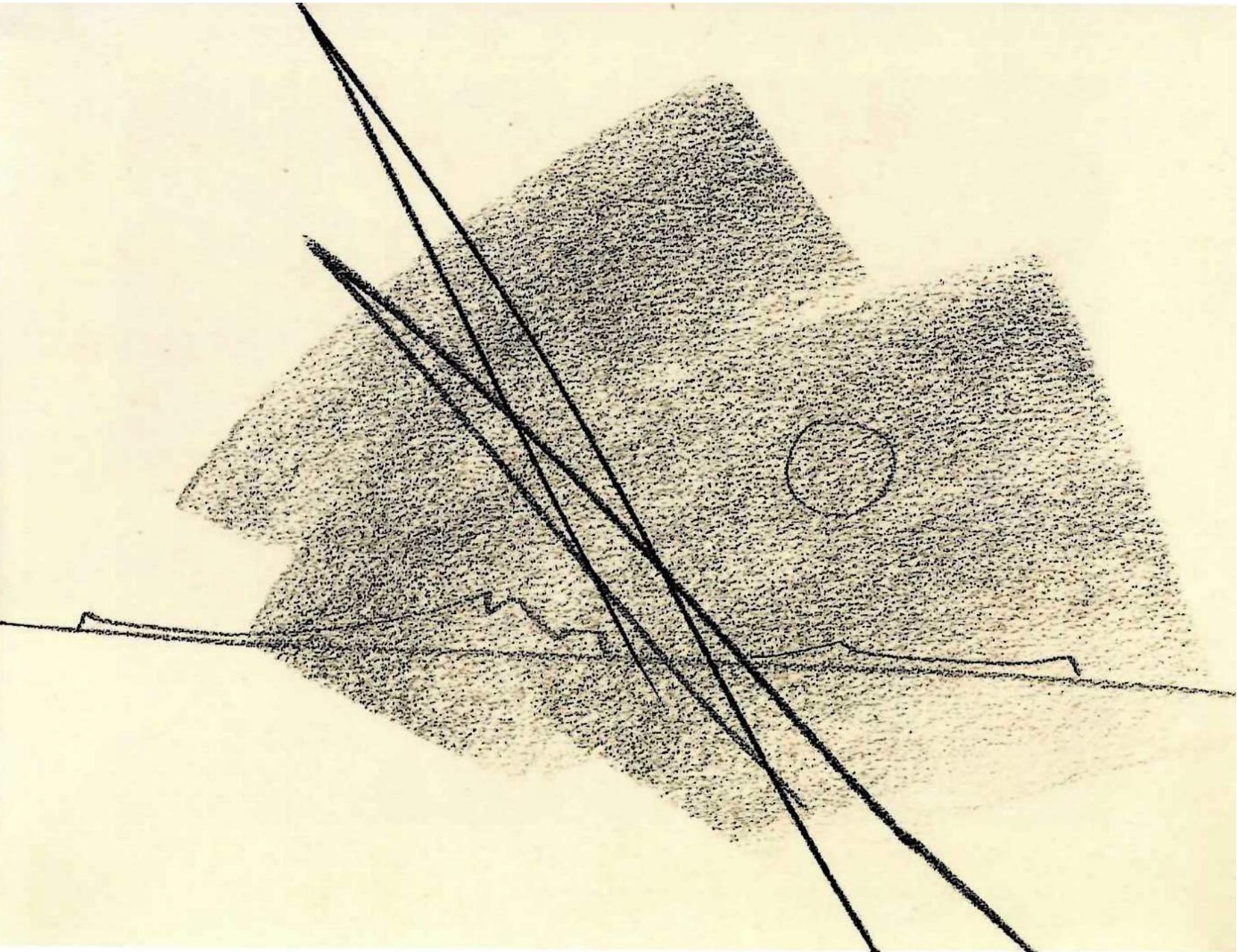


„Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen ...“ 1987

“Orient and Occident can no longer be separated ...”

«Oriente e Ocidente nao se separam mais ...»



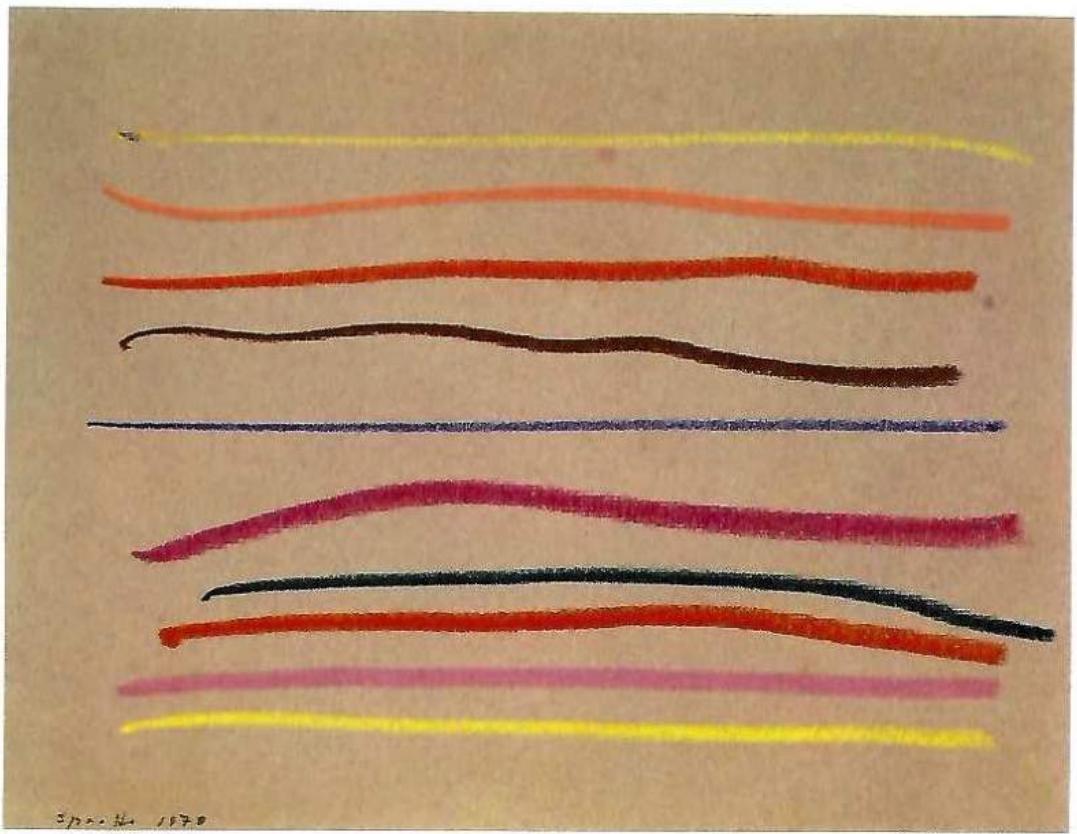
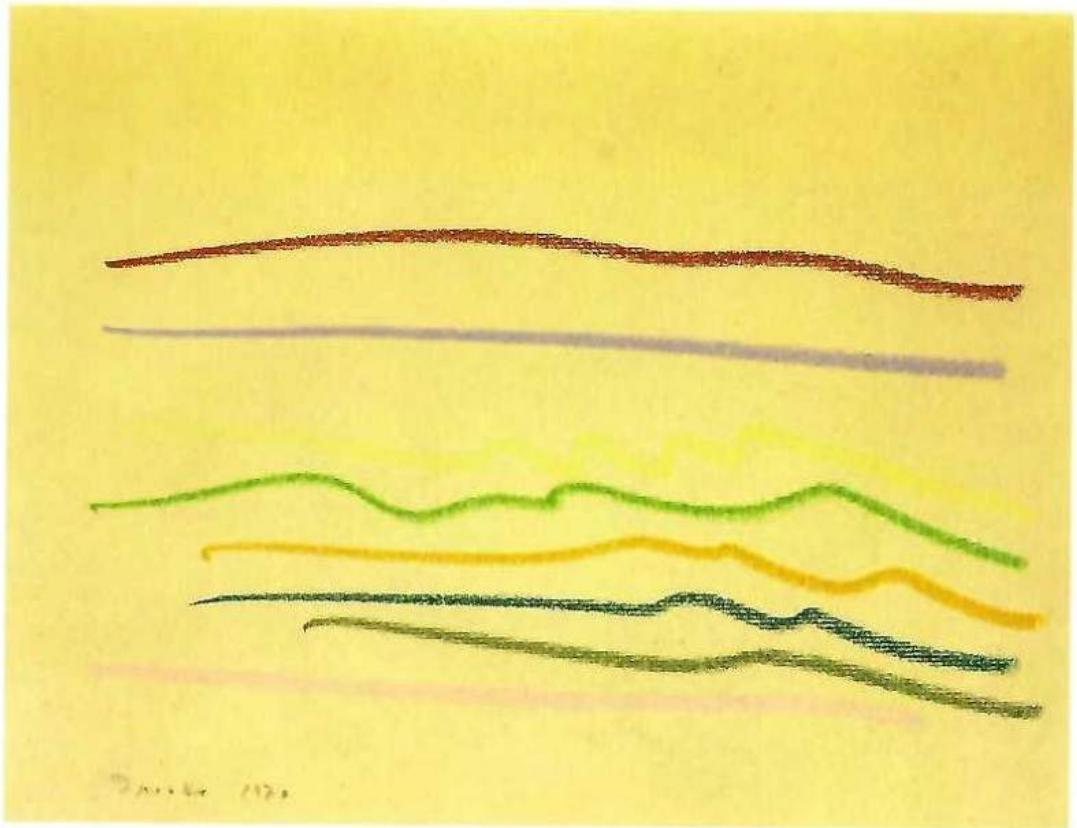


Desertas 1987

< Aus einem Strich 1971



Halme 1986  
Blades of Grass  
Calamos



Adieux à l'image 1970

Adieux à l'image

Adeus a imagem

372 x 324 1970



Zwiesprache mit Gräsern 1986  
Dialogue with Grasses  
Diálogo com relva



Im Gespräch mit Hans Hartung 1986

In Conversation with Hans Hartung

Em conversa com Hans Hartung



Silhouette 87

Silhouette  
Silhouette  
Silhueta



Odyssee I 1987

Odyssey I

Odysséa I



Bambus Italien 1969

Bamboo

Bambu

Portugal 1981

South Coast

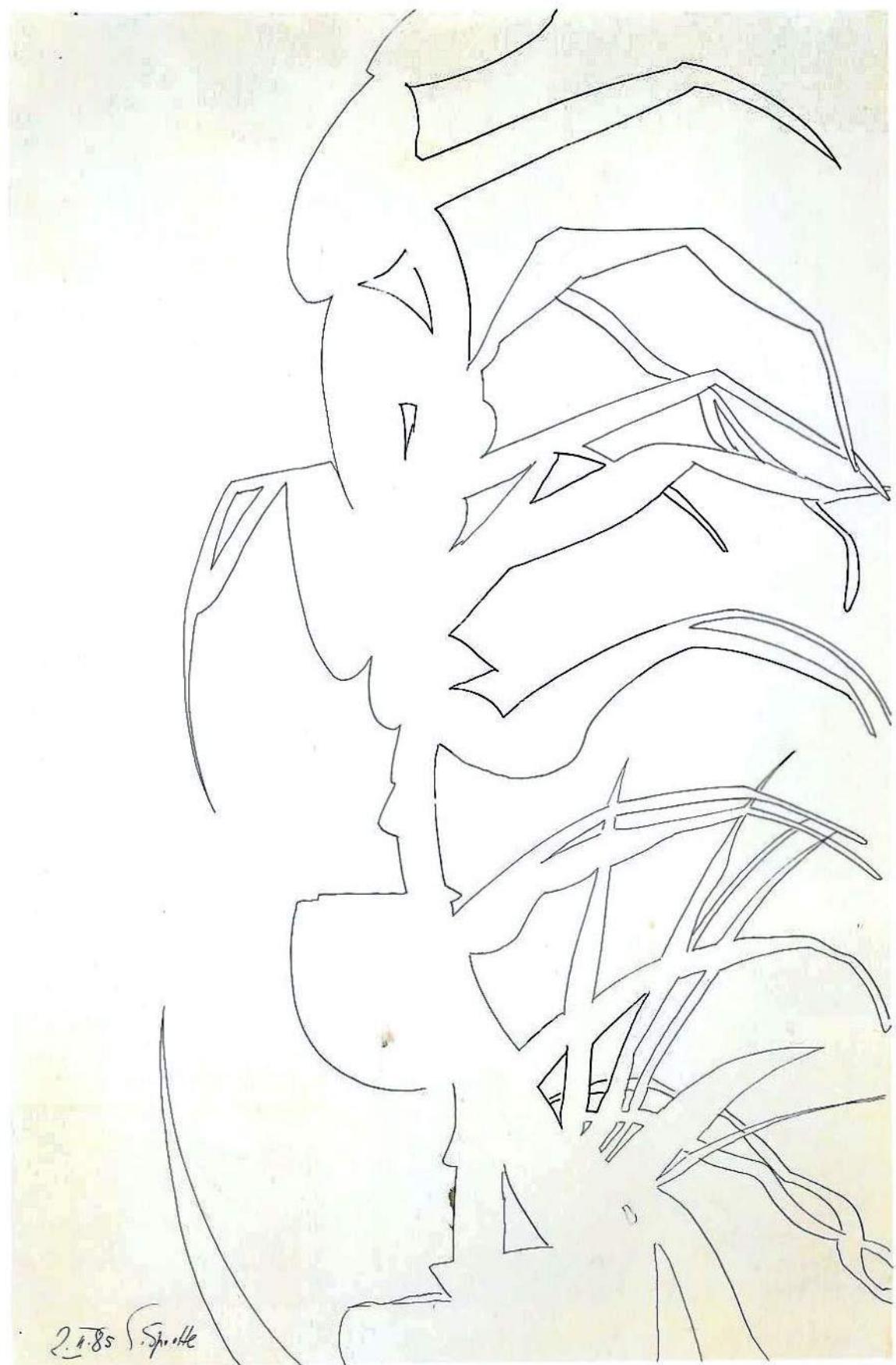
Costa do Sul





Canavieira II  
1981

Canavieira II 1981  
Canavieira II  
Canavieira II



Canavieira I 1985

Canavieira I

Canavieira I

2.85 S. Sp. H.



Riesenschilf Madeira 1981

Giant Reeds Madeira

*Junco gigante* Madeira



Aprender sempre  
Canavieira, Stenogramm  
1985  
Canavieira, shorthand note  
Canavieira, estenográfico

S. Spreng 25. i. 1985 Madiera



Nächte auf Madeira  
Kamelienblüte 1987

Nights on Madeira  
Camelia Blossom

Noites em Madeira  
Folhas da Camélia



„Alles ist Blatt“ 12.II.1986

“All is Leaf”

«Tudo é folha»



Sandmalereien, Algen 1983

Sand Paintings, Algae

Pinturas de areia, algas



„Vom Anfang des Lebens“ 1983  
“From the Beginning of Life”  
«Do começo da vida»

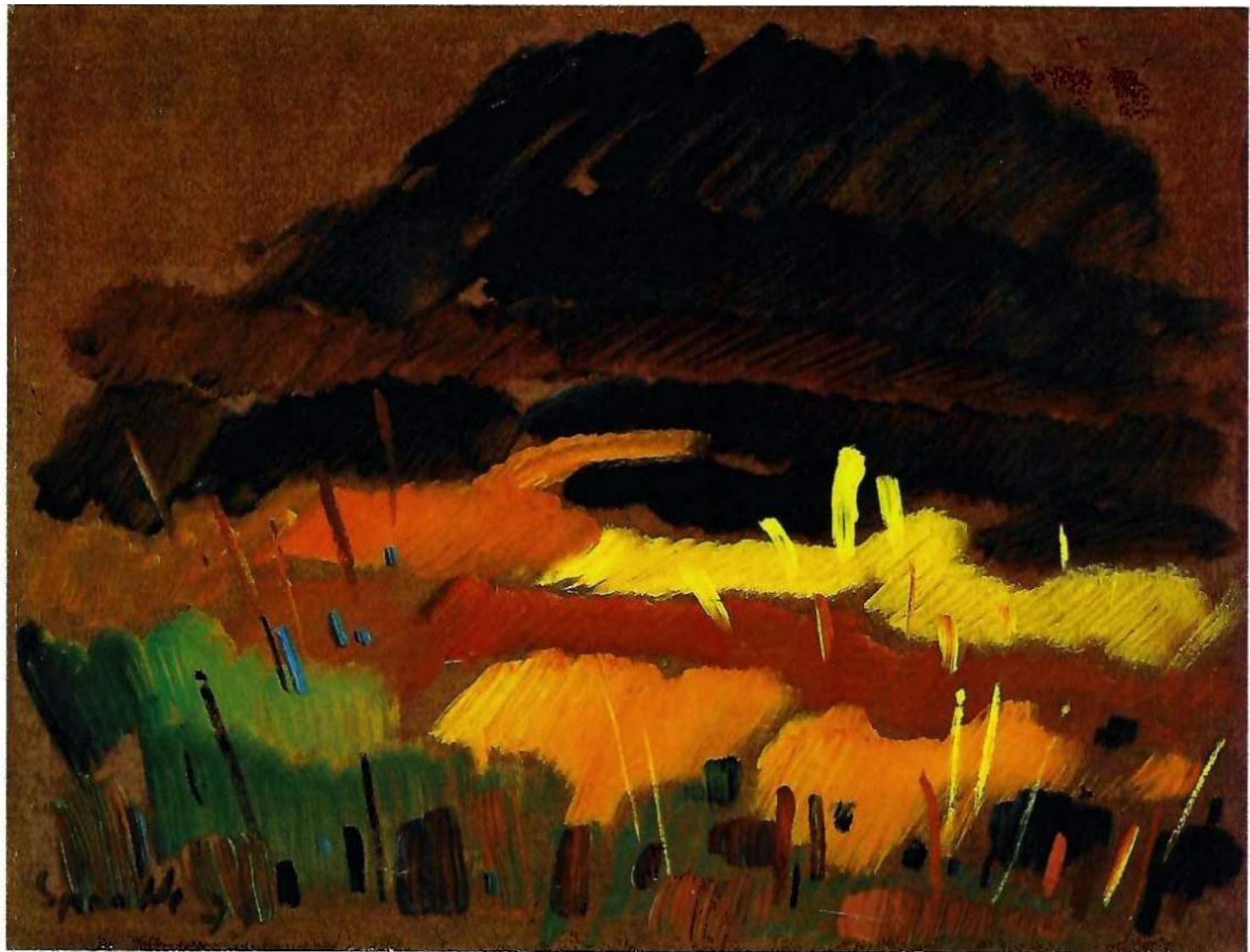
“Art has no end other than the beginning.”  
Francisco d’Ollanda. Gulbenkian, Lisboa



Gruß dem unbekannten koreanischen Meister (Portrait des Yi Hang-bok, 1556–1618) 1979

Greeting to the Unknown Korean Master (Portrait of Yi Hang-bok, 1556–1618)

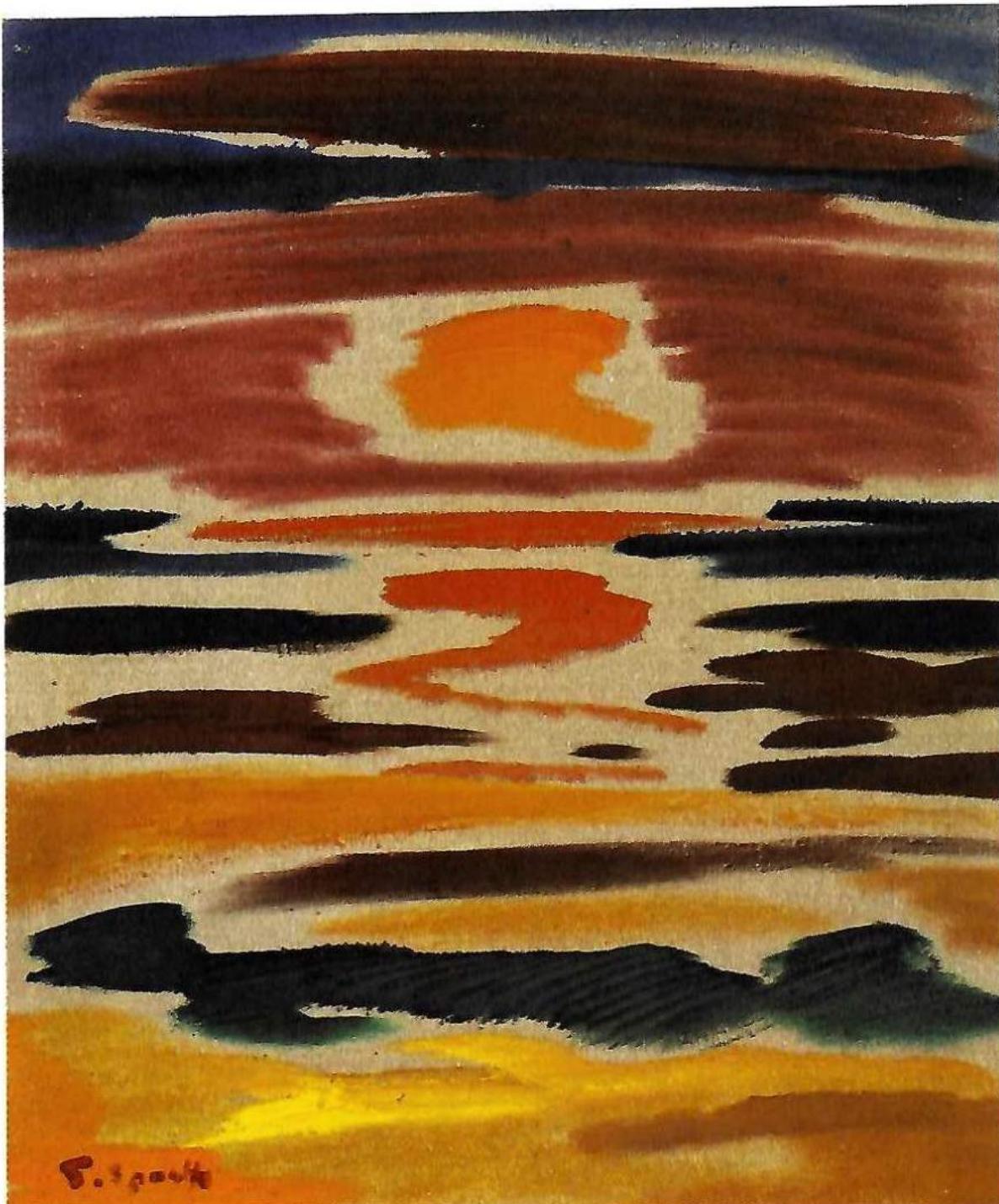
Homenagen ao mestre coreano desconhecido (retrato do Yi Hang-bok, 1556–1618)



Hommage à Julio González 1979

Homage to Julio González

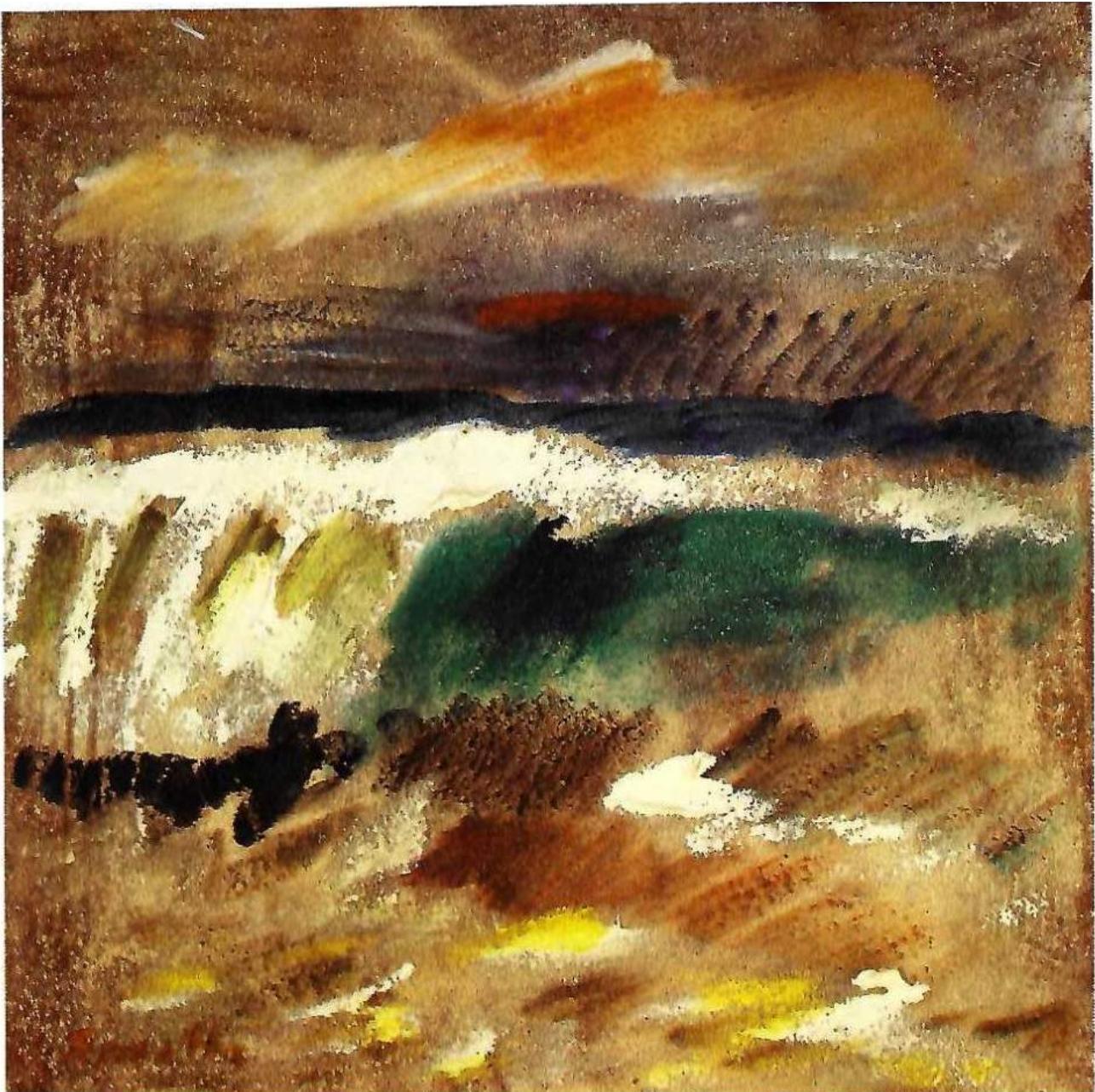
Homenagen a Julio González



Aurora II o.J.



Aurora I 1983



Woge 1983  
Wave  
Onda



Wer den Winter farbig sieht, teilt das Jahr nicht in zwei Hälften. 1979

He who sees the winter in colour does not divide the year in two

Quem vê o inverno colorido não divide o ano em duas partes



„Die blaue Blume ist keine unsichtbare Blume mehr wie zur Zeit der Romantik ...“ Bornim 1985

“The Blue Flower is no longer the invisible flower of the Romantic era ...”

“A flor azul não é mais uma flor invisível como na época romântica ...”



Tunesische Marionetten 1983

Tunisian Puppets

Marionetes da Tunísia



Sfumato II 1986



Sfumato I 1986



„Tag für Tag ein guter Tag“  
(aus dem Chinesischen)

“Day after day a good day” (from the Chinese)  
«Dia por dia um bom dia» (da China)

13.4.82  
Von Tag zu Tag ...

Chromatisch variieren  
heißt gegenwärtig leben



Lerne variieren auf Madeira



Lerne variieren auf Madeira

„Chromatisch variieren  
heißt gegenwärtig leben“

Learn to vary on Madeira  
“To vary chromatically means  
to live presently”

Aprenda a variar em Madeira  
«Variar cromático quer dizer  
viver na presença»

13. X. 32 S.



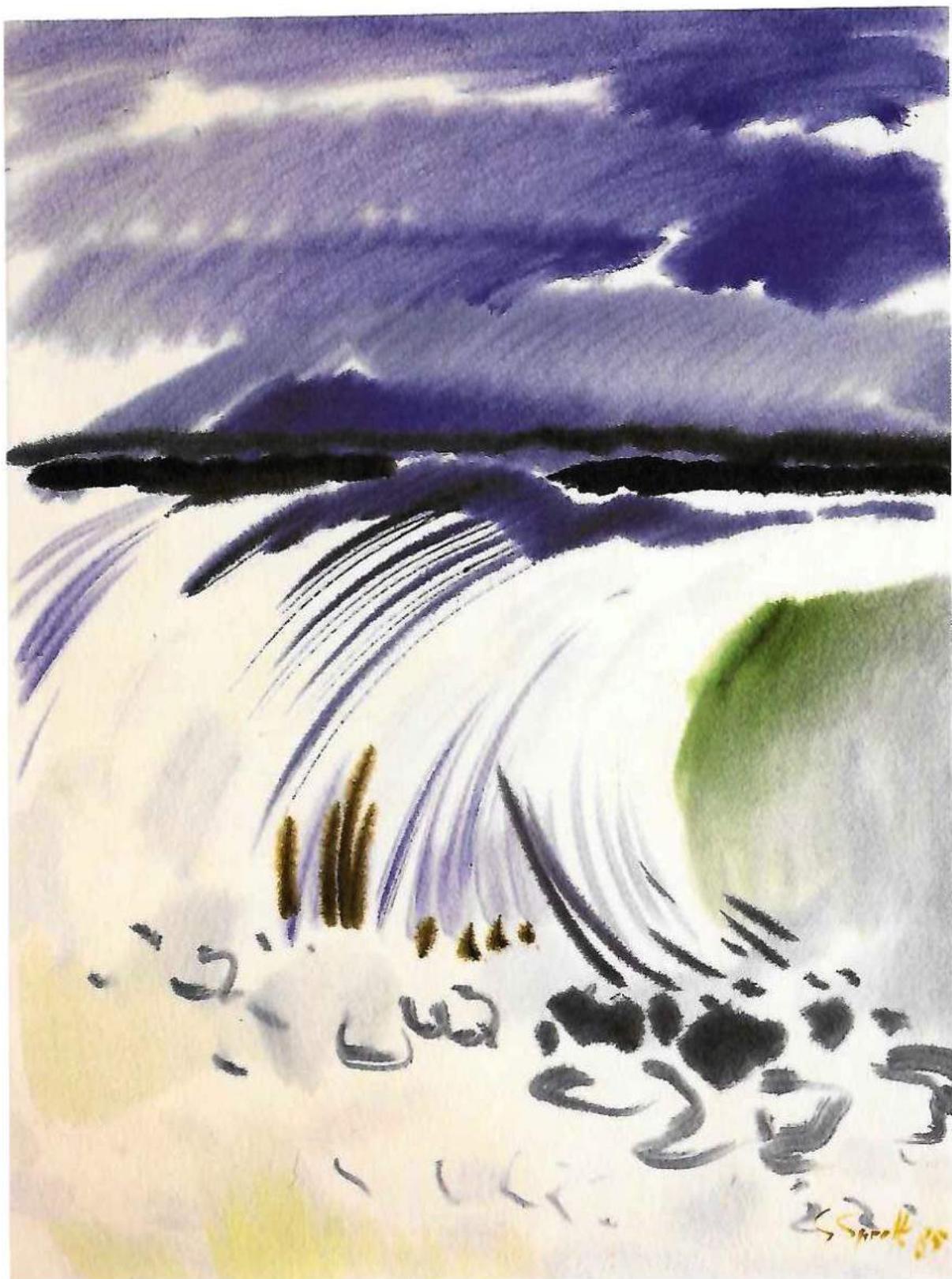
Farbstudien 1984  
Studies in Colour  
Estudios coloridos



Marée basse 1981

Ebb-tide (Low-tide)

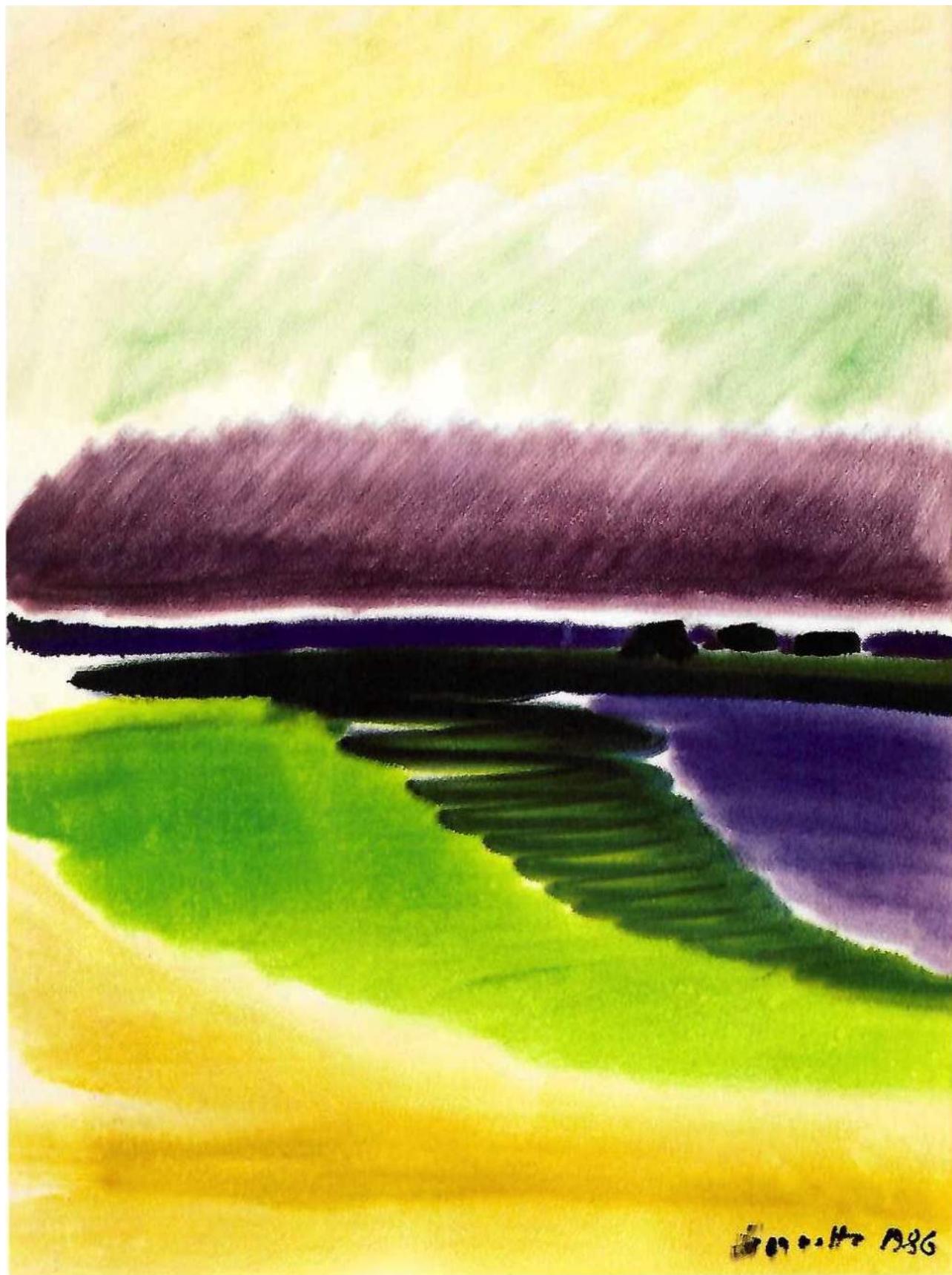
Vazante da maré



Stürzende Wasser II 1985  
Falling waters II  
Quedas d'aguas II



Ecriture en Gris  
Kampener Stenogramme 1973



Georges Braque

Hohe Himmel I 1986  
High Heavens I  
Céus altos I



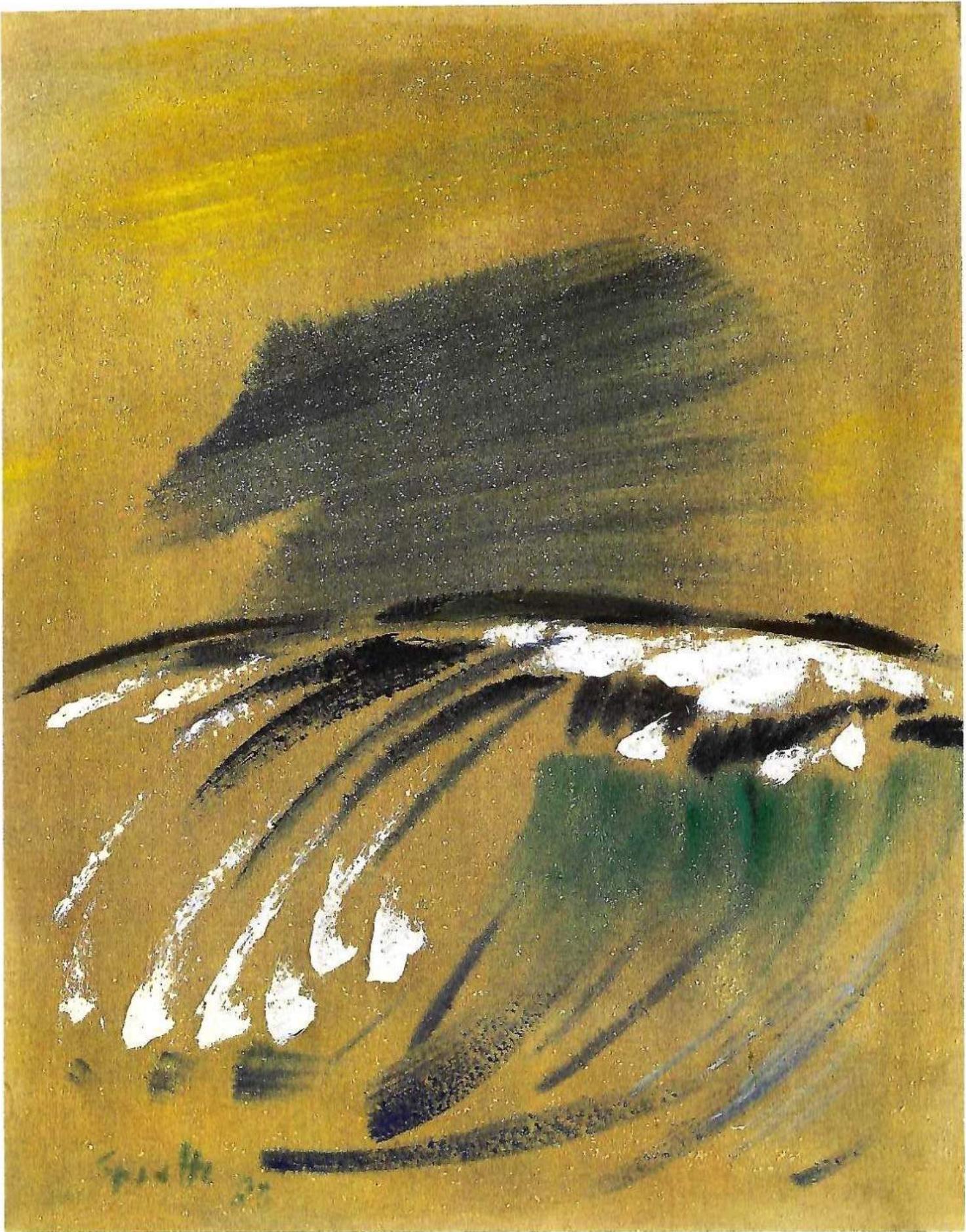
Hohe Himmel II 1986  
High Heavens II  
Céus altos II



Nocturno I 1987



Nocturno II 1987





◀ Stenogramm einer Woge 1983

A Wave in Shorthand

Estenograma de um onda

Große Woge 1983

Giant Wave

Grande onda

## Verzeichnis der abgebildeten Werke

## Illustration list

## Indice das obras representadas

23	Oben Wolke, unten Wiese Skizze 1985/86	Cloud above, meadow below ... Sketch 1985/86	Encima nuvem embaixo prado esboço 1985/86
24	Kopf eines Ungarn Berlin 1935 Kohle auf getöntem Papier 32 × 24,8 cm Bruckmann Kunstkarte	Head of a Hungarian Berlin 1935 Charcoal on coloured paper 12 $\frac{5}{8}$ × 9 $\frac{3}{4}$ " Bruckmann art postcard	Cabeça de um Húngaro Berlim 1935 carvão em papel colorido 32 × 24,8 cm cartão de arte Bruckmann
	Selbstbildnis Potsdam 1935 Kohle auf Japanpapier 23,7 × 19,5 cm Monographie Schroll Wien–München 1973 Monographie Christians Hamburg 1984 Bruckmann Kunstkarte	Self Portrait Potsdam 1935 Charcoal on Japanese paper 9 $\frac{3}{8}$ × 7 $\frac{1}{16}$ " Monograph Schroll Vienna–Munich 1973 Monograph Christians Hamburg 1984 Bruckmann art postcard	Auto-retrato Potsdam 1935 carvão em papel japonês 23,7 × 19,5 cm monografia Schroll Vienna–Munique 1973 monografia Christians Hamburgo 1984 cartão de arte Bruckmann
25	Ortega y Gasset Hamburg 12.2.1953 Kohle auf Ingres 48,8 × 39,3 cm Bruckmann Kunstkarte	Ortega y Gasset Hamburg 12.2.1953 Charcoal on Ingres 19 $\frac{1}{4}$ × 15 $\frac{1}{2}$ " Bruckmann art postcard	Ortega y Gasset Hamburgo 12.2.1953 carvão em Ingres 48,8 × 39,3 cm cartão de arte Bruckmann
	Hermann Hesse Montagnola 28.2.1954 Kohle auf Ingres 40,5 × 32,2 cm Bruckmann Kunstkarte Katalog Schiller National-Museum Marbach 1977	Hermann Hesse Montagnola 28.2.1954 Charcoal on Ingres 16 × 12 $\frac{1}{16}$ " Bruckmann art postcard Catalogue Schiller National-Museum Marbach 1977	Hermann Hesse Montagnola 28.2.1954 carvão em Ingres 40,5 × 32,2 cm cartão de arte Bruckmann Catálogo Schiller Museu national Marbach 1977
	Eugen Herrigel Partenkirchen 1953 Kohle auf Ingres 49,4 × 38,7 cm in: Herrigel, Zen in der Kunst des Bogenschießens O. W. Barth, Weilheim 1953	Eugen Herrigel Partenkirchen 1953 Charcoal on Ingres 19 $\frac{7}{16}$ × 15 $\frac{1}{4}$ " Herrigel: Zen in the Art of Archery O. W. Barth, Weilheim 1953	Eugen Herrigel Partenkirchen 1953 carvão em Ingres 49,4 × 38,7 cm em: Herrigel, Zen na arte de atirar flechas O. W. Barth, Weilheim 1953
	Bildnis der Schwester Bornstedt 1936 Kohle und Bleistift auf Bütten 46,2 × 29,6 cm Bruckmann Kunstkarte	Painting of the artist's sister Bornstedt 1936 Charcoal and pencil on hand-made paper 18 $\frac{3}{16}$ × 11 $\frac{11}{16}$ " Bruckmann art postcard	Retrato da irmã Bornstedt 1936 carvão e lápis em papel feito a mão 46,2 × 29,6 cm cartão de arte Bruckmann

26	Mönch und Linde Berlin 1935 Aquarell auf Pergament 49 × 34,6 cm Bruckmann Kunstkarte	Monk and Lime-tree Berlin 1935 Water-colour on parchment $19\frac{5}{16} \times 13\frac{5}{8}$ " Bruckmann art postcard	Monge e tilia Berlim 1935 aguarela em pergaminho 49 × 34,6 cm cartão de arte Bruckmann
27	Akazienstamm mit Efeu Bornstedt-Sanssouci 1930 Serigraphie auf italienisch Bütten 62 × 51 cm Monographie Schroll Wien–München 1973 Katalog Galerie Bergmann Coburg 1985 Bruckmann Kunstkarte	Ivied locust tree Bornstedt-Sanssouci 1930 Silk screen print on Italian hand-made paper $24\frac{7}{16} \times 20$ " Monograph Schroll Vienna–Munich 1973 Catalogue Bergmann Gallery Coburg 1985 Bruckmann art postcard	Tronco de acácia com hera Bornstedt-Sanssouci 1930 serigrafia em papel feito a mão italiano 62 × 51 cm monografia Schroll Vienna–Munique 1973 catálogo galeria Bergmann Coburg 1985 cartão de arte Bruckmann
	Lärche Dolomiten 1939 Chinesische Tusche auf Japanpapier 46 × 34 cm Bruckmann Kunstkarte	Larchtree Dolomites 1939 Chinese ink on Japanese paper $18\frac{1}{8} \times 13\frac{3}{8}$ " Bruckmann art postcard	Lariço Dolomiten 1939 tinta de nanquim em papel japonês 46 × 34 cm cartão de arte Bruckmann
28	Distel 5.7.1932 Graphitzeichnung auf Bütten 65 × 51 cm	Thistles 5.7.1932 Graphite drawing on hand-made paper $25\frac{9}{16} \times 20$ "	Cardo 5.7.1932 desenho de grafita em papel feito a mão 65 × 51 cm
29	Hommage à Friedrich Preller d.Ä. 1.2.1981 Bleistift auf englisch Bütten 20,5 × 12 cm	Hommage à Friedrich Preller d.Ä. 1.2.1981 Pencil on English hand-made paper $8\frac{1}{8} \times 4\frac{3}{4}$ "	Homenagem á Friedrich Preller d.Ä. 1.2.1981 desenho a lápis em papel feito a mão inglês 20,5 × 12 cm
30	Aus meinem englischen Skizzenbuch, Caniço 11.1.1986 Bleistift Aralienblatt und Baumtomate 20,5 × 12 cm	From my English Sketch-book, Caniço 11.1.1986 Pencil Aralia Leaf and Tomato $8\frac{1}{8} \times 4\frac{3}{4}$ "	Do meu bloco de esboço inglês, Caniço 11.1.1986 desenho a lápis folha da araliácea e tomate de árvore 20,5 × 12 cm
31	Kamelienblätter 13.2.1986 chinesische Kreide auf englisch Bütten 28,9 × 21 cm	Camelia leaves 13.2.1986 Chinese chalk on English hand-made paper $11\frac{7}{16} \times 8\frac{5}{16}$ "	Folhas da Camélia 13.2.1986 giz chines em papel feito a mão inglês 28,9 × 21 cm
32	Nach Herkules Seghers Rijksmuseum Amsterdam 1966 Tusche auf Bütten 21,5 × 15,5 cm Monographie Schroll Wien–München 1973	Following Herkules Seghers Rijksmuseum Amsterdam 1966 Aquatint on hand-made paper $8\frac{1}{2} \times 6\frac{1}{8}$ " Monograph Schroll Vienna–Munich 1973	A maneira de Hercules Seghers Rijksmuseum Amsterdam 1966 tinta em papel feito a mão 21,5 × 15,5 cm monografia Schroll Vienna–Munique 1973

33	Spiegelung Atlantik 1983 Sepia auf Canson $14,6 \times 10,2$ cm	Reflections Atlantic 1983 Sepia on Canson $5\frac{3}{4} \times 4$ "	Reflexo Atlantico 1983 Sepia em Canson $14,6 \times 10,2$ cm
34	Zyklus Kreuzesformen in der Natur 11.4. 1983 Blaue Tusche auf holländisch Bütten $17,5 \times 12$ cm	Cycles: Natural cross formations 11.4. 1983 Blue Ink on Dutch hand-made paper $6\frac{15}{16} \times 4\frac{3}{4}$ "	Cyclico: Formas cruzadas na natureza 11.4. 1983 tinta azul em papel feito a mão em holandês $17,5 \times 12$ cm
35	Zyklus Kreuzesformen in der Natur 11.4. 1983 Blaue Tusche auf holländisch Bütten $17,5 \times 12$ cm	Cycles: Natural cross formations 11.4. 1983 Blue Ink on Dutch hand-made paper $6\frac{15}{16} \times 4\frac{3}{4}$ "	Cyclico: Formas cruzadas na natureza 11.4. 1983 tinta azul em papel feito a mão em holandês $17,5 \times 12$ cm
36	Nächte auf Madeira Brennende Kerze 1986 chinesische Kreide auf englisch Bütten $20,5 \times 11,7$ cm	Nights on Madeira Burning Candle 1986 Chinese aquatint on English hand-made paper $8\frac{1}{8} \times 4\frac{5}{8}$ "	Noites em Madeira Vela acesa 1986 giz chinês em papel feito a mão inglês $20,5 \times 11,7$ cm
37	Nächte auf Madeira Blatt mit Schatten bei Kerzenlicht, 1986 Chinesische Kreide auf englisch Bütten $20,5 \times 11,7$ cm	Nights on Madeira Leaf with shadow in candle-light, 1986 Chinese chalk on English hand-made paper $8\frac{1}{8} \times 4\frac{5}{8}$ "	Noites em Madeira Folha com sombra na luz da vela, 1986 giz chinês em papel feito a mão $20,5 \times 11,7$ cm
38	Wo der Zufall abnimmt ... Handschrift 1980	Where chance decreases ... Handwriting 1980	Aonde o acaso diminui ... caligrafia 1980
39	You say seeing totally ... New York 3.3.1985 Serigraphie auf italienisch Bütten $17\frac{11}{16} \times 25\frac{9}{16}$ "	You say seeing totally ... New York 3.3.1985 Silkscreen print on Italian hand-made paper $45 \times 65$ cm	You say seeing totally ... (tu diz vendo total ...) Nova Iorque 3.3.1985 serigrafia em papel feito a mão italiano $45 \times 65$ cm
40	Handschrift Lissabon – München 1988	Handwriting Lisbon – Munich 1988	Caligrafia Lisboa – Munique 1988
41	Atelierstuhl Kampen 1976 Bleistift $10,8 \times 7,8$ cm	Studio chair Kampen 1976 Pencil $4\frac{1}{4} \times 3\frac{1}{16}$ "	Cadeiro do estúdio Kampen 1976 desenho a lapis $10,8 \times 7,8$ cm
	New York 29.11.1980 Bleistift $14,7 \times 10$ cm	New York 29.11.1980 Pencil $5\frac{13}{16} \times 4$ "	New York 29.11.1980 desenho a lápis $14,7 \times 10$ cm

42	Vier Postkarten	Four Postcards	Quatro cartões postais
43	Brot aus Cagnes und Juan les Pins, 3. und 5.3.1984 Blaue Kreide je 10,4 × 14,8 cm	Bred from Cagnes and Juan les Pins, 3. and 5.3.1984 Blue chalk $4\frac{1}{8} \times 5\frac{7}{8}$ " each	pão de Cagnes e Juan les Pins, 3. e 5.3.1984 giz azul cada 10,4 × 14,8 cm
44	Knoblauch 11.2.1986 englisches Skizzenbuch Bleistift 11,8 × 20,4 cm	Garlic 11.2.1986 English Sketch-book Pencil $4\frac{1}{16} \times 8\frac{1}{16}$ "	Alho 11.2.1986 bloco de esboço inglês desenho a lápis 11,8 × 20,4 cm
45	Silberbananen I und II 1986 Bleistift auf satiniertem Bütten je 15,2 × 10,2 cm	Silver bananas I and II 1986 Pencil on hand-made paper $6 \times 4\frac{1}{16}$ " each	Bananas-pratas I e II 1986 desenho a lápis em papel feito a mão acetinado cada 15,2 × 10,2 cm
46	Steine auf Rügen Gruß an Hagemeister 1932 Kreide auf Karton 48 × 68 cm	Stones on the Island of Rügen Greetings to Hagemeister 1932 Chalk on cardboard $18\frac{7}{8} \times 26\frac{3}{4}$ "	Pedras em Rügen Saudação a Hagemeister 1932 giz em cartolina 48 × 68 cm
47	Kürbisse aus Lissabon 8.4.1984 Chinesische Kreide auf portugiesischem Bütten 27,8 × 41,4 cm Katalog Sprotte, Galerie Bergmann, Coburg 1985	Gourds from Lisbon 8.4.1984 Chinese chalk on Portuguese hand-made paper $10\frac{15}{16} \times 16\frac{5}{16}$ " Catalogue Sprotte Bergmann Gallery, Coburg 1985	Abóboras de Lisboa 8.4.1984 giz chinês em papel feito a mão português 27,8 × 41,4 cm catálogo Sprotte galeria Berg- mann, Coburg 1985
48	Globicephalus melas Museum Funchal 13.3.1981 Graphitzeichnung auf englisch Bütten 17,8 × 24,5 cm	Globicephalus melas Museum Funchal 13.3.1981 Pencildrawing on English hand- made paper $7\frac{1}{16} \times 9\frac{11}{16}$ "	Globicephalus melas Museu Funchal 13.3.1981 desenho de grafite em papel feito a mão inglês 17,8 × 24,5 cm
49	Gruß an Arnold Böcklin (o.J.) Graphit auf englisch Bütten 15,2 × 10,2 cm	Greetings to Arnold Böcklin (n.d.) Pencildrawing on English hand- made paper $6 \times 4\frac{1}{16}$ "	Saudação a Arnold Böcklin (s.d.) desenho de grafite em papel feito a mão inglês 15,2 × 10,2 cm
50	Desertas Madeira 31.1.1987	Desertas Madeira 31.1.1987	Desertas Madeira 31.1.1987
51	Skizze für A. und M. 18.11.1987 Postkarte Blaue Kreide	Sketch for A. and M. 18.11.1987 Postcard Blue chalk	Desenho para A. e M. 18.11.1987 cartão postal giz azul
67	Auge in Auge Handschrift 1987	Eye to Eye Handwriting 1987	Olho em olho caligrafia 1987
73	Anna Muthesius Vitte/Hiddensee 1944 Kohle 39,3 × 30,8 cm	Anna Muthesius Vitte/Hiddensee 1944 Charcoal $15\frac{1}{2} \times 12\frac{1}{8}$ "	Anna Muthesius Vitte/Hiddensee 1944 carvão 39,3 × 30,8 cm

84	Zweig in portugiesischer Vase 1983 Federzeichnung Sepia auf Canson 15,7 × 11,7 cm	Twig in Portuguese Vase 1983 Sepia drawing on Canson $6\frac{3}{16} \times 4\frac{5}{8}$ "	Ramo num vaso português 1983 desenho a pena Sepia em Canson 15,7 × 11,7 cm
89	Einsame Woge 1958 Gouache auf italienisch Bütten 67 × 48 cm Monographie Sprotte, Berg- haus München 1963 Bruckmann Kunstkarte	Solitary Wave 1958 Gouache on Italian hand-made paper $26\frac{3}{8} \times 18\frac{7}{8}$ " Monography Sprotte, Berghaus Munich 1963 Bruckmann art postcard	Onda solitaria 1958 gouache em papel italiano feito a mão 67 × 48 cm monografia Sprotte, Berghaus Munique 1963 Bruckmann cartão
90	Farbige Kalligraphie 1984 Leimtempera auf Canson 45,7 × 61 cm	Coloured Calligraphy 1984 Lime tempera on Canson 18 × 24"	Caligrafia colorida 1984 têmpera desfeita em cola em Canson 45,7 × 61 cm
91	Gelbe Woge 1987 Tempera auf italienisch Bütten 56,8 × 76 cm	Yellow Wave 1987 Tempera on Italian hand-made paper $22\frac{3}{8} \times 29\frac{7}{8}$ "	Onda amarela 1987 têmpera em papel italiano feito a mão 56,8 × 76 cm
92	„Da spielen farbig goldbe- schuppte Drachen ...“ (Goethe, Faust II) 1987 Tempera auf englisch Bütten 56,7 × 76 cm	“There is the colourful play of the golden-scaled dragons ...” 1987 Tempera on English hand-made paper $22\frac{3}{8} \times 29\frac{7}{8}$ "	«La brincam os dragões colori- dos des escamas douradas ...» 1987 têmpera em papel inglês feita a mão 56,7 × 76 cm
93	Dialog mit Cosmea 1987 Tempera auf Bütten 57 × 76 cm	Dialogue 1987 Tempera on hand-made paper $22\frac{1}{2} \times 29\frac{7}{8}$ "	Diálogo 1987 têmpera em papel alemão feito a mão 57 × 76 cm
94	panta rhei 1987 Öltempera auf indisch Bütten 58 × 78,5 cm	panta rhei 1987 Oil tempera on Indian hand- made paper $22\frac{3}{8} \times 30\frac{7}{8}$ "	panta rhei 1987 têmpera a óleo em papel indiano feito a mão 58 × 78,5 cm
95	Keitum Söl'ring Foriining 1987 Tempera auf englisch Bütten 56,7 × 76,2 cm	Everything flows ... 1987 Tempera on english hand-made paper $22\frac{3}{8} \times 29\frac{7}{8}$ "	Tudo corre ... 1987 têmpera em papel inglês feito a mão 56,7 × 76,2 cm
96	Horizontalen 1987 Tempera auf indisch Bütten 56,7 × 76 cm	Horizontals 1987 Tempera on Indian hand-made paper $22\frac{3}{8} \times 29\frac{7}{8}$ "	Horizontais 1987 têmpera em papel indiano feito a mão 56,7 × 76 cm
97	Einfache Landschaft 1986 Tempera auf Bütten 72,5 × 70,5 cm	Simple Landscape 1986 Tempera on hand-made paper $28\frac{1}{2} \times 27\frac{3}{4}$ "	Paisagem simples 1986 têmpera em papel feito a mão 72,5 × 70,5 cm

98	Für Eugen Herrigel 26.I.1985 Gouache auf Bütten 62,3 × 43,8 cm	Dialogue, Madeira 26.I.1985 Gouache on hand-made paper 24½ × 17¼"	Diálogo, Madeira 26.I.1985 gouache em papel feito a mão 62,3 × 43,8 cm
99	Lebendige Hieroglyphen 1985 Gouache auf Bütten 62,3 × 43,2 cm Museu da Quinta da Magnolia, Funchal	Living Hieroglyphs 1985 Gouache on hand-made paper 24½ × 17"	Hieróglifo vivo 1985 gouache em papel feito a mão 62,3 × 43,2 cm Museu da Quinta da Magnolia, Funchal
100	Alte Liebe Früchtewedel – Dattelpalme 27.I.1985 Tusche auf Roma-Bütten 67 × 49,3 cm	Old Love Fruit Whisk – Date Palm 27.I.1985 Aquatint on Roma hand-made paper 26¾ × 19¾"	Amor antigo Abano de frutas tamareira 27.I.1985 tinta de aguarela em papel feito a mão Roma 67 × 49,3 cm
101	Orchideen I 1986 Öltempera auf Japanpapier 42 × 33,6 cm	Orchids I 1986 Oil tempera on Japanese paper 16½ × 13¼"	Orquídias I 1986 têmpera a óleo em papel japonês 42 × 33,6 cm
102	Die Welt farbig sehen! 1986 Leimtempera auf Bütten 62,4 × 43,7 cm Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1989	See the world in colour! 1986 Lime-tempera on hand-made paper 24½ × 17¼" Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1989	Ver o mundo colorido! 1986 tempera desfeita em cola em papel feito a mão 62,4 × 43,7 cm calendário de arte Sprotte edição Cicero Hamburgo 1989
103	Mohn 1985 Aquarell auf Bütten 64,6 × 49,8 cm Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1989	Poppy 1985 Water-colour on hand-made paper 25¾ × 19¾" Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1989	Papoula 1985 aguarela em papel feito a mão 64,6 × 49,8 cm calendário de arte Sprotte edição Cicero Hamburgo 1989
104	Subtropische Vegetation 1984 Aquarell auf Japanpapier 46 × 62,5 cm	Sub-tropical vegetation 1984 Water-colour on Japanese paper 18½ × 24½"	Vegetação subtropical 1984 aguarela em papel japonês 46 × 62,5 cm
105	Lavafelsen und Bambus 1975 Aquarell 46,4 × 61,4 cm Bruckmann Kunstkarte Sprotte Kalender 1980	Lava Rock and Bamboo 1975 Water-colour 18½ × 24½" Bruckmann art postcard Calendar Sprotte 1980	Rochedo de lava e bambu 1975 aguarela 46,4 × 61,4 cm Bruckmann cartão Calendário Sprotte 1980
106	Rhythmus und Farbe 1983 Aquarell auf Japanpapier 46,2 × 63 cm	Rhythm and Colour 1983 Water-colour on Japanese paper. 18½ × 24½"	Ritmo e côr 1983 aguarela em papel japonês 46,2 × 63 cm

107	Gruß für A. Alexandrovich Rylov II 1975 Aquarell 46,4 × 62 cm Bruckmann Kunstkarte	Greetings to the russian painter A. Alexandrovich Rylov II 1975 Water-colour $18\frac{1}{4} \times 24\frac{3}{8}$ " Bruckmann art postcard	Saudação a A. Alexandrovich Rylov II 1975 aguarela 46,4 × 62 cm Bruckmann cartão
108	Blaue Iris. Potsdam 1985 Aquarell auf italienisch Bütten 40 × 48 cm	Blue Iris. Potsdam 1985 Water-colour on Italian hand-made paper $15\frac{3}{4} \times 18\frac{7}{8}$ "	Iris azul. Potsdam 1985 aguarela em papel italiano feito a mão 40 × 48 cm
109	Sanssouci 1967 Aquarell auf Japanpapier 24 × 33 cm	Sanssouci 1967 Water-colour on Japanese paper $9\frac{1}{2} \times 13$ "	Sanssouci 1967 aguarela em papel japonês 24 × 33 cm
110	Orchideen II 1986 Gouache auf Japanpapier 42 × 33,2 cm	Orchids II 1986 Gouache on Japanese paper $16\frac{1}{2} \times 13$ "	Orquídias II 1986 gouache em papel japonês 42 × 33,2 cm
111	Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert Ateliergespräche Berlin 1985 auf Canson Bütten 49,7 × 64,6 cm Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1987	In Praise of the 20th century Workshop discussions 1985 Water-colour on Canson hand-made paper $19\frac{1}{2} \times 25\frac{3}{8}$ " Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1987	Elogio à aguarela no seculo XX Diálogos de atelier 1985 em papel feito a mão Canson 49,7 × 64,6 cm Calendário de Arte Sprotte Edição Cicero Hamburgo 1987
112	Gruß für A. Alexandrovich Rylov 1975 Aquarell 46 × 61,8 cm Bruckmann Kunstkarte	Greetings to A. Alexandrovich Rylov 1975 Water-colour $18\frac{1}{8} \times 24\frac{3}{8}$ " Bruckmann art postcard	Saudação a A. Alexandrovich Rylov 1975 aguarela 46 × 61,8 cm Bruckmann cartão
113	Nächte am Atlantik 4.2.86 chinesische Kreide auf Königsteiner Bütten 20,5 × 29 cm	Nights on the Shores of the Atlantic 4.2.86 Chinese chalk on Königstein hand-made paper $8\frac{1}{8} \times 11\frac{3}{8}$ "	Noites no Atlântico 4.2.86 giz chinês em papel feito a mão Königsteiner 20,5 × 29 cm
114	Blattmosaik – Vogelkoje Kampen 1955 Aquarell auf grauem Ingres 32,5 × 43,5 cm	Leaf Mosaic. Kampen 1955 Water-colour on grey Ingres $12\frac{3}{4} \times 17\frac{1}{8}$ "	Mosaico de folhas Kampen 1955 aguarela em Ingres cinza 32,5 × 43,5 cm
115	Mosaike auf rosa Ingres 1955/56 Potsdamer Aquarelle 19,5 × 7,5 cm	Mosaics on pink Ingres 1955/56 Potsdam water-colours $7\frac{5}{8} \times 3$ "	Mosaico em Ingres rosa 1955/56 aguarelas de Potsdam 19,5 × 7,5 cm
115	Mosaike auf rosa Ingres 1955/56 Potsdamer Aquarelle 24 × 31 cm	Mosaics on pink Ingres 1955/56 Potsdam water-colours $9\frac{1}{2} \times 12\frac{1}{4}$ "	Mosaico em Ingres rosa 1955/56 aguarelas de Potsdam 24 × 31 cm

116	Westindische Reise mit Iris Cartagena 1957 Aquarell auf rosa Ingres 29,5 × 38 cm	West Indian Journey Cartagena 1957 Water-colour on pink Ingres paper 11 1/8 × 15"	Viagem para Índia-Ocidental Cartagena 1957 aguarela em papel rosa de Ingres 29,5 × 38 cm
117	Westindische Reise. Cuba 1957 Aquarell auf Japanergament 19,5 × 25,5 cm	West Indian Journey 1957 Water-colour on Japanese parchment 7 5/8 × 10"	Viagem para Índia-Ocidental 1957 aguarela em papel pergaminho japonês 19,5 × 25,5 cm
118	Farben portugiesischer Fischer Funchal 1981 Aquarell auf Japanpapier 44 × 29,7 cm Kalender Sprotte Hamburger Verlag für Bild und Form 1983	Colours of Portuguese Fishermen Funchal 1981 Water-colour on Japanese paper 17 3/8 × 11 1/4" Calendar Sprotte Hamburg 1983	Côres dos pescadores portu- guês Funchal 1981 aguarela em papel japonês 44 × 29,7 cm Calendário Sprotte Hamburgo 1983
119	Ateliergespräche Sprotte–Hannah Höch über Emil Orlik und Hans Arp Berlin 1977/78 Aquarell auf grauem Ingres 32 × 22 cm	Workshop discussions Sprotte–Hannah Höch about Emil Orlik and Hans Arp Berlin 1977/78 Water-colour on Ingres 12 1/2 × 8 5/8"	Diálogos de atelier entre Sprotte e Hannah Höch sobre Emil Orlik e Hans Arp Berlin 1977/78 aguarela em Ingres 32 × 22 cm
120	Indianerpuppen Metropolitan, New York 1987 Leimfarbe auf Ingres Karton 42 × 70 cm	Indian Dolls Metropolitan, New York 1987 Distemper on Ingres card 16 1/2 × 27 1/2"	Bonecos de índios Metropolitan N.Y. 1987 tinta desfeita em cola em cartão Ingres 42 × 70 cm
121	Farben portugiesischer Fischer II 1981 Hafen Funchal Aquarell auf Japanpapier 41 × 29,7 cm	Colours of Portuguese Fisher- men II 1981 Funchal Harbour Water-colour on Japanese paper 16 1/8 × 11 5/8"	Côres des pescadores portu- guês II 1981 porto Funchal aguarela em papel japonês 41 × 29,7 cm
122	„Meine ersten Palmen- aquarelle“ Meran 1953 auf Ingres 48,2 × 63 cm	"My first Palm water-colours" Meran 1953 on Ingres 19 × 24 7/8"	«Minhas primeiras aguarelas de palmeiras» Meran 1953 em Ingres 48,2 × 63 cm
123	Überlebende Kiefer II 1955 Aquarell auf Japanergament 43 × 58,5 cm	Surviving Pines II 1955 Water-colour on Japanese parchment 16 7/8 × 23"	Pinheiro sobrevivente II 1955 aguarela em papel pergaminho japonês 43 × 58,5 cm
124	Cuba 1957 Aquarell auf italienisch Bütten 65,7 × 51 cm Bruckmann Kunstkarte	Cuba 1957 Water-colour on Italian hand- made paper 25 7/8 × 20" Bruckmann art postcard	Cuba 1957 aguarela em papel italiano feito a mão 65,7 × 51 cm Bruckmann cartão

125	Cuba 1957 Aquarell auf italienisch Bütten 65 × 51 cm Bruckmann Kunstkarte	Cuba 1957 Water-colour on Italian hand-made paper 25½ × 20" Bruckmann art postcard	Cuba 1957 aguarela em papel italiano feito a mão 65 × 51 cm Bruckmann cartão
126	Mit chinesischem Pinsel I 1975 Chinesische Tusche auf Japanpapier 61,5 × 46,5 cm	With Chinese brush I 1975 Chinese aquatint on Japanese paper 24¼ × 18¾"	Com pincel chinês I 1975 tinta de nanquim em papel japonês 61,5 × 46,5 cm
127	Mit chinesischem Pinsel II 1975 Chinesische Tusche auf Japanpapier 61,5 × 46,5 cm	With Chinese brush II 1975 Chinese aquatint on Japanese paper 24¼ × 18¾"	Com pincel chinês II 1975 tinta de nanquim em papel japonês 61,5 × 46,5 cm
128	Arabeske (sapatinhos) II 1986 Gouache auf portugiesischem Papier 38 × 28 cm	Arabesque (sapatinhos) II 1986 Gouache on Portuguese paper 15 × 11"	Arabesco (sapatinhos) II 1986 gouache em papel português 38 × 28 cm
129	Arabeske (sapatinhos) I 1986 Gouache auf portugiesischem Papier 38 × 28 cm	Arabesque (sapatinhos I 1986 Gouache on Portuguese paper 15 × 11"	Arabesco (sapatinhos) I 1986 gouache em papel português 38 × 28 cm
130	Fahrt am Ziel 1954 „Die Welt in neuer Sicht“ (Jean Gebser) Aquarell auf Japanpapier 16,8 × 18,4 cm Sprotte Monographie Berghaus München 1963 Bruckmann Kunstkarte Read, Sprotte Aquarelle, Rembrandt Berlin 1967	Journey at the goal 1954 Water-colour on Japanese paper 6⁵/₈ × 7¹/₄" Monograph Sprotte Berghaus Munich 1963 Bruckmann art postcard Read, Sprotte Water-colours, Rembrandt Berlin 1967	Fim da jornada 1954 aguarela em papel japonês 16,8 × 18,4 cm monografia Sprotte Berghaus Munique 1963 Bruckmann cartão Read, Sprotte aguarelas, Rembrandt Berlin 1967
131	Bei Robert Dethlefs 1968 Aquarell auf Japanpapier 46,7 × 61,7 cm	Seaweed 1968 Water-colour on Japanese paper 18³/₈ × 24¹/₄"	Algas 1968 aguarela em papel japonês 46,7 × 61,7 cm
	Bei Robert Dethlefs 1968 Aquarell auf Japanpapier 46 × 61,5 cm	Seaweed 1968 Water-colour on Japanese paper 18¹/₈ × 24¹/₄"	Algas 1968 aguarela em papel japonês 46 × 61,5 cm
132	Spiegelungen 1981 Leimfarbe auf Japanpapier 30 × 39,5 cm	Reflections 1981 Distemper on Japanese paper 11⁷/₈ × 15¹/₂"	Reflexos 1981 tinta desfeita em cola em papel japonês 30 × 39,5 cm
133	Spiegelungen 1981 Leimfarbe auf Japanpapier 30 × 40,3 cm	Reflections 1981 Distemper on Japanese paper 11⁷/₈ × 15⁷/₈"	Reflexos 1981 tinta desfeita em cola em papel japonês. 30 × 40,3 cm

134	Spiegelungen Funchal 1981 Tempera auf Japanpapier 31,5 × 43,2 cm	Reflections Funchal 1981 Tempera on Japanese paper 12 $\frac{3}{8}$ × 17"	Reflexos Funchal 1981 têmpera em papel japonês 31,5 × 43,2 cm
	Spiegelungen Funchal 1981 Tempera auf Japanpapier 31,5 × 44,5 cm	Reflections Funchal 1981 Tempera on Japanese paper 12 $\frac{3}{8}$ × 17 $\frac{1}{2}$ "	Reflexos Funchal 1981 têmpera em papel japonês 31,5 × 44,5 cm
135	Stürzende Wasser I 1987 Leimtempera auf Bütten 72,7 × 51 cm	Falling Waters I 1987 Lime tempera on hand-made paper 28 $\frac{5}{8}$ × 20"	Quedas d'água I 1987 tempera desfeito em cola em papel feito a mão 72,7 × 51 cm
136	Zyklus: Bananenbäume III 1986 Aquarell auf Arches 66 × 50,5 cm	Cycle: Banana Trees III 1986 Water-colour on Arches 26 × 19 $\frac{7}{8}$ "	Ciclo: Bananeiras III 1986 aguarela em Arches 66 × 50,5 cm
137	Zyklus: Bananenbäume I 1986 Aquarell auf Arches 66 × 50,5 cm	Cycle: Banana Trees I 1986 Water-colour on Arches 26 × 19 $\frac{7}{8}$ "	Ciclo: Bananeiras I 1986 aguarela em Arches 66 × 50,5 cm
138	Zyklus: Bananenbäume IV 1986 Aquarell auf Arches 66 × 50,5 cm	Cycle: Banana Trees IV 1986 Water-colour on Arches 26 × 19 $\frac{7}{8}$ "	Ciclo: Bananeiras IV 1986 aguarela em Arches 66 × 50,5 cm
139	Zyklus: Bananenbäume II 1986 Aquarell auf Arches 66 × 50,5 cm	Cycle: Banana Trees II 1986 Water-colour on Arches 26 × 19 $\frac{7}{8}$ "	Ciclo: Bananeiras II 1986 aguarela em Arches 66 × 50,5 cm
140	Palmenstamm. Januar 1984 Für Armin, den Augenzeuge Aquarell auf Japanpapier 46,3 × 62,5 cm	Palm Trunk. January 1984 To Armin, the eyewitness Water-colour on Japanese paper 18 $\frac{1}{4}$ × 24 $\frac{5}{8}$ "	Tronco de palmeira Janeiro 1984 aguarela em papel japonês 46,3 × 62,5 cm
141	Palmenstamm 1984 Aquarell auf Japanpapier 46,3 × 62,5 cm	Palm Trunk 1984 Water-colour on Japanese paper 18 $\frac{1}{4}$ × 24 $\frac{5}{8}$ "	Tronco de palmeira 1984 aguarela em papel japonês 46,3 × 62,5 cm
142	„Alles ist Blatt“ Madeira 1987 (Goethe in Palermo, 1787) Aquarell auf Japanpapier 61,7 × 46,2 cm	“All is Leaf” Madeira 1987 (Goethe in Palermo, 1787) Water-colour on Japanese paper. 24 $\frac{1}{4}$ × 18 $\frac{1}{8}$ "	«Tudo é folha» Madeira 1987 (Goethe em Palermo, 1787) aguarela em papel japonês 61,7 × 46,2 cm
143	Bananenblatt und Strelitzien 1987 Aquarell auf Japanpapier 61 × 45,8 cm	Banana Leaf and Strelitzie 1987 Water-colour on Japanese paper 24 × 18"	Folha de banana e estrelícias 1987 aguarela em papel japonês 61 × 45,8 cm

144	Alte Hütten in Caniço I 1986 Aquarell auf mexikanischer Baumborke 39,6 × 57,2 cm Colecção do Governo da Madeira	Old Cottages in Caniço I 1986 Water-colour on Mexican tree-bark 16 × 22½" Colecção do Governo da Madeira	Cabanas velhas em Caniço I 1986 aguarela em cortiça mexicana 39,6 × 57,2 cm Colecção do Governo da Madeira
145	Alte Hütten in Caniço II 1986 Aquarell auf Japanpapier 40,2 × 61,5 cm	Old Cottages in Caniço II 1986 Water-colour on Japanese paper 15⅞ × 24¼"	Cabanas velhas em Caniço II 1986 aguarela em papel japonês 40,2 × 61,5 cm
146	Berlin-Grunewald November 1985 Überlebende Kiefern Aquarell auf Hahnemühle Ingres 32 × 22 cm	Berlin-Grunewald November 1985 Surviving Pines Water-colour on Hahnemühle Ingres 12½ × 8⁵/₈"	Berlin-Grunewald Novembro 1985 Pinheiro sobrevivente aguarela em Ingres Hahne-mühle 32 × 22 cm
147	Überlebende Kiefer 1982 Aquarell auf Japanpapier 61,5 × 46 cm Museum Flensburg	Surviving Pines 1982 Water-colour on Japanese paper 24¼ × 18⅓" Museum Flensburg	Pinheiro sobrevivente 1982 aguarela em papel japonês 61,5 × 46 cm Museu Flensburgo
148	Gräser, den Horizont überschneidend 1987 Aquarell auf Japanpapier 46,5 × 61,7 cm Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1987	Grasses intersect the Horizon 1987 Water-colour on Japanese paper 18⅓ × 24⅓" Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1989	Relvas cruzam o horizonte 1987 aguarela em papel japonês 46,5 × 61,7 cm Calendário de Arte Sprotte Edição Cicero Hamburgo 1989
149	Zwiesprache mit Gräsern Madeira 1987 Aquarell auf Japanpapier 46,2 × 62 cm Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1989	Dialogue with Grasses Madeira 1987 Water-colour on Japanese paper 18⅓ × 24⅓" Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1989	Diálogo com relvas da Madeira 1987 aguarela em papel japonês 46,2 × 62 cm Calendário de Arte Sprotte Edição Cicero Hamburgo 1989
150	Kakteen 1975 Aquarell auf Bütten 47,1 × 64,5 cm Bruckmann Kunstkarte	Cacti 1975 Water-colour on hand-made paper 18½ × 25⅓" Bruckmann art postcard	Cactáceas 1975 aguarela em papel feito a mão 47,1 × 64,5 cm Bruckmann cartão
151	Lebendige Hieroglyphen 1975 Aquarell auf italienisch Bütten 47,2 × 64,7 cm Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1984	Living Hieroglyphs 1975 Water-colour on Italian hand-made paper 18⅓ × 25½" Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1984	Hieróglifos vivos 1975 aguarela em papel italiano feito a mão 47,2 × 64,7 cm calendário de arte Sprotte edição Cicero Hamburgo 1984 cartão edição Cicero

152	Zyklus: Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert II 1983 auf italienisch Bütten 50,8 × 72,8 cm	Cycle: In Praise of the 20th century water-colour II 1983 Italian hand-made paper 20 × 28½"	Ciclo: elogio à aguarela no século XX II 1983 em papel italiano feito a mão 50,8 × 72,8 cm
153	Zyklus: Lob des Aquarells im 20. Jahrhundert II 1983 auf italienisch Bütten 50,8 × 72,8 cm	Cycle: In Praise of the 20th century water-colour 1983 Italian hand-made paper 20 × 28½"	Ciclo: elogio à aguarela no século XX II 1983 em papel italiano feito a mão 50,8 × 72,8 cm
154	Quintessenz meiner Arbeit 1987 Graphitzeichnung auf englisch Bütten 26,8 × 35,7 cm	Quintessence of my work 1987 Lead drawing on English hand-made paper 10¾ × 14"	Quintessência do meu trabalho 1987 desenho de grafite em papel inglês feito a mão 26,8 × 35,7 cm
155	„Orient und Okzident sind nicht mehr zu trennen ...“ 1987 Graphitzeichnung auf englisch Bütten 24 × 31,3 cm	“Orient and Occident can no longer be separated ...” 1987 Lead drawing on English hand-made paper 9½ × 12¾"	«Oriente e Ocidente nao se separam mais ...» 1987 desenho de grafito em papel inglês feito a mão 24 × 31,3 cm
156	Aus einem Strich 1971 Kreide auf farbigem Ingres-Bütten 65 × 50 cm	In one stroke 1971 Chalk on coloured Ingres hand-made paper 25½ × 19½"	Em um risco 1971 giz em papel colorido feito a mão Ingres 65 × 50 cm
157	Desertas 1987 Graphitzeichnung auf englisch Bütten 26,8 × 35,7 cm	Desertas 1987 Lead drawing on English hand-made paper 10½ × 14"	Desertas 1987 desenho de grafito em papel inglês feito a mão 26,8 × 35,7 cm
158	Halme 1986 Wachskreide auf gelbem Canson 48 × 65 cm	Blades of Grass 1986 Wax crayon on yellow Canson 18¾ × 25½"	Calamos 1986 giz de cera em Canson amarelo 48 × 65 cm
159	Adieux à l'image I 1970 Farbige Kreide auf gelbem Ingres 25 × 32,5 cm	Adieux à l'image I 1970 Coloured crayon on yellow Ingres 9¾ × 12¾"	Adeus a imagem I 1970 giz colorido em Ingres amarelo 25 × 32,5 cm
	Adieux à l'image II 1970 Farbige Kreide auf grauem Ingres 25 × 32,5 cm	Adieux à l'image II 1970 Coloured crayon on yellow Ingres 9¾ × 12¾"	Adeus a imagem II 1970 giz colorido em Ingres cinza 25 × 32,5 cm
160	Zwiesprache mit Gräsern 1986 Farbige Kreide auf Canson-Ingres 54 × 77,7 cm	Dialogue with Grasses 1986 Coloured chalk on Canson Ingres 21¼ × 30¾"	Diálogo com relva 1986 giz colorido em Canson-Ingres 54 × 77,7 cm

161	Im Gespräch mit Hans Hartung 1985 Farbige Kreide auf grauem Grund. 50 × 65,2 cm	In conversation with Hans Hartung 1985 Coloured chalk on grey ground $19\frac{5}{8} \times 25\frac{3}{4}$ "	Em conversa com Hans Hartung 1985 giz colorido em fundo cinzento 50 × 65,2 cm
162	Silhouette 1987 Urkundentinte auf Fabriano-Ingres 70,3 × 48 cm	Silhouette 1987 Document ink on Fabriano Ingres $27\frac{5}{8} \times 18\frac{7}{8}$ "	Silhueta 1987 tinta de documento em Fabriano-Ingres 70,3 × 48 cm
163	Odyssee I 1987 Braune Tusche auf Fabriano-Ingres 50 × 70,2 cm	Odyssey I 1987 Brown aquatint on Fabriano Ingres $19\frac{5}{8} \times 27\frac{5}{8}$ "	Odysséa I 1987 tinta aguarela castanho em Fabriano-Ingres 50 × 70,2 cm
164	Bambus. Italien 1969 Serigraphie auf Bütten 70 × 50 cm Bruckmann Kunstkarte Monographie Schroll Wien–München 1973	Bamboo. Italy 1969 Silk-screen print on hand-made paper $27\frac{1}{2} \times 19\frac{5}{8}$ " Bruckmann art postcard Monograph Schroll Vienna–Munich 1973	Bambu. Itália 1969 gráfico de seda em papel feito a mão 70 × 50 cm Bruckmann cartão monografia Schroll Viena–Munique 1973
165	Portugal 1981 Belgische Tusche auf Ingres-Bütten 43 × 61 cm	South Coast 1981 Belgian aquatint on Ingres hand-made paper $16\frac{7}{8} \times 24$ "	Costa do Sul 1981 tinta aguarela bélga em papel feito a mão Ingres 43 × 61 cm
166	Canavieira II 1981 Federzeichnung auf Bütten 67 × 50 cm	Canavieira II 1981 Pen-and-ink drawing on hand-made paper $26\frac{3}{8} \times 19\frac{5}{8}$ "	Canavieira II 1981 desenho a pena em papel feito a mão 67 × 50 cm
167	Canavieira 1985 Federzeichnung auf Bütten 67 × 50 cm	Canavieira 1985 Pen-and-ink drawing on hand-made paper $26\frac{3}{8} \times 19\frac{5}{8}$ "	Canavieira 1985 desenho a pena em papel feito a mão 67 × 50 cm
168	Riesenschilf Madeira 1981 Serigraphie auf Ingres-Bütten 70 × 50 cm	Giant Reeds Madeira 1981 Silk-screen print on Ingres hand-made paper $22 \times 19\frac{5}{8}$ "	Junco gigante Madeira 1981 gráfica de seda em papel Ingres feito a mão 70 × 50 cm
169	Aprender sempre Canavieira, Stenogramm 1985 Tusche auf Hahnemühle-Bütten 62,5 × 48,3 cm	Aprender sempre Canavieira, shorthand note 1985 Aquatint on Hahnemühle hand-made paper $24\frac{1}{2} \times 19$ "	Aprender sempre Canavieira, estenográfico 1985 tinta aguarela em papel feito a mão de Hahnemühle 62,5 × 48,3 cm
170	Nächte auf Madeira 1987 Kamelienblüte Chinesische Kreide und blaue Tusche 20,8 × 29,3 cm	Nights on Madeira 1987 Camelia Blossom Chinese chalk and blue aquatint $8\frac{1}{8} \times 11\frac{1}{2}$ "	Noites em Madeira 1987 Folhas da Camélia giz chinês e tinta de aguarela azul 20,8 × 29,3 cm

171	„Alles ist Blatt“ 12.12.86 Farbige Tusche, laviert auf Karton 29 × 21 cm	“All is leaf” 12.12.86 Coloured aquatint, washed on card 11½ × 8¼”	«Tudo é folha» 12.12.86 tinta de aquarela colorida barlaventeado em cartão 29 × 21 cm
172	Sandmalereien, Algen 1983 61 × 61 cm	Sand Paintings, Algas 1983 24 × 24”	Pinturas de areia, algas 1983 61 × 61 cm
173	„Vom Anfang des Lebens“ 1983 Öl auf Holz 61 × 61 cm Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon	“From the Beginning of Life” 1983 Oil on wood 24 × 24” Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon	«Do começo da vida» 1983 a óleo em madeira 61 × 61 cm Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa
174	Gruß dem unbekannten koreanischen Meister 1979 (Portrait des Yi Hang-bok, 1556–1618) Öl auf Holz 49,5 × 64 cm Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1986	Greeting to the Unknown Korean Master 1979 (Portrait of Yi Hang-bok, 1556–1618) Oil on wood 19½ × 25⅛” Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1986	Homenagen ao mestre coreano desconhecido 1979 (retrato do Yi Hang-bok, 1556–1618) a óleo em madeira 49,5 × 64 cm Calendário de Arte Sprotte Edição Cicero Hamburgo 1986
175	Hommage à Julio González 1979 Öl auf Holz 49,5 × 64 cm Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1985	Homage to Julio González 1979 Oil on wood 19½ × 25⅛” Art Calendar Sprotte Edition Cicero Hamburg 1986	Homenagen a Julio González 1979 a óleo em madeira 49,5 × 64 cm Calendário de Arte Sprotte Edição Cicero Hamburgo 1985
176	Aurora II o.J. Öl auf Leinwand 60 × 51 cm	Aurora II (no date) Oil on canvas 23⅝ × 20”	Aurora II (s.d.) a óleo em tela 60 × 51 cm
177	Aurora 1983 Öl auf Leinwand 61 × 61 cm Colecção do Governo da Madeira	Aurora 1983 Oil on canvas 24 × 24” Colecção do Governo da Madeira	Aurora 1983 a óleo em tela 61 × 61 cm Colecção do Governo da Madeira
178	Woge 1983 Öl auf Holz 61 × 61 cm Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon	Wave 1983 Oil on wood 24 × 24” Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon	Onda 1983 a óleo em madeira 61 × 61 cm Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian Lisboa
179	Wer den Winter farbig sieht, teilt das Jahr nicht in zwei Hälften 1979 Öl auf Holz 60 × 83 cm	He who sees the winter in colour does not divide the year in two 1979 Oil on wood 23⅝ × 32⅝”	Quem vê o inverno colorido não divide o ano em duas partes 1979 a óleo em madeira 60 × 83 cm

180	Hommage à Karl Foerster, Potsdam-Bornim 1985 „Die blaue Blume ist keine unsichtbare Blume mehr wie zur Zeit der Romantik ...“ Öl auf Holz 43 × 43 cm	Homage to Karl Foerster, Potsdam-Bornim 1985 “The blue flower is no longer the invisible flower of the Romantic era ...” Oil on wood 17 × 17"	Homenagen à Karl Foerster 1985: “A flor azul não é mais uma flor invisível como na época romântica ...” a óleo em madeira 43 × 43 cm
181	Tunesische Marionetten 1983 Öl auf Leinwand 43 × 43 cm	Tunisian Puppets 1983 Oil on canvas 17 × 17"	Marionetes da Tunísia 1983 a óleo em tela 43 × 43 cm
182	Sfumato II 1986 Harzölfarbe auf Karton 18,8 × 24 cm	Sfumato II 1986 Resin oil on cardboard 7½ × 9½"	Sfumato II 1986 tinta a óleo de resina em cartão 18,8 × 24 cm
183	Sfumato I 1986 Harzölfarbe auf Karton 24 × 18,8 cm	Sfumato I 1986 Resin oil on cardboard 9½ × 7¾"	Sfumato I 1986 tinta a óleo de resina em cartão 24 × 18,8 cm
184	„Tag für Tag ein guter Tag“ 13.4.87 (aus dem Chinesischen) Farbnotizen Leimfarbe auf Karton 69,3 × 26,1 cm	“Day after day a good day” 13.4.87 (from the Chinese) Coloured note distemper on card 27¼ × 10¼"	«Dia por dia um bom dia» 13.4.87 (da China) notícia de cor com tinta desfeita em cola em cartão 69,3 × 26,1 cm
185	Lerne variieren auf Madeira „Chromatisch variieren heißt gegenwärtig leben“ Leimfarbe auf grauem Karton 51 × 24,2 cm	Learn to vary on Madeira “To vary chromatically means to live presently” Distemper on grey card 20 × 9½"	Aprenda a variar em Madeira “variando cromáticamente quer dizer viver na presença” tinta desfeita em cola em cartão cinza 51 × 24,2 cm
186	Farbstudien I 1984 Öl auf Pappe 10,7 × 14 cm	Studies in Colour I 1984 Oil on paste-board 4¼ × 5½"	Estudos coloridos I 1984 a óleo em papelão 10,7 × 14 cm
	Farbstudien II 1984 Öl auf Pappe 9,9 × 12,6 cm	Studies in Colour II 1984 Oil on paste-board 3¾ × 5"	Estudos coloridos II 1984 a óleo em papelão 9,9 × 12,6 cm
187	Marée basse 1981 Öl auf Leinwand 61 × 61 cm Sammlung Heine-Teixeira Caniço	Ebb-tide, Low-tide 1981 Oil on canvas 24 × 24" Collection Heine-Teixeira Caniço	Vazante da maré 1981 a óleo em tela 61 × 61 cm Coleção Heine-Teixeira Caniço
188	Stürzende Wasser II 1985 Aquarell auf englisch Bütten 56,2 × 77,2 cm	Falling Waters II 1985 Water-colour on English hand-made paper 22½ × 30¾"	Quedas d'aguas II 1985 aguarela em papel feito a mão 56,2 × 77,2 cm

189	Écriture en Gris Kampener Stenogramme 1973 Aquarell auf deutschem Bütten 61 × 79,8 cm	Écriture en Gris 1973 Water-colour on German hand-made paper 24 × 31 $\frac{3}{8}$ "	Écriture en Gris 1973 agquarela em papel alemão feito a mão 61 × 79,8 cm
190	Hohe Himmel I 1986 Tempera auf italienisch Bütten 79,6 × 53 cm	High Heavens I 1986 Tempera on Italian hand-made paper 31 $\frac{3}{8}$ × 20 $\frac{7}{8}$ "	Céus altos I 1986 têmpera em papel italiano feito a mão 79,6 × 53 cm
191	Hohe Himmel II 1986 Tempera auf italienisch Bütten 76 × 54,5 cm	High Heavens II 1986 Tempera on Italian hand-made paper 29 $\frac{7}{8}$ × 21 $\frac{1}{2}$ "	Céus altos II 1986 têmpera em papel italiano feito a mão 76 × 54,5 cm
192	Nocturno I 1987 Tempera auf indisch Bütten 51 × 68,5 cm	Nocturno I 1987 Tempera on Indian hand-made paper 20 × 27"	Nocturno I 1987 têmpera em papel indiano feito a mão 51 × 68,5 cm
193	Nocturno II 1987 Öltempera auf indisch Bütten 58 × 78,5 cm	Nocturno II 1987 Oil tempera on Indian hand-made paper 22 $\frac{7}{8}$ × 30 $\frac{7}{8}$ "	Nocturno II 1987 têmpera a óleo em papel indiano feito a mão 58 × 78,5 cm
194	Stenogramm einer Woge 1983 Öl auf Leinwand 68 × 53 cm	A wave in Shorthand 1983 Oil on canvas 26 $\frac{3}{4}$ × 20 $\frac{7}{8}$ "	Estenograma de um onda 1983 a óleo em tela 68 × 53 cm
195	Große Woge 1983 Öl auf Leinwand 95 × 130 cm The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh	Giant Wave 1983 Oil on canvas 37 $\frac{3}{8}$ × 51 $\frac{1}{8}$ " The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh	Grande onda 1983 a óleo em tela 95 × 130 cm The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh

#### Fotonachweis

- 2 Foto Sprotte  
Hans Peter Kruse
- 77/78 Fotos Sprotte Long Island  
Armin Sprotte
- 6 Foto Atelierhaus  
W. v. Aacken

#### Photographic credits

- Foto Sprotte  
Hans Peter Kruse
- Fotos Sprotte Long Island  
Armin Sprotte
- Foto studio house  
W. v. Aacken

#### Indicação das fotografias

- Foto Sprotte  
Hans Peter Kruse
- Fotos Sprotte Long Island  
Armin Sprotte
- Foto casa do estúdio  
W. van Aacken



J. Hamborgs Kunsthallen wird unter der Rubrik "Tandskaffare" darauf hin, dass es "Tandskaffet als fiedvall herleitender Tabur - man - ches als Tempelstölje oder Parkanlage" - und ganz anderer "Tandskaffet als heidische Wall" gebe.

Was in dieser Bezeichnung als Gegensatzstellung nur von einem - heidischen - Gott, kommt aber sogar überall nicht jenseits der Skandinavie, das ist die dynamische Tandskafft, die den Menschen so sehr in Erinnerung rief wie der Name sie.

Nicht seligst war Menschen darüber geschriftet als das B-Kreuz mit Appellations, zu dem appellativisch Kunst, Sprache und Verantwortung, die - wie wir im Nachdruck sagen - "in Erinnerung rief", wobei Rufen und Erinnerung beide zueinander abhänglich wurden.

Jugendhalle Hamborg, 17. 12. 87  
Um 1810 aber haben wir wieder 'Erinnerung' mit der sogenannten Praktizierung nur noch von 'Erinnerung' mit hinzugefügt, wie gebraucht das 'Erinnerungsprogramm' auf der St. Nikolaiwallfahrt in Jasmund und in andere Religionsschulen — muss plaudern an d. "Feststättlichkeit der Kunstwerke" und in Widersprüchen.

Wieder spricht entdammal waren Widerblatt, von Vergangenheit und Zukunft, ein aus verloren gegangenen Auge in Auge. Wie widerspricht, leicht das Leben in das Leben, er erstaunt sich und sagt von Gedächtnissprogramm nur aus, was später die Zukunft ist, ist von Gedächtniss, erstaunt und verwundert das Gedächtnis mit dem Gedächtnissen. Wieder spricht ist in Vater der Philanthrop —

ausgedehnt die Erinnerung aber ist in Vater des Dialogos, da uns nicht anderer verhindert den Erinnerung, der mit einerlei Dialog aufzufinden ist in Erinnerung. Mit anderen Wörtern: das oculopische Gleichgewicht ist der Vater der dialogischen Gleichgewichtes.



S Sprules 87