



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 5 (2022): *Literatur, Philosophie, Ästhetik*

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Schmitt, Arbogast: Die erste philosophische Literaturtheorie in Europa: Aristoteles' Mimesistheorie. In: IZfK 5 (2022). 17-70.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-e62d-a6b5

Arbogast Schmitt (Marburg)

Die erste philosophische Literaturtheorie in Europa: Aristoteles' Mimesistheorie¹

The first philosophical theory of literature in Europe: Aristotle's theory of mimesis

It is Aristotle to whom we owe the first philosophical theory of poetic art fully extant from antiquity. He recognized the origin of art and poetry in man's capacity for theory and his pleasure in it, for he considered imitation (*mímēsis*) as the beginning and basis of cognition. He understood imitation not as a mere act of copying but as the realization and re-implementation of a *single person's* general disposition to act, which is to say his or her disposition to turn towards the world aiming to seek pleasure or to avoid pain. The poet's task is to represent such a way of acting, real or fictitious, in some medium in a certain way. An orderly representation of this kind starts from an (again, real or fictitious) person's decision to prefer or avoid something. It closely follows this agent's 'quality' (*poiôtēs*), which is to say his or her character. Thereby, the poet can achieve a congruence of all parts of the entire action with one another and with the whole. This is what, in Aristotle's view, is the poet's task. At the time of the reception of Aristotle's "Poetics" around 1500 AD, the understanding of poetry was widely shaped by Horace and Cicero and hence had a strongly rhetorical character. For Horace, it is true, the poet ought to be an imitator, as well, even though an 'erudite' imitator. In Horace's view, however, his knowledge regards the general manners of man. Therefore, the poet, gifted as such with 'prophetic eye' and 'wisdom,' has the ability to express this knowledge in vivid and

¹ In der folgenden kleinen Abhandlung fasse ich vieles zusammen, was ich an anderen Stellen schon ausführlicher behandelt habe. Wichtige Vorlagen sind: Aristoteles (2011) (bei der Interpretation von Textstellen aus der „Poetik“ kann man immer die Kommentare dazu heranziehen); Schmitt (1998), Schmitt (2010a), Schmitt (2010b), Schmitt (2016b), Schmitt (2016c). Publikationen zu Einzelthemen führe ich gesondert an. Kurze Belege, die den Leseverlauf wenig stören, habe ich im Text angegeben.

concrete terms (*communia proprie dicere*). This knowledge, which men, parents, brothers, politicians, judges, military commanders, etc. use to act was considered to be learnable according to the rules of rhetoric, although it is only by the poet's individual talent that it can become art. It was believed that what Aristotle had called the 'probable' could be equated with this skill based on acquired experience and genius. As a consequence of this reinterpretation, Aristotelian probability, which makes a certain man talk and act in a certain way in accordance with his character, changed into the probability of the course of the world. The order of the action was turned into the order of things as the object of imitation. The development of art and literature as well as of the aesthetic theories of the modern age was essentially influenced by the concept of an order of things and thus impedes access to the rationality of poetry envisioned by Aristotle.

Keywords: imitation (mīmēsis), cognition, the poet's task, the probable, character, the order of the action, the order of things, the rationality of poetry

Zur Bedeutung der Rezeptionssituation für die Poetik-Interpretation Dichtung als Nachahmung einer ‚Ordnung der Dinge‘

Nachahmung als Nachvollzug des im Einzelnen präsenten Allgemeinen

Die Aristotelische „Poetik“ hatte seit ihrer Neurezeption zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf die Entwicklung von Theorie und Praxis der Literatur einen außergewöhnlich großen und weitreichenden Einfluss. Selbst nach dem Beginn der Genieästhetik im 18. Jahrhundert, der im Urteil vieler dazu geführt hatte, dass „der dichtungstheoretische Aristotelimus für immer ausgedient“² hatte, blieb das Interesse an ihr erhalten. Sie gehört bis heute zu den am meisten gelesenen Texten der Antike.

Der Grundbegriff, von dem her Aristoteles Dichtung zu verstehen versucht, ist der der Nachahmung (Mimesis). In seiner Charakterisierung der wesentlichen Fähigkeiten des Menschen – er unterscheidet eine Fähigkeit zu erkennen von einer Fähigkeit zu handeln und einer zu produktivem Machen (*theōria, praxis, poiēsis*)³ – ordnet er die Dichtung nicht der *poiētiké*, der schöpferischen Fähigkeit des Machens, zu, er erklärt ihren Ursprung vielmehr aus der Fähigkeit des Menschen zu erkennen und aus der Freude, die er daran empfindet. Das Nachahmen gilt ihm als Grundlage und erster Schritt zum Erwerb allgemeiner Erkenntnis (s. „Poetik“ Kap. 4, 1448b4-9). Wenn etwa Helena in der nach ihr benannten Tragödie des Euripides Theonoe, die Tochter des Königs von Ägypten, um Hilfe bittet und sagt: „Ahme die gerechte Art des Vaters nach“, dann

² Fuhrmann (1992: 302).

³ Siehe zu dieser Unterscheidung v. a. „Metaphysik“ 1025b19-1026a23, 1064a17-b5.

meint sie nicht, Theonoe solle genau dieselben Handlungen ausführen wie ihr Vater, sie bittet vielmehr darum, dass sie sich nach den Prinzipien und Kriterien, von denen ihr Vater sein Handeln bestimmen ließ, richtet.⁴ Auch die späteren antiken Literaturtheoretiker betonen bei der Beschreibung der Aufgabe einer literarischen Nachahmung, dass Nachahmung sich nicht auf die Reproduktion des Vorhandenen verlegen dürfe; wirkliche Nachahmung beziehe sich auf den Geist, aus dem heraus ein klassischer Autor geschrieben habe. „Und nicht derjenige ahmt Demosthenes nach, der sich genauso ausdrückt wie Demosthenes, sondern der fähig ist, sich in der Weise des Demosthenes auszudrücken“, heißt es in einer in der Nachfolge des Dionysios von Halikarnass (griechischer Rhetor zur Zeit des Horaz) verfassten Rhetorik.⁵

Dieses ‚Maßnahmen‘ an einer allgemeinen Tendenz, sich zu verhalten, oder an der Stilrichtung, in der jemand schreibt, ist mit der Übersetzung ‚Nachahmung‘ von *mīmēsis* gut getroffen. Denn diese Bedeutung entspricht auch der Etymologie des deutschen Wortes ‚nachahmen‘. Das Grundwort ist das mittelalterliche *ahmen*, *aeahmen* in der Bedeutung ‚ausmessen‘. Seit dem 16. Jahrhundert wird es in Verbindung mit *nach* (*-aeahmen*) in der Bedeutung ‚dem Maß des Vorbilds entsprechend nachgestalten‘ gebraucht.⁶ Genauso kann man im Lateinischen *imitari*, *imitatio* (aus *imago*, Bild, und *aemulari*, nacheifern) gebrauchen und von einer *imitatio* von Tugenden, Lastern, Gewohnheiten oder auch von Personen sprechen.

Deshalb ist es auch besser, jedenfalls für das Verständnis der wichtigen Stellen, von ‚Nachahmung‘ als von ‚Darstellung‘ zu sprechen. Beim Nachahmen stellt man nicht einfach die äußeren Erscheinungen dar, wie man sie vorfindet. Man führt zwar eine konkrete Handlung aus, etwa eine gerechte Handlung, und spricht auch nicht nur allgemein über sie oder von ihr, aber das, was man ausführt, ist bestimmt von den Gründen, aus denen ein Handeln oder Reden hervorgeht, man kopiert es nicht einfach, stellt es nicht nur dar, wie es in einem Einzelfall vorkommt.

Aristoteles leitet daher die Freude am Nachahmen von der Freude am Erkennen ab, das die Dichter und alle Künstler mit den Philosophen gemeinsam haben, auch wenn sie nicht in vollem Sinn an der reinen Theorie teilhätten („Poetik“ 1448b12-17). Die Verbindung der Literaturtheorie mit Philosophie gehört zu ihren Gründungsakten.

⁴ Euripides, „Helena“ 940f.

⁵ Ps.-Dionysios von Halikarnassos, „Ars Rhetorica“ 10, 16, 16-19.

⁶ Siehe z. B. Kluge (1989: 496), s. v. nachahmen.

Dass Aristoteles der Dichtung eine höhere Form der Allgemeinheit zuspricht als einer reinen Wiedergabe von Einzelfakten, haben bereits die ersten Kommentatoren der „Poetik“ im Secondo Cinquecento gesehen und Erklärungen zu geben versucht.⁷ Erstaunlicherweise führt Aristoteles selbst nicht genauer aus, was er unter der größeren Allgemeinheit der Dichtung verstanden wissen wollte. Er scheint es für aus sich selbst verständlich gehalten zu haben. Jedenfalls hat er auf eine ausführliche und konkrete Erläuterung verzichtet. Eine ausdrücklich formulierte Bestimmung des Allgemeinen der Dichtung gibt er in einem einzigen Satz in dem für die ganze „Poetik“ zentralen Kapitel 9, in dem er es mit der Formulierung umschreibt:

das Allgemeine besteht darin, was für einem Menschen von bestimmter Beschaffenheit es zukommt, bestimmt Beschaffenes zu sagen oder zu tun gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen („Poetik“ 1451b8f.).

Das Allgemeine der Dichtung schien Aristoteles also in dem zu suchen, was im menschlichen Leben wahrscheinlich und vielleicht sogar notwendig ist. Wenn man jemanden mit dem Dolch ins Herz sticht, ist es notwendig, dass er an diesem Stich stirbt. Dass eine von ihrem Geliebten verlassene Frau sich rächen will, ist wahrscheinlich.

In der ersten Phase der Poetik-Kommentierung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren viele überzeugt, das von Aristoteles gemeinte Notwendige entspreche einem an der platonischen Idee ausgerichteten Leben: Kyros, der ideale König, Odysseus, der Inbegriff von Klugheit und Weisheit. Ihr Handeln konnte nur von Fürsorge für alle bzw. Klugheit bestimmt sein. Auch an eine ideale Schönheit und eine ihr gemäße Anmut im Verhalten wie etwa die von Petrarca gepriesene paradiesische Schönheit der Laura konnte man als Erfüllung des Gebots verstehen, der Dichter solle das darstellen, was mit Notwendigkeit, immer und auf jede Weise ist, was es ist.

Durch diese Überhöhung wurde aber ein Konflikt mit dem Gebot der Nachahmung der Wirklichkeit sichtbar. Denn die wirkliche Welt war nicht ideal. Eine vom Dichter geschaffene Welt, die keine mögliche Wirklichkeit entsprechen konnte, war nicht glaubwürdig. Einen Ausweg bot die Orientierung an Aristoteles selbst, an seinem Konzept eines immanenten Allgemeinen in den Dingen der Welt selbst.

Statt der Darstellung eines in jeder Hinsicht idealen Königs konnte man auch das darstellen, was für einen König exemplarisch und typisch ist. Auch damit wäre etwas Allgemeines und nicht nur das faktische Verhalten eines einzelnen Königs getroffen.

⁷ Siehe dazu Kappl (2006: 71-170).

Eine beinahe schon moderne (im Sinn von ‚heutig‘) Nebenlinie findet man bei Castelvetro (1570/1576²). Er reduzierte das Wahrscheinliche auf das im Alltag der Leute Übliche, auf das, was unter ihnen meistens der Fall war, oder auch das, was man ihnen glaubhaft machen konnte.⁸ Diese Suche nach dem Wahrscheinlichen brauchte überhaupt keine Entsprechung in der Wirklichkeit mehr, es genügte die ‚gefühlte‘ Wirklichkeit.

Nachahmung in der Horaz-Rezeption vor der Neukommentierung der „Poetik“ des Aristoteles⁹

Da Aristoteles selbst sich nicht dazu geäußert hatte, welches Wahrscheinliche oder Notwendige ein Dichter nachahmen sollte, suchten schon die ersten Kommentatoren Hilfe bei anderen antiken Autoren, von denen sie glaubten, dass sie, wenn auch vielleicht weniger philosophisch konsequent, ähnliche Auffassungen vom Dichten hatten wie Aristoteles. Als die beiden wichtigsten Zeugen galten Cicero und Horaz. Ursache für diese Wahl war auch die Rezeptionssituation.

Aufschlussreich für die Art des Zugangs, den man im 15. Jahrhundert zur „Poetik“ suchte, ist schon die Tatsache, dass die Erstpublikation nicht im Rahmen der großen Aristoteles-Gesamtausgabe (1495-98) erfolgte, sondern in Band I der „Rhetores Graeci“ (1508). Dass die „Poetik“ in der Gesamtausgabe des Aristoteles fehlte, spiegelt noch das relativ geringe Interesse an dieser Schrift im Mittelalter wieder. Die neue Zuordnung zur Rhetorik ist nicht nur ein Zeugnis für die sog. Rhetorisierung der Dichtung, sie verweist vor allem auf den Bereich, in dem ein neues Interesse an Aristoteles möglich war. Nicht der scholastische Aristoteles mit seinen metaphysischen Deduktionen wird hier weitertradiert, sondern ein neuer Aristoteles wird entdeckt, ein Aristoteles, der selbst etwas darüber zu sagen hat, wie durch Dichtung die Ordnung der empirischen Welt sinnlich schön dargestellt und emotionale Anteilnahme an menschlichem Handeln geweckt und die Liebe zur Tugend und der Hass auf das Böse erregt werden können.¹⁰ Für die Aristotelische „Poetik“ kommt im Besonderen dazu, dass die Rhetorik, zu der man in der „Poetik“ eine Nähe meinte finden zu können, für die Zeitgenossen die Rhetorik Ciceros war. Sie war längst vor der ‚Wiederentdeckung‘ der Aristotelischen „Poetik“ wohlbekannt und viel kommentiert. Bereits das quantitative Verhältnis sagt hier viel über die inhaltliche Dominanz aus. Dass im *Secondo Cinquecento* an die fünfzig Kommentare zur „Poetik“ geschrieben wurden, erweckt zu Recht den Eindruck eines außergewöhnlich breiten Interesses an dieser

⁸ Dies., 93-99.

⁹ Dies., 9-70.

¹⁰ Schmitt (2016b: 99ff.) mit einem Hinweis auf Petrarcas Bedeutung für diese Wende in Verhältnis zu Aristoteles.

Schrift. Allein zu Ciceros *Rhetorica* erschienen im Lauf des 15. Jahrhunderts aber gut 250 Kommentare.¹¹

Mindestens gleich wichtig wie Cicero war aber für die Rezeption der Aristotelischen „Poetik“ in der Renaissance die „Ars Poetica“ des Horaz, die für die Detail-Deutung des Textes sogar noch wichtiger war.¹²

Auch Horaz war längst vor der „Poetik“ studiert und kommentiert.¹³ Sein Dichtungsverständnis gab deshalb die Perspektive vor, in die die „Poetik“ eingeordnet werden musste. Wie man an die Einheit der Antike im ganzen glaubte, so waren viele im besonderen überzeugt, dass Horaz und Aristoteles gemeinsam die einheitliche antike Auffassung vom Wesen der Dichtung verkörperten. Maggi, dessen Kommentar zur „Poetik“ schon vor dem zuerst publizierten Kommentar von Robortello geschrieben war,¹⁴ war überzeugt, Horaz habe in seiner *Poetik* die Aristotelische nachzuahmen versucht. Robortello hat zu seinem „Poetik“-Kommentar einen eigenen Anhang verfasst, in dem er die Hauptgedanken der Horazischen *Ars* darstellt und zu ihnen jeweils die Parallelen bei Aristoteles angibt.¹⁵

Trotz der Tatsache, dass Maggi und Robortello Kommentare zur Aristotelischen „Poetik“ geschrieben haben, ist deutlich, dass sie in der Erwartung geschrieben sind, in ihr eine Bestätigung für das aus Horaz (und anderen hellenistisch-römischen Quellen) bekannte Dichtungsverständnis zu finden, ja es ist bei beiden Autoren (und vielen späteren) klar, dass sie von Aristoteles eine philosophisch fundiertere Erklärung zu finden glaubten, durch die manches Dunkle und Ungeordnete in der „Ars Poetica“ einem besseren Verständnis zugeführt werden konnte.

Der Hauptgedanke, den man aus Horaz übernahm, ist gleich in den ersten Versen der „Ars Poetica“ formuliert, und er enthält eine bestimmte Vorstellung von dem, was eine Nachahmung leisten soll:

Wenn ein Maler einen Menschenkopf mit einem Pferdehals zusammensetzen wollte und ganz verschiedenes Gefieder auf irgendwie zusammengesammelte Glieder aufbrächte, so dass in einen hässlich schwarzen Fisch eine von oben schöne Frau enden

¹¹ Vickers (1988: 720).

¹² Zur Bedeutung der „Ars Poetica“ des Horaz für die „Poetik“-Rezeption in der Neuzeit bis zur Gegenwart s. Schmitt (2016a).

¹³ Zur Bedeutung von Horaz für die Vorgeschichte der Rezeption der Aristotelischen „Poetik“ s. Herrick (1946) und jetzt vor allem Kappl (2006: 15-30).

¹⁴ Siehe Conte (2002).

¹⁵ Siehe Kappl (2006: 16 mit Anm. 30), dort auch weitere Belege für die Verbreitung dieser Auffassung.

würde – wenn ihr eingeladen wäret, euch das anzuschauen, könntet ihr das Lachen zurückhalten, Freunde? (1-5)¹⁶

Mit der Konstruktion dieses aus ganz und gar nicht Zusammenpassendem zusammengesetzten Konglomerats als Produkt einer ‚Fiktion‘, die nur im Fiebertraum entstehen kann (7), hat Horaz nicht nur viele römische Kritiker und seine Verehrer in der Renaissance, sondern auch noch den Gründer der neuen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, Alexander Baumgarten,¹⁷ davon überzeugt, dass Künstler nicht unglaubliche Fiktionen erfinden dürfen (*vanae fingentur species*, 7f.), sondern nur solches, bei dem sich Kopf und Fuß zur Einheit einer Gestalt fügen (*uni reddatur formae*, 8f.).¹⁸

Da Horaz gleich im Anschluss der künstlerischen Freiheit den ihr gebührenden Raum zugesteht (9-13), darf seine Einheitsforderung (s. auch 23: *sit ... simplex ... et unum*), auch wenn er verlangt, dass man einen Tiger einen Tiger und ein Lamm ein Lamm sein lassen solle, nicht im Sinn einer bloßen Wiedergabe der vorfindbaren Wirklichkeit verstanden werden. Ein Künstler darf ‚Kühnes wagen‘ (9), aber er muss sich bei seinen Erfindungen an das Exemplarische, Beispielhafte halten: *respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatorem* („beachten soll der gelehrte Nachahmer das Beispielhafte im Leben und den Verhaltensweisen“, 317f.). Was Horaz unter diesem Exemplarischen versteht, erläutert er ausführlich und mehrfach. Es ist das *decorum*, das, was sich für die verschiedenen ‚Naturen‘ der Menschen in ihren verschiedenen Altersstufen gehört (*mobilibus decor naturis dandus et annis*, 157; s. insgesamt 156-179), und das, was ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Stellung entspricht: was sich für den Vater, den Bruder, den Sohn, den Fremden als Gast, den Senator, den Feldherrn, den Richter, usw. gehört (*convenientia cuique*, 312-316).

Aufgabe des Dichters ist, so kann man zusammenfassen, weder eine beliebige Erfindung noch eine reine Kopie der Wirklichkeit, sondern eine Darstellung, die sich an der ‚Ordnung der Dinge‘ orientiert und sie wiedergibt. Diese Ordnung scheint Aristoteles gemeint zu haben, wenn er vom Wahrscheinlichen und Notwendigen spricht, das die Dichtung nachahmen solle, um eine ihr gemäße Form des Allgemeinen zu erreichen.

¹⁶ Eine gut zugängliche Ausgabe mit Übersetzung ist Horaz (1984). Die Übersetzungen oben im Text sind meine eigenen.

¹⁷ Zu Baumgarten s. Schmitt (2004).

¹⁸ Mit der Forderung, dass ein Kunstwerk Kopf und Fuß wie ein Lebewesen haben und so die Einheit einer Gestalt bilden solle, steht Horaz immer noch in einer letztlich auf den Platonischen „Phaidros“ zurückgehenden Tradition. Siehe Platon, „Phaidros“, 264c: „Ein Text <muss> komponiert sein wie ein Lebewesen, mit einer Art eigenem Körper, so dass weder Kopf noch Füße fehlen, er vielmehr eine Mitte hat und Extremitäten, die so verfasst sind, dass sie zueinander und zum Ganzen passen.“ Übersetzung von E. Heitsch, in Platon (1997: 50f.).

Eine Bestätigung für diese Gemeinsamkeit von Aristoteles und Horaz konnte man auch in der Betonung des Wissens durch Horaz sehen, über das auch die Dichter verfügen sollen. Er verlangt vom ‚gelehrten Nachahmer‘ eine Art Universalwissen (*sapere* als Anfang und Quelle für das richtige Schreiben, 309), das er mit dem des Philosophen gleichsetzt. Er spricht von den *Socraticae chartae*, von den Sokratischen, d. h. gelehrten, Schriften (310; Sokrates selbst hat ja keine Schriften verfasst) als der grundlegenden Bedingung allen Dichtens. Aus diesem Wissen fließen die richtigen Worte von selbst (*non invita*, 311).

Der Dichter unterscheidet sich aber dadurch vom Philosophen, dass er das Allgemeine auf konkrete, anschauliche Weise darstellen muss (*proprie communia dicere*, 128) und zugleich so, dass er die jeweils zur Sache gehörenden Gefühle, die er selbst mitempfinden soll, bei seinen Lesern erregt und so seine Dichtung schön (*pulchra poemata*) und ‚süß‘ macht (*dulcia sunt*, 99). Das erreicht er, weil die Natur in seinem Inneren sein emotionales Verhalten gegenüber Zorn, Trauer usw. formt (*format enim natura prius nos intus ad omnem / fortunarum habitum: iuvat aut impellit ad iram ...*, 108f.). Die poetische Weisheit ist dem philosophischen Wissen aber nicht unterlegen. Sie ist vielmehr die ursprüngliche Form der Weisheit (*sapientia quondam*, 396), durch die die Dichter zu priesterlichen Interpreten des Göttlichen (*sacer interpretsque deorum*, 391) und zu Stiftern jeder Art von Kultur geworden waren (396-407).¹⁹

Aristoteles und Horaz in ‚Übereinstimmung‘

Liest man die Aristotelische „Poetik“ von den im letzten Abschnitt behandelten Vorgaben her, scheint sie eine große Evidenz dafür zu bieten, dass in ihr – mit manchmal anderen Begriffen – ein gleiches oder zumindest sehr verwandtes Dichtungsverständnis entwickelt ist:

Auch für Aristoteles ist Dichtung eine Form der Nachahmung („Poetik“ 1447a13-16 u. ö.). Auch für ihn ist das Lernen und Erkennen eine Voraussetzung für das Dichten, ebenso wie die Freude und Lust an diesen Erkenntnissen, die auch für ihn die Dichtung mit der Philosophie teilt.²⁰ Auch Aristoteles möchte, dass die Dichtung Gefühle erregt (etwa die ‚tragischen Lüste‘ des Mitleids und der Furcht, 1453b11-13), und dass ein Dichter die Gefühle, die er darstellt, selbst mitempfindet (1455a29-34). Vor allem aber sieht auch er die Hauptaufgabe der Dichtung darin, dass sie ein Allgemeines „gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen“ darstellt (1451b5-11; 1454a33-36) und „glaubwürdig“ (*pithanón*; 1451b16; 1455a30) ist.

¹⁹ Zur Aufnahme dieses Gedankens („Dichtkunst als Quelle aller Wissenschaften“) in der Renaissance s. Kappl (2006: 15 mit Anm. 25), dort auch viele Quellenbelege.

²⁰ Siehe Aristoteles, „Poetik“ 1448b4-b18; Horaz, „Ars Poetica“ 312-316.

Der Eindruck dieser Übereinstimmung ist so groß, dass er nicht nur die Renaissancekommentatoren der „Poetik“ überzeugt hat, sondern viele Interpreten bis heute. Beispielhaft kann man auf Manfred Fuhrmann oder Stephen Halliwell²¹ verweisen, die weit über die Grenzen der Klassischen Philologie hinaus gewirkt und dadurch für einen fast allgemeinen Konsens in der *Poetik*-Rezeption gesorgt haben.

Folgen für die Interpretation der Aristotelischen Poetik aus ihrer Angleichung an die „Ars Poetica“ des Horaz

Trotz der fast überwältigenden Evidenz der Übereinstimmung der Aristotelischen „Poetik“ mit der „Ars Poetica“ des Horaz haben sich in der weiteren Deutungsgeschichte eine Reihe von Problemen entwickelt, die schließlich zur Abwendung von der Nachahmungspoetik insgesamt und zum Übergang in die neue Genieästhetik geführt haben.

Denn obwohl Horaz vom ‚gelehrten Nachahmer‘ ein gleiches Wissen verlangt wie vom Philosophen, schreibt er dem Dichter eine für ihn eigentümliche Weise zu, wie er dieses Wissen erlangt und wie er es darstellt. Denn der Dichter muss, wie er sagt, *communia proprie dicere*, das Allgemeine auf eine konkrete Weise darstellen, d. h. er muss es am Einzelnen aufzeigen, indem er es zur Anschauung bringt. Mit dieser Auffassung, dass Dichtung über Allgemeines nicht allgemein reflektiert und dadurch den Reichtum der Wirklichkeit auf abstrakt Benennbares reduziert, sondern ihn in seiner konkreten Fülle erhält, findet Horaz viel Zustimmung²² auch unter heutigen Theoretikern, die die Besonderheit der Kunst etwa darin sehen, dass sie auf ‚epistemische Reduktionen‘ verzichtet und ‚das Erscheinende in der Fülle seines Erscheinens erscheinen lässt.‘²³

Der Dichtung haben deshalb schon die Renaissance-Kommentare einen eigenen Zugang zum Wissen zuerkannt, der nicht auf einer abstrakten Begriffsbildung beruht, sondern seine Grundlage, wie Horaz schon hervorhob, in einer ursprünglichen Form der Weisheit hat (s. S. 24).

Diese ‚ursprüngliche Weisheit‘ versuchten die Renaissance-Kommentare wenn auch nicht mehr auf die Musen, so auf einen Enthusiasmus, einen *furor divinus* oder *poeticus* zurückzuführen, wie man auch von Platon²⁴ bis Cicero lesen konnte. Diese Überzeugung gibt es bereits vor der ‚Wiederentdeckung‘

²¹ Siehe zur „Poetik“ selbst: Aristoteles (1976: 59f.), Fuhrmann (1992), Halliwell (1998); s. auch die Zusammenfassung seiner Grundposition in: Ders. (2003: 165-173).

²² Um auch eine klassische Stimme zu zitieren, s. Lessing (1972: 372): „Das Allgemeine existiert nur in dem Besonderen, und kann nur in dem Besonderen anschauend erkannt werden.“

²³ So in der Intention, eine neue Ästhetik zu konzipieren, Seel (2000); ders. (2002: 330-343).

²⁴ Zum Enthusiasmus bei Platon s. Büttner (2000: 255-365).

der Aristotelischen *Poetik*, sie hält sich aber auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der *Poetik*-Kommentierung durch.²⁵

Versuche, eine größere Wirklichkeitsnähe und eine plausiblere Erklärung für die poetische Weise des Erkennens zu finden, führten schon im 16. Jahrhundert, besonders aber in den beiden folgenden Jahrhunderten, zur Erschließung eigener Vermögen, durch die man das universale Weltwissen der Künstler erklären konnte. Diese Vermögen leitete man aus der schon antiken Unterscheidung von *studium* und *ingenium* ab. Unter Begriffen wie Geschmack, common sense, bon sens, Urteilskraft (u. ä.) wurden die Fähigkeiten des *ingeniums*, der genialen Begabung, breit diskutiert. Ihre besondere Leistung sollte in einer Erkenntnis bestehen, die schon vor dem Begriff eben das erfasste, was der Begriff nur nachträglich rekonstruieren konnte, und meist nur, ohne den ganzen Reichtum des ursprünglich Erkannten wieder herstellen zu können.²⁶

An dieser Aufgabenstellung hielt auch Baumgarten bei seiner ‚Ästhetisierung‘ der Kunsterfahrung fest. Die Wende zum Neuen sah er darin, dass er auch von den in den alten Geschmackskonzepten noch enthaltenen rationalen Momenten absah und die Kunst-Schöpfung und -Rezeption ganz und ausschließlich auf die ‚reine Sinnlichkeit‘ stützte, die eben dadurch zur ‚Ästhetik‘, zu einer *aisthētikē epistēmē*, einer *cognitio sensitiva qua talis* wurde. Nicht übersehen darf man aber, dass er die reine Sinnlichkeit als ein *analogon rationis* verstand. Auch als ‚Sinneserkenntnis als solche‘ (*cognitio sensitiva qua talis*) enthielt sie eine ihr eigentümliche Rationalität, die der abstrakten, ‚metaphysischen‘ Rationalität gemäß war. Der Unterschied zu den Geschmacks- oder Urteilskraftkonzepten ist nur eine Akzentverschiebung, keine Wende. Die Aufgabe, die der der Ratio vorhergehende Geschmack erfüllen sollte, erfüllte für Baumgarten bereits die Sinnlichkeit von sich aus.²⁷

Für die Rezeption der Aristotelischen „Poetik“ ergab sich daraus allerdings eine ungünstige Deutungssituation. Denn die Herleitung der Dichtung aus einem der Philosophie analogen Erkenntnisstreben des Menschen durch Aristoteles erweckte von einer ästhetischen Perspektive aus den Verdacht eines übertriebenen Rationalismus,²⁸ der sogar Aristoteles in die Nähe eines schulmeisterlichen

²⁵ Siehe z. B. Agnolo Segni, «Lezioni intorno alla poesia» (1573), in: Weinberg (1972: 62f.); weitere Beispiele bei Kappl (2006: 6, 15, 63, 78).

²⁶ Siehe dazu ausführlicher Schmitt (2002); zur antiken Unterscheidung von *ingenium* und *iudicium* s. Quintilian, «Institutio oratoria» 10,1,130; 10,2,12.

²⁷ Schmitt (2004).

²⁸ Das rationalistisch-methodische Vorgehen von Aristoteles kritisiert z. B. auch Halliwell, einer der besten gegenwärtigen Kenner der „Poetik“, als kunstfremd, ja als endgültig überholt. Siehe Halliwell (2002: 69ff.).

Dichtungsverständnisses brachte, so, als ob man in seiner Nachfolge das Dichten erlernen könne, wenn man sich nur ein hinreichend großes Wissen darüber, wie sich Menschen zu verhalten und wie sie zu reden pflegen, aneignete. Diesem Regelwissen, in dem man, wie man mit peinlicher Ausführlichkeit z. B. bei Julius Scaliger nachlesen kann, rhetorische Allgemeinheiten über die Ausdrucksweise von Menschen in jeder Art von Lebenssituation erlernte, setzte schon die deutsche Klassik die Unmittelbarkeit des Erlebnisses als Quelle schöpferischer Genialität entgegen.²⁹ Baumgarten meinte, ganz auf die reine Sinnlichkeit zurückgehen zu müssen, um in einem originären Kontakt mit der Wirklichkeit deren konkrete Ordnung und Fülle zu zeigen, statt zu zerreden.

Der Bruch mit Aristoteles im Hellenismus (seit ca. 300 v. Chr.) Der Common Sense gegen die Theorie

Die Bedeutung des Einflusses, den Horaz und ähnlich auch Cicero und etwa Pseudo-Longin, d. h. Autoren aus einer hellenistisch-römischen Phase der Antike, auf die „Poetik“-Auslegung der Neuzeit genommen haben, ist nicht eine beiläufig zusätzliche Beeinflussung, sondern ist grundlegender Natur. Denn der Bruch, den bereits die ersten hellenistischen Philosophen schon im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. gegenüber Aristoteles vollzogen haben, war radikal. Long und Sedley, die Herausgeber einer großen kommentierten Textsammlung der Schulen der Skeptiker, Epikureer und Stoiker, stellen gleich auf der ersten Seite ihres Buches fest, dass Aristoteles, wenn er 50 Jahre nach seinem Tod noch einmal nach Athen hätte kommen können, die intellektuelle Welt nicht wiedererkannt haben würde, die sich entwickelt hatte.³⁰ Allerdings wäre Aristoteles auch dieser Welt unbekannt gewesen. Seine von ihm selbst publizierten Schriften, deren Eleganz sehr gelobt wurde, fanden kaum mehr Leser, und seine wissenschaftlichen Abhandlungen, die seine systematische Lehre enthielten, lagerten unbeachtet im Keller einer Stadt (Skepsis) in der Nähe von Troja. Sie wurden nur zufällig durch einen Bibliophilen entdeckt und kamen nach der Eroberung Athens durch Sulla im ersten Jahrhundert v. Chr. nach Rom.³¹ Es dauerte noch fast bis ins dritte Jahrhundert n. Chr., bis die Beschäftigung mit ihm und mit Platon sich wieder umfassend durchgesetzt hatte. Danach kehrte sich die Diskursführerschaft wieder um. Die Neuplatoniker und die Peripatetiker verdrängten das Interesse an den hellenistisch-römischen Philosophenschulen weitgehend, bis diese seit dem 14. Jahrhundert neu ‚entdeckt‘ und zum Inbegriff antiken Denkens wurden.

²⁹ Siehe die vorzügliche Studie von Sauerland (1972); s. auch Wellek (1967).

³⁰ Long/Sedley (2000: 1). Dass das nur in einem historischen Sinn, nicht der Sache nach richtig ist, s. den nächsten Abschnitt „Anfänger in der Philosophie“.

³¹ Siehe dazu die sorgfältigen Nachweise von Primavesi (2007); s. auch Düring (1960).

Auch von der Sache her haben diese Wechsel in der Diskursführerschaft den Charakter eines Umbruchs. Die hellenistischen Schulen waren Philosophien des common sense, des gesunden Menschenverstands, die sich (wie die thrakische Magd) um die Wirklichkeit kümmerten und nicht (wie Thales) vor lauter theoretischer Beschäftigung mit dem Himmel in den Brunnen vor ihren Füßen fielen.³² Für alle drei Schulen bildeten die mit den Sinnen ‚apprehendierten‘ Dinge den Ausgangspunkt und die gesamte Grundlage des Wissens von ihnen.³³ Sie unterschieden sich voneinander dadurch, dass die Epikureer die Sinneswahrnehmungen für unwiderlegbar hielten und allen Irrtum auf die Meinungen über sie zurückführten. Die Stoiker suchten nach einem Kriterium, durch das man sich sicher sein könne, dass das von der Wahrnehmung in der Vorstellung subjektiv festgehaltene Bild auch mit dem reinen Wahrnehmungseindruck übereinstimme, und fanden es in der klaren und deutlichen Evidenz einer Vorstellung. Wo sie erreicht war, gingen sie von einer Übereinstimmung von Vorstellung und (wahrgenommenem) Ding aus. Diese Vorstellung nannten sie eine ‚begreifende Vorstellung‘ (*phantasia katalēptikē*), in der ein bloßer Eindruck zum Begriff geworden war. Die Skeptiker bestritten sowohl die Sicherheit der Sinnesindrücke wie der evidenten Vorstellungen, vertraten aber wie die beiden anderen Schulen die Überzeugung, dass es wahre Aussagen über die Welt nur geben könnte, wenn unsere Vorstellungen mit den wahrnehmbaren Dingen in Übereinstimmung zu bringen wären.

Alle drei Schulen hatten einen enormen Einfluss auch auf die Ästhetik (im heute üblichen weiten Sinn) der Neuzeit und Moderne. Baumgarten, der Begründer der Ästhetik im strengen Sinn einer ganz auf die Sinneserfahrung gestützten Kunsttheorie zitiert ausdrücklich Lukrez’ Lehre, dass die Sinne untrüglich sind, um ihren Vorrang auch in der Schaffung und Rezeption von Kunst zu legitimieren. Für die dieser ‚Genieästhetik‘ vorausgehenden Geschmackstheorien ist der Geschmack ein Vermögen, in unmittelbarer Evidenz dem rational diskursivem Denken vorhergehende Intuitionen zu haben, an dem sich dieses auch kontrollieren lassen muss. Dieses Verfahren trägt deutlich stoische Züge. Die heute weit verbreitete Kunstauffassung, die die Produktion und Rezeption von Kunst als von der subjektiven Perspektive bestimmte Verfahren versteht, bewegt sich im Horizont der erfolgreichsten Hinterlassenschaft der antiken Philosophie, der Skepsis.³⁴

³² Zu dieser Anekdote s. Platon, „Theaitetos“ 174a-b.

³³ Siehe zum Folgenden genauer Schmitt (2016a: 91-104); Krewet (2013: 29-34).

³⁴ Ein Beispiel: Oscar Wilde, „The Decay of Lying“ (Sprecherin ist Vivian): „Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything

„Anfänger in der Philosophie“

Aristoteles' Kritik am Common Sense – avant la lettre

Aristoteles waren, anders als es Long und Sedley annehmen, die Grundpositionen der hellenistischen Schulen – der Sache nach – nicht unbekannt. Er hatte eine ähnliche Lehre sogar selbst vertreten, allerdings nicht in einer bestimmten Phase seiner Entwicklung, sondern als eine Analyse des Anfangs des Erkennens. Sein Terminus dafür war „das, was früher für uns ist“,³⁵ d. h. das, was man in einem sich vor allem auf die Anschauung stützenden Denken zuerst und auch besonders leicht erkennt. In seiner Kategorienschrift³⁶ behandelt er deshalb die der Anschauung vorliegenden Einzeldinge als sog. ‚erste Substanzen‘, d. h. als die Träger aller Eigenschaften, die man an ihnen vorfindet, bzw. als die Subjekte aller möglichen Prädikate über sie. Die Gattungen und Arten, in denen man die Gemeinsamkeiten unter ihnen in allgemeinen Begriffen erfasste, galten auch Aristoteles als nachträgliche, von uns gebildete Abstraktionen, sie sind nur ‚zweite Substanzen‘.

Bei diesen Anfängen der Philosophie, die man kennen und mit deren Problemen man umgehen können muss, kann man nach Aristoteles aber nicht stehen bleiben. Grund dafür ist, dass man nicht naiv meinen könne, das, was wir sehen, hören, riechen, schmecken, tasten, seien die äußeren Dinge selbst. Wir haben, wie er sagt, „nicht den Stein in der Seele.“³⁷ Man muss also unterscheiden zwischen den Dingen, die wir beim Wahrnehmen vor uns haben, und dem, was wir von ihnen mit der Wahrnehmung erkennen. Ein Architekt und ein normaler

until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence.” (Wilde [2003]: 1086). Der Unterschied zu Aristoteles ist allerdings nicht, dass Aristoteles an die durch die Natur einfach gegebene Schönheit glaubt, die die Kunst nur nachahmen müsse. Die Aufgabe des Künstlers ist vielmehr die einer auswählenden Erkenntnis, die das, was künstlerisch formbar ist, aus einer oft diffusen Wirklichkeit herausbilden muss. Für ihn kann es kein Akt einer bloßen Art des Sehens sein, die aus einem Ding ein schönes Ding macht. Erst der unterscheidende Blick, der das Geordnete und Schöne vom Beliebigen sondert, oder auch die auf Erkenntnis beruhende Erfindung von Gestalt, macht etwas Wirkliches oder Erfundenes zu Kunst.

³⁵ Zur Unterscheidung zwischen dem, was früher für uns und früher der Sache nach ist, s. Aristoteles, „Physik“ 184a16-21; „De anima“ 413a11-16. Zur Erklärung s. z. B. Philoponos, „In Categorias“ (CAG XIII.1) 49,27-50,1; Simplikios, „In Categorias“ (CAG VIII), 73,15-75,22; 82,19–22. Siehe dazu Thiel (2004: 17-66; s. aber insgesamt bis 124); s. auch Pietsch (1992: 45-52). Pietsch gibt auch eine gute Erklärung, weshalb das der der Anschauung Zugängliche Gegenstand der Kategorienschrift ist (ders. 1992: 45-71); zur Unterscheidung dieses Anfangs des Erkennens von der wissenschaftlichen Erschließung des Sachgehalts der Einzeldinge in der „Metaphysik“ und in den „Analytica posteriora“ s. Schmitt (2016a: 215-248).

³⁶ Siehe dazu die grundlegende Untersuchung von Thiel (2004).

³⁷ Siehe Aristoteles, „De anima“ III, 8, 431b29.

Wanderer, die an einem schönen alten Landhaus vorüber gehen, haben zwar dasselbe Landhaus vor sich, gesehen haben sie aber vermutlich sehr Verschiedenes. Auch an Reichtum und Fülle des Gesehenen wird das, was sich der Architekt in der Vorstellung wieder vergegenwärtigen kann, das, was dem Wanderer noch präsent ist, weit übertreffen. Der äußere und der subjektiv in uns rezipierte und repräsentierte Gegenstand sind also nicht identisch.

Die Aufgabe des Philosophen muss also sein, reflexiv-kritisch darüber nachzudenken, wie wir, mit der Wahrnehmung beginnend, die Gegenstände, auf die wir treffen, in uns aufbauen, um einen mehr oder weniger zutreffenden Begriff von ihnen zu gewinnen.³⁸ Beginnt man in dieser Weise nicht mit den äußeren Dingen, die einem vermeintlich irgendwie ‚unmittelbar gegeben‘ werden, um sie erst dann mit dem Verstand zu verbinden, zu trennen, zu verallgemeinern usw., sondern reflektiert zuerst auf unsere Erkenntnisvermögen, d. h. auf das Werkzeug, mit denen wir sie in uns herstellen, wird schnell klar, dass man mit der bloßen Wahrnehmung überhaupt keinen Gegenstand erkennt.³⁹

Wer einen Ton hört, hört – allein mit dem Hörvermögen – keine Theorbe und keine Gambe, sondern eben einen Ton. So ist es mit der Farbe, die man natürlich immer an etwas sieht. Durch das bloße Sehen sieht man z. B. ein Grün. Zu erkennen, dass das das Grün der Fensterläden eines Landhauses ist, ist nicht mehr Sache des Auges allein. Analog schmeckt und riecht man keinen Thymian oder Oregano, sondern einen bestimmten Geschmack oder Geruch usw.

Durch die Reflexion auf das, was man mithilfe der Wahrnehmung erkennen kann, kann man sich selbst auch Klarheit darüber verschaffen, dass man manches, z. B. ob etwas sich bewegt oder welche Form etwas hat, auch durch mehrere Wahrnehmungen feststellen kann. Eine Form kann man sehen oder ertasten, eine Bewegung sehen, hören und tasten, usw. Man kann auch Wahrnehmungen miteinander verbinden und z. B. etwas Gelbes und etwas Süßes nicht neben- und nacheinander, sondern als ein Eines wahrnehmen.

Zu meinen, dass man auch Gegenstände wahrnimmt, ist nach Aristoteles allerdings eine Fehleinschätzung des Alltagsbewusstseins, die daher kommt, dass der Begriff, der zur Wahrnehmung dazukommen muss, meist wie von selbst gefunden scheint, z. B. ob etwas ein Haus oder ein Baum ist. Man muss die Erkenntnisbedingungen aber nur etwas erschweren und z. B. einem Menschen des 18. Jahrhunderts ein Notebook oder einem heutigen Menschen das Schiffchen eines alten Webstuhls zeigen, dann ist sofort klar, dass man mit Sehen, Tasten usw. nicht auskommt, wenn man wissen will, was man beim Wahrnehmen vor

³⁸ Siehe zum Folgenden Schmitt (2020a: 7-100).

³⁹ Zur Wahrnehmung bei Aristoteles s. die sorgfältigen Analysen bei Bernard (1988).

sich hat. Aristoteles nennt solche Wahrnehmungen daher ‚akzidentelle Wahrnehmungen‘, weil man bei ihnen durch die Wahrnehmungen nur noch Akzidenzien erfasst, z. B. die weiße Haut eines Menschen, nicht aber ihr wesentliches Sein.

Schon Platon hatte an einfachen Beispielen demonstriert, dass man durch bloßes Wahrnehmen bestenfalls fähig wird, sich eine direkte Kopie der äußeren Gestalt von etwas vorzustellen oder eine solche herzustellen. Wenn man begreifen will, was ein Bohrer, ein Beil, ein Messer, ein Weberschiffchen oder auch ein Auge ist, darf man sich nicht an eine einmalige Erscheinung klammern, sondern muss auf das achten, was etwas kann und wie es dieses Können vollzieht. Zu erkennen, ob etwas ein Auge ist, hängt nicht von der Linsenform ab, die wir gewöhnlich mit einem Auge verbinden (manche Fische oder Muscheln sehen mit einem Spiegel), sondern davon, dass man erkennt, dass etwas das Vermögen zu sehen, d. h. Farben zu unterscheiden, ausführt. Ein Vermögen, zu sehen, zu bohren, zu schneiden, verwirklicht immer etwas, das grundsätzlich möglich ist, auf eine bestimmte Weise, etwa das Vermögen zu zerschneiden gegenüber einem bestimmten Material. So kann man ein Stück Papier oder Blech zerschneiden, und dies mehr oder weniger gelungen.

Bei einem Vermögen (*dýnamis*) blicke ich auf das, woran es wirkt, und was es ins Werk setzt (*apergázetai*).⁴⁰

Aristoteles selbst formuliert dies sehr prägnant:

Alles wird durch sein Werk (*érgon*) und durch das Vermögen dazu (*dynámei*) bestimmt. (*Politik* 1253a23)

Platon und Aristoteles unterscheiden daher: mit den Wahrnehmungen erkennen wir die Farben, Töne, Geschmäcke, Gerüche (usw.) von etwas und deren Synthesen, mit dem Denken, das in ihrem Urteil mit einem (noch unbegründeten) Meinen (*dóxa*, *hypólēpsis* = Vermutung) beginnt, das, was etwas kann und leistet. Beides erkennt man an denselben Gegenständen, es gibt nicht einen Gegenstand der Wahrnehmung ‚hier‘ und einen des Denkens ‚dort‘, die inneren Produkte aber dieser Erkenntnisformen sind verschieden. In diesem Sinn kann man dem Denken auch einen eigenen Gegenstand zuschreiben. Das ist aber ein innerer Gegenstand. Man hat durch das Meinen ein anderes Wissen von einem Gegenstand als durch das Wahrnehmen.

Darüber, wie man vom Meinen in einem methodisch reflektierten Gebrauch von Verstand (*diánoia*) und Vernunft (*nous*) ein begriffliches Wissen erarbeitet, haben Platon und Aristoteles systematische Überlegungen durchgeführt. Für

⁴⁰ Siehe Platon, „Politeia“ 477d; Aristoteles, *Politik* 1253a23; s. dazu Schmitt (2020b); zur Wahrnehmung bei Platon und ihrem Verhältnis zu den rationalen Erkenntnisvermögen s. die umfassend belegte Interpretation bei Büttner (2000: v. a. 18-130).

das Verständnis der „Poetik“ bilden sie eine wichtige Voraussetzung, die allerdings eine ausführliche Begründung erfordert.⁴¹ Eine unmittelbare Relevanz hat aber die explizite Unterscheidung zweier Bedeutungen von ‚Dynamis‘, für die Aristoteles nur das eine Wort ‚Dynamis‘ zur Verfügung hat. Von einer Dynamis spreche man im Sinn einer Art allgemeiner Möglichkeit, etwa wenn man dem Menschen zuspricht, dass es ihm möglich ist, Wissen zu erwerben oder eine Sprache zu erlernen. Auch derjenige, der z. B. eine Sprache erlernt hat, verfügt über eine Möglichkeit, über die Möglichkeit, diese Sprache, wenn er will, anzuwenden.⁴² Diese Möglichkeit ist aber ein bereits wirklicher Besitz, der nur nicht immer aktualisiert ist. Sie ist ein Habitus, eine *Héxis*. Eine Sprache erlernt man, indem man die Möglichkeit dazu, die man bereits hat, übt, bis sie aus einer bloßen Möglichkeit zu einem ausgebildeten Vermögen geworden ist, über das man dann selbständig und von sich aus verfügt und jederzeit (wenn man nicht durch äußere Umstände, etwa Krankheit, gehindert ist) betätigen kann.

Für die „Poetik“ hat diese Unterscheidung eine zentrale Bedeutung. Denn die Aufgabe, die Aristoteles dem Dichter gestellt sieht, ist, solche Taten und solche Reden vorzuführen, die unmittelbarer (wahrscheinlicher oder notwendiger) Ausdruck des Charakters der handelnden Personen sind. Ein Charakter aber bildet sich nach Aristoteles, wenn jemand die ‚Dynamis‘, die Vermögen und Fähigkeiten, die er hat, so ausgebildet hat, dass sie zu festen Verhaltensweisen, Habitus (*héxeis*) geworden sind, die sein Handeln dann nicht beliebig und willkürlich, sondern in festen Tendenzen, Aristoteles spricht auch von einer allgemeinen Beschaffenheit (*poiótēs*), prägen.⁴³ Darüber wird gleich genauer zu handeln sein.

Die Dichtung und ihr ‚Werk‘ bei Aristoteles Nachahmung einer Ordnung der Handlung

Nachahmung als Herstellung der Präsenz von etwas in etwas

Bereits der kurze, auf einige Grundzüge beschränkte Durchgang durch die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der „Poetik“ macht deutlich, dass eine den Aristotelischen Anliegen angemessene Textdeutung durch eine ganze Reihe von Vorerwartungen beeinflusst ist. Für das Nachahmungsverständnis am wichtigsten ist die Erwartung, Nachahmung sei auf eine Ordnung der Dinge bezogen, auf das also, was in der Regel als das antike Kosmosdenken bezeichnet wird. Weil die Antike noch nicht auf das Denken selbst reflektiert habe,

⁴¹ Siehe dazu Schmitt (2016a: 215-334).

⁴² Siehe Aristoteles, „De anima“ II, 5, 417a22-418a5; zur Unterscheidung der verschiedenen Dynamis-Verwendungen durch Aristoteles, s. Bernard (1988: 54-68).

⁴³ Siehe Aristoteles, z. B. „Nikomachische Ethik“ II,1, 1103a11-1103b24; II,5, 1105b19-28.

sondern ihre Aufgabe in erster Linie darin gesehen habe, die als selbstverständlich vorausgesetzte Ordnung der Welt zu erkennen, habe sie auch der Kunst die Aufgabe zugewiesen, diese Ordnung darzustellen.⁴⁴ Dieses Verständnis der Aufgabe der Kunst sei für ihren Rationalismus verantwortlich. Man sei noch überzeugt gewesen, von der Erkennbarkeit der Welt als von etwas Selbstverständlichem ausgehen zu können. Für den ‚gelehrten Nachahmer‘ sei deshalb das Wissen über das Allgemeingültige, Exemplarische, Mustergültige die erlernbare Grundlage seiner Kunst gewesen. Durch die Aufgabenstellung, dieses Allgemeine konkret im einzelnen darzustellen, geriet das künstlerische Schaffen aber in einen Widerspruch zu diesem rationalen Anspruch. Denn dadurch wurde das allgemeine Wissen über die Welt abhängig von dessen Präsenz in einem subjektiven Erleben. Die Reflexion auf die Bedingungen dieser subjektiven Bedingungen führte konsequent zu einer immer weiteren Subjektivierung auch der Gegenstände der Kunst.

Von diesen beiden Vorerwartungen ist die Interpretation der „Poetik“ bis heute geprägt: sie sei von einem zu großen Vertrauen in die objektive Erkennbarkeit der Welt und von einem zu geringen Wissen um die subjektiven, schöpferisch freien Bedingungen unseres Zugangs zu ihr geprägt. Sie sei deshalb einerseits zu rationalistisch, andererseits zu unreflektiert.

Schlägt man von diesen Voraussetzungen her den Aristotelischen Text auf, macht man die erstaunte Feststellung, dass Aristoteles das Nachahmen zwar tatsächlich als das Erste und Allgemeinste bezeichnet, was man von jeder Art von Kunst wisse, er weist ihm aber überhaupt keinen Gegenstand zu, sondern sagt, jede Nachahmung ahme in verschiedenen Medien davon verschiedene Gegenstände auf verschiedene Weise nach (etwas verkürzt: *en hetérois hétera hetérōs*, in Verschiedenem Verschiedenes auf verschiedene Weise, „Poetik“ 1447a16f.). Von bestimmten Gegenständen oder Gegenstandsbereichen, etwa der Wirklichkeit oder der Natur, ist keine Rede. Stattdessen legt Aristoteles einfach den Vorgang des Nachahmens auseinander: Durch eine Nachahmung macht man etwas durch etwas Anderes präsent, z. B. in Farbe und Form, durch Töne, Gesten oder auch durch die Sprache („Poetik“, Kap. 1). Man ahmt also immer Etwas in Etwas, d. h. in einem Medium nach, das verschieden von dem nachgeahmten Gegenstand ist. Eine Nachahmung von Sokrates ist nicht Sokrates selbst, sondern Sokrates in einem Medium, z. B. in Farbe und Form. In diesem Medium kann man Sokrates auf bestimmte Weise, z. B. in einer Schwarz-weiß-Zeichnung oder auch in Farbe darstellen.

⁴⁴ Noch Gottsched betont mit Bezug auf das Weisheitsbuch des Alten Testaments („Sapientia“ 11,21), dass Gott alle Dinge nach Maß, Zahl und Gewicht geschaffen habe. Deshalb sei die Aufgabe des Dichters, die von Gott so geordneten Dinge nachzuahmen und sich nicht in „abgeschmackten“ Erfindungen zu verlieren. Siehe Gottsched (1973: 183f.).

Das gilt ausdrücklich auch für fiktive Gegenstände. Aristoteles betont mehrfach im Verlauf des Textes, dass es keinen Unterschied macht, ob man Wirkliches oder Erfundenes in der Dichtung (oder der Kunst im allgemeinen) nachahmt.⁴⁵ Auch das Gemälde einer Chimäre ist eine Nachahmung ebenso wie eine epische Erzählung von ihr. In beiden Fällen ist die Chimäre nur durch das Medium der Farbe oder der Sprache präsent und ist daher auch nur so präsent, wie es das Medium leisten kann oder will, z. B. kann ein Bild das Handeln der Chimäre nur in Ausschnitten zeigen, die Dichtung kann sich auf einzelne Aktionen von ihr beschränken usw. Die ‚wirkliche‘ Chimäre ist etwa die Chimäre in dem ursprünglichen Mythos von ihr. Im Blick auf ihn könnte man das Bild oder den Bericht von ihr kritisieren, weil sie richtig – als Verbindung von Löwe, Ziege und Schlange⁴⁶ – oder falsch oder nur in nicht zu ihr passenden Aktionen dargestellt ist.

Analog könnte man auch bei einem Traum unterscheiden zwischen dem wirklich geträumten Traum und seiner Wiedergabe in einer Erzählung oder auf einem Bild.

In der einleitenden Feststellung in der *Poetik*, der allgemeinste Aspekt jeder Kunst sei, dass sie Nachahmung (*mímēsis*) ist, will Aristoteles also gar nicht den Gegenstand oder die möglichen Gegenstände einer Nachahmung festlegen, er gibt vielmehr einfach eine analytische Beschreibung dessen, was man tut, wenn man an etwas ‚Maß nimmt‘, um es nicht als es selbst, sondern mit irgendeinem Mittel, z. B. der Sprache, wieder präsent zu machen. Dabei gibt es immer den Unterschied zwischen dem Mittel und dem Gegenstand und die Aufgabe, diese Präsenz in irgendeiner Weise zu gestalten.

Handlung als Gegenstand der Poesie: Aktive Hinwendung zu den Dingen, sofern sie mit Lust oder Unlust erfahren werden

Trotz seiner allgemeinen Bestimmung von Nachahmung geht Aristoteles im 2. Kapitel der „Poetik“ wie selbstverständlich davon aus, das Dichter wie Maler ‚Handelnde‘ nachahmen (1441a1).⁴⁷ Der scheinbare Widerspruch löst sich aber, wenn man – mit Aristoteles – die genaue Hinsicht feststellt, in der hier von Handlung die Rede ist. Denn anders als der in vielen Interpretationen heute

⁴⁵ Siehe Aristoteles, „Poetik“ 1451b19–33; 1453b23–26; 1455a34–55b1.

⁴⁶ Siehe z. B. Homer, „Ilias“ 6, 179-183; Hesiod, „Theogonie“ 319-325. Beide Dichter beschreiben die Chimäre geringfügig anders. Homer sagt einfach, sie sei vorne ein Löwe, in der Mitte eine Ziege, hinten eine Schlange, Hesiod betont einen anderen Aspekt und berichtet davon, dass sie drei Köpfe, eines Löwen, einer Ziege und einer Schlange gehabt habe.

⁴⁷ Mit der gleichen Selbstverständlichkeit geht auch Platon davon aus, dass alle nachahmende Kunst Handelnde nachahmt. Siehe „Politeia“ 603c.

meist angewendete Handlungsbegriff ist für Aristoteles eine Geschehens- oder Ereignisfolge, ein story oder story line, une action usw. noch keine Handlung. Tiere und Kinder handeln nicht, wie er betont, denn von Handeln könne man erst sprechen, wenn man auf Äußeres nicht einfach reagiere, sondern wenn man fähig ist, Entscheidungen zu treffen.

„Handeln und sich Entscheiden sind ein und dasselbe“ (*to autó ... to praktón kai to prohairetón*, „Metaphysik“ 1025b24), formuliert er. Die Fähigkeit zu selbständiger Entscheidung hat man aber erst, wenn man seine Fähigkeiten so weit ausgebildet hat, dass man – wie über eine erlernte Sprache – aus eigenem Können über sie verfügt.

Das, wofür man sich entscheidet, ist das, was man für gut oder besser hält. Das gilt nach Aristoteles grundsätzlich.⁴⁸ Denn auch wenn man es vorzieht, Schlechtes für andere oder für sich zu tun, tut man das, weil man es für besser hält, böse zu sein oder sich zu schädigen oder sich gar das Leben zu nehmen, etwa weil man es für besser hält, nicht mehr zu leben als weiter körperliche oder seelische Schmerzen zu ertragen. Hält man etwas nicht nur in objektiver Distanz für gut, sondern wendet sich ihm zu, weil es einem gut für sich selbst zu sein scheint, ist es immer mit Lust oder Unlust verbunden. Man wählt den sinnlichen Genuss, weil er einem angenehm ist, und man meidet die Arbeit, weil sie mit Unlust verbunden ist.

Um der Lust willen handeln wir schlecht, und aus Unlust unterlassen wir das Gute. („Nikomachische Ethik“ 1104b8f.).

Denn das Angenehme und Schöne [...] ist das Ziel allen Handelns von allen (*toútōn gar chárin pántes pánta práttousin*: 1110b9-11).

Es scheint besonders in unserer Natur zu liegen, dass wir die Unlust meiden und die Lust suchen (1157b17).

Im Handeln sucht man also einen besonderen Zugang zur Welt: man wählt das aus und wendet sich dem zu, was für einen mit Lust, und wendet sich von dem ab, was mit Unlust verbunden ist.

Stellt man ein solches Handeln dar, gibt man keinen Bericht über irgendwelche Ereignisse, sondern zeigt, wie jemand Freude und Lust an etwas hat oder gewinnt und sich ihm zuwendet bzw. wie er etwas mit Unlust verbindet und sie zu meiden versucht. Wenn z. B. der Ältestenrat des Königs in einem Chorlied des „König Ödipus“ davon singt, wie er durch die Anschuldigungen eines Sehers gegen Ödipus in eine ‚Aporie‘ geraten sei und nicht wisse, wie er sich verhalten soll, stellt er seine innere Not dar und kommt am Ende auch zu einem Ergebnis, das es ihm möglich macht, seine Gefühle für den König nicht aufgeben zu müssen. Deshalb schließt er sein Lied mit der wiedergefundenen

⁴⁸ Siehe den Eingangssatz der „Nikomachischen Ethik“ (1094a1-3) und dazu Schmitt (2017: 38-41).

emotionalen Gewissheit: „Soweit es auf mich ankommt, wird er niemals eines Bösen überführt werden“ (510f.), denn er habe gesehen und wisse aus Erfahrung, dass Ödipus ein Wohltäter seiner Stadt sei (507-509).

Nimmt man die Auffassung vom Lyrischen, wie man sie etwa bei Goethe oder Hegel formuliert findet, zum Kriterium, müsste man folgern, dass Dichtung für Aristoteles in allen ihren Gattungen lyrisch ist. Hegel und Goethe unterscheiden das Lyrische vom Epischen gerade durch die Konzentration auf den subjektiven Gefühlsanteil: Das Epos „stellt [...] den außer sich wirkenden Menschen [vor]“⁴⁹ und hat „das Geschehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit [...] zur Anschauung gelangen muss“,⁵⁰ die Lyrik dagegen stellt alles so dar, dass „auch das Sachlichste und Substantiellste als subjektiv empfunden, vorgestellt oder gedacht erscheint.“⁵¹

Auch mit dem, was Hegel als die Gattungsbestimmung des Epos beschreibt, stimmt Aristoteles nicht überein und kann sich für seine Auffassung auf die berühmtesten Epen der Antike, auf Homers „Ilias“ und „Odyssee“, stützen. Von einer „Handlung, [...] die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit [...] zur Anschauung“ gelangt, kann in beiden Epen keine Rede sein. Die „Ilias“ z. B. erzählt von dem 10-jährigen Krieg um Troja gerade einmal 51 Tage, und selbst von diesen Tagen konzentriert Homer die Handlung auf nur gut 10 tatsächlich ‚reich‘ dargestellte Tage. Bereits das Thema der „Ilias“ lautet nicht ‚der trojanische Krieg‘, sondern ‚der Zorn des Achilleus‘. Mit der Erzählung, wie dieser Zorn entstand, beginnt, mit seiner endgültigen Beilegung endet sie. Auch alle Stadien dazwischen beziehen sich auf den Zorn auf Agamemnon, seiner langsamen, aber schließlich völligen Beilegung und davon, dass er auf Hektor überspringt und durch Achills Mitgefühl mit dessen Vater Priamos völlig verschwindet. Aristoteles bewundert diese Art der Darstellung und rühmt Homer als den Dichter, der wirklich weiß, was Nachahmung (sc. einer Handlung) ist.⁵²

In der Perspektive der klassischen Gattungsbestimmung der Lyrik müsste auch Homers Epos als Lyrik gelten. Es ist wie auch viele neuere Lyrik narrativ in der Darstellungsform, lediglich in der Ausdehnung der Erzählung weicht es erheblich ab.

⁴⁹ Siehe Goethe (1984: 326-328).

⁵⁰ Siehe Hegel (1970: 330).

⁵¹ Siehe ebd. 431.

⁵² Zur Begründung s. Schmitt (2012: 263-317, v. a. 274-284); und s. jetzt v. a. die überzeugende Interpretation bei Meier (2018).

Für Aristoteles ist allerdings allein das Epos unter den drei modernen Literaturgattungen eine Gattung im vollständigen Sinn, weil es alle Aspekte einer Nachahmung in sich vereinigt: das ‚Worin‘ (eine Nachahmung vollzogen wird), das ‚Was‘ (der Gegenstand, an dem die Nachahmung Maß nimmt) und das ‚Wie‘ (eine aus narrativer und dramatischer Darstellungsweise gemischte Nachahmung). Dazu gleich mehr.

‚Dramatisch‘ ist für Aristoteles lediglich eine Weise des ‚Wie‘ der Nachahmung. ‚Lyrisch‘ wäre, wie gesagt, eine allgemeine Unterscheidungskategorie zur Abgrenzung der Dichtung (und der Kunst überhaupt) gegen andere Formen der Rede, etwa gegen rein theoretische Darlegungen oder gegen rhetorische Redeweisen, die nicht nur Erkenntnis und mit ihr verbundene Gefühle vermitteln wollen, sondern die auf die Beeinflussung der Hörer ausgerichtet sind.

Man kann also festhalten: Wenn Aristoteles die Aufgabe der Dichtung in einer Nachahmung von Handelnden erkennt, will er nicht den Gegenstandsbereich von Dichtung auf die Darstellung einer Ereignisfolge einschränken, von der man berichten oder die man in aktiver Handlung vorführen kann, so, als ob für ihn die Qualität einer Dichtung in dem Interesse an dem, was in ihr ‚passiert‘ aufgehen würde, der Gegenstand ‚Handlung‘ bezeichnet bei ihm vielmehr einen besonderen Zugang zur Welt. Die Feststellung, „beim Nachahmen ahmt man Handelnde nach“ („Poetik“ 1448a1) macht keine Aussage über einen bestimmten Gegenstandsbereich, etwa über menschliche Aktionen im Unterschied zur genießenden Betrachtung einer schönen Landschaft, sondern über die Art und Weise, wie man sich wem auch immer zuwendet.

Diese Art des Zugangs (*práxis*) grenzt Aristoteles v. a. ab gegen ein reines Erkenntnisinteresse an der Welt, wie es der Wissenschaftler hat (*theōría*), und gegen ein ‚praktisches‘ Interesse daran, wie man etwas machen, herstellen kann (*poiēsis*) – psychologisch als Rhetor oder handwerklich technisch.

Die Unterscheidung zwischen Machen und Handeln liefert ihm ein wichtiges Kriterium für die Beurteilung von Dichtung. Wenn z. B. in der Euripideischen Tragödie „Medea“ Medea ein Gift herstellt, mit dem sie die neue Frau, die Jason heiraten möchte, töten will, ist das ein Machen. Wie sie dieses Gift herstellt und ob Euripides dabei alle Ingredienzien und ihre Mischung zutreffend beschrieben hat, spielt für die Qualität der Dichtung keine große Rolle. Am besten ist es, wie er sagt, wenn auch das richtig ist, für die Dichtung als Dichtung aber ist relevant, ob die Handlungsmotive und -ziele glaubwürdig sind, d. h. sich als wahrscheinliche oder notwendige Folgen aus dem Charakter Medeas in ihrer bestimmten Lebenssituation ergeben („Poetik“ 25, 1460b13-37). Die dazu nötige Prüfung ist nicht: „War das Gift wirksam?“, sondern: „War seine Wirkung das Gut, dessen Genuss Medea unbedingt durch seine Herstellung erreichen wollte?“ – etwa, dass sie den Verrat und die Erniedrigung durch Jason dadurch rächen konnte. Als

Jason ihr am Ende sagt: „Auch Du bist voll Schmerz“, antwortet Medea: „Der Schmerz löst sich, wenn Dir der Hohn vergeht.“ (Euripides, „Medea“ 1361f.) Die Erfüllung eines Handelns kann, sie muss aber nicht mit dem Erfolg eines Machens zusammenfallen. Auch wenn Medea zu Jason sagt, ihr Schmerz habe sich gelöst, sie weiß, wie sie sich in ihrem großen Monolog (1021-1080) selbst in völliger Klarheit bewusst gemacht hat, dass sie für den Rest ihres Lebens leiden wird. Diese Folge ist zuerst eine Folge ihrer Handlungsziele, das Machen stand ganz in deren Dienst und kann deshalb, obwohl es für sich erfolgreich war, den Misserfolg des Handelns nicht ausgleichen.

Das Wahrscheinliche: Kriterium der Herleitung der Ordnung des Handelns aus der ‚Beschaffenheit‘ des Handelnden

Wie man bereits aus der Bestimmung, Dichtung sei Nachahmung von Handlungen, erschließen kann, ist für Aristoteles die Gestaltung einer Handlung für das, was wir die Form, die innere Stimmigkeit einer Handlung nennen, ausschlaggebend. Die zentralen Begriffe, die er dafür benutzt, sind: *synthesis* oder *syntaxis tōn pragmatōn*: die Komposition und die Anordnung der Teile einer Handlung zu einem einheitlichen Ganzen.⁵³ Eine Dichtung soll, wie er in Anlehnung an eine berühmte Formulierung Platons sagt,

eine ganze und vollständige Handlung haben, mit Anfang, Mitte und Ende, damit sie als eine Einheit und ein Ganzes wie ein Lebewesen die ihr eigentümliche Lust schafft (1459a19-21).

Er präzisiert diese Einheitsforderung noch:

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 kein (konstitutiver) Teil des Ganzen (1451a32-35).

Aus diesem Einheitspostulat zieht Aristoteles im 9. Kapitel der „Poetik,“ das inhaltlich als das Hauptkapitel des ganzen Textes gelten kann, gleich zu Beginn die für ihn wichtigste Folgerung:

Aus dem Gesagten ist auch klar, dass nicht das wirklich Geschehene wiederzugeben, die Aufgabe des Dichters ist, er soll <vielmehr darstellen>, wie etwas geschehen könnte und was möglich ist – gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen (1451a36-38).

Man wird nicht bestreiten können, dass Aristoteles hier eine für einen Kenner der Modallogik merkwürdige Aussage macht. Wie soll man ‚das, was möglich ist‘

⁵³ Siehe „Poetik,“ v. a. 1447a9, 1450a5, 1450a37, 1451b12, 1452b28, 1455a22, 1459a18, 1460a28, 34.

„gemäß dem Notwendigen“ darstellen? Etwas, was nur möglich ist, ist eben deshalb nicht notwendig. Diese scheinbare Unklarheit im Aristotelischen Text war einer der Gründe, weshalb viele Interpreten seit der Renaissance nach einer sinnvollen Vereinbarkeit dieser Aussage mit der Logik gesucht haben. Man fand sie in der Auslegung des Wahrscheinlichen und Notwendigen als den allgemeinen Ordnungsprinzipien der Welt. Die Konzeption einer Handlung, die sich an diese Ordnungsvorgaben hielt, stellte, selbst wenn sie erfunden war, eine mögliche Wirklichkeit dar. Wenn alle Menschen sterblich sind, weil dies gemäß der Weltordnung notwendig ist, dann ist eine Handlungskonzeption poetisch möglich, wenn sie sich an diese allgemein wahrscheinlichen oder notwendigen Vorgaben hält, weil sie dann etwas darstellt, „was geschehen könnte und möglich ist.“ Nur eine Handlung, die erzählt, dass ein Mensch, dessen Herz mit dem Schwert durchbohrt wird, stirbt, ist eine mögliche Handlung, die in der Wirklichkeit auch vorkommen kann.

Der logische Widersinn, man solle etwas Mögliches gemäß der Notwendigkeit darstellen, ist in dieser Deutung gemildert. Die Voraussetzung ist allerdings, dass man Aristoteles den Glauben an eine notwendige ideale Ordnung des Kosmos zuschreiben muss.⁵⁴ In Entsprechung dazu muss der Dichter ein ‚Weltweiser‘ sein, der durch einen genialisch intuitiven Einblick in die inneren Prinzipien der Welt eine ihnen adäquate Welt schafft.

Der Anspruch, den Aristoteles mit der Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit einer Handlungsdarstellung erhebt, ist weit geringer und rationaler.

Nach einer Abgrenzung der Dichtung gegen die Geschichtsschreibung, die an die Aufarbeitung der Einzelfakten gebunden ist, und in ihnen nur so viel Zusammenhang finden kann, „wie es sich gerade ergab“,⁵⁵ wiederholt er das

⁵⁴ Die Vorstellung, die ganze Welt sei ein durchgängig rational geordneter Kosmos, gehört weder zu Platon noch zu Aristoteles. Für sie gibt es immer nur eine mehr oder weniger erfolgreiche Teilhabe an der Vernunft. Die Stoa dagegen vertritt als erste große Schule der Antike die Überzeugung von einer durchgängig rational bestimmten Welt. Dieser Rationalismus ist die Basis ihres Schicksalsglaubens. Siehe z. B. Seneca, „Epistulae Morales“ 65,12, wo er zwischen der trägen Materie und der Vernunft, die diese formt, unterscheidet und die Vernunft mit Gott gleichsetzt: *ratio faciens, id est deus*. Die Stoa setzt die immanente Ordnung der Welt mit Gott gleich, sie theologisiert die Welt. Erst dadurch entsteht der starre Gegensatz von Physikotheologie und Evolutionstheorie.

⁵⁵ Eine solche Abgrenzung gibt Aristoteles in der „Poetik“ zweimal, einmal in Kap. 8, 1451a16-35, wo er die poetische Handlung gegen die biographische Diffusivität eines menschlichen Lebens abgrenzt (auf die man in einer Biographie, nicht aber in der Dichtung eingehen muss), und in Kap. 23, 1459a17-30, wo er die Einheit der Handlung gegen die Vermischung von handlungsabhängigen und unvorherberechenbaren Umständen abgrenzt, die der Geschichtsschreiber mitberücksichtigen muss und deshalb nur ein weniger einheitliches Werk schaffen kann als ein Dichter. Siehe Aristoteles (2011: 672-682). Aristoteles behauptet nirgends, in der Geschichtsschreibung könnten nur Einzelfakten behandelt werden, er weist aber darauf hin, dass es in

Ergebnis seiner Analysen, dass das ‚Werk‘ einer Dichtung darin besteht, „zu sagen, was geschehen könnte.“ Genau das sei der Grund, weshalb die Dichtung philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung ist: ihr Gegenstand ist allgemeiner (*légei mállon ta kathólou*). Der nun folgende Satz, in dem Aristoteles erklären will, worin die Allgemeinheit der Dichtung besteht, ist oft missverstanden und auch falsch übersetzt worden, weil man in der Nachfolge von Horaz und ähnlicher hellenistisch-römischer Auffassungen von der Aufgabe der Dichtung als Nachahmung auch in diesem Satz lesen wollte, dass das ‚Werk‘ des Dichters in der Darstellung des Wahrscheinlichen und Notwendigen (sc. des Weltenlaufs oder der Muster in ihm) bestehe. Deshalb ist es eine wirkliche Interpretationshilfe, dass Aristoteles bei der Behandlung, wie Charaktere beschaffen sein müssen, damit man ihnen die Durchführung einer einheitlich ganzen Handlung zuschreiben könne, den umstrittenen Satz aus dem 9. Kapitel wiederholt:

Man muss aber auch bei der Charakterzeichnung genauso wie bei der Gestaltung einer einheitlichen Handlung immer das Notwendige und Wahrscheinliche suchen, so dass es notwendig oder wahrscheinlich ist, dass ein Sobeschaffener Sobeschaffenes (*ton toioúton ta toiaúta*) sagt oder tut (1454a33-36).

„Auf Grund unseres Charakters haben wir eine bestimmte Beschaffenheit“, hatte Aristoteles im 6. Kapitel gesagt (1450a18). Dass ein „Sobeschaffener Sobeschaffenes sagen oder tun soll“ ist also dasselbe wie zu sagen, dass ein (bestimmter) Charakter seinem (bestimmten) Charakter gemäß reden oder handeln soll. Diese Gleichheit zwischen der Beschaffenheit eines bestimmten Charakters und der Beschaffenheit seines Redens und Tuns ist es, die in ihrer Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aufgezeigt werden soll. Homer ist der Dichter, der für Aristoteles diese Aufgabe am besten erfüllt hat: Alles, was sein Achill redet oder tut, ist etwas, was zu diesem und nur zu diesem Achill passt und für ihn eigentümlich ist.

Der entsprechende Satz im 9. Kapitel lautet, in wörtlicher Wiedergabe:

Es ist aber das Allgemeine: dem Wiebeschaffenen kommt es zu, das (durch ihn) bestimmt(e) Wiebeschaffene (*tō poiō ta poía átta*) zu sagen oder zu tun, gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen (1451b8f.), darauf zielt die Dichtung, indem sie die Namen dazugibt.

Auch wenn Aristoteles den Präpositionalausdruck „gemäß dem Wahrscheinlichen“ an das Satzende stellt, liegt eine adverbiale Funktion auch im Sinn des üblichen Sprachgebrauchs nahe. Man würde es also auf das Prädikat „es kommt

wirklichen Ereignissen oft eine Mischung von Ursachen gibt, zu denen neben den Ursachen, die von handelnden Menschen kommen, auch äußere Umstände, Unvorhersehbares oder Zufälliges gehören.

zu“ beziehen und als eine nähere Erklärung verstehen: „Wie kommt es dem Wiebeschaffenen zu, das <durch ihn> bestimmte Wiebeschaffene zu sagen oder zu tun?“ Und die Antwort ist: „Es kommt ihm wahrscheinlich oder notwendig zu.“⁵⁶

Dazu kommt, dass die Nebeneinanderstellung von *tō poiō ta poiá átta* (dem Wiebeschaffenen das bestimmte Wiebeschaffene)⁵⁷ auf ihre Zusammengehörigkeit hinweist: Zu dem Wiebeschaffenen gehört das wiebeschaffene Reden und Tun – und zwar wahrscheinlich oder notwendig.

Dass Aristoteles mit diesem Satz sagen wollte, ein Wiebeschaffener sollte Wiebeschaffenes tun, das dem, was allgemein gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen geschieht,⁵⁸ hat nicht nur die Grammatik, sondern auch die Logik gegen sich. Denn wenn das Wiebeschaffene, das ein Wiebeschaffener tut, etwas Allgemeines wäre, könnte es nicht seiner eigenen individuellen Wiebeschaffenheit entsprechen. Priamos würde als Vater und wie ein Vater, Achill als Soldat und wie ein Soldat, Dido wie eine verlassene Geliebte handeln, usw.

Dieses Letztere, dass Dido sich von Aeneas, der sie urplötzlich im Stich gelassen hatte, unversöhnlich abwendet, als er sie auf seinem Weg durch die Unterwelt trifft, wird von vielen Renaissance-Kommentaren gelobt. Vergil habe das Wahrscheinliche gut zum Ausdruck gebracht. So wie Dido verhalten sich verlassene Geliebte.⁵⁹

Diese Zuordnung Didos zum wahrscheinlichen Verhalten von verlassenen Geliebten wird Vergils Schilderung der außergewöhnlichen Liebe Didos zu einem außergewöhnlichen Mann, der sie nur nach langem und begründetem Zögern nachgegeben hatte, nicht gerecht. Das verweist darauf, dass die Bevorzugung des Wahrscheinlichen bei Darstellung des Handelns der Figuren eines künstlerischen Werks auch Tendenzen zu einer Trivialisierung mit sich bringt (was Castelvetro auch gleich gesehen und für attraktiv gehalten hat).

⁵⁶ Man kann auch den Präpositionalausdruck wörtlich beibehalten. Dann ergibt sich die Bedeutung: Es kommt dem Wiebeschaffenen zu, Wiebeschaffenes zu sagen oder zu tun, gemäß dem Wahrscheinlichen und Notwendigen, d. h. gemäß dem es sich aus seiner Wiebeschaffenheit ergibt.

⁵⁷ Diese Stellung im Satz könnte man auch bei der Übersetzung beibehalten, wenn man nach dem „es ist das Allgemeine aber“ ein „dass“ einfügt: „Es ist (oder es besteht) das Allgemeine aber (darin), dass einem Wiebeschaffenen das bestimmt Wiebeschaffene zu sagen oder zu tun zukommt, gemäß ...“.

⁵⁸ Das ist immer noch die am weitesten verbreitete Lesart. Da im deutschen Sprachraum meistens die Übersetzung von Fuhrmann benutzt wird, hat seine Übersetzung auch eine breite Wirkung auf die Literaturwissenschaft im allgemeinen. Fuhrmann kommentiert den Satz in einer Anmerkung: „Obwohl sie (die Dichtung) durch diese Individualnamen äußerlich der Geschichtsschreibung gleicht – ihre Figuren sind gleichwohl Typen von symbolischer Bedeutung, ihre Handlungen allgemeingültige Modelle.“ Siehe Aristoteles (1976: 59 mit Anm. 3).

⁵⁹ Siehe z. B. R. Robortello (1968: 83).

In der griechischen Literatur von Homer über die ‚Lyriker‘ bis zu den Tragikern des 5. Jahrhunderts findet man fast keine Gestalten, die Wahrscheinlichkeitskonventionen – Muster und Beispiele des Lebens – verkörpern.⁶⁰ Das gehört noch im Urteil Ciceros zur Komödie. Sie ist ein *speculum consuetudinis* (Spiegel des Gewohnten) oder eine *imitatio vitae* (Nachahmung des Lebens).⁶¹ An Achills Verhalten in der „Ilias“ ist fast nichts wahrscheinlich, schon gar nicht, dass er mit dem Vater seines größten Feindes weint (24, 507-51). Er ist auch kein Muster des Verhaltens eines Jähzornigen, wie ihn Horaz beschreibt – als jemanden, der zornwütig sich alles mit der Waffe ertrotzt, sich an kein Recht gebunden fühlt und unerweichlich ist („Ars Poetica“ 120-122). Achill weint nicht nur mit dem Vater seines Feindes, er jammert auch um seine verlorene Geliebte (9, 340-345), trotz seines heftigen Zorns auf Agamemnon ist er freundlich zu den Herolden, die diese abholen sollen (1, 326-338), er berichtet davon, dass er „wie eine Vogelmutter, die selbst darbt“, sich um seine Kameraden gekümmert habe (9, 320-327). Obwohl er innerlich immer noch vollkommen verhärtet in seiner Wut auf Agamemnon ist, begrüßt und bewirtet er die Freunde, die in Agamemnons Namen um Hilfe bitten, überaus zuvorkommend und respektvoll (9, 193-222), usw.

Penelope in der „Odyssee“ könnte aus dem gesamten Adel der Umgebung sich den reichsten und schönsten Mann aussuchen, aber sie wartet 20 Jahre lang auf den einen Odysseus, der seinerseits Mann einer Göttin sein und die schöne, junge Königstochter eines vielfach reicheren Landes als des seinen heiraten könnte, aber er sitzt am Strand und weint und sehnt sich nach seiner Penelope („Odyssee“ 5, 151-158). Wahrscheinlich ist an diesen Personen nur wenig, sie sind außergewöhnliche Individuen, die ihresgleichen nicht haben. Trotzdem gibt es eine mögliche Anwendung der Kategorie des Wahrscheinlichen auf sie, die zu ihrer Aristotelischen Anwendung passt. Denn alles, was sie tun, ist etwas, was gerade für sie und nur für sie wahrscheinlich ist, etwa dass Penelope selbst Odysseus, bevor sie die erste Nacht mit ihm verbringt, noch einmal mit einer List prüft, um ganz sicher zu gehen, dass er wirklich kein Lügner ist, der sie raffiniert zu täuschen versucht. Und Odysseus gleicht ihr, denn er begreift dieses scheinbar misstrauische Verhalten als Ausdruck ihrer unbedingten Treue ihm gegenüber („Odyssee“ 23, 174-216). Nichts davon ist typisch für Ehefrauen oder Ehemänner.

⁶⁰ Siehe mit vielen Beispielen Schmitt (2016c).

⁶¹ Siehe Cicero, „Über den Staat“ IV, 13 Ziegler (= fr. dub. 7 Powell).

Die von Aristoteles besonders hoch geschätzte Tragödie „König Ödipus“ von Sophokles bietet geradezu ein Arsenal von Unwahrscheinlichkeiten, die die gesamte Handlung unwahrscheinlich und geradezu zu einem schwarzem Märchen machen würden,

– als ausgesetztes Kind kommt Ödipus im rauhen Kithairongebirge bei Theben nicht um und wird von einem Königsehepaar im fernen Korinth adoptiert. Wegen eines Zweifels an seinen Eltern fragt er in Delphi nach seiner Herkunft, bekommt die Auskunft, er werde „den Vater, der ihn gezeugt hat“, töten und die Mutter heiraten. Er tötet kurz danach unwissentlich den Vater, den er zufällig trifft. Dann kommt er nach Theben, bekommt die dortige Königin zur Frau, die zufällig seine Mutter ist. Gerade als er dabei ist, den Mord aufzuklären, kommt ein Bote aus Theben, der alles aufklärt,⁶² –

wenn es in diesem Drama nicht um eine andere Art von Wahrscheinlichkeit gehen würde, durch die deutlich wird, dass dieser Ödipus tatsächlich der Mensch war, für den diese Unwahrscheinlichkeiten wahrscheinlich waren. Ähnliches gilt für so gut wie alle großen Figuren der griechischen Tragödie, für Antigone, Elektra, Ajas, für Medea, Hippolytos, Orest usw. Und es gilt wohl auch für sehr viele Figuren neuzeitlicher Dichtung, in der deutschen Literatur etwa für Goethes Egmont, Tasso, Iphigenie, aber auch für Eduard, Ottilie, Wilhelm Meister usw. Auch ‚realistisch‘ konzipierte Figuren, etwa den Grünen Heinrich Kellers oder Fontanes Effie Briest oder Lene wird man kaum zutreffend als ‚allgemeine Muster‘ des Lebens interpretieren können. Thomas Mann kokettiert vielleicht sogar mit dem Wahrscheinlichkeitspostulat, wenn er seinen Thomas Buddenbrook an einem Zahnleiden sterben lässt.

Nachahmung als Darstellung der Akte,
in denen ein Inneres sich verwirklicht, kein Reden über das Innere

Aristoteles kannte die Literatur von Homer bis zu seiner Zeit beinahe vollständig. Am häufigsten spricht er über Homer oder zitiert ihn (gut 30mal auf ca. 50 Oxford-Seiten). Er schätzt Homer nicht nur, sondern erkennt in ihm einen Dichter, der vieles von dem, was er theoretisch für richtig hielt, in der poetischen Praxis bereits verwirklicht hatte.⁶³

Folgt man seiner Charakterisierung des homerischen Werks, stößt man auf viele für die formale und stilistische Gestaltung einer Dichtung wichtige Merkmale,

⁶² Zur Interpretation des „König Ödipus“ unter dem Aspekt, welche Wahrscheinlichkeit Sophokles thematisiert, s. Schmitt (2014a).

⁶³ Dabei lässt Aristoteles es offen, ob Homers besondere Art zu dichten auf Kunstverstand oder Begabung beruht („Poetik“ 1451a22-30).

die einem auf diese Weise in der Theorie und in ihrer praktischen Ausführung zugleich geboten werden.

Dass Nachahmung der allgemeinen Charaktertendenzen eines Handelnden durch die wahrscheinliche oder notwendige Darstellung des durch sie bestimmten Redens und Tuns keine nur abstrakte Kategorie ist, sondern eine ganze Reihe konkreter Einsichten über die ‚Verfahrensweise des poetischen Geistes‘ enthält, kann man auf diese Weise vielfach feststellen und belegen.

Nachahmung ist für Aristoteles, darauf habe ich schon hingewiesen, ein Grundakt und dadurch ein wichtiger Ausgangspunkt der Erkenntnis von etwas Allgemeinem („Poetik“ 4, 1448b3-17). Als Nachahmung von etwas Allgemeinem ist sie aber nicht auch selbst allgemein und soll es auch nach Aristoteles nicht sein. Wenn ein Sohn oder eine Tochter die (im allgemeinen) gerechte Art ihres Vaters nachahmen, tun sie dies nicht in abstrakten Reden über ihn, sondern indem sie in einzelnen Handlungen das jeweils neu verwirklichen, was der Vater in anderen Handlungen – nicht hin und wieder, sondern grundsätzlich – befolgt hatte. Von Homer sagt Aristoteles:

Homer verdient in vieler Hinsicht Lob, besonders aber deshalb, weil er als einziger unter den Dichtern genau weiß, was man dichten soll. In eigener Person nämlich soll der Dichter so wenig wie möglich sagen. Denn nicht dieser Weise gemäß ist er Nachahmer. Die anderen Dichter treten nun [mit ihren Kommentaren] selbst über das ganze Werk hin in den Vordergrund, ahmen aber nur wenig und selten nach. 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 („Poetik“ 1460a8-12).

Aristoteles hält es offenbar für ein Zeichen guter Dichtung, wenn überhaupt nicht über die handelnden Figuren gesprochen wird – weder im Sinn eines auktorialen Erzählers, der eine Gesamtsicht gibt, noch aus personaler Sicht von Einzelnen, im Drama daher auch ohne innere Monologe oder ohne ein Beiseitesprechen. Das vermisst man in vielen griechischen Tragödien. Wenn etwa Ödipus nach dem Bericht des Kreon, dass Laios auf dem Weg zwischen Delphi und Theben an einem Dreiweg getötet worden sei, zu sich selbst sagen würde: „Ich kann gar nicht gemeint sein, denn ...“, oder: „Hoffentlich bin ich nicht gemeint ...“, wüsste man, wie es im Inneren des Ödipus aussieht. Von Sophokles erfährt man darüber nichts, aber offenbar nicht, weil man damals noch kein psychologisches Wissen vom menschlichen Inneren hatte, sondern aus einem Stilprinzip heraus. Man stellt das dar, was jemand in einem bestimmten inneren Zustand sagt oder tut, man macht keine allgemeinen Aussagen darüber. Wenn also jemand zornig ist, wie etwa die Medea bei Euripides,⁶⁴ dann spricht sie davon,

⁶⁴ Siehe dazu Schmitt (1994).

was sie alles für den untreuen Jason getan hat, was er ihr heilig versprochen und nun gebrochen hat, in welchem bejammernswerten Zustand sie jetzt ist, und ähnliches mehr (gleich an mehreren Stellen des Dramas⁶⁵). Weder sie noch der Dichter aber spricht davon, dass sie zornig ist, oder auch ‚poetischer‘, in was für einem rasenden, unversöhnlichen, aufgebrachten Zustand sie ist. Das kann man aus dem, was sie aufzählt, erschließen, man muss es dem Hörer oder Leser nicht auch noch sagen.

Bei Homer fehlt das, was viele in der attischen Tragödie vermissen, noch auffälliger. Zu Beginn des 2. Buches der „Ilias“ erzählt Homer, wie Agamemnon sich ankleidet. Er sei aufgestanden, habe ein weiches, schönes, ganz neu gewebtes Untergewand angezogen, habe einen großen Mantel übergeworfen, habe unter die glänzend gesalbten Füße schöne Sandalen gebunden, um die Schultern habe er das silberbeschlagene Schwert gebunden und das vom Vater ererbte Schwert genommen, das ewig unvergängliche (2, 42-46).

Selbst ein so aufmerksamer, kluger Leser wie Lessing nahm diese Szene zum Exempel, um daran zu demonstrieren, dass Homer auch ein guter Maler war. Es sei ihm gelungen, in Nacheinander der Zeit ein ebenso anschauliches und ein unmittelbar ganz präsent Bild zu zeichnen, wie es ein Maler im gleichzeitigen Nebeneinander des Raum bieten kann.⁶⁶

Vielleicht kommt man nicht umhin, festzustellen, dass Homer, wenn Lessings Deutung zuträfe, ein bloßes Stimmungsbild ‚gemalt‘ hätte.⁶⁷ Denn alles, was er über Agamemnons Kleidung sagt, ist, wie großartig sie ist. Kein Archäologe wäre in der Lage, aus dieser Beschreibung etwas Konkretes über die Kleidung der damaligen Zeit zu erschließen.

Geht man aber einmal von dem Nachahmungsbegriff des Aristoteles aus und prüft, ob Homer vielleicht mit der Darstellung des äußeren Handelns Agamemnons ‚Maß genommen hat‘ an etwas Innerem, an Motiven und Tendenzen in Agamemnon, die in diesem äußeren Handeln zum Ausdruck kommen, findet man konkrete und vielfältige Hinweise.

Zeus hatte Agamemnon einen Traum geschickt, der diesem vortäuschte, er selbst fühle mit ihm mit und sei sehr besorgt um ihn, er solle nun – ohne Achill – gleich mit dem ganzen Heer ausrücken, er werde einen schnellen Sieg erringen (2, 1-34). Zeus tut das, was er tut, nach Homers Erzählung nicht willkürlich,

⁶⁵ Siehe v. a. Euripides, „Medea“, vv. 160-164, 225-229, 252-258, 475-515.

⁶⁶ Siehe Lessing, „Laokoon“, XVI (1990: 116 f.).

⁶⁷ Killy (1970) erklärt gerade an dem Unterschied, ob etwas eine poetische Notwendigkeit hat, so dass man es nicht weglassen oder hinzufügen könnte und auch nicht anders sagen könnte, als es gesagt ist, oder ob es ein bloßes Aneinanderreihen von Stimmungsbildern ist, den Unterschied von Kitsch und Kunst (sehr verwandt mit dem, was Aristoteles im 8. Kapitel der „Poetik“ sagt).

sondern bestätigt Agamemnon nur in einer Einstellung, die dieser selbst schon geäußert hatte. Auf dem Höhepunkt seines Streits mit Achill nämlich hatte er diesem gesagt, er könne ruhig nach Hause fahren, er brauche ihn nicht:

Bei mir sind noch andere, die mich wohl ehren werden, und vor allen anderen Zeus mit seinem klugen Rat (1, 174f.).

Daher ist es kein Wunder, dass Agamemnon, „der Dummkopf“ (2, 38), „umflossen von der göttlichen Stimme“ (2, 41) aufsteht und sich den königlichsten Ornat mit allen Insignien seiner Macht anlegt, um so vor seinen Ältestenrat zu treten und von seiner Auszeichnung durch Zeus zu berichten (2, 50ff.).

Die ‚Ankleideszene‘ berichtet nicht davon, wie Agamemnons Kleidung aussieht, sondern davon, wie verblendet er ist, wenn er meint, für sein eigensüchtiges Verhalten, wegen einer Geliebten den ganzen Heereszug in Gefahr zu bringen, von Zeus auch noch belohnt zu werden. Mit einer Erinnerung an dieses Fehlverhalten beginnt der Trugtraum sogar seine Rede an Agamemnon:

Du schläfst, Sohn des klugen Atreus, des Rossebezwingers? Es gehört sich nicht, die ganze Nacht zu schlafen für einen Mann, der Rat geben soll, dem die Völker anvertraut sind und der für so vieles zu sorgen hat (2, 23-25).

Statt ein Beispiel für die Anschaulichkeit Homers bietet diese Szene ein Beispiel für das, was Nachahmung ist und sein kann. Homer führt eine scheinbar ganz äußerliche Handlung vor Augen, hat dieses Äußere aber nicht der Reihe nach, wie es sich darbietet, beschrieben, sondern hat ausgewählt und zwar genau das, was Agamemnon in seiner augenblicklichen inneren Verfassung in Reaktion auf den Trugtraum des Zeus zeigt, d. h. in welchen Wahn er sich hat verstricken lassen: Er lebt in der Verblendung, auch ohne Achill der von Zeus umsorgte Heerführer zu sein, obwohl dieser allein seit mehr als neun Jahren dafür gesorgt hatte, dass das übermächtige Heer der Trojaner nicht gegen die Griechen ausrücken konnte.

Bevor wir eine allgemeinere Schlussfolgerung ziehen, noch zwei weitere signifikante Beispiele: Im 9. Buch der „Ilias“ erzählt Homer, wie Agamemnon die besten Freunde Achills zu diesem schickt, um ihn umzustimmen und zu bewegen, wieder mitzukämpfen. Sie – Odysseus, Phoinix und Ajas – treffen Achill an, wie er in seinem Zelt sitzt und auf der Phorminx (eine Art Leier, Jochlaute) spielt und „die ruhmvollen Taten der Männer besingt“ (9, 186-189). Das tut er seit seinem Streit mit Agamemnon, im ersten Buch der „Ilias“ hatte Homer genau dasselbe von ihm berichtet (1, 487-492). Achill begrüßt sie, „obwohl ich noch aufgebracht bin“, als die ihm „Liebsten.“ Obwohl er sich sicher ist, dass er ihnen, deren Anliegen er schon kennt, nicht entgegenkommen will, zeigt er ihnen, wie sehr er sie liebt und schätzt. Statt einer solchen auktorialen Bemerkung beschreibt Homer allerdings nur die Art und Weise, wie Achill seine Freunde bewirtet.

Für den Vorgang des Essens hat Homer in der Regel zwei ‚Formelverse‘, an dieser Stelle verwendet er für den gleichen Vorgang 23 Verse, in denen er ausführlich schildert, wie Achill selbst die feinsten Filetstücke von Ziege, Schaf und Schwein auswählt, selbst auflegt und auch verteilt, während ihn sein Freund Patroklos beim Feuer machen und beim Verteilen des Brotes unterstützt (9, 200-222). Vielleicht muss man nicht ausdrücklich sagen, dass dieses Verhalten etwas über die innere Einstellung Achills gegenüber seinen Freunden aussagt: er möchte ihnen gern das Beste geben, das er hat, aber er fühlt sich dazu nicht in der Lage. Er kann diesem Agamemnon, der immer noch auf der Anerkennung seiner Überlegenheit besteht und nicht weiß, wem er sein Heil verdankt, nicht nachgeben.

Tatsächlich endet der Besuch der Freunde, während dessen sie drei Bittreden an Achill gehalten hatten, ohne Erfolg – nicht ganz, denn er hatte auf jede Rede ein wenig entgegenkommender reagiert und zuletzt, nach der Rede des Ajas, der ihn unnachgiebig und böse genannt hatte (9, 636), sogar gesagt: „Alles scheinst du mir aus der Seele gesprochen zu haben (9, 645).“

An dieser Stelle würde jeder ‚moderne‘ Autor das tun, was Schiller an einer anderen Stelle von Homer erwartet hätte, aber nicht bei ihm fand. Als nämlich zwei Helden, der Trojaner Glaukos und der Grieche Diomedes aufeinander treffen und sich als Gastfreunde erkennen, sagen sie sich gegenseitige Rücksicht zu und tauschen die Rüstungen, eine goldene gegen eine aus Erz (16, 224-236). Außer der Feststellung, dass Zeus dem Glaukos den Verstand verwirrt habe, macht Homer überhaupt keine kommentierende Bemerkung. Das gefällt Schiller nicht.⁶⁸

In einer viel beachteten Passage seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ stellt er Homer und Ariost einander gegenüber.⁶⁹ Beide schildern ein Verhalten, bei dem sie „den schönen Sieg der Sitten über die Leidenschaft malen.“ Ariost, „der Bürger einer spätern und von der Einfalt der Sitten abgekommenen Welt“, kann „seine Rührung nicht verbergen“, wenn er darstellt, wie zwei Ritter, ein Christ und ein Sarazene, gemeinsam sich um die Rettung einer jungen Frau bemühen. „Er verlässt auf einmal das Gemälde des Gegenstandes und erscheint in eigener Person.“ Von Homer dagegen hört man kein Wort über das, was er denkt und fühlt, während er berichtet, wie sich im Kampf ein Grieche und Trojaner als Gastfreunde seit Generationen erkennen, sich Freundschaft geloben und zur Besiegelung der Freundschaft die Rüstungen tauschen. „Schwerlich dürfte ein moderner Dichter [...] auch nur bis hierher gewartet haben, um seine Freude an dieser Handlung zu bezeugen. [...] Aber von allem diesem keine Spur im Homer.“ Der moderne Dichter kann, so hören

⁶⁸ Siehe zum Folgenden Schmitt (2011).

⁶⁹ Schiller (2004: 713– 715).

wir, „seine Rührung nicht verbergen“, während der antike von diesem Verborgenen noch nicht einmal weiß. Das subjektiv empfundene sittliche Urteil tritt, so hatte auch Schiller sich überzeugen lassen, überhaupt erst in einer späteren, reflexiv gewordenen Epoche heraus und macht dadurch nachträglich das in der früheren Epoche nur latent Gegenwärtige sichtbar: Der naive Dichter nimmt, so scheint es, keinen empfindenden Anteil am Handeln seiner Personen, weil ihm das Innere, aus dem das Handeln des Menschen ins Äußere heraustritt, noch unbekannt ist.

Zur Unterscheidung einer empathischen und einer nachahmenden Darstellung von Innerlichkeit

Bevor man sich zur Erklärung der Unterscheidung eines ‚naiven‘ und eines ‚sentimentalischen‘ Dichters mit Schiller auf den vermeintlichen Gegensatz eines antiken und eines modernen Denkens stützt, kann man zumindest beachten, dass das, was Schiller bei Ariost findet, auch in der Antike vielfach und in vielen Nuancen zu finden ist, vor allem im Zeitraum der sogenannten hellenistisch-römischen Antike. Besondere Meisterschaft in einem solchen ‚empathischen‘ Denken, das aus dem reflexiven Gefühl, ins Innere eines Menschen blicken zu können, möglich wird, bezeugt Vergil.⁷⁰ Als Aeneas vom Gott Hermes wegen seiner Liebe zu Dido „angedonnert“ wird („Aeneis“ 4, 282), weiß der Erzähler, dass Aeneas sofort innerlich darauf brennt, Dido zu verlassen (4, 278-284), er weiß, dass er, als er Dido gegenübertritt, seinen Kummer im Herzen unterdrückt (4, 332), und er weiß auch, dass er aus übergroßer Liebe beinahe wieder wandelnd gemacht wird, bevor er sich zur Erfüllung der Pflicht durchringt (4, 395f.), während in Dido die Liebe rast und in einer Glut von Zorn wogt (4, 532).

Es ist dieser Blick ins Innere, der den Erzähler der „Aeneis“ immer wieder bewegt, seine Rührung, sein Mitgefühl, seine Bewunderung oder seinen Abscheu kundzutun. Er spricht in eigener Person über seine Figuren und mit dem Leser.

Auf den Unterschied zwischen Antike und Moderne kann man den Mangel an reflektierten Aussagen bei Homer über das menschliche Innere nicht zurückführen. Dass man bei Vergil moderne Züge findet, die es bei Homer ‚noch nicht‘ gibt, ist freilich kein Zufall. Denn Vergil gehört zu der in der Frühen Neuzeit bevorzugt rezipierten hellenistisch-römischen Epoche, durch deren Perspektive auch die Aristoteles-Rezeption stark geprägt ist. Was Schiller nicht beachtet hat und, nimmt man die in seiner Zeit (und auch durch ihn) verbreitete These von dem Gegensatz des Antiken und Modernen zum Maß, nicht wissen konnte, ist, dass die scheinbare ‚edle Einfalt‘ bei Homer keine Besonderheit seiner Zeit, sondern ein Stilphänomen ist, das es auch nach Homer in vielfältiger Weise gegeben

⁷⁰ Siehe Kircher (2018: 194-198). Zu Dido und Aeneas s. ders., 207-214.

hat und immer noch gibt. Auch Literaten und Ästhetiker der Moderne kennen und beachten dieses Stilideal, das von einer Dichtung keine allgemeinen Reflexionen erwartet, sondern dass das, was man erkennen und verstehen soll, gezeigt wird, gezeigt an konkretem Handeln, Fühlen und Denken.

Formuliert man es in dieser allgemeinen Form, kommt allerdings die Besonderheit, in der Homer es praktiziert und Aristoteles ihm eine theoretische Begründung gibt, nicht in den Blick. Denn auch die neue Ästhetik des 18. Jahrhunderts gilt gerade deshalb als eine Wende weg vom Rationalismus der aristotelischen Nachahmungspoetik,⁷¹ weil sie der Reduktion auf abstrakte Allgemeinheiten die der reinen Sinnlichkeit noch zugängliche reiche Konkretheit der Dinge entgegensetzte – in direkter Abwehr der Regeln, wie man Muster menschlichen Verhaltens rhetorisch richtig darstellen müsse. Dieser Rückgang auf die ‚reine‘ Sinnlichkeit oder die Sinnlichkeit ‚als solche‘ (*cognito sensitiva pura* oder *qua talis*) hatte im Gegensatz zu ihrem eigentlichen Anliegen allerdings gerade den Verlust des Gegenstands in der Kunst zur Folge, von der Sache her und in der geschichtlichen Entwicklung. Denn eine Sinnlichkeit, die von jeder bewussten Rationalität frei ist, hat nichts anderes vor sich als “flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify.”⁷² Wege, die man gesucht hat, um eine solche reine Sinnlichkeit zu praktizieren, sind etwa die Versuche, zu sehen wie ein Auge, das beim Erwachen oder wie das unschuldige Auge eines Kindes noch ganz ohne Verstand aktiv ist. Für ein Auge, das in ein Organ unreflektierten Sehens zurück verwandelt ist, verschwimmt der Gegenstand, er wird abstrakt – wie etwa in Monets Bild ‚Sonnenaufgang‘, das zum Muster impressionistischen Malens wurde.⁷³

Aber auch die Weise, wie Lessing in seiner Laokoon-Deutung den in räumlicher Ganzheit des Bildes gegenwärtigen Gegenstand der im Nacheinander der Zeit der Sprache verfahrenen Dichtung entgegenstellt, ist eine Spielart dieses Stilideals, das das Sich-Zeigen im Bild der Diskursivität des Reflexiven entgegensetzt. Lessing selbst geht – ähnlich wie etwa später auch Schleiermacher und andere – davon aus, dass man diesen Gegensatz, wie es Homer gelungen sei, auch überwinden kann. Diese Überwindung macht die Präsenz eines Ganzen im Bild zum Maßstab, an dem sich auch die Dichtung messen lassen muss, d. h. auch sie hat ihr Ziel in einer bildlich anschaulichen Präsenz des Gegenstands. Über dieses Konzept geht die ‚ikonische Wende‘, wie sie Gottfried Boehm verstanden und expliziert hat, nur einen kleinen Schritt hinaus. Denn wenn Boehm

⁷¹ Wie sie zuletzt Gottsched verkörpert haben soll. Siehe oben Anm. 44.

⁷² Ruskin (1973: 6 mit Anm.).

⁷³ Jules Laforgue, « L'Origine physiologique de l'impressionisme », zitiert nach Imdahl (1966: 195).

von einer ‚ikonischen Differenz‘ spricht, dann bezieht er sich auf genau die Differenz, die Lessing noch zwischen Dichtung und Malerei gesehen hatte:

Bildwerke eröffnen ihren Bedeutungsraum, indem sie dem Auge ein komplexes Hin- und Her ermöglichen, es ihm gestatten, zwischen simultanem Ausgriff und sukzessiver Bewegung einzuschwingen.⁷⁴

Boehm versetzt lediglich den Unterschied zwischen der räumlichen Totalität im Bild und dem sukzessiven Nacheinander in der sprachlichen Darstellung in die Weise, wie ein Bild sich zeige. Bei allen diesen Rückgriffen auf das Sich-Zeigen des Gegenstands selbst und dem Versuch, es mit der Sukzessivität eines diskursiven Denkens zu vermitteln, wird offenbar eine Art Einheit von Sinn und Geist vorausgesetzt, die entweder das, was der Sinn zeigt, schon mit Geist erfüllt begreift, oder die das, was der Geist sprachlich expliziert, in die Einheit des sinnlich gegebenen Ganzen überführen kann. Beim Bild leistet dies (nach Boehm) die Fähigkeit des Auges, sich ‚einzuschwingen‘, bei der sprachlichen Sukzessivität ist es (nach Lessing) ‚die Geschwindigkeit‘,⁷⁵ in der es z. B. Homer gelingt, einen sprachlich gegliederten Vorgang wie ein Bild erfahrbar zu machen.

Es ist kaum zu verkennen, dass diese Konzepte in der Nachfolge der reflexiv und sentimentalisch gewordenen Moderne gegenüber der ‚Einfalt der Sitten‘ der noch naiven Welt der Antike stehen, der man deshalb eine Einheit von Sinn und Geist unterstellte. Schadewaldt – in ausdrücklicher Anlehnung an die deutsche Klassik – hat seine Homerdeutung in genau dieser Perspektive formuliert:

Die Griechen jener Tage waren ungewöhnlich offene Naturen, sie besaßen die wunderbare Fähigkeit, das Sinnliche sehr unmittelbar und das Geistige wieder auf eine sehr sinnliche Weise zu erfahren. Sie genossen die Dinge des Wissens, so wie sie umgekehrt in Bildern dachten; und wie sie ein abgesondertes geistiges Vermögen im Menschen gar nicht kannten, sondern es als einen inneren Sinn in körperlichen Organen wirken spürten, so schieden sie auch draußen im Grunde nicht zwischen Sinnlichem und Geistigem, sondern kannten nur Seiendes.⁷⁶

Die Folgerung, die Schadewaldt aus dieser Einheit von Sinn und Geist zieht, ist, bei Homer gebe „das sicher und rein erfasste Erscheinungsbild zugleich den inneren Wesensgrundriss her.“⁷⁷ Diese Überzeugung kann man einem noch naiven Denken unterstellen, für ein modernes, reflexiv kritisch gewordenes Denken sollte sie nicht mehr akzeptabel sein. Auch Überlegungen, wie man simultane (sinnliche) und diskrete (sprachlich rationale) Einheiten miteinander verbinden

⁷⁴ Boehm (2011: 175); ähnlich Boehm (1994: 30); Boehm (2010: 44).

⁷⁵ Lessing, „Laokoon“, XVII (1990: 124): Der Dichter „will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblick der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewusst zu sein aufhören.“

⁷⁶ Schadewaldt (1965: 85).

⁷⁷ Ders., 150f.

kann, bekommen nur einen Sinn, wenn man die Überzeugung teilt, dass im Erscheinungsbild der innere Wesensgrundriss präsent ist. Homer kann man einfach zuschreiben, dass er im Sinnlichen zugleich das Geistige meinte sehen zu können (in einer Art Vorwegnahme einer intellektuellen Anschauung), eine kritische Begründung dieser Fähigkeit muss sich auch kritisch kontrollieren lassen. Prüft man, wie man durch die Beachtung der ikonischen Differenz zu einem ‚Sichzeigen des Sinns‘ im Bild gelangen kann, muss man feststellen, dass man nur eine rein formale Anweisung vor sich hat. Wer etwa das Bild des Sterbenden Sokrates von Jacques Louis David betrachtet,⁷⁸ kann das, was das Bild zeigt, nur ‚sehen‘,



Abbildung 1: Jacques Louis David, « La Mort de Socrate »

wenn das Auge im Hin und Her zwischen dem souverän und ironisch nach dem Schierlingsbecher greifenden Sokrates, den jammernden Gefährten, dem Dunkel des Gefängnisses usw. eine ‚sich einschwingende‘ Totalität herstellt.

Eine solche Totalität stellt sich freilich genauso ein, wenn man das auf dem Bild Dargestellte falsch, nur mehr oder weniger richtig oder weitgehend richtig deutet. Wer nicht einmal weiß, wer Sokrates ist, dem wird das Bild irgendetwas zeigen, das man allgemein nicht bestimmen kann. Wer auf dem Bild die Szene aus dem „Phaidon“ Platons zu erkennen meint, trifft etwas, was mit dem Bild zu tun hat, wer aber mehr über die Absicht des Bildes weiß und das Intendierte auch versteht, kann begreifen, dass hier kein platonischer, sondern ein neostoischer

⁷⁸ Siehe Abbildung 1: [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mort_de_Socrate_\(David\)#/media/Fichier:David_-_The_Death_of_Socrates.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mort_de_Socrate_(David)#/media/Fichier:David_-_The_Death_of_Socrates.jpg).

Sokrates dargestellt ist, der sich souverän über das affektierte Jammern seiner Gefährten überhebt und im Sinn der römischen *virtus*, Rousseau und anderen folgend, eine (noch) vorrevolutionäre Mahnung zur Tugend zeigt.⁷⁹

Auch wenn man akzeptiert, dass Gegenstand von Dichtung und Kunst überhaupt das Einzelne in seiner einmaligen, individuellen Prägung ist, und nicht das Allgemeine des Begriffs, das bei vielem Einzelnen gleich ist, kann der Unterschied zwischen der Erfahrung des konkret Einzelnen und dem begrifflich Allgemeinen nicht darauf eingeschränkt werden, dass sich im Einzelnen das Allgemeine unmittelbar zeigen müsse.

Die Annahme, dass in der einzelnen Erscheinung das sie bestimmende Allgemeine mit zur Erscheinung komme, ist eine auch Aristoteles oft unterstellte Lehrmeinung. Wir haben über sie gesprochen. Ein sogenanntes *universale in re*, ein den Dingen immanentes Allgemeines, gibt es für Aristoteles nicht in den Dingen selbst, es ist nur Produkt eines von der Anschauung noch ganz abhängigen Anfängerdenkens. Ein Messer, so wie es in einer konkreten Erscheinung gesehen werden kann, ist keine Verkörperung des Messerseins, es hat nur teil an einer bestimmten Auswahl des Schneidkönnens, an bestimmten geeigneten Materialien und bestimmten zum Schneiden geeigneten Formen. Ein Messer aus Wachs ist nur noch ‚homonym‘ ein Messer, es hat mit ihm das Wort und die Erscheinung gemeinsam, nicht das Messersein.

‚Etwas vor Augen stellen‘

Zur Unterscheidung einer Veranschaulichung durch *enárgeia* oder *enérgeia*

Die Unterscheidung zwischen dem wahrnehmbaren Phänomen und den in ihm verwirklichten Aktmöglichkeiten ist für Aristoteles relevant, wenn man etwas ‚vor Augen stellen‘ möchte. Denn dann muss man nicht eine möglichst deutliche und vollständige Darstellung der sinnlichen Erscheinung liefern, sondern man muss etwas in seinem Akt zeigen. Im Griechischen kann man den Unterschied, um den es geht, mit demselben Wort bezeichnen, bei dem man nur einen Buchstaben auswechseln muss: *Enárgeia* (lat.: *evidentia*) bezeichnet die sinnlich klare Deutlichkeit, *enérgeia* den eigentümlichen Akt, in dem etwas eine bestimmten Fähigkeit ausführt.

Beachtet man diesen Unterschied, wird verstehbar, weshalb Aristoteles wie Platon einer die bloße Erscheinung repräsentierenden Darstellung in Malerei und Dichtung kritisch gegenübersteht. Auch er schreibt diesen Formen der Kunst eine ungünstige Wirkung auf die Erziehung junger Menschen zu, beurteilt aber auch die Qualität dieser Art von ‚Nachahmung‘ negativ, sie

⁷⁹ Brandt (2000: 346-363).

verfehle das Niveau einer ‚kunstgemäßen‘ (*katá tēn téchnēn*) Produktion („Poetik“ 1450a26-29). Beachtenswert ist, dass er trotz dieser Kritik ein scheinbar gleiches Darstellungsziel für die von ihm bevorzugte Art der Nachahmung formuliert. Denn auch er sieht einen Vorzug einer guten Kunstdarstellung darin, dass sie anschaulich ist, in seinen Worten, dass sie ‚etwas vor Augen stellt‘ (*pro ommátōn poieín*):

Es muss noch gesagt werden, was wir unter ‚etwas vor Augen stellen‘ meinen, und was man tun muss, um es zu erreichen. Ich sage ja, dass alles das etwas vor Augen führt, was etwas in seiner (eigentümlichen) Aktivität (*oikeía énergeia*) zeigt. [...] Eine Aktivität aber zeigt, [...] wie es Homer oft macht, das Unbelebte [...] belebt darzustellen. Dafür, dass er alles in seiner Aktivität darstellt, wird er hoch geschätzt, wie etwa bei folgenden Beispielen: „Und wieder in die Ebene zurück rollte der Stein, der unverschämte“⁸⁰ oder „es stürmte der Pfeil“ oder „voller Begierde herbeizufiegen“ oder [...] „die Lanze stürmte durch die Brust voller Eifer“. In allen diesen Fällen erscheint etwas dadurch, dass es belebt ist, aktiv zu sein. Denn das Schamlos-Sein und das Begierig-Sein und das andere sind Aktivitäten („Rhetorik“ 3, 11, 1411b22-1412a8).

Manche Interpreten erkennen in diesem Lob auf das ‚vor Augen stellen‘ einen Widerspruch zur „Poetik“, in der Aristoteles der *ópsis*, dem Vor-Augen-Stellen durch die Inszenierung einen gar nicht mehr zur Kunst des Dichtens gehörenden Rang zuweist:

Man muss die Handlung so konstruieren, dass auch der, der sie nicht vor Augen hat, sondern nur hört, wie sie verläuft, sowohl Entsetzen als auch Mitleid empfindet, allein aufgrund dessen, was sich daraus ergibt. 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 (1453b4-8).

Es dürfte schon klar sein, dass Aristoteles hier dasselbe meint wie in der „Rhetorik“. Denn das ‚vor Augen stellen‘ bezieht sich nicht auf die visuelle Erscheinung, auch nicht bei einer Inszenierung, sondern auf die *oikeía énergeia*, die eigentümliche Aktivität, in der jemand sein Handeln vollzieht. Wie es Homer gelingt, die eigentümliche Handlungsweise seiner Personen in den Akten, in denen sie sich äußert, darzustellen, haben wir schon besprochen. Wer liest, wie Agamemnon sich den prächtigsten und ehrwürdigsten königlichen Ornat umtut, hat nicht irgendeinen schön gekleideten König vor Augen, vor Auge steht ihm vielmehr ein in seinem Hochmut (*hýbris*) verblendeter Agamemnon. Genauso sieht man nicht einen schönen jungen Soldaten, wenn man von Achill liest, dass er auf dem Deck seines Schiffes steht und nicht mehr in seinem Zelt sitzt und auf der ‚Laute‘ spielt, es steht einem ein gewandelter, um seine Kameraden wieder intensiv bekümmertes Achill vor Augen. Genauso ist es bei einem Achill, der

⁸⁰ So beschreibt Homer den Stein, den Sisyphos immer wieder neu auf den Gipfel zu wälzen versucht („Odyssee“ 11, 598).

freundlich seine Geliebte übergibt, der seine Freunde aufs beste bewirtet, der mit dem Vater seines Feindes weint, usw.

Der poetische Gewinn einer Darstellung der direkten Äußerungsweisen eines Inneren gegenüber der Beschreibung von Innerlichkeit

Man kann die Frage stellen, welchen poetischen Sinn Homer darin gefunden haben mag, ganz auf erklärende Beschreibungen des Inneren seiner Personen zu verzichten, und was die Gründe sind, die Aristoteles bewegt haben, in dieser Sparsamkeit einen Vorzug zu erkennen. Ein Vergleich mit einem klassischen auktorialen Erzähler kann hier schon viel ‚zeigen‘. Ich wähle eine Szene aus Wielands *Agathon*, weil sie der homerischen „Odyssee“ in manchem nachgebildet ist:

Nach einer langen Irrfahrt, so erzählt es der Autor, findet Agathon seine geliebte Psyche wieder und erkennt sie, obwohl verkleidet, auch wieder. Was im Inneren der beiden Liebenden vor sich geht, erfahren wir bei Wieland:⁸¹

[...] ihre Seelen erkannten einander in eben demselben Augenblicke, und schienen durch ihre Blicke schon in einander zu fließen, eh ihre Arme sich umfangen [...] konnten. Sie schwiegen eine lange Zeit; dasjenige, was sie empfanden, war über allen Ausdruck; und wozu bedurften sie der Worte? Der Gebrauch der Sprache hört auf, wenn sich die Seelen einander unmittelbar mittheilen, sich unmittelbar anschauen und berühren, und in einem Augenblick mehr empfinden, als die Zunge der Musen selbst in ganzen Jahren auszusprechen vermöchte.⁸²

Anders als Homer, der über die Liebe zwischen Odysseus und Penelope fast nichts sagt, gewährt Wieland dem Leser tiefe Einblicke in das innerste Fühlen und Wollen der beiden Hauptfiguren und vergegenwärtigt im hellen Licht des Bewusstseins, was im Herzen verborgen ist: Ihre Seelen erkennen einander, fließen ineinander, teilen sich einander unmittelbar mit, ihr Empfinden war über allen Ausdruck und war so außergewöhnlich, dass die Zunge der Musen es selbst in ganzen Jahren nicht auszusprechen vermöchte.

Wenn man an die vielfältige Kritik der Literatur der Moderne des 20. Jahrhunderts am allwissenden Erzähler denkt, wird einem freilich die Frage nicht unberechtigt erscheinen, woher der Erzähler eigentlich dieses genaue Wissen um die inneren Vorgänge in seinen Personen genommen hat und wie er es dem Leser beglaubigt. Woher weiß er, dass die beiden nicht nur die Person des anderen und sein schönes Äußeres erkannt haben, sondern auch ihre Seelen, ja dass das, was sie empfanden, nicht ein gewöhnliches Verliebtsein war, sondern

⁸¹ Siehe zum Folgenden Schmitt (2011: 101-103).

⁸² Wieland (2008: 17).

in seiner Außergewöhnlichkeit nicht einmal von den Musen in ganzen Jahren ausgesprochen werden könnte?

Stellt man diese Fragen in dieser Weise, fällt sofort auf, dass der Autor auf sie gar keine Antwort gibt. Erstaunen, Entzücken, ein Ineinanderfließen der Seelen sind innerliche Vorgänge, aber sie sind nur abstrakt benannt. Was die beiden Liebenden aneinander entzückt hat, wie sie ihre Seelen erkannt haben und woran, dies zu erkennen, überlässt der Erzähler der Kreativität des Lesers.

Diese Kreativität zu entwickeln, fällt im Allgemeinen leicht. Es ist nicht schwer, mit ‚Erstaunen‘, ‚Entzücken‘ und so weiter irgendwie mit Anschauung und Sinn gefüllte Vorstellungen zu verbinden. Wenn eine Besonderheit der Literatur aber in der Prägnanz und der Individualität ihrer Darstellung liegt, genügen derartige leicht mögliche Subsumtionen nicht.

Das, was in dieser Darstellung nicht da ist, ist der konkrete innere Vorgang, der sich in den beiden Liebenden abspielt, wenn sie in Erstaunen, Entzücken aneinandergeraten. An die Stelle dieser konkreten Innerlichkeit tritt eine Benennung dieser Gefühle, die lediglich symbolisch auf die konkreten inneren Akte verweist, die also abstrakt bleibt.

Das ist bei Homer grundsätzlich anders. Er enthält sich abstrakter Gefühlsbeschreibungen und hat dadurch bei vielen modernen Lesern den Eindruck erweckt, er kenne gar keine Innerlichkeit. Stattdessen aber stellt er den tatsächlich inneren Aktvollzug, der ausmacht, dass jemand in einem bestimmten Gefühl ist (das man dann nachträglich begrifflich benennen kann), in prägnanter Konkretheit dar. Bei Homer erfährt man davon, welche außergewöhnlichen Individuen Odysseus und Penelope sind, wie unvergleichlich sie gerade füreinander geschaffen sind und mit welchen Gefühlen sie aufeinander warten und sich wiederfinden, dadurch, dass er genau die Worte und Handlungen darstellt, in denen sich ihr inneres Potenzial und ihre innere Verfasstheit verwirklichen. Das bringt nicht nur den Vorzug mit sich, dass es die Kluft zwischen den abstrakten Worten und den konkreten Empfindungen bei Homer nicht gibt – er beschränkt sich auf das unmittelbar Konkrete –, sondern auch, dass man die Gefühle seiner Figuren unmittelbar mitempfindet und von ihnen direkt berührt wird.

Nehmen wir noch einmal die Szene vor der ersten Nacht, die die beiden miteinander verbringen wollen, zum Beispiel: Penelope hat zwanzig Jahre auf diesen einen, einzigen Mann gewartet und hat sich dabei als eine ihrem Mann an Klugheit und Einfallsreichtum ebenbürtige Partnerin erwiesen, auch wenn es darum ging, sich unerwünschte Freier vom Hals zu halten oder falsche, vermeintliche heimgekehrte „Ehemänner“ zu entlarven (s. v. a. „Odyssee“ 16, 206ff.; 19, 139ff. 571ff.; 21, 1ff., 335). Nun sind die beiden endlich allein miteinander, aber Penelope möchte, so würde dem Leser wohl ein sentimentalischer Erzähler erklären, ganz sicher gehen, dass sie wirklich ihren Mann vor sich hat, und möchte

ihm vor allem zeigen, dass sie sich auch nur ihm hingeben möchte. Homer sagt wieder kein Wort über das Innere dieser liebenden Frau, stattdessen bleibt er ganz im Äußeren und berichtet, wie Penelope ihre Dienerin beauftragt, doch das Bett aus dem gemeinsamen Schlafzimmer hinaus in die große Halle zu stellen und es mit Fellen, Decken und glänzenden Tüchern auszustatten. Odysseus, der das hört, ist, so geht der Bericht weiter, in der Seele gekränkt, denn er hatte das Bett so gebaut, dass es niemals von der Stelle bewegt werden konnte. Eben diese Kränkung aber ist Penelope die erwünschte Freude:

Auf der Stelle lösten sich ihr die Knie und das liebe Herz [...] und weinend lief sie auf ihn zu und warf die Arme dem Odysseus um den Hals und küsste ihn und sagte zu ihm: Sei mir nicht böse, Odysseus [...] (23, 205–230).

Grund für diese Freude ist, dass Odysseus' Empörung ihr zeigt, dass er das Geheimnis des Bettes, das nur ihr und ihm bekannt war, kennt. Das erklärt sie ihm und bittet um sein Verständnis, denn so viele hätten schon versucht, sie zu täuschen. Und Odysseus freut sich mit ihr und weint.

Vielleicht sollte man an dieser Stelle feststellen, dass auch die homerische Darstellung nicht objektiv distanziert, sondern gefühlvoll ist. Der moderne Einwand lautet freilich: Die Gefühle seien nicht von innen, sondern nur von ihren Gegenständen her, auf die sie sich richten oder von denen sie ausgelöst werden, gezeigt. Aber auch gegen diesen Einwand gilt: Homer gibt uns kein Gemälde des Gegenstands, er beschreibt nicht einfach, was er vor Augen hat, sondern er wählt genau solche Taten und Worte Penelopes aus, in denen ihr liebender Wille, sich nur diesem einzigen Mann hinzugeben, sich vollzieht. Deshalb ist man unmittelbar im eigenen Gefühl berührt, wenn man hört, wie sie den Auftrag gibt, das Bett in die Halle zu stellen, denn man nimmt dadurch direkt Anteil an ihrer großen Hoffnung und der Freude über ihre Erfüllung.

Man kann sogar noch weiter gehen und sagen, dass in dieser einen Handlung Penelopes Liebe zu Odysseus ganz präsent ist. Denn dass sie auf genau diese Weise ihrem Mann ihre nur ihm geltende Liebe offenbart, ist kein Augenblicks-einfall, sondern bezeugt ihre überlegene Denkkraft im Allgemeinen und damit zugleich, wie sehr sie eine ebenbürtige und gleich außergewöhnliche Partnerin des *polýmētis*, des erfindungsreichen Odysseus ist. Dieser hatte sogar seine ihn immer fördernde Göttin Athene mit einer List zu täuschen versucht. Aber auch Athene gefiel das, weil sie darin die Gemeinsamkeit zwischen sich und Odysseus erkannte („Odyssee“ 13, 291-299).

Wenn man nach dem Grund der Sparsamkeit fragt, mit der Homer ausdrücklich formulierte Einblicke in das Innere seiner Figuren gibt, kann man feststellen, dass er nur in einer Hinsicht sparsam, in einer anderen aber viel auskunftsfreudiger ist als ‚sentimentalische‘ Erzähler. Sparsam ist Homer mit Benennungen und Beschreibungen, in denen man innere Vorgänge und Akte durch eine allgemeine

Charakterisierung zusammenfasst. Wenn man jemandem z. B. einen rasenden, unerbittlichen, bitteren, unversöhnlichen (usw.) Zorn zuschreibt, sagt man gar nicht, worin dieser Zorn besteht, man versieht eine ganze Reihe innerer Akte, die man als gleichsam selbstverständlich übergeht, mit einem Etikett: „Das ist Zorn, Zorn von dieser Art.“ Dieses Etikett kann auch ‚poetisch‘ reich ausgestattet sein mit Bildern und Metaphern, es bleibt so lange ein bloßes, nicht authentifiziertes Etikett, wie man die Akte, die in ihnen zusammengefasst sind, nicht kennt. Das ist, wie wir schon beobachtet haben, z. B. auch noch bei Euripides anders, der Medea nicht über ihren Zorn auf den untreuen Jason sprechen lässt, sondern über alles das, woran sie in diesem innerlich erregten Zustand denkt und was dazu führt, dass sie voller Zorn ist: an die Enttäuschungen, Undankbarkeiten, Erniedrigungen, Beleidigungen durch Jason, an ihre Hilflosigkeit ohne ihn usw., die sie im einzelnen aufzählt. Das könnte er auch mit einer, vielleicht sogar bildreichen und emotional bewegenden Beschreibung erklären, es ist aber überflüssig und wäre, ohne die konkrete Darstellung der inneren Akte Medeas selbst, nicht glaubhaft gezeigt. So ist es auch bei Homer. Er zeigt an vielen einzelnen Fällen, wie kongenial mit Odysseus sich Penelope verhält und wie Odysseus das bemerkt und sich darüber freut. Die Szene vor der ersten Nacht ist dafür nur ein Beispiel. Er muss nicht erklärend sagen, wie gut die beiden füreinander geschaffen sind und wie innerlich verwandt sie sind.

Zur Unterscheidung der Dichtung von der Geschichtsschreibung
Konzentration auf das durch das Handeln bestimmte konkrete Allgemeine

Der Reichtum im Konkreten und die Sparsamkeit im Abstrakten ist das, was Aristoteles Nachahmung nennt. Nachahmung ist für Aristoteles, das ist der Ausgangspunkt seiner Analyse dessen, was ein poetischer Akt ist, ein erster Schritt hin auf eine Erkenntnis des allgemeinen Wesens von etwas („Poetik“ Kap. 4). Dieser erste Schritt ist zugleich ein wichtiger Schritt, denn er ‚reinigt‘ von der Beliebigkeit und von Zufällen und Abweichungen der vielfach durchmischten Wirklichkeit z. B. einer Person, durch die Konzentration auf das, was an dieser Wirklichkeit eine einheitliche, gut unterschiedene Bestimmtheit hat („Poetik“ Kap. 8). Das unterscheidet die Dichtung nach Aristoteles von der Geschichtsschreibung („Poetik“ Kap. 23). Auch ein Geschichtsschreiber wird und muss den Versuch machen, das Geschehen, über das er berichtet, zu erklären und in seinen Gründen verstehbar zu machen. Er muss sich dabei aber nach den einzelnen Vorgängen in der Wirklichkeit richten. Selbst wenn er sich auf die Biographie eines Menschen beschränkt, bietet ihm das wirkliche Leben dieses Menschen vieles, was weder zu diesem Menschen noch was unter sich zusammengehört. Vieles ist auch belanglos, wenn man einen bestimmten Menschen als Individuum verstehen möchte, etwa dass er isst und schläft. Mit alledem muss sich ein

Dichter nicht befassen, er kann sich auf einen Achill konzentrieren, wie er sich in seinem Handeln als er selbst zu verwirklichen versucht. Auch dabei können Zufälle und Abweichungen eine Rolle spielen, aber sie spielen diese Rolle dann als Anlässe, an denen ein Mensch wie Achill sich bewähren kann und will. Es ist nicht so, wie wenn sich der Ziegel eines Palastes löst und auf ihn fällt.

Geschichtsschreibung und Dichtung unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, dass sie wirkliches Geschehen aus den Gründen des Handelns der für dieses Geschehen verantwortlichen Personen zu verstehen suchen, dieses Anliegen ist in beiden Bereichen gleich. Sie unterscheiden sich aber dadurch, dass die Dichtung frei ist, sich ganz auf das zu beschränken, was eine bestimmte Person als eben diese Person spricht und tut, d. h. sofern sie aus ihren individuellen Vermögen heraus handelt. Die Geschichtsschreibung, wie wir sie z. B. von Herodot kennen, muss dagegen, wenn sie z. B. die Entstehung und den Verlauf des Kriegs der Perser gegen die Griechen beschreiben will, neben den persönlichen Tendenzen der handelnden Personen, v. a. des Xerxes, die Herodot sorgfältig und mit großem psychologischem Verständnis ermittelt hat, auch vieles in die Analyse aufnehmen, was Xerxes gar nicht von sich aus tut, sondern wo er einfach in einer persischen Tradition steht, und dazu noch unendlich vieles, was einfach zu den allgemeinen Umständen dieses Kriegs gehörte, mit Xerxes aber in gar keinem Verhältnis stand.⁸³ Dieser Unterschied der Geschichten des wirklichen Lebens, in denen immer vieles nebeneinander herläuft, was manchmal nicht zusammengehört oder ohne jede Folgerichtigkeit nacheinander geschieht usw., und der Nachahmung einer Handlung in der Dichtung führt zu dem letzten und für Aristoteles besonders wichtigen Kriterium von Dichtung: sie soll auch nur eine Handlung nachahmen.

Die Einheit einer Handlung als Bedingung der Möglichkeit,
Charaktere mimetisch darzustellen

Von den berühmten drei Einheiten, die in die „Poetik“-Tradition der Neuzeit v. a. durch Castelvetro gekommen sind, ist die Einheit der Handlung die einzige, die tatsächlich Aristoteles selbst ausdrücklich für wesentlich hält. Die Einheit der Zeit kann man aus der Gewohnheit ableiten, von der Aristoteles im 5. Kapitel der „Poetik“ berichtet, dass man versuchte, die dramatischen Handlungen auf einen Tageslauf zu begrenzen – im Unterschied zum Epos, für das eine Zeitbegrenzung keinen erzählstrategischen Vorteil bringt (1449b12-15). Eine Einheit des Orts gibt es zwar in vielen Dramen, Tragödien und Komödien, als eine Forderung an die Dichtung hat man sie aber erst in der Renaissance formuliert.

⁸³ Siehe jetzt die grundlegende und die Forschung umfassend darstellende Monographie von Krewet (2017: 441-560); s. auch Schmitt (2014b).

Die Einheit der Handlung ist für Aristoteles das wichtigste Ziel einer Tragödiengestaltung (1450a22f. und „gleichsam ihre Seele“, 1450a38f.). Das ergibt sich konsequent aus dem Hauptsatz seiner Poetik, dass Dichtung zum Gegenstand ein Allgemeines habe, das darin besteht, zu zeigen, wie ein Wiebeschaffener mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit seiner Beschaffenheit gemäß Beschaffenes redet oder tut.

Da Aristoteles die Beschaffenheit eines Menschen mit seinem Charakter gleichsetzt: „auf Grund unseres Charakters haben wir eine bestimmte Beschaffenheit“ (1450a19), und da jemand, der nur beliebig auf Äußeres reagiert, keinen Charakter hat (was für ihn identisch mit einem schlechten Charakter ist), sondern erst dann, wenn er feste Tendenzen, Bestimmtes vorzuziehen oder zu meiden in sich ausgebildet hat, überhaupt als Charakter verstehbar ist, ist die Aufgabe, ein Allgemeines nachzuahmen, identisch mit der Aufgabe, Charaktere nachzuahmen. Sofern ein Charakter ein allgemeiner Habitus ist, kann man ihn gar nicht nachahmen. Man könnte versuchen, seine Charakterzüge zu benennen und irgendwie begrifflich zu fassen und ihnen entsprechend zu beschreiben. Will man etwas nachahmen, z. B. die gerechte Art eines Menschen, muss man mehr tun, als nur über sie reden, man muss sie nachvollziehen. Nachvollziehen kann man sie nur in einer einzelnen Handlung.

Im Sinn eines von vielen geteilten Vorurteils über den ‚Aristotelismus‘ gibt es aber vom Einzelnen kein Wissen, denn Wissen sei immer allgemein: *de singularibus non est scientia*.⁸⁴ In einer einzelnen Handlung könnte also etwas Allgemeines gar nicht nachgeahmt werden, bestenfalls könnte man es aus mehreren Handlungen abstrahieren. Dieses Vorurteil steht allerdings in einem Widerspruch zu der nicht weniger oft Aristoteles zugeschriebenen Lehrmeinung, der Lehre von den *universalia in re*. Aristoteles soll ja die Transzendenz der Allgemeinheit der Ideen Platons bestritten und eben dieses ideelle Allgemeine den Dingen selbst zuerkannt haben. Jedes Einzelding hat immer auch ein ihm immanentes Allgemeines, durch das allein es etwas Bestimmtes ist: Mensch, Tier, Pflanze usw. Weil die Renaissance-Kommentatoren diese ‚ontologische‘ Auslegung des Allgemeinen teilten und für aristotelisch hielten, wollten sie Handelnde auf der Bühne sehen, die in vollkommener Weise ein Allgemeines verkörperten – den guten König, den klugen Weisen usw. – mit der Folge, dass die Konfrontation mit dem Wahrscheinlichen der Wirklichkeit am Ende zur Akzeptanz einer nominalistischen Auslegung des Allgemeinen auch in der Kunst führte: Es konnte nur noch als die subjektiv schöpferische Hinsicht gelten, aus der heraus ein Künstler ‚seine‘ Welt gestaltete.

⁸⁴ Der Grundtext zu dieser in der Scholastik häufig benutzten Formel ist: Aristoteles, „Analytica posteriora“ I, 31.

Da Aristoteles das immanente Allgemeine (*to eidos to enón*, „Metaphysik“ 1037a29) nur als eine partielle Verwirklichung des ‚primären‘ Allgemeinen, in einer Auswahl aus der Summe der Möglichkeiten, die sich aus seiner Erkenntnis immer neu erschließen lassen, versteht, verwickelt er sich nicht in den Widerspruch, dass das Einzelne die Verkörperung eines Allgemeinen sein und dennoch ein Wissen von ihm ausgeschlossen sein soll. Ein Schnitzmesserchen realisiert andere Möglichkeiten des allgemeinen Vermögens zu schneiden als ein Messer zum Zurückschneiden von Rebenschösslingen.⁸⁵ Das macht ihre sachliche Besonderheit aus, bei Menschen würde man von Individualität sprechen. Trotz der Unterschiede zwischen beiden Messern sind sie als Messer erkennbar an der Gleichheit des Schneidkönnens. Singulär im aristotelischen Sinn ist lediglich die jeweilige Materie der verschiedenen Messer. Der besondere Stahl dieses besonderen Schnitzmesserchens ist nur in diesem Messer antreffbar, selbst wenn man ihn technisch identisch vielfach wiederholt. Es sind immer andere Moleküle in einem anderen Stahlstück usw., die jeweils die einzelne Materie ausmachen, deren einzelne Bestimmtheit nur allgemein, nicht in ihrer jeweiligen Besonderheit bestimmbar ist.⁸⁶

Trotz der Singularität der jeweiligen Einzelmaterie ist das, was ein einzelnes Messer zu einem Messer macht, etwas Allgemeines, allerdings ein immanentes Allgemeines, das seine Besonderheit aus der besonderen Auswahl aus den Möglichkeiten des Schneidkönnens im allgemeinen hat.

Beim Menschen ist das Verhältnis zwischen dem primären und immanenten Allgemeinen naturgemäß differenzierter. Das Menschsein eines Menschen ist bestimmt durch die Vermögen, die man als Mensch überhaupt haben kann. Wie ein gleichseitiges Dreieck nur eine Auswahl aus der Summe der Dreiecksmöglichkeiten verwirklicht, verfügt auch ein einzelner Mensch nur über eine Auswahl aus dem, was Menschen als Menschen können. Das macht seine Begabungen aus. Diese Auswahl, z. B. die Fähigkeit, eine bestimmte Sprache erlernen zu können, kann er optimal und weniger optimal in sich verwirklichen. Für das Handeln relevant ist das, was er für seine Selbstverwirklichung als gut und schlecht erkennt und mit Lust verfolgt bzw. mit Unlust ablehnt. Ist aus diesem Umgang mit den eigenen Fähigkeiten ein Habitus geworden, der zu allgemeinen Tendenzen, Bestimmtes vorzuziehen und zu meiden, geführt hat, spricht

⁸⁵ Diese beiden Beispiele benutzt Platon, um zu erklären, weshalb man das distinkte Sein von etwas an seinem *érgon*, seinem Werk und seinem Akt erkennt. Siehe „Politeia“ I, 352d-353d.

⁸⁶ Diese nur durch die jeweilige Materie bedingte völlige Einzelheit ist der Grund, weshalb man bei Aristoteles von der Individualisierung durch die Materie sprechen kann. Das, was das distinkte Sein eines Individuums ausmacht, ist aber, wie Aristoteles mehrfach erklärt (z. B. „Metaphysik“ VII, Kap. 6), das ihm immanente Allgemeine, das immer aus einer Auswahl aus den allgemeinen Bestimmungen von etwas besteht. Siehe Schmitt (2020a: 149-178, v. a. 166-178).

Aristoteles von einem Charakter (s. z. B. „Poetik“ 1454a16-22). Dass jemand es vorzieht, anderen zu helfen als nicht zu helfen, kann man allgemein über ihn sagen, nachahmen kann man es nur im Nachvollzug einer bestimmten Handlung, in der jemand sich genau so verhält.

Bei dem Versuch eines solchen Nachvollzugs fällt es allerdings leichter, einzelne charakteristische Züge von jemandem darzustellen, als sie in eine für diesen Charakter mögliche Handlung einzufügen. Deshalb sieht Aristoteles in kleinen charakterisierenden Einzelszenen, auch wenn sie sprachlich und in der Nachahmung einzelner Charakterzüge gut ausgearbeitet sind, erst einen Anfang der Dichtung als Kunstform („Poetik“ 6, 1450a35-38). Zu einer Nachahmung von Handelnden (*mīmēsis* [...] *tōn prattōntōn*, 1450b3f.) werden solche Einzelszenen erst durch eine Handlungskomposition (*sýstasis* oder *sýnthesis tōn pragmatōn*). Ein Handeln besteht nicht in einzelnen Gesten, etwa wenn jemand einmal oder auch immer wieder nach etwas Süßem greift, so sehr das für ihn allgemein charakterisch sein mag. Wenn man die allgemeine Beschaffenheit eines Menschen in einzelnen Handlungen nachvollziehen will, muss man die verschiedenen Seiten seines Charakters und die Art und Weise, wie sie bei ihm zusammengehören oder in Widerstreit miteinander sind, darstellen. Das ist nur in einer Handlung möglich, die für die Selbstverwirklichung eines Menschen relevant ist, die also dafür, ob er ein glückliches, mit Lust erfülltes oder unglückliches Leben führt, bedeutend ist.

Wählt man eine solche Handlung aus der Lebensgeschichte eines Menschen aus oder erfindet man eine solche Handlung, hat das – das ist eine der beeindruckenden Einsichten von Aristoteles – auch für die künstlerische Gestaltung eines Werks eine eminente Bedeutung, und gleich in mehreren Hinsichten.

Die erste und wohl wichtigste Konsequenz betrifft die formale Durchorganisiertheit einer Handlung. Jede Handlung hat – als Handlung – einen Anfang, eine Mitte und ein Ende (s. „Poetik“ Kap. 7). Nimmt man z. B. die Trojageschichte zum Vergleich mit Homers „Ilias“, lässt sich bei der Geschichte kaum eine klare Begrenzung feststellen, auch bei der Wahl, was man von der Geschichte für erzählenswert hält, gibt es immer neue und andere Gesichtspunkte, nach denen man vorgehen könnte. Zum Anfang der Trojageschichte könnte man z. B. Zeus' Wunsch nehmen, die Erde von der Last zu vieler Menschen zu befreien,⁸⁷ man könnte auch mit der Werbung um Helena beginnen oder auch erst mit der Ausfahrt aus Aulis nach Troja. Für alle diese Anfänge gibt es Gründe, keiner dieser Anfänge ist zudem ein absoluter Anfang, sondern ist immer die Fortsetzung von

⁸⁷ So wird das im Rahmen des sog. Epischen Zyklus in den „Kyprien“ erzählt (*Cypr.* fr. 1 Bernabé).

vorausgehenden Bedingungen. Gleiches gilt für den Schluss der Trojageschichte und auch für Einzelereignisse, für die es viele verschiedene Gründe geben kann, weshalb man sie in den Verlauf einer Erzählung einfügt oder nicht.

Das ist bei Homers „Ilias“ anders.⁸⁸ Mit dem, wovon sie erzählt, mit dem ‚Zorn des Achilleus‘, beginnt nicht nur das Epos, der Zorn des Achilleus hat überhaupt keinen anderen Anfang als den, mit dem die „Ilias“ beginnt. Es ist die Weigerung Agamemnons, auf eine Geliebte zu verzichten, die er als Tochter eines Apollonpriesters zurückgeben müsste, die Achill dazu bewegt, sich für die Rettung des ganzen Heerzugs einzusetzen. Dass er mit seinem Engagement scheitert und von Agamemnon auch noch höhnisch aufgefordert wird, nach Hause zu fahren, er, der seit mehr als neun Jahren allein dafür gesorgt hat, dass die Trojaner die Griechen nicht im Kampf besiegen, erzeugt seinen lang anhaltenden Zorn, der erst besänftigt ist, als er seinen besten Freund (Patroklos) im Kampf verloren und seinen Tod gerächt hat. Der Anfang der „Ilias“-Handlung ist also die Entstehung von Achills Zorn, die Mitte bildet zuerst die Verbitterung im Zorn und seine langsame Milderung. Nach der Versöhnung mit Agamemnon setzt Achill alles daran, für seine Mitkämpfer wiedergutzumachen, was er im Zorn versäumt hat. Als er endlich auch Rache an Hektor genommen hat, ist der Schluss des Epos erreicht durch die Versöhnung Achills mit dem Vater des ‚Mörders‘ (Hektor, 18, 335) seines Freundes. Danach gibt es diesen Zorn nicht mehr.

Nimmt man an diesem Handeln Maß, um es so, wie es für einen Achill wahrscheinlich oder notwendig war, im Medium der Sprache nachahmend wiederzugeben, ergibt sich die Konsequenz, die Aristoteles für eine gute Handlungskomposition fordert: Es folgt jeder Teil mit Wahrscheinlichkeit auf den anderen, man kann keinen umstellen oder weglassen, ohne dass das Ganze sich ändern würde („Poetik“ Kap. 8): Man kann Achill nicht auf dem Deck seines Schiffes stehen und die Not seiner Kameraden beobachten lassen, bevor er, durch die Bittreden seiner besten Freunde beeindruckt und über die Berechtigung seines Verharrens im Zorn unsicher geworden ist. Man kann nicht einmal die Rede des Ajas, in der er Achill böse und stur genannt hat, vor die des Odysseus oder Phoinix setzen usw. Hier hat alles eine wahrscheinliche oder notwendige Folgerichtigkeit.

Die Handlung als Maß für die Ordnung der Erzählkomposition hat auch eine direkte Auswirkung auf die Verwaltung der Zeit durch den Dichter. Horaz z. B. unterscheidet, ob man eine Erzählung der Reihe nach, wie die Ereignisse aufeinander folgen, gestaltet, oder kunstgemäß dadurch, dass man die Zeit in der Wiedergabe rafft oder streckt, dass man als Erzähler an einer selbstgewählten Stelle einsetzt und das Ganze des Geschehens durch Rückblenden oder

⁸⁸ Der Unterschied zwischen einer Darstellung der Troja-Geschichte und der Handlung der „Ilias“ ist gut erklärt bei Meier (2018: 27-48).

Vorverweise gliedert („Ars Poetica“ 141-152). Homer dagegen ordnet die Zeit des Geschehens der Handlungszeit unter, nicht im Sinn einer ‚kunstgemäßen‘ Zeitgestaltung, sondern in einer Überordnung der Handlungszeit über die geschichtliche Zeit. Wenn man z. B. wissen möchte, was die Griechen vor dem Beginn der Achilles-Handlung neun Jahre lang vor Troja unternommen haben, wird man dadurch nicht durch den Autor oder eine Person der Erzählung informiert, die einen möglichen Anlass nutzt, um einen Rückblick auf die Vergangenheit zu geben. Man erfährt es von Achill, und zwar an einer Stelle, wo er die Erinnerung an die Vergangenheit braucht, um sein augenblickliches Handeln zu rechtfertigen. Er tut dies in Antwort auf den Vorwurf des Odysseus, er solle doch nicht nur an die Unverschämtheit Agamemnons denken, sondern auch einmal an die Not seiner Freunde und Kameraden. Dieser Vorwurf empört Achill, denn er war es, daran erinnert er, der wie eine Vogelmutter, die selbst darbt, sich um das Wohl seiner Kameraden gekümmert habe. Deshalb zählt er auf, was er in den ganzen Jahren für die Gemeinschaft getan habe: zwölf Städte haben sie zu Schiff, elf zu Fuß erobert usw. (9, 321-336). Nun weiß man, dass die Griechen die umliegenden Städte bekämpft haben, da sich die Trojaner aus Angst vor Achill auf einen Kampf mit den Griechen nicht eingelassen haben. Oder, wenn man wissen möchte, wie lange die Griechen schon vor Troja liegen und von wo sie ausgefahren sind, dann erfährt man das von Odysseus, der das Heer, das nach Achills Rückzug nach Hause fahren wollte, zurückhielt, indem er an die Vorhersage des Sehers Kalchas vor der Ausfahrt aus Aulis erinnerte. Damals habe er vorhergesagt, im 10. Jahr würden sie Troja erobern, also jetzt, und da wollten sie zuvor absegeln („Ilias“ 2, 278-368)?

Dass es Homer gelingt, in die von ihm erzählten wenigen Tage so viel von der ganzen Geschichte des Zugs gegen Troja zu erwähnen, dass die meisten Leser die „Ilias“ aus der Hand legen und meinen, über den ganzen Krieg informiert zu sein, ist sein besonderes Können, dass er aber die Handlungszeit als Ordnungsprinzip der Erzählgestaltung benutzt und sich nicht an der Verlaufszeit eines Geschehens orientiert, das ist die in der dichterischen Praxis bereits erfüllte Vorgabe, die Aristoteles aufgegriffen und zur Grundlage seiner Theorie einer Kunst des Dichtens im allgemeinen gemacht hat.

Aristoteles demonstriert die Art, wie Homer ein vielfältiges Geschehen in die Einheit einer Handlung eingebunden hat, auch durch den Unterschied zum Verfahren anderer Dichter, die sich an die Einheit der Zeit und der in ihr verlaufenden Ereignisse halten. Die Geschichten, die nach dem Ende der „Ilias“ noch erzählt werden mussten, wenn man die Ereignisfolge bis zur schließlichen Eroberung Trojas darstellen wollte, werden im sogenannten ‚epischen Zyklus‘ so erzählt, dass man nach Aristoteles daraus acht tragische Einzelhandlungen bilden müsste („Poetik“ 1459a29-59b7). So wird in der „Kleinen Ilias“ z. B. erzählt,

wie sich Ajas und Odysseus nach Achills Tod um dessen Rüstung gestritten haben. Das ist eine für sich zu unterscheidende Tragödienhandlung, wie sie z. B. auch Sophokles (in seiner Tragödie „Ajas“) dargestellt hat. Eine ganz neue Handlung ergibt sich z. B. aus der Aufgabe, einen großen Helden, Philoktet, den man wegen einer Krankheit einsam auf einer Insel zurückgelassen hatte, zurückzuholen. Auch darüber hat Sophokles eine eigene Tragödie verfasst (den „Philoktet“). Philoktet wird zur Zerstörung Troias (zur Tötung des Paris) gebraucht, gleichgültig, ob Aias oder Odysseus oder keiner von ihnen Achills Rüstung bekommen hat. Es ist nicht einmal wichtig, welche Geschichte man zuerst erzählt, die Reihenfolge hat nur ‚historische‘ Gründe. Das Gleiche gilt von den anderen Geschichten. Die Art etwa, wie die Griechen bei der Abfahrt (das ist der Inhalt der „Troerinnen“ des Euripides) den troianischen Frauen noch einmal schlimmstes Leid zufügen, ist keine Folge der Handlungen, die zur Entscheidung über die Waffen oder zur Rückholung des Philoktet geführt haben, und sie hat natürlich auch keine Funktion innerhalb dieser Handlungen selbst.

Auch in der „Ilias“ gibt es Geschichten, die eine eigene Handlung bilden, aus denen man daher auch eine eigene Dichtung machen könnte, z. B. die Geschichte, wie Patroklos in der Rüstung Achills die Trojaner sehr schnell zurücktreiben kann, dadurch aber verführt wird, immer weiter gegen sie zu kämpfen, um sich schließlich sogar gegen Hektor zu wenden, dem er nicht gewachsen ist und von dem er deshalb getötet wird. In der „Ilias“ steht diese Geschichte des Patroklos aber nicht für sich, sondern hat ihre Stelle durch die Funktion, die sie innerhalb der Achilles-Handlung erfüllt. Man könnte sie deshalb auch an keine andere Stelle setzen, und man könnte auch die Achilles-Handlung ohne sie an dieser Stelle nicht erzählen.⁸⁹ Achill handelt überhaupt nur im Zusammenwirken mit dem Handeln des Agamemnon und später des Patroklos und des Hektor. Patroklos’ Tragödie entsteht nur, weil Achill sich trotz besserer Einsicht noch nicht zur Versöhnung entschließen kann. Auch über Hektor könnte man eine eigene Tragödie verfassen. Sie bricht aber nur deshalb über ihn herein, weil der Rückzug Achills ihm Erfolge verschafft hat, die ihn verblendet haben, und sie entsteht erst, als Achill unerwartet wieder da ist und weil er dies in dem Augenblick tut, als Hektor den Sieg fast schon in Händen hat usw.

Die Aufgabe, eine einheitliche Komposition der Handlung zu schaffen, hat nicht nur Bedeutung für die formale Durchgestaltung der Struktur einer Dichtung, sie führt auch dazu, dass die verschiedenen Züge eines Charakters und ihr Verhältnis zueinander in ihr entfaltet und erkennbar gemacht werden. Der Grund dafür ergibt sich aus der Prägnanz des Handlungsbegriffs, den Aristoteles benutzt. Denn Handeln heißt für ihn, etwas, weil man es für gut und lustvoll

⁸⁹ Siehe dazu die vorzügliche Erklärung bei Kircher (2018: 127-163).

hält, zu erstreben und das Gegenteil zu meiden. Tatsächlich kann man gut nachverfolgen, dass die eigentlichen Gliederungselemente der „Ilias“ der jeweilige innere Gefühlszustand Achills und derjenigen Personen, die für den Verlauf seines Handelns wichtig sind, liefert.

Tatsächlich scheint Homer unter diesem Gesichtspunkt unter den vielen möglichen Reden und Taten eines Achill ausgewählt und genau die dargestellt zu haben, in denen sich die allgemeinen charakterlichen Tendenzen Achills im Verlauf einer bestimmten Handlung äußern und sich deshalb konsequent auseinander ergeben und sich zu einer Einheit fügen.⁹⁰

In einer großen Notsituation der Gemeinschaft zeigt er sein *Mitgefühl* (1, 53-67), seine *Hilfsbereitschaft* und *Courage* (1, 84-91), zugleich seine *Heftigkeit* und seine zu schnellem *Zorn* führende *Ehrverletzlichkeit* (1, 121ff.), er kann aber in höchster *Wut* noch auf die Vernunft hören (1, 193-218); kann zwischen Boten und Botschaft unterscheiden (als Agamemnon die Herolde schickt, seine Briseis zu holen; 1, 327-347), *leidet* selbst sofort unter den *Folgen seines Zorns*, die ihn am Mitkämpfen hindern (1, 488-492), erweist sich trotz großer *Verbitterung* als *Freund* seiner Freunde (9, 185-220), lässt sich nur schwer, aber in verstehbaren Schritten zur *Empathie* mit seinen Freunden umwenden (9, 221-16, 100; 19, 40ff.), empfindet *Trauer* und *Reue* nach dem Tod des Patroklos, *versöhnt sich* mit Agamemnon, versucht in *Wut* auf sich selbst und auf Hektor alles Versäumte wiedergutzumachen, bis er schließlich sogar wieder zum *Mitleid* mit dem Vater seines größten Gegners fähig wird (24, 477ff.). Es ist eine Bewegung von *Mitleid* zu *Mitleid*, bei der jeder folgende Schritt seine Ursache in dem vorhergehenden hat, so dass insgesamt eine strikte Ordnung entsteht, bei der konsequent das eine auf dem anderen aufbaut.

Dies ist, wie Aristoteles zu Recht feststellt, eine gut überschaubare Handlung, die man zugleich gut im Gedächtnis behalten kann, weil jeder ihrer Teile konsequent aus dem anderen hervorgeht. Wer z. B. begreift, wie Achill durch die Rede des Ajas schon fast umgestimmt ist (9, 644f.), begreift auch, dass die Folge sein muss, dass er nicht mehr im Zelt sitzt (9, 186-190), sondern auf dem Deck seines Schiffes steht und wegen des Leids der Freunde bekümmert ist (11, 599ff.) usw.

In diese gut überschaubare und durch ihre innere Konsequenz wohl verstehbare Handlung sind an jeweils den Stellen, an denen die Handlungsmotivation dies erforderlich macht, diejenigen Informationen eingefügt, die man braucht, um die Stellung der Handlung im geschichtlichen Ganzen, zu dem sie gehört, zu verstehen.

⁹⁰ Eine Nachzeichnung der Charakterisierung Achills in der „Ilias“ habe ich zu geben versucht in Schmitt (2009).

Insgesamt hat der Leser eine stimmige, konsistente Handlung vor Augen mit Anfang, Mitte und Ende. Aristoteles behauptet auch, dass das Miterleben einer solchen Handlung mit einem ästhetischen Vergnügen, mit einer *oikeía hēdoné*, d. h. der genau zu dieser Art Darstellung passenden Lust, verbunden ist. Diese Lusterfahrung kann er ‚eigentümlich‘ nennen, denn sie folgt ja nicht einer rein theoretischen Erweiterung des Wissens über jemanden oder etwas, sondern einem verstehenden Miterleben der zu einem Handeln gehörenden Gefühle. Diese Gefühle können zu Recht als große Gefühle bezeichnet werden. Denn sie sind einem großen Gegenstand, dem, was das Glück und Unglück eines Menschen, ja einer ganzen Gemeinschaft ausmacht, angemessen.

Eine letzte Besonderheit, die sich aus der Nachahmung einer Handlung ergibt, ist, dass man dann, wenn man nachahmt, wie ein ‚Sobeschaffener‘ ‚Sobeschaffenes‘ tut, auch nachahmt, wie er ‚Sobeschaffenes‘ redet. Es wird sich also bei diesem poetischen Verfahren auch ein zum jeweiligen Charakter und seiner jeweiligen inneren Verfassung passender Stil bilden.⁹¹

Kurzer Ausblick

Nimmt man die verschiedenen Aspekte zusammen, kann Nachahmung bestimmt werden als der in einem Medium wiedergegebene Nachvollzug der allgemeinen Tendenzen eines Menschen, Bestimmtes, das für sein Glück große Bedeutung hat, vorzuziehen oder zu meiden und es in einer Handlung zu verwirklichen, die dadurch eine formale Ordnung der Komposition erhält und einen Stil, der zu den Gefühlen passt, die die Handlung begleiten. Da sich im Handeln nach Aristoteles die ‚Beschaffenheit‘ eines Menschen ausdrückt, ergeben sich nach den Grundunterschieden dieser Beschaffenheiten auch die möglichen Arten von Dichtung. Ahmt man Menschen nach mit einem eher durchgebildeten Charakter, denen es um ein für sie wichtiges und ihr ganzes Leben betreffendes Glück oder Unglück geht, führt das zu einer epischen oder tragischen Dichtungsart, die sich nur in der Behandlung des Mediums Sprache unterscheidet, darin, ob sie ein Handeln direkt nachvollziehen oder von ihm berichten bzw. zwischen indirekt berichtender und direkter Nachahmung wechseln. Ahmt man Menschen nach, die zwar genauso nach einem für sie wichtigen Glück streben, in ihren Tendenzen aber eher inkonsequent und leichtfertig sind und durch ihre Fehler daher weniger schmerzhaft und weniger vernichtende Folgen erleiden,

⁹¹ Das auszuführen und am Text zu belegen, würde eine eigene umfangreiche Abhandlung erfordern. In der Forschung ist diese Besonderheit des homerischen Stils, der weder hoch noch niedrig, weder pathetisch noch trivial ist, sondern immer dem, was jeweils zur Verhandlung steht, auch im Ausdruck angemessen ist, viel zu wenig untersucht.

und stellt man das Handeln solcher Menschen direkt dar, entsteht nach Aristoteles eine Komödie. In berichtenden oder gemischten Darstellungsweisen bilden sich satirische und andere parodistische Dichtarten.

Da alle drei Dichtungsarten Handlungen nachahmen, die aus einer Hinwendung zu Lust- oder Unlustvollem geschehen, haben sie alle einen ‚lyrischen‘ Grundton. Die möglichen Gegenstände einer poetischen Nachahmung sind also (ausgeführte oder prägnant zusammengefasste) tragische, epische oder komische Handlungen.⁹²

Literatur

- Aristoteles (1976): *Poetik*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München.
- Aristoteles (2011): *Poetik*. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. 2. Auflage. Berlin.
- Bernabé, A. (Hg.) (1996): *Poetarum Epicorum testimonia et fragmenta*. 2. Aufl. Stuttgart/Leipzig.
- Bernard, Wolfgang (1988): *Rezeptivität und Spontaneität der Wahrnehmung bei Aristoteles*. Baden-Baden.
- Boehm, Gottfried (1994): *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Ders.: *Was ist ein Bild?* München. 11-38.
- Boehm, Gottfried (2010): *Das Zeigen der Bilder*. In: Boehm, Gottfried/Egenhofer, Sebastian/Spies, Christian (Hg.), *Die Rhetorik des Sichtbaren*. München. 19-53.
- Boehm, Gottfried (2011): *Ikonische Differenz*. In: *Rheinsprung 11, Zeitschrift für Bildkritik*. Band 1. 170-178.
- Brandt, Reinhard (2000): *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*. Köln.
- Büttner, Stefan (2000): *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*. Tübingen/Basel.
- Cicero, M. Tullius (1969): *De re publica*, rec. K. Ziegler. Leipzig.
- Cicero, M. Tullius (2006): *De re publica, de legibus, Cato maior de senectute, Laelius de amicitia*, rec. J. G. F. Powell. Oxford.
- Conte, Adelheid (2002): *La rinascita della Poetica nel Cinquecento italiano*. In: Lanza, Diego (Hg.): *La Poetica di Aristotele e la sua storia*. Pisa.
- Düring, Ingemar (1960): *Notes on the History of the Transmission of Aristotle's Writings*. Göteborg.
- Fuhrmann, Manfred (1992): *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung*. 2. Auflage. Darmstadt.
- Goethe, Johann Wolfgang (1984): *Über epische und dramatische Dichtung. Von Goethe und Schiller (1797)*. In: *Werke (Berliner Ausgabe)*. Herausgegeben von Siegfried Seidel. Band 17: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Literatur I*. 2. Auflage. Berlin.
- Gottsched, Johann Christoph (1973): *Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen*. In: *Ausgewählte Werke*. Herausgegeben von Philipp O. Mitchell. Band 6/1: *Allgemeiner Teil*. Berlin/New York.
- Halliwell, Stephen (1998): *Aristotle's Poetics. With a new introduction*. 2. Auflage. Chicago.

⁹² Siehe zu dieser Gattungsproblematik Schmitt (2013).

- Halliwell, Stephen (2002): *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems.* Princeton/Oxford.
- Halliwell, Stephen (2003): Aristoteles und die Geschichte der Ästhetik. In: Buchheim, Thomas/Flashar, Hellmut/King, Richard (Hg.): *Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?* Hamburg. 165-173.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik I–III.* In: *Werke in 20 Bänden.* Herausgegeben von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M.
- Herrick, Marvin (1946): *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555.* Urbana.
- Horaz (1984): *Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Eckart Schäfer.* 2. Auflage. Stuttgart.
- Imdahl, Max (1966): Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion. In: *Poetik und Hermeneutik II.* München. 195–225.
- Kappl, Brigitte (2006): *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento.* Berlin/New York.
- Killy, Walter (1970): *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen.* Göttingen.
- Kircher, Nils (2018): *Tragik bei Homer und Vergil. Untersuchungen zum Tragischen im Epos.* Heidelberg.
- Kluge, Friedrich (1989): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.* Bearbeitet von Elmar Seebold. 22. Auflage. Berlin/New York.
- Krewet, Michael (2013): *Die stoische Theorie der Gefühle. Ihre Aporien. Ihre Wirkmacht.* Heidelberg.
- Krewet, Michael (2017): *Vernunft und Religion bei Herodot.* Heidelberg.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1972): *Gotthold Ephraim Lessing/Moses Mendelssohn/Friedrich Nicolai: Briefwechsel über das Trauerspiel.* Herausgegeben und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse. München.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990): *Laokoon.* In: *Werke 1766–1769.* Herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt a. M.
- Long, A. A./Sedley, D. N. (1987): *The Hellenistic Philosophers.* Cambridge.
- Meier, Sven (2018): *Die Ilias und Ihr Anfang. Zur Handlungskomposition als Kunstform bei Homer.* Heidelberg.
- Pietsch, Christian (1992): *Prinzipienfindung bei Aristoteles. Methoden und erkenntnistheoretische Grundlagen.* Stuttgart.
- Platon (1997): *Phaidros.* Übersetzt und Kommentiert von Ernst Heitsch. 2. Auflage. Göttingen.
- Primavesi, Oliver (2007): Ein Blick in den Stollen von Skepsis: Vier Kapitel zur frühen Überlieferung des ›Corpus Aristotelicum‹. In: *Philologus.* Band 151. 51-77.
- Robortello, Francesco (1968): *Explicationes in librum Aristotelis, qui inscribitur De Poetica (1548).* (Poetiken des Cinquecento 8). München.
- Ruskin, John (1973): *The Elements of Drawing.* Mineola.
- Sauerland, Karol (1972): *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs.* Berlin/New York.
- Schadewaldt, Wolfgang (1965): *Von Homers Welt und Werk.* 4. Auflage. Stuttgart.
- Schiller, Friedrich (2004): *Über naive und sentimentalische Dichtung.* In: *Sämtliche Werke.* Herausgegeben von Wolfgang Riedel. Band 5: *Erzählungen, Theoretische Schriften.* München.

- Schmitt, Arbogast (1994): Leidenschaft in der Senecanischen und Euripideischen Medea. In: Albin, Umberto (Hg.): *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*. Neapel. 573-599.
- Schmitt, Arbogast (1998): Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren und Poetiken der Renaissance, in: Neumann, Gunther/Kablitz, Andreas (Hg.): *Mimesis und Simulation*. München 17-53.
- Schmitt, Arbogast (2002): Querelle des Anciens et des Modernes. In: Landfester, Manfred (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. Band 15/2*. Stuttgart. 607-622.
- Schmitt, Arbogast (2004): Die Entgrenzung der Künste durch ihre Ästhetisierung bei Baumgarten. In: Mattenklott, Gert (Hg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft*. Hamburg. 55-71.
- Schmitt, Arbogast (2009): Achill – ein Held? In: Bohrer, Karl-Heinz/Scheel, Kurt (Hg.): *Heldengedenken. Über das heroische Phantasma. Sonderheft Merkur*. Stuttgart 860-870.
- Schmitt, Arbogast (2010a): Aristoteles, Poetik. In: Walde, Christiane (Hg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon. Der Neue Pauly, Supplementband 7*. Stuttgart/Weimar. 121-129.
- Schmitt, Arbogast (2010b): Mimesis bei Platon. In: Koch, Gertrud/Vöhler, Martin/Voss, Christiane (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München. 231-254.
- Schmitt, Arbogast (2011): Epimetheus und Prometheus, oder: Wie man auf verschiedene Weise Latenz präsent machen kann. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Klinger, Florian (Hg.): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen. 93-103.
- Schmitt, Arbogast (2012): Vom Gliedergefüge zum handelnden Menschen. Snells entwicklungsgeschichtliche Homerdeutung und ein mögliches Homerbild heute. In: Meier-Brügger, Michael (Hg.): *Homer, gedeutet durch ein großes Lexikon*. Berlin/New York. 263-317.
- Schmitt, Arbogast (2013): Aristoteles über die Entstehung der Gattungsunterschiede in der Dichtung. In: Ders./Dunsch, Boris/Schmitz, Thomas (Hg.): *Epos, Lyrik, Drama. Genese und Ausformung der literarischen Gattungen*. Heidelberg. 135-212.
- Schmitt, Arbogast (2014a): Innere und äußere Wahrscheinlichkeit im König Ödipus oder: Über Ödipus in uns. In: Bender, Niklas/Grosse, Max/Schneider, Steffen (Hg.): *Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünewald zum 65. Geburtstag*. Heidelberg. 1-62.
- Schmitt, Arbogast (2014b): Gibt es eine aristotelische Herodotlektüre? In: Dunsch, Boris/Ruffing, Kai (Hg.): *Herodots Quellen – Die Quellen Herodots*. Wiesbaden. 285-322.
- Schmitt, Arbogast (2016a): Wie aufgeklärt ist die Vernunft der Aufklärung? Eine Kritik aus aristotelischer Sicht. Heidelberg.
- Schmitt, Arbogast (2016b): Aristoteles und Horaz und ihre Bedeutung für zwei unterschiedliche Phasen der europäischen Literatur. In: Kablitz, Andreas (Hg.): *Europas Sprachenvielfalt und die Einheit seiner Literatur*. Freiburg/Berlin/Wien. 97-134.
- Schmitt, Arbogast (2016c): Literatur zwischen Dichtung und Wahrheit. Über das Wahrscheinliche in der Dichtung bei Aristoteles und in der Aristoteles-Rezeption der Neuzeit. In: Merker, Raimund/Danek, Georg/Klecker, Elisabeth (Hg.): *Trilogie: Epos–Drama–Epos. Festschrift für Herbert Bannert*. Wien. 81-114.
- Schmitt, Arbogast (2017): *Moral und Lust. Eine Kultur des Gefühls als Grundlage der Ethik bei Aristoteles*. Marburg.

- Schmitt, Arbogast (2020a): Denken ist Unterscheiden. Eine Kritik an der Gleichsetzung von Denken und Bewusstsein. Heidelberg.
- Schmitt, Arbogast (2020b): Artikel ‚Platon‘ und ‚Aristoteles‘. In: Urbich, Jan/Zimmer, Jörg (Hg.): Handbuch Ontologie. Berlin. 12-43.
- Seel, Martin (2000): Ästhetik des Erscheinens. München.
- Seel, Martin (2002): Ein Schritt in die Ästhetik. In: Kern, Andrea/Sonderegger, Ruth (Hg.): Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik. Frankfurt a. M. 330-343.
- Thiel, Rainer (2004): Aristoteles' Kategorienschrift in ihrer antiken Kommentierung. Tübingen.
- Vickers, Brian (1988): Rhetoric and Poetics. In: Schmitt, Charles B. (Hg.): The Cambridge History of Renaissance Philosophy. Cambridge. 715-745.
- Weinberg, Bernard (Hg.) (1972): Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento. Band 3. Bari.
- Wellek, Rene (1967): Genre Theory, The Lyric, and ‚Erlebnis‘. In: Singer, Herbert/von Wiese, Benno (Hg.): Festschrift für Richard Alewyn. Köln 392-412.
- Wieland, Christoph Martin (2008): Geschichte des Agathon. In: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Band 8/1. Berlin.
- Wilde, Oscar (2003): The Complete Works of Oscar Wilde. Introduced by Merlin Holland. Fifth Edition. London.