

Leseprobe

Werner Jung

Poetik

Eine Einführung

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1806-7
www.aisthesis.de

Vorbemerkung

Das Nachdenken über Literatur und Kunst ist ebenso alt wie diese selbst, und immer noch bildet die klassische griechische Antike in unserer westlichen Überlieferung oftmals den Referenzpunkt, nicht zuletzt die aristotelische Poetik samt ihrer wechselvollen Rezeptionsgeschichte. Nicht nur werden hier bereits die literarischen Gattungen typologisch voneinander unterschieden, werden auch die Feinstrukturen analysiert, sondern macht sich die Antike bereits Gedanken über die mögliche Wirkung von Texten. Bis in aufklärerische Zeiten Mitte/Ende des 18. Jahrhunderts hat die aristotelische Tradition nahezu ungebrochen in Geltung gestanden. Dann setzt sich mit der sogenannten Subjektivierung der Ästhetik, mit der sich – insbesondere in der Nachfolge Kants – durchsetzenden Überzeugung von der Unverwechselbarkeit und Unvergleichbarkeit des schöpferischen Produzenten (des ‚Genies‘) wie von der kongenialen Leistung des mitschöpferischen Lesers der Gedanke von der Einzigartigkeit des Kunstwerks durch. Und das bedeutet dann zugleich auch, dass in nachaufklärerischer Zeit – von Goethe bis in unser 21. Jahrhundert hinein – jeder Autor genötigt ist, seine eigene Poetik zu schreiben, sich über sein eigenes schriftstellerisches Selbstverständnis zu äußern.

Diese neuerliche Ausgabe des zuletzt für die dritte Auflage im Duisburger Universitätsverlag Rhein-Ruhr (= UVRR) überarbeiteten Textes von 2013 wird hier erneut präsentiert, weil der Verlag zum Ende des letzten Jahres eingestellt worden ist; damit ist diese Poetik – als informatives Arbeits- und hilfreiches Studienbuch – weiterhin nun im Aisthesis Verlag lieferbar.

Werner Jung
Langweiler-Essen, 7. 4. 2022

Inhalt

0.	Einleitung.....	7
I.	Poetik der Antike	12
1.	Aristoteles	12
2.	Horaz.....	30
3.	Longinus.....	35
II.	Poetik des Mittelalters: Im Dienste des Gotteslobs	41
III.	Poetik der Renaissance: Altes in neuer Gestalt.....	53
IV.	Poetik des Barock: Rede- und Tichtkunst.....	61
V.	Von der Regel zum Genie: Poetik der Aufklärung.....	68
VI.	Goethezeit	87
1.	Sturm und Drang.....	87
2.	Klassik	97
3.	Romantik.....	109
VII.	Vormärz und Biedermeier. Realismus und Gründerzeit.....	132
VIII.	Vom Naturalismus zu den Avantgarden	157

IX. Poetiken – am Ende ohne Ende?	195
X. Sich selbst im Schreiben erfinden.....	215
XI. Die Poetik und die Wissenschaften	233
XII. Der Text ist Literatur ist Kultur ist der Text. Literaturwissenschaft und/oder Kulturwissenschaften	244
XIII. Literaturverzeichnis.....	253

0. Einleitung

In dem nicht zu verachtenden, überaus ausführlichen Artikel Poetik aus dem Brockhaus wird der Begriff folgendermaßen definiert:

Poetik [...], die Lehre von der Dichtkunst, ihrem Wesen und ihrer Wirkung, ihren Erscheinungsweisen, ihren Form- und Gestaltungsgesetzen und ihren Gestaltungsmitteln. Als Theorie der Poesie gehört sie in den Bereich der Literaturwissenschaft, als Reflexion über den Charakter von Kunstwerken ist sie Teil der Ästhetik, während sie sich in der Untersuchung der Darstellungsmittel der Dichtung vielfach mit Stilistik und Rhetorik berührt. Soweit die P. normativen Anspruch erhebt, liefert sie einerseits Anweisungen zum ‚richtigen‘ Dichten und steht andererseits in Zusammenhang mit der Literaturkritik.¹

Diese Definition deutet die Problematik der Poetik schon an: ihre Weite. Sie ist zugleich „Lehre von der Dichtkunst“ und Theorie der Dichtkunst, also, wenn man so will, ebenso praktisch wie theoretisch. Sie war und ist Selbstreflexion der Schreibenden, theoretische Analyse, Rechtfertigung und Ermunterung der Schriftsteller; sie war – in ihren Anfängen und bis ins 18. Jahrhundert hinein – entweder im Rahmen der praktischen Philosophie oder auch im Zusammenhang der Rhetorik-Ausbildung ein klassisches Thema, und sie ist – spätestens seit der akademischen Etablierung der Literaturwissenschaften im mittleren 19. Jahrhundert – schließlich ein Teilbereich dieser Disziplinen. Man muss also ein weites Feld bestellen und sich – von Fall zu Fall, von Epoche zu Epoche – mit den verschiedensten angrenzenden Wissenschaften und Gebieten beschäftigen.

Nehmen wir noch zwei weitere Lexikaeinträge. Die von Hans Gerd Rötzer herausgegebenen „Literarische(n) Grundbegriffe“, die sich vornehmlich wohl an Oberstufenschüler wenden, weisen darauf hin, dass Poetik auf das griechische Verbum für ‚machen‘ zurückgeht und seit ihren Anfängen so

1 Rötzer, Hans Gerd, Art. Poetik, in: Brockhaus Enzyklopädie, Mannheim 1992, Bd. 17, S. 269f.; vgl. außerdem Koppe, Franz, Art. Poetik, in: Jürgen Mittelstraß u. a. (Hg.), Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Stuttgart-Weimar 1995, Bd. 3, S. 278ff.

etwas wie „eine Verstehenshilfe“ darstellt, „in der die kompositorische Vielfalt, die Elemente der einzelnen Gattungen und die sprachlichen Mittel beschrieben und erklärt werden.“² Dabei wird freilich der theoretische Aspekt zu sehr in den Vordergrund gestellt und die Selbstreflexion der Schreibenden nicht gesehen. Der von Jürgen Kühnel für das ambitionierte „Metzler Literatur Lexikon“ geschriebene Poetik-Artikel hebt vor aller historischen Begründung drei systematische Aspekte des Begriffs hervor: Poetik sei „*Dichtungstheorie*“, d. h. „theoretische Auseinandersetzung mit dem Wesen der Dichtung und der poetischen Gattungen, ihren Funktionen, ihren spezifischen Ausdrucksmitteln“, sie sei eine „*normative praktische Anweisung* zum ‚richtigen‘ Dichten“ und weiterhin „*Dichtungskritik*“.³

Diese Begriffstrias veranschaulicht vielleicht am besten, worum es in der Poetik geht: Poetik, die immer schon als eine Praxistheorie betrachtet werden muss, führte (und führt weiterhin unter bestimmten Voraussetzungen), ja verführt zu normativen Setzungen – zu Regelpoetiken –, dort, wo sie sich dogmatisch verhärtet (Beispiel Aufklärung), oder aber auch zum direkten Gegenteil, zur Dichtungskritik, wie sie in den Literaturwissenschaften gepflegt wird. Alles in allem also: Poetik muss von Beginn an bei den Griechen als das Nachdenken über die literarische Kunst, als Reflexion des Werks und seiner Wirkung und Selbstreflexion des Künstlers angesehen werden. Das führt dann zwangsläufig zu den poetologischen Grundbegriffen, zu den Gattungen und ihren Merkmalen, zu Wirkaspekten (Rhetorik), zu produktions- und rezeptions-theoretischen Zusammenhängen – insgesamt: zu einigen (wenn auch nicht gerade wenigen, so doch immer noch überschaubaren) Konstellationen, die sich zwar unterschiedlich historisch auskristallisieren, in ihren Grundzügen aber ähneln. Seit jeher wird darüber nachgedacht, in welchem Verhältnis Kunst und Realität, die schöpferische Einbildung, die Phantasie (schon bei Platon), und das materielle Substrat der Wirk-

2 Rötzer, Hans Gerd, Art. Poetik, in: Ders., *Literarische Grundbegriffe*, Bamberg 1995, S. 153.

3 Kühnel, Jürgen, Art. Poetik, in: Günther und Irmgard Schweikle (Hg.), *Metzler Literatur Lexikon*, Stuttgart 1990, S. 353f.

lichkeit zueinander stehen, wie die Schaffenskraft zu deuten ist (als göttliche Inspiration oder als regelabhängige Produktion) und wie, warum und mit welcher Maßgabe literarisch-künstlerische Produkte auf Betrachter bzw. Leser wirken.

Die beiden von Aristoteles in seiner Poetik eher beiläufig, jedenfalls nicht systematisch ausgearbeiteten Begriffe der ‚mimesis‘ und der ‚katharsis‘ stellen zentrale Bezugsgrößen dar, an denen sich die nachfolgende Geschichte über Jahrhunderte hinweg abgearbeitet hat. Um ein Bonmot aus der Philosophie abzuwandeln: wenn im Grunde genommen die ganze europäische Philosophiegeschichte eine einzige Ansammlung von Fußnoten zu Platon ist, dann gilt dasselbe – ungleich stärker noch – im Blick auf die Poetikgeschichte, die sich im glossierenden Kommentar zu Aristoteles bewegt. Dies mindestens bis weit ins 18. Jahrhundert hinein, teilweise reichen die Ausläufer sogar noch bis ins 20. herüber (Brecht, Lukács, Adorno). Eine starke These, die im Verlauf der historischen Darstellung zu überprüfen und zu präzisieren sein wird.

Noch eine zweite, damit eng zusammenhängende These sei hier im Vorgriff formuliert: Mit der Subjektivierung der Kunst und Literatur im ausgehenden 18. Jahrhundert (Autonomie-Gedanke, Genieapologie, Entstehung und Verbreitung des Kunstmarktes), also in der Sturm-und-Drang-Dekade, in Klassik und Romantik, verliert die Poetik ihre Geltung und ihren angestammten Platz; sie wird nun zum Bestandteil der Ästhetik, und diese befasst sich entweder mit der Subjektivität von Geschmacksurteilen bei Kant oder wird gänzlich zum historischen Kompendium bei Hegel und seinen Schülern. Um es anders auszudrücken: die poetologische Reflexion wird nun willkürlich und beliebig, so viele Dichter – so viele Poetiken. Der Geltungsverlust der Normen und der Verzicht auf jegliche Normativität befreien einerseits die Künstler von Traditionen und Regeln, lassen sie andererseits aber mit den Problemen ihres Schaffens und der Verbreitung ihrer Werke allein. Und diese Konstellation besteht im Grunde bis heute fort. Ausdruck und Gestalt nimmt sie u. a. in den in vielfacher Form vorliegenden poetologischen Selbstverständigungen an, in Preisreden (s. Büchnerpreis) oder ganzen Poetikvorlesungen (etwa in Duisburg-Essen, Bamberg, Frankfurt, München oder Paderborn). Metaphorisch ausgedrückt: Wenn die Welt-Anschauung in

die Brüche geht, ist es besser, sich die Welt anzuschauen.⁴ Mit Blick auf die Poetik: nachdem die festen Orientierungspunkte, die transzendente Heimat mit ihren Verbindlichkeiten, geschwunden sind, haben sich die Literaten und Künstler auf sich selbst zu besinnen und neu anzufangen – immer wieder neu und von vorn. Das ist eine Erkenntnis, die in aller Striktheit bereits die Frühromantiker auf den Punkt gebracht haben, indem sie einen neuen Werk- und Kritikbegriff entworfen haben. In jedem Kunstwerk beginnt die Kunst wieder von neuem, und die Kritik ist das produktive Weiterschreiben des Werks auf anderer Ebene. Nach innen jedenfalls geht, so Novalis, der geheimnisvolle Weg, ins Innere nämlich ebenso des Werks wie des Individuums.

Um es also historisch zuzuspitzen: Der Bruch, der im späten 18. Jahrhundert entsteht und als Umstellung von der Regel (Vorschrift, Norm) auf die Willkür (Autonomie, Genie) interpretiert werden muss, ist der folgenschwerste für die Poetikkgeschichte insgesamt. Denn nach über 2000 Jahren wird ein Schlusstrich gezogen. Die alte (normative) (Gattungs-)Poetik hört auf, wiewohl sie später und heute noch im Bereich der Philologien unter z.T. anderen Bezeichnungen (wie Stilistik) weiterhin kursiert, um etwas Neuem Platz zu machen. Einem Neuen freilich, das unter dem einfachen und wohldefinierten Begriff Poetik nicht mehr zu fassen ist, dennoch im Plural möglicherweise einige Berechtigung beanspruchen mag.

*

In Fortsetzung meiner Einführung in die Geschichte der Ästhetik (1995) möchte ich den (mindestens mit Blick auf den Gegenstand) engeren Bereich der Poetik vorstellen – und das heißt vor allem: eine an den historischen Quellentexten ausgerichtete Übersicht und Darstellung maßgeblicher Theorien von Aristoteles und der Antike über das Mittelalter, die Renaissance und den Barock bis in aktuelle Zusammenhänge anbieten.

Im Gegensatz zur postmodernen Konjunktur der Ästhetik fristet die Poetik eher ein Schattendasein. Das zeigt sich be-

⁴ Vgl. Kösser, Uta, Wenn die Weltanschauung in die Brüche geht, ist es besser, sich die Welt anzuschauen, in: Weimarer Beiträge, H. 2, 1993, S. 190-207.

reits bei der Sichtung des Buchmarktes. Abgesehen von monographischen Darstellungen aller möglichen Detailprobleme aus allen Epochen, fehlt eine kompakte einführende Gesamtwürdigung, die historisch ausgerichtet ist, bisweilen aber auch auf systematische Aspekte achtet. Zu Rate zu ziehen sind – und das heißt ganz konkret: die Bibliothek benutzen, da sich die Titel nicht mehr alle im Buchhandel befinden! –: Hermann Wiegmann: *Geschichte der Poetik. Ein Abriß*. Stuttgart 1977 (hierin wird kurz, aber überaus prägnant, manchmal allerdings irritierend schnell über alle relevanten poetologischen Positionen informiert); Bruno Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*. 5 Bde. Berlin 1937-67 (ein mehr als 2000 Seiten umfassendes Kompendium, das allerdings häufig ausufert, so dass der Wald – die Kernprobleme eines Autors oder einer Epoche – vor lauter Bäumen nicht mehr erkannt wird); Hubert Zapf: *Kurze Geschichte der angloamerikanischen Literaturtheorie*. München 1991 (unter dem etwas misslichen Titel verbirgt sich eine gut geschriebene, leicht lesbare Einführung in die Poetik – nicht nur, wie angedeutet, im angloamerikanischen Raum, sondern auch unter Bezug auf antike, mittelalterliche und renaissancistische Überlegungen).

*

Was die Notwendigkeit und den Nutzen einer Beschäftigung mit der Geschichte der Poetik im Fach Germanistik, auch noch und erst recht unter den aktuellen Studienbedingungen einer Bachelorisierung bzw. unter dem Diktat von Bologna betrifft, so mag der Hinweis auf den Bamberger Neugermanisten Wulf Segebrecht das letzte Wort hier behalten. Der hat nämlich – auch schon vor geraumer Zeit – ein schmales Bändchen unter dem Titel „Was sollen Germanisten lesen?“ (Berlin 1994; 3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage 2006) vorgelegt. Unter den vielen Büchern und Titeln seiner Lektüreliste befinden sich fast alle großen, kanonischen Werke der Poetik, angefangen bei Aristoteles und Horaz, endend u. a. mit Peter Weiss' gigantischem Romanessay „Ästhetik des Widerstands“, der in eins Roman und Ästhetik bzw. eine Poetik in Romanform ist. Die alte und die neue Poetik – hier sind sie in der trauten Eintracht einer schlichten Literaturliste versammelt.

I. Poetik der Antike

1. Aristoteles

Er ist nicht der erste, gewiss aber der erste, der systematisch die Probleme der Poesie behandelt hat. Und zwar in seiner nur unvollständig überlieferten Abhandlung „Über die Dichtkunst“. Dichtungstheoretische Aussagen und Reflexionen lassen sich bis zu Homer und Hesiod zurückverfolgen, die in ihren Epen – von Hegel Jahrhunderte später mit der glücklichen Formulierung als Sage, Buch und „Bibel eines Volkes“, als „absolut erste Bücher“ bezeichnet (Hegel: Ästhetik. II. S. 407) – neben theogonischen und kosmologischen Erzählungen auch Kunde über den Dichter-Sänger als Verkünder von Weisheiten und Wahrheiten der Musen ablegen.¹ Und auch Platons Gesamtwerk, insbesondere die Dialoge „Ion“ und „Phaidros“ sowie die Abhandlung über den Staat, enthält eine ganze Reihe von Bemerkungen zur Dichtungsproblematik, über Funktion und Bedeutung des Dichters und insgesamt zum Verhältnis von Dichtkunst und Philosophie. Dabei sind die Verdikte Platons nur allzu bekannt, hat der Bannspruch über die Dichter, ihre Verbannung aus dem idealen Staat, eine zweifelhafte Karriere als geflügeltes und häufig kolportiertes Wort hinter sich. Mit einigem Recht lässt sich die aristotelische Argumentation als Auseinandersetzung, Abrechnung und – mit Maßen auch – als Widerlegung der platonischen Dichterschelte lesen.

„Aristoteles“, hat einmal Hegel in seinen Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie ganz allgemein bemerkt, „scheint immer nur über Einzelnes, Besonderes philosophiert zu haben und nicht zu sagen, was das Absolute, Allgemeine, was Gott ist; er geht immer von Einzellnem zu Einzellnem fort. Er nimmt die ganze Masse der Vorstellungswelt vor und geht sie durch: Seele, Bewegung, Empfindung, Erinnerung, Denken, sein Tagewerk, was *ist* – wie ein Professor seine Arbeit im halbjährigen Kursus –, und scheint nur das Wahrfhafte im Besonderen, nur Besonderes erkannt zu haben, eine Reihe von besonderen Wahrheiten; das Allgemeine hebt er nicht heraus.“

1 Vgl. dazu ausführlich Schadewaldt, Wolfgang, Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen, Die Vorsokratiker und ihre Voraussetzungen, Frankfurt/M. 1978, S. 47-113.

(Hegel: GW 19. S. 151) Abgesehen von der Wahlverwandtschaft, die Hegel mit Aristoteles verbindet, ist der Hinweis auf das ‚Einzelne‘ und ‚Besondere‘ überaus charakteristisch; dadurch ist auch noch Aristoteles‘ Verfahren in der Poetik präzise bezeichnet. Denn Aristoteles widmet sich hier strikt den Einzelfällen, Tragödien und – in geringerem Maße – Komödien, die er entweder aus der Überlieferung kennt oder aber von eigener Anschauung. Induktiv gewinnt er sodann vom empirischen Material aus poetologische Grundsätze. Darauf weist auch noch Ernst Bloch hin, der erwiesene utopische Materialist, wenn er in seinen Leipziger Vorlesungen zur Philosophiegeschichte vom aristotelischen Ideal spricht, das „allerdings an vorhandenen Kunstwerken“ nachgewiesen werde.²

Anhaltend ist von Philologen und Kommentatoren über die Entstehung der Poetik spekuliert worden; allem Anschein nach muss davon ausgegangen werden, dass die Schrift entweder noch unter der Aufsicht Platons oder aber während Aristoteles‘ Meisterzeit, in den Jahren ab 336 v. Chr., verfasst worden ist. Die vielfältigen Hinweise auf damals zeitgenössische Tragödien verweisen auf eine solche Datierung. Darüber hinaus ist sich die Forschung einig in dem Punkt, dass die Poetik zu Aristoteles‘ esoterischen, d. h. für den engeren Schülerkreis bestimmten, Werken zu zählen ist. Die zahlreichen Brüche, argumentativen Sprünge und bloßen Andeutungen sowie Querverweise auf andere einschlägige Schriften, etwa die Rhetorik, unterstützen noch diese Hypothese. Eine weitere Schwierigkeit im Umgang mit dem Text bereitet der Umstand, dass die Poetik in den größeren Kontext einer Reihe von verschollenen Werken gehört, wozu etwa der (drei Bücher umfassende) Dialog „Über die Dichter“ oder das (aus sechs Büchern bestehende) Werk „Homerprobleme“ zählen. Alles in allem kann man dem Aristoteles-Übersetzer und Kommentator Manfred Fuhrmann wohl zustimmen, wenn er diese Schwierigkeiten im Umgang mit der aristotelischen Poetik bilanziert:

Die Poetik, insbesondere die Hypothesen über die Entstehung und Entwicklung der dramatischen Gattungen haben [...] auf einem breiten empirischen Fundament

2 Bloch, Ernst, Antike Philosophie, Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie, Bd. 1, Frankfurt/M. 1985, S. 313.

beruht, das sich dem heutigen Leser weithin entzieht. Andererseits aber ist die kleine Schrift durch ihre Begrifflichkeit, durch die den Gang der Argumentation steuernden Kategorien eng mit dem System der aristotelischen Philosophie verknüpft. Sie ist offensichtlich ein Teil der praktischen Philosophie; sie sucht ihrerseits ein Stück der politisch-kulturellen Wirklichkeit ihrer Zeit theoretisch zu durchdringen und gehört somit wie die *Rhetorik* zum Bereich der Politik und Ethik.³

D.h., es empfiehlt sich durchaus, von Fall zu Fall während der Lektüre der Poetik andere Texte von Aristoteles zu konsultieren.

Die aristotelische Poetik umfasst in der uns überlieferten Gestalt 26 Kapitel, die sich leicht zu drei Komplexen bündeln lassen: in den Kapiteln 1-5 werden dichtungstheoretische Grundbegriffe wie ‚Poeisis‘ und ‚Mimesis‘ erörtert; Kapitel 6-22 beschäftigen sich mit der Tragödie, ihrem Begriff, einer Analyse ihrer Struktur, den thematischen Vorwürfen (= Mythos), den dramatischen Charakteren sowie der sprachlichen Präsentation; Kapitel 23-26 schließlich widmen sich dem Epos. Dazwischengestreut sind Bemerkungen über die Komödie – eine eigene Abhandlung über die Komödie als zweiter Teil der Poetik ist verschollen – und einlässliche Passagen über einzelne Tragödien.

Von zentraler Bedeutung sind die ersten fünf Kapitel, die den Gegenstand der Poetik benennen bzw. ‚konstituieren‘. „Von der Dichtkunst selbst und von ihren Gattungen, welche Wirkung eine jede hat und wie man die Handlungen zusammenfügen muß, wenn die Dichtung gut sein soll, ferner aus wie vielen und was für Teilen eine Dichtung besteht“ (Aristoteles: Poetik, 5) – dies (und einiges andere mehr) sei Thema der Untersuchung. Unter Gattungen versteht Aristoteles gleich im folgenden Absatz die „Epik“, „die tragische Dichtung“, „die Komödie und die Dithyrambendichtung“, schließt allerdings auch, wovon jedoch nicht weiter die Rede ist, „das Flöten- und Zitherspiel“ mit ein. (Ebd.) Alle Gattungen der Dichtkunst kommen in dem Punkt überein, dass sie Nachahmungen

3 Fuhrmann, Manfred, Dichtungstheorie der Antike, Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘, Darmstadt 1992, S. 9f.

sind. Sie unterscheiden sich jedoch hinsichtlich der Mittel der Nachahmung, d. h. mit Blick auf Rhythmus, Sprache und Melodie. (Vgl. ebd.) Hegel bezeichnet das Verfahren seiner eigenen Ästhetik, seiner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, als 'lemmatisch', womit er ausdrücken will, dass sein Begriff von Kunst resp. Ästhetik als ein durch das System seiner Philosophie gegebener, also vorausgesetzter Begriff verstanden werden müsse. Ähnlich lemmatisch verfährt auch Aristoteles, der den Begriff der Dichtkunst ebenfalls voraussetzt; verbürgt ist er allerdings weniger durch ein System der Philosophie als durch die Tradition. Tradition und Überlieferung – dasjenige, was anhaltend gefällt, könnte man sagen – entscheidet über Wert und Güte, ja fixiert das Dichtwerk. Aristoteles konstruiert also keinen Begriff, sondern analysiert die Bestandteile von durch Empirie und Tradition legitimierter Dichtkunst, um dann jedoch (post festum gleichsam) zu durchaus normativen Setzungen zu gelangen: dieses und jenes sind gute und wahre Dichtwerke.

Die folgenden Kapitel behandeln das Problem der Nachahmung, jener Mimesis, die oftmals als Kern und Zentrum der aristotelischen Dichtungstheorie bezeichnet worden ist. Nachahmung, so heißt es gleich zu Beginn von Kapitel 2, ist immer Mimesis von menschlicher Praxis: „Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach.“ (Aristoteles: Poetik, 7) Wobei diese nachgeahmten Menschen entweder besser oder schlechter oder gar ebenso sind wie wir selbst als Rezipienten, was Aristoteles zum gattungstheoretischen Unterschied zwischen der Komödie (= Darstellung schlechterer Menschen) und Tragödie (= Darstellung besserer Menschen) zuspitzt. In jedem Fall aber „ahmen“ Dramen „sich Betätigende“ nach. (Vgl. a. a. O. S. 9) Literatur ist Mimesis der Praxis bzw., in einer Formulierung von Ernesto Grassi, „die ‚künstlerische‘ Poiesis [wird] als Mimesis bestimmt“.⁴ Hinsichtlich der Art und Weise der Nachahmung differenziert Aristoteles zwischen dem Bericht, wie ihn das homerische Epos auszeichnet, und der Handlung, die in Tragödie wie Komödie im Vordergrund steht. Die Begründung für die Nachahmung verlegt Aristoteles dabei ins

4 Grassi, Ernesto, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962, S. 122.

Anthropologische; denn die Tätigkeit des Nachahmens sei den Menschen „angeboren“, und die ersten Lernschritte des Kindes erfolgten über Imitationen, also Nachahmungen. Jedermann, so Aristoteles weiter, empfinde „Freude“ „an Nachahmungen“. Wofür er „eine Erfahrungstatsache“ ins Feld führt, nämlich „von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen“. (A. a. O. S. 11) Hinter diesem vermeintlich empirischen Argument verbirgt sich ein ästhetischer Standpunkt – und zwar einer, der in der Geschichte der Ästhetik und Poetik häufig und unter wechselnden Gesichtspunkten und Begrifflichkeiten diskutiert worden ist: etwa unter den Begriffen des Erhabenen (seit Longin) oder – später – des Hässlichen. Ästhetischer Standpunkt meint, dass eine grundsätzliche Distanz zur faktischen Realität da ist und auch vom Rezipienten (wie selbstverständlich auch dem Produzenten) eingenommen und durchgehalten wird; nur auf Distanz vermag Hässliches, Grauerregendes, ja Gefährliches ertragen oder sogar „mit Freude“ vernommen zu werden. Um mit einem modernen Begriff des Philosophen und Soziologen Arnold Gehlen zu reden: Handlungsentlastung ist immer vorausgesetzt; das Phänomen, das zum Kunstwerk weiterverarbeitet ästhetische Freude oder Gefallen bereitet, muss ausdrücklich vom wirklichen Leben suspendiert sein. Was also gefällt, ist das Bild, ist die in den Schein transformierte Sache, ist dasjenige, was spätere Aristoteles-Kommentatoren der Renaissance, wie z. B. Castelvetro (1570), mit Ähnlichkeit („rassomiglianza“) übersetzt haben. Während uns die Sache selbst, etwa der Tod, bedrückt und plagt, können wir sie im ästhetisch-poetisch gestalteten Werk (möglicherweise) freudig genießen, sie auf jeden Fall aber anders be- und verarbeiten: sie belastet uns nicht länger, weil wir von der Realität entlastet sind. (Über verfehlte Lektüren, solche, die den Schein für das Sein halten und damit grundsätzlich die Ebenen verwechseln, handelt die europäische Literatur spätestens seit Don Quichotte – mit verheerenden Folgen, wie das Schicksal einer Emma Bovary beweist. Aristoteles war da schon weiter!) Auf diesen impliziten ästhetischen Standpunkt kommt Aristoteles mehrfach wieder zurück, wenn er z. B. mit Blick auf die dramatisch exponierten Handlungen von „schwerem Leid“, von

„Todesfällen“ oder auch von „Schmerz“ und „Verwundungen“ spricht. (Vgl. a. a. O. S. 37) Es handelt sich um jene berühmte, periodisch immer wieder neu diskutierte Frage, warum die Menschen Freude an tragischen Gegenständen empfinden und woher dieses Gefallen rührt. Für Aristoteles ist, wie wir sehen werden, die Frage noch leichter zu beantworten, weil er – und darin schillert seine Argumentation, erhält sie etwas Zweideutiges – die Poesie zweckhaft besetzt, weil sie klare Funktionen von ihm zudikiert bekommt.

Nachahmung bzw. die Tätigkeit des Nachahmens wird von Aristoteles ganz allgemein in erkenntnistheoretischen Zusammenhängen gesehen. Jedes Erkennen ist Wiedererkennen aufgrund von Nachahmungen. Als besonders begabt werden endlich die Dichter bezeichnet, da sie – der Sprache und ihrer Formen mächtig – auf privilegierte Weise nachahmen. Aristoteles' daran geknüpfte weitere Behauptung ist die von einer Naturgeschichte der Dichtung, die sich aus der Improvisation über das Epos bis zur Tragödie und Komödie fortentwickelt habe. (Vgl. a. a. O. S. 13ff.) Kapitel 5 stellt noch einmal Komödie und Tragödie (unter Einschluss des Epos) einander gegenüber und resümiert folgendermaßen:

Die Komödie ist, [...], Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Häßlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Häßlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske häßlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz. (A. a. O. S. 17)

In der Komödie geht es also um schlechte Menschen, deren Laster häßlich, jedoch, weil sie ungefährlich sind und keinen Schmerz ausdrücken bzw. auch auslösen, der Lächerlichkeit preisgegeben sind. Wir können sie belachen, uns im Verlachen gleichsam darüber hinwegsetzen. Das Lächerliche ist das Harmlose, die Komödie mithin jene Gattung, worin – ganz allgemein gesprochen – „typische Fehler dem Gelächter“ überlassen werden.⁵

5 Fuhrmann a. a. O. S. 65ff.

Mit dem 6. Kapitel erreichen wir ein Herzstück der Poetik: die Einführung und Begründung der Tragödie. Als „Bestimmung ihres Wesens“ gibt Aristoteles die „Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt“ (a. a. O. S. 19). Auf einige Details ist nun näher einzugehen: Nachahmung einer guten Handlung, auf die Begriffe Jammer (‚eleos‘), Schaudern (‚phobos‘) und Reinigung (‚katharsis‘) – Grundbegriffe tragischer Dichtung, die in der Nachfolge von Aristoteles anhaltend für Verwirrung gesorgt haben.

Hilfreich für den Gesichtspunkt der Mimesis bzw. Nachahmung einer Handlung, worunter man ganz allgemein mit Hermann Koller deren Darstellung verstehen sollte⁶, kann eine Stelle aus der „Nikomachischen Ethik“ sein, die das dem Menschen Eigentümliche charakterisiert. Dort sagt Aristoteles, dass das dem Menschen Wesentliche die „Tätigkeit der Seele“ ist, „die sich nach der Vernunft oder doch nicht ohne Vernunft vollzieht“: „wenn also das so ist und wir als die eigentümliche Leistung des Menschen ein bestimmtes Leben annehmen und als solches die Tätigkeit der Seele und die vernunftgemäßen Handlungen bestimmen und als die Tätigkeit des hervorragenden Menschen eben diese Tätigkeit in hervorragendem Maße, und wenn endlich dasjenige hervorragend wird, was im Sinne der ihm eigentümlichen Leistungsfähigkeit vollendet wird – , wenn das alles so ist, dann ist das Gute für den Menschen die Tätigkeit der Seele auf Grund ihrer besondern Befähigung, und wenn es mehrere solche Befähigungen gibt, nach der besten und vollkommensten; und dies außerdem noch ein volles Leben hindurch.“ (Aristoteles: NE, 1097b. S. 66f.) Um es in Kürze auszudrücken: Aristoteles meint das „Ethos“ eines

6 Koller, Hermann, Die Mimesis in der Antike, Bern 1954, S. 117. Zur neueren Diskussion um den Mimesis-Begriff vgl. den Artikel von Jürgen H. Petersen, ‚Mimesis‘ versus ‚Nachahmung‘, Die *Poetik* des Aristoteles – nochmals neu gelesen, in: *arcadia*, Bd. 27, 1992, S. 3-46; außerdem noch: Metscher, Thomas, Mimesis, Bielefeld 2001.

Menschen, demgemäß er handeln soll. Ein Mensch kommt dann seiner Bestimmung nach, wenn er seine Anlagen realisiert, wenn er seinem Ethos gemäß agiert, d. h. wenn er sich ebenso rational wie ethisch verhält. Sich richtig zu verhalten in aristotelischem Sinne bedeutet: „das Sich-Vollenden, das Sich-Verwirklichen dem Logos entsprechend, also ein Verhalten des Menschen zur Meisterung der Leidenschaften, die sich dem Logos fügen müssen.“⁷

Wenn wir nun diese Bestimmung mit der Poetik-Stelle zusammenbringen, dann ist die Interpretation Ernesto Grassi wohl einleuchtend, dass „Gegenstand der Mimesis [...] nur die für den Menschen spezifische Handlung sein (darf), das heißt diejenige Praxis, die vom *Ethos* bestimmt wird und von ihm ihren Sinn erhält.“⁸ Mit Blick auf die poetische Form der Tragödie bedeutet das die gute Handlung, deren Darstellung beim Zuschauer „Jammer“ und „Schaudern“ und eben dadurch am Ende wieder eine „Reinigung“ bewirkt. Die poetischen Mittel der Nachahmung fixiert Aristoteles in den Aspekten von „Melodik“ und „Sprache“ überhaupt, nachgeordnet schließlich noch der Bereich der „Inszenierung“, der gleichwohl – rein technisch – an erster Stelle kommt. (Vgl. Aristoteles a. a. O. S. 19) Als „Nachahmung von Handlung“ bezeichnet er sodann den „Mythos“, worunter er „die Zusammensetzung der Geschehnisse“ begreift und was man – mit Fuhrmann – ganz allgemein als Handlungsstruktur, Fabel oder Plot⁹ ausweisen kann. Dieser Gesichtspunkt sei auch der „wichtigste Teil“ bei der Tragödie, die ja „nicht Nachahmung von Menschen, sondern Handlung und von Lebenswirklichkeit“ präsentiere. (Vgl. a. a. O. S. 21) Wenig später heißt es auch, dass der Mythos das „Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie“ ist. (Vgl. a. a. O. S. 23) Hinzu kommen dann die Charaktere, also jene besseren Menschen als wir selbst, deren Schicksal im Mythos abgehandelt wird. Zusammengefasst: „Die Tragödie ist Nachahmung von Handlung und hauptsächlich durch diese auch Nachahmung von Handelnden.“ (Ebd.) Weitere Mo-

7 Vgl. Grassi a. a. O. S. 128.

8 Grassi ebd.

9 Vgl. Fuhrmann, Manfred: Anmerkungen, in: Aristoteles, Poetik, Stuttgart 1993, S. 110, Anm. 8.

mente sind dann die „Erkenntnisfähigkeit“ (in Bezug auf den Charakter, der das Vermögen haben müsse, „das Sachgemäße und das Angemessene“ auszudrücken), die „Sprache“ (als Verständigungsmittel), die „Melodik“ und die „Inszenierung“. Dies sind die sechs Momente der Tragödie, von denen freilich die wichtigsten, wie erwähnt, der Mythos sowie die Charaktere sind – oder, mit einer anderen Formulierung: es dreht sich bei der Tragödie um die Exposition einer Handlung von bestimmten Charakteren, einer vom Ethos geleiteten Praxis bedeutender Menschen.

Bevor Aristoteles auf die Bestimmung von Jammer und Schaudern bzw. auch der Reinigung eingeht (Kap. 9 und 11), untersucht er noch eine Reihe von weiteren Aspekten – ein Beweis wiederum dafür, dass der Text der Poetik in der überlieferten Gestalt nicht sehr systematisch erscheint, ja etliche abrupte Wendungen enthält. So betont Aristoteles in Kapitel 7 die Geschlossenheit einer Handlung und die Respektierung einer bestimmten Größe – Überschaubarkeit –, kommt beiläufig auf den Begriff des Schönen zu sprechen, der im übrigen ansonsten in der Poetik nur an einigen wenigen Stellen (darunter immerhin der erste Satz!) auftaucht, und hebt in Kapitel 8 die Einheit der Handlung hervor: „die Nachahmung einer einzigen, und zwar einer ganzen Handlung.“ (A. a. O. S. 29) Mit Blick auf diese einzige, ganze Handlung muss hinzugefügt werden, dass dies die einzige Einheit ist, die Aristoteles ausdrücklich fordert; jene beiden anderen die Dramentheorie der Neuzeit beschäftigenden Einheiten des Ortes und der Zeit sind Zutaten, die sich erst aus Castelvetros Kommentar ableiten lassen.

Ein anderer zentraler Punkt der Theorie wird im 9. Kapitel behandelt, wenn Aristoteles über die Aufgaben des Dichters redet. Im Unterschied zum Geschichtsschreiber, der nur das mitteilt (und darüber hinaus in der Regel in Prosa), was wirklich geschehen ist, schreibt der Dichter über das Mögliche, über dasjenige, „was geschehen könnte“ (a. a. O. S. 29). Aristoteles schließt denn auch daraus:

Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung

teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. (Ebd.)

Ergänzen sollte man freilich, dass hier mit dem Besonderen das Einzelne bzw. Partikulare gemeint ist im Sinne des Zufälligen. Denn das Allgemeine tritt selbstverständlich immer auch als Besonderes, als „Kategorie Besonderheit“ (G. Lukács) auf. Es geht um je besondere Schicksale und Handlungen, die freilich vom Rezipienten ins Allgemeine – ins Allgemeingültige – hochgerechnet werden. Interessant ist dabei der Aspekt des Möglichen. Was dann wiederum entscheidende Rückschlüsse auf den Mimesis-Begriff zulässt. Wenn es nämlich bei der dramatischen Mimesis um die Möglichkeiten menschlicher Handlungen, um Simulationen bzw. Fiktionen geht, dann muss das Verständnis von Mimesis als Abbildung oder Repräsentation wirklicher Handlungen relativiert werden.

Vor allem der Altphilologe Koller hat in verschiedenen Publikationen darauf hingewiesen, dass die aristotelische Bedeutung von Mimesis (auch wenn es eine einzige Stelle gibt, die den Gedanken des Abbild-Charakters nahe zu legen scheint) nie auf bloße ‚Nachahmung‘ zielt. „Aristoteles ist kein Kronzeuge für eine realistische Kunst.“¹⁰ Vielmehr müsse man von so etwas wie – modern gesprochen – ‚Selbstreferentialität‘ oder auch ‚Autonomie‘, von einem ästhetischen Standpunkt ausgehen, den Koller so definiert: die Richtigkeit der Darstellung muss an der Darstellung selbst gemessen werden, „nicht aber an einem entsprechenden Gegenstand der Wirklichkeit“ (a. a. O. S. 117). Werktreue könnte man dazu auch sagen. Koller bezieht sich auf eine Passage des 25. Kapitels, worin Aristoteles die Fehler der Dichtkunst aufzählt. So ist etwa der Fehler geringer, „wenn jemand nicht wußte, daß die Hirschkuh kein Geweih hat, als wenn er ein Gemälde angefertigt hat, das seinen Gegenstand schlecht nachahmt“ (a. a. O. S. 89). Anders gesagt: die Darstellung muss in sich stimmig sein oder plausibel.

Die Tragödie wie überhaupt alle Literatur spielt Möglichkeiten durch, menschliches „Probearbeiten“ (D. Wellershoff); sie erweitert dadurch den Horizont, indem sie Erkenntnis- und Handlungsperspektiven verbreitert. Sie treibt, so hat es ein mo-

10 Vgl. Koller a. a. O. S. 118.

derner Interpret formuliert, „die Suche nach einer progressiven Vervollkommnung der menschlichen Kultur voran“¹¹. Und ein anderer stimmt denselben Ton an, wenn er, Ernst Blochs Philosophie des utopischen Vorscheins bemühend, sagt: Nachahmung sei „Gestaltung von Möglichem, das in der Wirklichkeit angelegt ist und [...] schon von daher keine Tatsachenkopie. So könnte man die aristotelische Kunst-Definition als darstellendes Hervorbringen in sich zweckvoller menschlicher Handlung umschreiben, welches nicht sklavisch dem Vorgegebenen folgt, sondern dem in den Latenzen und Tendenzen der Wirklichkeit angelegten Möglichen.“¹² Bloch war es schließlich auch, der sich in seiner eigenen Philosophie verschiedentlich auf den aristotelischen Möglichkeitsbegriff, wie er z. B. in der Metaphysik in seinem Doppelcharakter entwickelt wird, bezogen hat: dem *kata to dynaton*, dem nach Maßgabe des Möglichen, steht das *dynamei on*, das In-Möglichkeit-Sein, gegenüber. (Bloch: GW 15. S. 139) Ersteres verweist auf historische Möglichkeiten, letzteres auf den ontologischen Status von Möglichkeit überhaupt. Wenn man denn die Übertragung möchte, könnte man sagen: das *kata to dynaton* ist Aufgabe des Geschichtsschreibers, wohingegen das *dynamei on* das Werk des Dichters ist. Nur der Dichter schreibt über das Mögliche und die vielen Möglichkeiten.

Allerdings muss er die Gesetze der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit beachten. (Vgl. a. a. O. S. 31) Schlecht sind die bloß episodischen Fabeln und Handlungen, weil sie eben nicht „nach der Wahrscheinlichkeit noch nach der Notwendigkeit aufeinanderfolgen“ (a. a. O. S. 33). In diesem Kontext kommt Aristoteles auch wieder auf die Gesichtspunkte des „Schauererregenden und Jammervollen“ zurück. Denn diese Wirkungen im Rezipienten und Zuschauer entstehen, „wenn die Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen“ (ebd.). Wenn also der Zufall ausgespart bleibt, jedoch gleichzeitig etwas Wunderbares in die Handlung hineinkommt. Das Wunderbare muss etwas Überraschendes sein, ohne dabei die Gesetze der Natur zu ver-

11 Zapf, Hubert, Kurze Geschichte der angloamerikanischen Literaturtheorie, München 1991, S. 32.

12 Wiegmann, Hermann, Geschichte der Poetik, Stuttgart 1977, S. 6.

letzen. Erst viel später, im 24. Kapitel, greift Aristoteles diesen Gedanken des Wunderbaren erneut auf. Dort heißt es dann, dass auch im Gebiet der Tragödie dem Wunderbaren Einlass zu gewähren sei, denn es bereite Vergnügen, was nicht zuletzt damit zusammenhänge, dass, wie aus Alltagsbeobachtungen bereits hervorgeht, „jedermann übertreibt, wenn er eine Geschichte erzählt, in der Annahme, dem Zuhörer hiermit einen Gefallen zu erweisen“ (a. a. O. S. 83).

Wieder einmal, hier mit Blick auf Erzähltechniken ausgedrückt, meldet sich bei Aristoteles so etwas wie ein ästhetischer Standpunkt zu Wort, der einmal mit dem Argument der Distanz operiert, ein anderes Mal mit raffinierten Techniken zur Aufmerksamkeitssteigerung arbeitet. In jedem Fall wird Alltägliches transformiert bzw. wird der Referenz- bzw. Abbildcharakter gesprengt. Dargestellte Realität ist immer ästhetisch verfremdete, poetisch raffinierte Wirklichkeit nach Maßgabe des Möglichen unter Einschluss des Wunderbaren – etwas Wahrscheinliches eben. Die Bühne ist die Bühne, das Drama ist das Drama, und der Zuschauer verbleibt – mindestens solange die Aufführung dauert – in der Rolle des Zuschauers.

An drei unterschiedlichen Punkten soll der ästhetische Standpunkt von Aristoteles verdeutlicht werden: in Bezug auf den tragischen Helden, mit Blick auf die poetische Sprache und schließlich hinsichtlich des Unmöglichen. – Kapitel 15 stellt vier verschiedene Merkmale von Charakteren vor: Tüchtigkeit, Angemessenheit, das Ähnliche und das Gleichmäßige. Aristoteles betont, dass in jedem Fall der Dichter so verfahren soll wie gute Porträtmaler: „Denn auch diese geben die individuellen Züge wieder und bilden sie ähnlich und zugleich schöner ab.“ (A. a. O. S. 49) Ähnlich und zugleich schöner, d. h.: der Künstler – Porträtmaler oder Dichter – arbeitet mit den Mitteln der Stilisierung, Idealisierung und damit Distanzierung. (Wonach der Fall des in der Antike geschätzten *Zeuxis*, der Trauben so ‚ähnlich‘ malte, dass selbst noch die Tauben daran pickten, gar nicht mehr auftauchen darf; hätte er sie ‚schöner‘ gemalt, wären die Tauben nicht so versessen darauf gewesen. Nur der Mensch, heißt es an einer Stelle bei Karl Marx über unsere anthropologische Grundausstattung, formiere nach den Gesetzen der Schönheit!)

In Kapitel 21 beschreibt Aristoteles u. a. die für die poetische Sprache maßgeblichen Tropen. Eine herausragende Bedeutung kommt der Metapher zu (vgl. a. a. O. S. 67ff.), die geradezu zum Merkmal des Poetischen erklärt wird: „Es ist aber bei weitem das Wichtigste, daß man Metaphern zu finden weiß. Denn dies ist das Einzige, das man nicht von einem anderen erlernen kann, und ein Zeichen von Begabung. Denn gute Metaphern zu bilden bedeutet, daß man Ähnlichkeiten zu erkennen vermag.“ (A. a. O. S. 75ff.) Im Finden von Metaphern zeigt sich, um eine Schleiermachersche Formulierung zu gebrauchen, dass und inwieweit ein jeder in der Sprache mitzuarbeiten in der Lage ist; zugleich ist die Metapher für Aristoteles ein Kriterium des Dichters, eines poetischen Künstlers, der so etwas wie einen neuen „Beziehungssinn“ (Fr. Nietzsche) stiftet, weil er (bislang verborgene) Ähnlichkeiten ans Licht der Sprache hebt und uns damit neue Aspekte sehen lässt. Der poetische Genius ist – das impliziert die aristotelische Aussage – nicht unter Regeln zu zwingen; seine sprachschöpferischen Akte und Fähigkeiten sprengen das Korsett regelgeleiteter Systeme. Daher ist die von Paul Ricoeur neuerdings unter Anschluss an die aristotelische Definition der Metapher (in der Poetik ebenso wie in der Rhetorik) gewonnene Formulierung, dass die Metapher „das Abenteuer des Wortes“ ist, aufgrund derer allererst Literatur entsteht, gewiss diskussionswürdig. Ja, Ricoeur geht noch weiter und stellt – im Sinne Kollers, der freilich nicht genannt wird – den Zusammenhang von *Mimesis* und dichterischer Rede folgendermaßen her: „einerseits ist die Nachahmung zugleich ein Bild des Menschlichen *und* eine originelle Gestaltung; andererseits besteht sie in einer Wiedergabe *und* in einer Erhöhung“, wobei dann „das Geheimnis der Metapher als Sinnverschiebung“ dank der Abweichung von der gewöhnlichen Sprache gerade zum „bevorzugten Mittel der Sinnerhebung, in der die *mimesis* besteht“, taugt.¹³ Alles in allem: „In der aristotelischen *mimesis*“ erkennt Ricoeur „die Wahrheit des Imaginären, die ontologische Erschließungskraft der Dichtung.“¹⁴ Zwar mag dagegen der Einwand erfolgen, dass für Aristoteles der Gebrauch von Metaphern sozusagen

13 Ricoeur, Paul, Die lebendige Metapher, München 1986, S. 51f.

14 Ricoeur a. a. O. S. 55.

den sprachlichen „Ausnahmestand“¹⁵ darstellt. Andererseits: Ist die Poesie nicht an sich schon der Ausnahmestand, das Besondere, das abgehoben von sprachlicher (Alltags-)Praxis dasteht? Die Ausnahme bildet ihr Gütesiegel und erstes Qualitätskriterium.

Schließlich noch der Aspekt des Unmöglichen. In Fortsetzung seiner Bemerkungen über das Wunderbare in Kapitel 24 geht Aristoteles auch auf die Frage des Unmöglichen ein. Wenn dieses Unmögliche glaubwürdig ist, dann soll ihm der Vorzug vor dem Möglichen, das unglaubwürdig ist, gebühren. Auch darin erkennt man wieder die Werktreue bzw. den Gesichtspunkt der Wahrscheinlichkeit. Wenn das Werk, die Handlung und die Charaktere in sich einheitlich und stimmig aussehen, dann kann selbst das Unmögliche darin integriert werden. Als Beispiel führt Aristoteles hier Porträts von *Zeuxis* an, der angeblich Menschen dargestellt habe, die auf diese Weise unmöglich in der Wirklichkeit vorkämen. Worauf er dann antwortet, dass *Zeuxis* die Menschen eben „zum Besseren hin gemalt“ habe; „das Beispielhafte muß ja die Wirklichkeit übertreffen“. (A. a. O. S. 93)

Aus allen Fällen spricht recht eindeutig Aristoteles' ästhetischer Standpunkt, sein Votum für die aus der herrschenden Alltagspraxis herausgehobene Stellung der Poesie. Künstlerische Mimesis ist – in aller Kürze noch einmal – Mimesis von Praxis, worunter ein ideales – ebenso idealisiertes wie stilisiertes – Handeln nach den Gesetzen des Wahrscheinlichen und der Möglichkeit zu verstehen ist. Und dargestellt bzw. inszeniert wird ein bestimmter Mythos, der ebenso wie die handelnden Charaktere einheitlich und in sich gerundet oder abgeschlossen zu sein hat.

Kehren wir nun wieder an die Anfänge der Poetik zurück, an die Ausführungen über die Tragödie, wie Kapitel 6 sie darlegt. – Zweck der Mimesis bei der Tragödie sind *eleos* und *phobos*, Jammer und Schaudern, die im Zuschauer hervorgerufen werden sollen, damit er sich zugleich wieder von derartigen Erregungszuständen reinigt. (Vgl. a. a. O. S. 19) Was mag darunter zu verstehen sein? Anhaltend kontrovers ist dasjenige, was Aristoteles im Begriff der Katharsis (freilich

15 Greisch, Jean, Hermeneutik und Metaphysik, München 1993, S. 78.

nur an einer einzigen Stelle unter dieser Terminologie) fasst, im Laufe der Jahrhunderte diskutiert worden. Versteht man unter der Mimesis eine irgendgeartete Abbildung oder Nachbildung von (außerkünstlerischer) Wirklichkeit, dann löst sich das Katharsisproblem leichter auf: dann nämlich meint Katharsis die adäquate Rezeption der Mimesis, die Wiedererkennung qua Empathie. Wenn Literatur, insbesondere natürlich die Tragödie, ästhetisch heteronom, mit Blick auf außerliterarische gesellschaftliche Zusammenhänge definiert wird – man könnte sagen: funktionalisiert –, dann ist die Angelegenheit einfach zu lösen. Wenn man den Abbildcharakter jedoch mit guten Gründen bestreiten kann, dann stellt der Gesichtspunkt der Katharsis vor erhebliche Probleme – vor Probleme, die einer bestimmten Rezeptionsrichtung von der Renaissance bis zur Aufklärung im Blick auf eine moralisierende Betrachtung bzw. Auslegung der Tragödie geschuldet sind. Aristoteles' Argumentation ist jedoch alles andere als moralisch. Jammer und Schaudern müssen in psychophysischem Sinne begriffen werden, als, wenn man so will, Seelenhygiene. Auch der Begriff einer „kollektiven Psychotherapie“, von der ein neuerer Interpret gesprochen hat, mag angebracht sein. „Die Träume, Ängste und ungelösten Konflikte in der Psyche des Zuschauers werden auf der Bühne symbolisch vergegenwärtigt. [...] Und im Akt der Identifikation mit dieser vergrößerten und intensivierten Version seines Alltagslebens kann der Zuschauer von seinen ungelösten emotionalen Spannungen gereinigt werden und die innere Balance seiner Persönlichkeit wiedergewinnen.“¹⁶ Das Publikum fühlt mit dem tragischen Helden und der dramatisch exponierten Handlung mit, versetzt sich in sie hinein, empfindet Jammer und Schaudern beim tragischen Ausgang und befreit sich auf diese Weise schlussendlich selbst von den bedrückenden Affekten. Erst aus dem „erkennende(n) Mitvollzug des Zuschauers“, so interpretiert Fuhrmann, ergibt sich „seine affektische Beteiligung“¹⁷. Schlichter ausgedrückt: der ganze Mensch ist im Rezipienten gefordert, Verstand und Gefühl, Erkenntnis und Miterleben nötigt ihm die Tragödie ab. Katharsis also nicht im Sinne von moralischer Verbesserung

16 Zapf a. a. O. S. 37.

17 Fuhrmann a. a. O. (Anm. 3) S. 38.

und Einweisung in Recht, Sitte und Gesetz einer bestehenden Gemeinschaft – Kunst mithin eben nicht als moralische Anstalt –, sondern in anthropologischem Sinne. Darauf haben bereits Philologen des 19. Jahrhunderts verschiedentlich hingewiesen¹⁸; mit einer neueren Arbeit, die den Stand der Forschung resümiert, lässt sich festhalten:

Katharsis baut Erregungszustände homöopathisch und ohne jegliche Gefährdung ab. Sie hat keine der öffentlichen Sitte und Ordnung Gefahr bringenden Folgen [...]. Katharsis ist harmlos. Die Katharsis, für Platon noch Ursprung theologisch-politischer Verwirrung, ist für Aristoteles nur unschädliche ‚Bewegung der Seele‘, [...], die keine Aufwallung der Affekte (wie von Platon beanstandet), sondern sogar deren Beruhigung zur Folge hat [...].¹⁹

Aristoteles bezieht eindeutig seinen nun bekannten ästhetischen Standpunkt, der alle Fragen nach der Moral, nach den Zweckanweisungen suspendiert. Die durch *eleos* und *phobos* ausgelöste Katharsis ist keine Reinigung *der* Leidenschaften, sondern vielmehr eine *von* den Leidenschaften, was das „hierdurch“ in der Übersetzung Fuhrmanns der betreffenden Stelle erklären mag: „Nachahmung von Handelnden [...], die Jammer und Schaudern hervorrufen und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“ (A. a. O. S. 19) Nicht um den sittlich-praktischen Nährwert der Tragödie handelt es sich, sondern um das Vergnügen an tragischen Gegenständen – modern gesprochen: um den ‚thrill‘, die starke sinnliche Affektion bzw. den ‚kick‘. Darin ist Aristoteles gewiss moderner als viele seiner Nachahmer, Kommentatoren und Epigonen späterer Jahrhunderte, mögen sie nun Gryphius, Lessing und Schiller oder Corneille und Racine heißen.

Wodurch aber wird die tragische Wirkung erreicht? Jammer und Schaudern, so Aristoteles in Kapitel 11, werden vor

18 Vgl. insgesamt die Arbeit von Bernays, Jakob, Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Drama, Berlin 1880; außerdem Volkelt, Johannes, Ästhetik des Tragischen, Vierte, neu bearbeitete Auflage, München 1923, S. 278ff.

19 Thiele, Michael, Die Negation der Katharsis, Zur Theorie des aristotelischen Begriffs als ästhetisches Phänomen, Düsseldorf 1982, S. 61f.

allem durch die Peripetie und die Wiedererkennung erzielt; Peripetie bedeutet den „Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil“, und die Wiedererkennung meint den „Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis“. Als dritten Aspekt fügt Aristoteles noch „das schwere Leid“ hinzu. (Vgl. a. a. O. S. 35ff.) Alles in allem soll die Zusammensetzung der Tragödie nicht einfach, sondern kompliziert sein, was beinhaltet, dass der Idealfall eines Helden jener ist, wo jemand „nicht trotz seiner sittlichen Größe und seines hervorragenden Gerechtigkeitsstrebens, aber auch nicht wegen seiner Schlechtigkeit und Gemeinheit einen Umschlag ins Unglück erlebt, sondern wegen eines Fehlers – [...]“ (a. a. O. S. 39). Solche Fälle erkennt Aristoteles im Schicksal eines Ödipus oder Thyestes. Die auf die Bühne gebrachten Charaktere dieser Männer müssen vier Merkmale aufweisen: sie sollen tüchtig sein, sollen sich angemessen verhalten, müssen (uns und dem überlieferten mythischen Geschehen) ähnlich sein sowie gleichmäßig, d. h. einheitlich. (Vgl. a. a. O. S. 47; dazu Fuhrmann Anm. S. 121) Jammer und Schaudern resultieren also aus der geglückten Verbindung von Charakteren und einem entsprechenden Handlungsgefüge, das Aristoteles wiederum nach vier Möglichkeiten durchspielt. Die beste Möglichkeit ist diejenige, bei der jemand willentlich und wissentlich eine Tat beabsichtigt, dann davor zurückschreckt und am Ende Einsicht zeigt. Diese Möglichkeit – für uns heute ein gänzlich untragischer Fall! – sieht Aristoteles z. B. in der Iphigenie. (Vgl. a. a. O. S. 45) Hier kommen dann auch Peripetie und Wiedererkennung wieder zusammen, und die Zuschauer sind erschüttert. Im Blick sodann auf die Wiedererkennung unterscheidet Aristoteles vier Fälle:

- a) Wiedererkennung durch Zeichen,
- b) vom Dichter erdachte,
- c) aufgrund der Erinnerung,
- d) durch Schlussfolgerung. (Vgl. a. a. O. S. 51ff.)

In jedem Fall ist Wiedererkennung, die aus den Geschehnissen selbst resultiert, die beste.

Darauf behandelt Aristoteles noch eine ganze Reihe von sprachlich-stilistischen Dingen, die hinsichtlich der dramatischen Exposition, aber auch noch in Bezug auf die Unterschei-

„dung vom Epos zu berücksichtigen sind, die uns hier jedoch weniger interessieren. In Kürzestform:

Jede Tragödie besteht aus Verknüpfung und Lösung.
(A. a. O. S. 57)

„Unter Verknüpfung verstehe ich den Abschnitt vom Anfang bis zu dem Teil, der der Wende ins Glück oder ins Unglück unmittelbar vorausgeht, unter Lösung den Abschnitt vom Anfang der Wende bis hin zum Schluß.“ (Ebd.) Während es im Epos um eine „Handlungsvielfalt“ geht (a. a. O. S. 59), beschränkt sich das Drama auf eine einheitliche, übersichtliche und geschlossene Handlung. Die Gesetze der Rhetorik, so führt Aristoteles in Kapitel 19 aus, behandeln den Aspekt der Gedankenführung, etwa „Beweisen und Widerlegen“, wodurch dann die Affekte Jammer und Schaudern hervorgerufen werden. (Vgl. ebd.) Endlich kommt er noch auf die Elemente der Sprache überhaupt und die poetische Sprache zu reden. Insgesamt, so Aristoteles, sei – neben dem Gebrauch der Metapher – die vollkommene sprachliche Form „klar“ und „nicht banal“, eine Mischung verschiedenster Aspekte, wozu etwa die Neubildung, Erweiterung oder Verkürzung gehören. (Vgl. a. a. O. S. 67ff.)

Den Schluss der Poetik bildet eine kleine Apologie der Tragödie, die Aristoteles nun eindeutig über die anderen Gattungen stellt, namentlich vor allem über das Epos. Die bis dahin weitgehend deskriptiv verfahrenende Begründung, die eine Fülle empirischen Materials aufgeboten und durchmustert hat, kippt völlig ins Normative um. Die Tragödie sei besser als das Epos, weil sie schneller zum Ziel gelange, weil sie die „Nachahmung mit einer geringeren Ausdehnung“ verknüpfe und dadurch „mehr Vergnügen“ bereite. (A. a. O. S. 97) Endlich erreiche die Tragödie „ihre Wirkung besser“ (a. a. O. S. 99) – nämlich *eleos* und *phobos* und damit die Katharsis aufgrund einer dramatisch einheitlichen Handlung, einer Mimesis der Praxis.