Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 9 (2015)

Artikel: "Bemalte Kanonen"? : Die Schweiz als Schauplatz deutscher und französischer Kunstpropaganda im Ersten Weltkrieg

Autor: Kostka, Alexandre

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872118

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: 09.01.2026

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

Alexandre Kostka

«Bemalte Kanonen»?

Die Schweiz als Schauplatz deutscher und französischer Kunstpropaganda im Ersten Weltkrieg

«Draussen an der Front bemalen sie die Kanonen und die Schlachtwagen mit bunten Farben, damit der Flieger sie nicht erkennt. Man wandelt Kanonen zu Bildern. Sind die Bilder in den Ausstellungen vielleicht auch bemalte Kanonen? Sollen die Bilder – Kanonen sein?»
Paul Cassirer, 1918[1]

Für einen Forscher ist es ein seltenes Privileg, seine Erkenntnisse da vorzustellen, woher sie zu einem grossen Teil stammen. Es ist also einem Schweizer *genius loci* zu verdanken, dass dieser Beitrag Überlegungen präsentieren darf, die im reichen Fundus der Bibliothek des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft festere Gestalt angenommen haben.

Die Schweiz ist ein zentraler Ort der Internationalisierung von Kunst; sie ist ein Umschlagplatz nicht nur für Kunstwerke, sondern auch für Vorstellungen, wie jene zu beurteilen seien. Sie ist damit auch ein Ort, an dem sich neue Massstäbe des ästhetischen Kanons artikulieren, neue Wege eingeschlagen werden, um Kunst und Künstlern zu einer Karriere zu verhelfen – sowohl in der Schweiz wie in den Nachbarländern. Dieser «Krieg der Avantgarden» ist ein von der Forschung bislang noch kaum aufgearbeitetes Kapitel, auch wenn er im Kontext des Gedenkens an den Ausbruch des Ersten Weltkriegs vor hundert Jahren mehr und mehr in den Blick rückt.[2]

Eine besondere Form der Internationalisierung von Kunst in der Schweiz ist trotz ihrer Bedeutung bislang unbeachtet geblieben. Gemeint ist die deutsche und französische Kunstpropaganda, die im Ersten Weltkrieg, besonders in der zweiten Hälfte, also von Frühling 1916 bis Herbst 1918, aus dem neutralen Land zwischen den Krieg führenden Blöcken ein heftig umworbenes Terrain machte.[3] Paul Cassirer, der eminente Verteidiger des Impressionismus in Deutschland (Abb. 1), hat diesen «Krieg» – wie oben nachzulesen – nicht ohne Ironie dargestellt. Der kurze Text erschien im Herbst 1918 in der expressionistisch ausgerichteten Zeitschrift «Die Weissen Blätter», die während des Krieges in Zürich herausgegeben wurde. Im Anschluss an den eingangs zitierten Auszug heisst es: «Die Neutralen

1 Sylvester 1917 im Hotel Schwert, Zürich: Paul Cassirer stehend, ganz rechts, als Zweite von rechts sitzend seine Frau, die Schauspielerin Tilla Durieux

wollen ihr Land nicht zum Kampfschauplatz hergeben. Da schiesst man mit Büchern – Liedern – Statuen – Konzerten und Bildern. [...] Rodin dringt auf Hildebrand ein. Cézanne und Marées beginnen einen schrecklichen Zweikampf.»[4]

Hier huldigt der Berliner Kunsthändler einem Topos der «goldenen» Vorkriegszeit: Stand die Kunst nicht über den Staaten, galt sie nicht spätestens seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts als verbindendes Element einer Künstlergemeinschaft, die sich im Turnus der internationalen Salons, erlesener Gruppenausstellungen und Biennalen ihrer eigenen Modernität vergewisserte? Diese Logik des internationalen Sezessionismus war schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg an die Grenze ihrer Elastizität gestossen; Berlin war nicht nur der Platz der Kunstvermarktung, sondern auch ein Ort, der die kulturelle Hegemonie Frankreichs infrage zu stellen begann.[5] Mit Humor suchte der Kunsthändler auch Anschuldigungen zu entkräften, die ihn selber betrafen. Es wurde ihm vorgeworfen, in der neutralen Schweiz unter dem Deckmantel der Vertretung deutscher Interessen gute Geschäfte gemacht zu haben, ja sogar französische impres-

sionistische Bilder aus seinem Besitz diskret an Sammler aus dem Ausland verkauft zu haben. Dies konnte Cassirer nicht abstreiten, er verteidigte sich jedoch erfolgreich mit dem Argument, Deutschland zu dringend benötigten Devisen verholfen zu haben.[6] Beide, Zeitschrift wie Kunsthändler, arbeiteten in engem Kontakt mit der «Organisation K» zusammen, einer von Harry Graf Kessler errichteten Struktur, welche die deutsche Kunstpropaganda für die Schweiz organisierte.[7] Die Tatsache, dass der «Fall Cassirer» Reaktionen auslöste, die bis in den Reichstag diskutiert wurden, ist bezeichnend für die Schwierigkeit, die Kunstpropaganda näher zu dokumentieren. Im Nachhinein stritten die Beteiligten ihre aktive Mitarbeit ab, jegliche Einflussnahme der Politik auf die Kunst wurde als absurd dargestellt.[8] Dieser Beitrag setzt daher am «nerf de la guerre», am Rückgrat des Krieges an: am Geld. Die höchst geheimen Abrechnungen der Propagandastellen sind heute, nebst belanglosen Stellungnahmen zu längst vergessenen Personalien, zugänglich; sie erlauben, bislang verdeckten Strategien offenzulegen.[9] Im Folgenden soll vor allem nach den Konsequenzen gefragt werden, die dieser Umgang mit Kunst für die Karrieren der Künstler und die Entwicklung des ästhetischen Kanons hatte.

Ziele und Organisationsformen der Kunstpropaganda

Zu einem Zeitpunkt, als die Hoffnung auf eine baldige Entscheidung des Krieges schwand, da sich im Sommer 1916 die Schlacht von Verdun festgefahren hatte, mussten auch die letzten Ressourcen mobilisiert werden. Die neutralen Länder wurden de facto in die Kriegsproduktion der gegnerischen Staaten integriert, und die jeweilige Ausprägung der öffentlichen Meinung wurde in allen Hauptstädten mit Aufmerksamkeit verfolgt. Kulturpropaganda ist von der Forschung deshalb mehrfach als «Staatswerbung» definiert worden.[10] Es waren vor allem die Schweiz und Holland sowie die skandinavischen Länder, die mit Kultur umworben wurden; des Weiteren spielte Italien bis zum Kriegsausbruch (und in verdeckter Weise auch später) eine bedeutende Rolle.[11] Sie waren nicht nur Handelspartner, sondern auch ein Schaufenster zur Welt, Umschlagplatz von Informationen für die internationale Presse. Darüber hinaus waren sie Ort von heimlichen Friedenssondierungen, die manchmal unter dem Deckmantel der Kunst stattfanden.[12]

Federführend bei der Auslandspropaganda war in Deutschland die im Herbst 1914 gegründete Zentralstelle für Auslandsdienst, die dem Auswär-

2 Max Liebermann (1847–1935), *Harry Graf Kessler*, 1916, Pastell auf grauem Malkarton, 71 × 58,7 cm, Deutsches Literaturarchiv Marbach

tigen Amt angegliedert war; in Frankreich fiel dieser Aufgabenbereich dem 1915 gegründeten «Service des Beaux-Arts» zu.[13] Diese Dienststellen arbeiteten ihrerseits mit einem diskreten Netzwerk von Berufsorganisationen und Kunstschaffenden zusammen und beschränkten direkte Intervention meist auf die (nicht immer erfolgreiche) Koordinierung der vielfältigen Veranstaltungen sowie auf die Finanzierung.

Die Bedeutung, die der Auslandspropaganda zugemessen wurde, zeigt sich nicht zuletzt an den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln. Beispielsweise verfügte in der Schweiz der dortige Verantwortliche der Kunstpropaganda, nämlich Harry Graf Kessler (Abb. 2), zwischen 1917 und 1918 über beträchtliche Gelder; ein Dokument aus dem Sommer 1917 nennt ein Budget von ungefähr 2,4 Mio. Reichsmark.[14] Die deutsche Gesandtschaft in Bern war zu einem weitverzweigten und unübersichtlichen Nervenzentrum geworden, in welchem über 450 Personen tätig waren.[15]

Kunstpropaganda im Ersten Weltkrieg als Fortsetzung der kulturellen Hegemoniekämpfe des ausgehenden 19. Jahrhunderts

Deutsche und französische Kunstpropaganda entstand bei Ausbruch des Krieges nicht *ex nihilo*. Die Opposition zwischen deutscher «Kultur» und französischer «Zivilisation», die von beiden Seiten während des Krieges immer wieder herangezogen wurde, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als ein Konstrukt, mit dem einem schon vor dem Konflikt begonnenen virulenten Differenzierungsprozess der Anschein einer feststehenden Wesenhaftigkeit gegeben werden sollte. Die Avantgarden waren an dieser Mythenbildung keineswegs unschuldig.[16] Kunstpropaganda ist durch das «Umschlagen» von Praktiken geprägt, die sich im Laufe der Internationalisierung der Kunst seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bildeten.[17] Zusammenarbeit und Konkurrenz waren selten klar voneinander zu trennen –

aber vor allem nach 1910 schien die Rangelei innerhalb der europäischen Avantgarde mehr und mehr zuzunehmen. Besonders die grossen internationalen Ausstellungen, die Weltausstellungen und die Biennalen in Venedig, zeugen von einem komplexen Zusammenspiel von Werbung und Kräftemessen. Untersucht man eine Vielzahl von Ausstellungsberichten und Katalogvorworten, so ergibt sich Anfang des 20. Jahrhunderts folgendes, im Weber'schen Sinne idealtypisches Bild: Frankreich, die «patrie des arts», behält auch nach der Reichsgründung das Monopol des «bon goût», welches es seit Ludwig XIV. beansprucht. Deutschland dagegen – so hiess es allgemein, auch im Reich – habe die bilderfeindliche Reform infolge des Dreissigjährigen Krieges nie überwunden und sei lange im Schlepptau der überlegenen französischen Kultur geblieben. Habe man sich im Bereich der Musik und der Literatur schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts völlig von Paris befreit, so beanspruche der Bereich der bildenden Künste noch besondere Anstrengungen. Selbst für einen eng mit deutschen Sammlern und Kunstkennern zusammenarbeitenden Künstler wie Rodin stand fest: «eine deutsche Kunst gibt es bislang nicht. Keine Malerei, keine Architektur, keine Skulptur [...] die Deutschen sind Kopisten. Sie sind uns keineswegs überlegen; sie folgen uns nach».[18] Auf deutscher Seite kann man jedoch im Jahrzehnt vor dem Krieg einen verhaltenen (und im Vorfeld des Weltkrieges manchmal lautstark-patriotisch anschwellenden) Optimismus feststellen. So wurden in der Berliner Secession mehr und mehr Stimmen laut, die die enge Bindung an Paris nicht mehr für nötig befanden. Auch Max Liebermann, dessen künstlerische Entwicklung dem Kontakt mit Paris viel verdankt, zeigte sich in den jährlichen Reden zur Eröffnung der Ausstellungen der Berliner Secession von immer grösserer Selbstzufriedenheit über das erreichte Niveau.[19] Die der Secession nahestehenden Kunstkritiker – allen voran der Chefredakteur der Zeitschrift «Kunst und Künstler», Karl Scheffler – wurden nicht müde, den Aufstieg einer deutschen künstlerischen Kultur auch literarisch zu dokumentieren. Der 1907 gegründete Werkbund – zumindest die um den Mitgründer Hermann Muthesius vertretene Fraktion – stellte eine wesenhafte Nähe zu England in den Vordergrund, die in manchen Aspekten an die Definition des «Germanischen» von Houston Steward Chamberlain gemahnt.[20] Frankreich stand dagegen als ein im Grunde schon überholtes Land da.[21]

Jedoch gab es im Reich, im Unterschied zu Frankreich, keinen Konsens, auf den sich die massgeblichen Entscheidungsträger in Politik und Kultur

einigen konnten.[22] Die Dritte Republik hatte es vermocht, ein informelles Einverständnis herzustellen, welches sowohl die Vertreter des Milieus der etablierten Künstler wie auch die des gemässigten Flügels der Avantgarde integrierte. Vor allem anlässlich der Weltausstellungen 1889 und 1900 hatte sich dieses «système républicain des beaux-arts» gebildet, welches sich im Krieg noch konsolidierte. Nach dem Krieg sahen auch deutsche Kommentatoren die Überlegenheit der französischen Propaganda in der Geschlossenheit ihrer Ansichten über die eigene Kultur.[23]

Hervorzuheben ist, dass der deutsche Propaganda-Apparat, die Zentralstelle für Auslandsdienst, seinen Nukleus im Deutschen Werkbund hatte.[24] Durch dessen Generalsekretär, Ernst Jäckh, der zugleich eine wichtige Funktion in der Zentralstelle für Auslandsdienst innehatte, konnte sich diese Gruppe in der Kunstpropaganda durchsetzen.

Der Burgfrieden innerhalb der deutschen Sezessionsbewegung kommt auch darin zum Ausdruck, dass sie im Ausland die Grabenkämpfe zu Hause vergass und die Expressionisten (die sich von der Sezession unter zum Teil heftigen persönlichen Attacken losgerissen hatten) in ihr Ausstellungskonzept einer modernen deutschen Kunst aufnahm. Auf den Ausstellungen des Werkbundes waren die Expressionisten ebenfalls vertreten. Dies lag u. a. daran, dass sie, wie beispielsweise in den Schriften des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer, als germanische Nachfahren der Gotik rezipiert wurden.[25] Sie konnten als eine der französischen Oberflächlichkeit entgegengesetzte «Ausdruckskunst» mobilisiert werden; einige Künstler, wie z. B. Emil Nolde und zeitweilig sogar Erich Heckel und Ernst Barlach, machten diese Auffassung öffentlich zu ihrer persönlichen und nahmen aus eigenem Entschluss an der Propaganda teil oder billigten diese Auslegung doch wenigstens.[26] Der von zahlreichen Kritikern als einer der Hoffnungsträger der deutschen Kunst gefeierte Max Beckmann war ebenfalls vertreten.[27]

Auf Ausstellungen älterer deutscher Kunst hingegen wurde auf deutscher Seite verzichtet. Dies ist zum Teil auf die Verweigerungshaltung der konservativen Museumsverantwortlichen zurückzuführen, etwa des Generaldirektors der Berliner Museen, Wilhelm von Bode, der die Modernität der deutschen Kunstpropaganda im Ausland und insbesondere die Teilnahme der Expressionisten verurteilten. Aber auch der wesentlich liberaler eingestellte preussische Kulturminister Friedrich Schmidt blieb grundsätzlich skeptisch, wie Kessler bedauernd in seinem Tagebuch festhielt: «Argument: die Schweizer würden glauben, dass wir ‹solche Mittel nötig

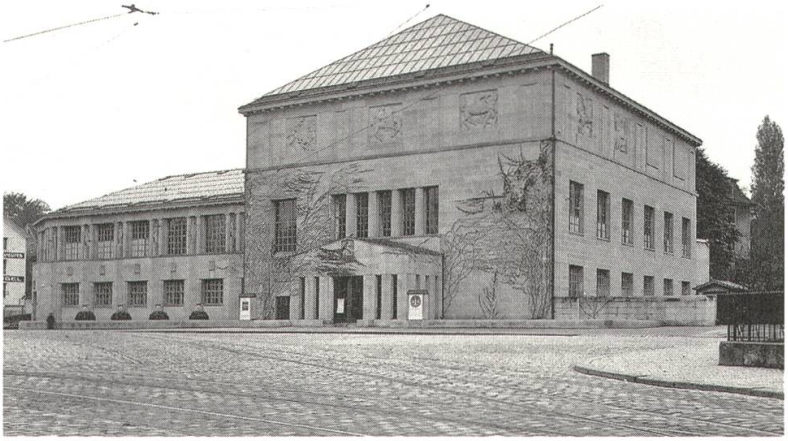
hätten›, weil wir nicht siegen könnten!»[28] Infolgedessen wurde im Namen der deutschen Kulturnation im Ausland weitgehend Privatbesitz gezeigt bzw. Werke aus den Depots der vom Staat unabhängigen Kunstvereine, etwa der Kunsthalle Bremen oder der Kunsthalle Mannheim.

Die Schweizer Karriere der deutschen Avantgarden und ihre Probleme: Kanonbildung in Feindesnähe?

Die Aktivitäten der Kunstpropaganda auf deutscher und französischer Seite sind zahlreich genug, um generelle Tendenzen zu belegen, und übersichtlich genug, damit sie im Detail ausgewertet werden können. Sowohl die Neutralen als auch die Organisatoren selbst betrachteten die Veranstaltungen als «Schlagabtausch». Kann gar von einer Wechselbeziehung die Rede sein, die durch eine «médiation hostile», eine «feindliche Vermittlung», gekennzeichnet ist? Jede Seite beobachtete den Gegner und versuchte rechtzeitig einen neuen «Trumpf» zu ziehen, wobei man ebenso die Reaktion in der Schweiz wie in der Heimat berücksichtigte. Die Neutralen befanden sich *de facto* in der Rolle eines Schiedsrichters, dessen Urteil umso wichtiger war, als man der eigenen Presse aufgrund der Zensur nicht mehr trauen konnte.

Wenden wir uns einigen Beispielen aus dem Jahr 1917 zu. In diesem Jahr fanden sowohl von Frankreich wie vom deutschen Reich organisierte bedeutende Ausstellungen mit bildender Kunst statt, was einen Vergleich geradezu herausfordert. So war die französische Seite vom 10. Januar bis zum 4. Februar 1917 mit der «Exposition de Peinture française organisée au profit de la ‹Fraternité des Artistes de Paris›» in der Kunsthalle Basel zu sehen.[29] Im Zürcher Kunsthaus folgte die Ausstellung «Französische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts» (5. Oktober bis 14. November 1917), kuratiert von dem Schweizer Maler Carl Montag, der enge Beziehungen zur Pariser Kunstszene unterhielt.[30]

Eine Fallstudie zur wichtigsten Ausstellung der deutschen Kunstpropaganda soll im Folgenden verdeutlichen, welche Absichten mit ihr verbunden waren und mit welchen Schwierigkeiten interner und externer Art Kuratoren und Verantwortliche zu kämpfen hatten. Anders als die französischen Ausstellungen hatte die deutsche eine doppelte Ausrichtung: Sie wandte sich nicht nur an ein schweizerisches Publikum, sondern vollzog auch eine Neudefinition des Kanons, die im Deutschen Reich – zumindest in einem staatlichen Museum – noch nicht möglich schien.



3 Ansicht des Kunsthauses Zürich vom Heimplatz aus, 4. November1917. Fotografie: Tiefbauamt Zürich, © Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

4 Umschlagvorderseite des Katalogs zur «Ausstellung Deutscher Malerei, XIX. & XX. Jahrhundert» im Kunsthaus Zürich, 19.8.–23.9.1917, Zürich: Buchdruckerei Neue Zürcher Zeitung, 1917

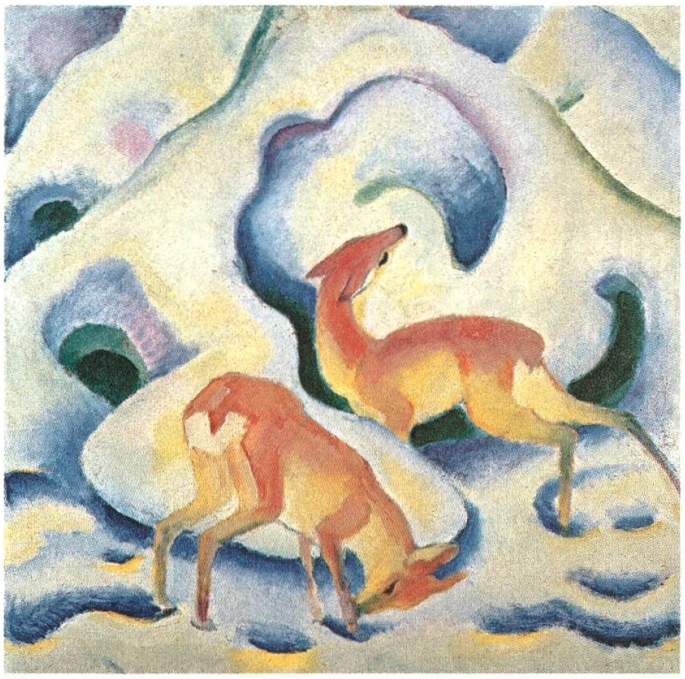
Als am 19. August 1917 die «Ausstellung deutscher Malerei, XIX. und XX. Jahrhundert» im Kunsthaus Zürich eröffnet wurde, bot sich dem Publikum bis zum 23. September eine umfangreiche Perspektive mit 157 Bildern dar (Abb. 3 und 4).[31] Ihr Spektrum war äusserst breit und reichte von der Kunst Ludwig Richters und Adolph von Menzels bis hin zu Exponenten einer Sensibilität, die den Expressionisten zugerechnet werden können. Die meisten Bilder stammten aus dem Umkreis der Sezessionsbewegung: Max Liebermann war mit 20 Werken vertreten, Wilhelm Trübner mit 16, Max Slevogt mit 13, Lovis Corinth mit 5. Die expressionistische Bandbreite reichte von Emil Nolde (2) und Max Beckmann (3) zu Max Pechstein (3), Franz Marc (4), August Macke (2), Erich Heckel (2) und Heinrich Nauen (1). Der opulent bebilderte Katalog zeigte Abbildungen von frühen Werken Menzels, von Feuerbachs *Mandolinenspieler*, von Liebermanns *Bildnis Georg Brandes* (Abb. 5) und seinem Bild *Polospieler*, von Slevogts *Bildnis des Musikers Conrad Ansorge* (Abb. 6), aber auch, unter anderen Vertretern der Avantgarde, von Max Beckmanns *Schiffbruch*, Franz Marcs *Rehe im Schnee* (Abb. 7) sowie Noldes *Mann und Weibchen* (im Katalog unter dem Titel

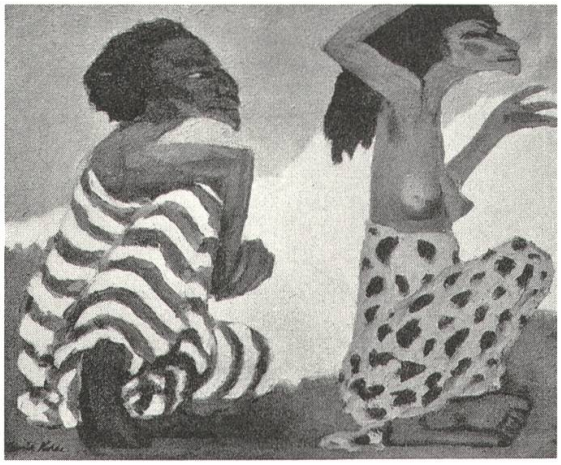
5 Max Liebermann (1847–1935), *Bildnis des dänischen Literaturforschers Georg Brandes*, 1900–1902, Öl auf Leinwand, 82,5 × 66,5 cm, Kunsthalle Bremen

6 Max Slevogt (1868–1932), *Bildnis des Musikers Conrad Ansorge*, 1915, Öl auf Leinwand, 116,5 × 90 cm, Kunsthalle Bremen

Männchen und Weibchen, Abb. 8). Grösster institutioneller Leihgeber war die Kunsthalle Bremen (14 Werke), gefolgt von der Gemäldegalerie Dresden (4), der Kunsthalle Mannheim (3) und der Kunsthalle Düsseldorf (2). Auffallend hoch war die Anzahl der Bilder aus Privatbesitz, wobei vor allem drei Sammler namentlich hervortraten: Carl Sachs aus Breslau (9), Adolf Rothermundt aus Dresden (8) sowie Bernhard Koehler aus Berlin (6).[32] Während Rothermundts und Koehlers Interesse hauptsächlich dem Expressionismus galt, war die Sammlung Sachs thematisch relativ offen und vereinigte etliche Meisterwerke des französischen Impressionismus mit Vertretern des deutschen Impressionismus.[33]

Die Ausstellung wurde danach vom 7. Oktober bis zum 4. November in Basel gezeigt, allerdings mit einer völlig verschiedenen Ausrichtung: Der Katalog erwähnt 197 Bilder, also fast ein Viertel mehr, jedoch wurden die entschiedeneren Vertreter des Expressionismus wie Erich Heckel und August Macke entfernt und durch Werke von Hans von Marées und Wilhelm Trübner ersetzt.[34] Wie ist dieser Profilwechsel zu erklären? Mehrere Faktoren können in Betracht gezogen werden: Die Ausstellung war von Emil





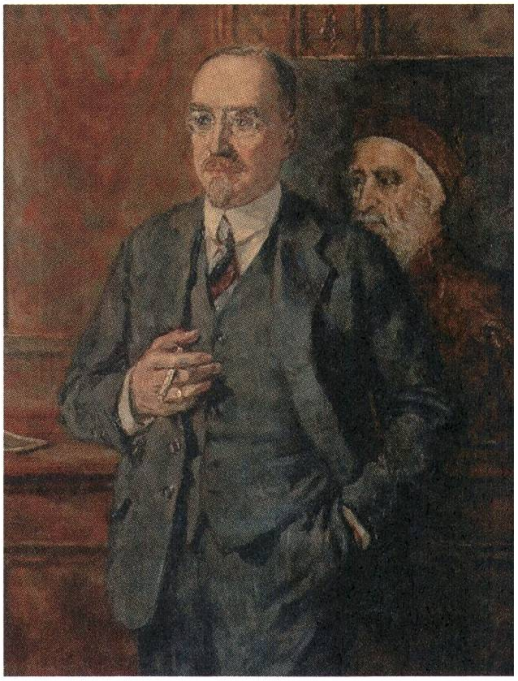
7 Franz Marc (1880–1916), *Rehe im Schnee*, 1911, Öl auf Leinwand, 84,7 × 84,5 cm, Lenbachhaus, München

8 Emil Nolde (1867–1956), *Mann und Weibchen*, 1912, Öl auf Leinwand, 73 × 88 cm, ehemals Museum Folkwang, Essen, 1937 als «entartet» beschlagnahmt, Hildebrand Gurlitt, Hamburg, 1941, Verbleib unbekannt

Waldmann, Direktor der Bremer Kunsthalle (Abb. 9), organisiert worden, der auch als Verfasser eines Katalogvorworts in Erscheinung trat; hinter den Kulissen war kein Geringerer tätig als der von Kessler für Propagandazwecke «requirierte» Paul Cassirer, der im Katalog nur als Leihgeber einiger Bilder von Max Liebermann erwähnt wird.[35] Das von der deutschen Propaganda veranschlagte Budget für die Ausstellung im Kunsthaus war mit 80 000 RM relativ hoch angesetzt, der Zuschuss für die zweite Etappe in Basel belief sich nur auf 7000 RM.[36] Diese Kosten erscheinen durchaus vertretbar, geradezu bescheiden, hatten doch das im gleichen Jahr von dem Dirigenten Oskar Fried veranstaltete «Musikfest» in Bern 205 995 RM und die Ausstellung des Werkbundes in Bern mit einem von Peter Behrens speziell entworfenen zerlegbaren Ausstellungspavillon aus Holz gar 260 000 RM gekostet.[37]

Emil Waldmann war in der deutschen, ja europäischen Kunstszene kein Unbekannter. Über Jahre war er der engste Mitarbeiter von Gustav Pauli gewesen, der 1914 die Nachfolge von Alfred Lichtwark in der Hamburger Kunsthalle angetreten hatte. Lichtwark, Pauli und Waldmann gehörten zur

Phalanx der liberalen Museumsdirektoren, zu der auch Gustav Hartlaub, Fritz Wicherts Nachfolger in Mannheim, und Ludwig Justi in Berlin zählten. Pauli hatte 1910 für die Kunsthalle Bremen ein Gemälde von Van Gogh angekauft, weswegen 1911 ein Streit ausbrach, den Carl Vinnen mit der Herausgabe der Broschüre «Ein Protest deutscher Künstler» anheizte und in dessen Verlauf sich die Fronten zwischen den Fraktionen der deutschen Kunstszene verhärteten.[38] So erschien im späteren Verlauf des Jahres 1911 das Pamphlet «Im Kampf um die Kunst» als Antwort des «liberalen» und kosmopolitischen Lagers, zu dessen Unterzeichnern neben Harry Graf Kessler auch Waldmann gehörte – und nicht zuletzt Paul Cassirer.[39] Nicht nur war in der engeren Kunstszene die Auseinandersetzung noch immer gegenwärtig, innerhalb des modernen Lagers war ein tiefer Riss entstanden, wobei die Frage des Verhältnisses zur eigenen Kulturnation bei den Gegnern von Pauli und Waldmann entscheidend war.



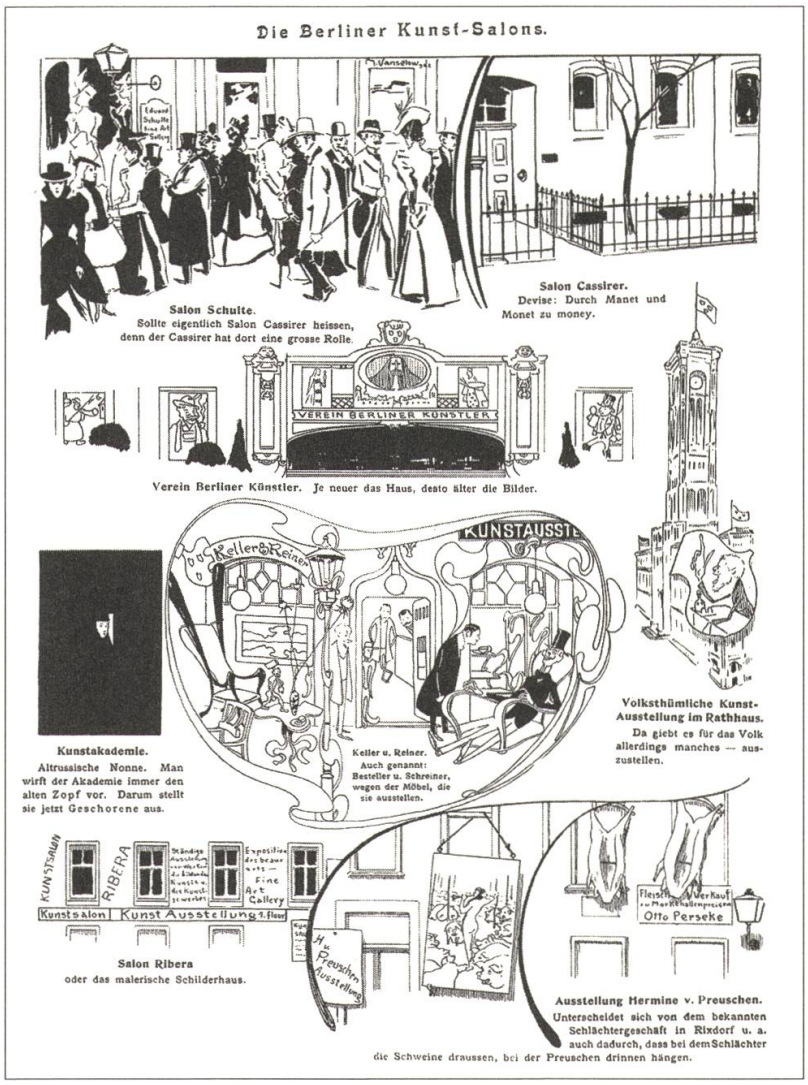
9 Rudolf Tewes (1879–1965), *Emil Waldmann mit dem Bildnis des Dogen Francesco Donato von Jacopo Tintoretto*, 1930, Öl auf Leinwand, 103 cm × 81,3 cm, Kunsthalle Bremen

Die Ausstellung in Zürich musste die Zeitgenossen zudem an jene andere grosse Überblicksausstellung erinnern, die «Jahrhundertausstellung deutscher Kunst», die 1906 in der Berliner Nationalgalerie stattgefunden und die zu einer gründlichen Revision des Kanons der deutschen Kunst geführt hatte.[40] Der zeitliche Rahmen der Berliner Ausstellung – 1775 bis 1875 – war bewusst so eingegrenzt worden, dass die Frage des deutschen Impressionismus und der Sezessionsbewegung nicht gestellt werden musste. Als Machtfaktor neutralisiert wurde somit der Kaiser, der der modernen Kunst feindlich gesonnen und immer zu Interventionen bereit war. Mit dieser Ausstellung, bei deren Konzeption der Leiter der Kunsthalle Hamburg, Alfred Lichtwark, entscheidenden Anteil genommen hatte, sollte bewiesen werden, dass die deutschen Maler keineswegs nur «Kopisten» waren, sondern auf eine eigenständige – wenn auch auf Anhieb weniger sichtbare, da in verschiedene Zentren versprengte – Kreativität zurückblicken konnten. Auch Lichtwarks Mitstreiter Hugo von Tschudi,

Woldemar von Seidlitz und der inoffiziell mitwirkende Julius Meier-Graefe standen der Sezessionsbewegung nahe. Der Weg zur Emanzipation von der französischen Dominanz führte von der Portraitkunst eines Anton Graff zu Adolph von Menzel und stellte die Beiträge der bis dahin fast vergessenen Romantiker Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und des verschollenen Hans von Marées ins Rampenlicht. Im Namen der Initiatoren der Jahrhundertausstellung wurde eine Fluchtlinie skizziert, die von Menzels Vorwegnahme der impressionistischen Technik Mitte der 1840 Jahre, also fast eine Generation vor den französischen Impressionisten, bis hin zur – in der Nationalgalerie nicht vertretenen, aber als Entwicklungshorizont suggerierten – Berliner Secession verlief. Einige Zeitgenossen gingen gar so weit zu behaupten, dass die Ausstellungsinszenierung der Nationalgalerie direkt in eine private Galerie führe, nämlich die von Paul Cassirer. Dort verwandele sich das symbolisch angehäufte Kapital der Museumskollegen in bare Münze – «Durch Manet und Monet zu money», wie es lapidar, aber faktisch sicher nicht ganz unzutreffend in einer Karikatur über Cassirer hiess (Abb. 10).[41]

In Zürich wagte sich die deutsche Sezessionsbewegung viel weiter vor als elf Jahre früher in Berlin. Ein steiler Weg führte nunmehr von Menzel über Liebermann zu Marc. Fern von der Zensur des Kaisers und des konservativen Lagers versuchte man in einem doppelten Schritt nicht nur den Impressionismus fest in den Kanon der deutschen Kunst einzuschreiben – was mittlerweile überfällig war –, sondern auch dem Expressionismus einen Platz einzuräumen. Diese Form der «Kanonbildung in Feindesnähe» verfolgte also das Ziel, den Expressionismus in Deutschland endgültig als Moderne zu etablieren. Der Umweg über das Ausland – die in Deutschland so hoch angesehene Schweiz – sollte eine Hebelwirkung erzeugen, die eine kommerziell schon erfolgreiche, aber offiziell noch nicht anerkannte Kunstrichtung auch in Deutschland legitim erscheinen liess. Von einer positiven Reaktion des Schweizer Publikums konnte man sich eine Rückwirkung auf die deutsche Öffentlichkeit erhoffen. Gleichzeitig war es wohl nur im Ausland möglich, die in Deutschland verfeindeten Gruppen der Impressionisten und Expressionisten nebeneinander auszustellen, ja die Letzteren als «Weiterentwicklung» der vorigen darzustellen.

Die beiden Vorworte der Zürcher Ausstellung liefern einige Indizien des erhofften neuen Verständnisses deutscher Kunst im Ausland. So betonte Emil Waldmann, ganz in der Nachfolge der Berliner Jahrhundert-



10 «Die Berliner Kunstsalons», in: «Die lustigen Blätter», 1899, Heft 12, S. 5. Ganz oben rechts: «Salon Cassirer. Devise: Durch Manet und Monet zu money»

ausstellung, dass der deutsche Impressionismus dem französischen sozusagen vorausgegangen sei, denn Menzel habe ihn in der 1840er Jahren schon antizipiert, bevor er einen «anderen Weg» eingeschlagen habe, denn «die Kunst eines ganzen Volkes kann nicht, und sei es mit der Hilfe eines Genies, mehrere Entwicklungsstufen auf einmal überspringen.»[42]

Die Hervorhebung der Traditionslinie Menzel ging mit dessen Bekenntnis zu einer nicht-idealistischen Malerei einher. Im Kunsthaus war das Dreigestirn der Berliner Secession mit Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt eindrucksvoll vertreten. Interessanterweise kulminierte die Entwicklungslinie der deutschen Kunst für Waldmann nun in Max Slevogt, der die «stärkste malerische Begabung» der deutschen Kunst besitze, aufgrund seiner Fähigkeit, Geschichten «in restlose malerische Form um[zu]-

setzen».[43] Slevogt war zur Konsensfigur der deutschen Kunstszene geworden und hatte 1917 sogar ein Meisteratelier an der Berliner Akademie übernommen, der Bastion des Erzfeindes der Sezession, des 1915 verstorbenen Direktors Anton von Werner.

In einer merkwürdigen Pirouette schliesst Waldmann seinen Beitrag mit der Bemerkung, dass sich zum Impressionismus, nachdem er in Deutschland seine Blüte erlebt habe, nun eine «neue [...] Jugend» mit «anderem Wollen und anderen Idealen» gesellt habe. Zur Apologie des Impressionismus tritt unversehens das Loblied auf die Expressionisten hinzu, das von Waldmanns jüngerem Kollegen Hans Mardersteig angestimmt wird. Der spätere Verleger der Kunstzeitschrift «Genius», Freund von Oskar Kokoschka und Kurt Pinthus, konnte umso offener vom Elan der Jugend schwärmen, als er zu diesem Zeitpunkt gerade erst 25 Jahre alt war. Er betont in seinem Vorwort die geistigen Qualitäten der Expressionisten, die mittlerweile der deutschen Kunst eine eigene Prägung gegeben hätten: «Nach der Darstellung der Erscheinung galt es ihnen vor allem das Gefühl zum Wesenskern ihres künstlerischen Ausdrucks zu erheben. Der Gestaltung des seelischen Erlebens sollte sich alles unterordnen, mochte es Natur, Stilwille, Komposition oder Farbgebung sein.»[44] Kann man in Waldmanns Ausführungen deutlich die Kernthesen von Julius Meier-Graefes «Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst» erkennen, so lehnt sich der Gedankengang Mardersteigs an die Ausführungen von Wilhelm Worringer an, der in einem einflussreichen, 1915 erstmals erschienenen Artikel ebenfalls für eine «Ausdrucksbereicherung der Kunstsprache» plädiert hatte.[45] Der aufwendig gedruckte und für Kriegszeiten geradezu opulent bebilderte Katalog mag einen Eindruck des innovativen Ansatzes dieser Ausstellung vermitteln. Mit den Worten «von der Linie zur farbigen Fläche» könnte man die Ausrichtung der Schau bezeichnen, d. h. von der «Griffelkunst» Menzels zum Farbenreichtum von Marc, Pechstein und Nolde.

Die Ausstellung hatte jedoch nicht den erhofften Erfolg. Während die kurz zuvor gezeigte französische Schau mehr als 20 000 Besucher anzog und Verkaufserlöse von mehr als CHF 250 000 erzielte, kamen weniger als 10 000 Personen, um das wesentlich anspruchsvollere Programm der deutschen Ausstellung zu bewundern. Auch die Reaktionen der Kritiker waren alles andere als enthusiastisch. Die frankophile «Revue de Genève», die, ihrer Gesinnung folgend, einen «methodischen Plan geistiger Kolonisie-

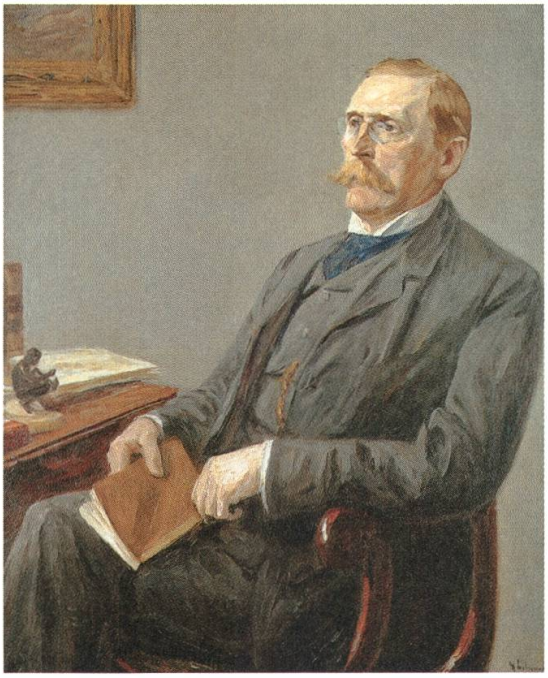
rung» gewittert hatte, zeigte sich beruhigt, dass man von solchen Waffen nichts zu fürchten habe: «Comment, ce n'est que cela! Une collection faite pour la propagande et minutieusement choisie ne peut présenter que des œuvres pareilles.»[46] Ebenso blieben die deutschsprachigen Medien skeptisch. Gerade den traditionsbewussteren unter ihnen musste die kulturelle Flucht nach vorne auf deutscher Seite suspekt erscheinen. Das Ausbleiben von Stellungnahmen mag ihre Sprachlosigkeit gegenüber einer Kultur veranschaulichen, die mit einem Mal so vertraut wie fremd erschien.

Dies mag einer der Gründe für die Neuausrichtung der Schau in Basel gewesen sein. In seiner grundlegenden Studie «Von Böcklin zu Cézanne» hat Lukas Gloor darauf hingewiesen, dass das Schweizer Publikum im Begriff war, unter dem Einfluss von Julius Meier-Graefes 1904 erschienener «Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst», den Geschmackswandel von einer idealistischen Kunstauffassung hin zum Impressionismus zu vollziehen – unter diesen Umständen war es geradezu kontraproduktiv, ihm mehr abzuverlangen.[47]

Vom neutralen Ausland in die «Galerie der Lebenden» des Berliner Kronprinzenpalais: Entstehung einer künstlerischen Dolchstosslegende

Die Unzufriedenheit des Schweizer Publikums drang alsbald bis nach Berlin, wo sie auch den nunmehrigen Erzfeind der modernen Kunst, Wilhelm von Bode, erreichte, der sie für seinen persönlichen Krieg gegen die Sezession instrumentalisieren konnte.

Bode war kein Gegner der Moderne *per se*. Im Jahre 1904, als das Kaiser-Friedrich-Museum (das heutige Bode-Museum) eröffnet wurde, hatte ihm eine Gruppe von Kunstfreunden das Angebot gemacht, sein Portrait von einem Künstler seiner Wahl anfertigen zu lassen. Dass seine Wahl ausgerechnet auf Liebermann fiel (Abb. 11), hatte Signalwirkung und liess erhoffen, es käme – wie in der Jahrhundertausstellung angedeutet – schliesslich zu einem Ausgleich zwischen dem akademischen, vom Kaiser unterstützten Milieu und der mittlerweile anerkannten Sezessionsbewegung. Doch die Dinge sollten sich anders entwickeln, nicht zuletzt wegen Bodes Gesinnungswandel: Im Krieg war der Direktor der Preussischen Museen – von jeher konservativ eingestellt – einer antisemitischen Obsession verfallen und fühlte sich wohl auch von der heraufdrängenden Moderne und den mit ihr sympathisierenden Museumsdirektoren wie



11 Max Liebermann (1847–1935), *Bildnis Dr. Wilhelm Bode*, 1904, Öl auf Leinwand, 114 × 92 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin

Hartlaub und Justi in seiner Machtposition bedrängt.[48] Dabei stützte sich Bode, der den Ansichten des «Rembrandtdeutschen» nicht fern stand, auf die im Laufe des Krieges immer lautstärker werdende Agitation des nationalkonservativen Milieus. In einem Artikel in der konservativen Zeitschrift «Der Türmer» hatte der Publizist Karl Storck (1873–1920) Cassirer an den Pranger gestellt, der unter dem Vorwand offizieller Tätigkeiten seinen eigenen Geschäften in der Schweiz nachgehe und dabei vaterlandsverräterische Beziehungen zu französischen Galeristen unterhalten habe.[49] Zudem intrigierte er direkt am kaiserlichen Hof. In einem auf den 2. September 1917 datierten Schreiben an Friedrich Wilhelm Bernhard von Berg, den Leiter des Kaiserlichen Geheimen Zivilkabinetts, entwarf Bode das Feindbild einer Konspiration von fortschrittlichen Museumsdirektoren und Regierungsbeamten, welche die deutsche Kultur vom Ausland aus heimtückisch zu überrumpeln suchte. Diese Quelle verdient eine ausführliche Darstellung, da darin nicht nur die Obsessionen Bodes zum Ausdruck kommen, sondern schon die Prämissen für die spätere Denunzierung der modernen Kunst gelegt werden: « [...] Der Berliner Kunsthändler Paul Cassirer ist auf den Befehl seiner Majestät des Kaisers offiziell allerdings ausgeschaltet worden, er befindet sich aber nach wie vor in der Schweiz, wo er in Zürich unter fremden Namen schon seit vorigem Jahr eine Kommandite seines Berliner Geschäfts eröffnet hat, in dem er zusammen mit Pariser Händlern, besonders mit französischen Bildern Handel treibt. Das nennt das Auswärtige Amt ‹Massregeln zur Bekämpfung des französischen Kunsthandels in der Schweiz›! Cassirer ist auch heute noch der Berater des Deutsch-Amerikaners und Fürstlich-Reussischen Grafen Kessler, den das Auswärtige Amt mit der Leitung der ‹Deutschen Kulturpropaganda› in der Schweiz betraut hat. Cassirers Beamte und heimliche Agenten sind nach wie vor mit der Ausführung dieser Propaganda betraut: der Direktor der Bremer Kunsthalle Dr. Waldmann, der im Nebenamt jahrelang im festen Solde von P. Cassirer

stand der Assistent der Münchner Pinakothek Dr. Aug. L. Mayer und der Assistent an der Mannheimer Kunsthalle Dr. Hartlaub. Letzterer ist hinzugezogen, nachdem sein vorgesetzter Direktor, der ‹Geheimsekretär› des Staatsekretärs a. D. von Kühlmann, Dr. Wichert, zur Gesandtschaft im Haag abkommandiert worden ist. Diese Herren bereiten zur Zeit im Auftrage des Auswärtigen Amtes neue Ausstellungen deutscher Kunst im neutralen Ausland vor: eine Ausstellung deutscher Zeichnungen des 19. Jahrhunderts sowie eine Ausstellung deutscher expressionistischer und futuristischer Kunst, wie sie Herr P. Cassirer früher schon vorgeschlagen hatte. Diese sollen dann in der Schweiz und in Skandinavien gezeigt werden. Welche ‹Meister› dabei ausgestellt sein werden, ergeben die beigefügten Proben aus Illustrierten Katalogen von Ausstellungen dieser Richtung, die jetzt in allen deutschen Städten ihre Runde machen. […]»[50]

Hinter der augenscheinlichen Erregung, ja Wahnvorstellung – Bode kannte Kessler gut und wusste sehr wohl, dass er kein «Deutsch-Amerikaner» war – profiliert sich ein Thema, welches sich wie ein rotes Band durch die Geschichte der modernen Kunst in Deutschland zieht. Schon während der Jahrhundertausstellung 1906, dann verstärkt im Vinnen-Skandal 1911 war der Gedanke einer geheimen Zusammenarbeit zwischen parteiischen Museumsdirektoren und skrupellosen Kunsthändlern, die zum Schaden des Volkes ihre Geschäfte tätigten, in die Debatte geraten und zum Teil mit antisemitischen Anschuldigungen verwoben worden. Welche Prominenz diese Themen in den 1930er Jahren erhielten, muss nicht ausgeführt werden.

Cassirer, Waldmann und Kessler wehrten sich heftig gegen Bodes Anschuldigungen, die das Auswärtige Amt überdies in eine so schwierige Position brachten, dass der Staatssekretär des Äusseren, Wilhelm von Stumm, sich persönlich mit dem Fall befassen musste.[51] Obwohl versucht wurde, den Fall zu unterdrücken, gelangte er schliesslich doch in die Öffentlichkeit und Cassirer musste sich (erfolgreich) vor Gericht verteidigen.[52] Waldmann liess sich von einem «Ehrenrat» des Museumsverbandes bescheinigen, mit Cassirer keine unlauteren Geschäftsbeziehungen unterhalten zu haben.[53]

Mit der Niederlage der kaiserlichen Armeen gewannen schliesslich die Vertreter der Kunstpropaganda, aber auf tragische Weise. Die Organisatoren der Kunstpropaganda wurden zu einem wichtigen Bindeglied in der Übergangszeit zwischen Reich und Weimarer Republik. Kessler wurde der erste deutsche Botschafter in Warschau und Gründungsmitglied der links-

liberalen Deutschen Demokratischen Partei, DDP; Cassirer ergriff Partei für die Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands, USPD. Im Allgemeinen gehörten die sezessionistischen Kreise zu denjenigen, die sich mit der neuen demokratischen Ordnung identifizieren konnten.

Auch im Bereich der Kunst gab es inmitten gewaltiger Brüche Kontinuitäten. Der von Bode als Konkurrent gehasste Direktor der Nationalgalerie Ludwig Justi eröffnete im Berliner Kronprinzenpalais schon im Dezember 1918 eine Art permanente Zürcher Ausstellung 1917. Was in der Schweiz nur ein Provisorium unter fremden Dach war, wurde in Justis «Galerie der Lebenden» zum festen Bezugsrahmen für ein neues Kunstverständnis, das der nationale Stolz sogar mit dem Gefühl verknüpfte, im Bereich der bildenden Kunst die Autonomie von Paris erreicht zu haben.[54] Die Integration von Impressionisten im Erdgeschoss und Expressionisten im Obergeschoss stellte in Justis Augen eine Entwicklungslinie dar, die der deutschen Kunst zu einer Vormachtstellung in Europa verhelfen sollte. Damit stand Justi in der Kontinuität von Waldmann, überbot die Vorgaben der Zürcher Ausstellung jedoch bei Weitem. Denn die Berliner Secession konnte sich ja kaum als «Vorstufe» einer deutschen Kunstwicklung ansehen, die erst mit den Expressionisten zu «sich selbst» gefunden hätte! Es nimmt also kaum wunder, dass die Berliner Secession in Justi keinen Freund sah. Die Kämpfe zwischen Karl Scheffler, dem wichtigsten Kunstkritiker der Secession, und Justi vollzogen sich vor diesem Hintergrund.

Auch in weiten Kreisen des konservativ denkenden Publikums war der Triumph der Moderne mit dem unguten Gefühl einer Niederlage verbunden, an der eine in die Irre gehende Kulturpropaganda ihren Anteil gehabt habe, wie vor allem in konservativen Kreisen immer wieder betont wurde.[55] Das spätere Schicksal der modernen Sammlung der Nationalgalerie, die ab 1933 in mehreren Schritten zerstört wurde, zeugt von den politischen Bedrohungen einer Kunst, die ihre Karriere – wie schon von Bode behauptet – den Ränkespielen einer kosmopolitischen Clique von Kunsthändlern und Museumsdirektoren zu verdanken habe. Die Kunstpropaganda im neutralen Ausland, die der Integration von Impressionismus und Expressionismus in einem entscheidenden Moment Vorschub geleistet hatte, war zu diesem Zeitpunkt wohl schon in Vergessenheit geraten.

Was blieb davon in der Schweiz? In seinem eingangs erwähnten Artikel für die «Weissen Blätter» verweist Paul Cassirer nur auf die angebliche Perplexität des Kunstpublikums: «Verwundert sitzt der Neutrale auf dem

Tribünenplatz, spendet Beifall, wieder Beifall, immer wieder Beifall.»[56] Aber hat der Neutrale seine Hände einzig zum Klatschen gebraucht, hat er denn nichts mit ihnen festgehalten? Welche Werke haben – damals oder später – Eingang in Schweizer Sammlungen gefunden? Gesicherte Aussagen wären nur bei einer genauen Kenntnis der Schweizer Archive möglich, einige Hypothesen können jedoch formuliert werden: Erstens hat die deutsche und französische Kunstpropaganda im Ersten Weltkrieg ganz wesentlich zur Entstehung eines Kunstmarktes beigetragen.[57] Auch wenn wichtige Sammlungen erst recht viel später entstanden bzw. erweitert wurden, so ist der zugrunde liegende Impuls wohl früher zu situieren.[58] Der zweite Punkt, der eine genauere Untersuchung wert wäre, ist die Frage nach den Gründen der relativ schwachen Vertretung des deutschen Expressionismus in der Schweiz, zumindest in der Zwischenkriegszeit.[59] Sicher ist die Etikettierung des Expressionismus als «germanische» Kunst, zu einem Zeitpunkt, als die Schweizer Sammler gerade den Übergang zum französischen Impressionismus verarbeiteten, nach dem Ersten Weltkrieg der Verbreitung dieser Kunstrichtung nicht förderlich gewesen.

Der Verfasser dankt Catherine Krahmer und Julia Drost für konstruktive Diskussionen und freundschaftlichen Rat. Herzlicher Dank auch an Regula Krähenbühl für ihre fachkundige und konziliant-hartnäckige editoriale Begleitung, ohne die dieser Text wohl kaum das Licht der Öffentlichkeit erblickt hätte.

1 Paul Cassirer, «Krieg und Kunst», in: *Die Weissen Blätter*, 1918, Quartal Juli / September, S. 155–159, hier S. 156–157; auch in *BZ am Mittag*, 27.10.1918.

2 *1914 – die Avantgarden im Kampf,* hrsg. von Régine Bonnefoit und Uwe M. Schneede, Ausst.-Kat. Bundeskunsthalle, Bonn, 8.11.2013–23.2.2014, Köln: Snoeck, 2013.

3 Wegweisend seien an dieser Stelle die Schriften von Lukas Gloor genannt, denen der Verfasser viele Anstösse verdankt, v. a. Lukas Gloor, *Von Böcklin zu Cézanne: die Rezeption des französischen Impressionismus in der deutschen Schweiz*, Diss. Universität Bern, 1984, Bern u. a. O.: Peter Lang, 1986. Erst nach Fertigstellung dieses Beitrags konnte der Verfasser Einsicht nehmen in die noch nicht veröffentlichte Doktorarbeit von Alexandre Elsig, *«Les Shrapnels du mensonge». La Suisse face à la propagande allemande de la Grande guerre*, Diss. Universität Freiburg i. Üe., 2014, welche die vielfältigen Propaganda-Aktivitäten des Deutschen Reiches in eine breite Perspektive stellt.

4 Cassirer 1918 (wie Anm. 1), S. 156–157.

5 Siehe v. a. Béatrice Joyeux-Prunel, *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855–1914*, Paris: Chaudun, 2009, insbes. den dritten Teil, «La Guerre artistique internationale», S. 145–171. Zur Berliner Secession bes. S. 122–141.

6 Friederike Kitschen, «Kunstverkünder – Kunstverkäufer. Der deutsch-französi-

sche Kunsthandel und die Ausstellungen der Avantgarde um 1914», in: Bonn 2013–2014 (wie Anm. 2), S. 284–293, hier S. 291.

7 Alexandre Kostka, «Sur deux fronts. Harry Kessler et la propagande culturelle allemande en Suisse», in: Jean-Jacques Pollet / Anne-Marie Saint-Gille (Hrsg.), *Ecritures de la Grande Guerre*, Arras: Artois Presses Université, 1996, S. 83–109.

8 So war auch Herwarth Walden für die Zentrale für Auslandsdienst in Skandinavien tätig, bestritt jedoch mit Vehemenz jegliche Verbindung von Politik und Kunst, siehe Kate Winskell, «The Art of Propaganda. Herwarth Walden and ‹Der Sturm›, 1914–1919», in: *Art History* 18 (1995), Nr. 3, S. 315–344.

9 Siehe Aktenbestände Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst (abgekürzt ZfA), Findbuch 35, vor allem Bestand R 901, Kulturpropaganda in der Schweiz, Graf Kessler.

10 Peter Grupp, «Voraussetzung und Praxis deutscher amtlicher Kulturpropaganda in den neutralen Staaten während des Ersten Weltkrieges», in: Wolfgang Michalka (Hrsg.), *Der Erste Weltkrieg: Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, München / Zürich: Piper, 1994, S. 799–824; Michael Jeismann, «Propaganda», in: Gerhard Hirschfeld / Gerd Krumeich / Irina Renz (Hrsg.), *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*, Paderborn: Schöningh, 2003, S. 198–209.

11 Patrick Ostermann, *Duell der Diplomaten. Die Propaganda der Mittelmächte und ihrer Gegner in Italien während des Ersten Weltkrieges*, Diss. Universität Freiburg i. Br., 1997, Weimar: VDG, 2000; zur besonderen Rolle der Schweiz siehe Jacob Ruchti, *Geschichte der Schweiz während des Weltkrieges 1914–1919*, Bd. 2: *Kriegswirtschaft und Kulturelles*, Bern: Haupt, 1930.

12 Siehe Landry Charrier, «Die Friedensbemühungen Harry Graf Kesslers im Ersten Weltkrieg», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 63 (2013), S. 527–535, welcher sich vor allem den Gesprächen mit dem französischen Emissär Emile Haguenin widmet.

13 Klaus Wilke, «Deutsche Auslandspropaganda im Ersten Weltkrieg: Die Zentralstelle für Auslandsdienst», in: Siegfried Quandt / Horst Schichtel (Hrsg.), *Der Erste Weltkrieg als Kommunikationsereignis*, Giessen: Justus-Liebig-Universität, 1993, S. 95–157; Jean-Claude Montant, *La propagande extérieure de la France pendant la Première guerre mondiale: l'exemple de quelques neutres européens*, Habilitationsschrift (Thèse d'Etat), Université Panthéon Sorbonne I, Paris, 1988.

14 Aufschlussreich ist vor allem die Rechtfertigung Kesslers gegenüber dem Reichsschatzamt vom April 1917, siehe ZfA, R 901, Bd. 197, fol. 191–195. Die Summe von 2,4 Millionen Reichsmark wird genannt in fol. 139–140.

15 Günter Riederer, «Einleitung», in: Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880–1937*, Bd. 6, *1916–1918*, Stuttgart: Klett-Cotta, 2006, S. 11–66, bes. S. 19–31.

16 Joes Segal, «Kriegsgewitter und Regeneration. Die Kunstdebatten in Deutschland und Frankreich 1914–1918», in: Bonn 2013–2014 (wie Anm. 2), S. 294–299, hier S. 294.

17 Siehe Alexandre Kostka, *Médiation hostile – médiation amicale. Contributions à l'étude des relations franco-allemandes dans le contexte européen, XIXe–XXe siècles*, Habilitationsschrift (Habilitation à diriger des recherches), Université Paris IV Sorbonne, 2006.

18 Antwort Rodins auf eine Umfrage im Jahre 1893, zit. nach Claude Keisch, *Rodin dans l'Allemagne de Guillaume II*, Paris: Musée Rodin, 1998, S. 96. (Übersetzung des Verfassers.)

19 Peter Paret, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin: Severin & Siedler, 1981.

20 Hermann Muthesius, *Kultur und Kunst. Gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart*, Jena: Diederichs, 1909 (Erstausgabe 1904).

21 Alexandre Kostka, «Die ‹crise allemande› des französischen Kunstgewerbes», in: Jean Louis Cohen / Hartmut Frank (Hrsg.), *Interferenzen / Interférences. Deutschland, Frankreich – Architektur 1800–2000*, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne et Contemporain, Strassburg, 30.3.–21.7.2013; Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a. M., 3.10.2013–12.1.2014, S. 218–228.

22 Wolfgang J. Mommsen, *Bürgerliche Kultur und politische Ordnung. Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle in der deutschen Geschichte 1830–1933*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2000.

23 Karl Remme, *Die französische Kulturpropaganda*, Berlin: Preussische Druckerei- u. Verlags-Anstalt, 1927.

24 Joan Campbell, *Der Deutsche Werkbund 1907–1934*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.

25 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München: Piper, 1911; ders., «Künstlerische Zukunftsfragen», in: *Kunst und Künstler* 14 (1915/1916), 5. Heft (Febr. 1916), S. 259–264. Dazu Magdalena Bushart, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München: Schreiber, 1990.

26 Matthias Eberle, *World War I and the Weimar Artists. Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer*, New Haven / London: Yale University Press, 1985; Christian Lenz, «Kirchner – Meidner – Beckmann. Drei deutsche Künstler im Ersten Weltkrieg», in: Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.), *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg* (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien, 34), München: Oldenbourg, 1996.

27 Christoph Engels, *Auf der Suche nach einer ‹deutschen› Kunst. Max Beckmann in der Wilhelminischen Kunstkritik*, Diss. Universität Bonn, Weimar: VDG, 1997.

28 Kessler, Bd. 6, 2006 (wie Anm. 15), 1. Oktober 1917, S. 163.

29 Dieser seltene Ausstellungskatalog findet sich im Bestand der Bibliothek von SIK-ISEA in Zürich.

30 Zu Carl Montag siehe Lukas Gloor, «Kunst als Propaganda im Ersten Weltkrieg. Carl Montag als ‹ambassadeur de l'art français›», in: *Carl Montag, Maler und Kunstvermittler (1880–1956)*, Ausst.-Kat. Stiftung «Langmatt» Sidney und Jenny Brown, 17.6.–31.10.1992, S. 19–26.

31 *Ausstellung Deutscher Malerei, XIX. & XX. Jahrhundert*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 19.8.–23.9.1917, Zürich: Buchdruckerei Neue Zürcher Zeitung, 1917.

32 Zu den Sammlungen Rothermundt und Koehler siehe Andrea Pophanken / Felix Billeter (Hrsg.), *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik* (Passagen, 3), Berlin: Akademie-Verlag, 2001.

33 Während die Sammlungen Rothermundt und Koehler von der Forschung schon behandelt worden sind (siehe Anm. 32), ist die Persönlichkeit des jüdischen Sammlers Carl Sachs, der sein Leben im Schweizer Exil beendet hat, viel weniger bekannt, siehe Marius Winzeler, «Jüdische Sammler und Mäzene in Breslau – von der Donation zur ‹Verwertung› ihres Kulturbesitzes», in: *Sammeln. Stiften. Fördern. Jüdische Mäzene in der deutschen Gesellschaft*, bearb. von Andrea Baresel-Brand und Peter Müller, Magdeburg: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste, 2008, S. 131–150, bes. S. 140–141.

34 *Ausstellung Deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Basel, 7.10.–4.11.1917.

35 Siehe ZfA, R 901, Bd. 197, fol. 232–233, «Requirierung des Landsturmmannes Paul Cassirer» durch Harry Graf Kessler.

36 Siehe ZfA, R 901, Bd. 197, fol. 25, Bewilligung von 150 000 RM für die Ausstellungen des Werkbundes in Bern und die Kunstausstellungen in Zürich und Basel, und fol. 33, 7000 RM für Verlängerung in Basel.

37 ZfA, R 901, Bd. 197, fol. 193–195.

38 Wulf Herzogenrath, «‹Ein Schaukelpferd, von einem Berserker geritten›. Gustav Pauli, Carl Vinnen und der ‹Protest deutscher Künstler›», in: *Manet bis van Gogh:*

Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne, hrsg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 20.9.1996–6.1.1997; Neue Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 24.1.–11.5.1997, München: Prestel, 1996, S. 264–273; Ron Manheim, *«Im Kampf um die Kunst». De discussie van 1911 over contemporaine kunst in Duitsland*, Hamburg: Sautter + Lackmann, 1987.

39 *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den «Protest deutscher Künstler», mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller*, München: Piper, 1911.

40 Sabine Beneke, *Im Blick der Moderne. Die «Jahrhundertausstellung deutscher Kunst (1775–1875)» in der Berliner Nationalgalerie 1906*, Berlin: Bostelmann & Siebenhaar, 1999.

41 Die bis heute reproduzierte Karikatur wurde ursprünglich veröffentlicht unter dem Titel «Die Berliner Kunstsalons» in: *Die lustigen Blätter*, 1899, H. 12, S. 5.

42 Emil Waldmann, «Vorwort», in: Zürich 1917 (wie Anm. 31), S. 20.

43 Ebd., S. 24. Waldmann veröffentlichte nach dem Krieg mehrere Werke über Slevogt, *Max Slevogts graphische Kunst*, Dresden: Arnold, 1921; *Max Slevogt*, Berlin: Cassirer, 1923.

44 Hans Mardersteig, «Einleitung», in: Zürich 1917 (wie Anm. 31), S. 25–28, hier S. 25.

45 Worringer 1915/1916 (wie Anm. 25), S. 259–264. Laut einer redaktionellen Vorbemerkung ebd., S. 259, war der Text zuvor in der *Frankfurter Zeitung* erschienen.

46 *Journal de Genève*, 8 octobre 1917, zit. nach Gloor 1986 (wie Anm. 3), S. 226.

47 Ebd., S. 227–229.

48 Hilmar Frank, «Übereilte Annäherung: Bode und der ‹Rembrandtdeutsche›», in: *Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst. Zum 150. Geburtstag*, hrsg. von Angelika Wesenberg, Ausst.-Kat. Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 9.12.1995–25.2.1996, S. 77–82. Zu Bodes ausgeprägtem Machttrieb siehe die Kommentare in Wilhelm von Bode: *Mein Leben* (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, 4), hrsg. von Thomas W. Gaethgens und Barbara Paul, 2 Bde., Berlin: Nicolai, 1997.

49 Karl Storck, «Die Triebkräfte unseres öffentlichen Kunstlebens», in: *Der Türmer* 20 (1917/1918), H. 3, S. 167–171; ders., «Abermals Herr Cassirer», in: *Der Türmer* 21 (1918/1919), H. 1, S. 29–30; ders., «Unser Prozess Cassirer», ebd., H. 4, S. 182–185.

50 Bestand ZfA, R 901, Bd. 193, fol. 31.

51 Ebd., fol. 13.

52 Kitschen 2013 (wie Anm. 6), S. 291.

53 ZfA, R 901, Bd. 193, fol. 4.

54 Ludwig Justi, *Werden – Wirken – Wissen. Lebenserinnerungen aus fünf Jahrzehnten* (Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, 5), hrsg. von Thomas W. Gaehtgens und Kurt Winkler, 2 Bde., Berlin: Nicolai, 2000.

55 Remme 1927 (wie Anm. 23); Arthur Moeller van den Bruck, «Propaganda», in: Paul Herre (Hrsg.), unter Mitarbeit von Kurt Jagow, *Politisches Handwörterbuch*, Bd. 2, Leipzig: Koehler, 1923, S. 386–388.

56 Cassirer 1918 (wie Anm. 1), S. 157.

57 Paul-André Jaccard, «Le take-off du marché de l'art en Suisse romande durant la Première Guerre mondiale», in: *Traverse. Zeitschrift für Geschichte. Revue d'histoire*, 2002, 1, S. 81–106, bes. S. 89–90, 94–96.

58 *Die Kunst zu sammeln, L'art de collectionner. L'arte di collezionare. Schweizer Kunstsammlungen seit 1848*, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, 1998.

59 Martin Schwander, «‹Even the curtain is always drawn›. German Expressionist Art in Switzerland», in: Pietro Bellasi et al. (Hrsg.), *Ipotesi Helvetia – un certo Espressionismo*, Ausst.-Kat. Galleria Civica d'Arte Moderna, Ferrara, 7.7.–20.10.1990, Genua: Costa & Nolan, S. 41–48.