

Matthias Noell

Kultur des Sichtbaren

Der fotografische Blick des Herrn Schultze

„Die Kultur des Sichtbaren umfasst nicht allein Häuser und Denkmäler, Brücken und Strassen, sondern auch Kleider und gesellige Formen, Forste und Viehzucht, Maschinen und Landesverteidigung.“¹

Paul Schultze-Naumburg

SICHTBARES

Die „Kultur des Sichtbaren“, die Paul Schultze-Naumburg im Vorwort seiner Kulturarbeiten einführte, kann als zentraler Aspekt seiner vielbändigen Publikationsreihe gelten. Eine Untersuchung dieses Begriffs scheint umso nötiger, als der schreibfreudige, aber begrifflich wenig präzise Autor selbst keine nähere Definition seines so eingängigen Schlagworts lieferte. Im Gegenteil verschleierte er die mögliche Sinngebung zusätzlich durch eine rhetorische Spiegelung: Die vorgebliche Rettung der „sichtbaren Kultur“ seiner Heimat transformierte er unkommentiert zu einer „Kultur des Sichtbaren“ und erhob somit innerhalb weniger Sätze sein Anliegen zu einem Bestandteil des „kulturellen Gewissens Deutschlands“ – als das Fritz Stahl den Autor der Kulturarbeiten bezeichnete.² Schultze-Naumburgs sichtbare Kultur umfasste die Gestaltung der gesamten Lebensumwelt, von der Architektur über den Ackerbau zur Landschaftsgestaltung, über die alltäglichen Artefakte wie Kleider und Gerätschaften bis zum Brauchtum, die „geselligen Formen“, die den Menschen in seiner spezifisch regionalen Gesellschaft kennzeichnen. Der Bund Heimatschutz, an dessen Gründung Schultze-

Naumburg beteiligt war, hatte sein Arbeitsfeld ebenso weit gefasst.³ Den daraus resultierenden Anspruch der Interdisziplinarität teilte die Heimatschutzbewegung mit zahlreichen anderen, auch wissenschaftlichen Ansätzen der Zeit um 1900, etwa in der Geographie, Ethnologie oder Denkmalpflege. Im Jahr der Gründung des Bund Heimatschutz erklärte auch Joseph August Lux, der etwa zu jener Zeit mit Schultze-Naumburg im Automobil das Land erkundete, im Vorwort der österreichischen Fotobände Volkstümliche Kunst, man wolle an jenes Erbe erinnern, dass nicht den anerkannten bildenden Künsten angehöre: „In den folgenden Bildern wird Begrabenes lebendig. Oder vielleicht nur Vergessenes. Werte, die sich mit dem herkömmlichen Kunstbegriff nicht decken, und die dennoch die wahre künstlerische Vergangenheit des Volkes verkörpern. Sie liegen abseits von der offiziellen Architektur, die achtlos an der volkstümlichen Überlieferung vorübergegangen ist.“⁴

Schultze-Naumburgs Kultur des Sichtbaren beinhaltete eine enorme Erweiterung der Interessensgebiete über die Architektur hinaus, gleichzeitig brachte sie aber auch eine Einschränkung mit sich, denn mit seinen Kulturarbeiten zielte er nicht mehr – wie noch bei seinen Abhandlungen über reformierte Frauenkleidung oder Häusliche Kunstpflege – auf einen Ausgleich von innerer Logik und äußerer Form, er zielte nunmehr direkt auf diejenigen Charakteristika, die für alle sichtbar und damit auch im Bild ablesbar waren. Schon in der Zeitschrift Kunstwart, in der Teile seiner Überlegungen kurz zuvor in

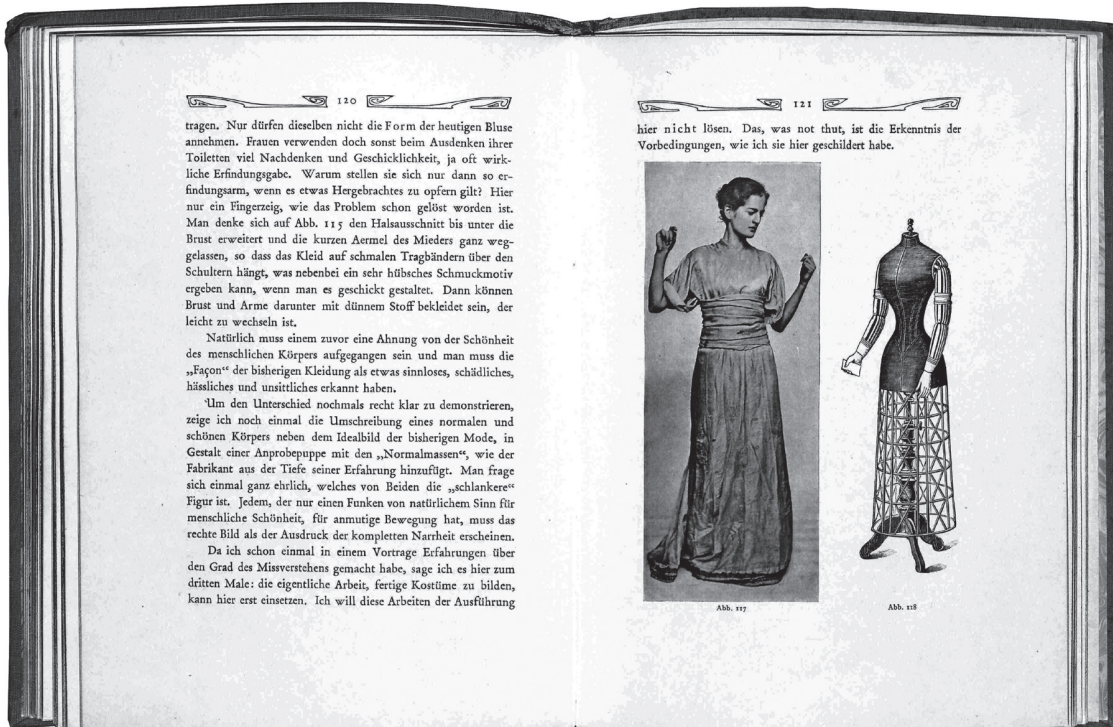
einer gleichnamigen Artikelreihe abgedruckt worden waren, hatte er geschrieben, Gestalten heiße, „der Idee die Realität zu verleihen, bei der Kultur des Sichtbaren also die äußerliche Formgebung“.⁵ Nimmt man den Theoretiker (und nicht den Demagogen) Schultze-Naumburg beim Wort, müsste im „Sichtbaren“, das er in den Kulturarbeiten abzubilden suchte, also auch die kulturelle „Idee“ erkennbar sein. Es ist daher kaum als zufällige Koinzidenz zu werten, dass die gedruckten Bnde der Kulturarbeitenverstrkt auf die Wirkmchtigkeithat des fotografischen Bilds setzten, wo dieses kurz zuvor noch einfache Illustration gewesen war.

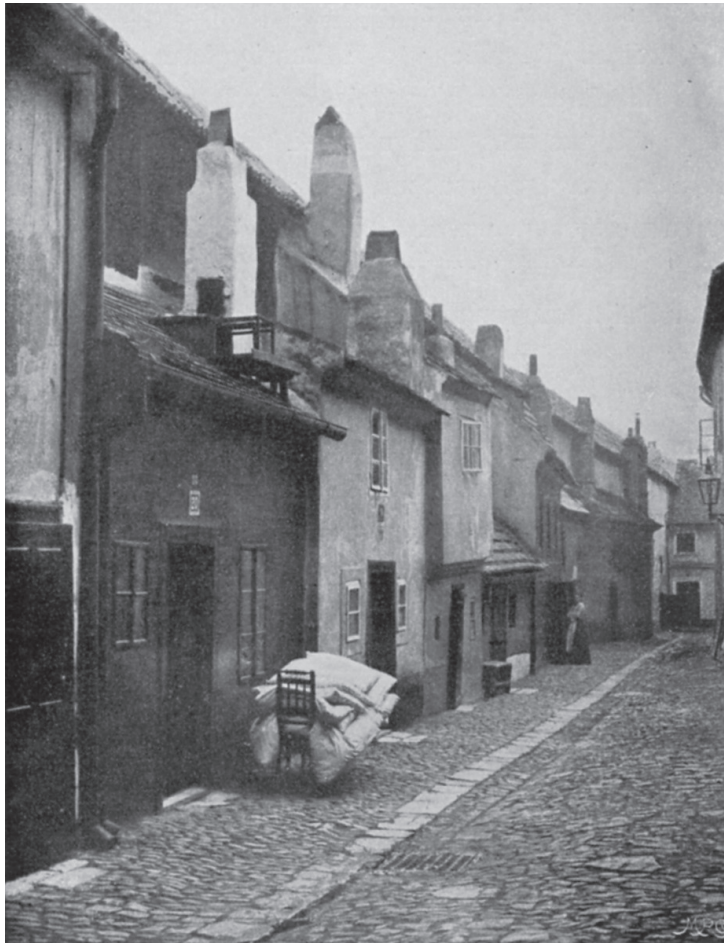
LEBENSAUFGABEN (Abb. 1-3)

Schultze-Naumburgs von Anbeginn apodiktische Äußerungen zu Fragen der Gestaltung führten ihn im Laufe der Jahrzehnte zu simplifizierenden und demagogischen Aussagen. Leider waren gerade seine Gegenüberstellungen, zum Beispiel von Fotografien behinderter Menschen mit expressionistischer Kunst, äußerst wirkungsvoll und eben auch wegweisend für die nationalsozialistische Propaganda. Der reformorientierte Heimatschtzer entwickelte sich nach dem Ersten Weltkrieg mehr und mehr zu einem Verbreiter rassistischen Gedankenguts und legte nun „ein groteskes Zeugnis

geistiger Verwirrung und Mastablosigkeit“ ab, wie Peter Meyer in einer Rezension formuliert.⁶ Anfänglich mit der Idee angetreten, die angeblich gestörte Harmonie zwischen Natur und Gestaltung, zwischen Mensch, Architektur und Landschaft zu retten, „der entsetzlichen Verheerung unseres Landes auf allen Gebieten sichtbarer Kultur entgegenzuarbeiten“, wie er es im Vorwort seines ersten Bands der Kulturarbeiten 1901 ausgedrückt hatte, ging er mit zunehmender Menschenverachtung an die scheinbare Rettung deutlich abstrakterer und zudem äußerst zweifelhafter „Werte“: „Eine der Lebensaufgaben des Verfassers war es, die Physiognomie unseres Landes, wie sie in den Bauwerken und den übrigen Gestaltungen des Menschen sichtbar wird, auf den ihr innewohnenden Ausdruck zu untersuchen und aus dem Vergleich mit den Werken anderer Epochen Rückschlüsse auf die Bevölkerung und ihre geistige und körperliche Zusammensetzung zu ziehen.“⁷ Schultze-Naumburgs 1928 verwendete Begriffe stellen jedoch lediglich eine Umschreibung seiner Kultur des Sichtbaren unter veränderten gesellschaftlichen und politischen Debatten dar. Sie waren eine fatale Zuspitzung zwar insbesondere im Hinblick auf die neu in seine Schriften eingeführte Rassenthematik, aber eben keine gänzlich neue Stoßrichtung.

↓ 1. Fragen der „Normalität“



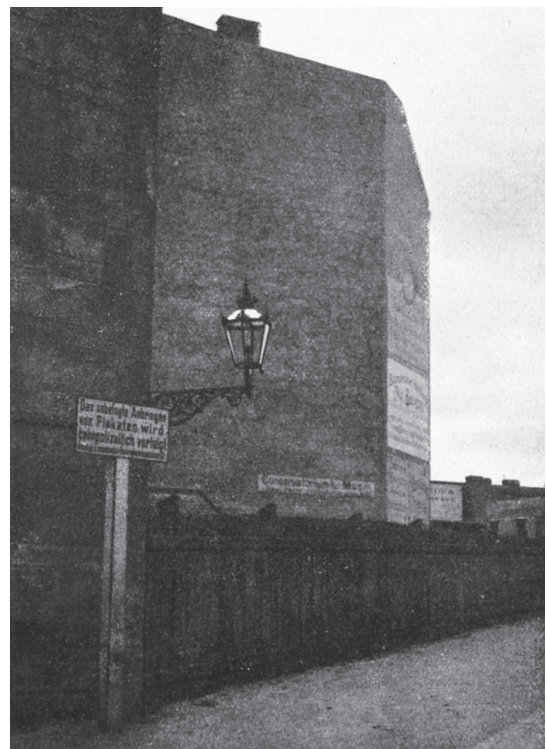


← 2: „Beispiel für enge, winklige u. deshalb nicht vorbildliche Bauweise“

↓ 3: „Weil diese Bilder nämlich tausendmal eindringlicher und deutlicher reden als viele Worte“

In seinen Lebenserinnerungen wies Schultze-Naumburg auf die Leitlinie seines Schaffens, „die Methode des sichtbaren Augeneindrucks mithilfe des Lichtbildes als Beweis für gut und schlecht“, hin – ein Aspekt, der sich in ähnlicher Form auch in seinen früheren Schriften findet.⁸ Schon um 1900 war es ihm nicht nur um eine ästhetische Unterscheidung zwischen „schön und hässlich“ gegangen, sondern vor allem um eine eindeutige Einteilung in „moralisch gut und schlecht“.⁹ Hierfür seien die „logischen Schlüsse des Auges“ besser geeignet als der menschliche Geist.¹⁰ Schultze-Naumburgs „ideologische Verstrickungen“ der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg gehen auf seine eigene Rhetorik des Physiognomischen von Landschaft, Architektur und Mensch zurück.¹¹ Man könnte sich also tatsächlich die Frage stellen, ob nicht die Entdeckung und Entwicklung seiner Bildstrategie maßgeblich zu seiner zunehmenden ideologischen Polarisierung beigetragen haben.

Erst gegen Ende seiner Karriere schaffte es der Fotograf Schultze-Naumburg, von der Kul-



turpolitik der Nationalsozialisten zunehmend marginalisiert, noch einmal seine visuellen gestalterischen Qualitäten auszuschöpfen, als er den Bildband Heroisches Italien von den auch zunehmend als plump empfundenen Gegenüberstellungen befreite und sich hier zum (wenn auch immer noch politisch agierenden) Landschaftsfotografen weiterentwickelte.¹²

In seiner ästhetischen Not griff der Gestalter zum Schreibwerkzeug und zum Fotoapparat, um „in Wort und Bild zur Betätigung zu überreden.“¹³ Überredung und Anstiftung zum Handeln durch polarisierende bildliche Gegenüberstellung und deren einseitige Kommentierung – man kann also schon für die Kulturarbeiten den treffenderen Begriff der Propaganda verwenden, denn um nüchterne und ausgewogene Aufklärung und Vermittlung ging es Schultze-Naumburg nie. Der Begriff der „Kulturarbeiten“ ist genau in diese Richtung zu interpretieren. Zunächst – wie der Parallelbegriff der „Kulturtechnik“ auch – für das Meliorationswesen verwendet, wurde er um 1900 zunehmend als pädagogische Tätigkeit verstanden, die laut Schultze-Naumburg dringend nötig sei: „Und doch ist es höchste, allerhöchste Zeit, dass hier Bestrebungen einsetzen, die Einhalt gebieten, wenn unser Land nicht bald das rohe und freudlose Antlitz einer verkommenden Nation tragen soll, die den Sinn des Lebens zum Vegetieren entstellt.“¹⁴ Sein kulturgeographischer Determinismus wurde dabei in wesentlichen Teilen

von Friedrich Ratzels Anthropogeographie und Heimatkunde beeinflusst, und es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, dass wie Schultze-Naumburg auch Ratzels französischer Gegenspieler, der Humangeograf Paul Vidal de la Blache, in seinem Tableau de la Géographie de la France von der „Physiognomie des Landes“ sprach. Vidal de la Blache jedoch betonte im Gegensatz zu Schultze-Naumburg in den Kulturarbeiten die Diversität der kulturellen Lebens- und Ausdrucksformen und vor allem die unterschiedlichen Möglichkeiten der Menschen, auf ihr jeweiliges Milieu zu reagieren.¹⁵

MORALVORSTELLUNGEN UND BILDPRODUKTION (Abb. 4-7)

Schultze-Naumburg erwähnte hin und wieder seine eigene fotografische Praxis, unsere Kenntnisse dieser Leistungen sind bis heute jedoch nur äußerst unzureichend.¹⁶ Es soll daher in diesem ersten Schritt, bis auf mehr Primärmaterial zurückgegriffen werden kann, nicht die Bildproduktion Schultze-Naumburgs im engeren Sinn im Fokus stehen, sondern der erweiterte Bereich der Bildverwendung, den ich mit dem Begriff „fotografischer Blick“ umschreibe. Auch die Bildbearbeitung zur Druckvorbereitung muss aus Mangel an eindeutigen Belegmaterial größtenteils ausgespart werden – zumindest einmal aber kommentierte Schultze-Naumburg direkt einen nachträglichen Eingriff, vermutlich weil er allzu dilettantisch ausgefallen war: „Ich



← 4: „Bauformen, die er nicht versteht und die er nicht braucht“

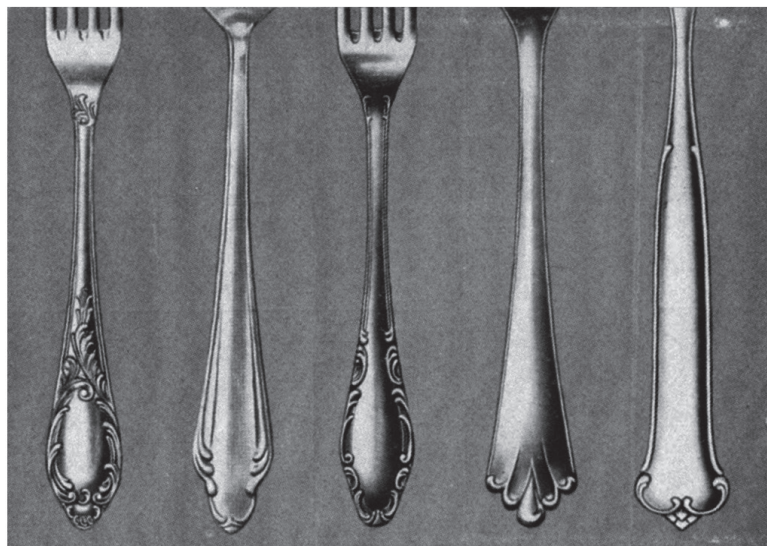
bemerke ausdrücklich, dass diese Aufnahme schlecht und besonders dadurch etwas entstellt ist, dass die Streifen der mitphotographierten Passanten wegretouchiert werden mussten; immerhin dürfte sich die Situation ungefähr erkennen lassen.¹⁷ Zu sehen sind aber selbst im Druck einige Retuschen und Nachbearbeitungen im „guten“ Bildmaterial, durchaus typisch für die gesamte analoge Fotografie des 19. und 20. Jahrhunderts und ihre Drucklegung. So weit zu erkennen, handelt es sich meist um Korrekturen im Bereich von Freiflächen und Grünanlagen sowie im Mauerwerk, um Struktur zu erzeugen. Extremere Formen tendieren zum vollständigen Neuzeichnen dieser Partien, mindestens eine Illustration der Kulturarbeiten ist vollständig gezeichnet.¹⁸ Schließlich gibt es noch jene Retuschen, die an Gebäuden die Wirkung positiv verändern sollen. So wurden in einer Fotografie eine dunkle Spiegelung der Fenster, die Fassade und Partien des Zauns aufgehellt.¹⁹ Wenn doch einmal Retuschen in den Gegenbeispielen erkennbar sind, verunklären sie die Umgebung bis zur Ortlosigkeit der Gebäude, passend zu den Aussagen einer regional unspezifischen Architektur, die überall steht und nirgends passt.

Drastischer als diese Retuschen ist jedoch die Art und Weise, wie Schultze-Naumburg den Standpunkt und den Ausschnitt der Fotos wählte und auch durch nachträglichen Beschnitt eine möglichst negative Wirkung zu erzeugen wusste. Sie zeigen die ungünstige Verdichtung

und Überschneidung von Bildebenen unter Zuhilfenahme von Pflanzen, Zäunen oder Telegrafmasten oder auch eine absichtlich verschobene Gewichtung der Bildanteile. Ins Zentrum der Bildkomposition gesetzte Schotterflächen, matschige Straßen oder grotesk inszenierte Wegeverläufe tun ihr übriges, die abgebildete Architektur zu marginalisieren, unglücklich aussehen zu lassen oder lächerlich zu machen. Nicht selten fehlen seinen Gegenbeispielen an einer Seite wesentliche Teile, so dass die Objekte unproportioniert und entstellt wirken.

Diese Bildpraxis wurde nicht zuletzt von den Protagonisten des Deutschen Werkbunds verstanden und breit rezipiert. Walter Dexel beispielsweise beraubte 1938 in seinem Hausgerät, das nicht veraltet unliebsame Gabeln kurzerhand ihrer Zinken und verunstaltete mit dieser Fokussierung auf das „unnütze“ Ornament an den Griffen ihre Proportionen. Die Abbildungen der Kulturarbeiten und ihr Einsatz wurden in ihrer Zeit als innovativ und als das pädagogische Leitmedium der Reihe angesehen. Siegfried Lilienthal – wir kennen ihn unter seinem Pseudonym Fritz Stahl – rezensierte in Rudolph Mosses Berliner Tageblatt ausführlich den ersten erschienenen Band: „Der Text dient den Bildern, die der wichtigste Theil sind.“²⁰

Im dritten Band äußerte sich der Autor selbst schließlich in vergleichbarer Weise: „Mit Bildern lässt sich das anschaulicher machen, als mit Worten.“²¹ Das wiederum ähnelt der



→ 5: „Übermäßig bereicherte und entartete Stilformen“

Abb. 109. Übermäßig bereicherte und entartete Stilformen, die leider zurzeit den Markt beherrschen.



← 6: „Traditionsloser Bauwahnsinn“

Erkenntnis der bayrischen Denkmalpfleger Bezold, Riehl und Hager in ihrem 1895 erschienenen Band der Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. Auch hier hatte sich der Fokus von der textlichen Beschreibung auf das Bild verlagert: „Die Anschauung ist stets die erste und massgebende Grundlage der kunstgeschichtlichen Forschung, eine gute Abbildung gibt sicherere Aufschlüsse als die wortreichste Beschreibung.“²² Der Unterschied ist dennoch gravierend: Schultze-Naumburgs Gegenüberstellungen sprechen nicht wirklich für sich, denn seine zur Hebung der Moral eingesetzten Bildpaare benötigen die textliche Wertung, um in seinem Sinn verstanden zu werden. Susan Sontag scheint über sieben Jahrzehnte später geradezu gegen Schultze-Naumburg argumentiert zu haben: „Die fotografisch vermittelte Erkenntnis der Welt ist dadurch begrenzt, daß sie, obzwar sie das Gewissen anzustacheln vermag, letztlich doch nie ethische oder politische Erkenntnis sein kann.“²³ Schultze-Naumburg selbst sprach wie erwähnt selten über das Medium Fotografie und seine Verwendung. Während aber der erste Band der Kulturarbeiten 1901 nur eine einzige Nennung aufweist, mit der eine fotografisch ungünstige Untersicht eines Gartenpavillons entschuldigt wird, änderte sich das im zweiten Band. Hier erscheint er regelmäßig als amateurhafter Bildautor, als Sammler von Ansichten, die er auf seinen „Wanderungen mit meinem Kodak“ angefertigt habe.²⁴ Die Fotografie wird zum Beleg für

die wirkliche, die authentische Wahrnehmung, Beleg für die geschändete Landschaft: „Damit man mir's glaube, zeige ich die Photographien, Abb. 61 und 62. Ich musste meinen Kodak stark nach oben richten, um den ganzen Weg auf das Bild zu bekommen, daher erscheint er viel weniger steil, als er thatsächlich ist.“²⁵ Mehrfach räsionierte Schultze-Naumburg nun über das Verhältnis von Wirklichkeit und abbildender Fotografie und versuchte so seine bildkompositorische Leistung zu verschleiern. Schlechte Situationen sähen angenehmer auf einem kleinen Bild aus als in Wirklichkeit, der Betrachter müsse dies und auch die „bildmässige Darstellung“ der Fotografie bildkritisch in Rechnung ziehen: „Leider gibt ja jede Photographie, und besonders meine schwerlich ganz einwandfreie Amateurphotographie, den Eindruck der Wirklichkeit nicht ganz richtig wieder.“²⁶ Schultze-Naumburg reklamiert hier einen allgemeinen kompositorisch begünstigenden Bildaufbau auch bei negativen Beispielen, positive Beispiele hingegen lichteten sich ohnehin nahezu mühelos von selbst „malerisch“ ab, sie werden also von der fotografischen Bildgebung nicht berührt: „Man wird vielleicht sagen: Das erste Bild ist eben besonders ‚malerisch‘ aufgenommen. Ich kann nur konstatieren, dass sich bei solchen guten Anlagen das ‚Malerische‘ ganz von selbst als eine Begleiterscheinung einstellt. Ich bin an diesem Garten zu irgendeiner nicht vorher festgestellten Stunde mit meinem Kodak vorbeigekommen und sofort ordnete sich

das Treppenmotiv zum angenehmen Bilde. Aus der Anlage auf 95 könnte auch der geschickteste Künstler kein erträgliches Bild gewinnen.”²⁷

Erst die eigenhändige Anfertigung der Bilder und die Möglichkeit zu ihrem Druck ermöglichte Schultze-Naumburg, seine inhaltliche Bildstrategie in diesem Ausmaß zu entwickeln. Den Wert der Einzelabbildungen ordnete er dabei einem Vergleichswert unter – über das Konzept des vergleichenden Sehens sowie der Bilder und Gegenbilder wurde schon so viel geschrieben, dass man es an dieser Stelle nicht näher ausführen muss.²⁸ Es sei jedoch so viel wiederholt, dass das kontrastierende Gegenüber von guten und schlechten Beispielen keine Erfindung von Schultze-Naumburg war, sondern dass es auf zahlreiche dezidiert aufklärerisch-pädagogisch motivierte Vorstufen zurückgeht, deren Autoren Daniel Chodowiecki, Augustus Welby Northmore Pugin oder Henry Cole mit seiner

Gallery of false principles im Museum of ornamental manufactures nur die Bekanntesten sind.²⁹

DER EINGESCHRÄNKTE BLICK

Schultze-Naumburgs inhaltliche Grundidee der Kulturarbeiten richtete sich bekanntlich gegen die Folgen der Industrialisierung auf das Bild der heimischen Städte, Dörfer und Landschaften und gegen den Historismus seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Hingegen setzt sich die Reihe für die Anknüpfung an „die Tradition, das heisst die unmittelbar fortgepflanzte Arbeitsüberlieferung“ ein.³⁰ Der teils rückwärtsgewandte, aber eben auch vorwärtstrebende Autor ist in seiner gegenläufigen Stoßrichtung seinem Vorgänger im Geiste A. W. N. Pugin gar nicht unähnlich – Schultze-Naumburg aber griff nun zu den modernen Medien der Industrialisierung: Fotografie, Autotypie,



← 7: „Ach, und so, wie auf Abb. 91, richtet heutzutage die Menschheit schier die ganze Erde ein“

massenhafte Herstellung von Büchern. Denn selbstverständlich entstanden sein Apparat mit den Glasplatten und Rollfilmen, die Papiere und Chemikalien für deren Abzüge oder auch die Papiere für den Druck der Kulturarbeiten in jenen Fabriken, die laut Schultze-Naumburg das Landschaftsbild verunstalteten: „Wenn wir unsere Industrie- und Ingenieurbauten zum Gegenstand einer solchen Prüfung machen, so bleibt wohl kein Zweifel, daß sie den Ausdruck unseres Landes aufs tiefste entstellt und erniedrigt haben.“³¹ Gedruckt wurde nicht etwa in Harry Graf Kesslers Cranach-Press (die allerdings erst 1913 gegründet wurde) oder gar in der Kelmscott Press (die 1898 schon wieder geschlossen worden war), verlegt und produziert wurden die Kulturarbeiten bei Georg Dietrich Wilhelm Callwey in München, der auch den Kunstwart in seinem Portfolio führte – ein durchaus großer Betrieb mit etwa 100 Mitarbeitern um 1913.³² Callwey hatte unter anderem die „Meisterbilder fürs deutsche Haus“ und die „Kunstwart-Mappen“ zu Dürer, Richter, Thoma oder Leonardo aufgelegt und zusammen mit ersten Wechselrahmen vertrieben – die Auflagehöhe dieser Mappen überschritt bis zum Ersten Weltkrieg deutlich die Millionengrenze. Gegen diese Auflagen der anderen Verlagsprodukte nehmen sich die ermittelten 67.000 verkauften Exemplaren der Kulturarbeiten bis 1912 geradezu zierlich aus – aber welcher Architekt sonst erzielte in dieser Zeit derartige Verkaufszahlen?³³ Die zu beobachtenden Widersprüche sind typisch, nicht nur für Schultze-Naumburg, für die entstehende Moderne überhaupt, deren überaus selbstbewusster und überzeugter Teil dieser Autor war: „Ich wüsste nicht, wozu der technische und wissenschaftliche Vorstoss des 19. Jahrhunderts geschehen sein sollte, wenn wir ihn nicht anwendeten.“³⁴

Als „Wesensunterschied“ zwischen handwerklicher und industrieller Fertigung nannte Schultze-Naumburg in Anlehnung an William Morris das „soziale Gebiet“ – man kann die Gründung der Saalecker Werkstätten im Jahr 1904 als eine Folge des englischen Modells werten.³⁵ In den Kulturarbeiten werden aber nicht eine wie auch immer geartete soziale Frage, nicht die Produktionsbedingungen, die Benutzung oder Benutzbarkeit thematisiert, sondern die Wirkung des Äußeren auf den Betrachter in den Vordergrund gestellt.³⁶ Und so griff Schultze-Naumburg nicht die Massenproduktion und ihre Auswirkung auf die Gesellschaft an, ein humanistischer Ansatz interessierte ihn ganz offensichtlich nicht, immer ging es ihm um die passende Form und

ihre Herleitung aus dem traditionellen, allgemeingültigen Typ – im Möbel wie in der Architektur. Es dürfe nicht nach „Schablonen“ gebaut werden. Der so genannte „Amerikanismus“, die industrielle Massenfertigung mit ihrer eigenen Entwurfslogik, die Le Corbusier als eifriger Leser Schultze-Naumburgs später in den Mittelpunkt seiner Gestaltungstheorie stellen sollte, ist für den thüringischen Autor ein Grundübel.³⁷ Noch deutlich vor der Zäsur des zugespitzten Typenstreits innerhalb des Deutschen Werkbunds in Köln nahm Schultze-Naumburg eine dritte Position ein und gedachte die drohende Standardisierung durch die Vielfalt anonymer heimischer Typen aufzuhalten, die als „ungeheure Summen von Arbeitsleistungen“ in jahrhundertelanger Tradition entstanden seien.³⁸ Zum Dokumentieren dieser Bautypen hielt er auch seine Leser an: „In der Reihe der Abbildungen ist eine Anzahl von Bautypen, die mehr dem vorstädtischen oder, genauer ausgedrückt, dem bürgerlichen Charakter ihrer Bewohner, im Gegensatz zum ländlichen oder Arbeiterbewohner, entsprechen. Auch hier ist gar kein Wert auf Vollzähligkeit der Typen gelegt, sondern lediglich die sind aufgezählt, die nach Zeit und Charakter bei uns vorherrschen. Jede neue Gegend Deutschlands wird neue Typen hinzufügen können. Ich kann den vielen Amateurphotographen, die sehr oft nicht recht wissen, was sie vor ihre Linse bringen sollen, gar nicht dringend genug empfehlen, sich im Sammeln ihrer heimischen Bautypen zu üben. Sie werden auf diese Weise nicht allein mehr Freude an einer planmässigen Schulung ihres Steckenpferdes haben, sondern sie werden mit diesen Beobachtungen ihre Augen üben und in ihren Sammlungen Überlieferungen aufspeichern, die vielleicht später von grösstem Werte sein werden.“³⁹ Übertragen in eine neue Architektur könne das „Gestalten des Typus“ eine „grosse Menge an Variationen und Kombinationen“ hervorbringen.⁴⁰ In der Wortwahl, aber eben auch nur darin, ähnelt dies den späteren Grundsätzen von Walter Gropius: „Vereinigung größtmöglicher Typisierung mit größtmöglicher Variabilität“.⁴¹ Denn die jeweiligen Bedeutungen und Inhalte der Begriffe „Typ“ und „Typisierung“ sind zutiefst unterschiedlich, manchmal sogar gegensätzlich. Der „heimische Typus“, den Schultze-Naumburg propagierte, entspräche einer „natürlichen“ und „bewährten“ Konstruktionsform und sei aus Gründen der Nützlichkeit entstanden: „Man wird sodann auch aus der kleinen Sammlung zu erkennen vermögen, welche Fülle von Erscheinungen sich aus dem alten gefestigten Schatz von Kon-



← 8: „Und nun muss man alle 20 Schritte einen Hupfer machen, um die Steindämme zu überwinden, die Abb. 75 genau zeigt“

struktionsformen hat entwickeln lassen. Da es Formen sind, die immer wieder von selbst aus natürlichen und bewährten Konstruktionen entstehen, wird man aus Nützlichkeits erwägungen stets wieder auf sie zurückkommen.⁴² Konstruktion, Disposition und Nutzung aber behandelt der Autor der Kulturarbeiten nicht, denn sie sind für den wandernden Fotografen im Regelfall nicht sichtbar. Schultze-Naumburg reduziert die typologische Komplexität der historischen Artefakte auf ihre Bildwirkung, aus der allein er ihre Bedeutung ableitet. „Die ‚Realität‘ der Welt“ jedoch, und hier spricht noch einmal Susan Sontag, „liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen.“⁴³

Schultze-Naumburgs Beschreibungen der wesentlichen sichtbaren Merkmale fußten somit auf den Naturwissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts und ihren Blüten der Physiognomie oder Phrenologie, er verzichtete aber auf den entscheidenden wissenschaftlichen Schritt einer systematischen Klassifizierung und postulierte eine „natürliche Ordnung“ der Artefakte – ein Widerspruch in sich im Feld der Gestaltung: „Ich will nicht mit Klassifizierungen arbeiten, sondern mit Anschauung. Dann entsteht aus ihr die natürliche Klassifizierung von selbst.“⁴⁴ Sein auf das Sichtbare beschränkter Blick korrelierte hierbei bestens mit dem Medium der Fotografie und wir können mutmaßen, dass die beiden Sichtweisen sich gegenseitig verstärkten und den Fokus des Betrachters, Fotografen und Au-

tors weiter ungünstig verengten. Unserem Kulturarbeiter ging es bei seiner Kultur des Sichtbaren nicht um wissenschaftliche, sondern um gestalterische Ordnung: „Alle Kultur beruht darauf, das Chaotische zu ordnen und ins Menschliche umzuschaffen.“⁴⁵ Aus den fotografischen Vergleichen, der theoretisch unzureichenden Auseinandersetzung mit dem alltäglichen, evolutionär entstandenen Typus und einer Kopplung an den Menschen zog Schultze-Naumburg schließlich seinen fatalsten Zirkelschluss und macht seine Hypothese zum Beweis: „Nicht nur die Menschen und die Tiere haben ein Gesicht, aus dem diejenigen, die aus der sichtbaren Erscheinung zu lesen gelernt haben, oft mehr erkennen, als aus langen intellektuellen Erwägungen. Auch die von Menschen geschaffenen Dinge haben ein solches Gesicht, und neben vielen anderen Erzeugnissen der Kunst sind es besonders die Häuser, die an Klarheit und Eindringlichkeit der Physiognomie den lebenden Wesen kaum nachstehen. [...] Gut und Böse ist für den Kundigen aus den Zügen leicht zu lesen, und wenn man diese Begriffe in eine uns heute geläufig gewordene Terminologie übersetzt, so wird man sie nützlich und schädlich nennen.“⁴⁶ Die Häuser werden als bauliche Entsprechungen des Charakters ihrer Bewohner und umgekehrt gelesen, oder aber mit menschlichen Eigenschaften assoziiert: „Das eine sieht aus wie ein alter freundlicher, heiterer Pfarrer und das andere wie ein rechter Hohlkopf.“⁴⁷

Man muss wohl davon ausgehen, dass Schultze-Naumburg nicht nur auf die Baukunst um 1800 absichtsvoll zurückgriff, sondern auch die Architekturtheorie dieser Zeit mit beerbte. Denn Ende des 18. Jahrhunderts hatte schon der anonyme Autor der Untersuchungen über den Charakter der Gebäude die physiognomische Betrachtung auf die Architektur übertragen, von der Betrachtung des Äußeren der Architektur, wie den Umrisslinien oder Dachformationen, auf den Charakter seiner Bewohner rückgeschlossen. Dessen „Urtheil des Auges“ kam auf der Grundlage einer „Vergleichung“ zustande, wie Schultze-Naumburgs „logische Schlüsse des Auges“, nur dass dieser nun nicht nur die Häuser und ihre Bewohner in den Blick nahm, sondern den physiognomischen Kurzschluss auf die Landschaft, die gesamte Kultur seiner Bewohner und später sogar auf eine imaginäre Rasse ausweitete.⁴⁸ Konkret lautete dieser letzte Schritt Schultze-Naumburgs, den er noch immer mit einer Gegenüberstellung zweier Fotografien zu belegen suchte, folgendermaßen: „Das darunter abgebildete Haus, das unmittelbar daneben in ganz der gleichen lieblichen Umgebung steht, hat überhaupt keinen Ausdruck. Sein Gesicht ist verquollen und

erinnert in seiner ganzen Stumpfheit lebhaft an den Menschenbrei, der heute die Lande füllt und weder klare Gesichter noch edle Körperlichkeit zeigt. Man kann von diesen gänzlich Physiognomielosen kaum eine andere Gestaltung erwarten, als eben diese.“⁴⁹

TRAURIGE OBJEKTE

Schultze-Naumburg zielte auf die Visualisierung von Schönheit, benötigte zu ihrer Vermittlung jedoch das vermeintliche Gegenbild, das Hässliche und Traurige, aus dem er die Höherwertigkeit des einen und die Minderwertigkeit des anderen ableitete. Die „ethische Minderwertigkeit“ ergebe sich „aus dem traurigen Ausdruck“ der Architektur, „wie er in den schlechten Proportionen, den pappernen Zieraten und dem Scheinwesen des ganzen Hauses sich ausdrückt.“⁵⁰ Die Inkonsistenz seiner apodiktischen Schönheitsdoktrin aber lieferte er selbst mit, natürlich ohne dies zu bemerken, können „doch die Gegenstände selber nichts Trauriges an sich haben“, im Gegenteil bedeuten alle „schaffendes werktätiges Leben“.⁵¹ Ein wacherer Geist wie zum Beispiel Alois Riegl hätte an dieser Stelle andere, offenere und wei-

↓ 9: „Eine quälend häßliche Umwelt“



terreichende Schlussfolgerungen aus seinen Beobachtungen resultieren lassen und wäre bei einer Relativierung der Wertvorstellungen angelangt. Schultze-Naumburg aber ließ sich von seinen eigenen traurigen Bildern täuschen. Tatsächlich aber hat er auf vielen Fotografien alltägliche Dinge, Häuser, Situationen und Zustände festgehalten, die wir ohne ihn nicht kennen würden. Seine Bildsammlung hat wirklich „Überlieferungen aufgespeichert“, die uns heute, nachdem die vorübergegangene Zeit sie für unsere Wahrnehmung verändert hat, sämtlich interessant und wertvoll erscheinen – gerade aber seine Gegenbeispiele.⁵² Texte und Bilder der Kulturarbeiten verhalten sich daher heute widersprüchlich zueinander. Dekontextualisiert man diese vorgeblich schlechten, bösen, minderwertigen und traurigen Dinge als reine fotografische Bilder, sehen wir in ihnen kleine ungewollte poetische Meisterwerke der Fotografie – durchaus ebenbürtig den nur wenige Jahre zuvor entstandenen fotografischen Skizzen eines Heinrich Zille, der als früher „Photograph der Moderne“ bezeichnet wurde.⁵³

Stellen wir uns kurz vor, Paul Schultze-Naumburg hätte seine eigenen Worte ernst genommen, und die Kultur des Sichtbaren, so wie es Eugène Atget im selben Zeitraum in Paris tat, tatsächlich systematisch zum Thema seiner fotografischen Streifzüge und „Kulturarbeit“ gemacht, die „von der Zeit verschlissene“ Landschaft Mitteldeutschlands ordnend aufgezeichnet. Was hätte aus diesem hochbegabten Beobachter und Fotografen ohne seine ideologischen Scheuklappen werden können – und was ist aus ihm geworden: Ein moralisch fehlgeleiteter Ästhet der Oberfläche, der das Medium der Fotografie in seiner Tiefe und seinen Möglichkeiten nicht begreifen konnte oder wollte. Die Fotografie kündigt von der entschwindenden oder bereits verschwundenen Vergangenheit, und damit, so Roland Barthes, letztlich vom Tod – sie ist aus diesem Grund dasjenige bildgebende Medium, das dem Denkmal am nächsten steht. Paul Schultze-Naumburg hat Sontags „Objekte der Melancholie“ nicht erkennen können, weder in der fotografischen Repräsentation, noch in den Dingen selbst, seine Kultur des Sichtbaren hat daher weder zur Foto-, noch zur Architektur- oder Denkmaltheorie etwas Konsistentes beizutragen – seine Fotografien anonym, regionaler und „typischer“ Architektur, seien sie nun als Beispiel oder Gegenbeispiel gemeint, vermögen hingegen noch heute Anregungen zu geben.

Anmerkungen

- 1 Schultze-Naumburg, Paul: *Kulturarbeiten*, 9 Bde., München 1901-1917, zahlr. spätere Auflagen [= KA]. Hier KA1 (Hausbau) 1901, Vorwort, o. S. Soweit nicht anders erwähnt, wurde immer die erste Auflage verwendet.
- 2 KA1 (Hausbau) 1901, Vorwort. Stahl, Fritz: [Rezension des 7. Bands der *Kulturarbeiten*], in: *Berliner Tageblatt*, Donnerstag, 14. Dezember 1916, Jg. 45, Nr. 639, Morgenausgabe (Weihnachtsbüchertisch), unpag. Vgl. Anm. 20.
- 3 Vgl. hierzu unter anderem: Gründung eines Heimat-schutz-Bundes, in: *Die Denkmalpflege*, Jg. 6, H. 4, 1904, S. 34-35, hier S. 35.
- 4 Lux, Joseph August: Vorwort, in: *Volkstümliche Kunst. Ansichten von alten heimatlichen Bauformen, Land- und Bauernhäusern, Höfen, Gärten, Wohnräumen, Hausrat etc.* Wien u. Leipzig. o. J. [1904]. S. 3-4, S. 3. Vgl. hierzu: Mahler, Astrid: *Der Beitrag der Fotografie zur Heimat(kunst)pflge.* Gerlachs fotografische Bildatlanten *Volkstümliche Kunst I und II*, in: *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900. Das Bauernhaus und seine Aneignung*, hg. v. Anita Aigner Bielefeld 2010, S. 117-129. Wilbertz, Georg: *Das Bauernhaus im frühmodernen Wiener Architekturdiskurs*, in: Ebd., Jarzombek, Mark: Joseph August Lux. *Werkbund Promoter, historian of a lost modernity*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. 63, H. 2, 2004, S. 203-219.
- 5 Schultze-Naumburg, Paul: *Kulturarbeiten*, in: *Der Kunstwart*, 14.1.1900 (1. Oktoberheft), S. 20.
- 6 Von seinen etwa 40 Buchpublikationen lauten die einschlägigsten Titel: *Nordische Schönheit, Die Kunst der Deutschen, Kunst aus Blut und Boden, Rassegebundene Kunst, Kampf um die Kunst, Kunst und Rasse.* Auf publizistischem Sektor zählt Schultze-Naumburg rein quantitativ zu den erfolgreichsten Architekten des 20. Jahrhunderts. Meyer, Peter: *Schultze-Naumburg: „Kunst und Rasse“*, in: *Das Werk*, Jg. 23, 1936, H. 11, S. 355-356, S. 356.
- 7 Schultze-Naumburg, Paul: *Kunst und Rasse*, München 1928, S. 106.
- 8 Zit. nach Bushart, Magdalena: *Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900-1930*, in: *Visualisierung und Imagination. Mittelalterliche Relikte in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, hg. v. Bernd Carqué, Daniela Mondini, Matthias Noell, Göttingen 2006, S. 549-595, S. 554.
- 9 KA1 (Hausbau) 1901, Vorwort zur vierten Auflage 1911, S. III.
- 10 KA1 (Hausbau) 1901, Vorwort.
- 11 Welzbacher, Christian: *Schultze-Naumburg, Paul Eduard*, in: *Neue Deutsche Biographie* 23 (2007), S. 709-711. Vgl. auch Rosenberg, Raphael: *Architekturen des „Dritten Reiches“.* „Völkische“ Heimatideologie versus internationale Monumentalität, in: *Die Politik in der Kunst und die Kunst in der Politik*, hg. v. Ariane Hellinger (u.a.), Wiesbaden 2013, S. 57-86; Posener, Julius: *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II*, München 1979, S. 212. Vgl. auch KA9 (*Die Gestaltung des Menschen durch die Landschaft*, Teil 3) 1917, S. 238.
- 12 Schultze-Naumburg, Paul: *Heroisches Italien*. München 1938.
- 13 KA1 (Hausbau) 1901, Vorwort.
- 14 KA1 (Hausbau) 1901, Vorwort. Vgl. auch KA2 (*Gärten*) 1902, S. 28-30.
- 15 Ratzel, Friedrich: *Anthropogeographie. Die geographische Verbreitung des Menschen*, 2 Bde., Stuttgart 1882 u. 1891; ders.: *Deutschland. Einführung in die Heimatkunde*, Leipzig 1898; Vidal de la Blache, Paul: *Tableau de la Géographie de la France*, Paris 1903, vgl. zu Letzterem u.a. Guiomar, Jean-Yves: *Le Tableau de la géographie de la France de Vidal de La Blache*, in: *Les Lieux de mémoire*, Bd. 2: *La Nation*, hg. v. Pierre Nora, Paris 1986, S. 569-597.
- 16 KA3 (*Dörfer und Kolonien*) 1904, 3. Aufl., S. 252: „Die Abbildungen sind, mit Ausnahme der nachstehend genannten, Originalaufnahmen des Verfassers.“ Vom Verstehen und Genießen der Landschaft. Rudolstadt 1924, S. 136-138. Vgl. auch Posener, Julius 1979 (wie Anm. 11), S. 191. Gesichert ist ein seit 1901 verwendeter Apparat von Kodak, das Format der Platten betrug 9x12cm. Auf seiner Italienreise verwendete er eine Contax I mit einem panchromatischen Rollfilm im Format 24x26mm – der Leica-Konkurrenz-Kleinbildapparat von Carl Zeiss, der seit 1932 auf dem Markt war. Schultze-Naumburg, Paul: *Heroisches Italien*, München 1938, S. 9, S. 14-15.
- 17 KA4 (*Städtebau*) 1906, S. 170 (Anmerkung).
- 18 KA1 (Hausbau) 1901, S. 33.
- 19 KA1 (Hausbau) 1901, S. 22.
- 20 Stahl, Fritz [= Siegfried Lilienthal]: *Kulturprogramm und Kulturarbeit*, in: *Berliner Tageblatt*, Samstag, 8. März 1902, Jg. 31, Nr. 123, Abendausgabe, Beiblatt *Literarische Rundschau*, unpag. (zum Erscheinen des ersten Bands). Abgedruckt in Ausschnitten in einer Anzeige von Callwey in KA1 (Hausbau) 1901, 4. Aufl. 1912, nach S. 200. Vgl. auch *Berliner Tageblatt*, 12. Dezember 1903, Rezensionen.
- 21 KA3 (*Dörfer und Kolonien*), S. 31.
- 22 von Bezold, Gustav, Berthold Riehl u. Georg Hager: *Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirkes Oberbayern. Stadt und Bezirksamt Ingolstadt [...]*, München 1895, S. 2 u. 3.
- 23 Sontag, Susan: *In Platons Höhle*, in: *Über Fotografie*, München u. Wien 2002, S. 9-28, hier S. 28. Vgl. auch ebd.: *Objekte der Melancholie*, S. 58-59.
- 24 KA2 (*Gärten*) 1902, S. 29. KA1 (Hausbau) 1901, S. 33.
- 25 KA2 (*Gärten*) 1902, S. 77f.
- 26 KA2 (*Gärten*) 1902, S. 101-103. Vgl. auch S. 65 und S. 122 und S. 243.
- 27 KA2 (*Gärten*) 1902, S. 144.
- 28 Vgl. u.a. Bushart, Magdalena 2006, (wie Anm. 8) S. 586, Anm. 52 u. 587. Vgl. allgemein Caraffa, Costanza (Hg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin und München 2009. Bader, Lena et al.: *Vergleichendes Sehen*. Paderborn 2010.
- 29 Stahl, Fritz 1902 (wie Anm. 20). Vgl. auch Noell, Matthias: *Stadtbilder und Städtebücher. Der reproduzierte Blick auf die Stadt*, in: *Stadtbild und Denkmalpflege. Konstruktion und Rezeption von Bildern der Stadt*, hg. v. Sigrid Brandt u. Hans-Rudolf Meier, Berlin 2008, S. 80-93.

Kultur des Sichtbaren

- 30 KA1 (Hausbau) 1901, Vorwort.
- 31 Schultze-Naumburg, Paul: Die Physiognomie der Industriebauten, in: Die Umschau – Illustrierte Wochenschrift über die Fortschritte in Wissenschaft und Technik, 27. 1923, S. 673–678, S. 673. Positiver stimmten ihn die monumental wirkenden Hochöfen, vgl. KA1 (Hausbau) 1901, 4. Aufl. 1912, S. 199.
- 32 Gedruckt wurde in der Königlichen Hofbuchdruckerei Kastner & Lossen, die Callwey schließlich übernahm. Vgl. hierzu die Verlagshomepage: <https://www.callwey.de/verlag/>
- 33 Kratzsch, Gerhard: „Der Kunstwart“ und die bürgerlich-soziale Bewegung, in: Ideengeschichte und Kunstwissenschaft, hg. v. Ekkehard Mai, Berlin 1983, S. 371–396, S. 388.
- 34 KA3 (Dörfer und Kolonien), S. 18.
- 35 Schultze-Naumburg, Paul 1923 (wie Anm. 31), S. 673–678, S. 674. Vgl. auch KA3 (Dörfer und Kolonien) 1904, S. 125.
- 36 Schultze-Naumburg, Paul: Häusliche Kunstpflege, Leipzig 1899, S. 2 u. S. 3 (zu England).
- 37 KA5 (Kleinbürgerhäuser) 1907, S. 3.
- 38 KA3 (Dörfer und Kolonien), S. 33.
- 39 KA3 (Dörfer und Kolonien) 1904, S. 199.
- 40 KA5 (Kleinbürgerhäuser) 1907, S. 3.
- 41 Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923, hg. v. Staatlichen Bauhaus in Weimar u. Karl Nierendorf, Ausstellungskatalog Staatliches Bauhaus Weimar, Weimar u. München 1923, S. 167, Bildunterschrift zu Abb. 109.
- 42 KA5 (Kleinbürgerhäuser) 1907, S. 4.
- 43 Sontag, Susan 2002 (wie Anm. 23), S. 27–28.
- 44 KA2 (Gärten) 1902, S. 285
- 45 Schultze-Naumburg, Paul 1923 (wie Anm. 31), S. 674.
- 46 Schultze-Naumburg, Paul 1923 (wie Anm. 31), S. 673. Vgl. auch ders.: Flaches oder geneigtes Dach? Mit einer Rundfrage an deutsche Architekten und deren Antworten, Berlin 1927, S. 62. KA2 (Gärten) 1902, S. 134–141.
- 47 KA1 (Hausbau) 1901, S. 126.
- 48 Anonym: Untersuchungen über den Charakter der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen, Dessau 1785, S. 43.
- 49 Schultze-Naumburg, Paul 1928 (wie Anm. 7), S. 108.
- 50 KA1 (Hausbau) 1901, S. 83.
- 51 KA1 (Hausbau) 1901, S. 195.
- 52 KA3 (Dörfer und Kolonien) 1904, S. 199.
- 53 Kaufhold, Enno: Heinrich Zille. Photograph der Moderne, München 1995, S. 25 u. 31.
- 54 Sontag, Susan: Objekte der Melancholie, in: Dies. (wie Anm. 23), S. 67.
- 55 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1989, u.a. S. 115.

Abbildungen

- 1 in: Paul Schultze-Naumburg: Die Kultur des weiblichen Körpers als Grundlage der Frauenkleidung, Jena: E. Diederichs, 1901, Abb. 117–11
- 2 in: Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten. Band 4: Städtebau, München: Callwey, 1906, Abb. 5
- 3 in: Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten. Band 4: Städtebau, München: Callwey, 1906, Abb. 186
- 4 in: Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten. Band 1: Hausbau, München: Callwey, 1901, 3. Aufl. 1906, Abb. 22
- 5 in: Walter Dexel: Hausgerät, das nicht veraltet. Grundsätzliche Betrachtungen über die Kultur des Tischgeräts. Versuch einer Geschmackserziehung an Beispiel und Gegenbeispiel, Ravensburg: O. Maier, 1938, Abb. 109
- 6 in: Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten. Band 1: Hausbau, München: Callwey, 1901, 3. Aufl. 1906, Abb. 69
- 7 in: Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten. Band 1: Hausbau, München: Callwey, 1901, 3. Aufl. 1906, Abb. 91
- 8 in: Paul Schultze-Naumburg: Kulturarbeiten. Band 2: Gärten, München: Callwey 1902, Abb. 62
- 9 in: Paul Schultze-Naumburg: Kunst und Rasse, München: J. F. Lehmanns, 1928, Abb. 153