

Hubert F. van den Berg

Deutsche »Kunst- und Kulturpropaganda« in der Galerie Dada?

Die *Sturm*-Ausstellung und ihre Hintergründe¹

1. Als im August 1914 der Erste Weltkrieg mit dem deutschen Überfall auf Belgien beginnt, ist das deutsche Militär für das Schlachtfeld gut gerüstet. In einer anderen Hinsicht ist das Kaiserreich jedoch fast vollkommen unvorbereitet. Im Ersten Weltkrieg bildet Propaganda zum ersten Mal einen integralen Bestandteil moderner, totaler Kriegsführung. Anders als von Deutschland werden von den westlichen Großmächten der Entente – Frankreich und dem Vereinigten Königreich – im Anlauf und Auftakt zum Krieg schon Vorbereitungen zur Propagandaschlacht getroffen, und sie bringen gleich nach Kriegsbeginn größere Propagandaapparate in Stellung. Bezeichnend für das Gewicht der Propaganda in der Kriegsführung der Entente – und spezifischer Großbritanniens – ist die Tatsache, dass das Kappen der direkten Telegrafenerleitungen zwischen Deutschland und den Vereinigten Staaten zu den ersten englischen Kriegshandlungen gehörte – eben um die Kommunikation mit Amerika zu stoppen und die Deutschen daran zu hindern, die amerikanische Öffentlichkeit per Kabel beeinflussen zu können.

Wesentlicher Aspekt in der Propaganda im Ersten Weltkrieg war die von Frankreich und anderen Ländern der Entente gegen Deutschland erfolgreich verbreitete und kultivierte Auffassung, das Deutsche Reich beheimate barbarische Hunnen, denen kulturelle Sensibilität fremd wäre, erst recht irgendwelcher Sinn für moderne Kultur. Nun war diese Darstellung – darüber gibt es keinen Zweifel – eine Karikatur des deutschen Kulturlebens, aber immerhin eine sehr wirksame Karikatur, nicht zuletzt weil diesem Zerrbild von deutscher Seite wiederholt Vorschub geleistet wurde – vom deutschen Militär, das bei der Invasion Frankreichs und Belgiens oft nicht gerade zimperlich mit Kulturschätzen umging, u. a.

1 Dieser Beitrag ist im Rahmen eines von der Niederländischen Organisation für wissenschaftliche Forschung (NWO) geförderten Forschungsprojekts zur Wechselwirkung zwischen dem *Sturm* und dem niederländischen und flämischen kulturellen Feld entstanden.

die Bibliothek der Universität Leuven in Schutt und Asche legte und die Kathedrale von Reims aufs Korn nahm, aber auch von jenen 93 prominenten deutschen Intellektuellen, die in dem wenig glücklichen Aufruf *An die Kulturwelt*² vor allem ihre hurrapatriotistische Blindheit unter Beweis stellten, indem sie die Untaten des Militärs vorbehaltlos verteidigten, wie auch vom deutschen Kaiser Wilhelm II., der schon 1900 in seiner sogenannten »Hunnenrede«³ deutschen Expeditionstruppen in China aufgetragen hatte, sich wie Hunnen zu verhalten, so »dass auf tausend Jahre hinaus kein Chinese mehr es wagt, einen Deutschen schein anzusehen«. Die Stellungnahmen des Kaisers zur zeitgenössischen Kunst waren ebenfalls Wasser auf die Mühle der feindlichen Propaganda, um die kulturelle Rückständigkeit der deutschen Herrscherelite unter Beweis zu stellen. Wiederholt hatte der Kaiser scharfe Kritik an der impressionistischen und naturalistischen Moderne geäußert, die seines Erachtens »in den Rinnstein niedersteigt«⁴, und sich somit als ein dezidiertes Gegner der Gegenwartskultur zeigte. Nicht nur die aggressive Kriegspolitik des deutschen kaiserlichen Regimes, sondern auch die effektive Propagandarbeit der Entente trug wesentlich dazu bei, dass in der Öffentlichkeit der Deutschland umringenden neutralen Kleinstaaten – der Niederlande, Schweiz und Dänemark – eine antideutsche Stimmung dominierte, nicht zuletzt in intellektuellen und künstlerischen Kreisen.

Diese neutralen Länder hatten für das Deutsche Kaiserreich eine sehr große strategische Bedeutung. Abgesehen davon, dass die neutralen Grenzen zwar auch militärisch abgeriegelt werden mussten, indessen nicht denselben Militäraufwand erforderten wie die Kampffronten in West und Ost, bildeten sie als Umschlagplätze für den Außenhandel (eine Rolle, die die Niederlande sowieso insbesondere für das Ruhrgebiet bereits erfüllte) wie auch als mögliche Orte der Begegnung Hintertüren, die die Verbindung mit der restlichen Welt erlaubten, von der Deutschland durch die militärischen Fronten auf dem Land wie auf dem Meer weitgehend abgeschnitten

2 Vgl. Jürgen und Wolfgang von Ungern-Sternberg: *Der Aufruf »An die Kulturwelt!« Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg.* Stuttgart 1996.

3 Vgl. Wilhelm II.: *Hunnenrede*, Bremerhaven 27. Juli 1900. In: *Die Reden Kaiser Wilhelms II.* Hrsg. von Johannes Penzler. Bd. 2: 1896–1900. Leipzig [1904], S. 209–212. Abdruck der inoffiziellen Version in: Manfred Görtemaker: *Deutschland im 19. Jahrhundert. Entwicklungslinien.* 5. durchgesehene Aufl. Opladen 1996, S. 357.

4 Wilhelm II.: *Die wahre Kunst* [1901]. In: *Die Berliner Moderne 1885–1914.* Hrsg. von Jürgen Schütte und Peter Sprengel. Stuttgart 1987, S. 571–574, hier S. 573.

war. Daher war es von größtem Interesse für das Kaiserreich, zum einen die Neutralität der betreffenden Länder zu sichern (andere neutrale Länder traten ja im Lauf der Zeit fast ausnahmslos *gegen* Deutschland bzw. die zentralen Mächte in den Krieg ein: Italien, Griechenland und die Vereinigten Staaten voran), zum anderen die antideutsche Stimmung abzubauen und eine »deutschfreundliche« herbeizuführen.

In diesem Zusammenhang erfüllte die Schweiz noch eine besondere Rolle: Als (teilweise) deutschsprachiges Land war die Schweiz schon seit der Jahrhundertwende Sammelpunkt der mitteleuropäischen deutschsprachigen antibürgerlichen Bohème und kritischen Intelligenz der Vorkriegszeit (insbesondere in Zürich und Ascona) und schon länger klassisches Reiseziel politischer Flüchtlinge, ob aus dem Deutschen oder Russischen Reich, aus der Doppelmonarchie wie auch aus Frankreich und Italien. So zog ab August 1914 eine größere Zahl Schriftsteller, Künstler und sonstiger Intellektueller, die mit der kaiserlichen Kriegspolitik nicht glücklich waren, aus dem Deutschen Reich als auch aus der Doppelmonarchie in die Schweiz – in der Regel nicht als Flüchtlinge oder Exilanten, die der Verfolgung zu entkommen suchten (wie im 19. Jahrhundert oder in den Jahren 1933 bis 1945), sondern vielmehr als freiwillige Emigranten, die durchaus hin und wieder für kürzere oder längere Zeit in ihre Heimatländer zurückkehrten.

Ging es in den anderen neutralen Ländern vor allem darum, die »Deutschfeindlichkeit« in der lokalen – niederländischen und skandinavischen – Intelligenz abzubauen und »Deutschfreundlichkeit« zu fördern, so galt es in der Schweiz zugleich, die Emigranten aus den zentralen Ländern von antideutschen Positionen abzurücken und abzuhalten sowie deren kritische Aufstellung so weit wie möglich in die deutsche/österreichische Öffentlichkeit zu reintegrieren. In diesem Kontext erfüllte das *Sturm*-Unternehmen von Herwarth Walden eine bemerkenswerte Rolle, die bislang wenig Aufmerksamkeit bekommen hat – und sich bis in die Galerie Dada auswirkte.

2. Um die Stimmung in den neutralen Ländern für die deutsche Sache zum Positiven zu wenden, verfolgte die deutsche Kriegspropaganda eine Doppelstrategie. Zunächst gab es die konventionelle Kriegspropaganda, die versuchte, eine positivere Betrachtung der deutschen Militärpolitik in der Öffentlichkeit der neutralen Staaten zu fördern, indem sie eine »deutschfreundliche« Sicht der Dinge zu verbreiten und so die überwiegend profranzösische Haltung zurückzudrängen suchte. Diese

Politik zielte auf sofortige Wirkung: Von gewissen Ereignissen, ob es nun den Verlauf einer Schlacht oder – beispielsweise – die Torpedierung eines Handelsschiffes betraf, wollte man ein für Deutschland günstiges Bild kreieren – insgesamt mit wenig Erfolg. Zwar wurden diejenigen, die bereits für Deutschland waren, in ihrer Meinung gestärkt, diejenigen aber, die für die Entente waren, zeigten sich in der Regel gegen deutsche Kriegspropaganda ohnehin immun.

Um trotzdem die »deutschfeindliche« Intelligenz in den neutralen Ländern zu erreichen, wurde eine andere, geheime Propagandastrategie entwickelt, die eher eine längerfristige Änderung des Bildes des Deutschen Kaiserreiches und der Deutschen bewirken sollte. Diese »Kunst- und Kulturpropaganda«, wie sie in offiziellen Dokumenten genannt wurde, sollte das schlechte Image des Deutschen als Kulturbarbaren und antimodernen, rückständigen Hunnen ändern. Es ging darum, ein anderes Bild von Deutschland als genuine Kulturnation zu präsentieren, wo in einem liberalen Klima auch die modernste Kunst gut aufgehoben war und sich frei entfalten konnte.

In dieser Hinsicht suchte die »Kunst- und Kulturpropaganda« die Stellung des Deutschen Reichs im Verhältnis zu den neutralen Nachbarländern im Bereich der Kunst und Kultur zu verbessern, und zwar teilweise in eindeutigem Widerspruch zu jener kaiserlichen Kulturpolitik, die moderne Kunst als »Rinnsteinkunst« verdammt. So wie insgesamt die Macht des Kaisers im Ersten Weltkrieg schrumpfte, so ist auch offensichtlich, dass die »Kunst- und Kulturpropaganda« zwar das Kaiserreich zu stärken suchte, allerdings nicht unbedingt im Einklang mit den konservativen Vorstellungen des Kaisers und seiner Hofhaltung in Sachen Kultur. Dass sich im Auswärtigen Amt und im diplomatischen Dienst, zumindest im Rahmen der »Kunst- und Kulturpropaganda«, eine andere Kulturpolitik durchsetzen konnte, die mit den Standpunkten des Kaisers, den sie offiziell vertraten, auf gespanntem Fuß stand, mag verwundern. Der amtliche Apparat und besonders der Propagandaapparat waren aber weitaus weniger monolithisch, als man bei einem preußischen Staatsapparat vermuten mag.

Zum einen bedeutete der Burgfrieden, der sich im Kaiserreich insbesondere im Bereich der Politik manifestierte (wobei der Kaiser »keine Parteien« mehr kannte, sondern »nur noch Deutsche«⁵, zugleich grö-

5 Der Kriegausbruch 1914. Thron- und Kanzlerrede. Denkschrift und Aktenstücke. Berlin 1914, S. 7.

ßere Teile der sozialdemokratischen Opposition zur Unterstützung seiner Kriegsvorhaben bereit waren), dass nicht nur die Kriegspolitik von einer breiten Koalition unterstützt wurde, die von – politisch wie kulturell – konservativ-nationalistischen wie auch von fortschrittlichen Segmenten der Gesellschaft getragen wurde, sondern auch Vertreter dieser Segmente in allen Bereichen des Staatsapparats zu finden waren, nicht zuletzt in jenen, die im Zuge des Krieges erst aufgebaut wurden. Musste 1908 Hugo von Tschudi seine Stelle als Direktor der Neuen Nationalgalerie aufgeben, weil er aus der Sicht des Kaisers eben jene von ihm gehasste moderne »Rinnsteinkunst« bevorzugte, so trifft man im diplomatischen Dienst, gerade im Bereich der Propagandaarbeit, an zentraler Stelle Harry Graf Kessler und Fritz Wichert, die sich als Direktoren des Weimarer Museums für Kunst und Kunstgewerbe bzw. der Mannheimer Kunsthalle gerade für die künstlerische Moderne engagiert hatten.

Zum anderen bedeutete die Notwendigkeit, gewissermaßen aus dem Nichts und im Nu einen Propagandaapparat aufzubauen, dass eben diejenigen, die mit Wort und Bild arbeiteten und in diesen Bereichen am fähigsten und gewandtesten waren – Schriftsteller und bildende Künstler –, gerade in diesem Apparat einen Platz fanden oder auch für sich kreierten. Die Propaganda bot ihnen immerhin die Möglichkeit, in ihrer alten Berufssphäre tätig und vom Fronteinsatz verschont zu bleiben. Und gerade durch den Burgfrieden ging es hier nicht nur um konservative Vertreter des Kunst- und Literaturbetriebs, sondern de facto um Künstler und Literaten wie um Verleger, Galeristen, Museumsdirektoren aus dem kulturellen Feld in seiner ganzen Breite. Neben den erwähnten Kessler und Wichert konnte man daher im Propagandaapparat im Allgemeinen wie im Bereich der »Kunst- und Kulturpropaganda« im Besonderen im diplomatischen Dienst Personen begegnen, die vor dem Krieg für eine moderne Kultur eintraten und zu dieser Zeit (und wohl auch nachher) vom Kaiser abgelehnt wurden. Gleiches lässt sich aber auch außerhalb des staatlichen Propagandaapparats beobachten, denn zunächst gab es zwar einige kleinere Dienststellen, die sich mit Propaganda beschäftigten, aber von einem »Apparat« ließ sich zumindest in den ersten Kriegsmonaten nicht sprechen. Vielmehr gab es ein Geflecht privater und halbprivater Initiativen, darunter kleine private Nachrichtenbüros oder Zeitungs- und Verlagsprojekte, die sich für die deutsche Sache engagierten, teilweise aus Wirtschaftskreisen angeregt und finanziert, teilweise auch als Fortsetzung bestehender international operierender Unternehmen und Struktu-

ren, wie z. B. der Deutsche Werkbund und eben auch die Kunsthandlung Der Sturm.

Durch diese Struktur des Propagandaapparats hatte insbesondere die »Kunst- und Kulturpropaganda« einen bemerkenswerten Doppelcharakter. Zum einen zielte sie auf eine Verbesserung der kulturellen Beziehungen zwischen dem Deutschen Reich und dem neutralen Ausland ab, um die isolierte Stellung von Deutschland insgesamt zurückzudrängen. Zum anderen deutet sie im keineswegs monolithischen Staatsapparat darauf hin, dass im Kontext der Außenpolitik mehr modern gesonnene Segmente des kulturellen Feldes versuchten, ihre eigenen Ideen und ihre eigenen Kunst- und Literaturvorstellungen zu fördern, gewissermaßen ermöglicht durch den Krieg, der Vertreter dieser Segmente verstärkt in den Staatsapparat hineinzog und dann eben genau an jene Stelle in diesem Apparat, an der sie – Zufall oder nicht – die Möglichkeit hatten, sich für diese Vorstellungen einzusetzen als offizielle Vertreter des Deutschen Reiches und – paradoxerweise – als Vertreter, Gesandten und Diplomaten des Kaisers, die in seinem Namen eine Kultur unterstützten, die er ablehnte (was selbstverständlich die Erfolgchancen der »Kunst- und Kulturpropaganda« verstärkte, denn die von ihr bevorzugte Kunst und Kultur war ja eben nicht eine, die bisher von den führenden Kräften des Staatsapparats, den Kaiser voran, geschätzt, geschweige gefördert wurde).

Da die Zielgruppe der »Kunst- und Kulturpropaganda« die »deutschfeindliche« Intelligenz der neutralen Länder war, musste das Propagandaprojekt geheim sein und bleiben.⁶ Man konnte zwar Kunst über offizielle Wege propagieren, aber solche Kunst wäre von vornherein als Staatskunst diskreditiert. Hinzu kam die antideutsche Einstellung des kulturellen Umfeldes in den Niederlanden, der Schweiz und Dänemark, die es zu ändern galt. Eben diese Einstellung bedeutete, dass jede Präsentation des deutschen kulturellen Lebens, die als Initiative der deutschen Obrigkeit erkennbar war, von vornherein als Propaganda disqualifiziert und zum Scheitern verurteilt war. Wenn schon ein anderes Bild Deutschlands als genuine blühende Kulturlandschaft etabliert werden sollte, dann ging das effektiv nur in einer Form, in der sich die Künste und der intellektu-

⁶ Vgl. Hubert van den Berg: The Autonomous Arts as Black Propaganda. On a Secretive Chapter of German »Foreign Cultural Politics« in the Netherlands and Other Neighbouring Neutral Countries During the First World War. In: The Autonomy of Literature at the Fins de Siècles (1900 and 2000). Hrsg. von Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier und Liesbeth Korthals Altes. Leuven 2008, S. 71–120.

elle Austausch – scheinbar – nach ihrer eigenen Dynamik und Gesetzmäßigkeiten unbeeinträchtigt von äußeren Faktoren frei entfalten konnten, und eben der Kontakt und Austausch zwischen dem deutschen kulturellen Feld und jenem der Nachbarländer ein anderes Bild kreieren sollten.

Die Förderung dieses Austausches war Kern der »Kunst- und Kulturpropaganda«, die aus diesem Grund einen konspirativen Charakter hatte. Auch im Nachhinein sollten die neuentstandenen Kontakte nicht als Produkt der Propagandaaarbeit in Verruf kommen, so wenig wie – sicherlich mindestens ebenso wichtig – die Organisatoren und eingeweihten Akteure, die in Friedenszeiten auch im Bereich der Kultur tätig waren, als Intriganten mit doppelter Agenda belastet werden wollten, deren Beziehungen zu anderen Vertretern des kulturellen Felds, insbesondere im benachbarten Ausland, nicht aufrichtig aus kulturellem Interesse oder künstlerisch-literarischer Affinität gewachsen waren, sondern eine Tendenz zum Betrug innehatten, um diese anderen Vertreter in ihren politischen Ansichten zu manipulieren. Zumindest war die Gefahr offensichtlich, dass dieser Eindruck entstehen konnte, auch wenn sie nicht oder nur begrenzt zutraf. Propaganda hat ja einen zweifelhaften Ruf.

Aus mehreren Gründen war somit Diskretion in der Propagandaaarbeit angesagt. Sie führte dazu, dass das Propagandaprojekt auch nach dem Krieg ein wohlgehütetes Geheimnis blieb und bis auf den heutigen Tag kaum beachtet oder historiografisch erfasst worden ist, auch weil sich die Informationen zu diesem Projekt in Archiven befinden, die nicht zu den üblichen Quellen der Kunst- oder Literaturgeschichte zählen und außerdem lange Zeit unzugänglich waren. Dokumentiert ist diese Propagandapolitik nämlich insbesondere in den Archiven jener Behörden, die für diese Politik zuständig waren: im Militärarchiv und im Archiv des Auswärtigen Amts, wie auch in Korrespondenzen, Tagebüchern und anderen persönlichen Dokumenten federführender Akteure im Propagandaprojekt, wie z. B. im Fall der Niederlande in der Korrespondenz zwischen dem deutschen Gesandten Richard von Kühlmann in Den Haag und seinem engen Vertrauten Rudolf Alexander Schröder, der Militärzensor in Brüssel war, oder im Fall der Schweiz in den Tagebüchern des Kulturattachés der kaiserlich-deutschen Gesandtschaft in Bern, Harry Graf Kessler. In ihren Nachlässen sowie im Archiv des Auswärtigen Amts gibt es bemerkenswerte Subtexte zu den kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und den umliegenden neutralen Staaten wie auch zwischen dem deutschen Staatsapparat und der deutschen Emigration in der Schweiz, die auch in Bezug auf Dada in Zürich neue Erkenntnisse erlauben.

3. Zu den interessantesten Fällen im Rahmen der Kunst- und Kulturpropaganda gehört zweifelsfrei die Rolle der Kunsthandlung und Zeitschrift *Der Sturm*. In der Literatur ist der *Sturm*, der 1910 bis 1932 als Zeitschrift erschien und 1912 bis 1928 mit einer Galerie verbunden war, als eine der bedeutendsten Plattformen des deutschen Expressionismus und – allgemeiner – der europäischen Avantgarde bekannt.⁷ Dabei zeichnete sich der *Sturm* nicht nur als Forum der wichtigsten Erneuerungstendenzen in der bildenden Kunst des frühen 20. Jahrhunderts aus – des Kubismus, Futurismus und Expressionismus sowie später von Dada, insbesondere in der Person von Kurt Schwitters⁸, und auch des Konstruktivismus –, sondern fiel auch zum einen im Krieg durch eine (scheinbar) apolitische und der Aktualität abgewandte, stark autonomistische Kunstauffassung, zum anderen durch eine ostentativ apostrophierte Internationalität auf, die sich implizit als Ablehnung des überall präsenten Chauvinismus, Patriotismus und Nationalismus der Kriegsjahre deuten ließ und nachträglich von einigen Vertretern des *Sturm*-Kreises – Nell Walden und Lothar Schreyer – in der Wiederaufbereitung des *Sturms* im

7 Vgl. *Der Sturm*. Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde. Berlin 1912–1932. Hrsg. von Ludwig Reidemeister. Berlin 1961; Volker Pirsich: *Der Sturm*. Eine Monographie. Herzberg 1985; *Der Sturm im Berlin der zehner Jahre*. Hrsg. von Barbara Alms und Wiebke Steinmetz. Delmenhorst 2000.

8 Anfang der 1920er Jahre zählt Schwitters quantitativ zu den wichtigsten Mitarbeitern der Zeitschrift *Der Sturm*. Schwitters' Verhältnis zu Dada mag zwar gespalten gewesen sein, es gab aber auch andere, durchaus positive Beziehungen zwischen Dada und dem *Sturm*, obwohl beide avantgardistische Projekte in der Dada-Literatur aufgrund der gegenseitigen Polemik oft gegeneinander abgegrenzt werden. Zwar begegnet man insbesondere in Schriften Berliner Dadaisten einer scharfen Kritik am *Sturm*, vgl. z. B. Hanne Bergius: *Das Lachen Dadas*. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen 1989, S. 284, so wie umgekehrt im *Sturm* gelegentlich polemische Bemerkungen gegen die Dadaisten zu finden sind, vgl. Pirsich: *Der Sturm*, S. 395–406. Zugleich gibt es von Raoul Hausmann aus der Anfangszeit des Berliner Dadaismus die bemerkenswerte Überlegung, dass Dada genauso wie der *Sturm* ein finanzieller Erfolg werden könnte, wobei der *Sturm* von ihm nicht so sehr als programmatische Konkurrenz, sondern vielmehr als unternehmerisches Vorbild gesehen wird, vgl. Hannah Höch: *Eine Lebenscollage*. Berlin 1989, Bd. 1, Abt. 1, S. 384. Man trifft mehrere Dadaisten nicht nur vor ihrem Dada-Engagement in der Zeitschrift *Der Sturm*, in Ausstellungen der gleichnamigen Galerie bzw. als Mitarbeiter im *Sturm*-Unternehmen an, darunter Hans Arp, Max Ernst, Paul Citroen und Walter Mehring, sondern auch während ihres Dada-Engagements. So widmete Walden 1922 ein Heft seiner Zeitschrift der »wahren jungen« Kunst und Literatur Frankreichs, das von Tristan Tzara zusammengestellt wurde und Werke Pariser Dadaisten präsentierte (13. Jg. H. 3 vom Juni 1922). Die spätdadaistische Zeitschrift *Transbordeur Dada* des russischen Dadaisten Serge Charchoune erschien im *Sturm*-Verlag. Wie unten ausgeführt, waren *Der Sturm* und Dada auch in Zürich aufs Engste verwandt.

Rahmen der Wiederentdeckung des Expressionismus nach dem Zweiten Weltkrieg auch explizit so präsentiert wurde.⁹

Hier zeigt sich auf den ersten Blick eine deutliche Verwandtschaft mit dem frühen Züricher Dadaismus, der einerseits durch eine dezidiert autonome Kunstauffassung, andererseits durch eine ebenso dezidiert artikuliert Internationalität charakterisiert wurde. So erklärte Richard Huelsenbeck 1920 in *Dada siegt!*, dass »die Anhänger und Mitarbeiter des Cabaret Voltaire [...] von aller Politik, Soziologie etc. etc.« absahen und stattdessen »engste Beziehungen zu dem, was man jüngste Kunst nennt«, pflegten.¹⁰ In einer *Presseaussendung* zur Zeit der ersten Dada-Soiree verkündete derselbe Huelsenbeck namens der Dada-Gruppe im Sommer 1916:

Von verschiedenen Seiten (vgl. *Neue Freie Presse, La Guerre Mondiale, Demain*) ist der Versuch gemacht worden, den Bestrebungen der Unterzeichneten politische Motive zu unterschieben, so als arbeiteten sie zur Propaganda einer der kriegführenden Parteien. [...]

Wir erklären hiermit, daß uns politische Absichten in jeder Hinsicht fernliegen. Wir glauben, daß diese neue und große Kunst ganz innerlichen und geistigen Elementen ihr Leben verdankt und daß man sie profaniert, indem man sie irgendeiner Theorie unterordnet, die auf Veränderung der staatlichen oder sozialen Institutionen ausgeht. Wir erklären ferner, daß wir uns freuen, in unserer Sensibilität eine Verwandtschaft mit allerneuesten Kunstrichtungen zu finden und daß wir niemals die Größe der geistigen Werke verkennen, die uns Picasso, Braque, Kandinsky, Marinetti gegeben haben.¹¹

9 Vgl. insbesondere: Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis. Hrsg. von Lothar Schreyer und Nell Walden. Baden-Baden 1954.

10 Richard Huelsenbeck: *Dada siegt*. Berlin 1920, S. 10.

11 *fin: Dada 15/25. Post scriptum oder die himmlischen Abenteuer des Hr.n Tristan Tzara*. Hrsg. von Raoul Schrott. Innsbruck 1992, S. 61.

Hubert F. van den Berg

Etwa zur gleichen Zeit betont Hugo Ball die Internationalität des Dada-Projekts in seinem *Ersten dadaistischen Manifest*, in dem er »Dada ein internationales Wort« nennt¹², so wie in einer redaktionellen Bemerkung in der Anthologie *Cabaret Voltaire*, in der er den internationalen Charakter der Anthologie hervorhebt:

Um einer nationalen Interpretation dieser Sammlung vorzubeugen, erklärt der Herausgeber ausdrücklich, dass er sich dagegen verwahrt, zur »deutschen Mentalität« gerechnet zu werden.

Die Sammlung »Cabaret Voltaire« besteht aus Beiträgen von Franzosen (G. Apollinaire, B. Cendrars), Italienern (F. Canguillo, F. T. Marinetti, L. Modeglioni), Spaniern (P. Picasso), Rumänen (M. Janko, Tr. Tzara), Deutschen (Hans Arp, van Hoddiss, R. Huelsenbeck), Holländern (O. von Rees), Oesterreichern (Max Oppenheimer), Polen (M. Slodki), Russen (W. Kandinsky) und Heimatlosen (Emmy Hennings).¹³

Die offensichtliche Parallelität zwischen Dada und dem *Sturm* zeigt sich zunächst auf der Bauchbinde, mit der *Cabaret Voltaire* ursprünglich ausgestattet war: »Futurisme Cubisme Expressionisme.«¹⁴ Die Verwandtschaft mit dem *Sturm* ist unverkennbar. 1917 erschien von Herwarth Walden die Programmschrift *Einblick in Kunst* mit dem Untertitel: »Expressionismus, Futurismus, Kubismus.«¹⁵ Dass die Galerie Dada im selben Jahr mit einer *Sturm*-Ausstellung eröffnet und diese Ausstellung von einer *Sturm*-Soiree, organisiert und durchgeführt von den Züricher Dadaisten, begleitet wird, braucht daher nicht zu verwundern.

12 In: Hugo Ball: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt/Main 1984, S. 39f., hier S. 39.

13 [Hugo Ball]: Notes redactionnelles / Redactionelle Notizen. In: Cabaret Voltaire. Zürich 1916, S. 32.

14 In: Dada global. Hrsg. von Raimund Meyer, Judith Hossli, Guido Magnaguagno, Juri Steiner, Hans Bolliger [Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich]. Zürich 1994, S. 124.

15 Herwarth Walden: Einblick in Kunst. Berlin 1917.

4. Dada wird allerdings gemeinhin als avantgardistisches Projekt verstanden, das sich *gegen* den Krieg gerichtet hat und aus der Ablehnung des Kriegs hervorging. Ob dem so war¹⁶, kann hier offengelassen werden. Für Walden und den *Sturm* trifft diese Einschätzung allerdings – zumindest im Ersten Weltkrieg – keinesfalls zu.

Der *Sturm* besaß vielmehr einen Januskopf: einerseits war die von Walden herausgegebene Zeitschrift *Der Sturm* eine autonomistische Kunstzeitschrift, in der es *nur* um Kunst ging, so wie sie von der Kunsthandlung ausgestellt und verkauft wurde, losgelöst von der politischen und militärischen Aktualität, andererseits gab es, wie nur wenig bekannt ist, neben der Kunsthandlung *Der Sturm* auch ein Nachrichtenbüro *Der Sturm*, das als private Agentur für diverse Nachrichtendienste und Propagandastellen operierte, allerlei Aufgaben für diese Nachrichtendienste erfüllte und sich zudem auf konventionelle Kriegspropaganda spezialisierte.¹⁷

Vor allem in den ersten Kriegsjahren produzierte das Nachrichtenbüro am Fließband Artikel für skandinavische wie auch – in kleinerem Ausmaß – niederländische Zeitungen und Zeitschriften. Insbesondere in *Korrespondenten*. *Landskrona Tidning*, der Lokalzeitung der Heimatstadt der Ehefrau des *Sturm*-Herausgebers, Nell Walden-Roslund, erschienen einige Hundert solcher Artikel. Ebenso wurde von *Der Sturm* eine deutsche Propagandazeitung für Dänemark, *Nutiden*, mitinitiiert. Zugleich fertigte das Nachrichtenbüro Zusammenfassungen und Übersetzungen aus dem Dänischen, Schwedischen, Norwegischen und Niederländi-

16 Vgl. Hubert van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg 1999, S. 157–160.

17 Die folgende Darstellung beruht für die Beschreibung des *Sturm*-Unternehmens im Kontext nachrichtendienstlicher und Propagandatätigkeit im Wesentlichen auf: Kate Winskell: *The Art of Propaganda: Herwarth Walden and »Der Sturm«, 1914–1919*. In: *Art History*. Jg. 18. Nr. 3 (September 1995), S. 315–344; Hubert van den Berg: »... wir müssen mit und durch Deutschland in unserer Kunst weiterkommen.« Jacoba van Heemskerck und das geheimdienstliche Nachrichtenbüro »Der Sturm«. In: »Laboratorium Vielseitigkeit«. Zur Literatur der Weimarer Republik. Festschrift für Helga Karrenbrock. Hrsg. von Petra Josting und Walter Fähnders. Bielefeld 2005, S. 67–87; Petra Jenny Vock: »Der Sturm muss brausen in dieser toten Welt«. Herwarth Waldens *Sturm* und die Lyriker des *Sturm*-Kreises in der Zeit des Ersten Weltkriegs. Trier 2006, S. 69–117; Hubert van den Berg: *Der Sturm als Kunsthandlung und Nachrichtenbüro in der deutschen Propagandapolitik in den neutralen Nachbarländern während des Ersten Weltkriegs*. In: *Deshima. Revue d'histoire globale des Pays du Nord*. Hors-série. Jg. 1, 2009, S. 135–152, sowie darin genannte Literatur und Quellen.

schen von Artikeln und Broschüren an, die an offizielle Dienststellen weitergeleitet wurden.

Als der Krieg sich im Juli 1914 unverkennbar ankündigt und ab 1. August auch für Deutschland tatsächlich eintritt, gerät das *Sturm*-Unternehmen als international operierende Kunsthandlung in Schwierigkeiten. Eine Lösung bietet sich aber schnell an. Nach dem Krieg mag sich Herwarth Walden dem Kommunismus zuwenden (für Nell Walden war dies mit ein Scheidungsgrund), im Krieg standen die Waldens beide der kaiserlichen Kriegspolitik nahe – darüber lassen die Hunderte von Artikeln, die von Nell Walden bzw. dem Nachrichtenbüro signiert wurden, ebenso wie die Korrespondenz Herwarth Waldens mit dem Auswärtigen Amt keinen Zweifel. So wie viele Künstler aus dem *Sturm*-Kreis »ins Feld« fuhren, »weil sie Vaterland, Familie und Heim für gefährdet und angegriffen glaubten«¹⁸, so wollten auch der wegen Astigmatismus kriegsdienstuntauglich erklärte Walden und seine aus einer germanophilen schwedischen Familie in Landskrona stammende Frau nach Kräften ihren Beitrag liefern. Und diese Möglichkeit bot sich sofort.

Wie anfangs gesagt, war das Kaiserreich für das Schlachtfeld vielleicht gut gerüstet, für den Propagandakampf jedoch nicht. Und genau hier gab es für die Waldens beste Perspektiven. Herwarth Walden verfügte nicht nur über eine lange journalistische Erfahrung, gerade auch in seiner Propagandaarbeit für die modernste Kunst avantgardistischer Provenienz. Der *Sturm* besaß auch ein breites Netzwerk im Ausland, nicht zuletzt im für die Propaganda so wichtigen neutralen Skandinavien und Holland, wie auch – im Inland – über enge Beziehungen zu höheren Wirtschaftskreisen, in denen die wohlhabenden Abnehmer der Galerie zu finden waren. Darüber hinaus verfügte der *Sturm* noch über einen sehr wichtigen Trumpf: Waldens germanophile Frau, die nichts lieber wollte als ihrer Wahlheimat in schwerer Zeit zu dienen, war geborene Schwedin und verfügte daher als Muttersprachlerin über Sprachkenntnisse, die für die Propagandaarbeit in Schweden und – allgemeiner – in Skandinavien von größter Bedeutung waren.

Im Sommer 1914 gibt es zwar drei Dienststellen, die im Bereich der nachrichtendienstlichen Tätigkeit und (Kriegs-)Propaganda operieren, allerdings sind sie stark unterbesetzt. Sie verfügen am Vorabend des

18 Nell Walden: Aus meinen Erinnerungen an Herwarth Walden und die »Sturmzeit«. In: Schreyer/Walden: Erinnerungsbuch, S. 9–63, hier S. 51.

Deutsche »Kunst- und Kulturpropaganda« in der Galerie Dada?

Kriegs nur über einige wenige Mitarbeiter. Neben der Sektion B der III. (französischen) Abteilung des Generalstabs des Feldheeres, ab Kriegsbeginn unter Befehl der Obersten Heeresleitung stehend, gibt es ein Nachrichtenbüro im Reichsmarineamt unter Führung Paul Rohrbachs sowie vereinzelte Mitarbeiter im Auswärtigen Amt, die sich nachrichtendienstlich betätigen.

Schon länger existierten in der nachrichtendienstlichen Marktlücke allerlei politische, meist mit Vorstellungen einer unverzichtbaren deutschen Großmacht-, Großraum- und Kolonialpolitik verbundene Privatinitiativen, die oft in enger Verknüpfung mit den amtlichen Nachrichtenstellen operieren. So ist Rohrbach auch privat tätig, sammelt Matthias Erzberger bereits 1911 Gelder für einen Fonds »zur Verbreitung deutscher Nachrichten im Ausland«¹⁹, betätigt sich auch Walter Rathenau in diesem Bereich und gibt es den wiederum mit Rohrbach eng kooperierenden Türkei- und Nahostspezialisten Ernst Jäckh, der sich für die deutsch-ottomanische Zusammenarbeit engagiert und seit 1912 mit dem eher an afrikanischer Kolonialpolitik interessierten Rohrbach die Zeitschrift *Deutsche Politik* herausgibt. Nach Kriegsbeginn schießen weitere private und auch amtliche Initiativen wie Pilze aus dem Boden. Erzberger zählt in seinen Memoiren im Oktober 1914 »nicht weniger als 27 Bureaus oder Stellen innerhalb des Reichs«, die »sich mit der Propaganda im Ausland befaßten, jede auf eigene Faust ohne einen einheitlichen Grundgedanken«.²⁰ Eines dieser Büros ist das »Nachrichtenbüro ›Der Sturm‹« mit Sitz in der Potsdamer Straße 134a – eben in den Räumlichkeiten der Zeitschrift, des Verlags und der Galerie *Der Sturm* in Berlin.

Wer in welcher Weise die Initiative ergriffen hat, die schon bald nach Kriegsbeginn zur engen Verquickung der Waldens und des *Sturm*-Unternehmens mit sämtlichen oben genannten Propaganda-, Geheim- und Nachrichtendienststellen führt, ist unklar und dürfte, da viele geheimdienstliche Akten bereits bei Kriegsende im November 1918 vernichtet wurden, kaum mehr genau nachzuvollziehen sein. Zwei Parallelschienen deuten sich jedoch an. Zum einen gibt es Enthüllungen Nell Waldens, die 1963 angab, über die Dominanz der Entente-propaganda dermaßen empört gewesen zu sein, dass sie zunächst anfang, unentgeltlich für die

19 Zit. nach Jürgen Wilke: Deutsche Auslandspropaganda im Ersten Weltkrieg: Die Zentralstelle für Auslandsdienst. In: Der Erste Weltkrieg als Kommunikationsereignis. Hrsg. von Siegfried Quandt. Gießen 1993, S. 95–157, hier S. 99.

20 Ebd., S. 98.

Lokalzeitung ihrer Heimatstadt Landskrona deutschfreundliche Berichte zu schreiben, woraufhin sie bald ein Dutzend schwedischer Tageszeitungen zunächst unentgeltlich als Journalistin mit Beiträgen versorgte, bis sie von Rohrbach – hoch dotiert – engagiert wurde.²¹

Gleichwohl erzählte Nell Walden nicht einmal die halbe Wahrheit, denn – im Gegensatz zu ihren »Enthüllungen« – arbeitete nicht nur sie und ausschließlich sie *neben* dem *Sturm* (wie sie in den 1950er und 1960er Jahren behauptete) als Lektorin, Journalistin und Übersetzerin für – wie sie es nannte – »das Kriegspressequartier«²², sondern auch Herwarth Walden selbst. Beschränkte sich seine Rolle laut Nell Walden darauf, bloß ihre Arbeiten zur Abrechnung ins Auswärtige Amt gebracht zu haben, um sich für das Prädikat »Unabkömmlichkeit im Heimatdienst« zu qualifizieren²³, so geht aus Akten des Auswärtigen Amtes hervor, dass Herwarth Walden nicht nur die Zeitschrift und Galerie, sondern auch das Nachrichtenbüro leitete, persönlich mit den diversen Ämtern und Dienststellen konferierte und auch der eigentliche Ansprechpartner war, der sämtliche Korrespondenzen des Nachrichtenbüros unterzeichnete. Korrespondenz, die übrigens auf dem üblichen Briefpapier des Kunstunternehmens geführt wurde. Neben den Waldens waren auch andere Mitarbeiter der Kunst- und Buchhandlung wie auch der Zeitschrift ins Nachrichtengeschäft verwickelt oder darin eingeweiht, wie Rudolf Blümner, zuständig für die Finanzen, wie die niederländische Sekretärin Sophie van Leer, deren Freund Georg Muche sowie der gemeinsame Bekannte Paul Citroen ebenso wie Walter Mehring.

Später erzählte Nell Walden, der *Sturm* habe jeder Politik ferngestanden und man hätte sogar von Politik keine Ahnung gehabt:

Der kommende Krieg zeichnete sich vielleicht schon ab, für Leute, die politisch interessiert waren. Da wir im STURM aber an der Politik absolut uninteressiert waren – für uns gab es ja nur eines: Den Kampf um die Durchsetzung der neuen Kunstrichtung –, sahen wir

21 Vgl. Nell Walden: Aus meinen Erinnerungen, S. 40; dies.: Herwarth Walden. Ein Lebensbild. Berlin/Mainz 1963, S. 43.

22 Nell Walden: Aus meinen Erinnerungen, S. 40.

23 Nell Walden: Herwarth Walden, S. 44; vgl. dies.: Aus meinen Erinnerungen, S. 40; sowie Walter Mehring: Die verlorene Bibliothek. Autobiographie einer Kultur. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1980, S. 157–159.

Deutsche »Kunst- und Kulturpropaganda« in der Galerie Dada?

die drohenden Wolken nicht. Kunst und Politik haben nichts gemeinsam, so dekretierte Herwarth Walden, und nach diesem sicherlich vollkommen richtigen Prinzip lebten und arbeiteten wir alle.²⁴

Tatsächlich dachten sie durchaus politisch, suchten jedoch ihr Kunstunternehmen weitgehend von der politisch-militärischen nachrichtendienstlichen Arbeit zu trennen, jedenfalls im deutschen kulturellen Feld, denn in der *Landskrona Tidning* trat der *Sturm* z. B. unverhüllt politisch in Erscheinung.²⁵ Der unpolitische Charakter des *Sturm*-Unternehmens mag zum einen der autonomistischen Kunstauffassung Waldens entsprochen haben, die man bereits vor August 1914 antrifft. Zum anderen diente er aber auch zur Tarnung der Propagandaarbeit. Wo im Rahmen der Propagandaarbeit gelegentlich auf den *Sturm* hingewiesen wurde, gewissermaßen als wichtige Plattform des Berliner Kulturlebens, wurde die Selbstwerbung von den Auftraggebern im Auswärtigen Amt kritisiert als Gefährdung der harmlosen Fassade.

Die Arbeit für die Nachrichtendienste und die Propaganda mag man als patriotische Aufgabe verstanden haben, sie war zugleich auch eine substanzielle Einnahmequelle, die, ergänzt mit üppigen Honoraren für zusätzliche Übersetzungen für private Initiativen wie die Handelskammer, Banken und Industrieunternehmen und -verbände, nicht nur den Ausbau des Kunstimperiums, sondern auch den Waldens ein privates Luxusleben erlaubte. Außerdem ergab sich die Möglichkeit für Herwarth Walden, durch die bereits erwähnte »Unabkömmlichkeit für den Heimatdienst« einem nicht unwahrscheinlichen frühzeitigen Tod auf den »Feldern der Ehre« zu entgehen und, last but not least, das internationale Kunstgeschäft fortzusetzen und dabei nicht unwesentlich zur Verbreitung des Expressionismus in Skandinavien wie in den Niederlanden beizutragen – letztendlich im Rahmen einer Propagandastrategie, die nur wenige Straßen von der Sturm-Galerie in der Postdamer Straße 134a in

24 Nell Walden: Aus meinen Erinnerungen, S. 35 f.

25 Umgekehrt versuchen die Waldens dem künstlerischen *Sturm*-Projekt im Rahmen ihrer Propagandaarbeit durchaus Aufmerksamkeit zu widmen, u. a. mit lobenden Hinweisen auf den *Sturm* in von ihnen verfassten Artikeln, die teilweise von der Leitung der Zentralstelle wieder gestrichen wurden, weil sie allzu augenfällig in Richtung der Waldens als Urheber deuteten. Vgl. die Akte im Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde, Altes Reich, Auswärtiges Amt, R/901, 72399, Bl. 3.

den Berliner Büros des Auswärtigen Amts entwickelt wurde: die »Kunst- und Kulturpropaganda«.

5. Gerade aufgrund seines apolitischen Imagos spielte das avantgardistische Kunstunternehmen *Der Sturm* eine nicht unbedeutende Rolle in der Kunst- und Kulturpropaganda, wenn auch nicht so sehr in der Entwicklung dieser Propagandapolitik. Aus der erhaltenen Korrespondenz zwischen Walden und dem Auswärtigen Amt wird seine aktive Rolle in der Entwicklung, Planung und praktischen Gestaltung konventioneller Kriegspropaganda deutlich. Im Kontext der Kunst- und Kulturpropaganda begegnet man dem *Sturm*-Unternehmen zwar auch, allerdings eher als Gegenstand dieser Politik: Kunstausstellungen in den neutralen Nachbarländern waren wesentlicher Bestandteil der Kunst- und Kulturpropaganda und wurden im Rahmen dieser Propaganda koordiniert. Das betraf auch Ausstellungen der Kunsthandlung *Der Sturm*, so wie es zumindest für die Niederlande, Dänemark und Schweden dokumentiert worden ist. Insbesondere gilt dies für eine Ausstellung, die mit nur wenigen Änderungen in der Zusammenstellung der präsentierten Künstler und Werke im März/April 1916 unter dem Titel *Der Sturm. Ständige Kunstausstellung. Zweite Ausstellung. Expressionisten und Kubisten* in der Galerie D'Audretsch in Den Haag in den Niederlanden²⁶ und 1918 in Kopenhagen in der Galerie Kleis unter dem Titel *Der Sturm. International Kunst. Ekspressionister og Kubister. Malerier og Skulpturer* zu sehen war.²⁷ Man mag diese Ausstellungen teilweise als Fortsetzung ebensolcher Ausstellungen der Vorkriegszeit verstehen, teilweise hatten sie im Krieg auch einen anderen Charakter. Zum einen dienten sie als Deckmantel nachrichtendienstlicher Tätigkeit. So heißt es im März 1916 in einem internen Schreiben aus dem Auswärtigen Amt, dass der Grenzübergang des *Sturm*-Herausgebers und Galeristen Herwarth Walden nach Holland zur Eröffnung der Ausstellung in Den Haag durch Empfehlungsschreiben an die Grenzbewachung zu erleichtern sei, denn: »Er soll auch Drucksachen für uns mitbringen und zurückbringen.«²⁸ Walden trat – anders gesagt – als Agent und Kurier auf. Zum anderen handelte es sich bei diesen Ausstellungen um Projekte im Rahmen der Kunst- und Kulturpropaganda,

26 Vgl. den gleichnamigen Katalog. Den Haag 1916.

27 Vgl. den gleichnamigen Katalog. København 1918.

28 Zitiert nach Winskell: *The Art of Propaganda*, S. 342.

wie aus Dokumenten im Archiv des Auswärtigen Amts hervorgeht. So wurden Maßnahmen getroffen, um den Grenzübergang der Kunstwerke zu erleichtern, die im Ausland gezeigt werden sollten und damals nur mit größtem administrativen Aufwand aus Deutschland exportiert werden konnten (da Kunst als kriegswichtig eingestuft worden war und Sondergenehmigungen diverser Behörden erforderlich waren). Teilweise wurde deren Transport von diplomatischen Kurieren übernommen. Der *Sturm*-Herausgeber und Galerist Herwarth Walden schreibt selbst in einem Brief vom 28. August 1916:

Der Sturm veranstaltete während des Krieges regelmäßig Ausstellungen in Dänemark, Schweden, Norwegen und Holland, teils um zu beweisen, dass wir uns politisch stark genug fühlen, um auch ausserhalb des Reiches Ausstellungen zu veranstalten, teils im Interesse der Einführung und Weiterverbreitung bester deutscher Kunst im Ausland.²⁹

Dass ausgerechnet ein avantgardistisches Unternehmen wie *Der Sturm* sich hier als Instrument der herrschenden Ordnung manifestiert, mag Befremden hervorrufen. Ist es nicht Grundmerkmal der Avantgarde, sich gerade *gegen* die herrschende Ordnung zu richten? Vielleicht. Im Fall des *Sturms* kann von einem solchen Antagonismus nur sehr beschränkt die Rede sein. Sicherlich entsprachen die Werke, die auf den ›*Sturm*‹-Ausstellungen zu sehen waren, nicht gerade dem Geschmack des Kaisers, wie ein Mitarbeiter der deutschen Botschaft in Kopenhagen bemerkte:

Wie ich einem mir zugegangenen Schreiben des Zivilkabinetts Seiner Majestät entnehme, interessiert sich der Kaiser für unsere Kunstaustellungen im Auslande, wobei er allerdings, seinem Geschmacke entsprechend, die Ausstellungen der modernsten deutschen Kunst nicht gerade billigt. [...] Ich weiss nicht, ob Sie sich von der geplanten ›*Sturm*‹-Ausstellung – es sind schließlich gänzlich blödsinnige Bilder –

29 Brief Herwarth Waldens an die Zentralstelle für Auslandsdienst vom 28. August 1916 im Bundesarchiv (Berlin), BArch Altes Reich AA, R901/72398.

eine so besonders propagandistisch[e] Wirkung versprechen, daß wir sie trotzdem unterstützen sollen ...³⁰

Auch mag einiges nicht dem Geschmack derjenigen entsprochen haben, die für die Entwicklung der Kunst- und Kulturpropaganda zuständig waren, wie die Diplomaten Richard von Kühlmann, Fritz Wichert und Harry Graf Kessler, die als Mäzene und Museumsdirektoren eher dem Impressionismus und Naturalismus zugeneigt waren.³¹ Trotzdem entsprachen die *Sturm*-Ausstellungen ihrem Anliegen, im Rahmen ihrer Propagandapolitik das Bild eines neuen Deutschlands zu vermitteln, das liberal und tolerant den neuesten Entwicklungen im Bereich der Künste offen gegenüberstand, wobei die vom *Sturm* vertretene abstrakte Kunst als Wahrzeichen einer der Modernität gegenüber aufgeschlossenen Liberalität wirken sollte. Dabei bot eben diese Politik Walden sowohl die Möglichkeit, die internationale Ausstellungspraxis der Vorkriegszeit in beschränkter Form, nunmehr reduziert auf die neutralen Nachbarländer, fortzusetzen, als auch die Chance, einen Beitrag zum deutschen Kriegseinsatz zu liefern.

6. Die Wanderausstellung, die 1916 in Den Haag und 1918 in Kopenhagen zu sehen war, wurde im Februar und März 1917 als *Sturm-Ausstellung* in der Basler Galerie Corray und im März und April 1917 in der Galerie Dada in Zürich³² als *Der Sturm. Ständige Kunstaussstellung. Zweite Ausstellung. Expressionisten und Kubisten* präsentiert.

Die Frage stellt sich hier: War diese Ausstellung, als sie in der Schweiz gezeigt wurde, nur eine Wanderausstellung des *Sturms*, so wie sie vor und auch nach dem Krieg gezeigt wurde, oder erfüllte sie auch in der Schweiz und somit in der Galerie Dada eben jene Funktion, die sie in Den Haag 1916 und Kopenhagen 1918 hatte? Es gibt bislang keine Dokumente, die sich auf diese Ausstellung beziehen und Überlegungen enthalten, wie sie in Bezug auf Den Haag und Kopenhagen vorliegen.

³⁰ Winskell: *The Art of Propaganda*, S. 343.

³¹ Vgl. van den Berg: *The Autonomous Arts*, S. 104–107.

³² Vgl. den Katalog: *Sturm-Ausstellung. Basel 1917*, beschrieben in: Hans Bolliger, Guido Magnaguagno, Raimund Meyer (Hrsg.): *Dada in Zürich*. Zürich 1985, S. 245f. und 260f.

Deutsche »Kunst- und Kulturpropaganda« in der Galerie Dada?

Sicher ist, dass die Ausstellung nicht als Tarnung nachrichtendienstlicher Tätigkeit Waldens diente, da er nicht selbst, wie in Den Haag und Kopenhagen, die Ausstellung eröffnete bzw. sie als Tarnung nachrichtendienstlicher Reisebewegungen nutzte. Anders als im Fall der Haager und Kopenhagener Ausstellungen gibt es – da Unterlagen fehlen – auch keinen Nachweis, dass die Ausstellung mit direkter Hilfe des Auswärtigen Amtes oder des diplomatischen Diensts realisiert wurde.

Vieles deutet aber darauf hin, dass die Ausstellung in Basel und Zürich, die zeitlich zwischen jenen in Den Haag und Kopenhagen situiert ist, wahrscheinlich einen ähnlichen Charakter hatte. Zunächst galten für den Export von Kunstwerken in die Schweiz die gleichen Bestimmungen wie für die Niederlande und Dänemark. Da Walden dort amtliche Hilfe in Anspruch nahm, ist es nicht unwahrscheinlich, dass er für die Schweiz dasselbe tat. Mehr noch: aus den Tagebüchern von Harry Graf Kessler, der einer der Architekten der Kunst- und Kulturpropaganda war und eben die Regie dieser Propaganda in der Schweiz innehatte, wird deutlich, dass Auftritte deutscher Kulturschaffenden von ihm bzw. der kaiserlich-deutschen Gesandtschaft in Bern begutachtet, koordiniert und in manchen Fällen auch blockiert wurden.³³ Das gilt für Konzerte, Theateraufführungen, Vortragsreisen wie auch für Ausstellungen. Nun fehlt in Kesslers ansonsten lückenlosem Tagebuch der Kriegsjahre eine Periode, in der gerade die *Sturm*-Ausstellung stattfand.³⁴

Verführerisch ist die Annahme, dass Kesslers Tagebuchblätter fehlen, damit die Einmischung des deutschen Propagandaapparats in der Galerie Dada geheim bleiben würde. Ein solcher verschwörerischer Zusammenhang ist jedoch unwahrscheinlich, denn über andere gleichartige Ausstellungen findet man in Kesslers Tagebüchern Aufzeichnungen; zugleich wird deutlich, dass der Dada-Kreis Kessler nicht entgangen war. So vermerkt er am 8. September 1916, dass er in Zürich auf der Suche nach dem Cabaret Voltaire war, allerdings feststellen musste, dass es sich mittlerweile aufgelöst hatte.³⁵ Im April 1918 trägt er in sein Tagebuch ein:

Die jungen deutschen Dichter, die sich kriegshalber in der Schweiz aufhalten, wie Hardekopf, Ehrenstein,

33 Vgl. Harry Graf Kessler: Das Tagebuch. Sechster Band 1916–1918. Hrsg. von Günter Riederer unter Mitarbeit von Christoph Hilse. Stuttgart 2006, S. 128.

34 Es fehlt die Periode vom 15. Februar bis 22. August 1917. Vgl. ebd., S. 152.

35 Vgl. ebd., S. 71.

Hugo Ball, Frank u. s. w. erklärte [Karl] Hoenn für hoffnungslos antideutsch, d. h. gegen den jetzigen deutschen Staatszustand [...]. Ich sagte Hoenn, worauf es mir ankäme, sei nicht, diese antideutschen deutschen Elemente in der Schweiz zu bekehren, sondern ihre Kritik fruchtbar zu machen, indem man sie auf Dinge lenkte, die vielleicht zu ändern, meinetwegen umzustürzen, wären, und fortlenkte von der Kritik am Unabänderlichen; es habe keinen Sinn, eine hässliche Nase zu kritisieren, wohl aber, einem kranken Körper Medizin zuzuführen.³⁶

Die Züricher Dadaisten hatten – das dürfte eindeutig sein – durchaus Kesslers Interesse, so wie er übrigens in Berlin Kontakte zu Wieland Herzfelde wie zu George Grosz und John Heartfield pflegte, die parallel zu den Anfängen von Dada in Berlin im Auftrag von Kessler einen Film machten, der für die Kriegspropaganda des Auswärtigen Amts gedacht war.³⁷ Wie die Bemerkung in Kesslers Tagebuch zu Hugo Ball zeigt, war die Tatsache, dass Ball »sich dagegen verwahrt, zur ›deutschen Mentalität‹ gerechnet zu werden«, keineswegs ein Grund, nicht zu versuchen, in irgendeiner Form eine Verbindung mit ihm herzustellen. Wie schon angedeutet, ging es in der Schweiz nicht nur darum, ›Deutschfreundlichkeit‹ in Kreisen helvetischer Kulturschaffenden zu fördern, sondern auch Kreise emigrierter deutscher Künstler ins deutsche kulturelle Feld zu reintegrieren. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass die von René Schickele herausgegebene, scheinbar kritische Emigrantenzeitschrift *Die weißen Blätter* de facto von Kessler finanziert wurde.³⁸ Bezeichnend ist auch, dass der Schriftsteller und Kunstkritiker Otto Flake zunächst Funktionär der ebenfalls für Kunst- und Kulturpropaganda zuständigen Politischen Abteilung des deutschen militärischen Generalgouvernements im besetzten Belgien ist (im Büro von Rudolf Alexander Schröder arbeitet er in Brüssel als Theaterzensor), bevor er dann nach Zürich überwechselt, beim Dada-Kreis Anschluss findet, eben hier aber auch eine Initiative »zur Sammlung, zur Organisierung, zur praktischen und ide-

36 Ebd., S. 367.

37 Vgl. ebd., S. 196 und 236.

38 Vgl. ebd., S. 89, 115, 134f., 228.

enhaften Arbeit« deutscher und österreichischer Intellektuellen entfaltet, die wiederum bei Kessler sehr positive Resonanz findet, da sie auf die Einbindung deutscher Emigranten in der Schweiz zielt.³⁹ Auf den Züricher Dadaismus hatte Kessler vielleicht keinen direkten Zugriff, das *Mouvement Dada* war aber vom Netz der deutschen Propagandaarbeit umgeben, und die Präsenz des *Sturm*-Unternehmens in der Galerie Dada entsprach deren Programm.

Mehr noch: Im Hinblick auf die Koordinierung deutscher Ausstellungen in der Schweiz, so wie diese aus Kesslers Tagebüchern ablesbar ist, kann ausgeschlossen werden, dass die *Sturm*-Ausstellung nicht den Segen von Kessler bzw. der deutschen Botschaft in Bern hatte. Sonst hätte die Ausstellung nicht stattgefunden. Nur mit offizieller Genehmigung konnten Kunstwerke die Grenze überqueren.⁴⁰ Ob es direkte Überlegungen zwischen Kessler und Walden gegeben hat, scheint indessen fraglich. Walden spielt in dessen Tagebüchern keine Rolle. Kessler war überdies eng befreundet mit Paul Cassirer, der auch mehrmals in der Schweiz war und im Konkurrenzverhältnis zu Walden stand.⁴¹ In dieser Hinsicht zählten Kessler und Walden im modernen Segment des deutschen künstlerischen Feldes eher zu unterschiedlichen, konkurrierenden Kreisen, was aber für Kessler sicherlich nicht einer Ausstellung des *Sturms* in der Schweiz im Wege stand. Wäre dies der Fall gewesen, hätte es die Ausstellung wohl nicht gegeben.

Letztendlich gibt es bislang nur starke Indizien, dass die *Sturm*-Ausstellungen in Basel und Zürich Inszenierungen des deutschen Propagandaapparats waren oder nicht. Trotzdem besteht kein Zweifel, dass die Fäden dieses Apparats bis zur Galerie Dada reichten und eben dort eine Ausstellung zu sehen war, die im Vorjahr und im Folgejahr in Den Haag und Kopenhagen nicht nur eine avantgardistische Kunstausstellung, sondern auch eine deutsche Propagandaschau war. Dabei hatte die Ausstellung in Den Haag und Kopenhagen einen doppelten Boden, den sie in der Schweiz, in der Galerie Dada, auch hatte, nämlich der implizite Nachweis, dass – wie Walden seinen amtlichen Auftraggebern 1916 schrieb – »wir uns stark genug fühlen, um auch ausserhalb des Reiches [interna-

39 Vgl. ebd., S. 534 und 792.

40 Brief Herwarth Waldens an die Zentralstelle für Auslandsdienst vom 28. August 1916 (vgl. Anm. 29).

41 Vgl. Kessler: Das Tagebuch. Sechster Band 1916–1918, S. 150 und 177; Alms/Steinmetz (Hrsg.): Der Sturm im Berlin der zehner Jahre, S. 25–29.

tionale] Ausstellungen zu veranstalten, teils im Interesse der Einführung und Weiterverbreitung bester deutscher Kunst im Ausland.«⁴² Nun besagt dies nichts über die Wirkung der Ausstellung, weder in der Galerie Dada noch in Den Haag und Kopenhagen. Wenn man die spärlichen Rezeptionsdokumente zur Ausstellung in den drei Städten vergleicht, fällt in Den Haag und Kopenhagen auf, dass dort stärker betont wurde, dass es sich um eine deutsche Ausstellung handelte.⁴³ Diese nationale Dimension wurde in der Galerie Dada vom internationalistischen Habitus der Dadaisten neutralisiert, so könnte man meinen.

In diesem Sinne merkte Hugo Ball in seinem Tagebuch *Die Flucht aus der Zeit* bereits im März 1916 zu einem Ausstellungsvorhaben von René Schickele an, der – wie heutzutage aus Kesslers Tagebüchern hervorgeht, jedoch damals Hugo Ball nicht bekannt war – in engster Verbindung mit Kessler stand: »[...] eine internationale Ausstellung wäre schön. Eine spezifisch deutsche aber hat wenig Sinn. Wie die Dinge liegen, würde sie der Rubrik Kulturpropaganda verfallen.«⁴⁴ Ball irrte sich freilich mit dieser Annahme, ein internationaler Charakter würde Kulturpropaganda zu nationalen Zwecken verhindern, insofern die von Walden organisierten und vom deutschen Propagandaapparat orchestrierten *Sturm*-Ausstellungen gerade mit kulturpropagandistischen Absichten als internationale Ausstellungen konzipiert wurden. Ob dieses propagandistische Kalkül aufging, sei dahingestellt. Wenn Hugo Ball am Ende der ersten Ausstellung seinen Vortrag über Kandinsky hält und ihn ausdrücklich als Russen stilisiert⁴⁵, könnte man meinen, dass so die *Sturm*-Ausstellung, insofern sie der deutschen Propaganda dienen sollte, zweckentfremdet wurde.

Allerdings lässt sich auch anders argumentieren. Indem Ball die russische Herkunft Kandinskys hervorhob, verstärkte er ungewollt die kulturpropagandistische Intention der internationalen Dimensionierung der *Sturm*-Ausstellungen. Die Internationalität dieser Ausstellungen war nicht zuletzt als Hinweis auf eine ostentativ zur Schau gestellte Liberalität des deutschen Kulturbetriebs gedacht, der sich nicht nur »stark genug« fühlte, sondern zugleich auch aufgeschlossen genug zeigte, sogar Kunst aus dem

42 Brief Herwarth Waldens an die Zentralstelle für Auslandsdienst vom 28. August 1916 (vgl. Anm. 29).

43 Vgl. *Avantgarde i dansk og europæisk kunst 1909–19*. Hrsg. von Dorthe Aagesen. København 2002, S. 152–171.

44 Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit* [1927]. Zürich 1992, S. 83.

45 Hugo Ball: *Kandinsky* [1917]. In: Ders.: *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, S. 41–53, hier S. 45f.

feindlichen Ausland Platz auf Ausstellungen zu gewähren und somit zu fördern, während – umgekehrt – beispielsweise in Frankreich deutsche Kunst nach Kriegsbeginn aus der Öffentlichkeit verbannt worden war, ein deutscher Galerist in Paris wie Wilhelm Uhde enteignet und des Landes verwiesen worden war. Vor diesem Hintergrund sollte die Präsenz eines Russen auf einer deutschen Ausstellung gerade Toleranz vorzeigen. Und hier – so kann man meinen – unterstützte Ball mit seinem Kandinsky-Vortrag diese Zielsetzung, wenn auch ungewollt und eher mit gegenteiliger Absicht.

Die Hintergründe der Ausstellung werfen unterdessen ein anderes Licht auf einen Vorwurf, der insbesondere in der Pariser Avantgarde regelmäßig zum Züricher Dadaismus und zu Dada überhaupt zu hören war, und zwar dass Dada ein Projekt der »boches« wäre.⁴⁶ Zumindest im Fall der *Sturm*-Ausstellungen muss man im Nachhinein sagen, dass der eher primitive Reflex, Kunst, in die Deutsche involviert sind (auch wenn es Deutsche sind, die die Kriegspolitik ihres Landes ablehnen), sei Kunst von »boches«, sei Kunst von Feinden, die zu boykottieren sei, doch nicht gänzlich ohne Grund war, so lächerlich dieser Reflex nicht nur im Fall von Dada ist. Und die Tatsache, dass Hugo Ball, der das Cabaret Voltaire ausdrücklich von einer »deutschen Mentalität« distanziert, nach dem Bruch mit Dada zur *Freien Zeitung* überwechselte, bekommt vor diesem Hintergrund auch eine neue Dimension, denn so wie der *Sturm* für die deutsche Propaganda wirksam war und die *Weißes Blätter* von ihr finanziert wurden, so war die *Freie Zeitung* ein Projekt der französischen Kriegspropaganda⁴⁷, die in Hugo Ball mit seiner *Kritik der deutschen Intelligenz* bis nach Kriegsende einen zuverlässigen Wortführer hatte.

46 Vgl. Michel Sanouillet: *Dada à Paris*. Nouvelle édition, revue et corrigée par Anne Sanouillet. Paris 1993, S. 102f.

47 Vgl. Martin Korol: *Dada, Präexil und Die Freie Zeitung – Ernst Bloch, homo ludens und Tänzer; Hugo Ball rastlos auf der Suche nach Heimat; und ihre Frauen, Weggefährten und Gegner in der Schweiz 1916–1919*. Bremen, Tartu, Sofia 2001.

