

Linienführung.

Die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ von Heinrich Wölfflin als politische Ideen.

Jörg Probst

Vorbemerkung: Der Text ist als Einführung in das Seminar „Politische Körper“ (zus. mit Prof. Thomas Noetzel/ Lehrstuhl politische Theorie und Ideengeschichte am Institut für Politikwissenschaft der Philipps-Universität Marburg im SoSe 2010) verfasst worden.

Die Hand der Linie

„Was wären diese Lichter und Dunkelheiten ohne die königlich sichere Führung, die in der Hand der Linie liegt!“¹ Ein Zitat wie dieses könnte viele Kontexte haben. Als Betrachtung über den Gegensatz von Hell und Dunkel würde dieser Ausruf durchaus als Teil einer Predigt gelten können. Den Gegensatz von Schatten und Licht sichtbar machen zu können, wird in diesem kurzem Text zudem als eine Art Macht charakterisiert. Es bedarf offenbar einer sicheren Hand, um die Grenze zwischen Licht und Finsternis ziehen zu können. Was in dieser Passage über die „königlich sichere Führung“ ausgesagt wird, könnte daher auch in politische oder juristische Betrachtungen über die Person des Gesetzesgebers und die Souveränität gehören. „Was wären diese Lichter und Dunkelheiten ohne die königlich sichere Führung, die in der Hand der Linie liegt.“ Wenn von dem Buch, aus dem dieser Satz stammt, nur dieser eine Satz übrig geblieben wäre, es würde wohl sehr schwer fallen, diesen Band und seinen Autoren aus diesem einen Satz zu rekonstruieren. Das Zitat stammt weder aus einer politischen noch aus einer theologischen Abhandlung, sondern aus einem Text zur Geschichte der Kunst.

Dass ein solches, mit politischen Begrifflichkeiten jonglierendes Zitat einem Buch über Kunstgeschichte entstammt, mag in Anbetracht der großen Zahl religiöser oder

¹ Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1915), München 1948, I. Das Lineare und das Malerische, S.20f.

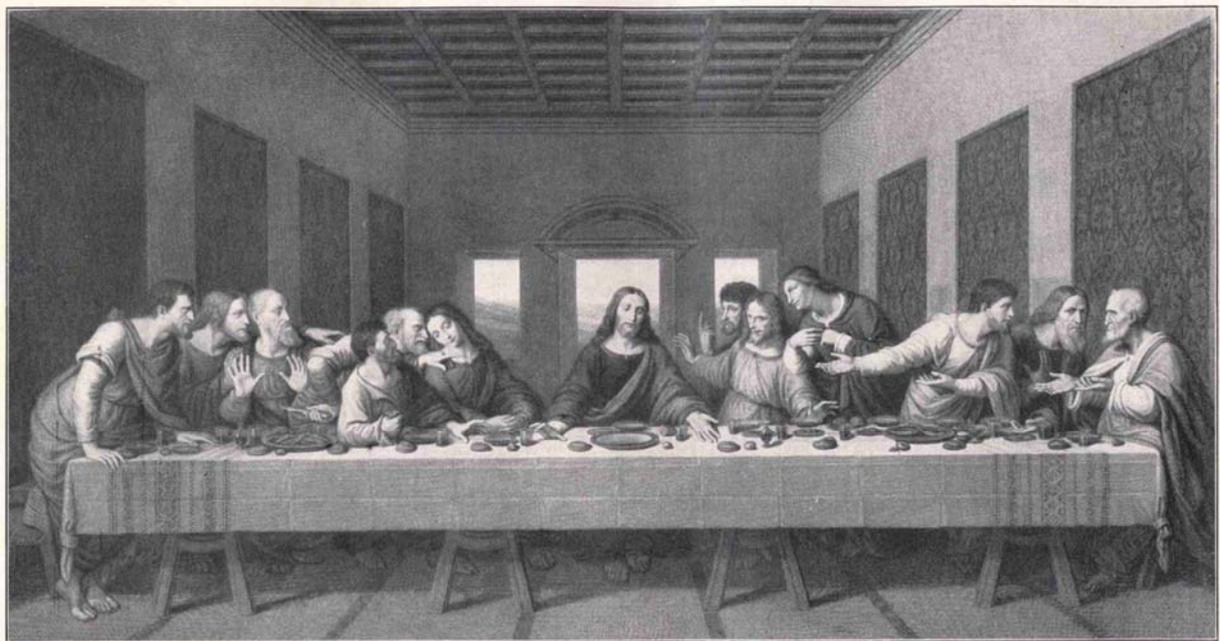
politischer Kunstwerke zunächst wenig überraschen oder nach einem ersten Aufmerken keiner weiteren Beachtung wert sein. Theologische Argumentationen äußerten sich immer wieder in Kunstwerken wie dem Kirchenbau oder Altargemälden. Politischer Wille benutzte immer wieder Kunstwerke wie den Palastbau, das Herrscherporträt oder Grabmäler, um sich zu repräsentieren. Ohne die Vertrautheit mit den Konzepten und Ideen, die sich mit diesen Kunstaufträgen verbanden, wäre eine kunsthistorische Erschließung dieser Werke wohl kaum vorstellbar. In der Beschreibung von politischen Kunstwerken, zum Beispiel eines Königsporträts können sich Begriffe wie „königliche Sicherheit“ auf die Tugenden des dargestellten Herrschers beziehen. Auch die Beschreibung von höfischer Architektur, zum Beispiel eines Schlosses wie Versailles, mag solche Worte zur Umschreibung der besonderen Präsenz dieses Repräsentationsbaues nahelegen. Im Vergleich dazu fehlt der Metapher von der „königlichen Sicherheit“ in Bezug auf die „Hand der Linie“ zunächst der Referent. „Was wären diese Lichter und Dunkelheiten ohne die königlich sichere Führung, die in der Hand der Linie liegt!“ Fraglich ist die merkwürdige Beiläufigkeit und Gegenstandslosigkeit, mit der in diesem Zitat Metaphern der politischen Theologie aufscheinen.

Diese Wortwahl wird umso rätselhafter, je mehr man über den Text weiß, dem dieses Zitat entstammt. Kontextualisierung löst in diesem Fall Fragen nicht auf, sondern vermehrt sie nur. Der Satz über die „königlich sichere Führung“ wird nicht sonderlich klarer oder er führt auf eine ungewöhnliche Verwendung dieser politischen Bedeutung, wenn man die Textstelle, aus der dieser Satz stammt, im Ganzen liest. „Lionardo“, so beginnt diese Passage, „gilt mit Recht als der Vater des Helldunkels, und sein ‚Abendmahl‘ ist im besonderen das Bild, wo zum ersten Male in der neueren Kunst Helles und Dunkles als Kompositionsfaktor im großen verwendet ist, allein was wären diese Lichter und Dunkelheiten ohne die königlich sichere Führung, die in der Hand der Linie liegt.“²

Das Kunstwerk, das mit den Worten von der „königlich sicheren Führung“ näher beschrieben wird, Leonardo da Vincis „Abendmahl“, scheint sich dieser Metaphorik zunächst zu entziehen. Zweifellos handelt es sich mit diesem Gemälde um ein

² Wie Anm.1.

religiöses Motiv, eine Episode aus dem Leben Christi und möglicherweise enthält es in der Art, wie dieses Abendmahl Christus vor seinen Jüngern heraushebt, sogar eine verborgene politische Pointe. Doch die Metaphorik der „königlich sicheren Führung“, mit der dieses Meisterwerk beschrieben wird, bezieht sich nicht auf die Figuren des Bildes oder irgendein anderes Detail dessen, was das Bild darstellt.



Leonardo da Vinci (1467-1519), Das letzte Abendmahl (1494-98), Mailand

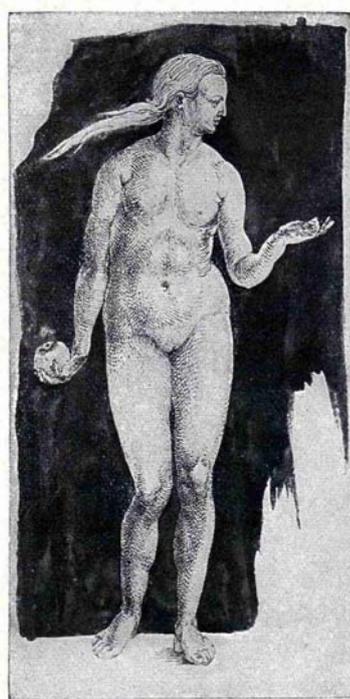
Die merkwürdige Wendung von der „königlich sicheren Führung, die in der Hand der Linie liegt“, bezieht sich nicht auf die ausgestreckten Hände von Jesus Christus. Der Blick auf das Bild, das mit diesen Worten beschrieben werden soll, erhellt zunächst kaum, worauf sich diese Beschreibung eigentlich bezieht. Die Worte über die „königlich sichere Führung“ der Linie sind politisch so bedeutsam, wie sie im Rahmen der Beschreibung des „Abendmahls“ von Leonardo überflüssig erscheinen. Auch die anfängliche Vermutung, mit der „Hand der Linie“ wäre ein Souverän oder ein Gesetzgeber gemeint, hat sich nicht bestätigt. Nicht einmal die Hand des Künstlers, Leonardos Hand, scheint mit der „Hand der Linie“ gemeint zu sein, die das „Abendmahl“ da Vincis und dessen Hell-Dunkel-Effekte „königlich sicher führt.“

Unklare Gegensätze

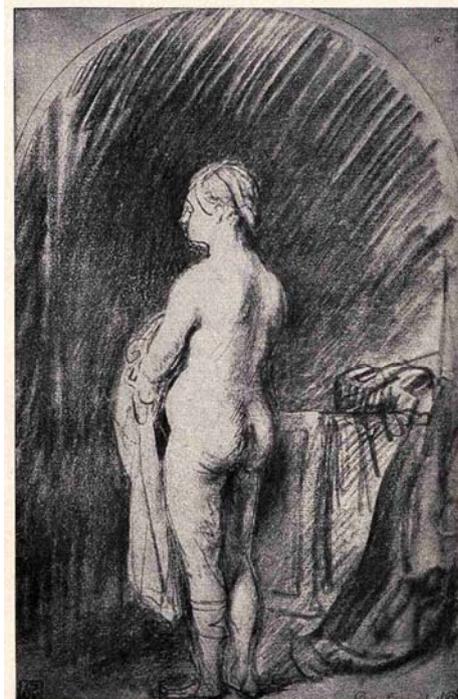
Auch das weitere Einlesen in den Text, dem der merkwürdige Satz über die „königlich sichere Führung, die in der Hand der Linie liegt“ entstammt, bewirkt nur die weitere Verrätselung dieser Passage. Je mehr man den Fokus öffnet und sich dem Absatz, dem Kapitel oder dem ganzen Buch nähert, dem dieser Satz entstammt, desto undeutlicher wird dessen politischer Sinn. Weder wird Leonardos „Abendmahl“ als politisches Kunstwerk erklärt, noch positioniert sich das Buch explizit zu politischen oder theologischen Fragen. Der Satz erscheint blitzlichtartig, assoziativ, scheinbar zusammenhanglos. Fast scheut man sich, die politisch doch schwerwiegende Metaphorik der „königlichen Sicherheit“ in diesem Zusammenhang allzu Ernst zu nehmen. Die Versuchung, die Passage zu überlesen, resultiert auch aus der Unbestimmtheit oder Fragwürdigkeit, mit der hier nicht nur politische Begriffe, sondern auch einfache Attributionen ihren Sinn zu verfehlen und einzelne Verbindungen von Worten fehlzuschlagen scheinen. Nicht nur der Begriff der „königlich sicheren Führung“ wirkt an dieser Stelle oberflächlich und ohne größere Bedeutung, auch eine Wortbildung wie „Hand der Linie“ befremdet. Der Text scheint nahezulegen, dass es nicht eine dargestellte Person oder der Künstler selbst ist, der das Bild dominiert oder führt. In dem Satz von der „königlich sicheren Führung, die in der Hand der Linien liegt“ ist offenbar die Linie selbst als etwas Führendes, Sicherndes und daher Königliches gemeint. Die gesamte Passage, in der dieser Satz steht, bestätigt diese Interpretation und verdunkelt diesen Satz zugleich.

„Das bloße Vorhandensein von Licht und Schatten,“ beginnt der gesamte Abschnitt, „entscheidet noch nicht über den malerischen Charakter eines Bildes. Auch die zeichnerische Kunst hat es mit Körper und Raum zu tun und braucht die Lichter und die Schatten, um den Eindruck des Plastischen zu gewinnen. Die Linie bleibt ihnen aber als feste Grenze über- oder wenigstens beigeordnet. Lionardo gilt mit Recht als der Vater des Helldunkels, und sein ‚Abendmahl‘ ist im besonderen das Bild, wo zum ersten Male in der neueren Kunst Helles und Dunkles als Kompositionsfaktor im großen verwendet ist, allein was wären diese Lichter und Dunkelheiten ohne die königlich sichere Führung, die in der Hand der Linie liegt.“ Weitere Varianten dieser Metapher folgen, ohne dass ihr explizit politischer Sinn näher ausgeführt werden

würde. „Alles hängt davon ab, wieweit den Rändern eine führende Bedeutung zugeteilt oder genommen ist ... In einem Fall bedeutet der Umriss ein gleichmäßig die Form umfahrendes Geleise, dem sich der Betrachter ruhig überlassen kann, im anderen Fall sind es Helligkeiten und Dunkelheiten, die das Bild beherrschen. Nur noch stellenweise taucht ein Stück fassbarer Umriss empor, als gleichmäßig sicherer Führer durch das Formganze hat er aufgehört zu sein.“



Dürer



Rembrandt

Darstellungen entkleideter Frauen führt der Text im weiteren an, um diese Wirkung der Linie als Führung zu veranschaulichen. Die hart gegen einen schwarzen Hintergrund abgesetzte „Eva“ von Albrecht Dürer zeigt überdeutlich einen scharfen Umriss der Kontur. Er ist der mehr etwa 150 Jahre später entstandenen Darstellung eines Frauenaktes von Rembrandt völlig abhanden gekommen. Der Körper scheint hier mit dem Hell-Dunkel des Raumes zu verschwimmen.

Doch so deutlich die formalen Gegensätze durch diesen Vergleich gezeigt werden können, so sehr bleibt die politische Metaphorik des Textes im Unklaren. Die Passage über die „königlich sichere Führung, die in der Hand der Linie“ liegt, entstammt einem Abschnitt über die Unterschiede von malerisch unscharfer

gegenüber scharf detaillierten Bildwerken und gehört in ein Kapitel mit dem Titel „Das Lineare und das Malerische“. Doch der Kontext verrät wenig über die rätselhafte „Hand der Linie“ und ihre „königlich sichere Führung“. Nicht der Künstler, sondern die Form beherrscht das Bild. Darin liegt die Pointe dieser Passage die Wölfflin auf sich beruhen lässt. Ideen wie diese machten das gesamte Buch, in dem diese Stelle zu finden ist, bei seiner Ersterscheinung zu einem befremdenden Rätselfall. In der Geschichte der Rezeption dieses Bandes, Heinrich Wölfflins 1915 erschienene „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ ist die Politik der Form eine nach wie vor ungeklärte Frage.

Politik der Form

Bilder wirken nicht nur durch das, was sie darstellen, sondern vor allem auch dadurch, wie sie etwas darstellen. Wölfflins Bemerkungen über „Linienführung“ und die „Hand der Linie“ deuten solche Wirkungen, die sich ästhetisch und psychologisch mit strengen Konturen im Gegensatz zu eher weich verschwommenen Bildern vermittelt, metaphorisch an.

Wölfflin selbst ließ im Unklaren, ob es ihm mit den „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ lediglich um eine möglichst markante, die psychologische Wirkung von Bildern besonders treffend differenzierende Bildtheorie ankam oder doch mehr in Prägungen wie der „Hand der Linie“ enthalten war. Für politikwissenschaftliche Leser mögen die Intentionen von Heinrich Wölfflin auch kaum von näherem Interesse sein. Als Geschichte einer Institution ist die Entwicklung des Faches Kunstgeschichte hochpolitisch, doch wird diese Fachgeschichte eher Kunsthistoriker oder Wissenschaftsgeschichtler anziehen. Wichtiger ist die Klärung von Anregungen, die von Bildanalysen wie denen Heinrich Wölfflins für die Erforschung von Bildern durch die Politikwissenschaft ausgeht. Die Formen von Bildern und die in diesen Formen wandernden Ideen zu analysieren, Formen als Inhalte zu begreifen und sich auf dieser Ebene über „Linienführung“ und die Macht von Bildern zu verständigen, geht zweifellos über die bisherigen Methodiken wie der politischen Ikonographie oder der soziologischen Kontextforschung hinaus. Wahlkampfplakate oder Pressefotografien,

Fernseh-Talkshows oder politische Architektur wie das Bundeskanzleramt scheinen näher liegende und präziser zu fassende Gegenstände einer politischen Bildgeschichte zu sein, als pauschale Äußerungen über „Linienführung“ und die Form eines Bildes.

Es gibt extreme Beispiele in der Geschichte des politischen Bildes, die eine Rahmenerweiterung der politischen Bildforschung über diese soziologischen oder rein motivkundlichen, das Was eines Bildes und die damit verbundenen Absichten erläuternden Methoden hinauszugehen. Bildbeispiele dieser Art, die ebenso rätselhaft sind wie die Äußerungen von Heinrich Wölfflin über die „königlich sichere Führung, die in der Hand der Linien liegt“ lassen sich unmittelbar in jener Zeit finden, in der Heinrich Wölfflin die „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“ niederschrieb. Der Zusammenhang mag retrospektiv hergestellt, eine unmittelbare Rezeption der Schriften Wölfflins nicht nachweisbar sein. Die Bilder und vor allem deren Wahrnehmung können allerdings als Parallele zu Wölfflins metaphorischen Bildbeschreibungen gesehen werden.



Stefan George, 1897, Fotografie



Piero di Cosimo, Simonetta Vespucci, um 1485

In diesen Bilderkreis gehört eine 1897 aufgenommene Fotografie des Dichters Stefan George. Das Bild könnte auf den ersten Blick nicht schlichter sein. Die

Schwarz-Weiß-Aufnahme zeigt nichts als den Kopf und den Halsansatz des Dargestellten. Das Bild enthält keine näheren Informationen über den Raum, auch die Kleidung bleibt buchstäblich im Dunkeln. Nichts als das Gesicht Georges im Profil ist zu sehen. Angesichts der Schlichtheit, jegliches ikonographische Beiwerk und motivgeschichtlich deutbare Ergänzungen unterdrückende Konzentration auf das Profil Georges wirken die überlieferten Deutungen dieses Bildes geradezu erschreckend in ihrer hochfliegenden Dramatik.

„Das Profil“, heißt es in dem Band „Mein Bild von Stefan George“ von Robert Boehringer, „ wirkt wie eine Quattrocentrobüste. Zieht man vor dem Gesicht eine senkrechte Linie, indem man ein Blatt Papier dahinlegt, links vor die Nase, so wird die Modulation des Profils an den Abständen deutlich, die von dieser Senkrechten zum Haaransatz, zur Stirnwölbung über dem Auge, zur Nasenspitze, zur Ober- und Unterlippe und zum Kinn reichen. Diese Abstände sind sehr verschieden gross. Der Willensausdruck im Kinn wird durch den Unterkiefer mit seinem zum Ohr aufsteigenden Winkel noch verstärkt. Die Unterlippe ist etwas mehr vorgeschoben als gewöhnlich. Das dunkelhäutige Auge und die fleischlose Wange geben dem Kopf etwas Bedingungsloses, Unausweichliches.“³

Das Bild mag auf Außenstehende den Eindruck von Fahndungsbildern machen, wie sie bei der Polizei zur erkennungsdienstlichen Erfassung en face und en profil angefertigt werden. Die Assoziation mit einer Quattrocento-Büste bot sich für den Gutwilligen im Fall dieser Porträtaufnahme jedoch durchaus an. Strenge Profildarstellungen nach links oder rechts, ebenfalls nur Kopf und Halspartie zeigend, waren im 15. Jahrhundert in Italien eine typische Form der Porträtdarstellung. Die kunsthistorischen Assoziationen mit der äußeren Erscheinung Georges hatten jedoch System, kehren wieder und werden von Robert Boehringer und anderen Autoren gerne benutzt, um die Porträtfotografien des charismatischen Dichters zu auratisieren.

„Dann aber der Kopf, den man nie vergisst,“ heißt es bei Boehringer über eine Begegnung mit George 1909. „Diese scharfen, wie aus verwittertem Marmor

³ Boehringer, Robert: Mein Bild von Stefan George, München 1951, Sein Bildnis um die Lebensmitte, S.113.

gemeisselten Züge. Der ganze Mensch scheint nur ein Kopf zu sein ... Der Kopf erinnerte mich auch an den Orgelspieler im „Konzert“ Giorgiones.“⁴ An anderer Stelle werden Erinnerungen an Grabplastiken des Spätmittelalters, frühneuzeitliche Fresken aus Florenz oder Plastiken des 19. Jahrhunderts wach.



Giorgione (1493-1519), Ländliches Konzert (1510/11), Paris

Schicksalslinien

Möglicherweise sind diese kunsthistorischen Assoziationen auch durch die Lektüre von Heinrich Wölfflin und dessen Beschreibung des Eigenlebens und vor allem der Eigenmacht und der Energien von Formen eingegeben. Als Extrembeispiele, die die Frage nach der Geschichte und der Ideengeschichte des politischen Körpers und die damit verbundene Frage nach der politischen Form vor Augen führen können, sind

⁴ Ebd., S.153f.

die Porträtfotografien von Stefan George besonders geeignet. Wohl kein Zitat aus den Schriften des so genannten George-Kreises kann die politischen Dimensionen der bloßen körperlichen Erscheinungen und leiblichen Präsenz so intensiv veranschaulichen wie eine Passage aus der 1914, also fast zeitgleich mit Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ in Marburg erschienenen Schrift „Platon: seine Gestalt“ von Heinrich Friedemann:



Stefan George als Cäsar, „Antikes Fest“, München 1903

„Kult ist Erneuerung und wiedergebärende Verleiblichung des Mythos, die sinnhaft in den nachlebenden Jüngern und neuanwachsenden Gliedern ewig morgendliche Gebärde des versunkenen Führers. Wenn der Leib des Gottträgers mit Händen nicht mehr zu fassen, sein Wort vom Munde nicht stracks zum Ohre mehr geht, wenn die eben aus traulicher Nähe noch geliebte Gestalt nach dem Tode durch die Unendlichkeit, wo der Logos versagt, getrennt ist, dann wächst die Sehnsucht nach dem Bilde des Meisters zu solcher Kraft und Dichte, dann drängt der Schoß der Seele so ungestüm nach dem Samen, dass Leib und Gebärde des Herrschers, als ob sie ewig wiederkehrend da seien, aus der Drängnis der Jünger, aus der heißesten

Mitte ihrer zusammenschlagenden Gebete in geheiligtem nun aber göttlichen Glanze entsteigt und im Dienste der Verehrung sich leiblich erhält.“⁵

Der beklemmende Text über Reich, Kult und Führer und die Bedeutung von Kunst und Form für die Wiedereinsetzung und Belebung dieser mit Verkörperung und Form verbundenen politischen Ideen spricht das in Überdeutlichkeit aus, was sich Wölfflin als Kunsthistoriker näher zu erläutern versagte. Vielleicht nicht von Wölfflin inspiriert, aber doch in einer Linie mit der von ihm begründeten Formanalyse stehend, ist schließlich auch jenes Etikett zu sehen, das die Jünger Stefan Georges in ihrem ungewöhnlichen und dramatische Bewusstsein für Form dem Profil des Dichters anhefteten – die schwerwiegende Bedeutung einer „Schicksalslinie“. ⁶

Jörg Probst, Kunsthistoriker, ist derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter des Deutschen Dokumentationszentrums – Bildarchiv Foto Marburg der Philipps-Universität Marburg.

⁵Friedemann, Heinrich: Platon: seine Gestalt (1914), Berlin 1931, Das Reich, S.112.

⁶Greischel, Walther, Stettler. Michael (Hg.): Stefan George im Bildnis, Düsseldorf 1976, S.46.