

E. Grissner.

Howe.
362/46

900-

EDUARD GRÜTZNER

VON

RICHARD BRAUNGART

MIT 10 TAFELN IN PHOTOGRAVÜRE,
9 TAFELN IN FARBDRUCK UND 50 BILDERN
IN MATTDRUCK

MÜNCHEN 1916
F. BRUCKMANN A.-G.

Zob 6M

D U L N F BRUCKMANN A.G., MÜNCHEN

Wpisano do Księgi Akcesji

Akc. KI nr 288 7.12.2016 i zob.

INHALT

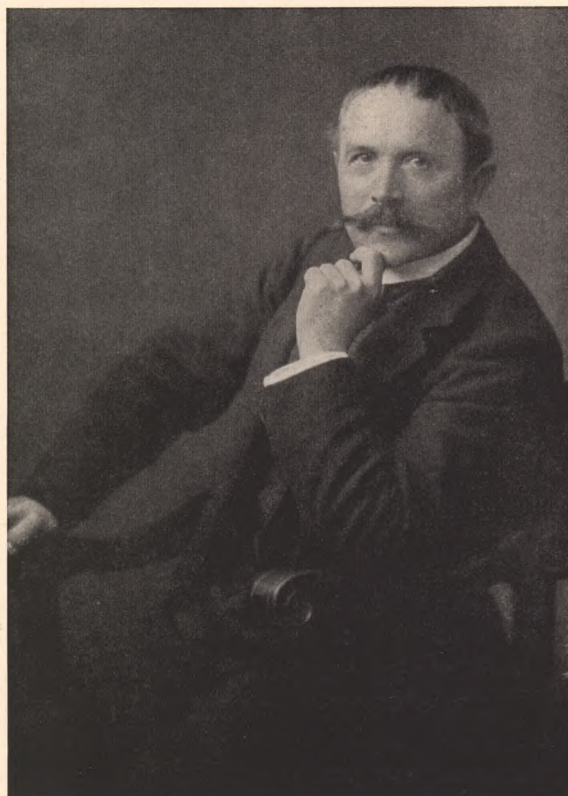
Biographie	Seite 7—32
------------	---------------

Textbilder

	Seite		Seite
Eduard Grützner (Naturaufnahme)	7	Entwurf für „Eritis sicut Deus“ (Kreidezeichnung)	19
Waldstudie (Zeichnung)	9	Kapellmeister Franz Fischer (Zeichnung)	21
Bildnis von Pfarrer Fischer	10	Zeichnung zu Scheffels Ekkehard	22
Bauernküche (Zeichnung)	11	Entwurf zu einem Münchener Wirtshausbilde	23
Entwurf zu einer Klosterküche (Zeichnung)	13	Südtiroler Waldstudie (Zeichnung)	25
Kellereingang in Taufers (Zeichnung)	14	Kopf eines Kardinals (Zeichnung)	26
Inneres im Schloß Taufers (Zeichnung)	15	Kapellmeister Hermann Zumpe (Zeichnung)	28
Skizze zu einem Klosterweinkellerbilde (Zeichnung)	17	Eingeschlafener Falstaff (Zeichnung)	31
Vor der Jagd im Wirtshaus (Zeichnung)	18	Eduard Grützners Atelier	32

Tafeln

- | | |
|--|--|
| 1. Im Klosterkeller. 1878 | 25. Jagdgäste. 1903 |
| 2. Klosterbrauerei. 1869 | 26. Stilleben. 1902 |
| 3. Die lustigen Weiber von Windsor. 1872 | 27. Die Versuchung. 1887 |
| 4. Schauspieler vor der Vorstellung. 1870 | 28. Das Klostergeheimnis. 1887 |
| 5. Kunstfreunde. 1892 | 29. Ein Lichtstück. 1890 |
| 6. Feldblumenstrauß. 1891 | 30. Der fidele Landsknecht. 1895 |
| 7. Jägerlatein. 1873 | 31. Päonien. 1906 |
| 8. Einst und Jetzt. 1877 | 32. Rasiertag im Kloster. 1887 |
| 9. Klosterküche. 1898 | 33. In der Klosterbibliothek. 1888 |
| 10. Der Altertumsliebhaber. 1880 | 34. Auf der Kloster-Kegelbahn. 1893 |
| 11. Kellerstudie. (Zeichnung) 1885 | 35. Shylock. 1913 |
| 12. Siesta im Kloster. 1881 | 36. Der verunglückte Kellermeister. 1892 |
| 13. Ein willkommenener Gast. 1887 | 37. Damenbildnis. 1900 |
| 14. Falstaff und sein Page. 1876. Aus dem Falstaff-Zyklus. | 38. Auerbachs Keller. 1885 |
| 15. Auf dem Schlachtfeld. 1877. Aus dem Falstaff-Zyklus | 39. Falstaff und Bardolph. 1891 |
| 16. Bei Frau Fluth. 1876. Aus dem Falstaff-Zyklus | 40. Der Geiz. 1899. Aus dem Totentanz „Die sieben Todsünden“ |
| 17. Falstaff mit Dortchen. 1876. Aus dem Falstaff-Zyklus | 41. Der Zorn. 1899. Aus dem Totentanz „Die sieben Todsünden“ |
| 18. Mephisto und der Schüler (Eritis sicut Deus). 1897 | 42. Tiroler Wilderer. 1910 |
| 19. Studie. Stadt-Archiv von Hall in Tirol | 43. Klosterschäfflerei. 1883 |
| 20. Goldklar. 1891. | 44. Der schlesische Zecher und der Teufel. 1884 |
| 21. Beim Klosterbier. 1884 | 45. Betrachtungen. 1913 |
| 22. Beim Schachspiel. 1902 | 46. Bei Eminenz zu Tisch. 1914 |
| 23. „Wieviel Geld hab' ich noch in meinem Beutel?“ (Mitte der achtziger Jahre) | 47. Brantweinschenke. 1883 |
| 24. In der Klosterküche. 1886 | 48. Sr. Eminenz zu Ehren. 1889 |
| | 49. Die Perle der Pfalz. 1900 |
| | 50. Keinen Tropfen mehr! 1895 |
| | 51. Don Quixote. 1904 |



EDUARD GRÜTZNER

Nach einer Aufnahme von Gebr. Lützel, München

Ob wohl jemals so Grundverschiedenes zu gleicher Zeit für echte und bedeutende Kunst gehalten worden ist wie in unseren Tagen? Es ist natürlich schwer, sich solche Dinge aus den geschichtlichen Überlieferungen zu rekonstruieren; denn zumeist ist es eben doch die eigene Zeit, die wir in die Vergangenheit hineinempfinden. Und der Trugschluß ist dann rasch fertig. Aber immerhin: es dürfte nicht leicht sein, und vielleicht ist es sogar unmöglich, eine Periode der Kunstgeschichte ausfindig zu machen, die an Gegensatzreichtum der gegenwärtigen gleichkäme. Es war früher, bei größter Vielgestaltigkeit im Motivischen und im Technischen, doch zumeist eine oft erstaunliche Einheitlichkeit des Stils zu beobachten. Eine Epoche wie die unsrige jedoch, in der sämtliche Stile, die je existierten, durch beständigen Gebrauch sich lebendig neben dem Stil (oder den Stilen) der Zeit selbst erhalten haben, dürfte es wohl nie gegeben haben.

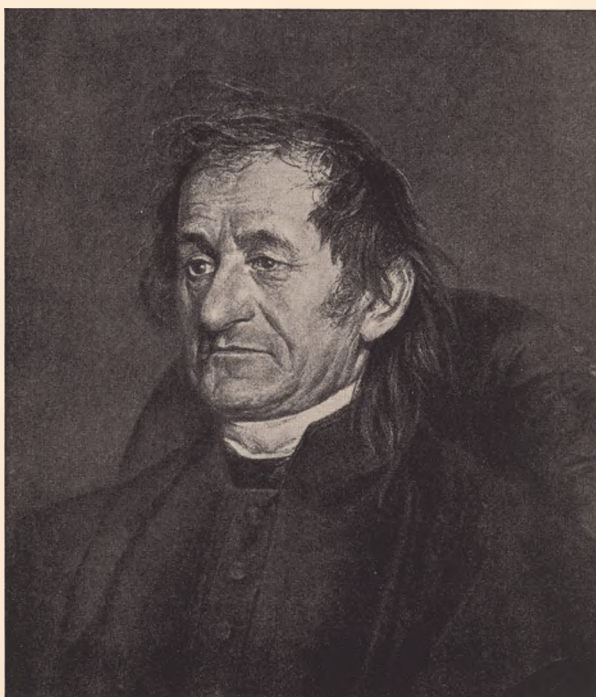
Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob man in dieser Eigenschaft der Gegenwart einen Vorzug oder einen Fehler zu erkennen habe. Auch wird es in diesem Falle wohl ähnlich wie fast stets bei solchen Anlässen sein: daß die Vor- und Nachteile sich die Wage halten und bis zu einem gewissen Grade bedingen. Mit ein bißchen Optimismus und Nachsicht wird man es ohne Zweifel sogar fertig bringen, diese Viel-

seitigkeit als höchste Kraft und als rühmenswerten Reichtum zu empfinden. Oder ist es etwa nicht Reichtum, wenn ein Kunstfreund von heute sich der Meisterwerke der Antike, der Renaissance, der Gegenwart und dazu jener des Orients und Ostasiens mit Verständnis freuen kann? Umspannt ein solcher Mensch nicht sozusagen mit einer Hand die ganze Welt, wird diese nicht sein Eigentum in all ihrer nie zu erschöpfenden Mannigfaltigkeit? Vielleicht könnte man aus solchen Dingen folgern, daß wir am Ende einer langen Entwicklungsperiode, ja der Kulturentwicklung überhaupt, als Universal-erben der gesamten Vergangenheit etwa, stehen. Aber das kann uns wenig kümmern, selbst wenn es wahr sein sollte (was im höchsten Grade unwahrscheinlich ist; denn nie hat es ein Ende gegeben, sondern jede Zeit war Ende und Anfang zugleich). Und wer klug ist und seine Zeit und das Leben zu nehmen weiß, der wird sich diese Vielfältigkeit und die tausend Möglichkeiten, die sich aus ihr ergeben, zu nutze machen und mit Dank die üppigen Gaben annehmen, die ihm durch günstige Umstände in den Schoß fallen. Mit anderen Worten — und das ist der langen Rede kurzer Sinn, auf den Sonderfall der Kunst angewendet: man nehme das Wunder unserer Zeit, vor allem ihren Gegensatzreichtum, als etwas Gegebenes hin und versuche, jeder Richtung und jeder Äußerung künstlerischen Geistes, gleichviel, wo man sie findet, gerecht zu werden. Das geschieht am besten, einfachsten und sichersten dadurch, daß man jedes Kunstwerk und jedes Künstlers Werk nur oder wenigstens in erster Linie aus seinen speziellen und spezifischen Bedingungen heraus zu begreifen lernt. Man gewöhne sich also vor allem und endgültig ab, zu vergleichen, was nichts miteinander zu tun und sein Dasein grundverschiedenen Ursachen zu danken hat. Und dann glaube man auch niemals die schon hundertmal widerlegte und immer wieder neugeborene Ketzermeinung, daß irgend etwas deshalb, weil es modern sei, auch gut sein müsse, und anderes schlecht, nur weil es von der augenblicklich herrschenden Mode nichts wissen wolle. In Wirklichkeit gibt es, was nicht oft genug ausgesprochen werden kann, weder eine moderne noch eine unmoderne Kunst, sondern nur eine gute und eine schlechte. Und was zu irgendeiner Zeit einmal wirklich gut gewesen ist, das kann wohl für eine Weile aus der Mode kommen, aber schlecht kann es nie werden.

Grützners Ideale stammen aus einer Zeit, die, wenigstens in Deutschland und besonders in München, nicht allzuvielen und -heftigen Kämpfe auf dem Gebiete der Kunst sah. Man schlief aber trotzdem nicht in jenen Tagen, wie heute manche meinen. Im Gegenteil: man hatte die Augen weit offen. Nur ließ man sich und den Eindrücken Zeit und hielt sich — das ist allerdings wahr — mehr an die gefälligen und angenehmen Seiten des Lebens. Die Kunst wollte damals mehr erfreuen als erregen, und das Problematische des Inhalts und der Form lag ihr ziemlich ferne, wenn auch neue Ideen, besonders male-rische, beständig in der Luft herumschwirrten. Vor allem jedoch liebte man einen Realis-mus, der auch die kleinste Tatsache nicht verschwieg und doch von dem späteren Natura-lismus (und Impressionismus) soweit entfernt war wie etwa München von Paris. Um aber in der Lage zu sein, dieser realistischen Forderung der Zeit zu genügen, mußte man ebenso gut zeichnen wie malen können (malen hauptsächlich im Sinne von bunt schildern und tonig abstimmen). Daraus ergab sich das „Programm“ eines Künst-lers jener Zeit von selbst. Bevor freilich Grützner ein solches Programm durchführen konnte, mußten noch einige jener berühmten Hindernisse beseitigt werden, die für jeden braven Normalbürger eine Künstlerbiographie erst spannend und zugleich erbauend



WALDSTUDIE (Zeichnung)
Aus den Skizzenbüchern



BILDNIS VON PFARRER FISCHER (Zeichnung)

machen. Der Gute, der an langen Winterabenden bei solcher Lektüre immer das Gruseln und zuweilen auch die unbegrenzte Achtung vor dem Talent und Genie lernt, ahnt freilich nicht, daß er selbst in seiner Eigenschaft als Teil der kompakten Masse, genannt Publikum, eines der besagten Hindernisse, wenn nicht das größte unter ihnen ist. Aber man hat im „Falle Grützner“ keinen Anlaß, diesen Faden weiterzuspinnen und endlose Klagen über Nichtverstandenwerden, jahrelanges Hungern usw. anzustimmen; denn diese typischen Hemmungen spielen im Leben Grützners keine Rolle; er blieb, wohl dank dem Zauberspruch einer freundlichen Norn, von diesen schwersten „Kinderkrankheiten“ des Künstlers verschont. Nur die leichtesten waren ihm zu ertragen und zu überwinden auferlegt. Vielleicht ist hier — und in dem glücklichen Naturell des Künstlers — der Hauptgrund für den fröhlich-behaglichen Grundton der Grütznerschen Kunst zu suchen. In die Blüten soll es nicht zu viel regnen, sagt ein Sprichwort; nun: das Bäumchen Grützner bekam in dieser kritischen Zeit nur eben so viel Regen zu spüren, als seinem Wachstum förderlich war; sonst beschien es die Sonne, und so konnte es sich gut entwickeln und reiche Frucht ansetzen, so reiche, daß es bis zum heutigen Tag noch nicht erschöpft ist. Dieses Bäumchen, aus dem ein wackerer, wurzelfester Baum mit Krone geworden ist, wird (das ist nicht zweifelhaft) grünen und Früchte tragen bis zum letzten Tag. Daß aber dieser noch in weiter Ferne liegt, dürfen wir wohl annehmen und wollen es jedenfalls hoffen.

Grützner und München sind schon seit Jahrzehnten untrennbare Begriffe. Aber auch dieser Künstler ist wie die meisten andern, die als Münchner Künstler internationalen Ruf erworben haben, nicht an der Isar zur Welt gekommen. Seine Heimat ist vielmehr Schlesien; dort, in Groß-Karlowitz bei Neisse (Regierungsbezirk Oppeln), ist er am

26. Mai 1846 geboren. Und zwar als das siebte Kind nichts weniger als wohlhabender Eltern. Alle die romantischen Voraussetzungen eines glänzenden Künstlerschicksals, für die sich das Publikum meist mehr zu interessieren pflegt, wie für die Werke des Künstlers selbst, sind hier gegeben. Und mehr noch: was sonst meist nur in Künstlerromanen höchst rührend und ausführlich geschildert zu werden pflegt, daß nämlich der nachmalig so berühmt gewordene Maler oder Bildhauer N. N. in seiner Jugend barhäuptig und bloßfüßig und mit geflicktem Kittel das Vieh gehütet habe, trifft bei Grützner tatsächlich zu. Er war Hüterjunge; aber geschadet hat es ihm kaum sehr viel; im Gegenteil: es schärfte wohl schon in frühester Jugend sein Auge und gewöhnte ihn an stille und genaueste Beobachtung. Allzu lange hat es ja auch nicht gedauert; denn schon in seinem sechsten Jahre griff das Schicksal entscheidend in sein Leben ein: er wurde Ministrant. Man wird nun wahrscheinlich nicht gleich begreifen, was das mit dem Künstlertum Grützners zu tun haben könnte. Man müßte denn annehmen, es sei etwa so gemeint, daß durch diese Beschäftigung der Grund zu der späteren Vorliebe Grützners für das geistliche Milieu gelegt worden sei. Daran mag viel Wahres sein. Aber des Rätsels Lösung liegt nicht in einer Sache, sondern in einer Person: in der des Orts Pfarrers Fischer nämlich, der sich für den jüngsten Sohn des Kirchenpflegers



BAUERNKÜCHE (Zeichnung)

Grützner lebhaft interessierte und sich in jeder Beziehung seiner annahm; und zwar nicht nur vorübergehend, sondern dauernd, bis zu seinem, Fischers, Tode. Wenn Grützner heute ein Meister der Kunst ist, den die Welt kennt und schätzt, so hat, neben seinem Talent und Fleiß und der Gunst des Schicksals, dieser wackere Mann das größte Verdienst daran; denn er war es, der die geistige Erziehung des Knaben geleitet und ihm den Besuch des Gymnasiums in Neisse ermöglicht hat, wo er sich natürlich für den geistlichen Beruf vorbereiten sollte. Als sich aber nur zu bald herausstellte, daß Eduard, der schon als kleiner Junge alles Weiße mit Zeichnungen bekritzelt hatte, zum Studium ein für allemal verloren und verdorben war, weil der Künstler sich immer dringlicher in ihm meldete, da war es Fischer, der diese Wandlung als erster begriff und mitmachte und bei Eduards Vater das Vorurteil besiegte, das dieser gegen den Künstlerberuf nun einmal hatte. Eduard durfte also Maler werden. Und zwar in München, das Fischer sehr liebte. Man erinnerte sich eines Verwandten namens Hirschberg, der in München als Baumeister reich geworden war. Fischer wandte sich an ihn und schickte ihm Zeichnungen usw. Eduards, mit dem Ersuchen, sie Piloty vorzulegen. Pilotys Gutachten lautete sehr günstig, Hirschberg gab die Mittel zur Reise, und so kam Grützner als Achtzehnjähriger im September 1864 nach München, wohl ohne Ahnung, daß es für immer sein und daß er bald selber ein Stück Münchner Kunst werden sollte.

An gutem Willen und an Aufmerksamkeit, die Goethe für die höchste aller Tugenden und Fertigkeiten gehalten hat, fehlte es ihm nicht, und so ging er mit Fleiß an die Arbeit. Selbstverständlich kam er nicht gleich zu Piloty. Er mußte erst die üblichen Vorkurse absolvieren, bei Hermann Dyck, Hiltensberger, Strähhuber und Anschütz nach Gips und Akt zeichnen, die Antike studieren und das erlernen, was man in jener noch von Cornelius zehrenden Zeit unter Malen verstand. Erst 1867 nahm ihn die Pilotyschule selbst auf. Über die Vortrefflichkeit dieser Schule sind sich alle Schüler und Beurteiler einig; denn man lernte dort wirklich malen, und was das wichtigste war: Piloty machte aus seinen Schülern keine Kopisten seiner Art, sondern ließ jeden auf seine Weise selig werden. Es wird deshalb auch kaum eine zweite berühmte Meisterschule geben, aus der eine so große Zahl grundverschiedener, bedeutender Künstler hervorgegangen ist, die doch alle das Beste ihrer Frühzeit dem Lehrer danken. Nur eines konnte Piloty natürlich nicht lassen: das Komponieren. Das gehörte damals noch zu den Requisiten eines Historienmalers, ja, es war so ziemlich das wichtigste unter ihnen. Und so mußte auch Grützner eines Tages daran glauben. „Heinrich II. von England läßt sich 1174 am Sarkophage des Erzbischofs Thomas Becket geißeln“: so hieß das Thema, das ihm gestellt war. Das sollte er malen. Aber es kam nicht so weit. Nur bis zur Skizze gedieh die Arbeit. Grützner konnte das nun einmal nicht. Er war weder ein Tragiker noch ein Pathetiker, und die bedeutende, historische Geste lag ihm nie, zu keiner Zeit. Wenn er schon Geschichte malen sollte, so mußte es mit dem Schalk im Auge geschehen; er mußte lachen können über das, was er zu gestalten sich vornahm. Im übrigen aber zog es ihn nach einer ganz anderen Richtung, wie wir gleich sehen werden. Kurz und gut: aus dem Historienmaler ist nichts geworden. Gott sei Dank. Aber dafür wurde damals der eigentliche Grützner geboren. Piloty mußte nämlich eine Badereise unternehmen, und als er wieder zurückkam, da zeigte ihm sein Schüler ein Bild, das er sich unterdessen vom Herzen heruntergemalt hatte. Es heißt „Im Klosterkeller“ und ist in allem Wesentlichen, in der Komposition und im Kolorit,



ENTWURF ZU EINER KLOSTERKÜCHE

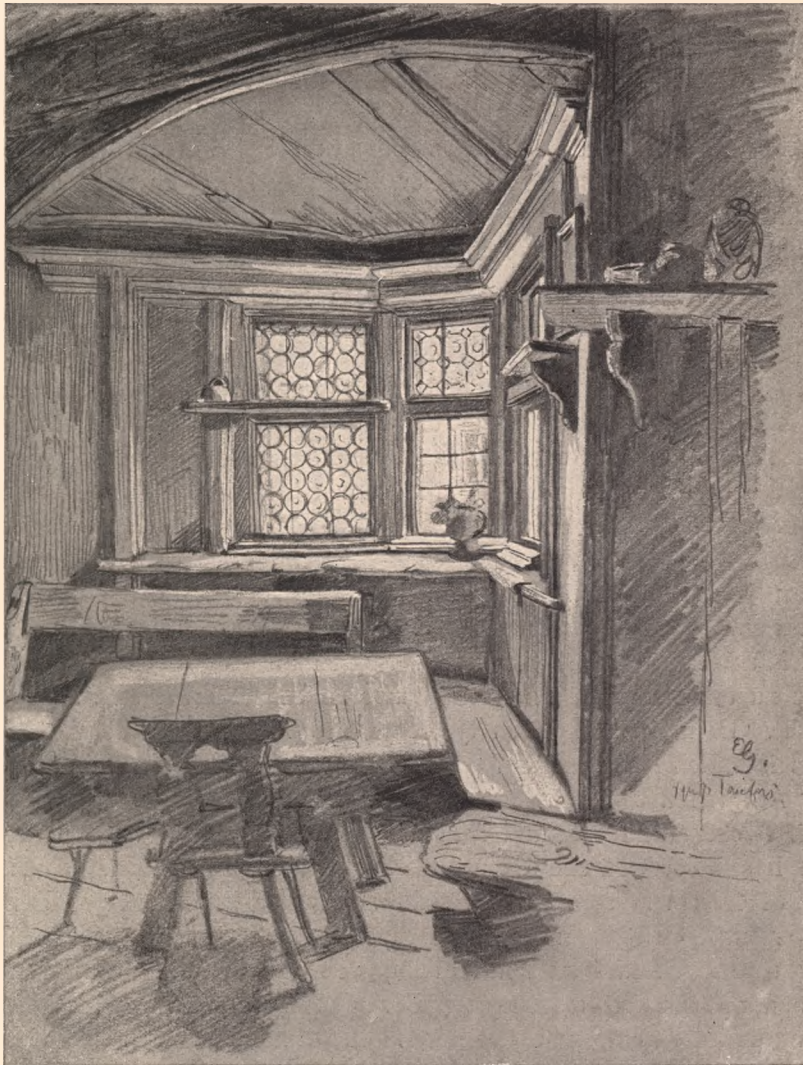
bereits ein echter Grützner. Keine Schülerarbeit oder eines jener zweifelhaften Malerschulprodukte, bei denen man nicht weiß, ob man sich über das „Talent“ des jugendlichen Verfertigers freuen oder ob man darüber weinen soll, sondern eine reife, fertige Leistung, die um so erstaunlicher ist, als sie doch sozusagen gegen die Schule entstanden ist. Es kommt nicht allzu häufig vor, daß ein Künstler schon mit seinem ersten Bild so entschieden den Weg beschreitet, den er dann in der Zukunft zu gehen willens ist. Aber Grützner gehört eben zu jenen Menschen, die immer genau wissen, was sie wollen und müssen, und die das, was sie wollen, im entscheidenden Augenblick auch können. In diesen wenigen Worten liegt das Geheimnis des Erfolges überhaupt beschlossen; aber zu erlernen ist es leider nicht. Wem es die Natur nicht mitgegeben hat, der wird sein Leben lang vergeblich danach suchen und darüber wohl gar das Leben selbst versäumen.

Aber um wieder in den „Klosterkeller“ zurückzukehren: wir haben also hier bereits die typische Grütznersche Genreszene vor uns, deren Umwelt das Kloster ist. (Oder vielmehr: eine seiner charakteristischen Szenen; denn es gibt noch eine ganze Reihe von „Welten“, denen Grützner Motive für seine Bilder entnommen hat; doch sind diese Klosterszenen, die ja damals etwas Neues waren und darum bis zu einem gewissen Grade fast sensationell wirkten, für Grützners Kunst besonders bezeichnend geworden.) Ich sagte schon oben, daß Grützner kein Pathetiker sei; ebensowenig ist er ein romantischer Schwärmer oder gar ein Freund der Askese. Es ist also durchaus nicht das Kirchlich-Religiöse, das ihn am Klosterleben fesselte. Für ihn ist alles, was mit dem Glauben, dem Gebet, den Ordensregeln usw. zusammenhängt, reine Privatsache der Mönche, das darum — für ihn wenigstens — nie Gegenstand der künstlerischen Darstellung sein konnte. Ihn interessieren die Mönche nur „außer Dienst“, dann also, wenn sie eigentlich nicht mehr Mönche, sondern Menschen wie andere, auch mit menschlichen



KELLEREINGANG IN TAUFERS

Vorzügen und Fehlern, Schwächen und Liebhabereien sind. Mit einem Wort: es ist das Beschauliche, um nicht zu sagen Genießerische des Klosterlebens, zu dem Grützner, der selbst ein kluger Lebenskünstler ist, sich immer wieder hingezogen fühlte. Er vermied dabei stets alles, was irgendwie tendenziös gewirkt hätte, also jede Karikatur, auch, was nach verbotenen, unlauteren Gefühlen und Gelüsten hätte aussehen können. Um so mehr nahm er sich der erlaubten Genüsse des Klosterlebens an, und dazu gehören das Essen und das Trinken, das letztere ganz besonders, und die geistigen Genüsse: Lesen (in der Klosterbibliothek), Betrachten von Kunstwerken, Anhören von Musik usw. Am häufigsten hat Grützner die frommen und wohlgenährten Herren verschiedener Orden (mit braunen, weißen oder schwarzweißen Kutten) beim Trinken dargestellt und zwar, mit etlichen Ausnahmen allerdings, beim Weintrinken. Das mag dem merkwürdig vor-



INNENRAUM IN SCHLOSS TAUFERS

kommen, der sich erinnert, daß Grützner den größten Teil seines Lebens in dem durch sein Bier berühmten München zugebracht hat. Nun: er hat auch tatsächlich Münchener Mönche im sogenannten Bräustübl gemalt und die Modelle dazu fand er wohl im ehemaligen Münchener Franziskanerkloster und auch im Kloster Andechs am Ammersee, wo er bei dem ihm befreundeten Frater Jakob, dem berühmten Braumeister des Klosters, oft zu Gast war und von wo er manche wertvolle Anregung für seine Bilder mit nach Hause nahm. Aber zumeist waren es doch Tiroler Klöster, die er nach Motiven (hauptsächlich Innenräumen) durchforscht hat. Auch an rheinische Klöster mag er zuweilen gedacht haben. So ergibt sich als Sorgenvertreiber und Erheiterer der Mönche von selbst der Wein, dessen Bau, Kelterung und Pflege sie ja von jeher mit Fleiß, Ausdauer und Sachkunde betrieben haben. Der Weinkeller ist darum auch so eine Art von Heiligtum

des Klosters, und wer zu einer Kostprobe dort hinabgeleitet wird, der darf sich viel darauf zugute tun. Und daß er an diesem Ort stets einen ausgezeichneten Extratropfen zu kosten bekommt, ist gewiß. Zuweilen kommt es freilich vor, daß ein Mönchlein oder ein dienender Bruder, der von solchen verborgenen Schätzen weiß, zu geeigneter Stunde in den Keller schleicht oder, wenn er irgend etwas dort zu tun hat, von so einem Fäßchen nascht. Dabei kann es ihm aber passieren, daß er, des süßen Weines voll, unversehens einschläft und in dieser verräterischen Lage von einem der geistlichen Oberen ertappt wird. So ist es auch dem rundlichen Bruder auf dem ersten Grütznerbild „Im Klosterkeller“ ergangen. Er sollte eigentlich einen Korb mit Flaschen füllen, aber das Fäßchen mit Johannisberger lockte gar so verführerisch; da war's um ihn geschehen. Mit seligem Lächeln schläft er nun neben dem Faß. Aber einer der Patres, und zwar einer von den hageren, asketischen, die keinen Spaß kennen und keine Extratour gestatten, hat den Bruder entdeckt, ist zum Prior gelaufen und hat ihn gleich mitgebracht. Der steht nun, von dem Angeber gewiesen, mit strenger Miene da und betrachtet sich die Idylle. Man merkt schon: ganz ohne Buße wird die Verfehlung nicht abgehen, aber es wird auch nicht sehr schlimm werden; denn für die Drastik dieser Lage wird sogar der Prior Verständnis haben, wenn auch der Asket keine Entschuldigung gelten lassen möchte. Immerhin ist selbst dieser letztere nicht so geschildert, daß er unsympathisch wirken könnte. Es ist mehr der Gegensatz der Temperamente und Charaktere, der sich in diesen Köpfen ausprägt. Und es ist bereits auf diesem Bilde zu erkennen, wie scharf Grützner zu charakterisieren und zu individualisieren versteht. Er malt nicht einen typischen Mönchskopf aus der Klischeeschachtel, sondern stets irgendeine bestimmte Persönlichkeit, und meist mit verblüffender Porträtähnlichkeit. Auf vielen seiner Bilder (mit Mönchs- und anderen Gestalten) finden sich ganze Serien solcher Bildnisse, und darin mag auch, zum Teil wenigstens, das starke, unmittelbare Leben der Grütznerschen Bilder seinen Grund haben. Auch noch etwas anderes ist auf diesem in so vieler Hinsicht merkwürdigen Erstlingsbild zu erkennen: welche Meisterschaft Grützner schon früh als Innenraum- und Stillebenmaler erworben hat. Kellerräume z. B. sind stets mit allem, was sie an Fässern, Kannen, Flaschen, Körben usw. enthalten, so realistisch geschildert, daß auch die kleinste Einzelheit zu ihrem Rechte kommt, und doch tritt nie etwas störend aus dem Bilde heraus. Im Gegenteil: alles ordnet sich harmonisch zum Ganzen, und ein warmer oder kalter Ton oder, wenn's nottut, wohl auch ein Gemisch aus beiden gibt diesen Bildern die koloristische Einheit, deren Geheimnis so manchem auch in früheren Zeiten nicht völlig aufgegangen ist.

Als Piloty dieses meuchlings gemalte Bild seines selbständigen Schülers sah, da polterte er nicht etwa darauf los und verlangte reuige Umkehr zur alleinseligmachenden Historienmalerei. Er, dem seine zahlreichen Schüler nicht nur außerordentlich viel Positives, sondern auch die Achtung vor ihrer Eigenart zu danken haben, erkannte den Wert des Bildes und hieß es gut. Dieses kluge und gütige Gewährenlassen hat sich denn auch bei Grützner glänzend bewährt und schon sehr bald reiche Früchte getragen. Grützner verkaufte dieses Bild und kurze Zeit darauf ein anderes, ebenfalls aus dem Klosterleben, und nun trat etwas ein, was bei einem jungen Künstler sicherlich ebenso selten ist wie die obenerwähnte Reife eines Erstlingsbildes: Grützners Bilder gefielen sofort allgemein so gut, daß er es nicht nötig hatte, sie dem Kunsthandel anzubieten. Dieser setzte sich vielmehr mit ihm in Verbindung, und so war das Materielle



SKIZZE ZU EINEM KLOSTERWEINKELLER-BILDE

im Leben Grütznern von diesem Augenblick an auf das Beste geordnet. Er konnte nach Lust und Liebe arbeiten und hat davon auch einen sehr reichlichen Gebrauch gemacht. Er war stets unendlich fleißig und ist es bis zum heutigen Tage geblieben. So entstand eine fast unübersehbare Reihe von Bildern, an die sich der Künstler selbst in sehr vielen Fällen gar nicht mehr erinnert; und von einer großen Zahl seiner beliebtesten Bilder mußte er, um die Sammlerwünsche und Liebhaberansprüche befriedigen zu können, oft verschiedene Wiederholungen malen. Dabei ist aber fast immer ein vom Original in so vielem abweichendes Bild entstanden, daß es beinahe für eine neue Arbeit gelten konnte. Der Vergleich dieser Varianten untereinander ist meist sehr lehrreich und läßt so manchen interessanten Schluß auf die Wandlungen zu, die ein Motiv in der Seele eines Künstlers durchmacht, bis es endlich in der endgültigen Fassung zur Ruhe kommt. Im übrigen hat das Leben Grütznern in der Folge einen so ruhigen, fast

möchte man sagen normalen Verlauf genommen, daß kaum mehr etwas davon zu berichten ist. Jedenfalls hat nichts seine Kunst von außen her (oder auch von innen) in ihren Grundlagen anzugreifen oder aus dem Lot zu bringen vermocht. Grützner malte, was ihm einfiel; und da es ihm an Einfällen nie mangelte, so hatte er mehr wie genug zu tun, um sie alle zu gestalten und festzuhalten. Aber Front- und Richtungsänderungen kannte er nicht. Er blieb bei dem, was er als das allein Geeignete für sich und seine Kunst erkannt hatte, und ließ sich nicht irre machen. Womit nicht gesagt sein soll, daß er nicht im Laufe der Zeit die Farben etwas anders zu mischen



VOR DER JAGD IM WIRTSHAUS (Skizze)

gelernt hätte usw. Aber er blieb immer, was er von Anfang an schon gewesen war, und er durfte das, konnte es sich leisten, im künstlerisch-ideellen Sinne. Und jedenfalls kontrastiert sein Leben beziehungsweise sein Werk, ganz abgesehen von stilistischen und anderen Merkmalen, seltsam genug mit dem so vieler Junger und Jüngster, die stets die wehr- und willenlosen Opfer jeder neuen Kunstmode sind und infolgedessen eigentlich niemals zu sich selbst kommen.

Grützners erstes Bild (und dann fast alle folgenden) gehörte bereits zu jener Gattung von Malerei, die man die erzählende nennt und die in jener Zeit — in den achtzehnhundertsiebziger und achtziger Jahren — besonders in München außerordentlich beliebt

war. Später hat eine sehr scharfe Gegnerschaft gegen das Bild mit Inhalt eingesetzt, und man hat dabei, wie das in solchen Fällen zumeist geschieht, das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. In den letzten Jahren ist man wieder etwas nachsichtiger geworden. Das Motivische in stofflicher Hinsicht beginnt wieder eine Rolle zu spielen, und wenn es auch von den offiziellen Wortführern der neuen Kunst noch nicht offen und in der Theorie zugegeben wird, so lehrt uns doch die Praxis täglich, daß die Sehnsucht nach einem faßbaren Bildinhalt in den meisten jüngeren Künstlern wieder erwacht und nicht mehr



ENTWURF FÜR „ERITIS SICUT DEUS“ (Kreidezeichnung)

zur Ruhe zu bringen ist. Man wird also heute vielleicht wieder mehr Verständnis für die ältere, erzählende Kunst haben, wenn auch natürlich zwischen den Bestrebungen des Geschlechts von heute und morgen und den Zielen der damaligen Künstler (und den Mitteln, mit denen sie diese Ziele zu erreichen suchten) ein gewaltiger Unterschied besteht. Aber man empfindet es heute wieder als etwas ganz Natürliches, daß auf einem Bild nicht nur malerische Probleme zu lösen versucht werden, sondern daß es uns über das Technische hinaus jenes gewisse Etwas gibt, das man eben den Inhalt nennt. Freilich: es kommt auch hier, wie überall im Leben, und nicht nur in der Kunst, durchaus darauf

an, wer eine Sache macht. Mit anderen Worten: der Inhalt wird nur dann im richtigen Verhältnis zur Malerei und umgekehrt stehen und deshalb dem Beschauer ein dauerndes Vergnügen bereiten, wenn ein wirklicher Künstler, der zugleich auch ein ganzer Mensch ist, das Bild gemalt hat. Genreszenen mit humoristischer Zuspitzung können leichter wie irgend welche andere Motive ins unangenehm Gewöhnliche oder Kitschige entgleisen, wenn ihrem Schöpfer das möglichst deutliche Herausarbeiten der „Spitze“ die Hauptsache ist. Aber der echte Genremaler wird immer in erster Linie Maler sein und das Humoristische nur ganz leise über der Szene schweben lassen wie Duft über Blumen. Gilt doch auch hier der Satz, daß Unterstreichen vom Übel ist, während die einfache Tatsachenberichterstattung, vorausgesetzt, daß die Tatsachen einigermaßen danach sind, stets soviel Gehalt an Humoristischem und dergleichen zutage fördert, daß eine künstliche Steigerung des humoristischen Effekts den Eindruck nur abschwächen könnte. Das ist es aber gerade, was die Bilder Grützners so sehr von den zahllosen Nachahmungen seines Genres unterscheidet: daß bei ihnen das Behagen, das sie im Beschauer erwecken, sich nicht vom Inhalt allein herleitet. Gewiß: Grützner schildert häufig Vorgänge, die an sich schon erheiternd wirken, oder solche, die von fröhlicher Stimmung ganz und gar erfüllt sind. Aber man hat doch stets das Empfinden, daß es eigentlich die Gesamtstimmung des Bildes, die feste Verbindung von Inhalt und Form, von Zeichnung und Malerei ist, die diesen Eindruck erzeugt. Es geht von diesen Bildern etwas aus, das sich nur unvollkommen in Worte fassen läßt (alles Spezifische einer Kunst läßt sich nicht durch die Mittel einer anderen Kunst ausdrücken), ein Duft und Reiz, der auch den Widerstrebenden, wenn er sich dem Eindruck länger hingibt, gefangen nimmt. So ein Bild Grützners ist in seiner Ausgeglichenheit und in seiner wohlbedachten Harmonie von Farbe und Form geradezu ein Stück zusammengefaßten, Kunst gewordenen Lebensgefühls. Man weiß sich in seiner Nähe geborgen, weit weg vom Tagesgezänk und von allem Üblen und Verstimmenden, in einer Welt weiser, im Daseinskampf erworbener Zufriedenheit und des verständigsten Genusses der geistigen und materiellen Güter des Lebens, mit alleiniger Ausnahme des Weibes, das im Bezirk des Klostermalers Grützner natürlich überhaupt keine Rolle spielt und auch sonst in der Kunst dieses gemäßigten Epikureers nur episodisch auftritt, was jeder Kenner dieser Episoden aufrichtigst bedauern muß. An alles mögen Grütznersche Bilder erinnern, nur nicht an die Nervosität und an die Hast unserer Zeit. Sie sind von einer Ruhe des Kolorits und der Komposition, die dem modernen Menschen und Künstler kaum faßbar und doch sein heimlicher Traum ist. Sie übertragen diese Ruhe, dieses Begütigende und Beschwichtigende auch auf ihre Umgebung und werden so zu guten Hausgenossen und wahren Wohltätern. Und wie man sich von einem lieben Freunde die nämliche Geschichte gerne immer wieder erzählen läßt, besonders wenn sie mit der gleichen Liebenswürdigkeit vorgetragen wird, so wird man auch der „Geschichten“, die Grützners Bilder erzählen, nicht müde. Dafür sorgt schon der malerische Vortrag, dessen Qualitäten man immer höher schätzen lernt, je genauer man ihn kennt.

Die Welt des Klosters, der Grützners erstes Bild gegolten hat, ist, wie wir gesehen haben, bis zum Heutigen zwar bei weitem nicht sein einziges, aber sein begehrtestes und volkstümlichstes Sondergebiet geblieben. Es gibt kaum eine Situation, die er nicht wiederholt geschildert hätte. Besonders gerne verlegt er den Schauplatz seiner Szenen in den Klosterkeller, der ja allein schon um der edlen Schätze willen, die er birgt, diese Be-



HOFGAPELLMEISTER FRANZ FISCHER (Zeichnung)

vorzugung verdient, sie aber wohl hauptsächlich dem malerischen Helldunkel dankt, das dort stets zu herrschen pflegt und alle grelle Farbigkeit in weiche Tonigkeit auflöst. Grützner hat diesen interessanten Ort noch ein paarmal zum Schauplatz humoristischer Episoden gemacht. Da sieht man z. B. auf einem ganz frühen Bilde den verunglückten Bruder Kellermeister, der auf der Treppe zu Fall gekommen, aber darüber weniger betrübt ist, wie über die zerbrochenen Weinflaschen, deren Inhalt die Steinfliesen färbt. Weit öfter jedoch läßt uns Grützner Zeugen von Vorgängen sein, die in einem Keller so selbstverständlich sind wie in der Kirche das Beten; also von Weinproben, bei denen die Perle der Pfalz gekostet oder der neue Wein goldklar befunden wird (dieses Motiv mußte besonders oft abgewandelt werden), oder von regelrechten, wenn auch sehr ehrenwerten Gelagen, bei denen manchem alten Faß tapfer zugesetzt worden sein mag. Häufig sind bei solchen Gelegenheiten die Herren Patres unter sich und bilden ein gemütliches Kneipkollegium, in das wohl auch gelegentlich Angehörige anderer Klöster und Orden oder auch Weltgeistliche Aufnahme finden. Aber lieber noch haben sie Gäste bei sich, Ritter und Landsknechte, wenn die „Affäre“ sich Anno dazumal zutrug, oder ewig durstige moderne Jäger, die gerne in Klöstern einkehren und von ihrer Gastlichkeit Nutzen ziehen. Und bei solchen schweren Sitzungen kann es dann schon vorkommen, daß selbst so ein trinkfester Jägersmann mit den Worten „Keinen Tropfen mehr“ jede weitere Gastlichkeit, die ihm verhängnisvoll werden könnte, ablehnt. Man wird überhaupt auf keinem der zahllosen Bilder Grützners, auf denen getrunken wird, auch nur die leiseste Spur der häßlichen und abstoßenden Wirkungen des Alkohols entdecken. Alle diese geistlichen und weltlichen Trinker wissen genau, wie weit sie gehen dürfen und wieviel sie vertragen können. Sie lassen sich durch ein Glas Wein oder Bier wohl anregen und erheitern, aber nur



ZEICHNUNG ZU „SCHEFFELS EKKEHARD“

(Rudimann und Kerhildis)



ENTWURF ZU EINEM MÜNCHENER WIRTSHAUSBILDE

bis zu jenem Punkt führen, wo die Gegner des Alkohols mit warnendem Finger stehen. Freilich: bedingungslosen Alkoholfeinden werden die gemalten Loblieder Grützners auf die Freuden des mäßigen Genusses erlesener Weine oder gut geratener Biere stets ein Greuel sein. Aber mit solchen Fanatikern wird man sich ebensowenig über die Berechtigung der von Grützner verteidigten Lebensanschauung wie etwa über den Wert seiner Kunst auseinandersetzen. Es käme ja doch nichts dabei heraus.

An malerischer Vielgestaltigkeit und Vieltonigkeit vermag übrigens in den Klöstern, besonders in ganz alten, mit dem Keller noch manch' anderer Ort wettzueifern. Da ist z. B. die Klosterschäfflerei, in der es so reizend unordentlich aussieht und allerlei originelles Gerät herumsteht, -liegt oder -hängt und wo in einer gemütlichen Ecke die Brüder mit den Arbeitern zusammen sich ihren Vespertrunk gut schmecken lassen. Auch die Stätte selbst, wo dieser Trunk erzeugt wird — die Klosterbrauerei —, hat es verdient, von Grützner in einem seiner besten frühen Bilder geschildert zu werden, zu dem er die Anregung in dem schon erwähnten Kloster Andechs empfangen hat. Interessant ist hier besonders die Zweiteilung der Komposition, die auf die linke Seite des Bildes das Braugeschäft verwiesen hat, während rechts an einem Tisch ein paar Mönche das Erzeugnis der linken Seite, und zwar recht gründlich, erproben. Auch die Brennerei, in der die Mönche gewisser Orden die berühmte Chartreuse und andere Magentröster und Anreger der träge gewordenen Lebensgeister herstellen, ist reich an malerischen Motiven und jedenfalls ein eigenartiger Hintergrund für intime Kostproben. Die Gelegenheit, Klösterliches und Weltliches behaglich zu mischen, gibt die Klosterkegelbahn,

auf der sich eine ganze Versammlung charakteristischer Gestalten (und Köpfe!) zusammengefunden hat. Ein besonders reicher Fundort für malerische Motive ist natürlich die Klosterküche, in der z. B. ein Bruder einen Hecht oder ein Jäger ein paar Hasen für die Herrentafel abliefert. Hier, an dem bunten Durcheinander all der Lebensmittel und Geräte, hat Grützner seine schon erwähnte Meisterschaft im Stillebenmalen mit dem Können und dem Geschmack eines alten Niederländers bewährt. Und er hat es wie diese verstanden, trotz der sorgfältigsten Durcharbeitung der Einzelpartien doch das große Ganze des Bildes nicht aus dem Auge zu verlieren.

Von diesen Räumen, die meist ebenerdig oder unter der Erde zu suchen sind, steigen wir mit Grützner in die oberen Klosterräume empor, wo er die Mönche ebenfalls bei den mannigfaltigsten Gelegenheiten belauscht und im Bilde festgehalten hat. Da ist z. B. ein gemütlicher, holzgetäfelter Saal, in dem der Rasiertag abgehalten wird. In den verschiedensten Zuständen des Rasiertwerdens sitzen oder stehen die Mönche herum, und es herrscht, vielleicht unter dem Eindruck der lustigen Neuigkeiten, die der alte Barbier zu erzählen weiß, eine recht vergnügte Stimmung. An diesem Bilde wie an einigen anderen, die schon genannt sind oder erst erwähnt werden sollen, ist übrigens besonders gut zu ersehen, wie vortrefflich sich Grützner immer schon auf die schwere Kunst verstanden hat, eine größere Anzahl Personen zwanglos auf einem beschränkten Raum sich bewegen oder sich gruppieren zu lassen. In der natürlichen, freien Art, mit der alle diese Figuren zueinander in Beziehung gesetzt sind, ist denn wohl auch in erster Linie das Geheimnis der lebendigen und wahren Wirkung solcher Bilder zu suchen. Auch sollte nicht unbemerkt bleiben, mit welcher Sorgfalt die hellen und dunklen Partien (das viele Weiß der Kutten und alle übrigen dunkleren Töne des Bildes) gegeneinander abgestimmt sind. Man wird, wenn man die Grütznerschen Bilder daraufhin etwas genauer ansieht, allerlei interessante Entdeckungen machen, wie sie ja auch mit Hinsicht auf das Zeichnerische kaum von einem alten und sicherlich von keinem neueren Meister übertroffen werden.

Das figurenreichste Bild Grützners ist wohl das große Konzert im Kloster, das in einem Raum stattfindet, der dem Museumssaal im Grütznerschen Hause in München getreu nachgebildet ist. Ein Vokal- und ein Streichquartett bemühen sich hier, die Zufriedenheit der hohen Herren zu erringen, die als Zuhörer gekommen sind. Und man wird nicht müde, an den Köpfen der Ausführenden wie der Lauschenden die verschiedenartige Wirkung der Musik zu studieren. Malerisch vielleicht noch delikater, weil intimer und geschlossener ist eine kleinere Fassung dieses Klosterkonzerts, bei dem nur ein Streichquartett für das geistige Dessert nach reicher Tafel sorgt. Einen famosen koloristischen Effekt ergeben in beiden Fällen die bunten Glasfenster. Auch fröhliche Zechgelage mit willkommenen Gästen hat uns Grützner in diesen stimmungsvollen Refektorien geschildert, die für das Genießen erlesener Speisen und wohlgepflegter Weine sich gewiß immer noch besser eignen wie die elegantesten modernen Restaurants und „Bierkirchen“, die an die Stelle der alten Behaglichkeit den neuesten „Komfort“ gesetzt haben. Gelegentlich, aber nur ganz selten zeigt uns Grützner die Mönche beim Beten oder bei stiller Betrachtung in den altersdunklen Chorstühlen; und einmal hat er dieses zufällige Nebeneinander zu einer psychologischen Studie über die vier Temperamente benutzt. In zwei Bildern (sogenannten Pendants), die „Einst“ und „Jetzt“ betitelt sind, erinnert er daran, wie selbst in den kunstfrohen Klöstern die Anschauungen über den Wert eines Kunstwerkes wechseln können; so daß nach Jahrhunderten der Unverstand über-



SÜDTIROLER WALDSTUDIE (Zeichnung)



KOPF EINES KARDINALS (Zeichnung)

tüncht, was einst der fromme Glaube und echter künstlerischer Sinn geschaffen hat. Fast alle bisher genannten Räume dienen dem Aufenthalt zahlreicher Personen. Weit intimeren Charakters sind die Bibliotheken der Klöster, die dämmrigen, stillen Stätten geistigen Genusses, deren oft recht krauses Durcheinander von Papieren, Pergamenten und Lederbänden für einen Innenraum- und Stillebenmaler ein Leckerbissen sein muß. Grützner hat denn auch häufig ein paar Mönche in der Bibliothek zusammengeführt, wo sie sich vielleicht aus einem pikanten Klassiker vorlesen lassen oder wo sie, wenn es jüngere Klosterinsassen sind, heimlich aus einem solchen verbotenen Buche naschen. Kunstfreunde mögen sich dort ebenfalls zuweilen treffen, und sie nehmen dann, wie auf einem der lebenswürdigsten Grütznerschen Bilder dieser Art, einen (von rückwärts deutlich erkennbaren) Stich nach Rubens zur Hand und freuen sich, ohne daß sich jedoch in ihren Gesichtern irgend etwas anderes als das Vergnügen über ein bedeutendes Kunstwerk abspiegelte, der üppigen nackten Gestalten. Auch einzelne gelehrte Patres, die in der Bibliothek arbeiten, hat Grützner öfter gemalt, und es sind nicht die schlechtesten seiner Werke, auf denen dieses unerschöpfliche Motiv abgewandelt wird. Noch intimer als die Bibliotheken sind die Zimmer hoher kirchlicher Würdenträger (Bischöfe, Kardinäle), in denen wir uns freilich bereits außerhalb der Klostermauern befinden. Grützner zeigt uns diese Herren gerne in ihren malerisch so reizvoll wirkenden Gewändern inmitten ihrer Kunstschatze beim Betrachten einer vergoldeten Buddhastatue etwa (auch weltliche Altertumsliebhaber hat Grützner wiederholt in ihrer Umwelt gemalt); oder er schildert

sie, wie sie mit einem jüngeren Kollegen beim Schachspiel sitzen; nicht selten läßt er uns auch mit dabei sein, wenn andere hohe Geistliche bei Eminenz zu Tisch sind. Stets sind diese Räume auf das kostbarste mit Gobelins, geschnitzten Möbeln, erlesenen Teppichen, Decken, Geräten usw. ausgestattet; und man fühlt es deutlich, welche Freude der Maler angesichts dieser reichen Formen und bunten Farben empfunden hat, die er nachschaffen durfte, und wie es ihn z. B. gereizt haben mag, zwei, drei, wohl auch vier verschiedene Rot zu einem reinen und gutklingenden Akkord zusammenzustimmen. Vielleicht ist es nicht ohne Interesse, ja sogar wichtig, zu wissen, daß Grützner alle diese Dinge mit der gleichen Sachkenntnis gemalt hat, mit der sie die Kunstfreunde auf seinen Bildern betrachten; denn er ist selbst seit Jahrzehnten ein überaus eifriger und vor allem auch erfolgreicher Sammler von Altertümern (hauptsächlich der Gotik und Renaissance) und außerdem von ostasiatischer Kunst, und wohl alle die begehrenswerten Antiquitäten, die er dargestellt hat, sind sein Eigentum und Teile seiner Sammlung. Daher auch die Genauigkeit und Richtigkeit, mit der Grützner diese Gegenstände geschildert hat, ohne daß er ihnen jedoch deswegen mehr Bedeutung gegeben hätte, als ihnen in der Gesamtheit des Bildes als Beiwerk zukommt.

Bevor wir nun von der Welt der Klöster Abschied nehmen, wollen wir noch des einzigen Motivs aus einem Frauenkloster gedenken, das Grützner gemalt hat. Es zeigt uns Nonnen, die für den Marienaltar den Altar schmücken und Meßgewänder auswählen. Leider mußte dieses anmutige Bild wohl oder übel das erste und letzte seiner Art bleiben, da ja das Innere eines Frauenklosters sich niemals Männerblicken öffnet. Und wäre nicht ein glücklicher Zufall dem Maler zu Hilfe gekommen, wir besäßen auch dieses Bild nicht. Übrigens gibt es von Grützner ein Werk, bei dem die sonst strenge geschiedenen Begriffe Mönch und Weib doch in ziemlich nahe, fast aggressive Beziehungen zu einander geraten sind. Es ist das die Versuchung des hl. Antonius, die er mehrmals gemalt hat, und bei der wir mit einigem Verdruß — weil uns dieses Vergnügen nur so selten zu teil wird! — feststellen, ein wie guter Schilderer des Weibes dieser Männermaler eigentlich wäre. Grützners Vorliebe für die (malerisch ohne Zweifel viel anziehenderen) Orden hat es, nebenbei bemerkt, wohl auch mit sich gebracht, daß er sich unter der Weltgeistlichkeit nur verhältnismäßig selten Modelle suchte. Geschah es aber, dann entstanden so launige Bilder wie das ungemein volkstümlich gewordene „Nach Tisch“: ein Landpfarrer, der mit der Zigarre im Mund eingeschlafen ist und dessen zufriedenes Lächeln selbst den schlimmsten Pessimisten, für eine Weile wenigstens, versöhnlich stimmen muß. Häufiger hat Grützner Jägersleute aller Art gemalt, die ja auf dem Lande immer am gleichen Tisch mit dem Herrn Pfarrer zu finden sind und deren Erscheinung meist originell genug ist, um einen Charakterbeobachter von Beruf zum Nachschaffen zu reizen. Auch die Herren Wilderer, deren Züge noch fesselnder zu sein pflegen wie die ihrer Feinde, der Förster, hat Grützner gerne bei guter Gelegenheit gemalt und gezeichnet; und er müßte nicht der Humorist sein, der er ist, wenn er sich die (zuweilen, nicht immer) unfreiwillig komische Gattung der Sonntagsjäger hätte entgehen lassen, die arglosen Gemüts in rauchiger Waldschenke das unmöglichste Latein alter Jäger gläubig anhören und für voll nehmen. (Hier sei auch noch eines andern Schenkenbildes Grützners gedacht: der Brantweinschenke. Es ist das ein Werk, das für das Wesen dieses Künstlers sehr bezeichnend ist; denn er ließ sich auch hier nicht dazu verleiten, widerliche Elendszenen zu malen, sondern er begnügte sich damit, das Enge und Kleine und manchmal



HOFKAPELLMEISTER HERMANN ZUMPE (Zeichnung)

auch Tragikomische der an solchen Orten verkehrenden Menschengattung zu zeigen.) Der Umstand, daß eines seiner besten Wildererporträts einem Theaterdirektor gehört, leitet uns ohne die geringste Schwierigkeit zu jenem anderen großen Gebiet hinüber, das von jeher ebenfalls Grützners Spezialität gewesen ist: zum Theater. Die Buntheit und Vielgestaltigkeit dieser Welt lockte ihn schon zu der Zeit, da er noch an der Akademie arbeitete; und auch heute noch wird man Grützner bei jeder wichtigeren Erstaufführung in den vordersten Reihen des Theaters finden. So manches seiner Bilder dankt denn auch seine Entstehung Theater- oder, wie der „Don Quijote“, Literaturerinnerungen. Goethes „Faust“ z. B. hat den Künstler zu einigen bedeutenden Arbeiten angeregt, zu denen vor allem die Schülerszene (Mephisto, der dem Muttersöhnchen, das sich bei ihm Rat geholt, das bedeutsame „eritis sicut deus“ ins Stammbuch schreibt) und ein koloristisch ganz hervorragendes Bild „Auerbachs Keller“ gehören. Dieses letztere ist von den vielen Kellerbildern Grützners sicherlich eines der schönsten und dürfte den Maler Grützner auch in den Augen der schlimmsten Zweifler einwandfrei legitimieren. Die eigentliche Liebe Grützners aber gehört Shakespeare, und wenn er auch einmal einen Shylock malt, so ist und bleibt doch Sir John Falstaff sein Liebling. Diese Figur ist sogar fast noch mehr wie die Mönchsmalerei zum Wahrzeichen der Kunst Grützners geworden. Schon als Pilotyschüler hat er im Auftrag eines englischen Kunstfreundes zwei Szenen aus Heinrich IV. mit Falstaff im Mittelpunkt gemalt. Etwas später entstand dann das gestaltenreiche Bild „In der Theatergarderobe“, das Schauspieler, meist Porträts berühmter Münchener Darsteller zeigt, wie sie sich für Shakespeares Heinrich IV. ankleiden. Daß dies in einem einzigen Garderoberaum geschieht, ist, da es sich doch nicht um eine Schmiere handelt, ebenso unwahrscheinlich wie die theatralische Haltung der meisten Darsteller. Aber man darf nicht vergessen, daß man hier bei allem Realismus doch mehr eine Phantasie als ein vollkommenes Wirklichkeitsbild und jedenfalls eine bewußte Komposition vor sich hat, bei der das Wesen des Schauspielers wie des Theatralischen überhaupt durch Häufung und Unterstreichung auch dem Laien verständlich gemacht werden soll. Falstaff ist auf diesem Bilde natürlich nur eine Figur unter andern. Zur Hauptperson wird er erst in den sieben Kartons mit Falstaffepisoden, die 1876 entstanden und im wahren Sinne des Wortes volkstümlich geworden sind, und in verschiedenen Bildern mit Falstaffszenen (aus „Heinrich IV.“ und den „Lustigen Weibern von Windsor“) und Einzelporträts, die ebenfalls in zahllosen Reproduktionen verbreitet sind und die Erscheinung des vieledlen Sir John wohl für lange Zeit in der Phantasie des Publikums festgelegt haben. Es braucht, nach all dem bereits Gesagten kaum noch besonders betont zu werden, daß Grützner auch aus dem Wesen Falstaffs alles ausgeschaltet hat, was diesen etwas schwankenden Charakter irgendwie „suspekt“ erscheinen lassen könnte. Er schildert Sir John auf seinen sämtlichen Falstaffbildern ganz gleich, als einen gutmütigen, runden Schlemmer, der gerne lacht und die Streiche, die man ihm spielt, nicht allzu tragisch nimmt. Und es ist nicht zu verkennen, daß zwischen dem weinglänzenden Vollmondgesicht Falstaffs und den wohlgenährten Mönchsgesichtern Grützners ein innerer Zusammenhang besteht. Es ist das Symbol des aller Griesgrämigkeit abholden, von gründlicher Kennerschaft geleiteten Lebensgenusses, das uns Grützner in diesen gesättigten Gestalten, und vor allem im Falstaff, immer wieder wohlmeinend vor Augen führt. Daraus sowie aus dem reichen Gehalt dieser Figur an Humor ist denn auch die große und dauernde Vorliebe Grützners für den trinkfrohen

Ritter zwanglos abzuleiten. Er steht ja ohnehin damit nicht allein, sondern teilt diese Sympathie mit allen Freunden Shakespeares, also auch mit der Königin Elisabeth, die an Falstaff so großes Gefallen gefunden hatte, daß Shakespeare auf ihren Wunsch ein Stück (Die lustigen Weiber von Windsor) schrieb, in dem der Liebhaber des Weines sich auch einmal als Liebhaber der Frauen vorstellen mußte. Mit welchem Erfolg, das weiß die Welt.

Es mag manchen geben, der das Werk Grützners ziemlich genau kennt und doch nicht weiß, daß dieser Meister der Menschenschilderung neben seinen unzähligen großen und kleinen Figurenbildern auch Stilleben gemalt hat, die zu den schönsten gehören, die in unserer Zeit geschaffen worden sind. Diese feinen und geschmackvollen Arbeiten sind meist im Sommer, auf Grützners Landgut Rothholz bei Jenbach im Inntal, nur zum Vergnügen und zur Erholung des Künstlers entstanden, und in Ausstellungen sind sie kaum jemals oder nur ganz selten zu sehen gewesen, so daß sie den meisten unbekannt geblieben sind; die Gäste des Grütznerschen Hauses schätzen sie dafür um so höher. Dem Grützner, der die Klosterküchen gemalt hat, steht das Schinkenstilleben wohl am nächsten; nur ist eben hier das, was auf den genannten Bildern Beiwerk ist, zur Hauptsache geworden. Mit welcher Feinheit das geschehen ist, braucht man nicht erst lange zu rühmen. Arbeiten, die vollkommen außerhalb des sonstigen Gestaltungskreises Grützners liegen, sind ein großer Feldblumenstrauß und ein Gebinde aus rosafarbenen Päonien (Pfingstrosen). Letztere sind ziemlich breit und flüssig gemalt, und das Ganze wirkt, trotz den zarten Tönen, die vorherrschen, reich, fast pompös, wie ein ausgesucht kostbares Schmuckstück. Ein Wunderwerk an spitzpinseliger Feinarbeit ist dagegen der Feldblumenstrauß, und man sagt kaum zu viel, wenn man behauptet, daß die Zierlichkeit und Anmut unserer Gräser und Wiesenblumen selten wahrer und lebenswürdiger geschildert worden ist wie in dieser köstlichen Arbeit, in der Malerei und Zeichnung, intimstes Naturgefühl und unfehlbarer künstlerischer Instinkt einen idealen Bund geschlossen haben. Vielleicht sind solche Werke liebevollsten Nachempfindens der Natur nur in Deutschland möglich, wo die Künstler immer schon für die Form eine unausrottbare Leidenschaft gehabt haben. Und man vermag sich angesichts dieses Bildes auch wirklich nicht gut vorzustellen, wie man das Wesen der Blumen auf eine andere, mehr summarisch-andeutende, impressionistische Weise ebenso vollkommen erfassen und wiedergeben könnte.

Allerlei ließe sich über den Zeichner Grützner sagen, über seine Entwürfe und Studien zu den Bildern und wohl auch über so manches karikaturistische „Porträt“, das im Freundeskreis die Runde machte und von dem Betroffenen stets ebenso herzlich belacht wurde wie von den Unbeteiligten. (Die ergötzlichen Münchener Kapellmeister-Karikaturen gehören u. a. hierher.) Und ein Kapitel für sich könnten die prachtvollen Innenraumstudien bilden, die Grützner besonders in Tirol gemalt hat und die von einer Qualität sind, daß auch der verblüfft sein muß, der an den Maler Grützner sonst nicht recht glauben will. (Es gibt solche Käuze.) Doch wäre es töricht, diese Studien gegen die durchgeführten Bilder Grützners ausspielen zu wollen; denn wer sich nur ein bißchen die Mühe nimmt, diese letzteren etwas genauer anzusehen, der wird in jedem von ihnen an maleischen Werten soviel finden, daß mühelos mehrere solcher Studien damit aufgewogen werden. Man darf eben nie vergessen, daß Grützner einer von jenen Künstlern ist, die das in der Studie Gewonnene zum Bilde umzuarbeiten verstehen, wobei wesentliche Werte

nicht aufgegeben und viele neue hinzugewonnen werden. Eine Kunstauffassung aber, die in der Studie schon das Fertige sieht und die Steigerung und Vollendung zum wirklichen Bilde für unkünstlerisch hält, kann unmöglich etwas anderes wie eine Modeansicht sein, die früher oder später doch der zu allen Zeiten als richtig anerkannten Meinung wird weichen müssen.

Man hat über Grützner nicht alles gesagt, was für seine Wesensbestimmung von Wichtigkeit ist, wenn man seines Hauses nicht gedacht hat, das er sich schon vor Jahrzehnten in München draußen am Gasteig, beim Maximilianeum, am Rande der Anlagen erbaut hat. Auch dieses Haus ist ein Werk Grützners, und er hat alle Ursache, darauf stolz zu sein wie auf irgend ein anderes von seiner Hand. Man findet in diesem Musterbeispiel älterer Münchener Architektur und Inneneinrichtung nicht ein einziges unechtes Stück. Alles, von der Türklinke bis zur Zimmerdecke, vom Treppengeländer bis zum Kachelofen und den bunten Fensterscheiben stammt aus alten Häusern, Schlössern Burgen usw., meist in Tirol, und das Haus ist also gewissermaßen um diese Dinge herumgebaut. Kein Wunder, daß es unter diesen Umständen ganz unvergleichlich wirken muß. Aber das ist noch nicht alles. Nicht allein, daß dieses Haus auf diese Weise in bestimmtem Sinne selbst eine Antiquität geworden ist, findet man in seinen Sälen und Zimmern, besonders in denen des zweiten Stockwerks, wo auch das ungemein anheimelnde, reich ausgestattete und wohnliche Atelier sich befindet, eine fast verwirrende Fülle der kostbarsten, ausgesuchtesten Altertümer, die aber nicht, wie bei so manchem anderen



EINGESCHLAFENER FALSTAFF (Skizze)

Sammler, totes Dekorationsmaterial sind, sondern mit dem Künstler und durch seine Liebe zu ihnen leben, wie sie ja auch stets auf seinen Bildern Verwendung finden. Es gibt kaum ein Winkelchen in seinem Haus (zu dessen reizvollsten der kleine Bibliothekraum neben dem Atelier gehört), das nicht schon einmal oder öfter gemalt worden wäre. Auch in den Altären, Chorstühlen, Pulten, Büchern, Gobelins, Decken usw. begrüßt man häufig gute alte Freunde, die man von irgendeinem Bilde her oft schon seit vielen Jahren kennt. So ist dieses Haus in Wahrheit ein Teil des Künstlers, der es bewohnt. Und das ist geradezu ein Symbol für sein Wesen: für diese beglückende Harmonie aus Form und Inhalt, Wollen und Können, Einst und Jetzt, als die sich uns das Werk und die Person Grützners darstellen. Man kann keinen Teil vom andern trennen, und in ihrer Gesamtheit erst ergeben sie das reiche Ganze, das in die Zerrissenheit, Unruhe und Halbheit unserer Zeit wie ein Überbleibsel aus längst vergangenen Jahrhunderten hereinragt. Wir wollen aber deshalb nicht sagen, daß die Vergangenheit in ihrer Totalität wirklich um so vieles besser wie die Gegenwart gewesen sei und daß diese bei jener in die Schule gehen solle. Denn das eine wäre nicht wahr und das andere nicht wünschenswert, wenigstens nicht im allgemeinen. Trotzdem werden wir aus der Betrachtung des Lebens und Werkes eines Künstlers wie Grützner manches für uns gewinnen können. Und wäre es auch nur, daß wir wieder einmal die Qualität ohne Rücksicht auf Moden und Richtungen erkennen und schätzen lernten. Das ist eine gar schwere Kunst; aber sie verdiente vor vielen andern, fleißig geübt zu werden.



EDUARD GRÜTZNERS ATELIER

IM KLOSTERKELLER. 1878

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



KLOSTERBRAUEREI. 1869

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR. 1872



SCHAUSPIELER VOR DER VORSTELLUNG. 1870

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



KUNSTFREUNDE. 1892

Verlag von Franz Hanfstaengl, München





FELDBLUMENSTRAUSS. 1891



JÄGERLATEIN. 1873



EINST UND JETZT. 1877

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



KLOSTERKÜCHE. 1898

Copyright by Franz Hanfstaengl, München

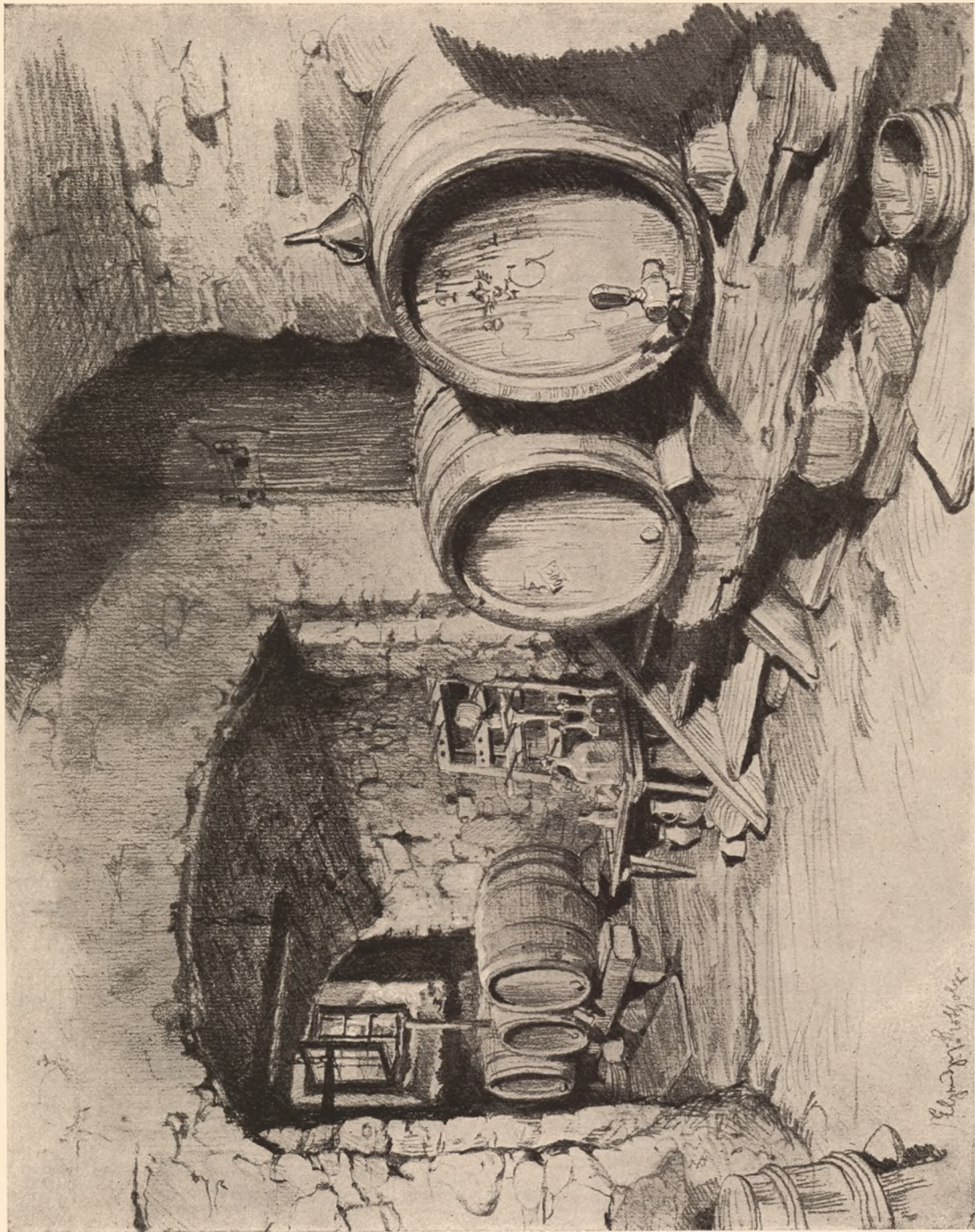


DER ALTERTUMSLIEBHABER. 1880

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



„KELLERSTUDIE“. ZEICHNUNG. 1885





SIESTA IM KLOSTER. 1881



EIN WILLKOMMENER GAST. 1887

Mit Genehmigung der Photographischen Union, München



FALSTAFF UND SEIN PAGE. 1876
Aus dem Falstaff-Zyklus.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



AUF DEM SCHLACHTFELD. 1877
Aus dem Falstaff-Zyklus.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



BEI FRAU FLUTH. 1876
Aus dem Falstaff-Zyklus.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin

BEI FRAU FLUTH. 1876

Aus dem Falstaff-Zyklus.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



FALSTAFF MIT DORTCHEN. 1876
Aus dem Falstaff-Zyklus.

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



MEPHISTO UND DER SCHÜLER
(ERITIS SICUT DEUS). 1897

Copyright by Franz Hanfstaengl, München



STUDIE. STADT-ARCHIV VON HALL IN TIROL



GOLDKLAR. 1891

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



BEIM KLOSTERBIER. 1884

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



BEIM SCHACHSPIEL. 1902

Copyright by Franz Hanfstaengl, München



**„WIEVIEL GELD HAB' ICH NOCH
IN MEINEM BEUTEL?“
(Mitte der achtziger Jahre)**

Copyright by Franz Hanfstaengl, München
Mit Genehmigung der Illustrierten Zeitung, Leipzig



IN DER KLOSTERKÜCHE. 1886

Mit Genehmigung der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin



JAGDGÄSTE. 1903

Copyright by Franz Hanfstaengl, München



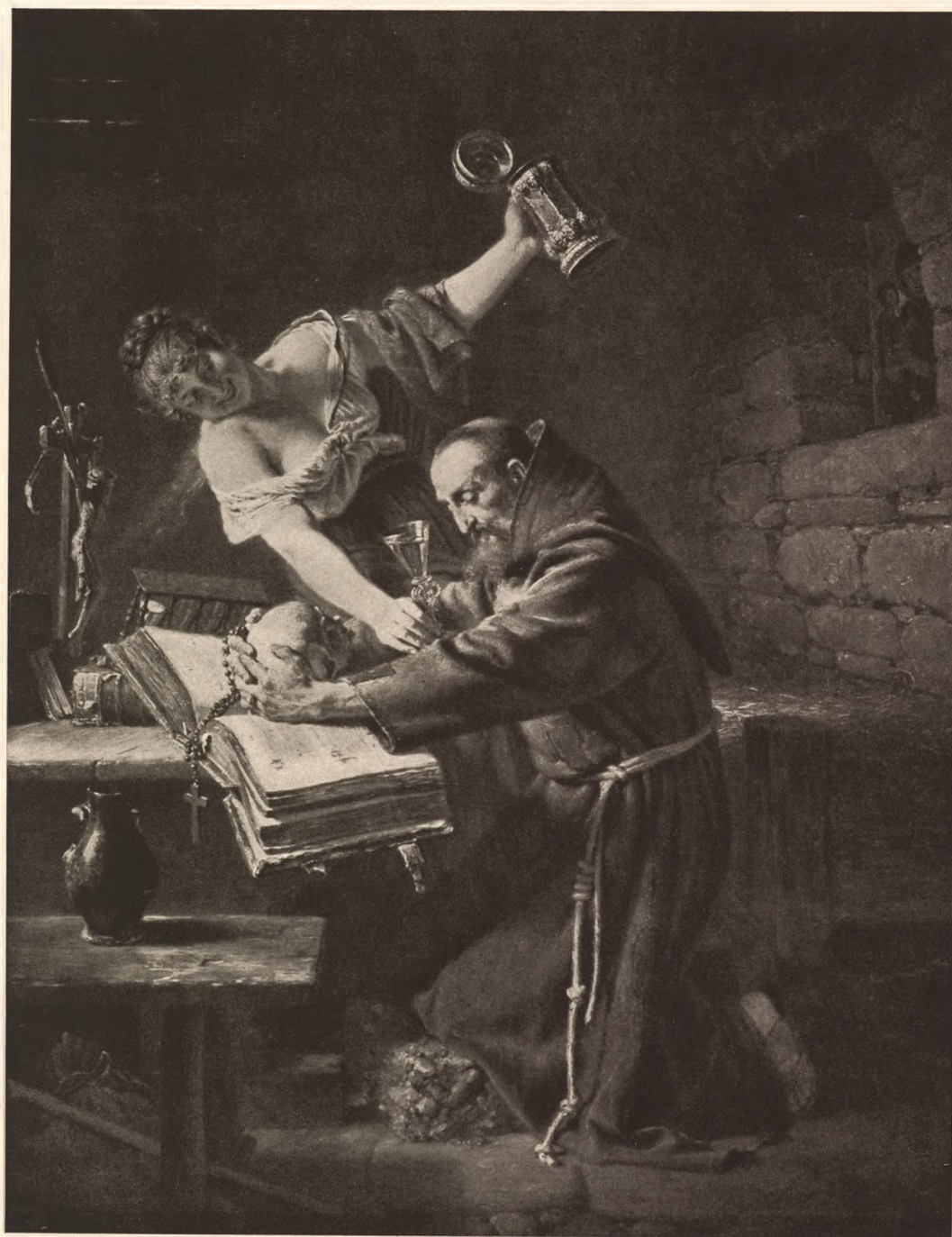


STILLEBEN. 1902



DIE VERSUCHUNG. 1887

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



DAS KLOSTERGEHEIMNIS. 1887

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



EIN LICHTSTÜCK. 1890

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



DER FIDELE LANDSKNECHT. 1895

Copyright by Franz Hanfstaengl, München





PAONIEN. 1906



RASIERTAG IM KLOSTER. 1887

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



IN DER KLOSTERBIBLIOTHEK. 1888

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



AUF DER KLOSTER-KEGELBAHN. 1893

Copyright by Franz Hanfstaengl, München



SHYLOCK. 1913



DER VERUNGLÜCKTE KELLERMEISTER. 1892

Copyright by Franz Hanfstaengl, München



DAMENBILDNIS. 1900

Verlag von Franz Hanfstaengl, München



FALSTAFF UND BARDOLPH. 1891

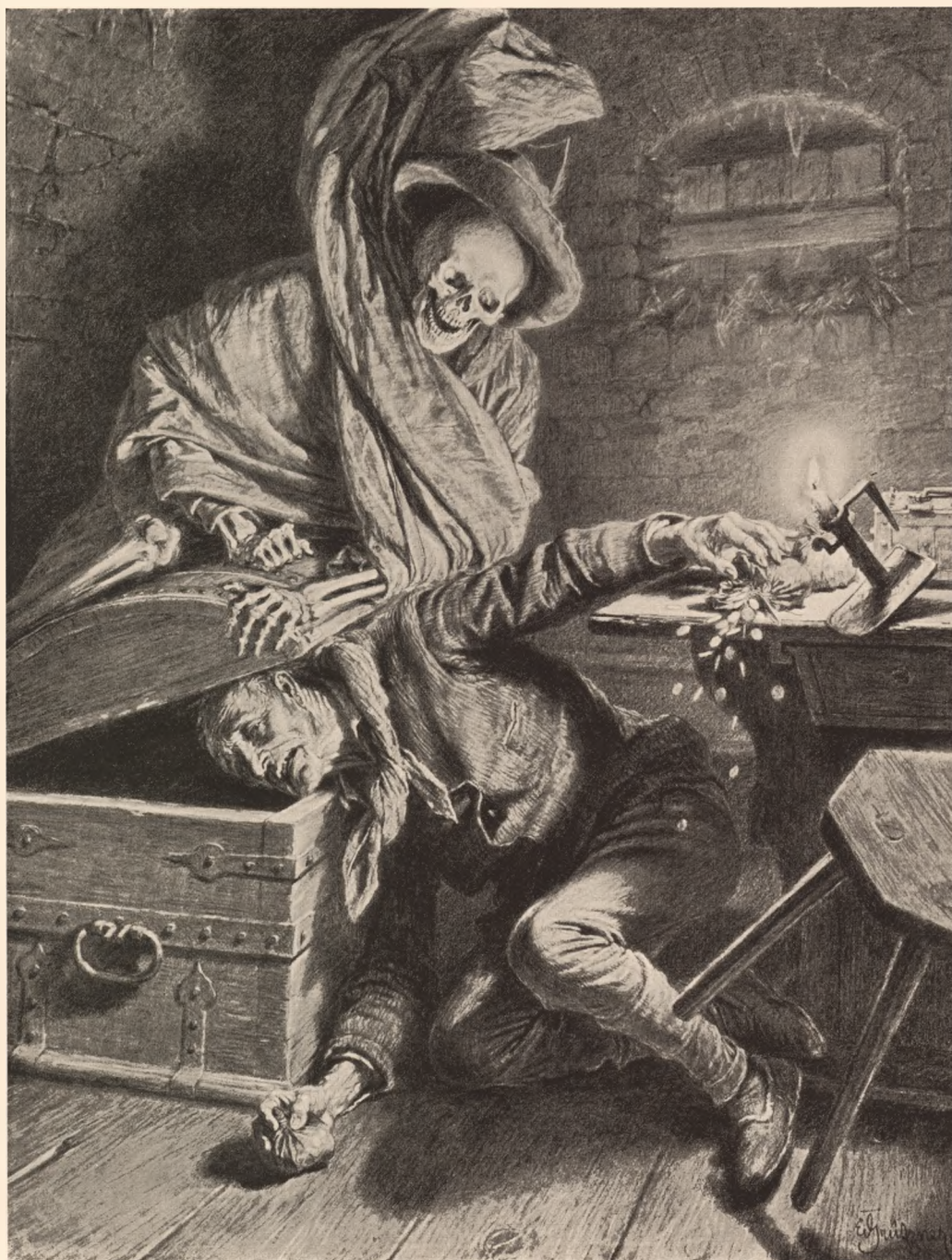
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin (Copyright)



DER GEIZ. 1899

Aus dem Totentanz „Die sieben Todsünden“

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin (Copyright)



DER ZORN. 1899

Aus dem Totentanz „Die sieben Todsünden“

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin (Copyright)



TIROLER WILDERER. 1910



KLOSTERSCHÄFFLEREI. 1883

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



DER SCHLESISCHE ZECHER
UND DER TEUFEL. 1884

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



BETRACHTUNGEN. 1913

Copyright by Franz Hanfstaengl, München



BEI EMINENZ ZU TISCH. 1914

Mit Genehmigung der Kunsthandlung E. A. Fleischmann, München



BRANNTWEINSCHENKE. 1883

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



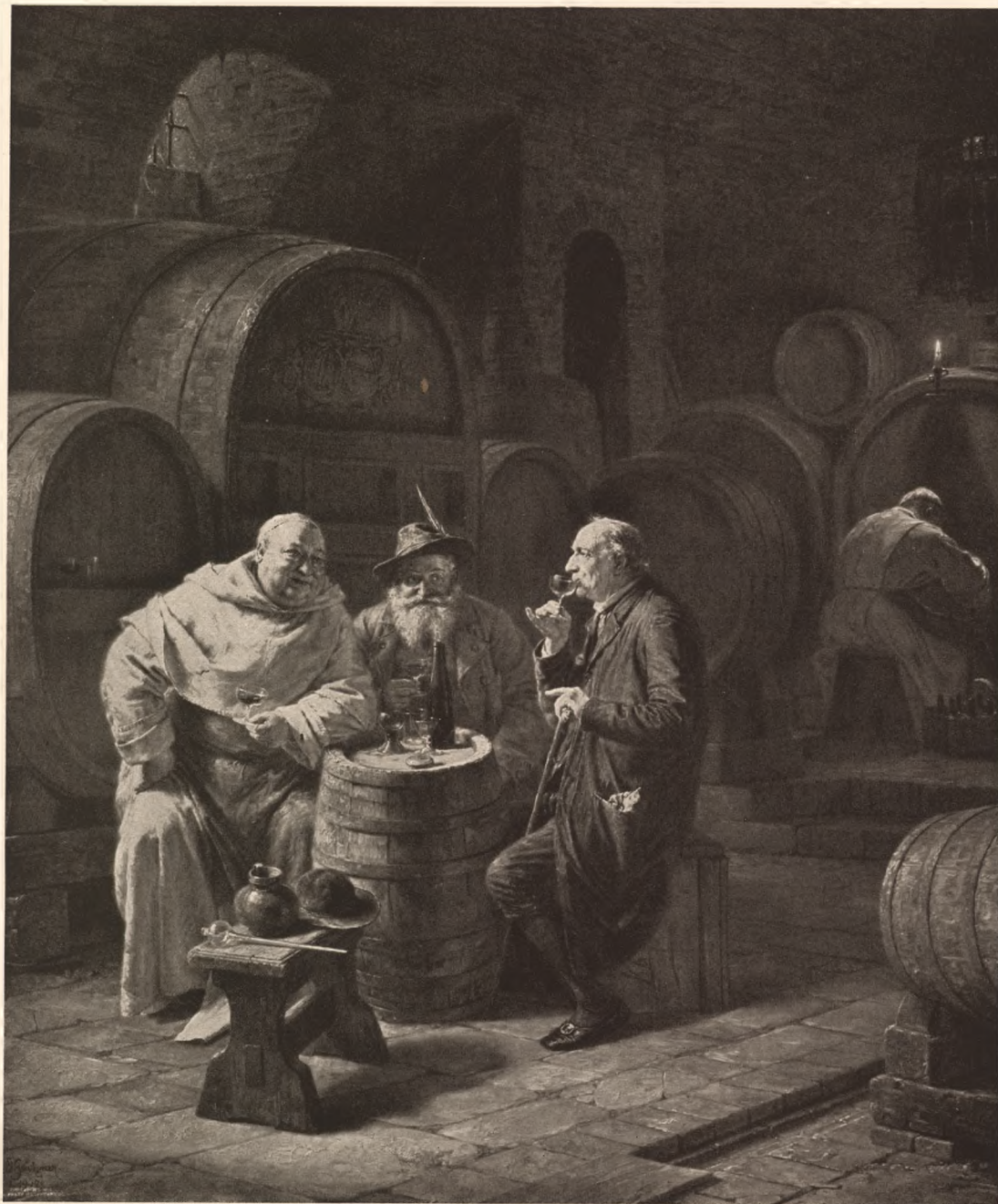
SR. EMINENZ ZU EHREN. 1889

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin



DIE PERLE DER PFALZ. 1900

Copyright by Franz Hanfstaengl, München



KEINEN TROPFEN MEHR! 1895

Copyright by Franz Hanfstaengl, München
Mit Genehmigung der Illustrierten Zeitung, Leipzig



DON QUIXOTE. 1904

Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft, Berlin (Copyright)



1570

~~2198~~

200000—
673/5

Wojewodzka Biblioteka
Publiczna w Opolu

Zab 611



012 000611 00-0



Édition au petit format