

»illusionistisch«, wenn er denn gemeint ist. Man denkt, daß die Autoren während der Drucklegung in Zeitnot gerieten, so daß eine letzte Kontrolle entfiel. Peter Halm wird in der

Anmerkung zu Kat. 48 beim richtigen Namen genannt, im zugehörigen laufenden Text als P. Hahn. Kulmbach vollendete den Johannesaltar für Krakau 1516, nicht 1615.

Kurt Löcher

HORST BREDEKAMP

Thomas Hobbes visuelle Strategien. Der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits

Berlin, Akademie Verlag 1999 (*Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie*). 264 S. mit 157 Abb.; DM 84-. ISBN 3-05-003349-5

WOLFGANG REINHARD

Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart

München, Verlag C.H. Beck 1999. 631 S. mit 13 Abb.; DM 98-. ISBN 3-406-45310-4

Das Frontispiz von Thomas Hobbes' im Jahr 1651 erschienenen *Leviathan* (Abb. 1) gehört zu den einprägsamsten Bilderfindungen, in denen der Staat als politische Ordnungskonzeption Gestalt gewann. Das Bild weicht weder allein auf abstrakte Staatssymbole oder auf Herrschaftsinsignien aus, noch auf die Darstellung von personalen Repräsentanten der Staatsgewalt. Vielmehr beruht auf der Tatsache, daß es gleichermaßen als szenographische Komposition wie auch als bildliche Didaktik angelegt ist, seine eigentümlich provokante Wirkung. Meint man das Vorsatzblatt auf Anhieb zu begreifen, so gibt es einem schon auf den zweiten Blick Rätsel auf. Der gekrönte Riese, dessen Körper aus Menschenleibern zusammengesetzt ist, ragt hinter dem Horizont einer Hügelkette auf und greift mit Schwert und Bischofstab gebieterisch über den Landstrich aus. Der Verzicht auf eine Rahmeneinfassung und die Randüberschneidungen lassen keinen Zweifel daran, daß es sich bei dem Gebietsausschnitt vor dem Giganten bloß um das Segment einer Weltlandschaft handelt. Die triadisch aufgefaßte Darstellung, die aus der vom Riesen inkorporierten Zivil-

gesellschaft zwischen den bei Hobbes in einer souveränen Allmacht aufgegangenen Bereichen von weltlicher und geistlicher Herrschaft besteht, ist konsequent auf das gesamte Titelblatt ausgedehnt. In der Stadtansicht aus der Vogelschau ist die Festung dem Schwert und die Kirche dem Bischofstab zugeordnet, während die Einwohner aus der planmäßig angelegten, entvölkerten Bürgerstadt durch das Stadttor in den Körper des Riesen gezogen zu sein scheinen. In der als Triptychon entworfenen unteren Bildhälfte sind in den Seitenflügeln bildliche Abkürzungen von den Machtmitteln, von Herrschaftssymbolen und vom Aktionsprogramm zur Durchsetzung weltlich-kirchlicher Obrigkeit einander gegenübergestellt: die Burg der Kirche, die Fürstenkrone der Mitra, die Kanone dem Blitzbündel des Kirchenbanns, das Waffenarsenal den rhetorischen Waffen der formalen Logik, die Schlacht der Disputation. Im Zentrum erscheint die Titulatur des Buches auf einem fingierten Velum, hinter dem sich für den Leser bei der Lektüre die Arcana vom staatlich geordneten Zusammenleben der Bürger entschleiern sollen.

Der Zufall wollte es, daß gleichzeitig die Bücher von Horst Bredekamp und Wolfgang Reinhard erschienen sind, die sich aus kunst-historischer und historischer Perspektive den Staat zum Thema machen und beide das von Hobbes ersonnene Sinnbild des frühmodernen Staates auf dem Umschlag führen. Während ihm sich Bredekamp auf der Ebene der Bildre-präsentation in einer monographischen Studie nähert, entwickelt Reinhard einen Leitbegriff der Staatsgewalt, der in vieler Hinsicht bereits im Gesellschaftsverständnis von Hobbes angelegt ist. Jenseits dieser Berührungsfelder zwischen beiden Büchern sei das Handbuch Reinhards zusammen mit der Monographie Bredekamps deshalb vorgestellt, weil es in der Konsequenz seiner Durchführung geradezu mit einem Schlag auch für die Kunstgeschichte eine Fülle von Perspektiven bietet.

Bredenkamp widmet sich mit der Untersuchung des Titelblattes zu Hobbes' Hauptwerk der politischen Theorie und mit einem Ausblick auf die Bebilderungsstrategie zu weiteren Schriften des Autors exemplarisch der Illustration historiographischer Bücher – sei es Geschichtsschreibung oder Wissenschaftstheorie im allgemeinen. Es handelt sich um ein in der Forschung immer noch weitgehend brachliegendes Terrain. Das Vorhaben ist thematisch und methodisch der Studie von Marion Kintzinger zu Titelblättern von Geschichtswerken verwandt. Die Frontispize sind dort ebenfalls als Darstellungen verstanden, die nicht den Inhalt, sondern Programm und Gehalt eines Werks annoncieren (*Chronos und Historia. Studien zur Titelblattikonographie historiographischer Werke vom 16. bis zum 18. Jh.*, Wiesbaden 1995). Diesen methodischen Zugang wählt auch Bredekamp, er hat dabei den Vorteil eines sicheren Ausgangspunktes. Ist für die bei Kintzinger vorgestellten Schriften immer wieder unwägbar, ob sich die Gestaltung der Frontispize dem Verleger, dem Künstler, dem Autor oder einer in den Anteilen kaum zu bestimmenden gemeinsamen Invention verdankt, so kann beim *Leviathan* die



Abb. 1 Abraham Bosse: Frontispiz des »Leviathan« von Thomas Hobbes, 1651 (Bredekamp 1999)

Konzeption des Titelblattes durch den Autor selbst als nahezu sicher gelten. Ein in der British Library aufbewahrtes handschriftliches Exemplar des Traktats wurde von Hobbes dem englischen König Karl II. im gemeinsamen Exil in Paris gewidmet. Es ist mit einem gezeichneten Titelblatt ausgestattet, wobei die markanten Abweichungen gegenüber der Druckfassung nur den Schluß zulassen, daß für beide Versionen Hobbes selbst die Verantwortung trug.

Trotz der Existenz einer Zeichnungsversion muß die künstlerische Autorschaft für das Titelblatt über die Zuschreibung geklärt werden. Ausgehend von den beiden in der Forschung vorgeschlagenen Zuschreibungen an

Wenzel Hollar und Abraham Bosse favorisiert Bredekamp sowohl aus stilkritischen als auch aus historisch-biographischen Erwägungen die Option für den französischen Stecher.

Für eine solche Zusammenarbeit mit Hobbes sprechen auch künstlerische und politische Grundüberzeugungen, die Bosse mit bemerkenswerter Resoluthet publik gemacht hat. So hat er anscheinend im Alleingang gegen das Curriculum der Pariser Kunstakademie opponiert und sich für die Vermittlung von Geometrie als dem Fundament der Kunstdoktrin ausgesprochen. Er rückt hierin zu Hobbes, der seine politischen Grundannahmen entsprechend dem deduktiven Verfahren der Geometrie abzuleiten suchte, in eine deutliche gedankliche Nähe. Sie kündigte sich in ähnlicher Weise auch auf dem Feld politischer Publizistik an, als Bosse eine graphische Folge zu Kleiderordnungen schuf. Die Serie entstand auf Eigeninitiative von Bosse mit dem Anliegen, den königlichen Verordnungen zur Durchsetzung zu verhelfen (vgl. Thomas Lüttenberg, Spitzen und Politik. Acht Kupferstiche zu zwei Kleiderordnungen Ludwigs XIII. von Frankreich, in: *Waffen- und Kostümkunde* 39, 1997, p. 123-143). Das publizistische Unternehmen liegt auf einer Linie mit den von Hobbes später theoretisch sanktionierten Disziplinierungsmaßnahmen.

Bredenkamp erörtert den Entstehungszusammenhang des Titelblattes, die Autorschaft und die Varianten für die zahlreichen späteren Editionen des *Leviathan* mit viel Spürsinn und Umsicht in den ersten beiden Kapiteln seines Buches. Es schließen sich die in jeder Hinsicht zentralen Abschnitte zur Deutung des Frontispizes an, die in einen knappen Ausblick zur Rezeption der Bilderfindung münden (vgl. auch H. Bredekamp, Ikonographie des Staates: der Leviathan und die Folgen, in: *Kritische Justiz* 33, 2000, p. 395-411). Ihrem Hauptgegenstand entsprechend besitzt auch die Studie selbst – der Buchtitel deutet es an – durchaus komposite Züge. Im zweiten Teil des Buches wird die Perspektive auf die Illustrationen in anderen Werken von Hobbes ausgeweitet. Wie beim *Leviathan* hat Hobbes sich auch hier immer wieder explizit Rechenschaft über den Stellenwert visueller Vermittlung und die grundsätzliche Bildbefähigung von Geschichtsschreibung und Wissenschaftstheorie abgelegt. Bredekamp wählt für die Darstellung dieses Zusammenhangs sowie für die Präsentation der von Hobbes überlieferten Bildnisse

eine eher kursorische Darstellungsform. Das umfangreiche Material ist darüber hinaus in Anhängen durch Inventare mit Abbildungen erschlossen.

Bei seiner Deutung der Gestalt des Leviathan auf dem Frontispiz geht Bredekamp von der knappen, ungemein prägnanten Erläuterung aus, die Hobbes selbst in seinem Traktat gibt. Die alttestamentliche Überlieferung, die mit einer Sentenz aus dem Buch Hiob als Titulus des Blattes aufgenommen ist und von einem allmächtigen, furchteinflößenden Monster berichtet, dient ihm als Grundlage für die Erfindung einer spezifisch modernen Symbolfigur der Staatsgewalt. Hobbes bezeichnet sie als »Artificiall Man«, dessen künstliche Seele die Souveränität sei. Entscheidend bleibt, daß der Gigant im Verständnis von Hobbes nicht etwa die monarchische Herrschaftsform im Idealbild eines Königs verkörpert, sondern für einen Machtstaat einsteht, der prinzipiell alle klassischen Regierungsformen überflüssig gemacht hat. Es beruht auf diesem ebenso synthetischen wie abstrakten Gehalt der Figur, daß sie mit unterschiedlichen ikonographischen Traditionen angereichert ist. Die Gigantengestalt steht im Spannungsfeld zwischen den Modellen des Staatskörpers und der Staatsmaschine (dazu zusammenfassend auch Barbara Stollberg-Rilinger, Der Staat – eine Maschine? in: *Der blaue Reiter. Journal für Philosophie* 7, 1998, p. 58-61). So partizipiert die Invention einerseits an der Bildüberlieferung anthropomorpher Kosmosdarstellungen, arcimboldesker Kompositbilder und als Anamorphosen entworfener Porträts, andererseits an der zeitgenössischen Vorstellungswelt von den Automatenwesen. Anhand der von Bredekamp dargelegten Bildquellen wird bei aller topischen Offenheit eine Affinität der Leviathan-Gestalt zu Bildformeln der Königsikonographie erkennbar, die sich mit dem Hinweis auf die Effigien-Tradition weiter verdichtet. Sie berührt den Kerngedanken von Bredekamps Deutung. Der Traktat von Hobbes bezieht seine zeitgenössisch umstrittene Aus-

sage nicht nur aus den düsteren anthropologischen Grundannahmen und dem konfliktbeladenen Gesellschaftsbild des Autors, sondern auch aus der Analyse der Krisenanfälligkeit und der Systemfehler jeder institutionell geregelten Staatlichkeit. Im Rahmen oligarchischer sowie republikanischer Systeme kann sich die Brüchigkeit staatlicher Ordnung zum Bürgerkrieg steigern, der Hobbes aus der Distanz des französischen Exils mit den revolutionären Umbrüchen in England aktuell vor Augen stand. Im Rahmen von Monarchien droht sie sich in Phasen der Sukzession zu erweisen. In Analogie zur Kontinuitätsstiftung durch die rituelle Einsetzung der Königseffigies über das Interregnum hinweg läßt sich die Leviathanfigur als symbolische Ausgestaltung von Dauerhaftigkeit verstehen. Ihre Erscheinung verbürgt staatliche Souveränität als eine Instanz jenseits von den Akzidenzien der Gesellschaft und von der Sterblichkeit der obrigkeitlichen Eliten.

Bredenkamp entfaltet seine Deutung mit beträchtlicher Gelehrsamkeit und geistreicher Pointierung. Ihre Überzeugungskraft beruht dabei maßgeblich auf den anschaulichen, unmittelbar aus den Bildquellen entwickelten Befunden. Man muß ihm weder unbedingt auf allen seinen hermeneutischen Pfaden bereitwillig folgen noch allen einzelnen, bisweilen etwas sentenziös ausgefallenen Wendungen nachspüren wollen – der sachliche und methodische Gewinn seines Buches bleibt in jeder Hinsicht lehrreich und eindrucksvoll. Es ist möglicherweise eine Folge des Anspruchs und des Abstraktionsniveaus seiner Überlegungen, daß Bredenkamp es unterläßt, die Bildreihen auf den seitlichen Kolumnen des Titelblattes eingehender zu analysieren und sie auf die Darstellung des Giganten zu beziehen. Offensichtlich erfährt durch diesen Teil des Titelbildes die Symbolgestalt des Staates eine für den Leser des Traktats geradezu didaktisch aufbereitete Konkretisierung. Durch die Darstellung der Machtressourcen und der Durchsetzungsstrategien der Staatsgewalt in der Form von

Bildabbreviaturen wird der darüber aufragende Riese mit den Institutionen seiner Allmacht ausgestattet. Die Institutionen bilden zusammen mit dem homogenen Untertanenverband seine eigentliche Substanz.

Damit deutet sich ein Thema an, dem Wolfgang Reinhard in seiner Geschichte der Staatsgewalt systematisch nachgeht. Auf den Seiten, die er Hobbes widmet, findet die Lesart von Bredenkamp in zahlreichen Aspekten eine Bestätigung wie auch eine punktuelle Ergänzung. Bereits die Studie von Bredenkamp macht nachdrücklich klar, daß die Legitimation des Staates um die Mitte des 17. Jh.s schon auf der Ebene der repräsentativen Darstellung kaum mehr eines religiösen Begründungszusammenhangs bedurfte, sondern vielmehr auf einen Herrschaftspragmatismus rekurrierte. Dieser konnte seinerseits aus rationaler Theoriebildung begründet sein oder schlicht auf den gegebenen Machtverhältnissen beruhen, sei es die Hierarchie von Obrigkeit und Untertan im Inneren, sei es das Ungleichgewicht der Kräfte in den internationalen Beziehungen. So hebt Reinhard ausdrücklich hervor, daß mit dem Souverän bei Hobbes nicht mehr der Monarch, sondern der moderne Staat bezeichnet sei und sich der »Übergang vom Monarchiediskurs zum Staatsdiskurs« abzeichne. Gleichzeitig verwahrt auch er sich gegen eine anachronistische Indienstnahme von Hobbes als Prophet des totalen Staates, denn sein Staatsentwurf sei einerseits zweckrational begründet und andererseits auf dem ideellen Fundament eines freiwilligen Gesellschafts- und Herrschaftsvertrages zwischen Souverän und Untertanenschaft errichtet, dem auch Begrenzungen der souveränen Macht eingeschrieben sind. Im Bild des Leviathan auf dem Titelblatt scheint sich der Vertragscharakter des Staates durch die Inkorporation der Untertanen, die sich in geordneter Aufstellung zur Akklamation des Souveräns versammelt haben, unmittelbar abzubilden.

Reinhard kommt auf Hobbes am Ende des einleitenden Kapitels über »Monarchie und

Staatsgewalt« zu sprechen. Hobbes' *Leviathan* bezeichnet im langwierigen Zentralvorgang der europäischen Geschichte, den die Herausbildung des frühmodernen Staates darstellt, eine Schnittstelle des theoretisch reflektierten Übergangs von der in der antiken Tradition verwurzelten Fürstenherrschaft zur institutionell verdichteten Staatsgewalt. Die systematische Grundlegung des Begriffs der »Staatsgewalt« erweist sich bei Reinhard für die gesamte Darstellung von einer beträchtlichen methodischen Konsequenz. Der Gewaltbegriff umfaßt gerade in seiner Unschärfe sowohl das stets hierarchisch strukturierte Verhältnis zwischen Obrigkeit und Untertan, die Rechtsinstitutionen der Amtsgewalt wie auch Gewalttat und Krieg als Triebkräfte für das Wachstum des Staates. Bekanntlich wirkten Untertanenbeherrschung und Bellizität bei der institutionellen Ausformung des Staates zusammen. Reinhard versteht die Institutionenkultur des Staates in einem umfassenden Sinn sowohl als Verstetigung des Handelns bei den Akteuren wie auch als Behördenbildung. So gelingt es ihm, zunächst als heterogen erscheinende Vorgänge und Strukturen auf einer einheitlichen Ebene zu beschreiben, wenn er etwa Frömmigkeitstraditionen mit der Ausbildung des Kirchenregiments oder die Rekrutierung von Personal mit dem Amtswesen zusammen sieht. In der Gegenüberstellung von Grundtypen und ihren Varianten wird die gesellschaftliche und politische Mechanik der Staatsgewalt in einem Panorama von geradezu atemberaubender Weite entworfen. Der Betrachtungszeitraum erstreckt sich von den spätantiken Grundlegungen bis in die Gegenwart, wo der geographische Horizont von Europa im Zeichen etatistischen Verfalls und supranationaler Organisationen auf eine globale Sicht ausgeweitet ist.

Bei der Lektüre bleibt einem das Gefühl einer zunehmenden, beklemmenden Ernüchterung nicht erspart. Neben dem Insistieren Reinhard's auf der Gewaltstruktur des Staates liegt dies auch am – wenn man so will – dekon-

struktivistischen Blickwinkel. Er betrachtet den Staat als Ergebnis kalkulierter Interessenlagen, die jede Spekulation über seine anthropologische Notwendigkeit oder einen mit dem Triumph des Staates in eins gesetzten, finalen Sinn der Weltgeschichte obsolet machen. Diese Ernüchterung stellt sich auch bei den Seitenblicken ein, die sich Reinhard auf einzelne Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte erlaubt: Residenzbau, Zeremonialformen und Bildrepräsentation werden in ihrer Herrschaft abbildenden und erzeugenden Funktion gesehen, sie erscheinen als Kommunikationsmedien zur Stabilisierung des jeweiligen Regimes; Festungsbau als Teil der Gewaltkultur sowie Bildpropaganda und Akademiewesen als Sektor der Kulturpolitik firmieren unter den Stichworten »Machtmittel und Machtpolitik«. Solche Zuordnungen sind unbequem und streng funktionalistisch gedacht, ein gegen sie vorgebrachter Widerspruch kommt aber weder an der Sachlage noch an Systematik und Niveau der Argumentation bei Reinhard vorbei.

Neben der Fülle der in einem schnellen Zugriff erreichbaren historischen Information liegt darin ein immenser Gewinn für eine kunsthistorische Perspektive. Auf nur einen von Reinhard erhellten und kunsthistorisch erhellenden Aspekt sei am Beispiel des Patronagewesens hingewiesen. Informell geregelte Beziehungen zwischen Patron und Klient waren ein ebenso integraler wie ubiquitärer Bestandteil der frühneuzeitlichen Institutionenkultur. Sie prägten gesellschaftliches Handeln, hatten über die Zusammensetzung des Personals Einfluß auf die Effizienz von Behörden und waren bestimmend für soziale Mobilität. Ausgehend davon hatten sie auch kaum zu überschätzende Folgen für die Kunstproduktion. So stellt sich etwa die Villeggiatur des Pariser Umlandes unter Ludwig XIV. als ein getreues Abbild der Patronageverhältnisse zwischen dem Monarchen und der höfischen Elite dar, deren Angehörige ihre Landsitze dem König dedizierten (vgl. Katharina Krause, *Die Maison de*

Plaisance. Landhäuser in der Ile-de-France [1660-1730], München-Berlin 1996; dazu auch: *Kunstchronik* 51, 1998, p. 176-180). In ähnlicher Weise beruhte auch die ausländische Repräsentation durch Denkmäler und Festapparate zu Ehren Ludwigs XIV. in Rom nur peripher auf der Initiative der französischen Krone. Für die Monumente war fast immer ein Personenkreis verantwortlich, dessen Mitglieder zwar offizielle Posten in Rom bekleideten, die sich aber gleichzeitig mit solchen Initiativen der Loyalität ihres königlichen Patrons zu versichern suchten. Schließlich spielten auch bei der Rekrutierung der Mitglieder und der Schülerschaft in den Kunstakademien formalisierte Aufnahmeverfahren durch Eingabestücke und Wettbewerbe eine weitaus geringere Rolle als die traditionellen Verflechtungen zwischen hochrangigen Protektoren und Künstlern sowie zwischen Lehrern und Schülern. Aus dieser Sicht ging die vielzitierte absolutistische Hofkunst nicht nur aus direktem staatlichem Dirigismus hervor, sondern mindestens ebenso sehr aus informell geregelt-

ten Gesellschaftsverhältnissen. Dadurch ist sie nicht etwa der Sphäre des Staates enthoben, aber für die spezifischen Bedingungen der frühneuzeitlichen Staatsgewalt weitaus genauer definiert.

Beide hier vorgestellten Bücher entfalten höchst selbstbewußt ein methodisches Instrumentarium, dessen jeweilige fachliche Provenienz unverkennbar bleibt, und jedes leistet auf seine Weise einen gewichtigen Beitrag für ein Verständnis der Kunstgeschichte als Gesellschaftsgeschichte. Bredekamp beweist, daß die Kunstgeschichte dabei ihre ästhetischen Kompetenzen keineswegs zurückzustellen braucht, Reinhard fordert dazu heraus, diese Kompetenzen an den historischen Bedingungen erneut zu schärfen. Beide Bücher liegen auch quer zu der aktuellen Tendenz, im Zuge deren die Kunstgeschichte ein noch nicht lange und auch durchaus nicht leicht erobertes Terrain freiwillig aufzugeben bereit ist, indem sie zur historischen Forschung wieder auf Distanz geht.

Dietrich Erben

BRIGITTE LANGER

Die Möbel der Schlösser Nymphenburg und Schleißheim

München. London. New York, Prestel Verlag 2000. 320 S., 527 Abb., davon 137 in Farbe. DM 198,-. ISBN 3-7913-2430-6

CHRISTOPH GRAF VON PFEIL

Die Möbel der Residenz Ansbach

München. London. New York, Prestel Verlag 1999. 318 S., 585 Abb., davon 113 in Farbe. DM 198,-. ISBN 3-7913-2078-5

Die Reihe der Bestandskataloge an Möbeln unter der Obhut der bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen wurde nach den drei Bänden zum Mobiliar der Münchner Residenz (vgl. *Kunstchronik* 50, 1997, S. 166-168) mit den vorliegenden Publikationen um zwei weitere Werke bereichert. Brigitte Langer hat bereits, alleinverantwortlich, mit dem ersten der oben zitierten Kata-

loge (Die französischen Möbel) ein Standardwerk vorgelegt; Christoph Graf von Pfeil im zweiten (Die deutschen Möbel des 16. bis 18. Jh.) sein kenntnisreiches Wissen unter Beweis gestellt. Diese Kataloge setzen auf ihrem Gebiet Maßstäbe und wecken die höchsten Erwartungen für den als Nachfolger geplanten Band über die Möbel der Würzburger Residenz.