

# Horst Bredekamp Ikonographie des Staates: der Leviathan und die Folgen\*

*Daß der Mensch des Menschen Wolf sei, ist für den englischen Philosophen Thomas Hobbes der Grundgedanke gewesen, der ihn einen autoritären Staat zur Befriedung des Konflikts entwerfen ließ. Das Bild des mit Zeichen der Macht versehenen Leviathans sollte diese These bildlich unterstützen. Im Gefolge von Hobbes' Bild des Leviathan sind eine Reihe von Bildern entstanden, deren Rezeptionsgeschichte verwickelt ist. Der Autor zeichnet diese Geschichte bis in die jüngste Gegenwart nach. Er vertritt die These, daß die Kuppel des neuen Berliner Reichstags das Parlamentsgebäude erhöht, aber das Hobbessche Souveränitätsbild diskreditiert. Und die Bilderwelt des Internet erzeugt jenen Zustand künstlich, gegen dessen gegebene Vorform Hobbes den sterblichen Gott geschaffen sehen wollte.*

Die Red.

## 1. Der Leviathan

Aus zahlreichen Zeitungsartikeln, Buchillustrationen und Buchumschlägen begegnete in den letzten Jahren jener Riese des Staates, der sich, das Schwert in der Rechten und den Bischofsstab in der Linken, über den Horizont erhebt und die Schatten der Werkzeuge seiner Macht über die Erde wirft.<sup>1</sup> Thomas Hobbes, der englische Philosoph, hat dieses Bild im Jahre 1651 als Frontispiz seines gleichnamigen Buches »Leviathan« geprägt, um eine Instanz mit allen nur denkbaren Zeichen der Übermacht auszustatten, welche die Menschen zum Frieden zu zwingen und den offenen wie latenten Bürgerkrieg zu überwinden vermag.<sup>2</sup>



(Abb.1)

Auf seinem Urbild reichen die Insignien des Riesen bis an die Inschrift des oberen Bildrandes: »Non est potestas super terram quam superatur ei«. Der Spruch ist ein Zitat aus dem Alten Testament. Als Hiob an Gottes Macht verzweifelt, zeigt ihm dieser als ein kleines Zeichen seiner *potestas* ein gigantisches Ungeheuer, vor dem, wie es heißt, »die Angst tanzt« (Hiob, 41, 25).

\* Vortrag, gehalten in der Gesellschaft für Handel, Industrie und Wissenschaft in Frankfurt am Main, Dezember 1999.

<sup>1</sup> Auch zwei jüngere Publikationen zur Geschichte des Staates führen ihn auf dem Titelblatt: Wolfgang Reinhard, Geschichte der Staatsgewalt. Eine vergleichende Verfassungsgeschichte Europas von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1999; Martin van Creveld, Aufstieg und Untergang des Staates, München 1999.

<sup>2</sup> Thomas Hobbes, Leviathan, Or the Matter, Forme & Power Of A Common-Wealth Ecclesiasticall And Civill, London 1651; Andrew Crooke.



(Abb. 2)

ßender Wolf. Um nach dem Tod errettet werden zu können, benötigt er einen Heiland, aber auf dieser Welt muß er sich einen sterblichen Gott selbst schaffen, um seine ihm eigenen Gewinn-, Ruhm- und Mordgelüste zu bändigen. Geprägt durch den englischen Bürgerkrieg der Jahre 1640 bis 1649, an dessen Ende König Charles I. enthauptet wurde, kennt Hobbes nur das eine Ziel, eine Macht zu konstruieren, die Vergleichbares zu unterbinden versteht. Sie zeigt und nutzt ihre Waffen, um die wölfischen Kräfte der Zerstörung zu vernichten. Obwohl Hobbes Folgerung in ihrer Schwärze abgelehnt und in ihrer autoritären Struktur bekämpft wurde, ist seine Grundthese eine Herausforderung für jedwede Staats- und Gesellschaftstheorie geblieben. Der Gedanke, daß der Staat nicht aus der metaphysischen Stärke einer göttlichen Instanz, sondern der inneren Schwäche des Menschen erzeugt werden müsse, gilt als die Geburtsstunde der modernen Staatstheorie.

Umso bedeutsamer ist der Umstand, daß Hobbes das Bild des Leviathan nicht etwa als eine Zutat, sondern als ein essentielles Symbol und Mittel des Staates erachtet hat. Im Einklang mit zeitgenössischen Gedächtnistheorien war das Bild für Hobbes geeignet, sich in das Gedächtnis des Menschen zu senken und damit als handlungsleitendes Zeichen zu wirken. Hierin lag für ihn die Macht der Bilder: Sie konnten die Sprache nicht ersetzen, waren aber eine übergeordnete Instanz, weil sie das Gedächtnis der Menschen beherrschten. Bilder hatten daher weitaus unmittelbarer mit den Handlungen der Menschen zu tun als Texte: Aus diesem Grund war die Analyse des Sehens und die Nutzung von Bildern für den Politologen Hobbes von grundlegender Bedeutung. In der gegenwärtig fast täglich diskutierten Frage, ob Bilder das Gewaltpotential hemmen oder steigern können, hätte er zweifelsohne eine entschiedene Meinung vertreten. Neben den Mitteln des Gewaltmonopols, der Jurisdiktion, der Finanzverwaltung und der Erziehung, so habe ich in meiner Arbeit über die politische Ikonographie des Leviathan zu begründen versucht, war es für Hobbes das Bild, das den Staat verkörperte und in dieser symbolischen Repräsentanz auch aktiv agieren ließ.<sup>3</sup>

Angesichts der allein schon dogmengeschichtlichen Bedeutung des Leviathan-Symbol, das Carl Schmitt als »das stärkste und mächtigste Bild« der »Geschichte der politischen Theorien« erachtete,<sup>4</sup> muß verwundern, daß dessen Nachgeschichte bis

Auch vor dem Riesen von 1651 soll die Angst ihren Tanz über das Erdrund treiben, denn im Gegensatz zu früheren Theoretikern wie John Case hat Hobbes die Bedingung des Commonwealth nicht aus dem Auftrag abgeleitet, eine himmlische Macht zu vertreten, sondern die Gattung Mensch in ihrer irdischen Beschaffenheit zu bändigen. Per se, so lautet Hobbes Erkenntnis, ist der Mensch wie ein rei-



(Abb. 3)

<sup>3</sup> Horst Bredekamp, Thomas Hobbes visuelle Strategien, Berlin 1999.

<sup>4</sup> Carl Schmitt, Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen

auf wenige Ausnahmen bislang unbekannt geblieben ist.<sup>5</sup> Ein Grund könnte darin liegen, daß sich die Bildträger medial nicht vergleichen lassen, weil sie von Postkarten bis zur Architektur reichen; einschränkend ist zudem zu betonen, daß nicht immer sicher ist, ob sich die Kinder, Mißgeburten und Balge des Leviathan jeweils bewußt auf ihn beziehen.

In jedem Fall aber bilden die Variationen, welche die riesenhafte Gestalt des Leviathan oder auch den Kompositcharakter seines Inneren verwendeten, eine eigenartig paradoxe Tradition, die bis auf den heutigen Tag anhält. Es scheint, als habe Hobbes Leviathan überwiegend Gegenbilder provoziert, die sich von ihm abzuwenden suchten. Dies mindert seinen Einfluß nicht, macht seine Rezeptionsgeschichte aber zu einer ungewöhnlich verwickelten Ereignisreihe.

## 2. Die Wiederkehr des Riesen

Dies gilt bereits für die ersten Beispiele, welche die Riesengestalt aufnahmen, um die Macht des Souveräns entweder zu denunzieren oder zu stärken. Ob bewußt oder unbewußt – Hobbes Vorstellung eines Riesen, der den Terror mit Gegenschrecken bekämpft, hat tatsächlich Angst ausgelöst, aber nicht vor den Taten oder Strukturen, die er bändigen soll, sondern vor seiner eigenen Gewalt. Josiah Woodwards »Fair Warnings to a Careless World« von 1717, das vermutlich populärste Erbauungsbuch der englischsprachigen Welt des achtzehnten Jahrhunderts, zeigt einen die Erde beherrschenden Tod, bei dem die Bürger des Leviathan in Totenschädel verwandelt sind. Dem erhobenen Szepter, das an die Stelle des Schwertes getreten ist, korrespondiert in der Linken der Spiegel der Wahrheit, der den Bischofsstab ersetzt. Der Tod, gegen den Hobbes den Leviathan konzipierte, hat die beherrschende Stellung zurückerobert. Woodward



(Abb. 5)



(Abb. 4)

Woodwards Todesriese travestiert den hobbeschen Souverän dieser Welt in den Fürsten des Jenseits, und vom Reich des Friedens bleibt allein die Schädelstätte.<sup>6</sup>

Weiter entfernt von Hobbes waren Goyas beklemmende Visionen vom Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, die vermutlich auf die napoleonische Herrschaft in Spanien anspielen. Sie haben zahlreiche Deutungen provoziert. Zu vermuten ist, daß der Riese des

Symbols, hrsgg. v. Gunter Maschke, Köln-Löwenich 1982, S. 9. Vgl. hierzu Horst Bredekamp, Von Walter Benjamin zu Carl Schmitt, in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Jg. 46, 1998, Nr. 6, S. 901–916.

<sup>5</sup> In erster Linie: Reinhardt Brandt, Das Titelblatt des *Leviathan* und Goyas *El Gigante*, in: Udo Bernbach/Klaus Kodalle (Hrsg.), *Furcht und Freiheit. Leviathan-Diskussion 300 Jahre nach Thomas Hobbes*, Opladen 1982, S. 201–31. Bei meiner Untersuchung konnte ich dankenswerterweise das Material der Arbeitsstelle »Politische Ikonographie« des Warburg-Hauses, Hamburg, nutzen.

<sup>6</sup> Bredekamp (Fn. 3), S. 133 f.

Prado die Kritik an der napoleonischen Herrschaft zu einem Symbol des sich von den Menschen abwenden- den Leviathan abstrahiert. Mit der Faust droht der Gigant der Sonne, die sich angstvoll verhüllt, während im Vordergrund Mensch und Tier in panischem Schrecken auseinanderstieben. Die Komposition des Gemäldes kopiert die des Leviathan-Titelkupfers nicht, aber der über der Hügelzone erscheinende Riese kommt ihm doch so nahe, daß es *möglich* scheint, daß Goya das Zerreißen der Bindung zwischen dem Staatsgiganten und seinen Bürgern als ein geradezu erhebendes Drama faßt. Während der Souverän mit kosmischen Mächten kämpft, überläßt er die Erde dem Schrecken.<sup>7</sup>

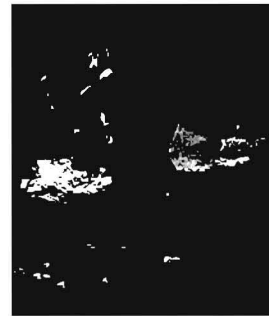
Womöglich noch schwärzer ist die melancholisch brütende Gestalt, die sinnend, dem Betrachter den Rücken zuwendend, auf dem Erdrund sitzt<sup>8</sup>. Hier ist das Menschenleere der Landschaft vielleicht noch erschreckender als die panische Flucht auf dem



(Abb. 7)

Gemälde des Prado. Eine Deutung ist auch hier ungewiß, aber es mag sein, daß hier ebenfalls eine Reflektion jenes Staatssouveräns gemeint ist, der bei Hobbes den Frieden schafft, von den Theoretikern der Aufklärung aber als Monstrum der Unterdrückung gebrandmarkt worden war und nun, wie um die Unerfüllbarkeit wissend, das Friedensreich zu bringen, sich von den Menschen abgewendet hat und über die Schulter zurückblickt. Aber keine Quelle gibt Auskunft, ob Goya das Frontispiz von Hobbes' Opus kannte oder ob der »Schlaf der Vernunft« ihm die Figur des Riesen eingab. Falls Goyas Giganten keine direkte Antwort auf den Leviathan bilden, so formulieren sie doch zumindest eine verschlüsselte, autonom gefundene Gegenthese.

Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts erhielt der Hobbesche Leviathan eine militarisierte Form. In diesem Fall vermutlich direkt auf das Urbild anspielend, erneut über einer Hügelkette erscheinend, hat sich der Staatsriese in einer frühen Radierung Alfred Kubins in einen Offizier verwandelt, der das Schwert abgelegt hat, um die Rechte wie ein Raubtier über den Hügel auf den kompakt aufgestellten Truppenteil zuzuschieben. Der Riese wird sich seine Nahrung holen.



(Abb. 6)



(Abb. 8)

<sup>7</sup> Bredekamp (Fn. 3), S. 135 f.

<sup>8</sup> Berliner Kupferschichtkabinett, Nr. VI.48, S. 344–346.





(Abb. 9)

und Mussolini mit leviathanischen Zügen versehen. Den Beginn machte im Jahre 1932 der Künstler Gustav Klucis, dessen Plakat »Der Sieg des Sozialismus in unserem Land ist garantiert, die Basis der sozialistischen Wirtschaft ist geschaffen« eine Ikone des stalini-



(Abb. 11)

stischen Personenkultes schuf. Stalins riesenhafte Gestalt erscheint über der Anhöhe einer Industrielandschaft. Bezeichnenderweise sind es im Gegensatz zum Ur-Leviathan die Bauten und Maschinen, die seinen Körper bilden, während eine riesige Menschenmenge, von ihm getrennt, die gesamte Fläche in seinem Rücken ausmacht.<sup>9</sup> Ein Jahr später tritt auch die Gestalt Hitlers vor einer ihn hinterfangenden Menge auf. Die Fotomontage macht das Verhältnis zwischen der Führergestalt und der Menge jedoch nicht deutlich, weil unklar bleibt, ob Hitler hier, auf einem hohen Podest stehend, gegen die Teilnehmer an einer Kundgebung photographiert ist.<sup>10</sup> Eine der bekanntesten Darstellungen, »Der Triumph des Willens« von 1933, korrigiert diese Ungewissheit, indem sie Hitler bis zum Bauch in der Menge versinken läßt.<sup>11</sup> Diese Masse bildet nicht seinen Körper, aber es wird doch suggeriert, daß sich diese auf ihn als Riesen orientiert, und sein Unterkörper verschwindet zwischen den Menschen, als würden ihn diese aus sich selbst heraus wachsen lassen.

Woodwards, Goyas und Kubins Gestalten setzen sich abgründig kritisch mit der Vorstellung mächtiger Souveräne auseinander. Selbst wo sie konkrete Anlässe haben, bewahren sie jedoch eine überparteiliche Aussagekraft. Dies änderte sich im zwanzigsten Jahrhundert, als reihenweise Riesen aufraten, die als Inkarnation totalitärer Macht mit den persönlichen Zügen von Diktatoren versehen wurden.

So wurden im Verlauf von drei Jahren die Ikonen von Stalin, Hitler



(Abb. 10)

Ein Jahr später tritt auch die Gestalt Hitlers vor einer ihn hinterfangenden Menge auf. Die Fotomontage macht das Verhältnis zwischen der Führergestalt und der Menge jedoch nicht deutlich, weil unklar bleibt, ob Hitler hier, auf einem hohen Podest stehend, gegen die Teilnehmer an einer Kundgebung photographiert ist.<sup>10</sup>

Eine der bekanntesten Darstellungen, »Der Triumph des Willens« von 1933, korrigiert diese Ungewissheit, indem sie Hitler bis zum Bauch in der Menge versinken läßt.<sup>11</sup> Diese Masse bildet nicht seinen Körper, aber es wird doch suggeriert, daß sich diese auf ihn als Riesen orientiert, und sein Unterkörper verschwindet zwischen den Menschen, als würden ihn diese aus sich selbst heraus wachsen lassen.



(Abb. 12)

<sup>9</sup> Gustav Klucis, Retrospektive, hrsgg. v. Hubertus Gäßner und Roland Nachtigäller, Stuttgart 1993, Abb. 238; vgl. Nicola Hille, *Macht der Bilder – Bilder der Macht. Beispiele politischer Fotomontage der 30er Jahre*, in: *Fotogeschichte*, 17. Jg., Nr. 66, S. 23–32, Abb. 1.

<sup>10</sup> Plakate in München 1840–1940, Ausstellungskatalog, Münchner Stadtmuseum, München; vgl. Hille (Fn. 9), Abb. 2.

<sup>11</sup> Heinrich Hoffmann, *Baldur von Schirach und Adolf Hitler. Der Triumph des Willens*, Berlin 1933, Titelblatt.

Ein Jahr später nähert sich ein Mussolini-Plakat noch stärker dem Hobbesschen Emblem an, insofern eine unübersehbare Zahl von winzig kleinen Personen bis hinauf zum Hals reicht, über dem der Kopf des Potentaten unverstellt aufragt.<sup>12</sup> Die Auffüllung des Körpers eines Giganten durch dicht gedrängte Menschen ist in dieser Photomontage wiederholt.

#### 4. Riesen der DDR

Die Fähigkeit dieser in hohen Auflagen verbreiteten Plakate, das politische Bewußtsein der Betrachter zu beeinflussen, wenn nicht zu prägen, kann niemals erschöpfend erschlossen werden, aber der ungeheure Aufwand, der im zwanzigsten Jahrhundert auf die Bildpropaganda verwendet worden ist, läßt kaum einen Zweifel, daß sie ein höchst effektiver Bestandteil eines Prägesystems war, das durchaus erstaunliche Überlebensenergien aktivieren konnte. Zu diesen Bei-



(Abb. 14)

spielen gehört auch und vor allem die Deutsche Demokratische Republik, deren Bildwelt neben einer großen Zahl von Besuchern immer wieder auch Hundertschaften von westlichen Ökonomen, Sozialwissenschaftlern und Zeithistorikern über die eigene Schwäche hat hinwegtäuschen können. Offenbar in Anlehnung an das Mussolini-Plakat wurde nach Gründung

der DDR der massige Schädel des Duce in einen westberliner »Kriegstreiber« verwandelt,<sup>13</sup> der mit dem Prinzip des Herauswachsenden eines riesenhaften Oberkörpers aus einer Versammlung die faschistische Kontinuität vergegenwärtigen soll. Die Gestalt des Riesen wurde in der Sowjetischen Besatzungszone und dann in der DDR in zahlreichen Varianten von Goyas Schreckensbildern angeregt.<sup>14</sup> Der riesenhafte Tod, der nun nicht als ein neuer Meister aus Deutschland auftritt, sondern als eine Mischfigur aus SS-Schergen und Uncle Sam, wendet sich hier gegen die Europäische Verteidigungsgemeinschaft. Wie bei Kubins sich über dem Horizont erhebendem Offizier scheint eine Hand über das Land greifen zu wollen.



(Abb. 13)



(Abb. 15)

<sup>12</sup> Susanne von Falkenhausen, Vom »Ballhauschwur« zum »Duce«. Visuelle Repräsentation von Volkssouveränität zwischen Demokratie und Autokratie, in: Die Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte, 40. Jg., 1993, Nr. 11, S. 1017–1025, 1024.

<sup>13</sup> Plakate, Inv.-Nr.P 94/1162. Dieses Plakat und die folgenden Plakate sind gespeichert auf der CD: Das politische Plakat der DDR (1945–1970) (Hg.: Deutsches Historisches Museum Berlin), Berlin 1993.

<sup>14</sup> Plakate, Inv.-Nr.P 54/1224 (Fn. 13).

Der eigene Volksriese dagegen hielt unmittelbar nach dem Krieg die Linke schützend vor jene lodernde Industrie, aus der sich, dem Beispiel Stalins von 1932 folgend, der gigantische Leib des Arbeiter-Leviathans erhebt<sup>15</sup>; mit der Grubenlampe bringt er, wie zahlreiche Figuren des achtzehnten Jahrhunderts, der Welt das Licht der Erleuchtung.

Ein Plakat der Fünfziger Jahre läßt den Giganten wieder aus einer idealen Gemeinschaft von Menschen entstehen<sup>16</sup>, unter denen exemplarische Berufswege, vom athletischen Arbeiter über white-collar-Ingenieure bis zum Offizier vertreten sind. Die Rechte streckt sich einladend dem hypostasierten westlichen Betrachter entgegen, wie der Leviathan seinen Bishofsstab über das Land gestellt hatte.



(Abb. 16)



(Abb. 17)

### 5. Der anthropomorphe Kirchenkörper

Die Reihe dieser totalitären Nutzungen des Hobbeschen Riesen im zwanzigsten Jahrhundert hätte erwarten lassen, daß ihm an dessen Ende der Garaus gemacht worden wäre, aber eine Macht, die in anderen Zeitbegriffen als in Jahrhundertabschnitten denkt, hat ihn desto unbefangener reaktiviert. Es handelt sich um die katholische Kirche.

Seitdem Deinokrates, der Architekt Alexanders des Großen, den Vorschlag machte, den Berg Athos in eine menschliche Skulptur zu verwandeln, wird nach

geheimen Verbindungen zwischen Architektur und Mensch gesucht. Ganze Stadtgrundrisse sind in der Renaissance in menschlichen Formen gedacht worden, und auch die bedeutendste Kirche der Christenheit, St. Peter in Rom, wurde in diese Anthropomorphie einbezogen. Als Bernini in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts den Neubau von St. Peter mit seinen beiden riesigen Kolonnaden des Vorplatzes versah, entstand die Vision zweier Arme, die einen imaginären Körper umschließen sollten. Als der zugehörige Kopf waren das Kirchengebäude und die Kuppel von St. Peter gedacht.<sup>17</sup>

Diese Vorstellung ist geblieben, und zahlreiche Beispiele wären hier anzuführen, aber wenige sind so suggestiv wie eine Postkarte des Vatikan, die das neue Millenium begrüßt. Der architektonische Körper



<sup>15</sup> Plakate, Inv.-Nr.P 94/1850 (Fn. 13).

<sup>16</sup> Plakate, Inv.-Nr.P 94/1057 (Fn. 13).

<sup>17</sup> Die Autorenschaft der Zeichnung ist umstritten. Timothy K. Kitao (Circle and oval in the square of Saint Peter's. Bernini's art of planning, New York 1974, Abb. 40) sieht eher ein Gegenprojekt. In jedem Fall spricht das Blatt jene leibmetaphorische Bedeutung des Petersplatzes an, die Bernini im Auge hatte; vgl. Horst Bredekamp, St. Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung, Berlin 2000, S. 116f.

von St. Peter wird im Sinne der Theorie vom *corpus mysticum*, der einerseits materielle Architektur ist, andererseits aber auch die spirituelle Gemeinschaft der Gläubigen repräsentiert, begriffen. Damit wird die Laterne der Kuppel von St. Peter zum Brustbein des Papstes, der seinerseits an diesem *corpus mysticum* teilhat. Und angesichts dessen, daß Bernini seine beiden Kolonnaden als ausgebreitete Arme dieses leiblich aufgefaßten Kirchenkörpers verstand, bilden der linke Arm des Papstes und die segnend erhobene Rechte eine Aktualisierung jener Anthropomorphie, die das Gebäude insgesamt repräsentiert.

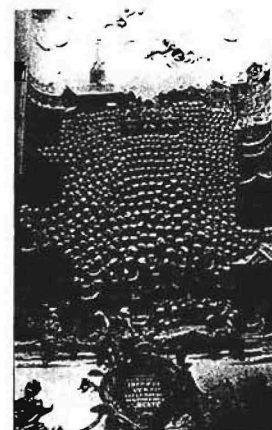
Dieser katholische Leviathan braucht keine zellenhaft seinen Leib ausfüllenden Gläubigen, weil die Architektur bereits als solche ein materielles Abstraktum des Gemeinschaftsbegriffes darstellt. Insofern wäre es kurzschlüssig, man würde angesichts dieser tausendfach verschickten Karte vorwerfen, der Papst würde sich hier dem Antichristen, den der Leviathan aus katholischer Sicht immer dargestellt hat, anschmiegen. Rein äußerlich trifft dieser Vorwurf zwar zu, und man ist erstaunt über die Unbefangenheit, mit der das Oberhaupt des Katholizismus in die Pose des staatlichen sterblichen Gottes schlüpft. Diese Kühnheit verliert jedoch ihre Brisanz, wenn man berücksichtigt, daß sie auf eine anthropomorphe Auffassung der Kirche zurückgeht, die bereits vor dem Leviathan vorhanden war. Der Vatikan kann Hobbes Staatsembleme so unbefangen nutzen, weil dem *corpus mysticum* der Kirche gewiß ist, die Geltung des im Leviathan Symbolisierten zu überdauern.

Die Reihen von mehr oder minder eng auf Hobbes' Leviathan zurückgehenden Riesen zeigen, daß die Figuren des siebzehnten bis neunzehnten Jahrhunderts in ihm eine Schreckensfigur sahen, die zu denunzieren war. Im zwanzigsten Jahrhundert dagegen maskierten sich totalitäre Regime im Bild des Leviathan, bis die Kirche, in der ihr eigenen Überlegenheit, einen Anti-Leviathan in das neue Jahrtausend grüßen ließ.

## 6. Der Kampf um den Kopf

Neben der riesenhaften Gestalt aber wurden auch einzelne Körperteile über die Jahrhunderte tradiert, wobei der Kopf besonders umkämpft war. Der symbolische Kampf um den Kopf des Leviathan bestand durchweg darin, die Heraushebung des Souveräns zu brechen: sei es, daß sein *caput* fallen mußte, oder sei es, daß es äußerlich erobert oder innerlich besetzt wurde.

So zeigt eine Schweizer Variante des Leviathan im 18. Jahrhundert eine kopflose *civitas*.<sup>18</sup> Zwischen den Häusern hervordrängend, richtet sich der Leib der Bürger auf dem Marktplatz auf eine Tribüne hin aus. Da die Gebäude wie auch der Platz nicht hintereinandergestellt, sondern übereinandergetürmt sind, massieren sich die zahllosen Bürger zu einem rumpffartigen Hügel. Wie im Körper des Leviathan gruppieren sie sich von den Seiten her zur Mitte, um sich dann, den Rücken zum Betrachter wendend, zum dreifigurigen Souverän zu kehren, der in einer nur wenig herausgehobenen Trias besteht. Der Kopf des Leviathan ist sowohl in die Brust gesackt wie auch gedrittelt: Nun sind es drei Vertreter, die als *Primi inter Pares* der Gemeinschaft vorstehen. Allein die mittlere Gestalt



(Abb. 19)

<sup>18</sup> Alois Riklin, Verantwortung des Akademikers, St. Gallen 1987, S. 80, Abb. 11.

ragt zwischen zwei Häuserreihen unverstellt in den Himmel, wird aber von den Gebäuden und vor allem von dem Kirchturm überragt.

Dem Gedanken von Hobbes, daß der Staat gegenüber seinen Bürgern herauszuheben sei und daß er die Kirche zu seinen Füßen haben müsse, um neutral bleiben und destruktive Partikularinteressen bekämpfen zu können, dieser Idee ist hier entschieden widersprochen. Der Grund dafür, daß diese Schweizer Version eines engen, in sich geschlossenen Staatscorpus auf die Hierarchie des Kopfes verzichten kann, liegt darin, daß die Menschen nicht durch die Todesangst getrieben, sondern durch die Tugend gelenkt werden. Umgeben von den Personifikationen der Barmherzigkeit und der Gerechtigkeit proklamiert die untere Tafel: »Die Tugend ist die sicherste Grundsäule der Freiheit« (*Vertu est le plus sur boulevard de la liberté*). Auf einer so definierten, optimistischen Grundlage braucht der Leviathan weder einen Kopf noch besondere Machtmittel, um herrschen zu können. Seine Herrschaft ist Selbstbestimmung seines Körpers, und daher muß er enthauptet werden, um dem Gemeinwohl dienen zu können.

Das Gros der späteren Auseinandersetzungen mit dem Leviathan wählte aber nicht die Köpfung, sondern die Auffüllung des *caput*. Der Leviathan hatte allein den Kopf des Souveräns frei gelassen, um den Übersprung der Summe aller Individuen in die höhere Qualität des einen Souveräns zu symbolisieren. Eines der markantesten Gegenbilder zum Leviathan zielt auf eine Wider-



(Abb. 20)



(Abb. 21)

legung dieser souveränen Ungerechtigkeit des Kopfes. Das anonyme Gemälde zeigt den kostbar gekleideten Herodes, durch dessen transparente Haut sich die Leiber nackter Kinder abzeichnen: die leblosen Körper des Kindermordes. Der Souverän wird durch die Auffüllung sowohl seines Leibes wie auch seines Kopfes als triebhafte Gestalt gezeigt, die sich nicht etwa zu distanzieren vermag, sondern die allein aus ihren Mordtaten besteht: ein Urbild der Tyranis und des Gewalt-herrschers.<sup>19</sup>

Im neunzehnten Jahrhundert wurden derartige Kompositköpfe zu einem bevorzugten Mittel der Verachtung despotischer Herrscher, nachdem unmittelbar nach der Leipziger Völkerschlacht vom Oktober 1813 eine Berliner Neujahrskarte erschienen war, die Herodes mit den Zügen Napoleons versah. Sein Gesicht ist aus Leichen zusammengesetzt, sein Kragen wird zum Blutstrom, das Spinnennetz, das über dem Körper der deutschen Landkarte liegt, wird von der Hand Gottes als Epaulette zerrissen, und in den Zweispitz ist der preußische Adler eingezogen.<sup>20</sup>



(Abb. 22)

<sup>19</sup> Bredekamp (Fn. 3), S. 78 ff.

<sup>20</sup> Sabine und Ernst Schefler, So zerstioben geträumte Weltreiche. Napoleon I. in der deutschen Karikatur. Stuttgart 1995, S. 108 f., 257.



(Abb. 23)

Die Bildung des Kopfes als Kompositfigur blieb eines der markantesten Bildmittel, um dem Souverän die Souveränität zu nehmen und seinen Schädel entweder zur Gruft seiner Untaten oder zum Versammlungsort seiner Antreiber zu machen. Dies traf sowohl Napoleon III., dessen Haare durch den deutschen Adler gebildet werden und dessen Nase ein nackter Papst besetzt,<sup>21</sup> wie auch Bismarck (Abb. 24), bei dem die Mittel und Helfer in den Kopf gesetzt sind, um den Akteur auf diese Weise als einen innerlich Getriebenen auszuweisen.<sup>24</sup>

Diese Bildreihe reagiert auf den Kompositkörper von Hobbes Leviathan, indem sie auch und gerade den eigentlich unverstellten Kopf mit Elementen auffüllt und damit die Aura seiner neutralen Rationalität zerstören. Negativ also hat das Urbild das vielleicht erfolgreichste Propagandamotiv des neunzehnten Jahrhunderts inspiriert.



(Abb. 24)



(Abb. 25)

Im zwanzigsten Jahrhundert ist das Prinzip dieser Auffüllung der Köpfe mit körperlichen Elementen in den Montagetechniken der Dadaisten, bis zur Unkenntlichkeit wiederholt, zum Stilprinzip geworden. Ein Beispiel geht nochmals explizit auf den Kopf des Leviathan ein, insofern er sich unverstellt als Gegenüber der Masse der Bürger zeigt, die ihn nun von außen zu erobern suchen. Es handelt sich um Frans Masereels »Tête géante« von 1921: Wie eine Steilwand erklimmen Massen von Menschen von unten, aus der Zone des Körpers her, den Kopf, um sich über den Augenlidern einzunisten und schließlich die Stirn, als wäre es das Reich der Seligen, zu erobern.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Ebda., S. 110 f.

<sup>22</sup> Ebda., S. 263.

<sup>23</sup> Gustave Kahn, Europas Fürsten im Sittenspiegel, Berlin 1907–08, Abb. 207.

<sup>24</sup> Hans-Martin Kaulbach, Bombe und Kanone in der Karikatur. Eine kunsthistorische Untersuchung der Vernichtungsdrohung, Marburg 1987, Nr. 169.

<sup>25</sup> Frans Masereel, Tête géante, 1921, Privatbesitz; vgl. Karl-Ludwig Hofmann/Peter Riede (Hrsg.), Frans Masereel (1889–1972). Zur Verwirklichung des Traums von einer freien Gesellschaft, Ausstellungskatalog, Saarbrücken 1989, S. 25.

Alle diese Beispiele scheinen unisono zu erweisen, daß eine Rezeption von Hobbes Leviathan in der Demokratie nur als Gegenbild erfolgte: sei es als Maske totalitärer Herrschaft, oder sei es als Mittel gegen deren Propaganda. Nimmt man also das Urbild des modernen Staates zum Maßstab, dann könnte diese vorwiegend negative Rezeption ein Indiz dafür sein, daß die Demokratie wesentlich bildlos sei, wie es John Quincy Adams als amerikanischer Präsident gefordert hat: »Democracy has no monuments. It strikes no medals. It bears the head of no man on a coin. Its very essence is iconoclastic.«.<sup>26</sup> Dieser Spruch wurde bereits im neunzehnten Jahrhundert durch aufwendige Bildstrategien der amerikanischen Parteien überholt, aber er scheint die politische Wissenschaft bis heute wie mit einem unsichtbaren Blendzaun zu umgeben.<sup>27</sup>

Dies gilt auch und gerade im Zeitalter der sogenannten »Fernsehdemokratie«, die angeblich einen Ikonoklasmus anderer Art produziert; nicht etwa die Bildlosigkeit, sondern die Negation der Bildkraft durch einen *overkill* an Bildern. Aber diese oftmals zu hörende Analyse täuscht ebenso wie ihre bildfeindliche Vorgängerin. Auch im Zeitalter der Bildsimulation ist die Demokratie nicht etwa dadurch bestimmt, »keine Monumente« nötig zu haben, sondern auch und gerade in der Bildform Kontur zu entwickeln.<sup>28</sup> Gegenwärtig erfüllt der Berliner Reichstag diese Funktion.

## 7. Der Reichstag

Der Reichstag Paul Wallots stellt aus heutiger Sicht ein Symbol des Wilhelminismus dar, aber er war doch eher sein Gegenbild. Die Kuppel hatte der Architekt als Gegenzeichen zu den Kuppeln des mit den Hohenzollern verbundenen Schlosses und des Berliner Doms konzipiert, und der Kaiser hat den Bau wie auch den Architekten mit den abfälligsten Worten verfolgt.



(Abb. 26)

Er hat sich zudem geweigert, die Inschrift »Dem deutschen Volk« anbringen zu lassen, und erst im Krieg, als es galt, nicht mehr Stände und Klassen, sondern nur mehr Deutsche zu kennen, wurde sie ohne jedes Aufheben verspätet angebracht.<sup>29</sup>

In der Weimarer Republik wurde der Reichstag zum Symbol der Schwäche der Demokratie, und die Nationalsozialisten haben ihn ein einziges Mal geschätzt: als er brannte. Im Dritten Reich wurde er gemieden, und Albert Speer wollte ihn abreißen lassen, entschied sich dann aber dafür, ihn durch die Errichtung einer alle Vorstellungen übersteigenden Volkshalle zu einer Art Hundehütte zu degradieren.

<sup>26</sup> Clive Bush, *The Dream of Reason: American Consciousness and Cultural Achievement from Independence to the Civil War*, London 1977, S. 19; vgl. Marion G. Müller, *Politische Bildstrategien im amerikanischen Präsidentenwahlkampf 1828–1996*, Berlin 1977, S. 23.

<sup>27</sup> Die Wehrmachtausstellung, die sei am Rande bemerkt, hat ein politisches Desaster erzeugt, weil sie von Personen konstruiert wurde, die offenbar niemals gelernt haben, Bilder als eigenständige Größe ernst zu nehmen, und das heißt philologisch genau zu betrachten.

<sup>28</sup> Gerhard Vowe, *Medienpolitik zwischen Freiheit, Gleichheit und Sicherheit*, in: *Publizistik. Vierteljahrshefte für Kommunikationsforschung*, Jg. 44, 1999, Nr. 4, S. 391–415.

<sup>29</sup> Hierzu wie auch zum Folgenden: Michael S. Cullen, *Der Reichstag. Parlament Denkmal Symbol*, Berlin 1999.

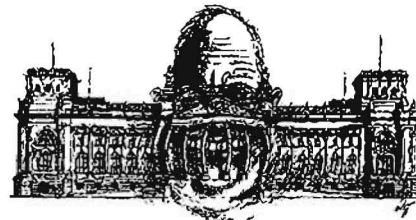




(Abb. 27)

in dem durchlichteten, transparenten Plenarsaal des Bundestages von Peter Behnisch ihr angemessenes Symbol gefunden zu haben schien.

Als Sir Norman Foster im Jahre 1992 den ersten Preis mit der Vision eines riesigen Baldachins gewann, der die Wucht des Gebäudes filigran überspannen, seine Kompaktheit mildern und eine Atmosphäre von provisorischer Zeltarchitektur über die Statik des Wallotschen Baues legen sollte, so geschah dies mit Blick auf das Münchner Olympiastadion, dessen leichte Zeltarchitektur die Epoche des »mehr Demokratie wagen«



(Abb. 28)



(Abb. 29)

Bedenken nochmals auf den Punkt: Die Kuppel sei eine architektonische Symbolisierung des Oberhauptes, ein veritabler Machtkopf, Zeichen des Regierungshauptes und nicht etwa des Parlamentes.<sup>30</sup> Und in diesem Argument mußte, bewußt oder unbewußt, die Erinnerung an das *caput*-Konzept des Leviathan mitschwingen.

überspannte. Im Zelt sollte die vorgeblich autoritäre Wucht der Kuppel neutralisiert werden. Nach monatelangen Diskussionen ließ sich Foster im März 1995 vom Ältestenrat des Deutschen Bundestages jedoch dazu zwingen, die von ihm entschieden abgelehnte Kuppel über das Rumpfgebäude zu setzen. In mehr als einer Äußerung hatte er in Verkenntung der Geschichte des Baues betont, daß die Kuppel für ihn das Symbol all des Negativen sei, was mit den Deutschen verbunden werden könne: Hierarchie und autoritäre, antidemokratisches Denken.<sup>31</sup>

Eine Karikatur aus der Zeit, in der die Kuppellösung oktroyiert wurde, brachte in einer ironischen Form die

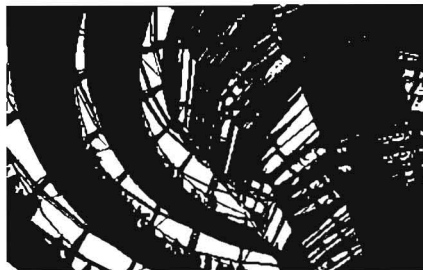


(Abb. 30)

<sup>30</sup> Reichstag Berlin. Sir Norman Foster and Partners, Ausstellungskatalog, Berlin 1994; Galerie Aedes; Christina Huberlik und Gerwin Zohlen, Die Baumeister des Neuen Berlin, Berlin 1997, S. 39-43

<sup>31</sup> Heinrich Wefing (Hrsg.), Dem deutschen Volke, Bonn 1999, S. 204.

Foster hat sich dem Dilemma, ein von ihm entschieden abgelehntes Bauelement konzipieren zu müssen, gestellt. Sein Einschwenken auf die Linie der Kuppel-Befürworter war zunächst ein erzwungener Opportunismus, aber seine Formphantasie hat sowohl die eigene Schwäche als auch die Wünsche der Kuppelbefürworter überspielt. Er hat den »Kopf« dazu genutzt, den



(Abb. 31)

Hobbesschen Begriff von Souveränität, der sich mit dem symbolischen *caput* verband, zu diskreditieren, indem er die nicht anders als genial zu nennende Idee verwirklichte, diesen Kopf nun endlich begehbar zu machen.

Wenn die Besucher über die Spiralrampen, die durch ihr leichtes Schwanken den Eindruck luftiger Höhe verstärken, die obere Plattform erreicht haben, ist der Plenarsaal in weit entfernter Tiefe zumindest in Sektoren zu überblicken. Eine vergleichbare



(Abb. 32)

gestische Entmächtigung des Parlamentes durch diejenigen, die in ihm repräsentiert sein sollen, hat es nie zuvor gegeben. Der Kopf des Staates, auf den die Menschen in Thomas Hobbes »Leviathan« von 1651 ausgerichtet sind, ohne ihn einnehmen zu können, wird in Fosters Kuppel usurpiert, als hätte sie Masereels Holzschnitt real erbauen wollen.

Die unablässig herauf- und herabsteigenden Besucher erinnern an die

schräg ausgerichteten Menschen in den Armen des körperlichen Urmodells, aber hier blicken sie nicht in Verehrung auf den Kopf des Riesenkörpers, sondern sie besiedeln ihn in unablässigem Strom, um am Ende auf ihre Repräsentanten herabzusehen. Im Plenarsaal wird dieser Eindruck bei den hinteren Sitzreihen verstärkt, die durch Besuchertribünen verschattet und wie in Grotten verbannt wirken. Zumindest die Hinterbänkler sind im Reichstag verhöhlt, und da es keine feste Sitzordnung gibt, werden jene, die zu spät kommen, durch die Schatten der Tribünen bestraft.

Von außen wie aus dem Sitzungssaal läßt die transparente Kuppel im Gegenzug den Souverän erneut als Bild erscheinen: Nun aber nicht als Hobbesscher Kopf eines furchterregenden Riesen, sondern als *caput*, in dem die Bürger die beweglichen Zellen bilden. Die Kuppel des Reichstages bildet eine Art Oberhaus, das auf stochastische Weise immer neue Souveräne zusammenbringt. Hierin liegt auch eine politische Bestimmung der Zeit. Der feierliche Akt, in dem die Bürger bei Hobbes den Leviathan durch Eid gebären, wird hier zu einem zufälligen und auch ein wenig selbstgefälligen Dauerfest.

Eine Karikatur des Berliner »Tagesspiegel« vom Oktober 1999 treibt diese Verkeh-



(Abb. 33)

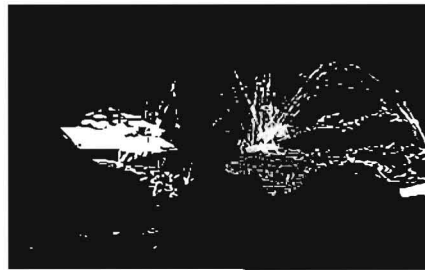
übergangslos bis zur Schädeldecke aufgefüllt, sie allein sind der Souverän, der Wahlzettel aus einer Box in einen Hamsterkäfig schüttert, in dem die »Politik« nichts besitzt als den Raum für ihre Lauftrammel.

Fosters Umbau ist bis zum Hals von teils befremdender Schwäche, aber die Kuppel hat der »Berliner Republik« ein nachhaltiges Signet vermittelt. Und dies auch aus dem Grund, daß sich der Reichstag aus dem Abstand vermutlich als das Zeichen einer unsichtbar sich vollziehenden Verwandlung des Staatsbegriffs erweisen wird. Die Kuppel erhöht das Parlamentsgebäude, diskreditiert aber das Hobbessche Souveränitätsbild, und mit dieser Mittelstellung bezeichnet sie präzise jene Diskussion, die in den neunziger Jahren um die Zukunft des Nationalstaates entbrannt ist.

In der Begehrbarkeit der Kuppel liegt keineswegs nur eine leere Geste. Foster hat die Diskreditierung hermetischer Macht in jene vertikale Achse gefügt, in der sich die Hierarchien klassischer Prägung aufbauen. In einem Moment, in dem die Parlamente ihr Gewicht zunehmend an die europäische Zentrale abgeben, in dem die wirtschaftliche Globalisierung den nationalen Spielraum verengt, in dem die elektronischen Kommunikationsformen weite Bereiche aus der staatlichen Kontrollmöglichkeit entziehen und in dem das mediale Entertainment den Denkraum des Politischen entkernt, hat Fosters symbolische Verkehrung der Hierarchie neben ihrer gelassenen Provokation auch den Charakter einer ironischen Offenlegung des faktisch Gegebenen.<sup>32</sup>

## 8. Der neue Leviathan

Von vielen Seiten wird dem Staat das Ende vorhergesagt.<sup>33</sup> Diese Vorhersage gründet auf der Annahme, daß die transnationalen Kommunikationstechniken einen neuen Leviathan erzeugen, gegenüber dem die nationalen Monstren ihre Macht verlieren. Diese Position bindet sich an das Internet. Bereits 1992 hatte sich eine Untersuchung der Frage gewidmet, ob nicht im Vorgänger des Internet, dem Usenet, eine Art Realinkarnation des biomechanischen Leviathan zu finden sei.<sup>34</sup> Das Netz der Netze, so hat George Dyson dann 1997 formuliert, sei die erstmals wirkliche und materielle Erschaffung des Leviathan.<sup>35</sup> Er bezieht sich mit einem gewissen Recht auf den ersten Absatz des »Leviathan«, in dem der künstliche Riese als vernunftbegabtes, biomechanisches Kommunikationstier beschrieben wird.<sup>36</sup> Die Ironie liegt allerdings darin, daß die scheinbare Verwirklichung von Hobbes Verheißung, den Staat als ein »Künstliches Tier« schaffen zu können, dazu führt, daß diese Konstruktion aus den Angeln gehoben wird.



(Abb. 34)

<sup>32</sup> Vgl. Horst Bredekamp, Kuppel wider Willen. Das Reichstagsgebäude Sir Norman Fosters, in: Das XX. Jahrhundert. Ein Jahrhundert Kunst in Deutschland. Architektur in Berlin, hrsgg. v. Andres Lepik, Anne Schmeding und Christian Gahl, Köln 1999, S. 122–123.

<sup>33</sup> Besonders markant: van Creveld (Fn. 1).

<sup>34</sup> Richard Clark MacKinnon, Searching for the Leviathan in Usenet, Thesis, The Faculty of the Department of Political Science San Jose State University, 1992.

<sup>35</sup> George Dyson, Darwin among the machines, Addison-Wesley 1997, S. 10 ff.

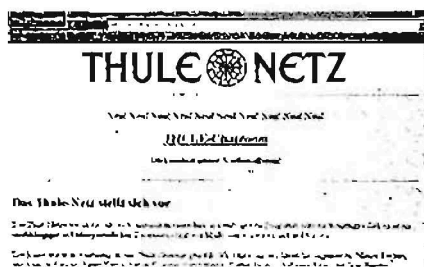
<sup>36</sup> Thomas Hobbes, Leviathan, hrsgg. v. Richard Tuck, Cambridge 1991, S. 9; Bredekamp (Fn. 3), S. 56 ff.

Im Gegensatz zur Aufrichtung des Leviathan fehlt dem unhierarchischen Netz der Netze eine vergleichbar kompakte visuelle Metapher. Versuche, etwa die Verbindung des *world wide web* mit Europa in einer *cybergeography* zu simulieren, sind darin nicht ohne Witz, daß sie die Kommunikationswege als superterrestrische Parabeln illusionieren<sup>37</sup>. Es fügt sich den Grenzen des Staates nicht, da es trotz aller gegenteiligen Beteuerungen kaum wirkungsvoll kontrolliert werden kann.

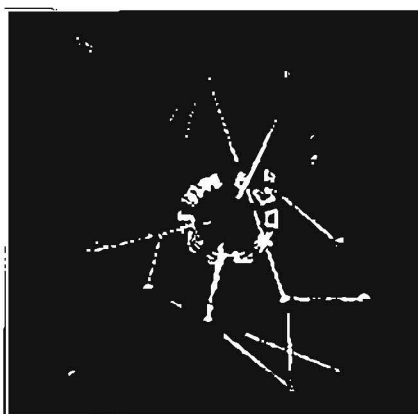
Dies gilt für Tausende von Hacker-Programmen ebenso wie für *sites* wie das »Thule-Netz«, das zu Verteilern wie etwa »Stormfront« vermittelt, welches verbotene Zeichen der Nationalsozialisten zum Herunterladen präsentiert (Abb. 35).<sup>38</sup> Hier wird Material bereitgestellt, dessen Verbreitung in zahlreichen Ländern unter Strafe steht. Natürlich wird es auch dort in Buch- und Broschüreform vertrieben, aber es besteht zumindest grundsätzlich der Anspruch, daß es aufgespürt und beschlagnahmt werden kann. Im global agierenden Internet muß selbst diese theoretische Möglichkeit ausgeschlossen werden.

Das Netz gehorcht anderen Mechanismen als in der Welt der politischen Handlung und Symbolik gefordert wird. Der unschätzbare Dienst des Internet liegt in dieser Schere. Die verbotenen Bilder des Internet geben Anlaß, über Verfassungsfragen im Weltmaßstab nachzudenken. Eine solch universale Theorie ist nicht in Sicht, aber daß auch Bilder des Internet eine solche anstoßen werden, gehört zu ihrem unschätzbaren Wert. Die Bildwelt des Internet erzeugt jenen Zustand künstlich, gegen dessen gegebene Vorform Hobbes den sterblichen Gott geschaffen sehen wollte. Als eine solche Negativfolie wird Hobbes die staatsrechtliche Diskussion um das Netz der Netze begleiten.<sup>39</sup>

Der Köln-New Yorker Künstler Ingo Günther hat eine Reaktion entwickelt. Er projiziert die Gründung eines Staates aus allen Flüchtlingen und Vertriebenen: die *civitas der refugees*. Dieses über das Netz verwaltete Gebilde wäre eine der größten Nationen dieser Erde. Paßentwürfe liegen vor, ein Antrag an die Uno ist gestellt.<sup>40</sup> Das Problem der Zukunft des Leviathan ist vielleicht nirgendwo so sinnfällig entfaltet wie in dieser Konzeptkunst einer Staatsgründung im Internet.



(Abb. 35)



(Abb. 36)

37 Unter Suchwort *cybergeography* im [www](http://www.thulenet.com/index.htm).

38 <http://www.thulenet.com/index.htm>.


39 Horst Bredekamp, Demokratie und Medien, in: Bürger und Staat in der Informationsgesellschaft, hrsgg. v. Enquete-Kommission Zukunft der Medien in Wirtschaft und Gesellschaft. Deutschlands Weg in die Informationsgesellschaft. Deutscher Bundestag, Bonn 1998, S. 188–194.

40 Ingo Günther, Startseite des Staates *Refugies*, <http://www.refugee.net/>.

- 1) Frontispiz und Titelblatt von: Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651
- 2) Abraham Bosse, *Der Leviathan*, Frontispiz von: Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651
- 3) Königin Elizabeth als Astraea, Frontispiz von John Case, *Sphaera Civitatis*, 1588
- 4) *Der Leviathan*, Ausschnitt aus Abb. 2
- 5) *Der Spiegel der Wahrheit*, Kupferstich aus: Josiah Woodward, *Fair Warnings To A Careless World*, 1717
- 6) Francisco de Goya, *Gigant*, 1808–10, Ölgemälde, Prado, Madrid
- 7) Francisco de Goya, *Gigant*, Aquatinta, vor 1818, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin
- 8) Alfred Kubin, *Parade*, um 1899/1900, Zeichnung, Graphische Sammlung des Oberösterreichischen Landesmuseums, Linz
- 9) Gustav Klucis, »Der Sieg des Sozialismus ...«, Politisches Plakat, 1932
- 10) Anonym, »Führer, wir folgen Dir«, Politisches Plakat, 1933
- 11) Heinrich Hoffmann, »Der Triumph des Willens«, Titelblatt des gleichnamigen Buches, 1933
- 12) Anonym, »1934.XII SJ«, Politisches Plakat zur Volksabstimmung, Italien, 1934
- 13) Anonym, »Weg mit den Kriegstreibern!«, Politisches Plakat, nach 1949, Deutsches Historisches Museum, Berlin
- 14) Anonym, »Die EVG bedroht den Frieden«, Politisches Plakat, 1954, Deutsches Historisches Museum, Berlin
- 15) Horst Naumann, »Mit ganzer Kraft zum Neuaufbau für unser ganzes Volk!«, Politisches Plakat, 1946, Deutsches Historisches Museum, Berlin
- 16) Anonym, »Fordert gesamtdeutsche Beratung«, 1951, Historisches Museum, Berlin
- 17) Gianlorenzo Bernini (?), Petersplatz, 1659, Zeichnung, Biblioteca Vaticana, Rom
- 18) Arte Grafiche Barlocchi – Settimo M., »Jubilaeum 2000«, Postkarte, 2000, Rom
- 19) Anonym, Allegorie der Gemeinde, Stukktur, 18. Jahrhundert, Gemeindehaus, Trogen, Schweiz
- 20) Arcimboldo-Schule, Herodes, Gemälde, Mitte 17. Jahrhundert, Tiroler Landesmuseum, Ferdinandeum, Innsbruck
- 21) Gebr. Henschel, Triumph des Jahres 1813, Kolorierte Radierung, 1813, Deutsches Historisches Museum, Berlin
- 22) Anonym, Triumph des Jahres 1813, Kolorierte Radierung, 1813, Privatbesitz
- 23) Anonym, Das Knochengesicht, Radierung, 1814, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
- 24) Anonym, Bismarck, Holzschnitt, nach 1870
- 25) Frans Masereel, *La Tête géante*, Holzschnitt, 1921, Privatbesitz
- 26) Reichstagsgebäude, Berlin, Aufnahme um 1930
- 27) Sir Norman Foster, Wettbewerbsentwurf für den Umbau des Reichstagsgebäudes, 1993
- 28) Heinz Birg, »Kohl und die Kuppel«, Karikatur, ca. 1995
- 29) Kopf des Leviathan, Ausschnitt aus Abb. 2
- 30) Reichstagsgebäude, Westfront, Aufnahme 1998
- 31) Kuppel des Reichstagsgebäudes
- 32) Rechter Arm des Leviathan, Ausschnitt aus Abb. 2

- 33) Pohlenz, »Der Souverän«, Karikatur, Der Tagesspiegel, Berlin, 10. 10. 1999
- 34) Visualisierung des *cyberspace*, 1999
- 35) Titelseite des »Thule Netz«, 1999
- 36) Ingo Günther, Titelseite des Internetstaates »Refugies«, 1999

411

Carsten Intveen
<h1>Internationales Urheberrecht und Internet</h1>
<p><b>Zur Frage des anzuwendenden Urheberrechts bei grenzüberschreitenden Datenübertragungen</b></p>
<p>In internationalen Datennetzen wie dem Internet kommt der Frage nach dem anwendbaren Recht bei der Übertragung urheberrechtlich geschützter Werke entscheidende Bedeutung zu. Dabei besteht ein nicht zu lösender Widerspruch zwischen der Globalität des Internet und dem das Internationale Urheberrecht beherrschenden <i>Territorialitätsprinzip</i>. Diese Problematik löst der Autor auf der Grundlage des <i>Universalitätsprinzips</i> durch den Vorschlag der Anerkennung eines weltweit einheitlich geltenden Urheberrechts. Diese entzieht Copyrightpiraten die Möglichkeit, den Ort der Verletzungshandlung zu bestimmen und verhindert damit die Flucht in sogenannte Haftungsasien. So wird auch der besonderen Bedeutung des Urheberrechts für die Informationsgesellschaft Rechnung getragen. In seiner Untersuchung setzt sich der Autor auch ausführlich mit der grundlegenden Kritik an einem universell geltenden Urheberrecht auseinander.</p> <p>Gleichzeitig stellt das Werk eine Argumentationshilfe für alle dar, die Lösungen für die noch weitgehend ungelösten – auch praktischen – Probleme des Informationsrechts suchen.</p>
<p>1999, 154 S., brosch., 48,- DM, 350,- öS, 44,50 sFr,  ISBN 3-7890-6342-8  (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film-, Funk- und Theaterrecht (UFITA), Bd. 171)</p>
 <b>NOMOS Verlagsgesellschaft</b> <b>76520 Baden-Baden</b>