



A 13/517



Dialog mit der Antike
Herausgegeben von Klaus Bartels
Band 7



Aristoteles

Poetik

eingeleitet, übersetzt und erläutert
von Manfred Fuhrmann



Dialog mit der Antike
Heimeran

UB Innsbruck



+C115465203

1650/FH. 33136, P60, p76)

Umschlagbild: Ein Schauspieler, der seine tragische Maske betrachtet,
von einem in Tarent gefundenen Vasenfragment aus dem 4. Jahrhun-
dert v. Chr. Martin-von-Wagner-Museum, Würzburg.

© Heimeran Verlag München 1976
Alle Rechte vorbehalten,
einschließlich die der fotomechanischen Wiedergabe
Archiv 546 ISBN 3 7765 0207 X
Grafische Gestaltung: Geith & Weijers
Druck: R. Eimannsberger, München
Printed in West-Germany

FHP

Dieses kleine Buch
ist dem Andenken an
Wolfgang Schadewaldt
gewidmet

Tübingen - Überlingen, den 10. November 1975

Der Übersetzer



EINFÜHRUNG

Form, Erhaltungszustand und Aufbau der Poetik

Die aristotelische »Poetik« ist eine dornige Lektüre: die kahle Diktion begnügt sich mit dem Nötigsten, skizziert, gibt Stichworte und lässt es oft genug mit kaum noch verständlichen Andeutungen sein Bewenden haben. Der Gedankengang zeigt eine sonderbare Mischung von Diszipliniertheit und Willkür: auf Partien von großer oder doch hinlänglicher Stringenz folgen immer wieder Brüche und Sprünge, überraschende Seitenwege und unvorhergesehene Rückgriffe, und manches wirkt, als habe der Autor Notizen eines Zettelkastens aneinandergereiht. Mit dem Aufbau des Ganzen steht es nicht besser. Gewiß, die Hauptteilung fällt sofort ins Auge: die »Poetik« gliedert sich in einen allgemeinen Teil (Kap. 1-5) und in Abschnitte über die Tragödie (Kap. 6-22) und das Epos (Kap. 23-26). Die Prinzipien indes, nach denen die einzelnen Materien innerhalb dieser Hauptteile angeordnet sind, bleiben jedenfalls dem ersten Blick oft genug verborgen, und bisweilen erbringt auch die gründlichste Untersuchung kein anderes Resultat, als daß Verwirrung herrsche.

Der Autor trägt keine Schuld an dem abstoßenden Gewande, in dem sich seine Schrift dem Leser präsentiert. Er hat sie nämlich gar nicht veröffentlicht noch je zu veröffentlichen beabsichtigt. Er selbst gibt diese Tatsache deutlich zu erkennen: er erklärt am Ende von Kap. 15, daß ein bestimmtes Problem in den »veröffentlichten *lógoi*« hinreichend behandelt worden sei. Diese »veröffentlichten *lógoi*« sind offenbar mit Werken identisch, die Aristoteles sonst als »exoterische *lógoi*« zu bezeichnen pflegt, als Werke also, die für ein breiteres Publikum bestimmt und daher sorgfältig ausgearbeitet waren – sie hatten, nach dem Vorbilde Platons, fast stets Dialogform. Alle übrigen Schriften hingegen (zu denen auch die »Poetik« gehört) dienten lediglich dem inneren Gebrauch der Schule, der Aristoteles vorstand, als Gedächtnissstütze für weitere Forschungen und für den Lehrvortrag; man bezeichnet sie heute (mit einem antiken Begriff) als akroamatische, d. h. für Hörer bestimmte, oder (mit einem modernen Begriff) als esoterische Schriften – sie hatten, da sie ja für Außenstehende nicht vollauf verständlich zu sein

brauchten, eine mehr oder minder skizzenhafte und jedenfalls eine gänzlich unprätentiöse Zweckform. Der Wille des Autors war zu dessen Lebzeiten und noch für ein paar Jahrhunderte danach maßgeblich: der Hellenismus kannte nur die exoterischen Schriften, während die akroamatischen, die Vorlesungsmanuskripte, in Archiven ruhten. Doch im 1. Jahrhundert v. Chr. wandelte sich das Bild: man veranstaltete damals eine Aristoteles-Ausgabe, und in diese Ausgabe nahm man fast alle akroamatischen und keine einzige exoterische Schrift auf. Hiermit wurde die Überlieferung für alle Zeiten fixiert: was in die Ausgabe des 1. Jahrhunderts v. Chr. gelangt war, blieb nahezu vollständig erhalten; was man davon ausgeschlossen hatte, ging bis auf geringe Reste (bis auf Zitate bei späteren Schriftstellern) verloren.

Die »Poetik« teilt also die Merkmale aller aristotelischen Schriften, die wir noch besitzen. Allerdings ist sie innerhalb dieses Ganzen ein besonders sprödes Werk – ein Werk, das sich wie kaum ein zweites einer knappen und sprunghaften Darstellungsweise befleißigt. Man hat diesen Befund durch die Annahme zu erklären versucht, daß hier gar keine Abhandlung von der Hand des Meisters selbst, sondern das Produkt eines Schülers vorliege, eine Kollegnachschrift oder Exzerpte aus einem originalen Manuskript. Derlei Hypothesen werden der »Poetik« nicht gerecht. Der Stil und die Terminologie sind so aristotelisch wie nur möglich, und wer sich die Mühe macht, das struppige Äußere zu durchdringen und die Sache selbst zu erfassen, der bemerkt bald, welch intensive Gedankenarbeit und welch untrüglicher Blick für Wesentliches in der kleinen Abhandlung steckt, und er bemerkt weiterhin, daß sich das allzu Aphoristische und scheinbar Disparate zu einem ziemlich einfachen System von geradezu imponierender Geschlossenheit zusammenfügt.

Die »Poetik« eine akroamatische Schrift: diese Tatsache erklärt noch nicht alle Schwierigkeiten, vor die sich der heutige Leser gestellt sieht. Wir wissen nicht, wie hoch der Autor selbst die kleine Untersuchung eingeschätzt hat. Wir wissen aber wohl, daß sie während der Antike und des Mittelalters das Dasein eines Mauerblümchens fristete, und so mag sich erklären, daß die handschriftliche Überlieferung gerade ihr geringe Sorgfalt angedeihen ließ. Der ärgste Schaden, den sie – wohl gegen Ende der Antike – erlitten hat, ist der Verlust eines ganzen Buches. Aristoteles kündigt zu Beginn von Kap. 6 an, daß er sich zunächst mit der Tragödie

und dann mit dem Epos und der Komödie befassen wolle: die Behandlung der Komödie fehlt. Aristoteles verweist in seiner »Rhetorik« zweimal (1,11 und 3,18) auf eine Untersuchung des Lächerlichen, die man in der »Poetik« finden könne: diese Theorie des Lächerlichen fehlt. Außerdem besitzen wir ein in hellenistischer Zeit angefertigtes Verzeichnis der aristotelischen Schriften (es ist in die Philosophiegeschichte des Diogenes Laërtios, 5,21–24, eingegangen): dort verlautet, daß die »Poetik« aus zwei Büchern bestehe. Diese Indizien lassen deutlich erkennen, daß nur die erste Hälfte der »Poetik« die Zeiten überdauert hat; die zweite Hälfte mit der Behandlung der Komödie (und wohl auch der Jambendichtung) ging verloren, und wir müssen uns, was die Komödie betrifft, im wesentlichen mit den spärlichen Andeutungen begnügen, die Aristoteles in den erhaltenen Teil eingeflochten hat. Vielleicht gilt Ähnliches für den überaus wichtigen Begriff der *katharsis* (»Reinigung«): Aristoteles nennt ihn einziges Mal, und zwar in der Tragödiendefinition am Anfang von Kap. 6; da die Katharsis wohl auch in seiner Komödientheorie eine Rolle gespielt hat, kann angenommen werden, daß er die unerlässlichen Erläuterungen in der jetzt verlorenen zweiten Hälfte nachgetragen hat. Außer diesem Hauptverlust sind kleinere Schäden eingetreten. So verweist die aristotelische »Rhetorik« (3,2) auf eine Behandlung der Synonyma, die man jetzt in dem hierfür einschlägigen Kap. 21 vergeblich sucht. In anderen Fällen läßt der Kontext der »Poetik« Lücken oder irreparable Störungen der Gedankenfolge erkennen, die offensichtlich durch die handschriftliche Überlieferung verursacht sind.

Wie schon angedeutet, gliedert sich das erhaltene Buch der »Poetik« in drei Abschnitte: einem allgemeinen Teil (Kap. 1–5) folgt die Behandlung der Tragödie (Kap. 6–22) und des Epos (Kap. 23–26). Der Aufbau des allgemeinen Teils ist verhältnismäßig durchsichtig; ohne Mühe lassen sich zwei Abschnitte unterscheiden. Der erste Abschnitt (Kap. 1–3) enthält Hinweise zu einer Art systematischer Grundlegung. Aristoteles bestimmt dort, was er unter Dichtung (*poiesis*) verstanden wissen will; er nennt außerdem einige Kriterien, nach denen er die Gattungen der Dichtung unterscheiden zu können glaubt. Der zweite Abschnitt (Kap. 4–5) bringt Elemente einer anthropologisch-entwicklungstheoretischen Grundlegung. Aristoteles leitet dort die Existenz der Dichtung aus der Natur des Menschen ab; er sucht weiterhin die zeitliche Folge, in der die

von ihm behandelten Gattungen (Epos und Jambendichtung, Tragödie und Komödie) innerhalb der griechischen Entwicklung aufgekommen waren, als zielstrebigen Prozeß zu begreifen.

Die Tragödientheorie, das Gros des Erhaltenen, gewährt ein ziemlich konfuses Bild. Hier lässt sich, wenn man den Hinweisen nachgeht, die der Autor selbst angebracht hat, sofort folgendes ausmachen: Kap. 6 enthält – neben einer Definition – eine Aufzählung und vorläufige Beschreibung der für die Tragödie konstitutiven Elemente (der sogenannten qualitativen Teile), d. h. des Handlungsaufbaus, der Charaktere, der Gedankenführung, der sprachlichen Form, der Melodik und der Inszenierung. Diese Aufzählung gibt offensichtlich das Dispositionsschema für alle weiteren Darlegungen über die Tragödie ab. Am Ende von Kap. 14 erklärt Aristoteles, vom Handlungsaufbau sei nunmehr hinlänglich die Rede gewesen; er wendet sich in Kap. 15 den Charakteren zu. Zu Beginn von Kap. 19 werden die Gedankenführung und die sprachliche Form als weitere Themen angekündigt, und am Ende von Kap. 22 schließt Aristoteles die Behandlung der Tragödie ausdrücklich ab.

Wie dieser grobe Überblick zeigt, werden die sechs konstitutiven Elemente der Tragödie in recht unterschiedlichen Proportionen erörtert: die Melodik und die Inszenierung haben überhaupt keinen eigenen Abschnitt erhalten, und unter den übrigen Elementen beansprucht der Handlungsaufbau den Löwenanteil. Immerhin sind diese Ungleichheiten offensichtlich von Aristoteles gewollt und in seinem Sinne auch durchaus sachgerecht. Anders steht es hingegen mit den Eigenwilligkeiten der Stoffanordnung, die sich innerhalb des Abschnitts über den Handlungsaufbau und nach der Erörterung der Charaktere erkennen lassen: sie sind wohl sei es durch die skizzenhafte Ausführung (die sich vielleicht in mehreren Phasen vollzogen hat), sei es durch die Überlieferung der Schrift bedingt. Im Abschnitt über den Handlungsaufbau ist Kap. 12 ein Fremdkörper: es befaßt sich mit den sogenannten quantitativen Teilen der Tragödie (den verschiedenen Arten von Dialog- und Chorpartien) und zerreißt Zusammengehöriges. Auf die Erörterung der Charaktere (Kap. 15) folgen Partien (Kap. 16–18), die sich weder untereinander noch mit ihrer Umgebung vertragen; sie enthalten offensichtlich allerlei Nachträge zum Abschnitt über den Handlungsaufbau.

Aus der bisherigen Analyse ergibt sich folgende Gliederung der aristotelischen Tragödientheorie:

Kap. 6	Grundlegung: Definition und ›qualitative‹ Teile der Tragödie (Handlungsaufbau, Charaktere, Gedankenführung, sprachliche Form, Melodik, Inszenierung)
Kap. 7–14	1. Handlungsaufbau
Kap. 7/8	(a) Ganzheit, Ausdehnung und Einheit der Handlung
Kap. 9	(b) Wirklichkeitsbezug der Handlung
Kap. 10/11	(c) Wendepunkte der Handlung
(Kap. 12	›quantitative‹ Teile der Tragödie)
Kap. 13/14	(d) Personenbeschaffenheit und Handlungsverlauf
Kap. 15	2. Charaktere
(Kap. 16–18	Nachträge zu 1)
Kap. 19	3. Gedankenführung
Kap. 19–22	4. Sprachliche Form

All dies läßt sich feststellen, wenn man sich an die Hinweise des Autors und an die jeweiligen Gegenstände der Erörterung hält. Bei genauerer Betrachtung bemerkt man dann, daß das Kernstück der Tragödientheorie (Kap. 6–15) nach einem folgerichtigen Plan entworfen ist: Aristoteles dringt gewissermaßen von außen, vom Handlungsrahmen und seinen allgemeinsten Merkmalen, bis ins Zentrum der Sache, bis zum tragischen Helden, vor. Dieser Operationsplan, der mit Bedacht metaphysische Kategorien wie ›Schicksal‹ ausspart und nur den menschlichen Anteil am tragischen Geschehen beim Namen nennt, ist selbst ein Stück aristotelischer Tragödientheorie; er läßt, wenn man jene wie immer verursachten Störungen beseitigt, folgende Stufen des Gedankenganges erkennen:

1. die äußere Form, d. h. die verschiedenen Arten von Dialog- und Chorpartien (Kap. 12);
2. allgemeine Merkmale des Handlungsverlaufs, die Voraussetzung, aber nicht Ursache der tragischen Wirkung sind: die Erfordernisse der Ganzheit, einer bestimmten Ausdehnung und der Einheit (Kap. 7/8);
3. die Bedingungen der tragischen Handlung: Modellcharakter, Wahrscheinlichkeit und paradoxer Handlungsverlauf (Kap. 9);

4. Handlungstypen und Handlungsphasen, d. h. Peripetie, Wiedererkennung und Katastrophe (Kap. 18, 1. und 2. Absatz; Kap. 10/11 und 16);
5. der tragische Held: Verhältnis von Charakter und Verlaufskurve, Verhältnis zu anderen Personen, Grundeigenschaften (Kap. 13–15).
Die Epostheorie nimmt etwa ein Drittel des Raumes ein, den Aristoteles für die Tragödie erübrigत है: da Epos und Tragödie nach seiner Meinung weithin übereinstimmen, begnügt er sich in vielen Stücken mit einem Verweis auf die Kategorien des Tragödienteils. In den Kap. 23/24 werden die Handlungseinheit, die Ausdehnung und der Wirklichkeitsbezug des Epos erörtert, wobei einerseits die Geschichtsschreibung, andererseits die Tragödie als Kontrastfolie dient. Kap. 25 ist eine kleine Abhandlung für sich: Aristoteles führt dort Gesichtspunkte vor, nach denen sich »homerische Probleme« lösen, d. h. die Schwierigkeiten beseitigen lassen, die die homerischen Epen dem Verständnis des zeitgenössischen Lesers bereiteten. Kap. 26 endlich bringt einen wertenden Vergleich, eine Rangbestimmung von Tragödie und Epos; Aristoteles will der Tragödie den Vorzug eingeräumt wissen.

Die Entstehungszeit der Poetik

Als Aristoteles seine »Rhetorik« verfaßte, gab es bereits seit langem eine rhetorische Theorie und mancherlei rhetorische Schriften – wir können daher versuchen, die aristotelische »Rhetorik« in die Tradition dieser Disziplin einzufügen. Mit der »Poetik« hingegen hat es eine andere Bewandtnis. Als Aristoteles diese Abhandlung zu Papier brachte, gab es zwar mancherlei Ansätze, die Dichtung in moralischer, pädagogischer und politischer Hinsicht zu bewerten, und es gab vor allem die vernichtenden Urteile, die Platon, der Lehrer des Aristoteles, über die Dichtung gefällt hatte – aber es gab, soviel wir wissen, keine selbständige Schrift über diesen Gegenstand, keine Schrift, die sich bemüht hätte, zunächst einmal die Sache selbst, die vorhandene Dichtung, zu beschreiben und auf Begriffe zu bringen. Aristoteles betrat mit seiner »Poetik« Neuland, und wir können zwar versuchen, das Verhältnis seiner Schrift zu jenen früheren Werturteilen, insbesondere zu denen Platons, zu bestimmen, wir können sie jedoch nicht in eine eigentliche Tra-

dition des Nachdenkens über Dichtung einordnen, kurz, wir haben keine Möglichkeit, ihren Standort und ihre Entstehungszeit von außen her, durch den Vergleich mit ähnlichen Werken, die ihr vorausgegangen wären, einigermaßen genau zu fixieren. Ebenso versagt bei der »Poetik« ein zweites Auskunftsmittel, das sonst in vielen Fällen Handhaben für die Datierung von Literaturwerken bietet: der Hinweis, die Anspielung auf lebende Personen oder kurz zurückliegende Ereignisse. Zwar enthält die »Poetik« mancherlei Dichternamen und Werktitel, darunter Namen und Titel, die dem 4. Jahrhundert v. Chr. angehören – doch keine dieser Angaben erlaubt uns, auch nur das Jahrzehnt der Entstehung zu ermitteln.

So bleibt allein die Möglichkeit, die »Poetik« mit Hilfe von Wahrscheinlichkeitsschlüssen in das Leben und die Werke des Verfassers einzzuordnen. Aristoteles, im Jahre 384 v. Chr. in Stageiros (an der thrakisch-makedonischen Grenze) geboren, kam mit siebzehn Jahren nach Athen; er wurde dort Mitglied der Schule Platons, der Akademie – zunächst als Schüler, dann als Gehilfe. Nach dem Tode Platons (348/7 v. Chr.) verweilte Aristoteles zunächst in Assos an der Nordwestküste Kleinasiens (er war von einem Fürsten namens Hermeias dorthin eingeladen worden) und dann in Mytilene auf Lesbos. Im Jahre 343 v. Chr. oder etwas später betraute König Philipp von Makedonien ihn mit der Aufgabe, den Thronerben Alexander zu unterrichten; Aristoteles nahm die Stelle an und lebte nunmehr am Makedonenhofe in Pella. Im Jahre 336 v. Chr. wurde Philipp ermordet, und Alexander trat die Herrschaft an; Aristoteles kehrte nach Athen zurück und gründete dort eine eigene Schule, die Lykeion oder Peripatos genannt wurde. Nunmehr begann die Meisterzeit, die Zeit des intensivsten Wirkens und fruchtbarsten Schaffens – sie dauerte bis zum Jahre 323 v. Chr. Damals, nach dem frühen Tode Alexanders des Großen, wurde Aristoteles, der als Anhänger der Makedonen galt, durch einen Prozeß bedroht; er entwich nach Chalkis auf Euböa, wo er bald darauf – im Jahre 322 v. Chr. – starb.

Das Drama war eine Schöpfung Athens. Tragödie und Komödie hatten dort ihre klassische Form gefunden, und überdies einen festen institutionellen Rahmen: die alljährlich wiederkehrenden Wettbewerbe an zwei Dionysosfesten, den Großen Dionysien und den Lenäen. Zwar begann die Tragödie im 4. Jahrhundert v. Chr., sich über die griechische Welt zu verbreiten. Gleichwohl war Athen nach wie vor das Zentrum

der dramatischen Kunst. Man kann sich daher kaum vorstellen, daß Aristoteles seine »Poetik« außerhalb Athens geschrieben hätte, im fernen Assos oder Mytilene oder am Makedonenhofe. Nur in Athen verfügte er über das umfängliche Textmaterial, dessen er für seine Tragödien- und Komödientheorie bedurfte, und nur dort konnte er hoffen, eine für diesen Gegenstand aufgeschlossene Hörerschaft zu finden. Derlei allgemeine Erwägungen werden durch einen Hinweis des Textes bekräftigt: in Kap. 3 nennt Aristoteles die Megarer, die westlichen Nachbarn Athens, »die hiesigen« (im Unterschied zu den Megarern auf Sizilien) – diese Bezeichnung hätte er schwerlich gewählt, wenn er die »Poetik« in Kleinasiens oder in Pella verfaßt hätte.

So darf für nahezu sicher gelten, daß die »Poetik« entweder vor dem Tode Platons und sozusagen unter seiner Aufsicht oder erst während der Meisterzeit, in den Jahren ab 335 v. Chr., entstanden ist. Die zuerst genannte Möglichkeit scheidet aus. Denn in der »Poetik« suchte Aristoteles die platonische Verurteilung der Kunst zu widerlegen, und er konnte diesen Versuch nur wagen, weil er sich im Besitz einer anderen – wie er glaubte: richtigeren – Ontologie und Ethik wußte. Die »Poetik« setzt also die Kritik an der platonischen Ideenlehre und an der platonischen, gänzlich negativen Bewertung der Affekte voraus; Aristoteles hatte die Auseinandersetzung mit der Philosophie Platons im wesentlichen abgeschlossen, er hatte die Grundpfeiler seines eigenen Lehrgebäudes bereits errichtet, als er sich anschickte, die »Poetik« zu Papier zu bringen.

Diese Datierung läßt sich durch einige weitere Gesichtspunkte stützen und präzisieren – durch Gesichtspunkte, die man der Biographie und dem Schriftenverzeichnis des Aristoteles entnehmen kann. Der Philosoph war jahrelang Prinzipienzieher in Pella. Wir wissen, worin sein Unterricht griechischer Sitte gemäß vor allem bestanden hat: in der Lektüre poetischer Werke, zumal Homers und der Tragiker. So hatte er damals hinlänglich Gelegenheit, über die Dichter und die Dichtung nachzudenken und auf die vielfältigen, sei es historisch-philologischen, sei es ästhetischen oder moralischen Probleme aufmerksam zu werden, die sich in diesem wichtigen Bereich der griechischen Tradition auftaten. Er stellte, wie eine biographische Notiz berichtet, für seinen Zögling einen revidierten Text der »Ilias« her – es liegt nahe anzunehmen, daß er damals auch die »Homerprobleme« verfaßt hat, ein aus sechs Bü-

chern bestehendes Werk, von dessen Inhalt uns durch Kap. 25 der »Poetik« eine Probe erhalten geblieben ist. Wohl um dieselbe Zeit – teils vor, teils nach der Rückkehr in die Metropole – entstanden umfängliche Materialsammlungen, die für die griechische Kultur- und Literaturgeschichte von größter Bedeutung waren und zum Teil auch das Tatsachenfundament der »Poetik« bereitstellten: die Listen der Sieger in den olympischen und pythischen Wettkämpfen, ferner die »Dionysische Siege« und »Didaskalien« betitelten Verzeichnisse, die in chronologischer Ordnung Autoren, Titel und andere für das attische Theaterwesen wichtige Daten enthielten. Diese Forschungen waren zumindest im Gange, wenn nicht bereits abgeschlossen, als Aristoteles die »Poetik« schrieb: die Hinweise zur Geschichte der Tragödie und Komödie, die sich in den Kap. 4 und 5 finden, setzen gründliche Vertrautheit mit der Materie voraus. Außerdem wird auch der Dialog »Über die Dichter« um jene Zeit entstanden sein: er ist offensichtlich mit den »veröffentlichten *logoi*« gemeint, auf die der Schluß von Kap. 15 verweist; sowohl dieser Verweis als auch der Inhalt einiger Fragmente lassen vermuten, daß Aristoteles dort in Sachen Dichtung denselben von Platon unabhängigen Standpunkt einnahm wie in der »Poetik«. Aus alledem resultiert, daß sich Aristoteles in den Jahren vor und nach 335 v. Chr. intensiv mit der Geschichte und der Theorie der Dichtung beschäftigt hat; die »Poetik« ist die einzige Frucht dieser Bemühungen, die wenigstens zur Hälfte erhalten blieb.

Schließlich hat Aristoteles einige Male in anderen Schriften auf die »Poetik« verwiesen. Das klarste Zeugnis dieser Art findet sich im 8. Buch, Kap. 7, der »Politik«. Aristoteles befaßt sich dort mit der kathartischen Wirkung der Musik, und er bemerkt bei dieser Gelegenheit: »Was wir mit *kátharsis* meinen, sagen wir jetzt nur im allgemeinen; hierüber werden wir uns in den Büchern über die Dichtkunst deutlicher äußern«. Es kommt hier nicht darauf an, daß sich die angekündigte Erläuterung im erhaltenen Teil der »Poetik« nicht findet (sie mag, wie erwähnt, im verlorenen 2. Buch gestanden haben), sondern auf die Ankündigung selbst: aus ihr geht hervor, daß das 8. Buch der »Politik« eher entstanden ist als die »Poetik«. Da dieses Buch fruestens auf die Jahre nach Platons Tode zurückgeht, bestätigt der Verweis die bisherigen Annahmen über die Entstehungszeit der »Poetik«. Weniger klar ist das Verhältnis von »Rhetorik« und »Poetik«. Wie dargetan, bezieht sich

die »Rhetorik« zweimal (1,11 und 3,18) auf die Untersuchung des Lächerlichen, die sich in der »Poetik« finde; außerdem verweist der Anfang des Abschnitts über die sprachliche Form (Rhetorik 3,1–2) insgesamt viermal auf die entsprechenden Kapitel 20–22 der »Poetik«. Dem steht gegenüber, daß die »Poetik« ihrerseits auf die »Rhetorik« zu verweisen scheint (Kap. 19, am Ende); wer den – nicht eindeutigen – Passus so auffaßt, mag annehmen, daß er nachträglich eingefügt wurde. Daselbe könnte freilich auch für die Verweise der »Rhetorik« gelten; es ist denkbar, daß Aristoteles die Teile dieses – erst nach seinem Tode zu den jetzigen drei Büchern zusammengestellten – Werkes nach der Niederschrift der »Poetik« überarbeitet hat. Immerhin spricht das äußere Bild für die Vermutung, daß die »Poetik« vor der »Rhetorik« entstanden ist, und jedenfalls wird das absolute Datum der »Poetik« von der Frage des zeitlichen Verhältnisses zur »Rhetorik« nicht berührt.

Die aristotelische Poetik und Platon

Aristoteles ist, wie erwähnt, der erste, der die Dichtung in einer eigenen Schrift behandelt hat. Er gibt sich hierbei den Anschein größter Voraussetzungslosigkeit: er nennt keinen Autor, dem er sich verpflichtet glaubte, und keine auf einen bestimmten Autor zurückgehende Lehre, die er übernahm oder zurückwiese. Dieser Anschein trügt. Die aristotelische »Poetik« hat einen geschichtlichen Horizont, sie ist aus den Gegebenheiten ihres Jahrhunderts erwachsen: sie gründet sich einerseits auf die Philosophie Platons sowie andererseits auf gewisse Lehren des Sophisten Gorgias. Aristoteles mochte bei seinen Hörern voraussetzen, daß sie diese Bezüge erkannten; er wird überdies eine offene Polemik gegen seinen Lehrer für unnötig gehalten haben. Der heutige Leser muß sich eigens mit der Situation vertraut machen, die Aristoteles vorfand, als er die »Poetik« schrieb: nur so gewinnt das unscheinbare Werk auch für ihn Kontur und Farbe, und nur so wird es auch für ihn zu dem, was es in hohem Maße ist, zu einem Dokument lebendigen Geistes.

Platon hat sich in recht verschiedenen Zusammenhängen bald kürzer, bald ausführlicher über seine Weise geäußert, sich vom Wesen, von den Inhalten und von den Wirkungen der Dichtung ein Bild zu machen; hier

sollen nur diejenigen Lehren skizziert werden, die für die aristotelische »Poetik« von grundsätzlicher Bedeutung sind. Vom Wesen der Dichtung handelt das 10. Buch des »Staates«. Platon beruft sich dort auf das Hauptdogma seiner Metaphysik, auf die Ideenlehre. Die sinnlich wahrnehmbare Welt – so lautet diese Lehre – sei der Veränderung, dem Werden und Vergehen unterworfen, sie sei unvollkommen und einer vollkommenen Erkenntnis nicht zugänglich. Darüber hinaus aber gebe es noch eine andere, nicht sinnlich wahrnehmbare, jedoch sicherer Erkenntnis zugängliche Welt, eine Welt unveränderlicher, ewiger und vollkommener Wesenheiten, der Ideen. Zwischen diesen beiden Welten bestehe das Verhältnis der Teilhabe oder der Nachahmung (*mimesis*): die wahrnehmbaren Dinge hätten, wenn auch unvollkommen, Anteil an dem, was die Idee in Vollkommenheit enthalte; sie seien unvollkommene Abbilder der vollkommenen Idee. In diesem Sinne heißt es im 10. Buch des »Staates«, daß von jeder Gattung sowohl zahlreiche wahrnehmbare Repräsentanten als auch die hierfür maßgebliche Idee vorhanden seien, z. B. zahlreiche Betten und Tische sowie die eine Idee des Bettes und die eine Idee des Tisches. Die Handwerker, fährt Platon fort, fänden die Ideen vor, und im Hinblick auf sie stellten sie die wahrnehmbaren Dinge her, die herzustellen ihrem Beruf obliege. Nun gebe es aber Handwerker, die nicht bestimmte Dinge herstellten (wie der Tischler Tische, der Schuster Schuhe usw.), sondern gewissermaßen alles – man könne ja auch einen Spiegel umhertragen und so mühelos Himmel und Erde, Pflanzen und Tiere, Geräte und vieles andere ›herstellen‹. Zu diesen Handwerkern gehöre der Maler. Seine Erzeugnisse ahmten die von eigentlichen Handwerkern hergestellten Dinge nach; das gemalte Bett verhalte sich demnach zu dem vom Tischler hergestellten Bett wie dieses zur Idee des Bettes. Hierbei nimmt Platon an, daß sich der Grad der Vollkommenheit, der Gehalt an Wesenhaftigkeit von Stufe zu Stufe vermindere: da der Maler nicht etwa Ideen, sondern wahrnehmbare Dinge – also Abbilder – nachahme, stelle er Trugbilder von Abbildern her. Platon überträgt nun dieses aus der Malerei abgeleitete Ergebnis ohne Umschweife auf die Dichtkunst: auch die Dichter, so behauptet er, stellten Trugbilder von Abbildern her, auch ihre Erzeugnisse seien in höchstem Grade unvollkommen und scheinhaft.

Dieses ontologische Verdammungsurteil hat keinen Selbstzweck; es ist gewissermaßen die dem Philosophen angemessene Form, den Un-

wert der Dichtung – jedenfalls der vorhandenen – zu bekräftigen. Nicht die Seinsweise, sondern die Inhalte und Wirkungen dichterischer Werke riefen Platons Protest hervor, und erst sie haben ihn bestimmt, die Dichtung einer rigorosen Zensur zu unterwerfen. Er ging hierbei von der Annahme aus, daß die Dichtung nicht »lügen« dürfe, daß sie – wie die Theologie oder die Ethik – »Richtiges« über Götter und Menschen behaupten müsse, da es ihre Aufgabe sei, Wahrheit zu vermitteln und sittlich zu bessern. Außerdem machte er sich eine bestimmte Vorstellung vom Funktionieren der menschlichen Seele. Der Mensch sei, so lehrte er, im praktischen Leben verschiedenen psychischen Kräften ausgesetzt: einerseits der Vernunft, die z. B. gebiete, Schmerz gefäßt zu ertragen, andererseits den Trieben und Leidenschaften, die vielmehr laute Klagen über den Schmerz hervorzurufen suchten. Die Dichtung wende sich nun einzig an die niederen Kräfte der Seele, an die Triebe und Leidenschaften: sie stelle unvernünftig handelnde, von Leidenschaften erfüllte Menschen dar; sie veran lasse den Leser oder Zuschauer, mit diesen Menschen zu klagen und zu jammern und hierbei sogar Vergnügen zu empfinden; sie nähre hierdurch dessen Leidenschaften und zerstöre die Vernunft.

Aus dem Verbot der »Lüge«, aus der Lehre vom angeblichen Appell an die Leidenschaftlichkeit ergab sich für Platon, daß die herkömmlichen Stoffe der Dichtung großenteils verwerflich seien, und so führt er denn im 2. und 3. Buch des »Staates« vielfältiges Detail auf, das seine Kritik herausfordert. Es gehe nicht an, heißt es dort, die Götter einander bekriegen zu lassen; ebensowenig dürfe man sie für menschliches Leid verantwortlich machen noch sei es erlaubt, ihnen Täuschungsmanöver zuzuschreiben. Sodann beanstandet Platon die überlieferten Vorstellungen von der Unterwelt: sie seien schädlich, da sie Furcht erregen und so die Todesbereitschaft im Kriege vermindern könnten. Außerdem lasse die Dichtung sowohl Götter als auch Heroen über den Tod ihnen nahestehender Personen wehklagen: dergleichen sei geeignet, Verweichlichung hervorzurufen. Das Verhalten der Heroen lasse überhaupt vielerlei zu wünschen übrig: sie seien unbeherrscht, bestechlich, habgierig, aufsässig und grausam. Schließlich wüßten die Dichter auch über gewöhnliche Menschen manches Verkehrte zu berichten, z. B. daß Ungerechte oft glücklich, Gerechte hingegen unglücklich seien. Platon zieht aus alledem das Fazit, daß das Epos und das Drama gänzlich ver-

worfen und nur gereinigte Zweckpoesie in der einfachen Form des Hymnus zugelassen werden solle.

Aristoteles hat sich mancherlei Motive der platonischen Schriften zu eigen gemacht. So kehrt z. B. die soeben erwähnte Dreiteilung Hymnus – Epos – Drama im 3. Kap. der »Poetik« wieder. Bei Platon finden sich weiterhin die Umrisse des aristotelischen *poiesis*-Begriffes, der sich einerseits auf Hymnus, Epos und Drama beschränkt, andererseits aber die Instrumentalmusik und den Tanz einbezieht (Kap. 1); von Platon stammt ferner der Gedanke, daß die Tragödie aus dem Epos hervorgegangen sei (Kap. 4) usw. Weit wichtiger sind indes die Gesichtspunkte, durch die sich die aristotelische »Poetik« von den Lehren Platons unterscheidet. Sie lassen sich bündig auf den Nenner bringen, daß Aristoteles die Verurteilung der Dichtung nicht hinnahm und daß er demnach auch die Gründe nicht für maßgeblich hielt, die Platon zu seinem Verdikt bestimmt hatten. Diese Gründe betrafen einmal die Seinsweise oder den Wirklichkeitsbezug, zum anderen die Inhalte und schließlich die Wirkung der Dichtung.

Was die Seinsweise der Dichtung angeht, so kritisierte Aristoteles die platonische Lehre, nach der die Ideen für sich und getrennt von den ihnen nachgebildeten wahrnehmbaren Dingen existieren sollten; hieraus ergebe sich, wandte er ein, eine absurde Verdoppelung der Wirklichkeit. Er prägte daher die platonische Idee zur Entelechie, zur Verwirklichung um, d. h. zur Form, die sich in ihrer Verbindung mit dem Stoff verwirklicht. Hiernach wohnt die Idee oder besser die Form als einheitsstiftendes Prinzip den wahrnehmbaren Dingen inne. Es gibt also keine Idee des Tisches jenseits der vielen wahrnehmbaren Tische; vielmehr verwirklicht sich die Idee oder die Form des Tisches durch alle wahrnehmbaren Tische. Diese Ontologie rückte die wichtigste platonische Lehre, die Aristoteles sich zu eigen machte – die Bestimmung, daß Kunst Nachahmung sei –, von selbst in eine andere Dimension. Denn die dreifache Stufung der Dinge, die Platon behauptet hatte, fiel nun dahin; das Kunstwerk bildet demnach nicht Abbilder ab, sondern die Wirklichkeit, die eine, sowohl den Stoff als auch die Form umfassende Wirklichkeit; es ist also keine Nachahmung zweiter, sondern eine Nachahmung erster und einziger Stufe. Hiermit rückte auch der Künstler an eine andere Stelle, an die Stelle nämlich, die bei Platon der Handwerker innegehabt hatte; hieraus wiederum ergab sich, daß Nachah-

mung nicht etwas sei, worin sich der Künstler mit dem Handwerker teile – sie wurde vielmehr zur spezifischen künstlerischen Tätigkeit, und die platonische Handwerker-Künstler-Analogie fiel fort. Die »Poetik« erwähnt diese Zusammenhänge mit keinem Wort – für die Hörer des Aristoteles verstand sich offenbar von selbst, daß die neue Seinstheorie der ontologisch begründeten Deklassierung der Dichtung, wie sie im 10. Buch des »Staates« unternommen wird, den Boden entzogen hatte.

Die platonischen Angriffe auf die Inhalte der Dichtung waren nicht schon durch die veränderten Voraussetzungen des aristotelischen Systems hinfällig geworden. Aristoteles sah sich daher in diesem Punkte nach spezifisch dichtungstheoretischen Gegenargumenten um; die Ergebnisse seiner Überlegungen sind in die Kap. 9 und 13 der »Poetik« eingegangen. Das 9. Kap. erklärt, die Sujets der Dichtung, auch die Götter- und Heroenmythen, seien nichts als ein Gewand, als die Einkleidung von etwas Allgemein-Menschlichem; hierdurch werden die poetischen Götter und Heroen zu bloßen Namen, zu Symbolen umgedeutet. Aristoteles nahm die poetischen Götter in theologischer Hinsicht nicht mehr ernst, und hiermit entzog er sie zugleich der platonischen Kritik. Den Heroen wiederum kam nach seiner Auffassung überhaupt keine religiöse Bedeutung zu; sie galten ihm, wie das 13. Kap. lehrt, schlechtweg als Menschen in gehobener sozialer Stellung. Eben dort, im 13. Kap., äußert sich Aristoteles auch zu den Vorwürfen, die Platon gegen die poetische Behandlung menschlicher Schicksale erhoben hatte – daß die Dichtung fälschlicherweise Ungerechte als glücklich, Gerechte hingegen als unglücklichinstalle. Aristoteles übernimmt diese Rüge und schränkt zugleich ihre Geltung ein: das Glück des Unrechten, erklärt er, sei »gänzlich untragisch«, das Unglück des Gerechten »abscheulich« – so bleibe als Held übrig, wer zwischen den Extremen stehe: jemand, der nicht trotz seines Gerechtigkeitsstrebens oder wegen seiner Schlechtigkeit, sondern wegen eines Fehlers ins Unglück gerate. Was bei Platon die Verwerfung der gesamten Dichtung begründet half, begründet also jetzt nur noch die Ablehnung bestimmter Handlungsmodelle.

Daß Aristoteles die Wirkungen der Poesie anders beurteilte als Platon, war wieder durch sein Lehrgebäude, in diesem Falle durch seine ethisch-psychologischen Auffassungen bedingt. Er rechnete nämlich mit Kräften, die man trotz ihrer Gefährlichkeit zu guten Zwecken ver-

wenden könne, die hierfür sogar unentbehrlich seien – wie die Gifte, deren sich die Medizin zur Wiederherstellung der Gesundheit bediene. Entsprechend galten ihm die Leidenschaften nicht als etwas schlechthin Minderwertiges und Sinnloses; er wies ihnen vielmehr eine Funktion im psychischen Haushalt des Menschen zu und deutete sie als notwendige Stimulantien – der Zorn z. B. sei der Sporn der Tapferkeit, und ohne ihn vermöge die Seele keine große Unternehmung zu vollbringen. Aristoteles verwarf somit das Prinzip der »Leidenschaftslosigkeit« (*apátheia*), das Platon zur Richtschnur der Lebenspraxis erhoben hatte, und ersetzte es durch das Prinzip der »gemäßigten Leidenschaftlichkeit« (*metriopátheia*). Was die Dichtung betrifft, so gestattete er ihr, je nach Gattung bestimmte Erregungszustände herbeizuführen. Denn er glaubte nicht mehr wie Platon, daß sie schlechtweg die Leidenschaftlichkeit steigere und die Vernunft zersetze; er traute ihr vielmehr die Fähigkeit zu, durch die Erregung von Leidenschaften eine »reinigende« Wirkung auf diese Leidenschaften auszuüben. Mit anderen Worten: er rechnete nicht mit einer gewissermaßen geradlinigen, sondern mit einer entgegengesetzten Wirkungsmechanik; Dichtung – darauf läuft seine Lehre hinaus – steckt nicht an, sondern impft. Diese Einschätzung des Verhältnisses von Dichtung und Emotion ist für uns nur noch an der Tragödien- und Epostheorie ablesbar (die Komödientheorie ging ja verloren); sie deutet sich dort chiffrenartig durch die Begriffe »Jammer«, »Schaudern« und »Reinigung« an.

Die Wirkungen der Tragödie: Jammer, Schaudern, Reinigung

Die Tragödie, so heißt es zu wiederholten Malen in der aristotelischen »Poetik«, ruft Jammer (*éléos*) und Schaudern (*phóbos*) hervor, und eben hierin besteht das ihr eigentümliche Vergnügen und ihr eigentlicher Zweck; sie erzielt auf diese Weise, so verlautet außerdem in der Definition der Tragödie am Anfang von Kap. 6, eine Reinigung (*kátharsis*) von den genannten Erregungszuständen. Diese Lehre ist – neben der Revision der platonischen Kritik an der Dichtung – ein besonders voraussetzungsreiches und besonders wenig aus sich selbst verständliches Stück der aristotelischen Dichtungstheorie.

Das Begriffspaar *éleos* und *phóbos* pflegt im Deutschen seit Lessing durch den Ausdruck »Mitleid und Furcht« wiedergegeben zu werden. Diese Redeweise ist irreführend oder geradezu falsch. Das Wort *éleos* lässt sich am besten durch »Jammer« oder »Rührung« wiedergeben: es bezeichnete stets einen heftigen, physisch sich äußernden Affekt und wurde oft mit den Ausdrücken für Klagen, Zetern und Wehgeschrei verbunden. Die aristotelische »Rhetorik« verlieh dem Begriff eine ethische Komponente: *éleos* sei der Verdruß über ein großes Übel, das jemanden treffe, der es nicht verdient habe; wer *éleos* empfinde, nehme an, daß das Übel auch ihn selbst oder eine ihm nahestehende Person treffen könne (2,8). Diese Definition entspricht genau der Auffassung, die sich aus Kap. 11 und 13 der »Poetik« ergibt: die drei Merkmale des schweren Übels, der Unverdientheit und des Rückbezugs auf den Anteilnehmenden kehren dort als Erfordernisse der tragischen Handlung wieder. Wenn Lessing das Wort *éleos* durch eine unangemessene Kategorie wiedergab, so waren hierbei spezifische Antriebe der Aufklärung am Werke: er wollte Aristoteles als Autorität für die eigene, den ethischen Idealen der Zeit verpflichtete Dramentheorie gewinnen. Er verwendete daher den Ausdruck »Mitleid«, das Übersetzungslehnwort für *sympátheia-compassio*; die Aufklärung hatte den Inhalt dieses christlichen Normbegriffes übernommen und zum Gebot der allgemeinen Menschenliebe erweitert.

Das Wort *phóbos* bezeichnete ursprünglich – bei Homer – die »Flucht«, d. h. ein durch Erschrecken bewirktes physisches Tun. Die Entwicklung verlief offenbar so, daß man zunächst das äußere Anzeichen erfaßte, dann aber mehr und mehr auf dessen innere Ursache, auf den Affekt des Erschreckens, achten lernte. Hierbei ging man jedoch nicht so weit, daß man je ein rein inneres, überhaupt nicht an physischen Veränderungen ablesbares Empfinden als *phóbos* bezeichnet hätte. Die aristotelische »Rhetorik« erläutert *phóbos* durch *taraché*, »Verwirrung« (2,5); eine Stelle der »Poetik« ersetzt den Begriff durch das Synonym *phríttein*, »erschaudern« (Kap. 14). Ein derart heftiger Erregungszustand läßt sich nicht durch »Furcht«, eine lang anhaltende mildere Gestimmtheit, sondern eher durch »Schrecken« oder »Schaudern« angemessen wiedergeben. Lessing glaubte, Aristoteles habe mit *phóbos* lediglich die mittelbare Wirkung der Tragödie bezeichnen wollen: die Wirkung, die daraus entspringe, daß der Zuschauer das Leid des Helden

auf sich selbst zurückbeziehe; diese Wirkung aber heiße »Furcht«, nicht »Schrecken«.

Daß sich die Wirkungen von Epos und Tragödie als Jammer und Schaudern bestimmen ließen, konnte Aristoteles einigen Hinweisen Platons entnehmen. Vor allem aber war er – wie schon Platon – in diesem Punkte von dem Sophisten Gorgias (ca. 480–380 v. Chr.) abhängig. Dieser Mann, der Schöpfer der Kunstprosa, hatte seine Schüler gelehrt, die Sprache in aufdringlicher Stilisierung als formales Instrument der Beeinflussung zu handhaben: er war überzeugt, daß die Macht der Rede keine Grenzen kenne und bei richtigem Gebrauch schlechthin alles durchzusetzen vermöge. Seine Reflexionen, wohl die ersten ihrer Art, sind u. a. in seine Musterrede »Helena« eingegangen, in einen paradoxen Preis, der die Helden von jeder Schuld loszusprechen sucht. Dort heißt es (9): »Die gesamte Dichtung fasse ich auf und benenne ich als durch Maße gebundene Rede; die ihr lauschen, überkommt schreckliches Schauern (*phrike periphobos*) und tränenreicher Jammer (*eleos polydakrys*) und ein Drang, der den Schmerz liebt.« Gorgias schrieb diese Wirkungen nicht nur der Dichtung, sondern auch der Prosa zu, und er glaubte, daß man, wenn man sie hervorzurufen suche, gänzlich auf ethische Kontrollen verzichten dürfe. Er huldigte nämlich einem radikalen erkenntnistheoretischen Relativismus: es gebe keine unwiderleglich begründete Einsicht, behauptete er; Schein und Meinung, nicht Wahrheit und Wissen seien die fundamentalen Gegebenheiten des menschlichen Daseins. Und so folgerte er, daß man sich bei der Handhabung der Rede den Kriterien der Wahrheit und der sittlichen Norm nicht verpflichtet zu fühlen brauche. Diesem Libertinismus suchte Platon zu begegnen, und er verfiel hierbei dem entgegengesetzten Extrem. Hatte Gorgias geglaubt, der Prosa in etwa dieselben Inhalte und Wirkungen zuschreiben zu dürfen wie der Poesie, so forderte Platon, daß die Poesie in derselben Weise Wahrheit vermittele wie die Prosa, wie z. B. die Philosophie, und er verwarf die affektiven Wirkungen. Aristoteles wiederum bemühte sich um ausgleichende, differenzierende Formeln. Er übernahm die gorgianische Lehre von den Wirkungen des Wortes, aber er beschnitt – im Hinblick auf die Kritik Platons – deren Exzesse, und zwar in zweifacher Hinsicht: er ließ sie nur für die Dichtung gelten, nicht auch für die Prosa; er band sie an ethische Voraussetzungen, bei der Tragödie an das Modell vom Helden, der durch einen Fehler ins Unglück gerät. Inner-

halb dieser Grenzen aber billigte er den Wirkungen Jammer und Schaudern zu, daß sie zumindest unschädlich seien, da sie eine mit Lust verbundene Reinigung (*kátharsis*) verursachten.

Der Begriff *kátharsis* wurde seit jeher in zwei Bereichen verwendet. In der Religion, im Kult bezeichnete er die ursprünglich materiell aufgefaßte Purifikation von einer ›Befleckung‹; Empedokles z. B. gab einem Lehrgedicht den Titel »Katharmoi« (»Läuterungen«). Die Ärzte hingegen gebrauchten das Wort als Terminus technicus für die Ausscheidung schädlicher Substanzen, insbesondere für die Purgierung. Die Verwendungsweise Platons erinnert bald an den einen, bald an den anderen Bereich. So heißt es an einer Stelle, die Vernunft sei eine Art *kátharsis*, ein Läuterungsmittel, das von Lüsten und Ängsten befreie; Platon verweist dort selbst auf die Analogie der von den Mysterien verheißenen Reinigungen. Ein andermal wiederum wird der *katharmós* als eine Scheidung bestimmt, die das Schlechtere beseitige, das Bessere hingegen zurücklässe. Diese und ähnliche Äußerungen zeigen, daß sich nicht nur der religiöse, sondern auch der medizinische *kátharsis*-Begriff mühelos von der materiellen Reinigung auf immaterielle Prozesse übertragen ließ.

Aristoteles ging in einem Punkte über Platon hinaus: er verknüpfte die *kátharsis* mit Kunstgenüssen, mit der Musik und der Dichtung. Von der Musik handeln die Kapitel 8,5–7 der »Politik«. Aristoteles unterscheidet dort mehrere Arten und Zwecke, vor allem eine »ethische« (bildende) und eine »orgiastische« (entspannende, unterhaltende) Art von Musik. Das 7. Kap. befaßt sich besonders eindringlich mit der orgiastischen Art. Wer zu Exaltationen neige, heißt es dort, pflege sich, sobald er orgiastische Musik auf sich wirken lasse, zu beruhigen, als sei ihm eine Heilung, eine *kátharsis*, zuteil geworden. Ebenso verhalte es sich mit denen, die leicht von Jammer, von Schaudern und überhaupt von Affekten erfaßt werden: sie erfahren gleichfalls eine *kátharsis* und fühlten sich »auf lustvolle Weise erleichtert«. Ähnliches gelte indes auch für alle anderen, da die Affekte, die einzelne besonders heftig treffen, in jedem Menschen angelegt seien; ihnen bereite kathartische Musik »ein unschädliches Vergnügen«.

Diese Darlegungen erläutern die Lehre von den Wirkungen der Tragödie. Die orgiastische, Entspannung verschaffende Musik appelliert an die Affekte, zumal an Jammer und Schaudern, und sie bewirkt eine mit Lust verbundene *kátharsis*. Dasselbe gilt offenbar für die Tragödie:

auch sie verschafft dem Publikum Gelegenheit, bestimmten Affekten freien Lauf zu lassen, und bereitet ihm durch diese Entladung Vergnügen. Die Analogie von orgiastischer Musik und Tragödie hat freilich eine wichtige Grenze. Das Prädikat »unschädliches Vergnügen« gilt nicht von der bildenden Musik; es gilt lediglich von den orgiastischen Melodien, die vor allem für verkrampfte Seelen bestimmt sind. Man darf annehmen, daß Aristoteles die bildende Musik minder zurückhaltend bewertet hat, und erst recht mußte ihm die Tragödie mehr bedeuten als ein »unschädliches Vergnügen«. Er billigte in der »Poetik« der gesamten Dichtung eine »philosophischere und ernsthaftere« Absicht zu als der Geschichtsschreibung (Kap. 9); von der Tragödie wiederum glaubte er, daß ihr innerhalb der Poesie der höchste Rang zukomme (Kap. 26). Schließlich muß auch in diesem Zusammenhang bedacht werden, daß Aristoteles die Wirkungen der Tragödie an bestimmte Inhalte bindet: nach Kap. 13 ist nur ein dem sittlichen Empfinden nicht hohnsprechendes Handlungsmodell geeignet, die kathartischen Affekte zu erzeugen. Aus alledem folgt, daß Aristoteles die tragische *katharsis* anders beurteilt haben wird als die durch die orgiastische Musik erzeugte – nicht als puren psycho-physischen Akt, dem keinerlei sittliche Bedeutung zukomme. Allerdings läßt sich schwerlich genauer bestimmen, wie er sich das Verhältnis von ›Entladung‹ und sittlicher Läuterung vorgestellt hat. Immerhin darf man vermuten, daß die an sittlich-religiöse Voraussetzungen gebundene *katharsis* eben diese Voraussetzungen bekräftigen sollte; es oblag ihr also, jene condicio humana einzuschärfen, die sich gerade im Sturz des tüchtigen, aber eingeschränkten und fehlbaren Mannes bekundet.

Die Dichtung als Nachahmung der Wirklichkeit

Während sich Platon zuallererst an einem – aus eigenen Axiomen abgeleiteten – Vollkommenen orientiert hatte, war Aristoteles stärker geneigt, sich mit dem nach der geschichtlichen Erfahrung Erreichbaren zu begnügen, und so bemühte er sich, alle Erscheinungen der Wirklichkeit, der natürlichen wie der menschlichen, möglichst gelassen und voraussetzungslos zu erforschen. Zur damaligen griechischen Wirklichkeit gehörten – als die wichtigsten Instrumente der Erziehung – die Beredsamkeit und die Poesie: Aristoteles hat beiden Bereichen selbständige

Schriften gewidmet. Er war hierin wie in allen seinen Untersuchungen bestrebt, in dem mannigfachen Einzelnen das wiederkehrende Allgemeine zu erfassen und durch Gründe abzusichern, und weiterhin, die Ergebnisse seines Forschens in systematischer Ordnung vorzuführen. Im Falle der Beredsamkeit und der Dichtung konnte er hierbei auf eine griechische Kategorie zurückgreifen, mit der sich bereits in gewissem Umfange die Merkmale des Allgemeinen, der Begründungspflicht und des Systems verbanden: auf den Begriff *téchne*. Als *téchne* galt jede Kunde, Kunst oder Wissenschaft, jede menschliche Tätigkeit, die um eines bestimmten Zweckes willen einen Inbegriff von Verfahren oder Regeln ausgebildet hatte: das Schusterhandwerk war eine *téchne*, weil es seinen Zweck, die Herstellung von Schuhen, nach allgemeinen Grundsätzen zu erreichen suchte; die Medizin war ebenfalls eine *téchne*, weil auch sie ihren Zweck, die Heilung, durch die Anwendung allgemeiner Verfahren zu verwirklichen bestrebt war usw. Aristoteles faßte also, wie die Rhetorik, die Theorie der Redekunst, so auch die Poetik, die Dichtungstheorie, als *téchne* auf. Nicht als ob er verkannt hätte, daß das Dichten zuallererst eine Sache der Begabung sei; nicht als ob er der Meinung gewesen wäre, ein Homer oder ein Sophokles habe sich durch Regeln – und nicht durch die Erfahrung – leiten lassen. Die aristotelische »Poetik« ist somit vornehmlich eine beschreibende Untersuchung, ein aus einem vorhandenen Bestand von Gattungen und Werken nachträglich abgeleitetes Regelsystem – eine Untersuchung, die freilich des öfteren und besonders dann ins Vorschreiben verfällt, wenn es gilt, die Rangordnung der Gattungen oder die sittlichen Bindungen poetischer Stoffe einzuschärfen.

Die Auffassung, daß die Dichtkunst eine *téchne* sei, verlieh diesem Gegenstand die Dignität eines relativ autonomen menschlichen Tätigkeitsbereichs. Nicht nur, daß sie allererst erlaubte, die sozialen Gegebenheiten – die Dichter, ihre Werke und ihr Publikum – unter einem zusammenfassenden Gesichtspunkt zu behandeln; sie ermöglichte auch eine Betrachtungsweise, die Kategorien wie »gut« und »schlecht«, »richtig« und »falsch« in gewissem Umfange nach spezifischen, eben der *téchne* entnommenen Kriterien anzuwenden suchte. Aristoteles hat diesen fundamentalen Sachverhalt selbst gebührend hervorgehoben (Kap. 25): die Richtigkeit sei in der Dichtkunst nicht ebenso beschaffen wie in der Staatskunst oder irgendeiner anderen *téchne*; es gebe daher in der

Dichtkunst zwei Arten von Fehlern, deren eine sich auf die Dichtkunst an sich, deren andere sich hingegen auf etwas beziehe, das die Dichtkunst nur zufällig berühre. Der ersten Kategorie weist Aristoteles die in ›technischer‹ Hinsicht unvollkommene Nachahmung zu, der zweiten Irrtümer wie ein Pferd, das gleichzeitig seine beiden rechten Beine nach vorn wirft, oder eine Hirschkuh mit Geweih – Gegebenheiten also, bei denen zuallererst die Reit- oder Jagdkunst usw. über ›richtig‹ und ›falsch‹ befindet. Aristoteles ist nun zwar geneigt, einen Fehler der zweiten Art milder zu beurteilen; er meint sogar, daß er überhaupt nicht ins Gewicht falle, wenn er der künstlerischen Wirkung förderlich sei. Das Fazit lautet gleichwohl, daß man sich im allgemeinen vor jeglicher Unrichtigkeit zu hüten hat: »Man soll nämlich, wenn möglich, überhaupt keinen Fehler begehen.« Dieses Räsonnement zeigt, wie eng Aristoteles die Autonomie der Dichtkunst begrenzt wissen wollte, und es zeigt auch, warum: die Dichtung hat die Aufgabe, die Wirklichkeit nachzuahmen, und wenn auch eine Verletzung dieses Maßstabs, die jeder bemerkt, schwerer wiegt als eine, die nur der jeweils zuständige Fachmann zu erkennen vermag, so wird doch selbst jene leichtere Verletzung nur um gewisser künstlerischer Zwecke willen zugestanden. Dieses Pendeln zwischen strikter Nachahmung und geringfügigen Abweichungen ist für die ganze »Poetik« konstitutiv.

Es wurde dargetan, daß Aristoteles den Begriff der Nachahmung (*mimesis*) von Platon übernommen, daß er ihn jedoch hierbei von einer allgemeinen Kategorie handwerklichen Herstellens in eine spezielle Kategorie künstlerischen Herstellens umgewandelt hat. Er verwendet außerdem noch einen zweiten Begriff, um den Wirklichkeitsbezug der Dichtung zu bestimmen: die Wahrscheinlichkeit (*eikos*). Dieser Ausdruck charakterisiert vornehmlich den Kausalnexus der tragischen Handlung: die Phasen der Handlung sollen nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit auseinander hervorgehen. Das Nebeneinander der beiden Begriffe findet wohl darin seine Erklärung, daß Aristoteles die Nachahmung auf das sinnlich oder geistig Anschaubare beschränkt wissen wollte, während er die Wahrscheinlichkeit dem rechnenden Verstand und dem Erfahrungswissen zuordnete: nachgeahmt werden wahrnehmbare Gegenstände, Charaktere und Handlungen im ganzen; der Wahrscheinlichkeit unterliegen Ereignisfolgen. Der terminologische Unterschied hat keinerlei Einfluß auf das Gesamtkonzept: man erkennt

hier wie dort denselben begrenzten Spielraum zwischen Bindung an die Wirklichkeit und Lösung von der Wirklichkeit.

Wahrnehmbare Gegenstände, das Sujet der Malerei, dienen als Analogie für die poetische Nachahmung, insbesondere für die in Drama und Epos dargestellten Charaktere. Aristoteles beruft sich auf sie, um die Grunderfahrung der ästhetischen Distanz zu erläutern: »Von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.« Seine Erklärung (die freilich in Fragen der künstlerischen Wirkung nicht sein letztes Wort ausmacht) klingt nüchtern und intellektualistisch: »Die Menschen freuen sich deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei« (Kap. 4). Mit der genauen Abschilderung der realen Dinge hat es jedoch weder in der Malerei noch in der Dichtung sein Bewenden: wie die Malerei, erklärt Aristoteles, entweder getreulich porträtiere oder idealisiere oder karikiere, so stelle auch jegliche Dichtung die Menschen entweder dar, wie sie sind, oder besser oder schlechter. Diese Unterscheidung dient beim Drama als Kriterium der Gattungen: die Tragödie bilde die Menschen besser, die Komödie schlechter ab, als die Erfahrungswelt sie darbiete (Kap. 2). Deshalb müsse, heißt es an anderer Stelle (Kap. 15), der Tragödiendichter ebenso verfahren wie ein guter Porträtmaler: er müsse die Züge des Dargestellten ähnlich und zugleich schöner wiedergeben. Immerhin bleibt, jedenfalls in der Tragödie, die Ähnlichkeit von Held und Zuschauer oberstes Regulativ: nur unter dieser Voraussetzung vermöge sich der Zuschauer mit dem Helden zu identifizieren und so die von der Tragödie angestrebte Wirkung des Schauderns zu empfinden (Kap. 13). Ästhetische Distanz, idealisierende und karikierende Perspektive, Ermöglichung von Identifikation: Aristoteles suchte allen diesen Erscheinungen mit der ›Nachahmung‹, dem Erbstück aus der Ontologie Platons, beizukommen. Hierbei nahm einerseits die Präzision des Begriffsapparats Schaden: eine idealisierende oder karikierende ›Nachahmung‹ ist eigentlich keine Nachahmung mehr. Andererseits aber und vor allem wurde das Eigenrecht der Kunst verkürzt: der gleichsam eigensinnig als Nachahmung gedeutete Wirklichkeitsbezug verdeckte nicht nur die Dimension des Subjekts, seines Empfindens und seiner Imagination, sondern in gewissem Umfange auch das Medium der Form.

Das 9. Kap. wartet mit einer Skala von Seinskategorien auf: mit den Begriffen »wirklich«, »möglich«, »wahrscheinlich« und »glaubwürdig«. Die Antithese »wirklich« und »möglich-wahrscheinlich« dient einer fundamentalen Unterscheidung: während das Geschichtswerk das Wirkliche und je Besondere darstelle, gehe es in der Dichtung um das Mögliche-Wahrscheinliche und Allgemeine, und eben deshalb sei die Dichtkunst ein philosophischeres und ernsthafteres Geschäft als die Geschichtsschreibung. Aristoteles will also darauf hinaus, daß die Figuren der Dichtung Symbole und die von ihr geschilderten Ereigniszusammenhänge Modelle seien: nur unter dieser Voraussetzung vermag das Publikum die Handlung des poetischen Werkes auf sich selbst zu beziehen, und nur so tritt die affektive Wirkung, der eigentliche Zweck der Dichtung, ein. Die Kategorie der Glaubwürdigkeit wiederum dient der genaueren Kennzeichnung des poetischen Wirklichkeitsbezuges: die Handlung des Dichtwerkes soll nicht nur objektiv möglich und wahrscheinlich, sondern auch subjektiv glaubwürdig sein – abermals deshalb, weil sie nur so die Identifikation des Publikums und die affektiven Wirkungen hervorzurufen vermag. Im 9. Kap. setzt Aristoteles noch voraus, daß das Mögliche zugleich auch glaubwürdig sei. In den Kap. 24/25 weiß er es anders: dort heißt es jeweils in nahezu wörtlicher Übereinstimmung, in der Dichtung verdiene das Unmögliche, das glaubwürdig sei, den Vorzug vor dem Möglichen, aber Unglaublichigen.

Auch diese Lehren verleihen dem Nachahmungsbegriff eine eigentümliche Färbung. Die Dichtung soll bestimmte Wirkungen erzielen, und dies vermag sie nur, wenn sie das Allgemeine aufsucht, wenn sie Modellcharakter hat; folglich ist ihr gerade die wirklichste Wirklichkeit, die Geschichte, fremd. Außerdem kommt es bei den teils fingierten, teils der Tradition entnommenen Sujets zuallererst auf die innere Stimigkeit des Handlungsgefüges, auf die subjektive Evidenz des Geschehens an, und im Konfliktfalle darf selbst Unmögliches dargestellt werden – weil Dichtung in bestimmter Weise wirken soll und weil sie nur wirken kann, wenn ihr Gegenstand zu überzeugen und mitzureißen vermag. Offensichtlich sucht Aristoteles die Dichtung mit derlei Feststellungen von der Wirklichkeit zu lösen und ihr eine gewisse Eigengesetzlichkeit einzuräumen. Andererseits muß man sich auch hier vor übertriebenen Folgerungen hüten; es geht auch im Falle der Wahr-

scheinlichkeit nicht an, aus der aristotelischen »Poetik« das Postulat einer wahrhaft autonomen poetischen Welt herauszulesen. Das Wunderbare wird sorgsam eingegrenzt, ja zum – durchaus dem Kausalnexus unterworfenen – Paradox hinabstilisiert, und überhaupt fungiert die Wirklichkeit als die alles umgreifende Instanz: es sei wahrscheinlich, heißt es an zwei Stellen (Kap. 18 und 25), daß sich mancherlei gegen die Wahrscheinlichkeit abspiele. Hiermit verträgt sich durchaus, daß das gegebene und begrenzte künstlerische Medium die Wirklichkeit stilisieren, konzentrieren und steigern darf; die Wirklichkeit selbst bleibt hiervon unberührt: sie ist im Leben wie im dichterischen Kunstwerk von gleicher Grundbeschaffenheit.

Der Nachahmungsbegriff hat in der aristotelischen »Poetik« im voraus entschieden, was Gegenstand dichtungstheoretischer Betrachtung sei und was nicht: er zog die für das Ganze der Schrift konstitutiven Kategorien der Handlung und des Charakters nach sich und bedingte hierdurch, daß nur das Epos und das Drama Aufnahme fanden, die Gattungen also, die ein ›objektives‹ Geschehen darstellen, daß hingegen die vielfältigen Formen der Lyrik und der Spruchdichtung ausgeschlossen wurden. Dieser Rahmen war bereits durch Platon vorgezeichnet, und so erfolgreich sich Aristoteles bemüht hat, ihn durch neue, der Sache angemessenere Lehren zu füllen, so wenig hat er ihn zu sprengen und darüber hinauszufinden vermocht. In der Beschränkung auf die ›objektive‹ Handlungsstruktur und Ereignisfolge, im Ausschluß der subjektiven Brechung, der Reflexion, der Phantastik und des puren Reizes der Form steckt noch ein weiteres platonisches Moment: die Prämisse, daß die Dichtung in die Gemeinschaft integriert und für alle Glieder der Gemeinschaft verbindlich, kurz, daß sie eine politisch-moralische Gegebenheit sei. Der Nachahmungsbegriff offenbart somit das für den Lehrer wie den Schüler, ja für die Antike überhaupt maßgebliche Fundament – ein Fundament, von dem sich auch die europäische Tradition erst im 18. Jahrhundert mit der Genie- und Erlebnispoetik entschieden zu lösen vermochte. Der Vielfalt der literaturgeschichtlichen Tatsachen wurde die aristotelische »Poetik« schon zur Zeit ihrer Entstehung durchaus nicht gerecht; andererseits hat sie auf ihrem beschränkten Felde eine Fülle von Einsichten erbracht, die bis zum heutigen Tage Basis und Ausgangspunkt dichtungstheoretischer Reflexion geblieben sind.

Überlieferung und Wirkung der Poetik

Aristoteles hat durch seine Initiative eine Tradition der Dichtungstheorie begründet, deren Spuren sich von seiner eigenen Schule, insbesondere von seinem Nachfolger Theophrast, über die hellenistische Philosophie bis hin zu den Grammatikern der Spätantike verfolgen lassen. Die »Poetik« selbst scheint freilich kaum Beachtung gefunden zu haben: das einzige Zitat findet sich bei Simplikios, einem Neuplatoniker des 6. Jahrhunderts n. Chr.; die weiteren Zeugnisse für eine Beschäftigung mit dem Text sind unsicher und spärlich. Die mittelalterliche Überlieferung der »Poetik« spiegelt die Geschichte des Aristotelismus, d.h. die Rezeption der aristotelischen Wissenschaft durch die Araber (8.–10. Jahrhundert) und durch die europäische Scholastik (12.–13. Jahrhundert). Den zuerst genannten Vorgang bekundet die arabische Übersetzung des Abu Bîr Matta (gest. 940); ihr liegt bereits derselbe unvollständige Text zugrunde, den auch die griechischen Handschriften darbieten. Vom Aristotelismus der Scholastik zeugt die lateinische Version, die Wilhelm von Moerbeke (gest. ca. 1285), wohl der bekannteste Aristoteles-Übersetzer seiner Zeit, angefertigt hat. Nennenswerte Impulse sind indes weder vom Original noch von den Übersetzungen ausgegangen: das Mittelalter wußte nur wenig von den wichtigsten Gegenständen der »Poetik«, dem homerischen Epos und der attischen Tragödie, und so konnte es auch mit der »Poetik« selbst nichts anfangen.

Die große Zeit der aristotelischen »Poetik« und mit ihr des dichtungstheoretischen Aristotelismus war der europäische Klassizismus: sie begann während der italienischen Hochrenaissance, erreichte im klassischen Frankreich unter Ludwig XIV. ihren Höhepunkt und endete in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als die Geniebewegung eine gänzlich andere Weise der Betrachtung von Dichtung durchsetzte. Den Anstoß gab das Diesseitigkeitsstreben der Renaissance, dem die Kunst und Literatur der Antike als Leitbild diente, gab das Bedürfnis, den Nachahmungsbegriff nicht nur auf die Wirklichkeit, sondern auch auf einen Kanon literarischer Muster – der antiken, zumal der römischen Autoren – zu beziehen. Aristoteles rückte hierbei zum obersten Gesetzgeber der damaligen Produktion auf, und seine »Poetik« war gleichsam die Klammer, die den europäischen Literaturen der frühen Neuzeit den inneren Zusammenhang verlieh.

Die Blüte der italienischen Dichtungstheorie fiel in das halbe Jahrhundert von 1520 bis 1570. Zu Beginn dieser Spanne verfaßte Vida die erste Renaissancepoetik; an ihrem Ende erschien der letzte bedeutende Kommentar zur aristotelischen »Poetik«, ein Werk des Castelvetro. Die beiden Daten umschließen eine Periode dichtungstheoretischer Diskussionen, die ihresgleichen nicht hat; das umfängliche Schrifttum, das damals entstand, wurde nicht einmal vom klassischen Frankreich, geschweige denn von einem anderen Lande und einer anderen Zeit, überboten. Die wichtigste Leistung, die man hierin vollbrachte, war die Rezeption der aristotelischen »Poetik«. Dieses Werk mußte – anders als etwa die »Ars poetica« des Horaz oder die lateinischen Rhetorik-Lehrbücher – erst mühsam erschlossen werden: der Text war von Hause aus schwierig und überdies durch die handschriftliche Überlieferung verwildert; außerdem gab es keinerlei Tradition der Auslegung. Die Theoretiker der Spätrenaissance veranstalteten Editionen und fertigten Übersetzungen an, sie verfaßten Kommentare und schrieben selbständige Abhandlungen. Hierbei pflegte man zwar auch in der noch jetzt üblichen Weise die Probleme zu erörtern, die das Bemühen um das sprachliche Verständnis des Textes aufgab; in der Hauptsache aber prüfte man intensiv die sachliche Berechtigung der aristotelischen Lehren. Man schränkte die Gültigkeit bestimmter Prinzipien ein oder erstreckte sie auf analoge Gegebenheiten; man leitete aus einzelnen Begriffen oder flüchtigen Andeutungen des Textes Theorien ab, an die Aristoteles durchaus nicht gedacht hatte, und bisweilen gründeten sich derlei Spekulationen auf ein bares Mißverständnis. Außerdem war man eifrig bestrebt, den Gehalt der »Poetik« in das überkommene rhetorische System einzufügen und mit ihm zu verschmelzen: man suchte so ein einziges großes Lehrgebäude zu errichten, in dem sowohl die Stil- als auch die Gattungs- und Strukturtheorie Platz fand. Alle diese Bemühungen sollten weniger philologisch-historischer Gelehrsamkeit dienen als Bedürfnissen der Zeit, insbesondere der poetischen Praxis – als Beispiel für die Aktualität der »Poetik« sei eine dichtungstheoretische Debatte der fünfziger und sechziger Jahre erwähnt, der sogenannte Romanzostreit. Im letzten Jahrhundertviertel ebte die Woge des italienischen Aristotelismus rasch ab; eine Synthese des gesamten Ertrags bot die »Poetik« des Julius Cäsar Scaliger (1561).

Die Blüte des französischen Aristotelismus fiel in die Frühklassik, in

die Zeit von etwa 1620 bis 1660; sie reichte von einer Einleitung zum »Adonis« Marinos, die Chapelain verfaßte, bis zu den »Trois Discours« Corneilles. Um die »Poetik« selbst brauchte man sich damals nicht mehr sonderlich zu kümmern: man griff auf die Ausgaben und Kommentare der Italiener zurück. Die Diskussion wurde überhaupt in anderen Formen ausgetragen als in der italienischen Spätrenaissance: sie fand in literarischen Salons unter der Beteiligung der ganzen führenden Schicht statt; die Dichter pflegten sich in den Vorworten ihrer Werke zu wichtigen Fragen vernehmen zu lassen, und vor allem entstand eine schwer überschaubare Zahl von kleineren Abhandlungen und Flugschriften, Pamphleten und Korrespondenzen. Diese Bemühungen waren noch viel enger auf die praktischen Bedürfnisse bezogen als ein Jahrhundert zuvor in Italien: die Auslegung der aristotelischen »Poetik« lieferte das begriffliche Fundament für die zeitgenössische Dichtung und diente zudem als Vehikel eines stetigen Disputs zwischen den Autoren und ihrem Publikum. Hierbei wählte man resolut das den eigenen Zwecken Gemäße aus, und weil die dramatische Produktion alles andere überragte und man für sie gerade der aristotelischen Lehren bedurfte, löste man die »Poetik« wieder aus dem rhetorischen Gefüge heraus, in dem die Italiener sie untergebracht hatten. Ein gewisser Dogmatismus machte sich – nicht bei Dichtern, wie Corneille oder Racine, wohl aber bei den Theoretikern – bemerkbar, und die Dichtungstheorie begann zur »Regelpoetik« zu erstarren – das berühmteste Zeugnis für diese Tendenz ist die Lehre von den drei Einheiten (von der Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes), die Castelvetro zum ersten Male aus der aristotelischen »Poetik« herausdestilliert hatte und die sich nunmehr allgemein durchsetzte. Das führende Kompendium der Zeit, abermals eine Art Synthese des gesamten Ertrages, war die »Pratique du Théâtre« des Hédelin, Abbé d'Aubignac (1657).

Der dichtungstheoretische Aristotelismus der Italiener und zumal der Franzosen machte in Spanien und England, in ganz Europa Schule. Das berühmteste deutsche Dokument ist Lessings »Hamburgische Dramaturgie« (1769), ein punktuelles, ganz an die Person des Autors gebundenes und gleichwohl bedeutsames Ereignis. Die aristotelische »Poetik« dient dort dem Versuch, dem bürgerlichen Trauerspiel der Aufklärung ein theoretisches Fundament zu verschaffen. Aristoteles hat hierbei den Part des Bundesgenossen inne; Gegner aber sind die »Franzosen«, d.h.

zuallererst die höfische Kultur des Barock, die ständische Ordnung des Absolutismus und die diesen Mächten zugehörige Form der Tragödie. In der »Hamburgischen Dramaturgie« bekundet sich zum letzten Male die entschieden objektivistische Einstellung des europäischen Klassizismus: die »Poetik« gilt als Gesetzbuch, aus dem sich unverbrüchliche, zeitlose Normen für das Drama ableiten lassen. Hierbei ist Lessing nicht bestrebt, die Regelstrenge der ihm vorausgehenden Tradition zu überbieten. Im Gegenteil: sein Hauptvorwurf gegen die Franzosen lautet, sie hätten die Regeln dem Buchstaben nach, in starrer Veräußerlichung, angewandt; er selbst zielt auf Lockerung, auf eine flexible Handhabung der Regeln, die sich stets deren Funktion im Hinblick auf die Wirkung des Ganzen vor Augen hält. Das berühmteste Stück seiner Aristoteles-Deutung ist die Lehre von »Mitleid und Furcht« als den Zwecken der Tragödie: er lässt nur noch diese beiden Affekte gelten und verwirft einerseits das Entsetzen und andererseits die Bewunderung; er grenzt hiermit aus dem weiten Wirkungsbereich der Barocktragödie den Bezirk aus, auf den sich das bürgerliche Trauerspiel beschränkt.

Die »Hamburgische Dramaturgie« signalisierte bereits die Geniebewegung; unmittelbar nach ihrem Erscheinen trat die Wende ein, wohl die radikalste seit der Renaissance, und der neue Glaube an Originalität und subjektives Erleben bereitete dem Aristotelismus – dem Prinzip der Nachahmung, den drei Einheiten und vielem anderen mehr – für immer ein Ende. Die aristotelische »Poetik« selbst verlor stark an Prestige. Aber sie hörte nicht auf, die Geister anzuziehen, und zumal ihre Lehre vom Wirkungszweck der Tragödie, von »Mitleid und Furcht« und vom Vergnügen hieran, reizte des öfteren zu beistimmender Deutung oder zu Widerspruch. Mit Romantik und Idealismus setzte eine spekulative Kunstphilosophie ein, deren Reflexionen über die Tragödie mancherlei Reminiszenzen an die »Poetik« enthalten, und überhaupt gehörte diese Schrift von Hegel bis Bloch eher zum Rüstzeug des Philosophen als zu dem des Dichters oder Literaten. Eine Ausnahme machte erst Brecht: er, ein Praktiker der Bühne, nahm die »Poetik« wieder als das, was sie Jahrhunderte zuvor gewesen war, als Leitfaden zur Anfertigung von Stücken; seine »nichtaristotelische Dramatik« bezieht sich in komplizierter Verschränkung bald zustimmend, bald ablehnend auf die »Poetik« des Aristoteles.

ZUR ÜBERSETZUNG

Die vorliegende Übersetzung ist ein Versuch, auch den des Griechischen nicht Kundigen möglichst nah an das Original heranzuführen. Die Sprödigkeit des Originals wurde nicht geglättet. Immerhin machte der skizzenhafte Stil des Aristoteles Verdeutlichungen erforderlich: Begriffe wurden wiederholt, verweisende Ausdrücke wie »dieser« durch das Gemeinte ersetzt usw.

Alle wichtigen poetologischen Termini sind – in lateinischer Umschrift – in Klammern eingefügt, mit Ausnahme der Fälle, in denen das Deutsche den griechischen Ausdruck als Fremdwort verwendet (Epos, Tragödie, Rhythmus usw.). Diese terminologischen Angaben gelten kapitelweise, d.h. jeder griechische Begriff wird nur an der ersten Stelle eines jeden Kapitels genannt, an der er vorkommt. Wenn er sich dann innerhalb des Kapitels wiederholt, ist er stets durch dasselbe deutsche Äquivalent wiedergegeben. In Ausnahmefällen – wenn z.B. der Begriff *mýthos* bald durch »Fabel«, bald durch »Handlung« wiedergegeben werden muß – ist der terminologische Hinweis wiederholt. Dasselbe gilt für die Fälle, in denen ein und dasselbe deutsche Wort für mehrere griechische steht, z.B. »Handlung« sowohl für *mythos* als auch für *práxis*. Ein Wechsel der Wortart und ähnliche Varianten sind nicht berücksichtigt, d.h. eine Angabe wie »Nachahmung (*mimesis*)« bedeutet zugleich, daß »nachahmen« für das Verb *mineisthai*, »zur Nachahmung befähigt« oder »der ... nachahmt« für das Adjektiv *mimetikós* steht usw.; eine Angabe wie »Melodie (*mélos*)« umfaßt das Synonym *melpoia* usw.

In den Erläuterungen findet sich bei Werktiteln oder Autoren oft das Zeichen †; es besagt, daß von dem betreffenden Werk oder den Werken des betreffenden Autors überhaupt nichts oder nur Fragmente (Zitate) erhalten geblieben sind.

ZUM TEXT

Der Übersetzung liegt die Ausgabe von R. Kassel, Aristotelis de arte poetica liber, Oxford 1965, zugrunde. Sie weicht an folgenden Stellen von ihr ab:

	Kassel	Diese Übersetzung
1447 a 29	⟨καὶ⟩ ἡ	ἡ
1448 a 15	† γᾶς †	γὰρ
1451 a 19	ἐνίων	[ἐνίων]
1454 a 18	⟨ἡ τις ἄν> ἡ	[ἥ]
1454 b 13	† παράδειγμα ... “Ομηρος” †	οἰον τὸν Ἀχιλλέα παράδειγμα σκληρότητος καὶ ἀγαθὸν “Ομηρος”
1455 a 14 ² –16	καὶ εἴγε ... παραλογισμός	† καὶ εἴγε ... παραλογισμός †
1457 a 3	καθ' αὐτήν	καθ' αὐτόν
1457 a 6–10	ἄρθρον ... μέσου	[ἄρθρον ... δῆλοι] οἰον ... ἄλλα [ἢ φωνὴ ... μέσου] ⟨ἄρθρον δέ ἐστι φωνὴ ἄσημος> ***
1458 b 16	ὄνομάτων	⟨κυρίων> ὄνομάτων
1459 b 5–7	[πλέον ... Τρωάδες]	πλέον ... Τρωάδες
1459 b 36	καὶ	καὶ <ταύτῃ>
1460 b 17	προείλετο μιμήσασθαι *** ἀδυναμίαν	<τι> προείλετο μιμήσασθαι, <μὴ ὁρθῶς δὲ ἐμιμήσατο δι’> ἀδυναμίαν
1460 b 21	[ἢ ... πεποίηται] όποιασοῦν	ἢ ... πεποίηται όποιασοῦν
1461 b 9	† εἰκός ἐστιν †	⟨γενέσθαι> εἰκός ἐστιν
1461 b 12	*** τοιούτους	⟨καὶ ἵσως ἀδύνατον> τοιούτους
1461 b 18	† αὐτὸν †	ἐναντίον
1462 b 7	τοῦ μέτρου	συμμέτρῳ

ARISTOTELES

POETIK

1

Von der Dichtkunst (*poietikē*) selbst und von ihren Gattungen (*eide*), welche Wirkung (*dynamis*) eine jede hat und wie man die Handlungen (*mýthoi*) zusammenfügen (*synhistánai*) muß, wenn die Dichtung (*poesis*) gut (*kalós*) sein soll, ferner aus wievielen und was für Teilen eine Dichtung besteht, und ebenso auch von den anderen Dingen, die zu demselben Thema gehören, wollen wir hier handeln, indem wir der Sache gemäß zuerst das untersuchen, was das erste ist.

Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung¹ sowie – größtenteils² – das Flöten- und Zitherpiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen (*mimēseis*). Sie unterscheiden sich jedoch in dreifacher Hinsicht voneinander: entweder dadurch, daß sie durch je verschiedene Mittel, oder dadurch, daß sie je verschiedene Gegenstände, oder dadurch, daß sie auf je verschiedene und nicht auf dieselbe Weise nachahmen³.

¹ Der Dithyrambos war eine verbreitete Gattung der Chorlyrik, eigentlich das Kultlied zu Ehren des Dionysos, im weiteren Sinne ein erzählendes Lied, das sich irgendeines Stoffes der mythischen (mitunter auch der geschichtlichen) Überlieferung annahm. Vom älteren, strophisch gegliederten Dithyrambos blieben einige Exemplare aus der Produktion des Bakchylides (1. Hälfte des 5. Jh. v. Chr.) sowie Fragmente Pindars (ca. 520-438 v. Chr.) erhalten; vom jüngeren, »durchkomponierten« Dithyrambos besitzen wir nur etwa 250 Verse aus den »Persern« des Timotheos (ca. 450-366 v. Chr.). Aristoteles führt neben dem Epos, der Tragödie und der Komödie auch diese Gattung an, weil sie – als Erzählung – Handlung nachahmte (s. Kap. 2); er übergeht hingegen die eigentliche, nicht-erzählende Lyrik, und zwar offenbar deshalb, weil sie sich nicht in das Mimesis-Konzept fügte.

² Die Bedeutung dieser Einschränkung ist unsicher. Offenbar wollte Aristoteles bei der reinen, nicht einen Text begleitenden Instrumentalmusik (nur sie kann hier gemeint sein) zwischen mimetischer und nicht-mimetischer Musik unterschieden wissen.

³ Dieser Satz enthält die Disposition der Kap. 1-3: Kap. 1 befaßt sich mit den je nach Gattung verschiedenen Mitteln der Nachahmung; Kap. 2 gilt den je verschiedenen Gegenständen der Nachahmung; Kap. 3 behandelt unterschiedliche Weisen der Nachahmung.

Denn wie manche mit Farben und mit Formen, indem sie Ähnlichkeiten herstellen, vielerlei nachahmen – die einen auf Grund von Kunstregeln (*téchne*), die anderen durch Übung –, und andere mit ihrer Stimme⁴, ebenso verhält es sich auch bei den genannten Künsten (*téchnai*): sie alle bewerkstelligen die Nachahmung mit Hilfe bestimmter Mittel, nämlich mit Hilfe des Rhythmus und der Sprache (*lógos*) und der Melodie (*harmonia*), und zwar verwenden sie diese Mittel teils einzeln, teils zugleich⁵. Z.B. verwenden das Flöten- und Zitherspiel – sowie andere Künste, welche dieselbe Wirkung haben, etwa das Spiel der Syrinx⁶ – nur Melodie und Rhythmus, die Tanzkunst allein den Rhythmus ohne Melodie; denn auch die Tänzer ahnen mit Hilfe der Rhythmen, die die Tanzfiguren durchdringen, Charaktere, Leiden und Handlungen (*éthe, páthe, práxeis*) nach⁷.

Diejenige Kunst, die allein die Sprache, in Prosa oder in Versen (*métra*)⁸ – in Versen, indem sie entweder mehrere Maße miteinander vermischt oder sich mit einem einzigen Maß begnügt –, verwendet, hat bis jetzt keine eigene Bezeichnung erhalten. Denn wir können keine Bezeichnung angeben, die folgendes umgreift: die Mimen des Sophron

⁴ Aristoteles scheint hier Imitatoren von Tierstimmen und dergleichen zu meinen.

⁵ Wie die folgenden Darlegungen zeigen, kommt der Tanz mit einem einzigen Mittel aus (Rhythmus); dasselbe gilt für die mimetische Prosa (Sprache). Die Kombination zweier Mittel findet sich in der Musik (Rhythmus und Melodie), ferner in Gattungen wie Epos und Elegie (Sprache und Rhythmus). Alle drei Mittel werden von den dramatischen Gattungen sowie vom Dithyrambos verwendet.

⁶ Ein Blasinstrument der Hirten, das aus einer Reihe von aneinandergesetzten Pfeifen verschiedener Länge bestand.

⁷ Aristoteles begründet, weshalb auch der Tanz zu der im vorigen Absatz umschriebenen Gruppe mimetischer Künste gehöre. Er nimmt hierbei vorweg, was erst im 2. Kap. des näheren ausgeführt wird: daß sich die Mimesis aller dieser Künste auf menschliche Handlungen (*práxeis*) beziehe, bei denen der Charakter (*éthos*) eine Rolle spielt. Der *páthos*-Begriff ist nur bei bestimmten Gattungen, besonders bei der Tragödie, von erheblicher Bedeutung; s. hierzu Kap. 11, letzter Absatz.

⁸ Der Begriff *métron* (Vers, Versmaß) bezeichnet die durch zeitliches Regelmäß gegliederte Sprache; er faßt also zwei der im vorigen Absatz genannten Mittel, den Rhythmus und die Sprache, in einem Ausdruck zusammen.

und Xenarchos, die sokratischen Dialoge (*lógoi*)⁹ sowie – wenn jemand mit diesen Mitteln die Nachahmung bewerkstelligen will – die jambischen Trimeter oder elegischen Distichen oder sonstigen Versmaße. Allerdings verknüpft eine verbreitete Auffassung das Dichten mit dem Vers, und man nennt die einen Elegien-Dichter, die anderen Epen-Dichter, wobei man sie nicht im Hinblick auf die Nachahmung, sondern pauschal im Hinblick auf den Vers als Dichter bezeichnet. Denn auch, wenn jemand etwas Medizinisches oder Naturwissenschaftliches in Versen darstellt, pflegt man ihn so zu nennen. Homer und Empedokles¹⁰ haben indes außer dem Vers nichts Gemeinsames; daher wäre es richtig, den einen als Dichter zu bezeichnen, den anderen aber eher als Naturforscher denn als Dichter. Umgekehrt muß man jemanden, der Nachahmung bewerkstelligt, selbst wenn er hierbei alle Versmaße miteinander vermischt, wie etwa Chairemon den »Kentauren« als eine aus allen Versmaßen gemischte Rhapsodie gedichtet hat¹¹, als Dichter bezeichnen¹².

⁹ Der in Sizilien beheimatete Mimos (†) war eine volkstümliche dramatische Gattung in Prosa; er nahm sich in realistischer Darstellung des Alltagslebens an. Der Mimendichter Sophron lebte im 5. Jh. v. Chr.; Xenarchos war sein Sohn. Mit den sokratischen *lógoi* sind die Dialoge gemeint, in denen Schüler des Sokrates, allen voran Platon, ihren Lehrer als Meister des philosophischen Gesprächs auftreten ließen.

¹⁰ Bedeutender Repräsentant der Naturphilosophie (ca. 500–430 v. Chr.), der – wie es damals üblich war – seine Lehren in hexametrischen Dichtungen (†) vortrug.

¹¹ Chairemon (um 400 v. Chr.) war Autor von (Lese-)Dramen (†); vgl. Kap. 24, 3. Absatz. Der Ausdruck Rhapsodie bezeichnete eigentlich einen Abschnitt aus einem Epos, von der Länge, wie er von einem Rhapsoden (dem Rezitator epischer Dichtung) in einem Zuge vorgetragen wurde. Warum Aristoteles den »Kentauren« als Rhapsodie bezeichnet, ist unklar; vielleicht will er andeuten, daß das Werk für Rezitation (nicht für szenische Darbietung) bestimmt war.

¹² Der Absatz hat Exkurs-Charakter. Aristoteles polemisiert gegen die schon zu seiner Zeit gängige Auffassung, nach der als Dichtung gilt, was in Versen abgefaßt ist. Er möchte statt dessen die Mimesis als Kriterium angewandt wissen: Dichtung ist, was mit Hilfe der Sprache menschliches Handeln nachahmt (s. Kap. 2). Diese Bestimmung weicht in zweifacher Hinsicht von der gängigen Auffassung ab: sie schließt einerseits Prosa-Gattungen wie den Mimos und den sokratischen Dialog ein; sie schließt andererseits eine Vers-Gattung, das naturwissenschaftliche Lehrgedicht, aus.

Diese Dinge lassen sich also auf diese Weise voneinander abgrenzen. Es gibt nun Künste, die alle die oben genannten Mittel verwenden, ich meine den Rhythmus, die Melodie (*mélos*) und den Vers, wie z.B. die Dithyramben- und Nomendichtung¹³ und die Tragödie und Komödie. Diese Künste unterscheiden sich dadurch, daß sie die genannten Mittel teils von Anfang bis Ende, teils abschnittsweise verwenden¹⁴. Dies sind die Unterschiede der Künste, die durch die Mittel bedingt sind, mit deren Hilfe die Nachahmung bewerkstelligt wird.

2

Die Nachahmenden ahmen handelnde (*prättones*) Menschen nach (*mimeisthai*). Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht. Denn die Charaktere (*éthe*) fallen fast stets unter eine dieser beiden Kategorien; alle Menschen unterscheiden sich nämlich, was ihren Charakter betrifft, durch Schlechtigkeit und Güte. Demzufolge werden Handelnde nachgeahmt, die entweder besser oder schlechter sind, als wir zu sein pflegen, oder auch ebenso wie wir¹. So halten es auch die Maler: Polygnot hat schönere Menschen abgebildet, Pauson häßlichere, Dionysios ähnliche².

¹³ Der Nomos (†), eine dem Dithyrambos (s. Anm. 1) verwandte Gattung, war ein Lied zu Ehren des Apollon. Aristoteles scheint ihn wegen seines erzählenden Inhalts zu der im 2. Absatz umschriebenen Gruppe mimetischer Künste zu rechnen.

¹⁴ Der Dithyrambos und der Nomos verwenden ihre Mittel von Anfang bis Ende. In der Tragödie und der Komödie lösen gesprochene und gesungene Partien einander ab: dort findet sich das Mittel Melodie nur »abschnittsweise«.

¹ Hiermit sind die Gegenstände der *poiesis* (im Sinne des Aristoteles, also einschließlich der Musik und des Tanzes) genannt: die *poiesis* ahme menschliches Handeln nach, das in sittlicher Hinsicht von Belang sei; sie könne hierbei idealisierend, karikierend oder realistisch porträtiert verfahren.

² Für den zeitgenössischen Leser, der die Werke der drei hier genannten Maler des 5. Jh. v. Chr. vor Augen hatte, war dieser Vergleich gewiß recht illustrativ; für uns hat er keinerlei Anschauungswert mehr.

Es ist nun offenkundig, daß von den genannten Arten der Nachahmung³ jede diese Unterschiede hat und daß sie dadurch je verschieden ist, daß sie auf die beschriebene Weise je verschiedene Gegenstände nachahmt. Denn auch beim Tanz sowie beim Flöten- und Zitherspiel kommen diese Ungleichheiten vor, und ebenso in der Prosa (*lōgoi*) und in gesprochenen Versen (*psilometria*, »Verse ohne Melodie«). So hat Homer bessere Menschen nachgeahmt, Kleophon uns ähnliche und Hegemon von Thasos, der als erster Parodien dichtete, sowie Nikochares, der Verfasser der »Deilias«, schlechtere⁴. Dasselbe gilt für die Dithyramben und die Nomen; man könnte nämlich ebenso nachahmen, wie Timotheos und Philoxenos die Kyklopen nachgeahmt haben⁵. Auf Grund desselben Unterschiedes weicht auch die Tragödie von der Komödie ab: die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, als sie in der Wirklichkeit vorkommen.

³ Von den in Kap. 1 genannten: Epos, Tragödie usw., Flöten- und Zitherspiel, Tanz.

⁴ Kleophon (vgl. Kap. 22, am Anfang) ist so gut wie unbekannt. Wir wissen von einem Tragiker dieses Namens (†); andererseits handelt Aristoteles hier von Prosa und gesprochenen Versen, d. h. von epischen Werken. – Hegemon von Thasos (5. Jh. v. Chr.) verfaßte u. a. Epos-Parodien (†); er war offenbar der erste, von dem man wußte, daß er an einem Wettstreit in dieser Gattung teilgenommen hatte. – Nikochares ist vielleicht mit dem Komödiendichter dieses Namens identisch; seine »Deilias« (†; von *deilia*, »Feigheit«) wird die »Ilias« parodiert haben.

⁵ Ein unsicher überliefelter Passus. Sowohl Timotheos (s. Anm. 1 zu Kap. 1) als auch Philoxenos (†; 435–380 v. Chr.) verfaßten einen »Kyklops«; Timotheos scheint eine idealisierende, Philoxenos hingegen eine karikierende Fassung dieses Stoffes dargeboten zu haben.

Nun zum dritten Unterscheidungsmerkmal dieser Künste: zur Art und Weise, in der man alle Gegenstände nachahmen (*mimeisthai*) kann. Denn es ist möglich, mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen, hierbei jedoch entweder zu berichten (*apangellein*) – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, daß man unverständlich als derselbe spricht – oder alle Figuren als handelnde (*prattontes*) und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen¹.

Die Nachahmung überhaupt läßt also, wie wir zu Anfang sagten, nach diesen drei Gesichtspunkten Unterschiede erkennen: nach den Mitteln, nach den Gegenständen und der Art und Weise. Daher ist Sophokles in der einen Hinsicht ein Nachahmer von derselben Art wie Homer (denn beide ahnen gute Menschen nach), in der anderen Hinsicht wie Aristophanes (denn beide ahnen Handelnde und sich Betätigende nach)².

Daher werden, wie einige meinen, ihre Werke³ »Dramen« genannt: sie ahnen ja sich Betätigende (*drontes*, von *dran*) nach. Aus eben diesem Grunde⁴ beanspruchen die Dorer sowohl die Tragödie als auch die Komödie. Die Komödie wird nämlich von den Megaren beansprucht, von

¹ Aristoteles tut hier, als gelte auch das dritte Unterscheidungsmerkmal für die gesamte *poiesis* (in seinem Sinne, d. h. einschließlich der Musik und des Tanzes); in Wahrheit betrifft es nur die Dichtung im engeren Sinne. Dort könne, erklärt Aristoteles, auf zweierlei Weise nachgeahmt werden: durch *apangellein* (Bericht, Erzählung) oder durch unmittelbare Schaustellung von Handelnden (so im Drama). Beim *apangellein* wird eine weitere Unterscheidung getroffen: der Dichter könne entweder in der Rolle eines anderen, aus fremdem Munde, oder stets als er selber sprechen. Mit der ersten Variante ist das Epos gemeint, in dessen direkten Reden der Dichter in der Rolle eines anderen spricht; da das Epos keineswegs nur aus direkten Reden besteht, hätte Aristoteles eigentlich schreiben müssen, der Dichter spreche dort mitunter in der Rolle eines anderen. Die zweite Variante zielt auf den Dithyrambos und andere Gattungen rein erzählenden Charakters.

² Hiermit ist zugleich gesagt, daß sich Sophokles in der Art und Weise der Nachahmung von Homer und in den Gegenständen der Nachahmung von Aristophanes unterscheidet.

³ Die Werke des Sophokles und des Aristophanes.

⁴ D. h. weil der Begriff *dráma* von *dran* abgeleitet ist; Aristoteles kommt hierauf am Ende des Absatzes zurück.

den hiesigen mit der Begründung, sie sei dort zur Zeit der bei ihnen herrschenden Demokratie entstanden, und von den sizilischen, weil von dort der Dichter Epicharmos stammt, der viel früher gelebt hat als Chionides und Magnes⁵. Die Tragödie wiederum wird von einigen Städten in der Peloponnes beansprucht. Die Dorer führen hierbei die Bezeichnung als Beweis an. Denn sie selbst, so sagen sie, nennen die Vororte »*kómai*«, die Athener hingegen »*démoi*«, und die Komödianten hätten ihren Namen nicht vom Umherschwärmen (*komázein*), sondern davon, daß sie, als Ehrlose aus der Stadt vertrieben, durch die Vororte gezogen seien⁶. Ferner heiße das Handeln bei ihnen selbst »*dran*«, bei den Athenern jedoch »*práttein*«.

Soviel über die Zahl und Beschaffenheit der Unterschiede in der Nachahmung überhaupt.

⁵ Es gab zwei Städte des Namens Megara: 1. die Mutterstadt in Griechenland, die westliche Nachbarin von Athen (daher bezeichnet Aristoteles deren Bewohner als »die hiesigen«); 2. eine Kolonie an der Ostküste Siziliens, 20 km nordwestlich von Syrakus. Im griechischen Megara berief man sich auf eine »demokratische« – d. h. freiheitliche, die Entstehung der Komödie begünstigende – Periode der Vergangenheit, womit die Zeit nach der Vertreibung des Tyrannen Theagenes (2. Hälfte des 7. Jh. v. Chr.) gemeint ist. Das sizilische Megara beanspruchte mit Epicharmos († ; 1. Hälfte des 5. Jh. v. Chr.) den zeitlichen Vorrang vor Chionides und Magnes († ; ebenfalls 1. Hälfte des 5. Jh. v. Chr.), den ältesten attischen Komödiendichtern. Beide Theorien stehen auf unsicherem Grund. Die Auffassung der griechischen Megarer beruht vermutlich auf einer unhistorischen Übertragung und Rückprojektion der attischen Entwicklung; die Auffassung der sizilischen Megarer krankt daran, daß Epicharmos, Chionides und Magnes offenbar Zeitgenossen waren und die sizilische Komödie keinerlei Einfluß auf die attische Komödie ausgeübt zu haben scheint. Aristoteles hat allerdings die Frage des sizilischen Einflusses anders beurteilt; vgl. Anm. 5 zu Kap. 5.

⁶ Die von den Dorern (den Bewohnern der Peloponnes) bekämpfte Etymologie gilt heute als die wahrscheinlichere: *komodia* bezeichnete ursprünglich das Lied, das auf einem Festzug (*kómos*; hiervon *komázein*, »einen fröhlichen Umzug veranstalten«) zu Ehren des Dionysos gesungen wurde.

Allgemein¹ scheinen zwei Ursachen² die Dichtkunst (*poietiké*) hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. Denn sowohl das Nachahmen (*mimeisthai*) selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch die Freude (*chairein*), die jedermann an Nachahmungen hat. Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen. Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.

Ursache hiervon³ ist folgendes: Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen (*hediston*), sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z.B. daß diese Gestalt den und den darstelle. (Wenn man indes den dargestellten Gegenstand noch nie erblickt hat, dann bereitet das Werk nicht als Nachahmung Vergnügen, sondern wegen der Ausführung oder der Farbe oder einer anderen derartigen Eigenschaft.)

Da nun das Nachahmen unserer Natur gemäß ist, und ebenso die Melodie (*harmonia*) und der Rhythmus – denn daß die Verse Einheiten der Rhythmen sind, ist offenkundig –, haben die hierfür besonders Begabten von den Anfängen an allmählich Fortschritte gemacht und so aus den Improvisationen die Dichtung (*poiesis*) hervorgebracht.

Die Dichtung hat sich hierbei nach den Charakteren (*éthe*) aufgeteilt, die den Autoren eigentümlich waren. Denn die Edleren ahmten gute

¹ Aristoteles will offenbar andeuten, daß bei den einzelnen Gattungen der Dichtkunst noch je besondere Entstehungsursachen hinzukamen.

² Die beiden Ursachen sind: 1. die Fähigkeit nachzuahmen; 2. die Freude an Nachahmungen, die von anderen angefertigt worden sind. Der Text läßt jedoch auch die Deutung zu, daß diese beiden Punkte nur eine Ursache ausmachen; die zweite Ursache wäre dann der im übernächsten Absatz erwähnte angeborene Sinn für Melodie und Rhythmus.

³ Von unserer Freude an Nachahmungen.

Handlungen (*präxeis*) und die von Guten nach, die Gewöhnlicheren jedoch die von Schlechten, wobei sie zuerst Rügelieder dichteten, die anderen hingegen Hymnen und Preislieder.

Aus vorhomerischer Zeit können wir von niemandem ein derartiges Gedicht (*poiema*) nennen, doch hat es sicherlich viele Dichter gegeben. Von Homer an hingegen ist uns das möglich, wie es z.B. von ihm selbst den »Margites« und Ähnliches gibt⁴. In jenen Rügen kam in angemesener Weise der jambische Vers auf; er wird noch jetzt »Spottvers« (*iambbeion*) genannt, weil sich die Leute in diesem Versmaß zu verspotten (*iambizein*) pflegten. So dichteten die Alten teils in heroischen, teils in jambischen Versen⁵.

Wie nun Homer für das Edle der vorzüglichste Dichter war – denn er hat als einziger nicht nur gut gedichtet, sondern auch dramatische Nachahmungen (*mimēseis dramatikai*) hervorgebracht –, so hat er auch als erster die Form (*schéma*) der Komödie angedeutet, indem er nicht Rügen, sondern das Lächerliche (*geloíon*) dramatisierte (*dramatopoi-ein*)⁶. Denn wie sich die »Ilias« und die »Odyssee« zu den Tragödien verhalten, so verhält sich der »Margites« zu den Komödien.

Nachdem die Tragödie und die Komödie aufgekommen waren, bemächtigten sich die Dichter je nach ihrer Eigenart einer der beiden Gattungen, und die einen wurden statt Jambikern Komödiendichter, die anderen statt Epikern Tragiker, weil diese Formen großartiger und angesehener waren als jene⁷.

⁴ Die Worte »ein derartiges Gedicht« verweisen auf die Rügelieder; die das Gute nachahmende Dichtung kommt erst im folgenden Absatz wieder zur Sprache. – Der »Margites« (†) war ein komisches Heldengedicht, das in volkstümlich-derber Weise die Erlebnisse der Titelfigur, eines Tölpels, schilderte. Wie der folgende Absatz lehrt, ist dieses Werk kein vollgültiges Beispiel für das typische Spottgedicht: es ging ja durch die Merkmale des Dramatischen und des Lächerlichen darüber hinaus.

⁵ Heroische Verse: daktylische Hexameter. Der »Margites« bestand aus einer Mischung beider Maße.

⁶ Dramatische Nachahmungen, dramatisieren: s. Kap. 23, 1. Absatz.

⁷ Der bis hierhin reichende Überblick über das Ganze der griechischen Dichtung verknüpft die Gattungen durch das Band eines zielgerichteten, nach Perfection strebenden Prozesses. Aus der These, daß die Dichter je nach Veranlagung entweder gute oder schlechte Handlungen nachahmen (eine These übrigens, von der Homer, für Aristoteles der Autor nicht nur der »Ilias« und der »Odyssee«,

Zu untersuchen, ob die Tragödie hinsichtlich ihrer Elemente (*eide*)⁸ bereits einen hinlänglichen Entwicklungsstand erreicht hat oder nicht, und hierüber an und für sich und im Hinblick auf die Aufführungen zu befinden, ist ein anderes Problem. Sie hatte ursprünglich aus Improvisationen bestanden (sie selbst und die Komödie: sie selbst von Seiten derer, die den Dithyrambos, die Komödie von Seiten derer, die die Phallos-Umzüge, wie sie noch jetzt in vielen Städten im Schwange sind, anführten)⁹; sie dehnte sich dann allmählich aus, wobei man verbesserte, was bei ihr zum Vorschein kam, und machte viele Veränderungen durch. Ihre Entwicklung hörte auf, sobald sie ihre eigentliche Natur verwirklicht hatte¹⁰.

Aischylos hat als erster die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei gebracht, den Anteil des Chors verringert und den Dialog (*lógos*) zur Hauptsache gemacht. Sophokles hat den dritten Schauspieler und die Bühnenbilder hinzugefügt. Was ferner die Größe betrifft, so gelangte die Tragödie aus kleinen Geschichten (*mýthoi*) und einer auf Lachen ziegenden Redeweise (*lexis geloia*) – sie war ja aus dem Satyrischen hervor-

sondern auch des »Margites«, stillschweigend ausgenommen wird), ergeben sich zwei analoge Reihen: das Preislied, das Epos und die Tragödie auf der einen, das Rügelied, das Spottgedicht und die Komödie auf der anderen Seite. Homer versieht innerhalb beider Reihen eine Brückenfunktion: seine »Ilias« und seine »Odyssee« haben das Epos der Tragödie, und sein »Margites« hat das Spottgedicht der Komödie um ein entscheidendes Stück nähergebracht. Als Merkmal, das diese Brückenfunktion begründet, dient in beiden Bereichen die »dramatische« Darstellungsweise; als weiteres Merkmal kommt im Bereich der das Schlechte nachahmenden Dichtung der Übergang von der Rüge zum Lächerlichen hinzu; vgl. hierzu Kap. 5, 2. Absatz. Die folgenden Darlegungen des Kapitels befassen sich mit der internen Entwicklung der Tragödie.

⁸ Aristoteles kann mit diesen »Elementen« die (qualitativen) »Teile« (*mére*) meinen, die das 6. Kap. aufzählt und erläutert; ebensogut kommen indes die in Kap. 18, 2. Absatz, genannten »Arten« (*eide*) der Tragödie in Betracht.

⁹ Aristoteles gibt zu verstehen, daß die improvisierten Texte, die die Chorführer in die Lieder des Chores eingefügt hätten, die Keimzelle des dramatischen Dialogs gewesen seien. – Der Phallos, eine Nachbildung des männlichen Gliedes, war als Symbol der Fruchtbarkeit eng mit dem Kult des Dionysos verbunden; man pflegte ihn auf den von Gesang begleiteten dionysischen Umzügen mitzuführen.

¹⁰ Es ist unklar, wie sich diese apodiktische Feststellung zu dem »anderen Problem« verhält, das zu Beginn des Absatzes umschrieben wird.

gegangen – erst spät zu Feierlichkeit, und hinsichtlich des Versmaßes ersetzte der jambische Trimeter den trochäischen Tetrameter. Denn zunächst hatte man den Tetrameter verwendet, weil die Dichtung satyrspielartig war und dem Tanze näher stand; als aber der gesprochene Dialog (*lēxis*) aufkam, wies die Natur selbst auf das geeignete Versmaß¹¹. Denn der Jambus ist unter allen Versen der zum Sprechen geeignetste. Ein Beweis hierfür ist, daß wir in der Konversation des Alltags sehr oft in Jamben reden, jedoch selten in Hexametern und nur, indem wir uns vom üblichen Tonfall entfernen. Die Zahl der Episoden (*epeisōdia*)¹² schließlich und alles übrige, womit die Tragödie, wie es heißt, im einzelnen ausgestattet wurde, wollen wir auf sich beruhen lassen; denn es wäre wohl eine umfangreiche Aufgabe, diese Dinge Punkt für Punkt durchzugehen.

¹¹ Die schwierige Partie befaßt sich mit der auf den Dithyrambos, den Quellgrund der Tragödie, folgenden Phase, und sie schreibt dieser Phase, die sie als »satyrisch« oder »satyrspielartig« bezeichnet, drei Merkmale zu: 1. eine kurze Handlung; 2. eine auf Lachen zielende Diktion; 3. den trochäischen Tetrameter als das für die tänzerische Wiedergabe geeignete Versmaß. Aristoteles scheint nicht behaupten zu wollen, daß die Tragödie aus dem Satyrspiel – wie es in klassischer Zeit einer jeden Trilogie von Tragödien zu folgen pflegte – hervorgegangen sei; er denkt wohl eher an eine dem Satyrspiel ähnliche Vorstufe. Die Ableitung der Tragödie aus dem »Satyrischen« steht nicht unbedingt im Widerspruch zu dem weiter oben skizzierten Sukzessionsverhältnis (homerisches) Epos – Tragödie: Aristoteles scheint vorauszusetzen, daß die Tragödie erst in einem Entwicklungsstadium an das homerische Epos anknüpfte, in dem sie das »Satyrische« bereits abgestreift hatte.

¹² S. Anm. 2 zu Kap. 12.

Die Komödie ist, wie wir sagten¹, Nachahmung (*mimesis*) von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche (*geloion*) am Häßlichen² teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler (*hamartema*), der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht³, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.

Die Veränderungen der Tragödie, und durch wen sie bewirkt wurden, sind wohlbekannt. Die Komödie hingegen wurde nicht ernst genommen; daher blieben ihre Anfänge im Dunkeln. Denn erst spät bewilligte der Archon einen Komödienchor⁴; zuvor waren es Freiwillige. Erst als die Komödie einigermaßen bestimmte Formen (*schémata*) angenommen hatte, wurde die Erinnerung an ihre bedeutenderen Dichter bewahrt. Wer die Masken oder die Prologe oder die Zahl der Schauspieler, und was dergleichen mehr ist, aufgebracht hat, ist unbekannt. Der Gedanke, Handlungen zu erfinden (*mýthus poiein*), kam ursprünglich aus Sizilien; in Athen begann Krates als erster, die jambische Art (*iambiké idéa*) aufzugeben und zusammenhängende Handlungen (*lógoi kai mythoi*) von allgemeiner Bedeutung (*kathólu*) zu erfinden⁵.

¹ Am Ende von Kap. 2.

² D. h. am (sinnlich wahrnehmbaren) Schlechten.

³ Zum *hamartema*-Begriff vgl. Kap. 13, Mitte. – Die Worte »der ... keinen Schmerz und kein Verderben verursacht« sind das genaue Gegenstück zur Definition des tragischen *páthos*; s. Kap. 11, letzter Absatz.

⁴ D. h. erst relativ spät – im Jahre 486 v. Chr., ca. fünfzig Jahre später als die Tragödie – wurde die Komödie Teil des offiziellen Festprogramms von Athen. Der Chor, der aufwendigste Posten der attischen Bühnenspiele, wurde jeweils von einem vermögenden Bürger, dem Choregen, finanziert; die Bestimmung des Choregen oblag dem Archon, d. h. einem Mitglied des neunköpfigen Kollegiums der höchsten attischen Jahresbeamten.

⁵ Nach Kap. 4, Mitte, hat Homer im »Margites« nicht Rügen, sondern das Lächerliche dramatisiert und hierdurch die Form der Komödie angedeutet. Hier heißt es, innerhalb der Entwicklung der Komödie habe ein Übergang von der *iambiké idéa*, von persönlichen Angriffen, zu Handlungen von allgemeiner Bedeutung, d. h. zur Darstellung typischer menschlicher Fehler, stattgefunden; zum *kathólu*-Begriff vgl. Kap. 9, 1. Absatz. Diese Theorie ist in sich stimmig; sie lässt sich indes kaum mit den literarhistorischen Tatsachen in Einklang bringen.

Die Epik stimmt mit der Tragödie insoweit überein, als sie Nachahmung guter Menschen in Versform (*métron*) ist; sie unterscheidet sich darin von ihr, daß sie nur ein einziges Versmaß verwendet und aus Bericht (*apangelia*) besteht⁶. Ferner in der Ausdehnung: die Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen; das Epos verfügt über unbeschränkte Zeit und ist also auch in diesem Punkte anders – obwohl man es hierin ursprünglich bei den Tragödien ebenso gehalten hatte wie bei den Epen. Die Teile (*mère*) sind teils bei Epos und Tragödie dieselben, teils Eigentümlichkeiten der Tragödie⁷. Daher vermag, wer eine gute von einer schlechten Tragödie unterscheiden kann, dasselbe auch bei den Epen. Denn was die Epik enthält, ist auch in der Tragödie vorhanden, doch was die Tragödie enthält, ist nicht alles in der Epik vorhanden.

gen. Die sizilische Komödie mag zusammenhängende Handlungen gekannt haben; es ist jedoch unwahrscheinlich, daß sie hierin der attischen Komödie als Vorbild diente. Von der besonderen Rolle, die Aristoteles dem Krates († ; Mitte des 5. Jh. v. Chr.) zuschreibt, verlautet sonst nirgends etwas; die übrige Tradition hebt vielmehr hervor, der persönliche Angriff sei ein Charakteristikum der gesamten Alten Komödie gewesen und erst die Mittlere Komödie (ca. 400–320 v. Chr.) habe vom Individuellen zum Allgemeinen gefunden. Die mit persönlichen Angriffen gespickten Stücke des Aristophanes, des Hauptrepräsentanten der Alten Komödie (ca. 445–385 v. Chr.), bestätigen diese Auffassung.

⁶ Vgl. Anm. 1 zu Kap. 3.

⁷ Mit den *mère* sind die (qualitativen) »Teile« gemeint, mit denen sich Kap. 6 befaßt. Die Teile, die Epos und Tragödie gemeinsam haben, sind die Handlung (*mythos*), die Charaktere, die Erkenntnisfähigkeit und die Sprache; die Teile, durch die sich die Tragödie vom Epos unterscheidet, sind die Melodik und die Inszenierung; vgl. hierzu Kap. 24, am Anfang, und Kap. 26, 3. Absatz.

Von derjenigen Kunst, die in Hexametern nachahmt (*mimetiké*), und von der Komödie wollen wir später reden¹; jetzt reden wir von der Tragödie, wobei wir die Bestimmung ihres Wesens aufnehmen, wie sie sich aus dem bisher Gesagten ergibt². Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung (*práxis*) von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache (*hedysménos lógos*), wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden (*drónτes*) und nicht durch Bericht (*apangelia*), die Jammer (*éleos*) und Schaudern (*phóbos*) hervorruft und hierdurch eine Reinigung (*kátharsis*) von derartigen Erregungszuständen (*pathémata*) bewirkt³. Ich bezeichne die Sprache als anziehend geformt, die Rhythmus und Melodie (*harmonia*) besitzt; ich meine mit der je verschiedenen Anwendung der formenden Mittel die Tatsache, daß einiges nur mit Hilfe von Versen (*métra*) und anderes wiederum mit Hilfe von Melodien (*mélōs*) ausgeführt wird⁴.

Da handelnde Personen (*práttontes*) die Nachahmung vollführen, ist notwendigerweise die Inszenierung der erste Teil (*mórion*) der Tragödie⁵; dann folgen die Melodik und die Sprache (*léxis*), weil dies die Mit-

¹ Von »derjenigen Kunst, die in Hexametern nachahmt«, d. h. vom Epos, handeln Kap. 23–26; mit der Komödie befaßte sich das verlorene 2. Buch.

² Die meisten Elemente der folgenden Tragödiendefinition fassen bisher Gesagtes zusammen. Nachahmung: s. Kap. 1; gute Handlung: s. Kap. 2; Größe: s. Kap. 4–5; anziehend geformte Sprache: s. Kap. 1 (Mittel der Nachahmung); Handelnde, nicht Bericht: s. Kap. 3. Neu sind hingegen die Affekte Jammer und Schaudern als Wirkung der Tragödie und die Reinigung als ihr Zweck.

³ Jammer und Schaudern bewirken also, daß der Zuschauer von Erregungszuständen wie Jammer und Schaudern gereinigt, d. h. von ihrem Übermaß befreit wird.

⁴ »Einiges«: die Dialoge; »anderes«: die Chorlieder und sonstigen gesungenen Partien.

⁵ Hier beginnt die Behandlung der sechs »Teile« der Tragödie, d. h. der die Tragödie konstituierenden Elemente; man pflegt sie als »qualitative« Teile zu bezeichnen, um sie von den in Kap. 12 erörterten »quantitativen« Teilen, d. h. den Abschnitten, in die die Tragödie sich gliedert, zu unterscheiden. Aristoteles läßt die qualitativen Teile zunächst in einer Art Katalog Revue passieren; er beginnt hierbei mit dem Äußerlichsten, der Inszenierung, und schreitet über die melodischen und metrischen Darstellungsmittel zum Kern der Tragödie, zu den Cha-

tel sind, mit denen die Nachahmung vollführt wird. Ich verstehe unter Sprache die im Vers zusammengefügten Wörter und unter Melodik das, was seine Wirkung (*dynamis*) ganz und gar im Sinnlichen entfaltet. Nun geht es um Nachahmung von Handlung, und es wird von Handelnden gehandelt, die notwendigerweise wegen ihres Charakters (*éthos*) und ihrer Erkenntnisfähigkeit (*diánoia*) eine bestimmte Beschaffenheit haben⁶. (Es sind ja diese Gegebenheiten⁷, auf Grund deren wir auch den Handlungen eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben, und infolge der Handlungen haben alle Menschen Glück oder Unglück.) Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse (*synthesis ton pragmatón*)⁸, unter Charakteren das, im Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben, unter Erkenntnisfähigkeit das, womit sie in ihren Reden etwas darlegen oder auch ein Urteil abgeben.

Demzufolge enthält jede Tragödie notwendigerweise sechs Teile (*mère*), die sie so oder so beschaffen sein lassen. Diese Teile sind: Mythos, Charaktere, Sprache, Erkenntnisfähigkeit, Inszenierung und Melodik. Die Mittel, mit denen nachgeahmt wird, sind zwei; die Art, wie nachgeahmt wird, ist eine; die Gegenstände, die nachgeahmt werden,

rakteren, der Erkenntnisfähigkeit und der Handlungsstruktur, fort. Ein zweiter Durchgang (von den Worten »Das Wichtigste hiervon an) legt sodann die Rangfolge der qualitativen Teile, d. h. ihre je verschiedene Bedeutung für das Ganze der Tragödie, fest. Diese Ausführungen verhalten sich spiegelbildlich zur Anordnung des Kataloges: Aristoteles beginnt mit der Handlungsstruktur und endigt mit der Inszenierung.

⁶ Der Begriff *éthos* bezeichnet das habituelle Verhalten des Menschen, seinen »Charakter«. Mit *diánoia* sind die intellektuellen Fähigkeiten, das Erkenntnisvermögen und die darauf beruhenden Erkenntnisse gemeint, ferner – so besonders deutlich in Kap. 19 – der sprachliche, in bestimmter Weise argumentierende Ausdruck des Erkannten, vgl. Anm. 18. Die beiden Kategorien entsprechen den ethischen und dianoëtischen Tugenden der »Nikomachischen Ethik« (1,13 u. ö.).

⁷ Der Charakter und die Erkenntnisfähigkeit.

⁸ Während *práxis* die Handlung bezeichnet, deutet *prágmatata* (der Plural des stammverwandten Wortes *prágma*) auf das Geflecht, das aus den Handlungen mehrerer resultiert, auf die – aus der Distanz eines Unbeteiligten betrachteten – »Geschehnisse«. Unter *mythos* wiederum versteht Aristoteles ein bestimmtes Arrangement solcher Geschehnisse, die Handlungsstruktur, die Fabel, den Plot.

sind dre⁹, und darüber hinaus gibt es nichts. Nicht wenige bedienen sich dieser Teile, um gewissermaßen selbständige Arten daraus zu machen; immerhin besteht jedes Stück in gleicher Weise aus Inszenierung, Charakteren, Mythos, Sprache, Melodik und Erkenntnisfähigkeit¹⁰.

Der wichtigste Teil ist die Zusammenfügung der Geschehnisse (*ton pragmáton sýstasis*). Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und von Lebenswirklichkeit sowie von Glück und Unglück. (Glück und Unglück beruhen auf Handlung, und das Lebensziel ist eine Art Handlung, keine bestimmte Beschaffenheit. Die Menschen haben wegen ihres Charakters eine bestimmte Beschaffenheit, und infolge ihrer Handlungen sind sie glücklich oder nicht.)¹¹ Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein. Daher sind die Geschehnisse (*prágmatá*) und der Mythos das Ziel der Tragödie; das Ziel aber ist das Wichtigste von allem¹².

Ferner könnte ohne Handlung keine Tragödie zustandekommen, wohl aber ohne Charaktere. Denn die Tragödien der Neueren sind größtenteils ohne Charaktere, und überhaupt ist dies bei vielen Dichtern der Fall¹³. Ebenso verhält sich unter den Malern Zeuxis zu Poly-

⁹ Zwei Mittel: Melodik, Sprache. – Eine Art: Inszenierung. – Drei Gegenstände: Mythos, Charaktere, Erkenntnisfähigkeit.

¹⁰ Ein dunkler, korrupt überliefelter Passus. Aristoteles könnte meinen, daß sich nicht wenige Dichter auf einen bestimmten Teil – z. B. auf den Mythos oder die Charaktere – konzentrieren und daß sie das Resultat solcher Bemühungen als einen besonderen Tragödientyp – als eine ‚Schicksals-‘ oder ‚Charaktertragödie‘ usw. – betrachtet wissen wollen.

¹¹ Mit dem Lebensziel ist das Glück gemeint. Die Parenthese wiederholt großenteils, was Aristoteles bereits zwei Absätze zuvor gesagt hat; sie wird aus diesem und anderen Gründen von manchen Herausgebern für eine kommentierende Interpolation eines Lesers gehalten.

¹² Die – aus der Tragödiendefinition abgeleitete – These vom Primat der Handlungsstruktur ist, formal betrachtet, eine *petitio principii*; in der Sache trifft sie das Wesen der attischen Tragödie.

¹³ Aristoteles hat drei Absätze zuvor erklärt, daß Handelnde wegen ihres Charakters und ihrer Erkenntnisfähigkeit notwendigerweise eine bestimmte Beschaffenheit haben. Der Ausdruck »ohne Charakter« darf also nicht im Wortsinne genommen werden; gemeint sind offenbar handlungsreiche Stücke mit blassen, wenig ausgeprägten Charakteren.

gnost; Polygnot war nämlich ein guter Maler von Charakteren, die Gemälde von Zeuxis hingegen zeigen keine Charaktere¹⁴.

Ferner, wenn jemand Reden aneinanderreihen wollte, die Charaktere darstellen und sprachlich (durch *léxis*) wie gedanklich (durch *dianoia*) gut gelungen sind, dann wird er gleichwohl die der Tragödie eigentümliche Wirkung (*érgon*)¹⁵ nicht zustandebringen. Dies ist vielmehr weit eher bei einer Tragödie der Fall, die in der genannten Hinsicht Schwächen zeigt, jedoch einen Mythos, d.h. eine Zusammenfügung von Geschehnissen, enthält.

Außerdem sind die Dinge, mit denen die Tragödie die Zuschauer am meisten ergreift (*psychagogēin*), Bestandteile des Mythos, nämlich die Peripetien und die Wiedererkennungen¹⁶.

Ein weiterer Beweis ist, daß Anfänger in der Dichtung eher imstande sind, in der Sprache und den Charakteren Treffendes zustandezubringen, als die Geschehnisse zusammenzufügen. Dies ist auch bei den ersten Dichtern fast ausnahmslos der Fall.

Das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie ist also der Mythos. An zweiter Stelle stehen die Charaktere. Ähnlich verhält es sich ja auch bei der Malerei. Denn wenn jemand blindlings Farben aufträgt, und seien sie noch so schön, dann vermag er nicht ebenso zu gefallen, wie wenn er eine klare Umrißzeichnung herstellt. Die Tragödie ist Nachahmung von Handlung und hauptsächlich durch diese auch Nachahmung von Handelnden.

Das dritte ist die Erkenntnisfähigkeit, d.h. das Vermögen, das Sachgemäße und das Angemessene (*harmōttonta*)¹⁷ auszusprechen, was bei den Reden (*lógoi*) das Ziel der Staatskunst und der Rhetorik ist. Denn die Alten ließen die Personen im Sinne der Staatskunst reden, die Jetzigen lassen sie rhetorisch reden¹⁸.

¹⁴ Polygnot: vgl. Kap. 2, 1. Absatz. – Zeuxis (um 400 v. Chr.): vgl. Kap. 25, am Ende. Zeuxis hat offenbar so stark idealisiert, daß seine Figuren kaum noch etwas Charakteristisches erkennen ließen.

¹⁵ Jammer und Schaudern. Diese Wirkungsaffekte setzen nach Aristoteles die tragische Handlungsstruktur voraus, d. h. das Zusammenspiel von menschlichem Fehler und äußerem Ereignissen, s. Kap. 13.

¹⁶ S. hierüber Kap. 11 und 16.

¹⁷ S. Kap. 15, 2. Absatz.

¹⁸ Der Ausdruck *dianoia* faßt in der aristotelischen »Rhetorik« (s. bes. 2, 26, am Ende) alle argumentativen Mittel des Redners – im Gegensatz zu deren stili-

Der Charakter ist das, was die Neigungen (*prohairesis*) und deren Be-
schriftenheit zeigt. Daher lassen diejenigen Reden keinen Charakter er-
kennen, in denen überhaupt nicht deutlich wird, wozu der Redende
neigt oder was er ablehnt. Die Erkenntnisfähigkeit zeigt sich, wenn die
Personen darlegen, daß etwas sei oder nicht sei, oder wenn sie allge-
meine Urteile abgeben.

Das vierte ist die Sprache. Ich verstehe unter Sprache, wie oben ge-
sagt, die Verständigung durch Worte. Sie dient dem gleichen Zweck, ob
es sich nun um Verse oder um Prosa (*lógoi*) handelt.

Von den restlichen Teilen trägt die Melodik am meisten zur anzie-
henden Formung bei. Die Inszenierung vermag zwar die Zuschauer zu
ergreifen; sie ist jedoch das Kunstloseste und hat am wenigsten etwas
mit der Dichtkunst (*poietiké*) zu tun. Denn die Wirkung der Tragödie
kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande¹⁹. Außerdem
ist für die Verwirklichung der Inszenierung die Kunst des Kostümbild-
ners wichtiger als die der Dichter.

stischer Zubereitung (*léxis*) – zusammen; s. Kap. 19, 1. Absatz. Mit den *lógoi*
scheinen hier sowohl politische Reden als auch Reden in Tragödien gemeint zu
sein. Diese *lógoi* folgten in älterer, vorrhetorischer Zeit (bis zum Ausgang des
5. Jh. v. Chr.) den Regeln der Staatskunst (*politiké*), d. h. sie ließen sich von der
Sache und vom Gemeinwohl leiten; sie folgten seither der rhetorischen, auf Ef-
fekt bedachten Technik. In dem Satz »Denn die Alten ...« geht es allein um die
Reden in der Tragödie, die – nach Aristoteles – die jeweilige Redepraxis spiegel-
ten. Den von Aristoteles konstatierten Unterschied zwischen den »Alten« und
den »Jetzigen« können wir an dem Unterschied zwischen Aischylos und Euripi-
des ablesen; es ist jedoch unwahrscheinlich, daß Euripides von Aristoteles unter
die »Jetzigen« gerechnet wurde.

¹⁹ Vgl. Kap. 14, am Anfang, und Kap. 26, 2. Absatz.

Nachdem wir diese Dinge bestimmt haben, wollen wir nunmehr darlegen, welche Beschaffenheit die Zusammenfügung der Geschehnisse (*sýstasis ton pragmáton*) haben muß, da diese ja der erste und wichtigste Teil der Tragödie ist.

Wir haben festgestellt¹, daß die Tragödie die Nachahmung (*mimesis*) einer in sich geschlossenen und ganzen Handlung (*práxis*) ist, die eine bestimmte Größe hat; es gibt ja auch etwas Ganzes ohne nennenswerte Größe. Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel², während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen (*mýthoi*), wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten.

Ferner ist das Schöne (*kalón*) bei einem Lebewesen und bei jedem Gegenstand, der aus etwas zusammengesetzt ist, nicht nur dadurch bedingt, daß die Teile in bestimmter Weise angeordnet sind; es muß vielmehr auch eine bestimmte Größe haben. Das Schöne beruht nämlich auf der Größe und der Anordnung. Deshalb kann weder ein ganz kleines Lebewesen schön sein (die Anschauung verwirrt sich nämlich, wenn ihr

¹ In der Tragödiendefinition am Anfang von Kap. 6.

² Bisher hat Aristoteles, um den Wirklichkeitsbezug der Dichtung zu charakterisieren, lediglich die allgemeine Kategorie ‚Nachahmung‘ verwendet. Hier findet sich zum ersten Male der Doppelausdruck, der speziell dem Wirklichkeitsbezug der tragischen Handlung gilt: »notwendigerweise oder in der Regel« oder (wie es gewöhnlich heißt, z. B. im letzten Absatz) »nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit«. Die beiden Komponenten des Begriffspaares verleihen einander eine gewisse Unschärfe; man kann sie kurzerhand in dem Ausdruck ‚Wahrscheinlichkeit‘ zusammenfassen. Diese Wahrscheinlichkeit betrifft den Kausalketten der Handlung: die Phasen der Handlung müssen nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit aufeinanderfolgen. Was wahrscheinlich ist und was nicht, bemäßt sich vornehmlich nach der allgemeinen Lebenserfahrung. Über das Verhältnis des Wahrscheinlichen zum Wunderbaren s. Anm. 10 zu Kap. 9.

Gegenstand einer nicht mehr wahrnehmbaren Größe nahekommt) noch ein ganz großes (die Anschauung kommt nämlich nicht auf einmal zu stande, vielmehr entweicht den Anschauenden die Einheit und die Ganzheit aus der Anschauung, wie wenn ein Lebewesen eine Größe von zehntausend Stadien hätte). Demzufolge müssen, wie bei Gegenständen und Lebewesen eine bestimmte Größe erforderlich ist und diese übersichtlich sein soll, so auch die Handlungen eine bestimmte Ausdehnung haben, und zwar ein Ausdehnung, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt³.

Die Begrenzung der Ausdehnung ist nicht Sache der Kunst (*techne*), soweit sie auf die Aufführungen und den äußeren Eindruck Rücksicht nimmt. Wenn nämlich hundert Tragödien miteinander in Wettkampf treten müßten, dann würde deren Ausdehnung gewiß nach der Uhr bemessen⁴. Für die Begrenzung, die der Natur der Sache folgt, gilt, daß eine Handlung, was ihre Größe betrifft, desto schöner ist, je größer sie ist, vorausgesetzt, daß sie faßlich bleibt. Um eine allgemeine Regel aufzustellen: die Größe, die erforderlich ist, mit Hilfe der nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit aufeinander folgenden Ereignisse einen Umschlag (*metaballein*) vom Unglück ins Glück oder vom Glück ins Unglück herbeizuführen⁵, diese Größe hat die richtige Begrenzung.

³ Wenn es der Tragödie an Überschaubarkeit, an Einprägsamkeit fehlt, dann kann deren eigentliche Wirkung – Jammer und Schaudern – gar nicht erst eintreten.

⁴ Die Aufführungen von Dramen wurden als Wettkämpfe ausgetragen (vgl. Kap. 13, vorletzter Absatz); während der Großen Dionysien z. B. wurden nicht »hundert Tragödien«, sondern jeweils nur drei tragische Trilogien nebst dem zu jeder Trilogie gehörigen Satyrspiel – insgesamt also zwölf Stücke – an drei Tagen aufgeführt. Aristoteles meint, daß schon bei dieser Praxis äußere Rücksichten, d. h. die für jede Trilogie zu Gebote stehende Zeit eines Tages, für die Ausdehnung maßgeblich seien; dies wäre erst recht der Fall, wenn eine noch größere Zahl von Stücken aufgeführt werden müßte – dann würde man die Ausdehnung mit der Uhr begrenzen (wie es bei gerichtlichen Plädoyers üblich war).

⁵ Die erste Erwähnung der tragischen Verlaufskurve; s. hierüber Kap. 10–11 und 13.

Die Fabel des Stücks (*mýthos*) ist nicht schon dann – wie einige meinen – eine Einheit, wenn sie sich um einen einzigen Helden dreht. Denn diesem einen stößt unendlich vieles zu, woraus keinerlei Einheit hervorgeht. So führt der eine auch vielerlei Handlungen (*práxeis*) aus, ohne daß sich daraus eine einheitliche Handlung ergibt. Daher haben offenbar alle die Dichter ihre Sache verkehrt gemacht, die eine »Herakleiß«, eine »Theseiß« und derlei Werke gedichtet haben. Sie glaubten nämlich, daß, weil Herakles eine Person sei, schon deshalb auch die Fabel notwendigerweise eine Einheit sei¹.

Offenbar hat Homer, wie er sich auch sonst überlegen zeigt, auch in diesem Punkte das Richtige erkannt, sei es durch Kunstverständ (*téchne*) oder durch seine natürliche Begabung. Denn als er die »Odyssee« dichtete, da nahm er nicht alles auf, was sich mit dem Helden abgespielt hatte, z.B. nicht, daß dieser auf dem Parnaß verwundet worden war oder daß er sich bei der Aushebung wahnsinnig gestellt hatte² (es war ja durchaus nicht notwendig oder wahrscheinlich, daß, wenn das eine geschah, auch das andere geschähe) – vielmehr fügte er die »Odyssee« um eine Handlung in dem von uns gemeinten Sinne zusammen, und ähnlich auch die »Ilias«.

¹ Aristoteles beruft sich in diesem – zum Abschnitt über die Tragödie gehörigen – Kapitel auf epische Werke. Offenbar konnte er mit ihrer Hilfe besonders drastisch illustrieren, worum es ihm hier geht: daß nicht schon die Identität des Helden, sondern nur die Identität der Handlung deren Einheit verbürge. Man weiß von einigen Autoren, die Herakles-Epen (†) verfaßten (z. B. Peisandros von Kameiros, 6. Jh. v. Chr.); von alten Theseus-Epen (†) hat sich nur ganz spärliche Kunde erhalten. Offenbar hat es sich bei diesen Erzeugnissen um bilderbogenartige Folgen von Abenteuern gehandelt. Weiteres über die epische Handlungseinheit in Kap. 23.

² Odysseus war während einer Jagd auf dem Parnaß von einem Eber angegriffen worden; an der Narbe, die von diesem Ereignis zeugte, erkannte ihn die alte Amme Eurykleia, als er in die Heimat zurückgekehrt war. Die Verwundung wird nun allerdings in der »Odyssee« geschildert (19,428–466), aber als episodischer Rückgriff in die Vergangenheit, nicht als Element der eigentlichen Handlung. Die zweite hier erwähnte Geschichte – der Versuch des Odysseus, sich durch fingierten Wahnsinn der Teilnahme am Krieg gegen Troja zu entziehen – findet sich nicht in der »Odyssee«; sie war ein Gegenstand der »Kyprien« (s. Anm. 6 zu Kap. 23).

Demnach muß, wie auch in den anderen nachahmenden (*mimetikai*) Künsten die Einheit der Nachahmung auf der Einheit des Gegenstandes beruht, so auch die Fabel, da sie Nachahmung von Handlung ist, die Nachahmung einer einzigen, und zwar einer ganzen Handlung sein. Ferner müssen die Teile der Geschehnisse (*prägmata*) so zusammengefügt sein, daß sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht ein Teil des Ganzen.

9

Aus dem Gesagten¹ ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche (*dynata*). Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter² unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen (*émmetra*) und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung (*poiesis*)

¹ Aus Kap. 7–8: das wirklich Geschehene bildet im allgemeinen kein in sich geschlossenes, einheitliches Ganzes.

² Die Ausführungen dieses Absatzes gelten somit nicht speziell der Tragödie, sondern der Dichtung überhaupt; sie ergänzen die Thematik von Kap. 1–2. Hatte es dort geheißen, die Dichtung ahme menschliche Handlungen von sitlicher Bedeutung nach, so wird jetzt ein weiteres Merkmal genannt: nicht einmalige und wirkliche, sondern allgemeingültige und mögliche Handlungen seien Gegenstand der Dichtung. Und wie in Kap. 1 das Fehlen des Merkmals „menschliche Handlung“ zum Ausschluß des naturwissenschaftlichen Lehrgedichts geführt hatte, so führt nunmehr das Fehlen des Merkmals „möglich und allgemein“ zum Ausschluß der Geschichtsschreibung. Dieses Räsonnement wird der Geschichtsschreibung – die ja ebenfalls im Individuellen und Einmaligen das Typische und Repräsentative hervortreten lassen soll – nicht gerecht; es ignoriert die Leistung eines Thukydides.

etwas Philosophisches und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine (*ta kathōlu*), die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere (*ta kath' hékaston*) mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt³. Das Besondere besteht in Fragen wie: was hat Alkiabides getan oder was ist ihm zugestossen.

Bei der Komödie hat sich das schon deutlich herausgestellt⁴. Denn ihre Dichter fügen die Fabel (*mýthos*) nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit zusammen und geben den Personen erst dann irgendwelche Namen, d.h. sie gehen nicht so vor wie die Jambendichter, deren Dichtung um Individuen (*ho kath' hékaston*) kreist⁵.

Bei der Tragödie halten sich die Dichter an die Namen von Personen, die wirklich gelebt haben⁶. Der Grund ist, daß das Mögliche auch

³ Obwohl sie durch diese Individualnamen äußerlich der Geschichtsschreibung gleicht – ihre Figuren sind gleichwohl Typen von symbolischer Bedeutung, ihre Handlungen allgemeingültige Modelle.

⁴ Aristoteles wendet nunmehr den Symbol- und Modellgedanken auf die dramatischen Gattungen an. Er nennt zunächst die Komödie, weil dort die Rechnung glatt aufgeht: sowohl die Handlung als auch die Namen sind fingiert, und das Prinzip der Wahrscheinlichkeit verbürgt die Allgemeingültigkeit.

⁵ Vgl. Kap. 4, Mitte, und Kap. 5, 2. Absatz. Aus den zusammengehörigen Hinweisen auf das Verhältnis von Iambos und Komödie ergibt sich, daß der Iambos Individuen tadeln und die Komödie Typen lächerlich macht; der Iambos bewegt sich also in der Darstellungssphäre des Einzelnen, die Komödie in der des Allgemeinen.

⁶ Dieser und der folgende Absatz befassen sich mit der Allgemeingültigkeit der tragischen Stoffe. Hier sah sich Aristoteles vor eine Schwierigkeit gestellt: ihm galten die Mythen, die üblichen Sujets der Tragödie, als wirklich geschehen, als geschichtlich. Er mußte also versuchen, die Allgemeingültigkeit der tragischen Handlungen trotz des Verdiktes zu retten, mit dem er das geschichtliche Ereignis bedacht hatte. Er führt zu diesem Zwecke drei Gründe an: 1. man verwende die überlieferten Stoffe, weil sie glaubwürdig seien; das Mögliche sei glaubwürdig und das Geschehene sei als möglich erwiesen; 2. in manchen Tragödien seien die meisten, in anderen alle Personen fingiert; man brauche sich eben nicht auf überlieferte Stoffe zu beschränken; 3. auch wenn sich der Dichter überliefelter Stoffe bediene, sei er Dichter nicht im Hinblick auf die metrische Bearbeitung, sondern auf die Handlung selbst, manches wirkliche Ereignis habe sich ja nach den Regeln

glaubwürdig (*pithanón*) ist; nun glauben wir von dem, was nicht wirklich geschehen ist, nicht ohne weiteres, daß es möglich sei, während im Falle des wirklich Geschehenen offenkundig ist, daß es möglich ist – es wäre ja nicht geschehen, wenn es unmöglich wäre. Immerhin verhält es sich auch bei den Tragödien so, daß in einigen nur ein oder zwei Namen zu den bekannten gehören, während die übrigen erfunden sind, in anderen sogar kein einziger Name bekannt ist, wie im »Antheus« des Agathon⁷. In diesem Stück sind nämlich die Namen in derselben Weise frei erfunden wie die Geschehnisse (*prágmatα*), und es bereitet gleichwohl Vergnügen (*euphrainein*). Demzufolge muß man nicht unbedingt bestrebt sein, sich an die überlieferten Stoffe (*mýthoi*), auf denen die Tragödien beruhen, zu halten. Ein solches Bestreben wäre ja auch lächerlich, da das Bekannte nur wenigen bekannt ist und gleichwohl allen Vergnügen bereitet.

Hieraus ergibt sich, daß sich die Tätigkeit des Dichters mehr auf die Fabeln (*mýthoi*) erstreckt als auf die Verse: er ist ja im Hinblick auf die Nachahmung (*mimesis*) Dichter, und das, was er nachahmt, sind Handlungen (*práxeis*). Er ist also, auch wenn er wirklich Geschehenes dichterisch behandelt, um nichts weniger Dichter. Denn nichts hindert, daß von dem wirklich Geschehenen manches so beschaffen ist, daß es nach der Wahrscheinlichkeit geschehen könnte, und im Hinblick auf diese Beschaffenheit ist er Dichter derartiger Geschehnisse.

Unter den einfachen Fabeln und Handlungen sind die episodischen die schlechtesten⁸. Ich bezeichne die Fabel als episodisch, in der die Episoden (*epeisódia*) weder nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der

der Wahrscheinlichkeit ereignet. Das dritte Argument enthält die eigentliche Lösung: es ist Sache des Dichters, aus der Fülle des Überlieferten die wahrscheinlichen, allgemeingültigen Stoffe auszuwählen. Zur Glaubwürdigkeit s. Anm. 13 zu Kap. 24.

⁷ Attischer Tragiker, jüngerer Zeitgenosse des Euripides († ; 2. Hälfte des 5. Jh. v. Chr.); vgl. Kap. 18, am Ende. Von dem hier erwähnten Stück »Antheus« (oder »Anthos«) ist sonst nichts bekannt.

⁸ Einfache Fabeln: s. Kap. 10, 1. Absatz. – Das Wort »episodisch« charakterisiert hier den verselbständigenen, nicht in das Handlungsgefüge integrierten Teil der Fabel, also die »Episode« im heutigen Sinne. Anders Kap. 4, am Ende, und Kap. 12; vgl. Anm. 2 zu Kap. 12.

Notwendigkeit aufeinanderfolgen. Solche Handlungen werden von den schlechten Dichtern aus eigenem Unvermögen gedichtet, von den guten aber durch Anforderungen der Schauspieler. Denn wenn sie Deklamationen dichten⁹ und die Fabel über ihre Wirkungsmöglichkeiten (*dynamis*) hinaus in die Länge ziehen, dann sind sie oft gezwungen, den Zusammenhang zu zerreißen.

Die Nachahmung hat nicht nur eine in sich geschlossene Handlung zum Gegenstand, sondern auch Schaudererregendes (*phoberá*) und Jammervolles (*eleeiná*). Diese Wirkungen kommen vor allem dann zu stande, wenn die Ereignisse wider Erwarten (*pará ten dóxan*) eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen. So haben sie nämlich mehr den Charakter des Wunderbaren (*thaumastón*), als wenn sie in wechselseitiger Unabhängigkeit und durch Zufall vonstatten gehen¹⁰ (denn auch von den zufälligen Ereignissen wirken diejenigen am wunderbarsten, die sich nach einer Absicht vollzogen zu haben scheinen – wie es bei der Mitys-Statue in Argos der Fall war, die den Mörder des Mitys tötete, indem sie auf ihn stürzte, während er sie betrachtete; solche Dinge scheinen sich ja nicht blindlings zu ereignen)¹¹. Hieraus folgt, daß Fabeln von dieser Art die besseren (*kallius*) sind.

⁹ Wie Aristoteles in seiner »Rhetorik« berichtet (3,12), waren die Schauspieler stark auf Stücke erpicht, die ihnen Gelegenheit gaben, ihr deklamatorisches Können zu zeigen.

¹⁰ Die Rücksicht auf die tragischen Wirkungsaffekte Schaudern und Jammer veranlaßt Aristoteles, das Postulat der konsequenten Handlungsführung (Kap. 7) zu modifizieren: zwar müssen die Phasen der Handlung eine aus der anderen hervorgehen; sie sollen jedoch zugleich eine paradoxe Wendung herbeiführen. Auf diese Weise, fährt Aristoteles fort, lasse sich das Wunderbare wissamer erzielen, als wenn es »durch Zufall« – d. h. mit Hilfe eines *deus ex machina* und dergleichen – eintrete. Aristoteles plädiert also für ein »Wunderbares«, das die Naturgesetze respektiert, das überraschend wirkt und sich gleichwohl als die natürliche Konsequenz des Vorausgegangenen erweist.

¹¹ Sie scheinen vielmehr folgerichtig auseinander hervorzugehen. Aristoteles beruft sich auf die Mitys-Anekdote, auf den von volkstümlicher Religiosität vermuteten Zusammenhang zwischen Verbrechen und »Strafe«, um seinen Begriff des Wunderbaren zu stützen: auch Ereignisse, die gar nicht kausal miteinander verknüpft sind, rufen gerade dann den Eindruck des Wunderbaren hervor, wenn sie wenigstens miteinander verknüpft zu sein scheinen.

Die Fabeln (*mýthoi*) sind teils einfach (*haploí*), teils kompliziert (*peplegménoi*)¹. Denn die Handlungen (*práxeis*), deren Nachahmungen (*miméseis*) die Fabeln sind, sind schon von sich aus so beschaffen. Ich bezeichne die Handlung als einfach, die in dem angegebenen Sinne² in sich zusammenhängt und eine Einheit bildet und deren Wende (*metábasis*)³ sich ohne Peripetie oder Wiedererkennung vollzieht, und diejenige als kompliziert, deren Wende mit einer Wiedererkennung oder Peripetie oder beidem verbunden ist.

Peripetie und Wiedererkennung müssen sich aus der Zusammensetzung der Fabel (*systasis tu mýthu*) selbst ergeben, d.h. sie müssen mit Notwendigkeit oder nach der Wahrscheinlichkeit aus den früheren Ereignissen hervorgehen. Es macht nämlich einen großen Unterschied, ob ein Ereignis infolge eines anderen eintritt oder nur nach einem anderen.

¹ Mit dieser Klassifikation von Handlungstypen konkurrieren zwei weitere: in der zweiten Hälfte von Kap. 13 werden »einfache« und »zwiefache« Handlungen unterschieden, und in Kap. 18, Absatz 2, folgt noch ein viergliedriger Katalog, der u. a. den Begriff »kompliziert« verwendet. Der Ausdruck *peplegménoi* bedeutet eigentlich »verflochten«.

² In Kap. 7–8.

³ Aristoteles meint die tragische Verlaufskurve, den Übergang vom Glück ins Unglück (oder vom Unglück ins Glück); vgl. Kap. 18, am Anfang. Der Ausdruck *metábasis* bedeutet wohl in etwa dasselbe wie *metabolé* (s. Kap. 11); er scheint insbesondere den allmählichen Übergang zu bezeichnen (wie er der »einfachen«, ohne Peripetie oder Wiedererkennung ablaufenden Handlung zu kommt), während *metabolé* vor allem auf einen jähren, durch Szenen von konzentrierter Wucht (eine Peripetie oder Wiedererkennung) bedingten Umschwung verweist.

Die Peripetie ist, wie schon gesagt wurde¹, der Umschlag (*metabolé*) dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil, und zwar, wie wir soeben sagten, gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit. So tritt im »Ödipus« jemand auf, um Ödipus zu erfreuen und ihm die Furcht hinsichtlich seiner Mutter zu nehmen, indem er ihm mitteilt, wer er sei, und er erreicht damit das Gegenteil². Und im »Lynkeus« wird der eine abgeführt, um zu sterben, während der andere – Danaos – ihn begleitet, um ihn zu töten; doch die Ereignisse führen dazu, daß dieser stirbt und jener gerettet wird³.

Die Wiedererkennung ist, wie schon die Bezeichnung andeutet, ein Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, mit der Folge, daß Freundschaft oder Feindschaft eintritt, je nachdem die Beteiligten zu Glück oder Unglück bestimmt sind. Am besten (*kalliste*) ist die Wiedererkennung, wenn sie zugleich mit der Peripetie eintritt, wie es bei der im »Ödipus« der Fall ist⁴. Es gibt auch andere Arten der Wiedererkennung, z.B. von leblosen Gegenständen, und zwar von beliebigen. Die Wiedererkennung kann sich auch darauf beziehen, ob jemand etwas ge-

¹ Ein unklarer Verweis. Am ehesten kommt der Schluß von Kap. 7 in Betracht (*metaballein*).

² S. Sophokles, König Ödipus 924 ff. Der Bote aus Korinth meldet Ödipus den Tod seines vermeintlichen Vaters Polybos. Ödipus erklärt, nun hindere ihn noch der Orakelspruch von der blutschändischen Ehe mit der Mutter, nach Korinth zu gehen. Da erwidert der Bote, Ödipus sei gar nicht das Kind des Polybos und seiner Gemahlin Merope; diese Mitteilung, die Ödipus »die Furcht hinsichtlich seiner Mutter nehmen« soll, führt zur Entdeckung von dessen wahrer Herkunft und »erreicht« somit »das Gegenteil« ihrer ursprünglichen Absicht.

³ Der »Lynkeus« des Rhetors und Tragikers Theodektes (†; ca. 377–336 v. Chr.; vgl. Kap. 18, am Anfang) stellte ein Stück der Danaidensage dar. Danaos, der König von Argos, hatte seinen fünfzig Töchtern befohlen, ihre Freier in der Hochzeitsnacht zu töten. Hypermestra führte als einzige den Befehl nicht aus und verhalf ihrem Bräutigam Lynkeus zur Flucht. Offenbar konnte sich Danaos des Lynkeus bemächtigen, und er beabsichtigte, ihn hinzurichten; auf Grund von Ereignissen, die uns nicht bekannt sind, wurde er selber hingerichtet.

⁴ Im »Ödipus« des Sophokles, Vers 924 ff.; vgl. Anm. 2. Iokaste hat Vers 1056 erkannt, daß Ödipus ihr Sohn ist; Ödipus selbst durchschaut seine Identität Vers 1167 ff. Diese Wiedererkennungen bewirken die Peripetie.

tan hat oder nicht getan hat. Doch die zuerst genannte Wiedererkennung⁵ ist diejenige, die am besten zur Fabel (*mýthos*) und zur Handlung (*práxis*) paßt. Denn eine solche Wiedererkennung und Peripetie bewirkt Jammer (*éleos*) oder Schaudern (*phóbos*), und es wurde ja vorausgesetzt⁶, daß die Tragödie Nachahmung (*mímesis*) von Handlungen mit diesen Wirkungen sei. Außerdem ergibt sich gerade aus solchen Wiedererkennungen das Unglück und das Glück.

Da die Wiedererkennung Wiedererkennung von Personen ist⁷, bezieht sie sich bald nur auf die eine Person im Verhältnis zu anderen (wenn nämlich offenkundig ist, wer die eine Person ist), bald müssen beide Personen sich gegenseitig wiedererkennen – wie z.B. Iphigenie auf Grund der Entsendung des Briefes von Orestes wiedererkannt wird, während für Iphigenie im Verhältnis zu Orestes eine andere Wiedererkennung erforderlich ist⁸.

Dies sind zwei Teile (*mére*) der Fabel, die Peripetie und die Wiedererkennung; ein dritter ist das schwere Leid (*páthos*). Hiervon sind die Peripetie und die Wiedererkennung behandelt. Das schwere Leid ist ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen⁹, wie z.B. Todesfälle auf offener Bühne, heftige Schmerzen, Verwundungen und dergleichen mehr.

⁵ Die Wiedererkennung von Personen.

⁶ In der Definition der Tragödie, Kap. 6, am Anfang.

⁷ Aristoteles sieht also nunmehr von den im vorigen Absatz erwähnten »anderen Arten der Wiedererkennung« ab.

⁸ S. Euripides, Iphigenie bei den Taurern 727 ff. Iphigenie übergibt Pylades einen Brief an den Bruder Orestes; so wird sie von dem anwesenden Orestes erkannt. Pylades führt den Auftrag der Iphigenie sofort aus und reicht Orestes den Brief; Orestes gibt sich daraufhin der Schwester zu erkennen.

⁹ Der Ausdruck *páthos* bedeutet hier so viel wie ›Katastrophe‹. Die Bestimmung »ein verderbliches oder schmerzliches Geschehen« ist das Gegenstück zu den Worten, mit denen Aristoteles den Ausgang der Komödie umschreibt; s. Kap. 5, am Anfang.

Von den Teilen (*mére*) der Tragödie, die man als deren Formelemente (*eide*) anzusehen hat, haben wir oben gesprochen¹. Die Teile, die sich aus ihrer Ausdehnung ergeben, d.h. die Abschnitte, in die man sie gliedern kann, sind folgende: Prolog, Episode (*epeisódion*), Exodus und Chorpartie, die ihrerseits eine Parodos oder ein Stasimon sein kann². Diese Teile sind allen Tragödien gemeinsam, während die Solo-Arie und der Kommos Besonderheiten bestimmter Tragödien sind.

Der Prolog ist der ganze Teil der Tragödie vor dem Einzug des Chors, eine Episode ein ganzer Teil der Tragödie zwischen ganzen Chorliedern, die Exodus der ganze Teil der Tragödie nach dem letzten Chorlied. Bei den Chorpartien ist die Parodos der erste ganze Teil, den der Chor vorträgt, das Stasimon ein Chorlied ohne Anapäst und Trochäus³, der Kommos ein vom Chor und vom Solosänger gemeinsam gesungenes Klagelied.

Von den Teilen der Tragödie, die man als deren Formelemente anzusehen hat, haben wir zuvor gesprochen; die Teile, die sich aus ihrer Ausdehnung ergeben, d.h. die Abschnitte, in die man sie gliedern kann, sind die genannten.

¹ In Kap. 6; vgl. Anm. 5 zu Kap. 6.

² Episode hier im ursprünglichen, technischen Sinne: für den »Auftritt« eines Schauspielers, für die von Chorliedern umschlossene dialogische Partie; ebenso Kap. 4, am Ende, und Kap. 18, am Ende; anders Kap. 9 (s. Anm. 8 zu Kap. 9) und wieder anders Kap. 17 und 23. – Exodus: eigentlich der »Auszug« des Chores; im technischen Sinne – wie im folgenden Absatz definiert – der Schlussabschnitt nach dem letzten Stasimon. – Parodos: der »Einzug«, das Einzugslied des Chores. – Stasimon: ein »Standlied« des Chores; Stasimon hießen alle rein chorischen Partien nach der Parodos.

³ Parodos: Aristoteles spricht von »Vortrag« (*lexis*), nicht von »Gesang« (*mélos*), da die Parodos teils aus rezitierten (anapästischen), teils aus gesungenen Abschnitten bestand. – »Ohne Anapäst und Trochäus«: diese Feststellung scheint die Praxis zu spiegeln, die zur Zeit des Aristoteles herrschte; auf die Stasima des Aischylos, des Sophokles und des Euripides trifft sie nicht ausnahmslos zu.

Was man beim Zusammenfügen der Fabeln (*synhistānai t us mýthus*) erstreben und was man dabei vermeiden muß und was der Tragödie zu ihrer Wirkung (*érgon*) verhilft, das soll nunmehr, im Anschluß an das bisher Gesagte, dargetan werden.

Da nun die Zusammensetzung (*synthesis*) einer möglichst guten (*kaliste*) Tragödie nicht einfach (*haplé*), sondern kompliziert (*peplegméne*) sein¹ und da sie hierbei Schaudererregendes (*phoberá*) und Jammercvolles (*eleeiná*) nachahmen (*mimetiké*) soll (dies ist ja die Eigentümlichkeit dieser Art von Nachahmung)², ist folgendes klar:

1. Man darf nicht zeigen, wie makellose (*epieikeis*) Männer einen Umschlag (*metabállein*) vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schaudererregend noch jammervoll, sondern abscheulich (*miarón*)³.
2. Man darf auch nicht zeigen, wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben; dies ist nämlich die untragischste aller Möglichkeiten, weil sie keine der erforderlichen Qualitäten hat: sie ist weder menschenfreundlich (*philanthropon*) noch jammervoll noch schaudererregrund⁴.

¹ Vgl. Kap. 10, 1. Absatz, wo allerdings nichts von einer allgemeinen Überlegenheit komplizierter Handlungen verlautet.

² S. Kap. 6, am Anfang (Tragödiendefinition); ferner Kap. 9, letzter Absatz, und Kap. 11, 2. Absatz.

³ Der makellose Mann überragt den »zwischen« den Extremen stehenden Helden des folgenden Absatzes und den »tüchtigen« Charakter von Kap. 15, 1. Absatz. Der Untergang eines solchen Mannes wäre »abscheulich« (*miarón*) – der aus der religiösen Sphäre stammende Ausdruck (eigentlich: »verunreinigt«, »befleckt«) deutet an, daß hierdurch ein Tabu verletzt, der Glaube an eine sinnvolle Weltordnung erschüttert würde. Der Ausschluß dieses Handlungsmodells erweist die poetische (jedenfalls die tragische) Mimesis des Aristoteles als einen die Wirklichkeit stilisierenden Filter; vielleicht soll die Dichtung nicht zuletzt hierdurch ihre auf das Allgemeine ziellende, »philosophischere« Einstellung (Kap. 9, 1. Absatz) dokumentieren.

⁴ Auch dieses Handlungsmodell, die genaue Kontrafaktur des vorigen, liefe auf eine fratzenhafte, sinnlose Weltordnung hinaus. Der Ausdruck »menschenfreundlich« (*philanthropon*) zielt auf eine Haltung, die es für wünschenswert erachtet, daß beim Mitmenschen das sittliche Niveau und die Glücksumstände übereinstimmen, daß es dem Guten gut und dem Schlechten schlecht ergehe; er

3. Andererseits darf man auch nicht zeigen, wie der ganz Schlechte einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt. Eine solche Zusammenfügung enthielte zwar Menschenfreundlichkeit, aber weder Jammer noch Schaudern. Denn das eine stellt sich bei dem ein, der sein Unglück nicht verdient, das andere bei dem, der dem Zuschauer ähnelt (*hómoios*), der Jammer bei dem unverdient Leidenden, der Schauder bei dem Ähnlichen⁵. Daher ist dieses Geschehen weder jammercivoll noch schaudererregend.

So bleibt der Held übrig, der zwischen den genannten Möglichkeiten steht. Dies ist bei jemandem der Fall, der nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers (*hamartia*)⁶ – bei einem von denen, die großes Ansehen und Glück genießen, wie Ödipus und Thyestes und andere hervorragende Männer aus derartigen Geschlechtern.

Die gute Fabel muß also eher einfach sein als – wie es einige wollen – zwiefach (*diplos*)⁷, und sie darf nicht vom Unglück ins Glück, sondern

entspricht demnach der ›poetischen Gerechtigkeit‹; vgl. den vorletzten Absatz von Kap. 18.

⁵ Aristoteles nennt hier zwei allgemeine Kriterien für die Beschaffenheit des tragischen Helden, die offenbar mit den tragischen Wirkungsaffekten zusammenhängen: das Merkmal des unverdienten Leids erweckt die Sympathie des Zuschauers für den Helden; das Merkmal der Ähnlichkeit ermöglicht dessen Identifikation mit dem Helden. Das erste Merkmal würde nun freilich in besonderem Maße auf den Untergang des makellosen Mannes (1. Modell) zutreffen; es wird daher im folgenden Absatz – durch die Ausführungen über den Helden ›zwischen den Extremen – erläutert und präzisiert.

⁶ »Trotz seiner sittlichen Größe...«: Umschreibung des ›makellosen Mannes‹ (1. Modell). – »Wegen seiner Schlechtigkeit...«: Hinweis auf den ›ganz Schlechten‹ (3. Modell). – Der Ausdruck *hamartia* bezeichnet einen ›Fehlgriff‹: die falsche Einschätzung einer Situation, die durch ein Versagen der *dianoia* (s. Anm. 6 zu Kap. 6) bedingt ist, die also auf mangelnder Einsicht beruht. Die *hamartia* geht offensichtlich nicht unmittelbar aus einer Charakterschwäche hervor (der ›zwischen‹ den Extremen stehende Held gerät ja nicht wegen seiner Schlechtigkeit ins Unglück); andererseits scheinen eine mehr oder minder durchschnittliche Beschaffenheit des Charakters und die Möglichkeit eines Fehlgriffs einander zu bedingen.

⁷ Diese Unterscheidung deckt sich nicht mit den beiden Typen in Kap. 10, 1. Absatz (›einfach‹; ›kompliziert‹); s. den letzten Absatz.

sie muß vielmehr vom Glück ins Unglück umschlagen, nicht wegen der Gemeinheit, sondern wegen eines großen Fehlers entweder eines Mannes, wie er genannt wurde, oder eines besseren oder schlechteren⁸. Ein Beweis dafür ist, was eingetreten ist. Denn zuerst haben die Dichter beliebige Stoffe (*mýthoi*) abgehandelt. Jetzt aber werden die besten Tragödien über eine kleine Anzahl von Geschlechtern zusammengesetzt, wie z.B. über Alkmeon, Ödipus, Orestes, Meleager, Thyestes und Terephos und wer sonst noch Schreckliches erlitt oder tat. Die im Hinblick auf die Kunst (*téchne*) beste Tragödie ist also auf diese Weise zusammengefügt.

Daher befinden sich die Tadler des Euripides in demselben Irrtum⁹, wenn sie ihm vorwerfen, daß er sich in seinen Tragödien an den genannten Grundsatz hält, d.h. daß diese meistens unglücklich enden. Denn das ist ja, wie gesagt, richtig. Der beste Beweis ist dieser: bei den dramatischen Wettkämpfen erweisen sich derartige Tragödien als die tragischsten, wenn sie erfolgreich aufgeführt werden, und Euripides erweist sich als der tragischste unter den Dichtern, wenn er auch die anderen Dinge nicht richtig handhabt¹⁰.

Die zweitbeste Tragödie, die von manchen für die beste gehalten wird, ist die mit einer zwiefach zusammengefügten Fabel, wie die »Odyssee«, d.h. in der die Guten und die Schlechten ein entgegengesetztes Ende finden¹¹. Sie gilt als die beste, weil sie der Schwäche des Publikums entgegenkommt. Denn die Dichter richten sich nach den Zuschauern und lassen sich von deren Wünschen leiten. Doch diese Wirkung ist nicht das Vergnügen (*hedone*), auf das die Tragödie zielt;

⁸ Aristoteles deutet hiermit an, daß er bei dem »zwischen« den Extremen stehenden Mann einen gewissen Spielraum zugesteht; im ganzen scheint er auf ein etwas über den Durchschnitt hinausragendes sittliches Niveau zu zielen.

⁹ Wie die im vorigen Absatz erwähnten Kritiker, die eine zwiefache Fabel einer einfachen vorziehen.

¹⁰ »Der tragischste«: im Hinblick auf die Wirkungsaffekte Jammer und Schaudern. —»Die anderen Dinge«: abgesehen vom unglücklichen Ausgang. So kritisiert Aristoteles an Stücken des Euripides: Einzelheiten der Handlungsführung (Kap. 14, Mitte: Medea; Kap. 15, Mitte: Medea; Kap. 16, 2. Absatz: Iphigenie bei den Taurern); Charaktere (Kap. 15, Mitte, und Kap. 25, am Ende: Orestes; Kap. 15, Mitte: Iphigenie in Aulis); die Verwendung des Chores (Kap. 18, am Ende).

¹¹ S. Kap. 17, am Ende.

sie ist vielmehr eher der Komödie eigentümlich. Denn dort treten die, die in der Überlieferung (*mythos*) die erbittertsten Feinde sind, wie Orestes und Aigisthos, schließlich als Freunde von der Bühne ab¹², und niemand tötet oder wird getötet.

14

Nun kann das Schauderhafte (*phoberón*) und Jammervolle (*eleeinón*) durch die Inszenierung, es kann aber auch durch die Zusammenfügung der Geschehnisse (*sýstasis ton pragmáton*) selbst bedingt sein, was das Bessere ist und den besseren Dichter zeigt¹. Denn die Handlung (*mythos*) muß so zusammengefügt sein, daß jemand, der nur hört und nicht auch sieht, wie die Geschehnisse sich vollziehen, bei den Vorfällen Schaudern (*phrittein*) und Jammer empfindet. So ergeht es jemandem, der die Geschichte (*mythos*) von Ödipus hört. Diese Wirkungen durch die Inszenierung herbeizuführen, liegt eher außerhalb der Kunst (*atechnóteron*) und ist eine Frage des Aufwandes. Und wer gar mit Hilfe der Inszenierung nicht das Schauderhafte (*phoberón*), sondern nur noch

¹² Von einer – den Mythos parodierenden – Komödie dieses Inhalts ist uns nichts bekannt.

¹ Aristoteles leitet in diesem Absatz von der bisherigen Thematik (der tragischen Handlungsstruktur, insbesondere der *hamartia* des durchschnittlichen Charakters und der einfachen, ins Unglück führenden Verlaufskurve) zu einem spezielleren Gegenstand über: zu *páthos*-trächtigen Konfliktsituationen. Das Kapitel lässt folgende Gedankenschritte erkennen:

1. Mehr als auf die szenische Darbietung kommt es auf den inneren Zusammenhang der Geschehnisse an (vgl. Kap. 6, am Ende, und Kap. 26, 2. Absatz); die tragische Wirkung soll sich bereits aus diesem Zusammenhang ergeben.
2. Eine besonders intensive Wirkung geht von einem leidvollen Geschehen unter einander nahestehenden Personen aus.
3. Diese Wirkung läßt sich nach den Kriterien des Wissens und seines Einflusses auf den Handlungsverlauf klassifizieren: das Naheverhältnis ist den Beteiligten entweder bekannt oder unbekannt, und das Vorhandensein oder Eintreten des Wissens kann den Vollzug einer geplanten Tat hemmen oder nicht.

das Grauenvolle (*teratôdes*)² herbeizuführen sucht, der entfernt sich gänzlich von der Tragödie. Denn man darf mit Hilfe der Tragödie nicht jede Art von Vergnügen (*hedoné*) hervorzurufen suchen, sondern nur die ihr gemäße. Da nun der Dichter das Vergnügen bewirken soll, das durch Nachahmung (*mimesis*) Jammer und Schaudern hervorruft, ist offensichtlich, daß diese Wirkungen in den Geschehnissen selbst enthalten sein müssen.

Wir wollen nunmehr betrachten, welche Ereignisse als furchtbar (*deiná*) und welche als bejammernswert (*oikträ*) erscheinen. Notwendigerweise gehen derartige Handlungen (*práxeis*) entweder unter einander Nahestehenden oder unter Feinden oder unter Personen vor sich, die keines von beidem sind. Wenn nun ein Feind einem Feinde etwas derartiges antut, dann ruft er keinerlei Jammer hervor, weder wenn er die Tat ausführt noch wenn er sie auszuführen beabsichtigt – abgesehen von dem schweren Leid (*páthos*) als solchem. Dasselbe gilt für Personen, die einander nicht nahestehen, ohne miteinander verfeindet zu sein. Sooft sich aber das schwere Leid innerhalb von Naheverhältnissen ereignet (zum Beispiel: ein Bruder steht gegen den Bruder oder ein Sohn gegen den Vater oder eine Mutter gegen den Sohn oder ein Sohn gegen die Mutter; der eine tötet den anderen oder er beabsichtigt, ihn zu töten, oder er tut ihm etwas anderes derartiges an) – nach diesen Fällen muß man Ausschau halten.

Es ist nun nicht gestattet, die überlieferten Geschichten zu verändern; ich meine z.B., daß Klytaimestra von Orestes getötet werden muß und Eriphyle von Alkmeon³. Man muß derartiges selbst erfinden oder das Überlieferte wirkungsvoll (*kalos*) verwenden. Was wir unter wirkungsvoll verstehen, wollen wir etwas genauer darlegen.

² Eigentlich: das den Naturgesetzen hohnsprechende Wunderbare. Aristoteles kritisiert »thrills«, die um ihrer selbst willen dargeboten werden; auf welche Erscheinungen er sich bezieht, ist nicht bekannt.

³ Zwei Mütter, die von ihren Söhnen getötet werden. An derlei objektiven Gegebenheiten darf der Dichter, der einen überlieferten Stoff bearbeitet, nicht rütteln; wohl aber hat er – wie die folgenden Darlegungen zeigen – hinsichtlich der subjektiven Prämissen der Beteiligten, im Bereich der Motivation, freie Hand.

Die Handlung kann sich so vollziehen wie bei den alten Dichtern, d.h. mit Wissen und Einsicht des Handelnden, wie auch Euripides verfährt, wenn er Medea ihre Kinder töten läßt⁴. Ferner kann man handeln, ohne die Furchtbarkeit der Handlung zu erkennen, und erst später Einsicht in das Naheverhältnis erlangen, wie es beim »Ödipus« des Sophokles der Fall ist. Dort spielt sich das Furchtbare außerhalb der Bühnenhandlung (*dráma*) ab⁵, in der Tragödie selbst hingegen z.B. beim »Alkmeon« des Astydamas oder bei Telegonos im »Verwundeten Odysseus«⁶. Außerdem gibt es auch eine dritte Möglichkeit: Die Person beabsichtigt aus Unkenntnis, etwas Unheilbares zu tun, erlangt jedoch Einsicht, bevor sie die Tat ausführt. Weitere Möglichkeiten außer den genannten gibt es nicht⁷. Denn notwendigerweise führt man entweder die Tat aus oder nicht, und zwar wissentlich oder nicht wissentlich.

Unter diesen Möglichkeiten ist die, daß die Person die Tat wissentlich beabsichtigt und sie dann nicht ausführt, die schlechteste. Denn darin ist zwar etwas Abscheuliches (*miarón*)⁸ enthalten, jedoch nichts Tragisches; es tritt nämlich kein schweres Leid ein. Daher verfaßt niemand eine derartige Dichtung, es sei denn ausnahmsweise, z.B. in der »Antigone«, wo sich Haimon dem Kreon gegenüber so verhält⁹. An zweiter

⁴ S. Euripides, Medea 1236ff. Der Text läßt nicht erkennen, ob Euripides für Aristoteles zu den »alten Dichtern« gehörte oder nicht; vgl. Anm. 18 zu Kap. 6.

⁵ Die Ermordung des Vaters und die Heirat der Mutter gehen der Bühnenhandlung um viele Jahre voraus.

⁶ Im »Alkmeon« des Astydamas (†; 4. Jh. v. Chr.) tötete der Sohn die Mutter, ohne zu wissen, wer sie war. – Bei dem »Verwundeten Odysseus« handelt es sich wohl um ein Stück des Sophokles (†): Telegonos, der Sohn des Odysseus und der Kirke, sucht den Vater, kommt nach Ithaka, verwundet den Vater tödlich mit einem Rochenstachel und erkennt erst nach der Tat, wen er getötet hat.

⁷ Aristoteles hätte eigentlich noch eine vierte Möglichkeit erwähnen müssen, mit der er sich im folgenden Absatz an erster Stelle befaßt: jemand plant eine Tat in vollem Wissen von deren Bedeutung und führt sie dann nicht aus. Die Unstimmigkeit ist wahrscheinlich durch einen Textverlust in der handschriftlichen Überlieferung verursacht.

⁸ S. Anm. 3 zu Kap. 13. Aristoteles stellt wohl die Absicht, eine nahestehende Person zu töten, auch deshalb als abscheulich hin, weil sie nicht durch den Wirkungszweck der Tragödie gerechtfertigt ist.

⁹ S. Sophokles, Antigone 1231ff. Haimon sucht seinen Vater Kreon zu töten, verfehlt ihn und richtet sein Schwert gegen sich selbst. Das Ereignis wird nicht szenisch dargestellt, sondern in einem Botenbericht geschildert.

Stelle steht der Fall, in dem die Person die Tat auch ausführt. Noch besser ist der Fall, daß die Person die Tat ohne Einsicht ausführt und Einsicht erlangt, nachdem sie sie ausgeführt hat. Denn die Tat hat nichts Abscheuliches an sich¹⁰, und die Wiedererkennung ruft Erschütterung (*ekplektikón*) hervor. Das Beste ist die letzte Möglichkeit, z.B.: Im »Kresphontes« beabsichtigt Merope, ihren Sohn zu töten, sie tötet ihn jedoch nicht, sondern erkennt ihn wieder, und in der »Iphigenie« verhält sich die Schwester dem Bruder gegenüber ebenso, und in der »Helle« beabsichtigt der Sohn, die Mutter an die Feinde auszuliefern, und erkennt sie zuvor noch wieder¹¹.

Aus diesem Grunde befassen sich die Tragödien, wie oben gesagt¹², nur mit wenigen Geschlechtern. Denn die Dichter gingen auf die Suche, und es gelang ihnen – nicht durch Kunst (*téchne*), sondern zufällig –, in den überlieferten Geschichten von derartigen Möglichkeiten Gebrauch zu machen¹³, und so sind sie denn gezwungen, sich nur noch mit den Geschlechtern zu befassen, denen derartige schwere Fälle von Leid zugeschlagen sind.

Über die Zusammenfügung der Geschehnisse und darüber, wie die Handlungen (*mýthoi*) beschaffen sein müssen, haben wir jetzt genug gesagt¹⁴.

¹⁰ Weil der Täter nicht weiß, daß er eine ihm nahestehende Person vor sich hat.

¹¹ Im »Kresphontes« (†) des Euripides hatte ein Usurpator den König getötet und Merope, dessen Frau, zur Ehe gezwungen; auf den Kopf des Kresphontes, des Sohnes der Merope, der außerhalb des Landes heranwuchs, war eine Belohnung ausgesetzt. Kresphontes machte sich dies in seinem Racheplan zunutze: er gab sich unter falschem Namen als Mörder des Kresphontes aus und verlangte die Belohnung. Er täuschte nicht nur den Usurpator, sondern auch seine Mutter, die ihn zu töten beabsichtigte; die Wiedererkennung verhinderte im letzten Augenblick die Ausführung dieser Tat. – In der – ebenfalls euripideischen – »Iphigenie bei den Taurern« ist die Priesterin Iphigenie verpflichtet, ihren Bruder Orestes als Fremden der Artemis zu opfern; nach der Wiedererkennung (s. Anm. 8 zu Kap. 11) fliehen die Geschwister nach Griechenland. – Der Autor und das Sujet der »Helle« sind unbekannt.

¹² Im drittletzten Absatz von Kap. 13.

¹³ Wie Aristoteles sie am Ende des vorigen Absatzes beschrieben hat.

¹⁴ Aristoteles erklärt hiermit, die Behandlung des ersten und wichtigsten ›qualitativen‹ Teiles der Tragödie abgeschlossen zu haben.

Was die Charaktere (*éthe*) betrifft, so muß man auf vier Merkmale bedacht sein. Das erste und wichtigste besteht darin, daß sie tüchtig (*chrestá*) sein sollen¹. Eine Person hat einen Charakter, wenn, wie schon gesagt wurde², ihre Worte oder Handlungen (*práxis*) bestimmte Neigungen (*prohairesis*) erkennen lassen; ihr Charakter ist tüchtig, wenn ihre Neigungen tüchtig sind. Dies ist bei jeder Art von Menschen möglich. Denn auch eine Frau kann tüchtig sein und ebenso ein Sklave; allerdings ist ja wohl die Frau im allgemeinen unterlegen, und der Sklave vollauf untüchtig³.

Das zweite Merkmal ist die Angemessenheit (*harmóttonta*). Eine Frau kann nämlich tapfer von Charakter sein, aber es ist nicht angemessen, daß sie in derselben Weise tapfer oder energisch ist wie ein Mann.

Das dritte Merkmal ist das Ähnliche (*homoion*)⁴. Denn dies ist etwas anderes, als den Charakter so zu zeichnen, daß er – in dem soeben umschriebenen Sinne – tüchtig und angemessen ist.

Das vierte Merkmal ist das Gleichmäßige (*homalón*). Und wenn jemand, der nachgeahmt werden soll (*mimesis*), ungleichmäßig ist und ein solcher Charakter gegeben ist⁵, dann muß er immerhin auf gleichmäßige Weise ungleichmäßig sein.

Ein Beispiel für einen in unnötiger Weise schlechten Charakter ist Menelaos im »Orestes«, eines für einen unpassenden (*aprepés*) und nicht angemessenen Charakter das Klagelied des Odysseus in der »Skylla« und die Rede der Melanippe, eines für einen ungleichmäßigen Charak-

¹ Diese Vorschrift (*chrestós* bedeutet etwa »tüchtig«, »brauchbar«, »gut«) stimmt offensichtlich mit dem Idealtyp des tragischen Helden überein, den das 13. Kap. zeichnet, mit dem Mann »zwischen« den Extremen des Makellosen und des Schuftes.

² Kap. 6, drittletzter Absatz.

³ Da – nach Aristoteles – der Beherrschte weniger tüchtig ist als der Herrschende; s. Politik 1, 12-13.

⁴ Aristoteles meint wahrscheinlich, daß sich das Porträt des Helden nicht allzu weit vom sittlichen Niveau des Zuschauers entfernen dürfe (vgl. Anm. 5 zu Kap. 13); er könnte auch meinen, daß dieses Porträt mit der herkömmlichen mythischen Gestalt übereinstimmen müsse.

⁵ In der überlieferten mythischen Gestalt.

ter »Iphigenie in Aulis«; denn die bittflehende Iphigenie hat nichts mit der gemein, die sie im weiteren Verlauf des Stückes ist⁶.

Man muß auch bei den Charakteren – wie bei der Zusammenfügung der Geschehnisse (*pragmáton sýstasis*) – stets auf die Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit bedacht sein, d.h. darauf, daß es notwendig oder wahrscheinlich ist, daß eine derartige Person derartiges sagt oder tut, und daß das eine mit Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit auf das andere folgt.

Es ist offenkundig, daß auch die Lösung (*lysis*)⁷ der Handlung (*mythos*) aus der Handlung selbst hervorgehen muß, und nicht – wie in der »Medea« und wie in der »Ilias« die Geschichte von der Abfahrt – aus dem Eingriff eines Gottes (*mechanē*)⁸. Vielmehr darf man den Eingriff

⁶ Menelaos läßt – im »Orestes« des Euripides – die bedrängten Geschwister Orestes und Elektra auf erbärmliche Weise im Stich; Aristoteles meint, daß das Handlungsgefüge einen so niedrigen Charakter nicht erfordert habe; vgl. Kap. 25, am Ende. Das Urteil wird der Funktion der Rolle schwerlich ganz gerecht. – Die »Skylla« (†) war ein Dithyrambos des Timotheos (s. Anm. 1 zu Kap. 1); die Unangemessenheit bestand – nach Aristoteles – eben darin, daß Odysseus sich ›weibischen‹ Klagen hingab. – Melanippe suchte in der »Weisen Melanippe« (†) des Euripides durch naturwissenschaftlich-aufklärerische Argumente den volkstümlichen Glauben an naturwidrige, ›göttliche‹ Zeichen (eine Kuh sollte menschlichen Zwillingen das Leben geschenkt haben) zu widerlegen; sie beanspruchte hiermit – in, wie Aristoteles meint, unpassender Weise – männliche Intelligenz und Beredsamkeit. – In der euripideischen »Iphigenie in Aulis« bettelt die Titelheldin zunächst um ihr Leben, sobald sie erfährt, daß sie geopfert werden soll (1211ff.); bald darauf ist sie freudig bereit, ihr Leben für die Sache der Griechen hinzugeben (1368ff.). Das Urteil des Aristoteles entspricht der konventionellen griechischen Auffassung, die die ›Natur‹ des Menschen als eine konstante Größe zu betrachten geneigt war.

⁷ S. Kap. 18, am Anfang. Der Absatz über die *mechanē* hat Exkurscharakter.

⁸ Die *mechanē* war eigentlich eine Art Kran, der die Erscheinung eines Gottes aus der Höhe herabschweben ließ; der Ausdruck bezeichnete in übertragener Bedeutung jedweden göttlichen Eingriff in das menschliche Geschehen (*deus ex machina*). – Am Schluß der euripideischen »Medea« (1317ff.) entzieht sich die Titelheldin mit dem fliegenden Wagen des Helios dem Zugriff ihrer Feinde. – Mit der »Geschichte von der Abfahrt« ist eine Episode des 2. Buches der »Ilias« gemeint. Agamemnon will sein Heer auf die Probe stellen; er schlägt vor, man solle, ohne Troja besiegt zu haben, in die Heimat zurückkehren. Die Truppen, weit entfernt, dieses Ansinnen zurückzuweisen, nehmen Agamemnon beim Wort und eilen zu den Schiffen. Da greift Athene ein (155ff.); sie ermuntert Odysseus,

eines Gottes nur bei dem verwenden, was außerhalb der Bühnenhandlung (*dráma*) liegt, oder was sich vor ihr ereignet hat und was ein Mensch nicht wissen kann, oder was sich nach ihr ereignen wird und was der Vorhersage und Ankündigung bedarf – den Göttern schreiben wir ja die Fähigkeit zu, alles zu überblicken. In den Geschehnissen darf nichts Ungereimtes (*álogen*) enthalten sein, allenfalls außerhalb der Tragödie, wie z.B. im »Ödipus« des Sophokles⁹.

Da die Tragödie Nachahmung von Menschen ist, die besser sind als wir, muß man ebenso verfahren wie die guten Porträtmaler. Denn auch diese geben die individuellen Züge wieder und bilden sie ähnlich und zugleich schöner ab. So soll auch der Dichter, wenn er jähzornige, leichtsinnige und andere mit derartigen Charakterfehlern behaftete Menschen nachahmt, sie als die, die sie sind, und zugleich als rechtschaffen (*epieikeis*)¹⁰ darstellen. So stellt Homer den Achilleus als Muster der Schroffheit und zugleich als tüchtig (*agathós*) dar.

Dies muß man beachten, und außerdem all das, was sich aus den mit der Dichtkunst (*poietiké*) notwendigerweise verknüpften Sinneseindrücken¹¹ ergibt. Denn auch im Hinblick auf diese Eindrücke kann man oft danebengreifen. Hiervon ist in den veröffentlichten Schriften¹² hinreichend gehandelt worden.

dem Treiben Einhalt zu gebieten. Die Szene ist eigentlich kein Beispiel für eine gewaltsame, von außen kommende Lösung eines Handlungsknotens.

⁹ Vgl. Kap. 24, am Ende; dort erklärt Aristoteles, es sei »ungereimt«, daß Ödipus nicht weiß, wie Läos umgekommen war.

¹⁰ Der Ausdruck *epieikes* ist hier offensichtlich Synonym von *chrestós*; er hat also eine schwächere Bedeutung als im 1. Handlungsmodell von Kap. 13. Im ganzen zielen auch diese Darlegungen auf ein etwas über den Durchschnitt hinausragendes sittliches Niveau; vgl. Anm. 8 zu Kap. 13.

¹¹ Aristoteles meint wohl vor allem die Gesten der Schauspieler.

¹² Verweis auf den Dialog »Über die Dichter« (†).

Was die Wiedererkennung ist, wurde schon früher gesagt¹. Von den Arten der Wiedererkennung hat die erste am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun (*atechnotáte*), und man verwendet sie aus Verlegenheit am häufigsten: die durch Zeichen. Die Zeichen sind zum Teil angeboren, wie »die Lanze, die die Erdgeborenen an sich tragen«, oder wie die Sterne im »Thyestes« des Karkinos; zum Teil sind sie erworben, und zwar bald am Körper, wie Narben, bald als äußerer Besitz, wie Halsbänder und wie in der »Tyro« die durch den Kahn bewirkte Wiedererkennung². Man kann diese Zeichen besser oder schlechter verwenden. Odysseus z. B. wird an seiner Narbe auf bestimmte Weise von der Amme erkannt und auf andere Weise von den Sauhirten. Nun sind die Wiedererkennungen, die um eines Beweises willen stattfinden – und alle anderen dieser Art –, kunstloser (*atechnóterai*), die hingegen, die mit einer Peripetie zusammenhängen, wie die in den »Niptra«, besser³.

¹ In Kap. 11, 2. Absatz.

² »Die Lanze... «: wohl ein Teil eines jambischen Trimeters, aus einer unbekannten Tragödie. Gemeint sind die sogenannten Sparten, d. h. die Männer, die aus den von Kadmos in die Erde gesäten Drachenzähnen hervorwuchsen; sie trugen ein speerartiges Mal am Körper. – Karkinos: wohl der jüngere Tragiker dieses Namens († ; 4. Jh. v. Chr.). Die Pelopiden, unter ihnen Thyestes, trugen auf einer Schulter ein leuchtendes Mal, zur Erinnerung an den schlimmsten Frevel des Tantalos: dieser hatte den Göttern – um ihre Allwissenheit zu erproben – seinen Sohn Pelops zum Mahle vorgesetzt; allein Demeter durchschautete den Trug nicht und verspeiste eine Schulter; die Götter erweckten Pelops wieder zum Leben und fügten ihm anstelle der fehlenden Schulter ein Ersatzglied aus Elfenbein ein. – »Halsbänder«: eine – zumal in der Neuen Komödie – oft begegnende Beigabe ausgesetzter Kinder. – In der »Tyro« (†) des Sophokles wurden die Zwillinge, die die Titelheldin geboren hatte, in einer kahnartigen Wiege ausgesetzt; die Wiege diente als Zeichen der Wiedererkennung von Mutter und Söhnen.

³ Anspielung auf zwei Szenen der »Odyssee«. In den »Niptra« (»Waschung«, in der Antike gebräuchliche Bezeichnung des 19. Buches) lässt sich Odysseus – noch als Fremdling – von der Amme Eurykleia die Füße waschen, und er wird von ihr an einer Narbe (vgl. Anm. 2 zu Kap. 8) erkannt (19,386ff.); diese ungewollte Wiedererkennung »hängt« zwar nicht eigentlich »mit einer Peripetie zusammen«, enthält aber immerhin dramatische Momente. An anderer Stelle gibt sich Odysseus dem Sauhirten und dem Rinderhirten zu erkennen; hierbei zeigt er, um seine Identität zu beweisen, die Narbe vor (21,188ff.).

Was die Wiedererkennung ist, wurde schon früher gesagt¹. Von den Arten der Wiedererkennung hat die erste am wenigsten etwas mit der Dichtkunst zu tun (*atechnotáte*), und man verwendet sie aus Verlegenheit am häufigsten: die durch Zeichen. Die Zeichen sind zum Teil angeboren, wie »die Lanze, die die Erdgeborenen an sich tragen«, oder wie die Sterne im »Thyestes« des Karkinos; zum Teil sind sie erworben, und zwar bald am Körper, wie Narben, bald als äußerer Besitz, wie Halsbänder und wie in der »Tyro« die durch den Kahn bewirkte Wiedererkennung². Man kann diese Zeichen besser oder schlechter verwenden. Odysseus z. B. wird an seiner Narbe auf bestimmte Weise von der Amme erkannt und auf andere Weise von den Sauhirten. Nun sind die Wiedererkennungen, die um eines Beweises willen stattfinden – und alle anderen dieser Art –, kunstloser (*atechnóterai*), die hingegen, die mit einer Peripetie zusammenhängen, wie die in den »Niptra«, besser³.

¹ In Kap. 11, 2. Absatz.

² »Die Lanze... «: wohl ein Teil eines jambischen Trimeters, aus einer unbekannten Tragödie. Gemeint sind die sogenannten Sparten, d. h. die Männer, die aus den von Kadmos in die Erde gesäten Drachenzähnen hervorwuchsen; sie trugen ein speerartiges Mal am Körper. – Karkinos: wohl der jüngere Tragiker dieses Namens († ; 4. Jh. v. Chr.). Die Pelopiden, unter ihnen Thyestes, trugen auf einer Schulter ein leuchtendes Mal, zur Erinnerung an den schlimmsten Frevel des Tantalos: dieser hatte den Göttern – um ihre Allwissenheit zu erproben – seinen Sohn Pelops zum Mahle vorgesetzt; allein Demeter durchschautete den Trug nicht und verspeiste eine Schulter; die Götter erweckten Pelops wieder zum Leben und fügten ihm anstelle der fehlenden Schulter ein Ersatzglied aus Elfenbein ein. – »Halsbänder«: eine – zumal in der Neuen Komödie – oft begegnende Beigabe ausgesetzter Kinder. – In der »Tyro« (†) des Sophokles wurden die Zwillinge, die die Titelheldin geboren hatte, in einer kahnartigen Wiege ausgesetzt; die Wiege diente als Zeichen der Wiedererkennung von Mutter und Söhnen.

³ Anspielung auf zwei Szenen der »Odyssee«. In den »Niptra« (»Waschung«, in der Antike gebräuchliche Bezeichnung des 19. Buches) lässt sich Odysseus – noch als Fremdling – von der Amme Eurykleia die Füße waschen, und er wird von ihr an einer Narbe (vgl. Anm. 2 zu Kap. 8) erkannt (19,386ff.); diese ungewollte Wiedererkennung »hängt« zwar nicht eigentlich »mit einer Peripetie zusammen«, enthält aber immerhin dramatische Momente. An anderer Stelle gibt sich Odysseus dem Sauhirten und dem Rinderhirten zu erkennen; hierbei zeigt er, um seine Identität zu beweisen, die Narbe vor (21,188ff.).

Die zweite Art sind die vom Dichter erdachten, und daher sind sie ebenfalls kunstlos. So gibt Orestes in der »Iphigenie« zu erkennen, daß er Orestes sei; denn während Iphigenie auf Grund des Briefes wiedererkannt wird, sagt Orestes von sich aus, was der Dichter will, und nicht, was die Überlieferung (*mýthos*) gebietet. Daher kommt dieses Verfahren dem soeben erwähnten Mangel ziemlich nahe; die Person hätte ebensogut auch bestimmte Zeichen an sich tragen können. Dasselbe gilt von der ›Stimme‹ des Weberschiffs im »Tereus« des Sophokles⁴.

Die dritte Art vollzieht sich auf Grund der Erinnerung, dadurch, daß man bei einem Anblick etwas bemerkt. So im Falle der »Kyprier« des Dikaiogenes: jemand erblickt das Bild und fängt an zu weinen. Ebenso auch in der Erzählung vor Alkinoos: jemand hört dem Zitherspieler zu, erinnert sich und bricht in Tränen aus. Der eine wie der andere wird daraufhin erkannt⁵.

Die vierte Art beruht auf einer Schlußfolgerung. So in den »Chœphoren«: »Es ist jemand gekommen, der mir ähnelt; mir ähnelt niemand, es sei denn Orestes; also ist Orestes gekommen.« So auch im Falle der Erfindung, die der Sophist Polyidos hinsichtlich der Iphigenie gemacht hat: es sei wahrscheinlich, daß Orestes folgere, er werde, da doch schon seine Schwester geopfert worden sei, ebenfalls geopfert werden. Ferner im »Tydeus« des Theodektes: er kommt in der Absicht, seinen Sohn wiederzufinden, und geht selbst zugrunde. Ferner in den »Phineiden«: sobald die Frauen den Ort erblicken, schließen sie daraus

⁴ Zu den beiden aufeinander folgenden Wiedererkennungen der euripideischen »Iphigenie bei den Taurern« s. Anm. 8 zu Kap. 11. Aristoteles tadeln nur die zweite Wiedererkennung, in der »Orestes von sich aus sagt, was der Dichter will«. – Im »Tereus« (†) des Sophokles handelt es sich um die Wiedererkennung nicht einer Person, sondern einer Tat (vgl. Kap. 11, 2. Absatz): der Titelheld hatte Philomela, die Schwester seiner Gemahlin Prokne, vergewaltigt und ihr die Zunge ausgeschnitten, um das Verbrechen zu verschleiern; Philomela fertigte ein Gewebe an, aus dem die Schwester ersehen konnte, was geschehen war.

⁵ Von den »Kypriern« des Dikaiogenes (†; Tragiker um 400 v. Chr.) hat sich keinerlei Kunde erhalten. – Mit der »Erzählung vor Alkinoos« wird auf die »Odyssee« verwiesen: der Sänger Demodokos trägt am Phäakenhofe das Lied vom hölzernen Pferd vor; Odysseus, von der Erinnerung überwältigt, beginnt zu weinen; daraufhin fragt ihn Alkinoos, wer er sei (8,485ff.).

auf ihr Schicksal, nämlich daß ihnen bestimmt sei, dort zu sterben; dort waren sie auch ausgesetzt worden⁶.

Es gibt auch eine Art, die auf einem Fehlschluß des Zuschauers beruht. So im »Odysseus Pseudangelos«. Daß er allein den Bogen spannen kann, und sonst niemand, ist vom Dichter erfunden und Voraussetzung, selbst wenn er behauptet, er werde den Bogen erkennen, ohne ihn gesehen zu haben; doch die Annahme, Odysseus werde sich hierdurch zu erkennen geben, ist ein Fehlschluß⁷.

Die beste unter allen Wiedererkennungen ist diejenige, die sich aus den Geschehnissen (*prägmata*) selbst ergibt, indem die Überraschung (*ékleipsis*) aus Wahrscheinlichem hervorgeht. So ist es im »Ödipus« des Sophokles und in der »Iphigenie«; denn es ist wahrscheinlich, daß Iphigenie einen Brief zu übergeben wünscht⁸. Denn derartige Wiedererkennungen kommen als einzige ohne die erfundenen Zeichen, wie Halsbänder, aus. Die zweitbesten Wiedererkennungen sind diejenigen, die sich aus einer Schlußfolgerung ergeben.

⁶ Aristoteles gibt einer Szene aus den »Choëphoren« des Aischylos (168ff.) die Form eines Syllogismus: Elektra hat auf dem Grabe ihres Vaters Agamemnon eine Haarlocke entdeckt; sie folgert aus der Ähnlichkeit des Haars mit dem ihri gen, daß ihr Bruder Orestes zurückgekehrt sei. – Der Hinweis auf den »Sophisten« Polyidos (vgl. Kap. 17, Mitte) ist dunkel; es handelt sich wohl um den Di thyrambendichter dieses Namens († ; um 400 v. Chr.). Offenbar ließ Polyidos den Orestes in dem Augenblick, da er geopfert werden sollte, die von Aristoteles wiedergegebene Überlegung anstellen; hieraus hätte dann Iphigenie abgeleitet, daß sie ihren Bruder vor sich habe. – Vom »Tydeus« des Theodektes († ; s. Anm. 3 zu Kap. 11) ist uns nichts bekannt; dasselbe gilt für Autor und Sujet der »Phineiden« (der Phineustöchter, der Harpyien).

⁷ Eine dunkle, korrupt überlieferte Partie. Autor und Inhalt des Stückes »Odysseus als Lügenbote« sind unbekannt.

⁸ Beim »Ödipus« meint Aristoteles die Kette von Indizien, die mit der Ankunft des Boten aus Korinth einsetzt (vgl. Anm. 2 zu Kap. 11); sie führt zwangsläufig dazu, daß Ödipus seine wahre Herkunft entdeckt. – Zur Brief-Szene der »Iphigenie bei den Taurern« s. Anm. 8 zu Kap. 11.

Man muß die Handlungen zusammenfügen (*mýthus synhistámai*) und sprachlich ausarbeiten, indem man sie sich nach Möglichkeit vor Augen stellt. Denn wenn man sie so mit größter Deutlichkeit erblickt, als ob man bei den Ereignissen, wie sie sich vollziehen, selbst zugegen wäre, dann findet man das Passende (*prépon*) und übersieht am wenigsten das dem Passenden Widersprechende¹. Als Beweis hierfür kann der Vorwurf dienen, den man dem Karkinos gemacht hat. Denn sein Amphiaraos trat aus dem Heiligtum hervor – was jemandem, der das Stück nicht sah, verborgen geblieben wäre –, und so fiel das Stück auf der Bühne durch, da die Zuschauer diesen Fehler übelnahmen². Außerdem soll man sich die Gesten der Personen möglichst lebhaft vorstellen. Am überzeugendsten sind bei gleicher Begabung diejenigen, die sich in Leidenschaft (*páthe*) versetzt haben, und der selbst Erregte stellt Erregung, der selbst Zürnende Zorn am wahrheitsgetreuesten dar. Daher ist die Dichtkunst Sache von phantasiebegabten oder von leidenschaftlichen Naturen; die einen sind wandlungsfähig, die anderen stark erregbar³.

Die Stoffe (*logoi*), die überlieferten und die erfundenen, soll man, wenn man sie selbst bearbeitet, zunächst im allgemeinen (*kathólu*) skizzieren und dann erst szenisch ausarbeiten (*epeisodíūn*) und zur vollen Länge entwickeln⁴. Was ich unter einem allgemeinen Überblick verste-

¹ Der Ausdruck *prépon* (»passend«) ist ein Synonym von *harmóton* (»angemessen«). Vgl. Kap. 15, Mitte: »unpassend und nicht angemessen«; Kap. 24, 3. Absatz.

² Zu Karkinos s. Anm. 2 zu Kap. 16. Von seinem »Amphiaraos« ist nichts bekannt; Aristoteles rügt offensichtlich eine szenische Unstimmigkeit, einen – vom Dichter verursachten – falschen Auftritt.

³ Die phantasiebegabten Naturen können sich kraft ihrer Wandlungsfähigkeit in die jeweilige Stimmung einer jeden Figur versetzen; die leidenschaftlichen Naturen erleben die Stimmungen der Figuren unmittelbar mit.

⁴ Der Ausdruck *kathólu* besagt hier einfach, daß die Figuren der Handlung (noch) keine Namen tragen, während er im 1. Absatz von Kap. 9 auf den Modellcharakter der Dichtung zielt. Diese Bedeutung ist jedoch in der von Kap. 9 enthalten; zum Problem der Individualnamen s. Anm. 3 zu Kap. 9. – Die Ausdrücke *epeisodíūn* (»durch Epeisodia darstellen«) und *epeisódion* werden im folgenden nicht nur auf bestimmte Partien der Tragödie, sondern auch auf Handlungsab-

he, möge das Beispiel der Iphigenie zeigen. Ein Mädchen, das geopfert werden soll, wird auf geheimnisvolle Weise den Opfernden entrückt und in ein anderes Land versetzt, wo es Brauch ist, die Fremden der Göttin zu opfern; sie wird Priesterin dieser Göttin. Einige Zeit später ereignet es sich, daß der Bruder der Priesterin eintrifft. Daß der Gott ihm den Bescheid gegeben hat, dorthin zu gehen, und zu welchem Zweck, liegt außerhalb der Handlung (*mýthos*). Er kommt, wird festgenommen, soll geopfert werden und gibt sich zu erkennen (mag man hierbei wie Euripides oder wie Polyidos vorgehen, bei dem der Bruder der Wahrscheinlichkeit gemäß sagt, es müsse offenbar nicht nur die Schwester, sondern auch er selbst geopfert werden)⁵, und so kommt es zur Rettung.

Daraufhin soll man die Namen einsetzen und das Werk szenisch ausarbeiten. Die Szenen (*epeisódia*) müssen auf die Personen zugeschnitten sein, wie im Falle des Orestes der Wahnsinnsanfall, der zu seiner Festnahme führt, und die Reinigung, die die Rettung bewirkt⁶.

In den Dramen sind die Szenen kurz; das Epos hingegen erhält erst durch sie seine Breite. Denn der Stoff der »Odyssee« ist an sich nicht umfangreich: Jemand weilt viele Jahre in der Fremde, wird ständig von Poseidon überwacht und ist ganz allein; bei ihm zu Hause steht es so, daß Freier seinen Besitz verzehren und seinem Sohne nachstellen. Er kehrt nach schweren Bedrängnissen zurück und gibt sich einigen Personen zu erkennen; er fällt über seine Feinde her, bleibt selbst unversehrt und vernichtet die Feinde. Das ist das, was unbedingt zum Stoff gehört; alles übrige ist Ausgestaltung im einzelnen (*epeisódia*).

schnitte des Epos angewandt; zur bisherigen Bedeutung s. Anm. 8 zu Kap. 9 und Anm. 2 zu Kap. 12; vgl. ferner Anm. 5 zu Kap. 23.

⁵ »Wie Euripides«: s. Anm. 8 zu Kap. 11 und Anm. 4 zu Kap. 16. – »Wie Polyidos«: s. Anm. 6 zu Kap. 16.

⁶ Hinweise auf Details in der euripideischen »Iphigenie bei den Taurern«: sowohl der Wahnsinnsanfall (281ff.) als auch die rituellen Reinigungen, die Iphigenie in Szene setzt, um sich und ihrem Bruder die Flucht zu ermöglichen (1031ff.; 1163ff.), »passen« zur Figur des von den Erinyen verfolgten Muttermörders.

Jede Tragödie besteht aus Verknüpfung (*désis*) und Lösung (*lysísis*)¹. Die Verknüpfung umfaßt gewöhnlich die Vorgeschichte und einen Teil der Bühnenhandlung, die Lösung den Rest. Unter Verknüpfung verstehe ich den Abschnitt vom Anfang bis zu dem Teil, der der Wende (*metabainein*) ins Glück oder ins Unglück unmittelbar vorausgeht, unter Lösung den Abschnitt vom Anfang der Wende bis hin zum Schluß. So umfaßt im »Lynkeus« des Theodektes die Verknüpfung die Vorgeschichte, die Ergreifung des Knaben und weiterhin ...; die Lösung reicht vom Mordvorwurf bis zum Ende².

Es gibt vier Arten (*eide*) von Tragödien; so groß ist ja auch, wie schon gesagt wurde, die Zahl der Teile (*mère*)³. Die eine ist die komplizierte (*peplegmene*), die ganz und gar aus Peripetie und Wiedererkennung besteht; die zweite die von schwerem Leid erfüllte (*pathetikē*), wie die Aias- und die Ixion-Tragödien; die dritte ist diejenige, die einen Charakter darstellt (*ethikē*), wie die »Phthiotides« und der »Peleus«; an vierter Stelle stehen Stücke wie die »Phorkides«, der »Prometheus« und die Unterweltstragödien⁴.

¹ Diese Lehre gehört ihrem systematischen Range nach an den Anfang von Kap. 10: die beiden hier unterschiedenen Handlungsphasen sind den Handlungstypen der Tragödie (s. Anm. 1 zu Kap. 10) gemeinsam. Im drittäufigsten Absatz verwendet Aristoteles statt *désis* den Ausdruck *ploqué* (»Verwicklung«, »Knoten«).

² Zum »Lynkeus« des Theodektes s. Anm. 3 zu Kap. 11. Aus dieser Stelle geht hervor, daß Danaos den kleinen Abas, den Sohn des Lynkeus und der Hypermedra, ergreifen ließ; der Rest des lückenhaften Textes ist unverständlich.

³ Dieses viergliedrige Schema von Handlungstypen konkurriert mit den beiden zweigliedrigen Klassifikationsversuchen in Kap. 10 und 13. Der Absatz enthält zwei weitere Schwierigkeiten: 1. man vermißt einen Terminus für den vierten Handlungstyp (wenn es der »einfache« ist – vgl. Kap. 24, am Anfang –, warum steht er dann an letzter Stelle?); 2. der Verweis auf eine ebenso große Zahl von *mère* ist rätselhaft (die Zahl der »qualitativen« Teile beläuft sich nach Kap. 6 auf sechs; die »quantitativen« Teile kommen für einen sinnvollen Vergleich nicht in Betracht).

⁴ »Schweres Leid«: s. Kap. 11, letzter Absatz. – »Aias-Tragödien«: wie die von Sophokles, die einzige, die erhalten blieb. – »Ixion-Tragödien«: mit dem Freyler und Unterweltbüßer Ixion hatten sich u.a. Aischylos und Euripides befaßt; von den Stücken, die sich dieses Stoffes annahmen, ist keines erhalten. – »Phthioti-

Man soll nach Möglichkeit alle Teile⁵ einzubeziehen versuchen, jedenfalls aber die wichtigsten und meisten, vor allem im Hinblick darauf, wie man jetzt den Dichtern am Zeuge flickt. Denn es hat für jeden Teil vorzügliche Dichter gegeben, und da verlangt man nun, daß ein einzelner Dichter den besonderen Vorzug eines jeden Vorgängers übertrifft.

Die Feststellung, ob eine Tragödie mit einer anderen vergleichbar sei oder nicht, kann man auf Grund von keiner Gegebenheit mit demselben Recht treffen wie auf Grund der Handlung (*mýthos*). Dies ist der Fall, wenn der Knoten (*ploké*) und die Lösung vergleichbar sind⁶. Viele schürzen den Knoten vortrefflich und lösen ihn schlecht wieder auf; man muß jedoch beides miteinander in Übereinstimmung bringen.

Man darf auch nicht außer acht lassen, was schon wiederholt gesagt wurde⁷, und darf kein episches Handlungsgefüge (*systēma*) zu einer Tragödie machen (unter »episch« verstehe ich Handlungsvielfalt), wie wenn jemand die gesamte Handlung der »Ilias« bearbeiten wollte⁸.

des»: ein Stück des Sophokles, von dem uns nichts bekannt ist. – »Peleus»: Stücke des Sophokles und des Euripides, von denen uns nahezu nichts bekannt ist. – »Phorkides»: die Phorkystöchter, auch Graien benannt, drei alte Frauen, die gemeinsam nur ein Auge und einen Zahn besaßen; wir wissen von einem Satyrspiel (†) des Aischylos, das diesen Titel trug. – »Prometheus»: Hauptfigur einer Tetralogie (drei Tragödien und Satyrspiel) des Aischylos; das erste Stück, der »Gefesselte Prometheus», ist erhalten. – »Unterweltstragödien»: offenbar ein Genre für sich, von dem kein Paradigma erhalten blieb.

⁵ Der Text lautet: »alles«; man könnte die Aussage auch auf die im vorigen Absatz erörterten »Arten« beziehen, geriete dann allerdings wegen der folgenden Worte »für jeden Teil« in Schwierigkeiten. Der Sinn der etwas dunklen Vorschrift scheint zu sein: der Tragödiendichter muß alle (qualitativen) Teile zu handhaben verstehen, zu welcher Art sein Stück auch gehören mag – eine Vorschrift, die freilich im Vergleich zu der sorgfältigen Rangordnung der Teile (Kap. 6) ziemlich matt wirkt.

⁶ Hiermit ist wohl auch gesagt, daß man nur Stücke miteinander vergleichen darf, die derselben »Art« angehören.

⁷ Über die Ausdehnung allgemein s. Kap. 7; über die unterschiedlichen Proportionen der Tragödie und des Epos s. Kap. 5 und 17, jeweils letzter Absatz; s. ferner Kap. 24, 2. Absatz, und Kap. 26, 3. Absatz.

⁸ Nach Kap. 23, am Ende, lassen sich aus der »Ilias« und der »Odyssee« nur je eine oder zwei Tragödien herstellen. Aristoteles scheint sich dort auf die Haupthandlung zu beziehen, während er hier an das gesamte Gefüge einschließlich aller »Episoden« denkt.

Denn im Epos erhalten die Teile wegen der Ausdehnung des Ganzen die passende (*prépon*) Größe⁹; in Dramen jedoch ist das Ergebnis in vielem der Erwartung¹⁰ entgegengesetzt. Ein Beweis ist, daß diejenigen, die die gesamte »Iliu Persis« – und nicht nur einen Teil wie Euripides – oder die gesamte »Niobe« – im Gegensatz zu Aischylos – bearbeitet haben, teils durchgefallen sind und teils schlecht abgeschnitten haben; denn auch Agathon ist einzig und allein wegen dieses Fehlers durchgefallen¹¹.

In den Peripetien jedoch und in den einfachen Ereignisfolgen (*hapla prágmatata*)¹² erreichen die Dichter in erstaunlichem Maße, was sie erstreben, d.h. das Tragische und das Menschenfreundliche (*philantropon*). Dies wird dann bewirkt, wenn jemand, der klug, aber zugleich auch schlecht ist, betrogen wird, wie Sisyphos, und wenn jemand, der tapfer und zugleich ungerecht ist, unterliegt¹³. Das entspricht auch – einem Ausspruch des Agathon gemäß – der Wahrscheinlichkeit; denn es ist wahrscheinlich, daß sich vieles gegen die Wahrscheinlichkeit abspielt.

Den Chor muß man ebenso einbeziehen wie einen der Schauspieler, und er muß ein Teil des Ganzen sein und sich an der Handlung beteiligen – nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Bei den übrigen Dichtern vollends gehören die gesungenen Partien um nichts mehr zur jeweiligen Handlung als zu irgendeiner anderen Tragödie; sie lassen Einlagen (*embólima*) singen, nachdem Agathon als erster damit ange-

⁹ »Teile«: die ausgearbeiteten Abschnitte der Handlung. –*prépon*: s. Anm. 1 zu Kap. 17.

¹⁰ Der Erwartung der Autoren, die in ihren Stücken epische Handlungsvielfalt zu bringen versuchen. Das entgegengesetzte Extrem – eine allzu große Gleichförmigkeit der tragischen Handlung – wird Kap. 24, 2. Absatz, gerügt.

¹¹ »Iliu Persiss«: das dem Arktinos (†; wohl 8. Jh. v. Chr.) zugeschriebene Epos, das die Eroberung Trojas darstellte. Von Dichtern, die den gesamten Stoff der »Iliu Persis« in einer einzigen Tragödie brachten, hat sich nur unsichere Kunde erhalten; ein Teil dieses Stoffes ist Gegenstand der euripideischen »Troerinnen«. – Von einer epischen Behandlung des Niobe-Stoffes ist nichts bekannt; die Handlung der aischyleischen »Niobe« (†) läßt sich aus den vorhandenen Fragmenten nicht mit Sicherheit erschließen. – Agathon: s. Anm. 7 zu Kap. 9.

¹² In den Stücken, die eine epische Handlungsvielfalt meiden und sei es »kompliziert«, sei es »einfach« (s. Kap. 10, 1. Absatz) sind.

¹³ »Das Tragische«: Jammer und Schaudern. – »Das Menschenfreundliche«: s. Anm. 4 zu Kap. 13. – Sisyphos: sowohl Aischylos als auch Euripides hatten sich – wohl in Satyrspielen (†) – mit diesem Unterweltsbüßer befaßt.

fangen hatte¹⁴. Doch was macht es für einen Unterschied, ob man nun Einlagen singen lässt oder – nehmen wir einmal diesen Fall an – eine Rede von einem Stück auf ein anderes überträgt, oder gar eine ganze Episode (*epeisódion*)?

19

Die anderen Teile (*eide*) haben wir nunmehr behandelt; so bleibt übrig, über die sprachliche Form (*lexis*) und die Gedankenführung (*dianoia*) zu reden¹. Was nun mit der Gedankenführung zusammenhängt, so sei hierfür vorausgesetzt, was sich darüber in den Schriften zur Rhetorik findet²; denn sie ist eher ein Teil jener Disziplin. Zur Gedankenführung gehört, was mit Hilfe von Worten (*lógos*) zubereitet werden soll. Teile (*mére*) davon sind das Beweisen und Widerlegen und das Hervorrufen von Erregungszuständen (*páthe*), wie von Jammer (*éleos*) oder Schaudern (*phóbos*) oder Zorn und dergleichen mehr, ferner das Verfahren, einem Gegenstande größere oder geringere Bedeutung zu verleihen³.

¹⁴ Was Aristoteles über die unterschiedliche Behandlung des Chores durch Sophokles und Euripides sagt, trifft im wesentlichen zu; zumal in den späten Stücken des Euripides hängt der Chor nur noch lose mit der Handlung zusammen. – »Bei den übrigen Dichtern«: bei den Dichtern nach Euripides. – *embólima*: Intermezzis, die nicht für ein bestimmtes Stück geschrieben waren und somit nach Belieben ausgetauscht werden konnten.

¹ »Die anderen Teile«: die Fabel (*mýthos*) und die Charaktere (*éthe*); vgl. Kap. 14, letzter Absatz. Aristoteles meint also »qualitative« Teile, die gewöhnlich *mére* heißen; s. jedoch Kap. 12, Anfang und Ende, – »So bleibt übrig«: da Aristoteles die Melodik und die Inszenierung, zwei weitere qualitative Teile, offenbar als nicht zur Dichtkunst gehörig betrachtet; vgl. Kap. 6, letzter Absatz.

² Der Text ist mehrdeutig. Aristoteles meint vielleicht die eigene »Rhetorik«, Buch 1–2, als schon vorliegendes Werk (so die Übersetzung), oder er kündigt eine Behandlung in einer noch herzustellenden Rhetorik an, oder er verweist auf beliebige rhetorische Schriften anderer. – Zur *dianoia* vgl. Anm. 18 zu Kap. 6.

³ Ein Katalog rhetorischer Techniken; vgl. Aristoteles, Rhetorik 1, 2 (»drei Arten von Überredungsmitteln«) und 2, 19, am Ende (»Größe und Kleinheit«). Die rhetorische Lehre vom *ethos* wird hier nicht erwähnt, da sie sich nicht auf die

Es ist offensichtlich, daß man auch bei den Geschehnissen (*prägmata*) von denselben Verfahren Gebrauch machen muß, wenn es darum geht, diese Geschehnisse als jammervoll oder furchtbar (*deinā*) oder groß oder wahrscheinlich hinzustellen. Allerdings besteht insofern ein Unterschied, als sich diese Wirkungen bei Geschehnissen ohne lenkende Hinweise einstellen müssen, während sie bei allem, was auf Worten beruht, vom Redenden hervorgerufen und durch die Rede (*lógos*) erzeugt werden müssen. Denn welche Aufgabe hätte der Redende noch, wenn sich die angemessene Wirkung auch ohne Worte einstellte⁴?

Zum Bereich der sprachlichen Form gehören – als ein Gegenstand der Untersuchung – die Arten der Aussage (*schémata tes léxeos*) (diese zu kennen, ist jedoch Aufgabe der Vortragskunst und dessen, der diese Kunst beherrscht)⁵, wie z. B., was ein Befehl ist und was eine Bitte, ein Bericht, eine Drohung, eine Frage und eine Antwort, und was es sonst noch an derartigem gibt. Wegen der Kenntnis oder Unkenntnis in diesen Dingen kann man der Dichtkunst (*poietiké*) allerdings keinerlei Vorwurf machen, der der Rede wert wäre. Denn was soll man schon für einen Fehler in dem erblicken, was Protagoras rügt: daß der Dichter, in der Meinung, eine Bitte auszusprechen, in Wahrheit eine Weisung gebe, wenn er sage »Singe, Göttin, den Zorn«; denn der Befehl, behauptet Protagoras, etwas zu tun oder zu unterlassen, sei eine Weisung⁶. Deswegen können wir das auf sich beruhen lassen; es ist Gegenstand einer anderen Disziplin, und nicht der Dichtkunst.

Dichtkunst anwenden läßt und Aristoteles die poetische *éthos*-Lehre bereits behandelt hat (Kap. 15).

⁴ Der Redner findet den Stoff vor, mit dem er sich befaßt; er kann ihm nur mit Hilfe der Darstellungsweise (*lógos*) die erstrebten Wirkungen abzugewinnen suchen. Der Dichter schafft sich seinen Stoff (und sei es nur durch seine Wahl); er hat daher die Möglichkeit, die erstrebten Wirkungen schon in den Geschehnissen selbst zur Geltung zu bringen. Der Satz »Denn welche Aufgabe ...« ist unsicher überliefert.

⁵ Des Redners und des Schauspielers. Es ist weithin Sache der Intonation, ob eine Aussage als Befehl oder Bitte usw. erscheint.

⁶ Aristoteles lehnt mit Recht die Kritik ab, die Protagoras, der berühmte Sophist (ca. 480–410 v. Chr.), an dem ersten Vers der »Ilias« geübt hatte: aus der Form – dem Imperativ – folgt nicht unbedingt, daß der Sprechende eine Weisung geben will.

Die Sprache (*lexis*) überhaupt gliedert sich in folgende Elemente: Buchstabe, Silbe, Konjunktion, Artikel, Nomen (*ónoma*), Verb, Kasus, Satz (*lógos*).

Ein Buchstabe ist ein unteilbarer Laut, nicht jeder beliebige, sondern ein solcher, aus dem sich ein zusammengesetzter Laut¹ bilden lässt. Denn auch Tiere geben unteilbare Laute von sich, von denen ich jedoch keinen als Buchstaben bezeichne.

Die Arten der Buchstaben sind der Vokal, der Halbvokal und der Konsonant. Ein Vokal ist, was ohne Gegenwirkung der Zunge oder der Lippen einen hörbaren Laut ergibt; ein Halbvokal ist, was mit einer solchen Gegenwirkung einen hörbaren Laut ergibt, wie das S und das R; ein Konsonant ist, was mit dieser Gegenwirkung für sich keinen Laut ergibt, wohl aber in Verbindung mit Buchstaben hörbar wird, die für sich einen hörbaren Laut ergeben, wie das G und das D. Diese Buchstaben unterscheiden sich je nach der Formung des Mundes und nach der Artikulationsstelle, nach der Aspiration und deren Fehlen, nach Länge und Kürze, ferner nach Höhe, Tiefe und mittlerer Lage². Diese Dinge im einzelnen zu untersuchen, ist Aufgabe metrischer Abhandlungen³.

Eine Silbe ist ein Laut ohne Bedeutung, zusammengesetzt aus einem Konsonanten und einem Buchstaben, der einen Laut ergibt; denn GR ohne A ist eine Silbe, und ebenso GR mit A, also GRA⁴. Doch auch diese Unterschiede zu untersuchen, ist Sache der Metrik.

Eine Konjunktion ist ein Laut ohne Bedeutung, der einen aus mehreren Lauten zusammengesetzten, bedeutungshafte Laut weder verhindert noch herstellt, den man an den Anfang und das Ende sowie in die Mitte eines Satzes stellen kann, jedoch in manchen Fällen dann nicht an den Anfang, wenn der Satz für sich steht, wie z. B. im Falle von *men*, *étoi*, *de*. Oder sie ist ein Laut ohne Bedeutung, der aus mindestens zwei

¹ Eine Silbe, ein Wort usw.

² Hinweis auf die drei Tonlagen, die seit hellenistischer Zeit durch Akzente angezeigt werden konnten: durch den Akut, den Gravis und den Zirkumflex.

³ Die Metrik (Verslehre) befaßte sich u. a. mit den Regeln der Prosodie (der Akzente, der Längen und Kürzen usw.).

⁴ Die aristotelische Definition der Silbe weicht also – wenn der Text richtig überliefert ist – von der uns geläufigen ab.

bedeutungshaften Lauten einen einzigen bedeutungshaften Laut herstellt, wie *amphi*, *peri* usw.

Ein Artikel ist ein Laut ohne Bedeutung, der ...⁵.

Ein Nomen ist ein zusammengesetzter, bedeutungshafter Laut, ohne Zeitbestimmung, von dem kein Teil an sich bedeutungshaft ist. Denn in den zweifachen Nomina verwenden wir den einzelnen Teil nicht so, als ob er auch an und für sich bedeutungshaft wäre; so hat z. B. in Theodoros der Teil *dōron* keine Bedeutung⁶.

Ein Verb ist ein zusammengesetzter, bedeutungshafter Laut, mit einer Zeitbestimmung, von dem kein Teil für sich etwas bedeutet, wie im Falle der Nomina. Denn »Mensch« oder »weiß« enthalten keine Zeitbestimmung; bei »er geht« oder »er ist gegangen« hingegen kommt eine Zeitbestimmung hinzu, und zwar einerseits für die Gegenwart, andererseits für die Vergangenheit.

Ein Kasus findet sich beim Nomen oder beim Verb. Er bezeichnet entweder Beziehungen wie »dieses« oder »diesem« usw., oder die Einheit oder Vielheit, wie »Menschen« oder »Mensch«, oder Ausdrucksweisen, wie Frage oder Gebot; denn Ausdrücke wie »Ging er?« oder

⁵ Die Partie, die die Lehre von den Konjunktionen und vom Artikel enthält, ist korrupt, und zwar derart, daß sich den Darlegungen über den Artikel kein befriedigender Sinn mehr abgewinnen läßt. Der aristotelische Begriff der Konjunktion bezieht die Präposition ein; der erste Satz (»Eine Konjunktion ist ein Laut . . .«) gilt der Konjunktion im heutigen Sinne, der zweite Satz (»Oder sie ist . . .«) der Präposition. Die Definition der Präposition ist sofort verständlich: die Präposition fungiert als »Laut ohne Bedeutung« (als Formwort), der »aus mindestens zwei bedeutungshaften Lauten« (aus Nomina und Verben) »einen einzigen bedeutungshaften Laut« (eine sinnvolle Aussage, die aus einem Satz oder Teilen davon besteht) herstellt, wie *amphi* (»um . . . herum«), *peri* (»um . . . herum«, »über«); sie hat also die Aufgabe, innerhalb eines Satzes nominale und verbale Elemente zueinander in Beziehung zu setzen. Von der Konjunktion (im heutigen Sinne) wird zunächst gesagt, daß sie eine solche Beziehung innerhalb eines Satzes »weder verhindert noch herstellt« (im Unterschied zur Präposition), und weiterhin, daß sie überall im Satz vorkommen kann, mit Ausnahme von *men* (»zwar«), *etpi* (»doch«), *de* (»aber«) u. a., die sich nur innerhalb eines größeren Zusammenhangs am Satzanfang finden.

⁶ Selbst das zwiefache Nomen (das Kompositum) drückt nur einen Begriff aus: wer den Namen »Theodoros« ausspricht, macht keine Aussage über ein *dōron* (»Geschenk«).

»Geh!« sind Kasus eines Verbs nach den zuletzt genannten Kategorien⁷.

Ein Satz ist ein zusammengesetzter, bedeutungshafter Laut, von dem einige Teile an sich etwas bedeuten (allerdings ist nicht jeder Satz aus Verben und Nomina zusammengesetzt; vielmehr kann ein Satz – wie z.B. die Definition des Menschen⁸ – auch ohne Verben sein; doch irgendein Teil von ihm ist stets bedeutungshaft), wie z.B. Kleon⁹ in dem Satz »Kleon geht«. Ein Satz ist auf zwiefache Weise eine Einheit. Denn entweder bezeichnet er einen einzigen Gegenstand, oder er besteht aus der Verknüpfung von mehreren Teilen. Die »Ilias« z.B. ist durch Verknüpfung eine Einheit¹⁰, die Definition des Menschen dadurch, daß sie einen Gegenstand bezeichnet.

21

Die Wörter (*ónoma*)¹ sind ihrer Art nach teils einfach (als einfach bezeichne ich ein Wort, das nicht aus Bedeutunghaftem zusammengesetzt ist, wie *ge*), teils zwiefach. Von den zwiefachen Wörtern sind die einen aus einem bedeutunghaften Teil und einem Teil ohne Bedeutung (wobei zu beachten ist, daß diese Teile nicht innerhalb des Wortes eine besondere Bedeutung haben oder nicht haben), die anderen aus bedeutunghaften Teilen zusammengesetzt. Es gibt auch dreifache, vierfache

⁷ Der Begriff »Kasus« umfaßt somit bei Aristoteles sämtliche Flexionsformen.

⁸ Etwa: »Der Mensch (ist) ein zweifüßiges Landlebewesen«. Das Griechische kann die Kopula »sein« fortlassen; hieraus ergeben sich Sätze »ohne Verben«.

⁹ Ebenso auch »geht«. Nur Formwörter (Konjunktionen, Präpositionen, Artikel) sind »an sich ohne Bedeutung«.

¹⁰ Der Ausdruck *lógos* hat somit in Kap. 20 eine weitere Bedeutung als unser Begriff »Satz«: er umfaßt Texte, deren Elemente durch Parataxe miteinander verknüpft sind.

¹ Wie ein Teil der Beispiele zur Lehre von der Metapher zeigt, umfaßt der Ausdruck *ónoma* hier sowohl Nomina als auch Verben; anders in Kap. 20 und im letzten Absatz dieses Kapitels, wo *ónoma* so viel wie »Nomen« (Substantiv und Adjektiv) bedeutet.

und aus vielen Teilen zusammengesetzte Wörter, wie zahlreiche Ausdrücke der Massalioten: *Hermokaikóxanthos* ...².

Jedes Wort ist entweder ein üblicher Ausdruck, oder eine Glosse, oder eine Metapher, oder ein Schmuckwort, oder eine Neubildung, oder eine Erweiterung, oder eine Verkürzung, oder eine Abwandlung.

Als üblichen Ausdruck bezeichne ich das Wort, das ein jeder selbst gebraucht, als Glosse dasjenige, das andere gebrauchen. Offensichtlich kann also dasselbe Wort sowohl üblicher Ausdruck als auch Glosse sein, aber nicht bei denselben Leuten; denn *sigynon* ist bei den Kypriern ein üblicher Ausdruck, bei uns eine Glosse³.

Eine Metapher ist die Übertragung eines Wortes (das somit in uneigentlicher Bedeutung verwendet wird), und zwar entweder von der Gattung auf die Art, oder von der Art auf die Gattung, oder von einer Art auf eine andere, oder nach den Regeln der Analogie. Von der Gattung auf die Art, darunter verstehe ich z.B. »Mein Schiff steht still«; das Vor-Anker-Liegen ist nämlich eine Art Stillstehen. Von der Art auf die Gattung: »Wahrhaftig, zehntausend gute Dinge hat Odysseus schon vollbracht«; zehntausend ist nämlich viel, und an Stelle von »viel« wird das Wort hier verwendet. Von einer Art auf die andere, wie z.B.: »Mit dem Erz die Seele abschöpfend«, und »Abschneidend mit dem unverwüstlichen Erzgefäß«; denn hier nennt der Dichter das Abschöpfen ein »Abschneiden«, das Abschneiden hingegen ein »Abschöpfen«; beides sind Arten des Wegnehmens⁴.

² Ge: »Erde«. – »Aus einem bedeutungshaften Teil und einem Teil ohne Bedeutung«: z.B. aus Substantiv und Präposition; vgl. Anm. 5 zu Kap. 20. – »Wo bei zu beachten ist . . . «: das zwiefache Nomen drückt nur einen Begriff aus; vgl. Anm. 6 zu Kap. 20. – Massalioten: die griechischen Bewohner von Massilia (heute Marseille). – *Hermokaikóxanthos*: ein dreifaches Wort; es ist aus den Namen dreier kleinasiatischer Flüsse (Hermos, Kaikos, Xanthos) zusammengesetzt. Das kühne Kompositum sollte offensichtlich an die kleinasiatische Heimat der Massalioten erinnern.

³ Die »Glosse« ist also ein Dialektausdruck, wobei man freilich berücksichtigen muß, daß die Griechen zur Zeit des Aristoteles noch keine Gemeinsprache, sondern nur eine Vielzahl von Dialektken hatten. – *sigynon*: »Speer«.

⁴ »Mein Schiff steht still«: Odyssee 1,185 und 24,308. – »Wahrhaftig . . . «: Ilias 2,272. »Zehntausend« ist – als bestimmtes Zahlwort – die »Art«; »viel« ist – als unbestimmtes Zahlwort – die »Gattung«. – »Mit dem Erz . . . «, »Abschneidend

Unter einer Analogie verstehe ich eine Beziehung, in der sich die zweite Größe zur ersten ähnlich verhält wie die vierte zur dritten. Dann verwendet der Dichter statt der zweiten Größe die vierte oder statt der vierten die zweite; und manchmal fügt man hinzu, auf was sich die Bedeutung bezieht, für die das Wort eingesetzt ist. So verhält sich z.B. eine Schale ähnlich zu Dionysos wie ein Schild zu Ares; der Dichter nennt also die Schale »Schild des Dionysos« und den Schild »Schale des Ares«. Oder: das Alter verhält sich zum Leben, wie der Abend zum Tag; der Dichter nennt also den Abend »Alter des Tages«, oder, wie Empedokles⁵, das Alter »Abend des Lebens« oder »Sonnenuntergang des Lebens«. In manchen Fällen fehlt eine der Bezeichnungen, auf denen die Analogie beruht; nichtsdestoweniger verwendet man den analogen Ausdruck. So heißt z.B. das Ausstreuen von Samen »säen«; für die Tätigkeit der Sonne hingegen, die ihr Licht ausstreut, gibt es keine spezielle Bezeichnung. Doch verhält sich diese Tätigkeit ähnlich zum Sonnenlicht wie das Säen zum Samen; man hat daher gesagt: »Säend das göttliche Licht«⁶. Man kann diese Art der Metapher auch anders verwenden: man benennt etwas mit einem uneigentlichen Ausdruck und verneint eines der Merkmale, die diesem Ausdruck von Hause aus zu kommen, wie wenn man z.B. den Schild als »Becher« bezeichnen wollte, aber nicht »des Ares«, sondern »ohne Wein«.

.....

Eine Neubildung ist, was, ohne daß es je von irgend jemandem gebraucht worden wäre, vom Dichter geprägt wird. Denn einige Bezeichnungen scheinen von dieser Art zu sein, wie *emyges* für das Geweih und *areter* für den Priester⁷.

...»: wahrscheinlich aus den »Reinigungen« (†) des Empedokles (s. Anm. 10 zu Kap. 1). »Abschöpfend«, in eigentlicher Bedeutung mit Objekten wie Wasser verbunden, ist hier auf die Seele, das Leben übertragen (*tertium comparationis* ist wohl das Blut); das »Erze« bezeichnet also eine Waffe. »Abschneidend« hingegen läßt an das Verkürzen eines festen Körpers denken; es steht hier für das Unterbrechen eines Wasserstrahls.

⁵ Wohl ebenfalls in den »Reinigungen«. Aristoteles zitiert offenbar nicht wörtlich; es kommt ihm nur auf das Bild an.

⁶ Die Quelle dieses Zitats ist nicht bekannt.

⁷ *Emyges*: eigentlich »Äste«; *aretér*: eigentlich »Beter«.

Eine Erweiterung oder Verkürzung liegt vor, wenn einerseits ein Wort einen längeren Vokal enthält, als üblich ist, oder wenn eine Silbe eingeschoben ist, und wenn andererseits etwas von einem Wort weggenommen worden ist. Erweiterungen sind z.B. *pôlēos* für *pôleōs* und *Peleiādeo* für *Peleidu*; Verkürzungen sind z.B. *kri* und *do* und *mia ginetai amphoteron ops*⁸.

Eine Abwandlung liegt vor, wenn man einerseits von dem gewöhnlichen Wort etwas wegläßt und andererseits etwas hinzutut, wie z.B. *dēxiterón kata mázon*, wo *dexiterón* für *dexion* steht⁹.

Von den Nomina (*onómata*) sind die einen männlich, die anderen weiblich und die dritten zwischen beidem. Männlich sind die Nomina, die auf N, R und S sowie auf die Buchstaben enden, die mit Hilfe eines S zusammengesetzt sind (das sind zwei, PS und X); weiblich sind die, die auf die stets langen Vokale enden, d.h. auf Ē und Ō, sowie – von den Vokalen, die bald kurz, bald lang sind – die auf A. Demnach ist die Zahl der Laute gleich, auf die männliche und weibliche Nomina enden können (PS und X sind ja zusammengesetzt). Auf einen Konsonanten endet kein Nomen, und auch nicht auf einen kurzen Vokal. Auf I enden nur drei, nämlich *méli*, *kömmi*, *péperi*, und auf Y fünf. Die Nomina zwischen Männlich und Weiblich enden auf die genannten Vokale sowie auf N und S¹⁰.

⁸ *Pôlēos*: epischer Genitiv von *pôlis*, »Stadt« (keine Erweiterung, sondern eine Vertauschung der Quantitäten). – *Peleiādeo*: epische Form, »des Peliden« (des Sohnes von Peleus, des Achilleus). – *kri*, *do*: epische Verkürzungen, statt *krithe*, »Gerste«, *dôma*, »Haus«. – *mia* . . . : »Eins wird beider Blick«; Zitat aus Empedokles, »Über die Natur« (†); *ops* ist verkürzt, statt *ópsis*, »Blick«.

⁹ *Dexion*, *dexiterón*: »rechts«. – *dēxiterón kata mázon*: »an der rechten Brustwarze« (Ilias 5,393).

¹⁰ Für die Lautfolge *ps* besitzt das griechische Alphabet einen besonderen Buchstaben (Psi). – *ē* und *ō* (Eta und Omega): Buchstaben, die nur für lange Vokale verwendet werden. – *a*, *i*, *y* (Alpha, Jota und Ypsilon): Buchstaben, die sowohl die zugehörigen kurzen als auch die zugehörigen langen Vokale wiedergeben. – Als dritte Gruppe bleiben die »kurzen Vokale« Epsilon und Omikron, die Buchstaben für das kurze *e* und *o*. – *méli*, *kömmi*, *péperi*: »Honig«, »Gummi«, »Pfeffer«.

Die vollkommene sprachliche Form (*lexis*) ist klar und zugleich nicht banal. Die sprachliche Form ist am klarsten, wenn sie aus lauter üblichen Wörtern (*onōmata*) besteht; aber dann ist sie banal. Beispiele sind die Dichtungen des Kleophon und des Sthenelos¹. Die sprachliche Form ist erhaben und vermeidet das Gewöhnliche, wenn sie fremdartige Ausdrücke verwendet. Als fremdartig bezeichne ich die Glosse, die Metapher, die Erweiterung und überhaupt alles, was nicht üblicher Ausdruck ist. Doch wenn jemand nur derartige Wörter verwenden wollte, dann wäre das Ergebnis entweder ein Rätsel oder ein Barbarismus: wenn das Erzeugnis aus Metaphern besteht, ein Rätsel, wenn es aus Glossen besteht, ein Barbarismus². Denn das Wesen des Rätsels besteht darin, unvereinbare Wörter miteinander zu verknüpfen und hiermit gleichwohl etwas wirklich Vorhandenes zu bezeichnen. Dies läßt sich nicht erreichen, wenn man andere Arten von Wörtern zusammenfügt, wohl aber, wenn es Metaphern sind, z.B. »Ich sah einen Mann, der mit Feuer Erz auf einen Mann klebte«³ und dergleichen mehr. Aus Glossen ergibt sich der Barbarismus. Man muß also die verschiedenen Arten irgendwie mischen. Denn die eine Gruppe bewirkt das Ungewöhnliche und Nicht-Banale, nämlich die Glosse, die Metapher, das Schmuckwort und alle übrigen genannten Arten; der übliche Ausdruck hingegen bewirkt Klarheit.

Durchaus nicht wenig tragen sowohl zur Klarheit als auch zur Ungewöhnlichkeit der sprachlichen Form die Erweiterungen und Verkürzungen und Abwandlungen der Wörter bei. Denn dadurch, daß sie anders beschaffen sind als der übliche Ausdruck und vom Gewohnten abweichen, bewirken sie das Ungewöhnliche, dadurch aber, daß sie dem Gewohnten nahestehen, die Klarheit.

¹ Kleophon: vgl. Anm. 4 zu Kap. 2. – Sthenelos: ein Tragiker (†; wohl ein Zeitgenosse des Aristophanes).

² Die Redeweise eines Nicht-Griechen, der nur mangelhaft griechisch spricht und hierbei beliebige Dialektausdrücke verwendet.

³ D. h. jemanden, der einem anderen einen Schröpfkopf anlegte; dieser wurde erhitzt, so daß er sich, sobald er abkühlte, an der Haut festsaugte. Das Rätsel – ein Hexameter – wird einer Kleobulina, der Verfasserin einer Rätselsammlung (†), zugeschrieben.

Daher haben diejenigen unrecht⁴, die eine solche Ausdrucksweise verwerfen und sich über den Dichter lustig machen, wie es der ältere Eukleides getan hat. Der behauptete nämlich, es sei leicht zu dichten, wenn es erlaubt sei, die Worte nach Belieben zu erweitern, und er parodierte den Dichter in eben diesem Sprachgebrauch (*léxis*): *Epicharēn eidón Marathōnade bádizonta* und *uk an geramenos ton ekeínu éllebōron*⁵. Derlei Erweiterungen derart auffällig zu gebrauchen, ist lächerlich; hierbei maßvoll zu verfahren, ist die Regel, die für alle diese Wortarten gemeinsam gilt. Denn wenn man Metaphern und Glossen und die übrigen Arten unpassend (*aprepós*) verwendet, dann erreicht man dieselbe Wirkung, wie wenn man sie eigens zu dem Zweck verwendet, Gelächter hervorzurufen.

Wie sehr sich hiervon der angemessene (*harmótton*) Gebrauch unterscheidet, kann man am Epos beobachten, indem man die üblichen Wörter in den Vers einfügt. Wenn man nämlich die Glossen und Metaphern und die übrigen Arten durch die üblichen Wörter ersetzt, dann kann man erkennen, daß wir richtig urteilen. So haben Aischylos und Euripides denselben jambischen Vers verwendet, wobei Euripides nur ein Wort veränderte, indem er einen üblichen, gewohnten Ausdruck durch eine Glosse ersetzte; der eine Vers klingt schön, der andere gewöhnlich. Aischylos hatte nämlich in seinem »Philoktet« geschrieben:

phagedainan hé mu sárkas ésthiei podós;

Euripides ersetzte *esthiei* durch *thoinátai*⁶. Derselbe Unterschied ergibt sich, wenn man in dem Vers

⁴ Hier setzt ein Exkurs ein, der sich über die nächsten drei Absätze erstreckt: Aristoteles weist ungerechtfertigte Angriffe auf konventionelle Lizenzen der dichterischen Sprache zurück.

⁵ »Den Dichter:« der emphatische Hinweis auf *den* Dichter meint stets Homer. – Der ältere Eukleides: unbekannt; bekannte Träger dieses Namens kommen kaum in Betracht. – *Epicharēn . . .* »Ich sah Epichares nach Marathon gehen«; dieser »Hexameter« enthält zwei unrichtige Längen, das erste *e* in *Epicharēn* und das erste *a* in *bádizonta*. – *uk an . . .* »Nicht hätte . . . die Nieswurz von jenem«; der Anfang dieses »Hexameters« – mit unrichtiger Längung des ersten *o* in *éllebōron* – ist korrupt überliefert.

⁶ Aristoteles kündigt an, den angemessenen Gebrauch von Glossen, Metaphern usw. am Epos zu illustrieren, und beginnt mit einem Beispiel aus der Tragödie; vielleicht ist der Text in Unordnung geraten. Der »Philoktet« des Sophokles ist erhalten, die hier zitierten gleichnamigen Stücke des Aischylos und des Eu-

nýn de m'eoñ oligós te kai útidanós kai aeikes
die üblichen Ausdrücke einsetzt:

nýn de m'eoñ mikrós te kai ásthenikós kai aeides.
Ebenso verhält es sich, wenn man den Vers

diphron aeikeliōn katatheis oligén te trapézan
wie folgt verändert:

diphron möchtherón katatheis mikrán te trapézan.

Ebenso verhalten sich zueinander: *eionés boooín* und *eionés krazúsin*⁷.

Außerdem hat Ariphrades die Tragödiendichter verspottet: sie gebrauchten Ausdrücke, die niemand in der Umgangssprache verwendet, wie z.B. *domáton ápo* statt *apó domáton*, ferner *séthen* und *egó de nin* sowie *Achilléos péri* statt *peri Achilléos* und dergleichen mehr⁸. Indes, da alle diese Wendungen nicht zum Üblichen gehören, bewirken sie in der sprachlichen Form das Ungewöhnliche; Ariphrades jedoch hat hiervon nichts gewußt.

Es ist wichtig, daß man alle die genannten Arten passend (*prepóntos*) verwendet, auch die zwiefachen Wörter und die Glossen; es ist aber bei weitem das Wichtigste, daß man Metaphern zu finden weiß. Denn dies ist das Einzige, das man nicht von einem anderen erlernen kann, und ein Zeichen von Begabung. Denn gute Metaphern zu bilden bedeutet, daß man Ähnlichkeiten zu erkennen vermag.

ripides nicht. – *phagedainan* . . .: »Das Geschwür, das mir das Fleisch am Fuß verzehrt.« *esthiei*, »ißt«, »verzehrt«, ist eigentlich eine Metapher, aber eine zum »üblichen Ausdruck« verblaßte. *thoinátai*: »verspeist«; ein Wort mit stark poetischer Färbung.

⁷ *Nýn de m'eoñ oligós . . .*: »Jetzt aber, gering wie er ist und nichtig und unansehnlich« (Odyssee 9,515). – *nýn de m'eoñ mikrós . . .*: »Jetzt aber, klein wie er ist und schwach und häßlich«. – *diphron aeikeliōn . . .*: »Einen unansehnlichen Stuhl hinstellend und einen geringen Tisch« (Odyssee 20,259). – *diphron möchtherón . . .*: »Einen schlechten Stuhl hinstellend und einen kleinen Tisch.« – *eionés boooín*: »Die Meeresküsten brüllen« (Ilias 17,265). – *eionés krazúsin*: »Die Meeresküsten schreien.«

⁸ Ariphrades: unbekannt. – *domáton ápo*, *apó domáton*: »vom Hause her«; die erstgenannte Form mit poetischer Umstellung der Präposition *apó*. – *séthen*: poetischer Genitiv des Personalpronomens *sy*, »du«. – *egó de nin*: »ich aber ihn (sie)«; *nin* ist poetischer Akkusativ (Singular und Plural) des Personalpronomens der 3. Person. – *Achilléos péri*, *peri Achilléos*: »um Achilleus«; die erste Form wieder mit poetischer Umstellung der Präposition.

Von den Wörtern sind die zwiefachen vor allem dem Dithyrambos angemessen, die Glossen den heroischen und die Metaphern den jambischen Versen⁹. In den heroischen Versen ist allerdings alles verwendbar, was hier behandelt worden ist. Da die jambischen Verse nach Möglichkeit die Umgangssprache (*léxis*) nachahmen (*mimeisthai*), sind dort alle die Wörter angemessen, die man auch in der Alltagsrede (*lógoi*) verwenden würde; dergleichen sind der übliche Ausdruck, die Metapher und das Schmuckwort.

Über die Tragödie und die Nachahmung durch Handeln (*práttein*) haben wir jetzt genug gesagt.

⁹ Dithyrambos: s. Anm. 1 zu Kap. 1. – Heroische Verse: daktylische Hexameter. – Jambische Verse: die Dialogpartien im Drama.

Was die erzählende (*dihegematikē*) und nur in Versen (*métron*) nachahmende (*mimetikē*) Dichtung angeht¹, so ist folgendes klar: man muß die Fabeln (*mýthoi*) wie in den Tragödien so zusammenfügen (*synhistánnai*), daß sie dramatisch sind und sich auf eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung (*präxis*) mit Anfang, Mitte und Ende beziehen, damit diese, in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümliche Vergnügen (*hedonē*) bewirken kann². Außerdem darf die Zusammensetzung (*synthesis*) nicht der von Geschichtswerken gleichen; denn dort wird notwendigerweise nicht eine einzige Handlung, sondern ein bestimmter Zeitabschnitt dargestellt, d.h. alle Ereignisse, die sich in dieser Zeit mit einer oder mehreren Personen zugetragen haben und die zueinander in einem rein zufälligen Verhältnis stehen. Denn wie die Seeschlacht bei Salamis und die Schlacht der Karthager auf Sizilien um dieselbe Zeit stattfanden, ohne doch auf dasselbe Ziel gerichtet zu sein, so folgt auch in unmittelbar an-

¹ Umschreibung des Epos, das sich durch die angegebenen Merkmale von der Tragödie unterscheidet: 1. es ahmt durch Erzählung, nicht durch Handeln nach (vgl. Kap. 3, 1. Absatz, und Kap. 5, letzter Absatz; *dihegematikē* ist synonym von *apangellein/apangelia*: s. die genannten Stellen sowie Kap. 6, 1. Absatz); 2. es ahmt nur durch Verse, nicht auch mit Hilfe von Melodien nach (vgl. Kap. 2, 2. Absatz: *psilometria*, und Kap. 24, 1. Absatz: »abgesehen von Melodik«); anders Kap. 5, letzter Absatz (das Epos verwendet »nur ein einziges Versmaß«) und Kap. 24, 2. Absatz.

² »Dramatisch«: vgl. Kap. 4, 6. Absatz. Der Begriff wird hier durch das folgende erläutert: das »Dramatische« resultiert aus der Handlungseinheit; vgl. hierzu Kap. 24, 1. Absatz: »Das Epos bedarf . . . auch der Peripetien und Wiedererkennungen und schweren Unglücksfälle.« – »Eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung . . . : s. Kap. 7–8. – »Das ihr eigentümliche Vergnügen«: Aristoteles sagt nirgends mit Bestimmtheit, worin dieses Vergnügen besteht. Da er dem Epos fast alle die Elemente zuschreibt, die sich nach seiner Lehre in der Tragödie finden (s. besonders Kap. 24, 1. Absatz), darf man annehmen, daß auch die Wirkungseffekte der beiden Gattungen einander gleichen sollen, daß also das Epos ebenfalls Jammer und Schaudern hervorzurufen hat; vgl. Kap. 26, vorletzter Absatz. Die Eigenart des Epos beruht demgegenüber auf dessen Ausdehnung, d.h. auf einer gemessenen, weniger zum Schluß hindrängenden Art der Darstellung; sie besteht in einer gewissen »Feierlichkeit« und »Großartigkeit« (s. Kap. 24, 2. Absatz).

einander anschließenden Zeitabschnitten oft genug ein Ereignis auf das andere, ohne daß sich ein einheitliches Ziel daraus ergäbe. Und beinahe die Mehrzahl der Dichter geht in dieser Weise vor³.

Daher kann Homer, wie wir schon sagten⁴, auch aus folgendem Grunde im Vergleich zu den anderen Epikern als göttlich gelten: er hat sich gehütet, den ganzen Krieg darzustellen, obwohl dieses Geschehen einen Anfang und ein Ende hatte. Die Handlung (*mýthos*) wäre dann nämlich allzu umfangreich und somit unübersichtlich geworden, oder sie wäre, wenn sie hinsichtlich der Ausdehnung das richtige Maß gewahrt hätte, wegen ihrer Mannigfaltigkeit überkompliziert ausgefallen. Er hat sich daher einen einzigen Teil vorgenommen und die anderen Ereignisse in zahlreichen Episoden (*epeisódia*) behandelt, wie im Schiffskatalog und in den übrigen Episoden, durch die er seine Dichtung auseinanderzieht⁵. Bei den anderen Epikern hingegen geht es um einen ein-

³ »Seeschlacht bei Salamis, Schlacht der Karthager«: der griechische Sieg über die Perser und der Sieg, den Gelon von Syrakus bei Himera über die Karthager errang, wurden nach Herodot 7,166 am gleichen Tage des Jahres 480 v. Chr. erfochten. Zur Einschätzung der Geschichtsschreibung s. Kap. 9, 1. Absatz; während dort die Geschichtsschreibung mit der Dichtung überhaupt verglichen wird, geht es hier um den Unterschied von Geschichtsschreibung und Epos. Der Zweck dieser Darlegungen ergibt sich aus dem letzten Satz: »Und beinahe die Mehrzahl ...«; Aristoteles befaßt sich also mit der Geschichtsschreibung, um eine der Geschichtsschreibung gleichende und daher fehlerhafte Art von Epik zu treffen. Aristoteles holt hierbei weiter aus als in Kap. 8: während er sich dort mit dem Gegensatz von einer Handlung und einer Hauptfigur (die viele Handlungen ausführt) befaßt, steht nunmehr der Gegensatz von einer Handlung und einem zeitlichen Rahmen (in den vielen Handlungen mehrerer Beteiligter fallen können) zur Debatte.

⁴ S. Kap. 8, 2. Absatz, wo freilich ein etwas anderes Räsonnement vorgetragen wird. Vgl. Kap. 24, 4. Absatz.

⁵ »Den ganzen Krieg«: Hinweis auf die »Ilias«, die einen 51 Tage langen Ausschnitt aus dem letzten Jahre des trojanischen Krieges darstellt. – »Allzu umfangreich und somit unübersichtlich«: vgl. Kap. 7, 3. Absatz. – »Wegen ihrer Mannigfaltigkeit überkompliziert«: im drittletzten Absatz von Kap. 18 weist Aristoteles darauf hin, daß der Tragödie dieselbe Gefahr droht, wenn sie ein episches Handlungsgefüge in sich aufzunehmen sucht. – »Einen einzigen Teil«: den Zorn des Achilleus. – Episoden: hier Abschnitte des epischen Geschehens (vgl. Kap. 17), die einerseits nicht Teile der Haupthandlung sind und sich andererseits nicht zu »Episoden« (im heutigen Sinne) verselbständigt haben. – Schiffskatalog: Aufzählung der griechischen Streitkräfte und ihrer Anführer (Ilias 2, 484–779).

zigen Helden oder um einen einzigen Zeitabschnitt, oder auch um eine einzige Handlung (*práxis*), die indes aus vielen Teilen besteht, wie etwa beim Dichter der »Kyprien« und dem der »Kleinen Ilias«. Daher kann man aus der »Ilias« und der »Odyssee« nur je eine Tragödie oder höchstens zwei machen, aus den »Kyprien« hingegen viele, und aus der »Kleinen Ilias« mehr als acht, z.B. »Das Waffengericht«, »Philoktet«, »Neoptolemos«, »Eurypylos«, »Der Bettelgang«, »Die Spartanerinnen«, »Die Zerstörung Ilions«, »Die Abfahrt«, »Die Troerinnen«⁶.

⁶ »Um einen einzigen Helden«: der viele Handlungen ausführt; vgl. Kap. 8, 1. Absatz. – »Um einen einzigen Zeitabschnitt«: wie in einem Geschichtswerk; s. den vorigen Absatz. – »Kyprien«, »Kleine Ilias«: wie die »Illi Persis« (s. Anm. 10 zu Kap. 18) Epen des trojanischen Sagenkreises (†). Die »Kyprien« stellten die Vorgeschichte der »Ilias« dar (Hochzeit des Peleus und der Thetis, Parisurteil, Entführung Helenas usw.); die »Kleine Ilias« befaßte sich mit Ereignissen zwischen der »Ilias« und der »Illi Persis«. Weshalb Aristoteles diesen beiden Werken Handlungseinheit zuschreibt, ist für uns unerfindlich. – »Das Waffengericht ...«: Titel meist verlorener Tragödien. »Das Waffengericht« (†): von Aischylos. »Philoktet« (†): nicht die erhaltene sophokleische Tragödie, die eine frühere Episode behandelt, sondern ein anderes Stück dieses Namens, wohl ebenfalls von Sophokles. »Neoptolemos« (†): von Nikomachos (Ende des 5. Jh. v. Chr.). »Eurypylos« (†), »Der Bettelgang« (†; Odysseus geht, als Bettler verkleidet, nach Troja, um dort zu spionieren), »Die Abfahrt« (†): sonst nicht bekannte Titel. »Die Spartanerinnen« (†): von Sophokles. »Die Zerstörung Ilions« (†): von Iophon, dem Sohn des Sophokles. »Sinon« (†; die Geschichte vom hölzernen Pferd): von Sophokles. »Die Troerinnen«: das erhaltene Stück des Euripides. Der Sinon- und der Troerinnen-Stoff gehen auf die »Illi Persis« zurück (vgl. Anm. 10 zu Kap. 18); die beiden Titel sind wahrscheinlich interpoliert.

Ferner finden sich im Epos notwendigerweise dieselben Arten (*eide*) wie in der Tragödie: ein Epos ist entweder einfach (*haplé*) oder kompliziert (*peplegméne*) oder auf Charakterdarstellung bedacht (*ethiké*) oder von schwerem Leid erfüllt (*pathetiké*). Ferner sind die Teile (*mére*) dieselben, abgesehen von Melodik und Inszenierung. Das Epos bedarf nämlich auch der Peripetien und Wiedererkennungen und schweren Unglücksfälle (*pathémata*); ferner müssen die Gedankenführung (*diánoia*) und die Sprache (*lexis*) von guter Beschaffenheit sein¹. Homer hat alle diese Elemente als erster und in zulänglicher Weise verwendet. Denn von seinen beiden Dichtungen ist die eine, die »Ilias«, so zusammengefügt (*synhistánai*), daß sie einfach und von schwerem Leid erfüllt ist, die andere, die »Odyssee«, so, daß sie kompliziert (denn sie ist als Ganzes Wiedererkennung) und auf Charakterdarstellung bedacht ist². Außerdem hat Homer in der Sprache und der Gedankenführung alle anderen übertroffen.

Das Epos unterscheidet sich von der Tragödie in der Ausdehnung des Handlungsgefüges (*systasis*) und im Versmaß (*métron*)³. Die richtige Begrenzung der Ausdehnung ist die angegebene: man muß das Werk von Anfang bis Ende überblicken können⁴. Das dürfte der Fall sein, wenn das Handlungsgefüge weniger groß ist als das der alten Epen und

¹ »Dieselben Arten«: Verweis auf Kap. 18, 2. Absatz; s. Anm. 3 zu Kap. 18. – »Die Teile: die das Werk konstituierenden Elemente, die »qualitativen« Teile; s. Anm. 5 zu Kap. 6. Da Melodik und Inszenierung entfallen, bleiben Fabel (Mythos), Charaktere, Gedankenführung (Erkenntnisfähigkeit) und Sprache. Statt der Fabel nennt Aristoteles die Peripetien usw., d. h. die Teile der Fabel (s. Kap. 11, letzter Absatz); die Charaktere sind übergegangen. Zur Gedankenführung (Erkenntnisfähigkeit) s. Anm. 6 und 18 zu Kap. 6.

² Hieraus ergibt sich, daß sich je eine Art des Paars *haplé* – *peplegméne* und des Paars *ethiké* – *pathetiké* kombinieren läßt. Überhaupt scheinen die »Arten« nur das jeweils vorherrschende Gepräge zu bezeichnen; s. den Schluß des 4. Absatzes in diesem Kapitel, woraus hervorgeht, daß auch die »Ilias« nicht der Charakterdarstellung ermangelt. – »Denn sie ist als Ganzes Wiedererkennung«: s. hierzu Kap. 10, 1. Absatz: »Ich bezeichne die Handlung ... als kompliziert, deren Wende mit einer Wiedererkennung oder Peripetie oder beidem verbunden ist.«

³ Vgl. Kap. 5, letzter Absatz; s. Anm. 1 zu Kap. 23.

⁴ S. Kap. 7, 3. Absatz.

in etwa dem Umfang so vieler Tragödien entspricht, wie in einer und derselben Aufführung gebracht werden⁵. Das Epos hat eine wichtige, ihm eigentümliche Möglichkeit, den Umfang auszudehnen. Denn in der Tragödie kann man nicht mehrere Teile der Handlung (*prattōmena*), die sich gleichzeitig abspielen, nachahmen (*mimeisthai*), sondern nur den Teil, der auf der Bühne stattfindet und den die Schauspieler darstellen. Im Epos hingegen, das ja Erzählung (*dihēgesis*)⁶ ist, kann man sehr wohl mehrere Handlungsabschnitte bringen, die sich gleichzeitig vollziehen; diese Abschnitte steigern, wenn sie mit der Haupthandlung zusammenhängen, die Feierlichkeit (*ónkos*) des Gedichtes. Dieser Vorteil gestattet es dem Epos, Großartigkeit (*megaloprépeia*) zu erreichen, dem Zuhörer Abwechslung zu verschaffen und verschiedenartige Episoden (*repeisodia*) einzubeziehen⁷. Denn es ist ja die Gleichförmigkeit, die, da sie rasch Sättigung hervorruft, bewirkt, daß die Tragödien durchfallen⁸.

Das heroische Versmaß hat sich auf Grund der Erfahrung als angemessen (*harmóttein*) erwiesen. Wenn nämlich jemand in einem anderen oder gar in verschiedenen Versmaßen eine Nachahmung durch Erzählung zustandebringen wollte, dann würde sich das als unpassend (*aprepēs*) erweisen. Denn das heroische Maß ist das erhabenste und feierlichste unter allen Maßen; deshalb erträgt es auch Glossen und Metaphern besonders gut (auch in dieser Hinsicht ist nämlich die Nachahmung durch Erzählung den übrigen Arten der Nachahmung überlegen). Der Jambus und der Tetrameter sind bewegte Maße, der Tetrameter für den Tanz, der Jambus für die Handlung. Es wäre noch sonderbarer (*atopon*), wenn jemand die Versmaße mischen wollte, wie Chairemon. Daher hat niemand ein großes Handlungsgefüge in einem anderen Versmaß verfaßt als dem heroischen; doch, wie gesagt, die Natur selbst lehrt, das hierfür Angemessene zu wählen⁹.

⁵ Also dem Umfang einer Trilogie, d. h. von 4000–5000 Versen. Mit den »alten Epen« sind zumal die – sonst stets gepriesenen – homerischen gemeint: die »Ilias« besteht aus ca. 16 000, die »Odyssee« aus ca. 12 000 Hexametern.

⁶ S. Anm. 1 zu Kap. 23.

⁷ »Feierlichkeit«, »Großartigkeit«: s. Anm. 2 zu Kap. 23. – Episoden: im gleichen Sinne wie Kap. 23, 2. Absatz.

⁸ Vgl. Anm. 9 zu Kap. 18.

⁹ »Das heroische Versmaß«: der daktylische Hexameter. – »Angemessen, unpassend«: s. Anm. 1 zu Kap. 17. – »Glossen und Metaphern« (im Epos): vgl.

Homer verdient in vielen Dingen Lob, insbesondere auch darin, daß er als einziger Dichter nicht verkennt, wie er zu verfahren hat. Der Dichter soll nämlich möglichst wenig in eigener Person reden; denn insoweit ist er nicht Nachahmer. Die anderen Dichter setzen sich fortwährend selbst in Szene und ahnen nur wenig und nur selten nach. Homer dagegen läßt nach kurzer Einleitung sofort einen Mann oder eine Frau oder eine andere Person auftreten; hiervon ist keine ohne Charakter, vielmehr eine jede mit einem Charakter begabt¹⁰.

Man muß zwar auch in den Tragödien dem Wunderbaren (*thaumaston*) Einlaß gewähren. Indes, das Ungereimte (*ālogon*), die Hauptquelle des Wunderbaren, paßt besser zum Epos, weil man den Handelnden nicht vor Augen hat. So würden die Begleitumstände der Verfolgung Hektors auf der Bühne lächerlich wirken: die Griechen stehen da und beteiligen sich nicht an der Verfolgung; Achilleus jedoch warnt sie durch Kopfschütteln. Im Epos hingegen bemerkt man solche Dinge nicht¹¹. Das Wunderbare bereitet Vergnügen (*hedys*); ein Beweis dafür

Kap. 22, am Ende. – »Jambus, (trochäischer) Tetrameter«; vgl. Kap. 4, letzter Absatz. – Chairemon: s. Anm. 11 zu Kap. 1. – »Die Natur«: gleichbedeutend mit der Erfahrung, auf die sich Aristoteles zu Beginn des Absatzes berufen hat. Vgl. Kap. 4, letzter Absatz: »... wies die Natur selbst auf das geeignete Versmaß.«

¹⁰ Dieser Absatz hat Exkurscharakter: er befaßt sich nicht – wie der vorausgehende und folgende Text – mit Unterschieden von Epos und Tragödie. Er gilt den direkten Reden des Epos und deren Verhältnis zu den Partien, die der Dichter »in eigener Person« vorträgt. Bei Homer – behauptet Aristoteles – herrsche die direkte Rede vor, bei den übrigen Epikern komme sie entschieden zu kurz. Diese Aussage ist nicht so pauschal wie die zu Beginn von Kap. 3 (Homer dichte, heißt es dort, »in der Rolle eines anderen«); sie vermittelt gleichwohl ein übertriebenes Bild von dem Anteil, der den direkten Reden im Ganzen der homerischen Epen zukommt. Eigentümlicherweise verwendet Aristoteles hier einen eingeschränkten Mimesis-Begriff: er läßt auf einmal nur das als Nachahmung gelten, was »dramatisch«, in direkter Rede, dargestellt wird. Vgl. hiermit Kap. 26, am Anfang; für den üblichen Sprachgebrauch s. z. B. Kap. 3, 1. Absatz, und Kap. 5, letzter Absatz: »Die Epik ... (ist) Nachahmung guter Menschen in Versform.«

¹¹ Zum Wunderbaren in der Tragödie s. Anm. 10 zu Kap. 9. Die Darlegungen über das Ungereimte knüpfen an Kap. 15, drittletzter Absatz, an. – »Verfolgung Hektors«: Ilias 22, 131 ff.; Achilleus verbietet seinen Landsleuten, ihn in seinem Kampf gegen Hektor zu unterstützen, da er den Ruhm des Sieges mit niemandem teilen will. Vgl. Kap. 25, 5. Absatz.

ist, daß jedermann übertreibt, wenn er eine Geschichte erzählt, in der Annahme, dem Zuhörer hiermit einen Gefallen zu erweisen.

Homer hat den übrigen Dichtern auch besonders gut gezeigt, wie man Täuschungen anbringen kann. Es handelt sich hierbei um den Fehlschluß. Wenn nämlich, sobald eine Tatsache A vorliegt oder eintritt, infolgedessen auch eine Tatsache B vorliegt oder eintritt, dann meinen die Leute, daß, wenn B vorliegt, auch A vorliege oder eintrete; dies ist ein Irrtum. Daher muß man, wenn A unwahr ist und B, falls A vorläge, ebenfalls mit Notwendigkeit vorläge oder eintrate, B hinzufügen; denn da unser Verstand weiß, daß B wahr ist, begeht er den Fehlschluß, auch A für wirklich zu halten. Ein Beispiel hierfür findet sich in den »Niptra«¹².

Das Unmögliche (*adynata*), das wahrscheinlich ist, verdient den Vorzug vor dem Möglichen (*dynata*), das unglaubwürdig (*apithana*) ist¹³. Die Fabeln (*lōgoi*) dürfen nicht aus ungereimten Teilen zusammengefügt sein, sondern sollen nach Möglichkeit überhaupt nichts Ungereimtes enthalten. Wenn Ungereimtes unvermeidlich ist, dann soll es außerhalb der eigentlichen Handlung (*mýtheuma*) liegen, wie im Falle des »Ödipus«, wo der Held nicht weiß, wie Laios umkam. Es darf hin-

¹² D. h. im 19. Buch der »Odyssee«; s. Anm. 3 zu Kap. 16. Über den Fehlschluß, zu dem der Zuschauer verleitet wird, s. Kap 16, vorletzter Absatz. Aristoteles scheint hier auf den Fehlschluß einer Figur anzuspielen: der heimgekehrte Odysseus gibt sich vor Penelope als ein Kreter namens Aithon aus und behauptet, er habe Odysseus kennengelernt, als dieser gen Troja fuhr. Penelope ist mißtrauisch und bittet ›Aithon‹, ihr die Kleidung des Odysseus zu beschreiben. Odysseus weiß ihr natürlich richtige Auskünfte zu geben; sie wiederum folgert hieraus fälschlich, daß ›Aithon‹ Begegnung mit Odysseus stattgefunden habe und auch der Rest von dessen Geschichte wahr sei (Vers 164–248).

¹³ Ebenso Kap. 25, drittletzter Absatz. Die Möglichkeit ist eine objektive, die Glaubwürdigkeit eine subjektive Instanz; das Wahrscheinliche, hier im subjektiven Sinne verwendet, tendiert je nach Zusammenhang bald mehr zur einen, bald mehr zur anderen Seite hin. Im 3. Absatz von Kap. 9 beruft sich Aristoteles auf den Regelfall, »daß das Mögliche auch glaubwürdig ist«; hier rechnet er mit einer gewissen Selbständigkeit der beiden Sphären, um – bei einem Konflikt von Möglichkeit und Glaubwürdigkeit – der Glaubwürdigkeit, der suggestiven Evidenz, den Vorrang einzuräumen. Hiermit entfernt sich seine Theorie besonders auffällig von den fundamentalen Kategorien der Nachahmung und des Wahrscheinlichen (im objektiven Sinne); der Dichtung wird – um der Wirkungen willen, die sie erzielen soll – ein gewisses Maß von Eigengesetzlichkeit eingeräumt.

gegen nicht innerhalb der Bühnenhandlung (*drama*) stattfinden, wie in der »Elektra« bei den Leuten, die von den pythischen Spielen berichten, oder in den »Mysern« bei dem Manne, der, ohne ein Wort zu sagen, von Tegea nach Mysien gelangt¹⁴. Es ist daher lächerlich zu behaupten, daß die Handlung ohne solche Dinge zerstört würde; man muß sich nämlich von vornehmerein davor hüten, solche Handlungen zusammenzufügen. Wenn man es gleichwohl tut, dann soll die Handlung einigermaßen glaubwürdig wirken; unter dieser Voraussetzung ist auch Sonderbares zulässig¹⁵. So würden sich die Ungereimtheiten, die sich in der Geschichte von der Aussetzung in der »Odyssee« finden¹⁶, als unerträglich erweisen, wenn ein schlechter Dichter sich ihrer angenommen hätte. Homer hingegen weiß sie zu verbergen, indem er das Sonderbare durch seine übrigen Vorzüge anziehend macht (*hedynein*).

Um die Sprache muß man sich vor allem in den Abschnitten bemühen, die ohne Handlung sind und weder Charaktere noch Gedankliches enthalten. Andererseits verdunkelt eine allzu blendende Sprache die Charaktere und die Gedankenführung.

¹⁴ Auch diese Darlegungen knüpfen an Kap. 15, drittletzter Absatz, an; dort auch das »Ödipus«-Beispiel. – In der sophokleischen »Elektra« (Vers 680–763) berichtet der Pädagoge in einer Trugrede, daß Orestes beim Wagenrennen an den pythischen Spielen verunglückt sei; die Ungereimtheit besteht hier in einem handfesten Anachronismus: die pythischen Spiele wurden erst im Jahre 582 v. Chr., lange Zeit nach der für die mythischen Helden vorausgesetzten Epoche, gestiftet. – In den »Mysern« († ; gemeint ist wohl das Stück von Aischylos) hatte Telephos sich eines Verwandtenmordes schuldig gemacht und war schwiegend von Tegea (in Arkadien) nach Mysien (im nordwestlichen Kleinasien) geflohen.

¹⁵ Dieser Satz ist korrupt überliefert; die Wiedergabe sucht anzudeuten, was Aristoteles gemeint haben könnte.

¹⁶ Odyssee 13, 113 ff.: Odysseus schläft, während ihn die Phäaken, die ihn von Scheria nach Ithaka zurückgebracht haben, am heimatlichen Strande niederlegen.

Was die Probleme und ihre Lösungen angeht¹, so dürfte wohl aus der folgenden Betrachtung deutlich werden, wieviele und was für Arten es davon gibt².

Da der Dichter ein Nachahmer (*mimētēs*) ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von drei Nachahmungsweisen, die es gibt, stets eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten. All dies wiederum wird in einer sprachlichen Form (*lēxis*) ausgedrückt, in der Glossen und Metaphern und viele Veränderungen (*páthe*) der Sprache enthalten sind; denn dies gestehen wir ja den Dichtern zu.

Außerdem ist die Richtigkeit in der Dichtkunst (*poietikē*) nicht ebenso beschaffen wie in der Staatskunst, und überhaupt ist sie in der Dichtkunst nicht so beschaffen wie in irgendeiner anderen Disziplin (*téchne*). Im ganzen gibt es in der Dichtkunst zwei Arten von Fehlern: die eine bezieht sich auf die Dichtkunst an sich, die andere auf etwas, das die Dichtkunst nur zufällig berührt. Denn wenn sich ein Dichter etwas richtig vorgestellt hat, um es nachzuahmen, und er es aus Unfähigkeit nicht richtig nachahmt, dann liegt ein Fehler der Dichtkunst selber vor. Wenn er sich jedoch etwas nicht richtig vorgestellt hat, z. B. ein Pferd,

¹ Die homerischen Epen, archaische Werke, bereiteten dem Verständnis einer viel späteren, gänzlich anderen Zeit mancherlei Schwierigkeiten, wirkliche oder scheinbare, und so sah man sich vor »Probleme« gestellt und suchte nach deren »Lösung«. Die »Lösung« konnte darin bestehen, daß man Homer kritisierte, ihn einer Unrichtigkeit, eines inneren Widerspruchs usw. zieh – oder darin, daß man den anfechtbaren Passus historisch oder philologisch interpretierte. Durch Homerkritik hatte sich vor allem Zoilos von Amphipolis, ein Zeitgenosse des Aristoteles, einen Namen gemacht (»Gegen die Dichtung Homers«, †); die Homerklärung war z. B. Gegenstand einer umfänglichen aristotelischen Schrift, der »Homerprobleme« (†). Kap. 25 sucht vor allem Kriterien an die Hand zu geben, nach denen sich vermeintliche Fehler Homers rechtfertigen lassen.

² Wie Aristoteles in den beiden folgenden Absätzen darlegt, lassen sich Homerprobleme auf dreierlei Weise lösen: entweder durch Prüfung der Darstellungsabsicht (ein Dichter kann die Dinge darstellen entweder wie sie sind, oder wie sie zu sein scheinen, oder wie sie sein sollen) oder durch den Rekurs auf rein sprachliche Gesichtspunkte oder schließlich durch eine Argumentation, die einen Fehler als in ästhetischer Hinsicht unerheblich erweist.

das gleichzeitig seine beiden rechten Beine nach vorn wirft, oder wenn er nach Maßgabe einer bestimmten Disziplin, z. B. der Medizin oder einer anderen Wissenschaft, einen Fehler gemacht hat, oder wenn er irgendwelche Dinge dargestellt hat, die unmöglich (*adynata*) sind³, dann liegt kein Fehler in der Dichtkunst an sich vor.

Von diesen Dingen muß man ausgehen, wenn man die Einwände widerlegen will, die in den Problemen enthalten sind.

Zunächst die Fälle, die die Dichtkunst selbst betreffen⁴. Wenn ein Dichter Unmögliches darstellt, liegt ein Fehler vor. Doch hat es hiermit gleichwohl seine Richtigkeit, wenn die Dichtung auf diese Weise den ihr eigentümlichen Zweck erreicht (wir haben ja diesen Zweck erwähnt), wenn sie so entweder dem betreffenden Teil selbst oder einem anderen Teil ein stärkeres Moment der Erschütterung (*ekplektikón*) verleiht. Ein Beispiel ist die Verfolgung Hektors⁵. Wenn sich jedoch der Zweck ohne Verstoß gegen die jeweils zuständige Disziplin besser oder nicht schlechter hätte erreichen lassen, dann liegt eine Unrichtigkeit vor. Man soll nämlich, wenn möglich, überhaupt keinen Fehler begehen. Ferner: von welcher Art ist der Fehler; bezieht er sich auf die Dichtkunst selbst oder auf etwas anderes, das zufälligen Charakter hat? Der Fehler ist nämlich geringer, wenn jemand nicht wußte, daß die Hirschkuh kein Geweih hat, als wenn er ein Gemälde angefertigt hat, das seinen Gegenstand schlecht nachahmt.

Außerdem: wenn der Vorwurf erhoben wird, es sei etwas nicht wirklichkeitsgetreu dargestellt, dann kann man vielleicht einwenden, es sei

³ Der Passus »oder wenn er irgendwelche Dinge dargestellt hat, die unmöglich sind« ist wohl durch ein Schreibversehen in diesen Zusammenhang geraten.

⁴ Dieser Absatz befaßt sich mit der dritten Kategorie von Homerproblemen, mit der Möglichkeit, einen Fehler als in ästhetischer Hinsicht unerheblich zu erweisen. Er sucht offensichtlich die Darstellung von Unmöglichem als »Verstoß gegen die jeweils zuständige Disziplin« (im Falle des Hektor-Beispiels etwa als Verstoß gegen die Kriegskunst oder Kampftechnik) zu interpretieren, als Fehler also, der »die Dichtkunst nur zufällig berührt«. Eigenartigerweise greifen erst die Worte »Ferner: von welcher Art ist der Fehler? usw. die Alternative des 3. Absatzes auf und erwecken so den Eindruck, als solle zu einem neuen Gesichtspunkt übergegangen werden; der Text ist schwerlich korrekt überliefert.

⁵ S. Anm. 11 zu Kap. 24. In Kap. 24 wird die Verfolgung Hektors treffender als Ungereimtheit (nicht als etwas Unmögliches) bezeichnet.

dargestellt, wie es sein sollte⁶; d.h., wie auch Sophokles erklärt hat, er selbst stelle Menschen dar, wie sie sein sollten, Euripides, wie sie seien⁷, so muß man auch diesen Fall lösen. Wenn aber keines von beiden zutrifft, dann kann man einwenden, man stelle etwas so dar, wie es der allgemeinen Auffassung entspricht, z. B. bei den Geschichten von den Göttern. Denn vielleicht kann man weder, indem man sie als besser hinstellt, noch wirklichkeitsgetreu von ihnen reden, aber möglicherweise so, wie Xenophanes⁸ meint: man sagt eben so. Anderes kann man vielleicht nicht als besser hinstellen, aber so wiedergeben, wie es einmal war, z. B. bei der Bewaffnung. »Ihre Lanzen waren senkrecht auf dem Schaft aufgestellt«⁹: so war es damals üblich, wie noch jetzt bei den Illyriern.

Was die Frage betrifft, ob eine Rede oder Handlung (*prättein*) einer Person rechtschaffen ist oder nicht¹⁰, so muß man nicht nur auf die Handlung oder Rede selbst achten und prüfen, ob sie gut oder schlecht ist, sondern auch auf den Handelnden oder Redenden, an wen er sich wendet, oder wann oder für wen oder zu welchem Zweck er handelt oder redet, ob er z. B. ein größeres Gut erlangen oder ein größeres Übel vermeiden will.

Andere Probleme muß man im Hinblick auf die sprachliche Form lösen¹¹, etwa mit Hilfe von Glossen: *úreás men próton*; denn vielleicht meint Homer nicht die Maultiere, sondern die Wächter. Und wenn er von Dolon sagt »der zwar häßlich war von Gestalt«, dann meint er keinen verwachsenen Körper, sondern ein häßliches Gesicht. Denn die

⁶ Dieser Absatz gilt der ersten Kategorie von Homerproblemen: man kann prüfen, von welcher Darstellungsabsicht sich der Dichter hat leiten lassen.

⁷ Nur hier überliefert. Sophokles hätte also die Art der Charakterdarstellung befolgt, die im vorletzten Absatz von Kap. 15 empfohlen wird (Beispiele: Antigone; Neoptolemos im »Philoktet«). An Euripides tadelt Aristoteles den »in unnötiger Weise schlechten Charakter des Menelaos; s. Anm. 6 zu Kap. 15.

⁸ Rhapsode und Philosoph (†; ca. 565-470 v. Chr.), bekannt durch seine Polemik gegen anthropomorphe Gottesvorstellungen.

⁹ Ilias 10,152f. Detail aus einer nächtlichen Szene; hieraus ergab sich das »Problem«, ob die Lanzen nicht umfallen und Lärm verursachen könnten.

¹⁰ Dieser Typus von Problemen ist in der Übersicht zu Anfang des Kapitels nicht enthalten.

¹¹ Die zweite Kategorie von Problemen: man sucht den Dichter zu rechtfertigen, indem man sich auf sprachliche Erscheinungen beruft.

Kreter verstehen unter »wohlgestaltet« ein schönes Gesicht. Und wenn es heißt: *zóroterón de keraie*, dann soll der Wein nicht unvermischt gereicht werden, wie für Säufer, sondern schneller¹².

Anderes ist metaphorisch gemeint, wie z. B.: »Alle Götter und Menschen schliefen die ganze Nacht.« Denn an derselben Stelle sagt der Dichter: »Wenn er auf die troische Ebene blickte, (staunte er) über den Schall von Flöte und Syrinx.« »Alle« ist hier demnach metaphorisch statt »viele« verwendet; denn »alles« ist ein Fall von »viel«. Auch »er allein taucht nicht unter« ist metaphorisch; man spricht bei dem am besten Bekannten von »allein«.¹³

Manches muß man mit Hilfe der Betonung lösen; so erklärte Hippias von Thasos die Stellen *didomén de hoi eúchos arésthai* und *to men hú katapýthetai ómbro*¹⁴. Manches löst man mit Hilfe einer Pause, wie bei

¹² *úreas men próton*: »die Maultiere zuerst« (Ilias 1,50). Aus der Schilderung der Pest, die Apollon den Griechen sandte: man nahm Anstoß daran, daß die verderblichen Pfeile des Gottes zuerst die Maultiere trafen; Aristoteles macht – zu Unrecht – geltend, daß *úreas* auch »Wächter« bedeuten könne. – »Der zwar häßlich ...«: Ilias 10,316. Die Fortsetzung des Verses lautet: »aber ein guter Läufer«. Man glaubte diese beiden Züge, die Homer an Dolon, einem trojanischen Kundschafter, hervorhebt, nicht miteinander vereinbaren zu können; Aristoteles beruft sich auf eine engere Bedeutung von *eidos* (»Gestalt«), die in der kretischen Bedeutung des Wortes *eueídes* (»wohlgestaltet«) erhalten geblieben sei. – *Zóroterón de keraie*: »mische reiner!« (Ilias 9,203); Aufforderung, die Achilles an Patroklos richtet. Unvermischten oder nur schwach verdünnten Wein zu trinken, galt bei den Griechen als ausschweifend; Aristoteles nimmt willkürlich an, *zoróteron* (»stärker«, »reiner«) bedeute hier »schneller«.

¹³ »Alle Götter und Menschen ... «: es geht um das Problem, wie er (Agamemnon) den Schall von Flöte und Syrinx hören konnte, wenn »alle« schliefen. Die Szene entstammt dem Anfang des 10. Buches der »Ilias« (1-2 und 11-13); mit den Worten »Alle Götter und Menschen« zitiert Aristoteles freilich versehentlich den ähnlich lautenden Anfang von Buch 2. Die Homer-Handschriften bringen an beiden Stellen nicht »alle« (*pántes*), sondern »die anderen« (*álloí*), so daß sich das »Problem« für uns nicht stellt. Syrinx: s. Anm. 6 zu Kap. 1 – »Er allein ... «: Ilias 18,489 und Odyssee 5,275, vom Großen Bären. Gewiß eine unzutreffende Feststellung, da auch andere nördliche Gestirne niemals untergehen. Aristoteles löst das Problem richtig: der Große Bär stehe als das bekannteste Nordgestirn auch für alle übrigen.

¹⁴ Hippias von Thasos: unbekannt. – *Didomén de hoi ...*: »Wir geben ihm Ruhm zu gewinnen.« So in unseren Homer-Handschriften nur Ilias 21,297 (mit *toi*, »dir«, statt *hoi*, »ihm«). Zur Zeit des Aristoteles las man den Passus auch Ilias

Empedokles: »So entstanden schnell sterbliche Dinge, die sich zuvor unsterblich gewußt hatten, und, was unvermischt gewesen war zuvor, mischte sich¹⁵.« Manches mit Hilfe einer Doppeldeutigkeit: »Es ist mehr von der Nacht vergangen«; das ›mehr‹ ist nämlich doppeldeutig¹⁶. Anderes wieder mit Hilfe des Sprachgebrauchs. So nennt man das aus Wein und Wasser bestehende Mischgetränk schlechtweg ›Wein‹, und der Dichter sagt »eine Beinschiene aus neugefertigtem Zinn«. Ferner nennt man diejenigen, die das Eisen bearbeiten, ›Kupferschmiede‹, und

2,15 (wo sich in unseren Handschriften etwas anderes findet). Er gehörte somit zu dem Auftrag, den Zeus dem für Agamemnon bestimmten trügerischen Traume erteilt: Agamemnon solle die Trojaner getrost angreifen usw. Da Zeus den Anführer der Griechen in Wahrheit in eine Falle locken will, stellte sich für die Homerkritiker das Problem, ob den Göttern solche betrügerischen Machenschaften zugeschrieben werden dürfen. Die Homer ›rettende‹ Auskunft des Hippias lautete: man lese nicht *didomen* (»wir geben«), sondern – mit anderer Betonung – *–didōmen* (»geben« im Sinne von »gib«); offenbar glaubte er, auf diese Weise die Verantwortung für den Betrug von Zeus auf den Traum zu übertragen. – *To men hū . . . :* »von dem ein Teil im Regen vermodert«. Nestor erteilt seinem Sohne Antilochos Anweisungen für das bevorstehende Wagnrennen; das Zitat beschreibt den Pfahl, der als Wendepunkt dienen soll (Ilias 23,328). Unsere Handschriften bieten dort freilich nicht das sinnlose *hū*, »von dem«, sondern das einzige sinnvolle *u*, »nicht«: der Pfahl besteht aus hartem Holz, »das nicht im Regen vermodert«. Hippias und Aristoteles lasen offenbar *hū*; die Änderung in *u* betraf insofern die Betonung, als *hū* aus einem zirkumflektierten, *u* aus einem akuten Vokal bestand.

¹⁵ Empedokles: s. Anm. 10 zu Kap. 1. Der Passus entstammt dem Lehrgedicht »Über die Natur« (†), und zwar einem Abschnitt, der die Entstehung der sterblichen Geschöpfe aus der Mischung der zuvor isolierten Elemente ableitet. Im griechischen Text läßt sich *prin*, »zuvor«, sowohl auf »unvermischt« als auch auf »mischt sich« beziehen; im letzteren Falle ergibt sich die sinnlose Aussage: »und, was unvermischt gewesen war, zuvor mischte es sich«. Eine Pause (ein Komma) nach *prin* schützt die Stelle vor einem Mißverständnis.

¹⁶ Ilias 10,252. Das ›Problem‹ ergibt sich aus der Fortsetzung: »(als) zwei Drittel; nur ein Drittel ist noch übrig«. Man kann die »zwei Drittel« von »mehr« abhängen lassen (im Sinne von: »mehr als zwei Drittel«); diese Auffassung gerät mit der Arithmetik in Konflikt, da nicht noch ein ganzes Drittel übrig sein kann, wenn bereits mehr als zwei Drittel vergangen sind. Aristoteles macht mit Recht geltend, daß »mehr« auch absolut, im Sinne von »der größere Teil des Ganzen«, verwendet werden könne; die »zwei Drittel« wären dann eine Epexegese, und die Rechnung ginge auf: »Der größere Teil der Nacht ist vergangen: zwei Drittel; nur ein Drittel ist noch übrig«.

von Ganymedes wird gesagt, er sei der ›Weinschenk‹ des Zeus, obwohl die Götter keinen Wein trinken¹⁷. Doch lassen sich diese Beispiele auch als Metaphern erklären.

Wenn ein Wort etwas Widersinniges auszudrücken scheint, dann muß man prüfen, wieviele Bedeutungen es an der betreffenden Stelle haben kann. So muß man bei den Worten »dort wurde die eherne Lanze festgehalten« fragen, auf wievielerlei Weise sie dort festgehalten werden konnte, ob so oder so, wie man am ehesten vermuten möchte¹⁸. Diese Methode ist der entgegengesetzt, von der Glaukon spricht: Einige gehen von einer unsinnigen Voraussetzung aus, und nachdem sie selber diese Voraussetzung gebilligt haben, ziehen sie daraus ihre Schlüsse, und so rügen sie, was der Dichter ihrer Meinung nach gesagt hat, wenn das ihrer vorgefaßten Meinung widerspricht. Das ist im Falle des Ikarios eingetreten. Man glaubt nämlich, er sei Spartaner gewesen; es sei also sonderbar, daß Telemach ihn nicht getroffen habe, als er nach Sparta kam. Doch vielleicht verhält es sich hiermit so, wie die Kephallenier sagen; sie behaupten nämlich, Odysseus habe sich seine Frau von ihnen geholt, und der Vater der Frau heiße Ikadios, nicht Ikarios. Das Problem ist offensichtlich aus einer falschen Voraussetzung erwachsen¹⁹.

¹⁷ »Des Sprachgebrauchs«: der (ungenauen) Konvention. Die Beispiele sind Analogien zur ›Goldplombe‹ und zur ›Orangenlimonade‹. – »Der Dichter«: Homer (vgl. Anm. 5 zu Kap. 22), in der »Ilias« 21,502. Die Beinschiene bestand in Wahrheit aus einer Legierung, oder sie war verzinnt. – Ganymedes als ›Weinschenk‹ (die Götter tranken ›Nektar‹): Ilias 20,234.

¹⁸ In diesem Absatz beginnt Aristoteles sich von den Problemen zu entfernen, die sich durch den Rekurs auf rein sprachliche Erscheinungen lösen lassen. – »Dort wurde...«: Ilias 20,272. Äneas schleudert seine Lanze auf den Schild des Achilleus. Dieser – von dem Gotte Hephaistos gefertigte – Schild hat fünf Schichten: zwei aus Bronze, eine aus Gold und zwei (die sich auf der Innenseite befinden) aus Zinn. Die Lanze durchbohrt die beiden Bronzeschichten und wird von der Goldschicht festgehalten. Die Annahme, die Goldschicht befände sich in der Mitte und sei demzufolge unsichtbar, kam für den griechischen Leser nicht in Betracht: sie mußte sich auf der Außenseite befinden. Hieraus ergab sich das Problem, wie die Goldschicht eine Lanze festhalten konnte, die bereits die beiden weiter innen liegenden Bronzeschichten durchstoßen hatte. Die Lösung des Aristoteles läuft darauf hinaus, daß die Goldschicht auf diese oder jene Weise das entscheidende Hemmnis sein könne – womit sich durchaus vertrage, daß die Lanzenspitze noch die beiden Bronzeschichten durchschneidet.

¹⁹ Glaukon: ein Homerkritiker, vielleicht identisch mit Glaukos von Rhegion (um 400 v. Chr.), dem Verfasser einer Schrift »Über die alten Dichter und Mu-

Aufs Ganze gesehen muß man das Unmögliche rechtfertigen, indem man entweder auf die Erfordernisse der Dichtung oder auf die Absicht, das Bessere darzustellen, oder auf die allgemeine Meinung zurückgreift²⁰. Was die Erfordernisse der Dichtung betrifft, so verdient das Unmögliche, das glaubwürdig (*pithanón*) ist, den Vorzug vor dem Möglichen (*dynatón*), das unglaubwürdig (*apithanon*) ist²¹. Und wenn es unmöglich sein mag, daß es solche Menschen gibt, wie sie Zeuxis gemalt hat, dann hat er sie eben zum Besseren hin gemalt²²; das Beispieldichte muß ja die Wirklichkeit übertreffen. Auf das, was die Leute sagen, muß man das Ungereimte (*áloga*) zurückführen. Man kann ferner zeigen, daß das Ungereimte bisweilen nicht ungereimt ist; es ist ja wahrscheinlich, daß sich manches auch gegen die Wahrscheinlichkeit abspielt²³.

Die Stellen, die Widersinniges auszudrücken scheinen²⁴, muß man ebenso prüfen, wie man bei wissenschaftlichen Auseinandersetzungen die Gründe des Gegners prüft: ob es sich um dasselbe handelt, und ob sich eine Aussage auf denselben Gegenstand bezieht und ob sie im selben Sinne gilt. Erst dann darf man schließen, daß etwas im Widerspruch zu dem stehe, was entweder der Betreffende ausdrücklich sagt oder was ein vernünftiger Mensch als gegeben voraussetzt. Der Vorwurf der Ungereimtheit und Schlechtigkeit ist berechtigt, wenn ein Dichter ohne zwingenden Grund davon Gebrauch macht, wie Euripides im Falle des

ker« (†): – Ikarios: der Vater der Penelope. Da er ein Bruder des Tyndareos (des sterblichen Vaters der Helena und der Dioskuren) war, vermutete man, er habe in Sparta gelebt. Das 4. Buch der »Odyssee« schildert Telemachs Aufenthalt in Sparta; dort aber verlautet nichts darüber, daß Telemach seinem Großvater Ikarios begegnet sei. Aristoteles löst das Problem, indem er mit Glaukon die Prämissen für falsch erklärt und sich auf eine lokale Tradition der Kephallenier (der Nachbarn des Odysseus) beruft.

²⁰ Dieser Absatz befaßt sich aufs neue mit einigen der schon abgehandelten Punkten. »Die Erfordernisse der Dichtung«: s. den 3. und 5. Absatz. – »Die Absicht, das Bessere darzustellen, die allgemeine Meinung«: s. den 2. und 6. Absatz.

²¹ Ebenso Kap. 24, vorletzter Absatz; s. Anm. 13 zu Kap. 24.

²² S. Anm. 14 zu Kap. 6.

²³ Vgl. Kap. 18, vorletzter Absatz.

²⁴ Mit dieser Materie hat sich Aristoteles bereits im vorigen Absatz befaßt.

Aigeus von Ungereimtem und wie im Falle des Menelaos im »Orestes« von Schlechtigkeit²⁵.

Die Vorwürfe, die man zu erheben pflegt, lassen sich auf fünf Kategorien zurückführen: daß etwas unmöglich sei oder ungereimt oder sittlich schlecht oder widersinnig oder den Erfordernissen einer Disziplin entgegengesetzt. Die Lösungen lassen sich den angegebenen Gesichtspunkten – zwölf an der Zahl – entnehmen²⁶.

²⁵ Aigeus: in der »Medea« 663ff.; der athenische König ist unversehens in Korinth zur Stelle, um Medea seinen Schutz zu versprechen. – Menelaos: s. Anm. 6 zu Kap. 15.

²⁶ Das Resümee stimmt nicht mit den vorausgehenden Darlegungen überein. Es scheint zunächst, als sollten die »fünf Kategorien« die beiden letzten Absätze (ab: »Aufs Ganze gesehen«) zusammenfassen; Aristoteles handelt dort vom Unmöglichen, vom Ungereimten und vom Widersinnigen. Von der Kategorie des »sittlich Schlechten« hingegen ist – wenn überhaupt – schon lange zuvor die Rede: »Was die Frage betrifft, ob eine Rede oder Handlung einer Person rechtschaffen ist oder nicht« (7. Absatz). Die fünfte Kategorie endlich gehört zu den Themen, die am Anfang des Kapitels erörtert werden (3. und 5. Absatz). Von den zwölf Lösungsmöglichkeiten, die hier – d.h. offenbar innerhalb des ganzen Kapitels – vorgekommen sein sollen, finden sich sechs in den Darlegungen über die sprachliche Form: Glossen, Metaphern, Betonung, Pause, Doppeldeutigkeit, Sprachgebrauch. Hinsichtlich der übrigen sechs läßt sich keine Klarheit gewinnen; der ursprüngliche Text des Kapitels ist wohl durch nachträgliche Eingriffe stark verändert worden.

Man kann sich die Frage stellen, welche Art der Nachahmung (*mimesis*) die bessere sei, die epische oder die tragische. Wenn nämlich die weniger vulgäre die bessere und wenn das stets diejenige ist, die sich an das bessere Publikum wendet, dann ist klar, daß diejenige, die alles nachahmt¹, in hohem Maße vulgär ist. Denn die Schauspieler befinden sich, in der Annahme, das Publikum könne nicht folgen, wenn sie nicht von sich aus etwas hinzutun, in ständiger Bewegung – wie die schlechten Flötenspieler, die sich drehen, wenn sie einen fliegenden Diskus nachahmen sollen, und den Chorführer mit sich reißen, wenn sie die »Skylla« vorspielen. Die Tragödie trafe dann ein ähnlicher Vorwurf, wie er den späteren Schauspielern von den früheren gemacht wurde; denn Mynniskos nannte Kallippides einen Affen, weil er allzu sehr übertreibe, und in demselben Ruf hat auch Pindaros gestanden². Wie sich nun diese Schauspieler zu ihren Vorgängern verhalten, so verhielte sich hiernach die tragische Kunst (*téchne*) überhaupt zur Epik. Diese wendet sich, so wird behauptet, an ein gebildetes Publikum, das der Gesten nicht bedarf, die tragische Kunst hingegen an ein ungebildetes. Wenn sie nun in dieser Weise vulgär ist, dann ist sie offensichtlich die geringere Kunst³.

Doch erstens richtet sich dieser Vorwurf nicht gegen die Dichtkunst (*poietiké*), sondern gegen die Kunst des Interpreten. Denn Übertrei-

¹ Im Sinne von »verkörpert«, »durch szenische Handlung darstellt«. Für ein ähnliches Beispiel einer prägnanten Verwendung des Nachahmungsbegriffs vgl. Anm. 10 zu Kap. 24.

² »Einen fliegenden Diskus«: etwa den, mit dem Apollon seinen Liebling Hyakinthos tödlich verletzte. – »Skylla«: s. Anm. 6 zu Kap. 15. Der den Dithyrambos begleitende Flötenspieler wollte durch diese Geste das Ungeheuer darstellen, wie es die Seeleute an sich reißt, um sie zu verschlingen. – Mynniskos: bekannter Aischylos-Darsteller (Mitte des 5. Jh.v.Chr.); Kallippides: pathetischer Tragöde (um 400 v. Chr.); Pindaros: ein sonst nirgends erwähnter Schauspieler.

³ Bis hierher gibt Aristoteles eine – offenbar aus konservativen Adelskreisen stammende – Auffassung wieder, die dem Epos den Vorrang vor der Tragödie eingeräumt wissen wollte. Im folgenden bringt er seine eigene, abweichende Theorie: er weist zunächst den Gesichtspunkt der je verschiedenen Darbietungsweise als äußerlich zurück und führt sodann zwei Merkmale ins Feld, durch die sich die Tragödie vor dem Epos auszeichne: den geringeren Umfang und die straffere Handlungseinheit.

bungen in den Ausdrucksmitteln sind auch beim Vortrag eines Epos möglich, wie im Falle des Sosistratos, und beim Wettsingen, wie im Falle des Mnasitheos von Opus⁴. Man darf auch nicht jede Art von bewegter Darstellung für verwerflich halten, da ja auch der Tanz nicht verwerflich ist, sondern nur die von schlechten Darstellern ausgeführte. Dies hat man auch dem Kallippides vorgeworfen und jetzt anderen: sie seien nicht imstande, edle Frauen darzustellen (*mimeisthai*). Zudem tut die Tragödie auch ohne bewegte Darstellung ihre Wirkung, wie die Epik. Denn schon die bloße Lektüre kann ja zeigen, von welcher Beschaffenheit sie ist⁵. Wenn sie nun in den anderen Punkten überlegen ist, dann kommt es bei ihr auf die schauspielerische Darstellung nicht an: diese braucht überhaupt nicht vorhanden zu sein.

Zweitens enthält die Tragödie alles, was auch das Epos enthält – sie kann sogar dessen Versmaß (*métron*) verwenden –, und außerdem als nicht geringen Teil die Melodik (*musikē*), die in sehr auffälliger Weise Vergnügen (*hedonai*) bereitet⁶. Sie hat ferner das Merkmal der Eindringlichkeit, und zwar sowohl bei der Lektüre als auch bei der Aufführung. Außerdem erreicht sie das Ziel der Nachahmung (*mimesis*) mit einer geringeren Ausdehnung. Das stärker Zusammengefaßte bereitet nämlich mehr Vergnügen als dasjenige, das sich auf eine lange Zeit hin verteilt – nehmen wir z. B. an, jemand wollte den »Ödipus« des Sophokles zu ebensovielen Versen erweitern, wie sie die »Ilias« enthält⁷. Ferner bildet die Nachahmung in Epen weniger eine Einheit (ein Beweis hierfür ist, daß aus jeder beliebigen epischen Nachahmung mehrere Tragödien hervorgehen können). Die Folge ist: wenn sich die epischen Dichter nur eine einzige Handlung (*mythos*) vornehmen wollten, dann nähme sich diese entweder kümmerlich aus, wenn sie gedrängt dargestellt wäre, oder wässrig, wenn sie die dem Epos angemessene Länge erhielte. Ich rede hier von einem Epos, das aus mehreren Handlungen

⁴ Sosistratos: ein unbekannter Rhapsode; Mnasitheos: ein unbekannter Sänger.

⁵ Vgl. Kap. 6, am Ende, und Kap. 14, am Anfang.

⁶ S. Anm. 7 zu Kap. 5 und Anm. 1 zu Kap. 24. Daß in der Tragödie auch daktylische Hexameter vorkommen können, ist eine etwas pedantische Feststellung.

⁷ Über die unterschiedliche Ausdehnung von Epos und Tragödie ausführlich Kap. 24, 2. Absatz; s. ferner Kap. 5, letzter Absatz. – »Ödipus«: 1530 Verse; »Ilias«: ca. 16000 Verse. – Aristoteles übergeht hier, daß die breit angelegte epische Erzählung auch Vorteile hat (mehrere Schauplätze, Feierlichkeit, Großartigkeit).

(*präxeis*) zusammengesetzt ist, wie ja die »Ilias« viele derartige Teile (*mére*) enthält, und auch die »Odyssee«, Teile, deren jeder für sich genommen eine bestimmte Größe hat. Diese Dichtungen sind indes so vollkommen wie möglich zusammengefügt und in höchstem Maße die Nachahmung einer einzigen Handlung⁸.

Wenn sich nun die Tragödie in allen diesen Dingen auszeichnet und überdies noch in der von der Kunst angestrebten Wirkung (*érgon*) – Epos und Tragödie sollen ja nicht ein beliebiges Vergnügen hervorrufen, sondern das erwähnte⁹ –, dann ist klar, daß sie dem Epos überlegen ist, da sie ihre Wirkung (*télos*) besser erreicht als jenes.

Soviel sei über die Tragödie und das Epos im allgemeinen gesagt, sowie über deren Arten (*eide*) und Teile, wieviele es sind und worin sie sich unterscheiden, und über die Ursachen des Gelingens und Mißlungen und über mögliche Vorwürfe und deren Widerlegung¹⁰.

⁸ Der letzte Satz sucht eine Brücke zu den lobenden Äußerungen über die homerische Handlungseinheit zu schlagen (s. Kap. 8 und 23); im Ganzen stehen diese Darlegungen in einer gewissen Spannung zur bisherigen Theorie. So heißt es im 2. Absatz von Kap. 23, in der außerhomерischen Epik gehe es (anders als in den homerischen Epen) günstigsten Falles um eine einzige Handlung, die jedoch aus vielen Teilen bestehe; hier hingegen wird gerade von der »Ilias« und der »Odyssee« behauptet, daß sie aus mehreren Handlungen, aus vielen Teilen zusammengesetzt seien. Außerdem lassen sich nach Kap. 23, 2. Absatz, aus den homerischen Epen nur je eine oder höchstens zwei Tragödien herstellen; hier hingegen wird pauschal festgestellt, jedes beliebige Epos enthalte Stoff für eine Mehrzahl von Tragödien. Der gemeinsame Nenner solcher schwankenden Formulierungen besteht wohl darin, daß dem Epos grundsätzlich »Handlungsvielfalt« eignet (s. Kap. 18, drittletzter Absatz), wobei sich Homer am besten darauf verstanden hat, diese Vielfalt um den dramatischen Kern einer Haupthandlung zu gruppieren. Und die Äußerung in Kap. 23 – ein bis zwei Tragödien aus »Ilias« und »Odyssee« – mag auf die Haupthandlung gemünzt sein, während sich der anders lautende Passus in Kap. 26 auf die gesamte Handlungsvielfalt, d.h. auf die Haupthandlung und die eingeflochtenen ›Episoden‹, bezieht.

⁹ Nämlich Jammer und Schaudern, was Aristoteles freilich im Falle des Epos nirgends ausdrücklich vermerkt hat; s. Anm. 2 zu Kap. 23.

¹⁰ »Arten und Teile«: s. Kap. 24, am Anfang. – »Vorwürfe, Widerlegung«: Hinweis auf die Homerprobleme, Kap. 25.

LITERATURHINWEISE

Ausgaben, Kommentare, Übersetzungen

- Aristoteles, *De arte poetica liber*, recognovit R. Kassel, Oxford 1965
Aristoteles, *Poetica*. Introduzione, testo e commento di A. Rostagni, Torino 1945²
Aristote, *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy, Paris 1952²
Aristotle, *Poetics*. Introduction, (Text,) Commentary and Appendixes by D.W. Lucas, Oxford 1968
The Works of Aristotle, translated into English under the Editorship of W. D. Ross. Vol. XI: *Rhetorica*, *De Rhetorica ad Alexandrum*, *Poetica* (by I. Bywater), Oxford 1924
Aristoteles, *Poetik*. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von O. Gigon. Stuttgart (Reclam) 1961

Abhandlungen

Allgemeines:

- J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, vol. 1 – 2, Cambridge 1934
M. Fuhrmann, *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt 1973
G. M. A. Grube, *The Greek and Roman Critics*, London 1965

Zur aristotelischen Poetik:

- S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London 1907⁴
L. Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy*, New York 1922
K. von Fritz, Entstehung und Inhalt des 9. Kapitels von Aristoteles' *Poetik*, in: *Antike und moderne Tragödie*, Berlin 1962, 430-457
M. A. Grant, *The Ancient Rhetorical Theories of the Laughable*, Madison 1924, 24ff.
S. Koster, *Antike Epostheorien*, Wiesbaden 1970, 42 ff.
K. Nickau, *Epeisodion und Episode*, in: *Museum Helveticum* 23 (1966), 155-171

Zur Vorgeschichte der aristotelischen Poetik:

- G. Finsler, *Platon und die aristotelische Poetik*, Leipzig 1900
H. Flashar, *Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*, in: *Hermes* 84 (1956), 12-48
M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, in: *Kleine Schriften*, Band 2, Hildesheim 1965, 436-472
– , *Furcht und Mitleid? Ein Nachwort*, a.O., Band 2, 562-587
W. Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, in: *Hellas und Hesperien*, Zürich 1970², Band 1, 194-236

B. Snell, Mythos und Wirklichkeit in der griechischen Tragödie, in: Die Entdeckung des Geistes, Hamburg 1955³, 138-160
P. Vicaire, Platon critique littéraire, Paris 1960

Zur Wirkung der aristotelischen Poetik:

- R. Bray, La formation de la doctrine classique en France, Paris 1927
H. Flashar, Aristoteles und Brecht, in: Poetica 6 (1974), 17-37
M. Kommerell, Lessing und Aristoteles – Untersuchung über die Theorie der Tragödie, Frankfurt/M. 1940
A. Rostagni, Aristotele e l'Aristotelismo nella storia dell' estetica antica, in: Scritti minori, vol. 1, Torino 1955, 76-254
B. Weinberg, A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance, vol. 1-2, Chicago 1961

INHALT

Einführung	7
Form, Erhaltungszustand und Aufbau der Poetik	7
Die Entstehungszeit der Poetik	12
Die aristotelische Poetik und Platon	16
Die Wirkungen der Tragödie: Jammer, Schaudern, Reinigung ..	21
Die Dichtung als Nachahmung der Wirklichkeit	25
Überlieferung und Wirkung der Poetik	31
Zur Übersetzung	35
Zum Text	36
Übersetzung und Erläuterungen	37
Literaturhinweise	115

Dialog mit der Antike
Herausgegeben von Klaus Bartels

FÜR UND WIDER DIE EHE

Antike Stimmen zu einer offenen Frage, zusammengestellt und übersetzt von Konrad Gaiser, München 1974, 112 Seiten.

Wunsch für ein junges Mädchen (Homer) – Bäuerlicher Rat (Hesiod) – Alte Weisheiten (Bias, Pittakos, Thales, Solon) – Stoßseufzer aus dem Theater (Euripides) – Phantastische Reformidee (Aristophanes) – Pessimistische Betrachtung (Antiphon) – Natürliche Rollenverteilung (Xenophon) – Politische Utopie (Platon) – Einwände eines Denkers (Theophrast) – Durch Schaden wird man klug (Menander) – Zynismus (Diogenes) – Ermutigung aus der Stoa (Antipater) – Plädoyer für die Unabhängigkeit (Epiktet) – Wahre Liebe (Plutarch) – Abschreckende Erfahrungen (Lukian) – Anleitung zu einer Hochzeitsrede (Dionysios) – Ansichten eines Hagestolzes (Plautus) – Römisches »Make Love – Not War« (Properz) – Worte der Römer (Cato, Varro, Cicero, Seneca). Übersicht über die Quellentexte zum Thema Ehe – Nachwort – Bibliographie.

THEOPHRAST, CHARAKTERSKIZZEN

eingeleitet, verdeutscht und erläutert von Horst Rüdiger, mit den Illustrationen von Isaac Taylor, München 1974, 96 Seiten.

Die Charaktere: Der Verstellungskünstler – Der Schmeichler – Der Redselige – Der Bäurische – Der Geltungssüchtige – Der Verkommene – Der Schwätzer – Der Erfinder von Gerüchten – Der Unverschämte – Der Pfennigfuchser – Der Flegel – Der Mensch ohne Fingerspitzengefühl – Der Übereifrige – Der Zerstreute – Der Grobian – Der Abergläubische – Der Unzufriedene – Der Mißtrauische – Der Ekelhafte – Der Unerzogene – Der Eitle – Der Schäbige – Der Aufschneider – Der Hochmütige – Der Feigling – Der Reaktionär – Der alte Narr – Der Verleumder – Der Freund dunkler Existzenzen – Der Geizige

BIST DU'S, AENEAS?

Vergils Aeneis, travestiert von Aloys Blumauer, erstes, zweites, viertes und sechstes Buch, neu herausgegeben von Klaus Bartels, München 1975, 96 Seiten.

Dialog mit der Antike

WAS IST DER MENSCH ?

Texte zur Anthropologie der Antike, zusammengestellt von Klaus Bartels, München 1975, 112 Seiten.

Im Menschenbild der Antike sehen wir uns im Spiegel unseres geistigen Ursprungs. Die Texte der Sammlung ordnen sich in zwölf vielfach korrespondierende Themenkreise: Aufrechter Gang, Werkzeuggebrauch – Vernunft und Sprache – Das »staatenbildende Wesen«, Recht, Staat, Weltstaat – Macht und Recht – Der Wolf im Menschen – Hinfälligkeit und Verletzlichkeit, Kürze des Lebens – Wechsel des Glücks, menschliche Solidarität – Hybris, tragische Grenzüberschreitung – Sittliches Handeln, Lebenserfüllung – »Irren ist menschlich« – Sokratisches Nichtwissen, »Philosophie« – Geistige Bildung, Wissenschaft, Göttlichkeit.

GÖTTIN , GOLD UND GRIZZLY

Streiflichter aus der Antike, aufgefangen von Klaus Bartels, München 1976, 104 Seiten.

Über mehrere Jahre hin hat der Herausgeber dieser Reihe seine »Streiflichter aus der Antike« in der Wochenendausgabe der »Neuen Zürcher Zeitung« vorgelegt – auch dies ein fortgesetzter Dialog, der das Leben und Denken der Antike oft aus überraschend aktueller Perspektive zeigte. Eine Auswahl dieser »Streiflichter« ist hier gesammelt, darunter: Cash and marry – »Xanthippe war ein böses Weib...« – Väter und Söhne – Fremde und Freunde – Rota Fortuna – Grenzen des Wachstums – Kroisos in St. Moritz – Das Glück unterm Schwert – Steckbrief eines flüchtigen Gottes – »Morgen lebst du?« – Hundstage – Die launischen Frauen – Sonne, Jahr und Tag – »The Gods Go West« – Platon contra Demokrit – Sprünge der Natur – Auf zwei Beinen und zwei Bakken – Von Kill und Overkill – Von Necho zu Sadat – Der »Gothard« von Samos – »Wozu die Bücher?« – Cicerone für Wahlkämpfer – Küchenlatein – Pfeffer, Salz und Honig – Wider die Ärzte – Gegen Rausch und Kater – Der König von Olympia – Zugvögel – Der Physiker als Detektiv – Die Hexametermaschine – Göttin, Gold und Grizzly.

M 17. Nov. 1978

Dialog mit der Antike

TERENZ, DIE BRÜDER

in Comics gezeichnet von Helmut Oberst, mit ausführlichem Wörterverzeichnis, München, zweite Auflage 1976, 96 Seiten.

Das englische »Comics« kommt wie unsere »Komödie« von der griechischen »komodia« – warum nicht eine Komödie der Antike in Comics des 20. Jahrhunderts vorstellen? Die »Brüder« des Terenz stehen uns heute besonders nahe: Ihr Thema ist der alte, nie ausdiskutierte Gegensatz zwischen liberaler und autoritärer Erziehung, der erst jüngst unter dem Schlagwort »antiautoritäre Erziehung« zum Gegenstand weltweiter Diskussion geworden ist. Zwei ungleiche Brüder stehen einander gegenüber: Der eine erzieht seinen Sohn in Freundschaft und Vertrauen, der andere mit Zwang und Furcht. Zwei Liebesaffären und eine spektakuläre nächtliche Entführung stellen die entgegengesetzten Erziehungsprinzipien auf eine harte Probe. Der originale Terenztext ist – von der unvermeidlichen Kürzung abgesehen – unverändert übernommen. Eine Übersicht über die Akt- und Szenenfolge und ein ausführliches Wörterverzeichnis erleichtern den Zugang zu dieser vergnüglichen Lektüre.

SCHLAU, SCHLÄUER, AM SCHLÄUSTEN

Ägyptische Humoreske, niedergeschrieben und abgemalt 1315 Jahre vor Christi Geburt von C. M. Seyppel, Hofmaler und Poet Seiner Majestät des Königs Rhampsinit III. Neu herausgegeben von Elisabeth Staehelin, München 1974, 64 Seiten.

Im Jahre 1882 publizierte C. M. Seyppel seine »Ägyptische Humoreske« als einen »Zeugen der großen Culturepoche des alten Aegyptens, welcher Tausende von Jahren im Schoße der Mutter Erde geschlummert«, als die »einzige auf unsere Tage gekommene Probe der Dichtkunst und Malerei der alten Aegypter«. »So wandere nun hinaus, geliebter Schatz, auferwecket nach 3000jährigem Scheintode, befreit aus dem dunklen Grabe, in die sonnige Welt zur Belehrung und Erheiterung unserer und späterer Generationen...« »Schlau, schlauer, am schläusten«, ein Vorläufer der Comics wie die Bildergeschichten Wilhelm Buschs, erzählt in Bild und Vers die Herodot-Novelle von König Rhampsinit und dem Meisterdieb.

