

B KULTURWISSENSCHAFTEN

BE SCHÖNE KÜNSTE

Deutschland

Chiemgau; Rosenheim

1904 - 1968

- 25-4** ***Die Peripherie als Zentrum*** : der Kunstbetrieb in Rosenheim und dem Chiemgau 1904-1968 / Felix Steffan. - Köln : Böhlau, 2025. - 737 S. : Ill. ; 24 cm. - (Kunst- und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus ; 12). - Zugl.: München, Univ., Diss., 2024. - ISBN 978-3-412-53318-2 : EUR 95.00
[**#9792**]

Rosenheim war nie ein Ort der bildenden Kunst, so die Einschätzung zeitgenössischer Beobachter um die Jahrhundertwende. Das sollte sich wenige Jahrzehnte später ändern: Die in Rosenheim und dem Chiemgau ansässigen Künstler und Künstlerinnen gehörten „zu den mit Abstand größten Profiteuren“ des nationalsozialistischen Kunstbetriebs, bilanziert Felix Steffan (S. 15). Sein Buch,¹ eine überarbeitete Fassung seiner Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, bietet vielschichtige und komplexe Erklärungen für diese zunächst überraschende Tatsache.

Rosenheim verfügte über keine nennenswerte Künstlerkolonie und selbst der Kunstverein wurde erst 1904 gegründet. Wie Steffan durch intensive Archivarbeit belegen kann, gibt es nicht den *einen* Grund für die Sonderstellung im NS. Seine Arbeit nähert sich dem Phänomen daher auf mehreren Wegen: über die politischen und institutionellen Gegebenheiten und ihre Entwicklungen sowie über die Akteure innerhalb dieser Gegebenheiten wie Künstler, Sammlerinnen, Presseberichterstatter und Kunstinteressierte. Dieser multiperspektivische Ansatz wird von Steffan sehr kleinteilig aufgefächert. In seiner *Einleitung* (S. 13 - 44) bietet er daher keine Thesen, die er belegen will, sondern stellt statt dessen Fragen, die ihn dazu bewogen haben, sich mit Rosenheims Kunstbetrieb zu befassen. Die Rezensentin hat sie gezählt: Es sind 51, die sich über drei Seiten hinziehen. In ihrer Menge machen sie sehr schnell klar, wie grundsätzlich sich Steffan dieses Themas angenommen hat.

Das umfangreiche Buch ist grob in drei Teile gegliedert. Im ersten, *Rosenheim als Kunstort (1904 - 1934)* (S. 45 - 264), lernen wir zunächst den Sammler Max Bram (1855 - 1935) kennen, dessen Bilderstiftung den Grundstock der späteren Städtischen Galerie bildet. Schon im ersten Kapitel dieses Blocks führt Steffan die vielen Personalien ein, die dazu nötig sind,

¹ Inhaltsverzeichnis: <https://d-nb.info/1363226746/04>

einen Kunstbetrieb quasi aus dem Nichts entstehen zu lassen, um anschließend eine gewisse Wirkmacht zu entwickeln. Es beginnt mit wenigen Interessierten, die sich zu einem kleinen Netzwerk zusammenschließen, aus dem schließlich ein Verein wird (*Ein Kunstverein für Rosenheim*, S. 88 - 114). Die Kommune selbst beginnt ebenfalls, ihren bisher kleinen Kunstbestand zu vergrößern, genau wie der Verein, weswegen es teilweise zu neuen Verdienstmöglichkeiten der Künstlerschaft kommt. Synergieeffekte treten auf, Netzwerke vergrößern sich. Und schließlich braucht man mehr Platz, um die angekauften Werke der Öffentlichkeit präsentieren zu können: *Eine Provinzialgalerie in Rosenheim* entsteht (S. 179 - 197). Nicht nur dort, sondern auch im benachbarten München wird aufmerksam registriert, daß die Chiemgauregion sich zu einem neuen Standort für Künstler und Kunstinteressierte entwickelt, so daß immer mehr Maler und Malerinnen beginnen, die reizvolle Landschaft für sich zu entdecken, sie künstlerisch zu verarbeiten und schließlich dem Markt anzubieten.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten veränderte das Kunstleben in Rosenheim vorerst kaum, wie es im zweiten großen Teil des Buchs belegt wird (*Die „Kunststadt des Chiemgaus“ (1934 - 1944)*, S. 265 - 524). Die Motive und Malweisen sowie das „konservative und traditionelle Kunstverständnis“ (S. 286) der allermeisten Kunstproduzierenden standen nicht im Widerspruch zur offiziellen Kunstpolitik des Regimes. Durch einen personellen Wechsel an der Spitze des Kunstvereins im Jahr 1934 wurde dieser nun auch offiziell ein nationalsozialistischer Verein: Im Vorstand saßen Mitglieder von SA und NSDAP, die weniger über Kontakte zur Kunstszene verfügten, aber dafür parteipolitisch gut vernetzt waren. Der neue Vorsitzende Erich Holper nannte zu einer Sonderausstellung 1935 dann auch die bisher politisch unverdächtige Sammlung von Max Bram ein „Kulturkleinod“, durch das die städtische Kunstsammlung nun ein Instrument sei, „das im Sinne unseres Führers dazu beitragen“ könne, „den Menschen wieder zu Höherem und Edlerem zu begeistern“ (S. 308).

Die nun so für den NS-Kunstbetrieb vereinnahmte Bram'sche Sammlung entwickelte eine Strahlkraft über die Stadtgrenzen Rosenheims hinaus, so daß diverse Künstler und Künstlerinnen ihre Werke der Stadt zu günstigen Konditionen überließen, um Teil dieses Bestands werden zu können. Eine Auswahlkommission, in der, wie im Vorstand des Kunstvereins, nun auch Parteimitglieder saßen, wachte darüber, daß sich keine Moderne in die heimelige Chiemgauwelt einschleichen konnte. Als schließlich ein neues Ausstellungsgebäude errichtet werden sollte, kam der sich als „Antiavantgardist“ gebende Hermann Bestelmeyer, Präsident der Münchner Akademie, zum Zug (S. 343). Im August 1937 wurde die Städtische Galerie Rosenheim eröffnet, deren architektonische Gestaltung sich am Münchner Haus der deutschen Kunst orientierte. Im letztgenannten Bau fand zwischen 1937 und 1944 die Große Deutsche Kunstausstellung² statt, auf der gerade die NS-

² **Große Deutsche Kunstausstellung München 1937 - 1944** : Verzeichnis der Künstler in zwei Bänden = The artists in the Great German Art Exhibition Munich 1937 to 1944 = Les artistes de la Grande Exposition de l'Art Allemand à Munich 1937 à 1944 / Robert Thoms. - Berlin : Neuhaus. - 24 cm [#2286]. - Bd. 1. Maler

Prominenz großflächig einkaufte. Rosenheimer Künstlern schreibt Steffan durch die ausgestellte Werke und vor allem den dadurch erzielten Einkünften eine „außerordentlich bedeutende Rolle“ zu (S. 468). Steffan konstatiert durch diese neuen Verbindungen, Absatz- und Ausstellungsmöglichkeiten „Rückkopplungseffekte zwischen dem Ausstellungswesen auf der lokalen Ebene und dem reichsweiten Kunstbetrieb“ (S. 449). Gerade der eifrige Einsatz von Holper sei ein „Paradebeispiel“ für das von Ian Kershaw so bezeichnete Diktum „dem Führer entgegen arbeiten“ (S. 450).

1944 wurde die Städtische Galerie durch einen Bombentreffer schwer beschädigt, was dem Ausstellungsbetrieb vorerst ein Ende setzte. Bis dahin hatte allerdings keine „wesentliche Umorientierung oder gar ein künstlerischer Neuanfang“ (S. 450) stattgefunden – ein weiterer Beleg dafür, wie anschlussfähig die nationalsozialistische Kunstpolitik an den Massengeschmack gewesen war. Wie schon vor 1933 wurde mehrheitlich die Chiemgaulandschaft abgebildet und verkauft. Neu war allerdings die erweiterte Künstlerschaft: Zu den schon vor der NS-Zeit erfolgreich produzierenden Künstlern und Künstlerinnen kamen nun diverse Produzenten hinzu, die bisher nicht in Ausstellungen oder in der kunsthistorischen Literatur auftauchten. Gut die Hälfte der 200 an Ausstellungen in Rosenheim beteiligten Akteure, die Steffan nachweisen konnte, waren vor 1933 unbekannt. Gleichzeitig stellten in Rosenheim auch Künstler aus, deren Werke als „entartet“ galten. Ihre fehlende Mitgliedschaft in der verpflichtenden Reichskammer der bildenden Künste war, im Gegensatz zu Münchner Ausstellungen, anscheinend kein Problem.

Der letzte Teil des Buchs befaßt sich mit der Nachkriegszeit und der Neupositionierung der „Kunststadt des Chiemgaus“ (*Moderne Kunst als Hoffnung? (1944 - 1968)*, S. 525 - 658). Wobei diese angebliche neue Ausrichtung des Kunstbetriebs ähnlich verlief wie die in vielen anderen deutschen Städten: Es gab eher Kontinuitäten als Brüche, eine „Stunde Null“ gab es auch in Rosenheim nicht. Neuer Vorsitzender des Kunstvereins wurde Hans Faußner, der dem Verein bereits bis 1934 vorgestanden hatte. Faußners „in Teilen indifferente und in Teilen eindeutig affirmative und opportunistische Einstellung“ zum NS-Regime kam daher auch den Künstlern zugute, die sich zwischen 1933 und 1945 der Partei angedient hatten, sie wurden wieder Vereinsmitglieder, stellten aus, verkauften weiter. Steffan nennt diese generelle Haltung „permissiv“ und bezeichnet sie als „richtungsweisend“ für das provinziale Kunstgeschehen (S. 527). Auch die Einstufung von Erich Holper vor der Spruchkammer ist bezeichnend: Er konnte über 80 Entlastungszeugen vorbringen, die größtenteils aus der Chiemgauer Kunstwelt stammten, und wurde nur als „Mitläufer“ verurteilt (S. 583). Erst eine Ausstellung des Malers Paul Mathias Padua, der zur NS-Zeit äußerst erfolgreich gewesen war, sorgte 1951 für eine erste zaghafte Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit. Mit der Wahl von Max von Belli zum neuen Kunstvereinsvorsitzenden, die Anfang 1952 stattfand, zog langsam die Mo-

derne in Rosenheim ein, da Belli sich aktiv darum bemühte, das konservative Kunstverständnis durch neuere Tendenzen zu ergänzen. Aber selbst Ende der 1960er Jahre fanden sich noch Stimmen, die sich eine Rückkehr zu Kunstauffassungen vergangener Zeiten wünschten (S. 646).

Der Band verfügt über ein umfängliches *Quellen- und Literaturverzeichnis* und dazu über ein *Ausstellungsverzeichnis*, *Abbildungsnachweise* und ein *Personenregister*.

Die Peripherie als Zentrum arbeitet den Kunstbetrieb der Innstadt akribisch auf und wird vermutlich auf längere Zeit als Grundlagenwerk für weitere lokale Forschung dienen. Aber es geht weit darüber hinaus: Der Autor kann an diversen Beispielen darlegen, wie durch die Verknüpfung von individueller Leistung, politischen Begebenheiten und den einzelnen Netzwerken unterschiedlicher Gruppierungen ein Komplex entstand, der beispielhaft für andere kleinere Städte stehen kann. Das Werk ermöglicht nun tiefergehende Vergleiche – und legt durch seine sorgfältige Aufarbeitung und Analyse die Meßlatte dafür sehr hoch.

Anke Gröner

QUELLE

Informationsmittel (IFB) : digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/>

<http://informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=13457>

<http://www.informationsmittel-fuer-bibliotheken.de/showfile.php?id=13457>