

Kunstaussstellungen in der Schweiz als Mittel der auswärtigen Kulturpolitik der Weimarer Republik und des "Dritten Reiches" 1919-1939

Autor(en): **Saehrendt, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera**

Band (Jahr): **54 (2004)**

Heft 4

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-81379>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kunstaussstellungen in der Schweiz als Mittel der auswärtigen Kulturpolitik der Weimarer Republik und des «Dritten Reiches» 1919–1939

Christian Saehrendt

Auswärtige Kulturpolitik begleitet die Außenpolitik Deutschlands seit ungefähr 100 Jahren. Seit dieser Zeit sind akademische Austauschprogramme, Gaststudentenwerbung, Auslandsschulwesen, Sprachpolitik sowie Beiträge zu internationalen Technik- und Kunstaussstellungen Bestandteile dieser Konzeption¹. Auch die bildende Kunst wurde zu dieser Zeit als nationales Selbstdarstellungsmittel relevant, Frankreich diente hier als Vorbild. Die künstlerischen Beiträge zu den Weltausstellungen 1900 oder 1904 waren im Kaiserreich umstritten. Einerseits wollte man dem dominierenden französischen Einfluß auf die Kunst etwas entgegensetzen, andererseits hemmten der konservative Kunstgeschmack des Kaisers, der Pluralismus konkurrierender Künstlerverbände und der verbreitete Akademismus eine starke Präsentation deutscher Kunst². Erst nach dem Ersten Weltkrieg wurde moderne deutsche Kunst für würdig befunden, zur kulturellen Selbstdarstellung der Nation beizutragen.

Im Ersten Weltkrieg wich niveauvolle auswärtige Kulturpolitik der offenen Kriegspaganda. In den neutralen Ländern versuchte man, der alliierten Propa-

1 Kurt Düvell und Werner Link (Hg.), *Deutsche auswärtige Kulturpolitik seit 1871. Geschichte und Struktur*, Köln/Wien 1981 (Beiträge zur Geschichte der Kulturpolitik Bd. 1), Rüdiger vom Bruch, «Gesellschaftliche Beziehungen in den auswärtigen Kulturbeziehungen Deutschlands vor 1914», in: Kurt Düvell und Michael Rehs (Hg.), *Interne Faktoren auswärtiger Kulturpolitik im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1981 (ifa), S. 43–67; Fritz von Twardowski, *Anfänge deutscher Kulturpolitik zum Ausland*, Bonn 1970 (internationales); Klaus Schwabe (Hg.), *Das deutsche diplomatische Korps 1871–1945*, Boppard 1985; Jürgen Kloosterhuis, *Friedliche Imperialisten: Deutsche Auslandsvereine und auswärtige Kulturpolitik 1906–1918*, Frankfurt 1994; Rüdiger vom Bruch, *Weltpolitik und Kulturmission. Auswärtige Kulturpolitik und Bildungsbürgertum in Deutschland am Vorabend des Ersten Weltkriegs*, Paderborn 1982. Als zeitgenössische Schriften seien erwähnt: Paul Rohrbach, *Deutschland unter den Weltvölkern*, Berlin 1908; Karl Lamprecht, *Über auswärtige Kulturpolitik*, Stuttgart 1913; J. J. Ruedorffer (Kurt Riezler), *Grundzüge der Weltpolitik in der Gegenwart*, Stuttgart/Berlin 1914.

2 Ekkehard Mai, «Präsentation und Repräsentativität. Interne Probleme deutscher Kunstaussstellungen im Ausland (1900–1930)», in: Kurt Düvell und Michael Rehs (Hg.), *Interne Faktoren auswärtiger Kulturpolitik im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1981 (ifa), S. 107–123.

ganda entgegenzuwirken, die die Deutschen als Barbaren und Kirchenschänder darstellte. Dazu wurden Vorträge, wissenschaftliche Projekte und Kunstausstellungen veranstaltet. Am Beispiel der Schweiz läßt sich zeigen, wie die Kriegsgegner auf neutralem Boden in den kulturellen und propagandistischen Wettstreit traten³.

Nach dem Krieg setzte auf allen Feldern von Kultur und Wissenschaft zunächst ein Boykott gegenüber dem Deutschen Reich ein, der sich nur mühsam lockern ließ⁴. Mit Hilfe der bildenden Kunst sollte die Boykott-Front gelockert werden.

1920 entstand im Auswärtigen Amt eine eigenständige Kulturabteilung, geleitet vom Gesandten Dr. Hans Freytag, die die auswärtige Kulturpolitik professionalisierte und aus dem Fahrwasser der Propaganda herausführte⁵. Diese Abteilung beobachtete das Kulturleben der einzelnen Länder, die kulturpolitischen Aktivitäten feindlicher und konkurrierender Mächte und die Wirkung deutscher Kultur. Im Referat C befaßte man sich mit Fragen der bildenden Kunst und des internationalen Ausstellungswesens. Kulturpolitik wurde hier stärker als Politik «im Sinne kultureller Selbstinterpretation» verstanden, künstlerische Autonomie und Qualität gewannen als moderne Kriterien politischer Arbeit an Gewicht. Leiter des Referates C wurde 1920 Legationsrat Dr. Johannes Sievers (1880–1966). Der Kunsthistoriker hatte am Kaiser-Friedrich-Museum gearbeitet und war seit 1912 Fachreferent für Kunstangelegenheiten im Preußischen Kultusministerium gewesen. 1918 wechselte er in den Propaganda-Apparat des Auswärtigen Amtes⁶. Sievers formulierte sein kunstpolitisches Konzept wie folgt: «Die gesamte kunstpolitische Werbearbeit darf nicht als Propaganda bezeichnet werden, wodurch ihr Nutzen von vornherein illusorisch gemacht würde. Es handelt sich vielmehr um eine in der

3 Siehe dazu allgemein: Peter Grupp, «Voraussetzungen und Praxis deutscher amtlicher Kulturpropaganda in den neutralen Staaten während des Ersten Weltkriegs», in: Wolfgang Michalka (Hg.), *Der Erste Weltkrieg. Wirkung – Wahrnehmung – Analyse*, München/Zürich 1994, S. 799–824.

4 Siehe als zeitgenössische Quelle: Karl Kerkhoff, *Der Krieg gegen die deutsche Wissenschaft. Eine Zusammenstellung von Kongreßberichten und Zeitungsmeldungen*, Berlin 1922.

5 Auswärtiges Amt (Hg.), *100 Jahre Auswärtiges Amt. 1870–1970*, Bonn 1970; Kurt Düvell, «Die Gründung der kulturpolitischen Abteilung im AA 1919/20 als Neuansatz. Inhaltliche und organisatorische Strukturen der Reform auswärtiger Kulturpolitik nach dem Ersten Weltkrieg», in: Kurt Düvell und Werner Link (Hg.), *Deutsche auswärtige Kulturpolitik seit 1871. Geschichte und Struktur*, Köln/Wien 1981, S. 46–81 (Beiträge zur Geschichte der Kulturpolitik Bd. 1); Kurt Düvell, «Eduard Arnhold, Mäzen und Freund des Kunstreferates des AA im Kaiserreich und in der Weimarer Republik», in: Ekkehard Mai und Peter Paret (Hg.), *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Köln/Weimar 1993, S. 239–254; Carolin Schober, *Kulturelle Außenbeziehungen der Weimarer Republik am Beispiel amtlicher Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen in Frankreich, Italien und Großbritannien im Spiegel der deutschen Diplomatischen Missionen*, Düsseldorf 2001 (Diss.), S. 27–45. Als zeitgenössische Schriften zur neuen Kulturpolitik nach 1918 seien erwähnt: Carl Heinrich Becker, *Kulturpolitische Aufgaben des Reiches*, Leipzig 1919; Paul M. Rühlmann, *Kulturpropaganda. Grundsätzliche Darlegungen und Auslandsbeobachtungen*, Berlin-Charlottenbg. 1919; Hans Freytag, «Über deutsche Kulturpolitik im Ausland», in: *Deutsche Rundschau*, Nr. 55 1929, S. 105; Heinrich Michaelis, «Deutsche Kunst im Ausland», in: *Süddeutsche Monatshefte* 1930/31, S. 252–256.

6 Unveröffentlichtes, maschinengeschriebenes Manuskript: J. Sievers, *Aus meinem Leben*, Berlin 1961–1966.

Stille planmäßig und Schritt für Schritt unter Beachtung aller Eigenheiten des betreffenden Landes geführte Werbearbeit für die deutsche Kultur. Diese Arbeit muß ausschließlich unter dem Gesichtspunkt ihrer außenpolitischen Zweckmäßigkeit gehandhabt werden.»⁷

In den Augen republikanischer Diplomaten und Politiker war Kulturpolitik zudem Ausdruck der neuen politischen Verhältnisse: Nicht mehr die Geheimdiplomatie der Dynastien sollte wie vor 1914 dominieren, sondern die Völker sollten mittels ihrer kulturellen Selbstdarstellungen direkt miteinander kommunizieren. Der Krieg habe auch eine kulturelle Befreiung vom Wilhelminismus gebracht: «Die ewigen Kulturwerte des deutschen Lebens wurden überdeckt, vielleicht sogar verfälscht durch Überbetonung staatlich-machtbewußter Aktivität.»⁸ Gleichzeitig wurde die deutsche Identität als fragil empfunden, Geschlossenheit und Selbstbewußtsein wurden als Grundlage angemahnt einer deutschen «Kulturwerbung», die sich zwischen dem überkommenen französischen Ästhetizismus und dem «seelenlosen», pragmatischen Kapitalismus der Angloamerikaner behaupten müsse⁹. Der Preußische Kultusminister C. H. Becker betonte 1926 in einer Rede «Kulturpolitik in der modernen Demokratie»: «Betreiben wir eine nicht-aggressive und nur mit dem inneren Wert der deutschen Kultur arbeitende Kulturpropaganda unter anderen Völkern.» Dies sei «kein geistiger Imperialismus, aber freiheitlicher Wettbewerb mit anderen großen Kulturvölkern»¹⁰.

Die Kulturabteilung im Auswärtigen Amt suchte die Zusammenarbeit mit Künstlern, Museen, privaten Geldgebern und Kunstvereinen, um repräsentative Ausstellungen deutscher Kunst im Ausland zusammenzustellen. Schwerpunkt der Arbeit waren zunächst, in der Tradition des Kaiserreichs, die neutralen Länder, Ostasien und Südamerika. Erst nach Locarno und dem Eintritt in den Völkerbund war auch Kulturarbeit in den ehemaligen Feindstaaten möglich. Zwischen 1922 und 1932 beteiligte sich Deutschland mehrmals an den Biennalen in Venedig¹¹ und organisierte u.a. repräsentative Ausstellungen deutscher Malerei und Plastik in Basel (1921), Stockholm (1922), in Rio (1922), in Rom (1923 und 1925), in London (1925), Wien (1926), Tokio (1927), Amsterdam (1928), in Warschau (1929), in Belgrad (1931) und Oslo (1932). Ausstellungen deutscher Graphik waren zu sehen in Japan (1922), in der Schweiz (1925 und 1929), in Spanien (1925), in Italien (1928) und in Frankreich (1929). Die schwere Wirtschaftskrise und die finanzielle Lage des Reiches schränkte die kulturpolitische Auslandsarbeit Anfang der 1930er Jahre stark ein. Hans Freytag betonte, dies sei um so bedauerlicher, da in der Kulturpolitik «die Stetigkeit des Aufbaus und die Systematik für den Erfolg unerlässlich sind und Positionen, die einmal aufgegeben werden, nicht wieder gewonnen werden können»¹². Probleme bereitete auch die Gewissenhaftigkeit vieler deut-

7 Denkschrift Sievers 24. 2. 1933 in: Politisches Archiv im Auswärtigen Amt (PA AA) R 60798.

8 Heinrich Konen, «Amtliche deutsche Politik und Kulturpolitik», in: Sonderheft «Deutsche Kulturpolitik im Ausland» der *Süddeutschen Monatshefte*, München Januar 1931, S. 226.

9 Sonderheft «Deutsche Kulturpolitik im Ausland» der *Süddeutschen Monatshefte*, München Januar 1931, S. 225.

10 Abschrift im AA 2. 3. 1926. PA AA R 64853.

11 Übersicht von Sievers «Die dt. Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen im Ausland des Jahres 1930», internationaler Pressespiegel, 24. 2. 1931. PA AA Bern 2225c.

12 Freytag im Rundschreiben an die dt. Auslandsvertretungen 2. 1. 1932. PA AA Thorn 108.

scher Museumsdirektoren, die ihre Kunstwerke ungenutzt auf Auslandsreise schickten. Ausländische Museen seien in dieser Frage oft konzilianter, klagte Freytag¹³.

Nach der Machtübertragung an die NSDAP wurde das Konzept großer Auslandsausstellungen weitergeführt. Hier sind vor allem Aktivitäten in den USA (1936), in der Schweiz (1936/37) und Polen (1938) zu nennen, die Beteiligung an der Pariser Weltausstellung 1937 sowie an der Biennale in Venedig (1934).

Der vorliegende Beitrag basiert auf der Auswertung von Akten des Auswärtigen Amtes, insbesondere der deutschen Gesandtschaft in Bern und der deutschen Konsulate in Zürich und Basel.

Kunstaussstellungen als Mittel deutscher auswärtiger Kulturpolitik in der Schweiz 1919–1939

Die Schweiz war aus deutscher, aber auch aus französischer Sicht ein besonders brisantes Objekt auswärtiger Kulturpolitik. Sie war ein bedeutender Finanzplatz, wahrte strikte politische Neutralität und war in wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht nach beiden Seiten offen. Doch im Gegensatz zu anderen neutralen Ländern gab es hier eine deutschsprachige und eine französischsprachige Bevölkerungsgruppe, die sich auf der politischen Ebene institutionell arrangiert hatten, auf der kulturellen Ebene jedoch konkurrierten. Während es den Deutschschweizern, die sich in der Mehrheit befanden, um die Wahrung ihrer Besitzstände ging, suchte die Bevölkerungsgruppe der Romands ihre politische Position auf dem Feld der Kultur zu verbessern. Frankreich und Deutschland suchten seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Westschweizer bzw. die Deutschschweizer mit Hilfe einer vielschichtigen Kulturpolitik zu beeinflussen und somit machtpolitisch zu funktionalisieren. Aus Schweizer Sicht war es dagegen notwendig, die kulturellen Beziehungen möglichst vielseitig und, bezogen auf die großen Nachbarn, möglichst paritätisch, zu gestalten.

Der Ausgang des Ersten Weltkriegs isolierte Deutschland auf wirtschaftlichem, wissenschaftlichem und kulturellem Gebiet. Zu den wenigen Möglichkeiten, diesen Boykott zu unterlaufen, zählte die Organisation von Kunstaussstellungen, die teils mit humanitären Projekten verknüpft waren. Schon 1917 hatte es in der Schweiz «Ausstellungen deutscher Künstler gegen die Hungerblockade gegeben»¹⁴. Daran wurde 1919 angeknüpft. Schweizer Museen erhielten Kunstwerke aus deutschen städtischen Sammlungen als Leihgabe und Dank für geleistete humanitäre Hilfe. Nun durften deutscherseits aber keine politischen oder propagandistischen Aktionen in der Schweiz gestartet werden, die den Zorn der französischen Siegermacht herausforderten. Zudem hatten die francophilen Teile der Schweizer Elite starken Rückenwind. Dies erforderte ein geschicktes Leisetreten offizieller deutscher Stellen, die kaum selbst Ausstellungen und Vorträge initiieren konnten, sondern auf Schweizer Anfragen angewiesen waren. In der Regel ging die Initiative dann auch von Schweizer Museumsleuten oder Künstlern aus, die via Berner Gesandtschaft durch die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes unterstützt wurden. Das Auswärtige Amt und die Berner Gesandtschaft wirkten auf deutsche Leihgeber für Kunstwerke ein und das AA zahlte Zuschüsse aus

13 *Deutsche Rundschau*, Heft 11/1930, S. 105.

14 Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde R 901 Auswärtiges Amt Nr. 71934.

einem speziellen Fonds; organisatorisch wirkten die Konsulate mit den veranstaltenden Schweizer Museen zusammen. Die meisten deutschen Ausstellungen konzentrierten sich auf Bern, Basel und Zürich.

Basel als Brücke

Basel war als Grenzstadt mehrmals Schauplatz für Ausstellungen von Künstlern, die als gemeinsames Erbe deutscher und Schweizer Kultur gelten konnten oder deren regionales Wirken grenzüberschreitend war. In diesem Sinne ist die *Hans-Thoma-Ausstellung* zu werten, die 1924 in Basel, Zürich und Bern¹⁵ zu sehen war und von Wilhelm Barth, Direktor der Basler Kunsthalle, dem Basler Künstler Alfred Pellegrini und W. F. Storck, Direktor der Karlsruher Kunsthalle, organisiert worden war. Auf der regionalen Ebene, unterhalb der internationalen Politik sollte diese Ausstellung wirken, nachdem kurz zuvor eine große Ausstellung französischer impressionistischer Kunst in Basel stattgefunden hatte. Bei der Eröffnung waren u.a. der badische Kultusminister, der Oberbürgermeister von Karlsruhe, der Direktor der Berliner Nationalgalerie anwesend. Einige Tage später besuchten die Badische Regierung und der Badische Landtag gemeinsam die Ausstellung, um anschließend bei einem informellen Essen die Regierung des Kantons Basel-Stadt kennenzulernen. In vielen Reden, Zeitungsartikeln und im Berner Ausstellungskatalog wird Thomas Identität als «alemannischer» Künstler hervorgehoben, der künstlerisch und biographisch eng mit der Schweiz verbunden sei¹⁶. Die Berichte des Deutschen Konsulats in Basel geben die Hoffnung wieder, die Ausstellung wecke «die Erinnerung an die manchmal vergessene Stammesverwandtschaft»¹⁷, der Zürcher Generalkonsul Rheinboldt stellte fest: «Das Verdienst an diesem starken Erfolg deutscher Kunst gebührt Thoma selbst, dessen Sprache auf den wesens- und seelenverwandten Zürcher tief und nachhaltig wirkte.»¹⁸ Stolz wurde vermerkt, die Basler Ausstellung habe dank guten Besuches kein Defizit erwirtschaftet, wie etwa die französische Impressionistenausstellung, und der Konservator Wilhelm Barth, der für jene Ausstellung mit dem Kreuz der französischen Ehrenlegion ausgezeichnet worden war, trage nun «das Bändchen nicht mehr gern öffentlich»¹⁹. Im AA wurde es im Übrigen als Nachteil gegenüber der französischen Kulturpolitik empfunden, daß Deutschland keine «äußere sinnfällige Auszeichnung» verleihe, als Gegenstück zum Band der Ehrenlegion, das «als Ausdruck einer politischen Richtung auch im täglichen Leben getragen wird». Zu diesem Zweck müsse ein Reichsorden erfunden werden²⁰.

In Zürich, berichtete der Generalkonsul, habe das Kunsthaus auf eine offizielle Eröffnungsfeier wie in Basel verzichtet, «um der Veranstaltung nicht den Stempel eines deutschen Propagandaunternehmens aufzudrücken». Schwierigkeiten mache zwar der «engherzig helvetisch eingestellte und unter dem Einfluß seiner Pariser Studienzeit stehende Direktor Wilhelm Wartmann», doch insge-

15 Kunsthalle Basel 19. 1.–17. 2. 1924, Kunsthaus Zürich 6. 3.–6. 4. 1924, Kunsthalle Bern 11. 5.–9. 6. 1924. PA Berlin Bern 1364.

16 Katalog Kunsthalle Bern, Bern 1924, S. 16ff.

17 Das Deutsche Konsulat Basel an das AA 23. 1. 1924 und 26. 2. 1924. PAA Berlin Bern 1364.

18 Das Deutsche Generalkonsulat Zürich an das AA 30. 4. 1924. PAA Berlin Bern 1364.

19 Das Deutsche Konsulat Basel an das AA 26. 2. 1924. PA AA Berlin Bern 1364.

20 Aufzeichnung AA Abt. VI W 9956 17. 11. 1932. PA AA R 61125 Bd. 2.

samt sei die Ausstellung in puncto Besucherzahlen und Presseresonanz ein Erfolg²¹.

Auch die Basler Ausstellung Wilhelm Trübners im Januar 1927 folgte dem Motto regionaler Verbundenheit. Organisatoren waren wieder Barth und Storck. Allerdings hinterließ die Ausstellung auf deutscher Seite ein Defizit von 9000 Mark²².

Die große Basler Böcklin-Ausstellung des gleichen Jahres feierte einen Schweizer Künstler, der in Deutschland entdeckt und berühmt wurde, mit 150 Werken. 60 davon waren Leihgaben aus Deutschland²³. Im Herbst fand eine weitere Böcklin-Ausstellung mit 250 Werken in der Berliner Nationalgalerie statt. Der berühmte Schweizer Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin, der an der Münchner Universität gelehrt hatte, hielt in Berlin die Eröffnungsrede, wobei u.a. der Reichskanzler, der Preußische Kultusminister und der Schweizer Gesandte anwesend waren²⁴. Wölfflin hielt auch den Festvortrag zu Böcklins 100. Geburtstag in der Aula der Universität Zürich. Der deutsche Konsul schätzte ihn als «entschiedenen Anhänger des kulturellen Austausches zwischen Deutschland und der Schweiz». Wölfflin vertrete diese Ansicht im nationalen Interesse, denn Schweizer Kunst und Wissenschaft müssten ständig «aus dem deutschen Reservoir schöpfen», um entwicklungsfähig zu bleiben²⁵.

Auch für moderne deutsche Kunst diente Basel als Schaufenster. So organisierte der Basler Bildhauer und Maler Alexander Zschokke mit dem Kustos der Berliner Nationalgalerie, Ludwig Thormählen, 1921 die Ausstellung «Moderne deutsche Malerei» in der Kunsthalle Basel. Vertreten waren alle Brücke-Künstler, Klee, Feininger, Marc u.a. Der Katalog versuchte, den deutschen Expressionismus dem Schweizer Publikum näher zu bringen. Diese Kunst spiegele den «Gehalt der Zeit», zeuge von einer «revolutionären Vernichtung der alten Werte» im Gefolge der gesellschaftlichen Veränderungen in Deutschland. Daher sei die expressionistische Kunst in der ruhigen Schweiz so schwer verständlich: «Wer wie wir diesen Kampf nicht miterlebt hat (...) dem fehlen heute vorerst die Organe, um in den Werken anderes als Karikatur zu sehen.»²⁶ Merkwürdigerweise nahm der in Davos lebende Brücke-Meister E. L. Kirchner nicht an der Ausstellung teil und betonte gegenüber dem Direktor der Basler Kunsthalle, Wilhelm Barth, er kämpfe «gegen eine skrupellose spekulative Ausschachtung der Kunst im Sinne einseitiger nationaler Wichtigtuerei (...). Die Kunst wird vom neuen Regime in derselben Weise mißbraucht wie das Militär vom alten.»²⁷ Damit wandte sich der Künstler grundsätzlich gegen eine Einbeziehung der Kunst in die auswärtige Kulturpolitik Deutschlands.

21 3000 Besucher pro Tag erwähnte Rheinboldt. PA AA Berlin Bern 1364.

22 5000 Besucher wurden gezählt. Das Deutsche Konsulat Basel an die Gesandtschaft Bern 1. 4. 1927. PA AA Bern 2224b. Das AA hatte die Ausstellung mit 5000 Mark unterstützt, AA VI C an die Gesandtschaft Bern 21. 7. 1926. PAA Bern 2224b.

23 Eröffnung in der Basler Kunsthalle am 9. 4. 1927. Die Dt. Gesandtschaft bemühte sich um die deutschen Leihgeber. PAA Bern 2224c.

24 NZZ 17. 10. 1927.

25 Der Konsul Heilbron an den Präsidenten der Deutschen Akademie München, Müller, über eine Unterredung mit Wölfflin, 30. 12. 1927. PA AA Zürich 69a, Bd. 1.

26 Alexander Zschokke, Katalog «Moderne deutsche Malerei» Kunsthalle Basel 11. 9.–2. 10. 1921.

27 Kirchner an Barth 29. 8. 1921. Privatarchiv 888 Staatsarchiv des Kantons Basel-Stadt.

Schweizer Initiativen

Viele Ausstellungen deutscher Kunst gingen auf Schweizer Initiativen zurück. Oft suchten Schweizer Museumsleute nach Gegengewichten zu französischen Ausstellungen. Nicht immer konnten diese Wünsche erfüllt werden.

Ein für die deutsche Seite sicherlich interessantes Projekt war das Angebot des Direktors des Genfer Musée d'Art et d'Histoire, Louis Gielly, anlässlich der Genfer Völkerbundsversammlung im September 1931 eine Ausstellung alter und neuer deutscher Malerei zu veranstalten²⁸. In Erwartung eines internationalen Publikums wäre das eine sehr gute Gelegenheit für Deutschland gewesen, sich kulturpolitisch zu präsentieren. Sievers wollte das Projekt «vertraulich behandelt» wissen²⁹, traf sich 1929 mit Gielly in Berlin und schlug diesem vor, eine Übersicht über die deutsche Malerei der letzten 40 Jahre zu konzipieren, «das Extreme und Abstruse» vermeidend. Mittel sollten von der Deutschen Kunstgesellschaft aufgebracht werden. Transport und Versicherung gingen zu Lasten Deutschlands, alles Übrige zu Lasten Genfs³⁰. Obwohl Gielly zustimmte und besonders von der deutschen Praxis, einen Kunsthistoriker als Kurator zu bestimmen, angetan war, verschleppte man die Planung. Schließlich kam die Ausstellung nicht zustande³¹.

Engagiert zeigte sich auch die *Zürcher Kunstgesellschaft*, die in Zusammenarbeit mit dem Direktor Wilhelm Wartmann zahlreiche Ausstellungen deutscher Kunst im Kunsthaus Zürich organisierte: So gab es Einzelausstellungen Pechsteins (1924), Liebermanns (1925), Kokoschkas (1927), Hofers (1929) und Beckmanns (1930). 1929 fand eine Ausstellung statt von 300 deutschen Grafiken, die zuvor in Paris gezeigt worden war. Hierbei bedauerte Konsul Heilbron: «Leider hat der in Davos lebende Maler Kirchner, aus nicht näher bezeichneten Gründen, vermutlich aus irgendeiner lokalen Empfindlichkeit, seine in Paris gezeigten Blätter zurückgezogen.»³²

Hingegen konnte einer Anregung des Präsidenten der Zürcher Kunstgesellschaft, Jöhr, die repräsentative deutsche «Jahrhundert-Ausstellung» von Wien nach Zürich zu holen, nicht entsprochen werden³³. Ohne Mitwirkung offizieller deutscher Stellen fand 1935 im Kunsthaus eine Ausstellung von Werken deutscher Künstler aus Privatbesitz statt, darunter die Brücke-Künstler, Corinth, Rohlf, Marc, Baumeister, Dix u.a.

Auch einige Privatgalerien zeigten regelmäßig deutsche Kunst, so vor allem der Zürcher Kunstsalon Wolfsberg³⁴. Weiter erwähnenswert sind noch eine Ausstellung von 70 Grafiken Käthe Kollwitz', die 1926 in Zürich und Bern zu sehen war, die Ausstellung «Neue deutsche Graphik» im Juli 1927 in Bern sowie eine Ausstellung deutscher Grafiken im Kupferstichkabinett der Eidgenössischen

28 Das Deutsche Konsulat Genf an das AA 5. 7. 1929. PAA Bern 2225b.

29 Sievers an das Dt. Konsulat Genf 2. 8. 1929. PAA Bern 2225b.

30 Abschrift Sievers nach dem Treffen am 1. 8. 1929 im AA. PAA Bern 2225b.

31 Gielly beklagte sich im Brief an den Generalkonsul Völckers am 9. 2. 1931 über mangelnde Unterstützung aus Berlin (seine Briefe seien unbeantwortet geblieben) und sagte das Projekt im Blick auf seine Jahresplanung ab. Grundsätzlich sei er jedoch noch an einer Zusammenarbeit interessiert und werde sich später wieder an das AA wenden. PAA Bern 2225b.

32 Die Ausstellung war schwach besucht, weil sie in der Ferienzeit stattfand. Dt. Konsulat Zürich an das AA 27. 7. 1929. PAA Bern 2225b.

33 Die Ausstellung ließ sich nicht länger zusammenhalten (Juli 1926). PAA Bern 2224c.

34 Dt. Graphik (Juni–Okt. 1921); Dt. Holzschnitte (April–Mai 1923); Kokoschka (Sept.–Okt. 1923).

Technischen Hochschule Zürich, zu deren Eröffnung die *Neue Zürcher Zeitung* dem Kurator Alfred Kuhn die Gelegenheit gab, die Zeichenkunst als genuin «deutsche» künstlerische Disziplin darzustellen³⁵.

Der deutsche Beitrag zur Zürcher Internationalen Kunstausstellung 1925 war hingegen nicht im Sinne der Diplomaten ausgefallen. Konsul Rheinboldt klagte über das uneinheitliche Erscheinungsbild und Niveau des deutschen Parts. Zwar gebe es Spitzenleistungen von Heckel, Liebermann u.a., aber: «Leider waren auch die meisten schlechten unausgegorenen Farbenversuche und formale Phantastereien deutschen Ursprungs. Demgegenüber war besonders bei den Franzosen und Italienern ein hohes und gutes Gleichmaß zu verzeichnen.»³⁶ Zudem berichtete Rheinbold von einem «Taktfehler»: Corinths Porträt von Ebert sei, obwohl virtuos gemalt, derartig «brutal», daß es in keine repräsentative deutsche Ausstellung gehöre: «Es ruft bei dem internationalen Zürcher Publikum Kommentare hervor, unter denen Bemerkungen mit dem Wort 'Boche' noch die mildesten sind.» Somit war für das Erscheinungsbild der deutschen Kunst noch einiges zu tun.

Beobachtung der Konkurrenz

Die deutschen Konsulate beobachteten aufmerksam das gesamte Ausstellungsgeschehen in der Schweiz sowie internationale Ausstellungen, bei denen die Schweiz oder Deutschland vertreten waren. Die Berichte über die Wirkung deutscher Kultur und Kunst im Gastland, aber auch über die Aktivitäten und Rezeption konkurrierender, ausländischer «Kulturpropaganda» in der Schweiz gingen bei der Abteilung VI C des AA ein und wurden dort ausgewertet. Naturgemäß wurden die französischen Aktivitäten in der Schweiz argwöhnisch beobachtet. Die Konsulate erhielten Informationen von Vereinigungen Auslandsdeutscher, aber auch von völkischen und alldeutschen Kreisen und Einzelpersonen. Aus kunstpolitischer Sicht wurde immer dann agiert und reagiert, wenn repräsentative französische Ausstellungen in Schweizer Städten geplant wurden. In diesen Fällen ging es darum, den französischen Ausstellungen zeitlich zuvorzukommen oder Gegengewichte zu setzen. Die Ausstellung des Französischen Impressionismus in Basel z.B. wurde 1921 mit der Thoma-Ausstellung gekontert. Im Juli 1927 sollte die Ausstellung «Neue deutsche Grafik» in der Berner Kunsthalle einer im Herbst geplanten großen französischen Kunstausstellung zuvorkommen³⁷. Die Ausstellung «La gravure Française contemporaine» in der Graphischen Sammlung der ETH 1934³⁸ und offizielle Courbet-Ausstellung im Kunsthaus Zürich 1936 setzten die deutsche Seite unter Zugzwang. Genau wurde registriert, welche Haltung die Museumsleute, Kunstvereine und maßgebliche Teile des Bürgertums der Schweizer Städte zur französischen Kunst hatten und welche Organisationen französische Kultur vermittelten, so etwa die *Alliance française* oder die *Amis de la culture française*³⁹.

35 NZZ 13. 10. 1926. Die Ausstellung war zuvor in Spanien gezeigt worden und wurde von Vorträgen begleitet, wie auch von der Vorführung des Films des Instituts für Kulturforschung «Deutsche Künstler der Gegenwart bei der Arbeit (Künstlerhände)». PAA Bern 2223.

36 Dt. Konsulat Zürich an das AA 22. 9. 1925. PAA Bern 2224a.

37 Dt. Gesandtschaft Bern an das AA 24. 3. 1927. PAA Bern 2224b.

38 Der Leiter des Kupferstichkabinetts, Rudolf Bernoulli, hielt den Eröffnungsvortrag am 22. 9. 1934 in französischer Sprache, wie die NZZ registrierte.

39 Aufzeichnung aus alldeutschen Kreisen für den dt. Konsul in Basel. PAA R 61209.

Ein Beispiel für die Dominanz der französischen Kultur im Schweizer Bürgertum ist auch die Debatte, die sich 1939 in der Museumskommission des Basler Kunstmuseums abspielte. Der Konservator Georg Schmidt wollte die Verkaufsaktionen «entarteter Kunst» in Luzern und Berlin nutzen, um moderne deutsche Kunst zu erwerben. Die Künstlervertreter in der Kommission, Hermann Meyer und Alfred Pellegrini, wandten sich prinzipiell dagegen: «Zwischen der französischen und der deutschen Kunst ist jeder Vergleich unmöglich. Die deutsche war immer nur ein Abglanz der französischen. Die französische liegt uns unvergleichlich viel näher», führte Meyer aus⁴⁰.

Die französische «Kulturpropaganda» wurde von den deutschen Diplomaten als intensiv empfunden. Einerseits agierten Nationalisten wie Charles Maurras von der *Action française* mit Hilfe privater Spenden in der Schweiz, um die welschen Kantone in einem «Kulturkampf» gegen die Deutschschweiz aufzuwiegeln und zu unterstützen, andererseits gab es auch im Deutschschweizer Bürgertum ein traditionelles Streben nach französischer Bildung, das von Frankreich geschickt genutzt wurde: «Damen aus besseren Kreisen, die im Familienverkehr schwyzerdütsch sprechen, erklären, daß sie sich lieber auf Französisch statt auf Hochdeutsch unterhalten», stellte das Zürcher Konsulat fest⁴¹. Französische Internate und Hauswirtschaftsschulen lockten mit günstigen Preisen, und Schweizer Lehrerinnen gaben ihren Schülern oft die Empfehlung, eine französische Ausbildung zu absolvieren⁴².

Auch die italienische Einflußnahme im Tessin war Gegenstand deutscher Besorgnis, wie der Bericht der Dt. Gesandtschaft zeigt: «Alles in allem würde das geistige Leben im Tessin völlig stagnieren, wenn nicht die italienische Propaganda einen frischen Zustrom gebracht hätte.» Der Kanton sei völlig am kulturellen Ideal Italien orientiert und zähle zum Gebiet der italienischen Irredenta. Von dort kämen Mittel zur Erforschung der Tessiner Kunstdenkmäler und der Direktor des Luganer Kunstmuseums, der Maler Prof. Berta, sei feste Stütze dieser Politik. Hingegen würden sich die jüngeren Maler eher nach Paris orientieren. Boshaft vermerkte der Autor über die Künstlerkolonie Monte Verità bei Ascona, «die einen guten Teil der revolutionären Größen Europas vor dem Kriege und während des Krieges beherbergt hat», sei völlig vom «jüdisch-bolschewistischen Geist» erfüllt, habe aber eine «merkwürdige Berühmtheit» erlangt. Hier geht der Kulturbericht über in eine politische Diffamierung, die die 70 Intellektuellen der Künstlerkolonie als Sicherheitsrisiko darstellt⁴³.

Auswirkungen des Systemwechsels von 1933

Der machtpolitische Aufstieg des «Dritten Reiches» hatte in der Schweiz vielerorts Besorgnis und Ablehnung hervorgerufen. Für die Deutschschweizer bedeutete es, sich verstärkt einer regionalen Identität zu widmen und sich vom deutschen Kulturraum abzugrenzen. Auch gab es Stimmen, die nun die Deutsch-

40 Zitiert nach Georg Kreis, *Entartete Kunst für Basel. Die Herausforderung von 1939*, Basel 1990, S. 54f.

41 Dt. Konsulat Zürich an Dt. Gesandtschaft Bern 13. 6. 1929. PA AA Zürich 69.

42 Dt. Konsulat an das AA 23. 5. 29. PAA R 61209.

43 Von der Schulenburg, Bericht über die kulturellen Vorgänge im Tessin, März 1919. Brief der Gesandtschaft Bern an das AA 24. 4. 1919. PAA R 64852.

schweiz als eigentliche Bewahrerin einer deutschen Kulturtradition sahen, die im Reich von der Barbarei des Faschismus bedroht und zerstört wurde. So sprach Werner König in der Zeitschrift *Zürcher Student* vom «geistigen Niedergang», von der «Verödung», die in Deutschland Platz greife: «Die Kunst steht im Dienste der herrschenden Maxime, die Literatur ist zum Büttel der Propaganda geworden.»⁴⁴ Seine Ansicht, die Exilanten und die Deutschschweizer hätten die Pflicht, die deutsche Kultur in die Zukunft hinüber zu retten, wurde vom deutschen Konsulat wütend nach Berlin gemeldet⁴⁵. Im Blick auf die wachsende Verbreitung dieser Meinung und auf die Zunahme französischer Kulturpropaganda mahnte das Konsulat «aktive kulturelle Werbetätigkeit» an, die nun aber wie 1919, ohne auffällige politische Präsenz deutscher Offizieller zu bewerkstelligen sei. Bei den im Folgenden geschilderten Ausstellungen versuchte die deutsche Seite stets, einen propagandistischen Eindruck zu vermeiden, um die Schweizer Öffentlichkeit nicht abzuschrecken und unterschwellig für deutsche Kultur einzunehmen. Unter dieser Oberfläche ging es den deutschen Offiziellen jedoch darum, zunächst die in der Schweiz lebenden Reichsdeutschen zu organisieren und danach deutschvölkische Einstellungen im ganzen Land zu verbreiten⁴⁶. Die *NZZ* sah die «deutsche Kulturpropaganda» durch die totalitäre Gleichschaltung im Reich in der Krise: «Die Unwirksamkeit einer behördlich entfesselten Kulturpropaganda» resultiere aus der Zerstörung freier und individueller Initiative: «Es gibt keine individuelle geistige Annäherungsaktion Deutschlands, die nicht vom Staat befohlen und ebenso rasch wieder abgepiffen wird. Die aktuellen Geisteslagen der Nachbarländer» seien zu verschieden⁴⁷.

Mitte der 1930er Jahre wuchs in der Schweiz das Unbehagen über die verschärfte Konkurrenz der Großmächte, die sich auch auf dem Gebiet der Kultur bemerkbar machte: «Vielerorts wird nur allzu deutlich das Geistesleben zu einer Waffe organisiert, welche dem politischen Einfluß des eigenen Landes den Weg bahnen soll», schrieb der *Landbote*. Im Herbst beriet man im Bundeshaus auf Initiative der *Neuen Helvetischen Gesellschaft* über die Bildung einer Enquete-Kommission, die untersuchen sollte, welche Staaten in der Schweiz eine «systematische Kulturpropaganda» betrieben, welche Mittel, Methoden und Gelder sie dabei einsetzten und ob sie aggressiv oder defensiv vorgingen. Im Blickfeld standen dabei vor allem die Nachbarn Frankreich, Deutschland, Italien und Österreich, aber auch Polen und die Sowjetunion. Demgegenüber müsse die Schweiz im In- und Ausland stärker ihre nationalen Eigenheiten betonen und die Auslandsschweizer müßten dafür zur Mitarbeit gewonnen werden. Von der Schweizerischen Landesausstellung 1939 erwartete man eine integrative Funktion für die Nation⁴⁸.

44 *Zürcher Student*. Offizielles Organ der Studentenschaft Zürich u. d. Verb. der Studierenden der ETH, Heft 9/1935, S. 262ff.

45 Dt. Konsulat Zürich an das AA 9. 3. 1935. PAA R 61164.

46 Sorgsam beobachteten die deutschen Diplomaten den Wirkungskreis deutscher Emigranten in der Schweiz, die ihre Posten an deutschen Universitäten aus politischen oder rassistischen Gründen verloren hatten. Vertrauliche Aufzeichnung betr. der Auswirkungen des Gesetzes vom 7. 4. 1933 auf die deutsche Kulturpolitik im Ausland. Stand 15. 11. 1933. PA AA R 61126.

47 *NZZ* 31. 1. 1937.

48 «Ausländische Kulturpropaganda in der Schweiz? Verteidigung Schweizerischer Eigenart!» Über die Beratung im Bundeshaus vom 11. 11. 1936. *Der Landbote* 5. 2. 1937. Vgl. *Zürcher Post* 17. 8. 1935 und *Schweizerische Monatshefte* Juli/August 1936.

Die Ausstellung «Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert» wurde im Frühjahr 1936 gemeinsam von der Leitung der Kunsthalle und der deutschen Gesandtschaft in Bern organisiert. Die Gesandtschaft schilderte ihr Konzept wie folgt: «Der Schein einer Propaganda konnte weitgehend dadurch vermieden werden, dass wir der Leitung der Berner Kunsthalle, also dem Gastland, bei der Vorbereitung aller Einzelheiten freie Hand ließen (...). Die Klippe der Nichtarier wurde durch eine sachliche Abgrenzung vermieden.»⁴⁹ Eine Ausstellung deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts ohne Liebermann zu veranstalten, erscheint heute absurd. Der Direktor der Berner Kunsthalle, Max Huggler, hatte auch ursprünglich nach Liebermann-Leihgaben aus deutschen Museen gebeten und war im RMVAP in Berlin vorstellig geworden. Das RMVAP lehnte ab. Für den Fall, daß Huggler Liebermannwerke aus Schweizer Besitz ausstellte, drohte das RMVAP, seine Unterstützung der Ausstellung zu verweigern⁵⁰. Huggler verzichtete auf Liebermann⁵¹. Der Schwerpunkt der Ausstellung lag jetzt im Bereich Romantik und Biedermeier, so war die euphemistisch formulierte «sachliche Abgrenzung» vom jüdischen Maler Liebermann möglich.

Die Ausstellung «Zeitgenössische Deutsche Plastiker» fand im Frühjahr 1937 im Kunsthaus Zürich mit 50 Arbeiten von Georg Kolbe, Karl Albiker, Wilhelm Gerstel, Gerhard Marcks, Otto Schließer und Christoph Voll statt. Organisiert wurde die Veranstaltung von der Kunstgesellschaft Zürich, dem Direktor des Kunsthauses, Wilhelm Wartmann, und dem Direktor der Karlsruher Kunsthalle Martin, nachdem im Vorjahr eine Ausstellung Schweizer Kunst in Baden-Baden stattgefunden hatte⁵². Deutsche Offizielle hielten sich weisungsgemäß zurück: «Entsprechend dem Wunsche des RMVAP ist die Ausstellung ohne besondere Feierlichkeiten eröffnet worden (...). Es ist von Schweizer Seite wiederholt hervorgehoben worden, dass der betonte Verzicht auf propagandistisches Beiwerk das hiesige Publikum angenehm berührt habe und die Ausstellung deshalb sowie wegen des künstlerischen Wertes der ausgestellten Werke zu einer besonders eindrucksvollen Werbung für deutsches künstlerisches Schaffen geworden sei», berichtete der deutsche Konsul Voigt⁵³. Auch bei dieser Ausstellung hatte das Zürcher Kunsthaus um Werke von Künstlern gebeten, die in Deutschland als «entartet» bezeichnet wurden. Wie bei der Berner Ausstellung lehnte das RMVAP in diesem Fall ab, Arbeiten von Barlach und de Fiori zuzulassen. Stattdessen wurden auf deutschen Wunsch die Professoren Gerstel und Schließer, sowie der Bildhauer Marcks nominiert. Um Christoph Voll, der seine Karlsruher Professur

49 Die Ausstellung fand vom 18. 1. bis 1. 3. 1936 unter der Schirmherrschaft der Schweizer Bundesräte Motta und Etter in der Kunsthalle Bern statt. Das RMVAP steuerte 5000 M bei, die Kosten wurden durch den guten Besuch gedeckt. Brief der Gesandtschaft (Dankwort) an das Dt. Konsulat Rotterdam, das hinsichtlich von Auslandsausstellungen um Informationen angefragt hatte, 20. 7. 1936. PA AA Bern 2225d. Positiv vermerkte die Schweizer Zeitschrift «Das Werk» im März 1936: «Solche Ausstellungen sind die erfreulichen Nebenergebnisse der Rivalität, mit der unsere Nachbarstaaten um die Seele der Neutralen werben.»

50 RMVAP an die Dt. Gesandtschaft Bern 29. 10. 1935. PA AA Bern 2225d.

51 Huggler an Dt. Gesandtschaft 20. 11. 1935. PA AA Bern 2225d.

52 Kunsthaus Zürich 14. 1. bis 14. 2. 1937. Der Präsident der Ausstellungskommission der Kunstgesellschaft, der Maler Righini, organisierte die Ausstellung vor Ort. 6185 Besucher zählte das Konsulat.

53 Dt. Konsulat an RMVAP 17. 2. 1937. PA AA Bern 2226a.

wegen seiner früheren politischen Haltung verloren hatte, entstand eine Kontroverse. Nachdem Goebbels im Blick auf Volls derzeitige «loyale Haltung zum Dritten Reich» und nach Ansicht von Volls aktuellen Werken seine Teilnahme an der Zürcher Ausstellung erlaubt hatte, erwirkte der Gaukulturwart Badens eine Rücknahme der Erlaubnis. Da Katalog und Plakate schon gedruckt waren, drohte eine peinliche Situation, die durch die deutschen Diplomaten vermieden wurde, indem sie Volls Teilnahme erwirkten⁵⁴. Offenbar zeigte die Schweizer Seite bei diesen Problemen große Flexibilität, um einen Skandal oder Dissonanzen zu vermeiden, lobte das Konsulat: «Die Schweizer haben ohne Weiteres auf diesen Wunsch verzichtet und waren in durchaus loyaler Weise auf diesen Punkt später nie mehr zurückgekommen.» Nur die Presse hielt sich nicht an diese Abmachung, stellte der Konsul verärgert fest: «Hingegen hält es jetzt die Neue Zürcher Zeitung für angezeigt, auf das Fehlen Barlachs hinzuweisen und betont, Barlach sei künstlerisch-menschlich wohl der bedeutendste lebende Bildhauer Deutschlands.»⁵⁵ Die sozialdemokratische Zeitung *Volksrecht* griff den Fall Voll auf, indem sie ein Faksimile eines «vertraulichen Schnellbriefes» veröffentlichte, den das RMVAP an die deutsche Presse gerichtet hatte und der besagte: «Gegen Voll dürfen anlässlich der Ausstellung in Zürich keinerlei Angriffe gerichtet werden. Eine staatliche Förderung Volls wird zwar aufgrund seines früheren Schaffens vom RMVAP abgelehnt. Aus außenpolitischen Gründen» sei aber die Teilnahme Volls genehmigt worden, «um damit einem besonderen Wunsch der veranstaltenden Schweizer Stelle und Schweizer Kunstkreisen entgegen zu kommen, die ihrerseits wiederum bei anderer Gelegenheit weitgehend auf deutsche Sonderwünsche eingegangen sind»⁵⁶. Dieses Schreiben wurde als Beweis für die vollkommene Knebelung der Presse, auch auf dem Gebiet der Kunstkritik, angesehen, der diesmal aus taktischen Gründen verboten wurde, einen nicht NS-konformen Künstler zu beschimpfen.

Die Schweizer Museen wollten ihre kulturpolitische Neutralität wahren. Nachdem im Sommer 1937 im Zürcher Kunsthaus eine große Ausstellung französischer Kunst «Von David bis Millet» stattgefunden hatte, regte Wartmann im Frühjahr 1938 an, eine repräsentative Ausstellung deutscher Graphik auszurichten, zweifelte jedoch «ob im heutigen Deutschland so eine Ausstellung überhaupt möglich sei». Kosten für Transport und Versicherung würden vom Kunsthaus übernommen⁵⁷. Wartmann wehrte sich gegen Vorwürfe, «das hiesige Kunsthaus bevorzuge französische Kunst (...). In den letzten Jahren seien lediglich die Verhandlungen mit Frankreich besonders leicht gewesen.» Der Louvre und andere französische Museen seien bei Leihgaben sehr entgegenkommend, während deutsche Kunstaussstellungen in der Schweiz selten geworden seien, referierte der deutsche Konsul sein Gespräch mit Wartmann⁵⁸. Das Kunsthaus erhielt eine Absage, «da der Führer grundsätzlich nicht wünscht, daß wertvoller deutscher Kunstbesitz ins Ausland ausgeliehen wird»⁵⁹. Tatsächlich wurden deutsche Kunstaussstellungen im Ausland für die Reichsführung um so bedeutungsloser, je weiter die Kriegsvor-

54 Aufzeichnung des Dt. Konsulats Zürich 15. 1. 1937. PA AA Zürich 74a.

55 Dt. Konsulat an RMVAP 25. 2. 1937. PA AA Bern 2226a. Die *NZZ* beginnt ihre Besprechung der Ausstellung am 24. 1. 1937 mit einem Abschnitt über Barlach.

56 RMVAP an den Hauptschriftleiter der Berliner Zeitschrift *Völkischer Wille* 18. 1. 1937. Abgedruckt in: *Volksrecht* 3. 4. 1937.

57 Dt. Konsulat an AA 14. 3. 1938. PA AA Zürich 74a.

58 Dt. Konsulat an RMVAP 14. 3. 1938. PA AA Bern 2226a

59 RMVAP an Dt. Gesandtschaft Bern 22. 3. 1938. PA AA Zürich 74a.

bereitungen gediehen. Die Auswärtige Kulturpolitik hatte als taktisches, weiches Instrument ihre Schuldigkeit getan. Mit der wachsenden militärischen und politischen Macht des Deutschen Reiches hatte sie keine Priorität mehr⁶⁰.

60 Im Sommer 1938 gibt es einen Erlaß Hitlers, wertvollen deutschen Kunstbesitz nicht mehr ins Ausland zu verleihen. Zwar gibt es Ausnahmen: Internationale Ausstellungen befreundeter Nationen (Italien), Ausstellungen in Grenzgebieten mit deutscher Bevölkerung und «Wenn die Verleihung vom AA im Hinblick auf unsere außenpolitischen Belange für dringend erwünscht erachtet wird», so die «authentische Interpretation dieser Weisung des Führers» durch den Reichsminister und Chef der Reichskanzlei Lammers im Brief an das RMVAP 29. 8. 1938, doch der Ausstellungsbetrieb wird insgesamt doch erschwert. Im Frühjahr 1938 berichtet der Karlsruher Kunsthallen-Direktor Martin, es gebe bei den verantwortlichen Berliner Stellen zur Zeit «generelle Bedenken» gegen Auslandsausstellungen. Gesprächsaufzeichnung des Zürcher Konsuls Vogt vom 22. 2. 1938 PA AA Bern 2226a.