Horst Bredekamp

THOMAS HOBBES
DER LEVIATHAN

Acta humaniora

Schriften zur Kunstwissenschaft
und Philosophie

Horst Bredekamp

THOMAS HOBBES DER LEVIATHAN

Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder · 1651–2001

4., korrigierte Auflage

Akademie Verlag

Vierte Auflage
Die erste Auflage erschien unter dem Titel
„Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan:
Das Urbild des modernen Staates – Werkillustrationen und Porträts“.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2012
Ein Wissenschaftsverlag der Oldenbourg Gruppe

www.akademie-verlag.de

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung, Layout und Satz: Petra Florath, Berlin
Druck: MB Medienhaus Berlin
Bindung: Norbert Klotz, Jettingen Scheppach

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-05-006013-2

Inhalt

Vorwort zur 3. Auflage 7

Vorwort zur 2. Auflage 8

„Die Kraft des Künstlers“ 9

1. Die Philosophie der Angst und die Bilder
   a. Die Erscheinung 11
   b. Kritik 16
   c. Die Brüder des Leviathan 18
   d. Posthume Nachfolger 27

2. Der Künstler und die Portraitfrage
   a. Wenzel Hollar 31
   b. Die Zeichnung 36
   c. Abraham Bosse 39
   d. Das taktische Bildnis 52

3. Die Kunsttheoretische Fundierung
   a. Der Schöpfungsakt 56
   b. Der Automat als sterblicher Gott 61
   c. Hermetische Statuen 65
   d. Hermetische Phantasie. 68

4. Formtradition und politische Optik
   a. Kosmosleiber. 73
   b. Kompositkörper 76
   c. Polyoptrik 83
   d. Literarische Quellen. 91

5. Politische Ikonographie der Zeit
a. Die Zeit der Anamorphosen 95
b. Die Kunstzeit der Scheinleiber 97
c. Das Interregnum als Dauerzeit 106
d. Der Zeitschöpfer 108

6. Negation des Nichts
a. Herrschaft ohne Himmel 114
b. Kritik des Vakuums 117
c. Doppelcharakter der Sprache 123
d. Kritik der Rhetorik 126

7. Die Dynamik der Wirkungsgeschichte
a. Kritik des Staatsriesen 132
b. Klassen-, Volks- und Kirchenriesen 140
c. Die Füllung der Faust 145
d. Die Usurpation des Kopfes 148

Schluß: „Damit der Schrecken schrecke“ 158

ANHANG

a. Der erste Absatz des „Leviathan“ 165
b. Abkürzungen 167
c. Liste der verwendeten Literatur 169
d. Namensregister 195
e. Bildnachweise 199
f. Ausklapptafel des Leviathan 201

Vorwort zur 3. Auflage

Die vorliegende dritte Fassung des erstmals im Jahre 1999 vorgelegten Versuches zu Thomas Hobbes' „Visuelle Strategien" wurde gegenüber der zweiten Version von 2003 nicht wesentlich geändert. Ohne daß die Argumentation verwandelt wurde, konnte eine Reihe von Fehlern, für deren Aufspüren vor allem Veit Friemert herzlich zu danken ist, korrigiert werden.

Unter der neuen Literatur sind insbesondere drei Titel zu erwähnen, die zu dem hier vorgelegten Stoff hinzugezogen werden sollten. Noel Malcolm hat im Rahmen einer Aufsatzsammlung von 2002 einen Artikel aufgenommen, der gegenüber den Forschungen von Martin Windisch und meinen eigenen Untersuchungen in Bezug auf die optischen Mittel von Hobbes zu ähnlichen Ergebnissen gekommen ist.[1] G. A. J. Rogers und der vor Drucklegung gestorbene Karl Schumann haben eine Neuausgabe des „Leviathan" vorgelegt, in dessen Kommentarband sie meine Überlegungen zur Editionsgeschichte aufgenommen und in einigen Punkten präzisiert haben.[2] Schließlich hat Dario Gamboni in der Karlsruher Ausstellung „Making Things Public" von 2005 versucht, die Bildgeschichte des Leviathan bis in die Gegenwart zu verfolgen. Gegenüber meiner ähnlich gelagerten Zusammenstellung der Fassung von 2003[3] ergeben sich einige Überschneidungen, aber es überwiegen neue Versionen, aus denen die nach wie vor wirksame Herausforderung der Visualisierung des „Leviathan" hervorgeht.[4]

H. B., Dezember 2005

[1] Noel Malcom, Aspects of Hobbes, Oxford 2002, S. 200–233.

[2] G. A. J. Rogers und Karl Schumann, Thomas Hobbes. Leviathan. A Critical Edition, 2 Bde., Bristol 2003, Bd. I, S. 53, 135, Anm. 401.

[3] Bredekamp 2003, S. 139–161.

[4] Dario Gamboni, Composing the ody Politic. Composite Images and Political Representation, 1651–2004, in: Making Things Public. Atmospheres of Democracy (Hg.: Bruno Latour und Peter Weibel), Ausstellungskatalog, Karlsruhe 2005, S. 108–119

Vorwort zur 2. Auflage

Vor drei Jahren erschien die erste Fassung des vorliegenden Buches unter dem Titel „Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits". Gegenüber dieser Publikation sind drei Änderungen vorgenommen worden. Der Text wurde leicht überarbeitet und durch jüngere oder zuvor übersehene Literatur ergänzt.[1] Gravierender war die Kürzung des gesamten zweiten Teiles der Werkillustrationen und Portraits. Weil dieser einen überwiegend dokumentarischen Charakter besaß und mit der Publikation seinen Zweck als Nachschlagewerk erfüllt hatte, schien eine Streichung vertretbar.[2] Als dritte Maßnahme wurden im Gegenzug die knappen Bemerkungen zur Rezeption des Leviathan-Bildes ausgebaut. Entstanden ist zwar keineswegs eine erschöpfende Abhandlung des Nachlebens von Hobbes Frontispiz, aber das Material hat einen eigenständigen Abschnitt ergeben.[3] Da sich vor allem mit den beiden letzten Eingriffen der Charakter des Buches gewandelt hat, hat es einen neuen Titel erhalten.
Für Hinweise und Korrekturen danke ich David Craven, Ulrike Feist, Almut Goldhahn, Elisabeth von Hagenow, Nicole Hegener, Nicola Hille, Thomas Ordnung, Margarete Pratschke, André Rottmann sowie der Arbeitsstelle „Politische Ikonographie" des Warburg-Hauses, Hamburg.

H. B., September 2002

[1] Unter den nach Abschluß des Manuskriptes erschienenen Arbeiten ist der Aufsatz von Malcolm (1998) hervorzuheben. Entgangen war mir die 1983 publizierte Arbeit von Bertozzi (1983), die vorzügliche Beobachtungen zur Vorgeschichte der Ikonographie des Leviathan birgt.

[2] Zudem ist kaum neues Material hinzugekommen. Alastair Laing vom National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty in London hat mich auf eine fehlende, von einem unbekannten Künstler geschaffene Portraitzeichnung hingewiesen, die dem von John Michael Wright geschaffenen Prototyp der Hobbes-Bildnisse entspricht und möglicherweise von dessen Hand stammt. Sie befand sich in der Arbeitsbibliothek Benjamin Disraelis (Farbige Kreide, 27 × 21,5 cm, Hughenden Manor, The Disraeli Collection, The National Trust. Vgl. hierzu Bredekamp, 2000, Schmitt).

[3] In ihn sind verschiedene Vorarbeiten eingeflossen: Bredekamp, 2000, Ikonographie; 2001, Ikonographie; 2001, Schrecken, 2001.

„Die Kraft des Künstlers“

Mit keinem Sinn hat sich der Begründer der modernen Staatstheorie, Thomas Hobbes (1588–1679), stärker und über einen längeren Zeitraum beschäftigt als dem Auge. Er hat über Jahre optische Studien betrieben, und er hat seine frühen Hauptwerke mit so durchdachten Frontispizen versehen, daß von gezielten visuellen Strategien zu sprechen ist.

Unter den nach Tausenden zählenden Abhandlungen zu Hobbes, die alle Facetten seiner Wissenstheorie, Natur- und Moralphilosophie, Rechts- und Staatstheorie, Mathematik, Rhetorik, Historik, Theologie und Religionsgeschichte behandelt haben, spielt das gesamte Gebiet des Optischen jedoch nur eine geringe Rolle. Dies ist keineswegs ein Einzelfall. Im Bestreben, gegen die Unsicherheit aller politischen und sozialen Prozesse zumindest die Sicherheit des Denkens und der Begriffe zu setzen, neigen weite Bereiche der Geisteswissenschaften dazu, die Welt der Bilder auf die Seite des Unbegreiflichen und dadurch auch Bedrohlichen zu schlagen. Eine Erklärung dieses Phänomens würde vermutlich an Urängste vor jenem Naturzustand rühren, gegen den Hobbes seine Bilder aufgebaut hat.

Umso markanter wirken Gegenstimmen, die eine „Trendwende“ zu bewirken versuchen[4]. Zu ihnen gehörte schon Michael Oakeshotts Einleitung zum „Leviathan“ von 1946, die, auch hierin eine Ausnahmeerscheinung, von Hobbes „power as an artist“ sprach und mit dieser Provokation dazu beitrug, daß die literarischen Qualitäten des Autoren in den letzten Jahrzehnten intensiv erforscht worden sind.[5] Auf der Basis dieser verbesserten Ausgangslage gilt der folgende Versuch der Leitfrage, warum Hobbes den modernen Staat nicht denken kann, ohne daß er sich von ihm ein Bild macht.[6]

[4] Vgl. Münkler, 1994, S. 8, Müller, 1997, S. 9–21 und von Beyme, 1998, S. 7ff.

[5] Oakeshott, 1975 [1946], S. 154. Einen Vorläufer bietet Thorpe, 1964 [1940]; vgl. Roux, 1970, S. 88f., Selden, 1974 und die Summe weiterer Erkundungen durch Skinner, 1996.

[6] Der vorliegende Versuch steht im Rahmen der Bemühung, die Rolle von Bildern für außerkünstlerische Innovationen des 17. Jahrhunderts zu bestimmen. Bereits vorgelegt wurden Arbeiten zur Naturphilosophie Francis Bacons (1993, S. 63ff) und zu den Mondstudien Galileo Galileis (2000, Gazing Hands). Verschiedene Vorarbeiten zu Hobbes wurden in den vorliegenden Text eingearbeitet (1977; 1998, Vorgeschichte; 1998, Körper; 1998, Brüder).

Die Untersuchung hätte nicht ohne vielfältige Hilfen, Anregungen und Einwände von Personen und Institutionen durchgeführt werden können. Allen Beteiligten gilt mein aufrichtiger Dank, in den insbesondere das Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities in Los Angeles eingeschlossen ist, das mir im Wintersemester 1998/99 Gelegenheit bot, das Buch zu beenden. Ich danke ferner vor allem Martin Windisch für den fortwährenden Dialog, Esther Sünderhauf für die Übermittlung von Quellen, Angela Matyssek für die Organisation der Abbildungen und die Erstellung des Namensregisters, Silvia Zörner für die bibliographischen Hilfen, Petra Florath für die Gestaltung des Buches und Gerd Giesler für seine außerordentliche verlegerische und intellektuelle Betreuung des Buches.

Es wurde in den Semesterferien der Jahre 1993–99 auf dem Rehmstackerdeich der Marsch von Eiderstedt, auf halber Strecke zwischen Garding und Oldenswort, den Geburtsorten von Theodor Mommsen und Ferdinand Tönnies, geschrieben. Den Erbauern des um 1300 errichteten Deiches ist das Buch gewidmet.

H. B., Dezember 1998

1. Die Philosophie der Angst und die Bilder

a. Die Erscheinung

1676, drei Jahre, bevor er im biblischen Alter von 91 Jahren starb, wurde Thomas Hobbes von einem anonymen Maler portraitiert (Abb.1)[7]. Der Greis hat seinen fast kahlen Kopf vogelhaft zwischen die Schultern gezogen, aber die Augen blicken umso wacher aus dem Bild. Das Portrait muß von Hobbes selbst oder einer Person

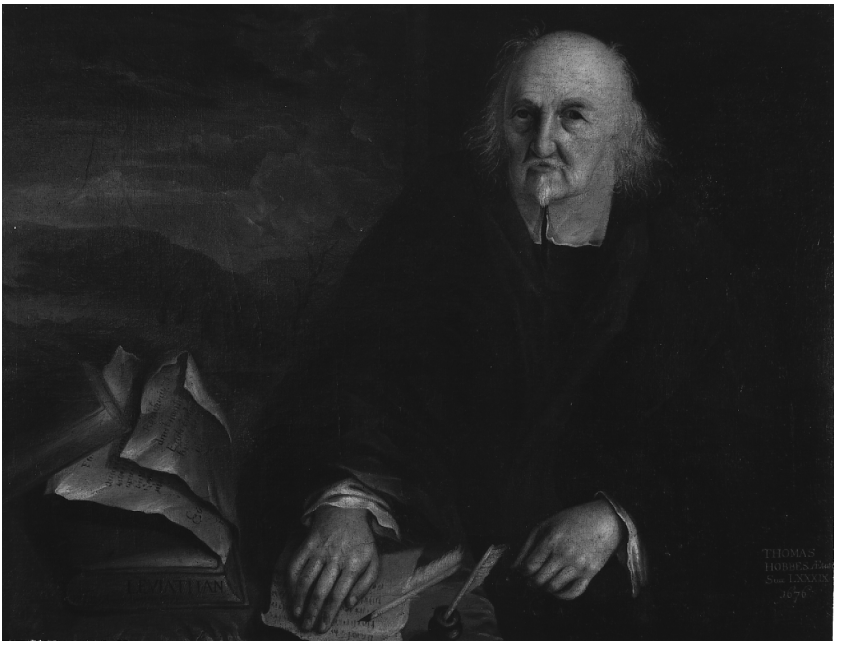

Abb. 1. Portrait von Thomas Hobbes, Gemälde, 1676, Hardwick Hall, London

[7] Bredekamp, 1999, LB XXI.

Abb. 2. Abraham Bosse, Leviathan, Frontispiz von: Thomas Hobbes, Leviathan, 1651, a

aus seiner nächsten Umgebung in Auftrag gegeben worden sein, denn in der linken Bildhälfte ist ihm ohne Rücksicht auf die Anfechtungen, die er wegen dieses Werkes erlebt hatte, der im Jahre 1651 publizierte „Leviathan" zugordnet. Über den sich auftürmenden Manuskriptblättern zeigt ein fensterhaft wirkendes Bild eine winterlich karge, mit dräuendem Himmel überhangene Landschaft, die metaphorisch etwas von dem bedrohlichen Status des Menschen im Naturzustand wiederzugeben scheint.

Der „Leviathan" argumentiert auf zwei Ebenen. Während sein Frontispiz eine der Inkunabeln der politischen Ikonographie bildet (Abb.2)[8], gehört sein Text zu den Grundschriften der modernen Staatstheorie. Im Gegensatz zu zahllosen Abhandlungen, die den Text durch Texte auszulegen suchten, soll hier das Bild des „Leviathan" im Mittelpunkt stehen, mit dem der Nutzer konfrontiert wird, noch bevor er auch nur einen Buchstaben gelesen hat.[9]

In seiner oberen Hälfte (Abb. 3) zeigt dieses Frontispiz eine Weltlandschaft, die vom Oberkörper eines bis zum Himmel sich erstreckenden Riesen überragt wird. Der Gigant trägt eine Krone, in der Rechten hält er ein erhobenes Schwert, und die Linke umgreift einen Bischofsstab. Seine Insignien reichen bis in den am oberen Bildrand stehenden Vers aus dem Buch Hiob, mit dem die erhabene Kraft des Seeungeheuers Leviathan beschrieben wird: „Non est potestas Super Terram quae Comparetur ei" … „Keine Macht ist auf Erden, die ihm zu vergleichen ist"[10].

Die Rechte ist seitlich vorgestreckt, so daß der Knauf des Schwertes bis über die Hügelkette des Mittelgrundes reicht und damit den Schatten verstärkt, der sich über ihre nach links abfallenden Ausläufer legt. Die Linke, deren Schatten in einem unregelmäßigen Streifen von der Hüfte des Riesen bis zum rechten Stadtrand läuft, streckt den Bischofstab so weit nach vorn, daß dieser noch über die Stadt des Vordergrundes hinausreicht. Von der Spitze des Schwertes bis zum Ende des Bischofsstabes überspannt er den Raum vom entfernten Himmel bis zur Nähe des Mittelgrundes.

[8] Hobbes, 1651, a, Frontispiz, 241 × 157; benutzte Exemplare: British Library, London, 522. k. 6 u. C. 175. n. 3 / Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, Göttingen, J. Nat. 4840 / Warburg-Stiftung, Hamburg / William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles, *fB 1222 1651 / Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Sf 4°5; vgl. Bredekamp, 1999, LW XI, 1.

[9] Unter den wenigen Abhandlungen, die sich mit Hobbes visuellen Strategien befassen, ragen Brown (1978), Corbett u. Lightbown (1979) Brandt (1982 und verändert 1987 sowie 1996) sowie Bertozzi (1983) als Pionierleistungen der kunsthistorischen, politischen und philosophischen Analyse heraus. Bedeutsam waren auch die Forschungen von juristischer (Hofmann, 1986; 1993; 1997) und politikwissenschaftlicher Seite (Münkler, 1985; ders., 1993, S. 50ff.; ders., 1994, S. 50–54 und Goldsmith, 1990) sowie die aus literaturwissenschaftlicher Sicht (Pye, 1984, und Strong, 1993).

[10] Hiob, 41, 24; vgl. Bertozzi, 1983, S. 14ff.

Abb. 3. Leviathan, Ausschnitt aus Abb. 2

Die seitlichen Bildreihen der unteren Hälften nehmen die Gegenüberstellung des Schwertes und des Bischofsstabes auf, indem die linken Felder der weltlichen und die rechten der kirchlichen Macht gewidmet sind. Unterstützt durch die korrespondierenden Feldgrößen, sind sie auch horizontal zu verbinden: Die Burg entspricht der Kirche, die Krone der Mitra, die Kanone dem Exkommunikationsblitz, die Kampfzeichen den Waffen der Logik und die Schlacht der Disputation. Als Fortsetzung von Schwert und Bischofsstab zeigen die Bildreihen an, daß der Leviathan sowohl den säkularen wie den sakralen Bereich als Souverän regiert[11].

Sie rahmen ein Mittelfeld, das durch einen Vorhang verhüllt ist. Durch diesen Zusammenhang zwischen den äußeren Bildreihen, die an die Werktagsseiten von Altarflügeln erinnern, und einem verhüllten Kernbereich ergibt sich eine drei-

[11] Den Versuch einer Deutung des Beziehungsgefüges zwischen den Feldern und ihres Zusammenspieles mit der Anordnung der Worte des Titels auf dem Teppich unternimmt Martinich (1992, S. 365ff.), der den „Matter" des zweiten Registers auf die Krone und „Forme" auf den Bischofshut bezieht. Diese Konstruktion wird allerdings mit der nächsten Zeile „and Power of A Common-" problematisch, weil sie zwischen dem zweiten und dritten Register aufgehängt ist und daher keinen bestimmbaren Seitenbezug aufweist. Damit werden auch die folgenden Zuordnungen fragwürdig. Zu den beiden Säulen vgl. Münkler, 1993, S. 149ff.

flügelige, einem Tryptichon ähnelnde Anlage. Der Vorhang bedeutet mehr als nur ein barockes Spiel mit der Fassade.[12] Nach dem Muster des velum der Stiftshütte im Alten Testament verweist er mit seinem Wechselspiel von Erscheinen und Verhüllen auf den Text des „LEVIATHAN".[13] Verborgen wie ein Arkanum, korrespondiert die Schrift der höheren Seinsform, die der Gigant als höchste Macht „super terram" verkörpert.

Während die untere Hälfte des Frontispizes durch eine Holzleiste gefaßt ist, die auch seine beiden seitlichen Kolumnen unterteilt, besitzt das Bild des Riesen keine Einfassung. Es steht zwar wie ein Tafelbild über einem dreiteiligen Retabel, aber im Gegensatz zu den gerahmten Bildfeldern erweckt es den Anspruch einer authentischen Erscheinung. Schon dieser Wechsel zwischen dem visionären Leviathan, dem durch Verhüllung hervorgehobenen Text und den Wirkungsfeldern verdeutlicht, welche Finesse Hobbes gemeinsam mit dem Künstler aufgewendet hat, um das bildhafte Denkvermögen seines Lesers herauszufordern.

Aber diese Inszenierung ist lediglich der Rahmen einer differenzierten Gestaltung selbst der geringsten Details. Die Landschaft zeigt mit ihren steil oder weich abfallenden Hügeln und Bergen, ihren Flüssen und dem am Horizont sich abzeichnenden Meer, den Dörfern, Burgen und einsam liegenden Gehöften sowie der Stadt des Vordergrundes, die links in einen Militärbereich und rechts in einen größeren, zivilen Sektor gegliedert ist, die komplexen Formen einer Weltlandschaft, um den umfassenden Anspruch des Leviathan zu verdeutlichen.

Erst bei näherer Betrachtung ist schließlich das Maß der Binnendifferenzierung des von über dreihundert Menschen angefüllten Leviathan selbst zu erkennen. Obwohl seine rechte Hand nur einen Durchmesser von 12 mm aufweist, birgt sie eine Ansammlung von Menschen, die mit zwei schemenhaft sich abzeichnenden Gestalten des Daumenballens beginnt. Die dicht an dicht gedrängten Personen füllen beide Gliedmaßen sowie auch den gesamten Rumpf aus, um erst im Halsbereich, in der verschatteten Zone unterhalb des Kinnes zu verschwinden. Der Blick, den die Menschen von allen Standorten aus auf den Kopf des Riesen richten, kehrt über dessen Augen zum Betrachter zurück, der die Froschperspektive der Rückenfiguren nachzuvollziehen sucht und zugleich auf Augenhöhe des Souveräns von diesem direkt angesprochen wird. Der widersprüchliche Charakter des Staats-

[12] Schmitt, 1991, S. 39, 21. 11. 1947: „Das Leben ist die Fassade vor dem Tod (Barock). Der Leviathan selbst ist eine Fassade; die Herrschaftsfassade vor der Macht; jener geheimnisvolle Vorhang auf dem Titelblatt des Leviathan; aber nicht ‚bloße' Fassade, nicht bloßer Schein oder Erscheinung, Prestige, Gloire, Ehre, Repräsentation, Allmacht, aber eben doch nur wieder äußerliche Allmacht".

[13] Exodus, 26,31/33; vgl. Eberlein, 1982, S. 83ff. In dem er zu zeigen sucht, daß der Text noch über dem Souverän steht, hat Prufer diesen quasi metaphysischen Stellenwert der Schrift umschrieben (Prufer, 1993, S. 25f.).

körpers, Produkt der Menschen zu sein, die sich ihm unterwerfen, äußert sich bereits im Wechselspiel der Blickformen zwischen den Bürgern, dem Leviathan und dem Betrachter.

b. Kritik

Die riesige, sowohl erblickte wie blickende Erscheinung erweckt zunächst Furcht, und ihre Benennung steigert ihren angstauslösenden Charakter. Der Gigant hat seinen Namen vom alttestamentlichen Leviathan, den Gott vor dem zweifelnden Hiob in einem Unwetter erscheinen läßt, um seine eigene, unermeßliche Macht zu offenbaren[14]. Das Monstrum ist von einer solchen Gewalt und einer so schaudererregenden Gestalt, daß vor ihm, wie es bei Hiob heißt, „die Angst tanzt“[15]. Seit dem Erscheinen des „Leviathan“ hat Hobbes Aufruf dieses Untieres Befremden ausgelöst, und noch in einer jüngeren Abhandlung wurde bemerkt, daß nach wie vor zu klären sei, „warum der Verfechter methodischen Denkens und klarer Begrifflichkeit überhaupt auf ein semantisch immer undurchsichtiges mythisches Titelsymbol zurückgegriffen hat (…). Das Schloß ist noch nicht gefunden, das sich durch den Schlüssel des Leviathan-Mythos öffnen ließe und die mythischen Hinterbedeutungen freilegte“[16].

Die Verbindung zu dem alttestamentlichen Furchterreger ist umso auffälliger, als Hobbes „Leviathan“ wohl eine Riesengestalt, aber keine monströse Form besitzt. Offenbar wollte Hobbes keinen Zweifel daran lassen, daß die Angst den Ausgangs- und Zielpunkt all seiner Überlegungen ausmacht. Er rechnet mit einer Natur des Menschen, deren Sucht nach Gewinn, Sicherheit und Ruhm zu einem andauernden Kampf mit Konkurrenten und Kontrahenten führt. Im Naturzustand herrscht ihm zufolge „permanente Furcht und Gefahr des gewaltsamen Todes; und das Leben des Menschen ist einsam, armselig, widerwärtig, tierisch und kurz“[17]. Das allgemeine Übervorteilen und Töten kann nicht aus sich heraus beendet, sondern muß durch das künstliche Wesen des Staates gehemmt werden, der die Einzelinteressen und den immerwährenden Kampf aller gegen alle mit Gewalt und Schrecken unterdrückt. Als Instrument der Notwehr muß dieser Organismus Angst auslösen, um seine Funktion erfüllen zu können.[18]

[14] Hiob, 40. und 41. Kapitel; Hobbes, 1991, Leviathan, XXVIII, S. 221

[15] Hiob, 41, 14

[16] Kersting, 1992, S. 37f.

[17] „(…) continual feare, and danger of violent death; And the life of man, solitary, poore, nasty, brutish, and short“ (Hobbes, 1991, Leviathan, XIII, S. 89).

[18] Unter den zahlreichen Analysen von Hobbes Angstbegriff seien hervorgehoben: Canetti (1976, S. 246), der in wenigen, treffenden Worten ausführt, wie weit sich Hobbes von allen unterscheidet, die in der Angst ein Mittel der Selbsterhöhung sehen, Jacobson (1998), dessen

Die Problematik dieser Konstruktion liegt auf der Hand, und Hobbes Kritiker sind Legion.[19] Bereits Leibniz hat bei aller Wertschätzung des „Leviathan" befürchtet, daß der Staatsriese die Gewalt nicht unterbinde, sondern willkürlich monopolisiere[20]. Der komplementäre Einwand lautet, daß die Macht eines solchen Gebildes auf lange Sicht ihren eigenen Untergang bereite, selbst wenn sie inneren Frieden und äußeren Schutz zu stiften vermöge. In ihrer Tendenz, Stabilität als einen Selbstzweck zu begreifen, erzeuge sie Gegenreaktionen, die sich vom ohnmächtigen Zorn zum ungezügelten Gewaltausbruch von innen her steigern. Gerade die stärkste Ordnungsmacht zerbreche langfristig nicht aus äußerer Bedrohung, sondern aus der Komprimierung der immer und unabdingbar vorhandenen inneren Gewalt[21]. Jener Hobbes, der bis in die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts als Vater des Totalitarismus erachtet wurde, gehört allerdings so tief der Vergangenheit an, daß heute eher die Gefahr besteht, ihn als Urvertreter des Liberalismus zu überschätzen.[22] Ohne Frage war sein Staat als ein künstliches, aus dem Schrecken geborenes Gebilde eine originäre, epochale Schöpfung.

Sie taugt daher nicht dazu, im Museum der Moderne bewahrt und dort bestaunt und bestenfalls belehnt zu werden, denn sie war zwar zeitgebunden, gewinnt aber nicht durch ihre Oberfläche, sondern durch die Denkoperation, durch welche sie imaginiert wurde, einen beispielhaften Charakter. Eine historische Rekonstruktion der Gründe für die negative Radikalität von Hobbes Staatsbegriff muß berücksichtigen, daß er nicht die Gefahr der Verselbständigung einer autoritativen Macht, sondern die politische Zersplitterung und den Bürgerkrieg Englands, die Spätphase des Dreißigjährigen Krieges und vor allem auch die kolonialen Kriege in Nordamerika vor Augen hatte, in denen sich die Ureinwohner und die Eroberer unter- wie auch gegeneinander unablässige Auseinandersetzungen lieferten.

Daß Hobbes Zeit seines Lebens von jener Angst erfüllt war, die er durch die Gegenangst vor dem Leviathan zu überwinden hoffte, lag vor allem in seiner Erfahrung, daß alle Sicherungssysteme versagt hatten und alle Legitimationsmittel den Bürgerkrieg nicht hatten verhindern können. Er zog daraus die Konsequenz, daß die staatliche Autorität nicht im Einklang mit der sozialen Anlage der Menschen, sondern gegen deren Natur errichtet werden müsse. Für diese Schöpfung benötigt er ein künstliches Gerüst, das die vertragliche Grundlage des Staates aufzurichten

höchst problematische, aber beklemmende psychoanalytische Deutung bei Hobbes den Wunsch erkennt, verschlungen zu werden, und in diametralem Gegensatz zu dieser Deutung Fisher (1998), der das Konzept der angstbewirkten Gemeinschaft als Schlüssel zum Verständnis jeder Aktion wertet, die über den Moment hinausgeht.

[19] Vgl. Oakeshott 1975, S. 1–74, hier: 54ff. und Mintz (1962, passim).

[20] Gottfried Wilhelm Leibniz an Thomas Hobbes, 23. 7. 1670, in: Malcolm, 1994, Bd. I, Nr. 189, S. 713; 1674 (?), in: ebda., Nr.195, S. 732f.

und zu stützen vermag. Dieser Stabilisator, der den Vertrag in Handlungen und in eine dauerhafte Geltung überführen soll, muß für Hobbes sowohl über das Gewaltmonopol wie über einprägsame Bilder verfügen. Das Zentrum dieser Bilder nimmt das Frontispiz des „Leviathan" mit dem in der oberen Bildhälfte aufragenden Giganten ein.

c. Die Brüder des Leviathan

Es existiert in einer Reihe divergierender Fassungen. Die Erhebung des „Leviathan" in den Dogmenhimmel der politischen Theorie hat auch dazu geführt, daß allein schon die Frage, welche Variante unter welchen historischen Umständen gefertigt wurde, ausgeblieben ist. Ehe die Urfassung des Titelkupfers und dessen gezeichnete Alternative analysiert werden können, soll daher zunächst die Geschichte der gedruckten Varianten erschlossen werden. Sie gehört zu den verwickeltsten Problemen der ohnehin komplizierten Bibliographie von Hobbes Werken, und nur in den seltensten Fällen war bei modernen Wiedergaben bewußt, auf welche Ausgabe sich diese bezogen.

Ein Jahr nach der Publikation des „Leviathan" wurde der französischen Übersetzung des zweiten Teils von Hobbes „Elements of Law" ein Frontispiz vorangestellt, das die schwierige Aufgabe zu bewältigen hatte, das queroblonge obere Feld des „Leviathan"-Blattes in die hochrechteckige Fläche des schmalen 16mo-Formates zu pressen (Abb. 4)[23]. Der Künstler hat den unterhalb des linken Armes des Riesen befindlichen, von der Hügellinie bis zur Kirche reichenden Landschaftstreifen als Ausschnitt gewählt und die Einzelmotive gegeneinander verschoben, wobei der in weiten Bögen herabfließende Fluß ebenso geblieben ist wie die Struktur der hügeligen Landschaft mit den einzelnen eingestreuten Gebäuden. Die rechts neben den Kirchturmspitzen zu sehende, am Fluß gelegene Festung ist dagegen nach rechts unten gerutscht, um den Gegenpol zur links unten situierten Kirche zu bieten. Diese hat nur mehr einen Turm, so daß sie mit dem steil nach oben gerichteten Schwert korrespondiert, während die schräg auf einem Hügel liegende Bastion in der leicht ausschlagenden Waage eine Entsprechung findet.

[21] Jüngst: Sofsky, 1996, S. 7f.

[22] Vorwurf des Totalitarismus: Vialatoux, 1936 und ders., 1952; dagegen: Goyard-Fabre, 1975, passim; Mittelposition: Rossini,1988, S. 267ff.; bemerkenswert ist auch die jüngste, gegen Hannah Arendts Totalitarismus-Vorwurf (1951) gerichtete Verteidigung von Hobbes: Tönnies, 1999.

[23] Hobbes, 1652, Frontispiz, S. ai^{r}, 107 × 64. Benutzte Exemplare: Bibliothèque Unversitaire de Lyon, 86579 [Faksimiledruck, Saint-Etinne 1977] / Bodleian Library, Oxford Vet. E3 f. 73 / British Library, London, 8005.de.2 [ohne Frontispiz] u. 8005.a.20 [ohne Frontispiz]; vgl. Bredekamp, 1999, LW XVI

Abb. 4. Abraham Bosse, Leviathan, Frontispiz von: Thomas Hobbes, Le Corps Politique, 1652

Eine besonders gravierende ikonographische Veränderung bedeutet die Vertauschung des Bischofsstabes gegen die Waage. Schwert und Waage vermitteln diesem Leviathan die Attribute der Justiz, was als Hinweis auf den Untertitel, „Les Elements de la Loy Morale et Civile", verstanden werden muß. Das Innenleben des Riesen verdeutlicht aber, daß er immer noch den „Corps Politique" insgesamt und nicht etwa nur eine seiner Teilfunktionen verkörpert. In seinem rechten Arm versammeln sich Soldaten, während sein linker Arm von Richtern und einem Bischof ausgefüllt ist. Exekutive und Judikative sind auf die Extremitäten verteilt, während die handelnden Menschen den Rumpf ausmachen.

Angesichts dessen, daß der „politische Körper" insgesamt verbildlicht ist, gewinnt die Ersetzung des Bischofsstabes durch die Waage einen taktischen Zug. Möglicherweise empfand der unbekannte Verleger es nicht als opportun, das Verhältnis der Kirche zum Staat im französischen Kontext in derselben Entschiedenheit vorzutragen, in der das Frontispiz der englischen Fassung des „Leviathan" dies im Jahr zuvor riskiert hatte. Indem der Leviathan im Einklang mit dem Titel, „Elements of Law", die Waage in die Linke bekam, war der Schärfe, daß dem Staatsriesen auch das kirchliche Würdezeichen zugehöre, die Spitze genommen.

Eine zweite Variante der gedruckten Urform des Leviathan bildet die 1667 publizierte und 1672 unverändert nachgedruckte niederländische Übersetzung (Abb. 5)[24]. Der bislang unbekannte Zeichner oder Stecher „CR"[25] hatte offenbar ebenfalls den Auftrag, die gleichberechtigte Unterordnung der weltlichen und geistlichen Gewalt unter die Staatsautorität zu kaschieren. Den linken Streifen der unteren Bildhälfte hat er um eine Spur breiter angelegt als die rechte Kolumne, wie um das weltliche Fundament des Leviathan stärker zu betonen. Die frappanteste Änderung aber geschieht in jener Zone, in der sich der Leviathan über die Berglinie erhebt. Im Urbild von 1651 ist er so nahe an den Bergzug herangerückt, daß unsicher bleibt, ob er, wie es der inschriftliche Hinweis auf das biblische Monstrum nahelegt, dem Meer entsprungen ist oder ob er in der Tradition der „Terra"- oder „Tel-

[24] Hobbes, 1667, Frontispiz, S. *I^{r}, 136 × 87. Benutzte Exemplare: British Library, London, 8006.aaa.8. / William Andrews Clark Memorial Library, University of California, Los Angeles, *B1222 A3D 1667; vgl. Bredekamp, 1999, LW XVIII, 1; Hobbes, 1672, Frontispiz, S. *I^{r}, 137 × 87: identisch mit 1667, aber geänderte Jahreszahl; vgl. Bredekamp, 1999, XXIII, 1. Vgl. Brandt, 1982, S. 220, Anm. 6; Schoneveld, 1991, S. 141

[25] Seine Identität konnte nicht festgestellt werden. Unter den zahlreichen bei Nagler (1857–1879, Bd. II, 1860, S. 216–233) vermerkten Monogrammisten mit dem Kürzel CR kommt niemand in Frage, und keines der übrigen einschlägigen Lexika gibt einen Hinweis. Auch die Signatur CR/1632/IHf auf John Hoskins Tuschzeichnung von Charles I. (Foskett, 1974, S. 76, Nr.144) führt nicht weiter, da es sich um das Kürzel für „Carolus Rex" und nicht etwa um die Bezeichnung eines Stechers handelt, dessen Vorlage Hoskins hier abgezeichnet hat.

Abb. 5. CR, Leviathan, Frontispiz von: Thomas Hobbes, Leviathan, 1667