

ARISTOTELES

POETIK

ÜBERSETZT UND ERLÄUTERT VON

ARBOGAST SCHMITT



AKADEMIE VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-05-004430-9

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2008

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem Papier.

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Fotokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere von Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

Satz: Veit Friemert, Berlin

Druck und Bindung: Druckhaus „Thomas Müntzer“, Bad Langensalza

Printed in the Federal Republic of Germany

INHALT

Vorwort	IX
Vorbemerkung zur Übersetzung	XV
ÜBERSETZUNG	1
ERLÄUTERUNGEN	43
EINLEITUNG	45
I. Schwierigkeiten im Zugang zur <i>Poetik</i>	45
II. Die geistesgeschichtlichen Bedingungen der ‚Wiederentdeckung‘ der <i>Poetik</i>	53
III. Die Abwendung von Aristoteles in den hellenistischen Schulen und ihre Folgen für das Literaturverständnis	55
IV. Der systematische Ort der Dichtung unter den psychischen Aktivitäten des Menschen bei Aristoteles	71
V. <i>Theoria, Praxis, Poiesis</i> und die Zuordnung der Dichtung zur <i>Theoria</i> bei Aristoteles und in den arabischen <i>Poetik</i> -Kommentaren.	92
VI. <i>Mimesis</i> einer Handlung: konkrete Verwirklichung des allgemeinen Könnens eines Charakters	117
VII. ‚ <i>Mythos</i> ‘: <i>Mimesis</i> einer vollständig ausgeführten Handlung als Inbegriff des Dichterischen	119
VIII. Kurze Zusammenfassung: Die Ableitung der Dichtung aus einer anthropologischen Reflexion auf die Vermögen des Menschen	126

Argumentationsgang und Inhalt der <i>Poetik</i>	128
Bemerkungen zum Aufbau und zur Benutzung des Kommentars . .	135
Literaturverzeichnis	139
KOMMENTAR	193
Kapitel 1	195
Kapitel 2	229
Kapitel 3	258
Kapitel 4	268
Kapitel 5	302
Kapitel 6	324
Kapitel 7	361
Kapitel 8	365
Kapitel 9	372
Kapitel 10	426
Kapitel 11	429
Kapitel 12	433
Kapitel 13	435
Kapitel 14	511
Kapitel 15	527
Kapitel 16	540
Kapitel 17	546
Kapitel 18	554
Kapitel 19	581
Kapitel 20	600
Kapitel 21	620
Kapitel 22	640

Inhalt	VII
Kapitel 23	672
Kapitel 24	687
Kapitel 25	700
Kapitel 26	723
ANHANG	743
Sachindex	745
Stellenindex	751
Personenindex	766
Ausführliches Inhaltsverzeichnis	769

tiv darstellt, unterscheiden sie sich. Außerdem im Umfang: Die Tragödie versucht möglichst innerhalb eines Sonnenumschlags zu bleiben oder nur wenig darüber hinauszugehen, die epische Dichtung hat keine zeitliche Begrenzung. Das unterscheidet sie von der Tragödie, auch wenn | man zu Beginn in den Tragödien die Zeit genauso behandelt hat wie im Epos. Die (gattungs-
konstitutiven) Teile sind zum Teil dieselben, zum Teil gehören sie allein zur Tragödie. Wer daher über die gute oder geringe Qualität der Tragödie urteilen kann, kann das auch beim Epos. Was nämlich die epische Dichtung hat, das gibt es auch in der Tragödie, nicht alles aber, was es in der Tragödie gibt, gibt es auch im | Epos.

KAPITEL 6

Die Nachahmung in Hexametern und die Komödie werden wir später behandeln, zur Behandlung der Tragödie nehmen wir die Wesensdefinition auf, wie sie sich aus dem Gesagten ergibt:

Die Tragödie ist also Nachahmung einer bedeutenden Handlung, | die vollständig ist und eine gewisse Größe hat. In kunstgemäß geformter Sprache setzt sie die einzelnen Medien in ihren Teilen je für sich ein, lässt die Handelnden selbst auftreten und stellt nicht in Form des Berichts geschehene Handlungen dar. Durch Mitleid und Furcht bewirkt sie eine Reinigung eben dieser Gefühle.

Ich meine mit kunstgemäß geformter Sprache eine Sprache, die Rhythmus und musikalische Gestaltung und Melodie hat, mit der gesonderten Verwendung der | Medien aber, dass einiges nur in Sprechversen ausgeführt wird, anderes wieder in Liedform.

Da die Darstellung unmittelbar durch handelnde Charaktere geschieht, ist zunächst einmal notwendigerweise ein Teil der Tragödie die äußere Ordnung der Aufführung; dann Lieddichtung und sprachliche Gestaltung, denn in diesen Medien verwirklicht man die Nachahmung. Ich verstehe unter der sprachlichen Gestaltung die | Abfassung der Sprechverse, unter Lieddichtung aber das, dessen wirkende Kraft ganz im Äußeren präsent ist.

Die Tragödie ist Nachahmung einer Handlung. Gehandelt aber wird immer von bestimmten einzelnen Handelnden. Diese haben ihre bestimmte Beschaffenheit notwendigerweise von ihrem Charakter und ihrer Denkweise her. (Diese nämlich sind der Grund, warum wir auch den | Handlungen eine bestimmte Beschaffenheit zusprechen [[die bestimmenden Gründe des Handelns sind naturgemäß die Denkweise und der Charakter]], und es geschieht immer als Konsequenz aus deren (bestimmter Beschaffenheit), dass jemand sein Handlungsziel erreicht oder verfehlt.) Nachahmung einer Handlung aber ist der Mythos, denn Mythos nenne ich die | Komposition

einer einheitlichen Handlung. Unter Charakter (verstehe ich) das, was ausmacht, dass wir sagen können, ein Handelnder sei so oder so beschaffen, unter Denkweise das, was jemanden bei seinem Sprechen leitet, wenn er einen Beweis vorführt oder seine Meinung begründet.

Es ist also notwendig, dass für die Tragödie als ganze sechs Teile konstitutiv sind, aus denen sich ihre Gattungsmerkmale als Tragödie ergeben. Diese
 a10 sind der Mythos, die Charaktere, die sprachliche Gestaltung, | die Denkweise, die Aufführung und die Lieddichtung. Denn das, womit die Nachahmung erfolgt, sind zwei Teile, die Art und Weise, wie nachgeahmt wird, ist ein Teil, die Gegenstände, die nachgeahmt werden, sind drei Teile, und darüber hinaus gibt es keine weiteren (wesentlichen Teile).

Diese Teile nun behandeln zwar nicht wenige von ihnen [von denen, die nachahmen] so, als sei gewissermaßen ein jeder von ihnen gleich wesentlich für die Tragödie. Denn sogar die Aufführung enthält alles: Charakter, Mythos, Sprachgestaltung, Lieddichtung und Denkweise gleichermaßen. | Das
 a15 wichtigste von diesen aber ist die Komposition einer einheitlichen Handlung. Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlungen und von einer Lebensweise. – Sowohl Glück als auch Unglück liegen im Handeln, und das Ziel (des Lebens) ist ein bestimmtes Handeln und keine (bloße) Eigenschaft; die Menschen haben aufgrund ihres Charakters
 a20 eine bestimmte Beschaffenheit, aufgrund ihres | Handelns aber sind sie glücklich oder das Gegenteil. – Nicht also um Charaktere nachzuahmen, lässt man (die Schauspieler auf der Bühne) handeln, sondern man umfasst die Charaktere durch die Handlungen mit. Daher sind die (einzelnen) Handlungen und der Mythos (als Einheit dieser Handlungen) das Ziel der Tragödie, das Ziel aber ist das Wichtigste von allem.

Außerdem kann ohne Handlung eine Tragödie überhaupt nicht zustande
 a25 kommen, ohne Charaktere aber | sehr wohl.

Die Tragödien der meisten jüngeren (Dichter) nämlich haben keine Charakterzeichnung, und überhaupt sind viele Dichter von dieser Art, wie auch unter den Malern Zeuxis im Vergleich mit Polygnot abschneidet. Denn Polygnot ist ein guter Charaktermaler, die Bilder des Zeuxis dagegen sind ohne jede Charakterzeichnung.

Ein weiterer Gesichtspunkt ist: Wenn jemand (lediglich) charakterisierende Reden hintereinander setzt, dann wird er auch dann, wenn sie sprachlich | und der Argumentationsweise nach gut gemacht sind, nicht das hervorbringen, was das Werk der Tragödie ist. Das erreicht viel eher eine Tragödie,
 a30 die in der Anwendung dieser Mittel schwächer ist, dafür aber einen Mythos, d. h. eine Handlungseinheit hat.

Dazu kommt, dass die wichtigsten Mittel, mit denen die Tragödie die Zuschauer beeinflusst, Teile des Mythos sind: die Wendepunkte der Handlung [Peripetien] und die Wiedererkennungen. |

Ein weiteres Indiz ist, dass Anfänger im Dichten eher in der sprachlichen a35 Gestaltung und in der Charakterzeichnung Genaues zu leisten vermögen, als sie Handlungen zu einer Einheit fügen können. Das Gleiche gilt auch für beinahe alle Dichter, die die ersten (in einer Tradition) sind.

Prinzip und gleichsam die Seele der Tragödie ist also die durchorganisierte Handlungsdarstellung [Mythos]; an zweiter Stelle steht die Charakterzeichnung (ähnlich ist es ja auch | in der Malerei: denn wenn jemand auch die 1450b1 allerschönsten Farben auf die Leinwand aufträgt, ohne diese Farben in eine bestimmte Gestalt zu bringen, wird er nicht einmal soviel Vergnügen bereiten wie ein anderer mit einer Schwarzweißzeichnung); sie ist ja Nachahmung einer Handlung und vor allem durch diese (eine Nachahmung) der Handelnden.

An dritter Stelle aber steht die Denkweise; das | ist die Fähigkeit, auszu- b5 sagen, was in einer Sache enthalten ist und was ihr gemäß ist – genau das, was bei öffentlichen Reden die Aufgabe der Politik und Rhetorik ist. Denn die älteren (Dichter) ließen politische Reden führen, die jetzigen rhetorische.

Charakter aber zeigt sich an den Aspekten (einer dramatischen Handlung), aus denen erkennbar wird, welche Entscheidungen jemand zu treffen pflegt. – Deshalb zeigen die Reden keinen Charakter, in | denen überhaupt b10¹ nichts vorkommt, was der, der spricht, vorzieht oder meidet. – Die Denkweise dagegen zeigt sich in solchen Partien, in denen Beweise geführt werden, dass etwas der Fall oder nicht der Fall ist, oder in denen etwas Allgemeines gezeigt wird.

Der vierte † der genannten Aspekte † betrifft die Sprachgestaltung. Damit meine ich, wie ich oben schon gesagt habe, die Vermittlung von Inhalten durch sprachlichen Ausdruck. Die Funktion dieser (Vermittlungsleistung) ist bei metrisch gebundener wie | bei ungebundener Rede ein und dieselbe. b15

Von den restlichen Teilen der Tragödie hat die Lieddichtung den größten künstlerischen Reiz, die Aufführung hat zwar eine sehr große Wirkung auf die Gefühle, sie ist aber überhaupt keine literarische Technik, d. h., sie gehört am wenigsten zu dem, was für die Dichtung als Kunst eigentümlich ist. Denn die Tragödie erzielt ihre Wirkung auch ohne Wettbewerb und Schauspieler. Außerdem ist für die Inszenierung | die Kunst des Masken- und Bühnen- b20 bildners wichtiger als die Kunst der Dichter.

KAPITEL 7

Nach diesen Definitionen wollen wir sagen, von welcher Art die Zusammenfügung der (einzelnen) Handlungen sein muss; denn das ist das Erste und Wichtigste an der Tragödie.

mon [Standlied]. Diese Teile sind allen Tragödien gemeinsam, Besonderheiten sind Gesänge auf der Bühne und Wechselgesänge [*kommoi*] von Schauspielern und Chor.

Der Prolog ist der in sich geschlossene Teil der Tragödie vor | dem Einzug des Chors, das Epeisodion ist jeweils der in sich geschlossene Teil der Tragödie, der zwischen vollständigen Chorliedern liegt, die Exodos ist der in sich geschlossene Teil der Tragödie, nach dem es kein Chorlied mehr gibt. Von den Chorpartien ist die Parodos der Teil, in dem der Chor das erste Mal in abgeschlossener Redeeinheit das Wort ergreift, das Stasimon ein Chorlied ohne Anapäste und Trochäen, der Kommos ein gemeinsam von Chor und Schauspielern | auf der Bühne gesungenes Klagelied. b20

Die Teile der Tragödie, die man als funktional wesentliche Teile behandeln muss, haben wir früher besprochen, die einzelnen Abschnitte, in die man sie der Quantität nach gliedern kann, sind die eben genannten. b25

KAPITEL 13

Welche Ziele man sich setzen und vor welchen Fehlerquellen man sich in acht nehmen muss, wenn man die Handlung (einer Tragödie) konzipiert, und woraus sich Leistung und Wirkung der Tragödie ergeben, | das sind wohl die Fragen, die im Anschluss an das bisher Behandelte besprochen werden müssen. b30

Weil also die Komposition der Tragödie, die künstlerisch die höchste Qualität hat, nicht einsträngig, sondern mehrsträngig und verflochten sein soll, und weil durch sie eine Handlung, die Mitleid und Furcht erregt, dargestellt sein soll (das ist ja das unterscheidende Merkmal dieser Art von Nachahmung), so ist vor allem klar, dass man weder zeigen darf,

- (1) wie völlig integre Menschen | vom Glück ins Unglück geraten, denn das ist nicht furchtbar und auch nicht bemitleidenswert, sondern eine Zumutung für jedes menschliche Empfinden; noch, b35
- (2) wie verbrecherische Menschen aus einem unglücklichen in einen glücklichen Zustand kommen, das ist nämlich der untragischste Verlauf von allen, denn er hat nichts von dem, was zu einer tragischen Handlung gehört: Er kann überhaupt nicht als human empfunden werden | und erweckt weder Mitleid noch Furcht. Man darf aber auch nicht zeigen, 1453a1
- (3) wie der ganz und gar Verkommene vom Glück ins Unglück stürzt. Eine so angelegte Handlung mag man zwar als human empfinden, sie erregt aber weder Mitleid noch Furcht. Denn das eine empfinden wir nur mit dem, der es nicht verdient hat, im Unglück zu sein, das andere | nur um den, der uns ähnlich ist. Mitleid hat man mit dem, der unverdient (leidet), a5

und Furcht empfindet man um den, der ‹einem selber› ähnlich ist. Also erregt dieses Geschehen weder unser Mitleid noch unsere Furcht.

So bleibt also ein Charakter, der zwischen diesen ‹beiden› liegt, übrig. Von dieser Art ist derjenige, der weder durch charakterliche Vollkommenheit und Gerechtigkeit herausragt, noch durch Schlechtigkeit und Bössartigkeit ins Unglück gerät, sondern wegen | eines bestimmten Fehlers zu Fall kommt und
a10 ‹außerdem› zu denen gehört, die in hohem Ansehen stehen und im Glück leben wie Ödipus und Thyest und andere berühmte Personen aus solchen Familien.

Notwendigerweise muss also ein kunstgemäß konstruierter Mythos eher einfach als doppelt sein, wie manche verlangen, und darf nicht vom Unglück
a15 ins Glück umschlagen, sondern im Gegenteil | vom Glück ins Unglück, aber nicht durch ein vorsätzliches Verbrechen, sondern wegen eines schweren Fehlers, der entweder von jemandem begangen wurde, wie er ‹eben› beschrieben worden ist, oder ‹sonst› eher von einem Besseren als von einem Schlechteren.

Einen Beleg dafür bietet auch die Entwicklung der Tragödie. Zuerst nämlich versuchten sich die Dichter der Reihe nach an beliebigen Mythen, heute macht man aus der Geschichte weniger Häuser die besten Tragödien, etwa |
a20 aus der Geschichte von Alkmeon, Ödipus, Orest, Meleager, Thyest, Telephos und den Geschichten einiger anderer, die etwas erlitten oder getan haben, was schwere Konsequenzen haben sollte.

Der in künstlerischer Hinsicht vollkommensten Tragödie also liegt dieses Gestaltungsprinzip zu Grunde.

a25 Deshalb ist es auch verfehlt, Euripides dafür zu kritisieren, dass | er in seinen Tragödien seine Charaktere nach diesem Prinzip handeln lässt, und fast alle seine Stücke unglücklich enden. Denn das ist, wie gesagt, kunstgerecht. Der beste Beleg dafür ist: Auf der Bühne und beim Wettbewerb ‹um die Gunst des Publikums› machen derartige Tragödien, wenn sie gut gespielt werden, den tragischsten Eindruck, und Euripides ist offenbar doch, auch wenn die künstlerische Ökonomie bei ihm in anderer Hinsicht Mängel hat,
a30 der tragischste | Dichter.

Die zweitbeste Struktur ‹einer Tragödie›, die manche für die beste halten, ist die, die wie die *Odyssee* einen Doppelschluss hat und für die Guten und für die Bösen zu einem entgegengesetzten Ende führt. Dass dieser Verlauf als der beste gilt, liegt an der Schwäche des Publikums. Dieser Schwäche
a35 beugen sich nämlich die Dichter | und schreiben den Zuschauern zu Gefallen.

Das ist aber nicht die Lust, die aus der Tragödie kommt, sondern gehört eher zur Komödie. Denn dort verlassen die, die während der ganzen Handlung die größten Feinde sind, wie z. B. Orest und Aigisthos, am Ende als Freunde die Bühne, und es stirbt keiner durch keinen.

KAPITEL 14

| Es ist nun zwar möglich, dass das Furchtbare und Mitleiderweckende durch sichtbare Darstellung (von Leid) erzeugt wird, es kann aber auch aus der Handlungsfügung selbst kommen, und dieser Möglichkeit gehört die Priorität, und sie verrät den besseren Dichter. Denn man muss den Mythos so konstruieren, dass auch der, der die Handlung nicht vor Augen hat, | sondern nur hört, wie sie verläuft, sowohl Entsetzen als auch Mitleid empfindet, allein aufgrund (der Abfolge) der Ereignisse. Genau das ist es, was man empfindet, wenn man die *Ödipus*-Handlung hört. Diese Wirkung durch die Anschauung herbeizuführen, hat weniger mit (dichterischem) Handwerk zu tun und benötigt (die Unterstützung durch die) Inszenierung. 1453b1

Mit den Mitteln der Aufführung nicht etwas Furchterregendes, sondern nur noch Monströses zu bewerkstelligen, | hat mit (den Zielen) der Tragödie nichts mehr gemeinsam. Denn man soll nicht jede (beliebige) Lustempfindung mit einer Tragödie erregen wollen, sondern die, die (für sie) spezifisch ist. b5

Weil aber der Dichter diejenige Lust hervorrufen soll, die mit dem Mittel der Nachahmung aus Furcht und Mitleid entsteht, ist klar, dass dies in die Handlungen selbst hineingelegt werden muss.

Von welcher Art also furchteinflößende und von welcher Art mitleiderweckende | Ereignisfolgen sind, das wollen wir jetzt aufgreifen. Notwendigerweise sind Handlungen dieser Art entweder Handlungen miteinander befreundeter oder miteinander verfeindeter Menschen oder von Personen, die keines von beidem sind. Wenn nun ein Feind gegen einen Feind vorgeht, so empfindet man dabei kein Mitleid, weder wenn er die Tat ausführt noch wenn er sie plant – außer dass man das Leid als solches bedauert –, und sicher auch nicht bei Handelnden, die weder befreundet noch verfeindet sind. b15

Dann aber (empfindet man Furcht und Mitleid), wenn großes Leid unter einander lieben Menschen geschieht, | etwa wenn der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn oder der Sohn die Mutter tötet oder den Plan dazu fasst oder etwas anderes von dieser Art tut. Solche Handlungen muss man suchen. b20

Die überlieferten Geschichten kann man nicht ändern, ich meine z. B., dass Klytaimnestra von Orest getötet wird, oder Eriphyle von Alkmeon, | Aufgabe des Dichters aber ist es, beim Erfinden (eines Stoffes) wie beim Gebrauch überlieferter Stoffe kunstgemäß vorzugehen. Was ich unter ‚kunstgemäß‘ verstehe, will ich etwas genauer sagen: b25

- (1) Eine Handlung kann wie bei den alten Dichtern mit Absicht und Wissen ausgeführt werden, in der Weise, wie auch Euripides Medea ihre Kinder töten lässt.

- ⟨⟨(2) Man kann auch die Handlung nicht ausführen, obwohl man die Absicht dazu hatte und wusste, was man tun wollte.⟩⟩
- b30 (3) Es gibt aber auch die Möglichkeit, | das Furchtbare zu tun, ohne zu wissen, dass es etwas Furchtbares ist, und erst danach die Beziehung zu den eigenen ‚Lieben‘ zu erkennen. So ist es bei den Taten des Sophokleischen Ödipus. Ödipus tut das Furchtbare allerdings außerhalb der Bühnenhandlung, im Verlauf der Tragödie selbst tut es z. B. der Alkmeon des Astydamas oder Telegonos im *Verwundeten Odysseus*.
- b35 (4) Die vierte Möglichkeit neben diesen ist, dass jemand im Begriff ist, | aus Unkenntnis einen nicht wiedergutzumachenden Fehler zu begehen, es aber erkennt, ⟨noch⟩ bevor er die Tat ausführt.

Neben diesen Möglichkeiten gibt es keine andere Weise zu handeln. Denn notwendigerweise handelt man entweder oder handelt nicht, und man weiß es entweder oder weiß es nicht.

Von diesen Möglichkeiten ist die schlechteste, dass jemand ⟨etwas Schlimmes⟩ zu tun in Angriff nimmt, wohl wissend, was er tun will, und es dann ⟨doch⟩ nicht durchführt. Denn dies ist einfach nur frevlerisch und nicht tragisch, weil es zu keinem Leid kommt. Deshalb lässt niemand | jemanden in dieser Weise handeln, höchstens als Ausnahme, wie z. B. in der *Antigone* Haimon gegenüber Kreon handelt [Möglichkeit (2)].

Die nächstbeste Möglichkeit ist, die ⟨beabsichtigte⟩ Tat auszuführen [Möglichkeit (1)].

Noch besser ist es, in Unkenntnis zu handeln, nach der Tat aber zur Erkenntnis zu kommen. Denn daran ist nichts Frevlerisches, und die Wiedererkennung bewirkt eine Erschütterung [Möglichkeit (3)].

a5 Am besten ist | die letzte Möglichkeit [Möglichkeit (4)], ich meine etwa, wie im *Kresphontes* Merope ihren Sohn töten will, ihn aber nicht tötet, sondern zuvor erkennt, oder wie in der *Iphigenie* die Schwester gegenüber dem Bruder handelt, oder wie in der *Helle* der Sohn die Mutter ausliefern will, sie aber vorher noch erkennt.

a10 Das genau ist der Grund, warum, wie ich schon früher gesagt habe, die Tragödien nur von wenigen | Familien handeln. Bei der Erprobung ⟨von Handlungsvariationen⟩ fanden die Dichter nicht aufgrund systematischer Anwendung von Kunstprinzipien, sondern eher zufällig diese Art, einen Handlungsverlauf zu gestalten. Daher waren sie gezwungen, sich mit den wenigen Häusern zu befassen, in denen sich furchtbare Vorgänge von dieser Art ereignet haben.

a15 Über die Komposition der Handlung und darüber, von welcher Art die Mythen [Handlungsverläufe] sein sollen, | ist nun hinreichend gehandelt.

KAPITEL 15

Was die Charaktere betrifft, so muss man vier ⟨Forderungen⟩ zu erfüllen suchen, eine davon – und die grundlegende – ist, dass die Charaktere gut sein sollen. Charakter hat jemand, wenn, wie gesagt, sein Reden oder Handeln irgendeine Tendenz, Bestimmtes vorzuziehen, erkennen lässt, und einen guten, wenn diese Tendenz gut ist. Das gibt es | in jedem Geschlecht und gesellschaftlichem Rang: Es gibt auch die gute Frau und den guten Sklaven, wenn auch vielleicht der eine Stand von diesen weniger die Fähigkeit zu richtiger Wahl hat, der andere im allgemeinen von sich aus ganz unfähig dazu ist. a20

Zweitens müssen die Charakterzüge angemessen sein. Eine Frau kann zwar einen männlichen Charakter haben, aber es passt nicht für eine Frau, so ⟨wie ein Mann⟩ mannhaft oder intellektuell zu sein.

Das Dritte ist, dass ⟨der Charakter uns⟩ ähnlich sein soll. Das ist nämlich etwas anderes, als | einen Charakter in der eben beschriebenen Weise als gut a25 und angemessen zu zeichnen.

Das Vierte ist, dass ⟨der Charakter⟩ konsistent sein soll. Denn auch wenn der, der das Vorbild für die Nachahmung bietet, sich selbst nicht treu bleibt, und ein solcher Charakter Gegenstand der Nachahmung ist, muss das Ungleichmäßige als ⟨dessen charakterliche⟩ Konstante dargestellt werden.

Ein Beispiel für einen Charakter, der ohne Not als verdorben dargestellt wird, ist ⟨die Zeichnung des⟩ Menelaos im *Orest*. Ein Beispiel für | ein Verhalten, das zu einem Charakter nicht passt und ihm nicht angemessen ist, gibt die Klage-Arie [*thrénos*] des Odysseus in der *Skylia* und die Rede [*rhésis*] der Melanippe. Ein Beispiel für eine Charakterzeichnung, der es an Konstanz mangelt, bietet die *Iphigenie in Aulis*. Denn die flehentlich bittende Iphigenie hat keinerlei Ähnlichkeit mit der Iphigenie im späteren Verlauf des Stücks. a30

Man muss aber auch bei der Charakterzeichnung genauso wie bei der Gestaltung einer einheitlichen Handlung immer das Notwendige und Wahrscheinliche suchen: | Es muss ein so und so beschaffener Mensch notwendig a35 oder wahrscheinlich so und so Beschaffenes sagen oder tun, und es muss diese Handlung notwendig oder wahrscheinlich Folge dieser anderen sein.

So ist klar, dass sich auch die Auflösung der Handlungsgefüge aus der | Handlungsfügung selbst ergeben muss und nicht wie in der *Medea* durch 1454b1 einen ‚deus ex machina‘ geschehen darf, und ⟨nicht wie⟩ in der *Ilias*, als die Flotte absegeln will. Vom ‚deus ex machina‘ soll man Gebrauch machen bei dem, was außerhalb der Bühnenhandlung liegt, d. h. bei dem, was entweder der Handlung vorausgeht und was ein Mensch nicht wissen kann, oder bei dem, was nach der dargestellten Handlung stattfindet und daher | der Vorhersage oder eines Berichts bedarf. Denn alles zu wissen, schreiben wir ja b5 den Göttern zu.

Innerhalb der Handlungsfolge selbst darf überhaupt nichts, was die (Handlungs-)Logik verletzt, vorkommen, wenn aber doch, dann nur außerhalb der Tragödie, wie z. B. im *Ödipus* des Sophokles.

Da die Tragödie die Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als wir, muss man die guten Portraitmaler nachahmen. | Auch sie nämlich geben
 b10 zwar das individuelle Aussehen wieder, machen das Portrait (dem Modell) ähnlich, zeichnen aber ein Bild, das schöner ist. So soll auch der Dichter, wenn er jähzornige, leichtsinnige und mit anderen Fehlern behaftete Charaktere nachahmt, sie darstellen, wie sie sind, aber doch als sittlich hochstehend, wie auch Homer Achill als Beispiel der Unerbittlichkeit und doch als guten Charakter dargestellt hat.

b15 | Das also muss man beachten, und dazu noch das, was notwendig zur Dichtung gehört, weil sie durch die Sinne aufgenommen werden muss. Denn auch dabei kann man viele Fehler machen. Über diese Dinge aber ist in meinen veröffentlichten Schriften ausreichend gehandelt worden.

KAPITEL 16

Was Wiedererkennung ist, ist oben erklärt. Es gibt aber (verschiedene) Arten | der Wiedererkennung: Die erste, die handwerklich am schlechtesten ist
 b20 und die meistens aus Verlegenheit verwendet wird, ist die durch Zeichen. Von diesen sind die einen angeborene Male wie z. B. „die Lanze, die die Erdgeborenen an sich tragen,“ oder wie die Sterne, die Karkinos im *Thyest* verwendet; andere sind erworben, und von ihnen sind die einen Male am Körper, wie z. B. Narben, andere äußere Gegenstände, wie z. B. die Halsketten, | und wie z. B. in der *Tyro* die Wiedererkennung durch die Barke erfolgt.

Auch von ihnen kann man einen besseren oder schlechteren Gebrauch machen. So ist z. B. die Art, wie Odysseus an seiner Narbe von der Amme wiedererkannt wird, ganz anders als die, in der er von den Schweinehirten erkannt wird. Diejenigen (Wiedererkennungen), in denen (die äußerlichen Zeichen absichtlich) zur Beglaubigung (der Identität) verwendet werden,
 b30 sind handwerklich schlechter, und überhaupt alle von dieser Art; diejenigen, die mit einem Handlungsumschlag verbunden sind, wie | die bei der Fußwaschungsszene, sind besser.

Die zweite Art von Wiedererkennungen sind die vom Dichter erfundenen. Sie haben eben deshalb nichts mit (eigentlicher) Dichtkunst zu tun, z. B. wenn Orest in der *Iphigenie* selbst zu erkennen gibt, dass er Orest ist. Iphigenie nämlich wird durch den Brief erkannt, Orest aber sagt es einfach
 b35 selbst. Das entspricht dem Willen des Dichters, | nicht aber dem Mythos. Deshalb kommt diese Art dem besprochenen Fehlverfahren ziemlich nahe,

denn ebenso hätte er ihn auch bestimmte Attribute tragen lassen können. Ein weiteres Beispiel ist die ‚Stimme des Webstuhls‘ im Sophokleischen *Tereus*.

Die dritte Art der Wiedererkennung ist die durch Erinnerung, d. h., jemand wird dadurch wiedererkannt, dass er | auf etwas, was er sieht, mit einer Gefühlsäußerung reagiert, wie in den *Kypriern* des Dikaiogenes: Er sieht das Bild und bricht in Tränen aus, oder in den Alkinoos-Apologen [in der Erzählung des Odysseus vor Alkinoos]: 〈Odysseus〉 hört den Sänger, erinnert sich und weint. Daran wurden sie erkannt. 1455a1

Die vierte Art ist die aus einer Schlussfolgerung. Zum Beispiel in den *Choephoren*: | „Es ist einer gekommen, der 〈mir〉 ähnlich ist, ähnlich ist 〈mir〉 niemand außer Orest, dieser ist also gekommen.“ Durch einen Schluss lässt auch der Sophist Polyidos die Wiedererkennung von Iphigenie zustande kommen. Er sagt, Orest habe wahrscheinlich dies geschlussfolgert: Die Schwester ist geopfert worden, 〈also〉 werde es auch ihm zustoßen, geopfert zu werden. So ist es auch im *Tydeus* des Theodektes. Er denkt: „Ich bin gekommen, um meinen Sohn wiederzufinden, also werde ich | sterben.“ Ähnlich auch in den *Phineiden*: Die Frauen sehen den Ort und leiten daraus ihr Schicksal ab: „An dieser Stelle ist uns bestimmt zu sterben, denn hier wurden wir auch ausgesetzt.“ a5 a10

Es gibt auch eine Wiedererkennung, die auf einem Fehlschluss des Publikums aufgebaut ist, z. B. im *Odysseus, dem falschen Boten*. Denn dass 〈nur〉 er den Bogen spannt, 〈außer ihm〉 aber kein anderer, ist eine Erfindung des Dichters und 〈dessen〉 Prämisse; 〈vom Dichter stammt〉 auch, dass er sagt, er werde den Bogen erkennen, den er doch nie zuvor gesehen hat, | dass er [der falsche Odysseus] aber dadurch, dass er ihn [den Bogen] erkennt, eben dadurch [als Odysseus] wiedererkannt sei, ist ein Fehlschluss, 〈den das Publikum ziehen soll〉. a15

Von allen die beste 〈Art der〉 Wiedererkennung aber ist die, die sich aus der Handlungsfolge selbst ergibt, wenn es gemäß dem Wahrscheinlichen zu einer Affekthandlung kommt, wie z. B. im *Ödipus* des Sophokles oder in der *Iphigenie*. Denn es ist wahrscheinlich, dass sie einen Brief würde übergeben wollen. Allein diese Art von Wiedererkennung kommt | ohne angedichtete Zeichen und Halsbänder aus. Die zweitbeste Art ist die aus einer Schlussfolgerung. a20

KAPITEL 17

Es muss sich aber, wer 〈den Handlungsablauf〉 eines Mythos konzipieren und sprachlich ausarbeiten will, eine möglichst konkrete Vorstellung machen. So nämlich hat er 〈alles〉 mit größter Deutlichkeit vor Augen, wie wenn er bei den | Handlungen selbst dabei wäre, und wird auf diese Weise finden, a25