

KUNST UND WIRKLICHKEIT IN ARISTOTELES' *POETIK**

Das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit hat Aristoteles in seiner *Poetik* nicht als solches thematisiert. Gleichwohl hat er präzise Vorstellungen, wie dieses Verhältnis zu denken ist. Das zeigen Erörterungen anderer Sachverhalte, in die seine Vorstellungen als Voraussetzung und Basis eingegangen sind. Es läßt sich also, dies meine These, eine implizite aristotelische Theorie des Verhältnisses von Kunst und Wirklichkeit rekonstruieren.

1.

Wie nach Aristoteles das genannte Verhältnis zu sehen ist, wird nirgendwo so pointiert deutlich wie in den einleitenden Sätzen seiner genetischen Grundlegung der Dichtung in c. 4. Zweierlei sei für den Menschen konstitutiv, und diese beiden Naturtriebe seien die Gründe für die Entstehung von Dichtung: der Nachahmungstrieb und die Freude an Nachahmungen (4.1448b4–9).¹ Den Grund für letzteres erklärt Aristoteles mit einem Verweis auf die Werke der darstellenden Kunst: „Was wir nämlich in der Wirklichkeit mit Trauer ansehen, von den Dingen betrachten wir die bildlichen Darstellungen, gerade wenn sie äußerst exakt sind, mit Freude, wie z. B. Gestalten von extrem unansehnlichen Tieren und von Leichen“ (4.1448b10–12). Wenn hier der Realität als Rezeptionsform die Betroffenheit zugeordnet ist und der Wiedergabe der Realität im Medium der Kunst genau gegensätzlich dazu die Freude, dann ist als erstes klar: Realität und Kunst sind strikt voneinander geschieden, das eine wie das andere ist sozusagen eine Welt für sich.

Allerdings ist – dies das zweite – das Schisma nicht total. Das Getrenntsein beider Bereiche bedeutet nicht, daß sie, so sehr sie

*) Für hilfreiche Hinweise danke ich Bernd Manuwald.

1) Dazu, daß dies die beiden Ursachen für die Entstehung von Dichtung sind und nicht einerseits der Nachahmungstrieb und andererseits der 4.1448b20f. genannte Sinn für Harmonie und Rhythmus, überzeugend Schmitt (2008) 284.

qualitativ voneinander geschieden sind, nichts miteinander zu tun hätten. Das erhellt schon daraus, daß das Kunstwerk, das Bild ja die Realität und nicht etwas Irreales oder Abstraktes darstellt, daß die Realität als dargestellte Realität im Bild präsent ist bzw. das Bild ist. Deutlich macht das aber vor allem auch die Art der Rezeption des Bildes durch den Betrachter. Wir freuen uns, wenn wir das, was wir in der Realität mit Betroffenheit betrachten, im Bild dargestellt sehen. Warum? Weil wir, sagt Aristoteles, bei der Betrachtung des Bildes, des im Bild Dargestellten eine Erkenntnis haben. ‚Wir lernen und erschließen, was jedes Einzelne im Bild ist, wie daß dieser jener ist‘ (4.1448b16 f.). Lernen, Erkenntnis aber ist nicht nur für die Philosophen, sondern generell, für alle Menschen mit Lust, Freude verbunden, wenn der gemeine Mensch auch nur partiell, nicht durchgängig und umfassend wie der Philosoph am Lernen und Erkennen teilhat (4.1448b13–15). Der Lern- und Erkenntnisakt seinerseits aber gründet darin, daß der Betrachter eine Relation zwischen Realität und Bild ausmacht. Er erkennt, daß Realität und bildliche Darstellung in einem Korrespondenzverhältnis zueinander stehen, eben das Bild die Realität darstellt. Dies Grundsätzliche und Allgemeine, nicht, wie der vorliegende Kontext nahelegen könnte, Reproduktion von Wirklichkeit, bezeichnet der Begriff *Mimesis*.

Schließlich drittens: Kunst (das ist schon im Gesagten deutlich geworden, soll gleichwohl noch eigens hervorgehoben werden) übt immer eine Wirkung auf den Rezipienten aus, leistet etwas für ihn, was die Wirklichkeit nicht leisten kann. So weckt hier das Bild bei dem Betrachter Freude daran, daß er erkennt, was im Bild dargestellt ist, also Freude an der Erkenntnis.² Grundvoraussetzung dafür allerdings ist, daß der Rezipient akzeptiert, besser: sich darauf einläßt, ‚mitmacht‘, daß Kunst ein eigener, von der Realität geschiedener, wenn auch mit ihr vermittelter Bereich ist. Das ist trivial, weshalb es Aristoteles begreiflicherweise auch nirgends eigens benannt hat. Aber es ist, wie im weiteren noch deutlicher werden wird, von grundlegender Bedeutung.

Dieselbe Relationsstruktur, wie eben entfaltet, bestimmt die ursprünglichste *Mimesis*stufe. Aristoteles verweist auf sie, um das als erstes genannte Konstitutivum der Natur des Menschen, den

2) Für den Gesamtzusammenhang kann man auf Aristoteles' analoge Äußerung in *Rhet.* I 11.1371b4–10 verweisen.

Nachahmungstrieb, plausibel zu machen. Von Kind auf, heißt es, ist der Nachahmungstrieb den Menschen eigen, und von den anderen Lebewesen unterscheidet sich der Mensch nicht nur dadurch, daß er ganz extrem nachahmungsfreudig ist, sondern insbesondere dadurch, daß er die ersten Erkenntnisse durch Nachahmung gewinnt (4.1448b5–8). Auch hier, wie deutlich, klar von einander getrennt der Mensch, der nachahmt, und andererseits das oder die, die er nachahmt. Und auch hier beides gleichwohl unmittelbar miteinander korreliert: Das Nachgeahmte findet sich ja in der Nachahmung wieder. Und auch hier, drittens, leistet die Nachahmung etwas für den Menschen: Der Mensch erhält durch sie die ersten Erkenntnisse. Wie er durch Nachahmung Erkenntnisse gewinnt, das läßt sich, extrapolierend, theoretisch-analytisch wohl nur so fassen: Der Mensch ahmt zunächst spontan andere oder anderes nach und macht dann, davon gewissermaßen zurücktretend, sich selbst mit seinem Nachahmen zum Objekt eigener Betrachtung: Diese vermittelt ihm die über das Nachahmen zu gewinnende Erkenntnis. In der Praxis freilich wird sich natürlich an deren Stelle in der Regel die Habitualisierung bestimmter Nachahmungsakte schieben.

Wird die Struktur der Relation zwischen Kunst und Wirklichkeit auf der eben besprochenen niedrigsten Ebene der Mimesiserörterung mehr von der Seite der Wirklichkeit her einsichtig, so auf der höheren, die nun die Dichtung, den eigentlichen Diskursgegenstand, thematisiert, eher von der Seite der Kunst her. Ich betrachte zunächst Aristoteles' Erörterungen zur formalen Seite von Dichtung. Einschlägig sind hier vor allem die Kapitel 7–9. In c. 4 hatte Aristoteles zunächst noch die genetische Grundlegung der Dichtkunst weiter- und zu Ende geführt: Aufgrund der für die Menschen konstitutiven Mimesishaftigkeit hätten die dazu am meisten Begabten im Anfang aus Improvisationen, sie Schritt für Schritt vorantreibend, die Dichtung kreiert (4.1448b20–24). Und diese habe sich dann gemäß den jeweiligen Charakteren der poetischen Akteure immer weiter ausdifferenziert, bis sie schließlich in Komödie und Tragödie ihr Telos erreicht habe (4.1448b24–1449a6). Ab c. 6 konzentriert sich die Betrachtung im wesentlichen auf die Tragödie, eröffnet durch eine knappe, alles Wichtige kurz benennende Definition, an die sich eine Auflistung der sechs qualitativen Teile der Tragödie anschließt. Diese werden schließlich hierarchisiert: der mit Abstand wichtigste, ja der entscheidende

Teil, das τέλος τῆς τραγωδίας, ist der Mythos, im Sinn von Nachahmung, bzw. Konstruktion, Organisation der Handlung, die σύνθεσις oder σύστασις τῶν πραγμάτων, was in mehreren Argumentationsgängen plausibilisiert wird.³ Erst danach kommen ἦθος (Charakter), διάνοια (Erkenntnisvermögen), λέξις (metrisch verfaßte sprachliche Form), schließlich μελοποιία (Melodik) und als quantité négligeable ὄψις (Inszenierung).

Die σύστασις τῶν πραγμάτων aber nun muß, so das 7. Kapitel, drei Erfordernissen genügen.⁴ Sie muß ein Ganzes bzw. in sich abgeschlossen sein, sie muß einen bestimmten Umfang, eine bestimmte Größe haben, und sie muß einheitlich sein (7.1450b21–26). Und Aristoteles erläutert noch zunächst, was das erste Erfordernis bedeutet. Als Ganzes bzw. in sich Geschlossenes muß die σύστασις τῶν πραγμάτων Anfang, Mitte und Ende haben, und zwar müssen diese drei Größen im Sinn logisch-kausaler Kohärenz miteinander verbunden sein: Das eine müsse notwendig (ἐξ ἀνάγκης) oder wie meistens (ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ) aus dem anderen hervorwachsen (7.1450b26–34). Erläutert wird sodann gleichfalls, was das Erfordernis eines bestimmten Umfangs bedeutet. Etwas, ein Lebewesen oder eine Sache, könne nur schön sein, wenn es von bestimmter Größe ist und wenn seine Bestandteile geordnet sind. Die Größe aber dürfe weder ganz gering sein – dann nimmt man sie nicht richtig wahr –, noch auch ganz riesig – dann nimmt man sie nicht als Ganzes und Einheitliches wahr. Vielmehr, wie bei Körpern und Lebewesen die Größe überschaubar sein müsse, so muß bei einem Handlungszusammenhang die Länge gut erinnerbar sein. Kurz, diejenige Größe, derjenige Umfang sei der richtige, innerhalb dessen bei Ablauf der Geschehnisse gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen (und hier nun die erste, beiläufige, Bemerkung zum Inhaltlichen) ein Umschlag vom Unglück ins Glück oder vom Glück ins Unglück sich ereignet (7.1450b34–1451a15). Das Erfordernis der Einheitlichkeit wird mehr nur konstatiert: es ist dem der Ganzheit äußerst affin (siehe 7.1451a1 f. τὸ ἐν καὶ ὅλον, außerdem 8.1451a32, schon 16 und 28).

Alle diese Forderungen für eine richtige σύστασις τῶν πραγμάτων, das ist unmittelbar evident, rücken die Tragödie, die Dichtkunst weit von der Wirklichkeit ab, machen sie zu einem eigenstän-

3) Vgl. Kannicht (1976).

4) Zu c. 7–9 jüngst auch Frede (2009) 105–121.

digen Phänomen, einem Phänomen *sui generis*, eben zu Kunst. Genau das, daß eine solchermaßen gestaltete *σύστασις τῶν πραγμάτων* der Wirklichkeit weit entrückt ist, macht Aristoteles aber, noch in den paraphrasierten Ausführungen selbst, auch direkt deutlich. Denn sowohl hinsichtlich der Einheit als auch hinsichtlich der Größe formuliert er sein Erfordernis auch *e negativo*: Weder hier noch dort dürfe man sich vom Prinzip des Zufalls leiten lassen. Wer die Handlung, den Mythos „gut“ konstruieren wolle, dürfe weder beginnen noch enden, wo es gerade beliebt (7.1450b32 f.), und die Größe dürfe keine zufällige Größe sein (7.1450b36). Mit diesen negativen Bestimmungen aber ist die Gegengröße der Kunst, die Wirklichkeit, aufgerufen und so das, was Kunst auszeichnet, weiter profiliert.

Wie sehr umgekehrt das Geschehen der Realität in der Tat vom Zufall bestimmt ist, entfaltet Aristoteles im 8. Kapitel, in dem nun primär die Wirklichkeit im Fokus steht. Allerdings wird die Wirklichkeit dort aufgesucht, wo sie Gegenstand von Dichtung wird. Eine einheitliche Handlung eines Stücks Dichtung, sagt Aristoteles, wird nicht dadurch konstituiert, „wie einige glauben“, daß man sich eine Person, einen Helden und dessen Vita zum Gegenstand wählt. Denn der einen Person passieren im Laufe ihres Lebens unbegrenzt viele Dinge, die als Einzeldinge eben dem Prinzip des Zufalls unterworfen sind und deshalb niemals ein einheitliches Ganzes bilden können. Und dasselbe gilt für die Handlungen, die diese Einzelperson durchführt: Es sind viele und vielfältige, die aber als solche nie und nimmer zu einer, d. h. zu einer einheitlichen Handlung zusammenwachsen. Im Blick hat Aristoteles biographische Epen wie Herakles-, Theseusepen und Ähnliches: Es sei ein Fehler, wenn Dichter solcher Epen glauben, mit der Thematisierung einer Person und ihres Lebens, also mit der einen Person als einer Person, sei praktisch automatisch gewährleistet, daß das, was von ihr zu erzählen ist, ein einheitliches Ganzes sei (vgl. c. 23, bes. 1459a21–29).

Greift man schon einmal auf das 9. Kapitel voraus, wo der Dichtung die Geschichtsschreibung gegenübergestellt wird, so sieht man, daß solche biographischen Epen im Grunde Geschichtsschreibung sind. Denn einmal heißt es dort, im 9. Kapitel, daß man Herodots Werk durchaus in Verse bringen könne, es bliebe gleichwohl Geschichtsschreibung. Die metrische Verfassung der biographischen Epen ist also für deren adäquate generische Bestimmung

irrelevant. Und zum anderen wird als Beispiel dafür, daß Geschichtsschreibung mehr das einzelne thematisiere, Alkibiades, also gerade eine Einzelperson genannt: „was er tat und was ihm zustieß“. Genau das aber beschreiben ja auch die biographischen Epen, wenn sie sich quasihistorische Gestalten wie Herakles und Theseus zum Gegenstand wählen sowie das, was ihnen zustieß und was sie selbst an Handlungen durchführten.

Um am Gegensatz klarzumachen, was gemeint ist, verweist Aristoteles auf die *Odyssee*. Ihr Dichter, Homer, habe in genialer Weise alles richtig gemacht.⁵ Er hat nicht (was offenbar das Gängige gewesen wäre), als er Odysseus, als also auch er eine Einzelperson thematisierte, alles, was Odysseus passierte, wie z. B. seine Verwundung durch den Eber am Parnaß und seinen vorgespielten Wahnsinn bei der Aushebung des Griechenheeres, gedichtet. Vielmehr hat Homer das, was wir *Odyssee* nennen, um eine einheitliche Handlung herum organisiert. Ebendas wäre im Falle, daß er alle Odysseusgeschehnisse gedichtet hätte, nicht möglich gewesen, weil von allen Geschehnissen unmöglich jedes mit Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit aus einem anderen hervorgegangen war; die die Einheit einer Handlung stiftende logische Kohärenz der einzelnen Handlungspartikel wäre nicht gewährleistet gewesen. „Die Teile der Handlung müssen so sich zusammenfügen, daß, sobald man einen Teil versetzt oder wegnimmt, das Ganze aus den Fugen gerät oder ins Schleudern kommt“ (8.1451a32–34).

Kapitel 7 und 8 machen, wie man sieht, insistent klar, wie sehr Kunst und Wirklichkeit dichotomisch voneinander geschieden sind. Doch so sehr Kunst und Wirklichkeit Bereiche je eigener Qualität darstellen, so sehr verweisen sie aufeinander, korrespondieren sie miteinander, sind sie miteinander verklammert: In diesem Sinn ist Kunst Mimesis von Wirklichkeit. Auf welche Weise konkret Kunst, Dichtung Mimesis von Wirklichkeit ist,⁶ zeigt sodann das 9. Kapitel.⁷ Aus dem in c. 7 und 8 Ausgeführten ergibt sich, sagt Ari-

5) Das richtige Verständnis der vieldiskutierten Passage 8.1451a24–30 hat erst jüngst Nickau (2003) gesichert.

6) Vgl. Fuhrmann (1992) 34, 18; Küpper (2009) 39 ff., bes. 40 f.

7) Ausführlicher und detaillierter habe ich mich zum 9. Kapitel in dem Aufsatz Schwinge (1996) geäußert. Zu dem hier Entfalteten vgl. ebd. 111–118, dort auch die nötigen Literaturhinweise. Hauptziel des Aufsatzes war ein angemessenes Verständnis des zweiten Abschnitts des Kapitels, 1451b11–32. Meine Ausführungen haben Widerspruch erfahren durch Kloss (2003). In etwas arg kasuistischer Argu-

stoteles, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist, das, was so in der Wirklichkeit geschieht, darzustellen, die γινόμενα, also das gängige Alltagsgeschehen, das von Zufälligkeiten bestimmt ist, oder auch das, was alles im Leben eines einzelnen Menschen passiert. Was aber stellt er dar, wenn er, wie ausgeführt, eine ganze, abgeschlossene, einheitliche Handlung von bestimmtem Umfang darstellt, d. h. eine Handlung, in der sich die Abfolge der Teile nach dem Prinzip logisch-kausaler Kohärenz regelt, also nach der Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit? Aristoteles sagt, er stellt dar, was von der Art ist, daß es wohl geschehen könnte, und zwar, d. h. das Mögliche gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen. Als mögliches Geschehen also ist die Realität, das reale Geschehen in der Dichtung präsent. Woher aber wissen wir, daß etwas nach dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen abläuft und damit mögliches Geschehen ist? Augenscheinlich, weil wir aufgrund unserer allgemeinen Lebenserfahrung eine mehr oder weniger vage Vorstellung eben davon haben, und das deshalb, weil wir im Geschehen um uns herum zumindest partiell, streckenweise, partikelweise kausal-logisch kohärentes Geschehen ausmachen. Aristoteles sagt selbst, daß einiges (ἔνθα) von dem tatsächlich Geschehenen von der Art ist, daß es gemäß der Wahrscheinlichkeit geschehen könnte (9.1451b30 f.). Die Wirklichkeit, und d. h. auch die Wirklichkeit des Rezipienten mit seiner mehr unbestimmten Vorstellung von kausal-logisch kohärentem Geschehen, liefert dem Künstler also die Kategorie, nach der und mit der er dann ein durchgehendes einheitliches Geschehen gemäß dem Prinzip logisch-kausaler Kohärenz als Kunst gestaltet. Daß die Realität in der Dichtung präsent ist, gilt mithin sogar noch in einem direkteren Sinn.

Indem der Dichter aber nun ein solches Geschehen gestaltet, ermöglicht er wiederum dem Betrachter eine neue Sicht auf die Wirklichkeit. Kunst leistet etwas für den Rezipienten. Sie zeigt

mentation sucht Kloss die These zu plausibilisieren, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit (siehe den ersten Satz von c. 9) seien als voneinander unabhängige Kategorien strikt voneinander zu scheiden. Entscheidende Voraussetzung dabei ist, „daß τὰ δυνατά [in 1451a36–38] denselben semantischen Gehalt hat wie δυνατόν im Mittelteil [sc. 1451b15–19; S. 172]“. Das jedoch scheint fragwürdig. Zu Recht spricht Schmitt (2008) 374 im Hinblick auf die letztgenannte Stelle von „ ‚möglich‘ in einem üblichen schwächeren Sinn“ und sagt im Hinblick auf 1451b29–32, das vom Dichter vorgeführte Geschehen sei grundsätzlich „der wahrscheinliche Ausdruck eines Möglichen (im starken Sinn von ‚Vermögen‘, ‚Potenz‘)“.

ihm – grundlegend und eindeutig –, was an Geschehen möglich wäre, und d. h. so oder ähnlich immer wieder möglich wäre. Wirklichkeit, Geschehenswirklichkeit wird für den Betrachter durch Kunst wirklich transparent auf ihre allgemeinen Strukturen hin. Damit hat Kunst eine philosophische Konnotation.

Genau das entwickelt Aristoteles nach dem ersten Satz des 9. Kapitels, den er damit im Grunde nur entfaltet. Um die Dichtkunst in ihrem entscheidenden Konstitutivum zu profilieren, stellt er ihr die Geschichtsschreibung gegenüber. Statt metrischer Verfaßtheit oder Nichtverfaßtheit macht den entscheidenden Unterschied zwischen beiden das Faktum, so wiederholt Aristoteles die Aussage des ersten Satzes, daß der Historiker das Geschehene darstellt, also das, was nach dem ersten Satz der Dichter gerade nicht darstellt, der Dichter dagegen darstellt, was wohl geschehen könnte. Und eben deshalb sei die Dichtung philosophischer und ehrwürdiger als die Geschichtsschreibung. „Denn die Dichtung stellt mehr das Allgemeine dar, die Geschichtsschreibung mehr das Einzelne“ (9.1451b6 f.). Und beides wird dann noch erläutert, jetzt mit Blick auf die handelnden Personen, an die das Geschehen, die Handlung ja immer gebunden ist: Allgemeines, also das, was sich so oder ähnlich immer wieder ereignen kann, wird durch Dichtung transportiert, wenn jemand gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen redet oder handelt. Das Einzelne kommt dagegen zur Darstellung, wenn gezeigt wird, was (und hier ist nun gleich die Demonstration am konkreten Beispiel möglich) Alkibiades getan hat oder was ihm zugestoßen ist, also all das, was im Leben des Alkibiades, und dann eben auch nur in seinem Leben, nicht zum wenigsten von Zufällen bestimmt ist.⁸

8) Wie deutlich, folge ich im Verständnis des ersten Abschnitts des 9. Kapitels (1451a36–b11) nach wie vor der *communis opinio*. Anders jetzt Schmitt (2008) 376 ff., dessen Verständnis allerdings entscheidend an einer spezifischen sprachlichen Auffassung von 1451b8 f. hängt: *κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον* sei nicht genauere Bestimmung des Objekts der Infinitive *λέγειν ἢ πράττειν* oder auch der Infinitive selbst, vielmehr müsse es zu dem Prädikat *συμβαίνει* gezogen werden. Damit aber ist das Wahrscheinliche und Notwendige ganz in den Charakter des Sprechenden und Handelnden verlegt. „Das, was Aristoteles fordert, ist [...], dass alles, was man eine Person sagen oder tun lässt, als Äusserungsformen einer bestimmten Charakterverfassung verstanden werden kann.“ Das genannte sprachliche Verständnis scheint jedoch problematisch. Freilich liegt es ganz im Zug der generellen Tendenz des Kommentars, den Primat dem Charakter zuzuerkennen, nicht der Handlung – wie es Aristoteles tut: 6.1450a15–39, bes. 23–25 (im Hinblick auf

Kunst, Dichtung, Tragödie ist nicht die Wirklichkeit, vielmehr von ihr radikal geschieden. Aber sie schlägt eine Brücke zur Wirklichkeit, und insofern ist sie Mimesis von Wirklichkeit: Sie macht, mit ihrer beschriebenen die Wirklichkeit überspielenden, mit ihrer ‚künstlichen‘ Gestaltung von Geschehen die Wirklichkeit auf ihre allgemeinen Strukturen hin transparent. Sie macht sozusagen das εἶδος der ὕλη der Wirklichkeit sichtbar. Damit aber vermittelt Kunst, Dichtung ihren Rezipienten eine grundlegende Erkenntnis, mit Hilfe derer sie sich in der Wirklichkeit besser orientieren können. Grundvoraussetzung dafür freilich ist, daß die Rezipienten billigen, ja sich darauf einlassen, daß Kunst, Dichtung eigene Gesetze für sich reklamiert, Regeln, die in der Realität keine Gültigkeit haben. Auf genau dieses Sich-Einlassen als *condicio sine qua non* für die Rezeption von Kunst hatte schon Gorgias mit dem Diktum hingewiesen, daß derjenige, der täuscht, gerechter ist als der, der nicht täuscht, und derjenige, der sich täuschen läßt, weiser als der, der sich nicht täuschen läßt (82 B 23 D-K).⁹ Aristoteles hat die Grundvoraussetzung nicht eigens benannt. Augenscheinlich war sie für ihn eine Trivialität: Kunst, Dichtung war ihm, wie schon jetzt deutlich ist, zu selbstverständlich ein gegenüber der Realität absolut eigener Bereich, als daß ein anderes Rezeptionsverhalten überhaupt denkbar gewesen wäre – was man, wenn man will, als Entdeckung der Fiktionalität bezeichnen mag.¹⁰

diese Stellen ist bei Schmitt 328 betont von charakterlich motivierten Handlungen die Rede). Handlungen jedoch sind immer auch entscheidend durch die jeweilige von außen kommende Situation bestimmt, in der ein Charakter zu handeln gezwungen ist. Insofern wird man auch schwerlich sagen können (Schmitt 384 ff.), daß das Allgemeine, das nach Aristoteles Dichtung zum Ausdruck bringt, sich in den allgemeinen charakterlichen Tendenzen einer Person manifestiert, welche sich ihrerseits in bestimmten Handlungen aktualisieren. Siehe jetzt auch Köhnken (2009), zu dem ganzen Komplex ebenfalls Nickau (2003) 150.

9) Eine grundsätzlicher ansetzende Deutung des Gorgias-Satzes bei Sier (2000), bes. 602 ff.

10) Zu deren historischer Einordnung vgl. Rösler (1980); Primavesi (2009), mit Literatur.

2.

So sehr das Diktum des Gorgias fraglos in grundsätzlichem Sinn lesbar ist, ursprünglich mag es speziell auf die Tragödie gemünzt gewesen sein. Und in der Tat wird seine Evidenz in besonderem Maße im Hinblick auf die Tragödie sichtbar. Das zeigt sich, wenn wir das Augenmerk jetzt darauf richten, daß die Tragödie nach Aristoteles auf den Rezipienten auch noch eine ganz andere Wirkung als die bisher besprochene ausübt. Aristoteles' bislang diskutierte Aussagen zur Dichtkunst bzw. Tragödie betrafen allein ihre formale Seite. Ein ebenso klares Bild zeichnet der Stagirit jedoch inhaltlich von der Tragödie. Schon gleich in der Definition zu Beginn des 6. Kapitels läßt er verlauten, daß die Tragödie „durch Eleos und Phobos die Reinigung von eben diesen Affekten vollendet“. Die Tragödie bewirkt also beim Zuschauer Eleos und Phobos und durch sie die Befreiung, die Reinigung von diesen Affekten.¹¹ Neben die intellektuelle Wirkung tritt mithin eine emo-

11) Im Verständnis der Schlußformel der Tragödiendefinition folge ich im wesentlichen nach wie vor Schadewaldt (1955). An Schadewaldt ist verschiedentlich Kritik geübt worden, siehe Schwinge (2003) 139 Anm. 28. Energische Zustimmung jüngst bei Küpper (2006) 3–19, abweichend zuletzt Schmitt (2008) 333 ff., 476 ff. (Exkurse zur Katharsis I und II), bes. 506 ff.: Die aristotelische Gefühlstheorie, dergemäß Gefühle immer auch rational-kognitive Aspekte haben, verbiete es, die Affekte Eleos und Phobos als Elementaraffekte, bzw. in rein somatischer Perspektive zu begreifen. Aber die rational-kognitiven Operationen, die für die Entwicklung von Gefühlen naturgemäß unabdingbar sind, sind eher nur die Voraussetzung, die Bedingung der Möglichkeit, daß Gefühle überhaupt entstehen können, sie gehen diesen voraus – und verhindern so nicht, daß Eleos und Phobos sich dann in rein somatischer Form aktualisieren. Für Flashar (2007) 177 f. geht den Affekten zwar auch „ein Akt der Wahrnehmung voraus, der eine kognitive Komponente hat“, gleichwohl heißt es dann: „Schrecken‘ und ‚Jammer‘ bleiben als elementare äußere Erscheinungen bestehen, werden aber jetzt sublimiert zu ‚Furcht‘ und ‚Mitleid‘ mit entsprechenden Konsequenzen für die Valenz der Katharsis.“ – Den von *κάθαρσις ἀσχημάτων* sollte man als Genetivus separativus auffassen, insbesondere seit durch Flashar (1956) auf breiter Materialbasis nachgewiesen worden ist, daß in medizinischen Schriften psychische Zustände wie Eleos und Phobos auf ein Ungleichgewicht von Feuchtigkeit und Trockenheit, Wärme und Kälte zurückgeführt werden. Es „ereignet sich nach der Auffassung des Aristoteles tatsächlich unter dem Einfluß der Tragödie eine Reinigung im medizinischen Sinne, nämlich eine Reinigung von einem Übermaß an Kälte und Feuchtigkeit, die [...] durch das Ausscheiden der überschüssigen Stoffe ein Gefühl der Erleichterung herbeiführt“. Fehl gehe die Ansicht, „φόβος und ἔλεος würden nur von ihrem schadhafte Übermaß gereinigt [...]. Denn φόβος ist nicht Kälte überhaupt und ἔλεος nicht Feuchtigkeit überhaupt, sondern φόβος als *κατάνυξις περιττωματικῆς* und

tionale. Wie wird diese Wirkung erzielt, d. h. wie muß sich Kunst, und d. h. wie muß sich das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, Tragödie und Realität gestalten, damit diese Wirkung erzielt wird?

Aristoteles stellt eine ganze Reihe von Forderungen auf, die erfüllt sein müssen, damit Eleos und Phobos im Rezipienten wachgerufen werden. Diese Forderungen sind einerseits höchst ausüberlegt und elaboriert; sie haben ersichtlich etwas Konstruiertes. Zumal wenn man einbezieht, daß die Forderungen nach Möglichkeit in der Summe erfüllt sein müssen, wird deutlich, wie sehr auch in inhaltlicher Hinsicht die Tragödie von der Wirklichkeit abgerückt ist. Allerdings ist das Schisma von Gefordertem und Realität aufs Ganze gesehen nicht so grundlegend, wie dies hinsichtlich der formalen Gestaltung der Tragödie der Fall war. Denn andererseits ist, wenigstens wenn man die Forderungen je für sich nimmt, evident, daß das Geforderte prinzipiell so auch in der Wirklichkeit vorkommen kann. Das gilt für die Forderungen hinsichtlich der Verlaufsform der Handlungen, d. h. ihrer Einförmigkeit oder Komplexität (10.1452a12–18; 13.1452b30–32, vgl. 18.1455b33 f.) sowie hinsichtlich ihrer Ein- oder Doppelsträngigkeit (13.1453a30–33, auch 12 f.)¹² und ihrer durch Peripetie oder Anagnorisis oder beides ineins konstituierten Struktur (c. 11, vgl. 6.1450a33–35; c. 16). Das gilt für die Handlungsschritte, die auseinander (δι' ἄλληλα) hervorgehen müssen und gleichwohl darin einen unerwarteten Umschlag (παρὰ τὴν δόξαν) mit sich bringen sollen: Das Wunderbare (θαυμαστόν) wirkt so intensiver, als wenn es durch Zufall zustandekommt (9.1452a1–11). Und das gilt ebenso für die grundlegende Forderung, der tragische Held müsse unverdient, durch einen – schwerwiegenden – Fehler, ins Unglück geraten (13.1453a1–17).¹³

ἔλεος als ὑγρότης περιττωματική sind bereits das Übermaß an Kälte bzw. Feuchtigkeit; durch eine Reinigung von diesen Überschüssen werden also φόβος und ἔλεος beseitigt und nicht gemildert“ (145). Das exakte Gegenteil siehe Schmitt (2008) 507, der denn auch den besagten Genetiv, obwohl das nicht ausdrücklich gesagt wird, als Genetivus objectivus versteht. Bei Föllinger (2007) sind die Ergebnisse der Untersuchung von Flashar nicht hinreichend berücksichtigt. Gegen Schadewaldt bzw. Flashar siehe Halliwell (1986) 184–201, 353 f. Im übrigen siehe unten S. 58 ff. Zu τῶν τοιούτων vgl. Lucas (1968) z. St.; Halliwell (1986) 200 Anm. 44; Fuhrmann (1992) 102; Holzhausen (2000) 20 f.; Küpper (2006) 10 f., auch 15 Anm. 48.

12) Zum Begriff ἀπλοῦς μῦθος in der *Poetik* vgl. Köhnken (1990) 129–135.

13) Meine Sicht dieses vieldiskutierten Problemkomplexes habe ich entfaltet in Schwinge (2003), bes. 128 ff., 135 ff. Ich verweise hier nur noch ausdrücklich auf Lurje (2004). – Daß nach c. 13, bes. 1453a7–9, als tragischer Held nur der soge-

Einmal, im Hinblick auf eine Eigenschaft des tragischen Helden wird die Affinität von Tragödie und Wirklichkeit sogar *expressis verbis* festgehalten; der tragische Held solle, heißt es, uns ähnlich sein, allenfalls dürfe er etwas besser sein als wir (13.1453a3–6.16f.; 15.1454a24). Mit den Forderungen hinsichtlich der inhaltlichen Gestaltung, so auskalkuliert sie sind, ist also erkennbar auf die Wirklichkeit zurückverwiesen: Die Forderungen intendieren, daß der Rezipient sich in dem tragischen Geschehen wiederfinden kann, daß er die Aktionen und Widerfahrnisse des tragischen Helden als potentiell eigene erfahren kann. Genau das aber macht dann, daß die Tragödie ihre entscheidende Wirkung ausübt: Sie ruft im Rezipienten Eleos und Phobos wach.

Aber die Tragödie muß nach bestimmten Regeln konstruiert sein nicht nur, damit der Rezipient in Eleos und Phobos gestürzt wird. Die ausziseliert konstruierte Tragödie soll eben durch ihre Konstruiertheit schließlich auch die Reinigung, die Befreiung von eben diesen Affekten bewirken. Hier kommt alles darauf an, richtig zu verstehen, wodurch die Katharsis bewirkt wird. Für manche Interpreten kommt sie dadurch zustande, daß der Rezipient, nachdem

nannte mittlere Mann (ὁ μῆτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον κτλ.) in Frage kommt, steht in einem nur schwer auflösbaren Widerspruch zu 2.1448a1–5: Dort wird als der tragische Held der „vortreffliche“ (σπουδαῖος, siehe 3 ἀρετῆ) benannt, ebenso 15.1454b8 ff. (siehe 13 ἐπιεικεῖς). Vermutlich bleibt tatsächlich nur die Möglichkeit, die Tugendvalenz des σπουδαῖος herunterzuspielen, so Höffe (2009a) 144 f., vgl. Schmitt (2008) etwa 446. Immerhin werden den ἐπιεικεῖς in 15.1454b8 ff. einige Charakterschwächen zugestanden, während die als tragische Helden nicht in Frage kommenden ἐπιεικεῖς in 13.1452b34 absolut makellos sind. – Leichter auflösbar ist ein anderer (scheinbarer) Widerspruch. In dem zitierten Passus heißt es im Anschluß an die Ausführungen über den tragischen Helden noch einmal hinsichtlich der „guten“ tragischen Handlung allgemein, sie müsse vom Glück ins Unglück führen und nicht umgekehrt (13.1453a12–17), und im weiteren wird Euripides als τραγικώτατος τῶν ποιητῶν eben dafür gelobt, daß seine Tragödien zumeist einen solchen Verlauf nehmen. In 14.1454a4–9 wird dagegen für die beste Weise, Eleos und Phobos zu erregen, diejenige Tragödie benannt, in der der Umschlag des Geschehens ins Unglück zuallerletzt doch noch vermieden wird und das Geschehen glücklich endet, wie etwa in der euripideischen *Taurischen Iphigenie*, wo die Schwester den Bruder gerade noch wiedererkennt und so seine tödliche Opferung vermeidet. Doch ein wirklicher Widerspruch ist damit nicht gegeben: „Orest und Iphigenie haben bis zur glücklichen Wendung bereits großes und schweres Unglück durchlitten, der Umschlag vom Glück ins Unglück ist in diesem Handlungsverlauf bereits geschehen“, sc. wenn man, was natürlich nötig ist, das außerszenische Geschehen mit hinzunimmt (Schmitt [2008] 482), vgl. Halliwell (1986) 180–182; Höffe (2009a) 151, 157.

er das ganze Stück über durch Eleos und Phobos „hindurchgejagt“ (Schadewaldt) worden ist, nach Beendigung des Stücks erleichtert konstatiert, daß das Ganze ja nur fingiert, nicht Wirklichkeit war.¹⁴ Bei diesem Verständnis erfolgt die Katharsis also nach Beendigung des Stücks, quasi im Rückblick auf das Stück. Solches Verständnis entspricht jedoch nicht den einschlägigen Aussagen des Aristoteles.¹⁵ Aristoteles sagt eindeutig, daß die ἡδονή, die die Tragödie dem Rezipienten vermittelt, und die eben verdankt sich der Katharsis, „von Eleos und Phobos her bereitet wird“; aus diesem Grund müsse diese Bewerkstellung auch in den Geschehnissen, also in der Abfolge der einzelnen Handlungsschritte, erfolgen (14.1453b11–14). Wenn aber die tragödienspezifische ἡδονή bzw. die sie bewirkende Katharsis „von Eleos und Phobos her“ erfolgt, dann erfolgt sie immer schon innerhalb des Verlaufs des Stücks, wenn auch aufs Ganze gesehen sicher mehr zum Ende hin (siehe περαίνουσα in der Tragödiendefinition 6.1449b27). Mit dem Ausgang des Stücks ist der Rezipient, nachdem er das Stück über durch Eleos und Phobos hindurchgejagt worden ist, von diesen Affekten wieder befreit, und dies erfährt er als Lust, ἡδονή. Die Katharsis wird ermöglicht nicht durch Beendigung oder Aufhebung der Illusion. Sie wird bewirkt durch die kunstvoll gestaltete Tragödie selbst, ist Element des Miterlebens der tragischen Handlung des Stücks.

Was das bedeutet, wird klar, wenn man die Wirkung der Tragödie mit der des gemalten Bildes auf der niedrigen Mimesisstufe im 4. Kapitel vergleicht. Was der Betrachter, heißt es dort, in der Wirklichkeit nur mit Betroffenheit und Trauer anschaut, darüber freut er sich, wenn er es im Bild dargestellt sieht. Genauso der Rezipient der Tragödie. Würde er in der Wirklichkeit einen ihm nahe stehenden Menschen unverdient ins Unglück stürzen sehen, würden ihn Eleos und Phobos befallen. Aber dabei bliebe es, wei-

14) Holzhausen (2000) 18–28; Küpper (2006) 20, bes. 27: „Um aber die Emotionen als lustvoll zu erfahren und sie nach Ende des Gesehenen wieder hinter uns zu lassen, bedürfen wir genau des Bewußtseins, das nicht zu aktivieren für deren Auslösung notwendig ist, des Illusionsbewußtseins.“ Für Holzhausen ist das genannte Zustandekommen der Katharsis Element einer zumindest impliziten Theorie der Illusion oder Fiktion bei Aristoteles, für Küpper genau umgekehrt eine entscheidende Stütze für seine These, Aristoteles habe eine Thematisierung der Illusionsproblematik „vermieden“. Vgl. auch Höffe (2009a) 158 und, freilich etwas arg schlicht, Garbe (1980) 421 f.; zum weiteren Rahmen der Unbetroffenheitstheese Seidensticker (1991) 225–232.

15) Zum Folgenden förderlich Rapp (2009), bes. 95 ff.

teres würde sich nicht ergeben. Bekommt er dagegen dasselbe im Medium der Kunst, sprich der Tragödie, vorgeführt, werden ebenfalls die Affekte Eleos und Phobos in ihm geweckt, aber diese Affekte werden dank kunstvoller Gestaltung der Tragödie durch die Affekte selbst dann wieder weggeschafft. Und das erfährt er als lustvolle Erleichterung und Befreiung, als Katharsis und ἡδονή.

Genauso wie die Menschen der Realität, also wir, durch ein einheitlich geformtes Dichtwerk Einsicht ins Allgemeine, in die allgemeinen Strukturen von Geschehen erhalten, ebenso werden wir durch die kunstvoll gestaltete Tragödie von den durch sie geweckten Affekten durch eben dieselben wieder befreit und darüber mit einer spezifischen Lust erfüllt. Und genauso wenig wie wir durch die Wirklichkeit mit ihren vielfältigen Kontingenzen Allgemeines erkennen, genauso wenig werden wir in der Wirklichkeit, sind sie erst durch ein bestimmtes Geschehen in uns ausgelöst, von Eleos und Phobos befreit: Das leistet nur (und kann nur leisten) die Kunst. Allerdings: Die Erkenntnis des Allgemeinen wirkt in der Realität weiter; wir vermögen nach der Rezeption von Tragödien leichter allgemeine Geschehensstrukturen in der Realität zu identifizieren. Das Erlebnis der Katharsis wirkt allenfalls indirekt weiter: Wir bestehen ihr Nichteintreten, wenn irgendwann Eleos und Phobos wach geworden sind, möglicherweise leichter, wenn und nachdem wir sie durch Kunst punktuell erfahren haben.

3.

Man hat gemeint (oder zumindest suggeriert), Aristoteles habe eine Thematisierung der Illusionsproblematik deshalb „vermieden“, weil sie eine Auseinandersetzung mit Platons Seinslehre erforderlich gemacht hätte, „denn Platons spekulative Ontologie hat in dem Illusionspotential, das den darstellenden Künsten und damit auch den Bühnenaufführungen eignet, ihr stärkstes Argument“: die Künste „als Paradigma dessen, was wir als ‚real‘ ansetzen“. Eine Auseinandersetzung damit aber habe Aristoteles augenscheinlich nicht gewollt.¹⁶ Indessen, da Aristoteles die Ontologie ja grundlegend neu konzipiert hatte,¹⁷ bestand für ihn nicht einmal grundsätz-

16) Alles Küpper (2006) 25.

17) Zum Folgenden vgl. Fuhrmann (1992) 75.

lich die Notwendigkeit, Platons Argumentation zu widerlegen. Denn wenn die (platonische) Idee nunmehr als Form (εἶδος) den realen Dingen, dem Stoff (ύλη) immer schon inhärent ist, sich in ihm verwirklicht (Entelechie), ahmt der Künstler, wenn er etwas nachahmt, nicht etwas seinerseits Nachgeahmtes nach, bzw. „stellt“ er nicht durch direkteste Nachahmung ein τρίτον ἀπὸ τῆς ἀληθείας „her“. Er ist nicht, wie Platon dekretierte (siehe unten), – dem Handwerker analog – „Hersteller“, sondern wirklich Nachahmer, und zwar alleiniger Nachahmer, seine Nachahmung ist, weil die Analogiefigur des Handwerkers wegfiel, wirklich Abbild, Bild der Wirklichkeit. Sie kann nicht mehr oder zumindest nicht mehr so leicht – fälschlicherweise – für die Wirklichkeit genommen werden.

Doch obwohl für Aristoteles also eine Auseinandersetzung mit Platons Ontologie und ihrer Auswirkung auf das Verständnis von Kunst nicht erforderlich war, hat er sie, implizit, geführt, und zwar sogar in der *Poetik* selbst. Manches von dem, was wir uns bereits klargemacht haben, gewinnt unter diesem Aspekt noch schärferes Profil. Platon hatte seine unter dem Stichwort Mimesis entfaltete Kritik – und Verwerfung – der Kunst am Beispiel des Malers konkretisiert (Rep. X 595a1–597e5). Es gebe nicht nur Handwerker, die, mit Blick auf die Idee, Tische und Betten herstellen (ποιεῖ, 596b7), sondern auch solche, die einfach alles auf irgendeine Weise (τρόπῳ γέ τιτι, 596d6) herstellen können. Man brauche nur einen Spiegel herumzutragen, schon könne man mit seiner Hilfe schlichtweg alles „herstellen“: indem man es eben abspiegele (596d9–e3). Einer von diesen Handwerkern aber sei der Maler (596e5 f.); auf irgendeine Weise (τρόπῳ γέ τιτι) „stellt“ auch er ein Bett „her“ (596e10), diese Weise ist die Weise der Mimesis. Operiert wird hier, wie deutlich, mit einem extrem engen Mimesisbegriff, ich nenne ihn den photographischen Mimesisbegriff. Wichtig für unseren Zusammenhang ist, daß das Produkt des Malers, also die Kunst, in einer Fluchtlinie mit der Wirklichkeit, in derselben Perspektive wie die Wirklichkeit gesehen wird: Sie ist als defiziente ‚Wirklichkeit‘ eng an die Wirklichkeit gebunden, gehört sozusagen in denselben Großbereich wie diese.

Bei Aristoteles dagegen steht die Kunst, als eigener Bereich, der Wirklichkeit gegenüber, ist sie als etwas Eigenes von ihr radikal getrennt. Aristoteles macht das, auf der untersten Mimesisstufe (Poet. 4.1448b10–12), deutlich gerade am Beispiel der darstellenden Kunst, der Malerei – schon damit repliziert er auf Platons Explorationen.

Ferner ist sprechend, daß bei ihm die bildliche Darstellung das Dargestellte äußerst exakt präsentiert, also fast so, wie es der die Dinge mittels des Spiegels „herstellende“ Malerhandwerker bei Platon tut. Und doch – dies nun die entscheidende Umkehrung des Ganzen ins genaue Gegenteil – ist die bildliche Darstellung von der Wirklichkeit, die sie präsentiert, grundsätzlich, als ein *totum aliud* geschieden: sie ist nicht irgendeine neue weitere Realität. Aristoteles verdeutlicht das, indem er die Art der Rezeption des Betrachters benennt: Was wir in der Wirklichkeit mit Trauer ansehen, nämlich (dies der Gegenstand des Bildes) Gestalten von äußerst unansehnlichen Tieren und Leichen, das freuen wir uns in bildlicher Darstellung anzuschauen, und zwar gerade wenn die Gestalten äußerst exakt dargestellt sind. Der Grund dafür ist, daß wir ein identifikatorisches Schlußverfahren in Gang setzen, also bei und in der Betrachtung „lernen und erschließen, was jedes einzelne ist, wie daß dieser jener ist“ (4.1448b16 f.), und solches Erkennen erfüllt jeden mit Freude. Kunst und Wirklichkeit also, das zeigen deren genau gegensätzliche Rezeptionsweisen, sind fundamental voneinander getrennt.

Aber die aufgewiesenen Rezeptionsweisen machen – damit – auch noch etwas Weiteres deutlich. Platon hatte ausgeführt (598b8 ff.), daß der Maler, „wenn er ein guter Maler ist“, wenn er also das Dargestellte äußerst wirklichkeitsgetreu darstellt, „Kinder und unvernünftige Menschen“ mit der Darstellung etwa eines Zimmermanns „täuschen könnte, es wäre in Wahrheit ein Zimmermann“. Er könnte also die Betrachter dazu bringen, die bildliche Darstellung für die Wirklichkeit zu nehmen bzw. sie mit ihr zu verwechseln (*ἐξάπατῶ ἂν τῷ δοκεῖν ὡς ἀληθῶς τέκτονα εἶναι*, 598c3 f.). Dasselbe gelte von der Dichtung, von der Tragödie und ihrem Führer Homer. Man müsse prüfen, ob deren Rezipienten, wenn sie glauben, die Dichter verstünden alle Künste, alle ethischen und religiösen Dinge, ob sie dann nicht auf Nachahmer getroffen sind und einer Täuschung unterliegen und nicht merken, daß deren Werke dreifach von der Wahrheit geschieden sind (598d7 ff., bes. e5–599a1). Für Platon also birgt Kunst, ob Malerei oder Dichtung, gerade wenn sie gut gemacht ist, die Gefahr in sich, daß der Rezipient getäuscht wird, d. h. Kunst für Wirklichkeit – und damit dann auch Wirklichkeit für Kunst – hält, also Wirklichkeit überhaupt nicht mehr authentisch zu identifizieren vermag.

Ebendieser Sicht widerspricht Aristoteles. Wenn der Betrachter einer bildlichen Darstellung, und insbesondere einer solchen, die

möglichst exakt unansehnliche Tiere und Leichen darstellt, gerade nicht wie bei deren Betrachtung in der Realität in traurige Stimmung verfällt, sondern sich aus den erwähnten Gründen freut, dann ja doch zunächst einmal deshalb – dies die gewissermaßen triviale Grundvoraussetzung für die Art seiner Reaktion –, weil er sich von der exakten Darstellung nicht täuschen läßt, sie also nicht für die Wirklichkeit nimmt. Er verwechselt nicht Kunst und Wirklichkeit, sondern scheidet zwischen Sache und ihrer bildlichen Darstellung, zwischen Kunst und Realität, und das deshalb, weil für ihn sozusagen a priori gilt, weil er sich immer schon darauf einläßt, daß Kunst als eigener Bereich von der Realität funditus geschieden ist. Würde er das nicht tun, würde er also nicht zwischen Kunst und Realität scheiden, würde er bei der Betrachtung der erwähnten Darstellung zwangsläufig in Trauer verfallen. Weil er sich im gorgianischen Sinn täuschen läßt, kann er nicht im Sinne Platons getäuscht werden.

4.

Aber Aristoteles widerspricht Platon mit den erörterten Bemerkungen auch noch in anderer Hinsicht. Das zeigt nun ihrerseits die Art der Rezeption des Bildes durch den Betrachter. Platons entscheidende Einwendungen gegen die Kunst sind bekanntlich nicht die, die er unter dem Stichwort *Mimesis* ausführt, sondern die unter dem Stichwort *Affekterregung* (Rep. X 603b6–608b10). Prämisse ist die Lehre von den zwei Seelenteilen, dem vernunftbestimmten (*λογιστικόν*) und dem unvernünftigen (*ἀλόγιστον*). Die Dichtung, die vorzüglich Handlungen nachahmt, ahmt um des größeren Effektes willen primär solche nach, die vom unvernünftigen Seelenteil bestimmt sind (604e1–605a6). Da jeder von uns, zumal in Unglück und Not, zu weinen und zu jammern begehrt, gibt er sich gern den Leidens- und Jammerdarstellungen der Dichter hin: Er bejammert den vom Dichter in seinem Leiden dargestellten Helden (*ἐλεεῖν*, 606b3), leidet mit ihm (*συμπάσχοντες*, 605d4) und gewinnt dabei Freude und Lust (*ἡδονήν*, 606b4, vgl. 605d3; 606a7). Doch auch wenn der Zuschauer nur fremdes Leiden bejammert und mit fremdem Leiden mitleidet, schadet er sich selbst; denn durch die Beschäftigung mit fremden psychischen Erschütterungen infiziert er sich seinerseits damit (606b6–7 *ἀπολαύειν ἀνάγκη ἀπὸ τῶν ἀλλοτρίων εἰς τὰ οἰκεία*). Er zieht das Jammervolle in sich groß, stärkt in

sich selbst den Affekt des Eleos, so daß er dann in eventuellem eigenen Leiden ihn kaum mehr bändigen kann.

Platon geht, wie deutlich, bei der mythischen Dichtung Homers und insbesondere der Tragödie von einer ganz unmittelbaren, direkten, einer sozusagen kurzgeschlossenen Wirkungsmechanik aus.¹⁸ Aristoteles widerspricht dem auch bereits in den erörterten Ausführungen deutlich. Blicke man in den Spuren des platonischen Arguments, müßte die bildliche Darstellung von Gestalten unansehnlicher Tiere und Leichen genau dieselbe Reaktion bei dem Betrachter auslösen, wie es diese Gestalten in der Wirklichkeit tun, nämlich trauervolles Bedrücktsein. Sie bewirkt indes aus den genannten Gründen das genaue Gegenteil, nämlich Freude. Kunst also, so Aristoteles gegen Platons Thesen, gehorcht eigenen Gesetzen, sie wirkt nicht im Sinn eines direkten Mechanismus – das tut die Realität. Kunst kann, wie in dem erörterten Fall, genau gegensätzlich zur Realität wirken. Doch ob sie nun in dieser Weise wirkt oder, was natürlich möglich ist, auch anders, in jedem Fall übt Kunst eine Wirkung aus, die von der Wirkung der Realität verschieden und für den Rezipienten nicht schädlich ist. Kunst hat, was Platon leugnete, einen gegenüber der Realität eigenen Status.

So deutlich sich Aristoteles mit Platons auf die Affekterregung bezogener Dichtungskritik bei Erörterung der untersten Mimesisstufe auseinandersetzt, so wenig einläßlich scheint er das hinsichtlich der für diesen Komplex einschlägigen und für ihn zentralen Größe der Katharsis getan zu haben: Die Katharsis ist in der Tragödiendefinition zu Beginn des 6. Kapitels lediglich als solche genannt, aber mit keinem Wort weiter erläutert. Und was über sie, genauer: über ihr Zustandekommen, sonst noch verlautet, läßt so etwas wie eine Auseinandersetzung mit Platon nicht erkennen. Darauf hat man wiederholt unwillig insistiert, aber im Grunde besagt das wenig. Denn in der Musikabhandlung im 8. Buch der *Politik* (c. 5–7) teilt Aristoteles mit, und zwar an der Stelle, wo er im Begriff ist, die kathartische Wirkung der Musik zu erörtern, daß er hier, in diesem Zusammenhang nur in einfacher, weniger ausführlicher und genauer Weise von der Katharsis sprechen wolle, eingehender dagegen in der *Poetik* (1341b38–40 τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, ὅν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον). Der erhaltene Text der *Poetik* freilich bietet diese Ausführungen bekanntlich

18) Fuhrmann (1992) 91.

nicht. Sie müssen also entweder in dem nicht erhaltenen Teil gestanden haben oder von Aristoteles, aus welchem Grund immer, überhaupt nicht realisiert worden sein. Wenn das aber so ist, sind wir nicht nur berechtigt, sondern methodisch verpflichtet, die Darlegungen zur Katharsis in der Musikabhandlung der *Politik* als Substitut für die für die *Poetik* avisierten zu nehmen – zur Interpretation der Katharsis in der *Poetik* hat man sie schon immer herangezogen.¹⁹ Sieht man sich die Darlegungen der *Politik* aber nun genauer an, zeigt sich sogleich, daß sich Aristoteles in ihnen gezielt mit den Thesen seines Lehrers Platon auseinandersetzt.

In dem entscheidenden 7. Kapitel (dort 1341b32 ff.) unterscheidet Aristoteles drei Zwecke, denen die Musik dient: die Erziehung (*παιδεία*), die Reinigung (*κάθαρσις*) und die höhere Lebensführung, Entspannung und Erholung (1341b40f. *πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἀνεσίιν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν*).²⁰ Von den drei zu unterscheidenden Melodietypen dienen die ethischen Melodien (*ἠθικά*) der Erziehung, sie werden von den Bürgern selbst praktiziert. Die praktischen Melodien dagegen (*πρακτικά*) und die enthusiastischen (*ἐνθουσιαστικά*) konstituieren Musik, die zum Anhören bestimmt ist; diese Musik dient den beiden anderen Zwecken, der Reinigung und der höheren Lebensführung.

Was das bedeutet, macht Aristoteles mit folgendem Hinweis klar: Alle Menschen, die einen mehr, die anderen weniger, werden von Affekten heimgesucht, etwa von Eleos und Phobos, aber auch von Enthusiasmos. Gerade an denen, die von diesem letzten äußerst starken Affekt erfüllt sind, wird Entscheidendes deutlich, wie das Analogon des kultischen Bereichs mit seinen heiligen rituellen Gesängen zeigt. Wenn die von Enthusiasmos Ergriffenen sich Melodien hingeben, die die Seelen ganz besonders in einen orgiastischen Zustand versetzen, dann erlangen sie – nach dem homöopathischen Prinzip – gleichsam eine Heilung und Reinigung, sc. von ihren enthusiastischen Exaltationen, und kommen zur Ruhe:

19) Bernays (1857); Dirlmeier (1940); Schadewaldt (1955) 218 ff.; Holzhausen (2000) 7–17. Zur Katharsis bei Aristoteles in manchem anders als im folgenden vertreten Fuhrmann (1992) 101–110. Im übrigen siehe oben Anm. 11.

20) Wie sich diese drei Wirkungszwecke zu den in c. 5 (1339b12 ff.) genannten, nämlich Erziehung, Spiel, Lebensführung, verhalten, ist umstritten (vgl. zuletzt Schütrumpf [2005] zu 1341b36 [S. 649 f.]), in unserem Zusammenhang aber nicht von Belang. Auch die Frage, wie 1341b41 zu verstehen bzw. ob die Zeile zu streichen ist, lasse ich beiseite (vgl. Schütrumpf [2005] 651 f.).

1342a9 ff. ὀρώμεν τούτους [...] καθισταμένους ὡς περ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

Dasselbe findet statt bei weniger extremen Affektationen, die dann natürlich auch in anderen Bereichen als dem kultischen sich abwickeln, sozusagen im allgemein psychischen Bereich. So bei den zu Eleos und Phobos und überhaupt zu leidenschaftlichen Erregungen, zu Affekten neigenden Menschen: Sie alle erfahren – eben durch die intensive Erregung ihrer Affekte, des Eleos und Phobos usw. – eine Reinigung, eine Katharsis von eben diesen Affekten, eine Erleichterung, und diese Erleichterung ist mit Lust verbunden (1342a14 f. καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς).

Wie entscheidend diese mit Blick auf die allgemeinen Lebensvorgänge vorgenommene Konstatierung ist, zeigt sich, wenn Aristoteles gleich darauf nun den Blick auf den Bereich der Kunst lenkt. „In ähnlicher Weise gewähren auch die kathartischen Lieder den Menschen eine unschädliche Freude“ (1342a15 f. ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις). Hier sind die Lieder der Kunst im strengen Sinn, und zwar speziell der Theaterkunst, angesprochen, wie das Folgende zeigt, wo von Künstlern die Rede ist, die im Wettkampf die Theatermusik (θεατρικὴ μουσική) realisieren. Gedacht ist wohl primär an die Chorlieder, vielleicht auch die sonstigen lyrischen Partien der Tragödie.²¹ Auch diese Lieder der Kunst befreien die Menschen, und zwar vorrangig die einfachen, die unfreien und ungebildeten (1342a19 ff. ὁ δὲ φορτικὸς ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκεῖμενος) von ihren Affektzuständen, verschaffen ihnen die Reinigung von diesen und damit verbunden Lust und Freude. Diese Freude aber ist eine unschädliche Freude – wenn etwas, dann richtet sich diese Feststellung gegen Platon und dessen Verurteilung der affekterregenden Wirkung von Dichtung wie dessen Verwerfung der Freude, die die Rezipienten an der Affekterregung haben: Die Rezipienten werden nicht von den affektvollen und affekterregenden Darstellungen von Dichtung infiziert, es gibt keine direkte, geradlinige, kurzgeschlossene Wirkung von Dichtung. Die

21) Flashar (2007) 175: „Chorlieder, aber wohl auch die Musik zu den Dithyramben.“ Daß das überlieferte καθαρτικὰ nicht durch Sauppes Konjekturen πρακτικά ersetzt werden darf, hat Flashar ebd. 174 f. überzeugend gezeigt, gegen Schütrumpf (2005) 668 f.

Rezipienten werden genau gegensätzlich zwar durch entsprechende Lieder zu Affekten erregt, jedoch genau auf diesem Weg auch wieder von ihnen befreit und erleichtert: Eben darin liegt die lustbereitende Wirkung von Dichtung begründet.

Daß Dichtung bzw. Tragödie über die Erregung von Affekten, und zwar der drei Affekte „furchtvoller Schauer“ (φρίκη περίφοβος), „tränenreicher Jammer“ (ἔλεος πολύδακρυς), „leidliebendes Verlangen“ (πόθος φιλοπενθής) den Rezipienten Freude, Lust, ἡδονή verschafft, hatte bereits Gorgias in seiner *Helena* (82 B 11 c. 8–10 D-K = Art. script. B VII 39, 8–10 Radermacher) vertreten, allerdings ohne diesen Vorgang begründend zu erklären.²² Ebendas tat erst, von Platons nicht zuletzt gegen Gorgias gerichtetem Verdikt dazu genötigt, Aristoteles: Er analysierte die ἡδονή, die Kunst erzeugt, weiter und diagnostizierte sie als kathartische Lust; damit läßt er sie in einem völlig neuen Licht erscheinen, deklariert sie überzeugend als Lust, die unschädlich und damit wirklich Lust, Freude ist.

Aber ist Musik als gegenstandslose Kunst nicht von Poesie als gegenstandsgebundener Kunst strikt zu unterscheiden, so daß das im Hinblick auf sie Entwickelte doch nicht auf Dichtung, sprich: Tragödie und deren Katharsis, analogisierend übertragen werden darf? – Zumal in der Tragödie, wie Aristoteles sie sieht, ja auch Eleos und Phobos, und dies jetzt gleichfalls bei den Freien und Gebildeten (1342a19 ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος), primär durch die Konstruktion der Handlung geweckt werden²³ und über die so (und nicht durch bestimmte Lieder) wachgerufenen Affekte die Katharsis bewirkt wird. Die genannte Frage scheint also naheliegend. Gleichwohl ist sie zu verneinen: So sehr die von Aristoteles zuletzt angesprochene Theatermusik als Kunst im strengen Sinne deutlich ist, so ist doch auch die hinsichtlich anderer Bereiche ins Spiel gebrachte Musik jedenfalls in einem allgemeinen Sinn als Kunst begriffen. Hier wie dort jedoch ist das Verhältnis, in dem Musik als Kunst zur Wirklichkeit steht, jeweils dasselbe – und strukturell vollkommen analog dem oben entfalteten Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, sofern es um Dichtung geht. Die Wirklichkeit wird hier konkret, und kann bei der Musik als gegenstandsloser Kunst nur konkret werden, in den Rezipienten von Musik. Beide, Musik

22) Dazu ausführlicher Schwinge (1997) 23–32.

23) Siehe oben S. 51 f.

und ihre Rezipienten, sind strikt getrennte Bereiche. Gleichwohl verweisen sie aufeinander: Musik ist immer hörer-, also rezipientenorientiert. Als solche übt sie auf die Rezipienten eine Wirkung aus, und mit der Wirkung leistet sie etwas für sie. Die Art der Wirkung und Leistung ist eine Funktion ihres Wesens. Musik ist gegenstandslose Kunst, entsprechend ist ihre Wirkung ohne sachlich konkreten Inhalt. Sie betrifft allein die psychisch-mentale Verfaßtheit der Rezipienten. Als kathartische Musik etwa befreit sie die Hörer von Affekten und Verspannungen, sie läßt ihnen eine lustvolle, unschädliche Katharsis zuteil werden. Es kann also, was über Musik und ihre kathartische Wirkung verlautet, durchaus analogisierend auf Dichtung, sprich: Tragödie, insofern sie Katharsis bewirkt, übertragen werden. Daß Musik als gegenstandslose Kunst und Dichtung, Tragödie als gegenstandsgebundene Kunst ihre Katharsiswirkung jeweils auf anderem Weg, in je verschiedenem Modus erzielen, ist von akzidentieller Bedeutung.

Literatur

- Bernays (1857): Jacob Bernays, Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie (1857), in: ders., Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama, Berlin 1880, Darmstadt ²1968, 1–118 (ebd. 119–132 ‚Ein Brief an Leonhard Spengel über die tragische Katharsis bei Aristoteles‘, 133–186 ‚Ergänzungen zu Aristoteles‘ Poetik‘).
- Dirlmeier (1940): Franz Dirlmeier, *Κάθαρσις παθημάτων*, Hermes 75, 1940, 81–92.
- Flashar (1956): Hellmut Flashar, Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik (1956), in: ders., *Eidola*. Ausgewählte Kleine Schriften, Amsterdam 1989, 109–145.
- Flashar (2007): Hellmut Flashar, Die musikalische und die poetische Katharsis, in: Vöhler / Seidensticker (2007) 173–179.
- Föllinger (2007): Sabine Föllinger, Katharsis als ‚natürlicher‘ Vorgang, in: Vöhler / Seidensticker (2007) 3–20.
- Frede (2009): Dorothea Frede, Die Einheit der Handlung (Kap. 7–9), in: Höffe (2009) 104–121.
- Fuhrmann (1973): Manfred Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973.
- Fuhrmann (1992): Manfred Fuhrmann, Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung, Darmstadt 1992 (veränderte 2. Aufl. von Fuhrmann [1973]).
- Garbe (1980): Burekhard Garbe, Die Komposition der aristotelischen „Poetik“ und der Begriff der ‚Katharsis‘ (1980), in: Matthias Luserke (Hrsg.), Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert, Hildesheim / Zürich / New York 1991, 402–422.

- Halliwell (1986): Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London 1986.
- Höffe (2009): Otfried Höffe (Hrsg.), *Aristoteles. Poetik*, Berlin 2009 (Klassiker Auslegen 38).
- Höffe (2009a): Otfried Höffe, Tragischer Fehler, Menschlichkeit, tragische Lust (Kap. 13–14), in: Höffe (2009) 141–158.
- Holzhausen (2000): Jens Holzhausen, *Paideía oder Paidiá. Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der Tragödie*, Stuttgart 2000.
- Kannicht (1976): Richard Kannicht, Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Dramas (1976), in: ders., *Paradeigmata. Aufsätze zur griechischen Poesie*, Heidelberg 1996, 138–149.
- Kloss (2003): Gerrit Kloss, Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit im 9. Kapitel der aristotelischen *Poetik*, *RhM* 146, 2003, 160–183.
- Köhnken (1990): Adolf Köhnken, Terminologische Probleme in der ‚Poetik‘ des Aristoteles, *Hermes* 118, 1990, 129–149.
- Köhnken (2009): Adolf Köhnken, Rezension von Schmitt (2008), *GGA* 261, 2009, 137–151.
- Küpper (2006): Joachim Küpper, Verschwiegene Illusion. Zum Tragödiensatz der Aristotelischen *Poetik*, *Poetica* 38, 2006, 1–30.
- Küpper (2009): Joachim Küpper, Dichtung als Mimesis (Kap. 1–3), in: Höffe (2009) 29–45.
- Lucas (1968): Aristotle, *Poetics. Introduction, Commentary and Appendixes* by D. W. Lucas, Oxford 1968.
- Lurje (2004): Michael Lurje, Die Suche nach der Schuld. Sophokles' *Oedipus Rex*, Aristoteles' *Poetik* und das Tragödienverständnis der Neuzeit, München / Leipzig 2004 (BzA 209).
- Nickau (2003): Klaus Nickau, Einiges oder Eines. Zu Stoff und Struktur der Dichtung in Aristoteles' *Poetik* c. 8.1451a25, *RhM* 146, 2003, 138–159.
- Primavesi (2009): Oliver Primavesi, Zum Problem der epischen Fiktion in der vorplatonischen Poetik, in: U. Peters / R. Warning (Hrsg.), *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag*, München 2009, 105–120.
- Rapp (2009): Christof Rapp, Aristoteles über Wesen und Wirkung der Tragödie (Kap. 6), in: Höffe (2009) 87–104.
- Rösler (1980): Wolfgang Rösler, Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike, *Poetica* 12, 1980, 283–319.
- Schadewaldt (1955): Wolfgang Schadewaldt, Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes (1955), in: ders., *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur Neueren Literatur in zwei Bänden*, Zürich / Stuttgart ²1970, Bd. I, 194–236.
- Schmitt (2008): Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, in: Aristoteles. *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 5: *Poetik*, Berlin 2008.
- Schütrumpf (2005): Aristoteles: *Politik*, Buch VII/VIII. Übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf, in: Aristoteles. *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 9: *Politik*, Teil IV, Berlin 2005.
- Schwinge (1996): Ernst-Richard Schwinge, Aristoteles über Struktur und Sujet der Tragödie, *RhM* 139, 1996, 111–126.
- Schwinge (1997): Ernst-Richard Schwinge, Griechische Tragödie und zeitgenössische Rezeption: Aristophanes und Gorgias. Zur Frage einer angemessenen Tragödiendeutung, *Berichte der Joachim Jungius-Gesellschaft* 15/2, Hamburg 1997.

- Schwinge (2003): Ernst-Richard Schwinge, Schillers Tragikkonzept und die Tragödie der Griechen, *Jb. dt. Schillergesellsch.* 47, 2003, 123–140.
- Seidensticker (1991): Bernd Seidensticker, Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen (1991), in: ders., *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen. Studien zum antiken Drama*, München / Leipzig 2005, 217–245.
- Sier (2000): Kurt Sier, Gorgias über die Fiktionalität der Tragödie, in: Ekkehard Stärk / Gregor Vogt-Spira (Hrsg.), *Dramatische Wäldchen. Festschrift für Eckard Lefèvre*, Hildesheim / Zürich / New York 2000 (Spudasmata 80), 575–618.
- Vöhler / Seidensticker (2007): Martin Vöhler / Bernd Seidensticker (Hrsg.), *Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles*, Berlin / New York 2007.

Kiel

Ernst-Richard Schwinge