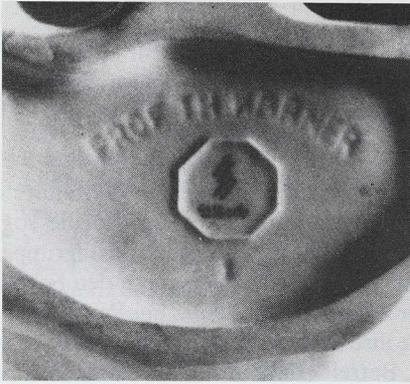


Dackel, Hirsche, Bären mit der doppelten Sigrune: Überlegungen zum Programm der Porzellan-Manufaktur Allach-München GmbH¹

»Kunst in jedes deutsche Heim, in erster Linie aber in das Haus meiner SS-Männer!« hatte der Reichsführer-SS, Heinrich Himmler gefordert.² Die SS, also die sog. Schutzstaffel, die Mitte der zwanziger Jahre von Julius Schreck als Elitegruppe, Leibgarde Hitlers, gegründet worden war und die zunächst vor allem den Schutz wichtiger Persönlichkeiten der NSDAP oder auch den Saalschutz bei Parteiveranstaltungen etc. zu übernehmen hatte, erlangte ihren mörderischen Ruf durch die von ihr später (ab 1933) übernommene Aufgabe, Betreiberin und Betreuerin der KZ zu sein. Zu diesem Zweck waren die sog. Totenkopfverbände gebildet worden.³ So mag die Vorstellung, daß die SS sich als Kunst-Produzent betätigte, absonderlich scheinen, – sie war es schon für die damaligen Zeitgenossen: »So manch einer wird sich gefragt haben, warum die Schutzstaffel Porzellan herstellt. Die Erklärung ist einfach. Der Reichsführer-SS trug sich schon lange mit dem Plan, dem Geist der SS in der Kulturarbeit stärker als in der Kampfzeit möglich war, zum Durchbruch zu verhelfen. So gründete er im Jahre 1935 die Porzellanmanufaktur Allach als Instrument seines Willens auf diesem Gebiet«⁴ – so die SS-Leithefte 1941. Offiziell gegründet wurde sie am 1.1.1936, (Schein-)Gesellschafter – da der RF-SS zu diesem Zeitpunkt noch nicht als Gründer vor die Öffentlichkeit treten mochte⁵ – waren Karl Diebitsch, Bruno Galke, Franz Nagy und Theodor Kärner, ein derzeit schon durch seine Tätigkeit für Nymphenburg und Rosenthal berühmter Tierporzellankünstler.⁶

Innerhalb des SS-Wirtschaftsimperiums⁷, das sich u.a. aus Ziegeleien, Baustofffirmen, Radiatorenfabriken, Möbelfirmen, Ernährungsbetrieben etc. – bis hin zu einer »Pfeffermühle«⁸ – zusammensetzte, nahm die PMA insofern eine Sonderrolle ein, als sie SS-internen Angaben zufolge nicht der Beschaffung von Geld für Zwecke der SS dienen sollte, nicht also kapitalistischen Zielen wie der größte Teil der SS-Betriebe, sondern künstlerischen Aufgaben⁹ (und somit eher auf Zuschüsse angewiesen war, die zunächst aus der Kasse »Persönlicher Stab RF-SS« kamen.¹⁰) Himmlers Konzept war es ursprünglich gewesen, die PMA, deren Produktion ihm und den künftigen Reichsführern der SS zu Geschenkzwecken zur Verfügung stehen sollte, durch ein noch zu eroberndes Gut »im Osten« zu finanzieren. Sein Manager Oswald Pohl dagegen, Chef der SS-Wirtschaftsbetriebe (bis 1945), erarbeitete mit seinem Stab von (SS-)Wirtschaftsfachleuten das Konzept eines »Porzellanimperiums«, in dem in hierarchischer Staffelung stärker profitlich ausgerichtete Betriebe andere, eher künstlerische Manufakturen finanzieren sollten, an der Spitze selbstverständlich die PMA, der allein die Herstellung figürlichen Porzellans und handgearbeiteter Keramik reserviert blieb bzw. bleiben sollte.¹¹ Dieses Projekt wurde – im Gegensatz zu dem Himmlers – zumindest teilverwirklicht; Mitte des Jahres 1939 gab Pohl den Befehl, die Porzellanfabrik Bohemia (bei Karlsbad) zu erwerben, eine Fabrik, die bis dahin in jüdischem Besitz gewesen war. Die Zerschlagung der CSSR im Juni desselben Jahres bildete auf politisch-militärischer Ebene die Voraussetzung für derartige ökonomische Aktivitäten der SS, da nun tschechische Banken in jüdischem Besitz von reichsdeutschen Banken als »Rechtsnachfolger« übernommen



1 Markenzeichen der PMA (nach 1938)

oder liquidiert wurden. Unter diesen befanden sich die beiden Geldhäuser, die Hauptgläubiger und Aktienhalter der Bohemia gewesen waren und deren »Rechtsnachfolgerin« die Deutsche Bank wurde.¹² Die SS einigte sich mit der Deutschen Bank so, daß für letztere ein nicht unbedeutender Gewinn zustande kam, die SS dagegen eine Porzellanfabrik von internationalem Renomeé zu einem Drittel ihres Schätzwertes (1,2 Mill. RM)¹³ in Besitz nehmen konnte. Heinrich Himmler, der sich selbst ja für einen anständigen Menschen hielt, wollte sich mit dem auf

diese Weise »gesparten« Geld nicht etwa bereichern, sondern ließ mit diesen und mit aus ähnlichen »Buchgewinnen« geflossenen Geldern den (im übrigen geheimen) »Heinrichsfonds« gründen, der seinerseits großzügige Kredite zum weiteren Ausbau des SS-Wirtschaftsimperiums und zu dessen Stabilisierung vergab.¹⁴

Von dem erfolgreichen Erwerb der Bohemia ermutigt (der – nebenbei gesagt – auch zur Verhinderung des Bankrotts der PMA gedient hatte), bekundete die SS Interesse an weiteren Betrieben, so etwa 1944 an der Rosenthal-AG (eine Ausnahme insofern, als diese meines Wissens die einzige Porzellan-Manufaktur im »Altreich« war, die die SS zu erwerben trachtete)¹⁵ oder auch an der Porzellanfabrik Viktoria (ebenfalls bei Karlsbad in der ehemaligen Tschechoslowakei) – doch all dies war aus zeitlichen oder anderen Gründen nicht von Erfolg gekrönt; gerade bei dem letztgenannten Betrieb hatte die SS es hinnehmen müssen (zumindest eine Zeitlang), daß der dortige Betriebsführer einer Delegation von SS-Wirtschaftsexperten, die angereist waren, um die Fabrik in Augenschein zu nehmen, den Zutritt verweigerte (man hatte versäumt, sich die formal-juristische Berechtigung geben zu lassen) und, schlimmer noch, daß deren jüdische Besitzer Lazarus und Rosenfeld (im Exil in England bzw. USA) ihr Vermögen der Londoner Westminsterbank überschrieben hatten. Nach Meinung der SS handelte es sich zwar nur um einen Scheintransfer, doch so konnte man die Fabrik nicht kurzerhand als »jüdisches Feindvermögen« beschlagnahmen, wie es sich etwa das Reichssicherheitshauptamt mit Kaltenbrunner gewünscht hatte. Darüberhinaus war die SS auf die Geschirrproduktion der Viktoria, die seit längerer Zeit und mit Blick auf ihren vermeintlich bevorstehenden Besitzerwechsel von der SS unter Vertrag genommen worden war (für den Geschirr-Bedarf der Waffen-SS, des Roten Kreuzes etc.), angewiesen und half so der nahezu bankrotten Firma durch umfangreiche Auftragserteilung wieder auf die Beine. Kurz, nach Scheitern des Ankaufs sah sich die SS plötzlich als Finanzier des »internationalen Weltjudentums«, eine Rolle, die ihr naturgemäß nicht so recht behagte.¹⁶ Nicht immer also waren die SS-Unternehmungen erfolgreich.

Jedenfalls war sowohl das Finanzierungskonzept Himmlers (Gut im Osten) als auch das Pohls (eher kapitalistisch) auf Expansion angewiesen; doch der Krieg, der zu dieser Expansion nötig war, nahm einen anderen, unerwünschten Verlauf. Der Verlust der Ostgebiete und schließlich das Ende des Krieges 1945 bedeuteten auch

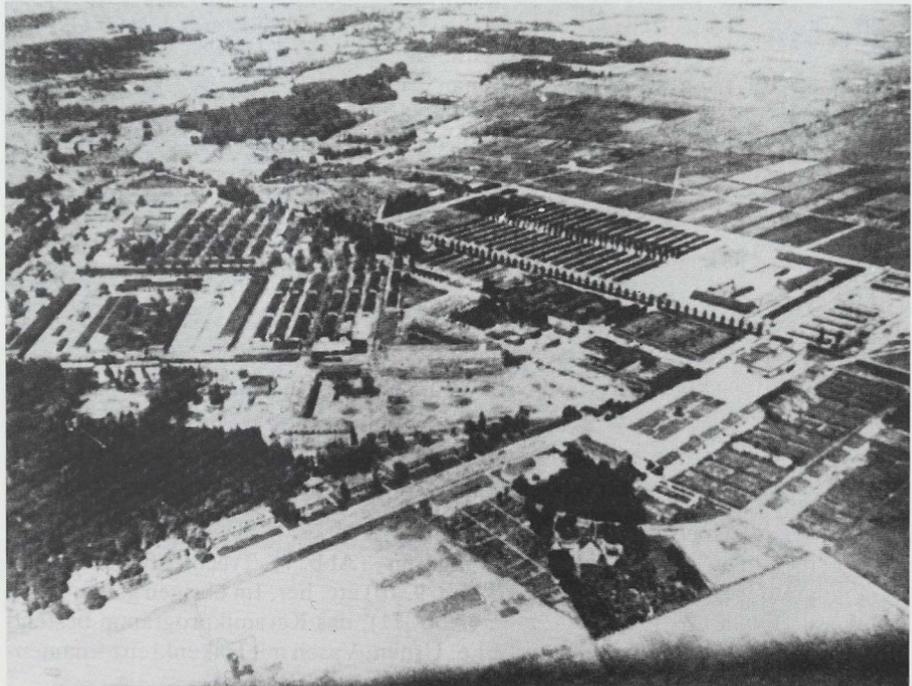
KONZENTRATIONSLAGER DACHAU

- | | |
|------------------------------------|---|
| 1 - Außenmauer | 7 - Besoldungsstelle der Waffen-SS |
| 2 - Schutzhaftlager | 8 - SS-Lazarett |
| 3 - Krematorium | 9 - Porzellanmanufaktur |
| 4 - Politische Abteilung (Gestapo) | 10 - Präzilik |
| 5 - WB (Wirtschaftsbetriebe) | 11 - Truppenlager |
| 6 - Kommandantur | 12 - SS-Führervillen an der Straße der SS |



2 Konzentrationslager Dachau, Schema (9: PMA-Werkstätten)

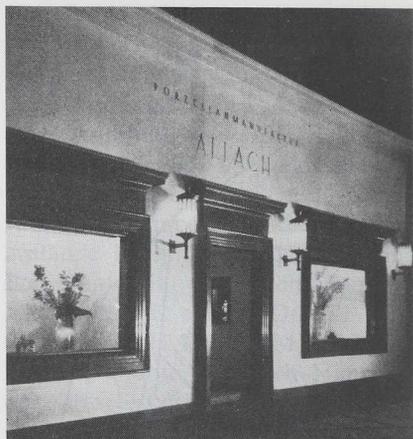
3 Konzentrationslager Dachau, Luftaufnahme



den Zusammenbruch des Porzellanimperiums (und nicht nur dessen), so daß sämtliche Projekte, Baupläne für neue Allach-Werkstätten und dergleichen (ein Kostenvoranschlag in Höhe von 1,5 Mill. RM lag bereits vor, auch das Grundstück war gefunden)¹⁷, zunichte wurden.

Bevor ich zum Produktionsprogramm komme, sei noch kurz die Adresse der Manufaktur genannt, wie sie sich im Katalog von 1938/39 findet: Dachau, Reichsschatzmeister-Schwartz-Platz. Nach Dachau war zeitweise die gesamte Produktion verlagert worden, die Werkstätten für Keramik befanden sich allerdings ab 1940 (wieder) in Allach, im Gründungshaus der Firma. Porzellan wurde ab 1937 in Dachau produziert. Aus Platzmangel hatte man – bis zur Realisierung der Neu-

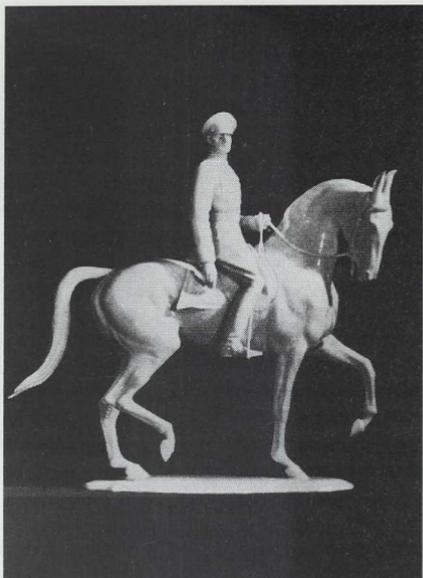
baupläne – eine ehemalige Pulverfabrik aus dem ersten Weltkrieg (die zunächst als KZ gedient hatte) für seine Zwecke umgebaut. Diese Werkstätte bildete einen Teil eines SS-Übungsgebietes und grenzte unmittelbar an den KZ-Neubau (Abb. 2, 3).¹⁸ Durch Arbeitskräftemangel bedingt, wurden ab 1939 auch Häftlinge in der PMA beschäftigt¹⁹, so etwa Karl Anton Gross, der seine dortselbst (heimlich) geführten Tagebücher hat retten können. Sie wurden 1946 publiziert. So können wir etwa die Zustände der Buchhaltung («das sei keine Porzellanfabrik, sondern ein Schweinestall»), aber auch einzelne Modelle und Personen aus der ironisch-genauen Schilderung eines Häftlings kennenlernen.²⁰



4 Laden der PMA, Leipziger Straße 13, Berlin (1939)

Wollte man Allach-Porzellane erwerben, so gab es entweder die Möglichkeit, sich an das zuständige Porzellangeschäft seiner Stadt zu wenden: 50-60 »repräsentative Einzelhandelsgeschäfte« »vor allem im süd- und mitteldeutschen Raum« (aber auch in Österreich, der Tschechoslowakei, in Polen, Belgien, Holland und Frankreich, sowie in Italien)²¹ führten diese Marke; oder aber man suchte den firmeneigenen Laden in Berlin auf: Seit dem Spätjahr 1937 war dieser in der Hermann-Göring-Straße zu finden (einer Straße, die das Brandenburger Tor mit dem Potsdamer Platz verbunden hat²²), am 6. April 1939 zog man in die Leipziger Straße 13 (Abb. 4), also in die unmittelbare Nachbarschaft der Neuen Reichskanzlei.²³ Auf eine spezielle Weisung Himmlers hin, der am 7.10.1939 von Hitler in einer geheimen Unterredung mit der »Festigung deutschen Volkstums« in den »östlichen« Gebieten beauftragt worden war²⁴, erweiterte man seine Verkaufsorganisation auch »auf die Ostgebiete«: Beginnend mit dem Jahr 1941 konnte man nun auch in Posen, Warschau und Lemberg in PMA-eigenen Läden die SS-Porzellane erstehen.

Wie bereits angedeutet, stellte die PMA Modelle aus Keramik und Porzellan her (insgesamt ca. 240); ihr Programm umfaßte neben den Tieren, auf die ich später komme, natürlich Figuren der »Bewegung«, darunter auch der SS (Abb. 5). Eine Figur der PMA wurde sogar »bildwürdig«: Heydrich, Reichsprotector von Böhmen und Mähren – der einzige unter allen NS-Größen, der in seiner äußeren Erscheinung dem eigenen Rasseideal entsprach –, ließ sich 1941, ein Jahr vor seiner Ermordung, von dem derzeit an der Prager Akademie lehrenden Josef Vietze mit dem »SS-Fechter« aus der Allach porträtieren (worauf zuerst B. Hinz hingewiesen hat) (Abb. 6).²⁵ Ferner stellte man »historische Soldatenfiguren« (Abb. 7), Trachtenfiguren (Abb. 8), Sonderanfertigungen wie Julteller (Abb. 9, 10) etc. her. Im übrigen gab es – wen wundert – einen tönernen Hitlerkopf (Abb. 11); das Keramikprogramm bestand vor allem aus »germanischer Keramik« i.e. Urnen, Vasen mit Hakenkreuzornamentik usw. und Julleuchtern (Abb. 12, 13).



5 SS-Reiter (Nr. 0, 1936, 30 cm), Theodor Körner

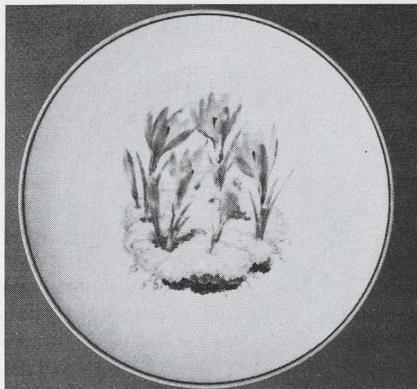
7 Sedlitz-Kürassier (Nr. 17, 1936, 31 cm), Theodor Körner



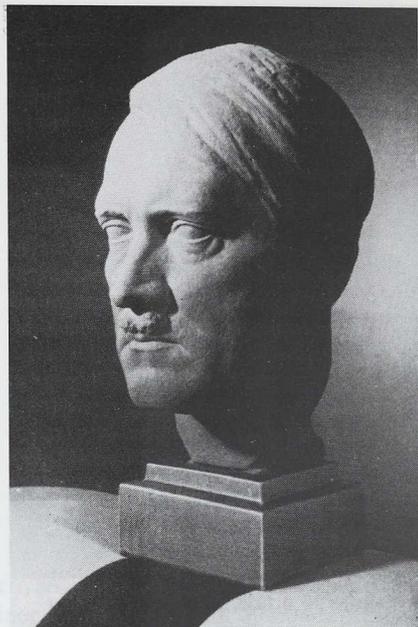
6 Heydrich mit SS-Fechter (Nr. 83, 1938, 32 cm – Ottmar Obermaier), 1941, Gemälde von Josef Vietze

8 Bückeburger Bäuerin (Nr. 45, 1936, 22 cm), Richard Förster



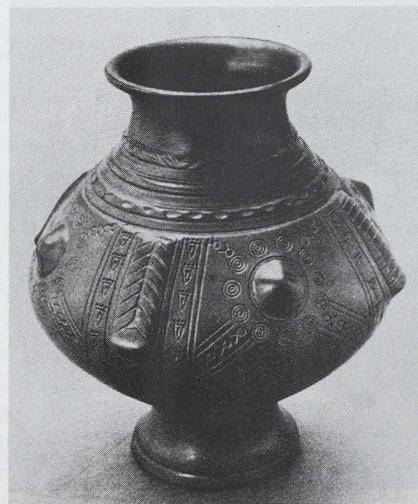


9 Julteller Krokusse (1943, Keramik)



11 Hitler-Kopf (Nr. K 8, Keramik, 1936, 40 cm), Ottmar Obermaier

12 Germanische Keramik aus der PMA: Buckelurne (K7, 1937), »Nachbildung«



10 Mutter-und-Kind (Sonderanfertigung zum Tag der deutschen Mutter, Nr. 100 – oder: 98 –, 1939), Karl Diebitsch



13 Julleuchter-Herstellung

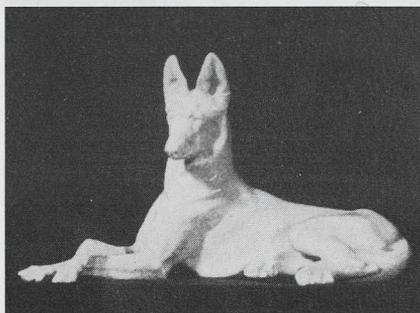
Die nach Anzahl der Modelle und der produzierten Stücke umfangreichste Produktionsgruppe bildeten die Tierporzellane. Im PMA-Programm gab es – neben porzellanenen bzw. keramischen Adlern, die als Wappentiere zu den Staats- und Parteisymbolen gehörten und nicht in diesem Zusammenhang behandelt werden, – Haus- und Hoftiere (Pferde, Hunde, etc.) (Abb. 14, 15), weiterhin die Tiere des deutschen Waldes (Rehe, Hirsche, Eichhörnchen etc. (Abb. 16) und die »Exoten« bzw. die Zootiere, d.h. Bären und Elefanten (Abb. 17, 18).

Für die oben genannten Themenbereiche lassen sich Begründungen finden, so z.B. für die »historischen Soldatenfiguren«, die als geschichtliche Vorbilder, Leitfiguren zu verstehen sind; Himmler sagte in Bitsch 1944 vor einem Offizierskorps: »Wir müssen das sein, was viele Tausende und Hunderttausende germanischer Gefolgsmänner, deutscher Landsknechte, friderizianischer Soldaten, österreichischer Soldaten, preußischer Soldaten vor uns waren: treu, gehorsam, ehrenhaft und anständig.«²⁶ Die Figuren der Bewegung fungierten als die heroischen Repräsentanten der Jetztzeit, die SS selbst als Erbe der militärischen Tradition Preußens. »Ich möchte bemerken«, sagte Himmler 1942 in einer Geheimrede vor SS- und Polizeiführern

14 Junger Dackel, liegend (Nr. 1, 1936, 9 cm), Theodor Körner



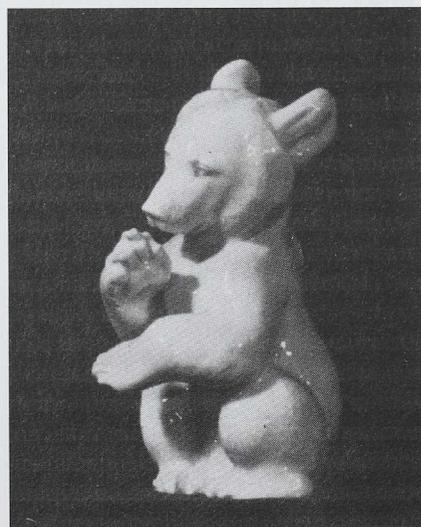
15 Kleiner Schäferhund, liegend (Nr. 11, 1936, 11 cm), Theodor Körner



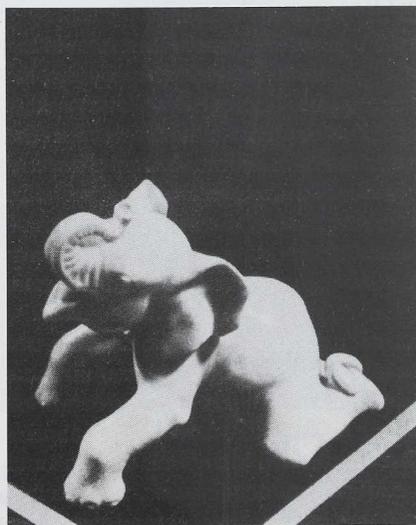


16 Röhrender Hirsch (Nr. 20, 1936, 36 cm), Theodor Kärner

17 Bittender Bär (Nr. 5, 1936, 9 cm), Theodor Kärner



18 Sitzender Elefant (Nr. 4, 1936, 7 cm), Theodor Kärner



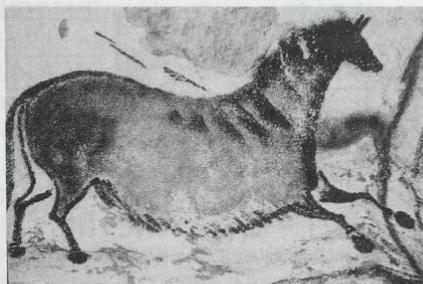
aus Anlaß des Attentates auf Heydrich, »wir haben unsere soldatische Erziehung aus der preußischen Tradition erhalten«.²⁷ Bauern- und Trachtenfiguren lassen sich etwa gemäß dem Satz Himmlers verstehen: »Dort wo die Bauern Adolf Hitlers stehen, werden sie die Schutzstaffel immer als treuesten Freund an ihrer Seite haben, genauso wie wir wissen, daß da, wo die Schutzstaffel Adolf Hitlers steht, der deutsche Bauer als bester Freund und Kamerad ihm zur Seite steht. So ist es heute und so ist es für alle Zeit«.²⁸ Bauer und Soldat waren bekanntlich in der NS-Ideologie die Grundfesten der Gesellschaft. Die germanische Keramik und die Julgaben schließlich sollten – gemäß einem kurzen Widmungsschreiben Himmlers (Gross nennt ihn den »Oberpriester«) zum Julleuchter²⁹ – als quasi-liturgisches Gerät dem Vollzug der rituellen Julfeiern (d.h. dem re-germanisierten Weihnachtsfest) dienen: »Das kleine Licht, das unter dem Leuchter steht, brenne als Sinnbild des zu Ende gehenden Jahres in seiner letzten Stunde. Das große Licht flamme auf im ersten Augenblick, da das neue Jahr seinen Gang anhebt«.³⁰ Zwei weise Raben, Hugin und Munin, auf den Schultern des germanischen Zeus, Wotan, sitzend, (ein Pseudonym des Hauptschriftleiters der Zeitschrift »Germanien«, die Organ des SS-Ahnenerbes war, SS-Hauptsturmführer Josef Otto Plassmann³¹) erklären uns den Sinn des Leuchters: »Und weil die Schutzstaffel Adolf Hitlers vor allem die höchsten Werte der deutschen Seele zu schützen berufen ist, so hat der Reichsführer-SS diesen Julleuchter als Weihnachtsgeschenk für seine SS-Führer gewählt. Denn wir werden nur dann einen Wall gegen alle fremdgeistige Zersetzung bilden, wenn wir seine Fundamente in den Tiefen der deutschen Seele bauen«.³²

Was es jedoch mit Dackeln, Elefanten, Hammeln, röhrenden Hirschen und anderen Tiermotiven auf sich hat, müssen wir etwas eingehender untersuchen. Denn die Fragen, ob es sich bei dem PMA-Programm um ein Programm im ikonographischen Sinn handelt, wie sich dieses gegebenenfalls zur NS- genauer zur SS-Mentalität verhält und in welcher Beziehung intendierte Funktion und faktisches Funktionieren stehen, finden ihr Material zur kritischen Prüfung just in den Tierporzellanen, die ja keineswegs den geringsten Teil der PMA-Produktion darstellen.

Beginnen möchte ich diese Prüfung mit einigen Überlegungen zur Tierkunst im allgemeinen. Tierdarstellungen gehören zu den weitestverbreiteten Formen künstlerischen Schaffens überhaupt; eine Übersicht über das Tier in der Kunst wird man etwa mit den Höhlenmalereien von Cromagnon, Altamira oder Lascaux (Abb. 19) beginnen: Carl Einstein hat diese Darstellungen 1932 als den »bewegten Realismus der Jäger« bezeichnet.³³ Enden mag eine solche Übersicht bei einem Künstler unserer Tage wie Tony Cragg, auf den ich am Ende noch einmal zurückkomme.

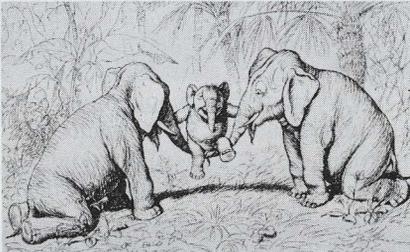
Man hat Tierkunst als ein zeitloses, letztlich in der Volkskunst (was immer das sein mag) verwurzeltes Thema betrachtet – zeitlos nicht nur, insofern es das Verhältnis des Menschen zur »ewigen« Natur betrifft, sondern auch insofern bestimmte Verhaltensweisen

19 Höhlenzeichnung aus Lascaux





20 Roosevelt als Elch, Karikatur aus Harpers Weekly vom 16.11.1912



21 »Urwaldidylle« (ca. 1885) aus: Adolf Oberländer, Oberländer-Album, München s.a.

Nach seiner Henkerstätigkeit im Ausland...

...ist jetzt der Foltergeist

Himmler

zum Reichsinnenminister ernannt!

HOLLAND
2.000 \$ OPFER

NORWEGEN
32.000 \$ OPFER

BELGIEN
2.500 \$ OPFER

POLEN
1.500.000 \$ OPFER

FRANKREICH
19.000 \$ OPFER

PROTEKTORAT
65.000 \$ OPFER



jetzt kommen **WIR**
an die Reihe!!

22 Heinrich Himmler als Spinne, Karikatur nach dem 25. Aug. 1943

(wie die Tierliebe) zur »Natur« des Menschen gerechnet werden. Daß es eine solche außergeschichtliche Konstante im Verhältnis des Menschen zur Natur nicht gibt, braucht angesichts der Tatsache, daß uns die Früchte des langwährenden Zugriffs des Menschen auf seine natürliche Umwelt bedrohlich vor Augen stehen, nicht eigens betont werden. Was das Bild des Tieres betrifft, so gibt es eine, spätestens seit der Antike faßbare, Konventionalisierung der Tiere (etwa in Äsops Fabeln, später im Physiologus), die auf lange Sicht die abendländischen Vorstellungen vom Tier im allgemeinen und bestimmter Gattungen im besonderen geprägt hat und die vor allem die Zuweisung bestimmter menschlicher Eigenschaften an Tiere bedeutet. Diese zum Spiegel menschlicher Tugenden und Laster gewordene Tierwelt kann je nach dem in kritischer oder in affirmativer Weise instrumentalisiert werden oder auch als Reservoir sozialer Symbole (Wappentiere etc.) dienen. Immer wieder finden sich Beispiele dafür im Bereich der Karikatur: So etwa, wenn Roosevelt als junger Elch dargestellt wird (Abb. 20), entsprechend einem seiner Statements, daß er sich so stark wie ein junger Elch fühle.³⁴ Eine exemplarische Untersuchung zur Rezeptionsgeschichte des Elefanten im Abendland hat etwa Stephan Oettermann in seiner »Elefantographia curiosa« vorgelegt (Abb. 21, 22).³⁵

Es hat nun gerade im 20. Jh. nicht an Versuchen gefehlt, aus diesem Zirkel der Konventionalisierungen des Tieres herauszukommen. Franz Marc z.B. ist es darum gegangen, Tiere als autonome Subjekte darzustellen: »Ich hab auch gar nie das Verlangen z.B. die Tiere zu malen, wie *ich* sie ansehe, sondern wie sie *sind* (wie sie selbst die Welt

ansehen u. ihr Sein fühlen)«³⁶, oder an anderer Stelle meint er, er wolle nicht das Reh aus unserer Sicht malen, sondern etwa ein Bild mit dem Titel: »Das Reh fühlt« (Abb. 23).³⁷ Ich kann hier nicht untersuchen, was es mit dieser reinen Natürlichkeit bei Marc auf sich hat, will nur kurz erwähnen, wie Marcs Bilder bei ihrer ersten öffentlichen Ausstellung in Jena 1913 aufgefaßt wurden. Hermann Nohl, der die einführende Rede hielt, sprach davon, daß die Kunst Marcs die Eigenschaft besitze, »die die Welt der Kunst ausmacht: ein Mittel zu sein, die *geheimnisvolle Existenz* unseres Lebens uns so fühlen zu lassen, daß sie uns ergreift«. »Das Tier ist in diesen Bildern« – so Nohl – »in seinem ganzen Leben empfunden: nicht bloß als Fell oder als gleichgültiges Tier unseres Nachbarn, sondern in seinem ganzen Wesen und zugleich doch auch von Seiten *unserer Existenz*«. ³⁸ Die Liebe zum Tier und die Ehrfurcht vor seiner »geheimnisvollen Existenz« hält Nohl sowohl für einen »deutschen Zug« als auch für eine »uralte menschliche Empfindung«. ³⁹

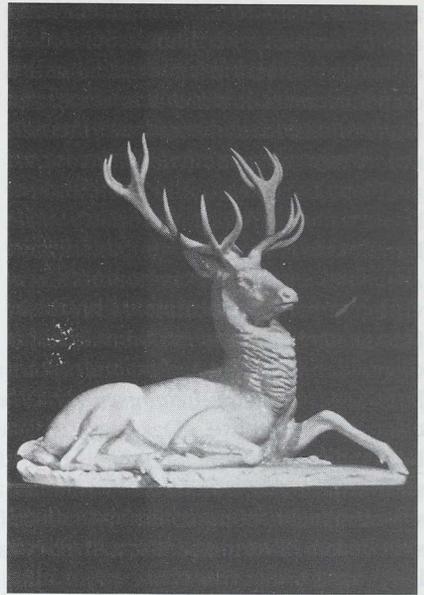


23 Rote Rehe II, 1912, Bayerische Staatsgemäldesammlung München, Franz Marc

Gegenüber einer solchen »philosophischen« Verbindung von Tier und Mensch, Tierkunst und menschlicher Existenz mag die Antwort, die Ludwig Fischer in einem Artikel in »Kunst und Kunstgewerbe« von 1924 auf die Frage gibt, welchen Zweck ein Porzellantier erfüllen kann, schlichter anmuten, doch kehren hier eine Reihe von Motiven wieder, die bei Nohl anklingen (Abb. 24): »Wenn ein solch kleines Kunstwerkchen vor uns auf dem Schreibtisch steht, so verschafft es sich im Drange unserer Arbeit oft lange nicht irgendwelche Beachtung. Aber da kommt einmal ein Augenblick, in dem die Einsamkeit zum Denken, zum Beobachten veranlaßt und hernach, da man von niemandem gesehen ist, die Seele ausströmen läßt. Da spricht dann so ein einfaches, kleines Werk, so eine schlichte Tierstimmung zu uns. Wir lauschen dem Triller des Kanarienvogels, hören ihn wie mit leiblichen Ohren, haben eine Stimmung durchkostet, haben sie befreiend in uns eingesogen und sind ganz plötzlich wie von einer Last befreit«. ⁴⁰ Als er diese Passage niederschrieb, stand ihm ein Kanarienvogel Theodor Kärnners vor Augen⁴¹, das Werk eines Künstlers, dessen Leitmaxime die naturgetreue Darstellung des Tieres war. Fischer greift in seinem Text einen Gedanken Alois Riegls von 1899 auf (aus: »Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst«): »... wie zu allen Zeiten hilft [die Kunst] auch jetzt der Seele jene Erlösung, Befreiung schaffen, der sie notwendig bedarf, wenn sie den Willen zum Leben nicht verneinen soll«. ⁴² Hatten Riegl (und später Fischer) von »Seele« und »Stimmung« gesprochen, Nohl von der »geheimnisvollen Existenz der Tiere«, von der (charakteristischen) Tierliebe der Deutschen, so finden wir alle diese Motive – jedoch in neuer Zusammenstellung und mit gänzlich anderen Schlußfolgerungen – 1937 wieder. Damals erschienen anläßlich der Eröffnung der Tierkunst-Ausstellung der NS-Kulturgemeinde in Berlin zwei Artikel in »Kunst und Volk«, dem Hausorgan der NS-Kulturgemeinde. Der eine stammte vom »Hauptschriftleiter« der Zeitschrift, Robert Scholz, der zumeist Gedanken seines Mentors, Alfred Rosenberg



24 Kanarienvogel (Nymphenburg Nr. 444, ca. 1910, 15 cm), Theodor Körner



25 Liegender Hirsch (Nr. 60, 1936, 35 cm), Theodor Körner

wiedergibt (dieser hielt die Eröffnungsrede der Ausstellung), der andere, ergänzende von Lutz Heck, dem Direktor des Berliner Zoos, der sich als zuständiger Experte empfand, über das Verhältnis des Tieres in der Kunst zum Tier in der Natur zu urteilen.⁴³ Scholz vertrat die Meinung, daß das »Tiermotiv in der Kunst dem Deutschen nicht ein beliebiges Darstellungsobjekt ist, sondern daß die Naturliebe des Deutschen in seiner bekannten Liebe zum Tier eine besondere Steigerung und Veredelung erfährt«. Die Liebe zum Tier ist dem Deutschen – so Scholz – Schlüssel zu einer »metaphysisch gerichteten Naturerkenntnis«, da das Tier »vornehmster Träger des Weltgeheimnisses ist«. Zu dieser »metaphysischen Deutung der Welt im einzelnen lebendigen Naturobjekt« sei nur der Deutsche fähig, da nur er über das entsprechende Rezeptionsorgan, die Seele, verfüge. »Die modernen Kunsttheorien« schreibt Scholz »hatten eine natürliche Darstellung des Tieres in der Kunst verpönt, weil man mit Recht fürchten mußte, daß in einer derartigen Darstellung des Tieres die angeborene Naturliebe des Deutschen zum Durchbruch kommen und dieses Gefühlserlebnis den toten Formalismus durchbrechen würde.«⁴⁴ Durch das Nachahmen und Einfangen der Natur in der naturgemäßen Darstellung des Tieres wird die Natur (i.e. die Schöpfer- und Lebenskraft) von Künstler und Betrachter wieder geweckt; das »Erwachen« ist für Scholz ein Schock im Bereich der Emotionen, eine Erweckung aus einer »Hypnose«, welche sowohl den einzelnen als auch eine ganze Gesellschaft

im Bann gehalten hatte, die durch den »toten Formalismus« ihrer Kunst zum Tod verdammt schien. Die als starr, kalt und intellektuell empfundene Zeit der Weimarer Republik, des »Systems«, wie die Nationalsozialisten sagten, der »ganze, abstrakte Formelkram«, wie Scholz die Kunst der zwanziger Jahre nennt, hätten die Emotionen, die Vitalität, mit der er den Begriff der Wärme assoziiert, zum »Erkalten« gebracht, Künstler wie Publikum in kalte, hypnotisierte Leichname verwandelt (man könnte hier vielleicht an das Medium Cesare aus dem Film »Das Cabinet des Dr. Caligari« von 1920 denken).⁴⁵

Daß Riegls Begriff der »Stimmung« und die Auslassungen von Ludwig Fischer für die Herleitung der Scholz'schen Tierkunst-Konzeption berücksichtigt werden müssen, darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß das, was Riegl und vor allem Fischer meinten, etwas anderes, eigentlich Gegenteiliges war. Fischers Auffassung von Tierkunst zielt nicht auf ein großes magisches Erwecken, sondern auf »kleine Erweckungen«, auf die tägliche Erholung, was, zuende gedacht, nicht nur einen graduellen Unterschied bedeutet, sondern geradezu das Gegenteil meint: Kunst wird hier die Funktion zugewiesen, Kompensation zu sein in einer Gesellschaft, die geprägt ist durch den Prozeß umsichgreifender Mechanisierung der Arbeit, »seelischer Verödung«, wie Krakauer sagt.⁴⁶ Rudolf Borst von der Robert-Bosch AG sprach 1924 in einer Rede mit dem signifikanten Titel: »Mechanisierte Industriearbeit – muß sie im Gegensatz zur freien Arbeit Mensch und Kultur gefährden?« von der »Aufspaltung des Menschen in einen Arbeitsautomaten und einen Freizeitmenschen«. ⁴⁷ Dieser Kunstauffassung ging es nicht darum, das Publikum durch Schocks gleichsam wieder zum Leben zu erwecken, auf ihren Fahnen stand nicht »Deutschland erwache!«, sondern für sie war Kunst »sanfte Trösterin«; eine Auffassung, die man bürgerlich oder mit Blick auf ihre weitere Geschichte kleinbürgerlich nennen mag.

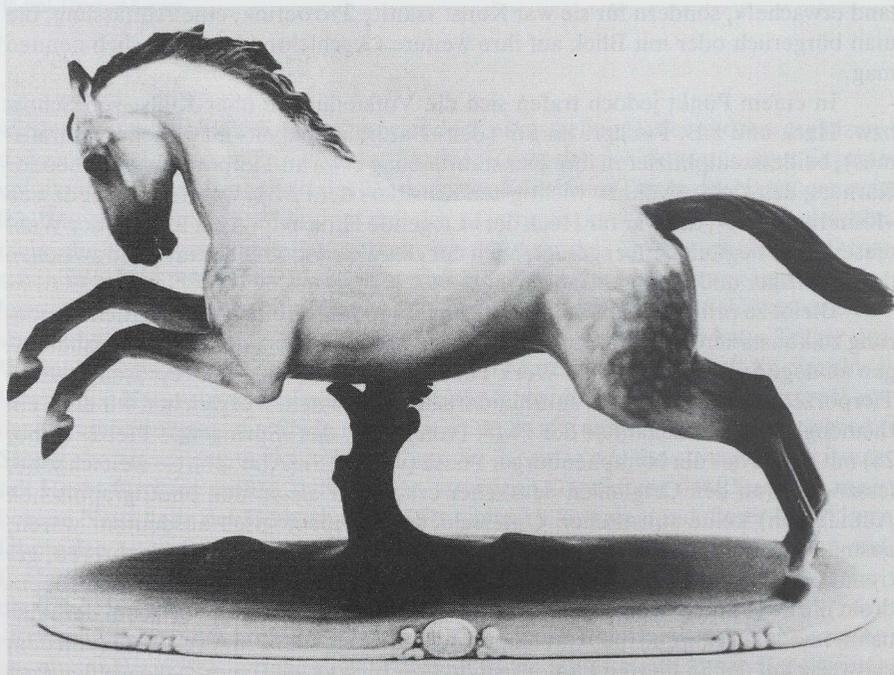
In einem Punkt jedoch trafen sich die Vorstellungen über Kunst von Scholz bzw. Heck und z.B. Fischer: im Stil (der »Naturähnlichkeit« bzw. dem Naturalismus); beide exemplifizieren ihre Kunstauffassung etwa an Tierporzellanen Theodor Kärnern, des – wie erwähnt – wichtigsten Künstlers der PMA: was für Fischer dessen »Kanarienvogel«, das war für Heck der »Liegende Hirsch«⁴⁸ (Abb. 25). (In der Wahl dieser Tiere liegt, nebenbei gesagt, auch der charakteristische Unterschied zwischen den zwanziger und dreißiger Jahren).

Bleibt zu prüfen, ob im Stil Kärnern in diesen Jahren eine grundsätzliche Änderung zu konstatieren ist, d.h. zu untersuchen, ob sich wie bei den Rezeptionshaltungen analoge Stilwandlungen im Werk Theodor Kärnern, eines der repräsentativsten Tierporzellan-künstler des 20. Jahrhunderts, finden lassen. Vergleichen wir etwa ein themengleiches Porzellantier der PMA (von 1938), das »Springende Pferd« (Abb. 26) mit einem aus der Nymphenburger Phase (von 1915) (Abb. 27). So weit ich sehe, lassen sich (an den Originalen deutlicher erkennbar als an den photographischen Aufnahmen) keine stilistischen Unterschiede, die ideologisch ausdeutbar wären, ausmachen. Bei figurativer Porzellanplastik, die jeweils zumeist aus mehreren, getrennt gegossenen Einzelstücken zusammen »gebacken« werden muß, sind obendrein nie zwei Stücke völlig identisch. Was sich geändert hat, ist vor allem der Aufnahmemodus: Während die Aufnahmen des Kataloges der PMA von 1938 (von dem zeitweise mit der SS liierten Photographen Friedrich Franz Bauer⁴⁹) die weißen Por-



26 Springendes Pferd (Nr. 74, 1937, 33 cm), Theodor Kärner

27 Springendes Pferd (Nymphenburg Nr. 532, 1915, 26,5 cm), Theodor Kärner



zellantiere von einem tiefschwarzen Hintergrund abheben und so das Weiß des scharf ausgeleuchteten Scherbens hervorheben⁵⁰, sind die Photos unserer Tage (aus denen die Abbildung des Nymphenburger Pferdes stammt), aber auch die der zwanziger Jahre z.T. mit Weichzeichner aufgenommen und wählen obendrein einen freundlich hellen Hintergrund (und in der Regel in Unterglasur bemalte Stücke) – nicht also die Objekte haben sich geändert, sondern deren Präsentationsform. Ein themen- und zeitgleiches Modell (Meißen 1937) (Abb. 28), das dagegen aus einem anderen Geist (und Material: rotem Böttgersteinzeug) entstanden ist, stellt nach meinem Dafürhalten etwa Paul Scheurichs »Springendes Pferd« dar.⁵¹



28 Springendes Pferd (Meißen 1937, Nr. 58), Paul Scheurich

Doch nun zu den Konsequenzen, die wir aus all diesem für die PMA-Tiere ziehen wollen. Im Unterschied zur »germanischen Keramik« gibt es kaum Aussagen der SS zu Tieren (sieht man ab von den Äußerungen Himmlers zur Jagd oder zu den Tierchutzvereinen, die im künftigen großgermanischen Reich mit »sonderpolizeilichen Vollmachten« ausgestattet werden sollten⁵²) oder Tierporzellanen, und wir sind für die Rekonstruktion der Intentionen, die man mit den Allach-Tieren hatte, auf Äußerungen wie etwa die von Scholz, dem Sprachrohr Rosenbergs, angewiesen. Die erste Schwierigkeit, die sich hier erhebt, ist, daß Scholz seine Vorstellungen von der »magischen« Wirkung von Tierkunst lediglich an der Malerei exemplifizierte, während sich bei Heck, der sich vor allem zu den Porzellanen äußerte, solche Vorstellungen nur in sehr rudimentärer Form finden. In Wirklichkeit ist jedoch die Aufgabenteilung von Heck und Scholz bei der Besprechung der Tierkunausstellung in der Hauszeitschrift Rosenbergs eine andere: Heck, der Zoologe, untersuchte das Tier in Kunst und Natur, Scholz, Hauptschriftleiter von »Kunst und Volk«, die ideologisch-weltanschauliche Komponente. Heck entwickelt dabei seine Theorie vom »richtigen Stil« (= Naturähnlichkeit), während Scholz' Kunsttheorie die ausgestellten Objekte deuten bzw. Anweisungen zu ihrem richtigen Verständnis und Gebrauch geben wollte. Insofern lassen sich beide Artikel auf alle ausgestellten Stücke anwenden, auch über den engeren Exemplifikationsbereich hinaus. Den Tierporzellanen (beseelte »Kunst aus Ton und Feuer«, so ein Zeitgenosse von Scholz zu Tieren etc. aus Keramik⁵³) gelten Scholz' Überlegungen geradeso wie Hecks Forderungen nach »Natur-Ähnlichkeit« für die Tiermalerei.

Die zweite und größere Schwierigkeit, der wir begegnen müssen, besteht in der Frage, ob in den Äußerungen Scholz' in der Tat Vorstellungen zum Ausdruck kommen, die den Intentionen Himmlers entsprechen oder ob in diesen Quellen, wenn auch zugegebenermaßen auf die Allach-Tiere anwendbar, nicht vielleicht nur eine bestimmte – eben Rosenberg entsprechende – ideologische Position zum Ausdruck kommt, die mit Himmlers ureigenen Ideen nicht ohne weiteres in Verbindung ge-

bracht werden darf. Sicher sind Rosenberg, dessen Sprachrohr Scholz schließlich war, und sein Hauptwerk »Der Mythos des Zwanzigsten Jahrhunderts« von den Nationalsozialisten im allgemeinen nicht allemal ernst genommen worden, sofern es überhaupt gelesen wurde. Darüberhinaus bestand zwischen Himmler und Rosenberg Rivalität, die man gelegentlich (wie etwa Alexander Langsdorf und Theodor Wiegand⁵⁴) dazu auszunutzen verstand, sich dem Zugriff Rosenberg zu entziehen, indem man sich in die Arme Himmlers flüchtete, der in Dingen der Weltanschauung mitunter »toleranter« war (bzw. sein konnte) als der »Beauftragte für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP« (seit 24.1.1934) Rosenberg. Für diesen war die »Weltanschauung« eifersüchtig gehütetes und engherzig verteidigtes Arbeitsfeld.⁵⁵ Himmler hatte, wie man weiß, dagegen noch anderes im Sinn, als lange über Fragen der richtigen Kultur oder über Kunstmagie zu disputieren. Himmler selbst verstand sich nicht als Mann des Wortes, sondern – wie er meinte – als ein Mann der »Tat«, er entwarf keine Theorie über Kunst (spezieller Tier-Kunst), sondern gründete eine Manufaktur »als Instrument seines Wollens« – wie eingangs zitiert. Von dieser aber forderte er, daß ihm jedes Modell, das dort produziert werden sollte, zur Genehmigung vorgelegt werde (was aber nicht immer geschah⁵⁶). Seine Art von Meinungsäußerung war Zustimmung oder Ablehnung eines konkreten Objektes, nicht aber eine Theorie über Kunst. Pragmatisches »Instrument« der Durchsetzung »seines Wollens« im Bereich der Kunst also sollte die PMA sein, Texte und Theorien, die diesen entsprachen, zu formulieren, konnte er weitgehend anderen überlassen. Doch gerade die Analyse der Fälle »einer Flucht« von Rosenberg zu Himmlers SS zeigt, daß die Konflikte zwischen Rosenberg und Himmler nicht letztlich ideologischer Art waren (jedenfalls im Bereich von Kunst und Wissenschaft), sondern Kollisionen, die sich aus den Versuchen beider Seiten ergaben, ihren jeweiligen Machtbereich auf Kosten des anderen auszudehnen. Aus den wenigen Quellen, die wir von Himmler oder aus seiner unmittelbaren Umgebung haben, wissen wir – wie dargelegt –, daß die PMA eine kulturelle und weltanschauliche Aufgabe zu erfüllen hatte, und ein Blick auf die zitierten Äußerungen Himmlers zur Keramik zeigt deutlich, wie sehr seine Weltanschauung, wie immer sie auch in Details von der Rosenbergs abweicht, die Vorstellung von magischen Wirkungen mit didaktisch-einweihender Funktion mit Scholz teilt. So können wir angesichts des Schweigens Himmlers (in Sachen Tier-Kunst) (und müssen sogar, wie ich glaube) die Texte Rosenbergs und seiner Umgebung heranziehen, weil sie gewissermaßen verbales Pendant und Spiegelbild der »praktizierten« Weltanschauung des »Dritten Reiches« sind, ein ebenso chaotisches und kompilatorisches Gebilde, wie dieses »chilastische« Reich selbst. In diesem wortreichen »Spiegel« können wir, glaube ich, erkennen, was für ein »Instrument« die Kunst der PMA sein sollte.

Wenn sich die Produktion von Tierplastiken in der PMA zunächst, bzw. von den Intentionen her gesehen, etwa mit den Scholz'schen Vorstellungen charakterisieren läßt, so könnte man das PMA-Programm von daher durchaus als ein Gesamtprogramm beschreiben, das sich, – um mich der Terminologie von Hugo Dinger (in »Germanien«) zu bedienen⁵⁷ – gemäß den beiden fundamentalen Bereichen der »Kunst« aus einem »zeichenhaften«, nur für »Eingeweihte« entschlüsselbaren Bereich, der Keramik (mit ihren Runen etc.), und einem »mimetischen«, dem Porzelen-

lan, zusammensetzte, wobei letzterer auf immer getreuerer Nachahmung der »Natur« (und »Fruchtbarmachung« ihrer Kräfte) zielt. Der mimetische Teil des PMA-Programmes wäre in diesem Sinn eine monde miniature von Tier und Mensch, eine Weltsicht à la SS, mit magisch-propagandistischer Funktion – magisch auch, aber nicht allein im Bereich der Tierporzellane: Durch die Produktion von Figuren wie »Prinz Eugen« und der gleichzeitigen Benennung einer Division der Waffen-SS nach dem Sieger über die Türken (durch Hitler) sollte etwas von der siegreichen Kraft des historischen Vorbildes auf die sogenannten Divisionen übergehen: »Die Plastiken sollen einen bildlichen Ausdruck des Schutzpatrons dieser Divisionen darstellen. Nachdem das Schwarze Korps [= Hauszeitschrift der SS] Herrn Hitler zum allwissenden Gott erklärt hat, führt Himmler, sein Oberpriester, dem Heer die neuen Heiligen vor, unter deren Schutz und Schirm der Sieg über die Invasion erfochten werden soll. »Das sind deine Götter, o Israel!« kommentiert Gross diesen Vorgang metaphorisch nach dem Buch Exodus 32,4.⁵⁸

Wie sehr man im »Dritten Reich« an die Macht der Bilder geglaubt hat (bzw. von dieser gewußt und sie sich zunutze zu machen versucht hat), ließe sich in vielen Bereichen der NS-Kunst zeigen; *Sehen* hat man geradezu als einen magisch-seelischen Akt verstanden: Die »Bewegung«, die eine »seelische« und – wie Goebbels sagte – durch »äußere Zeichen (Sinnbilder und Symbole) faßbar und anschaulich« war, sah sich gezwungen, durch ein »Anti-Kitsch-Gesetz«⁵⁹ ihre »Sinnbilder« vor Mißbrauch zu schützen. Die Seele des Betrachters mußte um jeden Preis vor »feindlichen« Abbildern bewahrt bleiben, die man dem alten magischen Satz (»similia similibus«) gemäß fürchtete, da sie die Angleichung an das Dargestellte, d.h. aber in diesem Fall die »Entartung«, den »seelischen Tod«, bewirkten. (Für frühere Darstellungen einer solchen »Angleichung«, wenn auch unter völlig verschiedenen Voraussetzungen und Intentionen, könnte man an den bekannten Holzschnitt aus der »Physiognomia« des Giovanni Baptista della Porta von 1586 denken⁶⁰ (Abb. 29)). Rosenberg malte diese »Angleichung« die Folgen des Betrachtens etwa von expressionistischen Bildern für das den Nationalsozialisten Allerheiligste, die Rasse, folgendermaßen aus: »Gelingt es nämlich, ein deutsches heroisches Schönheitsideal aus unserer Vorstellung zu verbannen und durch das expressionistische Untermenschentum zu ersetzen, dann ist der Rassenkunde [!] ebenso ein schwerer Schlag

29 »Bocca dell'uomo e del montone«, aus: Giovanni Baptista della Porta, De humana physiognomia, Vico Esquense 1586



30 Springendes Pferd, 1912, Franz Marc

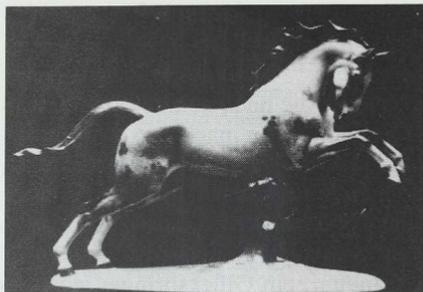


versetzt worden wie dem seelischen Auftrieb, der endlich einmal unsere Zeit beherrscht«. ⁶¹

Wenn bisher von zwei Kunstauffassungen die Rede war, eine die man bürgerlich und eine, die man magisch nennen kann, so muß an dieser Stelle das Stichwort »Expressionismus« oder »toter Formalismus« aufgegriffen werden und damit eine dritte Kunstauffassung genannt werden, auf die als ihren Hauptfeind die faschistische Kunstpropaganda eingeschworen war. Das Verhältnis der magischen Kunstauffassung des Nationalsozialismus zu den beiden anderen läßt sich vielleicht auf folgende Formel bringen: Stilgemeinschaft mit der »bürgerlichen« Kunstauffassung (Abb. 26, 27), aber ein stärkeres Konkurrenzverhältnis zum Expressionismus und anderen avantgardistischen Kunstkonzeptionen (Abb. 30), in denen es ja nicht an Auseinandersetzungen mit dem Magischen etc. fehlt: Ich verweise nur auf den Art Nègre, auf die Vorstellungen Picassos vom Kunstwerk als Beschwörung, auf das starke Interesse an dem Fetisch-Charakter der Kunst, an Masken als magischer Objekte par excellence. ⁶² Auch Aby Warburg, der die Kunst als eine soziale Praxis ansah, durch die der Mensch Befreiung vom »mythisch-fürchtenden Weltbild finden könne, sah sich dem Problem des Magischen und seiner Bewältigung konfrontiert. ⁶³ Es wäre ein lohnendes Projekt, auf breiter Basis die Kunsttheorien und -praxen des frühen 20. Jahrhunderts mit Blick auch auf die junge Psychoanalyse, die Lehre von sozialen und psychologischen Archetypen (Levy-Bruhl und C.G. Jung), die Religionssoziologie (Durkheim), die Ethnologie etc. als eine Vielzahl von Versuchen einer seelischen, geistigen Erneuerung in einer als Krise empfundenen Zeit zu begreifen.

Kandinsky hat in diesem Sinne die Erfordernisse der Zeit schon 1912 zusammengefaßt: »1. Das Zersetzen des seelenlos-materiellen Lebens des 19. Jh. [...]; 2. Das Aufbauen des seelisch-geistigen Lebens im 20. Jh. [...]. Diese zwei Vorgänge sind die zwei Seiten der heutigen *Bewegung*«. ⁶⁴ Auch der Nationalsozialismus, Goebbels »seelische Bewegung«, sieht sich als Ausweg aus dieser Krise, und zum Hauptfeind hat man, wie gesagt, den Expressionismus deklariert. Man sprach so von zwei (!) feindlichen Kunstauffassungen und von dem »Kampf zweier Lebenswelten« ⁶⁵, der im Bereich der Kunst ausgetragen werde; »Todfeind« etwa der expressionistischen Kunst sei – so Willrich, Maler und Verfasser des Pamphlets »Die Säuberung des Kunsttempels« (1937) – das naturähnlich dargestellte Tier. (Die Frage des Stils wurde eine Frage auf Leben und Tod, und man hat sich auf seine Weise »entarterter« Tiere und anderer mehr anzunehmen gewußt. ⁶⁶ Den anderen »Feind«, die bürgerliche Kunstauffassung, hatte man dabei aus den Augen verloren, da er sich – grosso modo – derselben Formensprache bediente. Doch Kunst als Kompensation für eine »entseelte« Arbeit sollte sich als die stärkere erweisen; sie stellte das kulturelle Supplement zur kapitalistischen Wirtschaftsweise dar (einer Art von Wirtschaft, die auch die SS in ihrem Wirtschaftsimperium nach anfänglichem Zögern mit mehr oder weniger Erfolg praktizierte: die SS-Betriebe sollten, so Pohl, nach den »Grundsätzen des Privatkapitalismus« geführt werden. ⁶⁷)

Das breite Publikum, das sich im Fall der PMA-Tierporzellane wohlgermerkt überwiegend aus SS-Männern zusammensetzte, scheint an »magischen Erweckungsakten« via Porzellanbären (den »Bestsellern« der PMA) desinteressiert gewesen zu sein: Das Programm der SS-Manufaktur ist beim Kontakt mit dem Markt auseinandergefallen, und die PMA-Tiere, wie gesagt nach Anzahl der Modelle wie nach Anzahl der hergestellten Stücke die weitaus wichtigste Komponente, dienten entge-



31 Springendes Pferd (Eschenbach Nr. K 38, nach 1947, 35 cm), Theodor Kärner



32 Code Noah (Detail), ausgestellt: XLIII Biennale Venezia 1988, Tony Cragg



33 Springendes Schwein, Karikatur des Niedersächsen-Wappens von E. Schröder (wie Anm. 72)

gen den unterliegenden Instrumentalisierungsabsichten dem Entspannungsbedürfnis des Publikums.

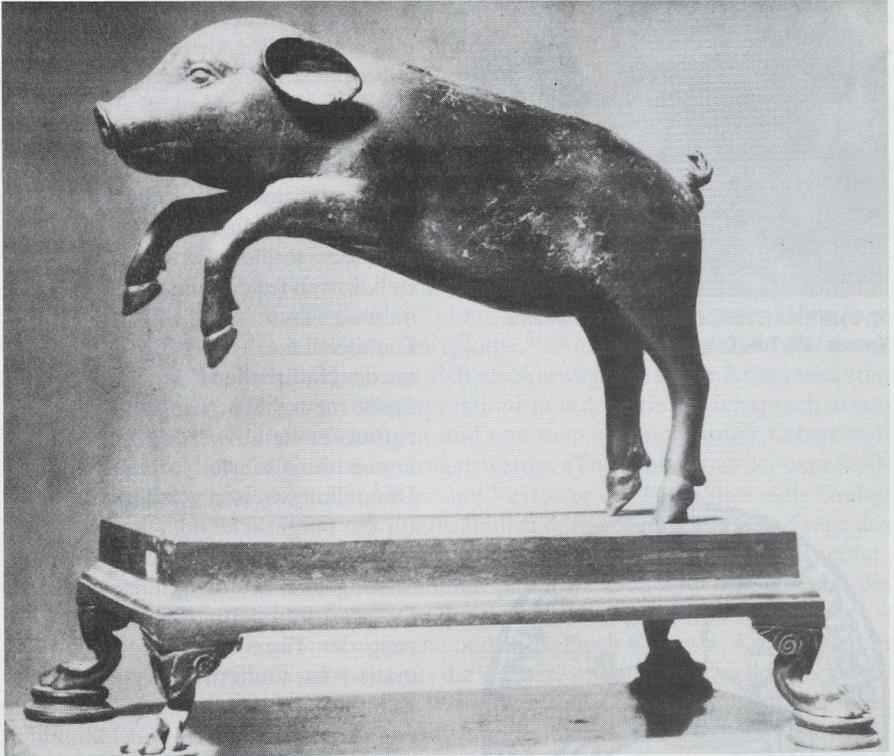
Auch bei den Häftlingen des KZ Dachau, denen es mitunter gelang, sich gegenseitig mit Porzellantieren zu beglücken (Edgar Kupfer-Koberwitz berichtet in seinen Erinnerungen unter dem 24. Juli 1943 von einem kleinen Porzellanbären, den er geschenkt bekam⁶⁸) wird man keine magische Rezeption erwarten dürfen, und ein gleiches gilt wohl für das Publikum im Deutschland der fünfziger Jahre, dem die Porzellanfabrik Eschenbach die einst in der PMA produzierten Tiere anbot, darunter natürlich auch das »Springende Pferd« (Abb. 31).⁶⁹

Um zum Ende zu kommen: Es wurde versucht, das Scheitern einer Instrumentalisierungsabsicht zu zeigen und ein Beispiel zu geben, wo der Versuch der totalen Durchdringung der Lebenswelt (oder Kunstwelt) im Nationalsozialismus seine Grenze⁷⁰ fand. Damit soll nun keineswegs auf Freiräume des Natürlichen, Unpolitischen und uralte menschliche Empfindungen etc. zurückverwiesen werden, sondern auf konventionalisierte Vorstellungen und Darstellungsweisen von Tieren, wie sie für die bürgerliche oder, mit Blick auf heute, eher kleinbürgerliche Kunstauffassung charakteristisch ist. Daß die Domestizierung und Sentimentalisierung der Tiere keineswegs unproblematisch ist, sondern einhergeht mit der Zerstörung der Natur, der Ausrottung von Arten etc. durch den Menschen, stellt uns Tony Cragg in seinem »Code Noah«, der auf der Biennale (1988) zu sehen war, eindringlich und zugleich ironisch vor Augen (Abb. 32)⁷¹: Die Tierwelt im Zeitalter nicht nur ihrer (gen-)technischen Reproduzierbarkeit, sondern auch ihrer Manipulierbarkeit, so als ob wir neben der Macht,

die Tierwelt zu zerstören, »endlich« auch die Möglichkeit hätten, die Welt mit Tieren gemäß unseren Vorstellungen (modelliert etwa nach der Gestalt von Stofftieren) neu zu bevölkern.

Nachdem von SS-Porzellantieren die Rede war, die nach dem Zweiten Weltkrieg in der jungen Bundesrepublik weiterproduziert wurden, nachdem der Stammvater Noah Erwähnung fand, der in seiner Arche die Tierwelt vor dem Untergang in der Sintflut errettet hat, nachdem andere gegenwärtige Bedrohungen und das DNS-Archiv der Gentechnik als fragwürdiger Ausweg genannt wurden, möchte ich zum Schluß den künstlerischen Überlebenden einer natürlichen Katastrophe vorstellen (Abb. 34), ein springendes Schwein aus Herculaneum, ein Glücksbringer wohl⁷² – hoffen wir, daß er seinen heutigen Betrachtern im Museum mehr Glück bringt als seinen antiken Besitzern...

34 Springendes Schwein (Bronze) aus Herculaneum.



Anmerkungen

- 1 Der folgende Text basiert auf Materialien und Thesen meiner Dissertation: Die Porzellan-Manufaktur Allach-München GmbH. Eine »Wirtschaftsunternehmung« der SS zum Schutz der »deutschen Seele« (im folgenden: »Die PMA«).
- 2 W(...), Schönheit mit der SS-Rune. Allach, Aufgaben und Ziel (SS-Leithefte, 7. Jg. 1941, Folge 2a, S. 22-24), S. 24.
- 3 Gunter d'Alquen, Die SS. Geschichte, Aufgaben und Organisation der Schutzstaffeln der NSDAP. Bearbeitet im Auftrage des Reichsführers SS. Berlin 1939 (Schriften der Hochschule für Politik, hrsg. von Paul Meier-Benneckenstein. II. Der organistische Aufbau des Dritten Reiches. Heft 33); Hans Buchheim, Die SS – das Herrschaftsinstrument (Anatomie des SS-Staates, Bd. I, Gutachten des Institutes für Zeitgeschichte, München 1967, S. 15-212), S. 30-33, 96-101 und passim; Martin Broszat, Nationalsozialistische Konzentrationslager 1933-1945 (Anatomie ... wie oben, S. 11-133), S. 55-66.
- 4 W(...) (wie Anm. 2), S. 22. Zur Gründungsgeschichte siehe: »Die PMA«, S. 1-3.
- 5 BA, NS 3/1331, S. 49.
- 6 BA, NS 3/1331, S. 24. Der Eintrag ins Handelsregister erfolgte erst ca. eineinhalb Jahre später, am 25.5.1937: BA, NS 3/1001. Zu Körner siehe vor allem: Gerhard P. Woeckel, Die Tierplastik der Nymphenburger Porzellanmanufaktur. Bestandskatalog 1905-1920. München, Berlin 1978 (Forschungshefte. Hrsg. vom Bayerischen Nationalmuseum in München, Nr. 5. Veröffentlichungen des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte München) und: Theodor Körner 1884-1966. Gedächtnisausstellung zu seinem 100. Geburtstag. 27. VII.-31. X. 1984 (Museum der deutschen Porzellanindustrie) Hohenberg/Eger 1984.
- 7 Siehe: Enno Georg, Die wirtschaftlichen Unternehmungen der SS. Stuttgart 1963 (Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Nr. 7).
- 8 Pfeffer gehörte zu den knappen Waren, die man obendrein einführen mußte; um in Zukunft »heimischen« Pfeffer zur Verfügung zu haben, unterstützte die SS einige Zeit einen »Pfeffererfinder« und betrieb mit (relativ) erheblichem Aufwand die »Pfefermühle Prittelsbach« (bei Dachau): Gött., NO 542, S. 22. Die Mächtigen und die Hilflosen. Als Häftling in Dachau (2 Bd., Stuttgart 1957), Bd. I, S. 106. Dagegen Georg (wie Anm. 7), S. 63.
- 9 So z.B.: Aufgaben, Organisation und Finanzplan des Amtes III (W) im V(erwaltungs)- und W(irtschafts)-Hauptamt des RF-SS, S. 7 (Gött., NO 542).
- 10 Brief Galkes an die PMA vom 11.8.1937 (BA, NS 3/1331, Anlage 8).
- 11 Brief von SS-Gruppenführer Karl Wolff (Himmlers persönlicher Adjutant) an SS-Gruppenführer Oswald Pohl vom 26.9.1939 (BA, NS 19 neu/1121); veröffentlicht bei: Helmut Heiber, Reichsführer! ... Briefe an und von Himmler. München 1970 (dtv), S. 82-84.
- 12 Genauer: Eine der beiden Banken wurde liquidiert; ihre die Bohemia betreffenden Werte übernahm die andere Bank (Böhmische Unionbank), letztere wurde dann von der Deutschen Bank als »Rechtsnachfolgerin« übernommen. Ausführlicher zur Bohemia: »Die PMA«, S. 41-47.
- 13 BA, NS 3/32.
- 14 Zum »Heinrichsfonds«: »Die PMA«, S. 44.
- 15 Zur »Arisierung« und der Beibehaltung des jüdischen Firmennamens siehe: Raul Hilberg, The Destruction of the European Jews (Chicago 1961), S. 88, 89.
- 16 Zum geplanten Erwerb von Rosenthal, der Viktoria etc. siehe: »Die PMA«, S. 47-53.
- 17 BA, NS 3/DWB 311, S. 5, 6; Mindener Bericht, S. 161; Georg (wie Anm. 7), S. 17.
- 18 Cf. Konzentrationslager Dachau. 1933-45 (Katalog des Museums), München 1978, S. 42, S. 75 (Abb. 148).
- 19 1939 arbeiteten etwa 10 Häftlinge in der PMA, 1943 waren es bereits über 100: BA, NS 3/DWB 311, S. 5, Eidesstattliche Erklärung Rudolf Dippes zugunsten Karl Mummentheys in den Nürnberger Prozessen: Nürnberger Prozesse, Fall IV (Karl

- Mummenthey), Verteidigungsdokumentenbuch, Nr. 50, S. 1, S. 7.
- 20 Karl Anton Gross, Zweitausend Tage Dachau. Erlebnisse eines Christenmenschen unter Herrenmenschen und Herdenmenschen. Berichte und Tagebücher des Häftlings Nr. 16921. München 1946; ders., Fünf Minuten vor Zwölf. Des ersten Jahrtausends letzte Tage unter Herrenmenschen und Herdenmenschen. Dachauer Tagebücher des Häftlings 16921. München 1946. Das Zitat stammt aus Bd. I, S. 165 (12.2.1944).
 - 21 BA, NS 3/1166, S. 1, 2; BA, NS 3/DWB 362, Diagramm 5; BA, NS 3/429; BA, NS 3/1346-50.
 - 22 BA, NS 3/70.
 - 23 Zu dem Laden in Berlin und den weiteren siehe: »Die PMA«, S. 35-40.
 - 24 Zu Wortlaut und Struktur dieses »Geheimauftrages« cf. Martin Broszat, Der Staat Hitlers. Grundlegung und Entwicklung seiner inneren Verfassung. München 1969, S. 395-397.
 - 25 Berthold Hinz, Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution. München 1974, S. 117 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft III); ebenso abgebildet im Katalog der Großen Deutschen Kunstausstellung 1941, S. 82 (Nr. 1229).
 - 26 Heinrich Himmler. Geheimreden 1933-45 und andere Ansprachen. Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1974 (Hrsg.: Bradley F. Smith und Agnes Peterson; mit einer Einführung von Joachim C. Fest), S. 217.
 - 27 Ibidem, S. 48.
 - 28 Heinrich Himmler, Die Schutzstaffel als anti-bolschewistische Kampforganisation (Rede vom 12.11.1935 auf dem Goslarer Reichsbauerntag) (in: Deutschlands Weg zur Freiheit 1935. Berlin 1937 (Dokumente der deutschen Politik. Bd. III), S. 33-49), S. 48.
 - 29 Zum Julleuchter siehe auch: »Die PMA«, S. 205-211.
 - 30 Ein Exemplar von 1935 vorhanden in Berlin, Document Center; ein weiteres (textgleiches) veröffentlichte J.O. Plassmann 1936: Hugin und Munin, Zur Erkenntnis deutschen Wesens: Julzeit – heilige Zeit (Germanien, Bd. VIII Leipzig 1936, S. 369-372), S. 371.
 - 31 S. Germanien, Bd. IX. 1937, S. 283.
 - 32 Hugin und Munin (wie Anm. 30), S. 371.
 - 33 Carl Einstein, Bronzestatuetten (Werke Bd. 3, Wien-Berlin 1985), S. 137.
 - 34 Ernst H. Gombrich, Das Arsenal der Karikaturisten (Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Deutsche Ausgabe Frankfurt a.M. 1978, S. 223-248), S. 240.
 - 35 Stephan Oettermann, Die Schaulust am Elefanten: Eine Elephantographia curiosa. Frankfurt/M. 1982.
 - 36 Franz Marc, Briefe aus dem Feld. Neu herausgegeben von Klaus Lankheit und Uwe Steffen. München, Zürich 1982, S. 62 (8.IV.1915).
 - 37 Franz Marc, Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen. Berlin 1920, S. 121; an anderer Stelle schreibt Marc: »Wir werden nicht mehr den Wald oder das Pferd malen, wie sie uns gefallen oder scheinen, sondern wie sie wirklich sind, wie sich der Wald oder das Pferd selbst fühlen, ihr absolutes Wesen, das hinter dem Schein lebt, den wir nur sehen; es wird uns soweit gelingen, als es uns gelingt, die traditionelle ›Logik‹ von Jahrtausenden beim künstlerischen Schaffen zu überwinden« (ibidem, S. 123).
 - 38 Zitiert nach: Klaus Lankheit, Franz Marc im Urteil seiner Zeit. Köln 1960, S. 15-21, dort S. 19; zur Vorgeschichte dieser Ausstellung (Veranstalter Herwarth Walden) ibidem, S. 14: »Zunächst sollte nur Franz Marc ausgestellt werden, der konservative Flügel des (Kunst-)Vereins erzwang eine Ausweitung der Veranstaltung: man zog vor allem die naturalistischen ›Tiermaler‹ Rudolf Schramm-Zittau und Alfons Purtscher hinzu, beide waren Schüler von Heinrich Zügel. So wurde die vom 16. Februar bis zum 19. März durchgeführte Ausstellung zu einer Dokumentation der unüberwindbaren Kluft zwischen traditioneller und ›expressionistischer‹ Malweise. Zu den ›Roten Rehen‹ (Abb. 24) siehe auch: Franz Marc 1880-1916. Ausstellung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München vom 27.8.-26.10.1980, München 1980, S. 164 (Nr. 36): »Jedenfalls wird um diese Zeit immer deutlicher, daß das Tier als Bildgegenstand eine Funktion

- erhält, die seinem animalischen Habitus geradezu entgegengesetzt zu sein scheint. Die arabeskenhafte Symbolfigur wird nicht zum Ausdruck eigener »Eigenartigkeit«, sondern Träger einer Harmonisierungsidee des Künstlers« (so die Katalogautorin Rosel Gollek).
- 39 Lankheit (wie Anm. 38), S. 19.
- 40 Ludwig Fischer, Das Tier in der keramischen Industrie (Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 3, Nürnberg 1923/24, S. 164-166), S. 166.
- 41 Zur Abb. 24: Dem Aufsatz von Fischer ist der Kanarienvogel Kärnern für Rosenthal (1922) beigegeben, während meine Abb. (aus Gründen der Abbildungsqualität) den Kanarienvogel desselben Künstlers für Nymphenburg (ca. 1910) zeigt, da beide äußerst ähnlich sind. Für Skeptiker: Der Kanarienvogel für Rosenthal befindet sich auf S. 164 des in Anm. 40 zitierten Aufsatzes von Fischer.
- 42 Alois Riegl, Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst (1899) (Gesammelte Aufsätze. Augsburg, Wien 1929, S. 28-39), S. 39.
- 43 Lutz Heck, Deutsche Tierbilderei von heute. – Zur Ausstellung der NS-Kulturgemeinde in Berlin (Kunst und Volk, Bd. 3, Berlin, S. 142-147); Robert Scholz, Tiermalerei heute. Zur Ausstellung der NS-Kulturgemeinde (ibidem, Bd. 5 1937, S. 178-181).
- 44 Scholz (wie Anm. 43), S. 178.
- 45 Cf. Siegfried Krakauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M. 1984, S. 71.
- 46 Siegfried Krakauer, Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland. Mit einer Rezension von Walter Benjamin. Frankfurt/M. 1971 (erweiterte Neuauflage der Erstveröffentlichung von 1929), S. 111. Cf. auch ibidem S. 110: »Jedoch die Möglichkeit, die Arbeit geistig zu beleben, und den Arbeitenden ihre Berufstätigkeit interessanter zu machen, sind beschränkt. Deshalb muß nach Hilfsmitteln gesucht werden, die der seelischen Verödung der Arbeitermassen entgegenwirken«. Krakauer zitiert mit diesem Satz seinerseits einen Artikel der Zeitschrift »Gewerkschaftsbund der Angestellten« mit dem Titel »Wege zur Arbeitsfreude« (von 1929), er ist somit Quelle in »doppelter« Hinsicht.
- 47 Besprechung des Vortrages: Die Karlsruher Werkbundtagung (Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 4 Nürnberg 1923/24, S. 278-281), S. 278.
- 48 Fischer (wie Anm. 40); Lutz Heck: Jagdtiere aus Porzellan (Kunst im Dritten Reich, 1. Jg., München 1937, Heft 12, S. 26-29), S. 28.
- 49 Cf. Georg (wie Anm. 7), S. 18, 19.
- 50 Zur »Ideologie« des weißen Porzellan siehe: »Die PMA«, S. 112-114.
- 51 Für ein anderes Modell, den »Schäferhund«, ließen sich etwa die Modelle für Nymphenburg (1914/Liegender Schäferhund) (Abb. bei Woeckel – wie Anm. 6 –, S. 165, Nr. 89), für Rosenthal (1928/Mein Dixi) (in der Variante »Herr und Hund«) und schließlich für die PMA (1936/Liegender Schäferhund und 1938/39 Großer liegender Schäferhund) in eine Reihe stellen; Woeckel (wie Anm. 6) weist in diesem Fall sogar auf eine »Kompositionsübernahme« eines zeitgenössischen Stücks von Anton Pflug hin (1913; Abb. in: Velhagen & Klasing Monatshefte 27/III 1913/14, S. 316) – so hätten wir schließlich ein nur geringfügig variiertes Modell »Liegender Schäferhund« von 1913 bis 1938/39. Zur weiteren Diskussion dieser Fragen siehe: »Die PMA«, S. 154-156.
- 52 Cf. »Die PMA«: Himmler und die Tiere, S. 139-140.
- 53 J(...) A(...) Meisenbach, Kunst aus Ton und Feuer (Schaulade, 16. Jg., Bamberg 1936, S. 184f.), S. 184f.
- 54 Siehe Michael H. Kater, Das »Ahnenerbe« der SS 1933-45. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches. Stuttgart 1974, S. 21; cf. ebenso Reinhard Bollmus, Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem. Stuttgart 1970 (Studien zur Zeitgeschichte).
- 55 Siehe Kater (wie Anm. 54), S. 21.
- 56 BA, NS 3/343; ein Fall etwa, in dem dies nachweislich nicht geschah, ist ein von Wilhelm Krieger für die PMA entworfener Adler, dessen neue Glasur Himmler in einem der Allach Läden (in Posen) 1943 sah und die ihn derart aufbrachte, daß er

- in Betracht zog, den Geschäftsführer der PMA, Wartenberg, zu entlassen: Brief Himmlers an Pohl vom 14. 1. 1943 (BA, NS 19 alt/278).
- 57 Hugo Dingler, Wege und Grundlagen der Sinnbildforschung. Zur Methode der Paläographik (Germanien, Bd. IX Leipzig 1937, S. 36-40, S. 37; zur Person Dinglers cf. auch Kater (wie Anm. 55), S. 69f, 110.
- 58 Gross (wie Anm. 20) Bd. I, S. 236.
- 59 Offiziell hieß es: »Gesetz zum Schutz der nationalen Symbole« und war am 19. Mai 1933 durch die neue Reichsregierung verkündet worden; ausführlicher dazu: »Die PMA«, S. 133-139.
- 60 Giovanni Baptista della Porta, De humana Physiognomia, Vico Esquense 1586. Dessen These war es natürlich nicht, daß sich ein Mensch beim Betrachten etwa eines Hammels einem solchen angleichen könne, sondern daß anhand des Vergleichs zwischen Mensch und Tier gewisse körperliche Verfaßtheiten des ersteren bestimmt und so auf die Gemütsart und das Innere desselben vermittels bestimmter, Tieren durch Konvention zugeschriebener »Eigenschaften« rückgeschlossen werden könne. Auf diese Weise könne man, meinte della Porta, am genauesten »die Neigungen der anderen erraten«.
- 61 Ein Schlaglicht darauf, wie reizvoll, aber auch gefährlich die spielweise Angleichung an das »Anderer« empfunden wurde, zeigt das 1938 mit dem ersten Preis ausgezeichnete Motiv des Münchner Faschingsausschreiben des Völkischen Beobachters »Bückerberg in Kamerun«; für den kurzen Zeitraum des Karnevals verkleideten sich »Weiße« als »Schwarze«, »Arier« als »Urwaldwesen« und feierten das Erntedankfest, das im »Dritten Reich« eines der wichtigsten Feste war; cf. dazu: »Die PMA«, S. 114-118. Das Zitat Rosenbergs nach: Robert Scholz, Kunstpflege und Weltanschauung (Völkische Kunst, Bd. III 1935, S. 148-149; 176), S. 176.
- 62 Z.B. Carl Einstein, Rituelle Tanzmasken der Ekoi (Werke Bd. 3 – wie Anm. 34 –, S. 57): »Die Ekoi Masken fallen durch einen beinahe erschreckenden Naturalismus auf. Sie sind in der Vorstellung des Volkes, das sie gebraucht, die Darstellung
- der in einem kleinen Raum zusammengedrängte Seele« (S. 57); oder auch August Macke, Die Masken (Der Blaue Reiter, hrsg. von Franz Marc und Wassily Kandinsky; dokumentarische Neuauflage von Klaus Lankheit. München, Zürich 1984), S. 53-59. Zu Picasso siehe dessen Gespräch mit Andre Malraux 1937 in Paris: Andre Malraux, Le Tete d'obsidienne. Paris 1974, S. 18-19; cf. auch: William Rubin, The buried Allegory in »Bread and Fruitdish on a Table« and the Rule of »Les Demeiselles d'Avignon« (Art Bulletin, vol. 65 1983, S. 615-649), S. 632.
- 63 »Sie [die Bibliothek Warburg] bedeutet in dem noch ungeschriebenen Handbuch der Selbsterziehung des Menschengeschlechtes ein Kapitel, das den Titel haben könnte: »Von der mythisch-fürchtenden zur wissenschaftlich errechneten Orientierung des Menschen sich selbst und dem Kosmos gegenüber« – so Aby Warburg zum »seeelischen Ort« der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg »innerhalb der forschenden Welt« in einer in Hamburg am 21. August 1929 gehaltenen Rede zur »Sicherung des Fortbestandes« der Bibliothek (Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. Dieter Wuttke. Baden-Baden 1980 (Saecula Spiritualia Bd. 1, S. 307-309), S. 307).
- 64 Wassily Kandinsky, Über die Formfrage (Der Blaue Reiter – wie Anm. 63 –, S. 132-182), S. 181.
- 65 Robert Scholz, Vom Lebensraum der bildenden Kunst (Völkische Kunst, Bd. 3, Berlin 1935, S. 35-36), S. 35.
- 66 Wolfgang Willrich, Die Säuberung des Kunststempels. Eine kunstpolitische Kampfschrift zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste nordischer Art. München, Berlin 1937, S. 102. Zu »entarteten« Tieren siehe: Victor Klemperer, LTI (Lingua Tertii Imperii), Notizbuch eines Philologen. Frankfurt/M. 1985, S. 109.
- 67 Gött., NO 542, S. 8; cf. auch Georg (wie Anm. 7), passim.
- 68 Edgar Kupfer-Koberwitz (wie Anm. 8), Bd. I, S. 145.
- 69 Gerhard P. Woeckel (wie Anm. 6: Katalog Theodor Kärner 1984, S. 36 und in seinem Buch über Nymphenburg 1978, S. 142) hat darauf hingewiesen, daß in der

Porzellanfabrik Schaller & Co., Windisch-Eschenbach nach 1947 die Tierporzellane der PMA zu einem großen Teil bis ca. 1953 weiterproduziert wurden (unter der Leitung Theodor Kärnerns).

- 70 Überlegungen zu den Grenzen der Politisierung von Kunst und ihrer propagandistischen Wirkung hat jüngst auch Martin Warnke angestellt: Das dämonisierte Hakenkreuz. Fatal und banal – der Umgang mit NS-Kunst damals und heute (Die Zeit, 28.10.1988, S. 61).
- 71 Zu Tony Cragg siehe den Katalog der Biennale: XLIII Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia. Milano 1988, S. 212-213. Zum philosophischen Problem des Umgangs des Menschen mit dem Tier cf. Ursula Wolf, Moralische Verpflichtungen gegen Tiere? (Zeitschrift für Philosophische Forschung, Bd. 42, 1988, S. 222-246).
- 72 Daß aus einem »Springenden Pferd« auch einmal ein »Springendes Schwein« werden kann, zeigt eine Karikatur des Niedersachsen-Wappens im »Spiegel« (42. Jg. Nr. 39, 26.9.1988, S. 4) anlässlich der Be-

schreibung des dortigen Innenministeriums als »Saustall«. (Abb. 33). Für die Veröffentlichungserlaubnis danke ich dem Karikaturisten E. Schröder).

Abkürzungsverzeichnis

BA Bundesarchiv Koblenz
Gött. Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
NO Mindener Bericht NO 1573
NO Nazi-Organisation (Signaturen des Teils der Nürnberger Dokumente, die die Organisation/en des Nationalsozialismus betreffen).
NS Signaturen des BA
PMA Porzellan-Manufaktur Allach-München GmbH
RF-SS Reichsführer SS
SS Schutzstaffel

Zu den Abbildungen

Alle nur durch Modellnummer ausgewiesenen Plastiken stammen aus der PMA; wenn nichts anderes angegeben ist, ist das Material Porzellan.