

Horst Bredekamp

THOMAS HOBBS
DER LEVIATHAN

Horst Bredekamp

THOMAS HOBBS
DER LEVIATHAN

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

Fünfte korrigierte Auflage

DE GRUYTER

Fünfte Auflage

Die erste Auflage erschien unter dem Titel

„Thomas Hobbes Visuelle Strategien. Der Leviathan:

Das Urbild des modernen Staates – Werkillustrationen und Porträts“.

ISBN 978-3-11-063452-5

eISBN (PDF) 978-3-11-063501-0

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Library of Congress Control Number: 2020930925

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.

Umschlaggestaltung, Layout und Satz: Petra Florath, Stralsund

Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort zur 5. Auflage	7
Vorwort zur 3. Auflage	9
Vorwort zur 2. Auflage	10
„Die Kraft des Künstlers“	11
1. Die Philosophie der Angst und die Bilder	
a. Die Erscheinung	13
b. Kritik	18
c. Die Brüder des Leviathan	20
d. Posthume Nachkommen	29
2. Der Künstler und die Portraitfrage	
a. Wenzel Hollar	33
b. Die Zeichnung	38
c. Abraham Bosse	41
d. Das taktische Bildnis	54
3. Die Kunsttheoretische Fundierung	
a. Der Schöpfungsakt	58
b. Der Automat als sterblicher Gott	63
c. Hermetische Statuen	67
d. Hermetische Phantasie	70
4. Formtradition und politische Optik	
a. Kosmosleiber	75
b. Kompositkörper	78
c. Polyoptrik	85
d. Literarische Quellen	93

5. Politische Ikonographie der Zeit	
a. Die Zeit der Anamorphosen	97
b. Die Kunstzeit der Scheinleiber	99
c. Das Interregnum als Dauerzeit	108
d. Der Zeitschöpfer	110
6. Negation des Nichts	
a. Herrschaft ohne Himmel	116
b. Kritik des Vakuums	119
c. Doppelcharakter der Sprache	125
d. Kritik der Rhetorik	128
7. Die Dynamik der Wirkungsgeschichte	
a. Kritik des Staatsriesen	134
b. Klassen-, Volks- und Kirchenriesen	142
c. Die Füllung der Faust	147
d. Die Usurpation des Kopfes	150
Schluß: „Damit der Schrecken schrecke“	160

ANHANG

a. Der erste Absatz des „Leviathan“	167
b. Abkürzungen	169
c. Liste der verwendeten Literatur	171
d. Namensregister	197
e. Bildnachweise	201
f. Tafel des Leviathan, Frontispiz	203

Vorwort zur 5. Auflage

Das nicht nachlassende Interesse an Thomas Hobbes' „Leviathan“ und dessen Frontispiz ist darin begründet, dass die Visualisierungstechniken in einem erhöhten Maß zu den Möglichkeiten, aber auch Problemen des Politischen geworden sind. Vor diesem Hintergrund können Hobbes' „visuelle Strategien“ als ein Fundus der Reflexion dieses komplexen Feldes gelten.

Einige Aspekte des nun in die fünfte Auflage gehenden Buches sind in verschiedenen Sprachen aufgenommen worden. Nach der Übersetzung des gesamten Buches in das Französische¹ und seiner Zusammenfassung in englischer Sprache im „Cambridge Companion to Hobbes's *Leviathan*“² wurden einzelne Kapitel in das Russische und Spanische übersetzt.³ Eine englische Übersetzung des gesamten Buches wird im Frühjahr 2020 erscheinen.

Im allgemeinen Zusammenhang ist festzuhalten, dass nach den 1990er Jahren, in denen neben dem „Ende der Geschichte“ auch das „Ende des Staates“ diagnostiziert wurde,⁴ Hobbes' Grundschrift des modernen Staates umso mehr seine fortwährende Aktualität bewahrt hat. Die sich mehrenden Beispiele von *failed states* haben Gegenrechnungen provoziert, welche die Unabdingbarkeit der neutralisierenden und im besten Sinn pazifizierenden Leistungen des Staates einforderten. In besonderer Weise ist hier Quentin Skinner zu nennen, zumal dieser sich intensiv auch mit dem Frontispiz von Hobbes' „Leviathan“ auseinandergesetzt hat.⁵

¹ H. B., *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne. Illustrations des oeuvres et portraits*, Paris 2003.

² H. B., *Thomas Hobbes's Visual Strategies*, in: *The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan* (Hg.: Patricia Springborg), Cambridge, New York usw. 2007, S. 29–60.

³ H. B., in: *Hoboe*, Bd. 146, 2017, Nr. 4, S. 22–38; ders., *El Fundamento Teorético-Artístico*, in: *Hobbes, el hereje. Teología, política y materialismo* (Hg.: Cecilia Abdo Ferez, Diego Fernández Peychaux und Gabriela Rodríguez Rial), Buenos Aires 2018, S. 81–105.

⁴ Martin van Creveld, *Aufstieg und Untergang des Staates*, München 1999; Wolfgang Reinhard, *Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1999.

⁵ Quentin Skinner, *Die drei Körper des Staates* (Übers.: Karin Wördemann), Göttingen 2012. Vgl. ders., *Thomas Hobbes und die Person des Staates* (Übers.: Christian Neumeier), (Carl Schmitt-Vorlesungen, Bd. 1 [Hg.: Carl-Schmitt-Gesellschaft e. V.]), Berlin 2017.

In jener Szene, in welcher der zürnende Gott des Alten Testaments dem aufbegehrenden Hiob seine Macht vorführt, tritt nicht nur das Seemonster des Leviathan, sondern auch das Landtier des Behemoth auf. Hobbes hat den Staat mit dem Leviathan, den Bürgerkrieg aber mit dem Behemoth identifiziert. Beide Figuren haben den Staatstheoretiker Carl Schmitt in besonderer Weise affiziert. Sein Leviathan-Buch von 1938 entwickelte die These vom Ende des leviathanischen Staates, um im Gegenzug den Behemoth in ein positives Licht zu rücken.⁶ Diese Metamorphosen habe ich in meinem im Jahr 2016 publizierten Buch über die Bild- und Metapherngeschichte des Behemoth zu rekonstruieren versucht. Damit hat die Analyse des visualisierten Leviathan ein Gegenstück erhalten, das in engem Zusammenhang mit dem vorliegenden Buch steht.⁷

Gegenüber der vierten erscheint die fünfte Auflage mit einer Reihe von Korrekturen.

Horst Bredekamp, April 2019

⁶ Carl Schmitt, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*, Hamburg 1938. Vgl. Friedrich Balke, *Der Staat nach seinem Ende. Die Versuchung Carl Schmitts*, München 1996.

⁷ H. B., *Der Behemoth. Metamorphosen des Anti-Leviathan (Carl Schmitt-Vorlesungen, Bd. 1 [Hg.: Carl-Schmitt-Gesellschaft e. V.]*), Berlin 2016.

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 Neuauflage 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 2003³ 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 unbekanntem 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 Disraeli (Farbige Kreide, 27 × 21,5 cm, Hughenden Manor, The Disraeli Collection, The National Trust. Vgl. hierzu Bredekamp, 2000, Schmitz).

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 versuchen⁴. 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 Autors 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

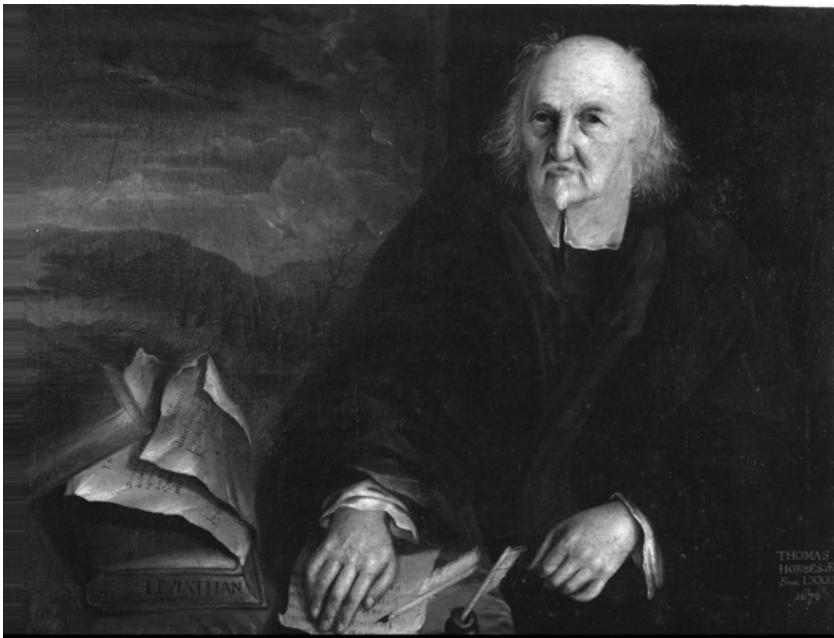


Abb. 1. Portrait von Thomas Hobbes, Gemälde, 1676, Hardwick Hall, London

⁷ Bredekamp, 1999, LB XXI.

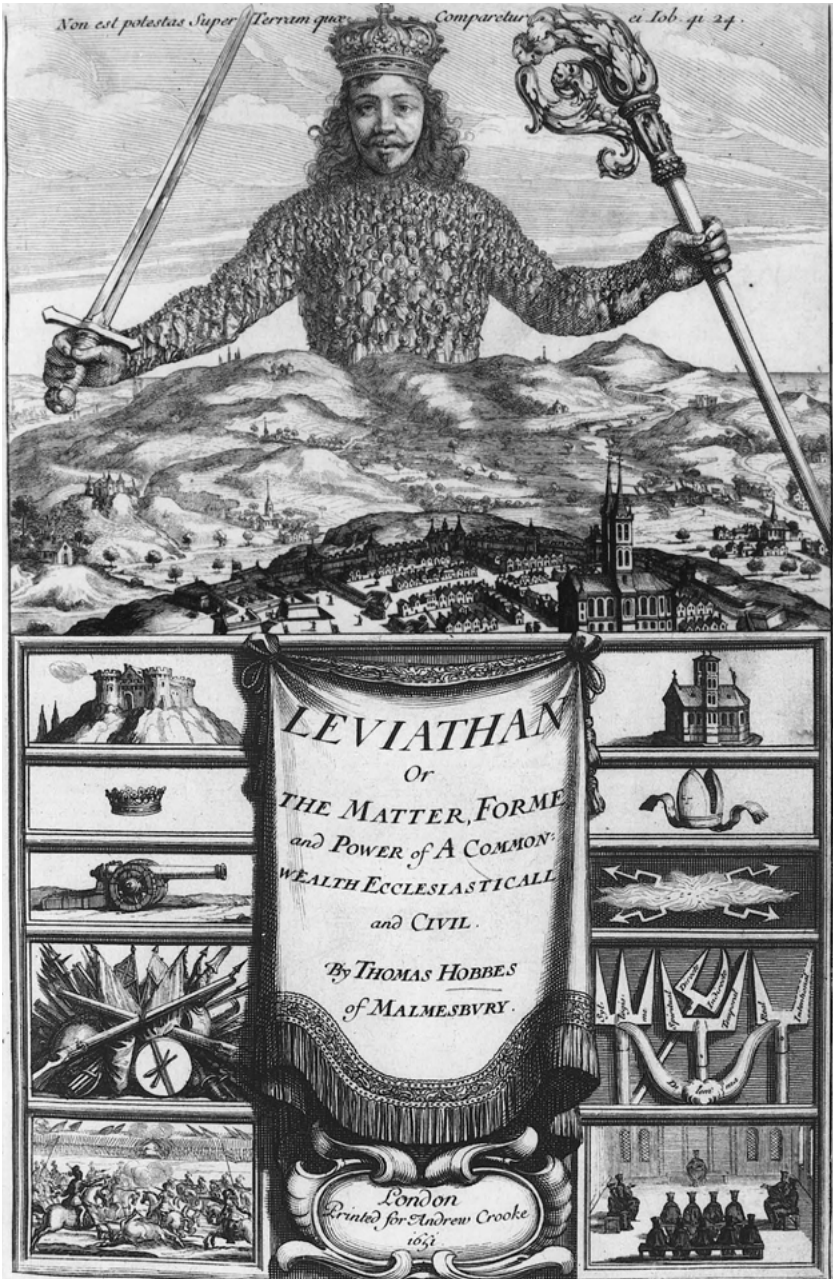


Abb. 2. Abraham Bosse, Leviathan, Frontispiz von: Thomas Hobbes, Leviathan, 1651, a

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 Bischofsstab 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, Sf4°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, 14; 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 regiert¹¹.

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 Zusammenspiels 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 bestimmaren 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 Verborgен 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

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 Pruffer diesen quasi metaphysischen Stellenwert der Schrift umschrieben (Pruffer, 1993, S. 25f.).

Staatskörpers, 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 angstausslösenden 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 offenbaren¹⁴. 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 monopolisiere²⁰. 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 Gewalt²¹. 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 Titelpupfers und dessen gezeichnete Alternative analysiert werden können, soll daher zunächst die Geschichte der gedruckten Varianten erschlossen werden. Sie gehört zu den verwickeltesten 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 queroblange obere Feld des „Leviathan“-Blattes in die hochrechteckige Fläche des schmalen 16^{mo}-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 Universitaire de Lyon, 86579 [Faksimiledruck, Saint-Etienne 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