

Ralf-Peter Pinkwart

# Paul Schultze-Naumburg

## Konservatismus in Persönlichkeit, Überzeugung und baulichem Werk

Paul Schultze-Naumburgs Leben und Wirken fiel in eine Umbruchsepoche, in der vormals festgefügte gesellschaftliche, ökonomische und kulturelle Strukturen in einer Art neuer Erschütterungswelle – vergleichbar mit der der Aufklärung – in Frage gestellt wurden, um einem veränderten Lebensprinzip zum Durchbruch zu verhelfen. Emil Utitz äußerte sich 1921 in „Die Kultur der Gegenwart“ über die typischen Strömungen in kulturellen Krisensituationen und sprach von „Hassreaktionen, gegen das, womit man unzufrieden ist“, sowie von verschwommenen Ahnungen, Sehnsüchten, Programmen und Plänen auf bzw. für eine bessere Zukunft einerseits und die Fluchtversuche in die trost- und friedenspendende Vergangenheit andererseits.<sup>1</sup> Das Defizit im Weltbild der Moderne, die unbefriedigte Sehnsucht des Menschen nach Ganzheitlichkeit in sich selbst und in seinem Lebensraum wie auch die übersehenen negativen materiellen und moralischen Folgen der Zivilisation, wurden damals zum Angelpunkt eines neuen Konservatismus, eines konservativen Fundamentalismus.

Der vielleicht populärste Kulturkritiker des beginnenden 20. Jahrhunderts war als Sohn eines Porträtmalers in konservativen, kulturvollen und kunstverbundenen bürgerlichen Verhältnissen aufgewachsen. Sein Vater hatte bei Gottfried von Schadow studiert und war mit diesem befreundet. Zum väterlichen Freundeskreis gehörten auch Franz Kugler und Friedrich Nietzsche. Die Ausprägung der wesentlichen Grundauffassungen des Sohnes begann nach

dessen eigenen Worten bereits in seiner Kindheit. Interessant ist, dass sich die Gestalt des Vaterhauses in Schultze-Naumburgs spätere Architekturanschauungen passgerecht einordnet, worin die enge Bindung seiner Überzeugungen an sein Lebensgefühl und an seine Erziehung zum Ausdruck kommt. In seinen 1944 veröffentlichten Jugenderinnerungen beschrieb er das Empirehaus in Naumburg am Lindenring als „ein wunderschönes Haus mit fünf Fenstern, zwei Stockwerken und einem Mansardendach, von dem ich annehme, daß es für meine architektonische Haltung nicht ohne Einfluß geblieben ist. Die breite, eichene Treppe mit einem Geländer mit weiß gestrichenem Stabwerk und dunkel poliertem Handgriff und die verhältnismäßig hohen Zimmer mit den schmalen Fenstern schwebten mir lange Zeit als der Inbegriff bürgerlicher Behaglichkeit vor.“<sup>2</sup>

Schon früh begann Paul Schultze-Naumburg zu zeichnen und interessierte sich für Natur und Landschaft und als Teil derselben für die Bauten in seiner Umgebung: „Damals bildete sich in mir schon eine Vorstellung davon, daß es viele Bauten geben müsse, die natürlich und schön seien, wie ich andererseits auch solche beobachtete, die mir völlig gleichgültig waren, weil bei ihrem Anblick mein Herz nicht höher schlug. Ich war dabei – wohl zehnjährig – auf die Schrulle verfallen, die Häuser, die mich besonders anzogen und die mir von einem seltsamen und geheimnisvollen Zauber umgeben schienen, die ‚glücklichen Häuser‘ zu nennen.“<sup>3</sup>

Als Jugendlicher studierte er in Karlsruhe Malerei und hörte dabei auch Architekturvorlesungen. Besonders angetan hatte es ihm dort der Baumeister Friedrich Weinbrenner (1766–1826), der in seiner süddeutschen Prägung klassizistische Gestaltungen anmutig, gleichermaßen aber auch in besonders sparsamer Weise und in reduzierter Form hervorbrachte. Liest man Weinbrenner, meint man schon 1808 den Geist der späteren Schultze-Naumburg'schen Kulturarbeiten zu spüren. Weinbrenner beklagte die „Unvollkommenheit unserer Stadt- und Landgebäude“ und ihre „unvollkommene und kunstlose Bearbeitung“ und urteilte, „daß alles, was das letzte 18. Jahrhundert und zuvor für die Baukunst hervorgebracht hat, auch keine Spur von Fortschritten und Cultur dieses so bedeutenden Faches zeigt.“<sup>4</sup> Weinbrenner selbst vertrat eine klassizistische Formensprache, die von Zeitgenossen Schultze-Naumburgs wie Arthur Valdenaire im Vergleich zu Schinkels strenger Haltung als weicher und behaglicher empfunden wurde, „da sie noch größtenteils im abklingenden Barock steckt[e]“.<sup>5</sup>

Entscheidend für das Denken Schultze-Naumburgs wurden auch die Gedanken des Malers und Publizisten Lothar von Kunowski (1866–1936), die der spätere Kulturreformer ausdrücklich würdigte.<sup>6</sup> Kunowski vertrat nach 1900 eine extrem autoritätenbestimmte, deterministische Kunstauffassung, in der er der Gestaltung von Typen, der Betonung der Rolle der Gesetzlichkeit und dem Pathos der „leitenden Männer“ überragende Bedeutung zuschrieb.<sup>7</sup> Er war von einem auf Totalität ausgerichteten Denkraum bestimmt, der von vornherein auch das Element des Erblichen einschloss bzw. überbewertete und damit missbrauchte. Auch wenn Schultze-Naumburg letzteres in seiner Jugend noch nicht vertrat – in seinem damaligen Überschwang wollte er noch der Lehrmeister des ganzen Volkes werden –, dürfte er solche Gedanken schon um 1900 zumindest unbewusst verinnerlicht haben. Auch Kunowski kam schon mit dem utopischen Anspruch, die wahrgenommene Kluft zwischen dem Ideal Kunst und der kapitalistischen Gesellschaft zu kitten, auch er erträumte sich ein ganzes Volk von genialen Menschen.<sup>8</sup>

Die Schilderung dieser Rahmenbedingungen dienen zur Erklärung, warum der junge Schultze-Naumburg bereits während seines Karlsruher Studiums und erst recht in den Jahren danach, in denen er malte und Malunterricht gab, seine schriftstellerische Begabung und seinen Drang, Menschen zu erziehen, entdeckte. Die am Ende des 19. Jh. durch die zunehmende Industrialisierung sich ausbreitende Industrie-, Kapitalismus- und Zivilisationskritik übte auf ihn eine derartige Anziehungskraft aus, dass er im Laufe der Zeit zu einem ihrer überzeugtesten Vertreter wurde. Er übte seine Kritikfähigkeit ab 1891 durch Rezensionen und Aufsätze über Malerei, Ausstellungen und Kunstgewerbe und dehnte diese Beschäftigung gegen Ende der 90er Jahre auch auf andere Themen, vorwiegend der angewandten Kunst, aus, in denen er sein Lebensgefühl und seine Weltanschauung wiederzufinden glaubte: Möbel, Wohnungseinrichtungen, Kleidung, Lektüre, Architektur, Garten- und Landschaftsgestaltung, Stadtbau- und Heimatschutz, Denkmalpflege bis hin zur Haustechnik und zum Industriebau. Deutschlandweit bekannt und berühmt wurde die zunächst aufsatzweise in der Zeitschrift „Der Kunstwart“ erschienene und später mehrfach überarbeitete, fortgeschriebene und neu strukturierte Werksammlung „Kulturarbeiten“ (vgl. Abb. 2). Damit erlangte er bald eine her-



→ 1: Paul Schultze-Naumburg im Alter von etwa 30 Jahren / um 1900

ausragende Stellung in der Kulturkritik und Heimatschutzbewegung.

In der Architektur seiner Gegenwart um 1900 vermisste Schultze-Naumburg „Gesinnung“, „Charakter“ und „Wahrhaftigkeit“<sup>9</sup>, was ihn schließlich zu derart verabsolutierenden Urteilen führte, dass er alles Alte, Überkommene fast grundsätzlich für „anständig und verständig“, das meiste Neue dagegen für „unvornehm und unpraktisch“ hielt.<sup>10</sup>

„Mit steigender Kenntnis der Baugeschichte stellte ich schließlich fest, dass die große Wende ungefähr nach dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts eingetreten war. Ich merkte mir das an dem Todesjahr Goethes, dessen seherische Warnungen vor einem sich ankündigenden Zeitalter des Niedergangs der Menschheit ich stets mit Bewegung gelesen hatte. Und wirklich stimmte die Zeitberechnung. Mit 1832 beginnt das so gesichtsreiche Bild aller Bauten sich zu verändern. Was vorher lebendig und ausdrucksvoll gewesen war, wird nun steif und starr. Einfachheit wird zur niederdrückenden Nüchternheit, reicher Wechsel der Gestalt weicht der Uniformität. Immer härter und seelenloser werden die Züge, und wo man die verstecken will, geschieht es mit aufgesetzten Masken, deren Hohlheit sich nicht verbergen läßt.“<sup>11</sup>

Die undifferenzierte, verklärende Perspektive, die aus fast jedem Satz der Kulturarbeiten spricht, lässt erahnen, dass Schultze-Naumburg die Vergangenheit nicht nur aus sachlicher und rationaler Begründung heraus bevorzugte, sondern dass seine Persönlichkeit insgesamt dahin ausgerichtet war: „Pietät und Interesse für seine Vergangenheit sind Eigenschaften eines edlen Geistes, und man kann sich einen wahrhaft gebildeten vornehmen Menschen ohne sie überhaupt nicht vorstellen [...]. Wirklich lebendiges Interesse und Verständnis für die Werke und die Bedeutung unserer Vergangenheit kann so leicht überhaupt nicht im Übermass da sein.“<sup>12</sup>

Die Suche nach den „Grundformen in fein abgewogenen Verhältnissen und harmonischer Linienführung“<sup>13</sup> hielt er für das Wesentliche des architektonischen Wirkens, wenngleich er nie soweit ging, das Ornamentale zu diskreditieren. Für ihn war die gesamte Bauentwicklung das „Werk einer langen Reihe suchender, versuchender und denkender Köpfe“<sup>14</sup>, die nach seinen Worten plötzlich abgebrochen war: „Unsere Tage haben keine irgendwie wertvollen neuen Formen hinzugefügt, sondern sich damit

begnügt, das Erbe zu vertritteln“<sup>15</sup> bzw.: „Neue, völlige Um- und Neugestaltungen blieben das Vorrecht der Genies, wie ihrer ein jedes Jahrhundert nur wenige hervorbringt. Jenes ‚bescheidene Stückchen‘ Neuerung aber war dann wirklicher, dauernder Erwerb, nicht nur Scheinerwerb [...]. Das Durchschnittsschaffen aber bedarf des festen Halts, wie die Ueberlieferung ihn verlieh. Oder aber es reisst plan- und ziellose Willkür ein, denn wir können nicht erwarten, dass die grosse Masse der ausführenden Köpfe durch den Bruch mit der Ueberlieferung plötzlich zu lauter echten gestaltenden Künstlern geworden sei.“<sup>16</sup>

Damit glaubte er die zwangsläufig Unfreiheit produzierende Forderung nach „Wiederanknüpfung an die letzten guten Ueberlieferungen“ schon allein aus genialischen Gründen zu rechtfertigen, „nicht, um eine Weiterentwicklung überflüssig zu machen, sondern um die Weiterentwicklung auf einem festen Baugrunde überhaupt erst wieder recht zu ermöglichen.“<sup>17</sup>

Der Vergangenheitsbezug führte den Architekten und Theoretiker fast durchweg zu klassizistischen und spätbarocken, vor allem auch biedermeierlichen Lösungen: „Denn es ist die uns zeitlich nächste Epoche, welche die äußeren Formen eines vergeistigten neuen Bürgerturns geschaffen hat [...]. Man wird [...] mit Erstaunen feststellen, daß uns kein Abgrund von ihr trennt und dass besonders in bezug auf unsere Lebensformen damals die Grundlagen festgelegt wurden, die sich bis heute doch nur sehr wenig verschoben haben. Denn die großen Errungenschaften des 19. Jahrhunderts liegen auf einem Gebiet, das mit unserer Wohnkultur doch nur in recht mittelbarem Zusammenhang steht, und die einzelnen Neuerungen, die in unser Hauswesen eingreifen, Wasserleitung, elektrisches Licht, Telephon usw., sprechen in der Gesamterscheinung unserer Wohnhäuser doch nur untergeordnet mit, sie können unmöglich die festen Grundlagen verändern.“<sup>18</sup>

Die Beschäftigung mit Architektur war für Paul Schultze-Naumburg im analytischen wie im gestaltenden Sinne stets eine Angelegenheit des Gefühls, die durch eine vergleichsweise hohe Sensibilität und eine exzellente Beobachtungsgabe getragen wurde. Er bewertete danach, ob ihm ein Haus Lebensfreude bescherte, ob er dabei „selbstsichere Ruhe und Würde“ und „gute(n), ehrlichen Sinn“ verspürte bzw. ob es eine „behagliche, traute, zum Wohnen und Aufenthalt einladende Stimmung“ ausstrahlte



ABB. 5. BEISPIEL



ABB. 6. GEGENBEISPIEL  
VOM GUTEN UND SCHLECHTEN BAUEN

KW

oder ob es ihm umgekehrt „eiskalt“ und „langweilig“ erschien.<sup>19</sup> Die Häuser waren für ihn da interessant, wo sie zum Träger für Leben, Liebe und Ehrlichkeit wurden<sup>20</sup> und wo sie „Gefühlswerte“<sup>21</sup> besaßen. In „Gefühlsvermittlungen“ erkannte er auch den wesentlichen Wert der Kunst im allgemeinen, so dass er solche aus Selbstzweck heraus ablehnte: „Unsere Empfindungen gegenüber der Welt, das also bleibt Anfang und Ende der Kunst [...]. Hinter der Kunst stehen ja als das Wesentliche die G e f ü h l e des Künstlers, sein Werk ist nur dazu da, dieselben Gefühle im Beschauer aufklingen zu lassen, es ist nur Mittel zum Zweck“.<sup>22</sup>

Zur Umsetzung seiner architektonischen Vorstellungen gründete er aus der vormaligen Münchener Mal- und Zeichenschule heraus zunächst die Schulwerkstätten Saaleck, aus de-

nen wiederum 1904 die „Saalecker Werkstätten GmbH“ entstand, ein Architekturbüro, das zu seinen besten Zeiten um 1910 über ca. 70 Mitarbeiter und Niederlassungen in Berlin, Köln und Essen verfügte (Abb. 3).

Bei der Betrachtung der Entwürfe aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg fallen einige wiederkehrende Typen auf. Dazu gehört der „Zwerchgiebel-Typ“, der zum Beispiel durch das Haus Koegel, Saaleck repräsentiert wird (vgl. Abb. 4): Er ist zweigeschossig über rechteckigem Grundriss mit Mansarden nach den beiden Längsseiten und einem Oberdach als Walm. Mittig in der Hauptansichtsseite befindet sich ein großer Mittelrisalit, der im Bereich der Mansarde ein 3. Geschoss ausbildet und mit einem hohen spitzen Giebel bis auf die Firsthöhe des Hauptdaches aufschließt. Dieses Haus hat,



← 2: Bildvergleich (Beispiel – Gegenbeispiel) eines ländlichen Hofes aus den Kulturarbeiten

→ 3: Werbeblatt der Saalecker Werkstätten, um 1910



Saalecker Werkstätten, Gebäude der Abteilung für Möbel.

← 4: Saaleck bei Bad Kösen, Landhaus Koegel / Oberes Werkstättengebäude, 1904

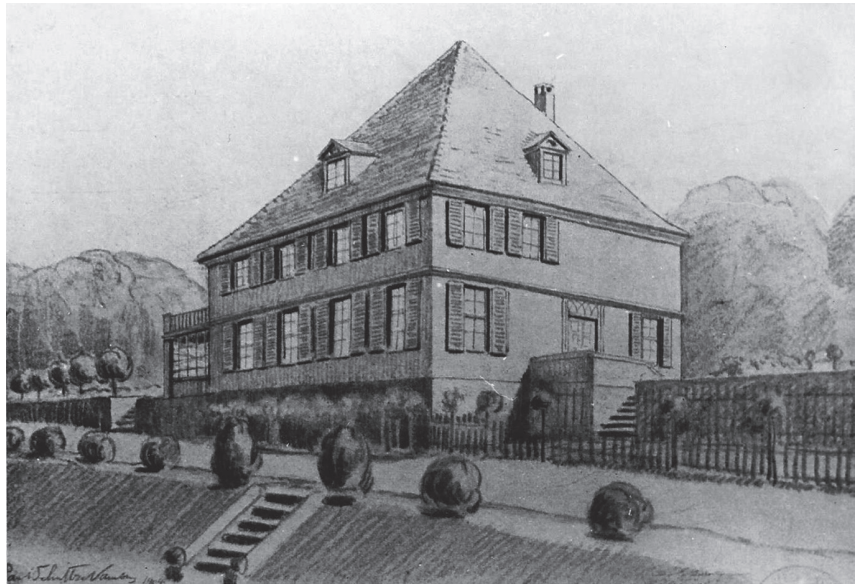
um mit Schultze-Naumburg zu sprechen, ein klassisch-traditionelles „Gesicht“, ist Ausdruck schlichter Erhabenheit und Würde, zeigt aber auch Autorität und Dominanz. Letztere werden durch die jeweilige Lage im Hang und die dadurch zustande kommenden Untersichten noch gesteigert. Die ausgewogene Hauptfassade ist immer symmetrisch, dreigeteilt und enthält eine ungerade Zahl von regelmäßigen Fensterachsen. Es gibt demzufolge eine Mittellachse, die zusätzlich durch den Haupteingang und einen Balkon oder eine Supraporte darüber betont ist und sich in der Regel in der Garten- und Freianlagengestaltung über Wegekreuze, vorgewölbte Freiterrassen und repräsentative Einfriedungstore fortsetzt.

Ein zweiter Typ orientierte sich an Goethes Gartenhaus, welches in den 1920er Jahren auch zum Vorbild für zahlreiche Werke des von ihm geschätzten Architektenkollegen Paul Schmitthenner wurde; hier gezeigt am Beispiel des Arzthauses Dr. Grill in Sebnitz (Abb. 5): Auch dieses ist zweigeschossig über rechteckigem Grundriss, aber im Grundkörper noch schlichter gestaltet und mit einem hohen, romantisch wirkenden Zelt Dach versehen, das keine oder nur zurückhaltend in Erscheinung tretende Aufbauten zeigt. Es hat ebenfalls regelmäßige Fensterachsen, jedoch keine Hauptfassade, weder nach der Tal-, noch nach der Zugangsseite. Der Hauseingang wurde in seiner Wirkung durch Außermittigkeit sogar bewusst zurückgenommen. Vordergründig sind stattdessen

die Horizontalen der Gesimse und die Vertikale des hohen Daches. Die von Schultze-Naumburg gepredigte Rückbesinnung auf den vermeintlichen „Urtyp“ des Hauses kommt in dieser Schlichtheit am besten zum Ausdruck, mit der Bescheidenheit, Bodenständigkeit und Solidität verkörpert werden. Allerdings kam diese konsequente Formenreduktion nicht häufig in Schultze-Naumburgs Werk vor.

Aus der Vielzahl weiterer Wohnhausgestaltungen sticht noch ein dritter Bautyp hervor, der um 1908/09 vorherrschend wurde und für den das Wohnhaus Weese in Thorn/heute Torún beispielhaft steht. Es handelt sich es um Wohnhäuser mit einem höheren Repräsentationsanspruch, der sich vor allem in der Gestaltung der Hauptfassade äußert: Der Mittelteil ist risalitartig hervorgehoben und durch einen halbrunden Mittelsaal zusätzlich betont, der im Obergeschoss eine auskragende Terrasse ausbildet. Die dreigeteilte Fassade wird durch gequaderte Lisenen vertikal gegliedert; zwischen den Geschossen kommen abgesetzte Putzspiegel vor. Durch die Quaderung haben die Lisenen an Schwere verloren, wodurch Schultze-Naumburg eine ähnlich warme Haltung erreichte, wie sie für spätbarocke und zopfige Gestaltungen typisch war.

Die Sprossenfenster haben schlichte Verdachungen und Fensterläden. Die Gestaltung umfasste zumeist auch die Grundstückseinfriedung; hier kamen barockisierende Werkstein-



→ 5: Entwurf Wohnhaus Dr. Grill in Sebnitz, 1904

↓ 6: Wohnhaus Weese in Thorn / heute Torún, 1910



pfeiler, oft mit Vasenaufsätzen, zum Einsatz. Dieses Formenrepertoire war typisch für diese Häuser, und wurde von Schultze-Naumburg verwendet, um eine „sonnige, süddeutsche Haltung“ auszudrücken.

Noch bestimmender wurden Schlossgestaltungen in Schultze-Naumburgs Werk: Nach einem kompakt angelegten Bau in Wiesbaden – Schloss Freudenberg aus dem Jahre 1904 – und einer repräsentativen Dreiflügelanlage mit Ehrenhof – Schloss Altenhof bei Eckernförde, 1905 – tritt ein für Schlösser später mehrfach wiederholter Bautyp erstmalig in Schloss Pese-

ckendorf in der Nähe von Magdeburg im Jahre 1906 in Erscheinung (Abb. 7), bei dem der Baukörper auf nur einen Flügel beschränkt wurde. Prägend ist die Gartenfassade mit einer in der Mitte apsidial heraustretenden Rotunde, ähnlich Schloss Sanssouci von Knobelsdorff, weshalb das Schloss auch als das „Sanssouci der Börde“ in die Lokalgeschichte eingegangen war. Die Hervorhebung der Gebäudemittelachse ist damit am konsequentesten umgesetzt. In der Grundriss-Auswölbung befindet sich – wie nicht anders zu erwarten – der attraktivste Raum. Dieser nimmt beide Geschosse ein und besitzt auf diese Weise über den bereits sehr

hohen Fenster- bzw. Austrittsöffnungen auch noch die darüber liegenden Rundfenster des als Mezzanin ausgebildeten Obergeschosses. Die Fassaden zeigen üppige Pilaster, Lisenen und Dreiecksgiebel über den Fenstern des Erdgeschosses.

Eine Reduktionsvariante dieses Typs stellt der Waldhof in Solingen-Ohlrigs aus dem Jahre 1910 dar (Abb. 8). Das vormalige Mezzaningeschoss ist hier nur noch eine Mansarde. Die Rotunde birgt im Inneren nun geschossweise getrennte Räume, die auch nicht mehr kreisrund sind, sondern nur noch einen rundem Schluss aufweisen. Weil die Seitenflügel weniger tief sind, binden sie bei gleicher Dachneigung mit niedrigeren Dachhöhen in den Hauptflügel ein. Die Symmetrie ist wieder konsequent verwirklicht und schließt sogar die Schornsteine mit ein. Durch Risalit, Dreiecksgiebel, Mansardwalme und niedrigere Seitenflügel ist wieder eine kraftvolle Mittenbetonung entstanden, die Dominanz, Hierarchie und Autorität zum Ausdruck bringt. Hier kommt aber auch Charme hinzu, eine gewisse „Ländlichkeit“, die durch die niedrige „Gelagertheit“ des Baukörpers entstanden ist, nicht zuletzt auch durch die regionaltypische Schiefereindeckung der üppigen Dachlandschaft und die – anstelle sonstigen Fassadenschmucks – angeordneten Fensterläden.

Nicht unerwähnt bleiben soll Schloss Cecilienhof im Neuen Garten in Potsdam, das 1913 begonnen, aber erst gegen Ende des Ersten Weltkrieges fertig gestellt wurde. Es ist Schultze-Naumburgs untypischstes Werk, paradoxerweise aber zugleich auch das einzige, welches heute bekannt und berühmt ist. Von Wilhelm II. für das Kronprinzenpaar in Auftrag gegeben, welches bereits klare Formvorstellungen hatte, musste der Architekt hier in einem Einzelfall im englischen Landhausstil bauen, einem Stil, der zu seinen Überzeugungen in krassm Gegensatz stand. Das Dilemma kommt am besten zum Ausdruck in einem Brief, den ihm sein Architekten-Kollege Theodor Fischer am 18.11.1917 schrieb: „Wenn ich was sagen darf, so sei nicht verschwiegen, wie traurig ich bin, daß der ‚deutsche‘ Kronprinz Sie gezwungen hat, eine solche Kostümsache zu machen, nur daß Sie sich haben zwingen lassen, dem ‚deutschen‘ Kronprinzen, während wir uns mit dem Engländer auf Tod und Leben abraufen, ein englisches Schloß zu bauen. Sie haben damit ein paar Ihrer besten Wurzeln abgehauen. Möge die Rache des Schicksals Sie nicht zu hart treffen!“<sup>23</sup>

Ungeachtet dieses gleichsam exotischen Ausnahmefalles zieht sich die Orientierung auf die klassische Tradition wie ein roter Faden durch Schultze-Naumburgs Denken und Schaffen. Verinnerlicht ist darin sein Streben nach ei-



← 7: Schloss Peseckendorf bei Magdeburg, 1906





→ 8: Landhaus Berg,  
Hackhausen bei Solin-  
gen-Ohligs, 1910

ner ganzheitlichen, Geborgenheit spendenden Welt. Es ist nicht nur die Oberfläche, nicht nur die Form, sondern das Wesen, die tiefe Bestimmtheit seines Geistes. Bezüglich seiner Haltung zu Gesellschaft und Zivilisation, zu Kunst und Philosophie fanden sich diese erstrebten Strukturen bereits alle in der Vergangenheit. Mit dem universellen Rückbezug erlangte Schultze-Naumburg die Einheit mit der Welt, die für seinen unkomplizierten Charakter nötig war. Sein beständiges Ziel war die Schaffung von „Idyllen“, von Ordnung und Harmonie im baulich-räumlichen, künstlerischen und persönlichen Bereich. Seine ganze Identität war auf bereits vorhandene Strukturen ausgerichtet, die lediglich zu übernehmen oder wieder einzuführen waren, wodurch das anspruchsvollere Problem des Neuschaffens von solchen, der Gegenwart angemessenen Theorien, Formen und Verhaltensmaßstäben von ihm ignoriert werden konnte. Dieser Standpunkt bewahrte ihn vor komplizierten inneren Auseinandersetzungen und vor dem Risiko des Irrtums, es beschränkte ihm gewissermaßen a priori die existentiell notwendige Immunität vor Infragestellungen oder Angriffen. Komplexe Sachverhalte mit differenzierten Problemen, Mehrdeutigkeiten und Widersprüchen wurden von ihm entweder verkannt oder vereinseitigt. Die Reduktion, die in der plakativen Methode von Beispiel und Gegenbeispiel ausgedrückt ist, steht als Symbol dafür. Er war kein intellektueller Analytiker, der abwägt und relativiert, sondern ein kämpferi-

cher Propagandist, dem es nie an „Schlagkraft“ mangelte. Mit aristokratischen Ansprüchen behaftet stand er zudem zeitlebens der Masse Mensch skeptisch gegenüber. Aus der Vorstellung, selbst höherwertig zu sein, entwickelten sich im Laufe der Zeit bei ihm nationalistische und rassistische Überzeugungen. In zunehmender sozialer und räumlicher Zurückgezogenheit wurde Heimat für ihn zunehmend zum Hort vor dem Zugriff von Industrie, Zivilisation und „Vermassung“.

Dass Schultze-Naumburg die Entwicklungslinie von der Architekturreform der Jahrhundertwende zum Neuen Bauen nach dem 1. Weltkrieg nicht mitging, war demzufolge nicht anders zu erwarten. Als einer ihrer leidenschaftlichsten Gegner widmete er die „Gegenbeispiele“ in seinen Betrachtungen fortan Werken solcher Architektur. Auf die Forderungen nach Typisierung und industrieller Vervielfältigung prallten nun noch härter seine Vorwürfe, die durch die Einbindung rassistischer Argumente zusätzlich an Aggressivität gewannen:

„Was dabei herauskommt, wenn solche, die weder ein Bluterbe noch ein Kulturerbe ihr eigen nennen, mit gesuchter Originalität oder mit dem Hinweis auf das Modernste ein Geschäft zu machen suchen, davon erzählen alle Straßen [...]. Jede Ungeschicklichkeit, jedes Nichtskönnen versteckt sich hinter der Maske des ‚Modernen‘, jede Verlegenheit wird mit Mätzchen überkappt [...]. Es gibt allerdings heute keine

Narretei, die nicht auch ihr Publikum fände und sich so irgendwie bezahlt machte, bis zur gänzlichen Auflösung, vor der man ratlos steht und sie nur noch mit den Krankheitsbildern der Schizophrenie erklären kann [...]. Hier beginnt eine nicht zu überbrückende Scheidung der Geister. Wir können nicht bezweifeln, daß es viele Traditionslose gibt, die nichts an Herkunft und Vergangenheit bindet, die sich als gänzliche Neulinge glücklich fühlen oder zu fühlen behaupten.“<sup>24</sup>

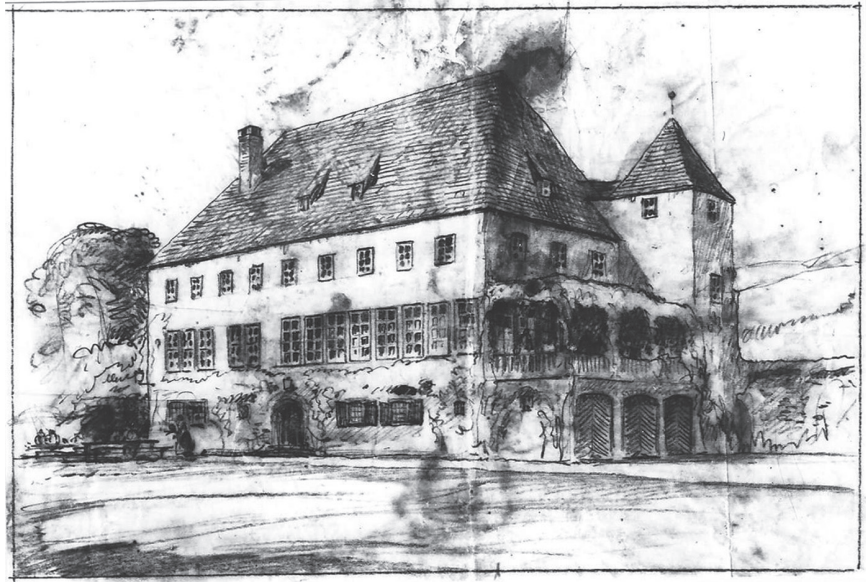
Zur Veranschaulichung seines Unverständnisses über Wurzel- und Traditionslosigkeit wurden schließlich aus den Menschen, die die Moderne schätzten und forderten, „Nomaden der Großstädte“<sup>25</sup> und aus ihren Häusern „stationäre Schlafwagen“, die man „überall hinschieben könnte“ und die aussahen, als wären sie „durch einen Boten abgestellt.“<sup>26</sup> Besonders leidenschaftlich widmete er sich ab 1926 der Frage der Dachform, die ebenfalls weltanschauliche Bedeutung gewann und für ihn zur „Gesinnungsfrage“ wurde, da er dem Steildach im Rahmen seines Traditions- und Bodenständigkeitsbekenntnisses als „Urkonstruktionsform“ für den nördlichen Himmel, als „Ewigkeitsform“<sup>27</sup> die zentrale Bedeutung beimaß und einhergehend damit das Flachdach des Neuen Bauens bekämpfte.

In immer stärkerer Orientierung nach Dominanz, Abgeschlossenheit, Hierarchie und altem ständischen Leben wurden auch seine Werke in dieser Zeit immer strenger. Statt biedermeierlicher oder klassisch-barocker Motive zeigen sie nun häufiger geschlossene Oberflächen, von Flügelbauten geschützte Innenhöfe und Türme, die zumindest gefühlte Sicherheit für die Bewohner spenden sollten (Abb. 9 und 10).

Aus seinen vormaligen kulturellen Belehrungsversuchen, die im Sinne der Geisteshaltung der Aufklärung – eben der Zeit „um 1800“ (!) – noch von der unbedingten Veränderbarkeit der Persönlichkeit entsprechend sich ändernder Milieus ausgegangen waren, wandelte sich Schultze-Naumburg spätestens seit seiner aus dem Jahre 1922 herrührenden Bekanntschaft mit dem Jenaer Rasseforscher Hans F. K. Günther nun zum Sozialdarwinisten. Ebenso sinnfällig, wie für ihn einstmalig die Erziehung der Menschen zum Besseren gewesen war, wurde ihm nun die Unmöglichkeit des Unterfangens bei all denen, wo der Erfolg scheinbar oder tatsächlich ausblieb. Nun wurden die Belehrbaren in eine Gruppe gefasst, deren erbliche Voraussetzungen das ermöglicht hatten, die also einer guten Rasse oder zumindest ausreichenden „Resten“ einer solchen angehörten, während bei den Unbelehrbaren jeder Versuch zwecklos war, weil sich bei ihnen aufgrund ihrer degenerierten Erbanlagen sowieso nichts erreichen ließ.<sup>28</sup>

Schon bei von Kunowski hatte Schultze-Naumburg um die Jahrhundertwende gelesen: „Lionardo beobachtete, dass viele Künstler in ihren Werken die Proportionen ihres eigenen Körpers auf die Gestalten ihrer Phantasie übertragen.“<sup>29</sup> Auf diesen Satz gründete seine Rassentheorie,





↙ 9: Gutshaus Dams-  
höhe in der Mark, 1926

→ 10: Entwurf für ein  
nicht näher bezeichne-  
tes Landhaus, um 1940

die in dem 1928 erschienenen Buch „Kunst und Rasse“ gipfelte und in der er – aufbauend auf einem von abgründiger Verachtung geprägten Menschenbild – den rassenvermischten „Normalmenschen“ als „farblosen Brei von charakterloser Häßlichkeit“<sup>30</sup> bezeichnete, so wie er auch alles, was an moderner Malerei und Architektur nicht seinen Anschauungen entsprach – und das war annähernd alles –, diskreditierte und diffamierte. Dass in Konsequenz dieser Denkweise ein Lucas Cranach für mongoloid erklärt wurde,<sup>31</sup> erscheint vergleichsweise harmlos angesichts der Folgen der Übertragung des Modells auf die moderne Kunst. Moderne Bauten geißelte er nun als „asiatische Häuser“, und die Inhalte zeitgenössischer Kunst verglich er mit „menschliche(m) Abschaum(s) [...] in den Idiotenanstalten, psychiatrischen Kliniken und Krüppelheimen“.<sup>32</sup> Ab 1931 verbreitete er diese Thesen in Vorträgen des von Alfred Rosenberg zwei Jahre zuvor gegründeten „Kampfbundes für deutsche Kultur“, die auf Provokation berechnet waren, bewusst verletzen und demütigen wollten und stets in Anwesenheit eines bewaffneten Saalschutzes gehalten wurden, der aufkommende Einsprüche seitens des Publikums brutal und tötlich beantwortete.<sup>33</sup>

Dass Schultze-Naumburg nach seiner Amtsübernahme an der Weimarer Hochschule im Jahr 1930 das Bildungsziel, die Belegschaft und die Atmosphäre radikalisierte, als eine seiner ersten Tätigkeiten die Schlemmerschen Wand-

fresken im Van-de-Velde-Bau und weitere 70 Werke moderner Künstler aus den Kunstsammlungen des Weimarer Schlossmuseums entfernen ließ sowie die Vertreibung des Bauhauses aus Dessau zu verantworten hatte, waren weitere praktische Konsequenzen seiner fundamentalistischen Gesinnung. Inzwischen war aus dem vormals konservativen Kulturkritiker ein überzeugter Nationalsozialist geworden, der das Dritte Reich bereits seit den 20er Jahren aktiv mit vorbereitet und entwickelt hatte und nur aufgrund mangelnder Anerkennung durch Hitler nicht zugleich auch einer der führenden Köpfe in der Diktatur geworden war. Die NS-Kunst- und Kulturpolitik wahrte seit 1934 einen streng kontrollierten Mittelweg zwischen Traditionalismus und Moderne, bei weitgehender Ausschaltung der radikalen Vertreter beider Lager gleichermaßen. Der von Schultze-Naumburg vertretene ganzheitliche Anspruch hat ihn auf geradem Weg zum Totalitarismus geführt, denn wenn Geschlossenheit ehemals gültiger oder neuer ganzheitlicher Systeme fundamentalistisch wieder hergestellt werden soll, sind Destruktivität und Gewalt bereits vorprogrammiert.

Anmerkungen

- 1 Utitz, Emil: Die Kultur der Gegenwart Stuttgart 1921, S. 23.
- 2 Hennemeyer, Kurt: Naumburger Jugenderinnerungen eines deutschen Künstlers. Prof. Dr. h. c. Paul Schultze-Naumburg erzählt aus seinen Kindheitstagen in Naumburg und Almrich (III), in: Naumburger Kurier vom 17.6.1944.
- 3 Dito. (IV), in: Naumburger Kurier vom 23.6.1944.
- 4 Valdenaire, Arthur: Friedrich Weinbrenner, seine künstlerische Erziehung und der Ausbau Karlsruhes, Diss., Karlsruhe 1914, S. 18.
- 5 Ebd., S. 21.
- 6 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, in: Der Kunstwart, München, 15.I (1901/02), S.12
- 7 Kunowski, Lothar von: Durch Kunst zum Leben, Bd. IV: Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens, Leipzig 1901.
- 8 Dito., Bd. I, Ein Volk von Genies, Leipzig 1901, S. 4-8.
- 9 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, I., Hausbau, 4. verm. u. verb. Aufl., München 1912, S. 58.
- 10 Ebd., S. 79.
- 11 Schultze-Naumburg, Paul: Lebenserinnerungen, um 1942 begonnen, um 1947 vollendet, unveröffentlicht, Originalmanuskript im Besitz der Familie Schultze-Naumburg, S. 55-56, Zit. in: Borrmann, Norbert: Paul Schultze-Naumburg, Inaugural-Dissertation, Phil. Fak. der Freien Universität Berlin 1987, S. 28-29.
- 12 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, VI. Das Schloß, München 1910, S. 11.
- 13 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, I., Hausbau, 4. verm. u. verb. Aufl., München 1912, S. 58.
- 14 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, III., Dörfer und Kolonien, 2. verm. u. verb. Aufl., München 1908, S. 33.
- 15 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, II. Gärten, 3. Aufl. München 1909, S. 81.
- 16 Ebd., S. 35-37.
- 17 Ebd., S. 38-39.
- 18 Schultze-Naumburg, Paul: Biedermeierstil?, in: Der Kunstwart, München, 19.I (1905/06), S. 131-132.
- 19 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, I., Hausbau, 4. verm. u. verb. Aufl., München 1912, S. 82, 86, 87 und 126.
- 20 Ebd., S. 139.
- 21 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, II. Gärten, 3. Aufl. München 1909, S. 7.
- 22 Schultze-Naumburg, Paul: L'art pour l'art, in: Der Kunstwart München, 13.I (1899/1900), S. 289.
- 23 Brief von Theodor Fischer an Schultze-Naumburg vom 18.11.1917, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach am Neckar, Handschriften-Abteilung, 69185/1.
- 24 Schultze-Naumburg, Paul, in: Wer hat Recht? Traditionelle Baukunst oder Bauen in neuen Formen (Antwort auf Gropius), in: Der Uhu, 3. (1926), Nr. 4, S. 103-104, XI. u. XII.
- 25 Schultze-Naumburg, Paul: Müssen wir künftig in asiatischen Häusern wohnen?, in: Die Sonne, Weimar, 5. (1928), S. 33.
- 26 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten, 4. Teil. Das Gesicht des deutschen Hauses, München 1929, S. 9.
- 27 Schultze-Naumburg, Paul: Flaches oder geneigtes Dach. Mit einer Rundfrage an deutsche Architekten und deren Antworten, Berlin 1927, S. 21-22.
- 28 Über die Gründe und Umstände seines Anschauungswechsels berichtete Schultze-Naumburg ausführlich in: H.F.K. Günther – zum 50. Geburtstag, in: Volk und Rasse, München, XVI. (1941), S. 21-22.
- 29 Kunowski, Lothar von: Durch Kunst zum Leben, Bd. IV: Gesetz, Freiheit und Sittlichkeit des künstlerischen Schaffens, Leipzig 1901, S. 52.
- 30 Schultze-Naumburg, Paul: Kunst und Rasse, 4. Aufl., München 1942, S. 19-20.
- 31 Ebd., S. 81.
- 32 Ebd., S. 113.
- 33 Einen besonders augenscheinlichen Zwischenfall beim Vortrag vom 5.3.1931 in München schilderte Hans Eckstein, als der berechtigte Zwischenruf des jungen Malers Wolf Panizza „Wo bleibt die gute moderne Kunst?“ mit schwerer Körperverletzung quittiert wurde (in: E(ckstein), H(ans): Schultze-Naumburgs Kampf um die Kunst, in: Die Kunst (Freie K.), München, 32.I (1931), S. 254). Wie Eckstein später aussagte, durfte sein Bericht über diesen Vorfall obendrein nur in sehr abgemilderter Form erscheinen, und auch ein angestrebter Prozess gegen diese Vorgehensweise wurde z. B. von der Münchner Abteilung des Deutschen Werkbundes nicht mit unterschrieben. Eckstein, Hans: Interview vom 28.9.1978, in: Die zwanziger Jahre des Deutschen Werkbundes, Reihe Werkbund-Archiv 10, hg. vom Deutschen Werkbund Darmstadt, Gießen/Lahn 1982, S. 173.

Abbildungen

- 1 Kunstfoto von N. Perscheid (Ausschnitt), in: Welt-rundschau zu Reclams Universum 14.-20.1.1907, vor S. 25
- 2 Kulturarbeiten, in: Der Kunstwart, 14. I (1900/01) Heft 1, S. 20
- 3 Werbeblatt der Saalecker Werkstätten, um 1910
- 4 Saalecker Werkstätten G.m.b.H., Saaleck bei Kösen in Thüringen, Leipzig-Stötteritz, o. J. (1908), Sonderdruck, S. 1
- 5 V(oel)pel, O(tto): Ein Umbau, ausgeführt von den Saalecker Werkstätten / Landhaus in Sebnitz, in: Bautechnische Zeitschrift, München, 20 (1905), S. 197

## Konservatismus in Persönlichkeit, Überzeugung und baulichem Werk

- 6 Bauakten, Stadt Torún.
- 7 Foto: Tobias Breer, Halle/S.
- 8 Foto: Axel Fuesers, Solingen
- 9 Die Kunst im Deutschen Reich 1939, Beilage Baukunst, S. 215.
- 10 Blatt aus einer Reihe originaler Bauzeichnungen Schultze-Naumburgs, wahrscheinlich aus den 30er Jahren, i.d.R. gestempelt und unterschrieben, im Herbst 1988 auf einer Müllkippe in Ehringsdorf bei Weimar aufgefunden, zum Zeitpunkt der Auswertung in Privatbesitz Kühne, Weimar.