

MALER UND ARBEITER AM ERLEBNISMENSCHEN

Originalveröffentlichung in: Johannes Grützke:
die Retrospektive. Nürnberg 2011, S. 14 – 35.
(Werke und Dokumente ; N.F. 15).

Birgit Jooss



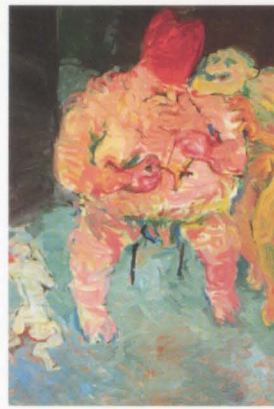


Abb. 1
Johannes Grützke: Zwei alte Männer
(Der Bischof privat), 1962, Öl auf
Pappe, 102,0 x 73,0 cm. Privatbesitz

Das Studium in Berlin und die Anfänge der Malerei

Als Johannes Grützke 1959 sein Studium an der *Staatlichen Hochschule für Bildende Künste* in Berlin aufnahm, war die Kunstwelt in Deutschland polarisiert. Auf der einen Seite standen die Verfechter der gegenstandslosen Kunst, allen voran Werner Haftmann (1912–1999), der in seinem 1954 erschienenen Buch *Malerei im 20. Jahrhundert* die Abstraktion als Höhepunkt der Moderne feierte und sie fünf Jahre später, bei der zweiten *documenta*, zur „Weltsprache der Kunst“ erklären sollte.¹ Als Mitverantwortlicher der ersten drei *documenta*-Ausstellungen in Kassel hatte Haftmann das Meinungsbild des westdeutschen Kulturbetriebs maßgeblich geprägt. Unterstützt wurde er von Will Grohmann (1887–1968), der an der Berliner Akademie Kunstgeschichte unterrichtete. Die Gegenseite war von Karl Hofer (1879–1955) bestimmt, der seit 1945 dort Direktor gewesen war und als entschiedener Vertreter einer figürlichen, gegenständlichen Malerei auftrat. Doch als Grützke in die Berliner Akademie eintrat, war Hofer bereits verstorben und die Abstraktion hatte sich als Leitbild weitgehend durchgesetzt.

Der Kunststudent Grützke ließ sich von den theoretischen Debatten und der Aktualität der Abstraktion jedoch nicht beirren, sondern arbeitete von Anfang an gegenständlich.² Seine selten gezeigten frühen Arbeiten offenbaren bereits eine erstaunliche Sicherheit in der Figurenfindung. Gemälde wie *Zwei alte Männer (Der Bischof privat)* von 1962 lassen an gleichzeitig in Berlin entstandene Werke von Eugen Schönebeck (geb. 1936) und Georg Baselitz (geb. 1938) denken, mit denen Grützke in den 1960er Jahren auch im Austausch stand (Abb. 1).³ Leider rechneten Grützkes erste Interpreten wie Bernhard Holeczek (1941–1994), der 1977 für den damals 40-jährigen Grützke ein Werkverzeichnis der Gemälde erstellte, dessen frühe Arbeiten noch nicht zu seinem Œuvre. Der Katalog beginnt erst mit dem Jahr 1964; auch das Werkverzeichnis der Druckgraphik von 1975 – ebenfalls von Holeczek gemeinsam mit Peter Krückmann (geb. 1952) erarbeitet – erfasst erst den Zeitraum ab 1964.⁴

Die Darstellung von Männern als vorrangiges Sujet

1964 war das Jahr, in dem Grützke sich als Künstler selbstständig gemacht hatte und als Meisterschüler von Peter Janssen (1906–1979) seine erste Einzelausstellung in Bad Godesberg zeigte. Abgesehen von wenigen Stillleben widmete er sich von Anfang an der Darstellung des Menschen.⁵ Es sind insbesondere Porträts oder Figurenbilder, die bestimmte soziale Situationen wiedergeben, narrative Elemente aufweisen oder sogar als (vermeintliche) Historienbilder fungieren. Zu Anfang sind vor allem die vielen Männer auffällig, die Grimassen schneiden – absichtsvoll skurrile, komische oder hässliche Gesichter.⁶ Grützke setzte sie häufig formatfüllend ins Bild, in dem es selten einen nennenswerten Hintergrund gibt. Mit den zunehmend größer werdenden Formaten wurde eine fast aufdringliche Wirkung auf den Betrachter unausweichlich.

Diese Bilder der späten 1960er und frühen 1970er Jahre werden wohl vor allem deswegen als skurril wahrgenommen, weil die – fast immer männlichen – Figuren zwar sehr korrekt gekleidet wie Geschäftsleute auftreten, aber lächerliche Mimiken zeigen und nicht selten merkwürdige Handlungen vollziehen. *Das Flip-Flap-Spiel* von 1967 ist hierfür ein gutes Beispiel (Kat. 91): Vier durch dunkle Anzüge, weiße Hemden und geschneigte Frisuren seriös anmutende Herren widmen sich in kindischer Freude und Anspannung einem Wurfspiel. Auf einem Tisch dienen ein Aschenbecher und eine Schachtel als Basis eines gespannten Lineals, auf dem eine Münze platziert ist. Es gilt, diese in einen gegenüberliegenden Pappkarton zu katapultieren, dessen schlitzenartige Öffnung gleichzeitig an das weibliche Geschlechtsorgan denken lässt. Gerade jene Zwischentöne sowie das Spannungsfeld zwischen Ernst und Humor sind es, die Grützkes Arbeiten von Anfang an bestimmten. Dies führt auch die *Apotheose des Händeschüttelns* von 1968 pointiert vor Augen (Kat. 92): Ein Dutzend Geschäftsmänner haben sich zu einem Stehempfang zusammengefunden; alle grinsen sich gegenseitig feist an. Den ansonsten bei Grützke meist undefinierten Hintergrund bildet diesmal ein großformatiges Gemälde, das zwei stilisierte Männer zeigt, die ihre riesenhaften Hände hoch

Abb. 2

Besucher in der Hamburger Kunsthalle
vor dem Gemälde *Festakt im Freien*, um 1975,
Silbergelatineabzug, 30,1 x 39,5 cm.
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg,
Deutsches Kunstarchiv,
Sign. DKA, NL Grützke, Johannes, I,B-1050



erhoben zur Begrüßung ineinander verkeilt haben. Das Bild im Bild führt die Handlung in übertriebenem Maße wie eine Art Comic vor – vielleicht eine Reverenz an die in Deutschland gerade erfolgreiche Pop Art –, welche die davorstehenden Männer in Ausübung regelhafter Verhaltensmuster gerade selbst vollziehen.

Eine andere Werkgruppe umfasst Bilder von zumeist grin-senden Männern in selbstgefälligen Posen, die Bedeutung und Macht vermitteln wollen.⁷ *Admiration* (Kat. 95), *Glück zu dritt* (Kat. 96), *Festakt im Freien*⁸ oder *Komm, setz' dich zu uns* (Kat. 97) suggerieren dem Betrachter, dass er Zeuge wichtiger Ereignisse ist. Doch beim genauen Hinsehen lässt sich das Bildgeschehen nicht entschlüsseln. Die gutgelaunten Protagonisten wirken – wie für ein Photo – im geeigneten Moment festgehalten und lächeln den Betrachter festgefroren an: „Sie scheinen unentwegt dazu aufzufordern, endlich den Auslöser eines Photoapparats abzudrücken.“⁹ Durch die lebensgroßen Formate der Figuren stehen sich Bildfigur und Rezipient im gleichen Maßstab gegenüber; der Blick aus dem Bild sowie Titel, die den Betrachter zu Handlungen ermuntern, verschränken zusätzlich die Bildrealität mit der des Betrachters.¹⁰ Verdeutlicht wird dieses Ineinandergreifen auch durch Photographien, auf denen im Hintergrund Gemälde Grützkes zu

sehen sind, deren lebensgroße, fiktive Personen sich mit den realen Bildbetrachtern zu mischen scheinen (Abb. 2).

Die Figuren dieser Bilder Grützkes stellen selten identifizierbare Personen dar, sondern zumeist allgemeingültige Typen. Auffallend ist ihre Uniformität in der Kleidung sowie in Figur und Physiognomie. Es sind bürgerliche Geschäftsmänner, wie sie wenig später auch Gilbert & George (geb. 1943 und 1942) als *Living Sculptures* verkörperten oder Stephan Balkenhol (geb. 1957) in seinen Holzskulpturen präsentiert. Einige von ihnen tragen die Gesichtszüge Grützkes und ähneln ihm auch in der Statur. Hier könnte man eine gewisse Selbstverliebtheit oder vielleicht sogar ein autistisches Moment vermuten. Oder es könnten profane Gründe für die auffallend häufige Wiederholung der eigenen Gestalt eine Rolle gespielt haben, da ein professionelles Modell für den jungen Künstler, der das Malen nach Photographie ablehnte, vielleicht zu teuer war. Er selbst führte 1971 folgende Begründung an: „Z.B. gebrauche ich aus Bedacht kein Modell, um niemanden um bestimmte Gebärden bitten zu müssen, sondern ich wende mich mir selbst zu, beobachte mich im Spiegel und behaupte, allgemeingültig zu sein: Sehe ich mich im Spiegel an, so sehe ich die ganze Welt an. [...] Das Ziel bin ich, und es ist die ganze Menschheit.“¹¹

Daneben gibt es eine weitere Werkgruppe, die die Männer in sentimentalischen Szenen zeigen, die dem traditionellen Bild des Wirtschaftswunder-Geschäftsmannes konträr entgegenstehen. Die Herren liegen sich in den Armen und betrachten den Sonnenaufgang; sie genießen den „herrlichen Morgen“, legen sich freundschaftlich die Hände auf die Schulter oder halten sich an den Händen, so etwa in dem Bild *Glück zu dritt* (Kat. 96). Der Höhepunkt dieser nahezu intimen Szenen ist sicherlich das *Monument der Tröstungen* von 1971 (Kat. 98), das einen Turm aus sich umarmenden, küssenden und aneinanderschmiegenden Typen zeigt, die alle gleich aussehen: Die vier Männer sind ganz eins, versunken, fast verschmolzen. Gleichsam zum Denkmal erhoben werden sie durch vier Pfosten, zwischen denen Seile gespannt sind: Damit sind sie von der Umwelt abgeschirmt, so dass sie niemand in ihrer trauten Handlung stören kann.

Abb. 3

Johannes Grützke: Modellsituation in seinem Atelier für das Gemälde *Theater der Freundschaft*, 1974, Silbergelatineabzug, Privatbesitz Berlin



Neue Figuren-Konstruktionen

1971 war ein Jahr des Umbruchs für Johannes Grützke, sowohl im Privaten als auch im Künstlerischen. Seine früh geschlossene Ehe mit Roswitha Grützke (geb. 1938) endete, und in seinen Bildern treten plötzlich neben die stets korrekt angezogenen Figuren Unbekleidete. Das Gemälde *Fünf nackte Männer* (Kat. 99), das einen peinlich berührten Mann in Lebensgröße in fünf verschiedenen Posen zeigt, machte den Anfang. Bewusst nannte Grützke die Bilder nie „Akte“, sondern stets „Nackte“, ging es ihm doch weniger um traditionelle Bildformeln für den menschlichen Körper, gar mit erotischer Konnotation, als vielmehr um allgemeingültige Zustände sowie – wenig später – um artistische Konstruktionen aus Körpern.¹² Bei den männlichen Figuren stand sich Grützke weiterhin selbst Modell, bei den Frauen konnte er es sich – nach ersten Verkaufserfolgen – offenbar leisten, professionelle Modelle in sein Atelier zu bestellen. Bis zur Jahrtausendwende beschäftigte er zahlreiche von ihnen, die ihm Akt standen.

Die in dem Gemälde *Darstellung der Freiheit* von 1972 gezeigte, nackte Frau war sein erstes Modell (Kat. 100). Mit einem kecken Lächeln zurückblickend steigt sie über eine Parkbank und wird dabei von zwei ihr hinterher steigenden, bekleideten Männern umrahmt.¹³ Bald werden auch die

Frauen zu vielfigurigen Gruppen arrangiert, um uns merkwürdige Posen vorzuführen. Der Titel *Darstellung der Architektur* belegt ein weiteres Mal Grützkes Interesse an Körperkonstruktionen (Kat. 104). Wieder geht es um Absurditäten, die aber hier nicht durch feiste Grimassen oder in ihrer Bedeutung nicht zu entschlüsselnde Handlungen zum Ausdruck kommen, sondern durch dem menschlichen Körper kaum mögliche akrobatische Figurenensembles. Grützke bereitete es Freude, besonders komplizierte Arrangements zu komponieren: „Auf das Studium der Person folgt die Choreographie der Person. Ich bin Regisseur. Ich lenke und weise jedem seinen Platz zu.“¹⁴ Extreme Beispiele sind sicherlich die großformatigen Gemälde *Fünf nackte Frauen*¹⁵ und *Theater der Freundschaft* (Kat. 105), in denen Frauen durch die Luft wirbeln beziehungsweise Stellungen in der Luft halten, die in der Realität selbst unter größter akrobatischer Anstrengung nie ohne stützendes Hilfswerk funktionieren könnten. Um diese Konstellationen auf die große Leinwand zu übertragen, arrangierte er in seinem Atelier aufwendige Stützkonstruktionen, die seinen Modellen ein Verharren in äußerst unbequem anmutenden Stellungen ermöglichten, oder er arbeitete sogar mit Gliederpuppen (Abb. 3). Das Spiel mit den Möglichkeiten der Malerei offenbarte sich aber nicht nur in den Kompositionen der Figuren, sondern auch – ganz offensichtlich angelehnt an die Malerei Caravaggios (1571–1610) – in der Lichtführung sowie in Details wie den schmutzigen Fußsohlen, die uns die Frauen entgegenstrecken.

Die absurden Figurenkonstruktionen bestehen aber nicht zwingend aus nackten Körpern. Die Gemälde *Unser Fortschritt ist unaufhörlich* oder *Misch du dich nicht auch noch ein* lassen uns Zeugen slapstickartiger Szenen fern jeglicher Realität mit Protagonisten werden, die Grützke erkennbar ähneln. Die beiden vom Himmel stürzenden Herren mit weit – zum Lachen oder zum Schreien? – aufgerissenen Mündern im erstgenannten Bild sind in ihrer Position so unreal, dass sie jeglicher Wahrscheinlichkeit entbehren (Kat. 102). Das andere Gemälde zeigt ein Gewirr aus gefallenem beziehungsweise im Fall begriffenen Personen in einem engen Innenraum. Wie es zu dieser Situation gekommen ist, bleibt dabei völlig unklar.

Die Figuren sind wie in einer Art „Filmstill“ als Momentaufnahme erfasst (Abb. 4). Die Absurdität ohne erkennbare Begründung ihrer Aktionen ist Absicht des Künstlers: „Ich male solange Figuren auf einen Zettel, bis ich merke, dass ich nicht weiß, was sie bedeuten sollen. [...] Es sind meistens aus geometrischen Prinzipien gewachsene Figurenkonstellationen, die aber keine sogenannte Aussage haben im Sinne ‚Allegorie des Soundso‘.“¹⁶

Multiple Erscheinungen

Auffallend häufig malte Grützke seine allgemeingültigen Typen nicht nur einmal, sondern mehrfach, in einer Multiplikation also, wie man sie aus Arbeiten von Umberto Boccioni (1882–1916) oder Marcel Duchamp (1887–1968) kennt: Die gleiche Figur wird in einem Bild bis zu sechs Mal aus unterschiedlichen Blickwinkeln gezeigt – eineiige Zwillinge, Drillinge, Vierlinge usw. Es sind Klone, multiple Erscheinungen der immergleichen Gestalt, gleichgültig ob sie jeweils Grützke ähneln oder nicht, Mann oder Frau sind. Sie führen entweder unterschiedliche Handlungen aus oder sind in einzelnen Phasen eines Bewegungsablaufs dargestellt. Die Auflösung der menschlichen Individualität zugunsten von formalen Strukturen durch die Präsentation anonymer, entindividualisierter, multiplizierter Einheitswesen scheint das Thema zu sein.¹⁷ Begonnen hat Grützke damit bereits kurz nach seinem Studium, als er sich *Dreimal selbst bei Lampenlicht* (Kat. 22) malte; ab 1970 wurde es eine Zeitlang fast zum Markenzeichen seiner Malerei.

„Fiktive“ Selbstporträts

Vielfach ist es Grützkes Physiognomie, die uns die Verschränkung von Dargestelltem und Darstellendem vor Augen führt. Zahlreiche „fiktive Selbstporträts“ tauchen in seinem Werk auf: In der *Allegorie der Musik* von 1972 begegnet er dem Betrachter gleich zweifach (Kat. 31). Vor dunklem Hintergrund steht ein Armlehnstuhl, auf dem der erste mit aufgestütztem Arm in Denkerpose sitzt. Wie ein Kind hat auf seinem



Schoß der zweite in einem Minikleid Platz genommen und fiedelt mit seinen groben Händen auf einer Geige. Beide blicken den Betrachter intensiv an. Das Gemälde *Der Dichter* von 1975 präsentiert einen Glatzkopf mit den Gesichtszügen des Malers, diesmal in einem engen Kämmerlein sitzend, schreibend und mit angestrenzter, gequälter Miene zum Betrachter aufblickend (Kat. 32). Hinter ihm erkennen wir Elemente, die aus Grützkes reellem Leben stammen könnten, so den schlafenden Jungen – wohl sein Sohn Julius – oder das Bücherregal mit den Büsten von Voltaire, Sokrates und Homer, die teilweise später in sein Atelier Aufnahme fanden. Auch die Gemälde *Verbindet das Äußere mit dem Inneren* (Kat. 30) und *Selbstkrönung mit einem Palmblatt* (Kat. 29) führen den Glatzkopf mit der Physiognomie des Künstlers vor. Für Grützke ist

es nicht maßgeblich, ob die äußere Gestalt tatsächlich einer vermeintlichen „inneren Wahrheit“ entspricht. Nicht nur der Titel *Selbstkrönung* weist daraufhin, dass er selbst gemeint sein könnte, sondern auch die Gesichtszüge und das typische breite Grinsen mit den hochgezogenen Augenbrauen. Der Titel *Verbindet das Äußere mit dem Inneren* wird später von Grützke in einem Text wieder aufgegriffen, in dem er den geforderten Zusammenklang von inneren Werten und äußerer Erscheinung karikiert (Dok. 120).¹⁸

Selbstbespiegelungen

Neben die „fiktiven Selbstporträts“ treten die unzähligen „realen Selbstporträts“ – unverkennbar durch Brille und Frisur. Neben Johannes Grützke und Maria Lassnig (geb. 1919) gibt es in der zeitgenössischen Kunst kaum andere Maler, die sich so oft selbst dargestellt haben.¹⁹ Die Häufigkeit der Selbstbildnisse erinnert an Maler wie Rembrandt (1606–1669), Vincent van Gogh (1853–1890), Lovis Corinth (1858–1925) oder Max Beckmann (1884–1950). Bereits vor seinem Studium, 1955, entstand ein erstaunlich großformatiges Selbstbildnis, das Grützke rückseitig mit „mein zweites Ölgemälde“ beschriftete (Kat. 21). Hier zeigen sich früh gleichermaßen sein künstlerischer Anspruch wie sein Interesse am eigenen Äußeren. Erst in den 1970er Jahren und dann vor allem ab den 1990er Jahren lebt dieses Interesse, das zu Studienzeiten und in den ersten Jahren der Professionalität noch relativ wenig entwickelt war, wieder auf (Kat. 23–28). Dabei variiert der Gesichtsausdruck stark: mal fragend und zweifelnd, mal selbstbewusst, mal fröhlich, lächelnd oder grinsend, mal griesgrämig, mal erstaunt, mal mit Grimasse oder auch gelassen schaut der Künstler aus dem Bild. Jutta Bacher macht in diesen Gemälden eine Parallelität von Zweifel und Selbsterhöhung, Exhibitionismus und Narzissmus, Melancholie und Banalität aus.²⁰ Kennt man Grützke, den zumeist eine gelassene Heiterkeit umgibt, so ist man erstaunt, dass die überwiegende Anzahl der Selbstporträts Strenge, großen Ernst, ja häufig Grimmigkeitsstrahlen ausstrahlen. Nur auf wenigen wirkt er wirklich gut gelaunt. Hier offenbart sich eine Diskrepanz zwischen sei-

ner Heiterkeit in Gesellschaft und seiner Skepsis gegenüber seinem Äußeren, sobald er sich alleine in seinem Atelier – umgeben von seinen Spiegeln – befindet. Die Selbstbildnisse dokumentieren auch nur sehr selten seine aktuellen Lebensumstände oder sein Umfeld. Ein Bild, in dem er sich als Maler mit Pinsel und Palette vor seiner Leinwand darstellt wie in dem Gemälde *Selbst im Atelier*, ist die Ausnahme (Kat. 20). Eher hat es den Anschein, als ob er gerade in den Selbstporträts sein Repertoire an stilistischen Möglichkeiten ausprobiert: mal malt er realistischer, mal abstrahierter, mal kleinteiliger, mal schwungvoller; mal zeigt er sich mit Hintergrund, mal ohne, häufig mit nacktem Oberkörper, aber auch bekleidet und zumeist ohne Attribute oder Requisiten. Er ist sich selbst das beste Modell, um seine Malweisen durchzuspielen. So betont Grützke: „Ich habe in meinem Leben noch kein Selbstporträt gemacht. Es sind immer nur Aspekte, Bewegungen, Beleuchtungen u.ä. an meinem Kopf, Hals, Ohr usw., die dafür gehalten werden. Ein Porträt, d.i. die Repräsentanz des offiziellen Menschen, mehr sein Amt als seine Person, das Gesellschaftsportrait habe ich von mir nicht hergestellt und auch kein Bedürfnis.“ (Dok. 46).²¹

Ein erhellendes Licht auf das künstlerische Selbstverständnis Grützkes wirft die Graphikmappe *Bei Prometheus zu Hause* von 2009 (Kat. 156–164): Auf acht Lithographien mit begleitendem, selbst verfassten Text stellt er die doppelsinnige Figur „Prometheus-Grützke“ vor. Der Titan Prometheus, der antiken Sage nach der Schöpfer der Menschheit, der aus Lehm den Menschen formte, trägt die Züge des Künstlers, der als Bildhauer sowie als Mann mit riesigem Geschlecht zum Schöpfer von Kunst und menschlichem Leben zugleich wird. Grützke, der 2003 und 2005 noch einmal Vater zweier Töchter wurde, thematisiert den bildhauerischen Schöpfungsakt in enger Anlehnung an den geschlechtlichen Zeugungsakt. Im ersten Bild grübelt er über die Frage, ob er wohl attraktiv genug sei für das „fortgesetzte Vermehrungsgeschäft“.²² Die nächsten Blätter beschäftigen sich mit den vielen Unwägbarkeiten, den verschiedenen Versuchen und seiner Einsamkeit bei der Erschaffung des Menschen. Schließlich endet alles in Enttäuschung und Selbstzweifel.

Abb. 5

Johannes Grützke: Morgen brechen wir auf,
1997, rot schamottierter Ton, farbig bemalt,
Mittelteil 190,0 x 160,0 cm,
Seitenteile 225,0 x 300,0 cm.
Stephansplatz, Konstanz



Die Vielfalt der Ausdrucksmittel

Grützke genügte von Anfang an das Medium der Malerei nicht. Er schuf ebenso plastische wie graphische Werke und trat als Schauspieler, Redner und Musiker auf. Jedes Genre birgt für ihn seinen eigenen Reiz. Sie stehen nicht in Konkurrenz, sondern ergänzen einander, sind für ihn Herausforderung für die Neuformulierung eines Motivs in einer anderen künstlerischen Gattung. Er bedient sich ihrer materialgerecht wie souverän, eingedenk der jeweiligen Bildsprache und Tradition.

Plastische Werke

Die Mappe *Bei Prometheus zu Hause* gibt Grützke als Plastiker wieder. Wie andere Maler seiner Generation – man denke an Markus Lüpertz (geb. 1941), Jörg Immendorff (1945–2007) oder Georg Baselitz – interessierte auch er sich für die künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten in der Dreidimensionalität. Mit der Installation des 230 mal 760 cm großen Majolika-Triptychons in Konstanz, das den Revolutionär Friedrich Hecker (1811–1881) und seine Gefolgschaft im Kampf um die Freiheit während der Märzrevolution 1848 zeigt, fand er 1998 erstmals eine breitere Öffentlichkeit als Plastiker (Abb. 5). Der Autor, Galerist, Antiquar und hervorragende Kenner

des Vormärz und der 1848er Revolution Horst Brandstätter (1950–2006) hatte die Idee, dieses Denkmal zu errichten und konnte seinen Freund Grützke für die Realisierung gewinnen. Die offenbare Lust am Umgang mit dem Ton, am Kneten der Masse und am Finden und Verwerfen der Form wird in den Prometheus-Lithographien – sowohl bildlich als auch im Text – deutlich vor Augen geführt und lässt erahnen, wie es dem Künstler in der Realität mit dem Werkstoff erging. Grützke schuf vor allem Köpfe und Gesichter aus Ton, die bisweilen – ähnlich den traditionellen Johannesschüsseln – aus Tellern „hervorwachsen“. Es sind zum einen die sogenannten Hecker-Teller (Kat. 44–47), die das Konterfei des Revolutionärs Friedrich Hecker in unterschiedlich starker Relieffierung zeigen. Jeder Teller ist am Rand mit einem anderen Fragment aus Heckers Rede vom 12. April 1848 in Sütterlin beschriftet. Ihr Verkauf sollte zur Finanzierung des Konstanzer Reliefs beitragen. Es entstanden aber auch monumentale Köpfe, die erneut Grützkes Gesichtszüge tragen. Sie zeigen Gemütszustände, vielleicht Seinszustände des Künstlers, der sich uns nicht nur als *Großer lächelnder Kopf* (Kat. 33) oder als *Großer pathetischer Kopf auf faltenreichem Hals* (Kat. 35), sondern auch als *Alter Faun* (Kat. 34) mit kleinen Hörnchen und abstehenden Ohren präsentiert.²³

Druckgraphische Arbeiten

Neben den malerischen und plastischen Arbeiten sowie den zahlreichen Zeichnungen und Pastellen entstand schon früh ein beeindruckend großes Werk an druckgraphischen Arbeiten, die Grützkes Virtuosität auch auf diesem Gebiet belegen. Er bediente sich – bis auf den Siebdruck – jeder Technik: Linolschnitt, Kupferstich, Lithographie, Radierung, Holzstich, Offset und Vernis mou. Hierbei schuf er Blätter, die stets eigenständig neben dem malerischen Werk stehen, dieses also nicht bloß wiederholen. Ausschlaggebendes Moment für die Beschäftigung mit der Druckgraphik war für ihn die Möglichkeit der Vervielfältigung und Verbreitung eines Motivs.²⁴ Schon bald entschied er sich, Mappenwerke anzubieten. Während die erste Mappe der *Basler Spiele* 1974 noch

aus Blättern zusammengestellt wurde, die aus verschiedenen Jahren stammen und unterschiedliche Formate aufweisen (Kat. 84–89), folgten bald weitere Mappenwerke, die von Anfang an als solche konzipiert waren, darunter *Aus dem Leben Richard Wagners* 1983, *Pauvre Bobo* 1993, *Der Frauentunnel* 1996, *Der arme Heinrich* 1998, *Tod in Weimar* 1999 oder *Tod am Wannsee* 2002. Es kam zur Zusammenarbeit mit Schriftstellern – etwa mit Martin Walser (geb. 1927), der den Text für die Lithographiemappe des *Edlen Hecker* schrieb (Kat. 146–155). Aber Grützke beschäftigt sich auch mit historischen Autoren und Werken, etwa in der Radierfolge *Aus dem Leben des Marquis de Sade* (Kat. 139–145). Hier setzt er sich ungeschminkt mit Leben und Wirken des französischen Adligen Donatien Alphonse François de Sade (1740–1814) auseinander, der durch seine pornographischen und kirchenfeindlichen Romane berühmt und berüchtigt wurde.

Schriftstellerische Ambitionen

Die „Kooperationen“ mit lebenden wie mit verstorbenen Schriftstellern beschränkten sich nicht nur auf Mappenwerke. Grützke publizierte seine Druckgraphik ferner in Büchern, die neben dem geschriebenen Text ihren eigenen Ausdruck entfalten.²⁵ Wenn er auch mit seinen Bildern die Texte anderer begleitete, wehrt er sich doch stets gegen den Begriff der „Illustration“, der seinen Arbeiten nicht gerecht würde, da sie den Texten nicht untergeordnet, sondern gleichwertig beigeordnet seien. Gleichzeitig betätigte er sich selbst als Autor, Redner und Verleger. Wie wichtig ihm der Text neben dem Bild ist, mag eine Kuriosität veranschaulichen: Grützke erfasst alle seine Bilder nach ihrer Fertigstellung in seinem Werkstattbuch. Um sie später wiedererkennen zu können, fertigt er aber nicht – wie sonst bei Künstlern üblich – eine Photographie des Werkes oder eine schnelle Skizze. Nein, er macht sich die Mühe, neben Titel und Datierung eine exakte Bildbeschreibung in das Buch einzutragen.

Seit 1967 verfasst Grützke gemeinsam mit seinem Freund, dem Schriftsteller Tilmann Lehnert (geb. 1941), Texte. Bis heute treffen sie sich „zum Dichten“ in Grützkes Atelier

und gründeten 1995 gemeinsam den *Goethe Verlag*, in dem sie ihre Werke veröffentlichten. Schon in den frühen Ausstellungskatalogen findet man Statements des Künstlers – er nennt sie Bekenntnisse²⁶ – mit persönlichen Einstellungen und Meinungen. Diese Schriften verselbständigten sich bald, indem er seine Gedanken in „Balladen“, Reden, die er gerne zu diversen Gelegenheiten und mit ungeheurem Nachdruck vorträgt, aber auch in fiktiven Interviews, Theaterstücken oder Pamphleten schriftlich fixiert. Grützkes Texte entsprechen auf frappierende Weise seinem bildkünstlerischen Werk, wirken sie doch beim ersten Lesen rätselhaft, ja absurd. Sein Dichter-Freund Lehnert charakterisierte sie 1974 treffend: „In Grützkes literarischen Versuchen findet sich dieselbe Methode: Gedichte, in denen sich Pathos, inhaltlich nicht mehr abgesichert, bloß noch formal in der donnernden Sprache kundtut, Worte ohne eigentliche Substanz.“²⁷ „Übrigens“ ist dabei eines der Lieblingswörter Grützkes, Ausdruck von Gedankensprüngen und Weit-schweifigkeiten. Den Texten ist stets eine kindliche Freude an Wortspielereien und freien Assoziationen anzumerken, wie ein Beispiel aus seiner Rede zur Paulskirche verdeutlichen mag: „Denn: wahre Kunst hat mit der ‚Sache‘ zu tun. (Nicht etwa bloß bei alter oder neuer Sachlichkeit!) Hier, (ja hier und anderswo) gibt es sogar zwei Sachen [...] Wenn der Volksvertreter dort statt Sache Kunst wäre, dann würde er ja künstlich sein, und das, liebste Damen und Herren, soll er nicht sein! Er sei sachlich.“ (Dok. 88).²⁸

Grützkes zahlreiche Reden sind auch deshalb interessant, da sich in ihnen sein Kompetenzanspruch bezüglich des Sprechens und Schreibens über Kunst, Geschichte, Religion oder das Leben ganz allgemein offenbart. Die sogenannte *Rede an die Basler Jugend* von 1970 machte den Anfang.²⁹ 1977 begann er, seine Reden mit *Über ein Loch in der Geschichte*, der sogenannten *Berliner Rede*, zu institutionalisieren (Dok. 60). Es folgten zahlreiche weitere Ansprachen, unter anderem *Über die Zukunft* (1984), *Über die Zahl 50* (1986), *Über den Glauben* (1990), *Zum Künstlerpech* (1991), *Über Bescheidenheit* (1992), *Über das Malen nach dem Eindruck* (2002), *Über Malerei* (2008), *Übers Beobachten* (2008).³⁰ Niemals nimmt er

konkrete Interpretationen seiner Werke vor, es sind vielmehr grundsätzliche Überlegungen, die sein Denken und seine ästhetische Position verdeutlichen. Hat man einmal eine von Grützke gehaltene Rede miterlebt, weiß man, dass es ihm nicht nur um den Inhalt, sondern mindestens ebenso sehr um die Art des Vortrags geht. Es sind Inszenierungen von Texten, die er wie ein Schauspieler mit pathetischer Stimme und großem Ausdruck vorträgt. Konsequenterweise enthalten sie in ihrer schriftlichen Form Anweisungen für den Vortrag. Der Regisseur Grützke schreibt auf, wie der Schauspieler Grützke während der Rede zu agieren hat. In seiner *Kölner Rede* vermerkt er: „Doch meine Botschaft kommt aus dem Herzen (hier, deutend) und das Herz hat die Botschaft aus der Wahrheit (dabei hebe ich den Arm),“³¹ oder in seiner Paulskirchen-Rede: „(wieder deute ich mit dem Finger dorthin)“ (Dok. 88).³² Diese Doppelfunktion als Arrangeur und Akteur ist sicherlich eine der bezeichnendsten Charakterisierungen des Künstlers, die gleichzeitig auf den Maler wie den „Performer“ zutrifft. Wie er in seinen Gemälden „auftritt“, so tritt er auch als Redner, Schauspieler und Musiker auf. Und wie er seine Auftritte in seinen Gemälden inszeniert, so inszeniert er auch die Auftritte seiner eigenen Person vor Publikum.

Johannes Grützke als Schauspieler

Schon früh begann Grützke, Nebenrollen in Theaterstücken zu übernehmen. Durch seinen Studentenjob als Kulissenschieber an der Berliner Volksbühne sowie im *Theater des Westens* war ihm die Welt des Theater vertraut. Bereits 1966 debütierte er als Schauspieler in einer Nebenrolle in Jean Anouilh's (1910–1987) *Colombe* im *Berliner Renaissance-Theater*. 1978 wirkte er als erste Hofdame mit Geige im Dramolett *Dornröschen* im Rahmen des *Meta-Musik-Festivals* in der Berliner *Nationalgalerie* und 1984 als Barkenführer Kapato in der Kammeroper *Kleopatra und das Krokodil* im Berliner *Schiller Theater* mit, beide vertont von Gerhard Lampersberg (1928–2002). Peer Raben (geb. 1940), Franz Xaver Kroetz (geb. 1946) und Peter Zadek (1926–2009) ließen ihn 1986 im Deutschen Schauspielhaus, Hamburg, in Nebenrollen auftreten.³³



Vor allem zwischen 1980 und 1985 – zu der Zeit also, als Grützke mit der Bühnenbildnerin und Filmausstatterin Barbara Naujok (geb. 1941) liiert war – übernahm er einige Nebenrollen in Spielfilmen. Man sieht ihn als Journalisten in *Das Traumhaus* (1980) von Ulrich Schamoni (1939–1998), als Bräutigam in *Fabian* (1980) nach Erich Kästner (1899–1974) sowie als Pfarrer Achtermeyer in *Kein Reihenhaushaus für Robin Hood* (1981), beide von Wolf Gremm (geb. 1942), als Gerichtsbeisitzer in *Liebeskonzil* (1981) nach Oskar Panizza (1853–1921) von Werner Schroeter (1945–2010), als Offizier in *Nach Mitternacht* (1981) nach Irmgard Keun von Wolf Gremm, als Freier in *Die flambierte Frau* (1982) von Robert Van Ackeren (geb. 1946) (Abb. 6), als Familienvater in *Tödliche Liebe* (1985) von Wolf Gremm oder als Oberkirchenrat Mehlig in *Otto – Der Film* (1985) von Otto Waalkes (geb. 1948) und Xaver Schwarzenberger (geb. 1946).³⁴ Er agierte stets in Nebenrollen der zumeist wenig bedeutenden Filme, die er jedoch durchaus mit Professionalität meisterte. Diese Auftritte waren freilich Nebenschauplätze, die Grützke nicht eigens gesucht hat, sondern die sich vielmehr durch den Beruf seiner damaligen Lebenspartnerin Barbara Naujok ergaben.

Ganz anders hingegen sind seine Auftritte im Rahmen der Veranstaltungen der *Schule der Neuen Prächtigkeit* zu werten.³⁵ Vier Maler – Johannes Grützke, Manfred Bluth (1926–2003), Karl-Heinz Ziegler (1935–2008) und Matthias Koeppel (geb.

Abb. 7

Szene aus *Die Maßregelung auf dem Floß der Medusa* von Johannes Grützke, 1973, Silbergelatineabzug, 7,7 x 11,3 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Sign. DKA, NL Grützke, Johannes, I,B-542

1937) – hatten sich 1973 als Gegenreaktion zur Ausstellung *Prinzip Realismus*, die die Gruppe *Aspekt* organisiert hatte, zusammengeschlossen,³⁶ um neue Denkanstöße über die gegenständliche, zeitgenössische Kunst zu liefern. Ihr Anliegen war „die Weiterentwicklung realistischer Kunst der Gegenwart bei gleichzeitiger Berücksichtigung historischer Bezüge sowie die Abgrenzung von der oft modisch-oberflächlichen Realismuskonjunktur“.³⁷ Provozierend forderten sie den Tod der Avantgarde und priesen stattdessen die Meister des 19. Jahrhunderts als ihre Vorbilder. Sie einte die „Antihaltung zur Gegenwartskunst“, wobei ihre Aussagen und Aktionen keineswegs widerspruchsfrei waren: „Sie fordern Kargheit und Selbstbescheidenheit und feiern zugleich Feste gesteigerten Lebensgefühls.“³⁸ Sie inszenierten lebende Bilder, mit denen sie den alten Meistern huldigten,³⁹ Fackelumzüge, Wallfahrten, Picknicks, Tanzstunden oder Chorgesänge, das gemeinsame Betrachten von Sonnenauf- und -untergängen oder die „genußvolle Erhaltung von Peinlichkeiten“.⁴⁰ Um ihr Anliegen nachdrücklich kundzutun, schrieb Grützke das Theaterstück *Die Maßregelung auf dem Floß der Medusa*, das am 14. Mai 1973 in Berlin uraufgeführt wurde und anschließend auf Tournee durch ganz Westdeutschland ging (Abb. 7): Auf einem Floß – in Anspielung auf Théodore Géricaults (1791–1824) berühmtes Gemälde *Floß der Medusa*

**Abb. 8**

Aktion *Johannes Grützke schminkt Sie krank (Tbc.)* in der Galerie Natubs, 1971, Zeitungsausschnitt, 11,2 x 4,7 cm. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Sign. DKA, NL Grützke, Johannes, I,B-541



– inmitten des Meeres der „allumfassenden Kläglichkeit“ haben nicht nur die Berliner Maler der *Schule der Neuen Prächtigkeit*, sondern auch vier Avantgardisten – Wassily Kandinsky (1866–1944), Marc Chagall (1887–1985), Ernst Wilhelm Nay (1902–1968) und Joseph Beuys (1921–1986) – sowie vier Meister des 19. Jahrhunderts – Eduard Gärtner (1801–1877), Adolph Menzel (1815–1905), Anton von Werner (1843–1915) und Max Klinger (1857–1920) – rettende Zuflucht gefunden. Im Laufe des Spiels entledigten sich die Schüler der Neuen Prächtigkeit – unter anderem durch Kannibalismus – ihrer avantgardistischen Gegner und huldigten ihren Idolen der Vergangenheit, die sie zwar zunächst nicht anerkennen wollten, sich aber schließlich dem Schicksal fügten. Die Schüler der Neuen Prächtigkeit erwiesen sich somit als die wahren Nachfolger der Meister realistischer Malerei des 19. Jahrhunderts.⁴¹

Die Erlebnisgeiger als Performer

Grützke hatte bereits vor seinen Auftritten im Rahmen der *Schule der Neuen Prächtigkeit* langjährige Übung im unkonventionellen Auftreten vor Publikum. Nicht nur, dass er bereits 1971 Aktionen wie *Johannes Grützke schminkt Sie krank (Tbc.)* in der *Galerie Natubs* durchgeführt hatte (Abb. 8), schon 1965 hatte er mit dem Geiger Wolfgang Gräfe (1935–2004) das anarchische Musikensemble der *Erlebnisgeiger* gegründet, das bald – mit Astarte Wargner (Elisabeth Wagner), Werner Schmidt und Severin Behrend – als Streicherquintett unregelmäßig und später mit wechselnder Besetzung auftrat. Wie wenig es dabei um professionelle Musik im herkömmlichen Sinn ging, offenbart folgende Auskunft zu Grützkes Studium des Geigenspiels: „habe mir eine Geige gekauft, nahm Unterricht bei mir selbst, annähernd zwei Minuten, und war daraufhin virtuos, bis heute.“⁴² Betrachtet man den 1968 für das *Zweite Deutsche Fernsehen* entstandenen, dreißigminütigen Film von Heinz Dieckmann mit dem Titel *Die Erlebnisgeiger. Ein modernes Experiment*,⁴³ so wird deutlich, wie viel „Performance“-Qualität in ihren Auftritten steckte

Abb. 9

Szene aus *Die Erlebnisgeiger. Ein modernes Experiment*, Regie: Heinz Dieckmann, Erstaussstrahlung am 11.04.1969. ZDF-archive.com / ZDF Enterprises GmbH



(Abb. 9). Sie erinnern in manchen Momenten an Happenings der Künstler der *Fluxus*-Bewegung im Rheinland oder an die Aktionen der Gruppe *SPUR* in München, die durch ihre Auftritte seit Anfang der 1960er Jahre provozierten und einen neuen, vom Tafelbild und der Sockelplastik losgelösten Kunstbegriff etablieren wollten. In ähnlichen Bildeinstellungen, wie sie von Happenings von Wolf Vostell (1932–1998) bekannt sind (Abb. 10), sieht man die *Erlebnisgeiger* vor der Kulisse brennender Pkws auf einem Autofriedhof geigen. Weiterhin nahmen sie auf dem Dach eines Freiluft-Aufzugs Platz oder tanzten durch den Wald, wobei sie unablässig ihr Geigenspiel zum Besten gaben. Doch für Grützke waren das – wenn auch unkonventionelle – Musikkonzerte, die er nicht in Verbindung mit seiner Malerei sah. Er hielt an einem konventionellen, tradierten Gattungsbegriff fest. Die damals postulierte Sprengung von Gattungsgrenzen innerhalb der bildenden Kunst interessierte ihn nicht.⁴⁴

Standardisierte Selbstinszenierung

Grützke braucht nicht die große Bühne mit Publikum, um sich in einen Performer zu verwandeln – er ist Performer durch und durch, nämlich „Maler und Arbeiter am Erlebnis-

Abb. 10

Wolf Vostell: *Phänomene*, Happening
27.03.1965, Berlin, Silbergelatineabzug,
18,0 x 24,0 cm. Museo Vostell Malpartida,
Malpartida de Cáceres



menschen [...] Tag und Nacht im Dienst“,⁴⁵ wie er im Film der *Erlebnisgeiger* kundtut. Seine Selbstinszenierung ist ihm zum Standard geworden, egal ob er für seine Atelierbesucher das Ritual des türkisch aufgebrihten Kaffees vollzieht, den er seit Jahrzehnten aus einem Suppentopf mit Suppenkelle schöpft (Abb. 56, S. 208), oder ob er stets in weißem T-Shirt, weißen Jeans und weißen Turnschuhen erscheint, so auch – trotz Ermahnung – zur Verleihung des Bundesverdienstkreuzes im Bundespräsidialamt 2002.⁴⁶ Jede nichtkünstlerische Tätigkeit ist ebenso künstlerische Pose. Egal, ob sprachliche, bildnerische, darstellerische, alltägliche oder gesellschaftliche „Auftritte“ – Grützke ist Inszenator seiner selbst und zwar in Personalunion von Regisseur und Darsteller. Person und Werk verschmelzen miteinander – eine ästhetische Grenze zwischen realer und künstlerischer Welt scheint für ihn nicht zu existieren.

Ebenso wenig schert er sich um den sogenannten Kunstbetrieb. Er ist kein Stratege, der nur mit den „richtigen Leuten“ spricht. Er hat kein ausgeprägtes „Marktbewusstsein“, wie es viele seiner Kollegen entwickelt haben. Er gibt Interviews für Lifestyle-Magazine, für die Boulevardpresse wie die *Bild* ebenso wie für das Kunstmagazin *Art*. Er lässt Berichte in der *Art* von „Homestorys“ über sich und sein Atelier genauso zu

wie kunsttheoretische Abhandlungen.⁴⁷ Er lebt seine Überzeugungen, will niemanden belehren und nichts richtigstellen. Er vermittelt durch seine Bilder oder Auftritte keine Botschaft, denn in seiner eigenwilligen Persönlichkeit ist die Botschaft intuitiv schon angelegt: „Eine Aussage ist nicht meine Absicht! Sie entsteht vielleicht, aber eigentlich kann ich sie nicht kennen. Ich arbeite nämlich aus dem Innern.“⁴⁸ Er schließt sich zwar mit anderen zu Maler-, Musik- oder Theater-Gemeinschaften zusammen und ist Mitglied diverser Gesellschaften, bleibt aber durch seine standardisierte Selbstinszenierung immer eigenwilliger Individualist. Nicht nur finanziell – schon früh hatte er zahlreiche Bewunderer, die einen zuverlässigen Kundenstamm bildeten –, sondern auch mental kann er es sich mit einer beneidenswerten Gelassenheit leisten, unabhängig vom „Zeitgeist“ als „Klassiker“ zu leben und zu arbeiten. In einem fiktiven Interview erklärt der damals 40-Jährige: „Sie wünschen jetzt sicherlich zu fragen, ob ich mich zur Avantgarde zählen würde oder nicht. Sehen Sie: *Ich bin ein Klassiker*. Ich stehe wie ein Denkmal auf dem Podest und warte nur auf den Avantgardisten, der mich von dort hinunterwirft.“⁴⁹

Dieses demonstrative Selbstbewusstsein wurde ihm natürlich auch angelastet. So kanzelte ihn der Kritiker Peter Winter anlässlich der Braunschweiger Retrospektive von 1977 mit harschen Worten ab als „der von Selbstkritik oder produktiven



Zweifeln unbelastete Schweißfuß-Tintoretto“ mit „schlecht und flott gepinselten Schinken, am Haken der Selbstbeweihräucherung hängend.“⁵⁰ Katharina Hegewisch schrieb 1984 in einer Ausstellungsbesprechung von „peinlicher Selbstüberschätzung“.⁵¹

Das Künstleratelier

Im Zusammenhang seiner Selbstinszenierung als „Klassiker“ ist Grützkes Atelier in der Berliner Güntzelstraße einzubeziehen, das er 1968 bezogen und seitdem nicht mehr gewechselt hat (Kat. 19). Es ist ein typisches Maleratelier der Jahrhundertwende, ein großer Raum mit hohen Nordfenstern und zahlreichen Spiegeln, in dem Grützkes Gemälde und Zeichnungen entstehen, in dem er aber auch dichtet, schreibt und musiziert (Abb. 11). Hier bewahrt er seine Vorlagensammlung von graphischen Blättern und Schaustücken auf (Kat. 1–12), hier empfängt er Modelle und Auftraggeber, um zu malen oder Projekte zu besprechen. Es ist also gleichzeitig Repräsentationsort, Schausammlung und Werkstatt und unterscheidet sich somit kaum von den Ateliers der von ihm verehrten Künstler des 19. Jahrhunderts.⁵² Es atmet den Geist vergangener Zeiten und ist keine mit zahlreichen Assistenten bevölkerte Produktionsstätte, wie sie heute Unternehmer-Künstler wie Damien Hirst (geb. 1965) oder Olafur Eliasson (geb. 1967) eingerichtet haben. Immer wieder betont Grützke: „Ich bin am liebsten einsam im Atelier.“⁵³ Grützkes Raum, sein Kosmos, in dem seine ganze Welt inbegriffen ist, entspricht seiner romantischen Auffassung von einem Ort der Kontemplation und Kreativität. Er steht – ob bewusst oder unbewusst – auch räumlich für die unmoderne Wiederbelebung eines klassischen Künstlertyps.

Realismus-Diskussionen

Als gegenständlich arbeitender Maler ist Grützke schon in jungen Jahren in die deutsche Kunstgeschichte eingegangen. Schnell wurde er in die Standardwerke zur Malerei in Deutschland aufgenommen, wobei sich die Fachwelt bis heute uneins

ist, welcher Richtung eines wie immer gearteten Realismus man ihn zuordnen soll.⁵⁴ In einer der „Anti-Ausstellungen der Gegenständlichen“, die während der vierten *documenta* 1968 in Kassel eingerichtet wurden, zeigten Grützke und Matthias Koeppl unter dem Titel *Während der documenta – Wegen der documenta – Außerhalb der documenta* neue Werke. Bereits hier fiel Grützke dem Kritiker Richard Hiepe als „Ereignis von Kassel“ auf, da er furchtlos und konsequent einen eigenen, monumentalen Realismus verfolgte: „Wenn überhaupt, so wird hier eine Position gegen die Kunst der Herrschaft gesetzt. Grützkes Realismus ward bisher bei uns nicht gesehen, einfach deshalb, weil er als erster nicht vor den formalen Konsequenzen eines monumentalen Realismus zurückscheut, der hierzulande wegen seiner Förderung in sozialistischen Ländern wie die Pest gemieden wird. Ich kann mir vorstellen, welche Typen Grützkes Bilder wie die Pest meiden und meine, diese Bilder sind das Ereignis von Kassel.“⁵⁵

Ein paar Jahre später hatte die Diskussion um den Realismusbegriff in Deutschland ihren Höhepunkt erreicht: 1972 wählte Harald Szeemann (1933–2005) auf der von ihm eingerichteten fünften *documenta* die *Befragung der Realität* zum Thema.⁵⁶ Das II. Darmstädter Gespräch – mit Begleitschau – befasste sich 1975 nach siebenjähriger Pause mit *Realismus und Realität*.⁵⁷ Und auch in Berlin lief Mitte der 1970er Jahre die Realismusdebatte auf Hochtouren.⁵⁸ In ganz Deutschland wurden zahlreiche Ausstellungen dazu gezeigt. Rolf-Gunter Dienst beklagte zu Recht in seinem Aufsatz *Typisch deutsch – zum Thema Realismus* im Katalog der 1977 eingerichteten Ausstellung *D-Realismus. Realistische Kunst in der Bundesrepublik Deutschland*, dass häufig dozierende „Zeigefinger-Kunst“ entstanden sei: „Nur selten gelangt Ironie in diese Bildwelt und schafft Distanz.“⁵⁹ Während dieser Debatten wurden einigermaßen unverständliche Erklärungsversuche zu Grützkes Arbeiten formuliert, so etwa von Peter Sager in seinem Buch *Neue Formen des Realismus* 1973: „Johannes Grützkes Realismus widerspricht der Realität, indem er ihr parodistisch entspricht. Sein Manierismus erhebt dokumentarischen Anspruch. [...] Seine Bilder sind soziopsychologische Grottesken, ritualisierte Darstellungsformen zeittypischer Gesten und Emotionen.“⁶⁰

Grützke selbst erklärte im selben Jahr: „Ich habe keine Position zum Realismus, sondern zur Realität. Realismus ist mir egal, die Realität ist mir nicht egal.“⁶¹ 1974 fragte Gottfried Sello in der Wochenzeitung *Die Zeit*: „Ist Grützkes Realismus ein kritischer oder ein affirmativer, beschreibender oder ein pathetisch theatraler?“ und weist Grützke einen „exzeptionellen Rang innerhalb der neuen oder nicht mehr neuen realistischen Malerei“ zu.⁶² Immer wieder nach seiner Position befragt, gab Grützke 1992 seiner Verärgerung Ausdruck: „Realismus? – ist ein Quatschwort, es trifft auf nichts zu. Unter Realismus wird seit 30 Jahren alles verstanden, was gegenständlich ist. Ich Realist? Oder gar kritischer Realist? Bin ich nicht ebenso gut Surrealist oder Manierist, Idealist oder Naturalist usf.“⁶³ Vielleicht als eine Art Kommentar auf jene Debatten lässt sich sein Gemälde *Authentizität-Realität-Idealität-Demut* lesen (Kat. 41): Hier erdolchen sich gegenseitig vier „fiktive Grützke-Figuren“, die mit den entsprechenden Begriffen im Bild beschriftet sind. Die bereits schwache, im Bett liegende Authentizität wird frontal von der Realität erstochen, die ihrerseits der Idealität zum Opfer fällt, die ihr einen Dolch in den Rücken rammt. Nur die Demut wird überleben, denn diese ersticht aus sicherer Distanz mit einer Lanze die Idealität.

„Malerei hat keine politische Wirkung“

Vor allem Anfang der 1970er Jahre, als sich im Zusammenhang mit der Realismus-Diskussion auch leidenschaftliche Debatten um die sogenannte „politische Kunst“ entfachten, wurden Grützkes Arbeiten zu den Beispielen gesellschaftsrelevanter Kunst der Bundesrepublik gezählt. Mit Bildern wie *Benno Ohnesorg greift zum Gewehr* 1968 oder *Demonstration* ordnete man ihn einem politischen Realismus zu (Abb. 12), der mit Arbeiten von Künstlern wie Peter Sorge (1937–2000) oder Wolfgang Petrick (geb. 1939) plakativ seinen Ausdruck fand (Abb. 57, S. 210). So war Grützke 1970 Teilnehmer der viel diskutierten, von Georg Bussmann (geb. 1933) zusammengestellten Karlsruher Ausstellung *Kunst und Politik*, die erstmals in Deutschland einen Überblick über internationale, politisch



motivierte Kunst bot. Hier waren seine Arbeiten neben denen von Joseph Beuys (1921–1986), KP Brehmer (1938–1997), Edward Kienholz (1927–2004), Wolf Vostell, Andy Warhol (1928–1987) und vielen weiteren deutschen wie internationalen Künstlern zu sehen. Die Ausstellung wollte Gelegenheit geben zu überprüfen, ob durch Bilder politische Sachverhalte dargestellt werden können und stellte die Frage nach der Effektivität einer politisch engagierten Kunst, so Busmann in seinem Vorwort.⁶⁴ Jedem Künstler wurde im Katalog Platz für ein Statement eingeräumt. Der damals 32-jährige Grützke erklärte mit einer erstaunlichen Selbstgewissheit, dass ihm nicht daran gelegen sei, durch seine Bilder etwas beim Betrachter auszulösen: „Ich weiß, dass Bilder nichts bewirken, dass Kunst nie etwas bewirkt hat. Die Menge derjenigen, die sich mit Kunst beschäftigen, ist klein, und sie teilt sich auf in Anhänger dieser oder jener Künstler oder Kunstrichtungen. Kunst wird überhaupt nur betrachtet von diesen wenigen, alle anderen kommen gar nicht erst. [...] Meine Bilder sind Dokumente einer bestimmten Geisteshaltung, das ist genug und das ist wichtig genug, und läßt den Fehler nicht aufkommen,

mit fremden anbietenden Mitteln sich jenen zu nähern, die es nach der gefälligen, groß-erzieherischen Anschauung bitter nötig hätten.“⁶⁵ Drei Jahre später präzisierte er: „Mein Betrachter ist so informiert wie ich, und er ist nicht dümmer als ich; ich will niemandem etwas beibringen oder predigen und hüte mich vor Agitation. Wenn jemand sagt, ich sei mit meinen Bildern politisch, so hat er nur insofern recht, als ich Politik erleide, nicht aber eine politische Wirkung ausübe. *Malerei hat keine politische Wirkung.*“⁶⁶ Und schließlich ging Grützke so weit zu behaupten, seine Bilder hätten gar keine Aussage: „Ich kann nur malen, was nichts weiter aussagt. Das ist mein Einfall. Sobald eine Absicht erkennbar wird, ist man verstimmt. Wenn man auf irgendeine Weise von irgend etwas überzeugt werden soll – das ist doch ekelhaft. [...] Eine Wirkung ist etwas Peinliches.“⁶⁷ Vielleicht aufgrund dieser Aussagen wurden seine Arbeiten später auf den großen, politisch ausgerichteten Ausstellungen wie *Deutschlandbilder* nicht mehr gezeigt.⁶⁸

Betrachtet man Grützkes Werke, so sind sie tatsächlich immer allgemeingültig gehalten, eine dezidiert politische Haltung lässt sich ihnen nicht entnehmen, wenn sie auch von gesellschaftlicher Relevanz sind. Der Kunstkritiker Eduard Beaucamp (geb. 1937) benannte Grützke anlässlich seines 70. Geburtstags als einen der wenigen Künstler der Bundesrepublik, der Gesellschafts- und Sittenbilder gemalt habe: „In hundert Jahren wird man kaum die Bildende Kunst als primäre Bildquelle heranziehen, wenn man Auskunft sucht über das Leben und Treiben in der deutschen Bundesrepublik der Nachkriegszeit. Primäre Bildquellen sind die Fotografie, der Film, die Dokumente des Fernsehens. Das Werk von Johannes Grützke bildet da eine seltene Ausnahme. Denn Grützkes Bilder sind einzigartige, freilich extravagante Beiträge zu einer Gesellschafts- und Sittengeschichte der Bundesrepublik. Sie kommentieren auf bizarre Weise gesellschaftliche Rollenspiele, Emanzipations- und Regressionsversuche, Single-Kultur und zwanghaftes Gruppenverhalten, den Geschlechterkampf, Frauen-Power, sexuelle Befreiungen und sexuelle Verkrampfungen, ideologische Verrenkungen und kollektive Neurosen.“⁶⁹

Abb. 13

Wandelhalle der Paulskirche mit Johannes Grützkes *Zug der Volksvertreter*, entstanden 1988–1991, Öl auf Leinwand, 3,07 x 33,0 m. Paulskirche, Frankfurt am Main



„Konzeptkunst“ und der „Schiefe Stil“

Ein ganz anders gearteter Versuch zielte darauf, Grützke der Konzeptkunst zuzurechnen. Als 1982 mit der Schenkung tausender von Vorzeichnungen Grützkes an die Berliner *Nationalgalerie* offenbar wurde (Kat. 107–123), wie akribisch und sorgfältig er seine figurativen Konstruktionen und verschlüsselten Bildkompositionen vorbereitete und wie versiert er dabei vorging, schlug der damalige Oberkustos Lucius Grisebach (geb. 1942) vor, den nicht einzuordnenden „Einzelgänger“ als Konzeptkünstler zu bezeichnen: „Genauer besehen ist er so etwas wie ein mit den traditionellen Mitteln der realistischen Malerei operierender Konzeptkünstler (auch wenn er selbst diesen Begriff für sich sicherlich vehement zurückweisen würde). Das Konzeptionelle seiner Kunst liegt darin, daß er eine bewußte Haltung einnimmt gegenüber der Kunstgeschichte und daß er mit seiner Kunst Reflexionen anstellt über das Verhältnis des heutigen Künstlers zur Geschichte und seine Abhängigkeit von historischem Denken.“⁷⁰

Mitte der 1990er Jahre führte Jutta Bacher dagegen den Begriff des „schiefen Stils“ ein, inspiriert durch die Aussagen des Künstlers zum Theater.⁷¹ Aber auch diese Formel hat sich nicht durchgesetzt, so dass Grützke weiterhin als nicht einzuordnender Einzelgänger, als „ironischer Außenseiter“⁷² innerhalb der deutschen Kunst gilt, dessen Entwicklung der gän-

Abb. 14

Werner Tübke: Ausschnitt aus dem Panorama *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* in Bad Frankenhausen, entstanden 1976–1987, Öl auf Leinwand, 14,0 x 123,0 m. Panorama Museum, Bad Frankenhausen



gigen Vorstellung vom Fortschritt der Kunst, die spätestens seit den 1960er Jahren auf eine „Entgrenzung“ der Medien hinauslief, konträr blieb.

Der Zug der Volksvertreter in der Paulskirche

Spätestens nach der „Wende“ setzte man Grützkes Werk in Beziehung zur figürlichen Malerei der DDR. Vor allem zu Werner Tübkes (1929–2004) Arbeiten wurden immer wieder Vergleiche angestellt, galt dieser doch mit seinem Bauernkriegspanorama in Bad Frankenhausen als großer Historienmaler Ostdeutschlands und jener mit seiner monumentalen Gestaltung der Wandelhalle der Frankfurter Paulskirche als großer Historienmaler Westdeutschlands (Abb. 13–14).⁷³ Auch wenn sich ihre Malweise stilistisch stark unterscheidet, waren es diese beiden Künstler, die sich nicht scheuten, trotz ihrer Ablehnung von historischer „Belehrung“ mittels Malerei die Aufgabe der Darstellung von deutscher Geschichte in monumentaler Weise zu übernehmen. Für Grützke war der Frankfurter Auftrag ohne Frage seine bedeutendste öffentliche Arbeit.⁷⁴ Der Frankfurter Magistrat hatte Ende 1986 einen begrenzten Wettbewerb ausgerufen, um am historischen Ort an das in der Paulskirche 1848/49 tagende erste deutsche Parlament, den Vormärz und die gescheiterte Revolution zu erinnern. Eine ovale Wand im Erdgeschoss unter dem Kirchen-



Abb. 15
Johannes Grützke: Christus mit dem ungläubigen Thomas, 1979/1983, Öl auf Leinwand, 275,0 x 205,0 cm. Schloßkapelle, Gifhorn



Abb. 16
Johannes Grützke: Europa auf dem Stier, auf der Mauer balancierend. Vorwärts oder rückwärts, 1976, Silbergelatineabzug, übermalt. Checkpoint Charlie Museum, Berlin

raum stand dafür zur Verfügung. Die angefragten Künstler Werner Tübke, Bernhard Heisig (1925–2011), Gerhard Richter (geb. 1932), und Markus Lüpertz hatten ihre Teilnahme am Wettbewerb abgesagt, Anselm Kiefer (geb. 1945) reichte nichts ein, Alfred Hrdlicka (1928–2009) hielt sich nicht an die Vorgaben, so dass A.R. Penck (geb. 1939), Jörg Immendorff und Johannes Grützke übrig blieben. Grützke errang mit seinem Entwurf *Der Zug der Volksvertreter* den ersten Platz (Kat. 72). Schon früh wurde behauptet, der Wettbewerb sei unprofessionell abgelaufen, wie Peter Sager 1988 zu berichten wusste: „Für ein so erstrangiges und neuralgisches Thema war der Wettbewerb dilettantisch-übereilt“, kritisiert man selbst in der Jury.“⁷⁵ Es waren nur figürlich arbeitende Maler angefragt worden, nicht Künstler wie Hans Haacke (geb. 1936), Wolf Vostell, Jochen Gerz (geb. 1940) oder Timm Ulrichs (geb. 1940), die sich in den Jahren zuvor bereits intensiv mit deutscher Geschichte auseinandergesetzt hatten.⁷⁶

Grützke entwarf auf vierzehn abnehmbaren Leinwänden ein Rundbild von 3,07 Metern Höhe und 33 Metern Länge, auf denen er eine nicht endende Prozession aus 203 dunkel gekleideten, sich dicht an dicht drängenden Abgeordneten wiedergab. Es sind die Helden der gescheiterten Demokratiebewegung, die von links nach rechts im Kreis an ihrem Volk vorbeigehen, das ihnen in kleinen narrativen Gruppierungen beigeordnet ist. Der Betrachter muss sich also den Aufmarsch der Volksvertreter erwandern; Demokratie ist als ständiger Prozess dargestellt. Einige Gesichter der *Volksvertreter* erinnern durchaus an Personen aus Grützkes Bekannten- und Freundeskreis, wenige an historische Gestalten. Trotz der Enge handelt es sich nicht um eine anonyme Masse, denn jede Figur trägt individuelle Züge, Ausdruck dafür, dass an historischen Ereignissen immer auch der Einzelne beteiligt war und ist. Lebende oder verstorbene Politiker einzufügen, hatte Grützke von vorneherein abgelehnt. Es ging ihm um den demokratischen Aspekt: „Ein Berufsparlamentarier ist nicht dabei, denn jeder ist Volksvertreter und auch das Volk.“⁷⁷ Unbekümmert verwob er historische, zeitgenössische, allegorische und anekdotische Szenen. Es war ihm gelungen, das Thema ohne Pathos oder Heroismus darzustellen.⁷⁸

Johannes Grützke – ein „Auftragskünstler“?

Doch schon zuvor hatte er öffentliche Aufträge angenommen. So entstanden mit den Gemälden *Christus mit dem ungläubigen Thomas* (1979/1983) für die Schlosskapelle in Gifhorn (Abb. 15) oder *Der Heilige Martin* (1980) für die gleichnamige Kirche in Berlin-Reinickendorf Bilder für Gotteshäuser, mit dem Wandbild *Aus der Geschichte der Unfallchirurgie* ein Werk für ein Hamburger Krankenhaus.⁷⁹ 1976 entwarf Grützke das monumentale Bild der *Europa auf dem Stier, auf der Mauer balancierend. Vorwärts oder rückwärts* für eine 28 Meter hohe Brandmauer am Checkpoint Charlie (Abb. 16), für das er – vor Künstlern wie Otto Herbert Hajek (1927–2005), Anton Stankowski (1906–1998) oder Wolf Vostell – 1979 den ersten Preis erhielt.⁸⁰ 1984 gewann er mit einem plastischen Entwurf den Wettbewerb für die Gestaltung des Magdeburger Platzes im Rahmen der *Internationalen Bauausstellung*. Beide Projekte wurden jedoch nicht realisiert.

Grützkes öffentliche Arbeiten sind immer – sei es im religiösen, sei es im profanen Kontext – ernstzunehmende Historien, auch wenn sie einigen Kritikern vielleicht nicht zeitgemäß erschienen. Gerade sein *Volksvertreter*-Rundbild spaltete die Fachwelt. Die Wochenzeitung *Die Zeit* benannte das Werk als „Grützke-Comic“, „grobschlächtiges Furioso“, als „einzigen Witz“.⁸¹ Und in der Fachzeitschrift *Kunstforum International* las man von „Grimassen statt Individuen“, von „absurdem Theater“.⁸² Vor allem mussten Grützkes *Volksvertreter* den kritischen Vergleich mit Gerhard Richters erschütterndem, fünfzehnteiligen Gemäldezyklus *18. Oktober 1977* über die in Stammheim gefangenen Terroristen der RAF aushalten, der nur kurz nach der Fertigstellung des Paulskirchenbildes in unmittelbarer Nachbarschaft im Frankfurter *Museum für Moderne Kunst* installiert wurde (Abb. 17).⁸³ Richter hatte nach Polizei- und Pressephotographien Grisaillegemälde mit verwischten Konturen geschaffen, die sich in subtilem Abstraktionsgrad mit einem Kapitel jüngster Geschichte der Bundesrepublik Deutschland auseinandersetzten.⁸⁴

Die Kritik mag sich aber auch uneingestanden daran gestört haben, dass Grützke nie ein Problem damit hatte, als



Abb. 17
Gerhard Richter: Erschossener I,
aus dem Zyklus 18. Oktober 1977, 1988,
Öl auf Leinwand, 100,5 x 140,5 cm.
Museum of Modern Art, New York,
Inv. Nr. 169.1995.g

klassischer „Auftragskünstler“ zu arbeiten.⁸⁵ Nach wie vor ist die Kategorie der „Auftragskunst“ umstritten, haftet ihr doch der Makel des Unselbstständigen, Fremdbestimmten an. Sie galt spätestens seit der Postulierung der Alleinherrschaft von unabhängiger Avantgardekunst im Kunstbetrieb als nicht mehr „salonfähig“. Doch gerade hier beweist Grützke seine Qualitäten. Es gelingt ihm, sich einerseits auf die Vorstellungen seiner Auftraggeber einzulassen, andererseits sich und seiner Malerei treu zu bleiben und keine Illustrationen abzuliefern. Er macht sich das vorgegebene Thema zu eigen, um dann historische und zugleich gegenwärtige Bilder hervorzu bringen. So entstanden Arbeiten, die eine vermeintliche Realität widerspiegeln und gleichzeitig gesellschaftsrelevant wie allgemeingültig sind.

Neben den Aufträgen für Politik und Kirche sind vor allem auch seine Arbeiten für das Theater zu nennen (Kat. 165–186). Zahlreiche Regisseure engagierten ihn als Kostüm- und Bühnenbildner, darüber hinaus gestaltete er Programmhefte und Plakate. Seine Arbeit am Theater beschrieb Grützke selbst mit folgenden Worten: „Als Bühnenbildner (grässliches Wort!) diene ich dem Regisseur. Er ist es, der das Bühnenbild macht, schon dadurch, dass er es wünscht. Zadek glaubt mir das zwar nicht, aber es ist er, der für alles die Verantwortung trägt. Ich selber habe gar nichts zu sagen, ich gebe nur meine Handschrift ab.“⁸⁶ Am intensivsten entwickelte sich seine Zusammenarbeit mit Peter Zadek ab 1979, als dieser ihn bat, für seine Berliner Inszenierung der Revue *Jeder stirbt für sich allein* nach Hans Fallada (1893–1947) die Bühne zu gestalten. Zwischen 1985 und 1988 war Grützke sogar als künstlerischer Berater am *Deutschen Schauspielhaus* in Hamburg angestellt.⁸⁷

Und noch eine weitere Kategorie an Auftragsarbeiten ist zu nennen, die innerhalb der Kunstgeschichte schon immer von hoher Relevanz war: Johannes Grützke war und ist ein begehrter Porträtist.⁸⁸ Viele Vertreter aus der Politik – wie Richard von Weizsäcker (geb. 1920) (Kat. 129–130), Oskar Lafontaine (geb. 1943) oder Gerhard Schröder (geb. 1944) (Kat. 127) –, der Kultur – darunter Martin Walser (geb. 1927) (Kat. 132), Walter Kempowski (1929–2007) oder Rolf Hochhuth (geb. 1931) (Kat. 133) – und der Wirtschaft – etwa Berthold Beitz (geb. 1913)

oder Erich Marx (geb. 1921) (Kat. 125) – fanden den Weg in sein Atelier. Zahlreiche Privatpersonen scheuten den schonungslosen Blick Grützkes ebenfalls nicht. Manche, wie etwa Richard von Weizsäcker, dessen Bild als erster Ehrenbürger der wiedervereinigten Stadt Berlin in die Ehrengalerie des *Roten Rathauses* aufgenommen werden sollte, ließen sich von Grützke mehrmals auf die Leinwand bannen, bis sie mit dem Ergebnis wirklich zufrieden waren. Es ist ein bislang wenig publizierter Aspekt von Grützkes Malerei, was sicherlich auch damit zusammenhängt, dass diese Art von Auftragskunst im etablierten Kunstbetrieb nicht als relevant angesehen wird.

Die Lust an Absurditäten

Vermutlich kann man Grützkes Arbeiten vor allem dann schätzen, wenn man Gefallen an Anekdoten und Absurditäten hat und sich nicht durch Ungereimtheiten und Widersinnigkeiten irritieren lässt. Auch sollte man den bewusst irreführenden Werktiteln nicht auf den Leim gehen. Seine Lust am Fabulieren offenbart sich in vielen seiner „fiktiven Historien gemälde“. In Komposition, Lichtführung und Figurenarrangement erinnern Arbeiten wie *Himmel und Hölle* (Kat. 36), *Der Lanzenstich* (Kat. 38) oder *Der Kaktus* (Kat. 39) an Gemälde vergangener Epochen. Paraphrasierend setzte sich Grützke immer wieder mit Vorbildern aus der Kunstgeschichte auseinander. Darstellungsweise und Ikonographie seiner Bilder muten akademisch an, widersprechen jedoch beim genauen Betrachten dem einschlägigen Darstellungskanon. Eine Brüstung, wie wir sie aus religiösen Bildern seit dem Cinquecento kennen, trennt Grützkes „Heilige“ vom Betrachter. Hier sind den Personen kleine Stillleben als Attribute zugeordnet, die sich erst beim genauen Hinsehen als absurde Arrangements von Sägen, Hobeln, Damenschuhen, Bohraufsätzen und Kehrschaufeln, einem Kaktus oder einem an eine Tasse gelehnten Spiegel, von umgestürzten Kerzenhaltern und verstreuten Strohlumen entpuppen. Dahinter führen die vermeintlichen „Heiligen“ wie viele andere Figuren bei Grützke eher merkwürdige Handlungen durch: Sie spannen höchst konzentriert einen Faden im Zickzack; ein Mann wird inmitten einer dicht

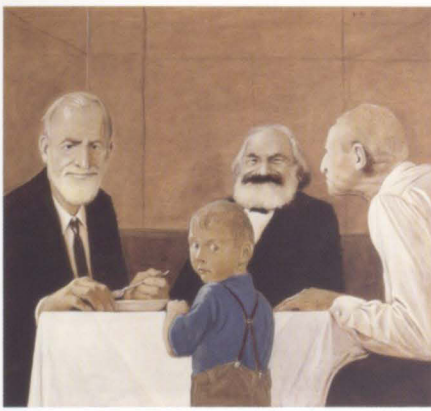


Abb. 18
Johannes Grützke: S. Freud,
K. Marx, H. Marcuse und
Julius Grützke bei Tisch,
1969, Öl auf Halbleinen,
125,3 x 135,0 cm. Deutsches
Historisches Museum,
Berlin, Inv. Nr. Gm 2000/7



Abb. 19
Johannes Grützke: K(l)ammer-Affe
mit Pinguin, 2008, Öl auf Leinwand,
140,0 x 100,0 cm. Privatbesitz, Berlin

zusammenstehenden Männergruppe von hinten mit einer Lanze erstochen, an der eine Fahrradklingel befestigt ist und deren Spitze aus seiner Brust wieder austritt; ein „Ghandi-artiger“ „fiktiver Grützke“ mit stechendem Blick, begleitet von einer ekstatischen Heiligen und einem Priester, streckt dem Betrachter einen Kaktus entgegen. Keine der Bildgeschichten lässt sich entschlüsseln oder mit einem tieferen Sinn aufladen. Sie faszinieren aufgrund der virtuosen Malerei und der verrätselten Absurditäten.

Ein weiteres Paradoxon ist auffällig in Grützkes Werk. Mit dem Gemälde *S. Freud, K. Marx, H. Marcuse und Julius Grützke bei Tisch* von 1969 begann der Künstler, die Einheit von Ort und Zeit in seinen Bildern aufzuheben und Figuren beliebig ohne Rücksicht auf die Historie miteinander zu kombinieren (Abb. 18). Der Psychoanalytiker Sigmund Freud (1856–1939), der Gesellschaftstheoretiker Karl Marx (1818–1883) und der Philosoph Herbert Marcuse (1898–1979), die sich in ihrem Leben nie begegnet sind, sitzen gemeinsam beim Essen am Tisch, an den der fünfjährige Sohn Grützkes, Julius (geb. 1964), ganz unbefangen herantritt. Das Bild war als ironischer Kommentar auf die Linke der 68er-Bewegung entstanden.⁸⁹ Der Spaß am Spiel mit historischen Gegebenheiten setzte sich insbesondere in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre fort, indem Grützke berühmte Personen der Geschichte willkürlich und unter Missachtung der historischen Tatsachen darstellte, miteinander kombinierte und Historisches durch die Darstellung von Alltäglichem entmystifizierte. Die Herkunft der jeweiligen Geschichte scheint dabei irrelevant zu sein. Mythologie, aktuelles gesellschaftliches Geschehen und persönliche Erfahrungen sind ihm gleichwertig verfügbar und werden beliebig nebeneinander im Bild eingesetzt.⁹⁰

Auch bereitet es ihm große Freude, sogenannte „fiktive Porträts“ von Menschen zu malen, die längst verstorben sind und die er eben nicht mehr in sein Atelier bitten kann. Das Bild *Dr. Nicolaus Sombart (mit Vater und Charles Fourier auf der Bank)* kombiniert ein reales Porträt mit den fiktiven Bildnissen zweier weiterer, längst verstorbener Personen (Kat. 126). So sitzt der Kultursoziologe und Schriftsteller Nicolaus Sombart (1923–2008) gemeinsam auf einer Bank mit dem franzö-

sischen Gesellschaftstheoretiker des frühen 19. Jahrhunderts Charles Fourier (1772–1837), dessen Haupt von einer Art Heiligenschein umfungen wird. Dahinter sieht man Sombarts Vater, den Soziologen und Volkswirt Werner Sombart (1863–1941). Die Situation wird durch die beiden flankierenden, nackten Damen – möglicherweise ein ironischer Kommentar zu Fourier als Begründer des Feminismus und Verfechter einer freien Gesellschaft – und das Landschaftsbild im Hintergrund verrätselt. Nicolaus Sombart und die beiden Frauen sind gleich groß wiedergegeben, während die beiden Verstorbenen verkleinert und mit veränderter Perspektive dargestellt sind und damit wie zitathafte „Erscheinungen“ aus einem anderen Kontext wirken. Man hat den Eindruck einer gemalten Collage, deren Prinzip sich später Neo Rauch (geb. 1960) in viel extremerer Weise bedienen wird.

Auch Grützkes Stillleben, die vorrangig in den letzten zehn Jahren entstanden, sind ungewöhnlich und wirken auf den ersten Blick absurd, denn sie sind häufig bevölkert von merkwürdigen Tieren – Pavianen, Gänsen, Frischlingen, Hasen, Hühnern oder Füchsen, nicht selten kombiniert mit Skulpturen, Plastiken oder Gebrauchsgegenständen (Kat. 13–18). Es handelt sich nicht um Tierbilder im eigentlichen Sinne. Schnell wird man gewahr, dass die Kreaturen häufig auf Platten montiert sind, es sich also um Präparate handelt, die sich freilich auch – wie bei *Maleraffe* oder *K(l)ammer-Affe mit Pinguin* – verselbständigen können (Kat. 16, Abb. 19). Kennt man das Atelier von Grützke, so weiß man, dass es sich hier um seinen sogenannten „Zoo“ handelt. Auf einem Brett über der Ateliertür steht – ganz wie bei den akademischen Malern des 19. Jahrhunderts – seine Sammlung von Tierpräparaten, stets bereit, heruntergeholt zu werden, um als Versatzstück in einem Gemälde aufzutauchen (Abb. 20). Doch trotz dieser akademischen Vorgehensweise entstanden keineswegs akademisch wirkende Bilder. Die Kombination und das Arrangement der Tiere, wie auch vieler anderer Objekte aus seinem Atelier, die immer wieder in seinen Gemälden erscheinen, folgen anderen Strategien. Grützke bindet gleichermaßen akademische Vorlagen wie Antikenabgüsse, anatomische Modelle oder Tierpräparate, Alltagsgegenstände wie Kehrschaufeln oder Zeitungen,

Abb. 20

Anita Back: Tierpräparate im Atelier
 von Johannes Grützke, C-Print, 2010,
 Germanisches Nationalmuseum,
 Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv,
 Sign. DKA, NL Grützke, Johannes, 1,A-2



bereits abgeschlossene eigene Gemälde oder Plastiken, die sein Atelier noch nicht verlassen haben, in seine neuen Bilder ein. Dinge, die eigentlich gar nicht zusammengehören, werden unkonventionell miteinander kombiniert – alles wird in Malerei transformiert. Es entstehen – unabhängig vom Inhalt – Bilder, die Grützkes Interesse an konzeptionellen Bildkompositionen sowie seine Freude an absichtlicher Verrätselung zeigen. Nachdem er seinen „Modellbetrieb“ kurz nach 2000 weitgehend eingestellt habe und so ganz auf sich und seine direkte und intime Umgebung angewiesen sei, seien – so Grützke – die Objekte des alltäglichen Gebrauchs in seinen Blickpunkt gerückt.⁹¹

Die Lust an all jenen Absurditäten deckt sich mit den vielen Widersprüchlichkeiten und Unvereinbarkeiten, die das Leben und Werk Grützkes ausmachen. Die Werke beziehen sich fast immer autobiographisch auf ihren Schöpfer und ergeben so in ihrer Gesamtheit ein indirektes Selbstporträt. Grützke ist gleichzeitig suchend wie selbstsicher, kenntnisreich wie intuitiv, genial wie epigonal, Angepasster wie Verweigerer, Ensemble- und Vereinsmitglied wie Einzelgänger, Auftragskünstler wie freier Künstler. Seine Arbeiten sind gleichermaßen gesellschaftsrelevant wie politikfern, humorvoll wie ernst, real wie fiktiv, lesbar wie verrätselt, komplex wie trivial, zeitgenössisch wie klassisch. Vielleicht aufgrund dieser Widersprüchlichkeiten tat sich die Kunstkritik immer schwer,

Johannes Grützke einzuordnen und ihm einen Platz zuzuweisen. Obwohl auch er an vielen großen Ausstellungen teilnahm – bis hin zur *Biennale* 1982, wo sein Werk im Katalog auf der gleichen Seite wie das von Lucian Freud (1922–2011) abgebildet war⁹² –, wurde er eher zum Künstler der Privatsammler denn der Museen.⁹³ Mit den Beteiligungen an wichtigen Ausstellungen wie *Kunst und Politik* 1970 in Karlsruhe, *14x14* 1972 in Baden-Baden oder *The Berlin Scene* 1972 in London und der Teilnahme am *Kölner Kunstmarkt* 1970 bis 1973 waren die Weichen für den jungen Künstler gut gestellt. Aber dann trugen wohl die Brüche mit dem Galeristen Dieter Brusberg (geb. 1935) sowie mit dem Sammler Erich Marx und dessen Berater Heiner Bastian (geb. 1942)⁹⁴ in den 1970er Jahren dazu bei, dass Grützkes Weg vom tonangebenden „Kunstbetrieb“ wegführte. So nahm er weder an einer *documenta* in Kassel teil, noch an der Ausstellung *Westkunst* 1981 in Köln oder der von Christos M. Joachimides (geb. 1932) und Norman Rosenthal (geb. 1944) viel diskutierten Ausstellung *Zeitgeist* 1982 in Berlin, die erstmals wieder die Tafelmalerei in den Blickpunkt rückte.⁹⁵ Er selbst äußerte – ob aus Frustration oder aus Selbstsicherheit – deutlich seine Abneigung gegen ebenjenen „Zeitgeist“. Wichtig sei „die Malerei jenseits der marktschreierischen Bemühungen alberner Lückensucher, und jenseits der Bemühungen, im Konzert der Arschgeigen mitwirken zu wollen, und jenseits der Diskursabhängigen [...] Wir sind nicht die Arschlecker des Zeitgeists!“⁹⁶

Seit gut zehn Jahren steht die figürliche Malerei der *Neuen Leipziger Schule* im Fokus eines interessierten, internationalen Kunstpublikums, und die Berliner Malerei der neuen Generation findet ebenfalls viel Aufmerksamkeit. Dem virtuosens „Klassiker“ mit Gefallen an Skurrilitäten und Absurditäten ist eine neue Welle der Anerkennung – auch im tonangebenden Kunstsystem – zu wünschen.

- 1 Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954.
- 2 Vgl. das Interview mit Johannes Grützke in diesem Katalog.
- 3 In diesem Zusammenhang begeistert sich Matthias Arnold: „Grützke war bereits 1962 ein ‚Neuer Wilder!‘“ Arnold, Matthias: Ironischer Außenseiter. München Galerie Gunzenhauser – Johannes Grützke. In: *Weltkunst* 54, 1984, S. 736. – Bacher, Jutta: Wilde Anfänge. In: Dies.: Johannes Grützke und die Malerei. Von Gewöhnlichem, Besonderem und Unergründlichem (Diss. Aachen). Aachen 1993, S. 15–22. Grützke selbst hielt diese Bilder „für unreif“, siehe ebenda: Aus einem Gespräch mit Johannes Grützke, S. 179–188, hier S. 179.
- 4 Verdienstvollerweise ist dieses Jahr das Werkverzeichnis der frühen Druckgraphik erschienen. Es werden die Jahre 1958 bis 1963 vorgestellt. Ladengalerie Berlin / Pospischil, Andreas: Verzeichnis der Druckgraphik von Johannes Grützke. Nr. 1. 1958–1963. Berlin 2011.
- 5 Er gestand einmal: „Landschaften habe ich noch nie so richtig hingekriegt.“ Johannes Grützke in: Tafel, Verena (Bearb.): Standort 1987. Eine persönliche Auswahl. Ausst. Kat. Galerie Pels-Leusden Berlin. Berlin 1987, S. 36.
- 6 Die Grimasse als Motiv. Bacher 1993 (Anm. 3), S. 69–76.
- 7 Zum Thema der Männer und Frauen vgl. den Beitrag von Sabrina Kühn in diesem Katalog.
- 8 Festakt im Freien, 1969, Öl auf Leinwand, 190,0 x 210,0 cm, Hamburger Kunsthalle.
- 9 Bacher, Jutta: Johannes Grützke. Selbstverständlich. Aachen / Leipzig / Paris 1995, S. 27.
- 10 Der Blick aus dem Bild. Bacher 1993 (Anm. 3), S. 51–60.
- 11 Grützke, Johannes: Statement. In: Dienst, Rolf-Gunter: Deutsche Kunst: Eine neue Generation III. In: *Das Kunstwerk* 24, November 1971, H. 6, S. 3–41, hier S. 36.
- 12 Aus einem Gespräch mit Johannes Grützke. Bacher 1993 (Anm. 3), S. 179–188, hier S. 180. – Lehnert geht soweit zu sagen: „Erotik fehlt in Grützkes Bildern völlig.“ Lehnert, Tilmann (Bearb.): Johannes Grützke. Ausst. Kat. Neuer Berliner Kunstverein / Kunstverein Freiburg / Kunsthalle Nürnberg / Mannheimer Kunstverein. Berlin 1974, Kap. IV, unpaginiert.
- 13 Lehnert 1974 (Anm. 12), Kap. IV, unpaginiert.
- 14 Grützke 1971 (Anm. 11), S. 36.
- 15 Fünf nackte Frauen, 1973, Öl auf Leinwand, 205,0 x 300,0 cm, Ludwig Galerie – Schloss Oberhausen.
- 16 Johannes Grützke: Interview. In: Haase, Amine: Gespräche mit Künstlern. Köln 1981, S. 76–81, hier S. 77–78.
- 17 Spieler, Reinhard: Einer – Keiner – Hunderttausend? Das multiplizierte Individuum in der Kunst. In: Zweite, Armin / Krystof, Doris / Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf. Köln 2000, S. 206–213.
- 18 Grützke, Johannes: Verbindet das Innere mit dem Äußeren. 11.12.2001 – Nürnberg. In: Küster, Bernd (Bearb.): Johannes Grützke. Malen ist Denken. Ausst. Kat. Landesmuseen in Oldenburg / Schloss Gottorf. Gifkendorf 2007, S. 116 (Dok. 120).
- 19 Die Diskussion um das Selbstporträt umfasst natürlich längst alle Medien, so auch Body Art oder Performance. Siehe hierzu: Weinhart, Martina: Selbstbild ohne Selbst. Dekonstruktionen eines Genres in der zeitgenössischen Kunst. Berlin 2004. – Düchting, Susanne: Konzeptuelle Selbstbildnisse. Essen 2011. – Kraus, Karola (Hrsg.): „Jeder Künstler ist ein Mensch!“. Positionen des Selbstportraits. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden 2010.
- 20 Selbstbildnisse eines Selbstdarstellers. Bacher 1993 (Anm. 3), S. 174–178. – Bacher 1995 (Anm. 9), S. 95.
- 21 Notiz (Gedanken zum Selbstporträt), 1997. (Dok. 46).
- 22 So Grützkes Worte im Begleittext der Mappe *Bei Prometheus zu Hause*.
- 23 Daneben beschäftigte sich Grützke auch mit traditionellen Medaillons und Gedenktafeln. Berger, Ursel (Hrsg.): Johannes Grützke – Das Plastische. Ausst. Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin. Berlin 2007.
- 24 Johannes Grützke im Dialog mit Gerd Brüne. In: Reinhardt, Georg (Hrsg.): Johannes Grützke. Farbige Zeichnungen und Druckgraphik. Ausst. Kat. Städtisches Museum Leverkusen Schloß Morsbroich. Berlin 1999, S. 15–17, hier S. 15.
- 25 Vgl. den Beitrag von Johannes Pommeranz in diesem Katalog.
- 26 Siehe Brief von Johannes Grützke an Georg Bußmann, 14.3.1970. GNM, DKA, NL Grützke, Johannes, I,B-163.
- 27 Lehnert 1974 (Anm. 12), Kap. V, unpaginiert.
- 28 Grützke, Johannes: Eröffnung des Wandbildes in der Paulskirche. 16.4.1992. In: Küster 2007 (Anm. 18), S. 112–113, hier S. 112.
- 29 Siehe das Interview mit Johannes Grützke in diesem Katalog. Die Rede an die Basler Jugend abgedruckt in: Basler Nachrichten. 1.12.1970, Nr. 507.
- 30 Zahlreiche Manuskripte und Typoskripte der Reden befinden sich im Bestand von Johannes Grützke im Deutschen Kunstarchiv, siehe vor allem: GNM, DKA, NL Grützke, Johannes, I,B-668 bis I,B-739.
- 31 Grützke, Johannes: Die Kölner Rede. In: Holeczek, Bernhard (Bearb.): Johannes Grützke. Gemälde 1964–1977. Ausst. Kat. Kunstverein Braunschweig. Braunschweig 1977, S. 52–60, hier S. 52.
- 32 Grützke, Johannes: Eröffnung des Wandbildes in der Paulskirche. 16.4.1992. In: Küster 2007 (Anm. 18), S. 112–113, hier S. 113.
- 33 Bacher 1995 (Anm. 9), S. 7.
- 34 In der Ausstellung werden kurze Filmausschnitte aus *Fabian, Kein Reihenhaus für Robin Hood, Die flambierte Frau, Otto – Der Film* sowie aus *Schöpfen*, einem nicht-kommerziellen Film aus dem Jahr 1997 in der Regie von Michael Ort und Anders Möhl, gezeigt. Hier ist Grützke als Barkeeper zu sehen.
- 35 Blunck, Lars: ‚Die haben Kandinsky geschlachtet.‘ Ein Besuch im Theater der Neuen Prächtigkeit. In: Kaiser, Diethelm / Savoy, Bénédicte (Hrsg.): Die Schule der Neuen Prächtigkeit. Bluth, Grützke, Koepfel, Ziegler. Ausst. Kat. Technische Universität Berlin. Berlin 2009, S. 145–154.

- 36 Die Gruppe *Aspekt* hatte sich 1972 zusammengeschlossen. Ihre Wanderausstellung *Prinzip Realismus* tourte zwei Jahre lang durch europäische Städte. Vgl. Straka, Barbara: Die Wiederkehr der Realität. Formen kritischer Kunst. In: Dies. (Bearb.): *interferenzen. kunst aus westberlin 1960–1990*. Ausst.Kat. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin in Zusammenarbeit mit dem Exekutivkomitee Riga, dem Kultusministerium Lettlands, dem Verband der Lettischen Museen und dem Lettischen Künstlerverband in Riga. Berlin 1991, S. 39–54, hier S. 46.
- 37 Zitiert nach Schmidt, Philipp Peter: ‚Damit sie knien können vor der Vergangenheit‘. Über die Schule der Neuen Prächtigkeit. In: Westermanns Monatshefte, Juli 1978, S. 18–30, hier S. 19.
- 38 Schauer, Lucie: Antihaltung zur Gegenwarts-kunst. Die Schule der Neuen Prächtigkeit – eine Berliner Künstlergruppe. In: *Magazin Kunst*. Das deutschsprachige Kunstmagazin 16, 1976, Nr. 3, S. 120–125, hier S. 121.
- 39 Jooss, Birgit: *Lebende Bilder*. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit. Berlin 1999. – Folie, Sabine / Glasmeier, Michael (Hrsg.): *Tableaux vivants*. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video. Ausst.Kat. Kunsthalle Wien. Wien 2002.
- 40 Schauer 1976 (Anm. 38), S. 125.
- 41 Zum ausführlichen Verlauf und seiner Interpretation vgl. Blunck 2009 (Anm. 35), S. 145–154.
- 42 Grützke, Johannes: ‚... Kunst ist nicht modern, sondern immer!‘. Aus einem Gespräch mit Klaus Hoffmann am 3.4.92. In: Hoffmann, Klaus / Beck, Katrin (Bearb.): *Johannes Grützke*. Kunstpreisträger der Stadt Wolfsburg 1992. „Junge Stadt sieht Junge Kunst“. Ausst.Kat. Städtische Galerie und Kunstverein Wolfsburg. Wolfsburg 1992, S. 11–23, hier S. 23.
- 43 Der Film von Heinz Dieckmann *Die Erlebnis-geiger*. Ein modernes Experiment wurde am 11.04.1969 erstmals im *Zweiten Deutschen Fernsehen* ausgestrahlt. Er wird in voller Länge in der Ausstellung gezeigt.
- 44 Siehe auch das Interview mit Johannes Grützke in diesem Katalog.
- 45 Grützke, Johannes: Selbstvorstellung im Film *Erlebnisgeiger* von Heinz Dieckmann, 1968.
- 46 Trunk, Lisa: Johannes Grützke. Atelierbesuch beim Berliner Maler. In: *Gala*. Die Leute der Woche 14, 28.3.2002, S. 60–63, hier S. 62 (Dok. 16).
- 47 Die Berliner Zeitung berichtete bereits im August 1967 mit einer Fotostrecke über den damals 29-jährigen Künstler. Es folgten zahlreiche weitere Journalistenbesuche zu Hause wie im Atelier. GNM, DKA, NL Grützke, Johannes, 1, B-948.
- 48 Grützke / Haase 1981 (Anm. 16), S. 77.
- 49 Grützke, Johannes: Aufzeichnung eines Interviews, das Dr. Hamlet Werther im Dezember 1976 mit dem Künstler führte. In: *Holeczek* 1977 (Anm. 31). S. 20–22, hier S. 22.
- 50 Winter, Peter: Johannes Grützke. Gemälde 1964–1977. Kunstverein Braunschweig. In: *Das Kunstwerk* 30, 1977, H. 6, S. 85–86, hier S. 86.
- 51 Hegewisch, Katharina: Johannes Grützke – Bilder und Zeichnungen. Galerie Gunzenhauser, München. In: *Das Kunstwerk* 37, 1984, H. 2, S. 73.
- 52 Jooss, Birgit: Das Atelier als Spiegelbild des Künstlers. In: *Künstlerfürsten*. Max Liebermann, Franz von Lenbach, Franz von Stuck. Hrsg. von der Stiftung Brandenburger Tor. Berlin 2009, S. 57–66.
- 53 Zitiert nach Fuchs, Michael: Ein Spiegel ist der beste Freund. Im Atelier des Berliner Malers Johannes Grützke. In: *Die Welt* 15, 19.1.1992. GNM, DKA, NL Grützke, Johannes, 1, B-948.
- 54 Thomas, Karin: Bis Heute. Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert. Köln 1971. – Schmied, Wieland: *Malerei nach 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Frankfurt / Berlin / Wien 1974.
- 55 Hiepe, Richard: Die documenta ist ein Papiertiger. Analyse eines Herrschaftsmodells. In: *Tendenzen* 9, August / September 1968, Nr. 52, S. 115–125, hier S. 124.
- 56 *documenta 5*. Befragung der Realität – Bildwelten heute; Katalog (als Aktenordner) Band 1: (Material); Band 2: (Exponatliste). Kassel 1972.
- 57 Krimmel, Bernd (Bearb.): *Realismus und Realität*. Ausstellung zum 11. Darmstädter Gespräch veranstaltet von der Stadt Darmstadt zusammen mit dem Kunstverein Darmstadt. Ausst.Kat. Kunsthalle Darmstadt. Darmstadt 1975.
- 58 Straka 1991 (Anm. 36), S. 39–54, hier S. 47.
- 59 Dienst, Rolf-Gunter: Typisch deutsch – zum Thema Realismus. In: Ders. (Bearb.): *D-Realismus*. Realistische Kunst in der Bundesrepublik Deutschland. Manfred Bluth, Hans Jürgen Diehl, Harald Duwe, Jürgen Goertz, Johannes Grützke, Dieter Kraemer, Peter Nagel, Wolfgang Petrick, Peter Sorge, Jan Peter Tripp, Klaus Vogelgesang, Jürgen Waller. Ausst.Kat. Kasseler Kunstverein. Kassel 1977, S. 4–6, hier S. 6.
- 60 Sager, Peter: Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit. Köln 1973, S. 198.
- 61 Grützke, Johannes: Statement. In: Sager 1973 (Anm. 60), S. 230.
- 62 Sello, Gottfried: *Kunstkalender*. Nürnberg bis zum 25. August, Kunsthalle, „Johannes Grützke“. In: *Die Zeit* 28, 2.8.1974, Nr. 32, S. 17.
- 63 Grützke 1992 (Anm. 42), S. 20. – Vgl. auch den Artikel von Werner Hofmann in diesem Katalog.
- 64 Bussmann, Georg: Zu dieser Ausstellung. In: Ders. (Bearb.): *Kunst und Politik*. Ausst.Kat. Badischer Kunstverein e.V., Karlsruhe. Karlsruhe 1970, unpaginiert.
- 65 Grützke, Johannes: Statement. In: Bussmann 1970 (Anm. 64), unpaginiert.
- 66 Grützke, Johannes: Statement. In: Sager 1973 (Anm. 60), S. 230–231.
- 67 Grützke in: Haase 1981 (Anm. 16), S. 78.
- 68 Gillen, Eckhart (Hrsg.): *Deutschlandbilder*. Kunst aus einem geteilten Land. Ausst.Kat. Martin-Gropius-Bau Berlin. Köln 1997.
- 69 Beaucamp, Eduard: Johannes Grützke, Schüler einer neuen Prächtigkeit. In: Kaiser / Savoy 2009 (Anm. 35), S. 35–41, hier S. 35. Zuvor schon in abweichenden Fassungen erschienen in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.9.2007 und in: *Küster* 2007 (Anm. 18), S. 8–14.
- 70 Grisebach, Lucius (Bearb.): *Realistische Zeichnungen*. Acht Künstler aus der Bundesrepublik Deutschland. Ausst.Kat. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart 1983, S. 15.

- 71 Der schiefe Stil – Ein Nachwort. In: Bacher 1993 (Anm. 3), S. 189–194. – Der schiefe Stil – Ein Nachwort. In: Bacher 1995 (Anm. 9), S. 99–103. Vgl. Grützke, Johannes: Der schiefe Stil! Warum? In: Ladengalerie (Hrsg.): Die Verbeugung. Johannes Grützke 1987. Ein Fragment. Berlin 1988, S. 186.
- 72 Arnold 1984 (Anm. 3), S. 736.
- 73 Vgl. beispielsweise die Veranstaltung in der Evangelischen Akademie Loccum, zu der Tübke und Grützke als die beiden großen deutschen Historienmaler eingeladen wurden. Ulrike Krenzlin (Red.): Robert Blum ist nach einem weiblichen Modell dargestellt. Ausschnitte aus der Diskussion mit Johannes Grützke in der Evangelischen Akademie Loccum am 24. Januar 1992. In: Kritische Berichte 20, 1992, H. 2, S. 80–88.
- 74 Vgl. den Beitrag von Werner Hofmann in diesem Katalog.
- 75 Sager, Peter: Unterwegs zu Künstlern und Bildern. Reportagen und Porträts. Köln 1988, S. 248–257, hier S. 251.
- 76 Bacher 1995 (Anm. 9), S. 91.
- 77 Grützke 1992 (Anm. 42), S. 19.
- 78 Gallwitz, Klaus (Hrsg.): Johannes Grützke. Paulskirche. „Der Zug der Volksvertreter“. Frankfurt am Main / Leipzig 1991. – Jensen, Jens Christian: „Der Zug der Volksvertreter“ in der Frankfurter Paulskirche. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 20, 1992, H. 2, S. 68–79. – Beaucamp, Eduard: Volksvertreter. Zu Johannes Grützkes Monumentalbild in der Frankfurter Paulskirche. In: Ders.: Der verstrickte Künstler. Wider die Legende von der unbefleckten Avantgarde. Köln 1998, S. 290–297.
- 79 Mehrtens, Gerhard (Bearb.): Johannes Grützke. Das Wandbild für das berufsgenossenschaftliche Unfallkrankenhaus Hamburg. „Aus der Geschichte der Unfallchirurgie“. Gifkendorf 2002.
- 80 Märker, Peter / Wagner, Monika: Politische Kultur von oben oder unten? Wettbewerb für eine Hausbemalung am „Checkpoint Charlie“ in Berlin. In: Kritische Berichte 8, 1980, H. 4/5, S. 77–92.
- 81 Müller, Hans-Joachim: Schlurfen für Deutschland. Wie der Maler Johannes Grützke der Frankfurter Paulskirche ihre Abgeordneten wiedergab. In: Die Zeit, 19.4.1991.
- 82 Huther, Christian: Grimassen statt Individuen. Johannes Grützkes Wandbild für die Frankfurter Paulskirche. In: Kunstforum International 113 (Outside USA II), Mai / Juni 1991, S. 409.
- 83 Huther 1991 (Anm. 82), S. 409.
- 84 Gerhard Richter. 18. Oktober 1977. Ausst. Kat. Museum Haus Esters, Krefeld / Portikus, Frankfurt am Main. Köln 1989. – Hemken, Kai-Uwe: Gerhard Richter. 18. Oktober 1977. Eine Kunst-Monographie. Frankfurt am Main 1998. – Henatsch, Martin: Gerhard Richter. 18. Oktober 1977. Das verwischte Bild der Geschichte. Frankfurt am Main 1998. – Storr, Robert: Gerhard Richter. October 18, 1977. The Museum of Modern Art. New York 2000.
- 85 Grützke selbst widerstrebt der Begriff „Auftragskunst“, der für ihn keine Kategorie darstelle: „Das Bild besteht aus Sichtbarem; Unsichtbares ist einfach nicht zu sehen. Eine Beauftragung ist nicht sichtbar und gehört nicht zum Bild.“ Notiz an die Autorin vom 30.6.2011.
- 86 Grützke 1992 (Anm. 42), S. 18.
- 87 Vgl. den Beitrag von Barbara Kaesbohrer in diesem Katalog.
- 88 Vgl. den Beitrag von Lars Blunck in diesem Katalog.
- 89 Vgl. das Interview mit Johannes Grützke in diesem Katalog.
- 90 Bacher 1995 (Anm. 9), S. 64 und 71.
- 91 Grützke, Johannes: Sprechzeit, Hörbuch SWR 2002, Take 7, zitiert nach Brüne, Gerd: Johannes Grützke und das Plastische. Essay in acht Teilen. In: Berger 2007 (Anm. 23), S. 9–162, hier S. 101.
- 92 Pirvano, Carlo (Hrsg.): La Biennale di Venezia: Visual arts. General Catalogue 1982. Ausst. Kat. Venedig. Mailand 1982, Abb. S. 61, Text S. 50–51.
- 93 Museen wie etwa die Hamburger Kunsthalle, das Ludwig Forum Aachen, die Berlinische Galerie und viele mehr, die Werke von Grützke besitzen, zeigen die Arbeiten zumeist nicht in ihren Dauerausstellungen, sondern verwahren sie in ihren Depots.
- 94 Vgl. das Interview mit Johannes Grützke in diesem Katalog.
- 95 Glozer, Laszlo (Hrsg.): Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939. Ausst. Kat. Rheinhallen. Köln 1981. – Joachimides, Christos M. / Rosenthal, Norbert (Bearb.): Zeitgeist. Internationale Kunstausstellung Berlin 1982. Ausst. Kat. Martin-Gropius-Bau. Berlin 1982. – Vgl. zu dieser Ausstellung auch: Interview mit Grützke. In: Sonderheft zur Ausstellung Zeitgeist. Hödicke, Grützke, Vogelgesang, Beuys, Jugendliche. Museumspädagogischer Dienst. Berlin 1982, S. 9–11.
- 96 Grützke, Johannes: Eine letzte Rede an meine Studenten. 16.4.2002. In: Küster 2007 (Anm. 18), S. 118–119 (Dok. 71). Vgl. auch seine Selbstdarstellung (Dok. 41).