Ein Leidenschafter im Dienst der Abstraktion

Dresden präsentiert in diesem Herbst ein Ausstellungswunder: Multimedial in Katalog, Computerrekonstruktion und natürlich der Schau im Lipsiusbau selbst wird das Netzwerk des Kunstkritikers Will Grohmann vorgeführt, der den Deutschen beibrachte, wie moderne Kunst auszusehen hatte.

Ein Satz vorneweg: Kaum jemand kennt mehr Will Grohmann. Dabei war er in Deutschland für fast ein Vierteljahrhundert, von 1945 bis zu seinem Tod 1968, einer der wichtigsten „Vermittler zwischen Kunst und Öffentlichkeit“. So bezeichnete der Kritiker 1960 in seiner Rede zur Eröffnung einer Paul-Klee-Ausstellung sich selbst. Wobei Grohmann bedingungslos auf der Seite der Kunst stand. Sein Ideal war eine freundschaftliche Beziehung des Kritikers zu den Künstlern, um ein Maximum an Werkverständnis zu erreichen. Dass dabei die Unparteilichkeit bisweilen zu kurz kam, ist klar: Grohmann, der seit den fünfziger Jahren auch für diese Zeitung schrieb, hatte zum Beispiel keine Skrupel, als Kritiker über Ausstellungsaktivitäten zu berichten, an denen er selbst beteiligt war. Wie man in der Malerei vom „Landschafter“ spricht, um eine ans Motiv gebundene Tätigkeit zu fassen, müsste man Grohmann einen Leidenschafter nennen.

Diesen Mann und sein Wirken ruft nun eine Ausstellung in Erinnerung, die selbst ein Kunstwerk ist. Zunächst ist sie das ganz konkret: Von der Empore des Lipsiusbaus in Dresden schaut man hinab auf den zentralen Saal, und man erkennt eine an Kompositionen von Kandinsky oder Willi Baumeister geschulte Ausstellungsarchitektur. Heide Marie Hagen ist sie zu verdanken. Der von ihr inszenierte Anblick von oben eröffnet ein Tableau, das kongenial die Liebe Grohmanns zur abstrakten Kunst heraufbeschwört.

Kunstwerk ist die Ausstellung aber auch, weil ihre Kuratorin Konstanze Rudert ein ganzes Leben in Bildern zu erzählen weiß. Nehmen wir nur das erste, gleich links vom Eingang: Ernst Ludwig Kirchners „Sich kämmender Akt“ von 1913. Seine Zusammenarbeit mit Kirchner, den er 1924 kennenlernte, war das Entree für den kunstbegeisterten Gymnasiallehrer Grohmann in die Welt der Kunstschriftsteller. 1925 erscheint sein Buch über Kirchners Zeichnungen, die erste Monographie zum Künstler überhaupt und von diesem stark mitbearbeitet. Das war Grohmann egal; er bekam, was er wollte: unmittelbaren Zugang zu Kirchner, den er schon lange bewunderte und der sein ästhetisches Ideal war. Nach Kirchners Holzschnitt „Frauen am Potsdamer Platz“ von 1914 malte Grohmann ein Jahr später eine genaue Kopie in Öl.

> Die Ausstellung ist selbst ein Kunstwerk. Sie sieht aus, als hätten Kandinsky oder Baumeister sie geplant.

Kaum hatte er Kirchner kennengelernt, begann er umfassend auch als Kritiker über dessen Werk zu publizieren. Der „Sich kämmende Akt“, der damals noch in Halle hing, wurde ihm dabei zum frühen Bezugspunkt. 1946 sollte Grohmann das Bild dann zum Bestandteil der von ihm zusammengestellten Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Dresden machen, der ersten großen Nachkriegsübersicht zu Künstlern, die vom Nationalsozialismus geächtet worden waren.

Nun kehrt Kirchners Bild also nach Dresden zurück und signalisiert schon beim Eintritt die Bedeutung gerade dieses Künstlers für das Thema der neuen Ausstellung. Sie heißt „Im Netzwerk der Moderne“, und gemeint ist allein Grohmanns Netzwerk. Jede Bildbeschilderung in der Schau nennt neben Titel und Urheber des Werks auch die weiteren Künstler, die über Grohmanns Beschäftigung damit in eine Konstellation getreten sind. So wird die Ausstellung zum großen Puzzlespiel, aus dem sich am Schluss tatsächlich ein Porträt der Moderne ergibt, das man so noch nicht gesehen hat.

Dresden, 1943: Der dort stationierte Karl Otto Götz malt eine Hommage an Picasso und schenkt sie Will Grohmann. Foto Katalog

Der vollständige Titel der Ausstellung ist übrigens viel länger als eben behauptet, aber selbst dabei handelt es sich noch um eine extrem verkürzte Version: „Im Netzwerk der Moderne – Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee . . . Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann“. Denn eigentlich, so verrät es das Faltblatt zur Schau, gehören zum Titel noch ein paar Namen dazu: Dix, Schlemmer, Feininger, Wigman, Jawlensky, Miró, Schmidt-Rottluff, Baumeister, Palucca, Nay, Hartung, Moore, Götz, Bill, Wols, Baselitz, Segall, Erfurth, Kesting, Hegenbarth, Arp, Trier, Hofer, Schultze, Trökes, Uhlmann, Sonderborg, Claus. Ausgelassen wurden, obwohl in der Ausstellung vertreten, Picasso, Heckel, Lehmbruck, Pechstein, Man Ray, Marcks, Poliakoff, Nolde, Moholy-Nagy, Albers, Antes, Klapheck, Grundig, Geiger, Felixmüller, Barlach – um nur die Bekanntesten zu nennen. Und Arno Breker.

Dessen „Siegerin (Olympia)“, eine lebensgroße Bronze aus dem Jahr 1936, die Hitlers Lieblingsbildhauer für das nationalsozialistische „Haus des deutschen Sports“ angefertigt hatte, steht als Irritation im Kabinett ganz hinten rechts in der Ausstellung; man kommt von Ernst Wilhelm Nays sechseinhalb Meter breitem „Freiburger Bild“ dorthin, das die Stirnseite des großen Saals im Lipsiusbau schmückt und damit die ganze Schau dominiert. Grohmann hatte das 1956 in öffentlichem Auftrag gemalte abstrakte Nay-Bild 1959 für die zweite Documenta in Kassel ausgewählt, zu deren Ausschuss er gehörte. Diese Übersichtsschau besiegelte den Triumph der Abstraktion in der westlichen Kunst. Doch achtzehn Jahre zuvor hatte ihr Prophet Will Grohmann das Werk von Arno Breker gepriesen.

Das war 1941, und Grohmann, geboren 1887 in Bautzen, doch seit dem sechsten Lebensjahr in Dresden und dort von 1919 an für die junge expressionistische Kunst aktiv, schrieb für die NS-konforme Kunstzeitschrift „Die Pause“ einen Übersichtsartikel zu „Malern und Bildhauern unserer Zeit“. Es ist ein Text, in dem sich Grohmann untreu wurde, denn er feierte, was er verachtete, und verdammte, was er liebte. „Die Malerei“, heißt es da über die Jahre vor Hitler, „hatte eine Epoche ausgedehnter Experimente und europäischer Verflechtung hinter sich, eine Epoche der Naturferne und fremder Vorbilder, so daß der politische Umbruch von 1933 für sie zu einem ebenso grundsätzlichen Umbruch in Ausdruck und Gestalt wurde.“

Dieser Satz ist ein Sündenfall. Denn ansonsten war Grohmann als Publizist unbeirrt weiter für seine Überzeugungen eingetreten, obwohl er 1933 als Sozialdemokrat die Stelle als Gymnasiallehrer verloren hatte, 1937 in der berüchtigten Ausstellung „Entartete Kunst“ als „Kritiker der Systemzeit“ geschmäht wurde (wenn auch mit erstaunlicherweise falsch angegebenem Wirkungsort: Berlin statt Dresden) und 1939 keine Ausreisegenehmigung für Vorträge in Amerika bekam. Man wusste, dass Grohmann in Artikeln für ausländische Zeitschriften in Deutschland verfemte Künstler lobte, sein Buch über Paul Klees Handzeichnungen war 1935 wegen „Kulturbolschewismus“ beschlagnahmt und verboten worden. Als Samuel Beckett 1937 die Dresdner Museen besuchte, fand er in Will Grohmann einen offen sprechenden Kulturbürger, den einzigen auf der ganzen Deutschland-Reise des Schriftstellers. Sofort nach Kriegsende machte die sowjetische Besatzungsmacht Grohmann zum Dresdner Kulturbeauftragten.

Die Einbeziehung von Brekers „Siegerin“ in eine Ausstellung, die zum 125. Geburtstag des Kritikers dessen Netzwerk rekonstruiert, könnte also perfide erscheinen. Doch dann lernt man, dass Grohmann Brekers Arbeit schon vor 1933 schätzte und dass der Kritiker während der NS-Zeit oft auswich, statt zu widerstehen. Das war schon mutig genug, aber es korrigiert auch manche Fama.

Nennen wir das, was im Lipsiusbau von Konstanze Rudert vorgeführt wird, ein Gesamtkunstwerk. Fünfzig der ausgestellten Werke waren früher Bestandteil von Grohmanns eigener Sammlung, darunter kapitale Arbeiten von Klee, Kandinsky, Miró, Lyonel Feininger oder Hans Hartung. Dass es misslang, Klees großes Bild „Um den Fisch“ vom Museum of Modern Art in New York auszuleihen, ist ein Wermutstropfen, denn Grohmann hatte 1926 den Ankauf durch die Dresdner Gemäldegalerie vermittelt, nachdem er das Bild auf der von ihm mitorganisierten Internationalen Kunstausstellung in Dresden gezeigt hatte; Klee wurde ihm nach der Abkühlung seiner Beziehung zu Kirchner zur nächsten großen Künstler-Freundschaft. Doch aus dem Guggenheim-Museum in New York und dem Saint Louis Art Museum kamen die zwei anderen Gemälde, die Grohmann 1926 aus seiner Ausstellung an die Dresdner Galerie vermitteln konnte: Kandinskys atemraubende „Einige Kreise“ und Feiningers „Sieg der ‚Sloop Maria‘“. Dank Grohmanns Engagements wurden Dresdens Museen noch kurz zu Schatzhäusern der Moderne.

Nach der Plünderung durch die Nationalsozialisten war er es dann auch, der durch die Zusammenstellung der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung von 1946 wieder daran anknüpfte. Sie machte Furore – auch hinsichtlich der Ablehnung durchs Publikum. Dank computersimulierter Rekonstruktion, die nun Teil der „Netzwerk“-Schau ist, kann man auf Bildschirmen durch die damaligen Säle wandern und darüber staunen, was daraus nun noch einmal zurückgekehrt ist. Zum Beispiel das Gemälde „Mädchen mit Laute“ von Karl Hofer, der 1954 zum großen Antagonisten Grohmanns werden sollte, als man über den Vorrang von Abstraktion oder gegenständlicher Kunst stritt.

Für Grohmann, der 1948 nach West-Berlin gegangen war, um dort Kunstgeschichte zu lehren, war gerade auch angesichts des Sozialistischen Realismus, der in Dresden wieder zerschlug, was er neu aufzubauen versucht hatte, die Präferenz klar: Er trat für die Abstraktion ein. Es wird eine Enttäuschung gewesen sein, dass die Documenta II von 1959 nicht den von ihm ausgewählten Künstlern wie Nay oder Hartung den internationalen Durchbruch brachte, sondern dem Abstrakten Expressionismus, den die amerikanische Abteilung der Übersichtsschau präsentierte – und diese Bilder waren nicht von der deutschen Kommission, sondern vom Museum of Modern Art ausgewählt worden. In den sechziger Jahren jedenfalls fand dann auch Grohmann wieder Gefallen am Gegenständlichen, namentlich von Francis Bacon, Georg Baselitz und vor allem an Gerhard Richter.

> Der Kritiker wich während der NS-Zeit oft aus, statt zu widerstehen. Das korrigiert manche Fama.

Mit diesen damals noch jungen Künstlern, die heute Superstar der Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts sind, endet der Dresdner Parcours. Er ist der Dank der Stadt an einen Mann, der ihren Kunstsammlungen mit seiner Leidenschaft einen Weg zeigte, der zweimal abgebrochen wurde. Mittlerweile bemühen sich die Staatlichen Kunstsammlungen ein drittes Mal um den Anschluss an die Moderne. Und wieder ist Will Grohmann dabei immens wichtig. Diesmal als Gegenstand dieser zukunftsweisenden Ausstellung. ANDREAS PLATTHAUS

Im Netzwerk der Moderne – Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee . . . Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann. Im Lipsiusbau Dresden; bis 6. Januar 2013. Der fulminante zweibändige Katalog (einmal zu den Objekten und Künstlern der Ausstellung, einmal mit Texten von Will Grohmann plus zwei CDs mit Radiomitschnitten) ist bei Hirmer erschienen und kostet zusammen in der Ausstellung 45 Euro (einzeln 35 und 25 Euro). Ein sehr schönes ergänzendes Themenheft der „Dresdner Kunstblätter“ zu Will Grohmann kostet 5 Euro.

Frankfurter Allgemeine Zeitung,
07.11.2012, Feuilleton, Seite 28

© Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH 2012.
Alle Rechte vorbehalten. Frankfurter Allgemeine Archiv