

ARISTOTELES

POETIK

ARISTOTELES
WERKE
IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG

BEGRÜNDET VON

ERNST GRUMACH

HERAUSGEGEBEN VON

HELLMUT FLASHAR

BAND 5

POETIK



AKADEMIE VERLAG

ARISTOTELES

POETIK

ÜBERSETZT UND ERLÄUTERT VON

ARBOGAST SCHMITT



AKADEMIE VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-05-004430-9

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 2008

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem Papier.

Das eingesetzte Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

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

Satz: Veit Friemert, Berlin

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

Printed in the Federal Republic of Germany

INHALT

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

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

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

Vorwort

Die Aristotelische *Poetik* wurde in einer geschichtlichen Phase ‚wiederentdeckt‘, die ein ambivalentes, ja gegensätzliches Verhältnis zu Aristoteles und zum Aristotelismus hatte. Das eigentümliche Spannungsfeld, in dem sich die frühe Neuzeit gegenüber Aristoteles bewegte, hat eine mächtige Wirkungsgeschichte, die zum Teil bis heute die Koordinaten auch der *Poetik*-Interpretation vorgibt.

Das allgemeine Bewusstsein der Renaissance, in einer Zeit der ‚Wiedergeburt der Künste und Wissenschaften‘ zu leben, führte einerseits zu einem neuen Interesse an den empirischen Seiten der aristotelischen Philosophie und so auch zu einer neuen, begeisterten Auseinandersetzung mit der philosophischen Begründung des Rangs und des Wesens von Literatur und Kunst, die man bei Aristoteles zu finden glaubte.

Andererseits ist diese Hinwendung zu einem neuen, neu verstandenen Aristoteles Ergebnis einer Abwendung von Aristoteles, die viele sogar mit einer heftigen antiaristotelischen Polemik verbanden. Diese Abwendung war gegen den scholastischen Aristotelismus gerichtet. Verbunden mit diesem scholastischen Aristoteles war vor allem die Vorstellung leerer Begriffsdistinktionen und eines abstrakten und zugleich dogmatischen Systemdenkens. So wie das Denken die Welt in eine hierarchische Ordnung von Gattungen und Arten einteilte, so sollte die Welt auch selbst verfasst sein. Obwohl dieses Klischeebild auf die Zeit bis zum hohen Mittelalter überhaupt nicht und auf das späte Mittelalter nur in einigen Zügen zutraf, hat es bedeutende Auswirkungen bis in die Gegenwart.

Für die Rezeption der *Poetik* war eine der ersten Folgen die beinahe völlige Vernachlässigung, ja Missachtung der mittelalterlichen arabischen Kommentare.¹ Diese Kommentare nehmen zum Ausgangspunkt ihrer Interpre-

¹ Ein besonders markantes Zeichen für diesen Wandel des Interesses ist, dass die lateinische Gesamtausgabe des Averroes, die beinahe zeitgleich mit der beginnenden *Poetik*-Kommentierung um die Mitte des 16. Jahrhunderts abgeschlossen war (Venedig 1562), zugleich das Ende der allgemeinen Beschäftigung mit Averroes bedeutete. Dem beginnenden historischen Denken der Renaissance entsprechend waren für Averroes nun die Orientalisten zuständig, aus der aktuellen philosophischen Diskussion verschwand er weitgehend.

tation die systematische Einteilung der aristotelischen Philosophie, wie sie in den antiken, v. a. spätantiken Aristoteleskommentaren erläutert ist, und ordnen die *Poetik* den logischen (d. h. hier: theoretischen) Disziplinen zu, unter denen sie den untersten, der Anschauung nächstliegenden Rang einnehme.

Diese Einordnung war für die Interpreten der Renaissance ein Beispiel für eine weltfremde, rationalistische Systematik, die sich zur Beglaubigung nur auf Autoritäten (Aristoteles und Kirche) statt auf Erfahrung stützte. Die Ordnung (und Schönheit) der Welt musste in ihr selbst gesucht werden. Genau diese Aufgabenstellung aber schien der ‚wahre‘, nicht scholastische Aristoteles selbst verfolgt zu haben. Die *Poetik* war ein wichtiges Dokument für die ‚Entdeckung‘ dieses neuen Aristoteles. Denn die Leistung der Dichtung schien Aristoteles in der *Poetik* darin gesehen zu haben, dass sie sich anders als die Geschichtsschreibung nicht auf Einzelaspekte der Wirklichkeit mit ihren vielen Kontingenzen bezog, sondern sich dem Allgemeinen, Wahrscheinlichen und Notwendigen zuwendete, also der Ordnung, den Regelmäßigkeiten, der Proportion und Harmonie und dadurch der Schönheit der erfahrbaren Welt. Wenn die Dichtung zur Erfüllung dieser Aufgabe fähig war, dann gehörte sie nicht zu einer untergeordneten Klasse von Wissenschaften und Künsten, sondern musste als die höchste, umfassendste Form der Welterfahrung bewertet werden. Der Dichter, der die erfahrbaren Einzeldinge der Welt auf ihre innere Begründetheit in der allgemeinen Ordnung der Dinge durchschauen und der aus ihr heraus eine eigene Welt rekonstruieren und darstellen konnte, war ein zweiter Schöpfergott.

Der Aufstieg und Fall der aristotelischen ‚Regelpoesie‘ in der Neuzeit hängt von den unterschiedlichen Antworten auf die Frage ab, ob und wie der Dichtung diese Neuschöpfung einer fiktiven, aber aus den inneren Gründen der Natur oder Wirklichkeit geschaffenen Welt – und das heißt ‚Nachahmung der Natur‘ – überhaupt gelingen kann.

Die Stoßrichtung der früh einsetzenden Kritik an dieser ‚Nachahmungspoetik‘ hatte eine subjektive und eine objektive Seite. Aus der Perspektive des erfahrenden Subjekts musste es fraglich erscheinen – diese Fraglichkeit wurde in der geschichtlichen Entwicklung zunehmend betont – ob eine Erfahrung der Welt aus ihren inneren, alles umfassenden Gründen mit den Mitteln einer nachrechnenden Rationalität überhaupt möglich war oder ob diese Leistung nicht allein vom Genie, und das heißt: von Intuition, Leidenschaft, Urteilskraft, Gefühl, Anschauung, vollbracht werden konnte. Die objektive Möglichkeit einer ‚Nachahmung der ‚Natur‘‘ schien gebunden an die Überzeugung, dass die Welt ‚nach Zahl, Maß und Gewicht‘ durchgängig geordnet war.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war der Zeitpunkt erreicht, an dem die subjektive wie die objektive Voraussetzung dieser ‚aristotelischen‘ Nachahmungspoetik destruiert und als eine Überschätzung der Ratio und eine Meta-

physizierung der Welt diagnostiziert war: „Mit dem Aufkommen der Geniebewegung hatte der dichtungstheoretische Aristotelismus für immer ausgedient.“² Auf jeden Fall gehören zur ‚aristotelischen Nachahmungspoesie‘ seither zwei negative Züge, die für ein nachromantisch-modernes Denken mit einem grundsätzlichen ‚*lack of sympathy*‘ verbunden sind:³ die rationalistische, technisch-methodische Erklärung nicht nur der Interpretation, sondern auch der Schöpfung von Kunst und Dichtung und ein dogmatischer Realismus mit seinem Glauben an eine universale Ordnung von Welt und Geschichte.

Bereits diese wenigen Andeutungen über die Geschichte der *Poetik* in der Neuzeit zeigen, wie stark die Interpretation der *Poetik* von den Problemen und Bedingungen, unter denen sie rezipiert wurde, beeinflusst, ja überformt ist. Der Grundgedanke, von dem das Verständnis der Dichtung als ‚Nachahmung der Natur‘ abhängt, der Gedanke, dass die ganze Welt von Regel, Ordnung, Proportion durchdrungen sei, ist kein mögliches Aristotelisches Konzept, sondern hat seine geschichtliche Herkunft in der antiken Stoa. Für diese ist der dogmatische Glaube an eine universale Ordnung von Welt und Geschichte ebenso wie der Glaube, man könne diese Ordnung rational erfassen, charakteristisch, nicht für Aristoteles.⁴

Eine Interpretation der *Poetik*, die ihre historischen Bedingungen mitzubedenken sucht, steht daher vor einer komplexen Aufgabe. Sie kann sich nicht auf die Geschichte der *Poetik*-Deutungen beschränken, sondern muss zuvor den Wandel der Aristoteles-Deutung in der frühen Neuzeit, den damit verbundenen Bruch mit der mittelalterlichen Scholastik, die Identifizierung der ‚neuentdeckten‘ Antike mit der Antike des Hellenismus und die Auswirkungen dieser Wandlungsprozesse untersuchen.

Diese Wandlungsprozesse bilden den Boden für die Entstehung eines Modernitätsbewusstseins, das ‚die‘ Antike und ‚das‘ antike Denken als seinen unmittelbaren Gegensatz empfindet. Da die ‚Wiederentdeckung‘ der

² S. Fuhrmann 1973, S. 302.

³ S. Halliwell 1987, S. 69.

⁴ Auch wenn die hellenisierende Tendenz der neuzeitlichen Aristoteles-Interpretation Aristoteles selbst als Vertreter einer durchgängigen (‚*eidetischen*‘) Ordnung der empirischen Welt ausgibt – daran, dass die empirische Welt für ihn von Zufall und Unbestimmtheit durchmischt ist, gibt es keinen philologisch begründbaren Zweifel. Die Bedeutung der Verbindung des ideellen Moments mit unbestimmter Materie betont Aristoteles nicht einmal, sondern viele Male; in der *Poetik* leitet er aus der ‚unbestimmten Pluralität‘ der Welt nachdrücklich ab, dass sie nicht zum Maß genommen werden kann für eine durchorganisierte Einheit, wie sie Dichtung anstrebe (s. Kommentar zu Kapitel 8 und 23). Der Stoiker Kleanthes spricht in einem berühmten Hymnus Zeus so an: „*erhabenster Gott, ... der du dem Gesetz gemäß alles lenkst, ... dir folgt dieser ganze Kosmos, ... so leitest du den allen gemeinsamen Logos, der alle Dinge durchgängig bestimmt*“ (v. Arnim, SVF, Bd. 1, Nr. 537, V. 1–13). Eine solche Vorstellung von der Erhabenheit der durchgängigen, göttlichen Ordnung der Welt gibt es bei Aristoteles an keiner Stelle.

Poetik mitten in diese Umbruchsphase fällt, sind auch ihre allgemeinen geistesgeschichtlichen Bedingungen für ihre Deutung und Deutungsgeschichte unmittelbar relevant.

Erstaunlicherweise zeigte die Beschäftigung mit der Interpretationsgeschichte der *Poetik*, dass wichtige Vorgänge und Sachdiskussionen, die für diesen ‚Aufbruch in die Moderne‘ verantwortlich waren, kaum beachtet werden. So ist z. B. gut belegt, dass das Literaturverständnis der frühen Neuzeit längst intensiv von Horaz, Cicero, Seneca, Quintilian beeinflusst war, bevor – erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts – ein neues Interesse auch an der Aristotelischen *Poetik* dazukam. Dass es sich hier aber nicht um eine besondere Rezeptionssituation im Bereich von Dichtung und Rhetorik handelt, sondern um den Teil einer allgemeinen Neurezeption der hellenistisch-römischen Antike als ‚der‘ Antike, wird weit weniger gründlich verfolgt. Damit bleibt auch ausgeblendet, dass es zwar dem allgemeinen Zeitbewusstsein der Renaissance entsprach, den Bruch mit dem Mittelalter als eine Wiederbelebung ‚der‘ Antike zu verstehen, dass dieser Bruch aber de facto in einem Wandel des Rezeptionsinteresses bestand. Die Antike des Platonismus und Aristotelismus im Mittelalter, die über 1000 Jahre lang eine bedeutende Kulturbrücke zwischen Orient und Okzident ermöglicht hatte, war für dieses Bewusstsein nicht existent.

Die durch diesen Sachverhalt fast provozierte Frage, wie denn ein neues Interesse an einer zuvor weniger beachteten Phase der Antike Anlass für ein so radikales Bruchbewusstsein hat werden können, muss unter vielen Aspekten als immer noch unbeantwortet gelten. Einen wichtigen Hinweis darauf, dass dafür nicht nur einmalige historische Bedingungen Ursache waren, gibt die Tatsache, dass es um 300 vor Christus schon einmal einen Bruch mit den platonisch-aristotelischen Schulen gegeben hat und dass die damals neu entstehenden Schulen der Skepsis, der Stoa und des Epikureismus für fast 500 Jahre die allgemeinen kulturellen Diskurse der Antike in Griechenland und Rom dominierten, bis im dritten Jahrhundert nach Christus sich erneut eine Wende zurück zu (Neu-)Platonismus und Aristotelismus vollzog, deren Schulen dann ihrerseits für gut 1000 Jahre fast alle Kulturbereiche (und zudem in verschiedenen Regionen, Zeiten, Kulturen) durchdrangen. Natürlich gibt es in allen Phasen auch ein Weiterleben, ein (eingeschränktes) Wissen vom ‚Alten‘ und eine Vermischung mit ihm, beherrschend aber sind die jeweils neuen Formen.

Da sich das Neuheitsbewusstsein der Renaissance wesentlich auf die Wiederbelebung ‚der‘ (hellenistischen) Antike stützt, müssen für ein korrektes Urteil über diese Vorgänge auch die sachlichen Unterschiede zwischen den beiden antiken Grundpositionen mitanalysiert werden. Dazu gehört auch, dass die Formen der Vermischung und des wechselseitigen Gebrauchs voneinander verfolgt werden. Auch in der Antike haben sich z. B. die Stoi-

ker nicht ungern auf ihre (partielle) Übereinstimmung mit Platon und Aristoteles berufen, und die moderne Forschung folgt ihnen in diesem Urteil nicht selten, obwohl diese hellenistischen Philosophen eine streng empiristisch-materialistische und nominalistische Lehre vertreten und alle davon abweichenden Positionen des Platonismus und Aristotelismus ausdrücklich als ‚idealistisch‘ abgelehnt haben.

Eine konsequente und konkret bestimmte Grenzziehung ist bis heute nicht zureichend geleistet, weder für die Antike noch für die Neuzeit. Die Frühneuzeitforschung konzentriert sich vor allem auf nach vorne, in die Moderne weisende Aspekte: auf die ‚Entdeckung‘ der Subjektivität (an Stelle der ‚Geistseele‘), der Individualität (an Stelle der Gemeinschaft), der Geschichtlichkeit, der Hermeneutik, der Neutralität des Staats (der kein allgemeines Gutes mehr zum Ziel hat), auf die Formalisierung der Wissenschaften, die Mechanisierung des Weltbilds, oder auch auf die Emanzipation der Philosophie von der Theologie, der Vorstellungskraft von der Ratio, der Pluralität von der Autorität usw. Sie macht sich auf diese Weise das Auf- und Umbruchsbewusstsein der damaligen Zeitgenossen zu eigen und verstärkt damit sogar noch den Eindruck, alle diese Neuerungen seien etwas zuvor überhaupt nicht Dagewesenes.

Für die Interpretation und auch für die allgemeine Rezeption der *Poetik* ergibt sich der Befund, dass die antischolastische Ausgangssituation mit ihrem (hellenistischen) Preis der (durchgängigen, allgemeinen) Ordnung und Schönheit der Welt als ein grundsätzlich noch aristotelischer Ausgangspunkt angenommen wird. Die weitere Entwicklung wird auch hier vor allem mit Blick auf die Bewegung auf die Moderne hin, d. h. mit Blick auf die zunehmende Subjektivierung und Ästhetisierung der Literatur untersucht. Ein besonders markantes Zeichen für diese Perspektivenverengung ist z. B. die Tatsache, dass es bis heute nicht einmal eine Diskussion über den völlig anderen Ausgangspunkt der arabischen Kommentare gibt, obwohl dieser Ausgangspunkt – eine bestimmte Einordnung der Dichtung und Dichtungstheorie in das Netz der verschiedenen Disziplinen bei Aristoteles – keine Besonderheit dieser ‚mittelalterlichen‘ Kommentare ist, sondern sich bei allen großen Aristoteles-Kommentatoren der Antike findet.

Der Versuch, die *Poetik* nicht nur im Horizont ihrer neuzeitlichen Rezeptionsbedingungen, sondern auch von der antiken und mittelalterlichen Erklärungstradition her zu verstehen, steht daher vor vielen Schwierigkeiten. Diese Schwierigkeiten sind der Grund, weshalb ich die Arbeit an der Kommentierung der *Poetik* unterbrochen habe. Bevor nicht das in der frühen Neuzeit entstandene antithetische Bewusstsein von ‚antik‘ und ‚modern‘ und die Bedeutung dieses Bewusstseins für das Selbstverständnis dieser ‚Moderne‘ gründlicher geklärt war, konnte auch das Verhältnis der Aristotelischen *Poetik* zu ihrer neuzeitlich-modernen Deutung nicht angemessen beurteilt werden.

In einem gemeinsam mit Schülern und Kollegen durchgeführten Projekt ‚Deutung der Antike und neuzeitliches Selbstverständnis‘ haben wir diese Aufgabe wenigstens in einigen Grundzügen zu bewältigen versucht.⁵ Erst auf der Basis dieser Forschungen, über die ich in der Einleitung das für die *Poetik* Wichtigste mitzuteilen versuche, konnte die Arbeit am Kommentar fortgeführt und vorläufig abgeschlossen werden.

Das Ergebnis erwies sich als überaus aufschlussreich – im positiven und negativen Sinn. Denn das ganze Arsenal an Kritik, die gegen Aristoteles’ kleines Buch über die Dichtkunst vorgebracht wurde, stammt fast vollständig aus der unhinterfragten Hinnahme der neuzeitlichen Ausgangssituation der *Poetik*-Rezeption. Aristoteles’ eigenes Anliegen, die Bedingungen der ‚Kreation‘ von Dichtung in der möglichen Ausbildung bestimmter Fähigkeiten, die der Mensch als Mensch (und nicht als Lebewesen überhaupt) hat, zu suchen, macht die *Poetik* als einen Text von hoher Konsistenz lesbar, dessen Einsichten zu einem guten Teil eine große Aktualität (und Subjektivität) haben, die viele der modernen Oppositionen der Literatur- und Kunsttheorie (zwischen Verstand und Genie, Vergnügen und Belehrung, Subjektivität und Objektivität, Realität und Fiktion) auf eine interessante und differenzierte Weise unterlaufen.

Bei einer so großen Arbeit, wie es das Verfassen eines Kommentars zur *Poetik* ist, ist man auf vielerlei Hilfe angewiesen, die man nicht im einzelnen benennen kann. Danken möchte ich besonders herzlich Gyburg Radke, die fast alle Kapitel gründlich gegengelesen hat. Ihre substantielle und anregende Kritik hat zur Vermeidung mancher Fehler beigetragen und viele bessere Fassungen möglich gemacht. Für eine kritische Lektüre danke ich auch Brigitte Kappl, Rainer Thiel, Friedrich Uehlein und Wolfgang Bernard. Bei den komplizierten und langwierigen Problemen der endgültigen Herstellung eines publikationsfähigen Textes und bei der Erstellung der Indices haben mir uneigennützig und selbstlos Martin Fellmann, Michael Krewet und Mathias Michel sehr geholfen. Thomas Busch hat mit einer gründlichen Durchsicht der Übersetzung noch einmal viele treffende Vorschläge beigebracht. Ihnen allen kann ich gar nicht genug danken.

⁵ In einer Monographie *‚Die Moderne und Platon‘* habe ich über die wichtigsten Ergebnisse der Projektarbeit zu berichten versucht. Im Literaturverzeichnis findet man auch die übrigen Arbeiten der Projektteilnehmer angeführt. Besonders hinweisen möchte ich auf Gyburg Radke, *Die Theorie der Zahl im Platonismus*, mit dem dort geführten Nachweis, dass Erkenntnistheorie auch im Platonismus und Aristotelismus eine Reflexion des Denkens auf sich selbst bedeutete und nicht eine dogmatische Einteilung der Welt in Gattungen und Arten.

Vorbemerkung zur Übersetzung

Die *Poetik* ist ein in nüchterner Wissenschaftsprosa geschriebener Text, der sich an einen Adressatenkreis richtet, der mit der aristotelischen Begrifflichkeit und Denkweise vertraut war. Aristoteles drückt sich deshalb manchmal elliptisch aus, er lässt selbstverständlich zu ergänzende Teile der Gedankenführung weg. Der leichteren Verständlichkeit wegen habe ich diese ‚Ellipsen‘ vervollständigt, wo es hilfreich schien. Außerdem ist Aristoteles zwar streng in der Ausarbeitung des gemeinten Sinns, hält eine zu pedantische Wortgenauigkeit aber für verfehlt. Er gebraucht deshalb, wo der Sinn klar ist, häufiger gleiche Ausdrücke in unterschiedlicher Bedeutung. Wo es für das Verständnis wichtig war, habe ich die griechischen Termini in eckigen Klammern dazu gesetzt. Für manche Wörter gibt es in modernen Sprachen kein Äquivalent, manche sind von Aristoteles in einem von ihm selbst systematisch entwickelten Sinn gebraucht (z.B. *spoudaíos*). In diesen Fällen habe ich den von Aristoteles intendierten Sinn ausführlicher, d. h. nicht nur in einem Wort wiederzugeben versucht. In allen anderen Fällen versucht die Übersetzung möglichst auch dem Wortlaut zu folgen. Die Übersetzung und Bedeutung der wichtigsten Begriffe der *Poetik* habe ich in einer kurzen Überschau zusammengestellt.

Bei der Übersetzung habe ich natürlich mehrere Editionen eingesehen, der Referenztext ist aber die Ausgabe von Kassel. Abweichungen von Kassel sind in einer Zusammenstellung benannt.

Im Text der Übersetzung sind die runden Klammern () aus dem griechischen Text der Ausgabe von Kassel übernommen, sie bezeichnen also Abschnitte, von denen Kassel annimmt, dass sie von Aristoteles selbst in Parenthese gesagt sind.

Spitze Klammern < > bezeichnen die Einfügungen, mit denen ich verkürzte Ausdrücke bei Aristoteles vervollständigt habe.

Eckige Klammern [] geben knappe Wort- oder Sacherklärungen, z. B. den an dieser Stelle anders als sonst gebrauchten griechischen Begriff oder den besonderen deutschen Ausdruck für einen eigentümlich gebrauchten griechischen Begriff.

Verdoppelte spitze Klammern << >> kennzeichnen eine Konjekture, d. h. eine Einfügung, die etwas ergänzt, was im Text nicht steht, aber stehen müsste.

Doppelte eckige Klammern [[]] entsprechen einfachen eckigen Klammern bei Kassel und kennzeichnen erklärende Einfügungen in den Handschriften.

Doppelte Sternchen ** entsprechen dem Gebrauch bei Kassel zur Kennzeichnung einer Lücke im überlieferten Text.

Zentrale Begriffe

- *anagnórisis*: Wiedererkennung
- *apangelía*: Bericht, narrative Darstellung
- *diánoia*: Denkweise, Erkenntnishaltung (als Ausdruck eines bestimmten Charakters), Argumentationsweise; allgemein: rationales Vermögen des Menschen; Definition: 1450a6f., auch 50b4f.; 50b11f.
- *dýnamis*: Vermögen, Potenz, Potential, Können
- *éleos*: Mitleid
- *epeisódion*: Szene, Epeisodion, Episode
- *érgon*: Werk, Aufgabe, die etwas erfüllt, Leistung, Funktion
- *ēthos*: Charakter (wie er sich vor allem durch wiederholtes Handeln bildet, nicht primär kognitiv)
- *hamartía*, *hamártēma*: tragische Verfehlung
- *harmonía*: musikalische Gestaltung, Harmonie, geordnete Tonverhältnisse
- *hēdonē*: Lust, Gefühl
- *kátharsis*: Reinigung
- *léxis*: gesprochene Sprache, Ausdrucksweise, sprachliche Gestaltung, Stil, Abfassung der Sprechverse; Definition (1450b13f.): Vermittlung von Inhalten durch sprachlichen Ausdruck
- *lógos*: Begriff, Aussage (etwas über etwas), Sprache, Denken
- *melopoía*: Lieddichtung
- *mímēsis*: Nachahmung fiktiver oder realer Gegenstände in einem Medium (Farbe, Ton, Sprache, ...) auf eine bestimmte Weise: Verschiedenes in Verschiedenem auf verschiedene Weise (1447a17f.); in engerem Sinn: dramatische Darstellung (im Gegensatz zum narrativen Begriff)
- *mýthos*: Definition (1450a4f.): *synthesis* (auch *sýstasis*) *tōn pragmatōn*; Handlungskomposition, Komposition einer einheitlichen Handlung, durchorganisierte Handlungseinheit, einheitliche Handlung; Handlungsverlauf; auch: in der Sage überlieferte Geschichte (selten)
- *ópsis*: das Visuelle, äußere Ordnung der Aufführung, Aufführung, Inszenierung
- *páthos*: Gefühl, Leid
- *peripéteia*: Handlungsumschwung
- *phaúlos*: schlecht, gering; in der Ethik: jemand, der seine Anlagen vernachlässigt hat, in der Politik: jemand, der nicht zu selbständiger Wahl befähigt ist
- *phóbos*: Furcht
- *práxis*: Handlung (das, was man zum Erreichen einer Lust oder eines subjektiv Guten tut, kein objektives Machen, keine bloße Ereignisfolge, kein ‚plot‘)
- *spoudaíos*: jemand, der seine Anlagen (oder einzelne Fähigkeiten) vervollkommen hat; jemand, der Wichtiges ernsthaft verfolgt

Chronologische Übersicht zur Textgeschichte

von THOMAS BUSCH

Antike

Die *Poetik* war zunächst nur für den innerschulischen Gebrauch bestimmt (s. u. S. 47f., s. dort auch zu Abfassungszeit und -ort): sie zählt zu den ‚esoterischen‘ Schriften, den ausgearbeiteten *lecture-notes* des Aristoteles.¹ Veröffentlicht wird sie im 1. Jh. v. Chr. innerhalb der Gesamtausgabe aristotelischer Lehrschriften durch Andronikos von Rhodos (der auch die Werke Theophrasts herausgibt) in Rom und gehört seither zum *Corpus aristotelicum*.

In der *Rhetorik* bezieht sich Aristoteles zweimal (1372a1f.; 1419b5f.) auf seine Behandlung des Lächerlichen, auch innerhalb der *Poetik* verweist er auf den Teil über die Komödie (1449b21f.). Diogenes Laertios (V, 24) verzeichnet von der *Poetik* Buch I, II; die beiden einzigen bekannten wörtlichen Zitate aus der Antike sind Buch II entnommen: in einem anonymen Lexikon, dem ‚*Antiatticista*‘, aus dem 2. Jh. und, wohl abhängig von Porphyrios (3. Jh.; s. Janko 1984, S. 63 und S. 172), in Simplikios’ *Kategorien*-Kommentar (verfasst nach 538; CAG VIII, S. 36,13–15); anders als Simplikios (ebd., S. 36,26) spricht Ammonios, sein Lehrer in Alexandria, von den (Büchern) der *Poetik* (*In De Int.* [CAG IV,5], S. 12,30–13,2; mit Bezug auf 1456b20f.).

Zusammen mit der *Rhetorik* bildet die *Poetik* bei Ammonios den *asyllogistischen* Teil der Aristotelischen *logiké pragmateía* bzw. des *órganon* (*In Anal. pr.* [CAG IV,6], S. 11,18–38), bei seinen Schülern Olympiodor (*In Cat.* [CAG XII,1], S. 8,8–19) und Johannes Philoponos (*In Cat.* [CAG XIII,1], S. 5,11–14) zusammen mit den *Sophistischen Widerlegungen*, der *Topik* und der *Rhetorik* die dritte und letzte Abteilung der *logischen* Schriften bzw. der *autoprósōpa organiká*, bei Philoponos nur mit dem Vorbehalt, ‚wie einige meinen‘; Simplikios führt die *Poetik* in seiner Einteilung der Aristotelischen Schriften gar nicht auf (*In Cat.* [CAG VIII], S. 4,31f.).

So gibt es auch nur einen vagen Hinweis auf einen spätantiken Kommentar. Im *Fihrist*, der großen Bibliographie al-Nadims (um 980), heißt es zur *Poetik*: „Es hat sie übersetzt Abu Bishr Matta aus dem Syrischen ins Arabische, und es hat sie (ferner) übersetzt Yahya ibn Adi. Auch wird gesagt, daß über sie eine Untersuchung von Themistius^[2] existiere; doch wird gesagt [von anderen], daß sie ihm unterschoben sei“ (*Fihrist* 250; zitiert nach Tkatsch 1928, S. 122a). Den syrisch-arabischen Übersetzern lag das zweite Buch bereits nicht mehr vor.

¹ Ausdrücklich den herausgegebenen Schriften gegenübergestellt wird die *Poetik* 1454b18; gemeint ist hier wohl der nur in Fragmenten erhaltene Dialog ‚Über die Dichter‘.

² Al-Farabi (s. u.) zählt in den ‚*Canons of Poetry*‘ Themistios explizit zu seinen Quellen: „These are the varieties ... of Greek poetry, ... so far as we have read in the discourses attributed to the philosopher Aristotle on the Art of Poetry, to Themistius, and other ancient writers ...“ (S. 276).

Mittelalter

um 900: eng am griechischen Wortlaut orientierte syrische Übersetzung³ [Syr] der *Poetik* durch Ishaq ibn Hunain⁴ (gest. 910/11) an der von seinem Vater, dem nestorianischen Arzt Hunain ibn Ishaq, geleiteten Übersetzer-Akademie am *Haus der Weisheit* in Bagdad (gegr. 830 von al-Mamun) – dem Zentrum der Vermittlung griechischer Wissenschaftskultur an Syrer und Araber. Erhalten – als Zitat im *Buch der Dialoge* des jakobitischen Bischofs und Abts Jacob bar Shakkō (gest. 1241) – ist nur die Passage 1449b24–50a9 des 6. Kapitels mit der Definition der Tragödie. Die verlorene griechische Vorlage ist die älteste erschließbare Kopie [Σ] der *Poetik* – sieht man einmal von dem Archetypen [Α] ab, der oft als gemeinsamer Ausgangspunkt des griechisch-syrisch-arabischen und des griechisch-lateinischen Zweiges der Überlieferung angesetzt wird.

um 932: arabische Übersetzung [Ar] der syrischen Version durch Abu Bishr Matta (gest. 940), bis auf die ausgefallenen Passagen 1460a17–61a7 und 1462b5–19 (durch Verlust des letzten Blatts) vollständig erhalten im *codex Parisinus arab.* 2346 (ehemals 882 A) [P] aus dem 11. Jh. Der Nestorianer Abu Bishr studierte in Bagdad bei Philosophen und Mediziner; ab 932 stand er dort als ‚*der Logiker*‘ in hohem Ansehen: nach dem *Fihrist* (249; 263) hatte er u. a. auch die syrische Übersetzung der *Zweiten Analytiken* durch Ishaq ibn Hunain ins Arabische übertragen (s. Tkatsch 1928, S. 126f.). Seine *Poetik*-Version war Vorlage für die ...

vor 951: ‚*Canons of Poetry*‘ des al-Farabi, des ‚*Zweiten Lehrers [nach Aristoteles]*‘⁵

10. Jh.: älteste erhaltene Handschrift der *Poetik* im *cod. Parisinus gr.* 1741 (folia 184–199) [A] (bei Bekker: A^c); der *codex* enthält auch die *Rhetorik* (ff. 120–184), Demetrios’ *Peri hermēneías* sowie rhetorische Schriften des Dionysios von Halikarnass und acht weiterer Autoren. Harlfinger/Reinsch⁶ unterscheiden vier Schreiber; ähnliche Hände anderer Hss. sind datiert zwischen 924 und 988. „*This fine specimen of Byzantine calligraphy*“ (Bywater 1909, S. xxvii) trägt im Exlibris auf f. 301^v den Namen des Theodoros Skutariotes, dessen Bibliothek sich Mitte des 13. Jhdts. in Konstantinopel befand (s. Tkatsch 1932, S. 33f.). Dort lag der *codex* noch 1427 (und bis zum Fall Konstantinopels?), gelangte spätestens 1468 nach Italien und gehörte Mitte des 16. Jhdts. zur Hss.-Sammlung des Florentiner Kardinals Ridolfi, „*with others of which it passed by a well-known path to France*“⁷ (noch im 16. Jh.).

³ – „in eine Sprache ..., die auf fast bestürzende Art an das fremde Idiom angepasst ist [durch flexible Wortfolge, Einführung eines Medium-Passivs, eine große Zahl an Gräzismen, Entlehnungen und Transkriptionen]“; s. H.J. Drossaart Lulofs: *Aristoteles Arabus*, in: *Aristoteles in der neueren Forschung*, hg. v. P. Moraux, Darmstadt 1968 (Wege der Forschung 61), S. 400–420; hier: S. 405.

⁴ Der *Fihrist* nennt in dem Artikel über Alexander von Aphrodisias (253) Ishaq als (syrischen) Übersetzer der *Poetik*; s. Tkatsch 1928, S. 122b.

⁵ Zu den arabischen Kommentaren s. u. über den Index, S. 766; s. auch S. 144.

⁶ D. Harlfinger u. D. Reinsch: *Die Aristotelica des Parisinus Gr. 1741*, *Philologus* 114 (1970), S. 28–50; Reproduktionen der Hand ‚A‘, aus der auch der *Poetik*-Text stammt, auf Tafel I.

⁷ E. Lobel: *The Greek Manuscripts of Aristotle’s Poetics*, Oxford 1933 (Supplement to the *Bibliographical Society’s Transactions*. No. 9), S. 7.

- um 960: (verlorene) arabische Neuübersetzung der syrischen Version durch Yahya ibn Adi (gest. 974), einen Freund al-Farabis und kritischen Schüler Abu Bishr Mattas, der dessen Erstübertragung evtl. nur revidierte⁸ (s. Tkatsch 1928, S. 128a). Beide durch den *Fibrist* (s. o.) bezeugten Versionen waren Vorlage (s. u. S. XXII) für die ...
- 1024-27: Kommentierung der *Poetik* durch den arabischen Arzt Ibn Sina oder Avicenna, den ‚Dritten Lehrer‘; erhalten in mehreren Hss.
- vor 1160: ‚Kurzer Kommentar‘ des Ibn Rushd oder Averroes aus Cordoba, des ‚Kommentators‘ [des Aristoteles], und ...
- um 1175: Averroes’ ‚Mittlerer Kommentar‘ zur *Poetik* auf Grundlage der Übersetzung Abu Bishr Mattas; auch al-Farabis ‚*Canons of Poetry*‘ und der Kommentar Avicennas lagen ihm vor. Erhalten in zwei Hss.
- 1256: lateinische Übersetzung von Averroes’ *Mittlerem Kommentar* (‚*Poetria*‘) durch Hermannus Alemannus in Toledo; im Mittelalter der lateinische Referenztext zur *Poetik* – überliefert in 24 Hss.
- 1278: wortgenaue lateinische Übersetzung der *Poetik* durch Wilhelm von Moerbeke [Lat], überliefert in zwei Hss.: *cod. Toletanus Bibliothecae Capituli 47. 10* [T] (ca. 1280) und *cod. Etonensis Bibliothecae Collegii 129* [O] (ca. 1300). In dieser Hs. heißt es am Ende: „*Primus Aristotilis de arte poetica liber explicit. Alleluia.*“ Wilhelms verlorene griechische Vorlage [Φ] ist unabhängig von, aber eng verwandt mit A.
- vor 1287: der jakobitische Bischof Gregor Bar-Hebraeus behandelt in seiner von Avicenna beeinflussten Enzyklopädie des Aristotelismus (‚*Butyrum sapientiae*‘, engl. ‚*Book of the Cream of Wisdom*‘) auch die *Poetik* – mit wörtlichen Zitaten aus Syr: neben Ar und den arabischen Kommentaren eine weitere, unabhängige Quelle zur Erschließung von Syr und damit von Σ, s. Schrier 1997, S. 273f.
14. Jh.: zweitälteste erhaltene Handschrift der *Poetik* im *cod. Riccardianus gr. 46* (ff. 91–112^v) [B] (bei Tkatsch: R³); „*a very carelessly written MS*“⁹, „*intorno al 1300, forse a Costantinopoli*“¹⁰. Es fehlen der Anfang bis 1448a28 (nach dem Verlust des ersten Blatts – so blieb dieser Text lange unentdeckt) und die Passage 1461b3–62a18; am Schluss hat B die zum 2. Buch überleitenden Worte: „*Über die Iambendichtung und die Komödie aber ...*“ – vielleicht eine sog. *Reclamans* aus der Zeit, „*when separate rolls of papyrus needed to be kept together in a book-box (capsa), before the codex was introduced*“ (Janko 2001, S. 68, Anm. 4 zu S. 52).

⁸ Diese Abhängigkeit wurde in Fig. 1 nicht dargestellt, s. u. S. XXIII.

⁹ G. F. Else in seiner Rezension der Ausgabe Kassels (Gnomon 38 (1966), S. 761–766), S. 765.

¹⁰ Gallavotti 1974 in seiner *Nota sulla costituzione del testo*, S. 241; vgl. Lobel 1933, S. 7: „*B, of whose history absolutely nothing is known before its rediscovery in 1878 by Susemihl [– außer, dass auf irgendeinem Weg Lesarten von B in mindestens zwei jüngere Hss. eingeflossen sind, s. u.]*“

Renaissance

- 15./16. Jh.: mehrere Renaissance-Hss.; Lobel 1933 (S. 1f.) führt 29 *codices recentiores* auf, Harlfinger/Reinsch 1970 (S. 37–42) finden drei weitere – darunter eine von drei direkten Abschriften der Hs. A, den *cod. Vaticanus gr. 1904*. Dieser und seine beiden Abkömmlinge *Vaticanus 1388* und *Estensis 100* (jetzt α . T.8.3) stammen von derselben Hand. Nach dem *Estensis 100* postuliert Lobel (S. 28–31) zwei Zwischenstufen [ε], [ζ] vor dem *cod. Parisinus gr. 2038* und nimmt für diese drei ‚Kontamination‘ durch B an; die so in ε eingearbeiteten Lesarten kann auch dessen Abschrift *cod. Laurentianus gr. 31.14* noch aufweisen.¹¹ Dieser und insbes. der *Parisinus 2038* (beide wurden in der 2. Hälfte des 15. Jhdts. geschrieben und enthalten auch die *Rhetorik*) sind also – sofern sie von der ursprünglichen Gestalt (s. Lobel, S. 24f.) des *Estensis 100* abweichen – zur Rekonstruktion der in B ausgefallenen Passagen heranzuziehen.
- 1481: *editio princeps* der ‚*Poetria*‘ des Hermannus Alemannus durch L. de Zerlis in Venedig: die erste Druckausgabe zur *Poetik* überhaupt.
- 1498: ebenfalls in Venedig erscheint die lateinische Übersetzung von Giorgio Valla auf Grundlage des *Estensis 100*, den er selbst besessen und mit Marginalien versehen und korrigiert hat; galt bis 1930 als die erste lateinische Version.
- 1508: *editio princeps* der *Poetik* bei Aldus Manutius in Venedig – nicht innerhalb der Aristoteles-Gesamtausgabe 1495–98, sondern in Bd. I der *Rhetores graeci* (‚*ex codice Parisino*‘ ed. D. Ducas, S. 269–287) zusammen mit der *Rhetorik* und der unechten *Rhetorik an Alexander*. Vorlage bei der Drucklegung war nach Lobel 1933 (S. 31–33) eine (durch den *Ambros. B 78* kontaminierte) Kopie [η] des (durch B kontaminierten) *Parisinus 2038*; die Druckvorlage für die beiden *Rhetoriken* bildete ebenfalls eine wesentlich vom *Parisinus 2038* abhängige Hs.¹²
16. Jh.: intensive Editionstätigkeit (s. u. S. 143f.; dazu S. 764f.), auch unter weiterer Heranziehung von Hss. (deren Produktion nach der ‚*gran academia [aristotelica]*‘ im Rahmen des Konzils von Trient 1545–63 praktisch endet): 1536 Gu. Pazzi bei Aldus mit der lateinischen Neuübersetzung seines Vaters Alessandro, die zusammen mit der *Aldina* den ersten Renaissance-Kommentaren von Maggi/Lombardi 1550 in Venedig und Robortello 1548 in Florenz zugrunde liegt; Morel 1555 in Paris versucht von der *Aldina* abzugehen; Vettori 1560 vergleicht mehrere Florentiner Hss., darunter einen *vetustissimum librum manu scriptum*,¹³ und unterzieht den Text der *Aldina* einer eingehenderen Kritik; letzte italienische Renaissance-Ausgabe durch Castelvetro 1570 mit italienischer Erstübersetzung und ausführlicher Kommentierung.

¹¹ M. Fuhrmann: *Untersuchungen zur Textgeschichte der pseudo-aristotelischen Alexander-Rhetorik*, Mainz 1965 (Akad. Mainz 1964,7), S. 714–719, führt dagegen die Mehrzahl der Varianten, die der *Paris. 2038* bzw. dieser mit dem *Laur. 31.14* gegen den *Est. 100* aufweisen, auf textkritische Bemühungen (vermutlich des bedeutenden Hss.-Forschers Janos Laskaris) zurück.

¹² R. Kassel: *Der Text der aristotelischen Rhetorik. Prolegomena zu einer kritischen Ausgabe*, Berlin/New York 1971 (Peripatoi 3), S. 61f. mit Anm. 23.

¹³ Dieser ist nach Lobel 1933 (S. 2) *nicht* mit der Hs. A zu identifizieren.

Textkritik des 19. und 20. Jhdts. seit Bekker

- 1831: nachdem für Tyrwhitts Oxford-Ausgabe 1794, die siebte und bis dahin beste britische Edition des griechischen Textes, neben anderen Hss. auch die *Parisini 1741* und *2038* kollationiert wurden, berücksichtigt Bekker für die Berliner Akademie-Ausgabe ebenfalls die Hs. A (u. a. m.), bleibt aber bzgl. der *Poetik* der *Aldina* verhaftet.
- 1867/74/85: Vahlen etabliert gegen die Autorität der *editio princeps* (nach Ritter 1839, S. xxiv–xxvi) die Hs. A nach erneuter Kollation als *codex unicus* (nach Spengel 1866), als Archetypen aller anderen erhaltenen Hss., die so zu „*apographa*“ werden, zu direkt oder mittelbar von A abhängigen Abschriften, deren Varianten nur als Konjekturen zu werten sind.
- 1872: *editio princeps* des *Kurzen* und des *Mittleren Kommentars* von Averroes durch F. Lasinio in Pisa.
- 1876: Susemihl findet die *Poetik* in der Hs. B; „*ob auch sie, wie wahrscheinlich, aus A^c stammt, vermag [er] nicht zu sagen*“ (Jahrbücher Class. Philol. 24 (1878), S. 629).
- 1887: *editio princeps* des syrischen Fragments, der arabischen Übersetzung Abu Bishr Mattas, des Kommentars Avicennas und des einschlägigen Abschnitts des ‚*Butyrum sapientiae*‘ durch Margoliouth, mit lateinischer Übersetzung des syrischen Fragments, der arabischen Version und des Kommentars Avicennas nur in Auszügen.
- 1891: Faksimile-Ausgabe¹⁴ des *Poetik*-Textes der Hs. A; wird dann oft anstelle des *codex* kollationiert, etwa von Lobel 1933 (S. 2) und Kassel 1965 (S. vi), der aber auch A selbst einseht.
- 1894/97/1902/07/11: Butcher relativiert die Bedeutung der Hs. A: „*Vahlen’s adherence to the Parisian MS. (A^c) borders on superstition*“ (S. vi). Ab der 2. Aufl. berücksichtigt er – anders als nach ihm Bywater – verstärkt die arabische Version. Im *corr. repr.* von 1911 sind vermehrt Lesarten der Hs. B und des *Parisinus 2038* aufgenommen.
- 1909: Bywater zählt in seiner großen Oxford-Ausgabe die Hs. B noch zu den *apographa*.
- 1911: erste vollständige lateinische Übersetzung der arabischen Version durch Margoliouth; er erkennt die Unabhängigkeit der Hs. B gegenüber A: B bietet in Übereinstimmung mit Ar das in A (durch einen *saut du même au même*) ausgefallene etwa zweizeilige Textstück 1455a14–14².
- 1928/32: post mortem erscheint die große Neuausgabe der arabischen Version mit lateinischer Übersetzung und kritischem Kommentar durch J. Tkatsch; gilt als Referenz.
- 1930: G. Lacombe findet eine lateinische Version der *Poetik* in den Hss. O und T; sie wird Wilhelm von Moerbeke zugeschrieben von Gudeman 1934 (S. 29), abgesichert durch L. Minio-Paluello¹⁵, der nach Vorarbeiten von Lobel¹⁶ die mustergültige ...

¹⁴ *La Poétique d’Aristote: Manuscrit 1741 Fonds grec de la Bibliothèque Nationale*, préface de H. Omont, photolithographie de M. M. Lumière, Paris 1891 (Collection de reproductions de manuscrits, Auteurs grecs, I). Zu Mängeln der Reproduktion s. Tkatsch 1928, S. 11a.

¹⁵ L. Minio-Paluello: *Guglielmo di Moerbeke traduttore della Poetica di Aristotele* (1278), *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* 39 (1947), S. 1–19.

¹⁶ E. Lobel: *The Medieval Latin Poetics*, *Proc. Brit. Acad.* XVII (1931), S. 309–334.

- 1953: *editio princeps* der Übersetzung Wilhelm von Moerbekes nach E. Valgimigli zusammen mit Ae. Franceschini herausbringt.
- 1953: Neuausgabe der arabischen Übersetzung, der ‚*Canons of Poetry*‘ des al-Farabi, des Kommentars Avicennas und des *Mittleren Kommentars* von Averroes durch A. Badawi in Kairo.
- 1965: R. Kassels kleine Oxford-Ausgabe gilt bis heute als Referenztext. In scharfer Polemik insbes. gegen Gudeman 1934, aber auch gegen Hardy 1932 und Rostagni 1945 beansprucht er, als erster die Hs. B nach neuer Kollation angemessen zu dokumentieren und zu berücksichtigen.
- 1966: Neuausgabe des Kommentars Avicennas durch Badawi (nach acht Hss.).
- 1967: Neuausgabe der arabischen Übersetzung durch Sh. M. Ayyad in Kairo.
- 1974: erste englische Übersetzung von Avicennas Kommentar direkt aus dem Arabischen (nach dem Text von Badawi 1966) durch I. M. Dahiyat.
- 1986: Neuausgabe (mit A. A. Haridi) und erste englische Übersetzung (?2000) von Averroes’ *Mittlerem Kommentar* direkt aus dem Arabischen durch Ch. E. Butterworth.
- 1987: R. Janko glaubt, Kassel „*has not given enough weight*¹⁷ to two sources, *MS B and the Arabic*“ (S.xxii); er löst mehrere *cruces* Kassels auf und füllt einige *lacunae*. Den *Tractatus Coislinianus* (s.u.S.305ff.; *ed. princeps* Cramer 1839) hält er (nach Spengel und Baumgart) für eine Zusammenfassung des verlorenen zweiten Buchs der *Poetik* aus dem 6.Jh. und versucht eine Rekonstruktion.

Zur nebenstehenden Graphik vgl. das Stemma bei Franceschini/Minio-Paluello 1953, S. XV (ähnlich in der 2. Aufl., S. XXI) und die demgegenüber reduzierte Version in Kassels Ausgabe, S. xii. Die Siglen Φ, Π, Ξ und Λ werden bereits von Franceschini/Minio-Paluello eingeführt; Ξ bezeichnet den Hyparchetypen des griechisch-lateinischen Zweiges der Überlieferung, zu allen anderen Siglen s. o.

Der syrisch-arabische Zweig wurde dargestellt in Anlehnung an Dahiyat 1974, S. 3–9: Avicenna vergleicht in seinem Kommentar zu 1449a21 (ebd., S. 81) zwei Übersetzungen der *Poetik*; da (oder falls) er selbst weder griechisch noch syrisch las, lag ihm offenbar neben Ar eine weitere arabische Version vor, die er als „*the accurate translation*“ (ebd.) vorzieht. Außerdem hat er für das griechische *tragōdía* die Transkription *ṭarāḡūdiyyā* nach dem syrischen *trāḡodiyā* des erhaltenen Fragments, während Abu Bishr „(the art of) *eulogistic poetry*“ übersetzt hatte (s. Schrier 1997, S. 270; bei Tkatsch 1928: *ars encomii* bzw. *encomium*). Der *Fihrist* nennt Yahya ibn Adi als zweiten Übersetzer der *Poetik* (s.o.). Für die schwierige Erschließung der alten Quelle Σ gewinnt so der Kommentar Avicennas erheblich an Bedeutung.

Der griechisch-lateinische Zweig enthält den Weg zur *Aldina* mit allen Zwischenstationen nach Lobel 1933 (S. 46; ergänzt nach Harlfinger/Reinsch 1970, s. o. S. XX).

¹⁷ In der Tat scheint Kassel insbes. die syrisch-arabische Seite nicht so zu gewichten, wie es seinem eigenen Stemma entspräche; s. auch Else 1966, S. 62f. und S. 64f.

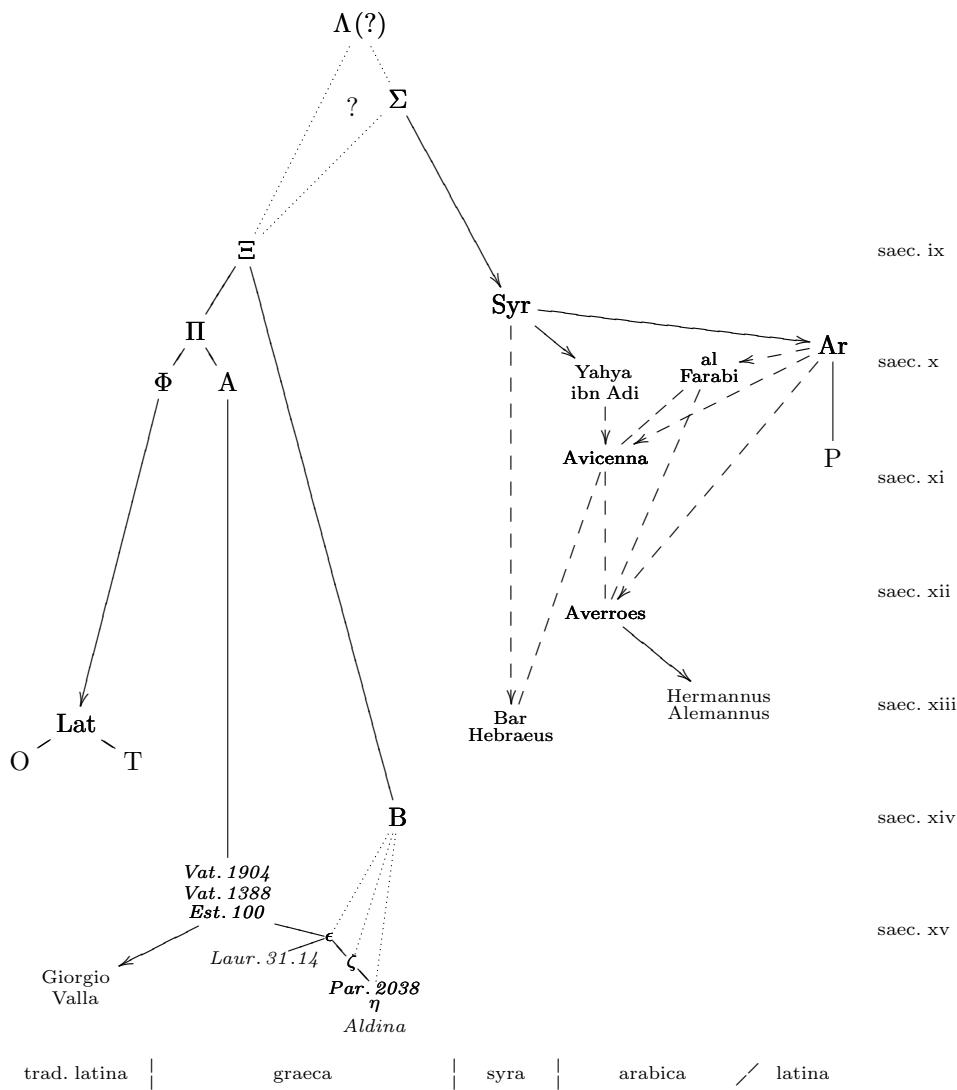


Fig. 1: Überlieferung der *Poetik*

Kassel nimmt innerhalb der in B ausgefallenen Anfangspassage einige Lesarten des *Parisinus* 2038 in den Text auf, die er nach Lobel auf direkte oder indirekte Kontamination durch B zurückführt (s. Kassels App., S. 3); im Widerspruch zu „*exclusis igitur his codicibus, quorum lectiones propriae coniecturarum loco habebuntur*“ (S. xi) gibt es wenigstens einen *codex recentior non deterior* – wenn auch nur passagenweise.

Zur griechischen Überlieferung schreibt Lobel 1933 in seinen *Conclusions* (S. 48): „*One of the MSS., B, is certainly independent of A. Each of the others, having been fixed in a relation of descent more or less direct from A, is negligible as a witness to the text taken as a whole. But a text is not necessarily transmitted as a whole, and if any one chooses to maintain that certain readings in them not inherited from A (or B) are neither errors nor conjectures, but variants from some source independent of A (and B) now unknown, this view can neither be absolutely disproved nor even shown to be particularly improbable. For imagine B lost and we should at once be unable to distinguish the variants it has bequeathed to Par. 2038 from the apparent errors and conjectures side by side with which they occur.*“

Dieser durch die Möglichkeit der Kontamination bedingten Unsicherheit am Fuß des Stemmas steht eine ebensolche an der Spitze gegenüber: „*Da Vergleiche einer Hs. mit allen erreichbaren Fassungen in antiker Zeit üblich waren, gelten die Regeln der Stemmatalogie nur für den mittelalterlichen Teil der Überlieferung. Der t. t. Archetypus ist also streng genommen nur auf den ältesten Minuskelcod. einer Tradition anwendbar.*“¹⁸

Relativ leicht lässt sich die Existenz der mittelalterlichen Hyparchetypen Π und Ξ anhand Maas'scher Kriterien belegen: zu Π s. Franceschini/Minio-Paluello, S. XIII f., zusammenfassend (und mit Trennfehlern von A bzw. Φ) Kassel, S. x. So ‚verbindet‘ A und Φ z. B. die Auslassung der Negation 1450a30: *poiēsei* bzw. *poetizabit* gegen *ou poiēsei* in B, bestätigt durch Ar; die schwerste Korruptel dieser Art hat Π 1455a14–14² (s. o. zu ‚1911‘). Auf einer Stufe höher haben analog B und Π beide etwa die Verschreibung *perí ton haploún* (bei v. Moerbeke: *circa simplicem*) statt *perí ton apóploun* oder *anáploun* (1454b2), bei Abu Bishr: *de inversione navium* (nach Tkatsch 1928, S. 253 mit Anm. 97). (Die beiden guten Lesarten können, folgt man dem Stemma, nur durch Konjekturen in die Hss. *Ricc. 16* bzw. *Paris. 2038* eingegangen sein.) Ein etwas längeres Textstück, das die zweite von vier Alternativen beinhaltet, ist 1453b29 in Ξ ausgefallen, bei Abu Bishr und Avicenna aber bewahrt, s. u. S. XXVII zur Stelle.

Derart gravierende Fehler, die der gesamten (maßgeblichen) Überlieferung zu eigen wären, lassen sich – abgesehen von dem Verlust des zweiten Buchs – nicht leicht angeben, nur eher kleinere Verschreibungen wie etwa 1461a25 *ZΩIA* statt *ZΩPA* (Vettori nach Athenaios X, 424a) oder 1460a13 *análogon* statt *álogon* (Vettori). Entsprechend vorsichtig äußern sich Franceschini/Minio-Paluello (S. XV): „*Cognatio inter Σ et B (et fortasse Σ et A) in stemmatis figura indicata quamquam pro certa non est habenda tamen, omnibus perspectis, verisimilis et probabilis nobis videtur*“; mit der Unterschrift ‚[*Liber II*]‘ zu A weisen sie auf den einen großen Bindefehler der gesamten Tradition hin, der sie veranlasst, diese in ein geschlossenes Stemma einzubinden.

¹⁸ H. Erbse: Art. ‚*Textkritik*‘, in: *Lexikon der Alten Welt*, Bd. 2, Sp. 3021–23; hier: Sp. 3022.

Kassel verwendet die Siglen Ξ und Λ als bloße Abkürzungen (Λ nur selten)¹⁹, auch wenn ihre Position im Stemma eine prägnantere Bedeutung suggeriert.

Die Verschreibung Z Ω IA ist ein typischer Fehler beim Kopieren von Unzialschrift, s. Gallavotti 1974, S.242f. Es gibt aber auch Fehler dieser Art, die Σ nicht mit Ξ teilt, etwa 1456a28 ΔΙΑΟΜΕΝΑ statt ΑΙΑΟΜΕΝΑ (bei Abu Bishr: *quae canuntur*) oder 1462b3 ΙΔΙΑΣ statt ΙΑΙΑΣ, umgekehrt hat Σ 1459b23 ΙΑΙΟΝ statt ΙΔΙΟΝ. Dies spricht dafür, dass der fragliche Archetyp Λ in Unzialschrift geschrieben war und zweimal unabhängig voneinander kopiert wurde.

Vielleicht schließt man aber in dieser Weise zu schnell auf Σ zurück: Tkatsch 1932 hat im einzelnen gezeigt, wie ein Großteil der Fehler in der arabischen Hs. P auf Verlesungen oder Missverständnisse des syrischen oder des arabischen Übersetzers oder auch auf erst in P erfolgte Verschreibungen zurückgeführt werden kann; so erklärt er (S. 53b) auch einige Auslassungen als beim Ablesen von Σ unterlaufene *saults du même au même* (1451b25f., 1455b25, 1455b34f.; vgl. auch 1452b10f.). Bei ihm (S. 61a–73a) bleibt nur etwa eine Handvoll Korruptelen, die als Trennfehler von Σ gegen Ξ in Frage kommen, v. a.: 1461a9 war ein η ausgefallen (so auch 1451a27f.), 1460a14 hieß es $\epsilon\pi\epsilon\iota\tau\alpha$ τὰ statt $\epsilon\pi\epsilon\iota$ τὰ und 1448a8 τὸ statt τῷ – eine erstaunlich kleine Basis.

Die zusammenfassende Formulierung bei Minio-Paluello (S. XIX): „*translatio arabica, e syra Isaaci Hunaini filii versione saeculi noni exeuntis, a Matthaeo filio Ioannis (Abu Bishr Matta ibn Yunus) facta, exemplar graecum saeculo decimo antiquius exstitisse arguit, in quo errores A et B communes sane inveniabantur, sed etiam lectiones aliquae palam incorruptae quas nec A nec B praebent*“ legt sogar eher nahe, Σ selbst als den Archetypen anzusetzen²⁰; andererseits heißt es weiter unten (ohne Beispiele) auch von Σ : „*suos proprios errores haud paucos praebet*“.

Die Überlieferung könnte in Einklang mit den wenigen Hinweisen, die wir noch ermitteln können, vom Ausgang der Antike bis ins 10. Jh. folgenden Verlauf genommen haben:

Themistios leitete „zwischen etwa 345 und 355 ... seine eigene Philosophenschule in Konstantinopolis und bereitete im Zusammenhang mit der Lehre Paraphrasen (... mit gelegentlich detaillierteren Ausführungen) aristotelischer Schriften vor. ... Mehrere Paraphrasen sind verloren“²¹ – so auch seine im *Fihrist* erwähnte ‚Untersuchung‘ zur *Poetik* (s. o.). Seine Vorlage²² war eine von ihm selbst veranlasste Abschrift²³ Λ einer antiken

¹⁹ S. auch Else 1966, S. 765.

²⁰ Zur Datierung s. Else 1966 (S. 763): „*Now obviously Λ , if not Σ , can have been older, even considerably older, than the fifth century A. D.*“ Dagegen meinen Franceschini/Minio-Paluello 1953 (S. XII), „*non est cur ultra saeculum nonum ascendamus*“. Für die Aristotelische *Physik* wurde ein (fraglicher) Unzialkodex um das 7. Jh. angesetzt; s. D. Harlfinger: *Einige Grundzüge der Aristoteles-Überlieferung*, in: *Griechische Kodikologie und Textüberlieferung*, hg. v. d. d. d., Darmstadt 1980, S. 447–483; hier: S. 448 mit Anm. 9.

²¹ R. Todd: Art. ‚*Themistios*‘ in: *Der Neue Pauly*, Bd. 12/1, Sp. 303–305.

²² Die bereits von Susemihl athetisierte Glosse ‚*Epicharmos kai Phormis*‘ (1449b6) könnte von Themistios stammen (s. Or. 27, 337b) – wenn er sie nicht schon vorgefunden hat.

²³ – vielleicht für die kaiserliche Bibliothek (gegr. 330 oder bald danach). 350 trat Themistios „durch seine erste Rede an Constantius“ in „nähere Beziehung zum Kaiserhof“, 355 wurde er „zum Senator von Konstantinopel ernannt“; s. B. Colpi: *Die παιδεία des Themistios*, Bern u. a. 1987, S. 14.

„heidnischen“ Rolle: Besonders im christlichen Umfeld setzte sich im 4. Jh. endgültig die neue Buchform des leichter zu handhabenden und haltbareren *codex* durch.²⁴

Danach war „die griechische Philosophie und mit ihr der Aristotelismus in Konstantinopel ziemlich vernachlässigt worden. Aber im 7. Jh. forschte und lehrte dort wieder der aus Alexandria stammende Stephanos, der sich vorwiegend mit aristotelischer Philosophie beschäftigte.“²⁵ Der alte *codex* wird aufgefunden, nach seiner Vorlage wird ein neuer Unzialkodex Σ angefertigt.

„Seitdem blieb das Interesse für Aristoteles, wenn auch mit einigen dunklen Abschnitten im 8. Jh. ..., in dieser Stadt lebendig. Hier ließ der Kalif al-Mamun von Bagdad im Jahre 814 nach griechischen Aristoteles-Manuskripten für die eben einsetzende arabische Philosophie ... suchen, und hier studierte im Jahre 824 der große syrisch-arabische Übersetzer des Aristoteles, Hunain ibn Ishaq, und sammelte auch die Originalmaterialien für seine Übertragungen.^[26] So scheint denn auch für alle auf uns gekommenen Aristoteles-Traktate die Umschrift [von Unzial- in Minuskelschrift] in Konstantinopel stattgefunden zu haben“.

Die neue Schrift war im *Studiu*-Kloster in Konstantinopel entwickelt worden²⁷ „in [den] Jahrzehnte[n] um das Jahr 800“²⁸, daher ist hier mit einer relativ frühen Umschrift vor 824 durchaus zu rechnen. „A[n] ... assumption generally made is that one minuscule copy was made from one uncial copy. The uncial book was then discarded“ – so konnte es der junge Hunain erwerben –, „and the minuscule book [Ξ] became the source of all further copies.“²⁹

Es bleibt offen, ob in Konstantinopel zu dieser Zeit noch beide Unzialhss. vorhanden waren³⁰, und wenn ja, welche von beiden Hunain erwarb und ob die Übernahme in das neue Medium der Minuskel bereits vollzogen war, und in diesem Fall auch, ob beide alten Hss. – vielleicht am wahrscheinlichsten – bei der Transkription verglichen worden waren.

²⁴ „Schon Kaiser Konstantin befahl seinem Bischof Eusebios ... 50 Kodizes für den liturgischen Gebrauch in den neuen Kirchen der neugegründeten Kaiserstadt am Bosphorus anfertigen zu lassen“, s. H. Hunger: *Antikes und mittelalterliches Buch- und Schriftwesen*, in: *Die Textüberlieferung der antiken Literatur und der Bibel*, München 1975, S. 25–147; hier: S. 49.

²⁵ S. (auch im folgenden) Harlfinger 1980, S. 451f.

²⁶ S. auch W. Baum (Art. „Hunain ibn Ishaq“, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 22 [2003], Sp. 589–593): „[Vor 826] reiste Hunain [(808–873)] für zwei Jahre nach Ägypten, Syrien und nach Konstantinopel ins Byzantinische Reich, wo er umfassende Griechischkenntnisse und eine reiche Sammlung von Handschriften erwarb“; sowie G. Strohmaier („Von Alexandrien nach Bagdad“ – eine fiktive Schultradition, in: *Aristoteles. Werk und Wirkung*, hg. v. J. Wiesner, 2. Bd., Berlin/New York 1987, S. 380–389): „Hunain hatte zu der traditionsreichen Schule in Antiochien ... keine erkennbare Beziehung. Er verschaffte sich seine höhere Ausbildung ... sehr wahrscheinlich in Konstantinopel. Nach Alexandrien kam er nur einmal in reiferen Jahren, um nach Galens philosophischem Hauptwerk ‚De demonstratione‘ zu fahnden“ (S. 388).

²⁷ E. E. Granstrom: *Zur byzantinischen Minuskel*, in: Harlfinger 1980, S. 76–119; hier: S. 88.

²⁸ H. Hunger, a. a. O., S. 94.

²⁹ Reynolds/Wilson 1968, S. 52.

³⁰ – dies erwägen ausdrücklich für die *Poetik* Reynolds/Wilson 1968 (S. 52): „that at least two old books would seem to have survived the dark ages“.

Abweichungen vom Text der Ausgabe Rudolf Kassels

	Kassel	Schmitt
1447a29	⟨καὶ⟩ ἡ	ἡ ΠΣ
1447b9	ἀνώνυμοι	ἀνώνυμος add. Bernays : <i>sine appellatione</i> Ar
1447b9	τυγχάνουσι	τυγχάνει οὔσα conī. Suckow
1448a23f.	† τοὺς μιμουμένους†	τοὺς μιμουμένους
1449b29	[καὶ μέλος]	καὶ μέλος
1450a12	† οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν†	οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν
1450a13	† ὅψις ἔχει πᾶν†	ὅψις ἔχει πᾶν
1450a17–20	[καὶ ... τοῦναντίον]	καὶ ... τοῦναντίον
1451b32	[καὶ δυνατὰ γενέσθαι]	καὶ δυνατὰ γενέσθαι
1451b33	τῶν δὲ ἀπλῶν	ἀπλῶς δὲ τῶν conī. Castelvetro
1452a35	† ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει†	ἐστὶν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνειν
1453a24	τὸ αὐτὸ	om. Ar
1453b29f.	τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ πράξει	τὴν Μήδειαν· (ἔστιν δὲ γιγνώσ- κοντας μελλῆσαι καὶ μὴ πράξει) ἔστιν δὲ πράξει suppl. Janko : <i>quod non faciat voluntate, ubi cognoscunt</i> Ar : <i>to know and not to do</i> Avicenna ch. 6,10.
1453b34	τρίτον	τέταρτον conī. Janko
1454b14f.	† παράδειγμα σκληρότητος οἶον τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ Ὅμηρος†	οἶον τὸν Ἀχιλλέα ἀγαθὸν καὶ παράδειγμα σκληρότητος Ὅμηρος transp. Lobel
1455b7f.	[διὰ τινὰ ... καθόλου]	διὰ τινὰ ... καθόλου
1456a17	ὥσπερ Εὐριπίδης, (ἡ) Νιόβην	ὥσπερ Εὐριπίδης Νιόβην
1456b36	† συλλαβὴ καὶ†	συλλαβὴ καὶ
1457a33 ¹	καὶ ἀσήμου	om. Ar
1457b33	* * πεποιημένον δ' ἐστὶν	πεποιημένον δ' ἐστὶν
1458a16	εἰς δὲ τὸ Υ πέντε * * .	εἰς δὲ τὸ Υ πέντε.
1458a28	τῶν ⟨ἄλλων⟩ ὀνομάτων	τῶν ὀνομάτων
1458b10	† ἂν γεράμενος†	ἂν γ' ἐράμενος rec
1459b5–7	[[πλέον] ... [Τρωάδες]]	πλέον ... Τρωάδες
1459b16	πάντα	πάντας B
1460a34f.	† ἂν δὲ θεῇ καὶ ... ἄτοπον†	ἂν δὲ τεθεῇ καὶ ... ἄτοπον: τεθεῇ codex Robortelli
1460b17	μιμήσασθαι * * ἀδυναμίαν	μιμήσασθαι ἀδυναμίαν

XXVIII Abweichungen vom Text der Ausgabe Rudolf Kassels

1460b28	[ἡμαρτηῆσθαι]	ἡμαρτηῆσθαι
1461b9	†εἰκός ἐστιν†	εἰκός ἐστιν
1461b12	ἀπίθανον καὶ δυνατόν· * *	ἀπίθανον <δυνατόν>· καὶ <γὰρ
	τοιούτους εἶναι οἶον	ἴσως ἀ>δύνατον τοιούτους
		εἶναι οἶους : <i>etenim fortasse non</i>
		<i>possibile est esse talia, quae</i> Ar:
		defectum indicavit Vahlen:
		οἶους Paris. 2038 (deest B)
1461b18	†αὐτὸν†	ἐναντίον coni. Kassel
1462a16	[καὶ τὰς ὄψεις], δι' ἧς	καὶ τὰς ὄψεις, δι' ἧς :
		ἧς coni. Vahlen

ÜBERSETZUNG

POETIK

KAPITEL I

| Was Dichtung als Kunst ist und was ihre Arten sind, welche bestimmte 1447a8
Potenz eine jede hat und wie man einheitliche Handlungen [Mythen] kom-
ponieren muss, | wenn eine Dichtung kunstgemäß verfasst sein soll, außer- a10
dem, wie viele und welche Elemente etwas zu Dichtung machen – darüber
wollen wir sprechen und ebenso auch über die anderen Gesichtspunkte, die
bei einer methodischen Untersuchung von Dichtung beachtet werden müs-
sen. Wir beginnen, dem natürlichen Gang der Methode folgend, zuerst mit
den ersten (allgemeinsten) Bestimmungen.

Epische und tragische Dichtung also, außerdem die Komödie, die Dithy-
rambendichtung und | der größte Teil der Kunst des Aulos- und des Kithara- a15
spiels sind grundsätzlich alle Nachahmungen. Sie unterscheiden sich aber
voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien
nachahmen, dadurch, dass sie Verschiedenes, oder dadurch, dass sie auf ver-
schiedene Weise, d. h. nicht im selben (Darstellungs-)Modus nachahmen.

Denn wie manche mit Farbe und Form vieles darstellen und auf diese
Weise nachahmen (die einen | mit Methode [*téchnē*], die anderen durch blo- a20
ße Übung) und wie andere dafür als Medium den Laut benutzen, so erzeu-
gen alle hier genannten Künste eine Nachahmung in den Medien geordneter
zeitlicher Verhältnisse [Rhythmus], sprachlicher Gestaltung und geordneter
Tonverhältnisse [Harmonie], sie verwenden diese aber entweder je für sich
oder in Verbindung miteinander.

Nur von Harmonie und Rhythmus machen z. B. die Kunst des Aulos-
und die des Kitharaspieles Gebrauch und einige | andere Künste mit ähnli- a25
chem Charakter, z. B. das Syrinxspiel. Nur mit Rhythmus ohne Musik arbei-
tet die Tanzkunst (denn auch die Tänzer ahmen dadurch, dass sie Rhythmen
in Körperbewegungen umsetzen, Charaktere, Gefühle und Handlungen
nach).

Die Kunstform, die (als Medium) nur Prosa oder Verse ohne musikali-
sche Begleitung verwendet – ob sie nun die Metren | miteinander kombiniert 1447b8
oder nur eine Art Versmaß gebraucht –, hat bis heute keine eigene Bezeich-

b10 nung. Denn es ist wohl kaum | möglich, für die Mimen des Sophron und des Xenarchos und für die Sokratischen Dialoge einen gemeinsamen Begriff anzugeben, auch dann nicht, wenn jemand (meint), er mache etwas aufgrund des Gebrauchs von Trimetern oder elegischen Distichen oder bestimmten anderen Versmaßen zu (einer Form nachahmender) Dichtung.

So verfahren lediglich die Leute: Sie verbinden (einfach) mit dem (jeweiligen) Versmaß das Wort ‚Dichter‘ und sprechen so von ‚Elegien-Dichtern [Distichen-Dichtern]‘ oder von ‚Ependichtern [Hexameter-Dichtern]‘. Sie
b15 benennen die Dichter nicht | nach ihrer Nachahmungstätigkeit, sondern richten sich rein formal nach dem gemeinsamen Versmaß. Denn auch, wenn ein medizinisches oder naturwissenschaftliches Werk in Versen abgefasst ist, bezeichnen sie es gewöhnlich als Dichtung. Es haben aber Homer und Empedokles nichts gemeinsam außer dem Versmaß. Deshalb ist die angemessene Bezeichnung für den einen ‚Dichter‘, für den anderen eher ‚Naturphilosoph‘
b20 als ‚Dichter‘. | In gleichem Sinn muss man jemanden, selbst wenn er alle Metren mischt, aber etwas schafft, was eine Nachahmung ist – wie z. B. Chairemon seinen *Kentaur* als eine aus allen Metren gemischte Rhapsodie angelegt hat –, auch als Dichter bezeichnen. Zu diesen Fragen soll uns diese Differenzierung genügen.

Es gibt aber einige Künste, die alle genannten Ausdrucksmittel einsetzen,
b25 | ich meine Rhythmus, Musik und Vers, wie z. B. die Dithyramben- und die Nomendichtung einerseits und die Tragödie und die Komödie andererseits. Sie unterscheiden sich darin, dass die einen sie alle gleichzeitig (über das ganze Werk hin) verwenden, die anderen auf verschiedene Partien verteilt.

Das ist nun die Differenzierung unter den Künsten, die auf die Medien, in denen die Nachahmung realisiert wird, zurückgeht.

KAPITEL 2

1448a1 | Gegenstand dichterischer Nachahmung sind handelnde Menschen. Notwendigerweise aber haben diese entweder ausgebildete Anlagen oder vernachlässigte. (Denn was für einen Charakter jemand hat, hängt fast immer nur davon ab. Nach der schlechten oder besten Verfassung ihres Charakters unterscheiden sich nämlich alle Menschen.) Gegenstand der Nachahmung sind
a5 also Menschen, die dem Durchschnitt entweder überlegen, unterlegen | oder gleich sind. So ist es auch in der Malerei: Polygnot hat edlere, Pauson niedrigere Charaktere gemalt, Dionysios Menschen, die sind wie wir.

Und es ist klar, dass auch jede der genannten nachahmenden Künste diese Unterschiede aufweisen und (von den anderen) dadurch verschieden sein wird, dass die Gegenstände, die sie nachahmt, auf diese Weise verschieden sind.

Denn auch beim Tanz, beim Aulos- und | beim Kitharaspield kann es diese a10
 Verschiedenheiten geben, und auch bei den Künsten, die als Medium eine
 ungebundene Sprache oder eine metrisch gebundene ohne Musikbegleitung
 nehmen. So stellt Homer (den meisten von uns) überlegene Charaktere dar,
 Kleophon (uns) ähnliche, der Thasier Hegemon aber, der als erster Paro-
 dien dichtete, und Nikochares, der Autor der *Deilias*, (uns) unterlegene. In
 gleicher Weise kann man auch bei der Nachahmung in der Dithyramben-
 und in der | Nomendichtung verfahren, wie Timotheos und Philoxenos die a15
 Kyklopen (unterschiedlich) gezeichnet haben.

Genau hier liegt auch der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie:
 Die eine nämlich will Charaktere nachahmen, die dem heutigen Durchschnitt
 unterlegen, die andere aber solche, die ihm überlegen sind.

KAPITEL 3

Es bleibt noch das dritte Unterscheidungskriterium bei diesen (sprachlichen)
 Künsten: der Modus der Darstellung, den man bei der Nachahmung der ein- a20
 zelnen (Charaktere) | wählt.

Denn auch in denselben Medien und bei denselben Gegenständen kann
 die Nachahmung einmal im Modus des Berichts eines Erzählers geschehen –
 entweder mit einem Wechsel der Erzählperspektive, wie Homer es macht,
 oder in ein und derselben, nicht wechselnden Perspektive –, oder die nach-
 ahmenden (Künstler) lassen alle (Charaktere) als Handelnde und Akteure
 auftreten.

Bei der Nachahmung gibt es ja diese drei Unterschiede, | wie wir zu Be- a25
 ginn festgestellt haben: die Medien, die Gegenstände und den Modus der
 Nachahmung. Daher ist Sophokles im Sinn der einen Unterscheidung in der
 gleichen Weise nachahmender Dichter wie Homer, beide nämlich ahmen gute
 Charaktere nach, im Sinn der anderen Unterscheidung aber wie Aristophanes,
 denn beide verwenden einen Modus der Nachahmung, in dem die Personen
 ihre Handlungen selbst ausführen. Daher kommt auch, wie einige meinen,
 der Name ‚Drama‘ [(Bühnen-)Aktion] für ihre Dichtungen, weil sie ihre
 Charaktere selbst agieren lassen.

Deshalb auch | nehmen die Dorer die (Erfindung der) Tragödie wie der a30
 Komödie für sich in Anspruch (denn für die Komödie erheben die Megarer
 diesen Anspruch – die hiesigen mit der Begründung, sie sei entstanden in der
 Zeit, in der es bei ihnen eine Demokratie gab, die Megarer aus Sizilien dage-
 gen deswegen, weil der Dichter Epicharm von ihnen stamme und viel früher
 gelebt habe als Chionides und Magnes; für die Tragödie erheben einige Städ-
 te | auf der Peloponnes diesen Anspruch) und stützen sich dafür auf die Na- a35
 men als Beweis.

Sie selbst nämlich, so behaupten sie, nennen die umliegenden Siedlungen *kōmai* [Dörfer], die Athener dagegen *dēmoi* [Gemeinden], und sie sind der Ansicht, dass der Name ‚Komödianten‘ nicht von *kōmázein* [einen ausgelassenen Umzug veranstalten] abgeleitet sei, sondern von der Tatsache, dass sie zwischen den Dörfern [*kōmai*] hin und her ziehen mussten, da man
 1448b1 sie in Unehre aus der Stadt verwiesen habe. | Außerdem heiße bei ihnen ‚tun‘ *dran*, bei den Athenern aber *práttein*.

Über die Unterschiede in der Nachahmung, ihre Zahl und ihre Arten, sei so viel gesagt.

KAPITEL 4

Es scheinen aber für die Entstehung von Dichtung als Kunst überhaupt |
 b5 zwei Ursachen verantwortlich zu sein, die beide in der Natur (des Menschen) begründet sind. Denn das Nachahmen ist ein Teil des dem Menschen von seiner Natur her eigentümlichen Verhaltens, und zwar von Kindheit an – ja gerade dadurch unterscheidet sich der Mensch von den anderen Lebewesen, dass er die größte Fähigkeit zur Nachahmung hat; auch die ersten Lernschritte macht er durch Nachahmen –, und auch, dass alle Freude an Nachahmungen empfinden(, gehört zur Natur des Menschen).

b10 Einen Hinweis darauf gibt unser Umgang | mit Kunstwerken: Von den Dingen nämlich, die wir selbst nur mit Widerwillen anschauen, betrachten wir Abbildungen, und zwar gerade, wenn sie mit besonderer Exaktheit gefertigt sind, mit Vergnügen, wie zum Beispiel die Gestalten abscheulichster Kreaturen und toter Körper.

Ursache auch dafür ist, dass (etwas) zu erkennen nicht nur für Philosophen höchste Lust ist, sondern genauso auch für alle anderen – freilich ist ihr
 b15 Anteil daran beschränkt. | Sie empfinden nämlich deshalb Freude beim Anschauen von Bildern, weil sie beim Betrachten zugleich erkennen und erschließen, was das jeweils Dargestellte ist, etwa dass es sich bei dem Dargestellten um diesen oder jenen handelt. Wenn man nämlich etwas nicht schon früher einmal gesehen hat, wird seine Darstellung nicht als solche Lust bereiten, sondern nur wegen der Ausarbeitung oder der Farbe oder aus einem anderen derartigen Grund.

b20 | Da es also zu unserer Natur gehört, (eine Fähigkeit zum) Nachahmen, zu musikalischer Harmonie und Rhythmus zu haben (denn dass Versmaße Arten von Rhythmen sind, ist klar), haben die, die dazu die größte Begabung hatten, die Dichtung nach improvisatorischen Anfängen in kleinen Schritten zur Kunstform ausgebildet. Auseinanderentwickelt aber hat sich die Dichtung nach den Charakteren der Dichter. | Die Ernsthafteren ahmten schöne
 b25 Handlungen und die ebensolcher Charaktere nach, die Leichtfertigeren das

Handeln gewöhnlicher Charaktere. Zuerst verfassten diese deshalb Invektiven, wie die anderen Loblieder auf Götter [Hymnen] und Menschen [Enkomien].

Von keinem Dichter vor Homer können wir eine solche Dichtung benennen, es ist aber wahrscheinlich, dass es viele gegeben hat, beginnend mit Homer aber | können wir es, z. B. seinen *Margites* und ähnliche. Bei diesen Invektiven entwickelte sich als passende Form das jambische Metrum. Daher stammt auch unsere heutige Bezeichnung ‚Jambus‘ [Versmaß der Invektive], denn in diesem Metrum verspottete man einander. Und so wurden von den Alten die einen Dichter heroischer Verse, die anderen von Jamben. b30

Wie aber von bedeutenden Handlungen Dichter im besten Sinn Homer | war (er allein hat nicht nur gut gedichtet, sondern seine Nachahmungen auch als dramatische Handlungen gestaltet), so war er auch der erste, der den Gattungscharakter der Komödie aufgewiesen hat, und zwar dadurch, dass er (sich) nicht (auf) Polemiken (beschränkt), sondern das Lächerliche in dramatischer Handlung dargestellt hat. Denn der *Margites* ist nicht ohne Entsprechung geblieben: wie sich die *Ilias* | und die *Odyssee* zu den Tragödien verhalten, so verhält er sich zu den Komödien. Als aber Tragödie und Komödie aufkamen, da verfassten von denen, die je nach ihrer Wesensart zu der einen oder der anderen Dichtungsart tendierten, die einen keine Invektiven mehr, sondern gestalteten komische Handlungen, | die anderen verfassten keine epischen Gesänge mehr, sondern gestalteten tragische Handlungen, weil diese Formen in sich bedeutender waren und in höherem Ansehen standen als jene. 1449a1 a5

Zu prüfen freilich, ob die Tragödie die in ihr liegenden Möglichkeiten bereits voll entfaltet hat – und das muss sowohl in Bezug auf das, was die Tragödie von ihr selbst her ist, beurteilt werden wie auch in ihrem Verhältnis zur Aufführung und Rezeption im Theater –, ist Sache einer anderen Untersuchung.

Entstanden aber ist die Tragödie ursprünglich aus Improvisationen | – sie selbst wie auch die Komödie, die eine aus (denen) der Chorführer des Dithyrambos, die andere aus (denen) der Chorführer der Phallos-Lieder, ein Brauch, der sich bis heute in vielen Städten erhalten hat –, und sie entfaltete sich nach und nach dadurch, dass man immer das weiter vorantrieb, was von ihr schon zutage getreten war. Und nachdem die Tragödie viele Veränderungen durchlaufen hatte, | gab es keine weitere Entwicklung mehr, weil sie ihre eigentliche Natur gefunden hatte. a10 a15

So erhöhte die Zahl der Schauspieler von einem auf zwei als erster Aischylos, er verringerte auch den Anteil des Chors und ließ die Haupthandlung in den Sprechpartien geschehen. Drei Schauspieler und die Bühnenmalerei führte Sophokles ein.

Außerdem (veränderte sich im Lauf der Entwicklung) die Größe: Zuerst waren es kurze Handlungen, und die Sprache | war unernst – denn sie hatte a20

sich ja aus Formen des Satyrntanzes entwickelt –; erst spät erreichte sie die
 ‹einer tragischen Handlung gemäße› Ernsthaftigkeit und Würde, und das
 Metrum entwickelte sich vom ‹trochäischen› Tetrameter zum Jambus.
 Zunächst nämlich verwendete man den Tetrameter, weil die Dichtung noch
 satyrhaft war und der Tanz eine größere Rolle spielte; seit man sich aber an
 die gesprochene Sprache hielt, fand sich ganz natürlich das zu ihr passende
 a25 Versmaß. Denn am besten zum Sprechen geeignet ist | von den Metren der
 Jambus. Beweis dafür ist: Am meisten verwenden wir im Gespräch mitein-
 ander Jamben, Hexameter hingegen selten, und dabei verlassen wir den na-
 türlichen Sprachfluss.

Schließlich ‹veränderte sich auch› die Anzahl der Szenen.
 a30 Alles andere, wie | es im einzelnen seine kunstgemäße Form gefunden ha-
 ben soll, wollen wir als besprochen ansehen. Denn es wäre wohl eine umfang-
 reiche Aufgabe, dies im Einzelnen durchzugehen.

KAPITEL 5

Die Komödie aber ist, wie gesagt, Nachahmung von zwar schlechteren Men-
 schen – aber nicht in jedem Sinn von Schlechtigkeit, sondern ‹nur› zum
 a35 Unschönen gehört das Lächerliche. Denn das Lächerliche ist | eine bestimm-
 te Art der Verfehlung ‹des Handlungszieles› und eine Abweichung vom Schö-
 nen, die keinen Schmerz verursacht und nicht zerstörerisch ist. So ist ja bereits
 die Komödienmaske irgendwie hässlich und verzerrt, aber ohne Ausdruck
 von Schmerz.

Die Entwicklungsprozesse der Tragödie nun und die Namen der dafür
 Verantwortlichen sind ganz gut bekannt, die Komödie dagegen führte we-
 1449b1 gen | ihrer unbedeutenden Inhalte von Beginn an ein Schattendasein. Denn
 auch der Komödienchor wurde ziemlich spät erst ‹offiziell› durch den Ar-
 chon bestellt; zunächst beteiligte sich, wer wollte. Erst als sie bereits bestimmte
 feste Formen erhalten hatte, begann man damit, die Namen ihrer bekann-
 teren Dichter zu überliefern. Wer aber die Masken einführte und die Prologe
 b5 oder | die Anzahl der Schauspieler festlegte oder anderes von dieser Art, ist
 nicht bekannt.

Die literarische Darstellung ‹komischer› Handlungen kam ursprünglich
 aus Sizilien [[von Epicharm und Phormis]], von den Komödiendichtern in
 Athen löste sich Krates als erster von der Form bloßer Verspottungsszenen
 und begann damit, überhaupt Geschichten als durchorganisierte Handlun-
 gen [Mythen] zu konzipieren.

Die epische Dichtung stimmt nun mit der Tragödie darin überein, dass |
 b10 sie in metrisch gebundener Sprache Nachahmung von guten Charakteren
 ist. Darin aber, dass sie nur ein einziges Versmaß hat und Handlungen narra-

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

KAPITEL 6

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KAPITEL 7

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

Wir haben (als Ergebnis) bereits festgehalten, dass die Tragödie die Nach-
 b25 ahmung einer vollständigen und ganzen Handlung ist, | die einen gewissen
 Umfang hat. Es kann etwas nämlich ja auch ein Ganzes sein, ohne einen
 nennenswerten Umfang zu haben.

Ein Ganzes aber ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist, was
 selbst nicht aus innerer Notwendigkeit auf etwas Anderes folgt, nach dem
 aber naturgemäß etwas Anderes ist oder entsteht. Ende dagegen ist, was selbst
 b30 nach etwas Anderem ist, und zwar entweder | notwendig oder meistens, nach
 dem aber nichts anderes (folgen muss). Mitte ist das, was selbst nach etwas
 Anderem ist, und nach dem etwas Anderes ist.

Wer also eine Handlung gut zusammenstellen will, darf nicht von irgend-
 woher, wie es sich gerade trifft, anfangen, noch, wie es sich gerade ergibt,
 irgendwo enden, sondern muss sich an die genannten Kriterien halten.

b35 Weil außerdem das Schöne, ein Lebewesen und (überhaupt) jede | Sache,
 die aus bestimmten Teilen zusammengesetzt ist, nicht nur eine Ordnung
 unter den Teilen haben muss, sondern auch eine bestimmte, keineswegs
 beliebige Größe – denn das Schöne gründet in Größe und Ordnung –, des-
 halb kann etwas ganz Kleines nicht ein schönes Lebewesen werden (denn
 die Anschauung wird konfus, wenn sie auf einen kaum mehr wahrnehmba-
 ren Augenblick beschränkt ist) noch etwas ganz Großes (denn man kann es
 1451a1 nicht | auf einmal (ganz) anschauen, sondern denen, die es betrachten, ent-
 schwindet die Einheit und Ganzheit des Gegenstands aus der Anschauung),
 wie es bei einem Lebewesen der Fall wäre, das die Größe von zehntausend
 Stadien hätte. Deshalb ist ebenso, wie bei den Körpern und bei den Tieren
 eine gewisse Größe erforderlich ist, diese (Größe) aber gut überschaubar sein
 a5 muss, | auch bei den Mythen zwar eine gewisse Länge erforderlich, diese aber
 muss gut im Gedächtnis behalten werden können.

Die zeitliche Begrenzung der Länge an der Wettkampfsituation und der
 Aufnahmefähigkeit auszurichten, hat aber mit Kunst nichts zu tun. Denn
 wenn hundert Tragödien aufgeführt werden müssten, würde man die Wett-
 kampfzeit nach der Uhr bemessen †– wie (man es) angeblich bisweilen
 anderswo auch (macht)†. Wenn es aber um die Begrenzung geht, die der
 a10 Eigenart | des (jeweiligen) Gegenstandes selbst angemessen ist, so ist immer
 die umfangreichere (Handlung), solange sie klar und deutlich bleibt, im Hin-
 blick auf ihre Größe schöner. Um eine einfache Definition zu geben: Bei
 welcher Größe es sich ergibt, dass die mit Wahrscheinlichkeit oder Notwen-
 digkeit aufeinander folgenden Handlungsschritte zu einem Umschlag vom
 Glück ins Unglück oder vom Unglück ins Glück führen, dies ist die hinrei-
 a15 chende | Begrenzung der Größe.

KAPITEL 8

Ein Mythos ist nicht ⟨schon⟩ dann eine Einheit, wie manche meinen, wenn er von einem ⟨einzelnen Menschen⟩ handelt. Denn einem Einzelnen begegnet unendlich Vieles, aus dem eine beliebige Auswahl ⟨noch⟩ keine Einheit ist. Genauso gibt es aber auch viele Handlungen eines einzelnen Menschen, aus denen nicht die Einheit einer Handlung entsteht. Deshalb haben alle Dichter ihre Aufgabe offenbar | verfehlt, die eine ‚Geschichte des Herakles‘ a20 oder eine ‚Geschichte des Theseus‘ oder ähnliche Werke verfasst haben. Sie glauben nämlich, weil Herakles einer war, müsse es entsprechend auch einen Mythos ⟨der Taten des Herakles⟩ geben.

Homer, überlegen wie er auch in allem übrigen ist, scheint auch hier das Richtige gesehen zu haben – aus technischer Beherrschung ⟨des dichterischen Handwerks⟩ oder aus Begabung. Die Odysseus-Handlung | verfasste a25 er nämlich nicht so, dass er ⟨einfach⟩ alles ⟨so⟩ darstellte, ⟨wie es⟩ diesem zustieß, etwa dass er auf dem Parnass verwundet worden war und dass er sich in der Heeresversammlung wahnsinnig gestellt hatte – bei keinem von beiden Ereignissen war es ja notwendig oder wahrscheinlich, dass, wenn das eine geschehen war, das andere geschehen musste –, er verfuhr bei der poetischen Gestaltung der *Odyssee*-Handlung vielmehr so, dass er alle ⟨Ereignisse⟩ in einen ⟨geordneten⟩ Bezug zu einer einzigen Handlung, wie wir sie verstehen, brachte, und ebenso machte er es bei der *Ilias*. |

Wie also auch in den anderen nachahmenden Künsten die Einheit der a30 Nachahmung auf der Einheitlichkeit ihres Gegenstandes beruht, so muss auch der Mythos, da er ja Nachahmung einer Handlung ist, Nachahmung einer solchen Handlung sein, die Einheit und Ganzheit hat, und die Anordnung der Handlungsteile muss so sein, dass das Ganze sich ändert und in Bewegung gerät, wenn auch nur ein Teil umgestellt oder entfernt wird. Das nämlich, was da sein | oder nicht da sein kann ohne erkennbaren Unterschied, ist a35 kein ⟨konstitutiver⟩ Teil des Ganzen.

KAPITEL 9

Aufgrund des Gesagten ist auch klar, dass nicht dies, die geschichtliche Wirklichkeit ⟨einfach⟩ wiederzugeben, die Aufgabe eines Dichters ist, sondern etwas so ⟨darzustellen⟩, wie es gemäß ⟨innerer⟩ Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen würde, d. h., was ⟨als eine Handlung eines bestimmten Charakters⟩ möglich ist.

Denn ein | Historiker und ein Dichter unterscheiden sich nicht darin, 1451b1 dass sie mit oder ohne Versmaß schreiben (man könnte die Bücher Herodots in Verse bringen, und sie blieben um nichts weniger eine Form der Geschichts-

schreibung, in Versen wie ohne Verse), der Unterschied liegt vielmehr darin,
 b5 dass der eine darstellt, was geschehen ist, | der andere dagegen, was geschehen müsste. Deshalb ist die Dichtung auch philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung. Die Dichtung nämlich stellt eher etwas Allgemeines, die Geschichtsschreibung Einzelnes dar.

‚Etwas Allgemeines‘ aber meint, dass es einem bestimmten Charakter mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit zukommt, Bestimmtes zu sagen oder
 b10 zu tun. Dieses (Allgemeine eines Charakters) versucht | die Dichtung darzustellen, die (einzelnen) Namen werden dazugesetzt; ‚Einzelnes‘ meint: das, was Alkibiades getan und was er erlitten hat.

Bei der Komödie ist dies bereits deutlich geworden. Denn ihre Dichter konstruieren eine wahrscheinliche Handlung und geben den Personen dann passende Namen und beziehen ihre Dichtung nicht wie die Jambendichter
 b15 auf konkrete einzelne Personen. | Bei der Tragödie dagegen hält man sich an die historischen Namen. Dies aber (nur) aus dem Grund, weil das Mögliche glaubwürdig ist, und wir bei dem, was nicht wirklich geschehen ist, noch nicht glauben, dass es möglich ist, während es bei dem, was geschehen ist, offensichtlich ist, dass es möglich ist. Denn es wäre nicht geschehen, wenn es unmöglich wäre.

b20 Es kommt freilich auch in einigen Tragödien vor, dass nur ein | oder zwei Namen Namen bekannter Personen sind, während die anderen erfunden sind, in einigen gibt es überhaupt keinen bekannten Namen, z. B. im *Antheus* des Agathon. In ihm ist die Handlung genauso erfunden wie die Personen, aber das ästhetische Vergnügen ist keineswegs geringer. Deshalb muss man nicht um jeden Preis versuchen, die geschichtlich überlieferten Handlungsverläufe
 b25 beizubehalten, auf die sich die Tragödien beziehen. | Ja, es wäre lächerlich, darauf Mühe zu verwenden, da auch die bekannten Geschichten nur wenigen bekannt und dennoch eine Freude für alle sind.

Aus all dem ist also klar, dass der Dichter mehr Dichter von Mythen [d. h. von Handlungseinheiten] als von Versen sein muss, sofern das, was ihn zum Dichter macht, in der Nachahmung besteht, Gegenstand der Nachahmung aber Handlungen sind.

b30 Auch wenn es sich also ergibt, dass er Geschehenes | dichterisch behandelt, ist er trotzdem ein Dichter. Denn es gibt keinen Grund, warum nicht auch wirkliches Geschehen manchmal so sein kann, wie es wahrscheinlich geschehen würde und wie es (dem bestimmten Charakter eines Handelnden nach) möglich ist, dass es geschieht, und das ist es, was das Dichterische an seiner Behandlung dieses Geschehens ausmacht.

Daher sind grundsätzlich von den Mythen und Handlungen diejenigen die schlechtesten, die episodisch sind. Episodisch nenne ich einen Mythos,
 b35 in dem | das Nacheinander der Szenen weder wahrscheinlich noch notwendig ist. Solche Handlungsverläufe konstruieren schlechte Dichter von sich

aus, gute Dichter den Schauspielern zuliebe. Um Paraderollen und schauspielerische Glanzstücke zu dichten, strapazieren sie den Mythos über die in ihm liegenden Möglichkeiten hinaus und sind deshalb oft | gezwungen, die Handlungsfolge zu zerstören. 1452a1

Die Tragödie ist aber nicht nur die Nachahmung einer vollständigen Handlung, sondern hat auch das, was Furcht und Mitleid erregt, zum Gegenstand. Dies aber entsteht gerade dann im höchsten Maß, wenn sich die Ereignisse wider Erwarten auseinander ergeben. Der Eindruck von etwas Erstaunlichem wird | auf diese Weise nämlich stärker sein, als wenn das Geschehen wie von selbst oder durch Zufall eintritt, da offenkundig auch von den zufälligen Ereignissen die am meisten Staunen erregen, die den Anschein haben, gleichsam aus Absicht zu geschehen. So ist z. B. die Mitys-Statue in Argos auf den, der am Tod des Mitys schuld war, gestürzt, während er sie betrachtete, und hat ihn erschlagen. Derartiges macht ja den Eindruck, | nicht zufällig zu geschehen, so dass notwendig Handlungsverläufe von dieser Art die besseren sind. a5 a10

KAPITEL 10

Es sind aber von den Handlungsverläufen [Mythen] die einen einsträngig, bei den anderen sind mehrere Handlungsstränge miteinander verflochten. Auch die Handlungen selbst nämlich, die in der Dichtung dargestellt werden, haben diesen Unterschied bereits unmittelbar an sich. Ich nenne eine Handlung einsträngig, bei der, wenn sie | sich definitionsgemäß kontinuierlich und als eine Einheit entwickelt, der Umschlag (ins Unglück bzw. Glück) ohne Wendepunkt [Peripetie] und ohne Wiedererkennung stattfindet; verflochten nenne ich die Handlung, aus der mit Wiedererkennung oder mit Wendepunkt [Peripetie] oder mit beidem das Umschlagen erfolgt. a15

Das aber muss aus der Zusammenfügung des Handlungsverlaufs selbst heraus geschehen, so dass aus dem zuvor Geschehenen | notwendig oder wahrscheinlich folgt, dass genau dies geschieht. Denn es ist ein bedeutender Unterschied, ob etwas wegen etwas oder (bloß) nach etwas geschieht. a20

KAPITEL 11

Wendepunkt aber ist, wie gesagt, das Umschlagen der Handlungen (unmittelbar) in das Gegenteil (dessen, was intendiert war), und zwar wenn dies, wie wir sagen, gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen geschieht. So kommt z. B. im *Ödipus* | jemand in der Absicht, Ödipus eine Freude zu machen und ihn von der Furcht zu befreien, die er in Bezug auf seine Mutter hat, aber er erreicht gerade dadurch, dass er ihm offenbart, wer er ist, das a25

Gegenteil. Und im *Lynkeus* wird der eine abgeführt, um hingerichtet zu werden, Danaos aber begleitet ihn, um ihn zu töten; es ergibt sich aber aus der Handlung, dass dieser stirbt, jener gerettet wird.

a30 Wiedererkennung | aber ist, wie schon der bloße Wortlaut sagt, ein Übergang aus dem Zustand der Unwissenheit in den des Wissens, der zu Freundschaft oder Feindschaft führt, bei Handelnden, die zu Glück oder Unglück bestimmt sind. Die beste Form der Wiedererkennung ist die, die zugleich mit der Wende eintritt, wie es sich bei der Wiedererkennung im *Ödipus* verhält.

Es gibt freilich auch andere Arten der Wiedererkennung. Sie kann sich nämlich auch – in dem angegebenen Sinn – bei leblosen Gegenständen oder
a35 | zufälligen Ereignissen ergeben, und auch, ob jemand etwas getan oder nicht getan hat, kann man erkennen. Aber die Art, die im eigentlichsten Sinn zur Darstellung eines Handlungsverlaufs oder auch zum Handeln selbst gehört, ist die genannte. Denn eine Wiedererkennung und ein Handlungsumschwung
1452b1 von dieser Art wird Mitleid | wie Furcht haben (und Handlungen dieser Art sind nach unserer Voraussetzung Gegenstand tragischer Nachahmung), weil auch Glück und Unglück bei derartigen Handlungsfolgen eintreten werden.

Da nun eine Wiedererkennung eine Wiedererkennung bestimmter Personen ist, gibt es Wiedererkennungen, bei denen nur die eine (der beteiligten Personen) die andere wiedererkennt – wenn (nämlich dieser schon) klar ist,
b5 wer jene | ist –, manchmal aber müssen sich beide wiedererkennen, wie z. B. Iphigenie von Orest wiedererkannt wurde durch die Absendung des Briefes, während es einer weiteren Wiedererkennung bedurfte, damit Orest von Iphigenie erkannt wurde.

Zwei Teile der Handlungskomposition [des Mythos] sind also diese beiden, der Handlungsumschwung | und die Wiedererkennung [die Peripetie und die Anagnorisis], ein dritter Teil ist das Leid (bringende Tun). Von diesen wurde über Peripetie und Anagnorisis (bereits) gesprochen, Leid aber ist eine Handlung, die Verderben oder Schmerz bringt, wie z. B. Todesfälle, die (einem der Handelnden) bekannt werden, Peinigungen, Verwundungen und was es an Handlungen dieser Art noch gibt.

KAPITEL 12

Die Teile der Tragödie, die man als funktional wesentliche Teile behandeln
b15 muss, | haben wir im Vorigen besprochen; in quantitativer Hinsicht, d. h., wenn man fragt, in welche einzelnen Abschnitte die Tragödie gegliedert werden kann, gibt es folgende Teile: Prolog, Epeisodion, Exodos und Chorteil, und von diesem ist ein Teil die Parodos [Eingangslied], der andere das Stasi-

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

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

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

KAPITEL 13

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KAPITEL 14

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KAPITEL 15

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KAPITEL 16

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

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

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

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

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

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

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

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

KAPITEL 17

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

was zu ihnen passt, und am wenigsten (mögliche) Unstimmigkeiten (in der Handlungsführung) übersehen. Ein Indiz dafür ist die Kritik, die man an Karkinos geübt hat: Amphiaraios trat nämlich aus dem Heiligtum (, aus dem er weggegangen war,) heraus (auf die Bühne), was dem, der das Stück nicht sah (, sondern nur las), entgehen konnte. Auf der Bühne aber fiel das Stück durch, weil dieser Fehler das Missfallen der Zuschauer erregte.

a30 Soweit möglich soll man bei der Ausarbeitung auch die Art, wie Gefühle zum Ausdruck kommen, | mitberücksichtigen. Die überzeugendste Darstellung gelingt nämlich denen, die selbst – von ihrer entsprechenden Disposition her – die dargestellten Gefühle empfinden; und wer selbst die Verletzung fühlt, stellt die Verletzung, wer selbst empört ist, stellt den Zorn am wahrhaftesten dar. Deshalb erfordert die Dichtung eine reich begabte [,geniale'] Natur oder einen manischen Charakter. Von diesen nämlich haben die einen eine bewegliche Einbildungskraft [*eúplastoí*], die anderen sind fähig, ganz aus sich herauszutreten [*ekstatikoí*].

1455b1 Die Geschichten [*lógoi*] – sowohl die, für die es bereits poetische Vorlagen gibt, | als auch die, die man selbst erfindet – soll man in einer Grundskizze entwickeln, dann erst soll man sie so (wie eben beschrieben) in Szenen einteilen und (bis ins Detail) ausführen.

b5 Wie man sich die Anlage einer Grundskizze vorzustellen hat, kann man am Beispiel der Iphigenie-Handlung klarmachen: Ein Mädchen wird geopfert und, ohne dass den Opfernden klar ist, was geschieht, entrückt. Es wird in ein anderes | Land versetzt, in dem es Sitte ist, die Fremden der Göttin zu opfern. Dieses Priesteramt erhält das Mädchen. Einige Zeit später geschieht es, dass der Bruder der Priesterin kommt. Dass er dies auf Weisung eines Gottes tut – der Grund für diese Weisung liegt außerhalb des Handlungsrahmens – und mit welcher Aufgabe, gehört nicht zum darzustellenden Handlungsverlauf. Er kommt also, er wird gefangengenommen, und in dem Augenblick, in dem er geopfert werden soll, kommt es zur Wiedererkennung b10 dadurch, dass man ihn – wie in der Version des Euripides | oder wie in der des Polyides – gemäß dem Wahrscheinlichen sagen lässt, es sei also nicht nur der Schwester bestimmt gewesen, geopfert zu werden, sondern auch ihm selbst. Das ist dann der Anfang der Rettung.

b15 Der nächste Schritt ist bereits, den Figuren Namen zu geben und die einzelnen Szenen auszuarbeiten. Dabei muss man darauf achten, dass auch diese kleineren Handlungseinheiten charakteristisch sind, wie z. B. im *Orest* der Wahnsinnsanfall, der zu seiner Festnahme führt, und seine Rettung | durch einen Reinigungsvorgang (charakteristisch für *Orest* sind).

Im Drama sind die Einzelszenen kurz, die epische Dichtung erreicht durch sie ihren großen Umfang. Die *Odyssee*-Geschichte ist ja nicht lang; Jemand ist viele Jahre von zuhause weg, wird von Poseidon festgehalten und ist ganz b20 auf sich allein gestellt. Die Verhältnisse zuhause sind so, dass sein Besitz | von

den Freiern aufgebraucht wird und sein Sohn durch einen Anschlag bedroht ist. Er selbst kommt nach schweren Bedrängnissen zurück, gibt sich bestimmten Personen zu erkennen, geht zum Angriff über, bleibt selbst unversehrt und vernichtet die Feinde. Das ist das, was zur Geschichte gehört, das andere gehört zur Ausgestaltung der einzelnen Szenen.

KAPITEL 18

Von jeder Tragödie besteht der eine Teil (ihrer Handlung) aus der Herstellung von Verwicklungen, der andere in deren Auflösung. Das, was | außerhalb der Bühnenhandlung liegt, und einige der Handlungsteile, die auf der Bühne dargestellt werden, bilden häufig die Verwicklung, der Rest ist die Lösung. Ich verwende diese Begriffe wie folgt: Die Verwicklung ist der Teil der Handlung, der von ihrem Anfang bis zu dem Punkt reicht, der die äußerste Steigerung bildet, von der aus der Übergang ins Glück bzw. ins Unglück stattfindet; die Auflösung ist der Teil der Handlung, der vom Anfang des Übergangs bis zum Schluss reicht. So bildet im *Lynkeus* des Theodektes | die Vorgeschichte, die Ergreifung des Kindes und noch ihre ** die Verwicklung, die Lösung reicht von der Mordanklage bis zum Schluss. b25 b30

Es gibt vier Arten von Tragödien, nämlich genauso viele wie die genannten konstitutiven Teile (der Tragödie) [Mythos, Pathos, Charakter, Denkweise]:

- 1) diejenige, die eine Verwicklung (von Motiven) enthält und ganz und gar auf den Handlungsumschwung und die Wiedererkennung ausgerichtet ist [Mythos];
- 2) diejenige, in der das Moment des Leids [des Pathos] vorherrscht, wie z. B. die | Aias- und die Ixion-Tragödien; 1456a1
- 3) diejenige, in der vor allem Handlungen, die den Charakter (von jemandem) zum Ausdruck bringen, dargestellt werden, wie die *Phthiotiden* und der *Peleus* [Charakter, *ēthos*];
- 4) viertens diejenige (⟨, bei der das Moment der Denkweise dominiert und in Reden und Handlungen zum Ausdruck gebracht wird⟩), wie die *Phorkiden* und der *Prometheus* und die Tragödien, die im Hades spielen [Denkweise, *diánoia*].

Am besten ist es nun zu versuchen, über alle (für die Tragödie spezifischen) Komponenten zu verfügen, wenn das nicht möglich ist, dann über die wichtigsten und über so viele wie möglich – gerade | wegen der heutigen Angriffe a5 auf die Dichter. Es hat ja für jede (wesentliche) Komponente der Tragödie gute Dichter gegeben, deshalb fordert man jetzt von einem allein, er solle jeden in seiner eigentümlichen Stärke übertreffen.

Richtig ist es, dass man die Frage, ob Tragödien verschieden oder gleich sind, nach keinem anderen Kriterium als dem Mythos beurteilt. Einen gleichen Mythos aber haben Tragödien, die denselben Aufbau und dieselbe Auflösung der Verwicklung haben. Viele bauen die Verwicklung zwar gut auf, |
 a10 lösen sie aber schlecht auf. Es muss aber beides immer einander entsprechen.

Man muss aber, wie oft gesagt wurde, darauf achten, eine Tragödie nicht wie eine epische Handlungskomposition anzulegen – episch nenne ich eine Komposition, wenn sie mehrere Handlungseinheiten enthält –, z. B. wenn man den gesamten Handlungsablauf der *Ilias* (dramatisch) gestalten wollte. Dort nämlich können wegen des Umfangs die Teile in angemessener Länge
 a15 ausgeführt werden, in | dramatischer Darstellung aber würde die Auffassungskraft weit überfordert.

Ein Beleg dafür ist: diejenigen, die die ganze Zerstörung Trojas als Stoff für eine Tragödie verwendet haben und nicht nur einzelne Teile (dieser Gesamthandlung), wie es Euripides in der *Niobe* gemacht hat, und (die sich) auch nicht so wie Aischylos (auf einen Teil beschränkt haben), sind (beim Publikum) durchgefallen oder haben im Wettbewerb schlecht abgeschnitten; denn auch Agathon ist nur an dieser (Stoffüberfrachtung) gescheitert.

a20 Mit einer Handlung, die in ihr Gegenteil umschlägt, und einer | einsträngigen Handlungsfolge erreicht man dagegen das angestrebte Ziel in außerordentlichem Maß. Denn dies ist tragisch und human. Man erreicht es, wenn ein Kluger, der aber auch einen schlechten Charakterzug hat, betrogen wird, wie Sisypchos, oder jemand, der zwar tapfer, aber auch ungerecht ist, überwunden wird. Das aber ist auch wahrscheinlich, wie Agathon sagt, denn es
 a25 sei wahrscheinlich, dass vieles | auch gegen die Wahrscheinlichkeit geschehe.

Den Chor aber muss man wie einen der Schauspieler behandeln, er muss Teil des Ganzen sein und an der Handlung beteiligt sein, nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Bei den übrigen Dichtern gehören die gesungenen Partien um nichts mehr zur jeweiligen Handlung als zu irgendeiner anderen Tragödie. Daher sind die gesungenen Partien bei ihnen
 a30 (bloße) Einlagen. Der erste, der damit begann, war | Agathon. Doch worin besteht der Unterschied zwischen Gesangseinlagen und der Übertragung einer Rede oder einer kompletten Szene von einer Tragödie in eine andere?

KAPITEL 19

Damit haben wir die anderen wesentlichen Momente [*eídē*] behandelt. Es bleibt übrig, von der sprachlichen Ausdrucksweise [*léxis*] und der Denk- und Argumentationsweise [*diánoia*] zu sprechen.

Die Behandlung der Argumentationsformen in | meiner *Rhetorik* setze ich voraus. Denn dieses Thema gehört eher in jene Disziplin. Alles das aber hat sein Prinzip in der Denkweise, was mit dem Mittel der Rede erreicht werden muss. Zu diesen ⟨Mitteln⟩ gehören das Beweisen, das Widerlegen, das Hervorrufen von Affekten (wie | Mitleid, Furcht, Zorn, und was alles von dieser Art ist) und außerdem ⟨die Kunst⟩, die Größe oder Bedeutungslosigkeit einer Sache deutlich zu machen. a35 1456b1

Natürlich muss man sich bei ⟨der Darstellung von⟩ Handlungen ⟨wie von Reden⟩ nach denselben Prinzipien richten, wenn man bewirken will, dass eine Handlung Mitleid oder Frucht erregt, bedeutend oder wahrscheinlich ist. Der Unterschied liegt lediglich darin, | dass sich die Wirkung im einen Fall ohne ⟨ausdrückliche⟩ Belehrung einstellen muss, während sie im andern Fall in der Rede vom Redner erzeugt werden und sich aus der Rede ergeben muss. Denn welche Funktion hätte der Redner, wenn sich ⟨ein bestimmter Effekt⟩ auch unabhängig von der Rede so einstellte, wie er sein soll? b5

Von den Dingen, die mit der sprachlichen Gestaltung [*léxis*] zu tun haben, ist ⟨die Unterscheidung⟩ der Satzarten eine Art der Betrachtungsweise. | Über sie müssen die Schauspieler Bescheid wissen und jeder, der eine solche sprachgestaltende Kunst beherrscht, z. B.: Was ist eine Bitte, was ein Gebet, ein Bericht, eine Drohung, eine Frage, eine Antwort? – und was es sonst noch derartiges gibt. Denn wegen der Kenntnis oder Unkenntnis in diesen Fragen wird der Dichtung kein Vorwurf gemacht, mit dem man sich ernsthaft auseinandersetzen müsste. | Denn welchen Fehler soll man in dem erkennen, was Protagoras bemängelt: dass er [Homer] im Glauben zu beten, ⟨tatsächlich⟩ eine Aufforderung formuliere, wenn er sagt: „*Den Zorn singe mir, Göttin.*“ Denn dazu aufzufordern, etwas zu tun oder zu lassen, ist, so behauptet er, eine Befehlsform. Deshalb können wir diesen Gegenstand übergehen, weil er nicht in die Dichtungstheorie gehört. b10 b15

KAPITEL 20

| Zur Sprache [*léxis*] insgesamt gehören die folgenden Teile: Buchstabe, Silbe, Verbindungsartikel, Nomen, Verb, Gliederungsartikel, Kasus, Satz. b20

Ein Buchstabe also ist ein unteilbarer Laut, aber nicht jeder ⟨Laut dieser Art⟩, sondern ein solcher, der von sich aus dazu geeignet ist, dass aus ihm ein zusammengesetzter Laut entsteht; denn auch bei Tieren gibt es unteilbare Laute, von denen ich keinen als Buchstaben bezeichne.

| Die Arten der Buchstaben sind der Vokal, der Halbvokal und der Konsonant. Ein Vokal aber ist ein Buchstabe, der ohne Anstoßen eine hörbare Lautgestalt hat; ein Halbvokal ist ein Buchstabe, der mit Anstoßen eine hörbare Lautgestalt hat, wie zum Beispiel ‚s‘ oder ‚r‘; ein Konsonant ist ein Buch- b25

stabe, der mit Anstoßen (erzeugt wird und der) bloß für sich keinen vernehmbaren Laut hat, der aber zusammen mit | (Buchstaben), die eine hörbare Lautgestalt haben, hörbar wird, wie z. B. ,g‘ und ,d‘.

Diese unterscheiden sich nach der Formung des Mundes, nach dem Ort(, an dem sie erzeugt werden), danach, ob sie aspiriert oder nicht aspiriert sind, nach der Länge oder Kürze, außerdem danach, ob sie hoch oder tief sind oder eine mittlere Tonlage haben. Eine detaillierte Behandlung dieser Fragen gehört in den Gegenstandsbereich der Metrik.

b35 Eine Silbe | ist ein Laut, der keine (Sach-)Bedeutung hat und der zusammengesetzt ist aus einem stimmlosen Buchstaben und einem, der hörbar ist. Denn ,gr‘ ist ohne ,a‘ eine Silbe und mit ,a‘, nämlich ,gra‘. Aber auch die verschiedenen Silbenarten zu untersuchen ist Sache der Metrik.

1457a1 Eine verbindende Partikel ist ein Laut, der keine (Sach-)Bedeutung hat und der weder | hindert noch bewirkt, dass aus mehreren Lauten ein Laut mit einer Bedeutung entsteht, und der dazu geeignet ist, sowohl an die Enden als auch in die Mitte – mit Bezug (auf etwas anderes) – gestellt zu werden, der aber nicht dazu geeignet ist, beziehungslos am Anfang eines Satzes zu stehen, wie zum Beispiel *men*, *étoi*, *de*. Oder es ist ein Laut, der keine (Sach-)Bedeutung
a5 hat und der dazu geeignet ist, aus mehreren Lauten, | die (jeweils) eine Bedeutung haben, eine Lautäußerung mit einer Bedeutung zu machen.

Eine Gliederungspartikel ist ein Laut, der keine Bedeutung hat und der den Anfang einer Rede oder das Ende oder eine Unterteilung (in der Rede) anzeigt, wie *amphí* und *perí* und die anderen. Oder: Es ist ein nicht bedeutungstragender Laut, der eine einheitliche bedeutungstragende Lautäußerung aus mehreren
a10 Lauten weder verhindert noch hervorbringt, der geeignet ist, | an den Anfang, das Ende oder in die Mitte gestellt zu werden.

Ein Nomen ist ein zusammengesetzter Laut, der eine Bedeutung hat und ohne Zeitbestimmung ist, und von dem kein Teil für sich selbst genommen bedeutungstragend ist. Denn bei den Komposita verwenden wir (die einzelnen Teile) nicht so, als würden sie für sich selbst etwas bedeuten. Bei dem Wort *Theódōros* zum Beispiel hat der Teil *dōros* keine eigene Bedeutung.

Ein Verb ist ein Laut, der zusammengesetzt ist, der eine Bedeutung hat
a15 und der eine Zeitangabe enthält | und von dem kein Teil für sich genommen bedeutungstragend ist, ebenso wie bei den Nomina. Denn ‚Mensch‘ oder ‚weiß‘ enthält keine Angaben über das ‚Wann‘, ‚läuft‘ oder ‚ist gelaufen‘ aber bezeichnet zusätzlich die Gegenwart bzw. die Vergangenheit.

Beugung [Flexion] gibt es beim Nomen und beim Verb. Die eine Flexionsart ist etwas, das die Bedeutung des Kasus hat, ‚dieses‘, ‚diesem‘ | und alles derartige; die andere hat die Bedeutung von Singular oder Plural, wie ‚Menschen‘ oder ‚Mensch‘; eine dritte hat ihre Bedeutung von der Art der Aussprache, z. B. davon, ob etwas eine Frage oder Aufforderung ist. Denn ‚Ginger?‘ oder ‚Geh!‘ ist eine Flexion des Verbs von dieser Art.

Eine Phrase bzw. ein Satz ist eine zusammengesetzte Lautäußerung, die eine Bedeutung hat und von der einige Teile für sich selbst etwas bedeuten (denn nicht | jede ⟨zu einer Bedeutungseinheit verbundene⟩ sprachliche Äußerung ist aus Verben und Nomina zusammengesetzt, wie zum Beispiel die Definition des Menschen, sondern es kann auch eine ⟨zusammenhängende⟩ sprachliche Äußerung geben ohne Verbum, sie hat aber immer einen Teil, der etwas bedeutet), wie zum Beispiel in dem Satz ‚Kleon läuft‘ ‚Kleon‘ (etwas bedeutet). a25

Eine sprachliche Äußerung kann auf zwei Arten eine Einheit sein: entweder wenn das, was sie bezeichnet, ein Eines ist, oder wenn sie aus Mehrerem zu einer kontinuierlichen Einheit verbunden ist, wie die *Ilias* | durch ihren kontinuierlichen Zusammenhang eine Einheit ist, die Definition des Menschen aber dadurch, dass sie ein Eines bedeutet. a30

KAPITEL 21

Es gibt zwei Arten der Bezeichnung: die eine ist einfach – einfach nenne ich, was nicht aus ⟨Teilen⟩, die etwas bedeuten, zusammengesetzt ist, z. B. ‚Erde‘ –, die andere zweifach. Bei dieser hat die eine einen ⟨Teil⟩, der etwas bedeutet, und einen ⟨Teil⟩, der keine Bedeutung hat, bzw., der nicht in diesem Wort etwas bedeutet, die andere besteht aus Teilen, die etwas bedeuten. Es gibt auch dreifache, vierfache Bezeichnungen und | Bezeichnungen aus noch mehr Teilen, wie oft bei den Massalieten, (z. B.) *hermo-kaikó-xanthos* | **. a35 1457b1

Jedes ⟨eine Sache bezeichnende⟩ Wort wird entweder normal verwendet oder als Glosse oder als Metapher oder als Schmuck, oder es ist ⟨überhaupt⟩ eine dichterische Neuschöpfung, oder es hat eine erweiterte oder verkürzte oder veränderte Gestalt erhalten.

Unter ‚normal‘ verstehe ich ⟨eine Bezeichnung⟩, die bei allen ⟨Sprechern einer Sprachgemeinschaft⟩ üblich ist, unter ‚Glosse‘ ⟨eine Bezeichnung⟩, die andere ⟨Sprachgemeinschaften⟩ verwenden. Deshalb ist klar, dass dasselbe Wort sowohl als Glosse | als auch normal verwendet werden kann, nicht aber von denselben ⟨Sprechern⟩. *Sígynon* [Dreizack] nämlich ist bei den Zyprioten ein normales Wort, wir verwenden es hingegen als Glosse. b5

Die Metapher ist die Übertragung eines Wortes, das ⟨eigentlich⟩ der Name für etwas anderes ist, entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf eine ⟨andere⟩ Art oder gemäß einer Analogie.

Ich meine mit ‚von der Gattung | auf die Art‘ z. B. „*mein Schiff, steht hier*“, denn das ‚Vor-Anker-Liegen‘ ist eine Art von ‚Stehen‘, mit ‚von der Art auf die Gattung‘ „*ja wirklich, zehntausend große Taten hat Odysseus vollbracht*“; denn ‚zehntausend‘ ist viel, und er [Homer] verwendet es hier b10

statt ‚viel‘; mit ‚von einer Art auf eine (andere) Art‘ (meine ich) z. B. „mit dem Erz die Seele abschöpfend“ und „schneidend mit dem scharfen Erz“,
 b15 denn er [vermutlich Empedokles] hat hier | im zweiten Fall das Schöpfen ‚schneiden‘ genannt, im ersten Fall das Schneiden ‚schöpfen‘; beides sind nämlich Arten des Wegnehmens.

Von einer analogen (Verwendungsweise) spreche ich, wenn sich das Zweite zum Ersten genauso verhält wie das Vierte zum Dritten. Man wird nämlich anstelle des Zweiten das Vierte oder anstelle des Vierten das Zweite nennen.
 b20 Und manchmal setzt man hinzu, | worauf der Ausdruck, der stellvertretend verwendet wird, bezogen ist. Zum Beispiel ist das Verhältnis von Schale und Dionysos analog zu dem Verhältnis von Schild und Ares. Man wird nun also die Schale den Schild des Dionysos nennen und den Schild die Schale des Ares. Oder: Was das Alter in bezug auf das Leben ist, das ist der Abend in Bezug auf den Tag. Man wird also den Abend das Alter des Tages nennen,
 b25 oder, wie Empedokles, das Alter den Lebensabend | oder Lebensuntergang.

In manchen Fällen ist für ein Glied einer Analogie kein (eigenes) Wort vorhanden, und dennoch kann man sich gleich ausdrücken. Zum Beispiel heißt das Ausstreuen von Samen ‚säen‘, für das Ausstreuen des Lichts aber aus der Sonne gibt es kein eigenes Wort. Dennoch verhält sich dieser Vorgang zur Sonne wie das Säen zum Samen. Deshalb hat man formuliert: „sä-
 b30 end das gottgeschaffene | Licht“.

Man kann diese Art metaphorischen Sprechens (durch Analogie) aber auch noch anders verwenden: Man bezeichnet etwas mit einem uneigentlichen Ausdruck, spricht ihm aber etwas ab, was eigentlich zu ihm gehört, wie wenn man den Schild nicht ‚Schale des Ares‘, sondern ‚Schale ohne Wein‘ nennt.

Eine dichterische Neuschöpfung ist, wenn ein Dichter einem Wort eine Bedeutung gibt, in der es überhaupt noch niemand gebraucht hat. Es gibt ja
 b35 offenkundig einige solche Neuschöpfungen, | zum Beispiel für Hörner ‚Zweige‘ oder für Priester ‚Beter‘.

1458a1 Bei einer Worterweiterung | verwendet man einen gelängten Vokal anstelle des eigentlichen oder schiebt eine Silbe ein, bei einer Wortverkürzung nimmt man von einem Wort etwas weg. Erweiterungen sind etwa *póleōs* anstelle von
 a5 *póleōs* oder *Pēlēiadeō* für *Pēleïdou*; Wortverkürzungen sind etwa | *kri* [statt: *krithē*, Gerste] oder *dō* [statt: *dōma*, Haus] oder „*mía gínetai amphotérōn ops*“ [statt: *opsis*, Blick].

Verändert ist (ein Wort), wenn man von der (üblichen) Bezeichnung etwas wegfallen lässt und etwas anderes (hinzu)erfindet, z. B. wenn man „an der rechteren Brust“ statt „an der rechten“ sagt.

Von den Substantiven sind die einen männlich, die anderen weiblich, die dritten liegen dazwischen: Männlich sind alle, die auf Ny, Rho oder Sigma
 a10 enden oder | auf (Buchstaben), die mit letzterem zusammengesetzt sind (dies sind zwei: Psi und Xi). Weiblich sind alle Wörter, die auf Vokale enden, die

immer lang sind, wie auf Ēta und Ōmega, sowie bei den Vokalen, die gelangt werden können, die auf Alpha. So gibt es gleich viele Endungen für männliche und weibliche Wörter, denn Psi und Xi sind ja zusammengesetzt. Auf einen stimmlosen Laut [Muta] endet kein Wort, | auch nicht auf einen kurzen Vokal. a15 Auf Iota enden nur drei Wörter: *méli*, *kómmi* und *péperi*; auf Ypsilon enden fünf Wörter. Die Wörter, die zwischen den männlichen und den weiblichen liegen, enden auf diese Laute [Alpha, Iota, Ypsilon] und auf Ny und Sigma.

KAPITEL 22

Die beste Ausdrucksweise ist die klare und nicht alltägliche. Am klarsten ist die, die die Worte normal gebraucht, sie ist aber | alltäglich. Ein Beispiel dafür a20 ist die Dichtung des Kleophon und des Sthenelos.

Gehoben und eine Abweichung vom normalen Wortgebrauch ist die ⟨Ausdrucksweise⟩, die fremdartige Wörter verwendet. ‚Fremdartig‘ nenne ich die Glosse, die Metapher, die Wortdehnung und alles das, was vom Normalen abweicht.

Wenn man aber in der Dichtung nur solche Ausdrücke verwendet, ist das Ergebnis eine Verrätselung oder Überfremdung [‚Barbarismus‘] | – eine Ver- a25 rätselung, wenn sie ⟨nur⟩ aus Metaphern besteht, wenn aber aus Glossen, dann ein Barbarismus.

Die besondere Form des Rätsels ist nämlich die: Man spricht von etwas, was es wirklich gibt, stellt aber eine unmögliche Verbindung her. Solange man nur Worte (in ihrer normalen Verwendungsweise) zusammensetzt, ist es es ⟨überhaupt⟩ nicht möglich, dies [das Unmögliche zu verbinden] zu tun, mit einer Zusammensetzung von Metaphern ist es aber möglich, z. B.: „*Ich sah einen Mann, wie er mit Feuer Erz | auf einen Mann schweißte*“, und mit a30 ähnlichen Kombinationen. Verwendet man ⟨nur⟩ Glossen, ist dies ein Barbarismus.

Man muss sie [die Ausdrucksformen] also irgendwie mischen; denn die einen bewirken, dass die Sprache nicht trivial und auch nicht alltäglich ist, wie die Glosse, die Metapher, der Schmuck und die anderen genannten Arten, mit dem normalen Wortgebrauch aber erzielt man Deutlichkeit.

Einen nicht geringen Beitrag | zur Deutlichkeit der Sprache und dazu, 1458b1 dass sie nicht trivial ist, leisten die Worterweiterungen und -kürzungen und ⟨die sonstigen⟩ Veränderungen an der Wortgestalt. Denn dadurch, dass sie anders sind als das Normale, sind sie unerwartet und erzeugen den Eindruck des Nichtalltäglichen, dadurch, dass sie etwas | mit dem, was man gewohnt b5 ist, gemeinsam haben, wird die Sprache deutlich sein.

Deshalb sind die Kritiker nicht im Recht, wenn sie eine solche Ausdrucksweise herabsetzen und ‚den Dichter‘ [Homer] lächerlich machen, wie Euklei-

des der Ältere, der behauptete, es sei ja leicht zu dichten, wenn es gestattet sei, (jede Silbe) nach Belieben zu dehnen. Dazu hatte er Spottverse in eben dieser Sprechweise gedichtet: „*Ēpicharēs sāh īch gehen nāch Marathōn |*
 b10 *hīnüber“ und „nie liebend jēnēs Nieswürz“.*

Irgendwie Eindruck machen zu wollen, indem man in einer solchen Weise (von Abänderungen der Wortgestalt) Gebrauch macht, ist natürlich lächerlich. Das (richtige) Maß (einzuhalten) ist eine Forderung, die für alle genannten Ausdrucksweisen gilt. Denn der Gebrauch von Metaphern, Glos-
 b15 sen und der anderen (Ausdrucks-)Arten hat, wenn er unpassend ist, | denselben Effekt, wie wenn er absichtlich lächerlich gemacht ist.

Wie sehr sich ein angemessener Gebrauch auszeichnet, kann man an den (eben zitierten) Hexametern erkennen, wenn man das (richtige) Maß bei der Wortabwandlung einhält. Auch bei der Glosse aber, bei den Metaphern und den anderen Arten kann man daran, wie einer den normalen Wortgebrauch (dabei) verändert, sehen, dass wir die Wahrheit sagen.

b20 Z. B. haben | Aischylos und Euripides ein und denselben Jambus gedichtet, bei dem Euripides nur ein Wort veränderte, indem er an die Stelle des gewohnten normalen Wortes eine Glosse setzte; und so erscheint der eine Vers schön, der andere billig. Aischylos hatte nämlich im *Philoktet* formuliert:

„*ein Geschwür, das mein Fleisch am Fuß frisst*“;

Euripides ersetzte „*frisst*“ durch „*verzehrt*“;

(genauso wäre es,) wenn einer den Vers:

b25 | „*jetzt aber, gering, nichtig und ungestalt, wie ich bin*“

umänderte und normale Ausdrücke gebrauchte:

„*jetzt aber, klein, schwächlich und hässlich, wie ich bin*“;

oder bei den Versen:

„*einen unansehnlichen Sessel hinstellend und einen geringen Tisch*“ und

b30 | „*einen schlechten Sessel hinstellend und einen kleinen Tisch*“,

oder wenn man „*die Gestade brüllten*“ durch „*die Gestade schrieten*“ ersetzt.

Außerdem hat Ariphrades die Tragödiendichter dafür lächerlich gemacht, dass sie gerade das, was niemand in der Umgangssprache sagen würde, gebrauchen, zum Beispiel „*her von dem Hause*“, aber nicht „*aus dem Haus*“,
 1459a1 oder „*das Deinige*“ oder „*ich aber denselbigen*“ oder | „*herum um Achill*“, aber nicht „*um Achill herum*“, und was sonst von dieser Art ist. Denn weil es im normalen Sprachgebrauch nicht vorkommt, erweckt alles Derartige den Eindruck einer gewählten Sprache. Jener aber hat dies verkannt.

a5 Es ist aber wichtig, ein jedes der genannten Ausdrucksmittel in angemessener Weise | zu verwenden, sowohl die verdoppelten Worte als auch die Glossen, am allerwichtigsten aber ist es, dass die Sprache (der Dichtung) metaphorisch ist. Allein dies nämlich kann man nicht von einem anderen

übernehmen, sondern ist Zeichen hoher Begabung. Denn gute Metaphern zu finden, hängt von der Fähigkeit ab, Ähnlichkeiten [d. h. in Verschiedenem das Gleiche] zu erkennen.

Von den Bezeichnungen passen die zweifachen am besten für die Dithyramben, die Glossen | für den heroischen Vers, die Metaphern für die Iamben. Und in heroischen Versen sind alle genannten Arten nützlich, für den Jambus hingegen sind alle die Ausdrucksweisen passend, die man auch in der gesprochenen Sprache verwenden würde, denn der Jambus folgt, soweit möglich, der natürlichen Sprechweise. Von dieser Art sind der normale Wortgebrauch, die Metapher und die Verwendung von Worten als Schmuck.

| Zur Tragödie und zur Nachahmung im dramatischen Darstellungsmodus soll uns das Gesagte damit genügen.

KAPITEL 23

Von der Dichtung, die in der Weise erzählender Darstellung und im Medium metrisch gebundener Sprache nachahmt, ist klar, dass sie ihre Handlungseinheiten wie in den Tragödien dramatisch, das heißt, in Beziehung auf eine ganze und vollständige Handlung, die | Anfang, Mitte und Ende hat, durchgestalten muss, damit sie als eine Einheit und ein Ganzes wie ein Lebewesen die ihr eigentümliche Lust schafft. Die Art ihrer Organisation darf nicht so sein wie bei der Geschichtsschreibung, in der notwendigerweise nicht die Einheit einer Handlung dargestellt werden kann, sondern (nur) das Geschehen in einem bestimmten Zeitraum, d. h. alle Ereignisse in diesem Zeitraum im Umfeld einer oder mehrerer Personen, deren Verhältnis zueinander so ist, wie es sich eben ergab. Denn so, wie | im Verlauf derselben Zeit die Seeschlacht bei Salamis stattfand und die Schlacht in Sizilien gegen die Karthager, ohne dass sie auf ein und dasselbe Handlungsziel hin gerichtet waren, so ereignet sich in den aufeinander folgenden Zeitabschnitten bisweilen eines nach dem anderen, ohne dass sich aus ihnen ein (gemeinsam erreichtes) Ziel ergäbe. Aber nahezu alle Dichter gehen so | vor.

Daher muss, wie schon gesagt, auch in dieser Hinsicht Homer als göttergleich erscheinen im Vergleich mit den anderen, weil er nicht versucht hat, den Krieg insgesamt darzustellen, obwohl er einen Anfang und ein Ende hat. Viel zu groß nämlich und unüberschaubar hätte der Mythos werden müssen oder, wenn er maßvoll im Hinblick auf den Umfang geblieben wäre, doch überaus verwickelt wegen der Vielfalt (der Stoffe). | Tatsächlich hat er aber einen Teil herausgegriffen und viele andere Ereignisse in Einzelszenen darauf bezogen, wie den Schiffskatalog und anderes, das sich an die Handlung anschließt, und hat so seine Dichtung gegliedert.

1459b1 Die anderen kreisen in ihren Dichtungen um einen Menschen | und um einen Zeitraum herum und um eine Handlung, die (aber) vielteilig ist; z. B. der Dichter der *Kyprien* und der *Kleinen Ilias*.

Das ist der Grund, warum man aus der *Ilias*-Handlung und der *Odyssee*-Handlung jeweils nur eine Tragödie oder [im Fall der *Odyssee*] nur zwei machen könnte, während man die *Kyprien*-Handlung in vielen und die Handlung der *Kleinen Ilias* in mehr als acht Tragödien unterbringen müsste, etwa:
 b5 die *Entscheidung über die Waffen*, *Philoktet*, *Neoptolemos*, *Eurypylos*, der *Bettelgang*, die *Spartanerinnen*, die *Zerstörung Troias*, die *Abfahrt*, *Sinon* und die *Troerinnen*.

KAPITEL 24

Und weiter: Die Arten der epischen Dichtung müssen dieselben sein wie bei der Tragödie, denn auch ihr Handlungsgefüge ist entweder einsträngig oder komplex und enthält Charakterdarstellung oder Darstellung von Leiden.
 b10 Auch ihre | (gattungskonstitutiven) Teile sind mit Ausnahme der Lieddichtung und Aufführung dieselben. Denn auch bei ihr müssen Wendepunkte, Wiedererkennungen und Darstellung von Leid vorkommen. Außerdem müssen auch bei ihr die Formen der Argumentation und die sprachliche Gestaltung gut ausgeführt sein.

All dies hat Homer befolgt, und zwar als erster und in hinreichender Weise. Denn von seinen beiden Dichtungen ist die eine, die *Ilias*, einsträngig und
 b15 stellt großes Leid dar, die andere, die | *Odyssee*, ist komplex (sie ist durch und durch Wiedererkennung) und zeigt (individuell) charakteristisches Verhalten. Darüber hinaus hat er alle in der Gestaltung der Sprechweise und der Darstellung charakteristischer Argumentationsformen übertraffen.

Die epische Darstellungsform unterscheidet sich aber (von der Tragödie) im Umfang der Handlungskomposition und im Versmaß. Für die Definition des Umfangs ist die genannte hinreichend: Es muss möglich sein, Anfang und | Ende gemeinsam zu überschauen. Dies ist wohl dann gegeben,
 b20 wenn die Kompositionen im Umfang geringer sind als die alten, aber in etwa dem Umfang so vieler Tragödien entsprechen, wie man in einer Aufführung bringen kann.

Zur Erweiterung des Umfangs verfügt die epische Dichtung über eine Besonderheit, die ihr reiche Möglichkeiten dazu gibt. Denn in der Tragödie
 b25 kann man nicht mehrere gleichzeitig verlaufende | Teilhandlungen darstellen, sondern nur den Teil, der (gerade) auf der Bühne und von den Schauspielern (ausgeführt werden kann). In der epischen Dichtung dagegen, da sie die Form einer Erzählung hat, ist es möglich, mehrere Teilhandlungen gleichzeitig verlaufen zu lassen. Handelt es sich dabei um Teile, die zu einer

Handlung gehören, führt dies zu einer Steigerung des Gehalts der Dichtung. So verschafft diese Möglichkeit der epischen Dichtung einen erhabeneren Eindruck, versetzt den | Zuhörer in wechselnde Zustände und erlaubt, die Handlung durch abwechselnde Szenen zu gliedern. Denn Mangel an Abwechslung nämlich schafft leicht Überdruß und wird so zur Ursache, dass Tragödien beim Publikum durchfallen. b30

Als Versmaß hat man durch Ausprobieren das heroische als passend gefunden. Wenn man nämlich eine erzählende Nachahmung in irgendeinem anderen Metrum oder in vielen Versmaßen schafft, wirkt es unpassend. Das heroische ist nämlich das stabilste und | gewichtigste von den Versmaßen (deshalb haben in ihm Glossen und Metaphern am ehesten ihre Stelle – tatsächlich enthält die erzählende Darstellungsweise mehr davon als die anderen Darstellungsformen). Dagegen haben Jambus und Tetrameter | dynamischen Charakter, dieser passend zum Tanz, jener passend zum Handeln. Außerdem ist es ausgesprochen unpassend, wenn jemand diese mischen wollte, wie (es) Chairemon (macht). Deshalb hat niemand bei der Darstellung eines umfangreichen Handlungsgefüges ein anderes Versmaß gewählt als das heroische, sondern es ist, wie wir gesagt haben, die Natur (dieser Dichtungsart) selbst, die lehrt, das, was zu ihr passt, | auszuwählen. a5

Homer verdient in vieler Hinsicht Lob, besonders aber deshalb, weil er als einziger unter den Dichtern ein genaues Wissen davon hatte, was der Dichter selbst in der Dichtung zu tun hat. In eigener Person nämlich soll der Dichter so wenig wie möglich sagen. Dieses (Erklären in eigener Person) macht nicht zum Dichter.

Die anderen Dichter treten nun [mit ihren Kommentaren] selbst über das ganze Werk hin in den Vordergrund, in mimetischer Darstellung aber bringen sie nur wenig und selten. Homer dagegen | lässt einen Mann oder eine Frau oder einen anderen Charakter unmittelbar nach nur wenigen einleitenden Worten auftreten, und zwar niemanden ohne charakteristisches Verhalten, jeden vielmehr mit bestimmter Charakterzeichnung. a10

Man muss zwar in der Tragödie das, was Staunen erregt, darstellen, besser aber lässt sich Widerlogisches, das die Hauptursache für etwas, das Staunen erregt, ist, im Epos integrieren, weil man den Handelnden nicht vor Augen hat. So würde die Szene mit | der Verfolgung Hektors auf der Bühne sicher lächerlich wirken: wie die einen [die Griechen] herumstehen, ohne die Verfolgung aufzunehmen, während der andere [Achill] den Kopf schüttelt [um sie zurückzuhalten] – im Epos fällt dies dagegen nicht auf. a15

Das aber, was Staunen erregt, ist angenehm. Das kann man daran sehen, dass alle beim Geschichtenerzählen übertreiben, weil sie Gefallen finden wollen.

Der beste Lehrmeister war Homer für die anderen auch darin, das Falsche so, wie es richtig ist, zu sagen, | d. h. darin, wie man Fehlschlüsse er- a20

zeugt. Denn die Leute meinen: Wenn deshalb, weil A der Fall ist, auch B der Fall ist, oder wenn aus dem Entstehen von A die Entstehung von B folgt, so müsse, wenn das Spätere der Fall ist, auch das Frühere der Fall sein oder entstehen. Das ist aber falsch. Deshalb muss man, wenn das Erste [A] falsch ist, etwas Anderes [B] aber, falls A der Fall ist, notwendig der Fall ist oder entsteht, ⟨dieses⟩ [B] hinzufügen. Denn wissen wir, dass dies [B] wahr |
 a25 ist, zieht unser Verstand zu unrecht den Schluss, dass auch das Erste [A] wahr ist. Ein Beispiel dafür kommt in der Fußwaschungsszene ⟨der *Odyssee*⟩ vor.

Es verdient also einerseits das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, den Vorzug vor dem Möglichen, das nicht glaubhaft ist. Die ⟨Aufeinanderfolge der⟩ Handlungen aber soll man nicht aus Teilen zusammenstellen, die die ⟨Handlungs-⟩Logik verletzen, am besten sollen sie überhaupt nichts, was die ⟨Handlungs-⟩Logik verletzt, enthalten, wenn aber doch, dann außerhalb
 a30 der Bühnenhandlung, wie zum Beispiel, | dass Ödipus nicht weiß, wie Laios umgekommen ist. Im Verlauf des Dramas selbst darf es das nicht geben, wie etwa in der *Elektra* bei den Leuten, die von den Pythischen Spielen berichten, oder wie in den *Mysern* bei dem Stummen, der aus Tegea nach Mysien kam. Daher ist die Behauptung, man zerstöre sonst den Zusammenhang der Handlung, lächerlich. Solche Handlungen darf man nämlich grundsätzlich
 a35 nicht konstruieren. Wenn man es aber tut und einen | einigermaßen stimmigen Eindruck erreicht, dann ist auch Ungewöhnliches zulässig; denn auch
 1460b1 die Ungereimtheiten in der *Odyssee* in der Szene der Aussetzung | wären sicher unerträglich, wenn ein schlechter Dichter sie gedichtet hätte. Nun aber hat ‚der Dichter‘ das Anstößige unsichtbar gemacht, indem er ⟨den Zuhörer⟩ durch andere Gaben entschädigt und erfreut.

Die Ausarbeitung des sprachlichen Ausdrucks muss in den Teilen besonders sorgfältig sein, in denen die Handlung ruht und weder Verhaltens- noch Argumentationsweisen charakterisiert werden. Es versperrt freilich eine allzu
 b5 brillante | Sprache auch wieder den Blick auf das Charakteristische im Verhalten und Denken.

KAPITEL 25

Was die ‚Probleme und Lösungen‘ angeht, wird am ehesten deutlich werden, wie viele und welche Arten es gibt, wenn wir von folgenden ⟨methodischen Vor-⟩Überlegungen ausgehen:

Sofern der Dichter etwas nachahmt – genauso wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler –, hat er genau drei ⟨mögliche Arten von Gegenständen⟩,
 b10 von denen er | immer eine bestimmte wählen muss: entweder er stellt etwas so dar, wie es war oder ist, oder so, wie man sagt und meint⟨, dass es ist⟩,

oder so, wie es sein müsste. Vorgetragen aber wird dies in einer Sprache, in der es Glossen, Metaphern und viele weitere Modifikationen im Ausdruck gibt – das ist in der Dichtung ja erlaubt. Außerdem sind die Kriterien für ‚richtig‘ und ‚falsch‘ nicht dieselben in der Politik und in der Dichtung, auch nicht in irgendeiner anderen | Disziplin und in der Dichtung. b15

In der Dichtung selbst kommen zwei Arten von Fehlern vor, eine nämlich kommt aus ihr selbst, eine andere betrifft sie nur äußerlich. Denn wenn der Dichter etwas zum Gegenstand einer Nachahmung gewählt hat, aus dem sich keine mögliche Handlung ergibt, ist dies ein dichtungsspezifischer Fehler. Wenn aber der Gegenstand seiner Wahl nicht richtig erfasst war, sondern (er zum Beispiel) ein Pferd, das beide rechte Beine zugleich nach vorne wirft, (darstellt,) so ist das ein Fehler entsprechend der jeweiligen Disziplin, | zum Beispiel ein Fehler in der Medizin oder irgendeiner anderen Disziplin, nicht aber ein Fehler in der Dichtkunst selbst. b20

Diese Differenzierungen muss man also im Blick behalten, wenn man die kritischen Einwendungen, die aus den ‚Problemen‘ abgeleitet werden, widerlegen will.

Zunächst zu den Einwendungen, die den eigentlichen Bereich der Dichtkunst betreffen.

Etwas dichterisch darzustellen, was nicht möglich ist, ist (grundsätzlich) ein Fehler; er ist aber gerechtfertigt, wenn die Dichtung damit das für sie eigentümliche Ziel (und dieses | Ziel haben wir definiert) erreicht, wenn sie auf diese Weise dem betreffenden Teil selbst oder einem anderen Teil eine stärker bewegende Wirkung verschafft. Ein Beispiel dafür ist die Darstellung der Verfolgung Hektors. Wenn dieses Ziel aber besser oder genauso gut da sein könnte, wenn man sich an die jeweilige Disziplin hält, ist der Verstoß nicht gerechtfertigt. Denn man soll, wenn es möglich ist, überhaupt keinen Fehler machen. b25

Außerdem: Zu welcher von den beiden (genannten Arten) gehört der | Fehler – zu denen, die an der Kunst gemessen werden, oder zu denen, die an einem anderen, hinzukommenden Maßstab beurteilt werden? Denn der Fehler ist weniger gravierend, wenn der Dichter nicht wusste, dass eine Hirschkuh kein Geweih hat, als wenn seine Zeichnung des Gegenstands unmimetisch ist. b30

Zu diesen (Lösungsmöglichkeiten, die die Dichtung selbst betreffen,) kommt (als nächste Lösungsmöglichkeit) hinzu: Wenn der Vorwurf erhoben wird, dass (etwas so) nicht wahr ist, dann (muss man dem entgegensetzen: Es ist zwar nicht wahr,) aber vielleicht so, wie es sein müsste, z. B. hat auch Sophokles gesagt, er dichte (seine Charaktere) so, wie sie sein müssen, Euripides aber, wie sie sind – damit | muss man den Vorwurf auflösen. b35

Gibt es weder die eine noch die andere Möglichkeit, kann man sich auf das, was man gemeinhin sagt, berufen, zum Beispiel bei Götterdarstellungen.

1461a1 Denn vielleicht ist es weder besser, sie so darzustellen, wie sie dargestellt werden, noch entspricht es der Wahrheit, aber wenn man es eben tut, | (muss man es so verteidigen) wie gegenüber Xenophanes: „*man sagt eben so*“.

Anderes kann man vielleicht nicht besser darstellen, als es ist, aber so, wie es (früher) war, zum Beispiel die Art, mit Waffen umzugehen: „*Sie hatten die Lanzen senkrecht auf der Schaftspitze stehen*.“ Denn so war es damals üblich, wie auch heute noch bei den Illyrern.

a5 Wenn es darum geht, ob jemand gut oder nicht gut | gesprochen oder gehandelt hat, dann darf man sich nicht nur nach der Tat selbst oder nach dem Gesagten richten und prüfen, ob es gut oder mangelhaft ist, man muss auch die Person des Handelnden oder Sprechenden einbeziehen und prüfen, zu wem, wann, für wen oder weswegen (er handelt oder spricht), zum Beispiel, ob er es wegen eines höheren Gutes tut, damit es erreicht wird, oder wegen eines größeren Übels, um es abzuwenden.

a10 Anderes muss man mit Blick auf die | sprachliche Form lösen, zum Beispiel indem man die Formulierung „*die Bergwesen* [Maultiere] *zuerst*“ als Glosse versteht. Denn vielleicht meint er [Homer] nicht die Maulesel, sondern die Wächter. Und wenn er von Dolon sagt: „*er also war zwar hässlich an Gestalt*“, dann sagt er nicht von dessen Körper, dass er nicht wohl proportioniert sei, sondern von dessen Gesicht, dass es hässlich sei. Denn „*schön-gestaltet*“ sagen die Kreter von einem schönen Gesicht. Und in dem Aus-
a15 druck | „*mische den Wein stärker*“ ist nicht gemeint, den Wein „*unvermischt*“ einzuschenken wie für Trinker, sondern „*eilfertiger*“.

Anderes ist metaphorisch ausgedrückt, zum Beispiel (sagt Homer): „*Alle Götter und Menschen schliefen die ganze Nacht*.“ Gleichzeitig sagt er aber: „*Als er aber auf die Ebene von Troia blickte, (staunte er) über das Tönen von Flöte und Syrinx*.“ „*Alle*“ ist hier nämlich metaphorisch anstelle von „*viele*“ |
a20 gebraucht, denn „*alles*“ ist eine Form von „*viel*“. Auch die Formulierung „*sie allein nimmt nicht teil an ...*“ ist metaphorisch zu verstehen, denn „*allein*“ steht für das, was am deutlichsten erkennbar ist.

Anderes ist eine Frage der Prosodie. Mit ihrer Hilfe erklärte Hippias von Thasos die Stellen „*geben wir* [mit anderer Betonung: *gib*] *ihm Ruhm zu erlangen*“ und „*von dem ein Teil* [in anderer Betonung: *der nicht*] *im Regen vermoderte*“.

Anderer Probleme werden durch Einteilung (der Sätze in Sinneinheiten) gelöst, wie bei dem Vers des Empedokles: „*Sogleich wurde sterblich, was*
a25 *zuvor | unsterblich zu sein verstand, und das zuvor Unvermischte wurde vermischt*.“ Anderes erklärt man durch (Beachtung der) Zweideutigkeit (der Wörter): „*Es war aber schon mehr Nacht vergangen*.“ Denn „*mehr*“ ist zweideutig [nämlich entweder komparativ oder absolut].

Anderes aus dem Sprachgebrauch: Man nennt auch den gemischten Wein einfach ‚Wein‘; daher sagt der Dichter: „*eine Beinschiene von neugefertigtem*“

Zinn“. Und diejenigen, die Eisen bearbeiten, nennt man ‚Kupferschmiede‘, und so sagt man auch, | dass Ganymed den Göttern Wein einschenke, obwohl die Götter gar keinen Wein trinken. Es gibt aber auch die Möglichkeit, diese Ausdrücke als Metaphern zu verstehen. a30

Man muss aber auch immer dann, wenn ein Wort etwas Widersprüchliches zu bedeuten scheint, prüfen, wie viele Bedeutungen es in dem jeweiligen Ausdruck haben kann; zum Beispiel in dem Ausdruck „*dort* [oder: *auf diese Weise*] *hielt sich die eherne Lanze* [oder: *wurde die eherne Lanze aufgehalten*]“ kann der Ausdruck „*dort* /*so wurde festgehalten*“ verschiedene Bedeutungen haben, so oder | so, wie man der Formulierung wohl den besten Sinn geben kann. Dieses (prüfende) Verfahren ist dem entgegengesetzt, | das Glaukon beschreibt: Einige Leute nehmen ein ungeprüftes Vorurteil auf, behandeln es dann wie eine gültige Prämisse und ziehen daraus ihre Folgerungen. Und als ob der Dichter das gesagt habe, was ihrem Vorurteil entspricht, kritisieren sie ihn, wenn seine Aussage ihrer Meinung widerspricht. a35 1461b1

Diesen (Fehler) findet man bei (der Kritik), die wegen Ikarios gemacht wird. Sie glauben nämlich, er sei Spartaner; | dann also ist es abwegig (anzunehmen), Telemach sei ihm nicht begegnet, als er nach Sparta kam. Vielleicht verhält es sich aber so, wie die Kephallenier sagen. Bei ihnen nämlich, behaupten sie, habe Odysseus geheiratet, und der Name (des Vaters der Penelope) sei Ikadios und nicht Ikarios. Das ‚Problem‘ beruht also wahrscheinlich auf einem Irrtum. b5

Um zusammenzufassen: Das Unmögliche muss man auf das zurückführen, was für die | Dichtung wesentlich ist: entweder auf ihr Ziel, Vollendetes darzustellen, oder darauf, dass sie sich an das hält, was man glaubt. Im Blick auf das, was für die Dichtung wesentlich ist, ist nämlich etwas Unmögliches, das überzeugt, ((dem Möglichen)), das keinen Glauben findet, vorzuziehen. ((Denn es ist vielleicht un))möglich, dass es so (schöne) Menschen gibt, wie Zeuxis sie zu malen pflegte – aber es ist (das) besser(e Verfahren): denn das Beispielhafte muss besser sein. b10

Auf das, was die Leute sagen, muss man zurückführen, was der Vernunft zuwider ist – und auch darauf, dass es zu einem bestimmten Zeitpunkt gar nicht unlogisch | ist. Es ist ja wahrscheinlich, dass manches gegen die Wahrscheinlichkeit geschieht. b15

Widersprüchliche Aussagen muss man in derselben Weise der Prüfung unterziehen, wie man es bei den Widerlegungen in wissenschaftlichen Disputationen tut: Ist es dasselbe, verhält es sich in Bezug auf dasselbe und in derselben Weise, so dass tatsächlich ein Widerspruch vorliegt entweder in Bezug auf die Aussage selbst oder in Bezug auf das, was ein vernünftiger Mensch voraussetzt?

Eine Form berechtigter Kritik ist dagegen eine Kritik an der Darstellung von Vernunftwidrigem oder an verbrecherischer Gesinnung, und zwar dann,

b20 wenn es keine Notwendigkeit | für das Vernunftwidrige gibt, wie Euripides mit Aigeus verfährt, oder für eine verbrecherische Gesinnung, wie die des Menelaos im *Orest*.

Es gibt also fünf Arten von kritischen Einwendungen, die gegen dichterische Darstellungen gemacht werden: Entweder man kritisiert, dass Unmögliches dargestellt werde oder Vernunftwidriges oder absichtlich Böses oder Widersprüchliches, oder (es geht um) Verstöße gegen das, was im Sinn einer (anderen) Disziplin richtig ist.

b25 Die Lösungen aber | findet man durch die Prüfung der aufgezählten Gesichtspunkte. Es sind zwölf.

KAPITEL 26

Man könnte unsicher in Bezug auf die Frage sein, ob die epische oder die tragische Dichtung die bessere Nachahmung ist.

Wenn nämlich diejenige Nachahmung höher steht, die weniger dem Geschmack der Masse folgt, und weniger nach dem Geschmack der Masse ist immer die, die sich an das kultiviertere Publikum wendet, dann ist nur allzu klar, dass die, die alles (in direkter Darstellung) nachahmt, dem Geschmack der Masse entspricht: Als ob (die Zuschauer) nämlich nichts verstünden, |
 b30 wenn man es ihnen nicht eigens vorführt, sind sie [die Schauspieler] ständig in Aktion, wie schlechte Aulosspieler, die sich im Kreis drehen, wenn ein Diskuswurf (musikalisch) nachgeahmt werden soll, oder den Chorführer herumzerren, wenn sie die *Skylla* spielen. Die Tragödie ist nun aber von dieser Art [weil sie dramatisch und nicht erzählend ist]. So haben auch die älteren Schauspieler über ihre jüngeren Kollegen geurteilt: Wegen seiner über-
 b35 triebenen Gebärden nannte nämlich Myniskos | den Kallipides einen Affen;
 1462a1 denselben Ruf hatte auch Pindaros. | In dem Verhältnis aber, in dem diese Schauspieler zu ihren Vorgängern stehen, in dem Verhältnis steht die tragische Kunst überhaupt zur epischen Dichtung. Diese wende sich, wie sie sagen, eben an gebildete Zuhörer, die Gebärden bei der Darstellung überhaupt nicht nötig haben, die Tragödie dagegen an ungebildete. Ist die Tragödie also nach dem Geschmack der Masse, so ist klar, dass sie den geringeren Rang hat.

a5 | Erstens aber trifft diese Kritik nicht die Dichtkunst, sondern die Schauspielkunst; denn man kann auch im epischen Vortrag bei den Veranschaulichungen zuviel des Guten tun, wie Sosistratos, oder auch beim Gesangsvortrag, was Mnasiatheos von Opus gemacht hat.

Zweitens darf man nicht alles Performative negativ beurteilen, wie ja auch nicht den Tanz, sondern nur wenn minderwertige Menschen (nachgeahmt
 a10 werden). Eben das hat man auch dem Kallipides | zum Vorwurf gemacht,

und heute anderen, dass sie nicht fähig sind, Frauen mit einer freien, großen Gesinnung darzustellen.

Außerdem erfüllt die Tragödie genauso wie die epische Dichtung auch ohne ⟨körperliche⟩ Aktion ihre Wirkung. Denn schon durch die Lektüre wird offenbar, wie ⟨gut oder schlecht⟩ sie ist.

Wenn sie nun in allem übrigen überlegen ist – die ⟨mimische Darstellung⟩ ist jedenfalls kein notwendiger Bestandteil von ihr.

Ein weiterer Grund ⟨für ihren höheren Rang⟩ ist, dass sie alles umfasst, was das Epos hat | (sie kann sogar dessen Versmaß verwenden), und darüber hinaus zu einem nicht geringen Teil ein musikalisches und visuelles Element. a15
Dass dieses ästhetisches Vergnügen bereitet, ist völlig evident.

Außerdem hat man ⟨die ganze Tragödie⟩ klar vor Augen – sowohl bei der Lektüre als auch, wenn sie zur Aufführung kommt.

Grund ⟨ihrer Überlegenheit⟩ ist auch, dass sie weniger lang sein muss, um eine vollendete | Nachahmung zu sein (denn die konzentriertere Darstellung bereitet mehr Vergnügen als die, die durch eine lange ⟨Erzähl-⟩Zeit verdünnt wird, also etwa so, wie wenn man den *Ödipus* des Sophokles in einem Epos vom Umfang der *Ilias* darstellen wollte). 1462b1

Auch ist die Nachahmung, die die Ependichter ⟨schaffen⟩, in geringerem Maß eine Einheit (ein Indiz dafür ist, dass man aus jedem beliebigen | Epos b5
mehrere Tragödien machen kann). Daher steht man bei der Gestaltung einer einheitlichen Handlung ⟨im Epos⟩ vor dem Problem, dass sie bei einer gedrängten Darstellung nicht abgerundet zu sein scheint, richtet man sich dagegen nach dem zu diesem Versmaß passenden Umfang, wirkt sie verwässert. Ich denke dabei an eine epische Darstellung, die sich aus mehreren Teilhandlungen zusammensetzt, so, wie die *Ilias* viele derartige Teilhandlungen hat und auch die *Odyssee*, von denen jede von ihr selbst her | eine bestimmte Größe hat. Und b10
dennoch sind diese Dichtungen in der bestmöglichen Weise komponiert und in höchstem Maß Nachahmung einer bestimmten Handlung.

Wenn also die Tragödie unter allen diesen Gesichtspunkten einen höheren Rang einnimmt und zudem wegen der ihr eigenen künstlerischen Leistung (es soll in diesen Formen der Nachahmung ja nicht irgendeine Lust erzeugt werden, sondern die von uns beschriebene), so ist sie offenkundig der epischen Nachahmungsform überlegen, weil sie das | Ziel ⟨einer dichterischen b15
Handlungsgestaltung⟩ in höherem Maß als das Epos verwirklichen kann.

Soviel sei also gesagt über die Tragödie und das Epos, und zwar sowohl über sie selbst als auch über ihre Arten und ihre ⟨konstitutiven⟩ Teile, darüber, wie viele es gibt und worin sie sich unterscheiden, und was die Ursachen ihrer guten oder schlechten Qualität sind, und über die Einwendungen und deren Lösungen.

ERLÄUTERUNGEN

EINLEITUNG

I. Schwierigkeiten im Zugang zur *Poetik*

1. Die *Poetik* in der Kritik der Interpreten seit der Renaissance

Es gibt kaum einen literaturtheoretischen Text, der über Jahrhunderte hin eine solche Autorität ausgeübt hat wie Aristoteles' kleiner Traktat *Über die Dichtkunst*. Die Begeisterung der Renaissance für eine neue, nicht mehr von mittelalterlicher Scholastik verstellte Antike hatte auch der *Poetik* eine Renaissance gebracht, die gleich in der ersten Phase der neuzeitlichen *Poetik*-Rezeption (zwischen 1550 und 1600) zu einer Flut von Kommentaren und vielen Formen der Übernahme Aristotelischer Lehrstücke in eigene Poetik-Entwürfe geführt hat. Aber auch in der dichterischen Praxis orientierten sich beinahe alle mehr oder weniger an der ‚neuen‘ Lehre, die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts in ganz Europa bewundertes oder kritisiertes Leitbild blieb. Auch als direktes Gegenbild, im Blick auf das das Neue einer beginnenden ‚modernen‘ Ästhetik entwickelt wurde, behielt sie noch lange große Wirkkraft.

Um so verwunderlicher ist die Leseerfahrung, die man macht, wenn man beginnt, sich mit der Auslegungstradition zu beschäftigen. Von den ersten Kommentaren der Renaissance bis in die neuesten gegenwärtigen Interpretationen findet man – bei einer Vielzahl unterschiedlicher Erklärungen im einzelnen – eine erstaunliche Einheitlichkeit der Kritik. Es ist eine Gruppe oft nur in der Begrifflichkeit geringfügig variierten Einwände, die über die Jahrhunderte hin tradiert bzw. (vermeintlich) immer wieder neu formuliert wurden. Stellt man diese Kritikpunkte nebeneinander und fasst sie zusammen, muss es unverständlich erscheinen, wie man einem Buch mit diesen substantiellen Schwächen solche Beachtung hat schenken können.¹

¹ Die folgende Auflistung der immer wieder festgestellten Defizite der Aristotelischen *Poetik* konzentriert sich auf das, was weitestgehend Gemeingut der Forschung ist. Natürlich gibt es in der Art der Kritik große Unterschiede. So äußert sich etwa in der älteren Kommentar-

Der Hauptpunkt der Kritik ist: Die *Poetik* sei ‚dunkel‘.² Die *Poetik* ist ein in nüchterner Wissenschaftsprosa geschriebener Text, ohne Anspruch auf heraklitischen Tiefsinn. Der Vorwurf der Dunkelheit zielt daher auf einen Mangel an begrifflicher Klarheit. Im einzelnen geht es um zwei Aspekte: Aristoteles, so liest man immer wieder, führe die wichtigsten Begriffe seiner Theorie ohne Begründung ein, lasse sie ohne Erklärung und mache nicht einmal den Versuch, sie zu definieren. Dazu komme, dass sein Text eine große Zahl innerer Widersprüche, Ungereimtheiten, Inkonsistenzen und insgesamt eine konfuse Systematik aufweise.

a) Die wichtigsten Begriffe, von denen her Aristoteles zu erschließen versucht, was Dichtung ist: dass Dichtung ‚Nachahmung‘, dass ihr Gegenstand ‚der handelnde Mensch‘ sei, dass sie ein ‚Allgemeines‘ darstelle, und zwar ‚gemäß der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit‘, dass sie eine ‚Reinigung der Gefühle‘ zustande bringe – alle diese und eine Reihe weiterer zentraler Begriffe bleiben in der *Poetik*, so scheint es, ohne Erklärung.

b) Dazu kommt die Feststellung einer Vielzahl von Diskrepanzen. Neben das Postulat, Dichtung solle Nachahmung sein, stellt Aristoteles die Behauptung, erfundene Stoffe hätten die gleiche poetische Qualität (1451b19–26). An zentraler Stelle formuliert er die Forderung, Dichtung solle sich an das Wahrscheinliche halten und nur Mögliches darstellen, an anderen Stellen sagt er, es sei besser, etwas Unmögliches als etwas Unglaubwürdiges darzustellen (1460a26f.), und man könne um der Glaubwürdigkeit willen auch etwas Unmögliches, wenn es nur glaubwürdig ist, dichten (1461b11f.), ja er erlaubt ausdrücklich, auch von der ‚Wirklichkeit‘ abzuweichen und sie besser oder schlechter, als sie ist, darzustellen oder so, wie sie den Leuten zu sein scheint (1448a4f., 1461b9f.). Am Gebot der Wahrscheinlichkeit orientiert, fordert er die Vermeidung des Irrationalen in der Dichtung. Dennoch behauptet er, ein Handlungsverlauf, der Überraschendes, Wunderbares, Nichtvorhersehbares enthalte, habe eine poetisch höhere Qualität (1452a1–11).

tradition Castelvetro besonders kritisch über die *Poetik*, in der neueren Forschung etwa Lucas, während etwa Vettori aus der älteren und Halliwell in der gegenwärtigen Forschung Aristoteles eher zu verteidigen suchen. Die Kritikpunkte, auf die ich mich hier beschränke, werden aber auch von den wohlwollenden *Poetik*-Interpreten geteilt. Halliwell ist es gelungen, viele vermeintliche Ungereimtheiten der *Poetik* sinnvoll zu erklären, weil er die *Poetik* mehr, als dies traditionell üblich war, aus ihrer Stellung im Gesamt der Aristotelischen Disziplinen zu erklären versucht hat. Diesem Grundsatz (s. Halliwell 1986, S.3f.) folgt auch dieser Kommentar.

² Castelvetro spricht sogar von einem „*oscurissimo libretto*“, dessen noch rohe und unvollendete Form („*forma rozza e non polita*“) er schon (wie auch viele heutige Interpreten) darauf zurückführt, dass die *Poetik*, so wie sie uns überliefert ist, in einem noch unfertigen, nicht endgültig ‚polierten‘ Zustand sei. Nach Castelvetro war diese *Poetik* für Aristoteles nur eine Materialsammlung zur späteren Bearbeitung. S. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele*, Bd. 1, S. 11–13.

c) Viele der Lehrstücke der *Poetik* passen zwar zu den Koordinaten der Aristotelischen Theorie, nicht aber zu der literarischen Wirklichkeit, die in ihr erfasst sein soll. Seine Erklärung der tragischen Verfehlung (*hamartía*) etwa finden die meisten nur in wenigen griechischen Tragödien, manche sogar nur im *König Ödipus* wieder. Bestimmte für die attische Tragödie wesentliche Bereiche, etwa die Rolle der Götter und des Schicksals, scheint ‚der Leser‘ Aristoteles (so soll ihn Platon genannt haben) nicht zur Kenntnis genommen zu haben.

d) Eine große Zahl einzelner Anstöße an der Konsistenz der Disposition kommt hinzu. Zum Beispiel schließt Aristoteles im 14. Kapitel ausdrücklich die Behandlung des ‚*Mythos*‘, d. h. der Bedingungen einer einheitlichen Handlungskomposition, ab. Im 16. Kapitel wendet er sich aber wieder Aspekten der Handlungskomposition zu. Im 18. Kapitel kündigt er eine Erklärung an, wie ein Handlungsknoten geknüpft und gelöst werde, um nach wenigen Sätzen zu einer Unterscheidung von vier verschiedenen Tragödienarten überzugehen, die zudem mit den Tragödienarten, wie er sie im 14. Kapitel unterschieden hatte, nicht kompatibel seien, usw.

Die häufigste Erklärung für diese festgestellten Ungereimtheiten lautet: die *Poetik* sei ein unfertiges, mehrfach überarbeitetes Vorlesungsskript, dem Aristoteles keine endgültige Fassung mehr habe geben können oder wollen.

Ein aussagekräftiges Indiz für die Abfassungszeit der *Poetik* haben wir nicht. Im 3. Kapitel spricht Aristoteles einmal von den Megarern als den *Hiesigen* (1448a31). Das ist ein mögliches Indiz dafür, dass er zumindest dieses Kapitel in Athen geschrieben hat. Dann käme als Abfassungszeit am ehesten die Zeit nach 336 in Frage, als Aristoteles wieder nach Athen zurückgekehrt war, das er nach dem Tod Platons 348/47 verlassen hatte. Mögliche weitere Indizien für diese Abfassungszeit sind auch, dass er in der *Politik*, die als relativ frühe Schrift gilt, auf die *Poetik* vorausverweist, in der *Rhetorik* dagegen mehrfach auf etwas Bezug nimmt, was er in der *Poetik* schon behandelt habe. Die *Poetik* würde also zu den relativ späten Schriften des Aristoteles gehören.³

Die *Poetik* ist keine für die Öffentlichkeit bestimmte Schrift gewesen. Ein von Aristoteles geschriebener Dialog *Über die Dichter*, den er selbst publiziert hatte, ist verloren. Die *Poetik* dagegen war für den Unterrichtsbetrieb bestimmt. Nach dem Tod des Aristoteles setzten sich in Griechenland neue

³ Eine kluge Abwägung der Quellen und Argumente zur Bestimmung der Abfassungszeit der *Poetik* gibt Halliwell 1986, S. 324–330. Viele Unsicherheiten haben ihren Grund auch in der modernen Quellenkritik. Wenn man z. B. in der *Rhetorik* frühe und späte Schichten unterscheidet und eine einheitliche Schlussredaktion durch Aristoteles für unwahrscheinlich hält, dann können die Verweise auf die *Poetik*, die Aristoteles in der *Rhetorik* gibt, kein sicheres Indiz für die Abfassung der *Poetik* nach der *Rhetorik* sein.

philosophische Schulen, die Stoa, der Epikureismus und die Skepsis, durch, das Interesse an Aristoteles und seiner Schule wurde geringer. Dass uns die Lehrschriften weitestgehend erhalten sind, verdanken wir nicht mehr ganz aufklärbaren Umständen.⁴ Nach Aristoteles' Tod wurden viele der sogenannten *Pragmatien* (Lehrschriften) in eine Stadt in der Nähe Troias gebracht, von dort von einem Bibliophilen erst Anfang des 1. Jahrhunderts wieder nach Athen zurückgeholt. Bei der Eroberung Athens im Jahr 86 fiel diese Bibliothek in Sullas Hände, der sie mit nach Rom nahm. Die dort von einem Andronikos aus Rhodos hergestellte Gesamtausgabe bildet die Grundlage dessen, was uns bis heute überliefert ist. Sie führte damals zu einem neuen, allmählich sich steigernden Interesse an Aristoteles. Vom 3. Jahrhundert nach Christus bis in die Hochscholastik beherrschte Aristoteles wieder die philosophische Schullehre.

Der Überlieferungsbefund und der Charakter der *Poetik* als Lehrschrift (für einen Unterrichtsbetrieb mit vermutlich eher fortgeschritteneren, mit dem Aristotelischen Lehrsystem vertrauten Schülern – sonst könnte er nicht darauf verweisen –) rechtfertigen auf keinen Fall die Annahme, die festgestellten Defizite der Methode, der Argumentation und der Disposition könnten auf mögliche Überarbeitungen oder einen unfertigen Zustand zurückgehen. Die Annahme, ein Philosoph vom Rang des Aristoteles habe nicht bemerkt, was fast jedem seiner neuzeitlichen Leser aufgefallen ist: dass er sich in einem sehr kurzen Text ständig Abweichungen von seinen eigenen Prinzipien erlaubt und dass er Einfügungen und Zusätze ganzer Kapitel und Abschnitte an Stellen macht, an denen sie (vorgeblich) nicht passen, ist wenig überzeugend.

2. Die subjektive Wende der Ästhetik und das Ende der Nachahmungspoetik

Die Schwierigkeiten, der offenbar von vielen empfundenen Qualität dieses Textes bei der genaueren Interpretation gerecht zu werden, werden noch einmal erheblich größer, wenn man sich über die Konstanten der *Poetik*-Deutung hinaus der neueren Interpretationsgeschichte zuwendet. Die in der Renaissance konzipierte und seither am weitesten verbreitete *Poetik*-Deutung ist ja, Aristoteles habe die Aufgabe der Dichtung in einer *Nachahmung der Natur* gesehen⁵ und deshalb von den Dichtern gefordert, sie sollten eine der Regelmäßigkeit der Natur gemäße, dadurch wahrscheinliche (oder sogar

⁴ S. Flashar 2004, S. 180f.

⁵ Eine konzise und für die gegenwärtige Forschung exemplarische Deutung der Formel ‚*ars imitatur naturam*‘ und ihrer Wirkungsgeschichte gibt Blumenberg 1957.

notwendige) und einheitliche Geschehensfolge darstellen. Zwar solle ein Dichter nicht einfach niederschreiben, was geschehen ist, wie ein Historiker. Dichtung ist nicht Reportage, sondern – das betonen alle Renaissance-Komentatoren von Anfang an – Erfindung, Fiktion. Aber diese Erfindung darf nicht der Willkür der Phantasie überlassen bleiben, sondern muss sich an den Ordnungsprinzipien der Natur und der Wirklichkeit überhaupt ausrichten. In diesem Sinn, d. h. als Illusionierung eines der inneren Ordnung der Wirklichkeit gemäßen Geschehens, sei sie Nachahmung.⁶

Dieses Verständnis von Dichtung setzt den Glauben an eine „*nach Maß, Zahl und Gewicht*“, wie die vielzitierte Formel aus dem Weisheitsbuch des Alten Testaments (*Sapientia* 11,21) lautet, geordnete Natur voraus, ebenso die Überzeugung, es gebe eine objektive Erkenntnis dieser Natur.

Beide Überzeugungen wurden in der Neuzeit destruiert.⁷ Dass wir die Wirklichkeit nicht erkennen, wie sie ist, sondern nur, wie sie uns erscheint, ist eine Position, die die antike Sophistik und die Skepsis ausgebildet haben. Sie wird in der frühen Neuzeit wieder ‚entdeckt‘ und führt zu einer ‚neuen‘ Reflexion auf die Subjektivität des gesamten Weltverhältnisses des Menschen. Ein Ergebnis dieser Neuentdeckung der Subjektivität betrifft auch die Dichtung. Sie kann nicht mehr als Wiedergabe der Wirklichkeit, auch nicht mehr als eine Nachschöpfung der Wirklichkeit aus den ihr eigenen Regeln und Gesetzen verstanden werden, sondern muss als eine genuine, originäre Schöpfung des Subjekts erkannt werden. Nicht durch ein Erlernen objektiv gültiger Regeln, nur durch die genialische Hervorbringung von Regeln, die der Einbildungskraft des Künstlers zu verdanken sind, kann Kunst entstehen und verstanden werden. Die ‚aristotelische Regelpoetik‘ erscheint demgegenüber als rationalistisch oder intellektualistisch. Sie verkennt die ganze Spannweite des zwischen unmittelbarer Sinnlichkeit und Intellekt liegenden Bereichs für die künstlerische Produktion, d. h. des Bereichs von Anschauung, Intuition, Gefühl, Geschmack, Urteilskraft usw. Außerdem erscheint sie einem dogmatischen Realismus verpflichtet, da sie eine objektive Erkennbarkeit der Welt und ihrer Gesetzmäßigkeiten für möglich hält. Aus der Perspektive eines nachromantischen Dichtungsverständnisses erscheint der ‚Rationalismus‘ der Aristotelischen *Poetik* daher eher als ein biederes Missverständnis, aus der Perspektive eines nachkritischen, durch eine Kritik der Vernunft gereinigten Denkens als naiv.

⁶ Zur Neudeutung der *Poetik* in der Renaissance s. jetzt v. a. Kappl 2006. Zur Einführung in die Poetik-Konzepte der Renaissance s. insbesondere Baldwin 1939; Buck 1952; Buck u. a., *Dichtungslehren der Romania*; Burke 1992; Crane 1954; Hall jr. 1959; Hathaway 1962; Kablitz/Neumann 1998; Langer 2002; Schmitt 1998a; Spingarn 1963; Weinberg 1961.

⁷ Für eine erste Orientierung s. Fuhrmann 1973, S. 188–308; zur geistesgeschichtlichen Lokalisierung der subjektiven Wende von der Nachahmungspoetik zur Ästhetik s. Schmitt 1987/88a, 1993, 2004b.

3. Ein problematischer Vorbegriff: Nachahmung des handelnden Menschen als Nachahmung der Wirklichkeit

Obwohl das im letzten Abschnitt knapp skizzierte Entwicklungsbild unter vielen Aspekten durch neuere Forschungen als Klischee erkannt ist, hat es innerhalb der *Poetik*-Interpretation immer noch die Funktion eines Leitbildes: Die *Poetik* gilt als rationalistisch oder intellektualistisch, und sie unterliegt dem allgemeinen Vorurteil gegenüber der Philosophie der Antike, ihr fehle es ‚noch‘ an einer kritischen Reflexion des Subjekts auf sich selbst und seine ihm eigene schöpferische Spontaneität.

Bereits der knappe Überblick über die wichtigsten vorgeblichen Inkonsistenzen in der *Poetik* gibt aber einen deutlichen Hinweis darauf, dass die *Poetik* gerade durch die Vorerwartung, sie stelle der Dichtung die Aufgabe, die in ihren allgemeinen Strukturen erkennbare Wirklichkeit ‚nachzuahmen‘, als ein in sich widersprüchliches, inhomogenes Konglomerat erscheint. Denn nur wenn Aristoteles Nachahmung als Darstellung eines den Regeln der Wirklichkeit gemäßen Geschehens versteht, kann er es nicht zugleich dem Dichter selbst überlassen, seine Gegenstände völlig frei zu erfinden. Nur wenn er verlangt, dass sich Dichtung immer an das Wahrscheinliche, Logische, (im wirklichen Leben) Mögliche halten müsse, kann er nicht zugleich dem Unwahrscheinlichen, Wunderbaren, Unmöglichen eine hohe ästhetische Relevanz zusprechen und die *Richtigkeit* (*orthótēs*) einer dichterischen Darstellung auch dann für gewährleistet erklären, wenn die Darstellung wiedergibt, was ‚nur‘ einem einzelnen oder einer Gruppe in einer bestimmten Situation oder einem bestimmten Zustand so zu sein scheint.

Im Blick auf diese Diskrepanzen im Text entsteht durch die moderne ‚Wende zum Subjekt‘ also keine so völlig neue Auslegungssituation, wie es die Rede vom ‚Ende der Nachahmungspoetik‘ postuliert. Der Unterschied zur klassischen Position der Renaissance liegt darin, dass die Renaissance-Kommentatoren den vorgeblich Aristotelischen Glauben an die Gesetz- und Regelmäßigkeit der Wirklichkeit geteilt haben, während dieser Glaube von neueren Positionen kritisch hinterfragt wird. Dass Aristoteles aber der Dichtung die Aufgabe gestellt habe, die Normen und Regeln der Wirklichkeit, insbesondere die allgemeinen Verhaltensmuster der Wirklichkeit des Menschenlebens zu erkennen und darzustellen, das ist das Gemeinsame, das die *Poetik*-Deutungen vom 16. bis ins 21. Jahrhundert teilen.⁸

⁸ Das (vermeintlich) Aristotelische Anliegen, die (fiktive) Welt der Dichtung solle mit den Wahrscheinlichkeiten der Lebenswirklichkeit korrespondieren, damit die Leser oder Zuschauer auch Anteil, und emotionalen Anteil, an ihr nehmen können, hat auch unter heutigen Literaturwissenschaftlern Sympathie (s. z. B. Küpper 2006, S. 12f.). Sich den Vorstellungen und Wünschen der Zuschauer anzugleichen, gilt in der *Poetik* aber immer als etwas, was

Im 25. Kapitel der *Poetik* behandelt Aristoteles auch eine Fehlform der Kritik, die häufig bei der Interpretation literarischer Texte vorkomme. Man nehme eigene Vormeinungen über das, was in einem Text stehen müsse, als Aussage des Textes selbst und deklariere alles das, was dieser Vormeinung widerspricht, als Widerspruch im Text selbst (1461a35–b3; s. u. S. 705). Im Blick auf diese Gefahr ist die Frage wichtig, ob die Lehrmeinung, Dichtung sei wie die Kunst überhaupt ‚Nachahmung der Natur‘ und habe daher die Aufgabe, sich bei ihrer Tätigkeit an die Gesetze und Regeln der Wirklichkeit zu halten, überhaupt eine Lehrmeinung des Aristoteles selbst ist.

Die Formulierung, Kunst sei Nachahmung der Natur, stammt bekanntlich nicht aus der *Poetik*, sondern aus der *Physik* (199a15–17) und ist dort primär auf das, was wir heute Technik nennen, bezogen. Sie benennt also auf jeden Fall einen weiteren Bereich als den der Kunst im engeren Sinn. Aristoteles stellt allerdings nicht nur fest, dass die ‚Kunst‘ die Natur nachahme, sondern auch, dass sie sie ergänzen und vervollkommen könne. Er setzt also voraus, dass die ‚Kunst‘ in der Lage ist, etwas auch ohne Orientierung an einem Vorbild in der Natur hervorzubringen, ja dabei sogar eine gewisse – in Teilbereichen mögliche – Überlegenheit über die Natur zu erreichen.⁹

Obwohl er auch in der *Poetik* auf die Möglichkeit einer künstlerischen Darstellung, die besser oder schlechter als die vorgefundene Wirklichkeit ist, hinweist (1448a4–6), ordnet er dort allerdings alle Künste grundsätzlich (nur) dem Bereich einer nachahmenden (nicht überbietenden) Aktivität zu. Diesen Bereich selbst begrenzt er außerdem: Nicht die Natur oder die Wirklichkeit im Ganzen, sondern der handelnde Mensch sei Gegenstand künstlerischer und insbesondere dichterischer Nachahmung (1448a1). Von dieser Nachahmung des handelnden Menschen aber betont er mit Nachdruck und Deutlichkeit, dass sie sich nicht an der Wirklichkeit des Lebens (handelnder Menschen) orientieren dürfe. Grund für dieses Postulat ist nicht, dass er von den Dichtern die Darstellung idealer oder ‚heterokosmischer‘ Romanwelten erwartet, d. h. etwas, was in der normalen Alltagsprosa nicht vorkommt, Grund ist vielmehr, dass er gerade das für ausgeschlossen hält, was für die Renaissance-Kommentatoren der selbstverständliche Ausgangspunkt war: dass die Wirklichkeit Ordnungsprinzipien enthält, an denen man sich orientieren kann, wenn man einer Darstellung Einheit geben will, die einen Zusammenhang der einzelnen Teile miteinander und dem Ganzen gewährleistet.

gute Dichtung vermeiden sollte. Außerdem wäre die zu strikte Bindung an die Wirklichkeit einer bestimmten Gegenwart ein Verständnishindernis für spätere Zeiten. Diese Art der Bekanntheit zu suchen, erklärt Aristoteles für ‚lächerlich‘, da auch das Bekannte nur wenigen bekannt sei und das ästhetische Vergnügen auch bei Unbekanntem allen möglich sei (1451b25f.). Er löst dieses Problem dadurch, dass er den Menschen nicht von allgemeinen Verhaltensmustern, sondern von seinen zu immer wieder neuen Realisierungen fähigen Vermögen her versteht. S. v. a. u. S. 651ff.

⁹ S. Blumenberg 1957.

Das ist allerdings das Grundanliegen, das Aristoteles in der *Poetik* vom ersten Satz an konsequent verfolgt: Es geht ihm um ein Unterscheidungskriterium einer künstlerisch gestalteten Darstellung von anderen ‚Textsorten‘, und er versucht, Dichtung von Nicht-Dichtung an dem Kriterium, ob es ein einheitliches, das Ganze durchorganisierendes Gestaltungsprinzip gibt oder nicht, gegeneinander abzugrenzen. Dass man ein solches Gestaltungsprinzip in der Lebenswirklichkeit nicht finden könne, erläutert Aristoteles gleich zweimal in der *Poetik* (Kap. 8 und 23), einmal am Beispiel einer biographischen, das andere Mal am Beispiel einer historischen ‚Ereignisfolge‘.

Man könnte meinen, so führt er im 8. Kapitel aus,¹⁰ dass man dann, wenn man der Ordnung eines Lebens folgt, eben dadurch auch eine Ordnung der Darstellung gewinne.

Eine durchgängig geordnete Einheit einer Biographie gebe es allerdings grundsätzlich nicht: Zuviel Beliebiges, Konfuses, gar nicht zur Individualität eines Einzelnen Gehörendes komme im (konkreten) Lauf eines Lebens vor. Aus der bloßen Kontinuität der Lebensfolge könne man daher keine Einheit der Gestaltung finden.

Analoges gilt von historischen Zusammenhängen.¹¹ Am Beispiel einer offenbar auch in der Antike geübten Deutungspraxis, aus historischen Koinzidenzen auf sachliche Zusammenhänge zu schließen, demonstriert Aristoteles die Unsinnigkeit, in der geschichtlichen Verbundenheit von Ereignissen auch eine sachliche Zusammengehörigkeit finden zu wollen. Die Tatsache etwa, dass die Griechen an ein und demselben Tag die Perser bei Salamis und die Karthager bei Himera (auf Sizilien) besiegt haben, bedeute nur ein zufälliges Zusammentreffen (wenn es Gründe für eine innere Zusammengehörigkeit dieser Ereignisse geben sollte, dann gehen sie nach Aristoteles jedenfalls nicht aus der zeitlichen Koinzidenz hervor). Wer der geschichtlichen Folge der Ereignisse eine Ordnung der Darstellung abgewinnt, setzt sich immer der Gefahr aus, Nichtzusammengehörendes zu einer Einheit zu verbinden und die Einheit der Zeit mit der Einheit der Sache zu verwechseln.

Es gibt also gute Gründe (die die Einzelinterpretation noch vielfach ergänzt) anzunehmen, dass Aristoteles Dichtung nicht als *Nachahmung der Natur* verstanden wissen wollte. Zum einen ist Gegenstand der Dichtung für ihn nicht die Natur im Ganzen, sondern der handelnde Mensch.¹² Zum anderen sind in der Lebenswirklichkeit der Menschen für ihn nicht die Regeln und Normen (die ‚Wahrscheinlichkeiten und Notwendigkeiten‘) zu fin-

¹⁰ S. u. S. 365ff.

¹¹ S. u. S. 672f. und S. 674ff.

¹² Diese vermeintliche Einschränkung des Gegenstandsbereichs der Dichtung hat schon die hellenistische Antike nicht beibehalten wollen. (Dichtung hat es mit allen menschlichen und göttlichen Dingen zu tun, sie hat grundsätzlich dieselben Gegenstände wie die Philosophie,

den, an die sich eine dichterische Nachahmung bei der Gestaltung ihrer (fiktiven) Werke halten könnte.

II. Die geistesgeschichtlichen Bedingungen der ‚Wiederentdeckung‘ der *Poetik*

Für die Beurteilung der Auslegungstradition, die die *Poetik* als Grundbuch einer Nachahmungspoetik behandelt hat, ist es wichtig, die Gründe zu kennen, die zu der von Aristoteles offenbar nicht intendierten Deutung geführt haben, Dichtung solle sich bei ihrer kreativen Tätigkeit an der Lebenswirklichkeit orientieren. Für die Deutung der *Poetik* selbst muss viel darauf ankommen, zu ermitteln, was denn, wenn es nicht die Regeln der Wahrscheinlichkeit des Weltenlaufs, nicht die ‚*universal patterns*‘ menschlicher Verhaltensformen sind, ausmacht, dass ein Text Dichtung und nicht irgendeine beliebige Form von Prosa ist.

Die Dominanz hellenistischer Literatur- und Kunstvorstellungen um 1500

Für die Beurteilung der Rezeptionssituation der *Poetik* steht, sowohl was die besonderen literarisch-poetologischen, als auch was die allgemeinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen betrifft, eine breite und detaillierte Forschung zur Verfügung,¹³ auch wenn die besonderen Gründe, die die *Poetik* als eine Nachahmungspoetik haben erscheinen lassen, kaum thematisiert werden.

Die Aristotelische *Poetik* steht nicht am Anfang der Beschäftigung der Renaissance mit antiker Literaturtheorie. Ihr geht bereits eine lange und intensive Rezeption hellenistisch-römischer Theorien voraus, die vor allem durch Cicero, Horaz, Seneca, Quintilian vermittelt waren, zu denen es um 1550 bereits eine breite Kommentierungstradition und viele Formen der Nachahmung oder Überbietung in der literarischen Praxis gab. Auch die (Pseudo-)Longin-Rezeption setzt mit den ersten *Poetik*-Kommentaren (v. a.

sie spricht über Götter und Menschen aber in einer angemesseneren Ausdrucksweise. S. dazu jetzt zusammenfassend Büttner 2006, v. a. S. 122.) Für die Renaissance-Kommentare ist es von der ersten Stunde an selbstverständlich, die unangemessene Einschränkung des Gegenstandsbereichs der Dichtung durch Aristoteles zurückzuweisen. S. z. B. Lombardi, Praefatio, in: Maggi/Lombardi, *Explanationes*, S. 1–6; Capriano, *Della vera poetica*, S. 299–304; und viele andere, s. Kappl 2006, S. 168–175.

¹³ Grundlegend und immer noch wichtig ist Herrick 1946; zusammenfassend s. Halliwell 1986, S. 291–308; und jetzt Kappl 2006, S. 9–75.

bei Robortello und Vettori) unmittelbar ein und bildet einen kritischen Orientierungsrahmen, in den Aristoteles' Dichtungsverständnis eingeordnet wurde.¹⁴

Obwohl das gegenüber dem Mittelalter neue Rezeptionsinteresse der Renaissance vor allem dieser hellenistisch-römischen Antike galt, war für das allgemeine Zeitbewusstsein diese (nichtmittelalterliche) Antike die Antike überhaupt. Das gilt auch für die neu ‚entdeckte‘ Aristotelische *Poetik*. Sie wurde geradezu als Kommentar zu Horaz oder Cicero gelesen. Man glaubte, bei dem großen Philosophen Aristoteles genauere und vor allem systematischere Erklärungen zu finden als etwa bei der eher im Plauderton geschriebenen *Ars poetica* des Horaz, aber eben Erklärungen für ein und dieselbe ‚antike‘ Poetik-Theorie.

Diese Einheitsvorstellungen der frühen Neuzeit von ‚der‘ Antike wurden im Lauf der Interpretationsgeschichte, insbesondere im 19. Jahrhundert mit der Entdeckung der Archaik und des Hellenismus als der Früh- und Spätphasen der griechischen Kultur destruiert. Dass auch die hellenistischen Literaturtheorien ebenso wie deren Rezeptionsformen in der römischen Kaiserzeit eigentümliche Konzepte haben, die keineswegs einfach ‚antik‘ sind und mit den älteren, ‚klassischen‘ Positionen nicht in eine Traditionslinie gehören, wird durch die neuere Forschung immer deutlicher.¹⁵

¹⁴ S. v. a. Ley 1994. Robortellos Kommentar ist früher (1548) erschienen als der zuvor schon verfasste Kommentar von Maggi/Lombardi, dessen Publikation (1550) sich durch den Tod Maggis verzögert hatte, so dass er eigentlich nicht mit vollem Recht als der erste *Poetik*-Kommentar der Renaissance gelten kann. Im Kommentar folge ich der Tradition, Robortello als den ersten *Poetik*-Kommentator zu bezeichnen, möchte aber auf die geringfügige Ungenauigkeit wenigstens hinweisen. S. Conte 2002, S. 55.

¹⁵ Die Besonderheit der hellenistischen Positionen ergibt sich, wie das Folgende noch deutlicher machen soll, vor allem aus der Neubewertung des Vorstellungsvermögens, die in der neueren Forschung herausgearbeitet wurde. Für eine gute und konzise Darstellung s. Vogt-Spira 2006, 2007, 2008.