

Martin Hose
Aristoteles, *Poetik*

Sammlung
wissenschaftlicher Commentare

De Gruyter

Martin Hose

Aristoteles, *Poetik*

Einleitung, Text,
Übersetzung und Kommentar

Mit einem Anhang:
Texte zur aristotelischen Literaturtheorie

Band I

De Gruyter

ISBN: 978-3-11-070319-1
E-ISBN (PDF): 978-3-11-070343-6
ISSN: 1864-3426

Library of Congress Control Number: 2022945933

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2023 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Printing: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

INHALTSVERZEICHNIS

Band I

Vorrede	I
-------------------	---

Einleitung

1. Der Ort der <i>Poetik</i> in der griechischen Literaturgeschichte	3
1.1 Die griechischen Literaturkritik und -theorie vor Aristoteles	4
Exkurs: Aristoteles und das Theater seiner Zeit.	14
1.2 Die <i>Poetik</i> im Kontext der τέχνη-Literatur.	21
2. Aufbau und Schlüsselbegriffe der <i>Poetik</i>	27
2.1 Aufbau	27
2.2 Schlüsselbegriffe.	30
Mimesis und Fiktionalität	30
Ethos und Dianoia	37
i. Ethos.	38
ii. Dianoia	46
Katharsis	49
3. Die <i>Poetik</i> im Kontext des Corpus Aristotelicum	57
3.1 Querverweise im Corpus Aristotelicum	58
3.2 Die <i>Poetik</i> und verlorene Schriften des Aristoteles	59
3.3 Die <i>Poetik</i> in ihrem Aristotelischen Kontext	61
a) Zweck	61
b) Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit	62
c) Entelechie	64
d) die anthropologischen Voraussetzungen	65
3.4 Conclusio	67
4. Die Datierung der <i>Poetik</i> und ihr Verhältnis zu Platons Dialogen	67
5. Die Leistungsfähigkeit und die Defizite der <i>Poetik</i>	72
6. Die griechische Literaturkritik und -theorie nach Aristoteles' <i>Poetik</i>	75
6.1 Zur Wirkungsgeschichte der <i>Poetik</i>	75
6.2 Zur Wirkungsgeschichte der Aristotelischen/aristotelischen Literaturtheorie	79
7. Überlieferung und Textgestaltung der <i>Poetik</i>	82
7.1 Die Überlieferungsträger.	82
7.2 Der Codex Parisinus Graecus 2038	85
I. Der Textbestand des Parisinus: Lücken und Zusatztext.	88
II. Die Lesarten des Parisinus	91

7.3 Zur Textgestaltung	97
Verwendete Siglen	99
Text und Übersetzung	
Περὶ ποιητικῆς α / Buch 1	102/103
Περὶ ποιητικῆς β / Buch 2	180/181
Kommentar	
Buch 1	191
Buch 2	403

Band 2

Anhang

1. Einleitung	415
2. Aristoteles' Dialog <i>Über Dichter</i> – Περὶ ποιητῶν	417
Περὶ ποιητῶν – De poetis / Über (die) Dichter	422
Testimonia/Testimonien	422
Fragmenta/Fragmente	424
Collectio fragmentorum a Janko confecta / Fragmente nach Janko	436
Erläuterung zu den Fragmenten	474
3. Texte zur aristotelischen Literaturtheorie	
Einführung	503
Text 1: Der Tractatus Coislinianus	504
Text 2–4: Prolegomena Περὶ κωμωδίας VI, VII, Xd.	507
Text 5: Platonios	508
Text 6: Prolegomenon Περὶ κωμωδίας III. Über die Komödie (p.7–11 Koster)	510
Text 7: Etymologicum Magnum, Lemma ‚Tragödie‘	512
Text 8: Proklos, <i>Chrestomathie</i> (aus Photios, <i>Bibliothēke</i> , cod. 239):	513
1. Einleitung	513
2. Das Verhältnis von Photios (Codex 239) zu ‚Heliodor‘ (Text 10)	518
3. Die Proklos-Frage.	524
Text 9 und 10: Aus den Scholien zur τέχνη des Dionysios Thrax	527
Text 9: Aus dem Kommentar des Melampus oder Diomedes zur τέχνη des Dionysios Thrax	529
Text 10: Aus dem Kommentar des Heliodor zur τέχνη des Dionysios Thrax	529

Text 11 und 12: Johannes Tzetzes und die Anecdota Crameri.	531
Text 13: Diomedes, <i>Grammatik</i> Buch III: Über die Dichtung.	535
Text 14a und 14b: Euanthius, De fabula/Über das Drama	537
Text 15: Aus dem <i>Liber glossarum</i>	538
Systematische Texte zur Komödie	
Text 1. Tractatus Coislinianus	542/543
Text 2. Prolegomenon Περὶ κωμωδίας VI.	548/549
Text 3. Prolegomenon [Περὶ κωμωδίας] VII: De choro	548/549
Text 4. Prolegomenon [Περὶ κωμωδίας] Xd : De partibus	550/551
Anmerkungen	552
Literarhistorische Entwürfe	
Text 5. Platonios	558/559
Text 6. Περὶ κωμωδίας / Über die Komödie III (p. 7–11 Koster).	562/563
Text 7. Etymologicum Magnum s.v. τραγωδία	568/569
Anmerkungen	570
Ein System der Lyrik	
Text 8. Proklos, <i>Chrestomathie</i>	576/577
Anmerkungen	590
Aus den Scholien zur τέχνη des Dionysios Thrax	
Text 9. Aus dem Kommentar des Melampus oder Diomedes zur τέχνη des Dionysios Thrax	604/605
Text 10. Aus dem Kommentar des Heliodor zur τέχνη des Dionysios Thrax	612/613
Anmerkungen	622
Byzantinische Konstruktionen zur Geschichte der Komödie	
Text 11. Die Prolegomena des Johannes Tzetzes	628/629
Text 11a. Prooemium I	628/629
Text 11b. Prooemium II.	638/639
Text 12. Die beiden Traktate „Anonymi Crameri“	646/647
Text 12a. Anonymus Crameri I	646/647
Text 12b. Anonymus Crameri II	650/651
Anmerkungen	660
Die lateinische Tradition zur Geschichte der Komödie	
Text 13. Diomedes. Artis Grammaticae lib. III	668/669
Text 14. Euanthius	692/693
Text 14a. Euanthius, De fabula	692/693
Text 14b. De comoedia.	708/709
Text 15. E libro glossarum	720/721
Anmerkungen	724
Beilage: Die Komödie über das Drama	
A. Pherekrates, Cheiron F 155 PCG	735

B. Antiphanes, Poiesis F 189 PCG	739
C. Timokles, Die Frauen beim Dionysos-Fest F 6 PCG	742
D. Xenarchos, Porphyra/die „Purpurfarbene“, F 7,1–5 PCG	745
Bibliographie	747
Register	781
1. Index verborum selectorum	782
2. Stellen	791
3. Namen, Sachen, Begriffe	801
Addenda	812

VORREDE

Das hier vorgelegte Buch hat eine dienende Funktion: es soll das Verständnis der Aristotelischen *Poetik* fördern, eines Textes, dessen Bedeutung für die Literaturwissenschaft nicht eigens herausgestellt werden muss.

Der Weg, der hierbei beschritten wird, bedarf einer kurzen Erläuterung. Im Zentrum soll der Text der *Poetik* stehen,¹ zu dem die Einleitung hinführt, der mit einem knappen kritischen Apparat ediert, übersetzt sowie schließlich kommentiert wird. Diese Erschließung der *Poetik* hat durchaus ihre Berechtigung, hat doch die Konstitution des Textes durch Neubewertungen der Überlieferungsträger wichtige neue Impulse erhalten. Dass der neu erarbeitete Text hier zudem übersetzt wird, mag begründungsbedürftig erscheinen, liegt doch die Publikation einer neuen Übersetzung (Schmitt 2008, mit ausführlichem Kommentar) erst wenige Jahre zurück.

Jedoch handelt es sich bei dieser wie auch bei den älteren Übertragungen von Olof Gigon (1950/1961), Walter Schönherr/Ernst Günther Schmidt (1960/1972) oder Manfred Fuhrmann (1976/1982) um Zielsprachen-orientierte Übersetzungen, die einen gut lesbaren, dabei jedoch auch geglätteten deutschen Text bieten.² Die hier neben den griechischen Text gestellte deutsche Version hat dagegen das Ziel, den griechischen Text – soweit noch bei angemessenem Deutsch möglich – in seinen spezifischen Schwierigkeiten zu übertragen und damit eine Art ersten Kommentars zu liefern. In der eigentlichen Kommentierung soll der griechische Text auch philologisch erläutert werden (aufgrund der Zielsetzung der Reihe, in der Schmitt 2008 erschienen ist, war dies Schmitt nicht möglich; die letzte im engeren Sinn philologische Kommentierung ist inzwischen über 50 Jahre alt: Lucas 1968; der letzte deutschsprachige philologische Kommentar ist sogar vor über 85 Jahren erschienen: Gudeman 1934³).

1 Es sei darauf hingewiesen, dass ich im Folgenden eine außer Kurs geratene Unterscheidungsmöglichkeit der deutschen Orthographie nutze: Es bezeichnet ‚Aristotelisch‘ das, was direkt Aristoteles zugehört (also hier insbesondere Schriften und Fragmente), ‚aristotelisch‘, was in der Tradition des Aristoteles steht. Ferner ist auf ein Kapitel über ‚Leben und Werk des Aristoteles‘ verzichtet, da mit Flashar 2013 eine profunde Darstellung eben dieses Bereichs vorliegt. Vgl. ferner Flashar 2004.

2 Schrier 1998a, 243–267 gibt eine Aufstellung der *Poetik*-Übersetzungen in moderne Sprachen bis 1996, dort zu den Übertragungen ins Deutsche 254–257. Die beiden bei Reclam erschienenen zweisprachigen Übersetzungen (Leipzig: Schönherr-Schmidt 1972 und Stuttgart: Fuhrmann 1982) bieten nachträgliche Montagen des griechischen Textes zu einer Übersetzung, die ursprünglich für sich stand (Schönherr 1954, bzw. Schönherr-Schmidt 1960, Fuhrmann 1976). Die m. W. ‚jüngste‘ deutsche *Poetik*-Bilingue stellt Susemihl 1874 dar, eine in sich achtbare Leistung, die jedoch in der Konstitution des griechischen Textes mehr als überholt ist.

3 Zu Gudeman s. Hurley 1990.

Der Text der *Poetik* ist ein Fragment: das zweite Buch, das offenbar die Komödie (und vielleicht den Iambos) diskutierte, ist verloren. Indes: Wie spurlos ist dieses Buch verloren? In jüngerer Zeit sind bedeutsame Versuche unternommen worden, für das zweite Buch spätantike bzw. byzantinische Traktate als Zusammenfassungen oder Fragmente in Anspruch zu nehmen, und zudem bietet sich die Perspektive, aus neu edierten Philodem-Papyri aus Herculaneum neue Fragmente der Aristoteles-Schrift *Über die Dichter* zu gewinnen, einer Schrift, die offenbar in auf ein größeres Lesepublikum hin berechneter Form über dieselben literaturkritischen und -theoretischen Probleme handelte wie die *Poetik*. Hier ist die Forschung noch im Fluss. Es scheint jedoch der Mühe wert, auch diese immer wieder mit der Aristotelischen Literaturtheorie in Verbindung gebrachten Texte zweisprachig vorzulegen und wenigstens knapp zu erläutern, um der nicht-gräzistischen Literaturwissenschaft das Material zur eigenen Beurteilung zur Verfügung zu stellen. Dies soll der Anhang dieses Buches leisten.

Die Arbeit an der *Poetik* und den späteren Texten führte mir immer wieder vor Augen, wie viel für das Verständnis der antiken Literaturkritik ich meinen einstigen Konstanzer Lehrern Manfred Fuhrmann, Peter Lebrecht Schmidt und Hans-Joachim Newiger verdanke. Keinem von ihnen kann ich meinen Dank noch persönlich abstatten. Doch sei wenigstens hier festgehalten, dass die Grundlagen des in diesem Buch niedergelegten Verständnisses von Rhetorik und Poetik sowie der Literaturkritik der Spätantike mir in Konstanzer Vorlesungen und Seminaren vermittelt worden sind. Großen Respekt schulde ich zudem denen, die vor mir über die *Poetik* gearbeitet haben. Herausgehoben seien, um eine Formulierung des Aristoteles zu verwenden, τῶν μὲν παλαιῶν (in chronologischer Reihenfolge) Johannes Vahlen, Alfred Gudeman und Gerald F. Else, τῶν δὲ νῦν (in alphabetischer Reihenfolge) Stephen Halliwell, Malcolm Heath und Arbogast Schmitt.

Bei der Ausarbeitung dieses Buches erhielt ich vielfache Hilfe: Therese Fuhrer hat das Unternehmen von Beginn an mit Interesse, förderlicher Kritik und hoher Diskussionsbereitschaft begleitet. Einige ihrer Vorschläge habe ich im Kommentar genauer kenntlich gemacht. Monica Centanni, Carmela Cioffi, Eveline Krummen, Oliver Primavesi, Wolfgang Rösler und Gregor Vogt-Spira waren so freundlich, mir einschlägige Arbeiten aus ihrer Feder zugänglich zu machen, Michael Krewet verdanke ich den Zugang zu den Schätzen des Berliner Zentrums für Aristoteles-Forschung. Christina Abenstein und Tobias Joho danke ich für Hinweise auf wichtige Literatur. Für Durchsicht, Korrektur und Kritik bin ich Christina Feucht, Paul Sommer-Weisel, Çağla Umsu und besonders Albrecht Ziebuhr dankbar. Große Unterstützung gaben diesem Buch Torben Behm und Florian Ruppenstein, die die Zusammenarbeit mit dem Verlag De Gruyter zum Vergnügen machten.

München, Mai 2022
Martin Hose

EINLEITUNG

1. Der Ort der *Poetik* in der griechischen Literaturgeschichte

Aristoteles' *Poetik* ist zwar vielleicht die bedeutendste literaturtheoretische Schrift der griechischen Literatur, doch steht sie, wie könnte es anders sein, in einer weit zurückreichenden Tradition der Reflexion über Literatur,⁴ die bereits mit den frühesten Werken dieser Literatur beginnt,⁵ den homerischen Epen. Dass die griechische Kultur so intensiv über ihre Literatur nachdachte und sich wiederholt Rechenschaft gab (und dies in einem Umfang und in einer Qualität, die in anderen Kulturen des Altertums mit Literaturproduktion nicht zu finden ist), verdankt sich einer Konstellation von Faktoren, die für die Genese einer veritablen Literaturtheorie günstig war. Diese Faktoren lassen sich mit den Stichworten ‚Konkurrenz‘ bzw. ‚Agonalität‘, ‚Intensität‘ und ‚Schriftlichkeit‘ charakterisieren (s. dazu unten 1.1).

Doch stellt die *Poetik* nicht nur eine literaturtheoretische Schrift dar, sondern gibt sich formal als ποιητική τέχνη, als eine ‚Dichtungs-Technik‘. Mit dem Terminus τέχνη pflegt die griechische Sprache eine zunächst ‚praktisch‘ gedachte Fähigkeit in einem bestimmten Bereich zu bezeichnen, die auf Erfahrungen und Regeln basiert.⁶ Sowohl die demgemäß sachgemäße Handhabung einer Materie oder eines bestimmten Bereichs wie auch, in übertragenem Sinn, das Wissen um diese Handhabung kann mit τέχνη bezeichnet werden. Die Vermittlung derartigen Erfahrungswissens erfolgte in der griechischen Kultur der Archaik einerseits durch mündliche Weitergabe, andererseits durch ‚Musterstücke‘ der betreffenden Technē. Seit dem 5. Jh., wiederum als Folge der sich intensivierenden Buchkultur, zeigt sich eine Tendenz, Technai als immer deutlicher systematisch angelegte Lehrbücher zu vermitteln. In diesen Kontext stellt sich damit die *Poetik* als ποιητική τέχνη (s. dazu unten 1.2).

4 Neben ausgezeichneten älteren Gesamtdarstellungen wie Fuhrmann 1973 oder Kennedy 1989 liegt mit Ford 2002 eine profunde und perspektivenreiche Synthese vor, die es erlaubt, in diesem Kapitel eine Konzentration auf bestimmte Aspekte vorzunehmen. Weiterhin wichtig bleiben wegen der Fülle des zitierten Materials Kranz 1919 (überarbeitet in Kranz 1933, 1–33, 267–275) sowie Pohlenz 1920/1965.

5 Die immer noch nützliche Sammlung der Zeugnisse vorplatonischer ‚Poetik‘ (der Begriff ist hier etwas hoch gegriffen) durch Lanata 1963 bedürfte dringend der Erneuerung. Für die voraristotelischen *Poetiken* ist weniger hilfreich Bagordo 1998, 11–19, der auf der Basis eines (methodisch nicht unberechtigten) Skeptizismus zu wenig des in der älteren Forschung als potentiell relevant (n. b.: nicht als historisch zuverlässig) eingestuften Materials berücksichtigt.

6 Hierzu Löbl 1997.

1.1 Die griechische Literaturkritik und -theorie vor Aristoteles

Ein überreiches theoretisches und literaturgeschichtliches Material lag der *Poetik* vor [...].
(Kranz 1933, 4)

Die frühgriechische Dichtung entfaltete sich an mehr oder weniger definierten Auführungsorten und -konstellationen, durch die der einzelne Dichter mit seinem Werk in einem impliziten oder expliziten Wettbewerb mit anderen Dichtern und Werken stand; die Orte und Konstellationen gaben äußere Rahmen und bisweilen inhaltliche Normen vor: Das Mahl (*δαίς*) archaischer Aristokraten, das Symposion einer Hetairie, das Fest zu Ehren von bestimmten Gottheiten, ferner kultische Begleitungen der Lebensstationen eines Menschen wie Hochzeits- und Begräbnisfeiern. Poetische Texte, entweder durch einzelne ‚Sänger‘, Aöden, in einer späteren Phase Rhapsoden, Rezitatoren o. ä., oder durch Chöre vorgetragen, mussten dabei prinzipiell auf eine ebenso interessierte wie auch kundige Hörerschaft rechnen, die die jeweilige Darbietung teils aus eigener praktischer Erfahrung etwa als Choreuten, teils aufgrund der Kenntnis vorgängiger poetischer Texte aufnahm. Bereits in der *Odyssee* wird eine derartige Konstellation sachkundigen Zuhörens präsentiert: So wird der phäakische Sänger Demodokos, der zuerst ein Stück aus dem Troja-Stoff, einen Streit zwischen Odysseus und Achill (8,73–82), dann die ‚Götterburleske‘, den Ehebruch Aphrodites mit Ares und dessen Entdeckung durch Hephaistos (8,266–366), besungen und damit ‚Vergnügen‘ (8,367: *τέρπεσθαι*) bei seinem Publikum hervorgerufen hatte, von Odysseus kompetent gewürdigt:

Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων.
ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων.
λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖδεις,
ὅσσοι ἔρξαντ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσοι ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρῶν ἢ ἄλλου ἀκούσας.

Demodokos, herausgehoben aus allen Sterblichen lobe ich dich.
Entweder lehrte dich eine Muse, eine Tochter des Zeus, oder Apollon.
Denn gar sehr entsprechend kunstvoller Bauweise besingst du das Los der Achaier,
was alles sie taten und hinnahmen und worunter sie stöhnten,
wie jemand, der entweder selbst dabei war oder es von einem (der dabei war) gehört hat.
(Od. 8,487–491).

Odysseus legt hiermit die Kriterien, die seinem hohen Lob (*ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων*) zugrunde liegen, offen: es ist das *κατὰ κόσμον αἰεῖδεν* (d.h. in der richtigen Ordnung/Abfolge⁷ der Elemente vortragen – aus der zeitlich richtigen Ordnung ergibt sich sodann nachgeordnet auch die ‚richtige‘ kausale Verknüpfung),

⁷ Siehe M. Schmidt, s.v. *κόσμος*, LfgRE 2, 1991, 1500–1502, dort ib.

verbunden mit einer besonderen Genauigkeit in der Darstellung (ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας). Von frühester Zeit an wird also in der griechischen Kultur Dichtung von ‚informierter Literaturkritik‘ begleitet,⁸ ein Konnex, der in den zahlreichen musischen Agonen, die sich seit dem 8. Jh. ausbilden,⁹ Institutionalisierung findet. Der Agon bedeutet eine Intensivierung dieses Konnexes, wird damit doch die ‚Kritik‘, d.h. das Urteil im Agon, für ein Werk in handgreiflicher Weise bedeutsam, da ein Sieg mit ideellen und ggf. materiellen Vorteilen für den siegenden Dichter, ein Nicht-Erfolg mit entsprechenden Nachteilen verbunden ist. Man kann daher – mit einer gewissen Pointierung – neben der kontinuierlichen Entwicklung der poetischen Formen und den vielfältigen poetischen Experimenten (die letztlich die Genese von Gattungen wie Tragödie und Komödie, aber auch von lyrischen Formen wie dem Epinikion beförderten), die sich der stetigen Konkurrenz der Dichter¹⁰ (und teilweise ihrer Auftraggeber) verdankten, auch eine kontinuierliche Weiterentwicklung der ‚Literaturkritik‘ von der Archaik an konstatieren. Diese ‚Geburt der Literaturkritik‘ mündete einerseits in einen frühen Spezialdiskurs,¹¹ in dem darüber debattiert wurde, ob und/oder warum ein bestimmtes Werk oder eine bestimmte Werkgruppe (oft die homerischen Epen) ‚gut‘ oder fehlerhaft ist, andererseits in eine implizite¹² oder sogar (insbesondere in der sog. Alten Komödie) explizite Aufnahme in der Poesie als dem Objekt der Kritik selbst.

8 Ich setze hiermit die Existenz von Literaturkritik als viel umfänglicher und die griechische Kultur zeitlich und räumlich tiefer durchdringend an, als es etwa Ford 2002, 272–293 in seinem ansonsten ausgezeichneten Kapitel „The rise of the critic“ tut.

9 Einen (kritischen) Katalog der musischen Agone in der griechischen Kultur bis ca. 400 v. Chr. gibt Herington 1985, 161–166. Ein frühes Beispiel für einen solchen Agon liefert Hesiod, *Erge* 648–662, der von seinem Sieg bei den Leichenspielen für Amphidamas berichtet (ἐνθά μέ φημι/ ὕμνω νικήσαντα φέρειν τρίποδα ... V. 56–57), woraus in der späteren Tradition ein Sieg über Homer wurde, der sich in einer entsprechenden Erzähltradition zu einem Text verfestigte (s. Bassino 2019, 5–7). Wenn die Nachricht historisch zuverlässig ist, dass Terpander bei den Karneen ‚als erster von allen‘ gesiegt hat (Athenaios 14, 635e nach Hellanikos’ *Karneensiegern*), ist auch dies als Zeugnis für einen Agon mit entsprechenden Juroren zu denken. Zu den musischen Agonen an den Panhellenischen Spielen, insbesondere den Pythien in Delphi (bezeugt von Pausanias 10,7,2–8), s. Herington 1985, 163–164. Siehe hierzu auch Scheliha 1987. Darüber hinaus lassen sich zahlreiche Agone im Kontext ‚kleinerer‘ Götterfeste nachweisen: so bezeugt etwa Platon, *Ion* 530a/b einen Rhapsoden-Agon für das Asklepios-Fest in Epidauros. Siehe zu den Rhapsoden-Darbietungen in Archaik und Klassik insgesamt Tsagalis 2018. Hingewiesen sei ferner auf ein Xenophanes-Fragment (DK 12 B 42): τὸν τε Ὅμηρον ἔφασκεν ἄξιον ἐκ τῶν ἀγῶνων ἐκβάλλεσθαι καὶ βαπτίζεσθαι καὶ Ἀρχιλόχον ὁμοίως, das implizit Agone für Epen(teile) = Homer und Iambendichtung = Archilochos bezeugt, s. dazu Bartol 1992.

10 Dass selbst den homerischen Epen eine poetische Agonalität zugrunde liegt, auf die deren Dichter mit bestimmten Strategien reagieren, haben eindrücklich Scodel 2004 und de Jong 2006 gezeigt. Epstein 2020 geht sogar so weit, von ‚poetics of competition‘ zu sprechen.

11 Instruktiv hierzu Too 1998, 18–50.

12 Hierzu gehören u.a. Hervorhebungen der Schönheit oder der konzeptionellen Klugheit des jeweiligen Werkes im Werk selbst (s. etwa Alkman F 39 PMG, vgl. ferner Lanata 1963), Stra-

Eine Intensivierung der solchermaßen etablierten ‚Kultur der Dichtungs- bzw. Dichterkritik‘ bedeutete die mit dem 5. Jh. sich verstärkende Schrift- und Buchkultur, die dafür sorgte, dass zwar nicht die gesamte dichterische Produktion, aber doch immer größere Teile präsent blieben und als Bezugspunkte für die Literaturkritik zur Verfügung standen, die sich ihrerseits des vergleichsweise neuen Mediums bediente, um sich wirkungsvoll zu artikulieren.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man im Athen des 5. und 4. Jh. eine Art von Verdichtungskonstellation für die Weiterentwicklung der Literaturkritik ansetzt.¹³ Denn einerseits standen hier¹⁴ an den großen Dionysos-Festen¹⁵ Jahr für Jahr große Mengen an Dramen und Dithyramben in Agonen,¹⁶ bei denen – mit gewissen Unregelmäßigkeiten in Kriegszeiten – an den Dionysien (ab 486) drei tragische Tetralogien, d.h. je drei Tragödien und ein Satyrspiel (die Stellung dieser Gattung ändert sich freilich im späteren 4. Jh.) dreier Tragiker, fünf Komödien von fünf Komödiendichtern, je zehn Knaben- und Männerchor-Dithyramben, an den Lenäen (ab ca. 444) fünf Komödien von fünf Dichtern sowie drei Tragödien von drei Tragikern¹⁷ zu bewerten waren. Hinzu kamen Schauspieler-Agone, die seit Mitte des 5. Jh. an den Dionysien (für die Tragödie),¹⁸ seit dem 3. Viertel des 4. Jh. auch für die Lenä-

tegien, die den Dichter nobilitieren sollen (s. hierzu Hose 2016a), teils auch Strategien, die den Aufbau des Werkes selbst durchsichtig machen sollen (so etwa in der Euripideischen Tragödie die klare Form, die *σαφήνεια*). All diese Verfahren würden eine eingehendere Untersuchung verdienen.

13 Zu den Verhältnissen im späteren 4. Jh. s. unten 14–22.

14 Auch an den Panathenäen fanden musische Agone (wohl seit der Mitte des 5. Jh.; aufschlussreich ist IG II² 2311) statt: bezeugt sind etwa für das frühe 4. Jh. Wettbewerbe von Rhapsoden, Kitharoden, Auloden, Kitharisten und Auleten (s. nach Preuner 1922, 94–101, Rotstein 2004, sowie für den Rhapsoden-Agon Platon, *Ion* 530b) ferner ein Agon für ‚Parodoi‘ (s. dazu unten Kommentar zu 1448a 12–13). Vgl. ferner zur Darstellung von Rhapsoden bzw. Rhapsoden-Wettbewerben auf athenischen Vasen Bundrick 2018. In Pol. 7,17, 1336b 20–22 scheint Aristoteles zudem öffentliche Aufführungen von Iambik, möglicherweise im Agon, zu bezeugen (dazu Bartol 1992).

15 Was es mit dem gelegentlich für die Chytien erwähnten Agon (s. Athenaios 4, 129d bzw. 130d; Millis-Olson 2012, 123) auf sich hatte, kann hier unerörtert bleiben.

16 Weiterhin wichtig hierfür Pickard-Cambridge 1988; einen guten neueren Überblick über die hier relevanten Inschriften gibt Millis 2014, eine kommentierte Edition bieten Millis-Olson 2012.

17 Für die Lenäen legt IG II² 2319, col. ii 70–73 für die Zeit 420–418 nur zwei Tragödien, SEG XXVI 203 für die Zeit 365–363 drei Tragödien nahe, siehe hierzu Millis-Olson 2012, 108–110.

18 IG II² 2318 zeigt, dass ein Agon der Tragödien-Schauspieler an den Dionysien zwischen 450 und 447 begonnen haben sollte; für die Komödien-Schauspieler ist ein solcher Agon an den Dionysien durch IG II² 2325D erst nach 328 bezeugt, freilich ist es möglich, dass diese späte Bezeugung ein Zufall der Überlieferungsgeschichte ist. Siehe Starkey 2014, die mit beachtenswerter Diskussion, u.a. gestützt auf Hyp. III zu Aristoph. *Pax*, für einen Komödien-Schauspieler-Agon im späteren 5. Jh. argumentiert.

en¹⁹ bezeugt sind, sowie die Agon-Teilnahmen ‚alter‘ Tragödien, die seit 386²⁰ an den Dionysien möglich waren, und ‚alter‘ Komödien, die seit 340 bezeugt sind.²¹

Oder aus anderer Perspektive betrachtet: Die mehr als 300 Dramen, die allein Aischylos, Sophokles und Euripides verfassten, die wohl ca. 500 Komödien,²² die allein zwischen 455 und 385 zur Aufführung kamen, die ungefähr 800 Komödien, die Athenaios (336d) der Mittleren Komödie zuschreibt: alle diese Stücke wurden von (ausgelosten) Juroren²³ beurteilt.

Angesichts eines derartig großen Bedarfs an literaturkritischer Urteilsfähigkeit²⁴ ist es kaum verwunderlich, dass im 5. Jh. vielfältige Versuche erkennbar sind, auf diesen Bedarf zu reagieren. Hierbei lassen sich einige Hauptlinien, an denen entlang entsprechende Schriften entstanden, identifizieren.

Zum einen ist ein Bemühen erkennbar, die augenscheinlich bunte Fülle von vorhandenen alten und neuen Dichter-Texten und die gewiss nicht minder schillernde Vielzahl von Nachrichten zu den Dichtern zu ordnen.²⁵ So verfasste wohl gegen Ende des 5. Jh. ein Glaukos von Rhegion²⁶ eine Schrift *περί ποιητῶν* oder *περί τῶν ἀρχαίων ποιητῶν καὶ μουσικῶν*,²⁷ in der nach dem Ausweis der Fragmente die Auletik als der Kitharodik vorausgehende Kunst dargestellt und eine entsprechende (relative) Chronologie der Schöpfer beider Künste entworfen wurde. Für ein einzelnes, aber bedeutendes Fest, die spartanischen Karneen, gab Hellanikos, ein etwas älterer Zeitgenosse des Glaukos, mit seiner Schrift *Καρνεονίκα*/*Karneensieger*

19 IG II² 2322: für die Komödien-Schauspieler.

20 IG II² 2318. 1010–1011.

21 IG II² 2318. 1564–1565.

22 Siehe hierzu die Berechnungen von Mensching 1964.

23 Dass durchaus eine Urteilsfähigkeit des gesamten Demos im 5. und 4. Jh. vorlag, zeigt Revermann 2006, der eine ‚theatrical competence‘ methodisch überzeugend a) aus der Erfahrung eines großen Teils der athenischen Bürger als Choreuten bei den Dionysien und Lenäen sowie b) aus der Erfahrung als Zuschauer von Theater-Aufführungen herleitet. Allerdings – so kann man mit Blick auf die *Poetik* konstatieren – speiste sich diese vielfältige Erfahrung in der Hauptsache aus den Dimensionen von Aufführung und Musik/Tanz, d.h. *opsis* und *melo-poiia*, die Aristoteles in Kap. 6 als nicht zentral für die Würdigung der Tragödie einstuft.

24 In der Alten Komödie finden sich wiederholt ‚metatheatralische‘ Hinweise darauf, dass sich die Komödiendichter und übertragen ihre Stücke bewusst waren, dass sie sich einem Urteil zu stellen hatten: vgl. etwa Kratinos F 360 PCG: *χαῖρ’ ὦ μέγ’ ἀχρεϊόγελως ὅμιλε, ταῖς ἐπιβδαῖς/ τῆς ἡμετέρας σοφίας κριτῆς ἀριστε πάντων./ εὐδαίμων’ ἔτικτέ σε μήτηρ ἱκρίων ψόφησις* – „Sei gegrüßt, nutzlos lachende Masse, an den darauffolgenden Tagen/ indes unserer Kunst bester Beurteiler von allen./ Als glücklich hat geboren dich als Mutter das Gequitsch der Bretterbänke.“

25 Es sei betont, dass diese Arbeit der ‚Ordnung der Archive der Vergangenheit‘ keinesfalls als Beginn einer griechischen Literaturgeschichtsschreibung zu verstehen ist, s. dazu Most 2008 und Halliwell 2017.

26 Hierzu (weiterhin beachtenswert, weil unersetzt) Hiller 1886 und Jacoby 1912.

27 Ob die Schrift den einen oder anderen Titel vom Verfasser erhalten hat oder die spätere Überlieferung einen Titel (auf der Basis des ersten, des ‚Titelsatzes‘ des Werks) aus dem Inhalt des Textes destilliert hat, ist nicht entscheidbar.

(FGrHist 4 F 85a/b, 86 – offenbar fertigte Hellanikos sowohl eine Vers- wie eine Prosafassung an) eine zeitliche Ordnung der Sieger (die u.a. Terpander als ersten Preisträger nannte); etwas Ähnliches scheint Damastes von Sigeion (FGrHist 5 – er wird bisweilen als Schüler des Hellanikos betrachtet) mit seinem Werk *περὶ ποιητῶν καὶ σοφιστῶν* geleistet zu haben.²⁸

Die *Poetik* scheint an einigen Stellen auf vergleichbare, zeitliche Ordnungen und, hieraus abgeleitet, Prioritätsansprüche entwickelnde Schriften ohne Autorennennung zu verweisen, wenn in Kap. 3, 1448a 29–34, von Doriern, spezifiziert nach Megarern und Sikelioten, die Rede ist, die die ‚Geburt der Komödie‘ bei sich in Anspruch nehmen. Ob sich dies auf literarhistorisch informierte Gewährsleute,²⁹ konkrete Autoren oder auf autorlose Texte, wie sie etwa bei Ps.Plutarch, *De musica* Kap. 3, 1132a, in Gestalt einer in Sikyon aufbewahrten *ἀναγραφή* erscheint,³⁰ bezieht, ist naturgemäß nicht entscheidbar;³¹ Aristoteles freilich setzt in jedem Fall bei diesen ‚Doriern‘ Forschungen voraus, die lokale Gegebenheiten ermittelt und sie in eine relative Chronologie zu attischen Gegebenheiten gebracht haben.³²

Zum anderen lässt sich erkennen, dass die homerischen Epen, die (ein immer noch nicht vollständig erklärtes Phänomen der griechischen Kulturgeschichte) von kaum zu überschätzender Bedeutung für den ästhetischen und intellektuellen Haushalt der griechischen Welt waren, zum Kristallisationspunkt sowohl sprachwissenschaftlicher wie literaturkritischer Überlegungen wurden. Den Anfang³³ machte im 6. Jh. Theagenes von Rhegion (DK 8), der in der Antike als erster Verfasser einer Abhandlung über Homer galt, in der er – vielleicht mit allegorischer Interpretation – dessen Gedichte gegen die Vorwürfe eines Xenophanes verteidigte.³⁴ Ihm folgte im 5. Jh. Metrodor von Lampsakos, der offenbar ebenfalls Homer allegorisch zu deuten versuchte³⁵ und auch grammatische Probleme behandelte.³⁶ Etwas konturierter wird aus Fragmenten deutlich, was Stesimbrotos von Thasos (um die Mitte des 5. Jh.)

28 Siehe Jacoby im Kommentar zu FGrHist 5 F 11.

29 Diese Gewährsleute würden freilich nicht minder lokal-literarhistorische Forschungen entweder selbst betrieben oder auf sie zugegriffen haben müssen, wie sie die im Folgenden ins Spiel gebrachten Autoren oder chronikartigen Inschriften (das sog. *Marmor Parium* mag hierfür mutatis mutandis ein Beispiel liefern) fixierten.

30 Hierzu Hiller 1886, 401–402, der annimmt, es könnte sich um eine Inschrift oder einen Text handeln, der in oder an einem Heiligtum zu finden war.

31 Wilamowitz hat den Namen Dieuchidas von Megara, Gudeman Hereas von Megara ins Spiel gebracht (s. Gudeman 1934, 111), doch bleiben dies mehr oder weniger Spekulationen, s. Kerkhof 2001, 13 Anm. 1.

32 Genauer scheint Aristoteles die verschiedenen Ansprüche auf den Ursprung der Komödie in *Über die Dichter* ausgeführt zu haben (s. unten *De poetis* Frg. XII bzw. *F 33a Janko).

33 Das Folgende gehört zugleich in eine Frühgeschichte der Klassischen Philologie, weswegen hierfür auch grundsätzlich auf Pfeiffer 1978 verwiesen sei.

34 DK 8 A 2: *ὁς πρῶτος ἔγραφε περὶ Ὀμήρου*, s. Pfeiffer 1978, 26.

35 DK 61 A 3, hierzu Hammerstaedt 1998.

36 DK 61 A 5. Darüber hinaus scheint er (so jedenfalls Ion in Platons gleichnamigem Dialog 530c) auch Homer erklärt zu haben.

in seinem Buch über Homer behandelte: Fragen der Vita Homers und Interpretationsprobleme des Textes, etwa zum sog. Nestor-Becher.³⁷

Auch für bedeutende Intellektuelle des 5. Jh. sind hierfür aufschlussreiche Titel bezeugt: Im reichen Werkverzeichnis des Demokrit³⁸ konnte die spätere Philologie eine eigene Werkgruppe *Μουσικά* mit zwei Tetralogien von Schriften mit folgenden Titeln bilden (DK 68 A 33 X/XI): *Περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίας*, *Περὶ ποιήσιος*, *Περὶ καλλοσύνης ἐπέων*, *Περὶ εὐφώνων καὶ δυσφώνων γραμμάτων*. *Περὶ Ὀμήρου ἢ ὀρθοεπειῆς καὶ γλωσσέων*, *Περὶ αἰοιδῆς*, *Περὶ ῥημάτων*, *Ὀνομαστικῶν*. Zu diesen Titeln lassen sich indes keine Fragmente exakt zuordnen, doch kann man vermuten,³⁹ dass Demokrits Position, dass, wenn ein Dichter göttlich inspiriert sei, seine Verse schön seien (DK 68 B 17–18), in *Περὶ ποιήσιος* formuliert worden sein konnte, und Fragmente, in denen Demokrit von Homers *ἐπέων κόσμος* und *Lexis* handelt (B 21, 23), in seiner Schrift *Über Homer* gestanden haben könnten, womit in groben Zügen kenntlich wird, dass Demokrit eine möglicherweise umfängliche, nicht nur auf den Wortgebrauch, sondern auch auf die Komposition eingehende Homer-Analyse unternommen hat.

In die gleiche Richtung gehen auch die Nachrichten über die literaturkritisch-grammatischen Studien der sog. Sophisten, des Protagoras, des Hippias und des Kritias. Protagoras⁴⁰ (DK 80) befasste sich (so lässt sich der *Poetik* Kap. 19, 1456b 15 selbst entnehmen) mit der homerischen Sprache und der Richtigkeit ihres Gebrauchs, Hippias⁴¹ (DK 86), der mit seinem Verzeichnis der Sieger bei den Olympischen Spielen (DK 86 B 3) zur Ordnung der Überlieferung beitrug, mit etymologischen Problemen (B 8–10) und der Vita Homers (B 18); für Kritias (DK 88) ist ebenso ein Nachforschen zur Person Homers (B 50) und zum Wohlklang bestimmter Wortverbindungen (B 70) nachweisbar.

Vielleicht bedingt durch die selektive fragmentarische Überlieferung zeigt sich in den verschiedenen Nachrichten über biographische Interessen in der ‚frühen‘ Literaturkritik eine Tendenz, moralische Bewertungen vorzunehmen, d.h. die Dichtungen auf ethisch problematische Äußerungen hin zu lesen und diese, ohne die jeweiligen Kontexte, in dem diese Äußerungen (etwa als Figurenreden) stehen, zu beachten, auf Haltungen des Dichters zu projizieren. Exemplarisch wird dies in der aus moderner Perspektive sonderbaren Exegese eines Simonides-Gedichtes (PMG

37 Stesimbrotos FGrHist 107 F 21–25, zu ihm Kerferd–Flashar 1998, 94.

38 Siehe hierzu Pfeiffer 1978, 63, Rechenauer 2013, 843–844.

39 In dieser Weise lassen sich die Zuordnungen von Diels im Fall von B 17 u. 18 zu *περὶ ποιήσιος* verstehen.

40 Siehe Pfeiffer 1978, 52–55, Kerferd–Flashar 1998, 28–43.

41 Siehe Kerferd–Flashar 1998, 64–68. In Hippias' *συναγωγή* ist zudem der Versuch erkennbar, eine umfängliche Ordnungs-Struktur in die gesamte kulturelle Überlieferung zu bringen, siehe hierzu Patzer 1986.

542) sichtbar, die Platon im gleichnamigen Dialog den Protagoras und auch Sokrates entwickeln lässt.⁴²

Aristoteles nimmt in der *Poetik* an verschiedenen Stellen Bezug auf die ihr vorausliegende Literaturkritik. So zitiert er im Kontext seiner Diskussion der Homer-Interpretationsprobleme (Kap. 25) einen sonst unbekannten, aber in Fragen der Prosodie kompetenten Hippias von Thasos (1461a 22) sowie einen nicht weiter identifizierbaren Glaukon (1461b 1), der eine bestimmte, von Aristoteles aber nicht gebilligte Methode beschrieben hat, (scheinbar) unsinnige Ausdrücke bei Homer verständlich zu machen. Ferner kritisiert Aristoteles im Kontext seiner Behandlung des sprachlichen dichterischen Ausdrucks (Kap. 22) einen ‚alten Eukleides‘ (1458b 7) und einen gewissen Aripkrades (1458b 31), die – in für Aristoteles unzulässiger Weise – die Lizenzen poetischer Wortbildungen verspottet hätten. An einigen Punkten kann man zudem eine implizite Bezugnahme der *Poetik* auf Protagoras (1458a 9) oder Demokrit (1456b 22; 1461a 11) annehmen.

Ohne konkrete Namensnennung,⁴³ aber in doch erkennbaren Positionen referiert die *Poetik* Kritiker Homers (1461b 1ff.) und des Euripides (1453a 23), Kritiker der zeitgenössischen (d.h. des späteren 4. Jh.) Tragiker (1456a 5) sowie Literaturkenner, die Epos und Tragödie wertend vergleichen (1461b 28) oder aus dem Terminus ‚Drama‘ wertende Schlüsse ziehen (1448a 28), sowie theoretische Positionen, die eine nach Aristoteles falsche Auffassung von dem bedeuten, was die Einheit der Handlung in der Tragödie ausmacht (1451a 15f.), bzw. die ‚einfache Fabel‘ zugunsten einer komplexeren, ‚zweifachen‘ ablehnen (1448a 13ff.).

Ein großer Name fehlt freilich in der *Poetik*: der Platons. Diese bemerkenswerte Leerstelle bildet ein Problem, das am geeignetsten im Zusammenhang mit der Frage nach der Datierung der *Poetik* zu erörtern ist (s. unten 4.).

Ebenfalls wenig zur Geltung scheint⁴⁴ in der *Poetik* eine andere griechische Tradition von Literaturkritik zu kommen: die Reflexionen in der Poesie selbst, die (wie eingangs am Beispiel der Demodokos-Szene der *Odyssee* angedeutet) diese über sich als Dichtung und insbesondere über die Instanz des Dichters vornimmt. In der frühgriechischen Dichtung findet sich von den homerischen Epen und Hesiod an bis Pindar ein reiches Arsenal an Partien, die die Rolle, die Autorität, die Inspiration des Dichters wie auch das Dichten und den Rang des Dichtwerkes thematisieren.⁴⁵

42 Siehe hierzu Hose 1998.

43 Markiert wird dies durch Formulierungen wie οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες: 53a 23, τινες αὐτὰ φασιν: 48a 28.

44 Freilich kann man vermuten, dass Aristoteles in seinen Ausführungen zu Komödie, s. Kap. 5, 1449a 32–49b 9 auch auf Informationen basiert, die er aus literarhistorisch angelegten Partien der Komödie zog. Doch bezieht er sich eben nicht direkt auf die Komödie als Informationsquelle. Ob dies im verlorenen 2. Buch bei der Behandlung der Komödie anders war, lässt sich nur vermuten.

45 Aus der nicht minder reichen Literatur hierzu seien genannt als übergreifende Studien Harriott 1969, Ford 2002, Ledbetter 2003, zu einzelnen Dichtern e.g. Marg 1957 (zu Homer),

Eine besondere Intensität erreicht diese ‚innerpoetische‘ Literaturkritik in der Alten Komödie,⁴⁶ die die ihr eigenen formalen und konzeptionellen Möglichkeiten, d.h. die geregelte Debattenform des sog. epirrhematischen Agons, die Rede *ad spectatores* in der Parabase und Lizenzen wie das Verspotten von Zeitgenossen (*ὀνομαστικὸν κωμωδεῖν*)⁴⁷ benutzt, um nicht nur die direkte Konkurrenz im jeweiligen Agon: andere Komödien und andere Komödiendichter, sondern auch die ‚Nachbargattungen‘ Tragödie und (weniger) Dithyrambos komödienhaft-kritisch zu evaluieren (man spricht daher bei derartigen Komödien bisweilen auch von ‚Literaturkomödien‘⁴⁸). Paradoxerweise wuchs damit gerade der Komödie eine große Bedeutung

Gundert 1935, Spelman 2018 (zu Pindar). Zu den Modellierungen des Dichters in der Poesie Hose 2016a.

- 46 Siehe hierzu auch Conti Bizzarro 1999, der sich auf die Fragmente von Epicharm, Ekphantides, Kratinos, Krates, Pherekrates und Telekleides konzentriert.
- 47 Siehe hierzu zuletzt Ercolani 2002 und Chronopoulos 2017.
- 48 Hierzu können u.a. gerechnet werden (s. hierzu auch Dover 1993, 25–28): Kratinos’ *Archilochoi* (F 1–16 PCG), ein frühes Stück, für das ein Agon zwischen Archilochos und Homer/Hesiod erschlossen werden kann, der um die Frage kreiste, welche Dichtung (die ‚subversive‘ des Archilochos oder die ‚staatstragende‘ der beiden Epiker) für die Polis nützlicher ist (siehe hierzu Bakola 2010, 70–79); ferner dessen *Pytine* (F 193–217 PCG), die ein genaues Studium der Aristophanischen Metaphern-Technik zeigt (s. hierzu Biles 2011, 134–166); leider ist das Stück, in dem Kratinos die auf ein vergleichendes Studium der beiden Dramatiker zielende Wortneuschöpfung *εὐριπιδαριστοφανίζων* (‚euripideisch aristophanisierend‘) – zur Bezeichnung eines spitzfindigen Intellektuellen – erfand, nicht kenntlich (inc. Fab. F 342 PCG). Für Aristophanes können als Literaturkomödien gelten die *Thesmophoriazusen* und die *Frösche*, bemerkenswert sind ferner die *Acharner* in ihrer Auseinandersetzung mit Euripides; von den verlorenen Stücken könnten *Gerytades* (s. unten) und *Poiesis* (nur als Titel bezeugt) hinzuge-rechnet werden. Für Pherekrates stehen die *Krapataloi* (F 85–104 PCG), in denen Aischylos auftrat und über seine *τέχνη* sprach (F 100) sowie insbesondere der *Cheiron* (F 155–162 PCG) zu Buche, in dem in einem längeren Fragment die personifizierte Musik gegenüber der personifizierten ‚Gerechtigkeit‘ eine Klagerede über den Niedergang der Musik durch die Neuerungen der Dithyrambendichter hält und dabei die Innovationen der Dichter Melanippides, Kinesias, Phrynys und Timotheos als eine Reihe von immer gravierender werdenden sexuellen Schändungen an ihr darstellt (F 155). Der Komödiendichter Strattis verfasste gar ein eigenes Stück mit dem Titel *Kinesias* (F 14–22, dazu Orth 2009, 100–129), in dem der Dithyrambendichter als ‚Chor-Töter‘ bezeichnet wird (F 16, die genaue Bedeutung ist unklar). Auf Literaturkritik weisen für Phrynichos die Stücktitel *Tragodoi* (F 52–60, Inhalt unklar) und *Musen* (F 32–36, wohl auch F 74); in den *Musen*, die hinter Aristophanes’ *Fröschen* im Agon von 405 den zweiten Platz belegten, wurde des jüngst verstorbenen Sophokles gedacht (F 32), vielleicht ging es auch hier um einen Agon der Dichter. Der Komödiendichter Platon ließ offenbar in dem Stück *Skeuai* (‚Bühnenrequisiten‘) zweitrangige Tragiker: Morsimos [TrGF 29] und Sthenelos [TrGF 32] miteinander verglichen werden (F 136–142, dazu Pirrotta 2009, 272–283), wenig erkennbar ist der Inhalt von weiteren Stücken wie *Poietes* (F 118–126) oder *Poietai* (F 69–73). Im 4. Jh. schließlich bietet Antiphanes mit der *Poiesis* in einem Fragment (F 189 PCG, s. Anhang: Beilage, Text A) eine interessante Bestimmung der Differenz zwischen Tragödie und Komödie, die sich daraus ergibt, dass der – mythische – Plot der Tragödie den Zuschauern bekannt ist, der Komödiendichter aber seinen Plot sorgfältig selbst

zu, als man (vom 4. Jh. an⁴⁹) nach ‚belastbaren‘ Daten zur Geschichte des Dramas forschte – hier erwies sich die Alte Komödie mit den zahllosen Informationen zu Dichtern und anderen historischen Persönlichkeiten des 5. Jh. als unentbehrlich. So musste etwa der Aristoteliker Chamaileon (er verfasste Schriften u.a. über Thespis, Aischylos und die Komödie), als er über die Entwicklung des Chortanzes der Tragödie arbeitete, feststellen, dass er dafür die Aischylos-Erwähnungen (oder vielleicht -Parodien) einer (uns unbekannten) Aristophanes-Komödie heranzuziehen hatte (F 696 PCG = Athen. 1, 21e⁵⁰). Er konstatierte: *παρὰ δὲ τοῖς κωμικοῖς ἢ περὶ τῶν τραγικῶν ἀπόκειται πίστις* („Bei den Komödiendichtern ist das Zeugnismaterial über die Tragiker abgelegt.“ = F 41 Wehrli).

Doch immerhin kann etwa der literaturkritische Agon, in den ein Aristophanes die Tragiker Aischylos und Euripides in seinen *Fröschen* treten lässt, zeigen, wie genau die Komödiendichter Tragödien zu analysieren wussten. Denn in diesem Stück – es ist der Suche des Theatergottes Dionysos nach einem *ποιητῆς δέξιος* (V. 71)⁵¹ gewidmet und stellt damit implizit *die* Leitfrage der Literaturkritik: Was ist gute Dichtung? – examinieren im Hades Aischylos und Euripides wechselseitig ihre Tragödien unter ‚Wettbewerbsbedingungen‘.⁵² In diesem Wettbewerb werden u.a. – in parodischer Form – Positionsbestimmungen der beiden Dichter in der Entwicklungsgeschichte der Tragödie vorgenommen,⁵³ grundsätzliche Charakterisierungen beider Schreibweisen gegeben⁵⁴ und Bauteile der Tragödien analysiert: die Prologe (V. 119ff.)⁵⁵ und die Lieder (V. 1261ff.). Auffällig ist dabei, wie viele Stücke beider Dichter Aristophanes im genauen Wortlaut vorführen bzw. auf sie anspielen und dabei offenbar auf ein grundsätzliches Verstehen des Publikums zählen kann. Bedeutsam ist darüber hinaus, dass der Agon die Tragödie nicht nur analytisch auf

konstruieren müsse. Die Sprecherin dieses Fragments ist nicht sicher bestimmbar: Ist es die personifizierte Komödie oder gar die Dichtung selbst?

49 Eingehender zur Literaturparodie der Komödie des 4. Jh. informieren Konstantakos 2011 und Hanink 2014, 159–190.

50 In diesem Fragment spricht jemand, der als Zuschauer die speziellen Tänze des Chores in den *Phrygern* des Aischylos gesehen hat, mit Aischylos, der sehr stolz darauf ist, dies so gedichtet zu haben. Das von Athenaios ohne Namensnennung zitierte Fragment wird in der Forschung meist mit Aristophanes’ *Gerytades* (s. F 156–190) in Verbindung gebracht, einem Stück, in dem offenbar eine Gesandtschaft, die aus Dichtern besteht, in die Unterwelt geschickt wird; in F 161 ist dabei von Aischylos die Rede. Siehe zu F 696 Bagordo 2017, 59–64.

51 Siehe hierzu Dover 1993, 10.

52 Der Disput wird als *ἀγὼν σοφίας* (V. 882) mit dem Ziel der Ermittlung des *τὴν τέχνην σοφώτερος* (V. 780) ausgetragen.

53 Dies geschieht z.T. im Spiegel der Zuschauer; zu Aischylos V. 909–910: *τοὺς θεατὰς ... λαβὼν παρὰ Φρυγίῳ τραπέντας*; V. 1013: *οἷους αὐτοὺς παρ’ ἐμοῦ παρεδέξατο* Zu Euripides V. 939: *ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ ...*

54 Für Aischylos *τὸ βᾶρος* (V. 942, zuvor explizit V. 911ff.), für Euripides das *λεπτόν* (V. 956).

55 Dover 1993, 29–31, weist darauf hin, dass bei der Analyse auch und insbesondere die Sprache bzw. die Sprachrichtigkeit eine zentrale Rolle spielt, also just das Gebiet, für das Studien der Sophisten wie Protagoras (s.o.) bezeugt sind.

ihre Komponenten (V. 862 τᾶπη, τὰ μέλη, τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας) hin betrachtet, sondern auch die Frage nach dem Ziel bzw. Zweck der Dichtung aufwirft: (Aischylos V. 1008) τίνας οὖνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν; („Weswegen muss man einen Dichter bewundern?“) / (Euripides V. 1009–1010) δεξιότητος καὶ νοουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν/ τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν („Wegen Könnerschaft und Belehrung, und weil wir die Menschen in den Städten besser machen.“) – es ist also auf der Basis von technischer Fähigkeit und Kenntnisreichtum ein ‚Besser-Machen‘ der Menschen nicht als Individuen, sondern als ‚sozialer Wesen‘ („in den Städten“). Ist dies Zweck und Ziel der Tragödie,⁵⁶ so stellt sich die Frage, wie sie das erreicht. Aischylos und Euripides geben hierauf unterschiedliche Antworten: der Ältere, indem er in seiner Tragödie heroische Vorbilder präsentiert, mithin auf eine Nachahmung des Dargestellten durch die Rezipienten setzt (V. 1013ff.), der Jüngere, indem er die kognitiven Fähigkeiten des Publikums dadurch ausbilden will, dass seine Tragödien selbst auf Rationalität und Nach-Denkbarkeit aufgebaut sind (V. 956ff., 971–979).⁵⁷

Summa summarum kann man also festhalten, dass in der griechischen Kultur eine beachtliche Kontinuität der praktizierten wie auch reflektierten Literaturkritik zu erkennen ist, die sich im 5. Jh. zumal an einem Ort wie Athen verdichtete, der durch seine Festkultur vielfältige Notwendigkeiten zur Beurteilung von Poesie (die damit zudem per se als wichtig definiert war) geschaffen hatte und der zudem zu einem Zentrum geworden war, das Intellektuelle aus der gesamten griechischen Welt anzog. Kennzeichen der Literaturkritik am Ende des 5. Jh. ist dabei jedoch auch eine Fülle von ‚Einzelfällen‘, die dem Urteil überstellt werden: Einzelfälle im Sinn von Entscheidungen in konkreten Wettbewerben über bestimmte Dichter oder Einzelfälle als Fragen wie: Sind bestimmte Wörter bei Homer oder anderen Dichtern ‚richtig‘? Ist Aischylos oder Euripides der bessere Dichter? Ansätze zu einer Generalisierung der Kritik sind erkennbar, wenn – wie in Aristophanes’ *Fröschen* – die Frage gestellt werden kann, was der Zweck von Dichtung sei. Von hier aus sind zwei Möglichkeiten eröffnet, weiter über die Dichtung nachzudenken: Man kann im Horizont der Zweckbestimmung des späten 5. Jh. (d.h. der ‚aristophanischen‘ Zweckbestimmung) verharren und von da aus fragen, ob Dichtung diesem Zweck gerecht werden kann – dies ist der Weg, den Platon im *Staat* beschreitet (s.u.); oder man kann die Zweckbestimmung selbst hinterfragen und daran eine Analyse knüpfen, was eigentlich gute Dichtung ist – dies ist, wie wir sehen werden, der Weg der *Poetik*.

⁵⁶ Dass gerade das Ziel, den Menschen besser zu machen, hier keine Augenblickserfindung des Aristophanes ist, sondern in vielfältiger Weise dem entspricht, was zeitgleich die Sophisten für ihren Unterricht versprochen, zeigt mit reichem Belegmaterial Pohlenz 1920/1965.

⁵⁷ Es sei angemerkt, dass Aristophanes hier nicht, wie Snell 1937/1975, 112 (in einem einflussreichen Essay) betont, die Tragödie am Maßstab des Moralischen misst, sondern an der Erfüllung der konstatierten Funktion.

Exkurs: Aristoteles und das Theater seiner Zeit

Die *Poetik* entwirft eine Literaturtheorie bzw. -kritik, die im Schwerpunkt auf das Drama,⁵⁸ in Buch 1 mithin auf die Tragödie zielt. Diese Theorie sieht dabei konsequent von der Bedeutung, die die Inszenierung (Kap. 6 als *ᾠκισ* pointiert gefasst) für jedwede Form von Drama haben muss, ab, ja sie überweist die Inszenierung ausdrücklich aus dem Zuständigkeitsbereich des Dichters in die des ‚Requisitenmachers‘ (*σκευοποιός*, Kap. 6, 1450a 20). Die damit bezogene Position ist im Kontext des 4. Jh. bemerkenswert, da gerade dieses Jahrhundert als geradezu goldenes Zeitalter der athenischen Bühnenkunst bezeichnet zu werden verdiente.⁵⁹ Aristoteles erlebte in den beiden Phasen, in denen er sich in Athen aufhielt, ein farbiges, lebendiges Theaterleben, gekennzeichnet durch einen produktiven Wettbewerb auf mehreren Ebenen: auf der Ebene der Dichter, die in den Agonen an Dionysien und Lenäen mit einander konkurrierten, an den Dionysien sogar vor den Stücken ‚alter‘ Dichter, d.h. den großen Vertretern der Tragödie des 5. Jh., zu bestehen hatten,⁶⁰ und insbesondere auf der Ebene der Schauspieler, deren Wettbewerb augenscheinlich mit ähnlich starkem öffentlichen Interesse verfolgt wurde wie der der Dramen-Dichter.⁶¹ Und er erlebte ein großes öffentliches Interesse am Theater schlechthin, das sich in der ‚Monumentalisierung‘ des Dionysos-Theaters als Bau niederschlug, das wohl um 350 v. Chr. zu einem Stein-Theater mit einem Fassungsvermögen von 14.000 bis 17.000 Zuschauern ausgebaut wurde;⁶² andererseits systematisierte und stabilisierte die athenische Polis das Theater durch das ‚theorikon‘, eine, eher sogar ‚die‘ öffentliche Kasse, eingerichtet nach 355, aus der Aufführung und Besuch für die Bürgerschaft finanziert wurden.⁶³

Um die Mitte des 4. Jh. war (die sog. Didaskalien-Inschrift IG II² 2320 gibt für die Jahre 341 bis 339 einen interessanten Einblick) der wohl immer noch wichtigste Tragödien-Wettbewerb an den Dionysien so organisiert,⁶⁴ dass nicht etwa drei Tragi-

58 Dass dabei mindestens quantitativ das Epos zurücksteht, ist im Horizont der Zeit kaum verwunderlich. Fehlen doch – mit der Ausnahme etwa eines Choirilos von Samos – augenscheinlich prominente zeitgenössische Epiker und Epen. Es hat einige Plausibilität, dass Choirilos sich ausdrücklich um eine Wiederbelebung der kaum noch bedeutsamen Gattung bemühte, s. dazu MacFarlane 2009.

59 Siehe hierzu insgesamt Xanthakis-Karamanos 1980; Hanink 2014; pointiert zum Verhältnis der Tragödie zur *Poetik* Webster 1954, der *Poetik* zur Tragödie Flashar 1984, zu *Poetik* und Komödie Sidwell 2000.

60 Siehe hierzu etwa das Könnert-Stolz auch gegenüber den ‚Alten‘ artikulierende Epigramm des Astydamas d. J. (TrGF I, 60 T 2a).

61 Signifikant ist hierfür die Bedeutung, die etwa Demosthenes und Aischines in ihren Reden den Schauspielern beimessen, s. dazu Sifakis 1995; Hose 2020, 4–8.

62 Siehe hierzu Papastamati-von Mock 2014, Isler 2017, 119–128.

63 Siehe hierzu nach Ruschenbusch 1979 Roselli 2009, der insbesondere Vorformen von Theorika im 5. Jh. herausstellt.

64 Siehe hierzu den Überblick bei Millis 2014.

ker mit ihren Tetralogien (mit einem Satyrspiel als Abschluss) miteinander konkurrierten, sondern zunächst ein Satyrspiel (außer Konkurrenz?) den Agon eröffnete,⁶⁵ darauf das sog. ‚alte Drama‘, d.h. eine bereits gespielte ältere Tragödie, folgte und erst dann die drei Tragödien-Dichter mit ihren Trilogien zur Aufführung kamen. Die Bedeutung der Schauspieler bei den Tragödien-Aufführungen war erheblich, wie eine organisatorische Eigenheit streiflichtartig zeigt: In den Wettbewerben, die IG² II 2320 dokumentiert, ‚wechselten‘ die drei Protagonisten des Agons in jedem Stück der Trilogie jedes der drei Dichter, so dass jeder Dichter jeden Schauspieler je einmal zur Verfügung hatte, jedoch auch jeder Schauspieler die Hauptrolle in je einem Stück jedes Dichters spielen konnte. Dem Schauspieler, der den Protagonisten der ‚alten Tragödie‘ gab, stand zudem die Möglichkeit zu weiterer Profilierung offen.

Die Komödie⁶⁶ wurde an Dionysien wie Lenäen weiterhin in Wettbewerben mit je fünf Stücken von fünf Dichtern gespielt, auch hier kam, von den Dionysien 339 an (IG² II 2318,316–318), ein ‚altes Drama‘ zur Aufführung.⁶⁷

Diese gegenüber dem 5. Jh. verfestigten Aufführungsbedingungen waren geeignet, das Agonale zu verstärken, da Tragödien wie Komödien nicht mehr nur in einem ‚synchronen‘, sondern auch in einem ‚diachronen‘ Wettbewerb standen. Pointiert (und positiv diesen doppelten Wettbewerb annehmend) bringt dies das Epigramm zum Ausdruck, das der Tragiker Astydamas anlässlich seines Sieges bei den Dionysien 340 v. Chr. für die ihm von den Athenern bewilligte Ehrenstatue verfasste:

εἴθ' ἐγὼ ἐν κείνοις γενόμενῃ ἢ κείνοι ἄμ' ἡμῖν,
οἱ γλώσσης τερπνῆς πρῶτα δοκοῦσι φέρειν,
ὥς ἐπ' ἀληθείας ἐκρίθην ἀφειθείς παράμυλλος.
νῦν δὲ χρόνῳ προέχουσ', οἷς φθόνος οὐχ ἔπεται.

Wenn ich doch mit jenen geboren wäre oder jene zugleich mit mir,
die den Ruhm haben, den ersten Preis der erfreuenden Rede davonzutragen,

65 Damit war die strukturelle Bedeutung des Satyrspiels institutionell reduziert; die Frage, ob dies der Beginn oder der Abschluss eines kontinuierlichen Bedeutungsverlustes war, der gar bereits mit der Einrichtung des Agons an den Lenäen begonnen hat, in dem auf das Satyrspiel verzichtet wurde (s. hierzu Lämmle 2013, 29–50; Marshall 2000), kann hier nicht weiter behandelt werden. Doch liegt es nahe zu erwägen, dass damit der Hintergrund oder gar die Ursache für die weitgehende Ausblendung des Satyrspiels (das sich ohnehin nicht in die anthropologische Herleitung von Tragödie und Komödie in Poet. Kap. 4 fügen will) beschrieben wird. Dass freilich diese Gattung im späteren 4. Jh. eine interessante Wendung nahm und die Grenzen zwischen Komödie und Satyrspiel (vgl. Python, *Agon* [TrGF 91], ein Stück, das in der parodischen Technik an die Alte Komödie erinnert) durchlässig waren, ist erkennbar. S. dazu Shaw 2014, 123–143.

66 Siehe hierzu Konstantakos 2011.

67 Im Gegensatz zur Tragödie (dort wurden offenbar bevorzugt die ‚Klassiker‘ des 5. Jh., zumal Euripides, erneut gespielt) ist in der Komödie am Beispiel der Dionysien 311 (IG² 2323a, 39–40) – man gab Anaxandrides' *Thesaurus* – erkennbar, dass der Terminus ‚alt‘, *παλαιός*, ‚weich‘ im Sinne von ‚nicht neu‘ verstanden wurde.

damit ich der Wahrheit entsprechend als gleichzeitig gestarteter Rivale beurteilt würde!
Nun aber sind mir an Zeit sie voraus, denen kein Neid mehr folgt.
(TrGF 60 T 2a, Übers. Gaully et al. 1991, 135)

Für diesen verstärkten Wettbewerb konnten sich die Dichter durchaus gerüstet fühlen. Nur pauschal weist ein Passus in dem kleinen Traktat *Über die Komödie* Nr. 3 (p. 9–10, 42–45 Koster, hier Anhang, Text 6, § 12) auf die Weise hin, in der sich die Komödien-Dichter ‚rüsteten‘: τῆς δὲ μέσης κωμωδίας οἱ ποιηταὶ [...] διὰ δὲ τῆς συνήθους ἰόντες λαλιᾶς λογικὰς ἔχουσι τὰς ἀρετάς, ὥστε σπάνιον ποιητικὸν εἶναι χαρακτῆρα παρ’ αὐτοῖς, κατασχολοῦνται δὲ πάντες περὶ τὰς ὑποθέσεις. – „Die Dichter der Mittleren Komödie [...] erwarben, weil/indem sie durch die übliche Geschwätzigkeit gegangen sind, ihre Vorzüge im sprachlichen Bereich auf, so dass es selten eine poetische Prägung bei ihnen gibt, es bemühen sich alle redlich um die Plots.“

Die ‚übliche Geschwätzigkeit‘ erscheint hier zunächst rätselhaft, wird aber besser kenntlich, wenn man den Befund zu den Tragikern des 4. Jh. hinzuzieht. Denn für diese lässt sich eine Affinität zur professionellen Rhetorik ausmachen:⁶⁸ Astydamas soll Schüler des Isokrates gewesen sein (TrGF 60 T 1 = Suda α 4265: ἀκροασάμενος δὲ ἦν Ἰσοκράτους), bei Chairemon lobt Aristoteles, dass er präzise wie ein Logograph seine Reden ausarbeite (TrGF 71 T 2 = Rhet. 3,12, 1413b 13: ἀκριβῆς γὰρ ὥσπερ λογογράφος), Theodektes schließlich galt nicht nur als Schüler des Isokrates und Aristoteles (TrGF 72 T 7, T 8, T 10), sein Name war in der Antike sogar als Titel (*Theodekteia*) einer rhetorischen Lehrschrift im Umlauf, entweder, weil sie von ihm – als Vorlage für die Arbeiten des Aristoteles – verfasst oder wenigstens ihm gewidmet oder als Gütezeichen unter seinen Namen gefälscht war.⁶⁹ Diese Tragiker lassen die Schule der Rhetorik insbesondere in Szenen erkennen, in denen eben die Rhetorik ‚Rezepte‘ für Argumentations- bzw. Verteidigungsstrategien offeriert, – lediglich in Spuren aufgrund des fragmentarischen Charakters der Überlieferung, aber teilweise insofern deutlich, als sie Aristoteles selbst in der *Rhetorik* für die Verwendung dieser Strategien zitiert.⁷⁰

Die dramatische Dichtung des 4. Jh., so kann man hieraus folgern, war also deutlicher von der Rhetorik geprägt als die des 5. Jh.⁷¹

Die Bedeutung der Schauspieler wuchs offenbar im 4. Jh., wie nicht zuletzt durch das Prinzip des Wechsels der Protagonisten in den tragischen Trilogien kenntlich

68 Siehe hierzu Xanthakis-Karamanos 1979.

69 Siehe hierzu Rapp 2002, Bd. 1, 225–228.

70 Siehe Theodektes TrGF 72 F 2: aus Rhet. 2,23, 1397b 3ff, dazu Xanthakis-Karamanos 1980, 70.

71 Damit soll in keiner Weise in Abrede gestellt werden, dass nicht auch schon im 5. Jh. die Rhetorik, etwa in den Agonsszenen der Euripideischen Tragödien, präsent gewesen ist, doch ist im 4. Jh. die Rhetorisierung des Dramas eine Selbstverständlichkeit, während ein Euripides (vgl. etwa Med. 552ff.) seine Figuren rhetorische Strategien mit einem gewissen Grad an expliziter Ausstellung dieser Verwendung gebrauchen lässt.

wird. Man kann diesen Bedeutungszuwachs aus verschiedenen Ursachen herleiten, etwa daraus, dass das Anwachsen der Sprechverspartien gegenüber den Chorpatrien, das sich von Aischylos' *Persern* bis hin zu den Tragödien des späten 5. Jh. nachweisen lässt, immer höhere Anforderungen an die Schauspieler stellte, auf die mit einer Professionalisierung zu reagieren war, ferner auch damit, dass eine solche Professionalisierung durch die wachsende Zahl von Aufführungsgelegenheiten gefördert wurde, die es im 4. Jh. erlaubte, mit den Einkünften aus der Schauspielkunst ein ‚angemessenes‘ Leben zu führen.⁷² Dass diese Verschiebung wie auch der kontinuierliche Wettbewerb zwischen den Mimen zu einer Intensivierung dessen, was man ‚Schauspielkunst‘ nennen kann, führen sollte, wäre erschließbar, ginge es nicht aus Bemerkungen des Aristoteles (s.u.) wie auch aus anderweitig überlieferten ‚Anekdoten‘ zu Schauspielern hervor, die ihre Bedeutung, aber auch ihr Selbstbewusstsein veranschaulichen.

Die berühmte Anekdote, die Gellius (6,5) über den Schauspieler Polos (Nr. 421 O'Connor, 2187 St.) mitteilt, der die ‚Urnen-Rede‘ der Sophokleischen Elektra (V. 1126–70) dadurch besonders wirkungsvoll und emotional ergreifend gestaltete, dass er in der Urne die Asche seines verstorbenen Sohnes hielt; Theodoros (Nr. 230 O'Connor, 1162 St.), der auf seine Kunst, sein Publikum zum Weinen zu bringen⁷³ besonders stolz war (Plut. *De gloria Athen.* 6, 348f) – und in der Tat sogar einen Tyrannen wie den Alexander von Pherai zum Weinen brachte (Aelian, *Var. Hist.* 14,40), dessen Stimmgewalt und Modulationsfähigkeit selbst Aristoteles pries (*Rhet.* 3, 1404b 22), und der zugleich darauf bedacht war, dass stets er/seine Rolle das Stück eröffnete (Aristot. *Pol.* 7, 17, 1336b 28): all dies zeigt, welches Gewicht den Schauspielern im 4. Jh. zukam.

Insofern das Theater des 4. Jh. nicht von ‚Action-Szenen‘ geprägt war, in denen die Athletik des Schauspielers hätte zur Geltung kommen können,⁷⁴ waren in der Hauptsache die großen Reden (oder Monodien) in den Dramen dasjenige, an dem sich die Kunst der Schauspieler zu erweisen hatte. Dies bedeutet (auch im Sinn der griechischen Rhetorik), dass es darauf ankommen musste, das Wesen der dargestellten Figur, d.h. in der Terminologie des Aristoteles: das *Ethos*, wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen. Dies, so kann man vermuten, ‚steuerte‘ die Auswahl, die man aus den ‚alten Tragödien‘ traf, und dies, so liegt auf der Hand, musste auch das Publikum bzw. mussten die Preisrichter des Agons mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen.

72 Siehe hierzu Slater 2002, 29; Czapo 2010, 83–116; Wise 2013, 135–136.

73 Zum Weinen als Erfolgsgarantie bei der Aufführung eines Kunstwerks (eines Chorlieds für ein öffentliches Opfer) vgl. auch Platon, *Nomoi* 7, 800d.

74 Dass man derartiges spielte, zeigt die Karriere des Aischines, die mit einem spektakulären Unfall bei einer solchen Szene endete: siehe *Vita Aeschini* 1,7 (Dilts): [Αἰσχίνην] καὶ ὑποκρινόμενον Οἰνόμαον δῶκοντα Πέλοπα αἰσχροῦς πεσεῖν καὶ ἀναστῆναι ὑπὸ Σαννίωνος τοῦ χοροδιδασκάλου.

Man kann also zusammenfassend feststellen, dass der Theaterbetrieb in der zweiten Hälfte des 4. Jh. ein überaus lebendiges Geschehen war, das von mehrfacher Agonalität getragen war, ein lebendiges Geschehen, in dem der Dramen-Dichter und sein Text weiterhin eine zentrale Bedeutung hatten, doch daneben auch der Erfolg der Schauspieler und die Zustimmung oder gar Begeisterung des Publikums wichtige Faktoren darstellten, an denen sich Darbietungen im Theater auszurichten hatten. Diese Konstellation hat der alte Platon in den *Nomoi* (3, 700e–701a) den Athener pointiert so formulieren lassen: ὅθεν δὴ τὰ θεάτρα ἐξ ἀφώνων φωνήεντ' ἐγένοντο, ὡς ἐπαίοντα ἐν μούσαις τό τε καλὸν καὶ μὴ, καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν. – „Infolgedessen wurden aus stummen Theatern lärmende,⁷⁵ als verstanden sie, was in der Musenkunst schön sei und was nicht, und statt der Herrschaft der Besten entstand eine üble Herrschaft des Theater-Publikums.“ Aus einer dezidiert konservativen Perspektive, so kann man dies interpretieren, war der Theaterbetrieb des 4. Jh. also eine ‚üble Theatrokratie‘, in der das Publikum sich fälschlich für urteilsfähig hielt.

Einem solchen ‚theatrokratischen‘ Theater begegnete also Aristoteles in Athen, durchaus auch bei eigenen Theaterbesuchen.⁷⁶ Man hat die Frage gestellt, in welcher Weise diese Bedingungen des 4. Jh. seine Konzeptionen von Drama, insbesondere von Tragödie, beeinflusst haben. Teilweise gibt er in insbesondere *Rhetorik* und *Poetik* hierüber selbst Auskunft (s. dazu das Folgende).

Freilich ist nicht zu übersehen, dass er die Tragödien-Kunst des 5. Jh. im zeitgenössischen Theater anders als die Zuschauer eines Sophokles oder Euripides vorgeführt bekam: als Einzelstücke, nicht als Trilogie, und ohne das Satyrspiel, das die Tetralogie zu beschließen pflegte. Dass freilich diese Isolierung des einzelnen Stücks ohne den Kontext der Tetralogie mit einem ansonsten heiteren Abschluss Aristoteles’ Konzeption dessen, was die (beste) Tragödie sei, einseitig oder gar verzerrt dergestalt beeinflusst habe, dass er die Peripetie ins Unglück für (unstatthaft) grundlegend annahm, wäre ein zu weitreichender Schluss.⁷⁷

Deutlich ist freilich, dass Aristoteles (ähnlich wie Platon) *im Theaterbetrieb* seiner Zeit Probleme sah, die – im Sinne seiner Analyse dessen, was die beste Tragödie

75 Dies verweist auf die vorausgehende Darlegung des Atheners zurück, der die (positiv eingeschätzte) ‚alte Zeit‘ dadurch charakterisiert sah, dass dort sachkundige Gebildete über die verschiedenen musikalischen Gattungen urteilten, deren Darbietungen sie schweigend bis zum Ende angehört hatten, ohne dass die unkundige Menge durch Pfeifen, Geschrei oder Klatschen ihre Meinung artikulierte (οὐ σύριγξ ἤν οὐδὲ τινες ἄμουσοι βοαὶ πλήθους, καθάπερ τὰ νῦν, οὐδ’ αὖ κρότοι ἐπαίνους ἀποδιδόντες κτλ., *Nomoi* 3, 700c).

76 Hierzu Burkert 1975: Dass Aristoteles auch Komödien im Theater sah, legt *Rhet.* 3,12, 1413b 25–28 nahe.

77 So die Argumentation von Wise 2008 bzw. Wise 2013 (dazu die Kritik von Hanink 2011), die die Aristotelische Auffassung von Tragödie als Produkt der einseitigen, auf Tränen-hervorrufende alte Stücke zielenden Auswahl der Schauspieler zurückführt und die bemerkenswerte Folgerung zieht: „[...] the rise of the fourth-century actor was a catastrophe for our understanding of fifth-century tragedy.“ (Wise 2013, 136).

ist und leistet – von der ‚Bestform‘, der möglichen ἀρετή der Tragödie, wegführten, auch wenn durchaus Erfolg im Theater mit (in seinem Sinn) nicht eigentlich zur Tragödie gehörigen Effekten erzielt wurden. Dieser Theaterbetrieb lässt sich – als Aufführungsdimension der Tragödie – in der *Poetik* mit dem Begriff der *opsis* fassen, von deren theatralischer Bedeutung die *Poetik* in Kap. 6 ja durchaus weiß (1449b 31–32) und die sich – eigentlich – unlöslich mit der Definition der Tragödie über das Konzept von *Mimesis* (Kap. 1–3) als ‚Handlung‘ verbindet. Vor dem Hintergrund dieser Definition der Tragödie (gerade in Abgrenzung vom Epos) ist höchst bemerkenswert, dass die *Poetik* sodann in mehreren Anläufen erklärt, dass es für die Tragödie die *opsis* nicht braucht: Sie wird stattdessen zur Aufgabe des σκευοποιός, des ‚Ausstattungs-Anfertigers‘ gerechnet (1450b 20), es wird konstatiert, dass die Wirkung der Tragödie auch ohne Agon und Schauspieler funktioniert (1450b 18), dass es bei der Tragödie nicht auf das Sehen (Kap. 14, 1453b 4), ja dass es auch nicht auf die Bewegungen der Schauspieler (Kap. 26, 1462a 11–13) ankommt.⁷⁸ Mit diesen Feststellungen des ‚ohne‘, ἀνευ, gelingt es Aristoteles, die Tragödie aus dem Kontext des Theaters zu lösen – auch um den Preis einer Infragestellung der Stringenz, mit der er systematisch Epos und Tragödie voneinander unterscheiden will.

Diese bei Licht besehen hochriskante Operation scheint ihre Notwendigkeit aus dem Unbehagen zu ziehen, das Aristoteles gegenüber den Schauspielern und dem Publikum, in geringerem Maß gegenüber den Dichtern seiner Zeit hat:

In einer vielzitierten Partie der *Rhetorik* werden politische Rede (bzw. die Redner) und die Aufführung von Poesie in Parallele gesetzt. Dabei heißt es von den Schauspielern, sie seien jetzt ‚mächtiger‘ als die Dichter (Rhet. 3,1, 1403b 32–33: καὶ καθάπερ ἐκεῖ μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί),⁷⁹ der Erfolg im Agon basiere in der Hauptsache auf der Stimmgewalt und dem Modulierungsvermögen (μέγεθος ἁρμονία ρυθμός) der Schauspieler (Rhet. 1403b 31–32). Wenn dem so ist, erscheint in der Tat die Tragödie als Text, also gewissermaßen als ‚Was‘, gegenüber der Präsentation, dem ‚Wie‘ oder der *opsis*, zurückzustehen. Den Grund für diese aus Sicht des Aristoteles ‚schiefe‘ Ponderierung in der politischen Beredsamkeit gibt der Text sogleich an: διὰ τὴν τοῦ ἀκροατοῦ μοχθηρίαν – „wegen der Schlechtigkeit des Hörers“ (1404a 8).

Denselben Zusammenhang stellt auch die *Poetik* in Kap. 26 her: Im Kontext der Frage, ob Tragödie oder Epos der Vorrang gebühre, kommt Aristoteles auf das Problem zu sprechen, dass die Schauspieler seiner Zeit (im Gegensatz zu den ‚Alten‘) – in Sorge, die Zuschauer könnten ihr Spiel sonst nicht verstehen – übertriebene/vulgäre Ausdrucksmittel verwenden. Um hierin nicht dem Epos einen Vorteil zugestehen zu müssen, erklärt Aristoteles (im Einklang mit dem Verzicht auf die *opsis* in Kap.

⁷⁸ Dazu Taplin 2019.

⁷⁹ Dieses ‚jetzt‘ steht im Kontext der von Aristoteles rekonstruierten historischen Entwicklung, nach der zuerst die Dichter selbst als Schauspieler ihrer Stücke aufgetreten seien: ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον, 1403b 23–24.

6), dass die Tragödie, sofern sie auch bei der bloßen Lektüre ihre Wirkung entfaltet, auf die Darstellung durch Schauspieler nicht angewiesen ist (Kap. 26, 1462a 12–14 [...]) τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν).

Die ‚Realität‘ des Theaters, d.h. des Theaterpublikums und der Dichter, erscheint in der *Poetik* auch in anderer Hinsicht ‚defizitär‘: In Kap. 13, im Kontext, was ein Dichter zu erstreben und was zu meiden habe, muss Aristoteles konstatieren, dass der aus seiner Sicht ‚zweitbeste‘ Tragödien-Typ – die zwiefache Handlung, bei der Gute und Schlechte das je verdiente Ende finden – als ‚erster‘, d.h. ‚bester‘ erscheint διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν – „wegen der Schwäche der Theater“, was sodann erläutert wird: die Dichter richten sich nach den Wünschen/Gebeten⁸⁰ der Zuschauer (Kap. 13, 1453a 33–35).⁸¹

Auf einer anderen Ebene liegt eine kritische Charakterisierung, die Aristoteles in Kap. 6, 1450b 7 den zeitgenössischen Dichtern zuteilwerden lässt. Während die ‚Alten‘ ihre Figuren auf politische Weise (πολιτικῶς – s. hierzu den Kommentar ad loc.) reden lassen, konzipierten die Zeitgenossen rhetorisch sprechende Figuren: οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς (sc. λέγοντας ποιοῦσιν). Dies ist angesichts der Affinität der Dramatiker des 4. Jh. zur Rhetorik kaum verwunderlich und vielleicht ein weniger drastischer Vorwurf an die zeitgenössischen Dramatik als der Tadel, den Aristoteles gegen bestimmte Kompositionsformen von Dramen implizit⁸² oder explizit formuliert: So weiß er von falschen Konzepten von ‚Einheit‘ eines Plots,⁸³ oder kritisiert den ‚episodenhaften‘ Plot, dessen Teile nicht notwendig auseinander hervorgehen – was schlechte Dichter aus Unvermögen erzeugen, gute Dichter aus Rücksicht auf die Schauspieler(!).⁸⁴ In den Kap. 13–18 schließlich ‚versteckt‘ sich im Katalog dessen, was bei der Komposition des Plots zu vermeiden ist, ein mehr oder minder deutliches ‚Sündenregister‘ einiger alter Dichter (wie Euripides⁸⁵), aber insbesondere auch der Zeitgenossen des Aristoteles. Bemerkenswert – und wohl als Abschluss- und Höhepunkt des ‚Fehlerregisters‘ gedacht – ist schließlich eine Zuspitzung des Vorwurfs, Chorlieder als Embolima, bloße Einlagen, singen zu lassen: Ganze Reden oder sogar Epeisodien aus einem Stück in ein anderes zu versetzen (Kap. 18, 1456a 25–32).

80 D.h., die Dichter antizipieren, was sich die Zuschauer, wenn sie dem Stück folgen, insgeheim wünschen (oder vielleicht imaginär und bei entsprechender Identifikation mit den Akteuren sogar als ‚Gebet‘ artikulieren): das happy ending für die Guten und die Strafe für die Bösen.

81 Zum Problem, ob nicht Aristoteles damit ein schiefes Bild von der Tragödie vermittelt, das sich aus der Wiederaufführung einzelner ‚alter‘ Tragödien, aber nicht kompletter Tetralogien, ergeben haben könnte, s. oben Anm. 77.

82 D.h. insbesondere in den ‚normativen‘ Bestimmungen der *Poetik*, die implizit anzeigen, was ein Dichter nicht tun sollte/darf. Dazu zusammenfassend Söffing 1981.

83 Kap. 8, 1451a 16: οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται.

84 Kap. 9, 1451b 33–34: αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χεῖριςται ... 36–37 ὑπὸ μὲν τῶν φαυλῶν ποιητῶν δι’ αὐτοὺς, ὑπὸ δὲ ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς.

85 Dieser wird in Kap. 15 für Defizite in der Anlage des Ethos (Menelaos und Iphigenie) getadelt.

Hervorgehoben sei, dass Aristoteles auch hier nichts ungenutzt lässt, um die *opsis* abzuwerten: In Kap. 14, 1453 a1–3 muss er konzedieren, dass τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὀψέως γίνεσθαι – „das Furcht- und das Mitleiderregende aus der Inszenierung entsteht“, doch fügt er sogleich an, dass dafür die Komposition des Plots das bessere Medium sei. Gleichwohl (und nicht ganz konsequent) schleicht sich die Bedeutung der visuellen Dimension in das Fehlerregister ein: In Kap. 17, 1455a 22–28 wird vom Tragiker gefordert, dass er sich die Handlung seines Stückes vor Augen stellt, um deren Stimmigkeit beurteilen zu können. Als Beispiel für einen Verstoß gegen dieses Postulat wird ein entsprechender Lapsus des Karkinos in dessen *Amphiaraos* genannt, den bei der Aufführung das Publikum bemerkte – hier wird also die *opsis* zum Prüfstein für die stringente Handlungskomposition eines Dramas.

Zusammengefasst: Aristoteles sah deutliche Defizite im florierenden Theaterbetrieb seiner Zeit, für die er die starke Rolle der Schauspieler, die Bedeutung des Publikums und die Schwäche der Dichter verantwortlich macht. Tendenziell stimmt er darin mit dem oben zitierten Passus aus Platons *Nomoi* überein, doch ist für ihn die Tragödie als Gattung nicht von der Kritik betroffen, sondern lediglich ihre – in der Einschätzung des Aristoteles – unzureichende oder falsche Ausführung. Man mag die damit verbundene Sicht auf das Theater als Träger der Tragödie für ‚konservativ‘ halten.⁸⁶ Doch zugleich werden in der *Poetik* (und in gewissem Umfang auch in der *Rhetorik*) durch die tief(er)gehende Analyse der Defizite in fundamentaler Weise die Kriterien ermittelt,⁸⁷ die zu einem Urteil darüber befähigen, was gute Dichtung ausmacht (vgl. Kap. 1, 1447a 10: πῶς δεῖ ... εἰ μέλλει καλῶς ἔξεν ἢ ποιήσεις).

1.2 Die *Poetik* im Kontext der τέχνη-Literatur

Man hat von einer „Hochflut von Lehrbüchern“⁸⁸ gesprochen, die vom letzten Drittel des 5. Jh. an nachweisbar ist.⁸⁹ Mannigfache Bereiche des menschlichen Lebens fanden in diesen τέχνη Behandlung. So verfassten derartige Schriften: Polyklet über proportionsgerechte Darstellung des menschlichen Körpers, Hippodamos von Milet über Stadtanlagen, Antiphon über ‚Leidbewältigung‘, Hippias von Elis über

86 So pointiert Marzullo 1980 (ähnlich Revermann 2006, 106–107), Taplin 2019.

87 Man kann – im Vergleich mit der im späteren 4. Jh. relativ ‚leblosen‘ Epik – die These aufstellen, dass das ebenso lebendige wie aus Sicht eines konservativen Gemüts problematische Drama heuristisch erforderlich war, um die Kriterien für gute Dichtung zu ermitteln.

88 Dihle 1991, 170.

89 Die Konjunktur der τέχνη wird eindrucksvoll bezeugt von der (wohl zwischen 430 und 400 entstandenen) hippokratischen Schrift περὶ τέχνης/*De arte*, die – gegen Kritiker – den τέχνη-Charakter der Medizin nachweist und hierbei konstatiert: δοκέει δὴ μοι τὸ μὲν σύμπαν τέχνη εἶναι οὐδεμία οὐκ ἐοῦσα („Es scheint mir, dass es insgesamt keine Techne gibt, die nicht existiert.“, *De arte* 2). Dazu Heinimann 1961, III.

Mnemotechnik, Damon über Musiktheorie.⁹⁰ Auch in der Sprache schlug sich diese Form der Beherrschung von Welt in einer veritablen Konjunktur entsprechender Adjektive auf -ική (oder Substantive, die den Bereich, den eine τέχνη umgriff, bezeichnen) nieder: So findet sich neben der ‚alten‘, bereits bei Pindar belegten μουσική (Pindar Ol. 1,15; Heraklit B 10): γραμματική (Heraklit B 10), ναυτική (Herodot 2,83,1), λογιστικά (Archytas B 4), γεωμετρικά (Archytas B 4), πολιτική (Demokrit B 157), ιππική („Reitkunst“, Aristoph. Nub. 27), χρυσοχοική („Goldgießerei“, Demosth. 21,22); auch das Tun des Schauspielers kann als τέχνη gelten (Demosth. 5,6).⁹¹

Hiermit wird insgesamt⁹² eine Konstellation erkennbar, in der verdichtet (Fach-) Wissen von Spezialisten kumuliert und zunächst zur Anwendung⁹³ und sodann als Buch: τέχνη, zur Darstellung gebracht und vermittelt wird.⁹⁴

Aufgrund der besonderen Bedeutung der öffentlichen Rede zumal in demokratischen Poleis, die für die politischen Entscheidungen in der Ratsversammlung und die Normenkontrolle vor den Gerichten (und schließlich auch für Festversammlungen, die u.a. dazu dienten, die Polis-Identität zu wahren) der Beredsamkeit bedurften, kann es nicht verwundern, dass – gerade auch durch die Sophisten und deren Lehrtätigkeit – die Redefähigkeit hoch im Kurs stand. Die entsprechenden Fertigkeiten wurden nicht nur in mündlicher Unterweisung vermittelt (entsprechende Konstellationen skizziert Platon in *Gorgias* und *Protagoras*), sondern auch verschriftlicht als Lehrschrift tradiert. Die Verschriftlichung bediente sich dabei zweier Formen,⁹⁵ einerseits (und dies scheint die ältere Praxis zu sein) der ‚Musterrede‘, wie sie etwa vorliegt in *Gorgias’ Helena* und *Palamedes*, den Tetralogien des Antiphon oder – in literarischer Brechung – im *Erotikos* des Lysias, den Phaidros in Platons gleichnamigem Dialog sein eigen nennt, andererseits in Texten, die Anweisungen, Regeln etc. für ein erfolgreiches Reden vermitteln wollten und sich im Laufe des 4. Jh. zu ‚systematischen Lehrbüchern‘ entwickelten.⁹⁶ Platon gibt im *Phaidros* 266d–

90 Polyklet: *solusque hominum artem ipsam fecisse artis opera iudicatur* DK 40 A 2; Hippodamos: DK 39 A 1–5; Antiphon: ἀλυσίας τέχνη DK 87 A 6; Hippias: τὸ μνημονικόν DK 86 A 2, A 5a, A 12; Damon: DK 31 B 1.

91 Weiteres bei Löbl 1997, 181; instruktiv für das spätere 5. Jh. ist weiterhin Heinimann 1961.

92 Man kann in summa (s. dazu die Synthese von Heinimann 1961) ein Verständnis von τέχνη erkennen, nach der eine τέχνη als solche vier Kriterien erfüllen musste: Eine Tätigkeit kann dann als τέχνη gelten, wenn sie (1) nützlich ist, (2) ein bestimmtes Ziel hat, (3) lehrbar ist und (4) im Resultat einen erkennbaren Unterschied zur Ausführung der Tätigkeit ohne τέχνη (d.h. als ἀτεχνία) aufweist.

93 Instruktiv ist hier der pejorative Gebrauch in Lysias 1,16, wo von einer τέχνη des Frauen-Verführers die Rede ist (was später zu Ovids *Ars amatoria* führen sollte). Im späteren 4. Jh. gewinnt der τέχνη-Begriff mit seiner Implikation von Könnerschaft auch negative Konnotationen in Formeln wie ἀπάτη καὶ τέχνη (Demosth. 19,46) oder τέχναις καὶ πανουργίαις (Demosth. 29,51).

94 Protagoras ging dabei sogar soweit, eine eigene τέχνη anzubieten, die Strategien gegen die Kritik an einer τέχνη vorstellte, s. DK 80 B 8, dazu Heinimann 1961, 111–112.

95 Immer noch unentbehrlich ist hier die Sammlung von Radermacher 1951.

96 Siehe hierzu Fuhrmann 1960.

267d einen – ironisch gehaltenen – Überblick über die Einseitigkeiten der älteren Rhetorik-Lehrbücher, und Aristoteles findet über die Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern zu seiner systematischen Erfassung der Rhetorik.⁹⁷

Im Bereich der Dichtung scheint es dagegen keine wesentlichen Versuche vor Aristoteles gegeben zu haben,⁹⁸ τέχναι für bestimmte Gattungen, geschweige denn eine τέχνη für die Poesie schlechthin zu verfassen,⁹⁹ mochten Dichter auch mit einem gewissen Stolz auf ihr jeweiliges Können verweisen.¹⁰⁰ Allerdings lässt sich vor Aristoteles durchaus die Anerkennung belegen, dass es, vielleicht in Analogie zu den Begriffen ποιητής und ποίησις, auch einen gemeinsamen Bereich, ποιητική, gibt, der die verschiedenen Arten von musischen Künsten, deren Urheber ein ποιητής ist, zusammenfasst. Denn im *Gorgias* (501–503)¹⁰¹ lässt Platon Sokrates mit Kallikles um eine Bestimmung der Rhetorik ringen, bei der Sokrates verschiedene ‚Betätigungen‘ (ἐπιτηδεύσεις, 501d) anführt, von denen er die einen als τέχναι, ‚Künste‘, die anderen (lediglich) als ἐμπειρίαί, ‚Erfahrungen‘ oder ‚Geschicklichkeiten‘ (Schleiermacher), einstuft. Nach Sokrates’ Verständnis zielen die ‚Künste‘ auf ein Gut, sie machen den Menschen besser, während die ‚Geschicklichkeiten‘ lediglich dem Vergnügen gelten. Im Folgenden führt er an: αὐλητική, κιθαριστική, ἡ τῶν χορῶν διδασκαλία, ἡ τῶν διθυράμβων ποίησις, κιθαρωδική, ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις (501e–502b) – sie, und dies räumt Kallikles ein – fördern allesamt nur das Vergnügen ihrer Rezipienten: δῆλον δὲ τοῦτό γε, ὦ Σώκρατες, ὅτι πρὸς τὴν ἡδονὴν μᾶλλον ὤρμηται καὶ τὸ χαρίζεσθαι

97 Man kann erkennen, wie überzeugend diese Systematik war, wenn man ins Kalkül zieht, dass ihr die bereits vorliegende Rhetorik des Anaximenes angepasst wurde (woraus dann die sog. *Alexander-Rhetorik* entstand). S. dazu Barwick 1966/1967.

98 Es ist hierbei signifikant, dass Aristoteles sich in der *Poetik*, anders als etwa in der *Rhetorik* (vgl. I,1, 1354a 12: οἱ τὰς τέχνας τῶν λόγων συντιθέντες κτλ.) nicht von ‚Vorgängern‘ abhebt, die die Aufgabe nicht hinreichend oder gar falsch angegangen seien.

99 Prägnant scheint dieses Phänomen in Platon, *Symposion* 223d, auf, wo es als fast unerhörte Forderung erscheint, dass ein- und derselbe Dichter Tragödien wie Komödien verfassen können soll. Wenn in praxi eine so gravierende Kluft zwischen den verschiedenen Gattungen besteht (soweit erkennbar, wurde sie nur von wenigen wie etwa einem Ion von Chios überbrückt), ist es kaum verwunderlich, wenn ein den als so disparat empfundenen Gattungen zugrunde liegendes Allgemeines, das für die Vorstellung einer allgemeinen Dichtkunst erforderlich ist (und erst, s. unten, von Aristoteles mit dem Konzept der Mimesis geltend gemacht wurde), nicht auffindbar war.

100 Die von der *Suda* s.v. Sophokles, (σ 815), dem Sophokles zugewiesene Schrift (λόγος καταλογάδην) περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοίριλον ἀγωνιζόμενος („Über den Chor, gegen Thespis und Choirilos konkurrierend“) könnte eine Spezial-Techne zur chorischen Technik gewesen sein, doch ist ihre Echtheit mehr als zweifelhaft. In komischer Brechung – Pherekrates, *Krapataloi* F 100 PCG – kann Aischylos (so der Zitatträger, schol. Arist. Pax 749) von seiner Erweiterung der Technē der Tragödie so sprechen: ὅστις ⟨γ⟩ αὐτοῖς παρέδωκα τέχνην μεγάλην ἐξοικοδομήσας („[ich], der gerade ich ihnen [sc. den jüngeren Tragikern?] die Kunst übergeben habe, die ich zu einer großen ausgebaut habe.“)

101 Siehe hierzu Dodds 1959, 320–325; Dalfen 2004, 403–411. Diese Partie greift zurück auf 464b–466a, wo Sokrates den τέχνη-Charakter all der Tätigkeiten negiert, die keine Begründungen für ihre Maßnahmen geben können.

τοῖς θεαταῖς („Deutlich ist also dies, Sokrates, dass sie (sc. die Tragödiendichtung) eher auf das Vergnügen zielt und den Zuschauern gefällig zu sein.“, 502b/c), stellt Kallikles sogar fest.¹⁰² Nach der sokratisch-platonischen Position handelt es sich mit-hin bei den im angeführten Katalog genannten musischen Disziplinen nicht um τέχναι, sondern nur um Geschicklichkeiten (Sokrates findet sogar einen noch stärker abwertenden Terminus für sie: κολακεία, ‚Schmeichelei‘, 502c), da sie nur auf das Vergnügen/ἡδονή abzielen. Doch diese spezifische platonische Kategorisierung¹⁰³ ist im hier verfolgten Zusammenhang nicht bedeutsam; wichtiger erscheint, dass Sokrates/Platon im Folgenden die zuvor aufgezählten Disziplinen zusammenfasst: φέρε δὴ, εἴ τις περιέλοι τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίγνονται τὸ λειπόμενον; („Nun, wenn jemand von der Dichtung als Ganzem die Gesangsform, den Rhythmus und das Versmaß wegnähme, was anderes als Reden sind das, was übrigbleibt?“ 502c). Hier wird also eine abstrakte Kategorie ‚Dichtung‘ gebildet und sogar eine Definition geliefert, was Dichtung ist: nämlich ‚Prosa-Rede‘, die mit Melodie, Rhythmus (also auch rhythmischen Bewegungen des Tanzens) und Metrik verbunden ist. Dies ist eine grundsätzliche, wenn auch recht äußerliche Definition von Poesie, die sich auch bei Gorgias selbst findet.¹⁰⁴ Sokrates geht im Folgenden noch einen Schritt weiter: er stellt fest, dass sich Dichtung¹⁰⁵ an eine breite Öffentlichkeit richtet (πολὺς ὄχλος, δῆμος 502c) – es ist hier offenbar an die athenische Festkultur gedacht, nicht an das (aristokratische) Symposion. Hieraus zieht er den Schluss: δημηγορία ἄρα τίς ἐστίν ἢ ποιητική („öffentliche Rede in gewissem Sinn ist also die *Poetik*.“). ἢ ποιητική ist hiermit ein Synonym für ἢ ποίησις πᾶσα, die ‚Dichtung insgesamt‘. Auch wenn Sokrates/Platon solchermaßen negiert, dass ποιητική eine τέχνη ist, so umreißt doch der mit diesem Begriff abgesteckte Bereich alle wesentlichen Formen von Dichtung im 5. und 4. Jh. Zwar ließe sich im Zusammenhang des *Gorgias* nur von einer ποιητικῇ ἐμπειρίᾳ sprechen, doch ist von diesem Punkt aus – bei Preisgabe des hier engen Platonischen τέχνη-Begriffs zugunsten des gebräuchlichen – eine ποιητικὴ τέχνη leicht denkbar.

Indes zeigt der *Gorgias* auch, wo die Schwäche einer so konstruierbaren ‚*Poetik*‘ liegt. Ihr Ziel läge in der Erzeugung von ἡδονή beim Publikum der Poesie im Sinne einer bloßen ‚Gefälligkeit‘,¹⁰⁶ was man im Licht der zahlreichen (Selbst-)Beschrei-

102 Dies räumt, modifiziert, auch Aristoteles Kap. 13, 1453a 32–35 ein.

103 Zu den Spezifika des Platonischen τέχνη-Begriffs, der insbesondere im *Charmides* (s. Witte 1970) entfaltet wird, s. Kube 1969, Kato 1986 sowie Löbl 2003.

104 Siehe Gorgias, *Helena* § 9: δεῖ δὲ καὶ δόξῃ δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον. ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήης, ἐπ’ ἄλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίας καὶ δυσπραγίας ἰδιὸν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῇ [...].

105 Zwar (s. Dodds 1959, 325) ist in *Politeia* 604e und *Gesetzen* 817c speziell von der Tragödie die Rede, die sich an den Demos richtet (vgl. *Gesetze* 817c δημηγορεῖν), doch spricht der vorgängige Ausdruck τῆς ποιήσεως πάσης dagegen, hier unter ποιητικῇ nur die Tragödie zu verstehen (so Dodds 1959, 320).

106 Vgl. Aristot. *Poet.* Kap. 13, 1453a 34–35: κατ’ εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς.

bungen der Wirkung von Poesie in der griechischen Literatur durchaus hinnehmen mag. Doch wäre der ‚Wesenskern‘ der Poesie, d.h. das, was allen Dichtungen gemeinsam ist, reduktionistisch auf eine formale Komponente begrenzt: Definiert doch Sokrates – e contrario – Poesie als Logos/Rede mit Melodie, Rhythmus und Metrum. Eine hierauf gegründete τέχνη wäre danach lediglich eine Rhetorik, die um Musik-, Rhythmus- und Verslehre angereichert ist.

Aristoteles bietet demgegenüber einen denkbar andersartigen Ansatz. In seiner *Poetik*, dies scheint die besondere Leistung des Textes, liefert er mit Hilfe der in Kap. 1 gegebenen Definition der ‚Poesie‘ durch das Prinzip der Mimesis eine neuartige Begründung der Poesie als ‚Großgattung‘, die nicht formalistisch angelegt ist.¹⁰⁷

Zugleich gibt diese Wesensbestimmung als Mimesis der Poesie den Charakter eines Verfahrens, was gleichsam automatisch zur Beschreibungsform τέχνη führt. Es geht daher in der *Poetik* um das Verstehen von Poesie über das Verstehen ihrer Verfertigung, d.h. um das Verstehen als ποιητική τέχνη.

Damit ist nicht impliziert, dass Aristoteles sich mit dem Text an Dichter (oder angehende Dichter) wendet. Vielmehr geht es um das Verstehen und das darauf gegründete Beurteilen von Dichtung, wie Anfang und Schluss der *Poetik* deutlich hervorheben.¹⁰⁸ Dass die Kenntnis der τέχνη zum Verstehen von Poesie führt, findet sich bereits bei Platon artikuliert: Im *Ion* (532c; hier findet sich übrigens ein konventionelleres τέχνη-Verständnis als im *Gorgias*) untersucht Sokrates das seltsame Phänomen, dass der Rhapsode Ion zwar über Homer, nicht aber über andere Dichter sachkundig sprechen kann.¹⁰⁹ Er zieht hieraus den Schluss, dass dessen Fähigkeit nicht auf τέχνη und ἐπιστήμη beruhen könne, da: εἰ γὰρ τέχνη οἷός τε ἦσθα, καὶ περὶ τῶν ἄλλων ποιητῶν ἀπάντων λέγειν οἷός τ’ ἂν ἦσθα. ποιητικὴ γὰρ πού ἐστι τὸ ὅλον. „Denn wenn du aufgrund von Sachkunde/τέχνη das könntest, wärest du auch in der Lage, über alle anderen Dichter (sc. kundig) zu sprechen. Denn die Dichtungs-Sachkunde ist doch wohl ein Ganzes.“

Hier erkennt Sokrates/Platon der ποιητική nicht nur den Rang einer τέχνη zu, er legt ihr auch eine kognitive Dimension¹¹⁰ bei: Der, der die ποιητική τέχνη besitzt, wird nicht nur als Verfertiger guter Dichtung aufgefasst, sondern hier gerade auch als geeigneter ‚Kritiker‘, der die Dichtungsprinzipien versteht und deswegen gut über sie sprechen kann.

107 Die platonisch-gorgianische Definition weist Aristoteles in Kap. 9, 1451b 1–4, ausdrücklich zurück. Gleichwohl ist im Corpus Aristotelicum gelegentlich die Unterscheidung zwischen Prosa und Poesie auf der Basis des Metrums präsent, s. etwa *Rhet.* 3,2, 1405b 8.

108 Kap. 1, 1447a 10: εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσῃς, Kap. 26, 1462b 18: τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι.

109 Zum *Ion* zusammenfassend Erler 2007, 145–151; für die hier verfolgte Fragestellung bleiben relevant Diller 1955/1971 sowie Flashar 1958.

110 Dass das aktive Tun an sich eine kognitive Dimension hat, betont auch Aristoteles in *Pol.* 8,6, 1340b 20–25 für die, die an Tätigkeiten (wie z.B. Aufführungen) teilnehmen und damit eine Urteilsfähigkeit erwerben; s. dazu Fieconi 2016, 420–422.

In nuce bedeutet dies nicht weniger, als dass eine ποιητικὴ τέχνη nicht nur Produktions- sondern auch Verstehens-Kunde ist.¹¹¹ Oder anders formuliert: Auch für das Geschäft der Literaturkritik ist die ποιητικὴ τέχνη grundlegend.

Diese kognitive Dimension des Begriffs τέχνη findet sich bei Aristoteles in *Metaphysik* I,1 entfaltet. Denn dort entwickelt Aristoteles eine Stufenfolge des Wissens: Auf der Basis von Wahrnehmung und Erinnerung entsteht ἐμπειρία ‚Erfahrung‘, aus der, wenn sie abstrahiert werden kann,¹¹² eine τέχνη erwachsen kann. Dies wiederum führt dazu, dass – so Aristoteles – ἐμπειρία γνώσις τῶν καθ’ ἕκαστον, Erkenntnis des Einzelnen, τέχνη γνώσις τῶν καθόλου, Erkenntnis des Allgemeinen ist.

Der, der im Besitz der τέχνη ist, kann daher nicht nur das Einzelne, das ‚Was‘, sondern auch das dem Einzelnen Zugrunde-Liegende, das ‚Warum‘ erkennen – und er kann seine Erkenntnis auch weitergeben. Hieraus zieht Aristoteles den Schluss, der, der über τέχνη verfügt, sei weiser als der, der ἐμπειρία besitzt.¹¹³

Dies wohlbedacht, erweist sich die *Poetik* als eine bemerkenswerte Schrift. Als τέχνη ist sie die Weitergabe eines abstrakten Wissens um Poesie, das Urteilsfähigkeit verleiht und damit auf ein drängendes Erfordernis der griechischen Kultur im 4. Jh. reagiert. Hier liegt in der Konstruktion der τέχνη eine doppelte Pointe: Zum einen entsteht in ihr über Abstraktion ein gehaltvollerer Poesie-Begriff, als er zuvor in der griechischen Literaturbetrachtung, die auf das Metrum fixiert war, aufzufinden ist, zum anderen macht genau diese Abstraktion erst die Schaffung einer τέχνη möglich (und zugleich auch implizit erforderlich). Zudem kann die so verstandene ποιητικὴ τέχνη aufgrund ihrer hermeneutischen Leistungsfähigkeit (darf man doch in Analogie zu Platons *Ion* mit ihr die Fähigkeit, über alle Dichter gut, d.h. kritisch informiert, zu reden, verbinden¹¹⁴) den Anspruch erheben, eine veritable Literatur-Theorie zu sein.

111 Dass sich im Text der *Poetik* dementsprechend Teile, die man mit Silk 1994, 108–110, als ‚theorization‘ bzw. als ‚prescription‘ ansprechen darf, nebeneinander finden, erklärt sich aus dieser Doppelnatur der Technē.

112 Als Abstraktion beschreibt Met. I,1, 981a 6–7 eine allgemeine Annahme von Ähnlichem: μία καθόλου περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις

113 Siehe hierzu insgesamt Müller 1900 sowie zu Met. I,1 zuletzt ausführlich Cambiano 2012.

114 Dass Aristoteles diese Platonische Auffassung von der kognitiven Bedeutung praktischer Kenntnisse teilt, zeigt u.a. Pol. 8,6, 1340b 20–25, wo die Praktizierung von Gesang und Instrumentenspiel als wesentliche Voraussetzung gesehen wird, damit man ein guter Beurteiler von Musik werden kann – ἐν γάρ τι τῶν ἀδυνάτων ἢ χαλεπῶν ἐστὶ μὴ κοινωνήσαντας τῶν ἔργων κριτὰς γενέσθαι σπουδαίους (b 24–25): „denn es gehört zu den unmöglichen oder wenigstens schwierigen Dingen, ohne Teilhabe an den Praktiken brauchbare Richter zu werden.“

2. Aufbau und Schlüsselbegriffe der *Poetik*

2.1 Aufbau

Der überlieferte Text des 1. Buchs der *Poetik* lässt einen im Großen und Ganzen klaren Aufbau erkennen.¹¹⁵ Das Buch gliedert sich zunächst in drei größere Abschnitte: einen einleitenden allgemeinen Teil (Kap. 1–5), auf den die Behandlung der Tragödie (Kap. 6–22) sowie die des Epos (Kap. 23–24) folgen. Hieran schließt sich ein ‚literaturkritisches Finale‘¹¹⁶ an, in dem zunächst (Kap. 25) die Vorwürfe bzw. Kritik, die an der dramatischen und epischen Dichtung geübt wird, methodisch widerlegt wird, hierauf folgt in Kap. 26 (gleichsam als Höhepunkt der Literaturkritik in der *Poetik*) ein Vergleich zwischen Epos und Tragödie, der begründet, warum die Tragödie den Vorrang verdiene.

Allerdings gibt es innerhalb dieser Grobstruktur durchaus Sperriges oder nicht genau an den Ort, an dem es steht, Passendes.

A. Einleitender allgemeiner Teil (Kap. 1–5)

Kap. 1 Zielsetzung der Schrift (1447a 8–13), Begründung/Rechtfertigung und Definition des Gegenstands: ‚Dichtkunst‘ durch das Konzept ‚Mimesis‘ (Kap. 1, 47a 13–16).

Kap. 1–3a Erläuterung des Mimesis-Begriffs durch die Vorstellung der drei unterschiedlichen Hinsichten, in denen Mimesis wirksam wird (Kap. 1, 47a 16 – Kap. 3, 48a 28):

- a) Nach den Mitteln der Nachahmung (Bewegung/Tanz, Wort [Prosa/Vers], Musik [Instrumentalmusik/Gesang]);
- b) Nach dem Gegenstand/Objekt der Nachahmung (Handelnde: systematisch gedacht als besser/gleich/schlechter);
- c) Nach der Art und Weise der Nachahmung (Erzählend vs. Darstellend/Handelnd).

Kap. 3b Exkurs über die unterschiedlichen Ansprüche auf die Erfindung von Tragödie und Komödie (48a 28 – 48b 3).

Kap. 4–5a Anthropologische Herleitung der Dichtung aus der Freude des Menschen an Wissensgewinn und Nachahmung (48b 4–19); Herleitung der verschiedenen Gattungen aus entsprechenden Wesensunterschieden der Menschen (48b 20–27) und kurze Entwicklungs- bzw. Herleitungsgeschichte der Gattungen: Hymnos-Epos-Tragödie/Spott-Iambos-Komödie aus dem Wesen der jeweiligen Dichter (48b 28–49a 2); Entwicklungsgeschichte der Tragödie (49a 2–31) und der Komödie (Kap. 5, 49a 32–49b 9);

Kap. 5b Exkurs über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Epos gegenüber der Tragödie (49b 9–20).

¹¹⁵ Siehe hierzu Kannicht 1976, 327–328; Garbe 1980/1991.

¹¹⁶ Siehe hierzu insbesondere Ford 2015.

B. Behandlung der Tragödie (Kap. 6–22)

Kap. 6 Definition der Tragödie im ‚Tragödiensatz‘ (49b 24–28) und Erläuterung der Definition (49b 28–31); Ableitung der sechs ‚qualitativen Teile‘: Mythos/Plot, Ethos, Dianoia, Lexis, Melopoiia, Opsis aus dem Charakter der Tragödie als Nachahmung von Handelnden (49b 31–50a 14). Begründung der Rangfolge der Teile und Erörterung ihrer Wichtigkeit (50a 15–50b 20): Komposition des Plots/Mythos an wichtigster, erster Stelle (50a 15–23), Ethos, Lexis und Dianoia stehen dahinter zurück (50a 23–39), Ethos steht an zweiter, Dianoia an dritter, Lexis an vierter Stelle der Bedeutung (50a 39–50b 15); Melopoiia und Opsis stehen dahinter zurück (50b 15–20).

Kap. 7–14 *Über den Mythos/Plot:*

a) **Kap. 7–9** Anforderungen an den Plot/die Komposition der Tragödie, die erfüllt sein müssen, damit sie ‚dramatisch‘ ist (Kap. 7, 1450b 21 – Kap. 9, 1452a 1):

1. Anlage des Plots als Ganzheit, die eine bestimmte Ausdehnung weder unter- noch überschreiten soll (Kap. 7, 50b 21–51a 15);
2. Anlage des Plots als Einheit, die nicht durch eine Figur, sondern die Handlung herzustellen ist, bei der weder ein Teil fehlen darf noch die Umstellung von Teilen ohne Schaden für das Ganze möglich ist (Kap. 8, 51a 16–35);
3. Anlage des Plots als Mimesis einer Begebenheit, die geschehen könnte und daher Allgemeingültigkeit hat, nicht einer, die geschehen ist; Feststellung der Grunddifferenz zwischen Dichtung (hier zudem Differenzierung zwischen Tragödie und Iambik) und Historiographie (Kap. 9, 51a 36–51b 32).

b) **Kap. 9–14** Anforderungen an Strukturformen des Plots, die erfüllt sein müssen, damit die Tragödie ihre spezifische Wirkung, φόβος und ἔλεος zu erzeugen, entfalten kann:

1. Episodenhafter (lediglich aneinanderreihender) Plot wird nur von schlechten Dichtern gewählt (Kap. 9, 51b 33–52a 1)¹¹⁷;
2. Einfache/verflochtene Fabel (Kap. 10);
3. Teile der Fabel: Peripetie, Anagnorisis, Pathos (Kap. 11);

Kap. 12 Exkurs? Die quantitativen Teile der Tragödie: Prolog, Epeisodion, Chorika;

4. Beschaffenheit der Personen und Handlungsverlaufsformen, die erforderlich sind, um Eleos und Phobos zu erzeugen (Kap. 13–14);

Kap. 15 *Über das Ethos:*

Kap. 15 Die vier Anforderungen an das Ethos: ‚Brauchbarkeit‘, Angemessenheit, Ähnlichkeit, Gleichmäßigkeit.

¹¹⁷ Dieser Abschnitt ist in merkwürdiger Weise der Themenangabe, die die Anforderungen an die Strukturformen einleiten sollte: ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις, ἀλλὰ καὶ φοβερῶν κτλ., vorangestellt. Er scheint manches aus Kap. 10 vorwegzunehmen. Zu Vorschlägen, diesen Abschnitt umzustellen, s. Vahlen 1914, 29–30.

Kap. 16–18 Weitere verschiedene technische Aspekte des Dichtens von Tragödien:

Kap. 16 Über die Formen der Anagnorisis;

Kap. 17 Über die konkrete Arbeit des Dichtens: Anforderungen an den Dichter (Vergegenwärtigung dessen, was er dichtet [55a 22–29]; Verwendung von Gestik zur Erzeugung von Affekten [55a 29–32]); Wie aus dem Logos, der Kernidee, ein Stück zu entfalten ist (55a 34–55b 23).

Kap. 18 Über Schürzen und Lösen des Knotens im Geschehen (55b 24–32); Tragödiendientypen (55b 32–56a 25); Behandlung des Chores (56a 25–32).

Kap. 19a *Über die Dianoia*:

Kap. 19a Dianoia (fällt in das Gebiet der Rhetorik): Definition und Teile (56a 33–56b 8)

Kap. 19b–22 *Über die Lexis/den sprachlichen Ausdruck*:

Kap. 19b (56b 8–18) Einleitung: Die Modalitäten (Aussageformen) sprachlichen Ausdrucks

Kap. 20 Die acht Elemente des sprachlichen Ausdrucks (στοιχείον, συλλαβή, συνδασμός, ὄνομα, ῥήμα, ἄρθρον, πτώσις, λόγος);

Kap. 21 Über das ὄνομα/Wort (hier im prägnanten Sinn) in formaler Hinsicht und in seinen Bedeutungs- u. Ausdrucksmöglichkeiten;

Kap. 22 Über bestmögliche Form des sprachlichen Ausdrucks (λέξεως ἀρετή).

C. Behandlung des Epos (Kap. 23–24)

Kap. 23 Wiederholung der in Kap. 7 bis 9 entwickelten Anforderungen an Poesie/Plot der Tragödie (Ganzheit, Einheit, Allgemeingültigkeit) als Anforderungen, die Homer vor allen Epikern erfüllt.

Kap. 24 Die Arten (εἶδη) und Teile (μέρη) des Epos in Analogie zu denen der Tragödie; die Differenz zwischen Tragödie und Epos in Ausdehnung, Metrum und Lexis; Homer als vorbildlicher Epos-Dichter insbesondere in der Gestaltung der Handlung.

D. Literaturkritisches Finale (Kap. 25–26)

Kap. 25 Über die Formen der Kritik an der (dramatischen und epischen) Poesie und die methodischen Möglichkeiten der Widerlegung unter Zugrundelegung des Konzepts der Mimesis.

Kap. 26 Vergleich Tragödie/Epos und Begründung der Vorrangstellung der Tragödie.

2.2 Schlüsselbegriffe

Mimesis und Fiktionalität

Die zweifellos wirkungsmächtigste Komponente der *Poetik* liegt im Bezug der Poesie auf das Konzept ‚Mimesis‘ und in der Definition der Poesie durch ‚Mimesis‘. Die Verbindung von Mimesis und Poesie war keine ‚Erfindung‘ des Aristoteles – man kann sie sogar als die älteste Kunsttheorie der Welt apostrophieren.¹¹⁸ Doch besteht die Leistung des Aristoteles darin, sie so modifiziert zu haben, dass sich die Abwertung der Poesie, die Platon aus ihrer Mimesis-Haftigkeit mit größter Wucht herleitete, in eine Aufwertung verwandelt. Doch was ‚ist‘ eigentlich ‚Mimesis‘?¹¹⁹

Zunächst bezeichnet *μίμησις* bzw. die dazu gehörige Verbalform *μιμείσθαι* eine recht genau beschreib- und definierbare Praktik: Ein Objekt (ein Gegenstand, ein Verhalten, eine Handlung) wird von einem ‚Praktizierenden‘ bewusst/absichtlich so reproduziert, dass zwischen dem Objekt und dem Produkt ein Verhältnis besteht, das man mit dem Begriff Ähnlichkeit fassen kann.¹²⁰

Es liegt auf der Hand, dass diese Praktik von eminenter Bedeutung für den Menschen schlechthin ist, sie ist wichtig für die Entwicklung des Kindes, sie ist wichtig für den Menschen in seinen technischen Vermögen, die seine Existenz sichern und verbessern, und sie ist wichtig in sozialen Dimensionen, da eben auch das Verhalten von Mimesis bestimmt ist oder mindestens sein kann. Ferner erscheint Mimesis als Grundlage für verschiedene Bereiche von ‚Herstellung‘, die man mit dem modernen Begriff der Kunst zusammenfassen mag.

Aristoteles bringt diese Bedeutung von Mimesis in der *Poetik*, Kap. 4, 1448b 5–9 auf den Punkt, wenn er schreibt, dass das Mimesis-Praktizieren dem Menschen angeboren und er das am meisten ‚mimetische‘ Lebewesen sei: *τό τε γὰρ μιμείσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ... μιμητικώτατόν ἐστι (sc. τῶν ζώων).*¹²¹

Die *Poetik* befasst sich auf dieser ‚anthropologischen‘ Grundlage mit der Poesie als im Prinzip mimetischer Praktik. Doch ist der Bereich der Poesie in dieser Hinsicht außerordentlich breit: Umfasst er doch Reproduktionsformen unterschiedlicher Art. Wenn etwa Aristophanes in den *Fröschen* den (Frosch-)Chor *βρεκεκεκεξ*

118 Sörbom 2002, 19. Vgl. auch Sörbom 1966. Zu Mimesis in frühgriechischer Kosmologie und Philosophie/Medizin s. Bartoš 2014.

119 Die Literatur zu diesem Begriff ist uferlos; besonders instruktiv ist Halliwell 2002, pointiert Woodruff 2015; in einen weiteren Rahmen stellen Begriff und Konzept die Beiträge in Kablitz–Neumann 1998; Feddern–Kablitz 2020 geben – instruktiv – eine ‚Verwendungsgeschichte‘ des Begriffs ‚mimesis‘, die die Breite seines Gebrauchs ‚ausmisst‘ anhand eines durch die drei Dimension ‚Praxis‘, ‚Produkt der Praxis‘ und ‚Wirklichkeitsbezug‘ konstituierten Bezugsrahmens.

120 So Woodruff 2015, 329.

121 Tsitsiridis 2005, 441–443, kann zudem zeigen, dass Aristoteles die Vorgänge im menschlichen Erinnerungsvermögen (s. De mem. 451b 16) analog zu den Vorgängen bei der Perzeption von Mimesis (s. *Poetik* Kap. 4) auffasst.

κοᾶξ κοᾶξ singen lässt (V. 209 u.ö.), bedeutet Mimesis eine naturalistische Nachahmung von Tierlauten. Wenn sich Alkman (39 PMG) rühmt: ἔπη τὰδε καὶ μέλος Ἀλκμᾶν / εὔρε γεγλώσσαμέναν / κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος – „Diese Worte und diese Melodie hat Alkman gefunden, die schönzüngige Stimme der Wachteln vernehmend“¹²², ist hieraus nicht automatisch ein naturalistisch nachahmendes Lied von Vogellauten abzuleiten, sondern vielmehr der Anspruch des Dichters zu erkennen, eine ‚Nachahmung der Natur‘ in deren klangästhetischer Schönheit erreicht zu haben.¹²³

Ansichts der Spannbreite, in der der Mensch mimetisches Reproduzieren als Poesie betreibt¹²⁴ (und zugleich angesichts der komplexen Geschichte, die seit der frühen Neuzeit der Begriff ‚Mimesis‘ in mannigfachen Übersetzungen in verschiedenen modernen Sprachen und in mannigfachen ästhetischen Konzepten aufzuweisen hat¹²⁵), sind je nach Kontext Übersetzungen von Mimesis möglich oder sinnvoll, die sich von der Grundbedeutung ‚Nachahmung‘ bis hin zu ‚Repräsentation‘ und ‚Darstellung‘ erstrecken.¹²⁶

Gleichwohl bleibt die einfache Grundbedeutung „Nachahmung“ – wenn man um ihre Defizite weiß – wenigstens als Arbeitsübersetzung brauchbar und wird entsprechend in dieser Arbeit verwendet.

Ferner ergeben sich in dem per se klaren ‚Dreiecksverhältnis‘ zwischen Objekt der Nachahmung (τὸ μιμούμενον), dem Produzenten der Nachahmung (ὁ [seltener: ἡ] μιμητής) und dem Produkt (τὸ μίμημα) verschiedenste Konstellationen, je nach Stärke/Intensität/Genauigkeit oder Schwäche der Ähnlichkeit zwischen Objekt und Produkt. Hierzu gehört auch die Frage, ob das Objekt dem Produkt Grenzen setzen darf, oder ob das Produkt – unter Wahrung der Ähnlichkeit – über das Objekt hinausgehen kann (und im Prinzip sogar das Objekt gar nicht faktisch existent sein muss¹²⁷), ohne dass das Verfahren Mimesis an sich dabei zerbricht.

Diese Konstellationen sind zudem offen für (Be-)Wertungen sowohl der drei beteiligten Instanzen wie auch des Verfahrens selbst, und die griechische Kunstästhe-

122 Siehe ausführlich zu diesem schwierigen Fragment Calame 1983, 480–483.

123 Calame 1983, 483: „dans le v. 3 est désigné le moment de la perception (du chant des perdrix), qui permet la création par imitation.“

124 Auf die Verwendung von μιμεῖσθαι als Bezeichnung des poetischen Reproduzierens in der griechischen Poesie selbst soll hier nicht eigens eingegangen werden; wichtige ‚Stationen‘ finden sich im homerischen *Apollon-Hymnos* V. 162–64: (sc. Κοῦραι Δηλιάδες) πάντων δ’ ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστύν/μιμεῖσθ’ ἴσασιν. [ed. West 2003], Theognis 369–70: μωμύνται δέ με πολλοί, ὁμῶς κακοὶ ἡδὲ καὶ ἐσθλοί/μιμεῖσθαι δ’ οὐδεὶς τῶν ἀσόφων δύναται; Aischylos, Frg. 78a 1–12 Radt (aus den *Theoroi*), dort besonders V. 6–7: [...] εἰδῶλον εἶναι τοῦτ’ ἐμῇ μορφῇ πλέον/ τὸ Δαίδαλον μ[ι]μῆμα κτλ. Siehe hierzu insgesamt Halliwell 2002, 15–22.

125 Siehe hierzu Halliwell 2002, 13–14 zum Problem und 344–381 zur Geschichte.

126 Hierzu Flashar 1979, 79–83; Halliwell 2002, 16 Anm. 38.

127 Siehe Halliwell 1990, 491: „y [d.h. das Objekt] need not be an independently existing state of affairs“.

tik ‚lebt‘, abstrakt betrachtet, in ihren wesentlichen Debatten zu einem erheblichen Umfang von der Bewertung der Konstellationen.

Bekanntlich bieten die Platonischen Dialoge,¹²⁸ insbesondere *Staat* und *Nomoi*, reflektierte Auseinandersetzungen mit dem Konzept künstlerischer (also nicht nur poetischer) Mimesis,¹²⁹ die sowohl das Produkt (in seinem ontologischen Status) als solches betreffen wie auch die Frage, welche/wie beschaffene Objekte der Produzent im Hinblick auf die Rezipienten dieser Objekte nachahmen soll. Innerhalb des Corpus Platicum lässt sich erkennen,¹³⁰ dass in den früheren Schriften (*Apologie*, *Euthyphron* und insbesondere *Ion*) die traditionelle griechische Vorstellung von der ‚Weisheit‘ der Dichter auf verschiedenen Wegen infrage gestellt wird, d.h. die ‚Kompetenz‘ des Produzenten, während insbesondere im *Staat*, vor dem Hintergrund der dort vorausgesetzten erzieherischen Bedeutung von Poesie,¹³¹ das ‚Produkt‘ problematisiert wird, bemerkenswerterweise in zwei Anläufen und damit in zwei Hinsichten.¹³²

In Buch 3 – im Kontext der Erörterung, wie die Wächter des Staates zu erziehen sind – unterscheidet Sokrates mit Blick auf die für die Erziehung förderlichen ‚Reden‘ (λόγοι) zwischen deren Gegenstand und deren Form der Aussage (392c ἡμῖν ἄτε λεκτέον καὶ ὡς λεκτέον παντελῶς ἐσκέψεται), und diese Form (ὡς λεκτέον) differenziert er in drei Typen: die einfache Erzählung, die Darstellung durch Nachahmung

128 Siehe hierzu insgesamt Zimbrich 1984 sowie die profunde Darstellung von Halliwell 2002, der zudem darauf hinweist, dass innerhalb der Platonischen Erörterungen durchaus verschiedene Betrachtungsweisen zur Mimesis vorliegen, die er auf zwei Linien bringen kann (Halliwell 2002, 25, etwas anders in Halliwell 1990, 488–489): i. das Problem der Ähnlichkeit zwischen Produkt bzw. ‚mimetic image‘ und den Objekten der Welt, die es zu repräsentieren anstrebt; ii. die psychologischen Konsequenzen oder Implikationen der Mimesis für die Rezipienten. Im gesamten Corpus Platicum wird Mimesis freilich in verschiedenen („mindestens sieben“, Büttner 2001, 51 Anm. 40 mit einer Aufstellung und entsprechender Doxographie) Bedeutungen und Bedeutungsfacetten verwendet, von denen die im Drama zu Anwendung kommende eben nur eine ist.

129 Dass Platon hierbei in Rep. 3 an vorausgehende Theorie-Entwürfe (und gewiss an eine reiche Reflexion in der griechischen Poesie) anknüpft, in denen insbesondere die Mimesis als (dramatische) Verkörperung einer anderen Figur durch Dichter oder Interpreten erörtert und konzeptionalisiert worden ist, macht Stohn 2001 wahrscheinlich. Die Agathon-Szene in Aristoph. Thes. (insbesondere V. 148–52) scheint auf derartige Konzepte parodisch zuzugreifen. Die Scholien zu Aristophanes machen zudem in reicher Weise vom Terminus ‚Mimesis‘ Gebrauch (s. die Sammlung von Caciagli 2018).

130 Ich folge hier der Analyse von Halliwell 2002, 37–71.

131 Rep. 2, 376c–3, 398b, dazu Halliwell 1997, 315–325; es ist bemerkenswert, dass hierbei die weitere Wirksamkeit der Mimesis beim Rezipienten, gleichsam als Ausdehnung des mimetischen Prinzips, angenommen wird: das Produkt ahmt qua mimetisches Verhältnis das Objekt nach, der Rezipient des Produkts (also etwa eines Liedes mit – im platonischen Sinn – ungeeignetem Inhalt) wird zur Nachahmung des im Produkt Dargestellten veranlasst. Diese Ausdehnung der Mimesis erwächst aus dem Ernst-Nehmen des didaktischen Anspruchs der Poesie (vgl. hierzu etwa Xenophanes 21 B 10 oder Heraklit 22 B 57), vgl. Rep. 10, 600c-e.

132 S. dazu Halliwell 1997; Feddern–Kablitz 2020, 14–38.

und den aus beiden Typen gemischten Typus (392d 5–6 ἄρ' οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῆ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαίνουσιν [sc. τὴν διήγησιν]). Dies weiterführend problematisiert Sokrates im Folgenden den gemischten und den mimetischen Typus, da hier der Dichter (oder auch der, der die Dichtung rezitiert) sich in seiner Vortragsweise/Diktion dem angleicht, dessen Rede er wiedergibt (393b 9 – c 2 ... ὅταν γέ τινα λέγῃ ῥῆσιν ὥς τις ἄλλος ὢν, ἄρ' οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτὸν φήσομεν ὅτι μάλιστα τὴν αὐτοῦ λέξιν ἐκάστω δὴ ἂν προείπη ὥς ἐροῦντα;). Der Gebrauch der direkten Rede verwandelt also den Dichter, wenn er einen Text dichtet¹³³ und – woran hier Platon denkt – vorträgt, in die redende Person; die Nachahmung/Mimesis dieser Sprechform ist daher erzieherisch hochproblematisch und zu meiden, wie Sokrates' entsprechende Abänderung des Beginns von *Ilias*, Buch 1, in ein reines Referat der Handlung, das ohne direkte Rede auskommt, zeigen will (393d 1–394b 1). Diese Mimesis kann also als Nachahmungsgeschehen im Text und mit dem Text in dessen ‚Vollzug‘ bezeichnet werden.¹³⁴

Hiervon hebt sich ab die Mimesis-Kritik in Rep. 10, die aus gleichsam unhinergehbaren Eigenschaften des Produkts der Mimesis, der Dichtung selbst, resultieren: Es sind die Defizite, die sich einerseits aus dem nicht hinreichenden Wissen der Dichter um ihre Gegenstände ergeben, andererseits aber auch aus dem ontologischen Status der Dichtung als eines Abbilds von Welt, die ihrerseits nur Bild der Ideen ist (Rep. 10, 598e–599a). Die Tragödie und Homer als ‚deren Anführer‘ (598d) können daher nicht als Lehrer insbesondere in ethischen Fragen wie auch in anderen Belangen dienen (599c–d), sie haben keinen Platz in dem entworfenen Staat.

Die *Poetik* hebt sich von der Platonischen Position in bemerkenswerter Akzentuierung ab, die dessen fundamentale Kritik an der Poesie als mimetisch bedingter Kunst sowohl aufnimmt wie auch entkräftet.¹³⁵ In Kap. 1–3 gewinnt Aristoteles durch den Bezug von Poesie auf Mimesis die für die *Poetik* entscheidende Grund-

133 Eine derartige Vorstellung scheint deutlich älter als Platon, Rep., wenn man die sog. Agathon-Szene in Aristoph. Thesm. (vgl. insbesondere V. 149–52) betrachtet, in der die Verwandlung des Dichters in seine Figuren parodiert wird. Siehe dazu unten Anm. 141.

134 Dass die damit beschriebene ‚Metamorphose‘ des Dichters bzw. des Rezipienten durch den Vollzug der Rede durchaus einen Widerhalt auch in der Lektüre-Praxis bzw. im Rhetorik-Unterricht hatte, lässt sich insofern erschließen, als im Rhetorik-Unterricht die Arbeit mit Muster-Reden (vgl. etwa Gorgias' *Palamedes*) und die hohe Bedeutung der actio tatsächlich eine ‚Verwandlung‘ oder ‚Impersonierung‘ des Rhetors/Rhetorik-Schülers in die Figur, aus deren Mund die Rede gesprochen zu denken ist, forderte; nicht minder fordert mindestens die spätere Grammatik (und man kann vermuten, dass dies eine lange Tradition hat) auch beim Lesen eine gewissen schauspielerische Ausdrucksstärke: Dionysios Thrax (§ 2) stellt demgemäß als erstes (und wichtigstes?) Postulat für das Lesen auf: ἀναγνωστέον δὲ καθ' ὑπόκρισιν.

135 Interessanterweise gebraucht die *Poetik* Mimesis nicht nur gemäß der in Kap. 1–3 entwickelten Bedeutungen: In Kap. 24, 1460a 8 bzw. 10 erscheinen μιμητής bzw. μιμῆσθαι in der ‚voraristotelischen‘ Bedeutung Nachahmung = zu jemand anderem werden, wie sie bei Platon, Rep. 3, s.o. ausgeführt wird, s. dazu Stohn 2001. Zu einer weiteren möglichen derartigen Verwendung des Mimesis-Begriffs in Kap. 3, 1447a 27–28 s. den Kommentar zur Stelle.

lage, Poesie überhaupt definieren zu können, und die systematische Aufgliederung, auf welchen Ebenen Mimesis erfolgt, führt zugleich zu einer Systematik der poetischen Gattungen (s. dazu unten den Kommentar zu Kap. 1, 47a 16).

Doch leistet Mimesis in der *Poetik* noch mehr. Sie führt hin zu einem Verständnis von Literatur als Kunstform,¹³⁶ das ein Äquivalent zu modernen Konzepten der Fiktionalität bietet,¹³⁷ da es Literatur von der Einordnung in wahre oder falsche Aussagen befreit, also von der Dichotomie, die zwar in der griechischen Literatur eine bis auf Hesiod (Theog. V. 27–28) zurückreichende Tradition hat, doch eben auch zu einer in Platon kulminierenden Tradition der Dichter- und Dichtungskritik führt. Wenn man die nicht wenigen modernen Fiktionalitäts-Konzepte und -Theorien¹³⁸ in ihren Grundlinien zusammenfasst, so bedeutet Fiktionalität ein Verstehen oder eine Anerkennung einer – als Institution anzusprechenden¹³⁹ – Praxis von Kommunikation, die bei Produzenten wie Rezipienten von der Konvention (einem ‚Pakt‘) getragen ist, in einer medialen Repräsentation (sei es als Text, Film etc.) von einem Wahrheitsgehalt abzusehen und auch keinen Wahrheitsgehalt einzufordern. Prägnant kommt dieses Verständnis in der berühmten Formulierung von Samuel Taylor Coleridge zur Geltung, die man als grundlegend für das moderne Verständnis vom Wesen literarischer Texte verstehen kann:

[...] it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. (*Biographia Literaria* [1817], Oxford 1907, Bd. 2, S. 6).

Während Coleridge damit also eine aktive Haltung des Rezipienten gegenüber dem Produkt einfordert („a willing suspension of disbelief“),¹⁴⁰ liegt es in der Natur der

¹³⁶ Siehe hierzu Schwinge 2012, der die diesbezügliche Leistung der Kap. 7 u. 8 herausarbeitet.

¹³⁷ Zwar ist es eine communis opinio der Forschung, dass die *Poetik* mit Kap. 9, 1451b 4–5 entweder ein schon immer in der griechischen Literatur vorhandenes Bewusstsein von der Fiktionalität formuliert (so zuletzt mit großem Aufwand Feddern 2018, allerdings mit erheblichen konzeptionellen Defiziten, s. Vogt-Spira 2020) oder das Phänomen der Fiktionalität entdeckt (so pointiert Rösler 1980, modifiziert in Rösler 2014 und Rösler 2018), doch handelt die besagte Partie in Kap. 9 von etwas anderem: der Differenz von Poesie und Historiographie in deskriptiver Hinsicht und der daraus sich ergebenden Stellung der Poesie in einer Wissensordnung. Siehe dazu den Kommentar unten ad loc. Zum Konzept ‚fiction‘ in der Antike s. zusammenfassend Halliwell 2015.

¹³⁸ Siehe hierzu den systematischen Überblick von Klauk–Köppe 2014a.

¹³⁹ So Zipfel 2001; Köppe 2014 – ob der Begriff ‚Institution‘ hierbei glücklich gewählt ist, kann hier nicht weiter erörtert werden.

¹⁴⁰ Eine analoge Forderung an den Rezipienten lässt sich auch aus der berühmten Formulierung des Gorgias über die Wirkung der Tragödie (DK 82 B 23) ermitteln, wonach derjenige [Dichter], der täusche, gerechter [sc. gegenüber dem Publikum] als der, der nicht täusche, und der, der sich von der Tragödie täuschen lasse, klüger sei [sc. weil er um die Regeln der

Sache, dass sich Aristoteles infolge der Definition der Poesie durch das Konzept von Mimesis dem Problem der ‚Wahrheit der Dichtung‘ auch über deren mimetischen Charakter annähert. Zentral hierfür ist nicht etwa die vielstrapazierte Formulierung in Kap. 9, 1451b 4–5 (in der von Mimesis gar nicht die Rede ist), sondern eine relativ wenig beachtete Ausführung in Kap. 25, im Kontext der Strategien, Vorwürfe gegen Dichtung und Dichter zu entkräften. Dort heißt es (1460b 8–11):

ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητὴς ὁ ποιητὴς [...] ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι αἰεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασὶν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ.

Da nämlich ein Nachahmer der Dichter [...] ist, muss er notwendigerweise jeweils eine von drei Gegebenheiten, die es an Zahl gibt, nachahmen, entweder nämlich (Geschehnisse), wie sie waren oder sind, oder wie man über sie spricht oder sie scheinen, oder wie sie sein sollten.

Aristoteles systematisiert hier den ontologischen Modus, den die Nachahmung gegenüber dem Objekt haben kann, und stellt dabei – mit einer gewissen Emphase (τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν) – fest, dass es lediglich drei Möglichkeiten gibt: i) eine ‚einfache‘ Nachahmung des Objekts (οἷα ἦν ἢ ἔστι), ii) eine Nachahmung dessen, wie das Objekt erscheint/tradiert wird (οἷα φασι καὶ δοκεῖ),¹⁴¹ oder iii) eine Nachahmung, wie das Objekt sein sollte (οἷα εἶναι δεῖ). Überträgt man diese Systematik auf die Dichtung, so entstünde mit Typ i – in der Aristotelischen Konzeption von Historiographie, die Kap. 9 entwirft – ein Werk von der Art eines versifizierten Herodot (1451b 2), mit Typ ii etwa Tragödien, die mit ‚überlieferten Stoffen‘ im Sinne der παραδεδομένοι μῦθοι (1451b 24) arbeiten.

Typ iii schließlich ist so aufzufassen, dass das hier konstitutive normative Moment (ὅσα εἶναι δεῖ) bedeutet, dass es sich um Plots handelt, die nach den Erfordernissen von Plausibilität, d.h. in den Kategorien von Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit, und idealiter auf die Weise, wie Kap. 17, 1455a 34ff. (s. dazu unten den Kommentar zur Stelle) schildert, aufgebaut sind. Hier ist also in der Aristotelischen

spezifischen theatralischen Kommunikation weiß] als der, der sich nicht täuschen lasse: ... ὅ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος κτλ. Siehe hierzu Rösler 2014.

- 141 Man kann in diesem Typus zugleich einen Reflex eines spezifischen ‚Sitze im Leben‘ der Mimesis erkennen: der Praxis des Theaters, in der Schauspieler und Chor Figuren nachahmen, wie sie der Tradition oder dem Vernehmen nach waren/sind; eine Übersteigerung dieser Praxis stellt zudem die Alte Komödie mit ihren überzeichnet-parodischen Nachahmungen (bis hin zu Porträt-Masken) von Figuren öffentlichen Interesses dar. In Aristophanes' Thesm. ‚erläutert‘ der Dichter Agathon etwa das dramatische Dichten als entsprechendes buchstäbliches Nachahmen, indem e.g. er in die Kleidung von Frauen schlüpft; er begründet dies so: χρή γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα/ ἂν δεῖ ποιεῖν πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν./ αὐτίκα γυναικεῖ' ἦν ποιῇ τις δράματα,/ μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν. (149–51) – und was nicht per se an den Charakter- oder Wesenszügen auch einem Mann zur Verfügung stehe, ‚erjage die Mimesis‘: ἂν δ' οὐ κεκτῆμεθα/ μίμησις ἥδη ταῦτα συνθηρεῖται (155–56). Siehe dazu Stohn 1993. Aus anderer Perspektive verbindet Mimesis und Fiktion Montoya 2010.

Konzeption nicht danach zu fragen, ob das Gedicht ‚Wahres‘ im Sinn von ‚Typ i darstellt, sondern ‚Stimmiges‘ im Sinn der Konstruktion des Plots. Damit wird hier die Dichotomie zwischen Wahrheit und Lüge als nicht gültig postuliert¹⁴² und für das so geartete Werk ein Verständnis gefordert, das nicht mehr nach dem Objekt der Mimesis fragt, sondern das Produkt zu würdigen hat. Damit wird auch grundsätzlich fraglich, ob überhaupt ein Objekt für ein Produkt erforderlich ist.¹⁴³ Aristoteles nähert sich also einem Verständnis von Fiktionalität in seinem Mimesis-Konzept an.

¹⁴² Dass Aristoteles durchaus in systematischer Hinsicht Rhetorik und Poetik teilweise von dieser Dichotomie dispensiert, hat bereits Immisch 1896, 20–22 mit Hinweis auf *De int.* 4, 16b 33–17a 7 hervorgehoben: *ἔστι δὲ λόγος ἅπας μὲν σημαντικός, οὐχ ὡς ὄργανον δέ, ἀλλ’ ὥσπερ εἴρηται κατὰ συνθήκην· ἀποφαντικός δὲ οὐ πᾶς, ἀλλ’ ἐν τῷ τὸ ἀληθεύειν ἢ ψεύδεσθαι ὑπάρχει· οὐκ ἐν ἅπασιν δὲ ὑπάρχει, ὅσον ἢ εὐχὴ λόγος μὲν, ἀλλ’ οὐτ’ ἀληθής οὔτε ψευδής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι ἀφείσθωσαν· ῥητορικῆς γὰρ ἢ ποιητικῆς οἰκειότερα ἢ σκέψις. ὁ δὲ ἀποφαντικός τῆς νῦν θεωρίας.* – „Jedes Wortgefüge hat zwar eine Bedeutung – nicht nach der Art eines Werkzeugs freilich, sondern wie schon gesagt, gemäß einer Übereinkunft –, ein Behauptungssatz aber ist nicht jedes, sondern nur eines, dem es zukommt, wahr oder falsch zu sein. Nicht allen kommt dies zu. So ist z.B. eine Bitte zwar ein Wortgefüge, aber weder wahr noch falsch. Die anderen nun wollen wir beiseite lassen: denn sie zu untersuchen ist eher Sache der Rhetorik oder Poetik. Der Behauptungssatz aber ist Gegenstand der jetzt anzustellenden Betrachtung.“ (Übers. Weidemann 1994, 6).

¹⁴³ Dass im Aristotelischen Denkhorizont derlei möglich erscheint, mag eine Partie aus der kleinen Schrift *De memoria* andeuten, in der Aristoteles das Problem, wie Erinnerung an etwas Abwesendes zu denken ist, mit einem Vergleich erläutert: *πῶς οὖν τὸ μὴ παρὸν μνημονεύει; εἴη γὰρ ἂν καὶ ὁρᾶν τὸ μὴ παρὸν καὶ ἀκούειν. ἢ ἔστι ὡς ἐνδέχεται καὶ συμβαίνει τοῦτο; ὅσον γὰρ τὸ ἐν τῷ πίνακι γεγραμμένον ζῶον καὶ ζῶόν ἐστι καὶ εἰκὼν, καὶ τὸ αὐτὸ καὶ ἐν τοῦτ’ ἐστὶν ἄμφοι, τὸ μέντοι εἶναι οὐ ταῦτόν ἐστιν ἄμφοι, καὶ ἔστι θεωρεῖν καὶ ὡς ζῶον καὶ ὡς εἰκόνα, οὕτω καὶ τὸ ἐν ἡμῖν φάντασμα δεῖ ὑπολαβεῖν καὶ αὐτό τι καθ’ αὐτὸ εἶναι [θεώρημα] καὶ ἄλλου φάντασμα. (*De mem.* 1, 450b 18–25).*

„[Denn wer mit dem Gedächtnis aktuell tätig ist, betrachtet diese Affektion und nimmt sie wahr.] Wie also hat er das nicht Anwesende im Gedächtnis? Denn das wäre ja ein Sehen und Hören des nicht Anwesenden. Oder gibt es einen Weg, wie dies sein kann und geschieht? Etwa so, wie das auf eine Tafel gemalte Lebewesen sowohl Lebewesen als auch Bild ist und dasselbe und eins dies beides ist, obwohl freilich das Wesen von beidem nicht dasselbe ist und es möglich ist, es zu betrachten als Lebewesen wie auch als Bild. So muss man auch die Vorstellung in uns als etwas auffassen, das sowohl an sich wie auch die Vorstellung von etwas anderem ist.“ Übersetzung angelehnt an King 2004, 15, von dem ich allerdings fundamental in der Übersetzung von *τὸ ἐν τῷ πίνακι γεγραμμένον ζῶον καὶ ζῶόν ἐστι καὶ εἰκὼν* abweiche (King: „wie das auf eine Tafel gemalte Lebewesen sowohl Zeichnung als auch Abbild ist“). Wie *ζῶον* ‚Zeichnung‘ heißen könnte, ist mir nicht nachvollziehbar.

Man hat diese Partie als „Aristotle’s semiotics“ bezeichnet (Sifakis 2001, 153), doch geht ihre Bedeutung darüber hinaus. Denn in ihr wird – unter Einbezug der Definition, die Aristoteles in *Top.* 6,2, 140a 14 vom ‚Bild‘ gibt: *εἰκὼν γὰρ ἐστὶν ὃ ἢ γένεσις διὰ μιμήσεως* – „ein Bild ist, was durch Mimesis entsteht.“ – eine Art äquivalenter (aber keineswegs identischer) Vorstellung zu Fiktionalität erkennbar. Denn die Einstufung eines Bildes als Bild und abgebildeter Sache zugleich ist ebenso eine aktive Haltung des Rezipienten gegenüber dem Produkt, wie sie Coleridge annimmt: auch der Bildbetrachter im Sinne des Aristoteles nimmt (absichtlich) das Bild für den Gegenstand, ja, er extrapoliert in dieser Haltung sogar den u.U. nicht

Ethos und *Dianoia*

πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιοῦς τινὰς εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν... – „es wird aber gehandelt von bestimmten Handelnden, die notwendigerweise von gewisser Eigenart sein müssen entsprechend ihrem *ethos* und ihrer *dianoia*.“ (Kap. 6, 1449b 36–38). Mit dieser Bestimmung lenkt die *Poetik* den Blick auf die von der dramatischen (oder epischen) Poesie geschaffenen Figuren und deren je eigenes ‚Innenleben‘, das sie unverwechselbar macht. Modern gesprochen ginge es damit um: ‚Charakter‘ oder ‚Persönlichkeit‘. Beide modernen Begriffe sind komplex und haben eine je bemerkenswerte Geschichte,¹⁴⁴ die bestimmt ist durch sich stetig verändernde Annahmen und Theorien über das, was den Menschen ausmacht, sowie durch sich wandelnde Methoden (und wissenschaftliche Disziplinen), den Menschen in eben dieser Hinsicht zu erforschen.¹⁴⁵ Nicht anders stellen sich die Begriffe *dianoia* und *ethos* in der *Poetik* dar: Sie repräsentieren die Aristotelischen Konzepte vom Wesen des als Individuum gedachten Menschen, der sich in den mit diesen Begriffen bezeichneten Bereichen von anderen Individuen unterscheidet. Wie in der Neuzeit liegt in den Begriffen der Versuch, die evidente Verschiedenheit der Menschen in der Art und Weise, wie sie sich (u.U. in ein- und derselben Situation) verhalten, zu interpretieren und auf ein Inneres zu beziehen, das nicht sichtbar ist.¹⁴⁶ Grundlegend ist bei derartigen Interpretationen ein Abstraktionsvorgang, der aus den verschiedenen Äußerungen des Verhaltens ein wie auch immer gedachtes ‚Wesen‘ des Menschen schafft. Für die Aristotelischen Konstruktionen ist dabei methodisch bedeutsam, dass für ihn nur solche Verhaltens-Äußerungen signifikant sind, die ohne äußeren Zwang in Konstellationen von ‚Entscheidungsfreiheit‘ erfolgen, die – in seiner Terminologie – Ausdruck freier Wahl, *προαίρεσις*, sind.

Was also bedeuten bzw. ‚leisten‘ *ethos* und *dianoia* konkret?¹⁴⁷ Blickt man auf die Übersetzungsvorschläge, so wird *ethos* in der Regel mit „Charakter“ wiedergegeben,¹⁴⁸ doch sind *ethos* und Charakter nicht ko-extensiv, wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird. Der Terminus *διάνοια* ist dagegen offensichtlich einigermaßen

existenten Gegenstand aus dem Bild. Die hierfür grundlegende Annahme, dass ein Einzelnes zweierlei (im Sein oder Wesen) sein kann, findet sich auch sonst bei Aristoteles. Dazu King 2004, 104, mit Hinweis auf Phys. 3,2, 202b 5–22; De an. 2,12, 424a 25–26; De iuv. 1, 467b 25–27.

144 Siehe zum Begriff ‚Charakter‘ e.g. Seidel 1971 und Pongratz 1971, zu ‚Persönlichkeit‘ Dierse-Lassahn 1989 und Graumann 1989.

145 Instrukтив zu den Unterschieden zwischen dem modernen Begriff ‚Charakter‘ in der Dramenanalyse und dem aristotelischen *ēthos*-Konzept Rosenmeyer 1981.

146 Dass dieses unsichtbare Innere gerade auch in der griechischen Kultur in verschiedenen Zeitstellungen – etwa im homerischen Epos und seiner spezifischen Psychologie – unterschiedlich gefasst worden ist, muss hier nicht eigens ausgeführt werden.

147 Dass sich aus dieser Auffassung des Menschen und insbesondere aus dieser Auffassung von in der Poesie entworfenen Figuren Probleme ergeben, arbeitet Dale 1959/2006 heraus.

148 So Susemihl, Gigon, Fuhrmann. Lucas 1968, 58 (zu 47a 28) pointiert, aber unklar: „ἦθος, not

rätselhaft und daher schwerer fassbar. Fuhrmann übersetzt ihn mit „Erkenntnisfähigkeit“, Gigon mit „Absicht“, Susemihl mit „Reflexion“, Arbogast Schmitt wie vor ihm Gudeman¹⁴⁹ mit „Denkweise“.¹⁵⁰ Was bedeutet *dianoia*?

Die beiden Termini bzw. die mit ihnen verbundenen Konzepte sind bei Aristoteles verbunden. Dies zeigt der eingangs zitierte Passus aus Kap. 6; noch weiter geht eine (umstrittene, s. den Kommentar ad loc.) Passage im selben Kapitel, 1450a 1–2: πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος. – „Von Natur aus gibt es zwei Ursachen für die Handlungen, *dianoia* und *ethos*.“ Was bedeuten die beiden Termini und wie ist ihr Zusammenspiel zumal in der *Poetik* zu verstehen?

i. *Ethos*

Aristotle's views on *ēthos* ... are extraordinarily difficult to grasp. (Belfiore 1992, 92)

Wenn man genauer bestimmen will, was im Corpus Aristotelicum mit dem Begriff *ethos* bezeichnet wird, gilt es zunächst, den Rahmen zu bedenken, in den dieser Begriff von der Sache her gehört: die Aristotelische Konzeption vom ‚inneren Menschen‘, d.h. von dem, was Aristoteles, gewiss auch in der Tradition Platons, ‚Seele‘ nennt. Diese Seele¹⁵¹ wird in der *Poetik* nur beiläufig (Kap. 24, 1460a 25) erwähnt, eine entsprechende ‚Lehre von der Seele‘ nicht entfaltet, sondern eine solche Lehre oder Anschauung muss weniger aus der ihr gewidmeten Spezialschrift *De anima*¹⁵² als aus den Ethiken und der *Rhetorik* extrapoliert werden.¹⁵³ Dort – so kann man zusammenfassen – entwickelt Aristoteles ein Modell einer aus zwei (oder drei) Teilen bestehenden Seele, aus einem Teil, der Vernunft/λόγος, und einem Teil, der keine Vernunft (τὸ ἄλογον) besitzt;¹⁵⁴ auf den Teil, der logos-haft ist, beziehen sich

quite the same as character“, mit Verweis auf seinen Kommentar zu 50b 8, wo er allerdings nicht minder eine präzise Bestimmung schuldig bleibt.

149 Gudeman 1934, 174.

150 Vahlen 1864/1911, 256 bzw. 267 gibt „Gedankenschöpfung“.

151 Siehe hierzu grundlegend Fortenbaugh 1975, weiterhin Bos 2003; Shields 2009; zusammenfassend Rapp 2002, Bd. 2, 214–217 mit weiterer Literatur.

152 Zu *De anim.* siehe zusammenfassend Shields 2009; zu der dort entwickelten ‚biologischen‘ Psychologie s. Fortenbaugh 1976/2006.

153 Methodisch ist eine solche Extrapolation nicht zuletzt deshalb schwierig, weil mit ihr die Frage nach einer relativen Werkchronologie verbunden ist, insbesondere die Frage, wie EE und EN zur *Poetik* stehen, eine Frage, auf die e.g. Rist 1989 (EE früher als EN, EN setzt Tragödien-theorie, d.h. *Poetik*, voraus) oder Kenny 1978 (EE Schlusspunkt des eth. Denkens) diametral unterschiedliche Antworten gegeben haben. Siehe hierzu Freeland 1996.

154 Das Herauspräparieren einer schlüssigen Konzeption der Seelenteile bei Aristoteles ist insofern kompliziert, als die Teilungen in *De an.* und den Ethiken verschiedenen Prinzipien verpflichtet sind (dazu Fortenbaugh 1970 bzw. 1976/2006). In EN 1,13, 1102a 27–28 stellt Aristoteles die grundsätzliche Dichotomie von logos-losem und logos-haftem Teil der Seele heraus (οἷον τὸ μὲν ἄλογον αὐτῆς εἶναι, τὸ δὲ λόγον ἔχον), ferner kennt Aristoteles einen Teil

die dianoetischen, auf den Teil, der ohne Logos ist und dem logos-haften Teil folgt, die ethischen Tugenden.¹⁵⁵ Abstrakt formuliert dies eine – leider nicht eindeutig überlieferte und nicht eindeutig herstellbare – Definition in EE 2,2, 1220b 5–7: διὸ ἔστω <τὸ> ἦθος τοῦτο, ψυχῆς κατὰ ἐπιτακτικὸν λόγον <τοῦ ἀλόγου μὲν,> δυναμένου δ' ἀκολουθεῖν τῷ λόγῳ ποιότης – „daher sei das *ethos* †dies†, eine Beschaffenheit <des nicht-vernünftigen Seelenteils>, der nach Maßgabe des befehlenden vernünftigen Seelenteils dem vernünftigen Seelenteil zu folgen vermag.“¹⁵⁶

Ohne daher bereits *dianoia* bestimmen zu müssen, kann man feststellen, dass *ethos* für Aristoteles ein Bereich des menschlichen Wesens ist, der Eigenschaften (mit der Möglichkeit, diese Eigenschaften in einer besonderen „Exzellenz-Form“, *areté*, oder einer „Anti-Exzellenz-Form, *kakía*, zu besitzen¹⁵⁷) umfasst, die nicht rein¹⁵⁸ intellektuell aufgefasst sind, sondern dem emotionalen oder breiter gefasst: sozialen Bereich angehören (und damit auch, jedoch nicht ausschließlich moralische Implikationen haben).

In EN 1103a 7–8 wird dies näher bestimmt: λέγοντες γὰρ περὶ τοῦ ἥθους οὐ λέγομεν ὅτι σοφὸς ἢ συνετὸς ἀλλ' ὅτι πρᾶος ἢ σώφρων – „denn wenn wir über das *ethos* reden, sagen wir nicht, dass jemand weise oder verständig, sondern dass er sanft oder besonnen ist.“ *Ethos* bezieht sich, wie oben ausgeführt, nicht auf primär kognitive (übrigens, wie aus dieser Stelle deutlich wird: auch nicht auf moralische¹⁵⁹) Eigenschaften, sondern auf solche, die eine soziale Dimension haben oder, allgemeiner,

der Seele, den er *ὁρεκτικόν* nennt (De an. 2,3, 414a 31; EN 1,13, 1102b 30). In EN 6,12 1144a 9–10 nennt Aristot. überdies einen vierten Seelenteil, den er als „nährend“ qualifiziert (τοῦ τετάρτου μορίου τῆς ψυχῆς ... τοῦ θρεπτικοῦ), in EE 2,1, 1220a 4–11 spricht er im Kontext seiner Aufteilung der *areté* in zwei Formen, die ‚ethischen‘ und die ‚dianoetischen‘ Tugenden, davon, dass die dianoetischen Tugenden aufgrund ihrer Beschaffenheit zum Logos gehören, der den ‚Weisung gebenden Teil‘ der Seele darstellt, die ethischen Tugenden hingegen zum nicht-logoshaften Teil der Seele, der von seiner Natur her dem Teil, der Logos hat, folgt: [...] ἐπεὶ δ' αἱ διανοητικαὶ μετὰ λόγου, αἱ μὲν τοιαῦται τοῦ λόγου ἔχοντος, ὃ ἐπιτακτικὸν ἐστὶ τῆς ψυχῆς ἢ λόγον ἔχει, αἱ δ' ἠθικαὶ τοῦ ἀλόγου μὲν, ἀκολουθητικοῦ δὲ κατὰ φύσιν τῷ λόγῳ ἔχοντι. Insgesamt kommt man hierbei in den Ethiken auf eine Scheidung zwischen *ἄλογον* und *λόγον* ἔχον, wobei der erstgenannten Dimension die ethischen Tugenden zuzuordnen sind, doch, weil das *ἄλογον* κατήκοον bzw. *πειθαρχικόν* gegenüber dem *λόγος* ist (EN 1,13, 1102b 31), hat es zugleich eine Affinität zum *λόγος*.

155 Siehe hierzu etwa Gottlieb 1994 oder Deslauriers 2002; zur Zweiteilung und den damit verbundenen Problemen etwa Fortenbaugh 1976/2006.

156 Siehe hierzu Blundell 1992, 156; Rapp 2002 Bd. 2, 142.

157 Siehe hierzu EN 2,6, 1106b 36–1107a 3: ἔστιν ἄρα ἡ ἀρετὴ ἕξις προαιρετική, ἐν μεσότητι οὔσα τῇ πρὸς ἡμᾶς, ὠρισμένη λόγῳ καὶ ᾧ ἂν ὁ φρόνιμος ὀρίσειεν. μεσότης δὲ δύο κακιῶν, τῆς μὲν καθ' ὑπερβολὴν τῆς δὲ κατ' ἔλλειψιν. Zum Konzept der *kakía* s. insgesamt Mulhern 2008.

158 Diese intellektuelle Dimension resultiert insbesondere daraus, dass die durch die im Begriff *ethos* zusammengefassten Wesenszüge in den (freien) Entscheidungen bzw. der Wahl (*προαίρεσις*) sichtbar werden, s. dazu Blundell 1992, 155–157. S. dazu weiter unten.

159 Es ist durchaus problematisch, *ethos* als im Wesentlichen moralisch zu fassen (s. e.g. Dale 1959/2006, 145: „He [sc. Aristoteles] restricts the word *ethos* to the moral as distinct from the intellectual characteristics of a person“, andere ähnlich). Denn nach Aristoteles haben auch

auf solche, die das Verhalten des Menschen zur Welt und zu seinen Mitmenschen kennzeichnen, da Sanftmut oder Besonnenheit (oder ihr Gegenteil) von Relevanz für das Interagieren mit anderen Menschen sind und derartigen Interaktionen gleichsam ihren Stempel aufdrücken.¹⁶⁰ Hierzu fügt es sich, dass *ēthos* im Aristotelischen Denken keine absolut feste Größe im Menschen darstellt, sondern eine Wesensart, die sich je nach Alter und Erfahrungshorizont entwickelt und entsprechend modifiziert.¹⁶¹ Dass die jeweilige individuelle Erfahrung bei der Ausbildung einer ‚Wesensart‘ für Aristoteles von Bedeutung ist, verdeutlicht sein Bemühen, ἥθος mit ἔθος/‚Gewohnheit‘ zu verbinden: ἡ δ' ἠθικὴ (sc. ἀρετὴ) ἐξ ἔθους περιγίνεται, ὅθεν καὶ τοῦνομα ἔσχηκε μικρὸν παρεκκλίνον ἀπὸ τοῦ ἔθους – „die (Exzellenz/ ‚Bestform‘) der Wesensart geht auf Gewöhnung zurück; daher hat sie ihren nur wenig abweichenden Namen von der Gewöhnung.“ (EN 2,1 1103a 17–18).

Wie wird – im Sinn dieser Definition – sichtbar, dass und wie der nichtvernünftige Seelenteil dem vernünftigen folgt? In EN 3,2 1111b 8ff. und EE 2, 11, 1228a 2–3 wird deutlich, dass die Sichtbarmachung durch die προαίρεσις, die ‚freie Entscheidung‘ oder ‚Wahl‘ erfolgt:¹⁶² καὶ διὰ τοῦτο ἐκ τῆς προαιρέσεως κρίνομεν ποῖός τις· τοῦτο δ' ἐστὶ τὸ τίνος ἕνεκα πράττει, ἀλλ' οὐ τί πράττει. ... εἰ δὲ τις, ἐφ' αὐτῷ ὃν πράττειν μὲν τὰ καλὰ ἀπρακτεῖν δὲ τὰ αἰσχροῦ, τοῦναντίον ποιεῖ, δῆλον ὅτι οὐ σπουδαῖός ἐστιν οὗτος ὁ ἄνθρωπος. – „und deswegen beurteilen wir auf der Grundlage der Entscheidung, von welcher Art jemand ist. Das heißt, weswegen er handelt, nicht was er tut. ... Wenn nun jemand, dem es anheimgestellt ist, das Schöne zu tun und das Schändliche nicht zu tun, das Gegenteil davon macht, dann ist offensichtlich, dass dieser Mensch nicht tüchtig ist.“

Eine andere Perspektive auf das *ethos* eröffnet Aristoteles in der *Rhetorik*.¹⁶³ Denn das *ethos*, so stellt Rhet. 1,2, 1356a 2 fest, gehört zu den drei Bereichen, aus denen ein Redner ‚Überzeugungsmittel‘, πίστεις, gewinnt – αἱ μὲν γάρ εἰσιν ἐν τῷ ᾧ θηεῖ τοῦ λέγοντος: „die einen liegen im *ethos* des Sprechenden.“ Inwiefern dies der Fall ist, führt Aristoteles in Rhet. 2,12–17 konkreter und anschaulicher aus. Er gibt eine Art

Tiere *ethos*: Hist. An. 8 (9), 3, 610b 20–22: τὰ δ' ἡθη ζώων ... διαφέρει ... τό τε γὰρ τῶν προβάτων ἥθος κτλ.

¹⁶⁰ Prägnant bringt diese Dimension [Aristot.] *Magna Moralia* 1,1, 1181a 23–26 zum Ausdruck, indem dort festgestellt wird, dass *ethos* Teil der Politike sei: ... τίνος μέρος τὸ ἥθος ... οὐκ ἄλλης ἢ τῆς πολιτικῆς εἶναι μέρος κτλ.

¹⁶¹ Siehe hierzu etwa *Politik* 1339a 23ff., Rhet. 2,12, 1388b 31–32: τὰ δὲ ἡθη ποῖοι τινες κατὰ τὰ πάθη καὶ τὰς ἕξεις καὶ τὰς ἡλικίας καὶ τύχας, διελθωμεν μετὰ ταῦτα κτλ. Hierzu Schütrumpf 1970, 6ff. sowie besonders Rapp 2002, Bd. 2, 682–83, der darauf hinweist, dass zwischen den hier genannten vier Begriffen: emotionalen Reaktionen, beständigen Neigungen, Altersgruppen und Glücksumständen, da Aristot. im Folgenden systematisch die Altersgruppen und Glücksumstände behandelt, eine logische Zweiteilung derart vorliegt, dass die *ethē* sich in Emotionen und Neigungen entsprechend den jeweiligen Altersgruppen und Glücksumständen ausdrücken. Zum Verhältnis von *ethos* zu *pathos* s. Gill 1984.

¹⁶² Siehe hierzu Chamberlain 1984.

¹⁶³ Siehe hierzu besonders Rapp 2002, Bd. 2, 679–712.

systematischen Überblicks der *ethē*, ‚Wesensmerkmale‘, in Relation zu Emotionen (πάθη) und habitualisierten Haltungen (ἔξεις), von Jugendlichen, Alten und Personen mittleren Alters (2,12–14) sowie der Auswirkung von glücklichen (d.h. durch materiellen Reichtum gekennzeichneten) Lebensumständen und Macht auf die Wesensmerkmale (2,15–17).¹⁶⁴ *Ethos*, das wird hieraus deutlich, ist also kein Ensemble fester Eigenschaften, sondern von Lebensalter, d.h. hier insbesondere: Lebenserfahrung, und sozialer Situierung bestimmt und damit wandelbar. Prinzipiell lässt sich dies durchaus in Einklang mit der Bestimmung von *ethos* in den Ethiken bringen, da von der konstatierten Wandelbarkeit des *ethos* dessen Funktion, dem Logos-haften Teil der Seele zu folgen, nicht berührt ist. Bedeutsam sind die genaueren Bestimmungen der einzelnen Merkmale des *ethos* in der *Rhetorik*: Junge Menschen sind u.a. durch Begehren bestimmt (ἐπιθυμητικοί, 1389a 2), sie sind leidenschaftlich (θυμικοί, 1389a 9¹⁶⁵), unbeständig und werden leicht einer Sache überdrüssig (εὐμετάβολοι καὶ ἀψίκοροι, 1389a 6), sind leichtgläubig (εὐπιστοί, 1389a 16, εὐεξαπάτητοι, 1389a 24) u.a.m., die Alten sind hierzu in wesentlichen Hinsichten genau gegensätzlich, die in den mittleren Jahren Stehenden bilden eine Mitte hierzu; Reiche neigen zur Verletzung von Schranken gegenüber Niedrig-Stehenden und sind hochmütig (ὑβρισταὶ ... ὑπερήφανοι, 1390b 32) etc. In diesen Charakterisierungen wird offensichtlich *ethos* als eine (von Alter und sozialer Stellung geprägte) Haltung des Menschen zum Leben und zu seiner Umwelt gefasst, *ethos* bezeichnet also nicht primär moralisch-sittliche Dimensionen des Verhaltens (in Anwesenheit oder Abwesenheit in einem Menschen), sondern dessen ‚Außenfläche‘ (auf der natürlich auch das, was man als moralisch oder sittlich bezeichnen mag, zum Vorschein tritt, aber eben auch andere Eigenschaften des Menschen).¹⁶⁶ Von daher ist die Übersetzung mit ‚Charakter‘ zu einem guten Teil irreführend, da in *ethos* nicht konkret das moralische Empfinden, dessen Ausdruck sittliches Verhalten ist, gemeint ist, sondern in einem allgemeinen Sinne das ‚Wesen‘ oder die ‚Wesensart‘ eines Menschen. Dieser Begriff soll fortan als Übersetzung für *ethos* gebraucht werden.

Eine andere, in der Forschung intensiv debattierte Frage ist es, ob *ethos* in der *Rhetorik* und den Ethiken in gleicher Extension und Funktion des Begriffs erscheint; bei genauer Analyse umfasst nämlich *ethos* in der *Rhetorik* auch manches von dem, was in den Ethiken den ‚dianoetischen Tugenden‘ zugeschrieben wird.¹⁶⁷ Wie verhält sich die *Poetik* hierzu?

164 Hieraus ergibt sich für Aristoteles zugleich e negativo, welche Wesensmerkmale der Arme oder Machtlose aufweist: τὰ γὰρ ἐναντία τῶν εἰρημένων ἐκ τῶν ἐναντίων φανερά ἐστιν, οἷον πένητος καὶ ἀτυχοῦς ἦθος καὶ ἀδυνάτου, *Rhet.* 2,17, 1391b 4–6.

165 Insofern hat das *ethos* insbesondere der jungen Menschen eine Affinität zu den Affekten, was in der späteren *Rhetorik* bis zu einer Gleichsetzung von *ethos* und *pathos* geführt hat, siehe hierzu Kroll 1918.

166 Diese ‚soziale‘ Konstruktion von *ethos* korreliert mit der ebenfalls, wie Wehrli 1982, 184–188 zeigt, sozialen Perspektivierung der Affekte.

167 Siehe hierzu Kraus 2005, 77–78.

A limine ist eine Differenz zwischen den Ethiken und der *Poetik* zu konstatieren:

In den Ethiken analysiert Aristoteles das *ethos* in einer implizit oder explizit normativen Perspektive, d.h. in der Perspektive, wie eine Exzellenz in den Ausdrucksformen der Wesensart erreicht und eine ‚Anti-Exzellenz‘ vermieden werden könnte.¹⁶⁸ Die *Poetik* zielt dagegen auf die Frage nach ‚guter Dichtung‘ (s. oben 14 bzw. den Kommentar zu Kap. 1, 47a 10), d.h., sie hat vom *ethos* als Bestandteil von Dichtung zu handeln und deswegen prinzipiell nach ‚Exzellenz‘ in der Hauptsache als Teil von gelingender Poesie, d.h. hier als Merkmal von Figuren in der Poesie, zu fragen.

Nicht minder bedeutsam ist die Differenz zwischen *Rhetorik* und *Poetik*: Die *Rhetorik* begreift *ethos* als Instrument gelingenden persuasiven Geschehens, d.h. in einer Rede hat das *ethos* die Funktion, zum Erreichen des argumentativen Ziels der Rede vor einem Publikum beizutragen. In der *Poetik* hingegen ist *ethos* als inneres Wesen einer Figur eine Konstruktion, die zu einem ‚stimmigen‘ Plot zu passen hat.

In der *Poetik* wird das Wort ἦθος mehr als 20 Mal verwendet.¹⁶⁹ Diese Verwendungen lassen sich in zwei große Gruppen teilen:¹⁷⁰ in eine allgemeine Verwendung, d.h. die Verwendung von ἦθος als Teil des Menschen (und damit als Objekt von Mimesis), und in eine technische Verwendung, d.h. als Teil der poetischen technē (und damit als Produkt von Mimesis, wodurch sich eine gewisse Überschneidung mit der erstgenannten Verwendung ergibt).

Sein ‚Debut‘ gibt ἦθος bereits in Kap. 1, 1447a 28. Dort heißt es im Kontext der verschiedenen Formen von Mimesis, die Tänzer seien in der Lage, durch ihre Bewegungen ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις nachzuahmen. Dass Leiden/Emotionen und Handlungen tänzerisch darstellbar sind, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Und dies gilt nicht minder für ἦθος im Sinne der oben skizzierten Bedeutung einer Außenseite der Wesensart des Menschen, also für Eigenschaften wie Hochmut, Milde etc. Damit ist deutlich, dass an dieser Stelle der Terminus ‚untechnisch‘ verwendet wird. Auch der nächste Beleg ist ‚untechnisch‘: In Kap. 2, das dem ‚Was‘, den Handelnden als dem Objekt der Mimesis gilt, wird das *ethos* als zentrale Kategorie bei der Systematisierung der handelnden Menschen (des Objekts der Mimesis) eingeführt: ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες) κτλ. – „Notwendigerweise sind diese entweder ‚ernst‘ oder ‚leichtfertig‘ (denn die Wesensarten lassen sich beinahe immer auf allein diese Eigenschaften zurückführen, denn durch ‚Schlechtigkeit‘ und ‚Treff-

168 Vgl. e.g. EN 7,1, 1145a 15–18: μετὰ δὲ ταῦτα λεκτέον, ἄλλην ποιησάμενους ἀρχήν, ὅτι τῶν περὶ τὰ ἦθη φευκτῶν τρία ἐστὶν εἶδη, κακία ἀκρασία θηριότης. – „Nach diesen Darlegungen müssen wir einen anderen Anfang machen (nämlich), dass es von den zu meidenden Formen der Wesensart drei gibt, Schlechtigkeit, Unbeherrschtheit, tierische Rohheit.“ Siehe hierzu insgesamt Burnyeat 1980 und Wieland 1990.

169 Siehe hierzu grundsätzlich Schütrumpf 1970 bzw. 1987; Held 1985 (zu den Differenzen zwischen beiden siehe Kraus 2005, 77–79); Blundell 1992.

170 Siehe hierzu Belfiore 1992, 92–94.

lichkeit‘ in den Wesensarten unterscheiden sich alle)“). In dieser Ausführung ist die Bedeutung der Termini (die im Vorangehenden nur provisorisch deutsch wiedergegeben sind) *σπουδαῖος*, *φᾶλος*, *κακία* und *ἀρετή* für das Verständnis von zentraler Bedeutung. Vordergründig sind sie moralisch,¹⁷¹ zumal wenn man *σπουδαῖος* mit *ἀρετή*¹⁷² und *φᾶλος* mit *κακία* verbindet.¹⁷³ So wäre, fasst man *ἀρετή* als ‚Tugend‘, *σπουδαῖος* als dazu gehöriges Adjektiv ‚tugendhaft‘, und *vice versa* *φᾶλος* ‚schlecht‘ als Adjektiv zu *κακία*, ‚Schlechtigkeit‘. Doch ist diese Deutung für die vier Termini zu eng. Vielmehr ist hier von der bei Aristoteles gebräuchlichen ‚allgemeinen Bedeutung‘ von *ἀρετή* und *κακία* auszugehen, mit der eine ‚Bestform‘/‚Exzellenz‘ sowie deren Gegenteil bei den verschiedenen Wesenszügen benannt wird. *σπουδαῖος* bezeichnet damit den, der nach einer solchen Bestform strebt (*σπουδαῖος* von *σπουδή*/ *σπουδάζειν*¹⁷⁴) bzw. dem daran gelegen ist, *φᾶλος* den, bei dem dies nicht der Fall, dem die Bestform gleichgültig ist.

So meint diese Partie nicht, dass sich Handelnde in entweder moralisch gute oder moralisch schlechte Menschen einteilen lassen, sondern in entweder ernsthaftstrebende oder nachlässige Menschen und dass auf dieser Grunddisposition ihre Wesensart beruht – mit der Konsequenz, dass sich die Menschen in ihrer Wesensart durch ‚Exzellenz‘ (in welcher konkreteren Wesenseigenschaft auch immer) und ‚Nicht-Exzellenz‘ unterscheiden.

Hierbei können negative Wesenszüge im Sinn etwa von Aristoteles in Rhet. 2,6, 1384a 2–8 bestehen in ‚Prahlerci, Selbstüberhöhung etc., positive in deren Gegenteil.¹⁷⁵

Diese Bestimmung des *ethos* wird konkreter ausgeführt in Kap. 4, 1448b 24ff., wo es um die Differenzierung der Dichter und der Gattungen je nach ihrer Wesensart geht: *διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οικεία ἥθη ἢ ποιήσεις* – „es wurde entsprechend den je eigenen Wesensarten (sc. der Dichter) die Dichtung auseinandergezogen.“ Im Folgenden benennt Aristoteles die entsprechenden Wesenszüge,¹⁷⁶ die die Dichter

171 Instrukтив zum Problem der verschiedenen Bedeutungsebenen dieser Termini bzw. der griech. Wertbegriffe bei Aristoteles insgesamt Adkins 1966.

172 Diese Verbindung wird durch Cat. 10b 5: *ἀπὸ τῆς ἀρετῆς ὁ σπουδαῖος* (sc. λέγεται). *τῷ γὰρ ἀρετὴν ἔχειν σπουδαῖος λέγεται* – „von der arete her wird der spoudaios (so genannt): denn aufgrund des arete-Habens wird er spoudaios bezeichnet“ und MM 1181a 28: *τὸ δὲ σπουδαῖον εἶναι ἐστὶ τὸ τὰς ἀρετὰς ἔχειν* – „das spoudaios-Sein ist das Die-aretai-Haben.“ nahegelegt.

173 So Schüttrumpf 1970, 52–63. Modifikationen hierzu bereits bei Held 1984; nicht-moralisch fassen diese Begriffspaare Gudeman 1934, 206 und Else 1957, 69–73, letzterer allerdings mit einem insgesamt problematischen grammatischen Verständnis der Partie, das ihn zur Athetese von 48a 3–4: *κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἥθη διαφέρουσι πάντες* bewegt.

174 Siehe hierzu Schottlaender 1980, Belfiore 1992, 100–103.

175 Auch hier ginge es zu weit, von ethischen = moralischen Tugenden und Lastern zu sprechen (so die übliche Übersetzung von EN 7,11, 1152b 5: *τὴν τε γὰρ ἀρετὴν καὶ τὴν κακίαν τὴν ἡθικὴν* ...), vielmehr wird die ‚Exzellenz‘ und ‚Anti-Exzellenz‘ in der Wesensart damit bezeichnet.

176 Es ist bezeichnend, dass in 1449a 3–4, wo Aristoteles den hier entworfenen Gedanken kurz wiederholt, er statt *ἥθος φύσις* gebraucht: *οἱ ἐφ’ ἐκατέραν τὴν ποιήσιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οικεί-*

dazu führen, bestimmte entsprechende Handlungen (nicht primär Personen, dies jedoch entspricht der Aristotelischen Grundannahme, dass sich Mimesis stets auf Handlung beziehe, s. Kap. 2) nachzuahmen: Ausgehend von einem Wesen, das als *σεμνότεροι*¹⁷⁷ (‘erhabener’) bestimmt ist (wiederum sei betont, dass es sich hierbei nicht um moralische Qualität, sondern um eine Haltung handelt, die ein konkretes Selbstverständnis und ein entsprechendes Verhältnis zur Welt bezeichnet¹⁷⁸), ahmen Dichter mit diesem Wesen/*ἦθος* – wozu sie offenbar aufgrund dieses Wesens besonders geeignet sind – *καλὰ πράξεις* und diejenigen, die derlei tun, nach, was zur Verfertigung von zunächst *ὑμνοι* und *ἐγκώμια*, dann zu *ἔπος* und *τραγῳδία* führt; kontastierend hierzu ahmen Dichter, die Aristoteles als *εὐτελέστεροι*,¹⁷⁹ also ‘schlichter’ in ihrem Wesen gestimmt, bezeichnet, *πράξεις τῶν φαύλων* nach, woraus sich die formgeschichtliche Reihe *ψόγος* – *ἰαμβος* – *κωμῳδία* herstellt. Damit wird also das *ethos* grundsätzlich bedeutsam für die Differenzierung der Dichtung in verschiedene Gattungen.¹⁸⁰

Den Übergang zur ‘technischen’ Bedeutung, d.h. zur Verwendung von *ethos* in der Dichtung, markiert Kap. 6. Hier gelangt Aristoteles von der Definition der Tragödie als Mimesis zum Begriff der Handlung, der Handelnde impliziert, die ihrerseits in ihren Handlungen von *ethos* und *dianoia* bestimmt sind (was insofern, als es eine Art ‘allgemeiner Handlungstheorie’ darstellt, noch untechnisch, d.h. ohne konkret auf die Tragödie bezogen zu sein, gedacht ist: 1449b 35–50a 2). Hieran anschließend setzt Aristoteles zur einer für die *Poetik* relevanten Arbeits-Definition von *ἦθος* an (1450a 5): *λέγω γὰρ ... τὰ δὲ ἦθη καθ’ ὃ ποιούς τινας εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας* – ‘ich bezeichne nämlich *ethē* als das, wonach, wie wir sagen, die Handelnden (sc. generell,

αν φύσιν κτλ. Diese Partie widerlegt u.a. auch die Interpretation von Else 1957, 135, nach der in 48b 24 mit den *οἰκεία ἦθη* die in der jeweiligen Dichtungsform dargestellten Figuren, nicht die Dichter gemeint seien. Siehe dagegen ausführlich Schütrumpf 1970, 67–69.

177 Es wird hier wie bei *εὐτελέστεροι* in der Regel die Bedeutung des Komparativs nicht gewürdigt: diese drücken aus, dass es bei beiden Termini um relationale Eigenschaften der beiden bezeichneten Dichtertypen geht: diese sind nicht einfach ‘erhaben’ oder ‘schlicht’ in ihrem Wesen, sondern ‘erhabener’ bzw. ‘schlichter’ als der jeweils andere Typ.

178 In den Ethiken (EE 1221a 8, 1233b 34; MM 1192b 30) wird mit *σεμνότης* eine *ἕξις ἡθους* bezeichnet, die die Mitte zwischen *αὐθαδεια* (‘Selbstgefälligkeit’) und *ἀρέσκεια* (‘Genügsamkeit’) einnimmt, s. hierzu Schütrumpf 1970, 71.

179 Mit diesem Terminus (er stellt übrigens nicht den ‘polaren’ Gegensatz zu *σεμνός* dar, dies wäre *ταπεινός*) bezeichnet Aristoteles nicht denjenigen, der in seinem Wesen ‘billig’ oder ‘niedrig’ ist, sondern denjenigen, der ‘billiger’/‘niedriger’ als der *σεμνότερος* ist.

180 Freilich liegt in dieser Konstruktion, die Genese der verschiedenen Gattungen aus den Verschiedenheiten des menschlichen *ethos* herzuleiten, eine bemerkenswerte Zirkularität. Wie bereits oben ausgeführt, wird in der Aristotelischen Sicht das *ethos* (nur) durch die freie Entscheidung, *προαίρεσις*, sichtbar. Haben sich Dichter dazu entschieden, Loblieder und später Epen bzw. Tragödien zu dichten und damit ‘ernste’ Handlungen/Menschen nachzuahmen, so müssen sie nach Aristoteles selbst in ihrem *ethos* ‘ernst’ oder *σεμνότεροι* sein. Und weil sie so sind, ahmen sie ‘ernste’ Handlungen nach etc.

aber zugleich auch in einer Tragödie) von bestimmten Beschaffenheiten sind.“ Dies ist mit Blick auf die Tragödie hier noch unbestimmt. Doch insofern die Handlung der Tragödie als Mimesis einer *πρᾶξις σπουδαία* gefasst ist (49b 24), lässt sich nach den in der *Poetik* in Kap. 2 entwickelten Prinzipien ableiten, dass das *ethos* der Handelnden der Tragödie sich aus deren *σπουδαίος*-Sein ergeben sollte.

In diesem Kapitel stellt Aristoteles zudem unzweideutig fest, dass das Primat der Handlung auch bedeutet, dass das *ethos* der Handlung untergeordnet ist, d.h. die Handlung nicht zur Modellierung von *ethē* dienen soll, sondern die Dichter die *ethē* wegen der Handlungen einbeziehen (*συμπεριλαμβάνειν*), woraus sich der Schluss ziehen lässt, dass eine Tragödie zwar ohne Handlung nicht denkbar, wohl aber ohne *ethē* möglich ist (50a 20–25).¹⁸¹

Konkreter führt Kap. 15 aus,¹⁸² was der Tragödien-Dichter bei seiner Konstruktion von ‚Wesensmerkmalen‘ bzw. *ethos* beachten bzw. anstreben (*στοχάζεσθαι*, 1454a 16) soll. Hier werden benannt vier spezielle und eine allgemeine Anforderung (die Konstruktion nach den auch sonst von Aristoteles als erforderlich eingestuft Kriterien von Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit, die die Plausibilität eines Plots begründen). Die vier speziellen Anforderungen (Brauchbarkeit: *χρηστόν*, Passgenauigkeit: *ἀρμόττον*, Ähnlichkeit: *ὅμοιον* und Gleichmäßigkeit/Ebenheit: *ὁμαλόν*) beziehen sich offensichtlich nicht auf ethische oder moralische Eigenschaften, sondern (lediglich) auf die generelle Anlage einer dramatischen Figur, die in ihren Eigenschaften konsistent und plausibel gezeichnet sein soll. Klärlich steht der Primat der Handlung bei diesen Anforderungen im Hintergrund: die Figuren sollen in ihrem *ethos* – ihrem Wesen und dessen Merkmalen, d.h. in ihrem Sein von einer bestimmten Art (*καθ’ ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας*, 1450a 5) – plausibel so agieren, wie sie gemäß der Anlage des Plots zu agieren haben. *ethos* ist also in der *Poetik* – pointiert formuliert – nicht ‚Charakter‘ als Habitualisierung moralischer Einstellungen, sondern eine äußerlich wahrnehmbare und für die Handlung einer Tragödie konstruierte Eigenschaftskonfiguration einer Person. Sie wird ergänzt durch *dianoia*:

¹⁸¹ Das hieran anschließende interessante Urteil, dass die Tragödien der meisten jüngeren Dichter *ἀγθεῖς* seien, wird durch die Illustration, die Zeuxis zum Vergleich heranzieht, plastisch: offenbar sind die Figuren in diesen Tragödien der Neueren in ihren Wesensmerkmalen nicht ‚schlüssig‘ zusammengefügt, sondern aus einzelnen Eigenschaften ohne Kohärenz zusammengesetzt. Dies verweist vor auf Kap. 15, das die Anforderungen an die Konstruktion von Figuren definiert, aus denen sich ein plausibles *ethos* ergibt. Gleichwohl ist natürlich mit ‚*ethos*-losen‘ Figuren („ohne Eigenschaften“) eine wie auch immer zu denkende Handlung konstruierbar.

¹⁸² Siehe hier zum Einzelnen unten den Kommentar zu Kap. 15.

ii. *Dianoia*

To modern ears, however, the most unfamiliar and most puzzling of these concepts is certainly *dianoia*. (Dale 1959/2006, 149)

In Kap. 6, 1450a 6 gibt Aristoteles eine Kurz-Definition des Terminus *dianoia*: διάνοια[ν δέ], ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην – „*dianoia* (ist all das), worin die, die sprechen, etwas darlegen oder auch eine Gnome zum Vorschein bringen.“ Diese Bestimmung ist wenig aussagekräftig, so dass erst die in 1450b 4–8 gegebene Erläuterung klarer darlegt, was *dianoia* bedeuten soll: τοῦτο δέ ἐστίν· τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν. – (*dianoia* meint:) „Dies bedeutet konkret die Fähigkeit, das in einer Sache Innewohnende und das jeweils Angemessene artikulieren zu können, was gerade auch bei Reden Aufgabe politischer und rhetorischer Kunst ist.“

Aufgrund dieser Bestimmung lässt sich *dianoia* als ‚Gedankenschöpfung‘ und zugleich Vermögen, diese Gedanken angemessen zu formulieren, begreifen – einen prägnanten Terminus, der diese Bedeutung(en) einigermaßen exakt ausdrückt, besitzt freilich das Deutsche (wie auch andere moderne Sprachen) nicht. Insofern sind die bisherigen Übersetzungsversuche: „Erkenntnisfähigkeit“, „Absicht“, „Reflexion“, „Denkweise“, oder „Gedankenschöpfung“ defizitär, da sie nur einen Teil der Bedeutung zum Ausdruck bringen können. In der hier vorlegten Übersetzung wird – in Abwägung der Möglichkeiten der deutschen Termini – mit dem zwar ungelenken ‚Gedankenschöpfung‘ (im Sinne nicht von ‚Erschaffung‘, sondern dem ‚Schöpfen‘ von Gedanken aus einem Stoff o.ä.) gearbeitet werden, weil dieser Ausdruck als einziger der bisherigen Übersetzungsvorschläge die spezifische Objektbezogenheit (τὰ ἐνόντα) von *dianoia* ausdrückt.

Es ist merkwürdig,¹⁸³ dass die *Poetik* dieser Fähigkeit *dianoia* den Rang eines qualitativen Bestandteils der Tragödie zuweist und zugleich in Kap. 19 auf eine eingehendere Behandlung dieses Elements ausdrücklich verzichtet und für diese Behandlung auf die *Rhetorik* verweist (1456a 34–35: τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διανοίαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω – „Was mit der *dianoia* zusammenhängt, soll in der *Rhetorik* behandelt sein.“) Merkwürdig ist dieses gleichzeitige Hervorheben und Wegschieben von *dianoia*, weil zumindest auf den ersten Blick nicht klar wird, warum es *dianoia* als eigenständige Komponente braucht. Denn sofern es sich um die Fähigkeit von Figuren eines Dramas oder einer anderen Dichtungsform handelt, gehört diese Fähigkeit zum Ensemble von Merkmalen, die unter *ēthos* verhandelt werden

¹⁸³ Die sich mit *dianoia* verbindenden Merkwürdigkeiten in der *Poetik* arbeitet stark heraus Dale 1959/2006. ‚Harmonisierend‘ dagegen Blundell 1992. Wichtig für das Konzept von *dianoia* in *Poetik* und *Rhetorik* bleibt Vahlen 1864/1911.

könnten – und gerade in der *Rhetorik*, auf die hier verwiesen ist, erscheint *ēthos* als ein entsprechend übergeordneter Begriff, der dianoetische Tugenden enthält.¹⁸⁴

Vergleicht man näher, was die *Rhetorik* – in Buch 1 und 2 – ausführt, so zeigt sich eine Konvergenz mit dem, was die *Poetik* kursorisch der *dianoia* zuweist.¹⁸⁵ Denn Kap. 19, 1456a 36 – b 2 bestimmt die Teile der *dianoia* wie folgt:

ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθῃ παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἐτι μέγεθος καὶ μικρότης

all das, was mit Hilfe des Wortes bewirkt werden muss. Deren Teile sind beweisendes Darlegen und Widerlegen, das Hervorrufen von Affekten (zum Beispiel Mitleid, Furcht, Zorn und alles Derartige), und außerdem das, was Größe und Kleinheiten erzeugt.

Hier liegt, wie Vahlen gezeigt hat, eine Aufgabenstellung zugrunde, die die *Rhetorik* einlöst, wenn auch in anderer Systematik.¹⁸⁶ Das ‚Beweisen‘ bezeichnet prägnant die Leistung der drei Arten von *πίστεις διὰ λόγων*, die Rhet. 1,2, 1356a iff. aufführt: die Offenlegung der Wesensart des Sprechers (*ἥθος*), die Erzeugung von Affekten sowie die durch Rede hergestellten Beweise oder Scheinbeweise. Im Rahmen der letztgenannten Leistung handelt die *Rhetorik* auch die Widerlegung ab (Rhet. 2, 25, 1402a 31; 2,26, 1403a 25). Die Herstellung von Größe (oder komplementär Kleinheit) erscheint in der *Rhetorik* insbesondere als Strategie der Epideiktik (2,26, 1403a 17: τὸ δ' αὖξιν καὶ μειοῦν), die Erzeugung von Affekten wird ausführlich behandelt (etwa Rhet. 2,2, 1380a 2 u.ö. zum Zorn).

Bedeutsam scheint bei dieser Konvergenz zwischen *Poetik* und *Rhetorik* einerseits, dass die *Rhetorik* auf den Terminus *dianoia* weitgehend verzichtet, da *dianoia* als ‚Gedankenschöpfung‘ das gesamte ‚Geschäft der Rhetorik‘ umfasst (also *dianoia* gleichsam synonym für die rhetorische Arbeit insgesamt steht), andererseits, von der Perspektive der *Rhetorik* aus betrachtet, *ēthos* als Teil der so verstandenen *dianoia* figuriert. Bezieht man diese auf die *Poetik* zurück, sind offenbar *ēthos* und *dianoia* nicht als komplementär zueinander zu verstehen, sondern als sich überschneidende Felder.

Hinzu kommen zwei zusätzliche Perspektiven, die sich mit *dianoia* in der *Poetik* verbinden:

1. Die Forschung fasst gemeinhin *dianoia* als eine Dimension auf, die sich auf die Figuren im Drama bezieht,¹⁸⁷ d.h. ausgehend von der Teilung der Tugenden in

¹⁸⁴ Schütrumpf 1970, 28–31; Kraus 2005, 77.

¹⁸⁵ Eingehend führt diesen Vergleich Vahlen 1914, 94–98 durch.

¹⁸⁶ Nicht einzugehen ist hier auf den weiteren Horizont, in den *dianoia* als Teil der Aristotelischen Konzeption des Denkens gehört. Siehe hierzu Oehler 1962. Zur Stellung von *διάνοια* als Komplement zu *ἐπιστήμη* innerhalb der *νόησις* bei Platon s. Cooper 1966.

¹⁸⁷ So pointiert etwa Vahlen 1914, 97: „[...] nur muß man, um diese Beziehung richtig zu fassen, wie ich glaube, nicht den Dichter und den Redner in Parallele bringen, sondern den Redner und die dramatischen Personen, welche der Dichter handelnd und redend einführt: sie ha-

den Ethiken in ‚ethische‘ und ‚dianoetische‘ Tugenden. Dies freilich würde *ethos* und *dianoia* wiederum als komplementär – in den Figuren – begreifen, was freilich, wie gerade entwickelt, nicht ratsam erscheint. Gewiss wird man sogleich einem Dichter zugestehen, dass, sofern er seine Figuren Reden halten lässt (was in der Tragödie gewiss unerlässlich ist), diese Figuren in den Reden *dianoia* walten lassen müssen, wenn ihre Reden einen bestimmten Erfolg haben sollen. Doch zugleich ist eben auch der Dichter und speziell der Tragiker vor die Aufgabe gestellt, im Sinne von Kap. 6, 1450b 5 τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, d.h. aus einem Stoff bzw. dem Plot/dem μῦθος das herauszuholen, was ‚in ihm steckt‘ und mit ihm verbunden ist.¹⁸⁸ Und in diesem Sinn gehört auf einer höheren Ebene *dianoia* eben auch zu den qualitativen Teilen der Tragödie, insofern mit ihr die Entfaltung des Potentials des Plots bezeichnet ist.

2. Bisher wenig beachtet ist, dass *dianoia* auch eine Funktion innerhalb dessen besitzt, was man Aristoteles’ Theorie des Lachens nennen könnte.¹⁸⁹ Denn neben seinen Überlegungen zum Lachen in sozialen Dimensionen, die vornehmlich in EN 4,8 entfaltet werden, findet sich in *De partibus animalium* 3,10¹⁹⁰ ein Rudiment physiologischer Erklärung (menschlichen) Lachens: Im Kontext der Erläuterung der Funktion des Zwerchfells, das nach Aristoteles Lunge und Herz (als Zentrum des Denkens und Fühlens) von Leber, Milz und Nieren (als Organen für die Verdauung) trennt, handelt Aristoteles auch von der Wirkung des Kitzels auf den Menschen, das Lachen bewirkt. Seine berühmte Feststellung, der Mensch sei das einzige Lebewesen, das lache (ebenda 673a 8: τὸ μόνον γελᾶν τῶν ζώων ἀνθρωπων), leitet er dabei aus der Dünnhäutigkeit der menschlichen Haut her, die die entsprechende mechanische Reizung durch Wärme wie durch Kitzel nicht dämpfen kann.¹⁹¹ Dies hat zur Folge, dass infolge der Wärme, die durch die benachbarten Verdauungsorgane an das Zwerchfell herankomme, die darüberliegenden Organe und ihre Funktionen affiziert werden – εὐθὺς ἐπιδήλως ταραττει τὴν διάνοιαν καὶ τὴν αἴσθησιν: „es bringt sofort *dianoia* und Wahrnehmung in Unruhe.“ (672b 29–30). Und ähnlich wirkt der Kitzel, den Aristoteles genauer wie folgt beschreibt (673a 2–7): σημαίνει καὶ τὸ περὶ τοὺς γέλωτας συμβαῖνον. Γαργαλιζόμενοι τε γὰρ ταχὺ γελῶσι, διὰ τὸ τὴν κίνησιν ἀφικνεῖσθαι ταχὺ πρὸς τὸν τόπον τοῦτον. Θερμαίνουσι δ’ ἡρέμα, ποιεῖν ὅμως ἐπίδηλον καὶ κινεῖν τὴν διάνοιαν παρὰ τὴν προαίρεσιν – „Es zeigt (sc. die Weitergabe von Reizen durch das Zwerchfell) auch das, was sich mit dem Lachen verbindet. Denn die, die gekitzelt werden, lachen deswegen rasch, weil die Bewegung (die durch den

ben *διάνοια* in der angeführten Gliederung anzuwenden [...].“ Ähnlich etwa Schmitt 2008, 354 („Ethos und *dianoia* als Teile des Charakters“).

188 *Dianoia* bezeichnet – im Gegensatz zu *ethos* als Terminus für die Qualitäten des Subjekts – die Hervorhebung von Strukturen/Eigenheiten des Objekts.

189 Siehe hierzu insgesamt Halliwell 2008, 307–331, ferner Moraitou 1994, 101–102.

190 Zur Textkritik dieser Partie siehe Düring 1943, 169–171, vgl. auch den Kommentar von Lennox 2001, 274–277.

191 Vgl. hierzu Ps.Aristot. Probl. 35, 6–8.

Kitzel im Körper entsteht) schnell an diesen Ort (sc. des Zwerchfells) gelangt. Es (sc. das Zwerchfell) erwärmt sich allmählich, ruft aber dennoch offensichtlich *dianoia* hervor und bewegt sie gegen die freie Wahl.“ Durch das Zwerchfell, das durch Wärme und mechanischen Reiz, den Kitzel, der Lachen produziert, auf die *dianoia* wirkt, wird diese in Unordnung gebracht und gegen den eigenen Willen (*προαίρεσις*) bewegt. Aristoteles kann sogar eine *μεταβολή τῆς διανοίας* (672b 33) konstatieren. Üblicherweise wird in den gängigen Übersetzungen dieser Partien *διάνοια* mit ‚Denken‘ wiedergegeben. In prägnantem Sinn ist dies durchaus angemessen. Freilich ist eben im prägnanten Gebrauch die spezifische Funktion von *dianoia* enthalten, die die *Poetik* aufruft, und es ist merkwürdig, dass in *De partibus animalium* die irritierende Wirkung des Lachens auf die *dianoia* thematisiert wird. Hat also, so kann man hieraus fragend deduzieren, die *dianoia* im Rahmen der verlorenen Komödientheorie eine Bedeutung besessen, die über die Funktion der *dianoia* für die Tragödentheorie hinausging?

Katharsis

[...] und wenn in neuerer Zeit ‚tragische Reinigungen der Leidenschaften‘ in die zahlreiche Klasse ästhetischer Prachtausdrücke übergegangen ist, die jedem Gebildeten geläufig und keinem Denkenden deutlich sind, so ist dies wahrlich nicht des Stagiriten Schuld.
(Bernays 1858/1880, 6).

Without doubt *katharsis* is the most celebrated concept in the entire field of literary criticism [...]. (Golden 1976, 437).

Im übrigen ist der Begriff Katharsis über die Jahrhunderte mit einem Gewicht beladen worden, das in keinem Verhältnis zu dessen nur spärlicher Verwendung durch Aristoteles steht. (Flashar 2013, 166–67).

In Kap. 6 der *Poetik* gibt Aristoteles eine berühmte Definition der Tragödie: *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* (1449b 24–28). Wesentliche Teile dieser Definition sind zuvor erläutert worden oder werden im Folgenden expliziert.¹⁹² Unerklärt bleibt jedoch deren Schlussteil: *δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν*

¹⁹² Siehe hierzu den Kommentar zu Kap. 6, 49b 24–28.

τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. In systematischer Hinsicht ist dieser Schlussteil¹⁹³ von erheblicher Bedeutung, erklärt er doch, wozu speziell die Tragödie imstande ist. Er teilt also das πρὸς τι mit, den Zweck, für den die Tragödie geschaffen ist (vgl. Kap. I, 1447a 8–9: dort formuliert Aristoteles für die *Poetik* als Ziel darzulegen, ἢν τινα δύναμιν ἕκαστον [sc. εἶδος τῆς ποιητικῆς] ἔχει) und an dessen Erreichung sie – jedenfalls in der Konstruktion des Aristoteles – zu messen ist. Freilich ist seit – man darf sagen – Jahrhunderten umstritten, was Aristoteles konkret aussagen will. Die Lösungsangebote, die seit der Renaissance¹⁹⁴ für das Verständnis dieser Partie gemacht worden sind, unterscheiden sich sowohl in der Methodik wie auch in der Auslegung der zentralen Termini.

Zunächst zur Methodik: Es umstritten, ob eine Erklärung der Partie¹⁹⁵ nur auf ‚Material‘ der *Poetik* selbst gegründet werden darf,¹⁹⁶ oder ob gerade für den Begriff Katharsis der Gebrauch, den Aristoteles insbesondere in der *Politik* von ihm macht,¹⁹⁷ relevant ist, ob für die genauere Bestimmung der Affekte deren Funktionen, die die *Nikomachische Ethik* beschreibt,¹⁹⁸ bedeutsam sind, ob ‚Außeraristotelisches Material‘ heranzuziehen¹⁹⁹ oder schließlich sogar Rückschlüsse aus den Funk-

193 In der Forschung wird dieser Teil bisweilen prägnant als „Katharsis-Formel“ bezeichnet, s. Rapp 2009, 91.

194 Siehe zur Deutung dieser Partie in den Renaissance-Traktaten und Kommentaren Kappell 2006, 266–311, zur Literatur(kritik) der französischen Klassik Huss 2009.

195 Ich gehe im Folgenden nicht weiter auf die nicht wenigen Versuche ein, das Problem durch Eingriffe in den Text zu lösen: hier ist ein Spektrum zu erkennen, das von einer leichten Text-Änderung: *παθημάτων κάθαρσιν*, die sich immerhin auf die Überlieferung: Π stützen kann (so etwa Djurić, s. Dirlmeier 1940, 81 Anm. 1), über die weitergehende Konjekturen *παθημάτων σύστασιν* (so etwa Petruševski, s. Scott 2003, 234) bis hin zur kompletten Tilgung [δι’ ἐλέου καὶ φόβου ... *παθημάτων κάθαρσιν*] (so Scott 2003) erstreckt. Mir scheinen diese Herangehensweisen an den – zugegebenermaßen schwierig zu verstehenden – Text methodisch nicht statthaft, da a) die Überlieferung *παθημάτων κάθαρσιν* durch die Konvergenz von B und Ar gegenüber Π empfiehlt (um von dem Problem zu schweigen, wie ἔλεος und φόβος im Sinn des Aristoteles als *παθήματα* verstanden werden könnten) und b) pace Scott das Überlieferte genügend Sinn ergibt.

196 Hierbei wird insbesondere Kap. 14 herangezogen, in dem Aristoteles die spezifische ἡδονή der Tragödie als Produkt der durch Mimesis vermittelten Affekte Mitleid und Furcht definiert.

197 Pol. 8,7, 1342a 11ff. Siehe zu dieser Partie und ihrem Kontext insbesondere Halliwell 2003.

198 Siehe etwa den Affekte-Katalog in EN 2,4, 1105b 21–23.

199 Siehe hierfür insbesondere Dirlmeier 1940, der insgesamt die Bedeutung von Katharsis in Aristot. *Poetik* und *Politik* gleichsetzt, und zudem Theophrast, *De Musica*, F 716, Z. 130–131 Fortenbaugh heranzieht: μία δὲ φύσις τῆς μουσικῆς· κίνησις τῆς ψυχῆς ἢ κατ’ ἀπόλυσιν γιγνομένη τῶν διὰ πάθη κακῶν – „eine einzige ist die Natur der Musik: die Bewegung der Seele, die gemäß der Ablösung der Übel, die durch die Affekte bedingt sind, entsteht.“ Dirlmeier sieht in der ‚Ablösung der Übel‘ das Theophrastische Äquivalent zur Aristotelischen Katharsis.

tionen und Bedeutungen von Katharsis in der griechischen Kultur vor²⁰⁰ Aristoteles möglich sind.²⁰¹

Sodann zu den Termini: Was bedeuten ἔλεος, φόβος,²⁰² περαίνειν, τὰ τοιαῦτα παθήματα²⁰³ sowie schließlich κάθαρσις²⁰⁴?

200 Die Verwendung Katharsis in der späteren griechischen Literatur, in der der Terminus als ‚Reinigung‘ medizinisch wie spirituell als Hinführung zu körperlicher oder seelischer Reinheit verwendet wird, stellt jetzt eingehend dar Hamann 2020 (allerdings, wenn ich recht sehe, ohne Behandlung des Tractatus Coislinianus).

201 Siehe hierzu die Beiträge in Seidensticker-Vöhler 2007.

202 Die lange unangefochtene, auf Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 74. – 78. Stück) zurückgehende Übertragung durch ‚Mitleid‘ und ‚Furcht‘ wurde durch Schadewaldt 1955 radikal in Frage gestellt; dessen Deutung als ‚naturhaft ungebrochene Elementaraffekte‘ Jammer und Schauer (bekräftigt u.a. durch Flashar 1956, weitergeführt in Flashar 2007) ist in jüngerer Zeit (nachdem bereits Pohlenz 1956/1965 Bedenken vorgetragen hatte) insofern in Frage gestellt worden, als der ‚Elementarcharakter‘ der die Katharsis bedingenden Affekte in Zweifel gezogen wird und zunehmend die kognitive Komponente der Affekte Furcht und Mitleid, d.h. der zur Erkenntnis hinleitende Aspekt dieser Affekte hervorgehoben wird: s. dazu Schmitt 2008 und insbesondere Krewet 2011, 438–41. Dies führt damit insgesamt zu einer Rückkehr zur Übersetzung (und der der Übersetzung zugrunde liegenden Interpretation) Lessings: s. Kerkhecker 1991 und Dilcher 1996. Ferner ist bei φόβος umstritten, ob es ein ‚autozentrischer‘ (d.h. eine Furcht des Rezipienten um sich selbst, so die communis opinio) oder auch ein ‚sympathetischer‘ (d.h. eine Furcht um die Personen auf der Bühne, so etwa Halliwell 2003, 509) Affekt sein soll. Zu ἔλεος s. ferner Konstan 2000, zu φόβος Konstan 2020.

Dass gerade diese beiden Affekte genannt werden, korrespondiert einerseits mit deren Präsenz in Tragödien-Texten (s. hierzu Friedrich 1963), andererseits aber auch (was von der *Poetik*-Forschung in der Regel wenig beachtet wird) mit ihrer ‚öffentlichen‘ bzw. ‚politischen‘ Bedeutung für Athen. Die Rolle von Furcht in politischen Entscheidungsprozessen hebt insbesondere das Geschichtswerk des Thukydides heraus. Zu ἔλεος vgl. Macleod 1975/1983, 74: „pity is one of the leading ideals of Athenian democracy.“, mit Verweis auf Plat. Menex. 244c; dies verdeutlicht u.a. der Altar des personifizierten Mitleids auf der athenischen Agora (Pausanias 1,17,1) oder Parrhasios’ Porträt des Demos (Plinius, Nat. Hist. 35,69). Vgl. ferner die Bedeutung des Mitleids in Eur. Suppl. V. 763–68. S. insgesamt Morwood 2007, 2 mit Anm. 1. Es scheint die Signatur der *Poetik*, dass sie diese Affektkonstellation ‚des Demos‘ in das Individuum übersetzt.

203 Hatte Bernays 1858/1880 noch eine besondere Pointe in Aristoteles’ Gebrauch des Wortes πάθημα statt πάθος in der Katharsis-Formel gesehen, mit dem der Stagirite eben nicht die ‚Affekte‘, sondern die ‚Affektionen‘, d.h. die Disposition zu bestimmten Affekten wie den Hang zum Mitleid, den Hang zur Furcht habe bezeichnen wollen, so konnte Bonitz 1867/1969 zeigen, dass Aristoteles πάθος und πάθημα unterschiedslos verwendet.

204 Eine Sammlung wichtiger Aufsätze zu diesem Begriff, die sich von Raumer (1828) bis zu Christian Wagner (1984) erstreckt, bietet Luserke 1991. Siehe ferner die Forschungsübersichten bei Lucas 1968, 273–290 und Halliwell 1998, 350–356. Eine interessante Diskussion weiterer, sich nicht oder wenig in das Dreier-Schema einfügender Interpretationen bietet Sifakis 2001, 138–151.

Je nach Methode und Ermittlung der Wortbedeutungen lassen sich – durchaus jeweils mit einer gewissen Plausibilität – recht unterschiedliche Interpretationen für die Katharsis-Formel entwickeln.

Man kann hierbei insgesamt folgende Hauptlinien der Deutung erkennen:

- a) Ziel der Tragödiendichtung sei es, durch die Erregung von Affekten, und hier insbesondere Jammer und Schauer, eine geradezu körperlich zu verstehende *Reinigung von* den Affekten, die als Elementarkräfte verstanden werden, zu erwirken.²⁰⁵
- b) Ziel der Tragödiendichtung sei, durch die Erregung von Affekten, und hier insbesondere Mitleid und Furcht, eine *Veredelung der* Affekte und damit eine moralische Besserung des Menschen (Lessing: „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“) zu erwirken.²⁰⁶
- c) Ziel der Tragödiendichtung sei es, durch die Erregung von Affekten, und hier insbesondere Mitleid und Furcht, eine *intellektuelle Läuterung der* Affekte zu bewirken.²⁰⁷
- d) Ziel der Tragödiendichtung sei es, durch die Erregung von Affekten, und hier insbesondere Mitleid und Furcht, eine *intellektuell* gegründete *Befreiung von* den/Auflösung der Affekte zu bewirken.²⁰⁸

Oder anders formuliert: Die wesentlichen Alternativen in der Forschung liegen in der Frage, ob Katharsis als ‚Reinigung‘ oder als ‚Veredlung‘ und der Genitiv als Genitivus obiectivus oder separativus zu verstehen ist.

Zwar keine Lösung dieser Schwierigkeit, aber doch wenigstens eine etwas andere Perspektive auf die Katharsis-Formel können zwei weitere Partien aus dem Corpus Aristotelicum bieten.

In der *Poetik* selbst gibt Aristoteles im Kontext seiner Ausführungen zur geeignetsten Konstruktion der Tragödien-Handlung (Kap. 14) einige weitere Hinweise zu den Affekten, die die Katharsis-Formel benennt. Hierbei stellt er fest, dass der Plot so konstruiert sein muss, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων (1453b 4–6). D.h., dass der Rezipient, genauer: der

205 So markant Bernays 1858/1880, Schadewaldt 1955, Flashar 1956; dass die Interpretation der Katharsis als ‚purgatio‘ bereits bei u.a. Milton (Vorrede zu *Samson Agonistes*) anklingt und auf Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta* (1559) zurückgeht, wies bereits Bywater 1900 nach. Dass Milton im Gesamtverständnis dennoch Lessing näher als Bernays ist, zeigt Halliwell 1998, 350–56.

206 So die communis opinio von Lessing (der freilich nicht Urheber dieser Lesart war, sondern sie nur besonders wirkungsmächtig formuliert hat, s. Bywater 1909, 160 mit Hinweis auf Heinsius) bis zu Schadewaldt, nach Schadewaldt vertrat die Lessing’sche Deutung noch nachdrücklich Friedrich 1963.

207 So in unterschiedlichen Akzentuierungen v. Fritz 1962, p. XXVI, Golden 1976, Schmitt 2008. Im angelsächsischen Sprachraum wird diese Deutung als ‚clarification‘-Theorie bezeichnet und kann dort als communis opinio gelten, s. die Doxographie bei Scott 2003, 238 Anm. 16.

208 So insbesondere Rapp 2009.

‚Hörende‘, d.h. derjenige, der die Tragödie allein als Text vorgetragen hört,²⁰⁹ die Geschehnisse als *γινόμενα*/geschehende (also in ihrem zeitlichen Verlauf) wahrnimmt. Hiermit wird der Rezipient in für die Affekt-Genese erforderlicher Weise in den Text ‚hineingezogen‘. Er kann dieses Erlebnis damit auch nicht, wie bei einem Lesen ja jederzeit möglich, durch Pausen unterbrechen oder gar abbrechen. Mit diesem Rezeptionsprozess ergeben sich für den ‚Hörenden‘ Schaudern (*φρίττειν*)²¹⁰ und Mitleiden (*ἐλεεῖν*) aus dem Sich-Ereignenden (*ἐκ τῶν συμβαινόντων*) heraus. Die Wirkung der Tragödie an sich (hier: selbst, wenn man nur ihren Text miterlebend hört), so stellt Aristoteles hier fest, liegt also darin, dass sie mit ihrem Verlauf zwei Affekte hervorruft, Schauder (als Vorstufe der Furcht) und Mitleid.

Hieran schließt Aristoteles eine Warnung an: Rufe eine Tragödie vermöge ihrer Inszenierung nicht das Furcht-Machende, τὸ φοβερόν, sondern das Paranormale als Schrecken-Erregendes, τὸ τερατώδες,²¹¹ beim Zuschauer hervor, habe das nichts mit der Tragödie zu tun. Denn deren spezifische ästhetische Leistung, das ‚Vergnügen‘ – ἡ ἡδονή – ergebe sich ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως (1453b 12).²¹² Damit greift Aristoteles auf die Psychologie der Mimesis zurück, die er in Kap. 4, 1448b

209 Bemerkenswerterweise bezieht sich Aristoteles hier nicht auf die Lektüre als Rezeptionsmodus, d.h. er denkt nicht an die vom späteren 5. Jh. an gängige kulturelle Praxis individuellen Lesens (vgl. Dionysos’ Lektüre in Aristoph. *Fröschen* V. 52–54 – hier wird übrigens auch eine ‚somatische‘ Reaktion des Körpers auf das Lesen der Euripides-Tragödie *Andromeda* erwähnt), sondern geht von einer (imaginären?) Rezitations-Aufführung aus, in der das Publikum ohne ὄψις auf das Hören reduziert ist.

210 Mit φρίττειν bezeichnet Aristot. die physische Reaktion, die auf einen bedrohlichen Eindruck (sei er real, sei er nur vorgestellt) erfolgt und auf die ein psychisches Sich-Fürchten als auch kognitiv begründete Reaktion folgt. So skizziert es Aristot. auch in *De motu an.* 7, 701b 19–22: τρόπον γάρ τινα τὸ εἶδος τὸ νοούμενον τὸ τοῦ θερμοῦ ἢ ψυχροῦ ἢ ἡδέος ἢ φοβεροῦ τοιοῦτον τυγχάνει ἐν, ὅσον περ καὶ τῶν πραγμάτων ἕκαστον. διὸ καὶ φρίττουσι καὶ φοβούνται νοήσαντες μόνον. „Denn auf eine gewisse Weise ist die gedachte Form des Warmen oder Kalten oder Angenehmen oder Schrecklichen von solcher Art wie jede einzelne der betreffenden Sachen. Deswegen schaudert man und fürchtet sich, wenn man nur an sie denkt.“ Ich folge hier mit Kollesch 1985, 50–51 dem überlieferten Text gegen die von Nussbaum 1978, 351 vorgeschlagene Streichung von θερμοῦ ἢ ψυχροῦ ἢ. Vgl. zum Schaudern als ästhetischer Reaktion des Zuhörers von Poesie auch Gorgias, *Helena* § 9 (DK 82 B 11): ἥς τῆς ποιήσεως τοὺς ἀκούοντας εἰσήλθε καὶ φρικτὴ περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήης ...

211 In *De gen. an.* 4,4, 772a 36 bestimmt Aristot. diesen Terminus als ὅτι γίνεταί παρὰ τὸ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ καὶ τὸ εἰωθός, „das, was gegen das Normale und das Gewohnte geschieht“, im Sinne einer Transgression der Regeln und Gesetze der Natur. Dass das Erlebnis eines derartigen Phänomens in einer Dramenaufführung starke Wirkung auf die Zuschauer hat, ist plausibel – es ist jedoch nicht die (Affekt-)Wirkung, die die Tragödie nach Aristot. entfalten soll. Ob man mit Gudeman 1934, 254, hier zugleich eine Kritik an ‚transgressiven‘ Stücken wie Aischylos’ *Eumeniden* oder [Aisch.] *Prometheus* erkennen soll, scheint fraglich.

212 Diese Formulierung widerspricht, *κάθαρσις* einfach mit der *οἰκεία* ἡδονή gleichzusetzen (hiergegen energisch z.B. Heath 2001, 12 oder – mit anderer Begründung – Halliwell 2003, 510), doch ist schwer zu bestreiten, dass für Aristoteles *κάθαρσις* ein Aspekt der *οἰκεία* ἡδονή ist (anders wäre die Definition in Kap. 6 kaum verständlich).

8ff. entwickelt: Der Mensch erfreue sich an Nachahmungen, weil sie ihn in ihrer kunstfertigen Herstellung, die er ebenso erkennt wie das nachgeahmte Objekt, erfreuen. Auch dort bezeichnet er die derartige Freude als ἡδονή (1448b 18). Hier nun bestimmt Aristoteles die der Tragödie spezifische, οἰκεία (1453b 11), ἡδονή als von Furcht und Mitleid herrührend mittels Mimesis. D.h. der Tragödienrezipient erkennt das Nachgeahmte mit den gleichzeitig sich einstellenden Affekten Mitleid und Furcht, woraus sich sein ‚Vergnügen an der Tragödie‘ ergibt.²¹³

Diese Ausführungen stehen durchaus im Einklang mit dem Mimesis-Konzept von Kap. 4 und mit dem Tragödiensatz von Kap. 6, führen aber nicht zur Katharsis. Daher pflegt man (nach dem Vorbild von Bernays 1858) noch eine Partie der *Politik* ins Spiel zu bringen.

In *Politik* 8, Kap. 7, 1341b 19ff., handelt Aristoteles von der musischen Erziehung und der Frage, welche Tonarten bzw. Harmonien und Rhythmen hier besonders bedeutsam sind.²¹⁴ Grundlegend ist für ihn eine analog zur Philosophie gedachte Einteilung von Liedern in ethische, praktische und enthusiastische (41b 32–34: ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιρούσιν τινες²¹⁵ τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἡθικά τὰ δὲ πρακτικά τὰ δ' ἐνθουσιαστικά τιθέντες). Die Harmonien unterstützen ihrer Natur nach diese drei Grundfunktionen (41b 35 τῶν ἁρμονιῶν τὴν φύσιν τὴν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν). Ferner schreibt er der Musik an sich drei Wirkungen/‘Nützlichkeiten‘ zu:

φαμέν δ' οὐ μίας ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως – τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον – τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἀνέσιν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν) ... (1341b 36–41)

Wir sagen, dass man nicht um nur eines einzigen Nutzens willen die Musik verwenden sollte, sondern um sogar mehrerer (und zwar nämlich zur Bildung und zur Reinigung – was wir unter Reinigung verstehen, werden wir jetzt nur auf einfache Weise, erneut in den Untersuchungen über Poetik klarer sagen – drittens zum Zeitvertreib und zwar zur Lockerung und zur Rast von der Anspannung)

213 Marx 2019 hat in einem interessanten Versuch die gegensätzliche physiologische Wirkung dieser beiden Affekte ins Spiel gebracht, deren Zusammenwirken zu einer Balance führe, und hierin das Wesen der aristotelischen Katharsis gesehen.

214 Zum Exkurscharakter dieses Abschnitts s. Flashar 2007, 172–173; zur gesamten Partie instruktiv Schütrumpf 2005, 652–669, Pöhlmann 2017. Wichtig erscheint mir der – nach anderen – von Golden 1976a noch einmal stark betonte Punkt, dass in der *Politik* Katharsis als remedium für einen gestörten Affekthaushalt des Menschen eingeführt ist, in der *Poetik* indes mit Rezipienten gearbeitet wird, die nicht als prinzipiell irgendwie gestört gedacht sind (bei Pöhlmann 2017, 341–342 ist dieser Unterschied heruntergespielt). Siehe hierzu auch Halliwell 2003, 500–507.

215 Mit dieser Formulierung scheint sich Aristoteles auf ein breites Spektrum ihm vorgängiger ‚Forschung‘ zu beziehen, in dem vielleicht sogar bereits der Terminus Katharsis eingeführt und begründet war, s. dazu Flashar 2007.

Musik hat also eine drei Funktionen, zu denen auch die Katharsis gehört, über die Aristoteles im Kontext der *Poetik* genauer zu handeln verspricht (wir können hier die Frage auf sich beruhen lassen, ob damit das uns vorliegende Kap. 6 oder eine tiefergehende Erörterung im verlorenen zweiten Buch der *Poetik* gemeint ist oder ob gar ein ‚Blindverweis‘ auf etwas, was Aristoteles nie ausgeführt hat, vorliegt²¹⁶). Glücklicherweise geht der Text über den bloßen Verweis auf die *Poetik* hinaus, da im Folgenden die vorangehende Dreiteilung der Harmonien in ethische, praktische und enthusiastische wieder aufgegriffen wird und die Wirkung der letztgenannten genauer beschrieben wird:

φανερὸν ὅτι χρηστὸν μὲν πάσαις ταῖς ἀρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστὸν, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἐτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, ὅσον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρώμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

Es ist offensichtlich, dass man alle Harmonien verwenden soll, nicht jedoch alle auf dieselbe Weise, sondern zur Erziehung die am stärksten ethischen, zum Anhören, wenn andere die Musik spielen, die praktischen und die enthusiastischen. Denn bezüglich einiger Seelen stellt sich auf starke Weise ein Affekt ein; dieser ist in allen vorhanden, unterscheidet sich aber durch ein Weniger oder Mehr, wie zum Beispiel Mitleid und Furcht, und ferner der Enthusiasmus.²¹⁷ Denn durch diese Bewegung werden gewisse Menschen ergriffen, und wir sehen, dass eben diese Menschen von heiligen Liedern her, sooft sie die Lieder verwenden, die die Seele in den Zustand der Ekstase führen²¹⁸, sich beruhigen, als erhielten sie eine ärztliche Behandlung und zwar eine *Reinigung*.

Aristoteles erläutert hier – unter Berücksichtigung, dass die Menschen in verschiedenen starkem Ausmaß für Affekte (interessanterweise werden ausdrücklich Mitleid und Furcht angeführt) und ekstatische Einflüsse empfänglich sind –, dass bestimmte Lieder für entsprechend disponierte, also für die genannten Affekte und den Enthusiasmus empfängliche Naturen eine bemerkenswerte Wirkung haben: durch

216 So Flashar 2007, 176.

217 Zum Aristotelischen Konzept des Enthusiasmus (wörtl.: Gegenwart eines Gottes im Menschen) s. Schütrumpf 2005, 612–13. In Pol. 8,5, 1340a 11 wird Enthusiasmus als Affekt bestimmt.

218 Das Verständnis dieser Partie hängt von der Bedeutung von ἐξοργιάζειν ab: Heißt dieses Wort ‚aus dem Rausch herausführen‘ (so etwa Gigon 1971, impliziert auch von Rapp 2009, 98) oder ‚in Rausch versetzen‘ (so Bonitz 262; Schütrumpf 2005, 659)? Bei Aristot. ist das Wort ein hapax legomenon, es findet sich darüber hinaus nur (und erst wieder) bei Philodem, De mus. 4, 63,3 u. 96,8 Delattre, dort in der letztgenannten Bedeutung.

Lieder²¹⁹ geraten diese Menschen in Ekstase und beruhigen²²⁰ sich sodann in besonderer Weise wieder, die ähnlich der Beruhigung ist, die nach der medizinischen Behandlung der ‚Purgierung‘ einsetzt. Damit hat an dieser Stelle Katharsis die Bedeutung eines medizinischen Fachausdrucks.

Wichtig scheint hierbei der von Aristoteles konstruierte ‚Mechanismus der Seele‘: Bestimmte Musik produziert in bestimmten Seelen starke Affekte, die beim Abklingen bzw. bei der Beruhigung ein Gefühl der Erleichterung erzeugen.

Auf diesen Abschnitt, der für die Frage, was Katharsis in der *Poetik* bedeutet, nichts hergibt, folgt eine Art von Exkurs, der den gerade skizzierten ‚Mechanismus der Seele‘ auch für Menschen mit bestimmten anderen Affekt-Dispositionen annimmt:

ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς δῶλος παθητικούς, τοὺς ἄλλους καθ’ ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἐκάστω, καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ’ ἡδονῆς.

Notwendigerweise erfahren eben genau dasselbe auch die, die eine Disposition zum Mitleidig-Sein, wie die, die eine zur Furcht aufweisen, und die, die überhaupt für Affekte anfällig sind, und die anderen in dem Maß, in dem jeden einzelnen etwas von Derartigem betrifft, und (notwendigerweise) widerfährt allen *eine gewisse Reinigung* und eine Erleichterung, die mit Vergnügen verbunden ist.

Hier passiert etwas *prima facie* Merkwürdiges: Der Terminus Katharsis wird wiederum als Bezeichnung für das Resultat der Affektbewegung gebraucht, doch anders als im Vorangehenden nicht im Rahmen eines medizinischen Vergleichs, bei dem er ein genau bestimmter medizinischer Ausdruck war, sondern nur noch durch ein moderat die nicht genau passende Terminologie verratendes indefinites *τις* abgemildert, als Terminus, der grundsätzlich das Abklingen der genannten Affekte beschreiben soll und durch einen weiteren, mit *καὶ*/und angefügten Zusatz:²²¹ Erleichterung, die mit Vergnügen verbunden ist, etwas genauer bestimmt wird. Aristoteles führt damit hier vor, wie er aus einem medizinischen Fachausdruck ‚Katharsis‘ einen psychologischen Terminus macht. Man kann damit – vereinfacht – für den Sprachgebrauch in der *Politik* festhalten, dass Aristoteles eine ‚weiche‘ Terminologie pflegt: er kann aus seiner Beobachtung von der Affekt-erzeugenden Wirkung bestimmter Musik

219 Ich setze hier mit der Mehrheit der Forschung voraus, dass es sich nicht um zwei verschiedene Liedformen (‚heilige Lieder‘ und Lieder, die die berauschte Wirkung haben), sondern nur um eine handelt.

220 Zu *καθίστασθαι* ausführlich Schütrumpf 2005, 659–60, der auf Rhet. I,II, 1369b 34 und EN 7,13, 1152b 33 bzw. 12, 1152b 13 verweist, wo mit *κατάστασις* das ‚Versetzen in‘ einen naturgemäßen Zustand benannt wird, das mit Lust einhergeht (hierzu ist Lieberg 1958, 28–32 zu vergleichen).

221 Anders als Halliwell 2003, 507 fasse ich hier – mit Pöhlmann 2017, 342 – das *καὶ* nicht als Einführung eines neuen Punktes auf, sondern als Verbindung von zwei (gleichwertigen) Bezeichnungen für das von Aristoteles geschilderte Phänomen.

auf die Seele – sie lässt sich in der Formel καθίστασθαι ὥσπερ τύχοντας καθάρσεως fassen – den Befund verallgemeinern (τοὺς ὅλως παθητικούς) und auf die Formel bringen: πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν, wobei ‚Katharsis‘ hier bedeutet: κουφίζεσθαι μεθ’ ἡδονῆς.

Man kann²²² diesen Befund, d.h. dass Aristoteles von einem allgemeinen Prinzip der Affekt-Wirkung auf den Menschen ausgeht, auf die *Poetik* übertragen und dort in Kap. 6 ebenfalls für Katharsis die Bedeutung κουφίζεσθαι μεθ’ ἡδονῆς zugrunde legen. Damit stünde die Katharsis-Formel in weitgehendem Einklang mit der Bestimmung des spezifischen Vergnügens an der Tragödie, die Kap. 14 skizziert. Eine eindeutige Entscheidung, ob man den Genitiv τῶν τοιούτων παθημάτων als Separativus oder Objectivus aufzufassen hat, ist freilich weiterhin nicht möglich.

3. Die *Poetik* im Kontext des Corpus Aristotelicum

When we read the *Poetics*, we are reading something written by perhaps the most ambitious and widest-ranging interdisciplinary enquirer in history. (Heath 2020, 224)

Die *Poetik* steht nicht isoliert im Corpus der Aristotelischen Schriften. Sie ist vielmehr in doppelter Hinsicht in diesem Corpus verankert, zum einem durch explizite Querverweise auf die *Poetik* bzw. Verweise der *Poetik* auf andere Schriften, zum anderen durch eine vielschichtige Einbindung in ‚die‘ Philosophie bzw. die verschiedenen Strata und Denkmodelle, die das Corpus entwirft und die zugleich (s. die als Motto vorangestellte pointierte Feststellung von Malcolm Heath) in vielschichtiger Weise in den Konzeptionen der *Poetik* enthalten sind.²²³

Naturgemäß ist es einfacher, die Querverweise zu sichten und auszuwerten, als die vielschichtige Einbindung zu analysieren. Deshalb sei mit einer Zusammenstellung der Querverweise begonnen.

²²² N. b.: Man kann diesen Befund zwar übertragen, muss es aber nicht tun, da, wie Golden 1976, 381 herausgestellt hat, *Politik* und *Poetik* sich in bestimmten prinzipiellen Hinsichten deutlich unterscheiden und methodisch keine Möglichkeit besteht, gerade in der Behandlung der Katharsis *keine* Differenz zwischen den beiden Texten zu postulieren.

²²³ Pointiert und instruktiv arbeitet Kraus 2005 die Verbindungslinien zwischen *Rhetorik* und *Poetik* heraus.

3.1 Querverweise im Corpus Aristotelicum²²⁴

In der *Poetik* wird nur an einer einzigen Stelle direkt auf einen anderen Text des Corpus Aristotelicum verwiesen; so heißt es in Kap. 19, 1456a 34–35: τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω – „Die Behandlung der *dianoia* soll in der Abhandlung über Rhetorik angesiedelt sein.“ Dies kann als Bezug verstanden werden auf die Bücher 1 und 2 der *Rhetorik*, in denen die *dianoia* behandelt wird.²²⁵

Allerdings wird aus der Formulierung nicht klar, ob es sich um einen bereits vorliegenden oder einen noch abzufassenden Text handelt.²²⁶

Dagegen finden sich deutliche Verweise auf die *Poetik* in der *Rhetorik*, Buch 3:

3,1, 1404a 38–39 (zur Begründung, dass der sprachliche Ausdruck nur insofern es für die Rhetorik relevant ist, behandelt wird): ὅσα περὶ λέξεως ἔστιν εἰπεῖν περὶ ἐκείνης εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς. – Hiermit wird offenbar auf die Behandlung der *lexis* verwiesen, die die *Poetik* in Kap. 19–22 bietet.

3,2, 1404b 7–8 (im Kontext der Frage nach dem vollkommenen sprachlichen Ausdruck,²²⁷ hier: welche Substantive und Verben für die Rede passend sind, während über die anderen Wörter in der *Poetik* gehandelt ist): τὰλλα ὀνόματα ὅσα εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς. – Hier wird offenbar die Einteilung der Wörter vorausgesetzt, die in *Poetik* Kap. 21 und 22 ausgeführt ist.

3,2, 1404b 27–28 (über die Formen des Nomens, die alle in der *Poetik* betrachtet worden sind): τῶν δ' ὀνομάτων τοσαῦτ' ἐχόντων εἶδη ὅσα θεωρεῖται ἐν τοῖς περὶ ποιήσεως – hiermit wird offensichtlich auf die Komposition des Nomens Bezug genommen, die in *Poetik* Kap. 20, 1457a 10–12 vorgeführt ist.

3,2, 1405a 6–7 (über Synonyme und Metaphern und deren Arten und deren Wirkung, die in der *Poetik* dargestellt sind): καὶ πόσα εἶδη μεταφορᾶς ... εἴρηται, καθάπερ ἐλέγομεν, ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς. Hier wird wiederum auf die Behandlung

²²⁴ Zu den Möglichkeiten, aus den Querverweisen die Position der *Poetik* in einer relativen Werkchronologie des Aristoteles zu bestimmen, s. unten Kap. 5.

²²⁵ Siehe hierzu oben 47–51 sowie unten den Kommentar zu Kap. 19, 56a 34–35.

²²⁶ Vgl. hierzu Formulierungen in der *Poetik*, die lediglich auf die ‚Zuständigkeit‘ eines anderen Bereichs verweisen, ohne einen konkreten Text zu implizieren: Kap. 6, 1450b 19–20: ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν. Kap. 19, 1456b 18–19: διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὃν θεώρημα. Kap. 20, 1456b 37–38: ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρήσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἔστι. Allgemeiner formuliert: Kap. 4, 1449a 7–9: τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἢ τραγωδία τοῖς εἰδεσιν ἰκανῶς ... ἄλλος λόγος. Ähnlich verhält es sich mit anderen Aristotelischen Schriften: Wenn in *De interpret.* 4, 17a 5–6 darauf verwiesen wird, dass bei der Behandlung anderer Satzarten ῥητορικῆς ... ἢ ποιητικῆς οἰκειωτέρα ἢ σκέψις sei, so ist damit lediglich der Rahmen oder Kontext bezeichnet, in den die entsprechende Untersuchung gehört, nicht die konkrete Schrift. Auf die *Poetik* selbst scheint hierbei gerade nicht verwiesen, da diese in Kap. 19, 1456b 8–19 dieses εἶδος τῆς θεωρίας der Schauspielkunst als Objekt zuweist. Siehe dazu Weidemann 2004, 191.

²²⁷ *Rhet.* 3,2, 1404b 1 ruft mit dem Stichwort (ὠρίσθω) λέξεως ἀρετὴ σαφὴ εἶναι *Poetik* Kap. 22, 1458a 18: λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ ... εἶναι auf.

der Metapher und der übrigen Formen uneigentlicher Sprech- und Redeweise in *Poetik* Kap. 21, 1457b 6ff. (Definition der Metapher) Bezug genommen.²²⁸
 1,11, 1372 a 1–2 (über die Definition des Lächerlichen, die in der *Poetik* gegeben wird):
 διώρισται δὲ περὶ γελοίων χωρὶς ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

sowie:

3,18, 1419b 6–7 (über die Formen des Lächerlichen, von denen in der *Poetik* gehandelt ist): εἴρηται πόσα εἶδη γελοίων ἔστιν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς. –

Hierzu findet sich nichts im erhaltenen Buch 1 der *Poetik*, es sollte also ein Verweis auf Buch 2 vorliegen (= Frg. I bzw. II).

Hinzu kommt ein – vieldiskutierter²²⁹ – Verweis in der *Politik*:

8,7, 1341b 38–40 (über die Definition von Katharsis, die in der *Poetik* deutlicher gegeben werden wird): τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον – Wenn hiermit nicht auf die (ja beileibe nicht klarere) Anführung von Katharsis in *Poetik*, Kap. 6, verwiesen wird (im Unterschied zu den Verweisen in der *Rhetorik* ist hier jedoch im Futur, ἐροῦμεν, von der Definition die Rede), liegt hier ein Vorverweis auf einen nicht erhaltenen Teil (also wohl Buch 2) der *Poetik* vor.²³⁰

3.2 Die *Poetik* und verlorene Schriften des Aristoteles

Die *Poetik* überschneidet sich in ihrem Gegenstandsbereich mit, soweit erkennbar, insbesondere folgenden verlorenen Schriften des Aristoteles:

a) Das Schriftenverzeichnis des Aristoteles bei Diogenes Laertios 5,24 nennt den Titel *Περὶ λέξεως α', β'*. Weitere Nachrichten zu einer eigenständigen Schrift über die lexis in zwei Büchern finden sich nicht. Es ist daher in der Forschung erwogen worden, dass der Titel bei Diogenes (der auf der anderen Seite nur von einer *Rhetorik* in zwei Büchern Mitteilung macht) de facto auf das 3. Buch der *Rhetorik* zielt, in die die möglicherweise zunächst eigenständig konzipierte Schrift eingegangen sein könnte.²³¹ Die Behandlung der lexis in Kap. 19–22 der *Poetik* würde demnach mit dem Werk *Über Lexis* ‚korrespondieren‘ bzw. sich überschneiden, entweder in des-

228 Nicht ganz klar ist, worauf sich der Verweis auf die *Poetik* insgesamt bezieht: auf die Behandlung der Metapher oder auch noch auf die vorausgehende Erwähnung von Homonymen/Synonymen. Hiervon findet sich freilich nichts im erhaltenen Teil der *Poetik*. Simplicios (in Cat. 36. 13 Kalbfleisch) weiß von einer Definition der Synonyme, die Aristoteles in der *Poetik* gebe (ὁ Ἀριστοτέλης ἐν τῷ περὶ ποιητικῆς συνώνυμα εἶπεν εἶναι κτλ. = *Poetik* Buch 2, Frg. IIIb) – womit in der *Rhetorik*-Partie auch ein Verweis auf Buch 2 liegen könnte.

229 Siehe hierzu oben Kap. 2.2 (zur Behandlung der Katharsis).

230 Der Redlichkeit halber sei in Erinnerung gerufen, dass Finsler 1900, 8 mit Anm. 3 (mit Hinweis auf ähnliche Formulierungen bei Aristoteles) dafür plädiert hat, in dieser Formulierung einen Verweis auf einen nicht erhaltenen (oder nicht mehr ausgeführten) Teil der *Politik* zu sehen, in dem der Begriff erläutert worden sei.

231 Kotarcic 2021, 2–4.

sen eigenständiger Form oder als Teil der *Rhetorik*. Spekulation muss freilich bleiben, ob *Über Lexis* der *Poetik* vorausgelegen haben könnte (was die recht elaboriert-systematische Präsentation des Materials in Kap. 19ff. erklären könnte).

b) Es sind unter verschiedenen Titeln Bücher des Aristoteles zu Fragen der Homer-Interpretation bezeugt: Ἀπορήματα Ὀμηρικά, Προβλήματα Ὀμηρικά (τὰ Ὀμήρου προβλήματα), Ὀμηρικά Ζητήματα, *Homerica Commenta*,²³² von denen insgesamt unklar ist, um wie viele verschiedene Werke es sich handelte und welchen Zuschnitt sie hatten. Auch für diese Titel gibt es keinen ‚archimedischen‘ Punkt, von dem aus sich deren zeitliches Verhältnis zur *Poetik*, hier insbesondere zu Kap. 25, festlegen ließe.²³³ Und auch hier kann man nur spekulieren, ob die systematische Form, in der die *Poetik* die Probleme und Lösungsmöglichkeiten (s. insbesondere 1461b 24–25) präsentiert, entsprechende umfängliche Vorarbeiten, wie sie die Schriften zu Homer-Fragen bilden, erforderlich machen müsste.

c) In einer Reihe von Buch-Titeln zeigt sich Aristoteles’ Arbeit mit den athenischen Urkunden über dramatische und dithyrambische Aufführungen: Νίκαι Διονυσιακαί (bzw. Νικῶν Διονυσιακῶν ἀστικῶν καὶ Ληναίων), α', Περὶ Τραγωδιῶν, α', Διδασκαλία, α'. Da diese Schriften offenbar der genauen Feststellung dienten, welcher Dichter in welchem Wettbewerb mit welchen Stücken welchen Erfolg hatte, stellten sie eine systematische Grundlage für die theatergeschichtlichen Feststellungen und die darauf gegründeten Entwicklungshypothesen in insbesondere *Poetik* Kap. 4 und 5 dar. Die hierfür erforderliche Einsichtnahme in Urkundenmaterial konnte nur in Athen selbst geschehen; da die Arbeit des Aristoteles an einem analogen ‚Projekt‘, einer Siegerliste bei den Pythien (Πυθιονίκαι bzw. Πυθιονικῶν ἀναγραφὴ) für 327 inschriftlich gesichert ist,²³⁴ kann man schließen, dass die Arbeit an den *Didaskalien* in dieses zeitliche Umfeld gehören sollte.²³⁵

d) Aristoteles verfasste einen durchaus wirkungsmächtigen Dialog *Über Dichter* (Περὶ Ποιητῶν) in drei Büchern,²³⁶ der materialiter dasselbe Terrain abdeckte wie die *Poetik*, jedoch, in seiner Form als für eine weitere Öffentlichkeit berechnete Schrift, dies in Leser-freundlicherer (und daher teils anekdotischer) Form tat. Wenn der Verweis in *Poetik* 15, 1454b 17 (εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς – „Hierüber ist in den bereits publizierten Darlegungen hinreichend gehandelt.“) auf diesen Dialog zielt, liegt hierin ein klarer Hinweis, dass *Über Dichter* der *Poetik*

232 Siehe zu den verschiedenen Titeln und Untertiteln Mayhew 2019, 19–33, siehe ferner dort passim zu diesen Schriften insgesamt.

233 Vgl. Halliwell 1998, 328.

234 Lewis 1958 mit Hinweis auf S.I.G.³ 252. 42–43 bzw. 275.

235 Siehe zu diesem systematischen Zusammenhang Pfeiffer 1978, 108–109; wichtig bleibt Jachmann 1909.

236 Zu diesem Dialog s. unten den Anhang. Zur Frage, ob der Titel dieses Dialogs Περὶ ποιητῶν oder Περὶ ποιητικῆς καὶ ποιητῶν (so zuletzt Janko 2011, 387) lautete, s. ebenfalls dort. In diesem Buch wird der Dialog mit dem in den Schriftenverzeichnissen (s. Testimonium a) einhellig bezeugten Titel Περὶ ποιητῶν bezeichnet.

vorausging und normative Partien, wonach ein Dichter streben müsse, enthielt, wie sie auch die *Poetik* in Kap. 15 formuliert. *Über Dichter* könnte damit einen Terminus post quem für die *Poetik* bilden. Indes ist die Datierung auch dieser Schrift umstritten: ob sie in die Phase der Zugehörigkeit des Aristoteles zur Akademie oder in die sog. Zweite Athener Phase zu setzen ist, lässt sich nicht sicher entscheiden.²³⁷

3.3 Die *Poetik* in ihrem Aristotelischen Kontext

Die *Poetik* ist Teil eines umfassenden Denkkomplexes, der die gesamte Welt systematisch und genetisch zu erfassen und zu verstehen versucht und in einer ‚ersten Philosophie‘ (die die Metaphysik entwirft) gipfelt. Das Spezifische dieses Denkkomplexes liegt dabei darin, getragen zu sein von einem reflektierten und genau geprüften Methodenverständnis sowie einem darauf aufbauenden Konzept von ‚Wissenschaft‘. Dieses ‚Rüstzeug‘ ist auch in der *Poetik* präsent und wird nicht eigens erläutert. Daher erscheinen bestimmte Komponenten der Argumentation nur apodiktisch formuliert und erhalten damit einen beinahe axiomatischen Charakter, der sich, im ‚Aristotelischen‘ Kontext gesehen, auflösen lässt. Die wichtigsten Komponenten seien hier kurz²³⁸ aufgeführt und erläutert:

a) Zweck

Es gehört zu den wichtigen Instrumenten aristotelischen Denkens, ‚Welt‘ (in einem prägnanten Sinn) mit dem Mittel der Ursachen-Ermittlung zu begreifen. Ursache (*αἰτία*) versteht Aristoteles dabei in vier verschiedenen Dimensionen (s. Met. 1,3, Phys. 2,3), von denen die vierte für die *Poetik* besonders relevant ist, die Ursache, die sich auf ‚das Weswegen und das Gute‘ bezieht (Met. 1,3, 983a 31–32: τὸ ὅθ' ἐνεκα καὶ τὰγαθόν). Dies bedeutet, dass sich im Denken des Aristoteles Vorgänge oder Gegebenheiten der Welt, aber auch Schöpfungen in dieser Welt auf ihren Zweck hin betrachten (und an diesem Zweck messen) lassen.²³⁹ Für die *Poetik* führt dies auf die Frage nach dem ‚Weswegen und dem Guten‘ von Poesie, eine Frage, die die *Poetik* selbst abstrakt mit der *οἰκεία ἡδονή*, die für Tragödie und Komödie²⁴⁰ verschieden

²³⁷ Siehe Halliwell 1998, 327; eine ausführliche Diskussion der Datierung gibt Janko 2011, 385–89, der sich für eine (frühe) Datierung von *De poetis*, d.h. in die erste Athener Phase und damit in die Lebenszeit Platons, ausspricht.

²³⁸ Eine breitere Behandlung (allerdings mit wesentlich konkreteren Bezügen zu den einzelnen Kapiteln der *Poetik*) bieten die Beiträge in Destrée-Heath-Munteanu 2020.

²³⁹ Hierbei unterscheidet Aristot. in seinem Konzept der ‚causa finalis‘ (dazu Graeser 1972) zwischen relativer und absoluter Zweckbestimmung, eine Unterscheidung, die er – vielleicht – in Buch 2 der *Poetik* (s. Frg. VI mit Kommentar) auch für die Dichtung fruchtbar machte.

²⁴⁰ Wie die *οἰκεία ἡδονή* der Komödie zu verstehen ist, bleibt bekanntlich im erhaltenen Text der *Poetik* unerörtert. Spätere Texte, insbesondere der *Tractatus Coislinianus*, versuchen eine Antwort auf diese ‚Fehlstelle‘ zu geben, unter Benutzung der Kategorien, die Kap. 6 zur Verfügung stellt. Siehe dazu unten den Anhang, dort Text 1.

ist (Kap. 13, 1453a 35–36), die spezifisch (und nicht beliebig) ist (Kap. 14, 1453b 11) und die ebenso das Epos erzeugt (Kap. 19, 1459b 21). Konkret bestimmt wird für die Tragödie diese *οικεία ἡδονή* (ohne dass der Begriff fällt) in ihrer Definition, die die Zweckbestimmung genau(er) darlegt (Kap. 6, 1449b 24–28). Es liegt auf der Hand, dass mit der Anerkennung eines spezifischen Zwecks für die Poesie und ihre Erscheinungsformen ein entscheidender Fortschritt gegenüber der Platonischen Dichtungskritik gemacht wird und ein im Gegensatz zur Platonischen Wertung an der Messlatte der Moral adäquaterer Maßstab gefunden ist, über Dichtung zu urteilen.

Gleichzeitig bedingt diese ‚Zweckbindung‘ der Tragödie an ihre *οικεία ἡδονή* eine gewisse Engführung im Blick, den die *Poetik* auf die Tragödie wirft. Denn es bleiben damit einige Aspekte aus der Aristotelischen Untersuchung ausgeblendet, die aus moderner Sicht bei der Würdigung der attischen Tragödie wichtig sind: die Fragen, welche Bedeutung die offenkundige Verwurzelung der Dionysien und der Tragödie im (Dionysos-)Kult für die Gattung hat und welche Bedeutung die Tragödie – im Sinne einer ‚politischen Kunst‘ (Christian Meier) – für die Polis besitzt, die doch den institutionellen Rahmen liefert, die die Finanzierung und die Produktion trägt und die im Zuschauerraum präsent ist. Das Fehlen dieser beiden Aspekte in der *Poetik* ist in der Forschung breit diskutiert und problematisiert worden.²⁴¹ Freilich muss man eingestehen, dass das spezifische Konzept, mit dem Aristoteles ‚die‘ Poesie in *Poetik* Kap. 1–3 konstruiert (und mit dieser Konstruktion ein neues Fundament für die Analyse und Bewertung der so unterschiedlichen Formen von Dichtung legt), just infolge der für die Konstruktion erforderlichen Abstraktion (*μίμησις, ἡδονή*, ‚der Mensch‘ [s. dazu unten d]) etc.) die besonderen Rahmenbedingungen etwa in Athen als ‚akzidentiell‘ erscheinen ließe, mithin für die in der *Poetik* entwickelte Theorie der einzelnen Gattungen entbehrlich.²⁴²

b) Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit

Es gehört zum Inventar des Aristotelischen Wissenschaftsinstrumentariums, die Modalität von Aussagen und Ereignisfolgen zu benennen.²⁴³ Mit dieser ‚Modaltheorie‘²⁴⁴ benutzt Aristoteles eine Skalierung, die sich von der Einstufung einer Aussage oder eines Ereignisses als zwingend notwendig bis hin zu zufällig/kontingent (in Phys. 2,4, 195b 31 als *ἡ τύχη* und *τὸ αὐτόματον* benannt) erstreckt. Sein Konzept von

241 Siehe zum ‚Fehlen der Polis‘ Hall 1996; Heath 2009, Lockwood 2020; zum ‚Fehlen der kulturellen Dimension‘ e.g. Burkert 1966/2007.

242 Dass Aristoteles um die ‚didaktische‘ Bedeutung von Poesie/Musik natürlich weiß (hatte doch diese Funktion gerade zu den Hauptangriffspunkten Platons auf die Dichtung gehört), zeigt etwa Pol. 8,7.

243 Siehe hierzu zusammenfassend für die *Poetik* Frede 1992, ausführlich zum Begriff ‚Notwendigkeit‘ bei Aristoteles Delcomminette 2018. Dass hierbei Platon, vgl. etwa Phaedr. 264b; Theaet. 149c; Tim. 40e, im Gebrauch der Junktur von Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit vorausgeht, sei hier nur erwähnt.

244 Siehe dazu Hintikka 1973, Seel 1982.

‚Notwendigkeit‘ erläutert er in Met. 5,5, 1015a 20 – b 15:²⁴⁵ er unterscheidet dort vier Typen von Notwendigkeit (das, was nicht anders sein kann; die Notwendigkeit des Zwangs; die Notwendigkeit des Schlusses, die sich aus ebenfalls notwendigen Prämissen ergibt; sowie eine ‚hypothetische‘ Notwendigkeit, die sich aus bestimmten Vorbedingungen ergibt).²⁴⁶

‚Zufall‘, sei es die ‚gute Fügung‘, ἡ τύχη, oder der ‚leere Zufall‘, τὸ αὐτόματον, erläutert Aristoteles in der *Physik* 2,4–6.²⁴⁷ Er bezieht auch diese Formen des Zufalls – als Sonderformen – auf Ursachen bzw. Gründe, die ihnen zugrunde liegen, wobei sie sich jedoch infolge un-intendierter Überkreuzung von Kausalsträngen als kontingent darstellen.²⁴⁸

Diese Modalitäten werden von Aristoteles auch in den Bereich menschlichen Handelns übertragen; er ‚arbeitet‘ mit ihnen in den Ethiken, der *Rhetorik* und der *Poetik*, wobei hier die Einschränkung zu gelten hat, die Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* 1,1, 1094b 11–27 hinsichtlich des Unterschiedes in der Exaktheit (τὸ ἀκριβές) zwischen logischen und empirischen Wissensgebieten bzw. praktischen Wissenschaften macht: in letzteren müsse man sich damit zufrieden geben, unter den spezifischen Voraussetzungen „im Umriss die Wahrheit zum Ausdruck zu bringen“ (τύπῳ τὰ ληθὲς ἐνδείκνυσθαι, 94b 21). Insofern passt Aristoteles seine Rede von den Modalitäten dieser Differenz in seinen naturwissenschaftlichen Abhandlungen wie auch in Ethik, *Rhetorik* und *Poetik* an. Die Stringenz oder Regelmäßigkeit von Ereignissen bzw. Ereignisfolgen bezeichnet er daher dort oft mit ὥς (ἐπὶ) τὸ πολὺ²⁴⁹ (statt mit dem absolute Gültigkeit beanspruchenden ἐξ ἀνάγκης). *Rhetorik* und *Poetik* überführen die Modalitäten von einem Beschreibungs- und Erklärungsinstrument in Produktionsverfahren, die *Rhetorik* u.a. mit der Theorie des Enthymems,²⁵⁰ das sich als Schluss aus dem Wahrscheinlichen und Schluss aus dem Zeichen konkretisiert.

Etwas anders gelagert ist die Arbeit mit Modalitäten in der *Poetik*: Denn in ihr geht es um Mimesis von Handlung, πράξις, die nach der Aristotelischen Konzeption²⁵¹ ein auf ein Ziel oder einen Zweck (τέλος) ausgerichtetes Streben von Akteuren darstellt, die ihrerseits von sittlichen Grundentscheidungen (προαιρέσεις, ihrerseits Ausdruck der Wesensart/ἡθός) oder rationalen Überlegungen (διάνοιαι) bestimmt sind. Daher – und hier kann man wiederum die Verknüpfungsmöglichkeiten des Enthymems der *Rhetorik* heranziehen – ergibt sich eine Schlüssigkeit bzw. Notwen-

245 Siehe dazu ergänzend Sorabji 1980, 222–224.

246 Frede 1992, 199.

247 Siehe Wagner 1967, 466–467.

248 Frede 1992, 202.

249 Siehe Bonitz 618; Striker 1985, 149; Frede 2009, 111–112 mit dem Hinweis auf EN 1,1, 1094b 21 u. 3,9, 1112b 8, wo die Stringenz menschlichen Handelns mit ‚was meistens geschieht‘ charakterisiert wird.

250 Siehe hierzu Kraus 2005, 98–100.

251 Siehe dazu Flashar 1976, Kraus 2005, 78–79, sowie unten zu Kap. 2.

digkeit in den dargestellten ‚poetischen‘ Handlungen, wenn ein Akteur aufgrund einer Wesensart und einer darauf gegründeten Grundentscheidung / einer rationalen Überlegung ein bestimmtes Handeln bezeugt, das genau auf diese Faktoren abgestellt ist. Oder umgekehrt gedacht: ein bestimmtes Handeln macht einen Akteur von einer dafür prädestinierten Wesensart oder/und rationale Überlegungen des Akteurs erforderlich.

Dies artikuliert die *Poetik* wiederholt. Sie fordert, fast formelhaft, beim Aufbau eines Plots, dass sich die Elemente notwendig oder wahrscheinlich/‘normalerweise‘ auseinander ergeben sollen,²⁵² so etwa in Kap. 7, 1450b 29–30 über den Abschluss einer (tragischen) Handlung, der etwas vorausgeht ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ πολὺ – „notwendiger oder normalerweise“, sowie besonders in Kap. 9.²⁵³ In Kap. 10, 1452a 19–20 fordert Aristoteles, dass der Umschwung in einem Stück infolge von Peripetie und/oder Anagnorisis so angelegt werden muss, dass im Plot beide Elemente ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος γίνεσθαι ταῦτα – „aufgrund des vorher Geschehenen entweder infolge einer Notwendigkeit oder gemäß den Prinzipien von Wahrscheinlichkeit eintreten.“

Und e contrario ist der episodenhafte Plot derart, dass die Epeisodien²⁵⁴ aufeinander folgen οὐτ’ εἶκος οὐτ’ ἀνάγκη κτλ. (Kap. 9, 1451b 35). Und so ist es auch konsequent, wenn in Kap. 24, 1460a 26–27 dem Dichter angeraten wird, in der Konzipierung von Fehlschlüssen, zu denen er die Rezipienten verleiten will, dem Unmöglichen, das wahrscheinlich ist, den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaublich/ohne Überredungskraft ist, zu geben: προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνάτα ἀπίθανα.

c) Entelechie

In der *Politik* heißt es von der Polis als Zielpunkt der Entwicklung von Gemeinschaften:

[...] τέλος γὰρ αὕτη ἐκείνων, ἢ δὲ φύσις τέλος ἐστίν· οἷον γὰρ ἕκαστόν ἐστι τῆς γενέσεως τελεσθείσης, ταύτην φαμέν τὴν φύσιν εἶναι ἐκάστου, ὥσπερ ἀνθρώπου, ἵππου, οἰκίας. ἔτι τὸ οὐ ἔνεκα καὶ τὸ τέλος βέλτιστον (Pol. 1,2, 1252b 31–53a 1). – denn sie [sc. die Polis] ist das Ziel von jenen [sc. Gemeinschaften], und ihre Natur ist das Ziel: denn die Beschaffenheit, von der jedes Einzelne ist, wenn seine Entwicklung vollendet ist, nennen wir die Natur von jedem Einzelnen, wie etwa die Natur des Menschen, des Pferdes, des Hauses. Zudem sind der Zweck und das Ziel das Beste.

Prägnant umschreiben diese Sätze ein Konzept des Aristoteles, die Vorstellung der ‚Entelechie‘²⁵⁵: Entelechie bezeichnet den Zustand der Vollendung bei der Bewe-

252 Hierzu Frede 2009, 111–119, sowie O’Sullivan 1995.

253 Siehe hierzu unten den Kommentar zu Kap. 9, 51a 37–39.

254 Zum terminus s. unten den Kommentar zu Kap. 4, 49a 28.

255 Zu Wortbedeutung und Begriff s. Diels 1916, 200–203; v. Fritz 1938, 66, Graham 1989, Blair 1993; Gasser 2015.

gung (κίνησις), die Materie (ὕλη) aus dem Zustand der Möglichkeit (δύναμις) in die Verwirklichung der Form (εἶδος) führt.²⁵⁶ Die mit diesem Konzept verbundene Auffassung, dass die Verwirklichung von Materie in einer Gestalt/Form ein sich aus der ‚Natur‘ (φύσει) ergebender bzw. in der Natur liegender Werde-Vorgang ist, wird von Aristoteles, wie die *Politik*-Stelle zeigt, nicht nur auf Naturobjekte wie Tiere und Pflanze appliziert, sondern auch auf Schöpfungen des Menschen wie das Haus – oder die Tragödie. Diese Applizierung scheint implizit in *Poetik*, Kap. 4, 1449a 6–9 auf: τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἥδη ἢ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἰκακῶς ἢ οὐ κτλ. – „ob die Tragödie mit ihren Erscheinungsformen hinreichend entwickelt ist oder nicht [...]“. In ‚hinreichend entwickelt‘ ist die Vorstellung enthalten, dass sich die Tragödie bis zu dem Punkt zu entwickeln hat, an dem sich die Gattung gemäß der ihr innewohnenden Möglichkeiten verwirklicht hat. Wie diese Möglichkeiten – mit Rücksicht auf die ‚Zweck-Ursache‘ der Gattung – aussehen, bestimmt sodann die Definition der Tragödie in Kap. 6 (s.o.).

d) Die anthropologischen Voraussetzungen

Aristoteles betrachtet den Menschen von ‚vielen Enden‘ her;²⁵⁷ in *Top.* 5, 2a 26 bzw. b 8 stuft er den Menschen ein als von Natur aus ‚zahmes Lebewesen‘ (ζῷον ἡμερον φύσει) bzw. als für Wissen aufnahmefähig (ἐπιστήμης δέκτικον),²⁵⁸ in *De part. anim.* 3,10, 673a 8 stellt er fest, dass der Mensch als einziges Lebewesen lache – τὸ μόνον γελάει τῶν ζῶων ἄνθρωπον, in *Pol.* 1,2, 1253a 9–11, dass er als einziges Lebewesen über Sprachvermögen verfüge, das das Schmerzliche und das Angenehme anzeigen könne (λόγον δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζῶων· ἡ μὲν οὖν φωνὴ τοῦ λυπηροῦ καὶ ἡδέος ἐστὶ σημεῖον), in *Hist. An.* 1,1, 488b 24–26, dass er allein die Fähigkeit zu beratend-planendem Nachdenken und zum bewussten Erinnern besitze (βουλευτικὸν δὲ μόνον ἄνθρωπος ἐστὶ τῶν ζῶων. καὶ μνήμης μὲν καὶ διδαχῆς πολλὰ κοινωνεῖ, ἀναμνησκέσθαι δ’ οὐδὲν ἄλλο δύναται πλὴν ἄνθρωπος), und schließlich in *Pol.* 1,2, 1253a 2–3, dass er von Natur aus ein ‚politisches‘, d.h. zur Polis strebendes Lebewesen sei (ὁ ἄνθρωπος φύσει πολιτικὸν ζῷον).

Auf der Basis dieser Eigenschaften schreibt Aristoteles dem Menschen ein bemerkenswertes ‚Strebe-Vermögen‘ zu, das sich in *Met.* 1,1, 980a 21 auf Wissen richtet: πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει. Dieses Streben nach Wissen erläutert

256 Siehe hierzu insbesondere *Met.* 7,12–13; *De an.* 2,1, 412a 7–11; *Phys.* 3,1, 201a 10–20; dazu Golluber 1999. Das Problem, wie ἐντελέχεια von ἐνέργεια (hierzu grundlegend Menn 1994) abzugrenzen ist (s. dazu etwa Sentesy 2018), ist für den hier verfolgten Zusammenhang nicht zentral.

257 Siehe hierzu die prägnante Zusammenfassung von Wehrli 1982. Im Folgenden gehe ich in der Hauptsache auf Aspekte der Aristotelischen Anthropologie (die sich, Wehrli 1982, 179, nicht zu einer ‚systematisch ausgeglichenen Theorie‘ zusammenfügen lassen) ein, die für die *Poetik* bedeutsam sind.

258 Ebenso in *Top.* 5,3, 132a 19; 5,4, 133a 22.

die Rhet. I,II, 1371a 31–32 näher:²⁵⁹ καὶ τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν ἡδὺ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ. – „sowohl das Lernen als auch das Staunen ist normalerweise angenehm.“ Das Lernen (bzw. das mit dem Lernen verwandte Staunen, aus dem ein Verstehen-Wollen resultiert) verschafft also ‚Lustgewinn‘. Den Zusammenhang zwischen Streben und Lust hat Aristoteles kurz zuvor hergestellt (Rhet. I,II, 1370a 16–17): καὶ οὗ ἂν ἡ ἐπιθυμία ἐνῇ, ἅπαν ἡδὺ· ἡ γὰρ ἐπιθυμία τοῦ ἡδέος ἐστὶν ὄρεξις. – „Und insgesamt alles, wonach eine Begierde besteht, ist angenehm. Denn die Begierde ist ein Streben nach dem Angenehmen.“

Hier lässt sich eine gewisse Zirkularität der Argumentation nicht übersehen: Der Mensch strebt nach Wissen, weil ihm Lernen Lust bereitet. Weil das, wonach man strebt, lustvoll ist, muss im Wissen/Lernen Lust liegen. In Metaphysik I,1 wird diese Zirkularität dadurch abgemildert, dass der Gebrauch der Sinne (und insbesondere des Sehens) vom Menschen besonders geschätzt wird.²⁶⁰ Den Grund hierfür erkennt Aristoteles darin, dass vermittels der Sinne und besonders des Sehens der Mensch etwas erkennen (γινώριζειν τι, 980a 26), mithin lernen kann.

Die Freude am bzw. das Streben nach Wissen ist auch für die *Poetik* ein wesentlicher Gedanke. Zwar liegt eine Merkwürdigkeit darin, dass die besondere Bedeutung des Sehens, die Met. I,1 feststellt, bei der Betrachtung der Tragödie ausgeblendet erscheint, wenn just für die Gattung, bei der das darstellende Spiel konstitutiv sein könnte, die Dimension der Inszenierung, der *opsis*, aus der Analyse ausgeklammert wird (Kap. 6, 1450b 16–20). Doch basiert die in Kap. 4 entworfene Archäologie der Poesie auf der Aristotelischen Grundannahme von Freude am Lernen, die mit dem Konzept von Poesie als *Mimesis* verknüpft wird:²⁶¹ Pointiert (und selbst-ironisch?) stellt Aristoteles dort fest, dass das Lernen nicht nur für Philosophen, sondern für alle Menschen der größte Genuss ist (1448b 13–15: μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἡδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως). An Poesie habe der Mensch deswegen Freude, weil er einen Erkenntnisgewinn erziele (hier: μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι,²⁶² 48b 16), wenn er in der Nachahmung das Nachgeahmte erkenne. Es ist also nicht die Freude an der Nachahmung selbst, also das ästhetische Vergnügen an sich, das den Menschen nach Aristoteles an der Poesie Gefallen finden lässt, sondern der intellektuelle Zugewinn, den jeder Mensch aus der mimetischen Kunst ziehen kann.

259 Siehe dazu Rapp 2002, Bd. 2, 471–472. Siehe ferner Lear 1988, 1–14. Sifakis 2001, 163 Anm. 8, der auf die breite Verankerung dieses ‚Theorems‘ (Rapp) im Corpus Aristotelicum hinweist: EN 7,12, 1153a 1 (θεωρεῖν als ἡδονὴ ἄνευ λύπης), 1153a 20–23; 10,4, 1174b 20–23; 10,7, 1177a 23–34; Protr. F II u. 14 Walzer.

260 Siehe Lear 1988, 1–5.

261 Hierzu eingehend Sifakis 2001, 38–49 und Tsitsiridis 2005.

262 Siehe zum Terminus, der eine gedankliche Operation des Schließens aus Voraussetzungen, eben den Syllogismus, impliziert und hier ‚schlussfolgern‘ bedeutet, Sifakis 2001, 44–45. Zur Stelle siehe unten den Kommentar zu Kap. 4, 48b 16.

3.4 Conclusio

Die in 3.1 aufgeführten expliziten Querverweise zwischen *Poetik* und anderen Schriften des Corpus rücken die *Poetik* in den Kontext von *Politik* und *Rhetorik*, die in 3.2 mehr hypothetisch gezogenen Linien zu verlorenen Schriften über Lexis und Dichtung sowie die in 3.3 skizzierten Verbindungen zu Grundpositionen des Aristotelischen Denkens legen nahe, die *Poetik* durchdrungen und durchzogen zu sehen von wesentlichen Grundgedanken des Aristoteles, die sich in der *Metaphysik*, aber auch in NE oder De mem. finden. Die *Poetik* erscheint damit im Denk-Gebäude des Aristoteles so weiträumig verankert, dass es schwer möglich ist, ihr einen bestimmten Platz in einer – wie auch immer konzipierten – relativen Werk-Chronologie zuzuweisen. Dies stellt, wie das folgende Kapitel weiter ausführen muss, eine große Schwierigkeit dar, die Schrift zu datieren.

4. Die Datierung der *Poetik* und ihr Verhältnis zu Platons Dialogen

I cannot find that this question has often been seriously posed, not to say seriously answered.
(Else 1986, 68)

Aristotelian chronology is a minefield from which the prudent keep their distance.
(Halliwell 1998, 324)

Die Frage nach der Datierung der *Poetik* erscheint auf den ersten Blick altmodisch. Denn welcher Gewinn könnte daraus erwachsen, wenn man diese kleine Schrift einem genauer bestimmten Zeitraum innerhalb des Schaffens des Aristoteles zuwies? Der Gewinn, dies ist offensichtlich, läge darin, das Verhältnis zwischen der *Poetik* und Platonischen Schriften, hier insbesondere dem *Staat*, aber auch den *Nomoi*, erfassen zu können. Es böte sich die Möglichkeit, bestimmte Ausführungen sowohl bei Aristoteles wie auch bei Platon²⁶³ als Teile eines (durchaus kontroversen) ‚Dialogs‘²⁶⁴ zwischen den beiden Philosophen zu bestimmen. Freilich ist unübersehbar:

²⁶³ Es kann hier keine umfängliche Behandlung des Problems ‚Platon und die Dichtung‘ gegeben werden, s. hierzu die profunden Zusammenfassungen durch Ferrari 1989, Too 1998, 51–81, Ford 2002, 209–226, Halliwell 2011, 155–207.

²⁶⁴ Pointiert (wiewohl skeptisch) Ford 2015, 6 zum Reiz einer solchen Konstellation: „[...] reading the *Poetics* as an answer to the *Republic* makes the history of Greek criticism a dramatic affair, a clash between titans with Aristotle rescuing fair Poesy from the heartless Plato [...].” Nicht minder pointiert Halliwell 1998, 329: “Aristotle could have ignored Plato’s views on poetry at any stage of his career [...].”

Die *Poetik* kann durchaus für sich allein stehen (und ihr Verzicht, Platon überhaupt zu nennen, ist eine implizite Feststellung dieser Autonomie), und sie behält ihre Bedeutung, auch wenn kein wie auch immer gearteter Bezug zu Platon vorläge.

Doch zunächst zu den Voraussetzungen für eine Konstruktion des Dialogs zwischen Lehrer und Schüler: Wie sicher ist überhaupt eine Datierung der *Poetik* möglich?

Der systematische Ausgangspunkt ist klar: Das Wirken des Aristoteles (in einem prägnanten Sinn) lässt sich in drei Abschnitte gliedern: in eine (erste) Athener Periode von 367 bis 347, in eine ‚Mittlere‘ Periode von 347 bis 336, die er außerhalb Athens verbrachte, sowie in eine (zweite) Athener bzw. ‚Lyzeums‘-Periode von 335 bis 323/2. Prinzipiell kann er in jeder dieser drei Zeitabschnitte die *Poetik* verfasst haben und so ist auch für jede dieser drei Phasen von durchaus namhaften Gelehrten die Entstehung der *Poetik* postuliert worden.²⁶⁵

Wenn man der biographischen Überlieferung vertraut, geht Aristoteles’ Beschäftigung mit der Rhetorik auf die Zeit zurück, in der er der Akademie angehörte. Denn eine unter anderem bei Quintilian²⁶⁶ greifbare Tradition weiß zu berichten, dass Aristoteles während seiner Zugehörigkeit zur Akademie, also in der ‚ersten Athener Phase‘, nachmittägliche Rhetorik-Kurse durchführte, um Isokrates nicht das Feld in der Beredsamkeit zu überlassen:

eoque (sc. Isocrate) iam seniore (octavum enim et nonagensimum implevit annum) postmeridianis scholis Aristoteles praecipere artem oratoriam coepit noto quidem illo, ut traditur versu ex Philocteta frequenter usus, turpe esse tacere et Isocraten pati dicere‘.

Als Isokrates schon alt war (er hat nämlich das 98. Jahr vollenden können), begann Aristoteles in nachmittäglichen Übungen Redekunst zu unterrichten, wobei er häufig, so heißt es, jenen bekannten Vers aus dem *Philoctet* zitierte: ‚Schändlich sei es zu schweigen und zuzulassen, dass Isokrates rede. (Quintilian, Inst. or. 3,1,14).²⁶⁷

Es liegt nahe, auch Aristoteles’ Beginn der Auseinandersetzung mit Fragen der Poetik in diese erste Athener Phase zu rücken. Der vermutlich ‚frühe‘, umfangliche Dialog *Über Dichter* wäre dann ein erstes Produkt dieser Auseinandersetzung, zumal wenn man eine Notiz in Proklos’ Kommentar zu Platons Staat (In Plat. Remp. I, p. 49, 13–19 = F 81a R³ = F 56 Janko = *Poetik* 2 Frg. V) auf *Über Dichter* bezieht:

²⁶⁵ Siehe hierzu die Übersicht von Halliwell 1998, 324–325.

²⁶⁶ Siehe ferner Philodemus, De rhet. (Vol. II p. 50 Sudhaus), col. 48, 35,21–36,5; Diog. Laert. 5,3; Cic. De orat. 3,35,141. Siehe zu Aristoteles und Isokrates die Sammlung bei Düring 1957, 299ff. (hier Nr. 31.a).

²⁶⁷ Aristoteles ‚verballhornt‘ hier Euripides, *Philoctet* F 796,2: αἰσχρὸν σιωπᾶν, βαρβάρους δ’ ἔαν λέγειν. Dictum und Konstellation teilt auch Cicero, De orat. 3,141 und ep. ad Att. 6,8,5 mit. Das schol. Hermog. Rhet. IV 297–98 Walz gibt diese Anekdote in griech. Fassung (Diog. Laert. 5,3 teilt eine andere Version mit, die im Phil.-Zitat auf einen anderen Kontrahenten zielt: αἰσχρὸν σιωπᾶν, Ξενοκράτη δ’ ἔαν λέγειν).

Die Vertreibung der Tragödie und der Komödie aus dem Staat habe Aristoteles und den Verteidigern der Poesie einen starken Ausgangspunkt für Angriffe auf Platon gegeben (πολλήν καὶ τῷ Ἀριστοτέλει παρασχὼν αἰτιάσεως ἀφορμὴν καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων). Nimmt man diese Formulierung wörtlich (sie ist übrigens der einzig brauchbare ‚Fixpunkt‘ für eine relative Chronologie), so wäre hieraus eine Konstellation abzuleiten, nach der Platons *Staat* – hier als Ausgangspunkt, ἀφορμή, gefasst – einen terminus post quem für Aristoteles’ Schriften zur Literatur, also *Über Dichter* und *Poetik*, bildet. Und in der Tat enthält der *Staat* die erste und umfassendste Auseinandersetzung mit der Dichtung in Platons Werk,²⁶⁸ und der *Staat* lädt zudem selbst ein, auf seine Kritik und Verbannung der Dichtung zu antworten: Die Dichterfreunde werden explizit aufgefordert, für die Dichtung einzutreten (10, 607d δοῖμεν δὲ γέ που ἂν ..., ὅσοι μὴ ποιητικοί, φιλοποιοῦνται δέ, ἄνευ μέτρου λόγον ὑπὲρ αὐτῆς εἰπεῖν κτλ.).²⁶⁹ Nimmt man hier zudem die Positionierung dieser Aufforderung in Buch 10 des *Staats* zum Nennwert, sind Erwägungen nicht erforderlich, die bereits innerhalb des *Staats* selbst eine Auseinandersetzung mit Aristoteles erkennen: Erwägungen, die in Buch 10 eine bereits ‚Antwort‘ auf Kritik an den Positionen zur Poesie lesen, die in Buch 2/3 bezogen werden.²⁷⁰

Systematisch möglich wäre es dagegen, in Buch 2 (und 7) der *Gesetze* eine Auseinandersetzung mit zwischenzeitlich vorgetragener Kritik der ‚Dichterfreunde‘ – also vermutlich in Aristoteles’ *Über Dichter* – implizit enthalten zu sehen. Denn dieses Buch 2 der *Gesetze* ist keineswegs nur eine ‚flach ausgeführte Deklaration Platonischer Philosophie‘²⁷¹, es finden sich dort auch Modifizierungen gegenüber dem *Staat*.

Die bemerkenswerteste Neuakzentuierung erfährt Mimesis als Kompositionsprinzip: Im *Staat* wird zwischen mimetischer (= dramatischer) und nicht-mimetischer Dichtung unterschieden,²⁷² die mimetische Kunst ausdrücklich als prinzipiell

268 Man kann mit Ferrari 1989, 103–104, zwei Hauptlinien der Kritik an der Poesie in den vorausgehenden Platon-Dialoge ausmachen: das enttäuschende intellektuelle Niveau der vermeintlichen weisen Dichter (und ihrer Interpreten) und die in der Poesie prinzipiell nicht erforderliche (und nicht geforderte) Sachkenntnis über die Gegenstände, die sie ‚performiert‘. Dass darüber hinaus eine Kritik an Platons Positionen vor dem *Staat* methodisch schwierig erscheinen mochte, da die Unterscheidung zwischen Platon und ‚Sokrates‘ sich schwierig gestaltete, zeigt Tarrant 2000, 42–50.

269 Siehe hierzu Ford 2015, 6.

270 Dies hat insbesondere Else 1972 bzw. 1986 vertreten, mit durchaus beachtenswerten Beobachtungen (gerade zur Stellung von Buch 10 im *Staat*), jedoch, wie Halliwell 1989 zeigt, ohne wirklich beweiskräftigen Ausgangspunkt.

271 So zugespitzt Ferrari 1989, 104: „[...] in the Laws Plato tends to declare his philosophical beliefs quite flatly, as summarizing them for posterity [...]“

272 Siehe Rep. 3, 392d; 394a u.ö.: dort die Unterscheidung zwischen dihegetischer und mimetischer (sowie gemischter) Darstellung.

minderwertig eingestuft.²⁷³ In den *Gesetzen* dagegen ist jegliche Kunst (und mithin Poesie²⁷⁴) durch Mimesis bestimmt: οὐκοῦν μουσικὴν γε πᾶσαν φαμεν εἰκαστικὴν τε εἶναι καὶ μιμητικὴν; – „Nun sagten wir, dass doch die gesamte ‚Musike‘ nachbildend und nachahmend ist?“ (2, 668a).²⁷⁵

Während im *Staat* weder Tragödie noch Komödie als akzeptabel erscheinen (10, 606c), wird in den *Gesetzen* die Komödie (allerdings nicht von Bürgern aufgeführt) ausdrücklich zugelassen, da durch den Kontrast mit dem Lächerlichen das Ernste (τὰ σπουδαῖα) erst erfassbar (γνωρίζειν) werde (7, 816d/e).

Konstant bleibt indes die Verpflichtung von Poesie (und Kunst) auf ihre ‚Richtigkeit‘ (oder ‚Wahrheit‘) und ihren darauf gegründeten Nutzen:²⁷⁶ So kann der Athener pointiert eine längere Kette von Überlegungen zum Verhältnis von Vergnügen, Richtigkeit und Nutzen von Kunst schließen (Leg. 2, 667e/68a):

ἄρ' οὖν οὐ πᾶσαν μίμησιν φαίμεν ἂν ἐκ τῶν νῦν λεγομένων ἥκιστα ἡδονῇ προσήκειν κρίνεσθαι καὶ δόξῃ μὴ ἀληθείᾳ, καὶ δὴ καὶ πᾶσαν ἰσότητα· οὐ γὰρ εἴ τῳ δοκεῖ ἢ μὴ τις χαίρει τῳ, τό γε ἴσον οὐδὲ τὸ σύμμετρον ἂν εἴη σύμμετρον ὅλως, ἀλλὰ τῷ ἀληθεῖ πάντων μάλιστα, ἥκιστα δὲ ὁπωσὺν ἄλλω;

Könnten wir also nicht aufgrund des eben Gesagten behaupten, jede Nachahmung dürfe auf keinen Fall nach der Lust und einer unwahren Meinung beurteilt werden – und ebenso auch jede Gleichheit; denn nicht deswegen, weil es jemandem so scheint oder weil einer an etwas Gefallen findet, ist doch wohl überhaupt das Gleiche gleich und das Ebenmäßige ebenmäßig –, sondern vor allem nach der Wahrheit, auf keinen Fall aber nach irgend etwas anderem?

Auf die Zustimmung, die der Athener dafür erfährt, kann er fortfahren (Leg. 2, 668a/b):

ἥκιστ' ἄρα ὅταν τις μουσικὴν ἡδονῇ φῇ κρίνεσθαι τοῦτον ἀποδεκτέον τὸν λόγον, καὶ ζητητέον ἥκιστα ταύτην ὡς σπουδαίαν, εἴ τις ἄρα που καὶ γίγνοιτο, ἀλλ' ἐκείνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοιότητα τῷ τοῦ καλοῦ μιμήματι.

Auf keinen Fall also, wann immer jemand behauptet, die Musik werde nach der Lust beurteilt, darf man dies akzeptieren, und auch auf keinen Fall darf man nach einer solchen Kunst wie nach einer ernsthaften Sache suchen, auch wenn es wirklich irgendwo eine solche Kunst geben sollte, sondern vielmehr nach derjenigen, die ihre Ähnlichkeit in der Nachahmung des Schönen findet.

273 Rep. 10, 603b: φαῦλη ἄρα φαῦλῳ ξυγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἢ μιμητικῇ.

274 Die in Rep. 3, 393d implizit vorgenommene Wesensbestimmung von Poesie durch die metrische Form (φράσω δὲ ἄνευ μέτρου· οὐ γὰρ εἰμι ποιητικός – „ich will es [sc. die Chryses-Episode der *Ilias*] ohne Verse sagen, ich bin nämlich kein Dichter.“) wird dagegen in den *Gesetzen* nicht hinterfragt.

275 Hiermit wird Bezug genommen auf 2, 667c/d.

276 Dies hatte bereits Rep. 10, 607c ff. vorbereitet

Die Lust bzw. das Vergnügen ist also nur eine ‚Begleiterscheinung‘ (παρεπόμενον, Leg. 2, 667d) von Poesie, nicht ihr Zweck, der vielmehr darin liegt, zur ‚guten Gesittung‘ hinzuleiten (Leg. 2, 670e: der Chor der Alten soll den Jungen als Führer, als ἡγεμόνες ἡθῶν χρηστῶν, dienen).

Bemerkenswerterweise entwickeln die *Gesetze* hierbei auch eine Vorstellung von Kunstkritik – die jedoch nicht auf das Objekt, also den konkreten Gegenstand und seine Eigenschaften, sondern auf den Urteilenden ausgerichtet ist:²⁷⁷ An ihn werden drei Anforderungen gestellt. Er hat zu wissen, (1) was das im Objekt Dargestellte ist, (2) wie richtig es dargestellt ist, (3) wie gut die Nachbildung ist (Leg. 2, 669a/b).²⁷⁸

Nimmt man nun – hypothetisch – an, dass mit den *Gesetzen* auf die Verteidigung der Poesie in Aristoteles’ *Über Dichter* geantwortet wird,²⁷⁹ so lässt sich – wiederum hypothetisch, unter der weiteren Hypothese, dass in *Über Dichter* in Grundlinien das Literaturkonzept vertreten wurde, das auch die *Poetik* formuliert – erkennen, dass Platon die Wesensbestimmung von Poesie durch Mimesis übernimmt, jedoch an seiner Einstufung von Poesie (und Kunst) als ‚heteronom‘, d.h. auf Zwecke zielend, die außerhalb ihrer selbst liegen, festhält. Platon erkennt an, dass Poesie Lust produziert, misst sie aber nicht daran, sondern erklärt diese Lust für akzidentuell. Die ‚Wahrheit‘ der Kunst und Poesie bleibt gemessen am Maßstab der ‚Richtigkeit‘, mit der das Objekt der Mimesis dargestellt wird. Zielpunkt bleibt die Polis. So sehen die *Gesetze* auch keine Aufnahme von Tragödie oder Tragödiendichtern vor, weil die Tragödie (auch) Konstellationen vorführt, die im Gegensatz zur Ordnung der Polis stehen (7, 817c/d). Stattdessen, so die pointierte Formulierung, ist die Verfassung der Polis selbst, als Nachahmung verstanden, die schönste, weil wahrste Tragödie (πάσα γοῦν ἡμῖν ἡ πολιτεία συνέστηκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου, ὃ δὴ φαμεν ἡμεῖς γε ὄντως εἶναι τραγωδίαν τὴν ἀληθεστάτην – „Jedenfalls ist unsere gesamte Staatsverfassung eine Nachahmung des schönsten und bestens Lebens, was, so sagen wir jedenfalls, wirklich die wahrhaftigste Tragödie ist.“ 7, 817b).

277 Ähnlich Leg. 2, 658e: δεῖν τὴν μουσικὴν ἡδονὴν κρίνεσθαι, μὴ μέντοι τῶν γε ἐπιτυχόντων, ἀλλὰ σχεδὸν ἐκείνην εἶναι Μοῦσαν καλλίστην ἥτις τοὺς βελτίστους καὶ ἱκανῶς πεπαιδευμένους τέρπει κτλ.; 3, 700d/e: [...] ποιηταὶ βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὕψ’ ἡδονῆς [...] καὶ πάντα εἰς πάντα συνάγοντες μουσικῆς ἀκοντες ὑπ’ ἀνοίας καταψευδόμενοι ὡς ὀρθότητα μὲν οὐκ ἔχει οὐδ’ ἡντιοῦν μουσική, ἡδονὴ δὲ τῇ τοῦ χαίροντος, εἴτε βελτίων εἴτε χείρων ἂν εἴη τις, κρίνοιτο ὀρθότατα.

278 [...] τὸν μέλλοντα ἔμφρονα κριτὴν ἔσεσθαι δεῖ ταῦτα τρία ἔχειν, ὃ τέ ἐστιν πρῶτον γιγνώσκειν, ἔπειτα ὡς ὀρθῶς, ἔπειθ’ ὡς εὖ [...].

279 Nimmt man den ‚esoterischen‘ Charakter der *Poetik* ernst, wäre es nur dann denkbar, dass Platon auf die *Poetik* (in einer frühen Version) Bezug nimmt, wenn er selbst die Poetik-Vorlesung des Aristoteles gehört hätte. Dies erscheint jedoch als Konstellation – Platon als Hörer des Aristoteles – wenig plausibel. So ist es näherliegend (wenn man überhaupt, dies sei betont, eine Auseinandersetzung des Älteren mit dem Jüngeren annehmen will), einen Bezugspunkt für Platon in *Über Dichter* zu sehen.

Die *Poetik* – in der vorliegenden Form – dürfte zeitlich nach den *Gesetzen* anzusetzen sein. Doch anders als *Über Dichter* (so jedenfalls die auf Proklos gestützte Hypothese, s.o.) formuliert sie keine Kritik an Platon, ja nicht einmal sein Name wird genannt. Statt zu versuchen, gegen Platon den (moralischen) Nutzen der Poesie für die Polis zu erweisen, löst die *Poetik* die Verbindung mit der Polis ganz auf²⁸⁰ und stellt die Frage: Was ist gute Dichtung? Die Dimensionen, in denen eine Antwort auf diese Frage gesucht wird: Wirkung und Komposition (Kap. 1, 1447a 8–9), fassen Poesie ‚autonom‘ auf. Hiermit, und weil Poesie als ‚Humanum‘ aufgefasst ist (Kap. 4 u. 5), wird es möglich, auf Platons zentrale Frage nach dem Nutzen der Poesie gänzlich zu verzichten. Pointiert darf man behaupten, Aristoteles gelingt eine Verteidigung der Poesie durch den Nachweis ihrer Autonomie. Im Wesen dieser Autonomie liegt begründet, dass es der Auseinandersetzung mit Platon nicht (mehr) bedarf.²⁸¹

5. Die Leistungsfähigkeit und die Defizite der *Poetik*

Die *Poetik* setzt sich das Ziel, von der Dichtkunst, ihren Formen bzw. Gattungen (und deren Teilen) sowie den gattungsspezifischen *δυνάμεις*, den Kompositionserfordernissen zu handeln und dies mit der Frage zu tun, wie diese Erfordernisse zu berücksichtigen sind, damit eine Dichtung ‚gut‘ ist (Kap. 1, 47a 8–12). Das ist ein insgesamt hochanspruchsvolles Programm, an dessen Einlösung der Text zu messen ist.

Der Ausgangspunkt dieser Einlösung ist – gerade vor dem Hintergrund der platonischen Positionen zur Dichtung – frappierend: Die *Poetik* macht zur zentralen Konstituente von Dichtung nicht etwa die metrische Form (die sonst in der griechischen Literaturkritik das entscheidende Kriterium bildet), sondern die Nachahmung, *μίμησις* (Kap. 1–3). Dichtung entsteht damit durch ein bestimmtes Verhältnis von Objekt und Produkt. Damit stiftet die *Poetik* ein Konzept von Dichtung, das einerseits qua Definition dasjenige Moment zur Grundlage hat, das bei Platon zur Verwerfung von Dichtung geführt hat, andererseits eine neue und ‚trennscharfe‘ Grenzziehung zwischen Dichtung (im Sinne der *Poetik*) und anderen Praktiken des Menschen erlaubt. Denn die Definition von Dichtung durch Mimesis bedeutet, dass der Aristotelische Dichtungsbegriff nicht (mehr) ko-extensiv mit dem traditio-

²⁸⁰ Die in der Forschung häufig gestellte Frage, warum die *Poetik* die ‚politische Kunst‘ der Tragödie so geflissentlich übergeht, und die ‚Suche nach der Polis‘ im Text (s. dazu Heath 2009) weisen auf diese Leerstelle; in der Regel wird jedoch der Gewinn des Verzichts auf die Polis, der augenscheinlich darin liegt, auf eine neuerliche explizite oder implizite Auseinandersetzung mit Platons Positionen verzichten zu können, nicht recht erkannt.

²⁸¹ Vgl. hierzu etwa Bartky 1992, Ford 2015, der zudem zurecht darauf hinweist, dass, wenn man eine Auseinandersetzung mit Platon sucht, diese in der Pol. 8,5, insbesondere 1339b 25 (ἔσα γὰρ ἀβλαβὴ τῶν ἡδέων, οὐ μόνον ἀρμόττει πρὸς τὸ τέλος, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὴν ἀνάπαυσιν) zu finden sei.

nellen griechischen (und auch späteren europäischen) Verständnis von Poesie ist. So schließt er alle nicht-mimetischen Formen von Sprachkunst aus (zu den Konsequenzen s.u.), kann aber auf der anderen Seite offen sein für – im modernen Sinn – prosaische Sprachkunst wie den platonischen Dialog. Die *Poetik* selbst verfolgt dies nicht weiter.

Die zentrale Stellung der μίμησις begründet die *Poetik* mit ihrer Verankerung im Menschen als einer Naturanlage. So leitet sich, durchaus insgesamt konsequent, aus diesem ζῶον μιμητικώτατον und der Fähigkeit zur Poesie als Mimesis die (als Mimesis) definierte Dichtung her. Aus einer zweiten Grundlegung, gemäß der sich die Menschen hinsichtlich ihrer Wesensart (ἦθος) in ‚ernsthaftere‘, σεμνότεροι, und ‚leichtfertigere‘, εὐτελέστεροι, Menschen einteilen lassen, ergibt sich eine analoge Zweiteilung bei der Mimesis/Dichtung, die einerseits zur Genese von Hymnos, Epos und Tragödie, andererseits von Spott, Iambik und Komödie führt. Nicht eigens in der *Poetik* ausgeführt, in dieser Konstruktion jedoch enthalten scheint die Vorstellung, dass das mimetische und poetische Vermögen des Menschen in den beiden Gattungen Tragödie und Komödie als den beiden Dichtungsformen, in denen sogar durch Handlung Mimesis betrieben wird, kulminiert.

Die als Mimesis definierte Dichtung ist damit gleichsam anthropologisch verankert; ihr ist der Charakter des Akzidentiellen²⁸² und deshalb Verzichtbaren (so die Einstufung in Platons *Staat*) genommen.

Auch für die Frage nach dem, was ‚gute‘ Dichtung ist, entwickelt die *Poetik* eine schlüssige Antwort: Es gehört zu den zentralen Konzepten des Aristotelischen Denkens, dass alles, was geschaffen wird, für einen bestimmten Zweck, für ein πρὸς τι, geschaffen wird. Ob und wie diese Zweckbestimmung erreicht wird, ist damit kardinal für jedwede Beurteilung. Damit ergibt sich, dass es für Aristoteles keine ‚Kunst an sich‘ geben kann, sondern auch ein (Sprach-)Kunstwerk daran zu messen ist, ob es seinem Zweck gerecht wird. Diese Vorstellung liegt auch der *Poetik* zugrunde und sie wird in Kap. 6 in der Tragödien-Definition, so problematisch deren Verständnis auch sein mag, aufgerufen: Diese Tragödien-Definition ‚kulminiert‘ bezeichnenderweise geradezu in der Benennung der ‚Zweckursache‘: δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Die folgende Analyse der einzelnen Komponenten (Kap. 7–22) – mit besonderem Gewicht auf dem ‚Plot‘, μῦθος – zielt sodann darauf zu ermitteln, wie zu konstruieren ist, damit diese Zweckursache erreicht wird und die Tragödie ihre Zweckbestimmung erfüllen kann. Da sich also aus der spezifischen Konstruktion insbesondere des Plots ergibt, ob eine Tragödie das ihr mögliche Potential entfalten kann, wird erklärlich, warum der Einleitungssatz in

²⁸² Zu diesem Akzidentiellen würde – in der Konstruktion des Aristoteles – auch der heute so wichtige institutionelle Rahmen der Tragödie gehören, also die Polis und ihre Festkultur. Dies ist der Grund, warum in der *Poetik*, die die Dichtung aus der Natur des Menschen als eines besonders zur Mimesis begabten Lebewesens herleitet, die Polis nicht vorkommen muss.

Kap. 1 so starkes Gewicht auf diese Konstruktion legt (καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, 47a 9) und sie geradezu entscheidend für die Qualität einer Tragödie macht.

Bedeutsam ist hieran insgesamt, dass die *Poetik* nicht das Objekt der Nachahmung, also die Frage, welcher Plot zu wählen ist, zum wichtigsten Kriterium für Dichtung macht (dieser Gesichtspunkt steht bekanntlich seit Xenophanes im Zentrum der Aufmerksamkeit griechischer Literaturkritik), sondern die innere Form, die Struktur des Plots. Dies führt die *Poetik* für die Tragödie plausibel durch, und zurecht sind Elemente wie Anagnorisis und Peripetie auch in der modernen Tragödienanalyse wichtige Untersuchungsgegenstände.

Gegenüber dieser in sich so geschlossenen Analyse der Tragödie fällt die Behandlung des Epos in *Poetik* quantitativ ab. Dies rechtfertigt Aristoteles zwar mit dem Bestreben, Wiederholung dessen, was über die Tragödie gesagt wird, zu vermeiden (Kap. 5, 49b 9–20²⁸³), doch wird man eine Definition des Epos vermissen, in der, analog zu Tragödie, auch dessen spezifische Zweckursache benannt wird. So wird zwar der Gesichtspunkt der οἰκεία ἡδονή des Epos kurz aufgerufen (Kap. 23, 59a 21), aber nicht ausgeführt, ob dieses ‚Vergnügen‘ genauso wie das der Tragödie zu denken sei oder davon verschieden ist – wovon auszugehen ist, wenn man die Einleitung der *Poetik* zugrunde legt, die ja von der spezifischen δύναμις jedes einzelnen εἶδος von Poesie spricht (Kap. 1, 47a 8–9). Diesem Defizit steht indes eine eingehende Behandlung einer für das Epos zentralen (und sich für die Tragödie so nicht stellenden) Frage gegenüber, der Frage, was ‚Einheit‘ für das Epos sein kann (Kap. 23) und hiervon abgeleitet, die Frage nach dem Umfang (Kap. 24).

Gleichsam einen Anhang zur Behandlung des Epos stellt Kap. 25 dar, das eine systematische Behandlung von Interpretationsproblemen bzw. Kritik an Homer sowie deren Auflösung bietet, bevor als Abschluss des 1. Buchs der *Poetik* in Kap. 26 eine Frage behandelt werden kann, die zugleich den Aspekt der literarischen Bewertung (εἰ μέλλει καλῶς εἶεν ἢ ποιήσις, Kap. 1, 47a 10) wieder aufgreift und zugleich die Praktikabilität der im vorausgehenden entwickelten Kriterien und Gesichtspunkte für eine Wertung demonstriert: die Frage, ob Tragödie oder Epos der Vorrang gebühre.

Die *Poetik* zeigt damit eine literaturkritische Leistungsfähigkeit, die ihr den Rang als einen *libellus aureus* der antiken Literatur verschafft hat. Doch ergeben sich aus dem Text auch Fragen, die offen bleiben. Dies ist zum Teil selbstverständlich der Überlieferungsgeschichte anzukreiden: Mit dem Verlust des 2. Buchs fehlt die Behandlung der Iambik und insbesondere der Komödie. Worin liegt die Zweckursache insbesondere der Komödie, aus welchen Teilen besteht sie in der Sicht des Aristoteles, wie erreicht eine ‚gute‘ Komödie ihr Ziel?

Des Weiteren ergeben sich jedoch vornehmlich zwei Fragen:

²⁸³ Ähnlich auch in Kap. 23, 59a 18: δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι.