

Zeitschrift: Outlines
Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft
Band: 6 (2011)

Artikel: "Der Kritiker ist für die Kunst" : Will Grohmann und die Moderne, 1914-1968
Autor: Schieder, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872199>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

MARTIN SCHIEDER

«Der Kritiker ist für die Kunst»

Will Grohmann und die Moderne, 1914–1968

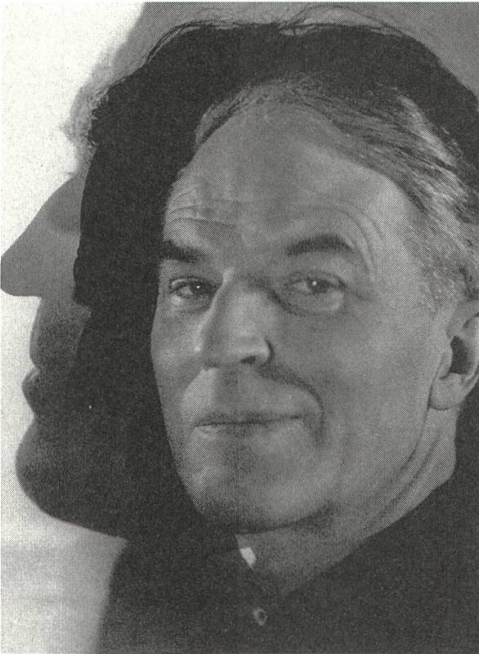
Als Denis Diderot in seiner Kritik des Salons von 1763 auf das Werk *Die Amorettenverkäuferin* (Abb. 1) des von ihm hochgeschätzten Joseph-Marie Vien zu sprechen kam, nutzte er zunächst die Gelegenheit, um über seine eigene Zunft herzuziehen und sein Selbstverständnis als Kritiker zu erläutern: «Wie traurig und flach ist doch der Beruf des Kritikers! Es ist so schwer, auch nur eine mittelmässige Sache hervorzubringen, und so leicht, die Mittelmässigkeit zu erkennen! Ach, und immer nur Schmutz sammeln, wie es sowohl [mein Kollege] Fréron als auch diejenigen tun, die mit Karren durch unsere Strassen fahren! [...] Das günstigste Bild, das man auf einen Kritiker anwenden könnte, ist das Bild der Bettler, die mit dem Stock in der Hand losziehen und den Sand unserer Flüsse durchwühlen, um darin ein Körnchen Gold zu entdecken.»¹

Nach der Kollegenschelte verfasste Diderot eine Hymne auf Viens «anakreontische Ode», wie er dessen Gemälde bezeichnete, und verhiess dem Maler eine grosse Karriere. Tatsächlich sollte der Kritiker mit seiner Prognose recht behalten, ist in dem Kabinettstück von Vien doch schon vieles angelegt, was sein bekanntester Schüler Jacques-Louis David zwanzig Jahre später in den Neoklassizismus überführen sollte.

Diderot hat die Kunstkritik zu einer eigenständigen literarischen Gattung gemacht, indem er in seinen «Salons» nicht mehr von einer vorgeformten ästhetischen Idee ausging, sondern die Bildbeschreibung als kongeniale Leistung zum Schaffen des Künstlers begriff, die den aufgeklärten Leser in die Kunstbetrachtung rezeptionsästhetisch unmittelbar miteinbezog. Wie nachhaltig Diderot auf die moderne Kunstkritik gewirkt hat, lässt sich daran ablesen, dass Will Grohmann sich noch 1960 explizit auf ihn berief. Diderot habe sich von seinen Kollegen unterschieden aufgrund seines «Enthusiasmus für seine Tätigkeit und durch den Willen,



1 Joseph-Marie Vien (1716–1809), *La marchande d'amours*, 1763, Öl auf Leinwand, 98 x 122 cm, Musée National du Château, Fontainebleau



2 Will Grohmann, 1934,
Fotografie: Edmund Kesting

Erkenntnisse zu sammeln und mitzuteilen». Das dazu nötige Wissen habe er sich «während des Schreibens», «in Gesprächen und bei Atelierbesuchen» angeeignet.² Wenn Grohmann derart anerkennend von dem französischen Kunstkritiker sprach, so tat er dies nur vordergründig als Historiker. In erster Linie wollte er sich in die Tradition Diderots stellen und sich auf diese Weise als massgebender Vertreter seines Faches in der Gegenwart legitimieren. Denn die Qualitäten, die er Diderot zuschrieb – Enthusiasmus, Kennerschaft sowie der enge Kontakt zu den Künstlern –, waren ebenjene, die er für sich selbst in Anspruch nahm. So mag es nicht bloss Zufall sein, dass sich Grohmann gleich Diderot bildmedial als ein Kritiker zu inszenieren wusste, dessen Kunstbetrachtungen auf fundiertem Wissen und Inspiration beruhten (Abb. 2).

Tatsächlich gibt es wohl kaum einen anderen deutschen Kunsthistoriker, Kritiker, Kurator und Kulturvermittler, der zwischen Erstem Weltkrieg und '68 die Verbreitung und Deutung der zeitgenössischen Kunst vom Expressionismus bis zum Informel so geprägt hat, wie Will Grohmann (1887–1968).³ Er war an der «Dresdner Sezession» beteiligt, stand in engem Kontakt mit der «Brücke», trat für das Bauhaus ein, stellte dem deutschen Publikum die Ecole de Paris vor und warb nach 1945 im Ausland für die westdeutsche Abstraktion. Zu Künstlerheroen des 20. Jahrhunderts wie Wassily Kandinsky (1924 und 1958), Ernst Ludwig Kirchner (1926 und 1958), Willi Baumeister (1952) und Paul Klee (1954) verfasste er Monografien, die noch heute zu den Standardwerken der deutschen Moderne zählen.⁴ Als Korrespondent und Kritiker schrieb er ungezählte Beiträge für deutsche wie ausländische Tageszeitungen, Kunst- und Kulturzeitschriften – es seien an dieser Stelle nur das «Kunstblatt», der «Cicerone», die «Cahiers d'Art», die «Neue Zeitung» sowie die «Frankfurter Allgemeine Zeitung» genannt; hinzu kommt Grohmanns monatliches Rundfunk-Feature «Bildende Kunst heute» für den RIAS Berlin. Als Kurator und Mitorganisator von «Stationen der Moderne» – unter anderem der «Internationalen Kunstausstellung» 1926 und der «Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung» 1946 in Dresden, den ersten «documenta»-Ausstellungen sowie den Biennalen von Venedig und São Paulo – hatte er massgeblich Anteil am transnationalen Transfer der Avantgarden. Zugleich erhob er seine Stimme zu kulturpolitischen Fragen, sei es zur Zeit der Weimarer Republik, während des Nationalsozialismus, in der Sowjetischen Besatzungszone oder in West-Berlin, wo er seit 1948 an der Hochschule

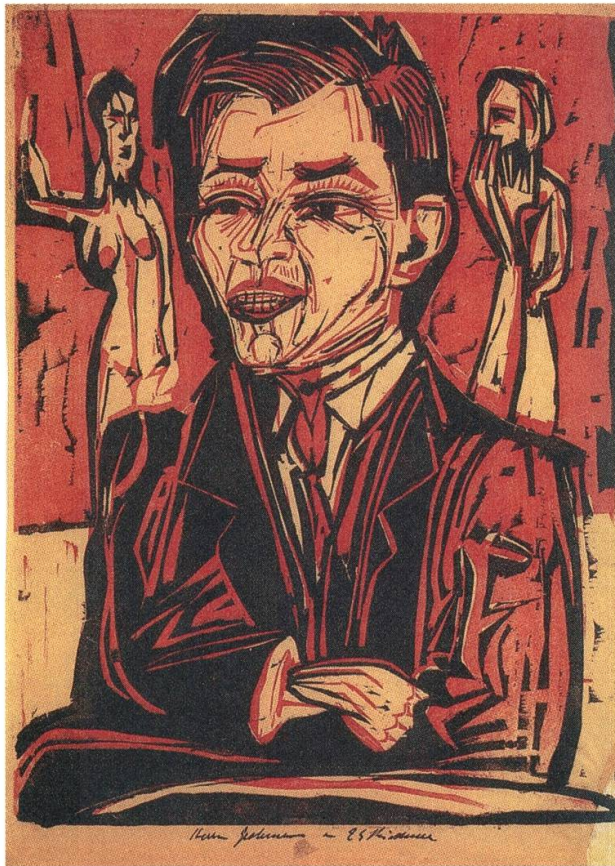
für Bildende Künste lehrte und die Teilung der Stadt auch als eine ästhetische erlebte – es sei nur an die Kontroverse mit Karl Hofer erinnert. Kurz: Über ein halbes Jahrhundert hinweg hat Grohmann in verschiedensten Funktionen nach innen wie nach aussen das Bild von der zeitgenössischen Kunst definiert und somit entscheidend an der Kanonbildung der Moderne mitgewirkt. Er muss daher in einem Atemzug mit seinen Zeitgenossen Carl Einstein, Paul Westheim und Werner Haftmann genannt werden.

Und dennoch wissen wir erstaunlich wenig über Grohmanns Werk und Wirken, weshalb an dieser Stelle zumindest fünf Aspekte skizziert werden sollen, die den elementaren Beitrag Grohmanns zur deutschen Kunstgeschichte der Moderne belegen. Es wird von seiner besonderen Beziehung zum Publikum die Rede sein, von seinem Modell der Gegenwart und der Kontinuität der Künste, von seiner Vernetzung in der internationalen Kunstszene ebenso wie von seinen Verstrickungen im Nationalsozialismus, bevor abschliessend Grohmanns Legitimationsstrategie und für sich beanspruchte Deutungshoheit zu erläutern ist. Seine Rolle im Austausch der Avantgarden soll hier also nicht nur transnational, sondern auch transepocheal und interkommunikativ analysiert werden. Denn Grohmann hat sich stets als ein Kritiker verstanden, der zwischen Künstler und Publikum vermittelte, der sich über Generationen und historische Zäsuren hinweg als Interpret der Gegenwartskunst begriff und der zwischen Deutschland und dem Ausland interagierte.

Der Kritiker und sein Publikum

Sucht man nach autobiografischen Hinweisen zu Grohmanns Auffassung als Kritiker, so fällt auf, dass er sich erst nach dem Zweiten Weltkrieg grundsätzlich dazu geäussert und in verschiedenen Essays das professionelle Selbstverständnis reflektiert hat. Treibendes Motiv war sein Ehrgeiz, an exponierter Stelle beim Neubeginn der deutschen Kunstkritik mitzuwirken, nachdem diese länger als ein Jahrzehnt durch das Schriftleitergesetz und die Reichskulturkammer gleichgeschaltet und die bildende Kunst in den Dienst der nationalsozialistischen Propaganda gestellt worden war. Dabei war es von ungeheurem Vorteil, im Moment der Standortbestimmung, als man grundlegend und heftig über Form und Inhalte der zeitgenössischen Kunst stritt, die Avantgarden der Vergangenheit aus eigener Anschauung zu kennen. Als Interpret und Wegbegleiter der Moderne vor 1933 sowie als kritischer Kommentator der eigenen Profession wusste sich Grohmann in besonderer Weise gegenüber jüngeren Kollegen wie Franz Roh, John Anthony Thwaites und nicht zuletzt Werner Haftmann zu positionieren.

Seine Legitimationsstrategie verfolgte er dabei in einer bemerkenswert elitären Attitüde. Unter den Tausenden von Künstlern gelte es, so sein Credo, nur die bedeutenden zu finden: «Der Kritiker steht vor einer schweren Aufgabe, er möchte sich mit



3 Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), *Brustbild Grohmann*, 1924, Farbholzschnitt (2. Zustand), 54,5/53 x 40,8 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Vermächtnis Annemarie Grohmann

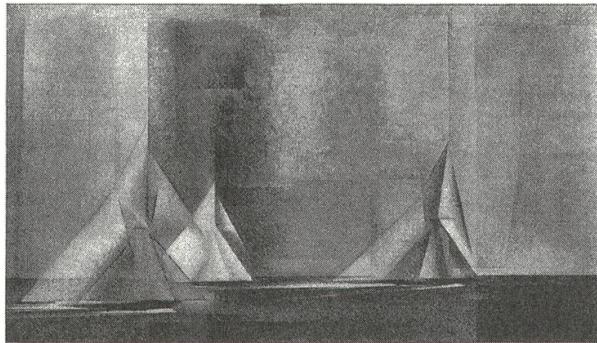
Kunst beschäftigen, er heisst ja Kunstkritiker, und findet nur Maler und Bildhauer».⁵ Durch die Selektion der Besten nahm Grohmann für sich in Anspruch, sich vom Gros der Kollegen und Feuilletonisten zu distinguieren: «Ich achte sie [die anderen Künstler] nicht gering, aber ich beschäftige mich nicht mit ihnen, um nicht im Meer der Ereignisse unterzugehen».⁶ Wie Diderot, der im Fluss nach den Goldkörnern suchte und darauf bedacht war, dabei nicht an der Mittelmässigkeit zu verzweifeln, folgte also auch Grohmann der Idee vom Künstlergenie, das sich von der Masse abhebt.⁷ Es waren Künstler wie Kirchner (Abb. 3), Klee, Kandinsky oder Baumeister, denen sich Grohmann als herausragenden Künstlerindividuen und weniger als Vertretern einer avantgardistischen Richtung widmete. Der Kritiker habe den Auftrag, vor allen anderen das Innovative und Wegweisende zu entdecken, weswegen er sich nicht mit dem Bekannten und Gewöhnlichen beschäftigen könne; «der nur auf Objektivität bedachte Kritiker ist meist nicht der bahnbrechende, der leidenschaftlich engagierte ist viel eher Entdecker, sieht Neuland, führt in die Zukunft».⁸ Ein weiteres Argument meinte Grohmann anführen zu können: Nach dem Ende von Krieg und Diktatur bedürfe der unmündige und verunsich-

cherte Laie eines Sachkundigen, eines Sehers, von dem er in das Unbekannte der Kunst eingeführt werde. «Er wird ihm folgen, wenn dieser ihm Horizonte öffnet, [...] durch seine Fähigkeit, etwas aus der bildenden Kunst in die Sprache zu übersetzen, das Bild oder Bildwerk zum Reden zu bringen.»⁹ In seiner aufgeklärten Haltung wahrte Grohmann gleichwohl dem deutschen Publikum gegenüber Distanz, da dieses der Kunst retrospektiv und dem Neuen stets skeptisch, ja ablehnend begegne: «Sie [die Gesellschaft] ruft die Vergangenheit zum Zeugen gegen die Zukunft auf, spielt Raffael gegen Klee, Beethoven gegen Schönberg aus und treibt Fetischismus statt Kulturpolitik [...]. Der gebildete Laie, auch der Kunstfreund, denkt mit wenigen Ausnahmen in den Kategorien von gestern und wird mit Dingen, die der bisherigen Kunstauffassung so entgegengesetzt sind, nicht fertig.»¹⁰

Das Bildungsbürgertum fahre, setzte Grohmann seine Publikumsbeschimpfung fort, nach Bayreuth oder Salzburg «zu einer wichtigen Premiere, aber nicht zu einer Ausstellung». Und wenn es die «documenta» besuche, dann fühle es sich überfordert und beginne damit, nicht die Künstler, sondern vielmehr die Kritiker zu beschimpfen; «[es] ist beleidigt und reagiert beleidigend».¹¹ Solche Reaktionen zeugten davon, dass der interessierte Laie ohne Anleitung überfordert sei, sich der Kunst des 20. Jahrhunderts zu öffnen, zu unterscheiden, was «gut, was schlecht» sei.¹² Denn er könne das Neue nicht mit den gewohnten Kategorien erklären, die er von der alten und kanonisierten Kunst ableite. Damit nicht genug, Grohmann glaubte, die Moderneneindlichkeit als ein typisch deutsches Phänomen ausmachen zu können. Der Deutsche habe – im Gegensatz zum Franzosen – «keine natürliche Beziehung zur bildenden Kunst, ich meine zur bildenden Kunst seiner Zeit». Man beschäftige sich mit der Kunst der Vergangenheit und projiziere deren Betrachtung auf die zeitgenössische Kunst, was nach 1933 zu fatalen Entgleisungen geführt habe: «Was man nicht versteht, nimmt man, politisch oder moralisch, als Beleidigung des gesunden Menschenverstandes, und es wäre nirgends als in Deutschland möglich gewesen, die führenden Künstler einer Epoche als entartet, verjudet oder kommunistisch zu diffamieren.»¹³ Warum Grohmann die deutsche Mentalität und nicht die eigene Zunft für die nationalsozialistischen Diffamierungen der Moderne verantwortlich machte, wird an anderer Stelle noch zu erläutern sein.

Gegenwart und Kontinuität

Die vermeintliche Moderneneindlichkeit der Deutschen ist ein Grund, weshalb Grohmann es als primäre Aufgabe des Kritikers verstand, auf die Gegenwartskunst zu fokussieren. Bereits anlässlich der von ihm mitkuratierten «Internationalen Kunstausstellung» 1926 in Dresden erklärte Grohmann apodiktisch, es sei «falsch [...], die Gegenwart an der Vergangenheit zu messen», denn der «schöpferische Mensch ist immer voraus und



LYONEL FEININGER: YACHTRENNEN
Ausst. Goldschmidt/Wallerstein, Berlin

WILL GROHMANN: Die Kunst im 20. Jahrhundert Eine Bilanz.

Das Woher und Wohin der entstehenden Kunst zu erörtern, war der wesentlichste Beitrag des Kunstschriftstellers zu ihrer Entwicklung in den ersten 25 Jahren des neuen Jahrhunderts. Am Ausgang dieses Abschnittes stehe eine Bilanz: wie ist der Vermögensstand, überwiegen die Passiva, wie Skeptiker immer noch glauben, oder überschießen die unbestreitbaren Leistungen? Ein Rückblick vom Jahre 1900 aus konnte auf der Gewinnseite des verflorbenen Menschenalters buchen, was heute den wertvollsten Besitz der Galerien an neuer Kunst ausmacht, die großen Impressionisten und ihre noch größeren Überwinder, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat. Der Akzent lag auf den Franzosen, nicht eine Nation konnte konkurrieren. Die Lage hat sich seitdem zu Gunsten einer überstaatlichen Gemeinschaft schöpferischer Menschen aus ganz Europa verschoben, und wenn auch der Anteil der Nationen am Gesamtergebnis verschieden schwer wiegt, von allen Seiten her und oft in wechselseitiger Durchdringung formten Kräfte das Gesicht der neuen Kunst. Es wäre müßig, heute schon den eben entstandenen Organismus zu sezieren, die Hoffnung eines gemeinsamen Aufstiegs und einer wachsenden gegenseitigen Befruchtung ist verlockender. Schon nähert die Größe des gemeinsamen Schicksals die überzeugten Europäer und verlangt Selbstüberwindung zu Gunsten des Werks. Chagall ist nicht weniger Russe in Paris als in Moskau. Der Ursprung bleibt, und von Annexionen ist keine Rede; aber gibt es nicht zu denken, wenn Klee in Paris verstanden wird, Brancusi in Deutschland, Kokoschka in Schweden? Es

6

4 Will Grohmann, «Die Kunst im 20. Jahrhundert. Eine Bilanz», in: «Das Kunstblatt», Nr. 1, 1926

wartet auf seine Zeit»¹⁴ (vgl. Abb. 4). Liest man parallel dazu Kandinskys Buch «Über das Geistige in der Kunst», das Grohmann selbst als «Fundament» der Künste bezeichnete,¹⁵ dann klingt das durchaus ähnlich: «Die andere, zu weiteren Bildungen fähige Kunst wurzelt auch in ihrer geistigen Periode, ist aber zur selben Zeit nicht nur Echo derselben und Spiegel, sondern hat eine weckende prophetische Kraft, die weit und tief wirken kann.»¹⁶ Zwanzig Jahre später, nur wenige Monate nach Kriegsende, griff Grohmann den Gedanken wieder auf, wobei der zeitgenössischen Kunst nun auch die Aufgabe der Vergangenheitsbewältigung zugewiesen wurde: «Die Beschäftigung mit der Gegenwart ist die unbedingte Voraussetzung für die Erkenntnis vergangener Zeiten, denn allein die Gegenwart ist für uns voll erkennbar.»¹⁷

Doch welche Kunst stellte für Grohmann eigentlich die Kunst des 20. Jahrhunderts dar? Was zeichnete sie aus und in welcher Sprache artikuliert sie sich? Auch wenn Grohmann schon von den Zeitgenossen als Kritikerpapst

der Abstraktion angesehen wurde, bemass er den Wert eines Kunstwerks nicht nach dessen «Grad der Abstraktion», sondern nach dessen «Gleichniskraft».¹⁸ Zur Erläuterung paraphrasierte er eine von Goethes «Maximen und Reflexionen», der zufolge die Kunst nie bloss das Sichtbare nachahme, sondern stets auf das «Vernünftige» verweise, «aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt». Jenes «Vernünftige» stellte in den Augen Grohmanns jedoch «nichts Rationelles» dar, sondern vielmehr «das Wahre, das nur im Beispiel, im Sinnbild erkennbar» sei.¹⁹ Grohmann dachte also nicht in der Dichotomie figurativ versus abstrakt, sondern stellte das Sinnbildliche über das Abbild. Denn jede Epoche habe ihre spezifische künstlerische Sprache entwickelt, um ein Äquivalent zur Realität zu formen, jede Kunst sei «eine Wahrheit für sich, die der jeweiligen menschheitlichen Entwicklungsstufe» entspreche.²⁰ Um über die Kunst der Moderne urteilen zu können, müsse sich also der Kritiker vergegenwärtigen, was das 20. Jahrhundert von den vorangegangenen unterscheide. In Grohmanns Augen war dies ein «neuer Wirklichkeitsbegriff», der sich vollständig von der «optischen Realität»

gelöst habe.²¹ Das völlig gewandelte Verständnis von Wirklichkeit gründe auf vier elementaren Faktoren der Moderne: den gesellschaftlichen Umbrüchen, die durch die beiden Weltkriege eine ungeheure Dynamik erfahren hätten; der «Erweiterung des geschichtlichen und geographischen Horizonts»; den neuen Erkenntnissen über das Unbewusste und Atavismen des Menschen durch die Psychologie und Psychiatrie eines Sigmund Freud und Carl Gustav Jung sowie der «Veränderung des Weltbildes [...] von der Physik her», wobei Grohmann als Referenzen Albert Einstein und Max Planck anführte.²² Als eine weitere geistige Voraussetzung der Gegenwartskunst sah er philosophische Positionen des Existentialismus sowie die Überwindung von Zeit und Raum an, wie sie der Schweizer Kulturphilosoph Jean Gebser in seiner aperspektivischen und kulturphänomenologischen Bewusstseinsgeschichte «Ursprung und Gegenwart» entwickelt hatte.²³ Infolge der Dekonstruktion des traditionellen Realitätsbegriffs durch die komplexen Prozesse der Erkenntniserweiterung habe die Kunst, so Grohmann, eine neue Sprache entwickelt, eine «Chiffrensprache», die dazu in der Lage sei, die «neuen über das Optische weit hinaus gehenden Sachverhalte wie durch ein Medium auszudrücken».²⁴ Der Wissenschaft gleich biete die Kunst ein eigenes Konzept von der Welt an: «Die Wirklichkeit verschwindet als ausschliesslicher Ausgangspunkt des Bildens, der Gegenstand wird Resultat der schöpferischen Bemühung; der Standard des Menschen als Ebenbildes Gottes hört auf. [...] Das Resultat ist logisch nicht mehr erklärbar, sondern ist wie alles Sinnbildliche vieldeutig, nicht ganz begreiflich, ein Medium der Wahrheit».²⁵

Die Gegenwart erfordert also eine Kunst jenseits des Abbildhaften. So umfassend die eigene Epoche ist, so umfassend hat auch ihre Kunst zu sein, die «imitatio naturae» wird dem Wirklichkeitsverständnis des 20. Jahrhunderts nicht mehr gerecht.²⁶ Dies könne nur eine übernationale und -epochale Kunst leisten, eine «Weltkunst», die wie bei Picasso, Klee oder Baumeister künstlerische Ausdrucksformen vergangener und fremder Kulturen in einem «metamorphotischen Prozess» mit modernen Bildformen zusammenführe.²⁷

Die Debatte, die nach 1945 über Abstraktion und Figuration entbrannte, rekurriert im Wesentlichen auf die kunsttheoretischen Positionen der zehner und zwanziger Jahre. Grohmann nahm in diesem Diskurstransfer eine Schlüsselposition ein, denn seine persönlichen Begegnungen und kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzungen, insbesondere mit Kirchner, Klee und Kandinsky in der Zwischenkriegszeit, haben nicht nur seine eigene Idee von der Moderne, sondern auch die der Nachkriegszeit im Ganzen nachhaltig geprägt. Seine Argumentation verdeutlicht exemplarisch, dass es für die deutsche Moderne nach 1945 keine «Stunde Null» gegeben hat, sondern dass Legitimationsstrategien wiederaufgegriffen und adaptiert wurden, die bereits vor 1933 angelegt worden waren. Dieses Kontinuitätsmodell manifestiert sich auch in der praktischen Arbeit von



5 Willi Baumeister (1889–1955), *Grau-Schwarz (mit Gelb-Grün)*, 1950, Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Hartfaserplatte, 54 x 65 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



6 Ernst Wilhelm Nay (1902–1968), *Mit Silberpunkten*, 1952, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm (WV 636), Privatbesitz

Grohmann insofern, als er bevorzugt solche Künstler förderte, die wie Willi Baumeister (Abb. 5) in der Tradition von Klee standen oder wie Ernst Wilhelm Nay (Abb. 6), Fritz Winter, Rupprecht Geiger und andere Mitglieder von ZEN 49 dem Kunstverständnis von Kandinsky verpflichtet waren. Vor diesem Hintergrund spielte Grohmann für die Geschichte und Kanonbildung der deutschen Abstraktion eine zentrale Rolle, da er wie kein anderer deutscher Kunstkritiker einen Wissens- und Deutungstransfer über die Epochen und historischen Zäsuren hinweg betrieben hat.

Ogleich Grohmanns ästhetische Wurzeln also im ersten Drittel des Jahrhunderts liegen, sollte nicht übersehen werden, dass er sich, wenn auch mit einer gewissen Verzögerung, in den späten fünfziger Jahren noch dem Informel zugewandt hat und Beiträge zu Karl Otto Götz, K. R. H. Sonderborg und Bernard Schultze schrieb.²⁸ 1965 verfasste er für die belgische Kunstzeitschrift «Quadrup» einen der ersten Texte zu Gerhard Richter überhaupt (Abb. 7), welcher auf den Notizen des Künstlers zu seinem Selbstverständnis basierte, die ihm Richter selbst hatte zukommen lassen.²⁹ Kurz zuvor war Grohmann sogar als Fachgutachter in dem Verfahren gegen Georg Baselitz aufgetreten, als dessen Bilder *Der nackte Mann* und *Die grosse Nacht im Eimer* (Abb. 8) einen

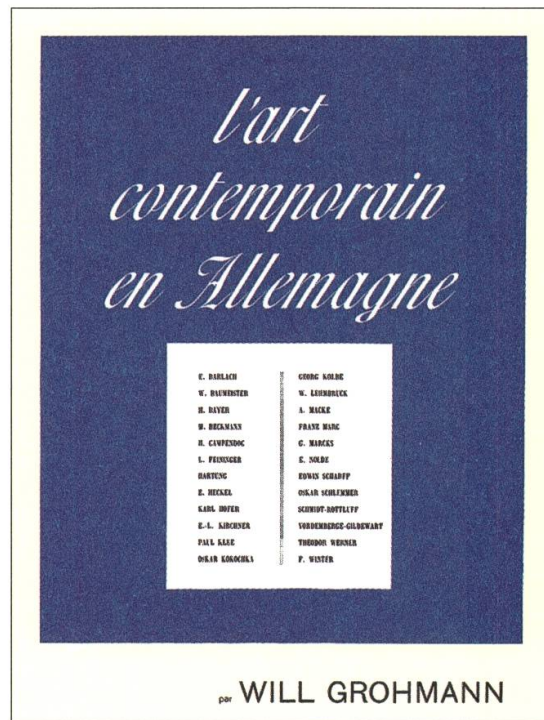


was Reinhold Hohl einst zu Giedion-Welcker formulierte, genauso gut auf Grohmann übertragen: «Das Wirken von Carola Giedion-Welcker in Taten, Reden und Publikationen kann heute als ein Mitwirken an jenen Durchbrüchen der Kunst [...] verstanden werden, die aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine besonders schöpferische Epoche der Menschheitsgeschichte gemacht haben».³² Beide Kritikerpersönlichkeiten einte nicht zuletzt die Affinität zu Klee, die sie zu einer jeweils eigenen Monografie anregte und in einer Publikation mündete, zu der sie 1957 zusammen mit Werner Schmalenbach und Georg Schmidt einfühlsame Bildbeschreibungen zu «Zeichnungen und Aquarellen von Paul Klee» verfassten. Ein wenig prosaisch beschreibt Grohmann darin Klees Aquarell *Schnecke* (Abb. 9) aus dem Jahr 1924: «Ob erst der Kurvenbau der Schale da war oder das Spiel mit den linearen Energien, lässt sich nicht sagen. Auch hier könnte aus dem Umgang mit den graphischen Mitteln wie durch Zufall das Bild einer Schnecke hervorgetreten sein, das menschliche Tun bildet auf geheimnisvolle Art Analogien zum Handeln der Natur».³³

Bei Giedion-Welcker klingt das schon poetischer, wenn sie zu Klees *Blumenmythos* (Abb. 10) aus dem Jahr 1918 folgende Zeilen findet: «Pfeilhaft schießt der Himmelsvogel auf das emporstrahlende Blumengeschöpf hin: Fliegen, Singen, Blühen vereinen sich zu einem glühend roten Liebeslied».³⁴

Vor allem verfügte Grohmann aber über hervorragende Verbindungen nach Paris, deren Ursprünge bis in die zwanziger Jahre zurückreichten, und die fast alle den Zweiten Weltkrieg überdauerten. Mit dem einflussreichen Kritiker und Verleger Christian Zervos pflegte Grohmann dabei eine deutsch-französische Kooperation, die knapp ein halbes Jahrhundert währte. Grohmanns Monografien zu Kandinsky und Klee, die 1929 und 1930 in der von Zervos herausgegebenen Reihe «Les grands peintres

- 9 Paul Klee (1879–1940), *Schnecke*, 1924, Aquarell und Feder auf Papier, 19 x 28 cm, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, Leihgabe aus Privatbesitz
- 10 Paul Klee (1879–1940), *Blumenmythos*, 1918, Aquarell auf kreidegrundierter Gaze, 29 x 15,8 cm, Sprengel-Museum, Hannover



- 11 Will Grohmann, «L'art contemporain en Allemagne», in: «Cahiers d'art», 13 (1938)

d'aujourd'hui» erschienen waren, begründeten nach Kriegsende die Wiederentdeckung der beiden Künstler, die nun zu den Vorbildern der Ecole de Paris avancierten. Als Zervos 1926 die für viele Jahre einflussreichste europäische Kunstzeitschrift «Cahiers d'art» ins Leben rief, gehörte Grohmann zu ihren ersten ausländischen Korrespondenten. So berichtete er darin über das Bauhaus (1930), räsonierte über die «Dialektik und Transzendenz im Schaffen Picassos» (1932), zeichnete Joan Mirós Entwicklung «Vom Abstrakten Realismus zur realen Abstraktion» nach und berichtete noch 1935 über «L'art non figuratif en Allemagne». 1938 veröffentlichte der deutsche Kritiker schließlich in dem renommierten Forum einen reich bebilderten Artikel über «L'art contemporain en Allemagne» (Abb. 11).³⁵ Hinter dem spröden Titel verbarg sich Brisantes. Denn neben den Expressionisten und dem «Blauen Reiter» stellte Grohmann dort auch die abstrakte Kunst von Baumeister, Winter und Hans Hartung vor. Die Kunst des Nationalsozialismus erwähnte er hingegen mit keinem Wort, noch ging er in seiner nüchternen Bestandsaufnahme auf die Diffamierungen gegen die von ihm vertretenen Avantgardenkünstler ein. Ein Jahr nachdem Goebbels in den Hofgartenarkaden die Ausstellung «Entartete Kunst» inszeniert hatte und das Deutsche Reich mit martialischer Geste auf der Weltausstellung in Paris aufgetreten war, zeugt es von Grohmanns Courage, einen solchen Artikel in der bedeutendsten internationalen Avantgarde-Zeitschrift zu publizieren. Sie brachte ihm die Anerkennung der Geächteten ein: «Man registriert Ihren Mut. Das Heft wird für uns weiter wirken», schrieb ihm Baumeister, der

den Artikel in der Schweiz hatte lesen können.³⁶ Im Reichsministerium für Propaganda indes reagierte man auf den Artikel, der anlässlich der «Exhibition of 20th Century German Art» erschien, die Herbert Read in London als Replik auf die Ausstellung «Entartete Kunst» organisierte, ungehalten und lud Grohmann zum Verhör.³⁷

Das mag der Grund gewesen sein, weshalb dieser erst nach Kriegsende wieder für die «Cahiers d'art» schrieb, nachdem Zervos ihm vorgeschlagen hatte, die unterbrochenen Beziehungen doch zu reaktivieren.³⁸ Grohmann nahm die Einladung umgehend an, da er wusste, dass diese Offerte die einmalige Gelegenheit bot, die «jüngere Generation in Deutschland durch die «Cahiers d'art» im Ausland einzuführen», wie er dem Kunsthändler Günther Franke schrieb.³⁹ Zwischen 1949 und 1953 stellte er in der Kunstzeitschrift ausgewählte «Artistes allemands d'aujourd'hui» vor, unter ihnen Theodor Werner, Nay und Winter. 1955 schloss er die Reihe mit dem programmatischen Artikel «Un demi-siècle d'art en Allemagne. Heurs et malheurs de l'art contemporain allemand» ab, der einem dialektischen Argumentationsmuster folgte: Mittels einer Historisierung der Moderne suchte Grohmann den Bogen zur Gegenwart zu schlagen, die Epoche vor 1933 auf die nach 1945 zu projizieren. So rief er den französischen Lesern den Anteil der deutschen Kunst an der Entwicklung der Avantgarden in Erinnerung: «Au moment où les «Cahiers d'Art» furent fondés, l'art et la culture des arts [en Allemagne] étaient à leur apogée».⁴⁰ An ebenjene glanzvolle Vergangenheit des «Blauen Reiters» und des Bauhaus knüpfte nun die deutsche Kunst wieder an. Mit dem Modell einer von Krieg und Diktatur ungebrochenen Kontinuität der Moderne versuchte Grohmann also auch hier, das Bild von einem «anderen» Deutschland zu zeichnen: modern, international, abstrakt, in engem Kontakt zur Ecole de Paris und weit entfernt von einem «nationalisme intellectuel». Auf die Weise korrigierte er nicht nur die Auffassung von einer rückständigen und propagandistisch missbrauchten deutschen Kunst, sondern revidierte auch die französischen Befürchtungen einer gleichgeschalteten und angepassten deutschen Kunstwissenschaft.

Die internationale Ausrichtung Grohmanns folgte primär nationalen Interessen. Einerseits galt es, die deutsche Gegenwartskunst auf dem internationalen Parkett zu etablieren, sei es 1926 auf der «Internationalen Kunstausstellung» in Dresden, sei es 1938 in den «Cahiers d'art» oder nach 1945 auf der «documenta» und der «Biennale di Venezia». Andererseits war sein Blick auf die «Kunst des Anderen» nicht nur vom Interesse am Fremden geleitet, sondern diente vielmehr dazu, die Ansprüche an die eigene, die nationale Kunst zu definieren, der deutschen Kunstszenen die internationalen Standards als Spiegel und Massstab vor Augen zu halten. So bot sein Buch «Bildende Kunst und Architektur. Zwischen den beiden Kriegen» 1953 auch einen Überblick über die aktuellen Entwicklungen der Ecole de Paris von Alfred Manessier bis Hans

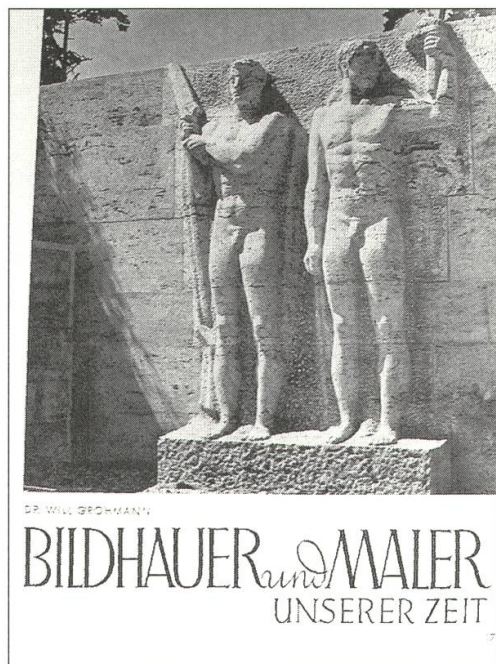
Hartung – noch bevor Haftmann diese auf der ersten «documenta» zeigte und in seinem Buch «Malerei im 20. Jahrhundert» vorstellte, das dann einen ungleich grösseren Beitrag zur Kanonbildung der Kunst nach 1945 in Deutschland leisten sollte als Grohmanns Schrift.⁴¹

Nationalsozialismus

Der Umstand, dass Grohmann eine Kontinuität der Moderne zwischen der Weimarer Republik und der Bundesrepublik postulierte und diese in seiner beruflichen Kompetenz und Vita selbst verkörperte, wirft die Frage nach seinem Verhalten und nach seiner Position in der Zeit des Nationalsozialismus auf.⁴² Bis zu seiner Entlassung 1933 war er Assistent an der Gemäldegalerie Dresden gewesen und hatte am «Allgemeinen Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart» von Thieme-Becker mitgearbeitet. Doch was geschah danach? Bei der Beantwortung dieser Frage stösst man schnell an Grenzen, denn Grohmann hat es wie viele seiner Kritikerkollegen – es seien nur die Namen Bruno E. Werner, Carl Linfert, Karl Korn und Niels von Holst genannt – verstanden, die Zeit des Nationalsozialismus aus seiner Biografie zu tilgen, um nach 1945 erneut Karriere zu machen. Bezeichnenderweise finden sich in dem sonst so reichen Archiv Will Grohmann in der Stuttgarter Staatsgalerie keine Dokumente, die Aufschluss über seine beruflichen Tätigkeiten und politische Haltung im «Dritten Reich» geben.

Zweifellos gehörte Grohmann nicht zu denjenigen, die die sogenannte «Entartete Kunst» geisselten. Aber er war auch kein stiller Mitläufer, der 1936 zufällig von der Reichsschrifttumskammer aufgenommen worden war, schon gar nicht einer, der ins Exil oder in die innere Emigration ging, sondern er arrangierte sich mit dem nationalsozialistischen Pressewesen. Seine annähernd vierzig Beiträge, darunter mehrere Leitartikel für «Das Reich», die von Goebbels herausgegebene «intellektuelle Schaufensterzeitung», sowie für die «Deutsche Allgemeine Zeitung», deren Feuilleton-Redakteur zunächst Grohmanns ehemaliger Dresdner Schüler Bruno E. Werner war, bevor 1939 der systemkonforme Paul Fechter das Ressort übernahm, sprechen eine deutliche Sprache.⁴³ Ausserdem publizierte Grohmann regelmässig in den Kultur- und Lifestyle-Magazinen «die neue linie» oder «Die Pause».⁴⁴ 1942 gehörte er zu dem Grossaufgebot der Schriftleiter, welche die Reichsschrifttumskammer zur Ausstellung von Arno Breker als Korrespondenten des «Dresdner Anzeigers» nach Paris einlud.

Den Tiefpunkt seiner kunstkritischen Karriere erreichte Grohmann, als er am 10. Februar 1937 in der «Deutschen Allgemeinen Zeitung» das Buch «Kultur im Dienst der Nation» von Wilhelm Westecker rezensierte. Denn dieses war in weiten Teilen eine Ankündigung dessen, was wenige Monate später auf der Ausstellung «Entartete Kunst»



12 Will Grohmann, «Bildhauer und Maler unserer Zeit», in: «Die Pause», Heft 1–2, 1941

geschehen sollte – die Diffamierung des Expressionismus: «Es herrscht heute in der bildenden Kunst immer noch die Angst vor dem heldischen, dem beseelten, dem aufrechten, dem besonderen Menschen. Aus der Idealisierung der Ateliergemeinschaft ist man vor Jahrzehnten in die Pathologisierung der Wirklichkeit geflohen. Verschrobene und gequälte und verbogene Menschen erschienen der Kunst am interessantesten.»⁴⁵

Unter Berufung auf Hitler kündigte Westecker eine neue deutsche Kunst an: «Eins der Themen der neuen deutschen Kunst wird der mit der Welt kämpfende, der heldische (aber nicht der idealisierte) Mensch sein».⁴⁶ Auch wenn Grohmann Westeckers Urteil über den Expressionismus vorsichtig korrigierte, hielt er nicht an sich, dessen Gesinnung hervorzuheben: «Am meisten geglückt erscheint mir die

Einleitung über die rassischen und weltanschaulichen Grundlagen und die geschichtlichen Erfahrungen des deutschen Menschen, über die beiden Pole der Kultur (Staat und Landschaft) und die deutsche Stammesvielfalt als die verjüngende und erneuernde Zweigeschlechtlichkeit».⁴⁷

Grohmann bewegte sich hier nahe den Positionen der nationalsozialistischen Kulturpropaganda, was nicht zuletzt auf seine intensive Auseinandersetzung mit Josef Strzygowskis Rassentypologie der Kulturen zurückzuführen ist.⁴⁸ Und wenn man den Artikel über die «Bildhauer und Maler unserer Zeit» liest, den Grohmann 1941 in «Die Pause» publizierte (Abb. 12), oder seinen vierseitigen Beitrag über die «Deutsche Olympische Jugend» von 1936, in dem er den Olympioniken als einen Menschen «geistiger und körperlicher Überlegenheit und Harmonie» beschrieb, begegnet man einer nationalistischen Diktion und Emphase, die nicht zu vereinbaren sind mit dem Kritiker, welcher sich wenige Jahre zuvor noch als Interpret der nun diffamierten Kunst von Kirchner, Klee und Kandinsky profiliert hatte.⁴⁹

Was hier zu beobachten ist, ist keine ideologische Agitation, aber das Einverständnis eines Kunstkritikers mit dem nationalsozialistischen Kunstschriftstellertum. Nachdem Reinhard Müller-Mehlis noch zu Lebzeiten Grohmanns darauf hinwies,⁵⁰ ging Jürgen Weber in seinem umstrittenen Buch «Entmündigung der Künstler» noch einen

Schritt weiter, indem er die These aufstellte, die nationalsozialistische Vergangenheit vieler Kunstkritiker sei dafür verantwortlich gewesen, dass sie in der Bundesrepublik Deutschland «mit solcher Intoleranz und Härte für die abstrakte Kunst eintrat[en], mit Demütigungen und Zurücksetzungen wie in keinem anderen westlichen Land gegenständliche und realistische Künstler bekämpfte[n]».⁵¹ Tatsächlich fällt auf, mit welcher Vehemenz sich Grohmann nach 1945 als Anwalt einer freien Kunst und Verteidiger der Abstraktion aufspielte, etwa 1950 in dem Beitrag «Verteidigung der Kunst» anlässlich der ersten Ausstellung der «Berliner Neuen Gruppe».⁵² Gleichzeitig verfiel er der verbreiteten Amnesie der Nachkriegszeit, also dem Auslöschen der Erinnerung und dem Verdrängen der jüngsten Vergangenheit. So hatte er keine Skrupel, über die «Nazizeit» zu klagen, die so «viel Unglück über die Begabtesten gebracht habe»,⁵³ die eigenen Kollegen wie den reaktionären Alois Melichar in die Nähe des Nationalsozialismus zu rücken – «Was das für eine Kunst war, darüber braucht man kein Wort zu verlieren»⁵⁴ – und gleichzeitig die eigenen Verstrickungen in das System zu vertuschen⁵⁵. Jedoch war es wohl nur auf diese Weise möglich, dass in der jungen Bundesrepublik die dringend benötigten Experten für den Wiederaufbau einer kulturell desorientierten und demokratisierten Gesellschaft rekrutiert werden konnten.

Legitimationsstrategie und Deutungshoheit

Aufgrund seines weitreichenden Einflusses in der jungen bundesdeutschen Kunstszene, der über den Fortgang einer künstlerischen Karriere entscheiden konnte, war Grohmanns Position nach 1945 nahezu unantastbar. Nur wenige hatten den Mut, ihn so offen anzugehen wie K. O. Götz, den Grohmann noch aus Dresdner Zeiten kannte. Mehrfach brachte er sein Unverständnis darüber zum Ausdruck, dass sich der Nestor der deutschen Kunstkritik nur für die Etablierten engagierte. Bereits 1953 empfahl der Maler dem Kritiker, seine ästhetischen Massstäbe doch mit Georges Mathieu, Camille Bryen, Willem de Kooning oder Jackson Pollock zu diskutieren: «Glauben Sie mir, diese Leute werden Sie entweder mitleidig belächeln oder, was wahrscheinlicher ist, Ihnen aus purer Höflichkeit zustimmen.»⁵⁶ Auch Carl Buchheister beklagte, dass Grohmann zu denjenigen gehöre, die nur für ihre «günstlinge» schrieben und somit «selbstherrlich die geschicke» der deutschen Gegenwartskunst bestimmten.⁵⁷ Grohmanns verspätetes Interesse am Informel lag nicht zuletzt in seiner ästhetischen Überzeugung begründet, ein Kunstwerk müsse ein Sinnbild menschlicher Wirklichkeit sein – das der Geste und dem Zufälligen verhaftete Informel konnte dies in seinen Augen nicht einlösen.

Solche vereinzelt kritischen Stimmen ändern jedoch wenig an der Tatsache, dass Grohmann wie kein anderer deutscher Kritiker mehr als ein halbes Jahrhundert den Blick auf die zeitgenössische Kunst geprägt hat. Er inszenierte sich gleichermassen als

Seher wie als Connaisseur, der die Gegenwartskunst dem unmündigen Publikum zu vermitteln verstand. Sein Fokus blieb dabei stets auf die überragenden Künstlerpersönlichkeiten gerichtet. Hinter seinem aufklärerischen Impetus verbargen sich eine professionelle Karriereplanung und der Anspruch der Deutungshoheit, den es anderen gegenüber zu behaupten galt. Um die ästhetischen Positionen, die er vertrat, in der Öffentlichkeit als die richtigen und wegweisenden durchzusetzen, entwickelte er eine Legitimationsstrategie, die auf Kompetenz und Kontinuität ausgerichtet war. Damit unterschied er sich nicht von seinem Vorbild Diderot, dessen «Salons» auch die verschiedenen Entwicklungen zwischen Rokoko und Neoklassizismus überdauerten.

- * Konstanze Rudert und Marlen Schneider sei herzlich für ihre wertvollen Hinweise gedankt.
- 1 Denis Diderot, «Salon de 1763», zit. nach dems., *Œuvres*, Bd. IV, *Esthétique – Théâtre*, hrsg. von Laurent Versini, Paris: Laffont, 1996, S. 251: «Le triste et plat métier que celui de critique! Il est si difficile de produire une chose même médiocre; il est si facile de sentir la médiocrité! Et puis, toujours ramasser des ordures, comme Fréron ou ceux qui se promènent dans nos rues avec des tombereaux. [...] L'image la plus favorable sous laquelle on puisse envisager un critique, est celle de ces gueux qui s'en vont avec un bâtonnet à la main remuer les sables de nos rivières pour y découvrir une paillette d'or».
- 2 Will Grohmann, «Kunstkritik», in: *Kritik in unserer Zeit. Literatur – Theater – Musik – Bildende Kunst*, hrsg. von Karl Otto, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960, S. 64–79, hier S. 64.
- 3 Siehe *In Memoriam Will Grohmann, 1887–1968. Wegbereiter der Moderne*, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, 5.12.1987–17.1.1988; «Lieber Freund ...». *Künstler schreiben an Will Grohmann. Eine Sammlung von Briefen aus fünf Jahrzehnten*, hrsg. von Karl Gutbrod, Köln: DuMont, 1968; Martin Schieder, *Im Blick des anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959* (Passagen / Passages, 12), mit einem Vorwort von Werner Spies und einem Gedicht von K. O. Götz, Berlin: Akademie Verlag, 2005, S. 131–143; *Art vivant. Quellen und Kommentare zu den deutsch-französischen Kunstbeziehungen, 1945–1960* (Passagen / Passages, 14), hrsg. von Martin Schieder und Friederike Kitschen, Berlin: Akademie Verlag, 2011, S. 137–146.
- 4 Seine Klee-Monografie erstellte Grohmann im Auftrag der Klee-Gesellschaft und damit in ungewollter Konkurrenz zu Carola Giedion-Welcker, die 1951 von der Quadrangle Press in den Vereinigten Staaten den Auftrag zu einer Biografie erhalten hatte, die ein Jahr später erschien. Siehe dazu Iris Bruderer-Oswald, *Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern / Sulgen: Benteli, 2007, S. 255–257.
- 5 Grohmann 1960 (wie Anm. 2), S. 67.
- 6 Will Grohmann, «Erfahrungen eines Kritikers», in: *Das Kunstwerk* 16 (1962/1963), Nr. 11–12, Mai–Juni 1963, S. 59–61, hier S. 60.
- 7 So schreibt Grohmann anlässlich der «Internationalen Kunstausstellung» 1926 in Dresden: «Die Geschichte der Kunst wird sich an die Persönlichkeiten halten. [...] Man übersieht [...], dass die wesentliche Kunst [...] vorwärtsdrängt zum Symbol, zum Gleichnis des Lebens»; Will Grohmann, «Die Kunst im 20. Jahrhundert. Eine Bilanz», in: *Das Kunstblatt* 10 (1926), S. 6–13, hier S. 7. An anderer Stelle betont er: «Zu allen Zeiten hat es höchstens ein Dutzend wesentlicher Persönlichkeiten gegeben, und wie wäre es heute anders!»; ders., «Die Kunst der Gegenwart auf der Internationalen Kunstausstellung Dresden 1926», in: *Der Cicerone* 18 (1926), Nr. 12, S. 7–45, hier S. 46.
- 8 Grohmann 1963 (wie Anm. 6), S. 60–61.

Ähnlich heisst es ebd., S. 59: «Die Aufgabe liegt in der Vermittlung des aktuellen Kunstgeschehens durch das erklärende Wort, es handelt sich hier ausschliesslich um Gegenwartskunst».

- 9 Grohmann 1960 (wie Anm. 2), S. 78.
- 10 Will Grohmann, *Bildende Kunst und Architektur* (Zwischen den beiden Kriegen, 3), Berlin: Suhrkamp, 1953, S. 11 und 19.
- 11 Grohmann 1960 (wie Anm. 2), S. 70.
- 12 Ebd., S. 66.
- 13 Ebd., S. 65.
- 14 Grohmann (Cicerone) 1926 (wie Anm. 7), S. 46.
- 15 Grohmann 1960 (wie Anm. 2), S. 77.
- 16 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [München 1912], Bern: Benteli, ¹⁰[1973], S. 26.
- 17 Will Grohmann, «Kunst und Kunstwissenschaft heute», in: *Gerd Hatje Almanach auf das Jahr 1947*, Stuttgart: Hatje, 1946, S. 30–40, hier S. 30–31.
- 18 Ebd., S. 37.
- 19 Ebd.; siehe Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Nr. 640: «Wollte aber jemand die Künste verachten, weil sie die Natur nachahmen; so lässt sich darauf antworten, dass die Naturen auch manches andere nachahmen; dass ferner die Künste nicht das geradezu nachahmen, was man mit Augen siehet, sondern auf jenes Vernünftige zurückgehen, aus welchem die Natur besteht und wonach sie handelt.» Zit. nach dems., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hrsg. von Karl Richter, 21 Bde., München: Hanser, 1985–1998, Bd. 7 (1991), S. 835.
- 20 Grohmann 1946 (wie Anm. 17), S. 37.
- 21 Grohmann 1953 (wie Anm. 10), S. 20–21.
- 22 Ebd., S. 13–15.
- 23 Siehe *Consciousness and Culture. An Introduction to the Thought of Jean Gebser* (Contributions in sociology, 101), hrsg. von Eric Mark Kramer, Westport / London: Greenwood Press, 1992.
- 24 Grohmann 1953 (wie Anm. 10), S. 21.
- 25 Grohmann 1946 (wie Anm. 17), S. 34 und 36.
- 26 Auch hier griff Grohmann eine Position auf, die Kandinsky in seinem Buch *Über das Geistige in der Kunst* formuliert hatte: «Heute ist der Tag einer Freiheit, die nur zur Zeit einer keimenden grossen Epoche denkbar ist. [...]

Das Objektive der Kunst sucht sich heute mit einer besonders starken Spannung zu offenbaren. Es werden also die zeitlichen Formen gelockert, damit das Objektive klarer zum Ausdruck kommen kann. Die naturellen Formen stellen Grenzen, die in vielen Fällen diesem Ausdruck im Wege liegen. So werden sie zur Seite geschoben und die freie Stelle wird für das *Objektive der Form* gebraucht [...].»

- Kandinsky [1973] (wie Anm. 16), S. 127–129.
- 27 Will Grohmann 1946 (wie Anm. 17), S. 31. Bezeichnenderweise illustrieren Grohmanns Artikel eine Zeichnung von Paul Klee sowie eine prähistorische Hirschjagdszene, die sich in der Cueva de la Vieja (Alpera) befindet.
- 28 Siehe Will Grohmann, [ohne Titel], in: *Bernard Schultze*, Broschüre zur Ausstellung Studio Paul Facchetti, Paris, 1956; ders., «K. O. Götz», in: *Bulletin de la Galerie Raymond Creuze*, Nr. III, Sept. 1955–Feb. 1956; ders., «K. R. H. Sonderborg», in: *Quadrum*, I, 1956, S. 186–187. Noch 1954 kommt Grohmann in seiner kleinen Schrift *Deutsche abstrakte Maler* (Baden-Baden: Klein, 1954) mit keinem Wort auf das Informel zu sprechen, sondern richtet seinen Fokus auf Kandinsky, Nay, Winter und andere.
- 29 Will Grohmann, «Gerd Richter», in: *Quadrum*, Nr. 18, 1965, S. 150; siehe Gerhard Richter, *Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, hrsg. von Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist, Köln: König, 2008, S. 30–34. Das dreiseitige Typoskript von Gerd Richter befindet sich im Archiv Will Grohmann, Stuttgart; ich danke Konstanze Rudert für den Hinweis.
- 30 Gutachten von Will Grohmann, 2. März 1964 (Archiv Will Grohmann, Stuttgart). Siehe Corinna Höper, «Will Grohmanns Überblickswerke zur Kunst des 20. Jahrhunderts», in: Stuttgart 1987–1988 (wie Anm. 3), S. 23–28, hier S. 27.
- 31 Karin von Maur, «Will Grohmann. Wegbereiter der Moderne», in: Stuttgart 1987–1988 (wie Anm. 3), S. 7–13, hier S. 9.
- 32 Reinhold Hohl, «Vorwort des Herausgebers», in: Carola Giedion-Welcker, *Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. von Reinhold Hohl, Köln: DuMont Schauberg, 1973, S. 9–10, hier S. 9.
- 33 Will Grohmann, «Schnecke», in: *Im Zwischen-*

- reich. *Aquarelle und Zeichnungen von Paul Klee*, Köln: DuMont, 1957, S. 17.
- 34 Carola Giedion-Welcker, «Blumenmythos», ebd., S. 29.
- 35 Siehe Will Grohmann, «L'art contemporain en Allemagne», in: *Cahiers d'art* 13 (1938), S. 5–28.
- 36 Willi Baumeister an Will Grohmann, 24. Juni 1938 (Archiv Will Grohmann, Stuttgart).
- 37 Siehe Georgia Illetschko, *Kandinsky und Paris. Die Geschichte einer Beziehung*, München / New York: Prestel, 1997, S. 188, Anm. 85.
- 38 Christian Zervos an Will Grohmann, 23. Juli 1949 (Archiv Will Grohmann, Stuttgart): «J'espère que, la main dans la main, nous essaierons de reprendre la collaboration spirituelle entre Allemands et Français».
- 39 Will Grohmann an Günther Franke, 10. Dezember 1952 (Archiv Will Grohmann, Stuttgart).
- 40 Will Grohmann, «Un demi-siècle d'art en Allemagne. Heurs et malheurs de l'art contemporain allemand», in: *Cahiers d'art* 30 (1955), S. 7–32, S. 14.
- 41 Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, 2 Bde., München: Prestel, 1954–1955.
- 42 Siehe Monika Wucher, «Dr. Grohmanns Empfehlungen. Leitmotive moderner Kunstpublizistik im Nationalsozialismus», in: *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunsthistoriker und Künstler, 1925–1937*, hrsg. von Eugen Blume und Dieter Scholz, Köln: König, 1999, S. 109–123; *Kunstgeschichte im «Dritten Reich». Theorien, Methoden, Praktiken* (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, 1), hrsg. von Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald, Berlin: Akademie Verlag, 2008.
- 43 Jürgen Weber, *Entmündigung der Künstler. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen* [München 1979], Köln: Pahl-Rugenstein³ 1987, S. 269.
- 44 Siehe u. a. Will Grohmann, «Deutsche Olympische Jugend», in: *die neue linie* 7 (1936), Nr. 12; ders., «Die Sprache der italienischen Kunst», in: *die neue linie* 14 (1942) Nr. 2, Oktober, S. 16–20 und 41; ders., «Bildhauer und Maler unserer Zeit», in: *Die Pause* (Wien), 6 (1941), Nr. 1–2, S. 16–40.
- 45 Wilhelm Westecker, *Kultur im Dienst der Nation*, Hamburg: Hanseatische Verlags-Anstalt, 1936, S. 55.
- 46 Ebd.
- 47 Will Grohmann, ««Kultur im Dienst der Nation». Versuch einer Ortsbestimmung der Deutschen Kultur von heute», in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 67, 10. Februar 1937.
- 48 Weber 1987 (wie Anm. 43), S. 270–271; Wucher 1999 (wie Anm. 42), S. 118–119.
- 49 Grohmann 1936 (wie Anm. 44), zit. nach Wucher 1999 (wie Anm. 42), S. 111.
- 50 Reinhard Müller-Mehlis, «Apologeten und Propaganda II. Deutschlands Grohmann», in: *tendenzen* 4 (1963), Nr. 22, o. P.
- 51 Weber 1987 (wie Anm. 43), S. 272.
- 52 Siehe Will Grohmann, «Verteidigung der Kunst», in: *Berliner Neue Gruppe 1950*, Ausst.-Kat. Maison de France, Berlin, Berlin: Deutscher Archiv-Verlag, 1950, o. P.
- 53 Will Grohmann, Manuskript vom 1. Oktober 1946 (Archiv Will Grohmann, Stuttgart); zit. nach Maria Müller, «Will Grohmann – Verfechter der Abstrakten», in: Stuttgart 1987–1988 (wie Anm. 3), S. 31–37, hier S. 31.
- 54 Will Grohmann, «Der Kritiker ist für die Kunst», in: *Der Monat* 7 (1955), Nr. 78, S. 546–548, hier S. 545.
- 55 Grohmann 1960 (wie Anm. 2), S. 65–66.
- 56 K. O. Götz an Will Grohmann, 12. Juli 1953 (Archiv Will Grohmann, Stuttgart).
- 57 Carl Buchheister an K. O. Götz und Anneliese Hager, 21. April 1955 (Archiv für Bildende Kunst, Nürnberg, Nachlass Carl Buchheister).