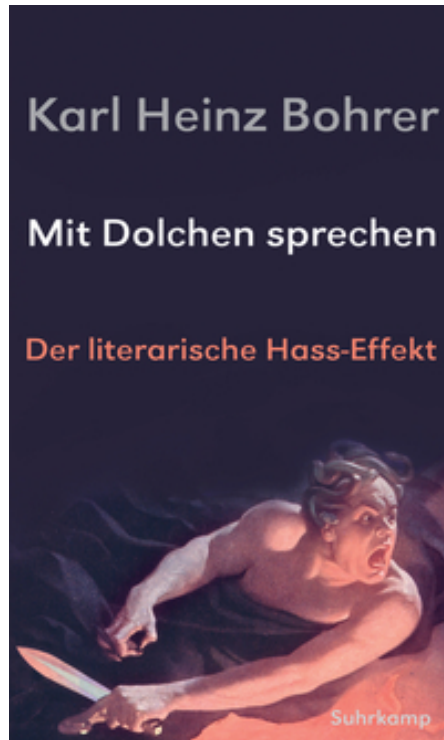


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Bohrer, Karl Heinz
Mit Dolchen sprechen

Der literarische Hass-Effekt

© Suhrkamp Verlag
978-3-518-42881-8

SV

Karl Heinz Bohrer

Mit Dolchen sprechen

Der literarische Hass-Effekt

Suhrkamp

Erste Auflage 2019

© Suhrkamp Verlag Berlin 2019

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH

Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42881-8

Inhalt

Vorwort 7

I

Kyds und Marlowes Hass-Effekte
Anstatt einer Einleitung 13

»I will speak daggers to her«
Hass-Reden in Shakespeares Dramen 45

Erhabener Hass
Satans Tragödie in Miltons *Verlorenem Paradies* 96

Satire oder Subversion?
Swift auf *Gullivers Reisen* 135

II

Hass bis in die Hölle
Kleists grausame Helden 171

»La Haine«
Ein poetologisches Schlüsselwort Baudelaires 213

Metaphysik des Hasses und der Liebe
Wagners *Ring des Nibelungen* 260

Strindbergs Totentänze
Oder: Hass im Wohnzimmer 297

III

Der Exzess ist unvermeidlich
Célines *Reise ans Ende der Nacht* 333

Hass – ein existentialistischer Code
Sartres *Der Ekel* und *Die Fliegen* 374

Hassen nur Österreicher auf deutsch?
Bernhard, Handke und Jelinek versus Goetz und
Brinkmann 411

Hassen, um gehasst zu werden
Houellebecqs Version des Phantastischen 456

Vorwort

»The tigers of wrath are wiser than the horses of instruction.«
So der große englische Dichter William Blake, Advokat der Französischen Revolution. Aber der Satz kündigt nicht bloß einen aggressiven aufständischen Willen an. Er ist in seiner Aggressivität auch schön. Und so geht es im folgenden nicht um den Hass als politisch-weltanschauliches Gebräu, sondern um seinen literarischen Ausdruck als ein Mittel intensiver Poesie.

Seit dem ersten Satz der europäischen Literatur, seit Homer seine Göttin anrief, den Zorn des Achill zu beschwören, der zum Hass wird, seit diesem Anruf, »mēnin aeíde theá«, ist das Wort zu einer zentralen Ausdrucksform der Literatur geworden. Und seit Archilochos' Hass-Lyrik wusste die griechisch-römische Klassik, warum sie diesem Gefühl den Vorrang vor allen anderen Emotionen gab. Und so Blake. Und so die Großen der europäischen Literatur in ihren Epochen: Christopher Marlowe, William Shakespeare, John Milton, Jonathan Swift, Heinrich von Kleist, Charles Baudelaire, Richard Wagner, August Strindberg, Louis-Ferdinand Céline, Jean-Paul Sartre. Schließlich: Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek, Michel Houellebecq.

Das Wort »Hass« hat kürzlich eine Karriere an öffentlicher Bedeutung hinter sich gebracht. In der publizistischen und sozialhistorischen Kritik an der in Deutschland und Europa verbreiteten Reaktion auf die Flüchtlingskrise rückte es in die Reihe von Begriffen wie »Identität«, »Rassismus«, »Nationalismus«. Um dieses ideologiekritische Verständnis des Wortes oder des Begriffs »Hass« geht es im folgenden also nachdrücklich nicht.

Auch nicht um eine psychologische Identifikation. Vielmehr wird die poetologische Signifikanz des Hasses im Werk bedeutender europäischer Dichter zwischen Renaissance, klassischer Moderne und Postmoderne dargestellt, wobei seine imaginativ-poetische Aura zu entdecken sein wird, nämlich wie der Affekt der Person zum Effekt der Sprache transzendiert.

Insofern ähnelt die Frage nach dem Hass in der Literatur der Frage nach dem Interesse für die Gewaltdarstellung seit dem 16. Jahrhundert in Literatur und Malerei.¹ Nicht nur die privilegierte Rolle von Charakteren des Hasses, ihr Ausdrucksvermögen, ist zu befragen, sondern das mit ihrer Hilfe gewonnene Ausdrucksvermögen der literarischen Sprache selbst. Daraus folgt, dass literarische Werke, die dem politisch-kulturellen Hass nur anlässlich eines kriegerischen Konflikts dienen, nicht zum Thema gehören.

Der poetische Hass-Ausdruck, so wird sich zeigen, bedarf eines doppelten Grundes: des Antriebs zum Pathos des Ungewöhnlichen und der existentiellen Hass-Empfindung im Dichter selbst. Letztere deutet sich im 16. und 17. Jahrhundert an (Marlowe/Milton), gewinnt im 19. Jahrhundert an Stärke (Kleist/Baudelaire) und wird im 20. Jahrhundert zu einem radikal-subjektiven Code (Céline/Sartre).

Émile Zola, der dem Hass in seinem Werk ebenso wie Mauissant keine poetische, sondern eine politische Stimme gegeben hat, fand gleichwohl für den existentiellen Hass des Schriftstellers und Künstlers auf das Banale die diagnostisch schärfste Charakterisierung. Er war es, der den imaginativen Hass als existentiellen Selbsta Ausdruck zwar nicht literarisch dargestellt, sich wohl aber in einer Adresse an die Zeitgenossen provokativ zu ihm bekannt hat: Sein Prosastück *Mes Haines* beginnt mit diesen Sätzen: »Der Haß ist heilig. Er ist die Indignation der star-

1 Karl Heinz Bohrer, *Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren*. In: ders., *Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie*. München und Wien 2004, S. 188-203.

ken und mächtigen Herzen, die militante Verachtung derer, die die Mittelmäßigkeit und Dummheit nicht ertragen. Hassen heißt lieben, seine heiße und großmütige Seele spüren, mit Verachtung gegenüber den schändlichen und dummen Dingen leben.«² Eine solche erst im 19. Jahrhundert in dieser Form ausgedrückte Identifikation lässt sich allerdings auf alle literarischen Hass-Reden seit dem 16. Jahrhundert beziehen: Shakespeares Richard, Miltons Satan und Baudelaires *poète maudit* ragen aus dieser Tradition heraus.

Nicht zufällig ist Zolas Stimme eine französische. Seit der Großen Revolution war im öffentlichen Pariser Diskurs das Hass-Wort geläufig. Aber es nahm neben dem politischen bald einen existentiellen Klang an, dem Baudelaire den bedeutendsten literarischen Ausdruck verliehen hat.

Auch in der theologisch-religiösen Tradition spielt die Hass-Rede eine hervorragende Rolle: so in den Psalmen und vor allem in Dantes Darstellung des Infernos und darin der entsetzlichen Strafen für berühmte Sünder. Diese Darstellung ist zwar ausgesucht poetisch, aber das Motiv ist kein ästhetisches, sondern ein moralisches und gehört daher nicht im spezifischen Sinn zur Thematik dieses Buches.

Schließlich die Frage danach, was aus dem literarischen Hass nach dem Zweiten Weltkrieg wurde. Die Antwort darauf ist geeignet, unser Gegenwartsbewusstsein zu perspektivieren.

Der Hass-Imagination eignete seit jeher eine fast sakrale Abgrenzung der eigenen Existenz gegenüber der Welt. So – mit national bedingten Unterschieden – bei Marlowe, Milton, Swift und gewagter noch bei Baudelaire. Hier sind die Vorzeichen von Célines und Sartres Hass-Metaphorik zu erkennen: Deren deutschsprachige Versionen, einerseits bei Bernhard, Handke und Jelinek, andererseits bei Brinkmann und Goetz, werden

² Émile Zola, *Mes Haines* (1866). In: ders., *Le bon combat. Anthologie d'écrits sur l'art*. Édition critique par Jean-Paul Bouillon. Paris 1974, S. 31 (Übersetzung des Verfassers).

durch kulturkritische und ideologiekritische Motive der Nachkriegsmentalität noch verschärft. Und Houellebecq? Existentieller Hass verschmilzt hier mit bössartiger Affirmation des Hassenswerten. Er ist unser Zeitgenosse.

I

Kyds und Marlowes Hass-Effekte

Anstatt einer Einleitung

Die Darstellung des Hasses ist ein Effekt des literarischen Stils. Das ist zu erkennen bei der Unterscheidung von imaginativer und diskursiver Hass-Rede. Erstere ist auf die Gefangennahme unserer Phantasie aus, letztere auf die Besetzung unseres Denkens durch politisch-ideologische Stereotype. Was es mit der imaginativen Hass-Rede in der großen Literatur auf sich hat, was im Inneren ihres Helden psychisch vorgeht, ist ein leicht zu verfehlender Vorgang, abhängig vom historischen Status des Helden. So ist der Hass, der das erste Literaturstück der Europäer, Homers *Ilias*, auszeichnet, nicht intern psychologisch, sondern extern götterentsprungen begründet. Homer spricht nicht vom »Hass«, sondern vom »Zorn«. Aber der »Zorn« des Achill zeigt, wie zwei fundamentale emotionelle Zustände eine einander integrierende Bewusstseinszone ausmachen.³ Agamemnon nennt im ersten Gesang Achill den »Verhassten«, weil dieser den Hass immer suche. Der Zorn führt auf seinem jeweiligen Höhepunkt zum Hass-Affekt: Zu Beginn, wenn er beinahe den Zweikampf zwischen Achill und Agamemnon auslöst; am Ende, wenn er nach Patroklos' Tod bei Achill die Rage des Tötens provoziert. Entweder erscheint der Hass als das vom Dichter charakterisierte Gefühl oder als eine von ihm beschriebene Handlung, deren Intensität und Zielgerichtetheit den Leser durch ihren sprachlichen Ausdruck in Beschlag nehmen. Dann nämlich, wenn der Affekt zum Effekt wird. Nicht bloß als Span-

³ Vgl. Peter Sloterdijk, *Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch*. Frankfurt am Main 2006, S. 90f.

nungsfaktor einer Handlung, sondern als Auslöser von Vorstellungsketten.

Am stärksten wird die Intensität der Hass-Rede spürbar in Achills letzten Worten an Hektor, wie Homer sie ihm in den Mund legt, wenn Achill Hektors Bitte verwirft, ein jeder von ihnen möge im Falle des Sieges den toten Körper des anderen der Familie zur rituellen Bestattung übergeben. Statt dessen die ausgesuchteste, die böseartig-grausamste Ablehnung, gipfelnd in der Erklärung, die Achill dem von ihm tödlich mit der Lanze durchbohrten Sterbenden mitgibt: dass er nicht begraben werde, wie es sich gezieme, sondern die Hunde und Vögel ihn in Stücke reißen würden.⁴ Bevor Achill dem toten Hektor die Füße durchbohrt, um ihn am Streitwagen festzubinden, und den von griechischen Kriegerern noch einmal durchbohrten Körper von den Toren Trojas zu den griechischen Schiffen schleift, ist die hasserfüllte Handlung in der Hass-Rede schon vollzogen. Die Rede gibt – vor den Darstellungsformen der Charakteristik und des Handlungsberichts – dem Effekt des Affekts die stärkste Wirkung. Die historisch bedingte, von den Göttern geleitete Subjektivität ist dem Effekt des Hasses nicht abträglich. Seine ästhetische Wirkung ist nicht zu unterscheiden von der Begründung der Emotion Achills. Die Wirkung kommt vornehmlich vom Ausdruck seiner Rede.

Doch was für eine Wirkung hat sie? Shakespeares Hass-Reden sind zu Beginn der Moderne das sprechendste Beispiel, aus dem sich die offensichtliche Faszination des Lesers bzw. Zuschauers durch eine hasserfüllte Sprache erklärt. Denn Geschehen und Rede auf der Bühne bleiben eine grandiose Erscheinung, die unsere Vorstellungskraft als ein »Wunder«, nicht bloß als eine Handlungsfolge besetzt, eine Unterscheidung, die Nietzsche bezüglich des dionysischen Effekts der griechischen Tra-

4 Homer, *Ilias*. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt mit zwölf antiken Vasenbildern. Frankfurt am Main 1975 (insel taschenbuch 153), S. 375.

gödie traf.⁵ Diese faszinierende Erscheinung erklärte er mit der Hass-Sprache des griechischen Lyrikers Archilochos.⁶ In einem doppelten Schlag wider das moralisch-idealistische Kunstverständnis beförderte Nietzsche so zum einen den Begriff der schieren Imagination in den Vordergrund der Tragödien-Debatte, zum anderen ließ er die Imagination auf dem Hass-Ausdruck der archaisch-poetischen Rede beruhen.

Martin Scorsese, Erfinder abgründiger Filmgangster blutigsten Ausmaßes, überschrieb einen 2017 erschienenen Aufsatz zum Filmmachen als Kunstform mit dem Wort »imagination«: Immer seien es die »images« der großen Filme gewesen, die ihm in Erinnerung blieben.⁷ Sei es Peter O'Toole, wenn er in David Leans *Lawrence of Arabia* ein Zündholz ausbläst, sei es das Blut, das sich in Stanley Kubricks *The Shining* aus dem Fahrstuhl ergießt, oder sei es der explodierende Bohrturm in Paul Thomas Andersons *There Will Be Blood*. Diese einzelnen »images« sind inkorporiert in eine Folge anderer Filmbilder, die sie vorbereiten oder denen sie ein Echo geben. Worauf Scorsese aus ist – ohne dies theoretisch zu erläutern: die Struktur jedes großen »image« als des entscheidenden Moments im zeitlichen Ablauf, das unsere Phantasie in Bewegung setzt. Dasselbe gilt auch für das Drama, für die Literatur. Die unsere Phantasie in Bewegung setzende Kraft des »phantom image«, die besonders her-

5 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: ders., *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. v. G. Colli und M. Montinari. München 1980, Bd. 1, S. 145f.

6 Ebd., S. 43. Zur poetologischen Funktion von Hass-Ausdruck und Aggressivität in der römischen Dichtung seit Catull vgl. Jürgen Paul Schwindt, »Autonomes« Dichten in Rom? Die »lex Catulli« und die Sprache der literarischen Phantasie. In: ders. (Hrsg.), *Klassische Philologie »interdisciplinas«*. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagentages. Heidelberg 2002 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft, Bd. 110), S. 73-92.

7 Martin Scorsese, *Illuminations. On the Power of Film-Making as an Art Form*. In: *The Times Literary Supplement*, 2. Juni 2017, S. 3f.

ausragende Bild-Erfindung, ist Scorseses Kriterium, ein Kriterium also, das nicht selbstverständlich ist, obwohl es sich zunächst so anhört. Man könnte auf ein anderes, psychologisches oder politisch-ideologisches Ausdrücklichkeitskriterium verfallen. Wenn der Film als Kunstform an Bedeutung verloren habe, dann, so Scorsese, weil er der Imagination nichts mehr zu tun lasse und nur einen zeitlichen oder vordergründigen Zauber über den Zuschauer werfe.

Nietzsche hat vom »Kunstzauber« gesprochen und diesen schließlich aus der Struktur des »Wunders« erklärt, das über den »ästhetischen Zuschauer« komme im Unterschied zum gewöhnlichen Zuschauer, der vor allem am psychologischen und historischen Handlungsablauf interessiert sei.⁸ Das ist gewiss etwas anderes als der vordergründige Kinozauber. Offensichtlich versteht auch der amerikanische Regisseur ein bedeutendes Film-Image nicht als ein solches, das den Zuschauer als schiere Bildmontage überfällt, sondern als dasjenige, das ihn selbst wiederum zum Produzenten von Imagination erhebt. Darin liegt – ohne dass wir Nietzsches Begriff des »Wunders« reflektieren müssten – eine überzeugende Aktualisierung des Begriffs »Imagination«, auf den in der Folge zurückzukommen sein wird, vor allem bezüglich der imaginären Bildlichkeit der Hass-Rede einerseits und deren imaginativer Wahrnehmung durch Leser und Zuschauer andererseits.⁹

Wenn die Imagination des Theaterbesuchers vornehmlich von der grausamen Rede inspiriert wird und diese ihren großen Ausdruck in Shakespeares Monologen und Dialogen des Hasses gefunden hat, dann wird man ihrer besonderen Subversivität gewahr, sieht man auf die Hass-Rede und Hass-Szene seiner

8 Vgl. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 145.

9 Zur Geschichte des Imaginationsbegriffs als Vermögen, als Vorstellungskraft, als radikal Imaginäres vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main 1993 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1101), S. 292-377.

unmittelbaren Vorläufer und Anreger: Thomas Kyd, Christopher Marlowe sowie auch Ovid, Vergil, Seneca, Lucan und Machiavelli. Die griechischen Tragiker waren vor Thomas Stanleys Übersetzung von Aischylos' Dramen 1663 in England nur vom Hörensagen bekannt. Vor allem in Aischylos' 458 v. Chr. aufgeführter *Orestie* tritt aus Klytämnestras lustvoller Beschreibung der blutigen Details ihres Mordes an Agamemnon der Hass als rhetorisch-ästhetisches Stimulans hervor, gefolgt von der Rede ihres Liebhabers Aigisthos, der den Hass seines Vaters Thyestes gegen dessen Bruder Atreus, den Vater des Agamemnon, erinnernd aufruft. Atreus hatte die Söhne des Thyestes getötet bzw. geschlachtet und sie dem Vater als Fleischgericht vorgesetzt. Das grauenhafte Motiv kannten Marlowe und Kyd sowohl aus der Lektüre von Senecas Drama *Thyestes* als auch in seiner mythologisch variierten Form aus dem sechsten Buch der *Metamorphosen* Ovids. Insofern dessen artifiziell gesetztes Grauen ein poetisches Leitmotiv der europäischen Literatur produziert hat, hört es auf den Namen »Itys«:¹⁰ Dessen erschreckende Bedeutung wurde sowohl in Aischylos' *Agamemnon* als auch in T. S. Eliots *The Waste Land* evoziert und hat gerade die Schrecken der elisabethanischen Tragödie um signifikante Phantasmen bereichert. Das Itys-Motiv hat seine archaisch-mythologische Herkunft also nicht bloß überlebt, es kam der modernen Literarisierung besonders entgegen: Ovids Interesse an Grausamkeit¹¹ war ein ausschließlich literarisches, er glaubte nicht mehr an die Götter.

Der Hass-Rede Klytämnestras war die der Elektra gefolgt,

10 »Itys« ist der Name des Sohnes des thrakischen Fürsten Tereus und der athenischen Königstochter Prokne, die ihren eigenen Sohn schlachtet und ihrem Gatten als Speise vorsetzt – aus Rache, weil dieser ihre Schwester Philomena vergewaltigt und ihr die Zunge abgeschnitten hatte, damit sie die Untat nicht erzählen könne. Vgl. Ovid, *Metamorphosen*. Übersetzt und hrsg. von Hermann Breitenbach. Mit einer Einleitung von L. P. Wilkinson, Stuttgart 1988, S. 201–206.

11 Hierzu Karl Heinz Bohrer, *Ist Kunst Illusion?*, München 2015, S. 44–56.

sowohl der Elektra im zweiten Teil der *Orestie* als auch der Elektra in Sophokles' gleichnamigem Drama. Es folgte als theatralischer Höhepunkt der Hass-Chor der asiatischen Mänaden gegen den König Pentheus in Euripides' Tragödie *Die Bakchen*. Ob bei Aischylos, Sophokles oder Euripides – immer produzieren diese Tragödien ein obsessives Ausmaß an poetischen Bildern, welche die Rolle der Hass-Rede in der modernen Literatur schon vorbereiten. Das elisabethanische Theater erreichte seine frühe Wirkung im Hass-Effekt vor dem Auftreten Shakespeares auch deshalb bereits, weil sich die Hass-Motive der römischen Literatur – bei Ovid, Seneca, Vergil und Lucan – wie aus Füllhörnern mit ihren bizarren, unerhörten Bildern auf die englischen Renaissance-Dramatiker ergossen.

I

Hierfür steht pars pro toto Christopher Marlowes Drama *Tamburlaine the Great* von 1587/88. Bevor Marlowe das von hasserfüllten Reden strotzende Werk und die beiden anderen ebenso im Hass schwelgenden Dramen *Doctor Faustus* (um 1592) und *The Jew of Malta* (um 1589) schrieb, hatte er neben Ovids *Amores* das erste Kapitel der epischen Beschreibung des Bürgerkriegs zwischen Caesar und Pompeius von Lucan (Marcus Annaeus Lucanus) übersetzt, einem Neffen Senecas. Marlowes Interesse an Lucans Epos *Pharsalia* ist aufschlussreich für seine eigene künstlerische Affinität zur Grausamkeit, denn dieses Werk beeindruckt oder überwältigt durch die Schilderung grässlicher Szenen von Seekampf und Landgemetzel, durch einen auf das Abnorme abzielenden Stil, der das Heroische noch in Vorgängen erkennt, für welche die semantische Synonymität der deutschen Wörter »Schlacht« und »schlachten« vielsagend steht. Deshalb wurde Lucans Werk von John Dryden, dem neben Milton das

englische 17. Jahrhundert beherrschenden Epiker, Lyriker und Dramatiker, verworfen, während der romantische Percy Bysshe Shelley es aus dem gleichen Grund bewunderte.

Damit ist der Kontext unserer Frage nach den Hass-Reden von Marlowe angedeutet, der durch Mord zu Tode kam, wofür das Motiv lange umstritten blieb.¹² Es genügt hier, die elisabethanische Epoche, den Hof von London, als Zeit und Ort permanenter Gewalt und Gefahr, nicht zuletzt extrem sadistischer Hinrichtungspraktiken an Hochverrätern oder des Atheismus Angeklagten und (immer) Überführten, herauszustellen, um gleichzeitig Marlowes Stil der aggressiven Darstellung zwischen Realismus und Imagination abzuwägen. Hier eröffnet sich auch schon die Perspektive auf Shakespeares Hass-Rede. Seit Stephen Greenblatts Buch *Shakespearean Negotiations* (1988), das »Innenansichten der englischen Renaissance« vorführt,¹³ ist das, was Greenblatt »Zirkulation der sozialen Energie« nennt, als Widerspiegelungstheorie rezipiert worden: Shakespeares Text liefere authentische Spuren des Lebens, die »soziale Energie« habe ihre ästhetische Entsprechung gefunden.¹⁴ Die machiavellistisch beeinflusste Diagnostik von Subversion und Unordnung im Bericht des bedeutenden Mathematikers und Kartographen Thomas Hariot über die englische Kolonie Virginia¹⁵ lasse sich auch – so die These Greenblatts – in Shakespeares historischen Dramen wiederfinden.

Erklärt das, abgesehen von der Thematik, aber ihren einmaligen Stil der Gewalt? Wie viel davon steckt in Marlowes Tragödie, der – wie der des Atheismus angeklagte Thomas Kyd un-

12 Vgl. Charles Nicholl, *The Reckoning. The Murder of Christopher Marlowe*. London 1992.

13 Stephen Greenblatt, *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Aus dem Amerikanischen von Robin Cackett. Frankfurt am Main 1993.

14 Ebd., S. 9–33.

15 Thomas Hariot, *A Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* (1588).

ter Folter – die göttliche Schöpfermacht mit religionstheoretischen Argumenten in Frage gestellt hatte, angeregt durch die Schriften Thomas Hariots, der ebenfalls in den Geruch des Atheismus geraten war?

Eine erdrückende Faktenflut aus Zeitgeschichte und Zeittheorie hat sich also vor das englische Renaissance-Drama geschoben: Marlowes *Tamburlaine the Great* zeigt das in besonderem Maße. Das beginnt mit dem Namen und der Geschichte seines Helden, der das 16. Jahrhundert fasziniert hat. Wie Eric Voegelin zeigen konnte, war der asiatische Herrscher Fürst Timur, Vorbild für Tamburlaine, neben die großen Herrscherfiguren der Antike, Alexander den Großen, Hannibal und Caesar, als Archetypus des Eroberers getreten. Dietmar Herz, der Herausgeber von Voegelins Studien zu Machiavellis und Thomas Morus' Herrschaftskonzept, zitiert Verse aus Marlowes *Tamburlaine*¹⁶ als Paradigma für den kulturgeschichtlich-historischen Neuansatz im pragmatischen Politikverständnis der Renaissance-Denker. Poggio Bracciolini, seit 1453 Kanzler und Historiograph von Florenz, hat die militärischen Siege Timurs als alles bis dahin Überlieferte übertreffend geschildert: Bracciolinis Charakterisierung Timurs als Eroberer und Zerstörer, als Plünderer und gleichzeitig kultivierter Städtebauer – wobei die Städte Monumente seines eigenen Ruhms sein sollten – gipfelte schließlich in Enea Silvio Piccolominis *Vita Tamerlani*. Die autonome Machtpolitik ohne moralische Manschetten war erfunden und wartete auf ihre Dramatisierung.

Diese Vorgeschichte ist auf Marlowes Interesse für das Thema und die Bedingungen für den gewählten Stil zu beziehen. Denn im Unterschied zu Shakespeares vielfältiger Unterrichtung durch dichterische und historische Quellen – letztere im Sinne der Tu-

¹⁶ Eric Voegelin, »Die spielerische Grausamkeit der Humanisten«. *Studien zu Niccolò Machiavelli und Thomas Morus*. Aus dem Englischen und mit einem Vorwort von Dietmar Herz. Nachwort von Peter J. Opitz. München 1995, S. 21 f.