



SIEGWALD SPROTTE

»Abstraktionen von Landschaft«



Museum 
der Havelländischen Malerkolonie

FÖRDERER UND SPONSOREN

Wir danken unseren Leihgebern, Förderern und Sponsoren
für die Unterstützung bei der Vorbereitung und Durchführung der Ausstellung:

Landkreis Potsdam-Mittelmark
Gemeinde Schwielowsee
private Unterstützer

»ABSTRAKTIONEN VON LANDSCHAFT«

SIEGWARD SPROTTE

(1913-2004)

Ausstellung

Museum der Havelländischen Malerkolonie, Ferch

2025



Auf Sylt,
Sommer 1967

Sylt,
summer of 1967

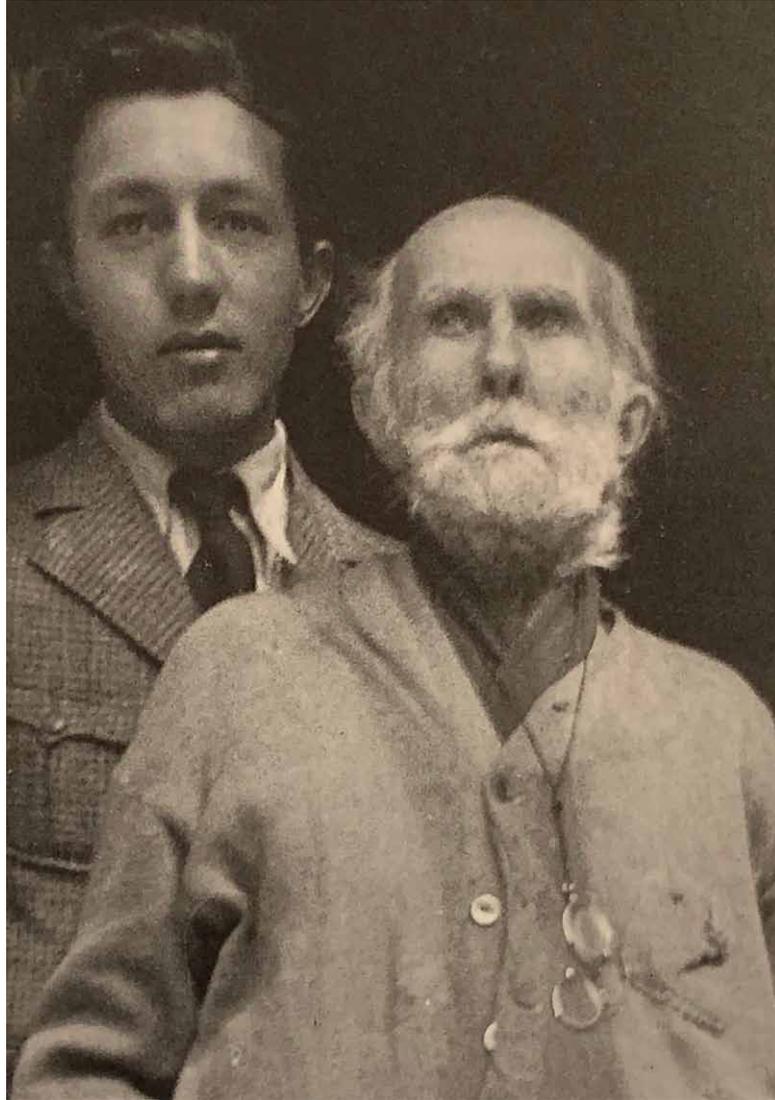
VORWORT

Nach Magnus Zellers politischen, Karl Hagemesters kosmischen und Theo von Brockhusens visionären Landschaften zeigt das Museum der Havelländischen Malerkolonie nun Werke von Siegward Sprotte unter dem Aspekt der Abstraktion von Landschaft. Sprotte selbst äußerte einmal, man möge ihn nicht nach der geografischen Heimat seiner Bilder fragen. Doch der anfangs von Karl Foerster und Karl Hagemester beeinflusste Künstler ist der Region um Potsdam, wo er geboren wurde und aufwuchs, eng verhaftet. Sein erstes Atelier richtete er auf dem elterlichen Grundstück in Bornstedt ein. Hierhin kehrte er regelmäßig zurück; auch, als er 1945 seinen Wohnsitz nach Kampen / Sylt verlegte. Schließlich gründete er 1992 die nach ihm benannte Stiftung in Potsdam; der Stadt, deren Ehrenbürger er 2003 wurde.

Freilich ist Sprotte weit gereist. 1952 setzte ein Arbeitsrhythmus im Wechsel von Nord (Sylt) und Süd (Italien, Frankreich, Griechenland, Portugal) ein. Auch die Beschäftigung mit der Kultur und Philosophie des Fernen Ostens schlug sich in seinem Werk nieder. Sein dem Japonismus zuneigender Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin, Emil Orlik, hatte ihm diesbezüglich den Weg gewiesen. Weniger im Sinne der Formstilisierung Orliks, eher basierend auf dem Naturverständnis Hagemesters tendierte Sprotte in seinen späteren Arbeiten zum Gestischen, dem im Gegensatz zum Informel jedoch immer eine inhaltliche Bedeutung eingeschrieben ist. Und das ganz wörtlich: Gemaltes und Geschriebenes können sich, auf die Leinwand oder den Blattgrund aufgetragen, gegenseitig kommentieren, so dass ein Dialog zwischen Improvisation und Bewusstsein entsteht. „Der Gesichtswerdung zuliebe unterlassen wir das Abbildmachen“, lautet eines der Postulate des Künstlers. Mit Sprottes Abstrahierung des Bildgegenstandes bewahrheitete sich Hagemesters Anweisung aus dem Jahr 1931: „Sie müssen da weiterarbeiten, wo ich aufgehört habe...“ – eine generationsübergreifende Verbindung zwischen den beiden, der das Museum der Havelländischen Malerkolonie schon 2010 in der Schau „Siegward Sprotte – Im Dialog mit Karl Hagemester“ nachgegangen war.

Ohne das großzügige Engagement der Siegward-Sprotte-Stiftung hätte die jetzige Ausstellung nicht zustande kommen können.

Carola Pauly und Dominik Bartmann



Mit Karl Hagemeyer in Werder (Brandenburg)
um 1931

With Karl Hagemeyer in Werder (Brandenburg),
around 1931

FOREWORD

After Magnus Zeller's political, Karl Hagemeister's cosmic, and Theo von Brockhusen's visionary landscapes, the Museum der Havelländischen Malerkolonie now presents works by Siegward Sprotte under the aspect of the abstraction of landscape. Sprotte himself once remarked that one should not ask him about the geographical origins of his paintings. However, the artist, initially influenced by Karl Foerster and Karl Hagemeister, remained closely connected to the region around Potsdam, where he was born and raised. He set up his first studio on the family property in Bornstedt. He regularly returned to this place, even after relocating to Kampen / Sylt in 1945. Finally, he founded the Siegward Sprotte Foundation in Potsdam in 1992, the city of which he became an honorary citizen in 2003.

It is evident that Sprotte was a well-travelled man. From 1952, he established a rhythm of working alternating between the North (Sylt) and the South (Italy, France, Greece, Portugal). His keen interest in the culture and philosophy of the Far East was also reflected in his work. His teacher at the Vereinigte Staatsschule für freie und angewandte Kunst in Berlin, Emil Orlik, himself drawn to 'Japonisme', had paved the way in this regard. However, rather than following Orlik's formal stylization, Sprotte's later works, based more on Hagemeister's understanding of nature, tended towards the gestural, which, in contrast to Informalism, always carries an inherent meaning. Literally so: painted and written elements can comment on each other when applied to the canvas or paper, creating a conversation between improvisation and awareness.

"For the sake of bringing a face into being, we refrain from creating likeness" is one of the artist's postulates. With Sprotte's abstraction of the subject matter, Hagemeister's directive from 1931 became true: "You must continue where I left off..." – a cross-generational connection between the two that the Museum of the Havelländische Malerkolonie had already explored in the 2010 exhibition "Siegward Sprotte in conversation with Karl Hagemeister."

Without the generous support of the Siegward Sprotte Foundation, this current exhibition would not have been possible.

Carola Pauly and Dominik Bartmann

BIOGRAFIE

1913 Geboren am 20. April in Potsdam.
Siegward Sprotte, born in Potsdam on April 20th.

1921 Erste Bekanntschaft mit den Werken von Karl Hagemeister, Wassily Kandinsky, Wilhelm Lehmbruck, August Macke, Franz Marc, Edvard Munch und Karl Schmidt-Rottluff während des „Potsdamer Kunstsommers“ in der Orangerie von Sanssouci.
Sprotte's first introduction to the works of Karl Hagemeister, Wassily Kandinsky, Wilhelm Lehmbruck, August Macke, Franz Marc, Edvard Munch, and Karl Schmidt-Rottluff happened during the "Potsdamer Kunstsommer" (Potsdam Summer of Art) at Sanssouci's Orangery.

1927/28 Malstudien bei Heinrich Basedow d. Ä.
Painting studies under Heinrich Basedow the elder.



Einzelausstellung im Zeichensaal des Realgymnasiums Potsdam, 1929

Solo exhibition at the art room of Realgymnasium Potsdam, 1929

- 1929/30** Ritterspornbilder bei dem Gartengestalter Karl Foerster in Bornim.
First “Ritterspornbilder” (paintings of delphiniums) at the estate of landscaper, gardener and writer Karl Foerster in Bornim.
- 1931** Abitur am Realgymnasium Potsdam.
Graduation from the Realgymnasium Potsdam.
- 1930-1933** Studium bei Karl Hagemeister, zeitweilig als dessen Meisterschüler.
Studienaufenthalte in Lohme / Rügen.
Studies under Karl Hagemeister, intermittently as a “Meisterschüler” (Master student).
Working residency in Lohme of the isle of Rügen.
- 1931-1932** Studium an den Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst in Berlin bei Emil Orlik.
Studies at “Vereinigte Staatsschule für Freie und Angewandte Kunst” in Berlin under Emil Orlik.
- 1933-1938** Fortsetzung des Studiums bei Kurt Wehlte, Maximilian Klewer und Oskar Hermann Werner Hadank.
Further studies under Kurt Wehlte, Maximilian Klewer, and Oskar Hermann Werner Hadank.
- 1935** Mit dem Schriftsteller Hermann Kasack Arbeitsreise nach Nidden / Kurische Nehrung; Sand- und Dünenquarelle.
Working trip to Nidden / Curonian Spit with writer Hermann Kasack; watercolour series of sand and dunes.
- AB 1936** Atelier auf dem elterlichen Grundstück in Bornstedt.
Studien der altmeisterlichen Techniken in der Toskana; Aufenthalt in der Villa Colombaia in Florenz; Begegnung mit dem Maler Hans Purrmann.
Beginn wiederkehrender Arbeitsaufenthalte in Colfosco / Dolomiten; Bergbilder.

Opening of the first studio on the family property, Bornstedt.

Studies of old master's techniques in Tuscany; stay in Florence, Villa Colombaia with Vincenz Howells; Sprötte meets painter Hans Purrmann.

First of many working stays in Colfosco, the Dolomites; creating a series of mountain paintings.

AB 1938

Beteiligung an Ausstellungen der Galerie von Garvens (Bornholm), der Preußischen Akademie der Künste, des Vereins Berliner Künstler und des Potsdamer Kunstvereins.

Participation in exhibitions at Herbert von Garven's gallery (Bornholm), Preußische Akademie der Künste (Prussian Academy of Arts), Verein Berliner Künstler (Berlin Artists' Association), and Potsdamer Kunstverein (Potsdam Art Association).

1939, 1941, 1942, 1944

Mit unpolitischen Sujets in der Großen Deutschen Kunstausstellung in München vertreten.

Exhibits non-political works at Große Deutsche Kunstausstellung (Great German Art Exhibition) in Munich.



Beim Zeichnen
eines Porträts,
ca. 1941

Drawing a portrait,
ca. 1941

1941 Einberufung zum Militärdienst, Krankheit, Entlassung.
Mit Hermann Kasack Veröffentlichung „Über das Chinesische in der Kunst“.
Einjährige Ehe mit der Schauspielerin Elisabeth Reich.
Drafted for military service, illness, discharged.
Publication of “Über das Chinesische in der Kunst” with Hermann Kasack.
One-year marriage to actress Elisabeth Reich.

1941/43 Dystopische „Rosenkohlbilder“ als Gegenpol zu der sein Werk prägenden Vorstellung von einer „natura naturans“ (hervorbringenden Natur).
Dystopian “Rosenkohlbilder” (Brussels Sprout Paintings) as a counterpoint to his work’s idea of “natura naturans” (nature creating itself).

1944 Arbeitsreise nach Hiddensee und auf die Kurische Nehrung.
Freundschaft mit der Sängerin und Designerin Anna Muthesius.
Working residence on Hiddensee and Curonian Spit.
Friendship with singer and designer Anna Muthesius.



In der Vogelkoje
Kampen, 1947

Vogelkoje Kampen,
1947

- 1945** Übersiedlung nach Kampen / Sylt, zunächst in das Gästehaus des Verlegers Peter Suhrkamp. In Seebüll zu Gast bei Ada und Emil Nolde.
Heirat mit Iris Eckert.
Relocates to Kampen on Sylt, initially residing at the guest house of publisher Peter Suhrkamp.
Visits Ada and Emil Nolde at their home in Seebüll.
Marriage to Iris Eckert.
- 1946** Geburt der Tochter Sylvia.
Birth of daughter Sylvia.
- 1951** Beginn der 50 Jahre lang veranstalteten „Kampener Ateliergespräche“.
Start of the “Kampener Atelier Gespräche” (Kampen Atelier Dialogues), a series of discussions that continued for over half a century.
- 1952** Bezug eines eigenen Atelierhauses in Kampen.
Inauguration of his first studio in Kampen.
- AB 1952** Jährlicher Arbeitsrhythmus im Wechsel von Nord (Sylt) und Süd (Italien, Frankreich, Griechenland, Portugal).
Adopts a north-south working rhythm - North (Sylt) and the South (Italy, France, Greece, Portugal).
- 1953/54** Porträtreihe „Köpfe der Gegenwart“ (Eugen Herrigel, Karl Foerster, Jean Gebser, Gustav Mensching, Hermann Hesse, Karl Jaspers, José Ortega y Gasset, Pascual Jordan u.a.).
Besuch bei Hermann Hesse in Montagnola am Luganer See.
Series of portraits “Köpfe der Gegenwart” (Heads of the Present) (Eugen Herrigel, Karl Foerster, Jean Gebser, Gustav Mensching, Hermann Hesse, Karl Jaspers, José Ortega y Gasset, Pascual Jordan, and others).
Visits Hermann Hesse in Montagnola at Lake Lugano.

- 1955** Arbeitsreise in die Toskana.
Work residency in Tuscany.
- 1956** Erste Begegnung mit dem Philosophen Jiddu Krishnamurti.
Reise nach Meran.
Niederschrift von „Das Duell“.
First meeting with philosopher Jiddu Krishnamurti.
Trip to Meran.
Writes “Das Duell” (“The Duel”).
- 1957** Arbeitsreise in die Karibik (Westindische Inseln), nach Venezuela und Kolumbien.
Working residency in the Caribbean, Venezuela, and Colombia.
- 1958** Abkehr vom Porträtieren und generell dem Abbilden von Menschen; Konzentration auf den Dialog von Sehen und Sagen.
Bilderzyklus „Gesang des Meeres“.
Sprout turns away from portraiture and depictions of humans; focusing on the dialogue of seeing and speaking, creating the series: “Gesang des Meeres” (“Song of the Sea”).
- 1959** Bilderzyklus „Spielendes Wachstum“.
“Spielendes Wachstum” (series of paintings “Playful Growth”).
- 1960** Heirat mit Cosmea Ebert; Geburt des Sohnes Armin.
Marriage to Cosmea Ebert; birth of son Armin.
- 1961-1963** Essay „Sehen und Sehen lernen“.
Diskussion mit Jiddu Krishnamurti und Aldous Huxley: „Über die Kreativität der Sprache – Kunst innerhalb, nicht außerhalb der Sprache“.
Essay “Sehen und Sehen lernen” (“Seeing and Learning to See”).



Mit seiner späteren
Frau Cosmea
im Kampener Atelier,
ca. 1958

With his
future wife Cosmea
at his Kampen studio,
ca. 1958

Discussion with Jiddu Krishnamurti and Aldous Huxley: “Über die Kreativität der Sprache – Kunst innerhalb, nicht außerhalb der Sprache” (“On the Creativity of Language - Art within, not outside of Language”).

1964 Oslo-Reise; Besuch im Munch-Museum.
Trip to Oslo with visits to the Munch Museum.

1965-1967 Begegnung mit dem Dichter und Philosophen Herbert Read.
Bilderzyklus „Hilferuf der Nordsee – Algennotstand“.
Reisen nach Neapel und Capri.
Meets poet and philosopher Herbert Read.
Series of paintings “Hilferuf der Nordsee – Algennotstand” (“Distress Call of the North Sea - Algae Emergency”).
Working trips to Naples and Capri.

- 1969** Havel-Schilfstudien.
Studies of Havel reeds, Brandenburg - Berlin.
- 1971** Bilderzyklus „Blaue Revolution“.
“Blaue Revolution” (series of paintings “Blue Revolution”).
- 1972** Veröffentlichung der Hefte „Kampener Ateliergespräche“.
Publication of the journals “Kampener Ateliergespräche.”
- 1975** Reise nach Paris.
Tod der Mutter.
Arbeitsreisen nach Caniço de Baixo und von nun ab im Winter nach Madeira.
Trip to Paris.
Death of his mother.
First of many working stays in Caniço de Baixo, Madeira.



Mit Sohn Armin am Watt,
ca. 1971

With his son, Armin,
at the beach,
ca. 1971

- 1977** Ateliergespräche „Appell der Kunst an den Menschen von heute“.
Zusammen mit Suse Schildt Vorträge zum Thema „Erziehung ohne Provokation“.
Geburt des Sohnes Kilian.
Studio discussions on the subject of “Appell der Kunst an den Menschen von heute” (“The Appeal of Art to the People of Today”).
Lectures with Suse Schildt on “Erziehung ohne Provokation” (“Education without Provocation”).
Birth of son Kilian.
- 1978** Bau eines Atelierhauses in Kampen, Alte Dorfstraße 1.
Sprotte builds his final studio and home in Kampen, Alte Dorfstraße 1.
- 1980** Arbeitsreise nach New York.
Arbeitsaufenthalte in Rom und auf Bornholm.
Working stay in New York.
Working sojourns to Rome and Bornholm.
- 1981** Reise zum Munch Museum, Oslo.
Arbeitsaufenthalt in Tunis.
Trip to the Munch Museum, Oslo.
Working stay in Tunis with Cosmea and Armin.
- 1982** Arbeiten in der Provence; Begegnung mit Hans Hartung in Antibes.
Working stay in Provence; Sprotte meets Hans Hartung in Antibes.
- 1983** Bilderzyklus „Kreuzesformen in der Natur“.
“Kreuzesformen in der Natur” (series of paintings “Cross formations in Nature”).
- 1985** Reise in die USA; Arbeitsaufenthalt (New York und Long Island).
Trip to the USA; with residency in New York and the Hamptons.



*In der Vogelkoje
Kampen, ca. 1984*

*Vogelkoje Kampen,
1984*

1988 Ausstellung zum 75. Geburtstag im Potsdam Museum.
Exhibition in honour of his 75th birthday at the Potsdam Museum.

1989 Reise nach Moskau anlässlich seiner Ausstellung im Puschkin-Museum.
Sprotte travels to Moscow for the opening of his exhibition at the Pushkin Museum.

ANFANG DER 1990ER JAHRE

Abriss des elterlichen Hauses in Bornstedt wegen Baufälligkeit und Errichtung eines Holzhauses an selber Stelle.
Demolition of his family home in Bornstedt due to dilapidation - construction of a wooden studio house.

- 1992** Gründung der Siegward-Sprotte-Stiftung in Potsdam.
Inauguration of the Siegward Sprotte Foundation - Potsdam.
- 1995** Ehrenmitglied des Vereins Berliner Künstler.
Sprotte becomes an honorary member of the Verein Berliner Künstler (Berlin Artists' Association).
- 1996** Beginn der „Bornstedter Dialoge“.
Start of the “Bornstedter Dialoge” (Bornstedter Salon).
- 2003** Anlässlich des 90. Geburtstags Ehrenbürger der Stadt Potsdam sowie der Region Alta Badia / Italien.
Sprotte becomes an honorary citizen in Potsdam and the region Alta Badia, Italy in honour of his 90th birthday.
- 2004** Gestorben am 7. September in Kampen / Sylt.
Siegward Sprotte dies in Kampen, Sylt on the 7th of September.



Shannon, Göttliches Mitgefühl, 1991
Öl auf Karton, 61 x 61,5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Shannon, Divine Compassion, 1991
Oil on board, 61 x 61.5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Bernd Wolfgang Lindemann

FASZINATION – REDUKTION – ABSTRAKTION

Die Landschaft in der Malerei: Was hat sie für eine kurze Geschichte *sub specie aeternitatis* – unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit! In Europa macht sie, von frühen Zeugnissen in der antiken Malerei abgesehen, erste Schritte kaum vor der Renaissance, im Süden wie im Norden, und zunächst nur als Schauplatz und Hintergrund für Darstellungen der Heilsgeschichte, Szenen des Neuen Testaments oder der Heiligenlegenden. Erst im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert wird die Landschaftsmalerei, vor allem in den Niederlanden, in Flandern, wie in den nördlichen Vereinigten Provinzen, zu einer überraschend erfolgreichen Gattung, mit einer wahren Heerschar von Malern, die sie in unterschiedlichste Spielarten auffächerten: Dünen, Baumschläge, Ansichten südlicher Gefilde, norwegische Wasserfälle, Marinen. Und doch galt nach wie vor in vielen Regionen Europas das Historienbild, Darstellungen aus Mythologie und Geschichte, unbestritten als die Krone der Malerei – nicht alles war zu aller Zeit „bildwürdig“. Dies zu wissen lohnt sich, denn noch im 19. Jahrhundert, dem Geburtsaon des Sprotte zutiefst prägenden Karl Hagemeister, galten „Landschafter“ durchaus nicht als wirklich ernstzunehmende Künstler. Und doch: gerade in Berlin schrieben die Maler, die sich der Landschaft widmeten, ein ganz wichtiges Kapitel nicht nur der regionalen Kunstgeschichte: Leistikow, Liebermann, Skarbina, Lesser Ury (der die Stadtlandschaft für sich entdeckte). Sie folgten den Schritten, die von den französischen Impressionisten und ihren Vorläufern gespurt worden waren: Monet und viele andere hielten unspektakuläre, vermeintlich banale, alltägliche Szenerien für bildwürdig, bis hin zu einer unter glasüberdachter Bahnhofshalle dampfenden Lokomotive, die für den „Heroismus des modernen Lebens“ (Charles Baudelaire) stand.

„Abstraktionen von Landschaft“ – wann eigentlich entstand abstrakte Kunst? Sicherlich und schnell kommt auf diese Frage die Antwort, Abstraktion sei eine Frucht des frühen 20. Jahrhunderts, mit Picasso und Braque als ihren geistigen und künstlerischen Vätern. Gern aber ließen sich Kunsthistoriker und Kritiker verführen, nach Spuren oder frühen Keimen der Abstraktion in künstlerischen Werken früherer Epochen zu suchen. So schrieb Gustav Seibt in der Süddeutschen Zeitung vom 26. Dezember 2024 bezüglich einer Ausstellung der Werke Caspar David Friedrichs von einer „Abstraktion, die hinter Friedrichs Erfindungen schon lauert...“, angeregt durch

Goethes „spöttische Bemerkung“, man könne Friedrichs Bilder auch auf den Kopf gestellt, also verkehrt herum anschauen. Immerhin lohnt sich hier der Hinweis, dass Braque und Picasso ihre Abstraktionen unter anderem in der Landschaftsmalerei anwandten, daneben auch im Stilleben und in Kopfstudien – bescheidenen, niederen Gattungen also nach klassischen akademischen Vorstellungen, die, zumal in Frankreich, auch noch im frühen 20. Jahrhundert Geltung beanspruchten. Das Historienbild, die vornehmste aller Spielarten der Malerei, machte sich Picasso erst mit *Guernica* für den Kubismus zu eigen, das er im Auftrag der spanischen Regierung für die Pariser Weltausstellung von 1937 malte.

Es ist dabei ein Irrtum, zu glauben, „moderne“ Kunst habe stets nach Überwindung, ja Zerstümmerung der älteren Malerei gestrebt („verbrennt den Louvre!“), habe alle Brücken zur Vergangenheit, zumal zur jüngeren, mutwillig abgebrochen. Ein besonders eindrückliches Beispiel ist Max Ernst, der sich von Arnold Böcklins *Toteninsel*, einem ikonischen Werk des 19. Jahrhunderts, anregen ließ zu seinem *Großen Wald*, einer Komposition, die man durchaus auch als zumindest semi-abstrakte Paraphrase auf das Vorbild des Schweizer Künstlers ansehen kann. Die Surrealisten Max Ernst und Giorgio de Chirico erwiesen sich als große Bewunderer Böcklins – und das war wahrhaft revolutionär, war dieser doch erst kurz zuvor von dem Kritiker Julius Meier-Graefe in Grund und Boden verdammt worden. Es ist insgesamt gar nicht selten, dass sich Künstler bereits für ältere Meister interessierten, bevor diese von der Kunstgeschichte überhaupt wieder wahr- und ernstgenommen wurden. Der Zauber, den ältere Kunst auf die Moderne ausübt, wirkt übrigens bis heute: 2015/16 stellte die Berliner Gemäldegalerie auf den ersten Blick als gegenstandslos wahrgenommene Werke von Hanns Kunitzberger aus, die in direkter Anlehnung an Werke des 13. bis 15. Jahrhunderts entstanden. Er erlebte die *Glatzer Madonna* als zeitgenössisches Gemälde, so wie ein Heranwachsender das erste Bild Caravaggios, mit dem er konfrontiert ist, als absolut neue und erschütternde ästhetische Offenbarung erleben kann.

Auch Siegward Sprotte hatte sich offensichtlich mit dem malerischen Erbe Europas intensiv und kreativ auseinandergesetzt. *Huldigung an Albrecht Dürer* heißt eine Komposition aus dem Jahre 1967, auf den ersten Blick ein Bündel auseinanderlaufender Striche, das Format des Blattes ausfüllend nutzend. Doch wer sich in Sprottes Werk eingesehen hat, erkennt hier, in äußerster Verknappung wiedergegeben, Halme, Pflanzen, jenen ähnlich, deren Heimat in der Natur die Trockenheit der Düne ist – ein Motiv, das im Werk des Künstlers immer wieder begegnet. Sprotte verweist mit dieser Arbeit ganz offenkundig auf die Aquarelle Dürers mit ihren kleinen, aber

nahegesehenen Naturdetails (etwa in den *Rasenstücken*), übersetzt diese jedoch in jene ihm eigene Formensprache. So entsteht, wie bei Dürer, und doch wieder ganz anders, durch wenige formatfüllende Linien ein Spiel mit Groß und Klein, fesselt uns Monumentalität im Mikrokosmos. Ein Frühwerk wie *Die Frau mit Bernsteinkette* erinnert an die Malerei der Alten Meister; die Wiedergabe des Modells in scharfem Profil gemahnt unmittelbar an Werke Botticellis, des Großmeisters der Florentiner Renaissance. Das hier ausgestellte Werk *Hommage à Matisse* überträgt durch die großflächig und formatfüllend wiedergegebenen Blätter eine wesentliche Eigenschaft des französischen Malers in das Medium der Gouache.

Siegward Sprottes Kunst bewegt sich im Spannungsfeld „gegenständlich – abstrakt – gegenstandslos“ –, wobei auch die vermeintlich rein ungegenständlichen Arbeiten letztlich immer an die Erfahrung der Wirklichkeit gebunden sind. Eines seiner Grundmotive ist daher die Landschaft, auch der Landschaftsausschnitt oder das Naturdetail: Halme, Gräser, Bambus, Blüten. Hierin liegt ein grundlegender Unterschied zu informell arbeitenden Künstlern wie Hans Hartung. Sprotte hatte Hartung kennengelernt, sie begegneten sich 1982 in der Provence, und unser Künstler respektierte diesen durchaus: 1986 entstand *Hommage à Hartung*. Haben wir es bei Hartungs Bildern mit vom Gegenstand freien Kompositionen aus Kraftlinien zu tun, so sind Sprottes Werke stets an die Natur zurückgebunden. Erst recht unterscheidet sich Sprottes Kunst von Werken des amerikanischen Expressionismus; vor allem deren Besessenheit für das übergroße Format teilte er nicht. Selbst seine größten Kompositionen sind diesen gegenüber geradezu handlich. Bei Karl Hagemeyer fand er vorgeprägt jenen bedeutenden Stellenwert des malerischen Gestus, der auch sein Werk in weiten Bereichen bestimmt. Das Gestische geht bei Sprotte zudem immer wieder von der Naturerfahrung aus, nicht nur bei den Abbrüchen und Abstraktionen von Wellen, Dünen oder Horizont, sondern auch im Kalligraphischen des nahegesehenen floralen Details. *My very first, my principal teacher of all time, has been my love of nature* heißt daher auch konsequenterweise eines seiner Bilder, ein anderes *Nicht nach der Natur, wie die Natur*. Wichtig für Sprotte war neben und zusätzlich zur europäischen Tradition die Erfahrung der fernöstlichen, der ostasiatischen Kunst, die er über Emil Orlik kennenlernte. Sehr wahrscheinlich ist auch der große Anteil an Werken auf Papier dieser intensiv empfundenen Verwandtschaft geschuldet: Ostasien kennt über viele Generationen nicht das Ölbild, das im Westen als das Gemälde im eigentlichen Sinne verstanden wird; Papier und Tusche sind dort die beherrschenden Medien.

Auseinandersetzungen mit fernen Kulturen bedeuten stets auch ein kreatives Missverständnis. Das ist im Œuvre von Siegward Sprotte nicht anders: Er gilt im Osten als westlicher Künstler; der Westen hingegen sieht in Sprotte den Künstler eines fernöstlichen Stils. Und, wie bereits angedeutet, war Sprotte sich der spezifisch europäischen Tradition seiner Kunst bewusst. Lange Zeit lag auf seinem Tisch die Reproduktion einer Landschaftszeichnung von Leonardo da Vinci – und sicher kannte er auch jene Äußerung des italienischen Künstlers, in der dieser seine Künstlerkollegen aufforderte, den Strukturen alten Putzes auf Mauern nachzuspüren, um dort Wellen, Strudel, Landschaften oder Gesichter wiederzuerkennen. Andererseits zeigen gerade die Wasserstrudel-Zeichnungen von Leonardo den Übergang vom vermeintlich rein künstlerischem zu seinem ebenso wichtigen technisch-naturwissenschaftlichem Interesse. Ähnlich dürfen wir uns vorstellen, welche Faszination in Siegward Sprotte, der sich so häufig am Meer aufhielt, Wellen und Wogen als künstlerisch herausfordernde Naturformen auslösten. Die Woge wurde im 19. Jahrhundert als Motiv erst wirklich entdeckt (sehen wir hier einmal ab von einem Vorlauf in der holländischen Malerei, wo freilich die Darstellungen großer wie kleiner Wellen mangels Anschaulichkeit der bewegten und veränderlichen Natur kaum über einen formelhaften Ausdruck hinauskommen): Künstler wie Arnold Böcklin oder Gustave Courbet beschäftigten sich immer wieder mit dem Paradox dieser gleichzeitig monumentalen und ephemeren, lediglich vorübergehenden Naturform – beeindruckend, aber mühselig genug, da eine wirklichkeitsgetreue Wiedergabe von Welle und Brandung tatsächlich erst durch die Photographie mit kurzer Verschlusszeit möglich wurde. Bewundern wir bei Sprotte ohnehin immer wieder den sicheren Gestus, mit dem er in wenigen Strichen Natureindrücke sich anverwandelte, so erfahren wir in seinen „Wogen“, wie die Natur selbst zur Schöpferin quasi gestischer Werke wird. Von Ernst Haeckel stammen Buch und Formulierung: „Kunstformen der Natur“; Siegward Sprotte, der Haeckels Positionen sehr gut kannte, spricht von der Natur als Schöpferin „lebendiger Hieroglyphen“ und gibt einem seiner Werke konsequenterweise diesen Titel.

Bisweilen finden sich in Siegward Sprottes Œuvre Arbeiten, in denen sich Schrift und Bild zu einer untrennbaren Einheit verbinden. Abermals lässt sich hier eine Verbindung zur Kunst des fernen Orients konstatieren – es gibt kaum eine japanische oder chinesische Tuschzeichnung, der keine Schriftzeichen integriert sind. Dieses Spiel mit Text und Bild, mit Text im Bild wird mitunter getrieben bis zum Text als Bild.

Und auch über die Titel, die Sprotte seinen Bildern gibt, deren Namen, lohnt das Nachdenken: *Farbfolgen schaffen Landschaft*, *Stenogramm einer Woge*, *Abstraktion als Durchgang*. Von Umberto Eco stammt die Bemerkung: „Ein Titel ist leider bereits ein Schlüssel zu einem Sinn“. Die Geschichte des Bildtitels im Abendland lässt sich, mit einem Vorlauf in der Druckgraphik des 18. Jahrhunderts, erst seit den Werken des 19. Jahrhunderts wirklich schreiben. Seither aber sind Werk und Titel fest miteinander verbunden – wir wollen uns gar nicht mehr vorstellen, dass es namenlose Bilder geben könnte (und wenn, dann heißen sie *Ohne Titel*), und Siegwald Sprotte reiht sich ein in diese Tradition, zu der keine geringeren Kollegen als Paul Klee und Max Ernst gehören. Und wie diese liebt Sprotte in seinen Bildtiteln die Verrätselung, ja die Irreführung, vollends, wenn er eines seiner Werke *Adieux à l'image*, *Abschied vom Bild* tauft: hier wird das Spiel mit dem Bildtitel zum Paradoxon.

Zur Malerei gesellt sich bei Siegwald Sprotte mithin hohes sprachliches Sensorium und entsprechende Begabung. Dieses Vermögen hat er jedoch nie genutzt, uns oder überhaupt anderen langatmig seine Kunst zu erklären; es gibt wenige bis gar keine eigenen Äußerungen über seine Malerei, allenfalls hin und wieder hingestreut in aphoristischer Form. Pablo Picasso, einmal gefragt, wie er jene neuartige Bildsprache erfand, mit der er die europäische und amerikanische Malerei revolutionieren sollte, antwortete, er sei malend zum Kubismus gekommen. Das Denken vollzieht sich mithin im Bild selbst, Malen ist Denken – und dieses Bilddenken ist konstitutiv für das 20. Jahrhundert bis in unsere Tage. Bilder bieten einen anderen, aber nicht weniger ernstzunehmenden Zugang zu Wirklichkeit, Natur und Wahrheit als die Sprache.

Bernd Wolfgang Lindemann

FASCINATION - REDUCTION - ABSTRACTION

The landscape in art: How short is its history *sub specie aeternitatis*—in relation to eternity! In Europe, aside from early examples in ancient painting, there are few examples of landscape painting before the Renaissance. Initially, it appeared only as a setting or background for depictions of salvation history, scenes from the New Testament, or legends of saints. It was not until the late 16th and early 17th century that landscape painting emerged as a surprisingly successful genre. This was especially true for the Netherlands, both in Flanders and in the United Provinces, where a true multitude of painters expanded it into a wide variety of forms: dunes, forests, views of southern regions, Norwegian waterfalls, and maritime subjects.

Yet, across many parts of Europe, history painting—depictions of mythology and historical events—was still considered the pinnacle of the art. Not everything was deemed “worthy of being painted” at all times. Even in the 19th century—the era in which Karl Hagemeister, who profoundly influenced Sprotte, emerged—landscape painters were not yet regarded as truly serious artists.

However, in Berlin, painters who dedicated themselves to landscapes wrote an important chapter in not just regional art history: Leistikow, Liebermann, Skarbina, and Lesser Ury (who discovered urban landscapes as his subject). They followed the paths blazed by the French Impressionists and their precursors: Monet and many others considered unspectacular, seemingly banal, everyday scenes worthy of depiction, for example a steam engine under the canopy of a glass-covered train station, which was seen as a symbol of the “heroism of modern life” (Charles Baudelaire).

“Abstractions of landscape”—when did abstract art actually originate? A likely and quick response to this question is that abstraction is a product of the early 20th century, with Picasso and Braque as its intellectual and artistic fathers. However, art historians and critics have often been tempted to trace hints or seeds of abstraction in the artistic works of earlier periods. For instance, in the *Süddeutsche Zeitung* on December 26, 2024, Gustav Seibt wrote about an exhibition of Caspar David Friedrich’s works, mentioning “an abstraction that already lurks behind Friedrich’s inventions...,” inspired by Goethe’s ‘mocking remark’ that Friedrich’s paintings could also be viewed upside down.

It is worth noting, however, that Braque and Picasso applied their abstractions to landscape painting as well as to still life and head studies—modest, lower-ranking genres according to academic conventions, which still held sway, especially in France, even in the early 20th century. Picasso only turned to history painting—the most distinguished genre of painting—for Cubism with *Guernica*, which he painted in 1937 for the Spanish government’s pavilion at the *Exposition Internationale*, the Paris World Exhibition.

It is a mistake to believe that ‘modern’ art has always aimed to overcome or even shatter older painting traditions (“burn the Louvre!”), burning all bridges with the past, particularly the more recent past. A striking example is Max Ernst, who was inspired by Arnold Böcklin’s *Die Toteninsel* (*Isle of the Dead*), an iconic work of the 19th century, to paint his *Der große Wald* (*The Great Forest*). This composition can easily be seen as a semi-abstract paraphrase of the Swiss artist’s original. The Surrealists Max Ernst and Giorgio de Chirico were great admirers of Böcklin—an act that was truly revolutionary, as Böcklin had only recently been strongly criticized for his work by the art critic Julius Meier-Graefe. It is, in fact, not uncommon for artists to take an interest in the old masters before the latter are rediscovered and reevaluated by art historians. The fascination exerted by older art on modernity persists to this day: in 2015/16, the Berlin Gemäldegalerie exhibited works by Hanns Kunitzberger, which at first glance appeared abstract but were created in direct reference to works from the 13th to 15th centuries. He experienced the *Glatz Madonna* as a contemporary painting, just as a young person might encounter their first Caravaggio as an absolutely new and deeply moving aesthetic revelation.

Siegward Sprotte also clearly engaged with Europe’s painterly heritage in an intensive and creative way. One of his compositions from 1967, entitled *Huldigung an Albrecht Dürer* (*Homage to Albrecht Dürer*), appears at first glance to be a cluster of divergent strokes, utilizing the full format of the sheet. However, those familiar with Sprotte’s work will recognize, in this extreme abstraction, blades of grass or plants reminiscent of those thriving in the dry dunes—a recurring motif in the artist’s oeuvre. With this work, Sprotte clearly references Dürer’s watercolours, with their small but closely observed natural details (such as in Dürer’s *Das große Rasenstück*, *Great Piece of Turf*), translating them, however, into his own unique visual language. The result, similar to Dürer’s but entirely different in its execution, is a play of scale where monumental elements emerge from the microscopic.

An early work by Sprotte, *Die Frau mit Bernsteinkette* (*Woman with Amber Necklace*) recalls the painting style of the Old Masters; the depiction of the model in sharp profile directly evokes the works of Botticelli, the great master of the Florentine Renaissance. The exhibited work *Hommage à Matisse* captures an essential quality of the French painter in the medium of gouache, using large-scale, format-filling depictions of leaves.

Siegward Sprotte's art operates in the dynamic interplay of "representational – abstract – non-representational," where even seemingly purely non-objective works are ultimately tied to real-life experiences. One of his main subjects, therefore, is landscape, both on a larger scale and in detail: blades of grass, reeds, bamboo, flowers.

Herein lies a fundamental difference to informal artists like Hans Hartung. Sprotte knew Hartung; they had met in Provence in 1982, and Sprotte appreciated him; in 1986, *Hommage à Hartung* was created. While Hartung's paintings present non-objective compositions of dynamic lines, Sprotte's works are always grounded in nature. Even more so, Sprotte's art differs from that of the American Expressionists, particularly in his lack of interest in oversized formats. Even his largest compositions are comparatively modest in scale.

In Karl Hagemeister, Sprotte found a precursor to the significant emphasis on painterly gesture, which also defines large parts of his own work. This gestural quality in Sprotte's art consistently originates from an experience of nature—not only in his abbreviations and abstractions of waves, dunes, or horizons but also in the calligraphic representation of close-up floral details. Fittingly, one of his paintings bears the title, *My very first, my principal teacher of all time, has been my love of nature*, and another is called *Nicht nach der Natur, wie die Natur* (*Not After Nature, As Nature*).

In addition to the European tradition, an important influence on Sprotte was his exposure to East Asian art, which he became familiar with through Emil Orlik. It is very likely that his extensive use of paper as a medium reflects this deeply felt kinship, with paper and ink as the predominant media.

Engaging with other cultures always involves a degree of creative misunderstanding. This is not different in Siegward Sprotte's oeuvre: in the East, he is considered a Western artist, while in the West, he is seen as an artist of the Eastern style. As previously mentioned, Sprotte was also acutely aware of the distinctly European tradition in his art. A reproduction of a Leonardo da Vinci landscape drawing lay on his desk for a long time, and he was undoubtedly familiar with the Italian artist's suggestion that his colleagues should examine the textures of old plaster walls to discover waves, vortices, landscapes, or faces there.

At the same time, Leonardo's drawings of vortices illustrate the transition from purely artistic exploration to his equally important technical and scientific interests. Similarly, we can imagine the fascination Siegwald Sprotte felt—spending so much time by the sea—with waves as natural forms offering profound artistic challenges. The wave was only truly discovered as a motif in the 19th century (leaving aside earlier examples in Dutch painting, where depictions of large and small waves rarely rise beyond formulaic representation due to the lack of first-hand observation of the changeable nature of the sea). Artists like Arnold Böcklin and Gustave Courbet grappled repeatedly with the paradox of this simultaneously monumental and ephemeral, fleeting natural form—impressive but difficult to capture accurately. It was only with the advent of photography, using short exposure times, that realistic depictions of waves and surf became truly possible.

When we admire Sprotte's work, we repeatedly encounter his confident gestural style, through which he transformed impressions of nature with just a few strokes. In his depictions of waves (*Wogen*), we observe how nature itself becomes the creator of what could be considered gestural artworks. The book *Kunstformen der Natur* (published in English as *Art Forms in Nature*) by Ernst Haeckel, along with its titular phrase, originates from this context. Sprotte, who was well-acquainted with Haeckel's ideas, spoke of nature as the creator of “living hieroglyphs” and appropriately gave one of his works this very title (*Lebende Hieroglyphen*).

Occasionally, in Siegwald Sprotte's oeuvre one finds works in which writing and image merge into an inseparable unity. Here, too, a connection to the art of the Far East can be observed—there is hardly a Japanese or Chinese ink drawing that does not incorporate characters. This interplay between text and image, with text within the image, sometimes extends to the point where the text becomes the image itself.

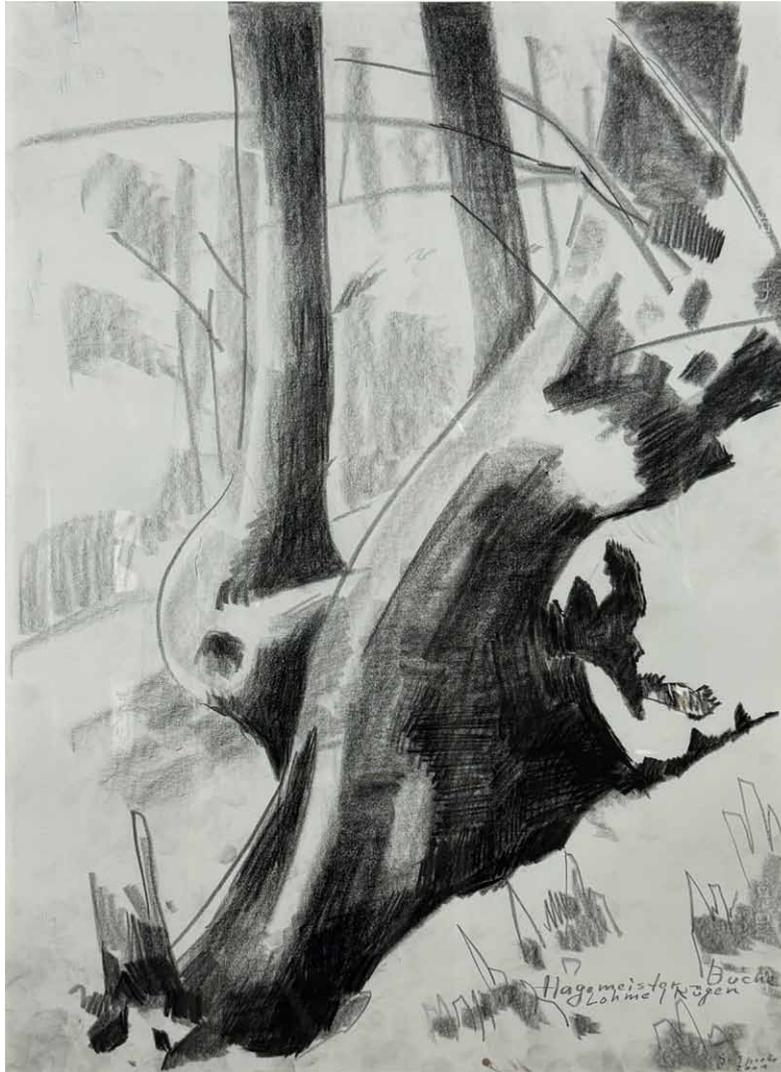
The titles that Sprotte gives his paintings are also worth reflecting on: *Farbfolgen schaffen Landschaft* (*Colour Sequences Create Landscape*), *Stenogramm einer Woge* (*Shorthand Report of a Wave*), *Abstraktion als Durchgang* (*Abstraction as Passage*). Umberto Eco famously remarked: “A title, unfortunately, is in itself a key to interpretation.” The history of titles in Western art only begins in the 19th century, with precursors in 18th-century printmaking. Since then, however, works and their titles have been inseparably linked—it is hard to imagine untitled paintings today (and if they do exist, they are called *Untitled*). Siegwald Sprotte belonged to this tradition, alongside such esteemed artists as Paul Klee and Max Ernst. Like them, Sprotte enjoyed using mystery and misdirection in his titles,

particularly when he names a work *Adieux à l'image* (*Farewell to the Image*) – here, the title becomes a paradox.

Alongside painting, Siegward Sprotte possessed a highly developed linguistic sensibility and a corresponding rhetorical talent. However, he never used this gift to provide lengthy explanations of his art. He made few, if any, statements about his works, offering only the occasional aphorisms. Pablo Picasso, when asked how he invented the novel visual language that revolutionized European and American painting, replied that he arrived at Cubism through painting. Thus, thinking occurs within the image itself—painting is thinking—and this visual thinking can be ascribed a seminal role in the 20th century and remains relevant today. Images provide an alternative, but no less serious, means of accessing reality, nature, and truth than language does.

AUSGESTELLTE WERKE

EXHIBITED WORKS



Hagemeister-Buche, 2001
Graphit auf Fabriano, 76 x 56 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Hagemeister's Beech Tree, 2001
Pencil on Fabriano, 76 x 56 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„MANCHMAL LÄSST SICH STRUKTUR BESSER ERTASTEN
ALS ERBLICKEN.“**



Schlanders, 27.4.1969
Farbige Kreide auf Papier, 36 x 48 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Schlanders, 27 April 1969
Colour chalk on paper, 36 x 48 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“SOMETIMES IT IS EASIER
TO FEEL A STRUCTURE THAN TO SEE IT.”**



Hommage à Matisse, 1990
Tusche / Aquarell auf Bayerisch Bütten, 56 x 42 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Hommage à Matisse, 1990
Ink/watercolour on laid paper, 56 x 42 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„IMPROVISIEREN HEISST: NICHT WISSEN, WAS KOMMT,
UND ES AUCH NICHT WISSEN WOLLEN.“**



Farbige Improvisation, 1982
Öl auf Hartfaser, 18,3 x 24,5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Colourful Improvisation, 1982
Oil on board, 18.3 x 24.5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“IMPROVISATION MEANS NOT TO KNOW
WHAT IS TO COME AND NOT WANTING TO KNOW.”**



Silberpappelblätter auf Rotsteinen, 1982
Öl auf Leinwand, 43 x 43 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Leaves of Silver Poplar on Red Bricks, 1982
Oil on canvas, 43 x 43 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„ALEXEJ JAWLENSKY MALTE GESICHTER WIE LANDSCHAFTEN,
ICH ÜBE MICH, LANDSCHAFTEN WIE GESICHTER ZU MALEN.“**



Colfosco, 1993
Gouache auf Büttchen, 12,5 x 17,9 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Colfosco, 1993
Gouache on laid paper, 12.5 x 17.9 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“ALEXEJ JAWLENSKY PAINTED FACES LIKE LANDSCAPES,
I’M TRYING TO PAINT LANDSCAPES LIKE FACES.”**



Für Herbert Read, 1964
Gouache auf Englisch Bütten, 52 x 70,1 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

For Herbert Read, 1964
Gouache on laid paper, 52 x 70.1 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„WER IN DEN HORIZONT SCHAUT,
SIEHT EINER LANDSCHAFT INS AUGE.“**



Gesicht einer Landschaft, 1992
Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

A Landscape's Face, 1992
Oil on canvas, 100 x 125 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“WHOEVER LOOKS AT THE HORIZON
SEES INTO THE EYE OF THE LANDSCAPE.”**



Farbfolgen schaffen Landschaft, 1975
Gouache auf Fabriano, 49 x 67,1 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Colour Sequences Create Landscape, 1975
Gouache on Fabriano, 49 x 67.1 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„ICH MÖCHTE IN MEINER MALEREI
ZU ORGANISCHEN VEREINFACHUNGEN KOMMEN,
DIE VOM SEHEN AUSGEHEN,
NICHT ZU ANORGANISCHEN, DIE VOM DENKEN AUSGEHEN.“**



Meran, 1954
Aquarell auf Hahnemühle, 50,4 x 63,3 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Meran, 1954
Watercolour on Hahnemühle, 50.4 x 63.3 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“I WANT TO ARRIVE AT ORGANIC SIMPLIFICATIONS
IN MY PAINTINGS THAT STEM FROM SEEING,
NOT INORGANIC ONES THAT ARISE FROM THINKING.”**



Bornstedt, Garten meiner Mutter, 1956
Aquarell auf Ingres, 23,9 x 31,4 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Bornstedt, My Mother's Garden, 1956
Watercolour on Ingres, 23.9 x 31.4 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„GÄRTEN ERNÄHREN ANSCHAULICH
DIE UNIVERSALE SEHNSUCHT DES MENSCHEN,
EIN MENSCH ZU WERDEN
IM GESPRÄCH VON GESTALTETWERDEN UND GESTALTEN.“**



Nächte auf Madeira, 1986
Gouache auf Chinapapier, 33,2 x 20,5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Nights on Madeira, 1986
Gouache on Chinese paper, 33.2 x 20.5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“GARDENS VIVIDLY NOURISH THE UNIVERSAL
LONGING OF HUMANS:
BECOMING A HUMAN IN THE CONVERSATION
OF BEING CREATED AND CREATING.”**



Bananenbaum, Malen mit Kilian, 1986
Aquarell auf Büttchen, 71,1 x 57,5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Bananatree, Painting with Kilian, 1986
Watercolour on laid paper, 71.1 x 57.5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„BLUMENGÄRTEN MIT PFLANZEN AUS ALLER WELT
ERGEBEN DIALOGE,
VON DENEN MENSCHEN NUR TRÄUMEN KÖNNEN.“**



Gartenmosaik, 1987
Öl auf Karton, 45 x 37 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Garden Mosaic, 1987
Oil on board, 45 x 37 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“FLOWER GARDENS WITH PLANTS
FROM ALL OVER THE WORLD
CREATE DIALOGUES THAT HUMANS COULD ONLY DREAM OF.”**



Kakteen, 1980
Aquarell auf Pergament, 40,3 x 31,6 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Cacti, 1980
Watercolour on parchment, 40.3 x 31.6 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„MAN KANN AUCH DIE NATUR ALS WERKSTATT BENUTZEN,
ALS STIMULANS.“**



Heilige Wildnis, 1992
Öltempera auf Karton, 69,5 x 99,6 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Sacred Wilderness, 1992
Tempera on board, 69.5 x 99.6 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“NATURE IS A WORKSHOP—
A STIMULANT AND A SOURCE OF INSPIRATION”**



Abstraktion als Durchgang, 1989
Öltempera auf Karton, 70 x 100 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Abstraction as a Passage, 1989
Tempera on board, 70 x 100 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„MAN MUSS SICH SELBST WIE EINE WOGGE BEWEGEN,
DANN WIRD ES EINE WOGGE.“**



Woge II auf hellem Grund, 1989
Öltempera auf Karton, 70 x 100 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Wave II on Light Base, 1989
Tempera on board, 70 x 100 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“ONE MUST MOVE LIKE A WAVE FOR IT
TO BECOME A WAVE.”**



Panta rhei, 1989

„Der Haifisch klafft, du lachst ihm in den Rachen.« (Goethe)

Öltempera auf Karton, 69,5 x 100 cm

Galerie Falkenstern Fine Art

Panta rhei, 1989

“The shark gapes, you laugh into its face” (Goethe)

Tempera on board, 69.5 x 100 cm

Galerie Falkenstern Fine Art

**„MEINE BITTE: FRAGE MICH NICHT
NACH DER GEOGRAPHISCHEN HEIMAT MEINER BILDER!“**



Stenogramm einer Woge, 1992
Öl auf Karton, 70 x 100 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Stenograph of a Wave, 1992
Oil on board, 70 x 100 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“MY REQUEST: DON’T ASK
THE GEOGRAPHICAL ORIGIN OF MY PAINTING!”**



Grüne Woge, 1983
Öl auf Segeltuch, 63 x 83 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Green Wave, 1983
Oil on canvas, 63 x 83 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„ES GIBT EINE PHANTASIE,
DIE SICH AM GEGENSTAND ENTZÜNDET.“**



Halme I, 18.4.1998
Kreide auf Papier, 70 x 100 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Stems I, 18 April 1998
Chalk on paper, 70 x 100 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

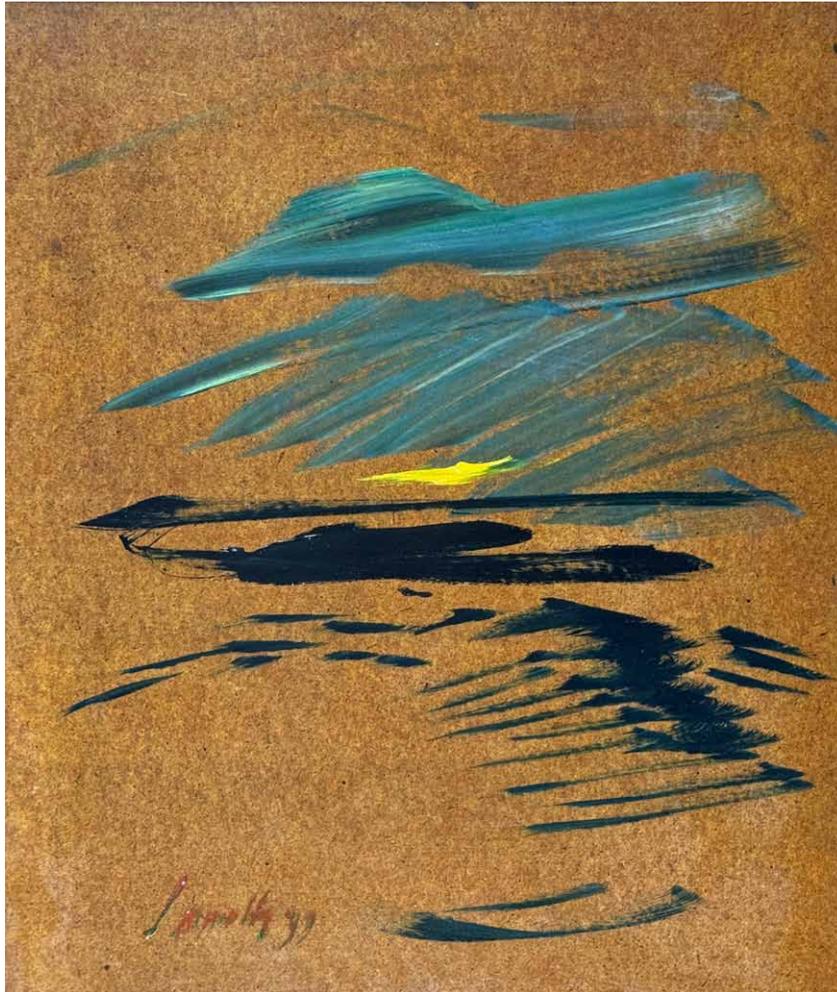
**“THERE IS AN IMAGINATION
AWAKENED BY THE OBJECT.”**



Halme II, 19.4.1998
Kreide auf Papier, 77,5 x 106 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Stems II, 19 April 1998
Chalk on paper, 77.5 x 106 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

„AM HORIZONT SIND OFT DIE FARBIGSTEN DINGE ZU SEHEN.“



Gruß dem koreanischen Meister Yi-Hang Book, 1999
Öllasur auf Hartfaser, 100 x 80 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Greetings to the Korean Master Yi-Hang Book, 1999
Oil glaze on board, 100 x 80 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“THE MOST COLOURFUL THINGS
ARE OFTEN SEEN ON THE HORIZON.”**



Halme I, 1997
Farbige Kreide auf Büttten, 50,1 x 64,9 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Stems I, 1997
Coloured chalk on laid paper, 50.1 x 64.9 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„MÖCHTE NICHT ZWEIGE ALS GEGENSTÄNDE MALEN,
SONDERN IHR WACHSTUM.“**



Wurzel aus Oslo, 1990
Öl auf Leinen auf Pappe, 80 x 60 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Root from Oslo, 1990
Oil on canvas, applied to board, 80 x 60 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“I DON'T WANT TO PAINT BRANCHES AS OBJECTS,
BUT THEIR GROWTH.”**



Kiefernzweig, Zyklus „Aditi Dancing“, 1985
Gouache auf Büttchen, 60,7 x 45,5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Pine Branch, Series “Aditi Dancing”, 1985
Gouache on laid paper, 60.7 x 45.5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

„ICH HABE MIT MEINER MALWEISE NICHT NACH DER NATUR,
SONDERN WIE DIE NATUR ZU ARBEITEN GESUCHT.“



Algen II, 2003
Tusche auf Büttten, 62,5 x 62,5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

Algae II, 2003
Ink on laid paper, 62.5 x 62.5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**“I ATTEMPTED NOT TO REPRODUCE NATURE,
BUT TO PAINT AS NATURE.”**



Vom Anfang des Lebens – Algen, 1983
Öl auf Leinwand, 83 x 63 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

The Beginning of Life – Algae, 1983
Oil on canvas, 83 x 63 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

**„DER GESICHTWERDUNG
ZULIEBE UNTERLASSEN
WIR DAS ABBILDMACHEN.“**

**“FOR THE SAKE OF PRESERVING
THE FACE, WE REFRAIN
FROM CREATING AN IMAGE.”**



aprendre sempre (Für Henri Matisse), 1985
Blaue Tusche auf Fabriano, 66,7 x 48,5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

aprendre sempre (for Henri Matisse), 1985
Blue ink on Fabriano, 66.7 x 48.5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

EINZELAUSSTELLUNGEN MIT KATALOG

- Siegward Sprotte. Galerie Heseler, München 1964
- Siegward Sprotte. Deutsches Kulturinstitut, Stockholm – Kopenhagen – Kolding – Bergen – Oslo 1968/69
- Siegward Sprotte. Wandlungen – Bilder aus 50 Jahren. Galerie Neher, Essen 1983
- Siegward Sprotte. Öle, Aquarelle, Zeichnungen. Galerie Bergmann, Coburg 1985/86
- Siegward Sprotte. Handzeichnungen, Aquarelle, Gemälde, Grafiken. Bilder aus 60 Jahren. Potsdam Museum 1988
- Siegward Sprotte. Zeichnungen, Aquarelle, Ölbilder 1932-1987. Moskau, Puschkin-Museum 1989
- Siegward Sprotte zum 80. Geburtstag. Arbeiten 1923-1993. Berlin, Schloss Glienicke / Schloss vor Husum / Lissabon, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian 1993
- Siegward Sprotte – 85 Jahre. Bilderhaus Bornemann, Lübeck 1998
- Karl Hagemeister, Siegward Sprotte. det wächst, Altes Rathaus, Potsdam 2001
- Siegward Sprotte. Zyklen – Dialoge. Schloss Cappenberg / St. Martin in Thurn, Museum Ladin Ciastel de Tor 2003
- Siegward Sprotte. Das schreibende Malen. Soest, Wilhelm-Morgner-Haus 2009
- Siegward Sprotte. Im Dialog mit Karl Hagemeister. Ferch, Museum der Havelländischen Malerkolonie 2010
- Siegward Sprotte. Farbige Kalligraphie. Wuhan Art Museum, 2011
- Die Welt farbig sehen – Siegward Sprotte Retrospektive zum 100. Geburtstag des Künstlers. Potsdam Museum / Kloster Cismar 2013
- Siegward Sprotte. „Reise doch – bleibe doch“. Orte der Inspiration. Hamm, Gustav-Lübcke-Museum 2017
- Siegward Sprotte. Sylt – Hamburg – Shanghai. Hamburg, Kunst in der Handelskammer 2018

WERKE IN ÖFFENTLICHEN SAMMLUNGEN

- Berlin: Berlinische Galerie; Stadtmuseum Berlin
Dresden: Staatliche Kunstsammlungen
Ferch: Museum der Havelländischen Malerkolonie
Hamburg: Museum Altona
Lissabon: Museum Calouste Gulbenkian
Moskau: Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste
Pittsburgh: Carnegie Institute of Art
Potsdam: Potsdam Museum
San Francisco: Museum of Modern Art
Schleswig: Landesmuseen Schleswig-Holstein
Selm: Museum Schloss Cappenberg
Shanghai: Shanghai Art Museum
Soest: Museum Wilhelm-Morgner-Haus
Stuttgart: Staatsgalerie
Washington: Paul Mellon Collection
Wuhan: Wuhan Art Museum u.a.

LITERATUR IN AUSWAHL

- Wilhelm Köhler: Siegward Sprotte, in: Westermanns Monatshefte, Nr. 7, 81. Jg., Berlin 1940
Ernst von Glaserfeld: Siegward Sprotte. Philosophische Bekenntnisse eines Malers, in: Der Standpunkt, Jg. 7, Nr. 12, Mailand 1953
Alfred Ehrentreich: Siegward Sprotte, in: Die neue Schau, 15. Jg., Nr. 3, Kassel / Basel 1954
Alfred Boensch: Siegward Sprotte. Lärchenzweige und Lebenskunst, in: Wochenzeitung für abendländische Kultur, 8. Jg., Nr. 21, Meran 1954
Philippe d'Arschot: Siegward Sprotte oder die enthüllte Natur, in: Die Kunst und das schöne Heim, 57. Jg., Heft 6, München 1959
W.L. Graffam: Siegward Sprotte, in: Horizont, Gelnhausen 7 / 1960
Philippe d'Arschot, H.L.C. Jaffé, Piet van Daalen, Alfred Ehrentreich: Sprotte 1946-1962 (Künstler der Gegenwart), München 1963
Bodo Hedergott (Vorwort): Skizzenbuch Monaco. Tagebuch Südfrankreich-Reise, Nürnberg 1965

- Walter Lich: Der Maler Siegward Sprotte, in: Wort und Bild, Heft 3, Dillenburg 1965
- Herbert Read (Einleitung): Siegward Sprotte. Aquarelle auf Sylt 1953-1967, Berlin 1967
- Siegward Sprotte: Meditationen im Sand oder wie ich nach Sylt kam und blieb, in: Nordfriesisches Jahrbuch, Neue Folge, Bd. 8, Bredstedt 1972
- H.L.C. Jaffé, Herbert Meier: Siegward Sprotte und sein bildnerisches Werk, Wien / München 1973
- Reimer Kay Holander: Aug' in Auge. Ein Gespräch mit dem Maler Siegward Sprotte über Dialog und Landschaft, in: Nordfriesland. Zeitschrift für Kultur, Politik, Wirtschaft, 11. Bd., 1. Heft, Nr. 41, Bredstedt 1977
- Siegward Sprotte: Vom Bilden und Bildermachen (Ateliergespräche, Heft 1), Kampen 1978
- Siegward Sprotte: Sehen und Hören (Ateliergespräche, Heft 2), Kampen 1978
- Siegward Sprotte: Lernen ohne Belehrung (Ateliergespräche, Heft 3), Neuauflage Kampen 1980
- Siegward Sprotte: Appell der Kunst an den Menschen von heute (Ateliergespräche, Heft 4), Kampen 1978
- Siegward Sprotte: I go bananas (Ateliergespräche, Heft 5), Kampen 1978
- Siegward Sprotte: Pentlinger Sequenzen. Von der Kunst des gesichtigen Anrufens (Ateliergespräche, Heft 6), Kampen 1978
- Siegward Sprotte: Man lernt im Hervorbringen. Ein Brief von Madeira, in: Nordfriesland. Zeitschrift für Kultur, Politik, Wirtschaft, 17. Bd., 2. Heft, Nr. 17, Bredstedt 1983
- Herbert Meier: Siegward Sprotte malt in Nordfriesland, Hamburg 1984
- Silvia Chicó (Einleitung): Siegward Sprotte. Farbige Kalligraphie. Mit Beiträgen von Herbert Read, Wolfgang Stockmeier, Siegward Sprotte, München 1988
- Siegward Sprotte. Texte und Bilder, Hrsg. Edition 3, Galerie Lüth, Husum 1988
- Reimer Kay Holander: In ferner Nähe. Siegward Sprotte zum 80. Geburtstag zuge-dacht, in: Nordfriesland. Zeitschrift für Kultur, Politik, Wirtschaft, 26. Bd., 2. Heft, Nr. 102, Bredstedt 1993
- Siegward Sprotte, Adolf Anselm Schurr, Heinz-Wolfgang Kuhn, Bernd Gruber, Jörg Johansen-Reichert: Kunst ist Sprache. Bornstedter Dialoge 1996, Berlin 1997
- Siegward Sprotte: Autobiographische und biographische Texte. Booklet mit 2 CDs („Über das Schöpferische“ / „Über das Malen“). Dokumentation und Zusammenstellung: Günter Burike, Annegret Portstef-fen, Atelier Galerie Sprotte, Kampen 2005

IMPRESSUM

Ausstellung

Siegward Sprotte –
Abstraktionen von Landschaft
Museum der Havelländischen Malerkolonie
Beelitzer Str. 1 / Ecke Dorfstraße,
14548 Schwielowsee / OT Ferch
www.havellaendische-malerkolonie.de
26. April bis 20. Juli 2025

Kooperationspartner

Siegward Sprotte Stiftung

Leihgeber

Galerie Falkenstern Fine Art

Organisation

Steffie Marquardt, Yulia Klyachko

Texte

Carola Pauly,
Dr. Dominik Bartmann,
Prof. Bernd Wolfgang Lindemann

Konzept

Dr. Dominik Bartmann,
Carola Pauly,
Armin Sprotte

Ausstellungsgestaltung

freybeuter GbR, Groß Kreutz

Katalog

Dr. Dominik Bartmann

Herstellung

Druckerei Rüss, Potsdam

ISBN 978-3-00-082071-7

Umschlag vorn

Siegward Sprotte
Shannon, Göttliches Mitgefühl, 1991
Öl auf Karton, 61 x 61,5 cm
Galerie Falkenstern Fine Art

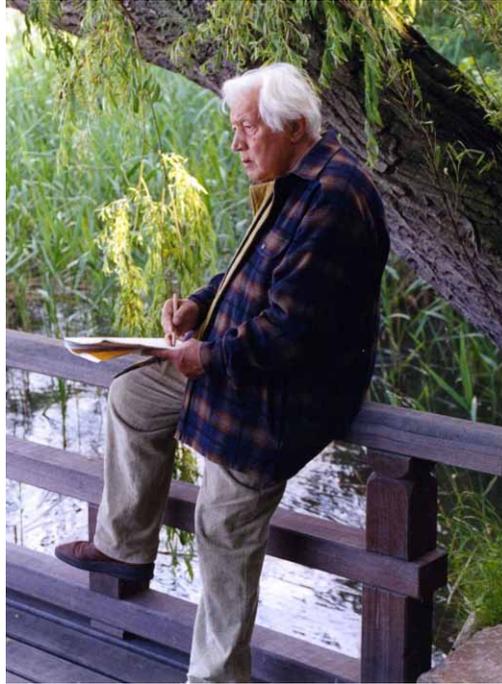
Umschlag hinten

Siegward Sprotte am Scharmützelsee, 1997

Herausgeber

Förderverein Havelländische Malerkolonie e.V.
Vorsitzende: Carola Pauly
Hauffstr. 90/91, 14548 Schwielowsee
vorstand@havellaendische-malerkolonie.de

© Autoren (Texte); Hans-Peter Kruse
(Abbildung *In der Vogelkoje Kampen*, ca. 1984);
Armin Sprotte (alle übrigen Abbildungen)



S. Synnøve