

Staatszombies.

Sterbekulte, Leviathane und andere Goldene Kälber der jüngeren politischen Ikonologie

Sebastian Huhnholz*

Bredenkamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen, Suhrkamp, Frankfurt (Main) 2013 [2010].

Fleckner, Uwe / Warnke, Martin / Ziegler, Hendrik (Hrsg.): Handbuch der politischen Ikonographie, 2 Bde., C. H. Beck, München 2011.

Lochner, Hubert / Markantonatos, Adriana (Hrsg.): Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie, Parthas, Berlin und München 2013.

Manow, Philip: Politische Ursprungsphantasien. Der Leviathan und sein Erbe, Konstanz University Press, Konstanz 2011.

Es mag an all den 9/11-Bildern und -Gegenbildern liegen, dass die Politische Ikonologie boomt. Die ‚Bilderwaffe‘ wirkt in unserem Wortschatz mittlerweile wichtiger als ihre Vorläufer von ‚Panzer‘ bis ‚Luftwaffe‘. Darauf reagiert die Literatur der letzten Jahre zuhauf und gewinnende Studien zur visuellen Aufbereitung politischer Inhalte gibt es sicher seit geraumer Zeit. Selten aber sind wie in den vergangenen Jahren in hoher Verdichtung substantielle Arbeiten erschienen, die mit interdisziplinärem Werkzeug auch den politiktheoretischen Horizont erweitern.

Das bisher kaum erschöpfend gesichtete Spät- und Nachlasswerk Reinhart Kosellecks findet derzeit beispielsweise im von Hubert Lochner und Adriana Markantonatos herausgegebenen Band auch deshalb gesteigerte Aufmerksamkeit, weil es uns verdeutlicht, dass sich die „Sattelzeit“ genannte Umbruchphase analog zum Begriffsprogramm der *Historischen Semantologie* nicht zuletzt in jenem Medium vollzieht, das der abendländische Intellektuelle von Platon bis Adorno traditionell verachtet: *im Bild*.

Der alte Koselleck (zum Beispiel 1998) hatte das selbst noch an Kriegerdenkmälern festgemacht, insbesondere aber argumentiert am Verschwinden des Reiterdenkmals aus dem Bereich der Postkartenfähigkeit, sprich: dem gemeinsamen Verschwinden von Pferden und Monarchen (Koselleck 2003). Anhand dieser sukzessiven Demokratisierung des monarchischen Dispositivs Reiterstandbild (etwa hin zur Mahnmalararchitektur des „unbekannten Soldaten“) war schnell einzusehen: Kosellecks Großprojekt der Erforschung der modernen „politisch-sozialen Sprache“, so der Untertitel der *Geschichtlichen Grundbegriffe*, muss eine bildliche Entsprechung haben!

* Sebastian Huhnholz, Ludwig-Maximilians-Universität München
Kontakt: sebastian.huhnholz@gsi.uni-muenchen.de

Und mehr noch: Wie französische Poststrukturalisten seit geraumer Zeit vermuten, ist die Ikonographie der Republik in strenger Bildopposition zur Monarchie entstanden. Es sind folglich überall dort demokratiefähige Bilder und Vorstellungswelten zu vermuten, wo früher Monarchisches thronte. Schon Philip Manow (2008: 121) interpretierte die „zwei Cadillacs des Präsidenten“ als „demokratische Lösung“ jenes „Sukzessionsproblems“, das Kantorowicz' Politische Theologie des Mittelalters der Neuzeit vermacht hatte. Und überhaupt ist im Sinne Kosellecks zu vermuten, dass sich die bei Carl Schmitt entlehnte Beobachtung der originären Theologie politischer Leitbegriffe auch im Bildprogramm der Demokratie reproduziert und dort reaktionäre Kapriolen schlägt. Nicht zuletzt darin begründet sich das Diktum aus den *Adorno-Vorlesungen* des Kunsthistorikers Horst Bredekamp, „ohne ikonisches Element [erscheine] eine zeitgemäße“ und „vollgültige[...] Aufklärung unmöglich“ (15, 56).

Koselleck jedenfalls, so zeigen Spätwerk und Hinterlassenschaften, war sich dieser gewissermaßen ‚Bildpolitischen Theologie‘ sehr bewusst, lies diese Intuition jedoch nur sporadisch mitlaufen. Entsprechend unsortiert zeigte sich der Nachlass, dessen erste Früchte die genannte Tagungsmappe präsentiert und die man eher als Appetizer zur Hand nehmen mag. Das Buch versteht es sehr wohl, einige interessante Zusammenhänge zu beleuchten, wie etwa im Plädoyer Barbara Stollberg-Rilingers, „Begriffsgeschichte als Bildgeschichte“ zu betreiben (237), oder in einer Anwendung des Koselleck'schen Schemas asymmetrischer Gegenbegriffe auf die Bildpolitik der Gegenwart, auf den modernen Zwang also, Bilder mit Bildern statt mit ikonoklastischen Affekten zu bekämpfen (Beitrag von Godehard Janzing). Die visuelle Autopoiesis unserer Tage markiert jedenfalls durch manche Beiträge des Bandes ihre Theoriebedürftigkeit überdeutlich, doch umso abwegiger wirkt es, dass das (als erster Teil einer Reihe aufgelegte) Buch auch Beiträge versammelt, die sich kaum die Mühe machen, Kosellecks Fragen ernst zu nehmen.

Dass die vordergründig wahrnehmbare Bildsprache der Demokratie in der Tat häufig banal und fade erscheint (dazu Manow 2013), es aber, entsprechend bildempirisch fundiert und kunsthistorisch verortet, nicht ist, erweist das *Handbuch der politischen Ikonographie*. Dessen zwei humorvoll in *Abdankung bis Huldigung* und *Imperator bis Zwerg* unterteilte Bände sind mit etwa einhundertvierzig meist kurzweiligen Einträgen versehen, deren systematisch kaum verständliche Lemmata wie auch deren Bildbestandsauswahl selbst der Sammlung des Hamburger Warburg-Hauses entspringen und, so die Herausgeber, nur „im Wissen um die Pionierleistungen des ehemaligen Hausherrn Aby Warburg und seiner Kulturwissenschaftlichen Bibliothek“ zu erklären sind (11).

Sagen wir daher einfach, eine Erweiterung und Umgruppierung der Sammlung sei ebenso wünschenswert wie umfänglichere und differenziertere Einzelbeiträge, zumal die „Hamburger Schule“ solch enorme Reputation trägt, dass sie mehr herzustellen verstünde als zwei mit knapp einhundert Euro für den bloßen Hausgebrauch dann doch recht teure Bände. Gleichwohl ist zu reklamieren, dass ein vergleichbares Nachschlagewerk bislang nicht existierte.

Eine Würdigung einzelner Beiträge ist hier nicht möglich, doch selbst wenn in Anlehnung an oben Gesagtes die spezielle Kritik erlaubt sei, dass der gegenüber manch umfassenden Beiträgen denkbar kurze Eintrag *Reiterstandbild* ausgerechnet den Warburg-Haus-Fellow Koselleck unerwähnt lässt, kann daraus auf das Ganze in der Art geschlossen werden, was den Einzelbeiträgen *nicht* abzuverlangen ist. An erster Stelle entbehrt der Band der historischen Dimension. Sicher ist der Chronologie meist Genüge getan, doch

weder verbindet die Einträge ein plausibler historischer Ursprung, eine Referenzzeit, ein simultaner Formwandel der Bildsprache oder gar eine Festlegung auf *Politisches*. Als *politisch* darf alles gelten, was assoziativ, illustrativ oder organisatorisch einfällt: von *Papstbildnis* über *Jugend*, *Bad in der Menge* bis *Residenz*, *Rathaus*, *Schiff*, *Toleranz* und *Brutus* – eben so allerlei von A wie *Abdankung* bis Z wie *Zwerg*.

Daher ist über die ernüchternd beliebigen Datierungen auch die allgemeine Bandgestaltung problematisch: Eine systematische Suche ist kaum möglich; einzelne Beiträge verweisen allenfalls sparsam aufeinander. Eine größere formative und querverweisende Abstimmung nebst editorischer Zügelung manch eigensinniger Autorinnen und Autoren wäre daher hilfreich gewesen, um den Sachstand der adressierten Laienleserinnen und -leser mit Autodidaktikhilfen anzuregen. Letzteres betrifft auch, dass sich das eher als Auftakt denn als Enzyklopädie verstehende Werk kaum mit den Medien des Politischen und der Politik befasst: Macht, Wasser, Boden und Bodenschätze, Charisma, Drogen, Feuer, Eisen, Nahrung und dergleichen fehlen. Gleiches gilt für Größen, Maßstäbe und politische Farben, und die durchgängig schwarzweißen Abbildungen tragen das Ihrige dazu bei. Einträge wie *Abzeichen*, *Affekte*, *Agitation*, *Faust*, *Fest*, *Folter*, *Frau*, *Geld*, *Gestik*, *Grabmal*, *Kleidung*, *Landkarte*, *Pflasterstein*, *Triumph*, *Wald*, *Sonne* und sogar *Zwerg* freilich sind reich an entsprechenden Aspekten, doch gezielte oder komparative Zugriffe bleiben verstellt. So muss man das umfangliche *Handbuch* außerordentlich gut kennenlernen, um es griffig zu verwenden, darf sich selbst dann aber nicht gewiss sein, einen repräsentativen Ein- und Überblick oder sensible Literaturhinweise zu erhalten.

Einer skeptischen Bewertung sieht sich derzeit auch das Werk des ebenfalls zur Warburg-Familie gezählten Bredekamps ausgesetzt. Wie Massenmedien zu Jahresbeginn zu entnehmen war, ist eine Galileo betreffende Bildthese Bredekamps einer Fälschung erlegen und droht derzeit, das gesamte Schaffen des seit Jahren markantesten Exponenten der Kunstgeschichte zu desavouieren. Es ist hier gleichermaßen unmöglich, die Vielfalt dieser Kritik aufzunehmen wie sie gänzlich zu ignorieren, zumal mehrere große Zeitungen die Gunst der Stunde nutzten, um der über Jahre aufgestauten Missgunst von Bredekamp-Kritikern *Carte blanche* zu geben. Gleich, ob durch die akademische Spekulation auf leistungslos winkende Umverteilungsprämien oder andere Motive getrieben: Der eigentlich eine große Reihe von Institutionen blamierende Fälschungsfall wird derzeit personalisiert und als wissenschaftspolitische Generalabrechnung mit der von Bredekamp vertretenen jüngeren politischen Ikonologie in Deutschland inszeniert.

Dazu mag man sich ganz enthalten. Ich aber möchte dafür plädieren, das Reputationsgezänk der deutschen Kunstgeschichte zu überlassen und politologisch Partei zu ergreifen. Denn nicht nur ist kaum auszudenken, wo die politische Ikonologie zu den „visuellen Strategien“ Thomas Hobbes' und der auf ihn reagierenden Staatskörperbilder derzeit ohne Bredekamps Studie von 2003 stünde. Ähnliches lässt sich vielleicht dereinst über sein neues Buch (2014) aussagen, das derzeit kollateral in den Strudel der massenmedialen Denunzierung gerissen wird.

Details dazu müssen hier gleich sein, denn zur allgemein methodischen Debatte sollen die unter dem Titel *Theorie des Bildakts* erschienenen *Frankfurter Adorno-Vorlesungen* Bredekamps stehen, die als Substrat seiner Überlegungen zu begreifen sind. Wie der Titel ahnen lässt, bemüht sich Bredekamp um eine zu den Sozialwissenschaften ausgreifende ikonologische Variation des Sprechakts, sozusagen um eine visuelle Präzisierung von Theorien kommunikativen Handelns (48 f.). Denn mag in der politischen Ikonologie viel Wert

auf die Intentionen und Wirkungen von Bildern gelegt werden, bleibt doch die Eigenmächtigkeit bildlicher Medialität oftmals unberücksichtigt und weit hinter kommunikationstheoretischen Standards zurück. Meist wird die Produktions- und die Rezeptionsseite beobachtet, nicht aber die unkontrollierbaren Anteile der Eigenschaften des vermittelnden Mediums.

Dass das Medium, nicht der Absender, die Botschaft „mache“ und auch Kunst daher „nicht Fiktion“ bleibt, sondern „eine Realität mit dem Recht zu eigener Objektivität“ erzeugt, war freilich schon von McLuhan (McLuhan/Fiore 1967) und Luhmann (1998: 353) zu hören. Die Konstitution von Kommunikation zeigt sich schon im Blickverhalten von Kleinkindern, deren kognitionspsychologische *Ich sehe was, was du nicht siehst*-Phase auf der Vorstellung basiert, nur jemand, der einen auch anschaut, sei ‚wirklich‘ und könne gesehen werden: Wer nicht guckt, ist unsichtbar (Russell et al. 2012). Und freilich haben auch allerlei Anverwandlungen von Austins Sprechaktidee längst Eingang in die Bildphilosophie gefunden (vgl. nur GBP 2014).

Bredekamp aber erweitert die strukturfunktionalistische Einsicht in die autopoietische Reproduktionslogik von Bildern zur Forderung nach einer „politische[n] Theorie des Bildaktes“ (210). Da die platonische Annahme, Bilder seien lediglich Schatten und ‚Abbilder‘, spätestens seit Cassirers Arbeiten nicht mehr trage, sei zuzugestehen, dass Bilder als „originäre Akteure der Medien, der Wissenschaften, des Krieges, der Politik und des Rechts auftreten“ (56). Als „Bildakt“ wird definiert, was „das ‚Bild‘ nicht an die Stelle der Wörter, sondern an die des Sprechenden [setzt]. Indem dessen Position durch das Bild eingenommen wird, werden nicht die Instrumente, sondern die Akteure vertauscht. Unter umgekehrten Vorzeichen geht der ‚Bildakt‘ damit auf die Ursprungsbestimmung des ‚Sprechakts‘ zurück. Der von Schleiermacher bis Austin verfolgte Sinn des ‚Sprechakts‘ zielte auf Äußerungsakte, die den Effekt der Wörter und Gesten im Außenraum der Sprache zum Wesen ihrer selbst machten. Der hier verwendete Begriff des ‚Bildakts‘ nimmt diese Spannungsbestimmung auf, um den Impetus in die Außenwelt der Artefakte zu verlagern. In diesem Positionswechsel geht es um die Latenz des Bildes, im Wechselspiel mit dem Betrachter von sich aus eine eigene, aktive Rolle zu spielen“, aus der „[k]raft des Bildes“ eine „Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht“ (52 f.).

Im Gefolge dieser gewaltigen Einleitung differenziert Bredekamp Typen des Bildakts, von denen der brisanteste der „substitutive“ ist. In Umkehrung des altbekannten Ikonoklasmus zeichnet dieser sich dadurch aus, dass er „Körper unvermittelt zu einem Bild“ transformiert (183). Der substitutive Bildakt findet daher seinen Superlativ in der terroristischen Bildproduktion, in der Praxis also, um des Bildes willen zu morden. So wird nicht mit dem Ziel getötet, Trophäen zu dokumentieren oder rational zu erpressen, sondern die Eigenmächtigkeit von Bildern einem unkontrollierbaren Reproduktionszirkel zuzuführen. Darin vollendet sich die im animistischen Wortgebrauch des „Bilderschießens“ etymologisch längst angelegte Wahrheit.

Neben dem eigentümlich gezielten Ignorieren der (wesentlich passenderen, nämlich nicht allein als rhetorische Resonanz konzipierten) Habermas’schen Sprechaktinterpretation mag man freilich eine Reihe von Aspekten der Bildakttheorie für überpointiert halten. Insbesondere die Idee eines „Lebensrechts“ (53) für Bilder erscheint zu hingebungsvoll, und auch das emanzipatorische Pathos, mit dem die Bilder aus der platonischen Gefangenschaft der „Bildpolizei“ (42) zu befreien seien, braucht nicht jeden mitreißen. Hingegen ist tatsächlich (56) in Rechnung zu stellen, dass selbst eine weniger emphatische Aufwertung des Bilderstatus in einer zumal akademischen Schriftkultur schwierig ist, die

jedes irgendwo hingedruckte Wort für authentisch, das gesprochene Wort für rhetorisch und das Bild bestenfalls noch für pädagogisch nützlich hält.

Mit *Politische Ursprungsphantasien* liegt darüber hinaus nun ein Titel vor, der nicht nur einmal mehr von der Entdeckungssucht Philip Manows profitiert, sondern explizit auf Bredekamp'sche Ansätze rekurriert. Schon seit einiger Zeit gelingen Manow Dechiffrierungen politischer Theorien im Medium der Ikonographie (Manow 2008), die *Ursprungsphantasien* setzen diesen Weg fort. Der Sammlung von teils bereits älteren, hier und da umgearbeiteten Aufsätzen gelingt es, Manows dichte, präzise formulierte und ungewöhnlich anregende Skizzen um ein kleineres Set von Leitideen zu gruppieren, das vordergründig nur einmal mehr nach der visuellen und ideellen Darstellbarkeit des modernen Staates, einschließlich des demokratischen, fragt.

An die magistralen Arbeiten Albrecht Koschorkes zum politischen Familiencode des Abendlandes (Koschorke 2000) sowie zur politischen Körperlichkeit des fiktiven Staats (Koschorke et al. 2007) erinnernd (und von diesem Konstanzer Kreis auch beeinflusst), bildet den Clou der *Ursprungsphantasien* die psycho-ikonologische Identifizierung Freud'scher Vaternordmotive in Frontispizen Hobbes'scher Werke. Das wirft – es kann hier aber nicht Thema sein – entweder die Frage nach dem metahistorischen Realitätsgehalt Freud'scher Theoreme auf, oder die nach der latenten Beeinflussung Freuds durch Hobbes'sche Motive. Den von Manow ausgestellten gemeinsamen Grundgedanken von *Leviathan* und *Totem und Tabu* einerseits und *De Cive* und *Der Mann Moses* andererseits bildet jedenfalls die Geburt einer neuen politischen und/oder religiösen Ordnung der Vielen aus dem gemeinsamen Mord am despotischen Übervater. Dem auf das Tabu des „Gründungsverbrechens“ folgenden psychosexuellen Triebverzicht nach Freud entspreche mithin das „politische[...] Totemtier“ des Leviathan (15). Wir sehen vor uns also nicht weniger als die Ersetzung des Vaters als gottgleichem Erzeuger durch die unweigerlich posttraumatisch bleibende Erzeugung einer „Vaterfigur“ (40) mittels „totemistische[m] Friedensschluß“ (38).

Hinsichtlich der nun in ausdrücklicher Anlehnung an Bredekamp auf derlei Tiefenbotschaften und Kulturdiskurse in revisionistischer Absicht durchleuchteten „visuellen Strategien“ Hobbes' mag man einwerfen, dass Manows Parallellektüre von Hobbes und Freud allein auf einer politischen Ikonographie fußen kann, die aufgrund des von Freud interpretierten jüdischen Bilderverbotes und deren sozusagen nicht beobachtbarer Seele keine psychoanalytisch visualisierte Entsprechung findet. Dennoch trägt die Doppelbeobachtung. Denn Manows Vergleich basiert nicht auf einer allein ikonohistorischen Interpretation von Hobbes *zu* Freud, sondern auf textlich unterfütterten Deutungen Hobbes' *mit* Freud. So liest sich denn der politische Gewaltverzicht nach Hobbes quasi als republikanisch fortgesetzter Ödipuskonflikt samt Vaternord: Jeweils mit Blick auf eine neue, nunmehr *künstliche* Kraft, mit Fokus zumal auf eine beliebige Sexualität und freie Entgegnung regulierende Allmacht in Form von Monotheismus und Staat hätten Freud und Hobbes hin argumentiert – und dies jeweils eingedenk des stets möglichen widerständigen Aufbegehrens gegen die Hegungen der Kultur, konfrontiert also mit dem permanent drohenden Rückfall in die Barbarei, mithin in Vorkultur respektive Vorstaatlichkeit.

Um diesem Vergleich zu folgen, muss man drei axiomatische Deutungen Manows akzeptieren: Erstens, dass das Konzept des Naturzustandes kein fiktives ist, sondern eine kontraktualistisch lediglich versprachlichte Realität der Frühen Neuzeit, genauer: die jeweils *andere* Seite der staatlich verordneten Leviathankultur, seien es die Neue Welt, „Traumgestalten“, fiktionale „old English cronicle[s]“ (26), die Sexualität, die Nacktheit,

das Matriarchat, die ‚Indianer‘, der katholische und der jüdische Glaube, der Behemoth und dergleichen. Diese Deutung für sich ist freilich bewährt, doch gelingt Manow auch deren bildprogrammatischer Nachweis: Mittels Berücksichtigung zeitgenössischer Reiseberichte (die nach Art der Zeit als Zeitreisen in die eigene Antike überblendet wurden) und des häufig vernachlässigten Frontispiz von Hobbes’ *De Cive* ist ein Bildzitat nachgewiesen, das aus dem visualisierten Naturzustand der Neuen Welt auf den im *Leviathan* ikonographisierten Herrschaftsvertrag der Alten Welt springt.

Manow liest daher die Verbildlichung von *De Cive* als „Vor-Bild“ des *Leviathan*-Titelkupfers (14) und decodiert sie kunsthistorisch als Verarbeitung jener über den Atlantik zurückgekommenen Abbildungen amerikanischer, den vermuteten frühen Briten also ähnlicher ‚Wilder‘. Diese Hobbes biographisch, wie Manow argumentiert, wohl gut vertrauten Stilisierungen zeigen die Ureinwohnerinnen und Ureinwohner nackt, tätowiert, kannibalisch, ungedendert und anderes mehr. Schließlich – und diese Entdeckung ist symbolstrotzend auch für den *Schutzumschlag* des Buchs bildgebend geworden – weiß Manow an einer Reihe zeitgenössischer Wildnisportraits zu plausibilisieren, dass uns die Darstellung eines mit Tiermotiven und vor allem mit Fischschuppen tätowierten ‚Wilden‘ das Vor-Bild und eben bildliche Äquivalent genau jenes aus Menschen zusammengesetzten Schuppenpanzers aufzeigt, der den Oberkörper des *Leviathan* im späteren Frontispiz bekleiden sollte.

Zweitens muss man Manow darin folgen, das Frontispiz des *Leviathan* nicht als gewissermaßen politiktheoretische Inhaltsangabe einer protoliberalistischen Absolutismus-schrift zu verstehen, sondern als kulturtheoretisches Großgemälde eines anglikanischen *Republikanismus*. Die „subversive Bildnachricht des *Leviathan*-Titelbildes“ teile daher mehr mit als die von Bredekamp betonte Wiederherstellung einer „visuellen Präsenz des *Leviathan*“ durch die von Hobbes kalkulierte „Bildaktivität“ (Bredekamp 2010: 195). Die *Leviathan*-Ikone zeige gemäß Manow zugleich: „Der König ist wirklich tot!“ (109). Auch hier also wieder die oben genannte Koselleck-These des restmonarchisch codierten republikanischen Bildprogramms.

Der von den Bürger-Schuppen gehaltene Kompositkörper des vom Himmel abgeschnittenen Staatsleibes ist dann als ikonographische Metapher des monarchischen Kettenhemdes zu lesen, jenes prekären politischen Erbes, das die englischen Revolutionäre nach der Enthauptung Karls I. anzutreten hatten: Ihre Aufgabe bestand in nicht weniger als der republikanischen Verwaltung eines wie vordem gottesgnadentümlich zur Apokalypse geleitenden Parusievorzimmers und daher den Natur- und Ausnahmezustand nach innen zähmender „Interimsherrschaft“ (163), nunmehr freilich durch die im Sündenfall des Königsmords gleichermaßen anmaßende wie ordnende Selbstapothese des Bürgerverbandes in abstrakter Form souveräner Staatlichkeit. Der *Leviathan*, so Manow, „besitzt einen theologisch begründeten Statthalterstatus als Interimgottheit zwischen dem ersten und dem zweiten Königreich Gottes“ (133). Auch daher die ambivalente Idolatrie des Seemonsters, die Transposition des in der mittelalterlichen Theologie satanisch gedeuteten großen Fisches zur nunmehr gegen Rom gewendeten Ikone des *Leviathans*.

Das führt zum dritten Axiom. Dass Manow wie nebenbei Agambens *homo sacer*-Theorem auf die Füße stellt (173), ist nicht als Antischmittianismus zu verstehen. Vielmehr wird man Manows Arbeit der ikonologischen Interpretation wegen als Verifizierung einiger Ideen Carl Schmitts zu interpretieren haben. Dessen im *Nomos der Erde* vorgetragene völkerrechtliche Naturzustandsinterpretation der „amity line“ als IB-Theorie der Trennung zwischen Neuer und Alter Welt, als ungehemmte Landnahme zwecks Schaffung eines Entlastungsraums für die in der Zivilisation zu unterdrückenden Triebe, teilt

Manow an diversen Buchstellen ohnehin. Es wird manchem nicht gefallen, doch die mitreißende Doppelerzählung des antiken und des frühneuzeitlichen Exodus verdeutlicht einmal mehr die unweigerlich völkerrechtliche Brisanz der noch immer zu häufig als reine Staatslehre interpretierten Arbeit Hobbes': Folgt man Manows kulturtheoretischer Parallele, liegen mit „Sinai“ und „America“ zwei identische Reinigungsprozesse im Sinne einer strukturell ineinander verstrickten Ursprungsphantasie vor, die über das vertraute puritanische Pilgrimpathos, Amerika sei „New Jerusalem“, weit hinausweist.

Im Sinai wird die ältere, andere, kindliche, bilderbedürftige Seite des Monotheismus getötet, in der Neuen Welt die phylogenetische Restkindheit der politischen Zivilisation entsorgt. Ein wesentlicher Unterschied ist dabei fraglos, dass die letztere Landnahme fortan als kryptolutherische Drohung samt der dazugehörigen martialischen Bildpropaganda fortbestand, jede Form von Staatlichkeit um den Preis andernfalls gnadenloser Vernichtung gefälligst zu akzeptieren.

So lesen wir bei alldem Variationen auf Schmitts Hobbes-Schrift von 1938. Und folgerichtig endet Manows Buch mit einer unwillkürlich bedrückenden Parallele zwischen Freuds „psychoanalytischer Staatslehre“ (187) und Schmitts *Leviathan*: Unter gewissermaßen umgekehrten Vorzeichen seien beide „Staatslehren am Vorabend der Vernichtung des europäischen Judentums“. Freud habe die exzessive Politisierung des Antisemitismus als im Gesellschaftszustand unterdrückte Triebabfuhr werten müssen (187), Schmitt betrachtete den entfesselten Leviathan vielleicht als Rückkehr des „einverleibten Naturzustand[s]“ (93). Entsprechend ließ sich 1938 auch für ihn, Schmitt, das aufziehende Unwetter als Bestätigung der Politischen Theologie vom Ausnahme- als Naturzustand verstehen und nicht zuletzt vor diesem Hintergrund gelingt es Manow, den ursprünglich *durch das Bild gebannten* Grusel des Hobbes'schen Totenkults wiederzubeleben.

Literatur

- Bredenkamp, Horst, 2006: Thomas Hobbes. Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder 1651–2001, Berlin.
- Bredenkamp, Horst, 2014: Der schwimmende Souverän. Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers, Berlin.
- GBP = Glossar der Bild-Philosophie, 2014: Lemma „Bildakt“; <http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildakt-Theorie>, 11.02.2014.
- Koschorke, Albrecht, 2007: Die Heilige Familie und ihre Folgen, Frankfurt (Main).
- Koschorke, Albrecht / Frank, Thomas / Matala de Mazza, Ethel/ Lüdemann, Susanne, 2007: Der fiktive Staat: Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas, Frankfurt (Main).
- Koselleck, Reinhart, 1998: Zur politischen Ikonologie des gewaltsamen Todes. Ein deutsch-französischer Vergleich, Basel.
- Koselleck, Reinhart, 2003: Der Unbekannte Soldat als Nationalsymbol im Blick auf Reiterdenkmale. In: Wolfgang Kemp / Gert Mattenklott / Monika Wagner / Martin Warnke (Hg.), Vorträge aus dem Warburg-Haus, Band 7, Berlin, 137–166.
- Luhmann, Niklas, 1998: Die Gesellschaft der Gesellschaft, Band 1, Frankfurt (Main).
- Manow, Philip, 2008: Im Schatten des Königs. Die politische Anatomie demokratischer Repräsentation, Frankfurt (Main).
- Manow, Philip, 2013: Demokratische Dresscodes und die Ästhetik des Mittelstands. In: Merkur 67, 838–843.
- McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin, 2001 [1967]: The Medium is the Massage [sic!]: An Inventory of Effects, Berkeley.
- Russell, James / Gee, Brioney / Bullard, Christina, 2012: Why do young children hide by closing their eyes? Self-visibility and the developing concept of self. In: Journal of Cognition and Development, 13, 550–576.