Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Wirtschafts- und Sozialgeschichte = Annuaire Suisse d'histoire économique et sociale

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Wirtschafts- und Sozialgeschichte

Band: 34 (2020)

Artikel: Luzerner Kulturdiplomatie : unkonventionelle Initiativen zur transnationalen Vernetzung der Schweiz

Autor: Willi, Muriel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-881022

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: 18.08.2025

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

Muriel Willi

Luzerner Kulturdiplomatie

Unkonventionelle Initiativen zur transnationalen Vernetzung der Schweiz

Lucerne cultural policy
Unconventional initiatives for a transnational connection of Switzerland

Since the 19th century, Lucerne has been well known as an international tourist destination, with a lot of natural as well as staged attractions. In addition, cultural projects with a humanitarian and unifying aim were initiated in the city. This case study will bring to light two of these little-known projects: the Forum of the Art of all People in 1938 and the World Exhibition of Photography in 1952. Focusing on these two initiatives, the chapter intends to trace some additional aspects of Swiss cultural diplomacy.

«Die wogenden Massen der zugeströmten Fremden geben sich auf dem [Luzerner] Quai kosmopolitisches Rendezvous.» Mit diesen Worten beschrieb 1875 ein Reisender seine Eindrücke von der Zentralschweizer Stadt als internationalem Treffpunkt.[1] Schon damals hatte sich Luzern aufgrund authentischer und inszenierter Aussichtserlebnisse, wie sie beispielsweise Claudia Hermann oder Valentin Gröbner aufzeigen,[2] als internationale Fremdendestination etabliert. Neben zahlreichen Aussichtsattraktionen lassen sich in Luzern eine Reihe kultureller Projekte festmachen, die nicht nur ein internationales Publikum in die Stadt locken wollten, sondern darüber hinaus eine völkerverbindende und humanitäre[3] Botschaft – im Sinne mitfühlender und idealistischer Hilfeleistungen – über politische Grenzen hinweg vermittelten.

1 Zitiert nach Claudia Hermann, Die neue Seh-Lust in Luzern. Der frühe Tourismus auf dem Weg vom Naturerlebnis zur inszenierten Sehenswürdigkeit, in: Historische Gesellschaft Luzern Jahrbuch 20 (2002), S. 40–52, hier S. 48, aus: Der Bazar. Illustrirte Damen-Zeitung, 5. 7. 1875, S. 216.
2 Siehe Hermann (wie Anm. 1) und Valentin Gröbner, Die Aussicht von Gestern. Tourismus, Alltag und das Unsichtbare, in: Daniel Gaberell (Hg.), Mein Luzern, Bern 2012, S. 27–36.
3 Zur Definition des Begriffes «humanitär» siehe Michael Barnett, Empire of Humanity. A History of Humanitarianism, Ithaca, London 2011, S. 10.

Schweizerisches Jahrbuch für Wirtschafts- und Sozialgeschichte 34, S. 207–223.
© 2020 Chronos Verlag, Zürich, ISBN 978-3-0340-1522-6, ISSN 1664-6460

Das früheste dieser kulturellen Projekte entstand 1889 mit dem Bourbaki-Panorama, anhand dessen zuerst die Vermittlung des humanitären Selbstverständnisses der Schweiz aufgezeigt werden kann. Zwei spätere Projekte, über die bisher wenig bekannt ist – das Forum der Kunst aller Völker (1938) und die Weltausstellung der Fotografie (1952)[4] – sollen danach in den Fokus gerückt werden, denn sie erlauben einen Einblick in bisher kaum beachtete Initiativen der schweizerischen Kulturdiplomatie. Am Beispiel dieser beiden Projekte, so meine These, kann aufgezeigt werden, wie die Schweiz versuchte, über Projekte mit stark lokaler Verankerung verschiedensten Nationen die Möglichkeit zu bieten, sich auf künstlerischer Ebene zu präsentieren, worüber eine transnationale Vernetzung angestrebt wurde. Spannend dabei ist, dass diese Initiativen von Akteuren ausgingen, die nicht der Vorstellung klassisch gouvernementaler diplomatischer Vertreter entsprachen. Über die Untersuchung dieser zwei Kulturprojekte sollen die mit der Intention eines transnationalen Austausches ineinander verwobenen lokalen, nationalen und internationalen Ebenen herausgearbeitet werden, um der Frage auf die Spur zu kommen, wieso sich gerade Luzern als Standort solcher Projekte besonders gut eignete. Mit einer relativ kleinen Stadt wie Luzern als Ausgangsort bietet sich die von Margrit Pernau vertretene Methode der transnationalen Geschichte, nach der die Untersuchung von Lokalitäten zum Fokus auf globale Faktoren führt, da das Lokale als Ort gesehen werden kann, von dem aus translokale und globale Einflüsse verfolgt werden können, als geeignete Herangehensweise an.[5]

Das Bourbaki-Panorama: Selbstbestätigung der schweizerischen humanitären Tradition

Rund 40 Jahre nach der Gründung des schweizerischen Bundesstaates wurde mit dem Bourbaki-Panorama in Luzern eine touristische Attraktion installiert, welche das Selbstverständnis der Schweiz als humanitäre Nation zelebrierte. Das vom Genfer Maler Edouard Castres (1838–1902) geschaffene Rundbild zeigt nicht wie die meisten Panoramagemälde des späten 19. Jahrhunderts einen Schlachtgewinn, sondern wie im Deutsch-Französischen Krieg (im Winter 1871) die geschlagene französische Ostarmee unter General Bourbaki im Neuenburger Jura interniert wird. Dass sich Castres ausgerechnet für diese Szene entschied, lässt sich mit seinem freiwilligen

4 Im Rahmen des SNF-Forschungsprojekts «Photographie et exposition en Suisse 1920–1970» entstand meine Dissertation zur Weltausstellung der Fotografie 1952 in Luzern am Centre de sciences historiques de la culture (SHC) der Universität Lausanne.

5 Vgl. Margrit Pernau, Transnationale Geschichte, Göttingen 2011, S. 74.

Engagement bei der französischen Rotkreuzambulanz erklären.[6] Dennoch ist der Entscheid des Auftraggebers Benjamin Henneberg für diese gänzlich unheroische Kriegsszene ungewöhnlich und in der Geschichte der Grosspanoramen weltweit einzigartig.[7]

Das Bild zelebriert, knapp zehn Jahre nach der Gründung des Roten Kreuzes (IKRK) in Genf das humanitäre Selbstverständnis der Schweiz[8] und erinnert, wie Jakob Kellenberger als Präsident des IKRK festhält, an ein gutes Kapitel Schweizer Geschichte, das die Nation als mitfühlend, hilfsbereit und rasch handelnd beschreibt.[9]

Wieso wurde ausgerechnet Luzern als Standort dieses Rundgemäldes mit humanitärer Aussage ausgewählt? Entstanden war es 1881 in Genf, wo es während acht Jahren präsentiert wurde. Dann aber gingen die Besucherzahlen deutlich zurück, sodass nach einer neuen Wirkungsstätte gesucht wurde.[10] Das Bild eignete sich jedoch nicht für die beiden anderen Rotundenstandorte der Betriebsfirma in Lyon und Marseille, da dort die Darstellung der Niederlage einer französischen Armee kein Publikumserfolg zu werden versprach. Benjamin Henneberg, der mittlerweile zum alleinigen Besitzer des Rundbildes geworden war, kam auf die Idee, dass die Fremdenstadt Luzern, welche einen grossen und sich ständig erneuernden Touristenstrom garantierte, einen guten Standort bieten würde.[11] Womit das Bild nach Luzern in eine eigens erbaute Rotunde transferiert wurde.[12] Die Stadt zeigte sich damals sofort für die Panoramapläne offen, da bereits 1884 die Attraktivität der Touristenmeile mit einem Panorama der Schlacht bei Sempach erhöht werden sollte; ein Sujet mit grosser lokaler und durchaus auch nationaler Anziehungskraft, welches aber auf internationaler Ebene kaum auf grosses Interesse zu stossen versprach. Darin lag möglicherweise auch der Grund, weshalb für die Erstellung nicht genügend Kapital zusammengetragen werden konnte.[13] Luzern war also aufgrund seines Status als internationale Touristendestination aus pragmatisch-wirtschaftlichen Gründen zum Standort des Panoramas erkoren worden. Die Rechnung mit der internationalen Ausstrahlung sollte aber nicht wirklich aufgehen. Obwohl das Ereignis der Internierung über die Landesgrenzen hinaus und sogar bis in die amerikanische Presse ein grosses Echo ausgelöst hatte, beschränkte sich das Interesse auch bei diesem Sujet vorwiegend auf nationale Besucher, was sich darin

6 Vgl. Jakob Kellenberger, Vorwort, in: Michael T. Ganz, Heinz Dieter Finck, Bourbaki Panorama, Zürich 2000, S. 7.
7 Vgl. Ganz, Finck (wie Anm. 6), S. 31.
8 Vgl. Andreas Bürgi, Eine touristische Bilderfabrik. Kommerz, Vergnügen und Belehrung am Luzerner Löwenplatz 1850–1914, Zürich 2016, S. 58–63.
9 Vgl. Kellenberger (wie Anm. 6), S. 7.
10 Vgl. Patrick Deicher, Die Internierung der Bourbaki-Armee 1871. Bewältigung einer humanitären Herausforderung als Beitrag zur Bildung der nationalen Identität, Luzern 2009, S. 79.
11 Vgl. Ganz, Finck (wie Anm. 6), S. 35 und 40.
12 Vgl. Deicher (wie Anm. 10), S. 79.
13 Vgl. Bürgi (wie Anm. 8), S. 58 f., sowie Brigit Kämpfen-Klapproth, Das Bourbaki-Panorama von Edouard Castres, Beiträge zur Luzerner Stadtgeschichte, Bd. 5, Luzern 1980, S. 39.

verdeutlicht, dass internationale Reiseführer mit dieser Attraktion wenig anzufangen wussten, wie Andreas Bürgi herausgearbeitet hat.[14] Dies könnte an der fehlenden künstlerischen Implikation auf internationaler Ebene liegen. Denn das Bourbaki-Panorama bot ausser der Schweiz keinem Staat die Möglichkeit, sich in gutem Licht zu präsentieren. Obwohl im Panoramabild grenzüberschreitende humanitäre Zusammenarbeit dargestellt ist und mit dem IKRK der Bezug zu einer internationalen Organisation besteht, fehlte nicht nur auf künstlerischer, sondern auch auf politischer Ebene eine aktive internationale Implikation. Was darin begründet sein könnte, dass mit einem Historienmaler und einem Panoramabetreiber zwei Persönlichkeiten am Werk waren, die sich nicht auf dem politischen Parkett bewegten. Zwei kulturelle Initiativen in Luzern, welche Mitte des 20. Jahrhunderts ebenfalls von Personen, die keinen Bezug zur Politik respektive Diplomatie hatten, in Planung waren, schienen von der mangelnden Einbeziehung von Akteuren auf internationaler Ebene gelernt zu haben. Im Folgenden soll aufgezeigt werden, wie sie es vermochten die Vernetzung von lokaler, nationaler und transnationaler Ebene besser zu gestalten.

Einbezug sämtlicher Völker: Der Traum vom Forum der Kunst aller Völker

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahmen Vorstösse, Luzerner Festspiele ins Leben zu rufen, ihren Anfang. Wie Beat Wyss festhält, können diese mit dem sogenannten Kulturnotstand der Stadt in Verbindung gebracht werden. 1932 wurde die Festspielgemeinde Luzern gegründet mit dem Ziel, ein Festspielhaus zu errichten, wo Theater, Opern und Tanzstücke aufgeführt werden können.[15] Vorsitzender war Oskar Eberle (1902–1956).[16] 1936 knüpfte Max Eduard Meyer alias Eduard Liehburg (1899–1962)[17] Kontakte mit der Luzerner Festspielgemeinde, drängte Eberle bald

14 Vgl. Bürgi (wie Anm. 8), S. 63.

15 Vgl. Beat Wyss, Kühne Luzerner Festspielträume, in: Quartierverein Tribschen-Langensand (Hg.), Tribschen. So entstand ein Quartier, Luzern 1975, S. 111.

16 Eberle hatte Literaturgeschichte und Theaterwissenschaften studiert und zur Theatergeschichte der Innerschweiz zwischen 1200 und 1800 promoviert. Ab 1929 war er als Theaterregisseur und Autor vor allem in der Zentralschweiz tätig, wo er für ein brauchtümlich-religiöses und national ausgerichtetes Theater stand. Vgl. Paul Schorno, Oskar Eberle, in: Andreas Kotte (Hg.), Theaterlexikon der Schweiz, Zürich 2005, Bd. 1, S. 509 f., http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Oskar_Eberle (22. 11. 2017).

17 Liehburg hatte Literatur studiert, sah sich als Erfinder des dreidimensionalen Theaters und verfasste sogenannte sakral-politische Dramen. Daneben engagierte er sich in der faschistischen Bewegung der Schweiz, der Nationalen Front, für die er 1932 eine ihrer wenigen theoretischen Texte verfasste. Vgl. Reto Caluori, Max Eduard Liehburg, in: Kotte (wie Anm. 16), Bd. 2, S. 1109 f., http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Max_Eduard_Liehburg (22. 11. 2017).

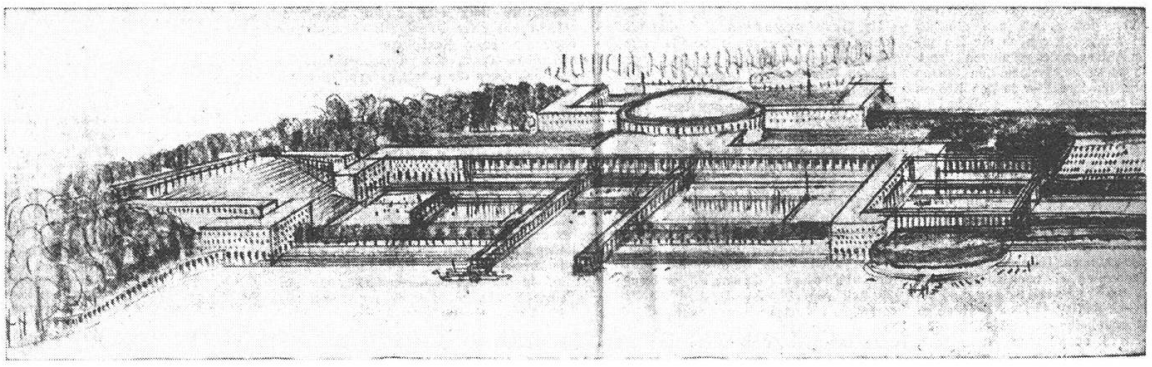

Abb. 1: Gebhard Utinger: Skizze des Forums der Kunst aller Völker, Luzerner Neuste Nachrichten, 8. 10. 1938, Stadtarchiv Luzern.

in den Hintergrund und begann mit dem Architekten Roland Rohn (1905–1971)[18] die Planung für einen Festspielbau. An dessen architektonischer Gestaltung und dem Spielprogramm wurde die nationalistische respektive nationalsozialistische Gesinnung Liehburgs erkennbar. Erst als im Herbst 1937 in der *Neuen Zürcher Zeitung* eine von Heinrich Bühlmann unter dem Pseudonym Lynkeus verfasste dreiteilige Artikelserie publiziert wurde, die den politischen Bezug von Liehburgs Plänen offenlegte, zogen die Stadt und prominente Gönner ihre Unterstützung zurück.[19] Die Federführung für eine Umgestaltung der Festspielpläne wurde in lokale Hände gelegt. Oskar Eberle zog als Architekt den damaligen Direktor der Luzerner Kunstgewerbeschule (1935–1939) Gebhard Utinger (1879–1960)[20] bei. Eberle und Utinger ersannen einen monumentalen Bau. Am linken Luzerner Seeufer zwischen der Wartegg und dem Inseli sollte eine riesige Gesamtanlage im neoklassizistischen Stil entstehen. Das Theater der Völker im Zentrum wurde flankiert von Flügelbauten zur kulturellen Nutzung in Form von Bibliotheken, Gesellschafts- und Ausstellungsräumen sowie grosszügigen Gartenanlagen.

In deutlicher Abwendung vom national(sozialistisch) geprägten Liehburg-Projekt wurde bei diesen Festspielplänen die international völkerverbindende Ausrichtung, wie sie im Namen Forum der Kunst aller Völker zum Ausdruck kommt, betont.[21]

18 Zu Roland Rohns Leben und Werk siehe zum Beispiel Alois Diethelm, Roland Rohn 1905–1971, Zürich 2003.

19 Vgl. Lynkeus, Nationale Spiele im Sinne und Geiste Max Eduard Liehburgs?, in: Neue Zürcher Zeitung, 19. 9. 1937, Fortsetzung: 20. 9. 1937, Schluss: 21. 9. 1937. Zur Person hinter dem Pseudonym Lynkeus und zu seinen Artikeln: Markus Wüest, Die «Stiftung: Luzerner-Spiele». Ein vergessenes Kapitel aus der geistigen Landesverteidigung, in: Historische Gesellschaft Luzern Jahrbuch 8 (1990), S. 24–29.

20 Informationen zu Utingers Leben und Werk finden sich zum Beispiel in Daniel Weiss, Gebhard Utinger (1879–1960), https://archiv.gta.arch.ethz.ch/nachlaesse-vorlaesse/utinger-gebhard (23. 11. 2017).

21 Ich möchte mich bei Claudia Emmenegger, Kulturbeauftragte der Einwohnergemeinde Baar, für ihre Unterstützung bei meinen Recherchen bedanken, denn es sind Quellen aus dem dort gelagerten

Sie war in der Gestaltung des Hauptgebäudes mitgedacht: «Der innere Ausbau und die Anordnung der Sitzreihen sollen nach den Grundsätzen des Amphitheaters angeordnet sein, um die Gewähr gleichmässig guter Plätze zu erhalten, vor allem aber, um zu dokumentieren, dass es kein Festraum einer bestimmten Gesellschaft, sondern gleichgestellter Völker sein soll.»[22] Auch im Spielplan wurde der Einbezug aller Völker betont, indem er international gehalten war und jedes Jahr ein anderes Land zum «Gastspiel der Bühnen der Welt» eingeladen werden sollte. Auch die Organisation war international ausgerichtet. Ein Stiftungsrat mit je einem Mitglied aus jedem Land der Welt sollte ins Leben gerufen werden.[23] Sogar finanziell war das Forum als transnationales Gemeinschaftswerk angedacht: Die Kosten sollten zu einem Viertel von Bund, Kanton und Gemeinde, zu einem Viertel von den europäischen Staaten und zur Hälfte von den USA getragen werden. Auf diese Weise hoffte man die rund fünf Millionen Franken der veranschlagten Baukosten zusammentragen zu können.[24] Die beiden lokalen Planer hatten, anders als beim Bourbaki-Panorama, daran gedacht, die Nationen über artistische, organisatorische, gestalterische und finanzielle Zugänge mit einzubeziehen. Über dieses Projekt sollten laut Eberle die Völker der Welt im edlen Wettstreit der Künste geeint und das geistige Gegenstück zum politischen Völkerbund, ein Bollwerk des Friedens geschaffen werden.[25] Die Annäherung an den Völkerbund war offenbar nicht nur ideeller Natur. Ein Vergleich mit dem Völkerbundpalast, der 1938 nahezu gleichzeitig mit dem Luzerner Projektentwurf in Genf fertiggestellt wurde, legt architektonische Anleihen offen. Das Luzerner Forum war wie das Gebäude des Völkerbundes im neoklassizistischen Stil gehalten und dehnte sich ebenfalls in monumentalen Ausmassen horizontal aus. Auch die Lage in einem Park am See, mit einem eindrücklichen Bergpanorama im Hintergrund, lässt auf die Genfer Inspirationsquelle schliessen.

Doch das Luzerner Projekt kam nicht über diese erste Planungsphase hinaus, was Gebhard Utinger mit der schwierigen Weltlage begründete.[26] Neben dem

Nachlass von Utinger, welche es erlauben, die Kenntnisse zum Forum der Kunst aller Völker zu erweitern.

22 Anonym, Ein Werk des Friedens. Forum der Kunst aller Völker in Luzern, in: Luzerner Neuste Nachrichten, 8. 10. 1938.

23 Darüber, welche Länder hier konkret gemeint waren, konnten keine Angeben gefunden werden.

24 Vgl. Oskar Eberle, Forum der Kunst aller Voelker, 28. 8. 1938, S. 2, Archiv der Einwohnergemeinde Baar, Nachlass Gebhard Utinger.

25 Vgl. Oskar Eberle, Luzern, Forum der Kunst, in: Oskar Eberle (Hg.), Festspiele am Vierwaldstättersee, Jahrbuch X. und XI. der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur 1938/39, Thalwil 1939, S. 111 f., hier S. 112.

26 Vgl. Gebhard Utinger, Gedanken und Planskizzen des «Forum der Kunst in Luzern» in Verbindung gebracht mit der Idee des National-Denkmals und seiner Planungsmöglichkeiten. «Schweizerische Landes-Ausstellung» im Raum des 4 Waldstättersees, um 1949, S. 1, Archiv der Einwohnergemeinde Baar, Nachlass Gebhard Utinger.

Umstand, dass mit dem Ausbruch des Zeiten Weltkrieges der völkervereinende Ansatz obsolet geworden war, bestand die Schwierigkeit einer Realisierung wohl vor allem auch im unrealisierbar hohen baulichen und damit finanziellen Umfang. Somit blieb ein transnationaler kulturdiplomatischer Austausch in Luzerner vorerst noch Wunschdenken.

Mit diesem «kulturellen Völkerbund» wäre ein internationales Netzwerk mit Sitz und Führung in der Schweiz entstanden, welches vortrefflich in die schweizerische Internationalisierungsstrategie, die neben der Beschickung internationaler Kongresse auch in der Ansiedlung von Büros internationaler Organisationen bestand, gepasst hätte.[27] Zudem wäre diese Institution förderlich für das kulturelle Ansehen sowohl Luzerns als auch der Schweiz gewesen. Ungewöhnlich ist, dass diese Initiative zur internationalen Vernetzung der Schweiz ihren Ursprung auf lokaler Ebene und in Form einer kulturellen Institution innerhalb der Schweiz hatte. Denn dieses Projekt hatte sich Ziele mit internationaler Ausstrahlung gesetzt, die nicht im Aufgabenbereich lokaler, sondern nationaler oder gar internationaler Institutionen lagen. Zudem erfolgte die Kulturdiplomatie bisher kaum über kulturelle Veranstaltungen innerhalb der Schweiz, sondern über den Export nationaler kultureller Produktionen. Die Schweiz bediente sich für die Kulturwerbung der 1938 ins Leben gerufenen Kulturstiftung Pro Helvetia sowie der 1946 gegründeten Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO).[28] In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg sah es Pro Helvetia, welche auch heute noch zur Aufgabe hat, schweizerische Kunst und Kultur zu unterstützen und zu verbreiten,[29] in erster Linie als ihre Aufgabe, über die Organisation kultureller Veranstaltungen im Ausland auf die Schweiz aufmerksam zu machen.[30] Wie Thomas Kadelbach aufzeigt, erfolgte diese Form der schweizerischen Kulturdiplomatie beispielsweise über die Literatur, das Radio,[31] den Film, die Malerei oder Architektur- und Designausstellungen. Diese Medien können als Instrumente der sogenannten *soft power* angesehen werden. Deren Herausbildung führt Joseph Nye auf die Suche nach alternativen Instrumenten und Strategien der Machtausübung zurück. Die *soft power* definiert sich im Kontrast

27 Vgl. Madeleine Herren, Internationalismus und modernisierungsorientierte Aussenpolitik in Belgien, der Schweiz und den USA 1865–1914, München 2000, S. 215–370.

28 Drei Dissertationen des SNF-Projektes «Les relations culturelles internationales de la Suisse 1945–1990» bieten einen differenzierten Einblick in die Schweizer Kulturpolitik respektive -diplomatie der Nachkriegszeit: Matthieu Gillabert, Dans les coulisses de la diplomatie culturelle Suisse. Objectifs, réseaux et réalisations (1938–1984), Neuenburg 2013; Thomas Kadelbach, Pro Helvetia et l'image de la Suisse à l'étranger (1945–1990), Neuenburg 2013; Pauline Milani, Le diplomate et l'artiste. Construction d'une politique culturelle Suisse à l'étranger (1938–1985), Neuenburg 2013.

29 Vgl. https://prohelvetia.ch/de (2. 1. 2018).

30 Vgl. Kadelbach (wie Anm. 28), S. 190.

31 Siehe dazu Raphaëlle Ruppen Coutaz, La voix de la Suisse à l'étranger. Radio et relations culturelles internationales (1932–1949), Neuenburg 2016.

zur militärischen *hard power* dadurch, dass ein Land andere Länder ohne Waffengewalt dazu bringt seine Sicht der Dinge anzunehmen, also durch die Formung oder Beeinflussung bestehender Einstellungen; was über kulturelle, ideologische oder institutionelle Ressourcen erfolgen kann.[32]

Ein aus schweizerischer Sicht unterschätztes Medium der *soft power* stellt die Fotografie dar, welche hierzulande erst spät, nämlich ab den 1970er-Jahren, zu diesem Zweck eingesetzt wurde. Doch war sie damals, wie Kadelbach anführt, noch ein spärlich benutztes Mittel der schweizerischen Kulturaussenpolitik.[33] Die kulturdiplomatische Entdeckung der Fotografie fällt mit ihrer Institutionalisierung in der Schweiz zusammen. Die erste Übersichtsausstellung zur Schweizer Fotografie mit dem Titel «Photographie in der Schweiz: von 1840 bis heute», die von der 1971 gegründeten Schweizerischen Stiftung für die Photographie organisiert wurde, schickte Pro Helvetia 1975 in mehreren Exemplaren auf Tour ins Ausland. Die Ausstellung sollte ein Bild der Schweiz als weltoffenes Land, das sich für humanitäre Belange und andere Kulturen interessiert, präsentieren.[34] Denselben Anspruch, jedoch mit Luzerner Standort, hatte die Weltausstellung der Fotografie bereits rund 20 Jahre zuvor. Sie gab einen Überblick über das weltweite Fotoschaffen und versammelte internationale Aussteller und Besucher in Luzern. Darüber hinaus verfolgte sie das Ziel, zur internationalen Völkerverständigung beizutragen. Das Potenzial als Untersuchungsobjekt zur transnationalen Geschichte der Schweiz blieb bei der Luzerner Weltausstellung jedoch bisher weitgehend unentdeckt.[35] Obwohl, so Alexander Geppert, Weltausstellungen, gerade weil sie sich seit je im Spannungsfeld zwischen Nationalismus und Internationalismus befanden, den optimalen Untersuchungsgegenstand einer zunehmend global orientierten Geschichtswissenschaft, die den nationalen Referenzrahmen überwindet, böten. Denn solche Ausstellungen stellen einen Begegnungsort mit der Fremdheit dar und werden so zu Foren des Kulturaustausches. Eines der an der Weltausstellung vertretenen Konzepte bestand bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts in der Erprobung möglicher Formen einer zukünftigen Weltgesellschaft, in der die gesamte Menschheit als Einheit zusammengeführt und verstanden werden sollte.[36] Um diesen blinden

32 Vgl. Joseph S. Nye, Soft Power, in: Foreign Policy 80 (Herbst 1990), S. 153–171.

33 Vgl. Thomas Kadelbach, Die Welt im Fokus der Schweizer Fotografen, in: Die Schweiz im Spiegel der Welt. Kulturaustausch im Wandel der Zeit, www.spiegelderwelt.ch/article/die-welt-im-fokus-der-schweizer-fotografen.html (2. 1. 2018).

34 Vgl. ebd.

35 Bisher hat sich lediglich Flavia Steiger Kraushaar vertieft mit dieser Ausstellung auseinandergesetzt: Flavia Steiger Kraushaar, Weltausstellung der Photographie 1952. Eine Weltausstellung in Luzern, Masterarbeit, Kultur- und Sozialwissenschaftliche Fakultät der Universität Luzern, 2011; dies., Weltausstellung der Photographie 1952. Luzern's Experiment als Fotostadt, in: Historische Gesellschaft Luzern Jahrbuch 30 (2012), S. 67–86.

36 Vgl. Alexander C. T. Geppert, Welttheater. Die Geschichte des europäischen Ausstellungswesens im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Forschungsbericht, in: Neue politische Literatur 47 (2002), S. 10–61, hier S. 12 f.

Fleck der Schweizer Kulturdiplomatie auszuleuchten, soll ausgeführt werden, wie diese auf lokaler Basis organisierte Ausstellung, auf der Grundlage des humanitären Verständnisses der Schweiz, wie es im Bourbaki-Panorama vermittelt wurde, eine transnational wirkende Ausrichtung verfolgte.

Eine Fotografieausstellung mit politischer Botschaft

In der vom Luzerner C. J. Bucher Verlag herausgegebenen internationalen Fotozeitschrift *Camera* wurde die Weltausstellung der Fotografie als eine alle Bereiche der Fotografie umfassende, thematisch gegliederte, sachlich bestfundierte Schau des fotografischen Schaffens der Welt, die einen Leistungsquerschnitt durch die Weltfotografie bietet, beschrieben.[37] Die Initiative zur Übersichtsschau ging von einer Gruppe lokaler Fotoenthusiasten aus. Zusammengesetzt war sie aus 20 verschiedenen thematischen Sektionen, die im Luzerner Kunstmuseum rund 2500 Fotografien vereinten. Dazu kamen Aussenbauten auf dem heutigen Europaplatz und dem Inseli. Ein rund 40 Meter hoher Aussichtsturm, eine Openair-Fotoausstellung sowie ein grosses Aquarium stellten Attraktionen dar, die auf ein breites Publikum ausgerichtet waren.

Ein wichtiger Aspekt dieser Fotoschau bestand neben der Präsentation sämtlicher Anwendungsgebiete des Mediums im Wunsch, über die universale Sprache der Fotografie sämtliche Völker zu vereinen. Eine Absicht, die sie mit weiteren internationalen Fotoausstellungen während des Kalten Krieges wie etwa *The Family of Man* (ab 1955) oder Karl Paweks Weltausstellungen der Fotografie (1964, 1968, 1973 und 1977) teilte. Diese Absicht wurde in diversen Berichten über die Luzerner Weltausstellung der Fotografie thematisiert. So war etwa in der deutschen Fachzeitschrift *Foto Prisma* zu lesen: «Hier [an der Luzerner Fotoweltausstellung] wird uns die suggestive Macht des Fotos klar, seine Bestimmung, Helferin der Menschheit und Verständigungsmittel zwischen Menschen und Völkern zu sein.»[38] In *Camera* ist die Zielsetzung der Ausstellung mit den Worten beschrieben: «Die Photographie in jeder ihrer Formen Hunderttausenden näher zu bringen, ihre Absichten, Ziele und Wege, ihre Mittel und Zwecke zu zeigen, auf ihre völkerverbindende Kraft hinzuweisen, das ist der ideelle Zweck der Weltausstellung der Photographie 1952 in Luzern.»[39] Und im Ausstellungskatalog spricht der Luzerner Stadtpräsident Max Wey von einer ausserordentlichen Schau völkerverbindenden Kunstschaffens und Erfindergeistes.[40]

37 Vgl. Anonym, Die Weltausstellung der Photographie 1952 in Luzern, in: Camera 6, 1951, S. 224.
38 Anonym, Die Luzerner Weltausstellung, in: Foto Prisma 7, 1952, S. 299.
39 Anonym, Die Weltausstellung der Photographie 1952 in Luzern (wie Anm. 37).
40 Vgl. Max Wey, Vorwort, in: Hans Neuburg, Katalog Weltausstellung der Photographie 1952 Luzern Schweiz, Luzern 1952, S. X.

Abb. 2: Max Albert Wyss: Weltausstellung der Photographie 1952 in Luzern, Kassenhaus und Fototurm, Stiftung Fotodokumentation Kanton Luzern, Datei FDC 76/2068.1, Staatsarchiv Luzern.

Abb. 3: Schocher (ATP): Aufbauarbeiten für die Weltausstellung der Photographie in Luzern, Ringier Bildarchiv Aarau, StAAG, RBA1–1-17247_1.

Der Fotohistoriker Ulrich Pohlmann verweist auf die Bedeutung, die der sogenannten Livefotografie als Mittel der internationalen Völkerverständigung während der 1950er- und 60er-Jahren beigemessen wurde.[41] Die Absicht dieser sogenannten humanistischen Fotografie war es, mit hoher ästhetischer Qualität und psychologischem Zugang Einblicke in die weltweiten zeitgenössischen Problemherde und die Schicksale der dort lebenden Menschen zu geben.[42] Es galt, Augenblicke festzuhalten, in denen das zutiefst Menschliche und dadurch alle Völker Verbindende zum Ausdruck kam.[43] Heinrich Böll beschreibt die humane Kamera damit, dass sie fähig ist, im einzelnen Schicksal das Allgemeine sichtbar zu machen. So werde das Geheimnisvolle und zugleich Verbindende der menschlichen Existenz sichtbar.[44] Einige der wichtigsten Fotografen dieses sozialkritischen Genres – etliche Mitglieder der Fotoagentur Magnum wie Henri Cartier Bresson, Werner Bischof, Ernst Haas, George Rodger und David Seymour sowie die Franzosen Edouard Boubat, Brassaï, Robert Doisneau und Willy Ronis – waren an der Luzerner Ausstellung vor allem in den Reportage- und Porträtsektion stark vertreten. In der *Schweizerischen Photo-Rundschau* war dann auch zu lesen, dass in der Porträtabteilung das völkerverbindende Grundprinzip der Ausstellung besonders gut zur Geltung komme und die Besucher zu sozialen Überlegungen gebracht würden.[45]
In einem weiteren Ausstellungsbereich, der Ausstellung der Nationen auf dem sogenannten Inseli (der Parkinsel, die nahe dem Kunsthaus in den Vierwaldstättersee ragt), wird eine völkerverbindende Absicht und zugleich auch eine kulturdiplomatische Ausrichtung in Bezug auf die Organisation und Gestaltung besonders gut sichtbar, weshalb der Fokus nun auf diesen Ausstellungsteil gerichtet wird.

Die Ausstellung der Nationen als transnationaler Kontaktpunkt

Die Wegleitung zur Ausstellung der Nationen beschreibt die Konzeption der Freilichtschau. Die Aussteller konnten auswählen zwischen einem kleinen (25 Quadratmeter) und einem grossen Ausstellungsstand (40 Quadratmeter), der aus einer

41 Vgl. Ulrich Pohlmann, Life-Fotografie. Fotografie als Weltsprache, in: ders., Kultur, Technik und Kommerz. Die photokina-Bilderschauen 1950–1980, Köln 1990, S. 81–87, hier S. 81.
42 Vgl. René Perret, Fortsetzung mit neuen Vorzeichen. Bemerkungen zur Fotografie der fünfziger Jahre, in: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte 43 (1992), S. 366 f.
43 Vgl. Jean-Claude Gautrand, Der Blick der anderen. Humanismus und Neorealismus, in: Michel Frizot (Hg.), Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998, S. 612–632, hier S. 612.
44 Heinrich Böll, Die humane Kamera, in: Karl Pawek (Hg.), Weltausstellung der Photographie. 555 Photos von 264 Photographen aus 30 Ländern, Hamburg 1964, o. S.
45 Vgl. Anonym, Weltausstellung der Photographie 1952 in Luzern. Erste Besichtigung, in: Schweizerische Photo-Rundschau 17/11 (1952), S. 206.

Abb. 4: Max Albert Wyss: Weltausstellung der Photographie 1952 in Luzern, Ausstellung der Nationen, Stiftung Fotodokumentation Kanton Luzern, Datei FDC 76/2067.1, Staatsarchiv Luzern.

Stahlrohrkonstruktion in Form eines Raumgitters bestand, in dem Tafeln mit Fotos, Texten und Hoheitszeichen angebracht wurden. Zur inhaltlichen Ausrichtung heisst es, etwas schwammig: «Die Ausstellungsleitung erhofft von den Teilnehmern, dass die Eigenart der betreffenden Nationen sowohl in der stofflichen Auswahl wie im ideellen Gehalt zum Ausdruck kommt. Wesen, Aufgaben und Leistungen der Nation sollten in prägnanter Form dargestellt, und somit ein Querschnitt durch die kulturellen, wirtschaftlichen und psychologischen Belange der Nation vermittelt werden.»[46] Es wurde erwartet, dass die Ausstellungsbeiträge von kompetenten Fachleuten aus kulturellen oder fotografischen Institutionen der jeweiligen Staaten zusammengestellt werden. Mit diesen Anforderungen wurde angestrebt, den Besuchern einen vertieften Einblick in die Lebensformen in den einzelnen Länder zu geben, was zu einem besseren gegenseitigen Verständnis und damit zu mehr Toleranz untereinander führen sollte.

Neben fotografischen Ansichten der Nationenausstellung (Abb. 4) kann die Skizze von Walter Theodor Kalt (Abb. 5) beigezogen werden, um die Gestaltungsidee dieser Openairausstellung zu analysieren. Der Aufforderung des Historikers Gerhard Paul, Bilder als eigenständige und aktive Deutungsmedien für beispielsweise politische

46 Schweizerisches Bundesarchiv (BAR), E2001E#1967/113#16427*, Wegleitung zur Ausstellung der Nationen.

Abb. 5: Walter Theodor Kalt: Skizze der Ausstellung der Nationen, Inhaber der Bildrechte unbekannt.

Entwicklungen einzusetzen, kann so über die Interpretation und Kontextualisierung der Vorstellung, die von diesem Ausstellungsteil bestand, Folge geleistet werden.[47] Die auf der Skizze erkennbaren leicht voneinander abgegrenzten Ausstellungsstände führten zwar nicht zu einer vollständigen Vermischung der Nationen auf gestalterischer Ebene, was der Zielsetzung einer Völkervereinigung optimal entsprochen hätte. Die Abbildung lässt dennoch den Anspruch erkennen, den völkerverbindenden Gedanken durch das Design der Ausstellung zu unterstützen. Die durchlässige und flexible Gestaltung der Ausstellungsstände ermöglichte ein schrankenloses Flanieren zwischen den verschiedenen nationalen Bereichen, die alle in gleicher Art konstruiert waren und so kaum Raum für nationalistische architektonische Inszenierungen boten, wie dies von konventionellen Nationenpavillons an Weltausstellungen bekannt ist. Ein Beitrag aus den *Schaffhauser Nachrichten* beschreibt die optische Durchlässigkeit des Ausstellungssystems: «Diese Stahlrohrelemente [...] sind somit von eleganter statischer Schönheit. Sie [...] erlauben bildmässige Konzentrationen und Lockerungen, zwanglose Gruppierungen und Wechsel [...]. Sie ermöglichen dem Besucher aber auch überraschende Durchblicke, anregende Kontrastwirkungen.»[48] So konnten optische Verbindungen zwischen den verschiedenen Nationen hergestellt werden. Die Durchblicke ermöglichten den AusstellungsbesucherInnen, die fotografischen Repräsentationen unterschiedlicher Staaten zueinander in Beziehung zu setzen und vergleichend zu betrachten. Die Exponate konnten so in einen transnationalen Dialog treten.

47 Vgl. Gerhard Paul, Visual History, in: Frank Bösch, Jürgen Danyel (Hg.), Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden, Göttingen 2012, S. 445–462, S. 460.

48 Anonym, photo-Ausstellung. Zur Photo-Weltausstellung in Luzern, in: Schaffhauser Nachrichten, 11. 6. 1952.

Die Ausstellung der Nationen als kulturdiplomatisches Medium

Ein Austausch über nationale Grenzen hinweg ist jedoch nicht nur am Aufbau der Nationenausstellung, sondern auch an deren Organisation sichtbar. Da diese über den diplomatischen Weg erfolgte, werden Ansätze der sich thematisch zunehmend öffnenden *diplomatic history* beigezogen.[49] In diesem Forschungsbereich ist es aus Schweizer Sicht vor allem Madeleine Herren, die zur Aufarbeitung internationaler Beziehungen sowohl für den Einbezug nichtstaatlicher Akteure wie internationaler Organisationen und Kongresse plädiert.[50] Diesem Ansatz möchte ich folgen, um anhand der Organisation der Nationenschau deren kulturdiplomatisches Potenzial aufzudecken und Akteuren zu folgen, die wie schon die Initianten des Bourbaki-Panoramas und des Forums der Kunst aller Völker nicht als typische Vertreter der (Kultur-) Diplomatie gesehen werden können. Denn bei den Organisatoren der Weltausstellung der Fotografie handelte es sich wiederum nicht um Personen, die einem politischen oder diplomatischen Auftrag folgten, sondern um lokale Fotoenthusiasten, die sich aus eigenem Antrieb engagierten.

Im Juni 1951 schrieb das Organisationskomitee der Luzerner Fotoweltausstellung dem Eidgenössischen Departement des Innern (EDI), dass es beabsichtige, die Einladungsschreiben für die Nationenausstellung auf diplomatischem Weg zu versenden.[51] Nach intensiven Diskussionen zwischen den staatlichen Vertretern und den Ausstellungsorganisatoren wurde der Beschluss gefasst, dass sich die schweizerischen Gesandtschaften mit den Einladungen an die auf dem Gebiet der Fotografie kompetenten Institutionen des jeweiligen Landes wenden sollten.[52] Von diesem diplomatischen Einladungsweg versprachen sich die Luzerner wohl, ihrem Vorhaben mehr Relevanz verleihen zu können und eine höhere Beteiligung zu erreichen. Ausserdem verfügten die Organisatoren wohl bezüglich einiger Staaten schlichtweg nicht über die Kenntnis, welche Fachstelle für eine solche Ausstellungsbeteiligung zuständig sein könnte. Auf aussenpolitischer Seite lag der Nutzen darin, dass so für die Schweiz eine willkommene Möglichkeit entstand, ihre diplomatischen Beziehungen zu pflegen. Dieser Aktion kann grosse Bedeutung beigemessen werden, denn während des Zweiten Weltkrieges war das Netzwerk der diplomatischen Verbindungen gelähmt, da etliche Posten geschlossen wurden.[53]

49 Vgl. Philipp Gassert, Transnationale Geschichte, in: Bösch, Danyel (wie Anm. 47), S. 447 f.

50 Siehe beispielsweise Madeleine Herren, Sacha Zala, Netzwerk Aussenpolitik. Internationale Kongresse und Organisationen als Instrumente der schweizerischen Aussenpolitik 1914–1950, Zürich 2002, S. 18, sowie Herren (wie Anm. 27), S. 66.

51 Vgl. BAR, E2001E#1967/113#16427*, Brief des Organisationskomitees der WAP an das Sekretariat des EDI, 19. 6. 1951.

52 Vgl. BAR, E2001E#1967/113#16427*, Brief des Eidg. Politischen Departements an die Schweizerische Zentrale für Handelsförderung, 16. 11. 1951.

53 Vgl. Claude Altermatt, Diplomatie. Zweiter Weltkrieg und Nachkriegszeit, 14. 7. 2011, in: Historisches Lexikon der Schweiz, www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D26460.php (30. 11. 2017).

Nach 1945 erfuhr das diplomatische Vertretungsnetz jedoch unter Bundesrat Max Petitpierre als Vorsteher des Politischen Departementes einen grossen Wachstumsschub und zahlreiche neue Gesandtschaften wurden eröffnet. Die Schweiz verfolgte damals das Universalitätsprinzip, indem sie diplomatische Beziehungen zu prinzipiell allen Ländern, ungeachtet ideologischer Gegensätze, unterhielt.[54] Das Einladungsschreiben bot also eine willkommene Möglichkeit, durch den Krieg abgebrochene Kontakte aufzufrischen und die eben erst entstandenen zu stärken.

Dieselbe Intention, nämlich Kontakte mit der internationalen Gemeinschaft zu knüpfen, kann auch in der Einbeziehung der UNESCO im Patronatskomitee und als Teilnehmerin der Nationenausstellung erkannt werden. Die Partnerschaft zwischen der Fotoausstellung und der UNO-Sonderorganisation bot sich aufgrund der gemeinsamen völkerverbindenden Absicht an. Das Ziel der UNESCO bestand und besteht darin, die Zusammenarbeit der Völker durch Bildung und Kultur zu fördern. Verwirklicht werden sollte dieses Ziel durch gegenseitiges Kennenlernen der Völker über Massenmedien, Volksbildung und kulturellen Austausch.[55] Wie die Luzerner Ausstellung vertrat also die UNESCO das Ideal *einer* gemeinschaftlichen Weltkultur, der sämtliche Staaten respektive Völker angehörten. Vor allem die 1949 gegründete Schweizerische UNESCO-Kommission wurde als willkommenes Instrument angesehen, um kulturelle Beziehungen zum Ausland aufbauen zu können und schweizerischen Intellektuellen und Künstlern die Integration in die internationale Gemeinschaft zu erleichtern.[56] Dieses Gremium trat dann auch in Aktion, um die Beteiligung der UNESCO an der Weltausstellung der Fotografie zu organisieren.

Um die Verbindung der UNESCO zur Weltausstellung der Fotografie besser nachvollziehen zu können, bedarf es eines Einblicks in die Beziehung, welche auf nationaler Ebene zur UN-Organisation gepflegt wurde. Das Festhalten an der Neutralität war einer der Hauptgründe, wieso es die Schweiz unterliess, ein sofortiges Beitrittsgesuch bei der UNO zu hinterlegen (sie trat der 1945 gegründeten UNO erst 2003 bei). Die Bundesregierung war sich aber der aus dem Nichtbeitritt resultierenden Gefahr einer (verstärkten) internationalen Isolation durchaus bewusst. Da die Alliierten in der Schweiz einen wirtschaftlichen Profiteur des Krieges, der sich nicht genügend für die Niederschlagung des Nationalsozialismus eingesetzt hatte, sahen,[57] fand sich das Land am Kriegsende in einer isolierten Position. So hielt die Bundesregierung in einem Grundsatzpapier zum Verhältnis zu den internationalen Organisationen fest, dass die Schweiz bei den verschiedenen technischen Organisationen der UNO Beitrittsgesuche

54 Vgl. Urs Altermatt, Vom Ende des Zweiten Weltkrieges bis zur Gegenwart (1945–1991), in: Alois Riklin et al. (Hg.), Neues Handbuch der schweizerischen Aussenpolitik, Bern 1992, S. 62 f.

55 Vgl. Isabelle Bader, Die UNESCO, der Kalte Krieg und die Schweiz (1950–1954), Lizenziatsarbeit, Historisches Institut der Universität Bern, 1997, S. 11.

56 Vgl. Milani (wie Anm. 28), S. 199–230.

57 Vgl. Altermatt (wie Anm. 54), S. 62.

einreichen sollte, um sich aktiv in die internationale Gemeinschaft einzubringen. Bereits 1946 deponierte Jean Rudolf von Salis (1901–1996, ETH-Professor für Geschichte und später Präsident von Pro Helvetia) an der ersten UNESCO-Generalversammlung das Beitrittsgesuch der Schweiz. Sowohl die UNESCO-Mitgliedstaaten als auch das schweizerische Parlament stimmten für einen Beitritt, der dann formell 1949 erfolgte. Er bot der Schweiz eine Gelegenheit, die übrige Welt mit den Werten der Schweiz bekannt zu machen. Und da diese internationale Organisation ein Schlüsselinstrument der Kulturbeziehungen der Nachkriegszeit darstellte, erlaubte sie es dem Land, auch Anschluss an den internationalen kulturellen und wissenschaftlichen Austausch zu finden. Pauline Milani ist der Meinung, dass es sich bei der Mitwirkung des Landes an den UNESCO-Programmen um eine Form der Friedensförderung und der Stärkung des interkulturellen Dialogs handelt, es aber vor allem auch darum geht, das Bild einer humanitären, fachlich kompetenten und in verschiedenen Belangen wohlhabenden Schweiz zu verbreiten.[58]
Die Beteiligung der UNESCO an der Fotoweltausstellung bot der Schweiz einerseits die Gelegenheit, die Beziehung zur UNO-Sonderorganisation aktiv zu pflegen. Andererseits war sich die UNESCO sicherlich auch der internationalen Ausstrahlung dieser Ausstellung bewusst, die sie sich als Werbeplattform nicht entgehen lassen konnte. Folgende Feststellung von Ulrich Pohlmann zur Beteiligung der UNESCO an der deutschen Fotomesse und -ausstellung Photokina kann deshalb auf die Weltausstellung der Fotografie übertragen werden: «Bedeutete für die UNESCO die Teilnahme an der photokina eine willkommene Plattform für die Verbreitung ihrer humanitären Ziele, so symbolisierte viceversa die UNESCO-Beteiligung für die Veranstalter der Kölner Fotomesse eine deutliche Aufwertung ihres öffentlichen Ansehens.»[59] Diese Zusammenarbeit brachte jedoch nicht nur für die UNESCO und die Ausstellung, sondern auch für Luzern einen Werbeeffekt mit sich.

Durch den Mythos der Mitte zur transnationalen Geschichte der Schweiz

Die Stadt als Standort kultureller Attraktionen hatte Aussicht auf höhere Besucherzahlen. Bei den präsentierten Projekten scheint jedoch die Frage berechtigt, wieso sie nicht in irgendeiner Weltstadt geplant waren, sondern ausgerechnet im beschaulichen Luzern. Für einen Erklärungsversuch sowohl auf nationaler als auch auf europäischer und internationaler Ebene kann der «Mythos der Mitte» herbeigezogen werden, wie

58 Vgl. Pauline Milani, Kultur und Bildung für den Frieden, in: Die Schweiz im Spiegel der Welt, www.spiegelderwelt.ch/article/kultur-und-bildung-fur-den-frieden.html (14. 12. 2017).
59 Pohlmann (wie Anm. 41), S. 39.

ihn Beat Wyss ausführt. Die Tellsage trug während der Aufklärung und Romantik zur topischen Verankerung Luzerns (respektive der Innerschweiz) als Ort der Mitte bei. Während in der Helvetik Luzern historisches und geografisches Zentrum der Schweiz war, machte das touristische 19. Jahrhundert die Stadt mit dem Gletschergarten als naturgeschichtlichen und dem Bourbaki-Panorama als kulturpolitischen Mittelpunkt Europas geltend.[60] Dazu kamen die Neutralität und der damit verbundene langanhaltende Frieden, die diesen Platz international für völkerverbindende kulturelle Projekte attraktiv machten. Vom Status Luzerns als Touristenstadt versprach man sich zudem ein grosses und internationales Publikum für die Kulturprojekte.

Diese auf ideeller und wirtschaftlicher Ebene optimalen Voraussetzungen haben sich lokale Theaterschaffende, Architekten und Fotoenthusiasten zunutze gemacht, um ihre Herzensprojekte mit internationalem Format voranzutreiben. Dazu suchten sie die Nähe zu internationalen Organisationen wie dem Völkerbund oder der UNESCO. Jedoch nur der Weltausstellung der Fotografie gelang es, eine wirklich gegenseitige Verbindung zur UNESCO herzustellen, indem sich die Organisation aktiv an der Ausstellung beteiligen konnte. Nicht nur internationale Organisationen, sondern auch Vertreter auf nationaler Ebene sollten im Forum der Kunst aller Völker und der Fotoweltausstellung die Möglichkeit erhalten, sich zu präsentieren. Durch die kulturellen Beiträge sollten die gegenseitigen Kenntnisse über die verschiedenen nationalen Gegebenheiten erweitert und so zu einem besseren Verständnis zwischen den verschiedenen Staaten beigetragen werden. Die Organisation der Beteiligungen erlaubte zudem eine von lokalen Stellen angeregte internationale diplomatische Kontaktaufnahme. Über diesen Ansatz, der die lokale mit der nationalen und internationalen Ebene vernetzte, versprach man sich, ein globales Zusammengehörigkeitsgefühl generieren zu können sowie den transnationalen Dialog anzuregen.

Durch ihr Engagement verwandelten sich die lokalen Initianten in kulturdiplomatische Akteure. Sie entsprachen als Kunstenthusiasten mit lokaler Reichweite jedoch weder der traditionellen Vorstellung solcher Akteure noch bedienten sie sich mit ihren selbst initiierten Kulturprojekten des sonst üblichen gouvernementalen Handlungsfeldes. Mit der Aufarbeitung dieser drei Luzerner Kulturprojekte konnte somit Madeleine Herrens und Sacha Zalas Anregung beherzigt werden, das Netzwerk der schweizerischen Aussenpolitik beziehungsweise Diplomatie nicht ausschliesslich über klassische Beteiligte zu verfolgen und so die transnationalen Ansätze zu erweitern.[61]

60 Vgl. Beat Wyss, Mythos der Mitte, in: INSA. Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920, S. 392–398.

61 Vgl. Herren, Zala (wie Anm. 50), S. 9–23.