

# Studien zur aristotelischen Poetik.

## Erstes Stück.

Zu der Wiedererkenntniß der ursprünglichen Anlage und des ursprünglichen Planes der aristotelischen Poetik aus der trümmerhaften, verfälschten und verschobenen Gestalt, in welcher sie uns überliefert worden ist, so weit eben diese Verderbniß heutzutage überall eine solche Wiedererkenntniß noch zuläßt, hat in wahrhaft methodischer Weise bisher allein Spengels vortreffliche Abhandlung „Ueber Aristoteles' Poetik“ in den Abhandlungen der Münchener Akademie, histor.-philol. Cl. II (1837) S. 209 ff. den Grund gelegt, und er hat bisher noch keinen Nachfolger gefunden, der ernstlich auf diesem Grunde weiter fortzubauen versucht hätte. Düngers Rettung der aristotelischen Poetik (Braunschweig 1840) liefert wohl manches brauchbare Material zu diesem Baue, aber daneben ungleich mehr solcherlei Steine, welche den Bau-leuten im Gegentheil hemmend in den Weg geworfen sind. Die Frage nach dem Ursprunge jenes heutigen Zustandes der Schrift und nach dem wahren Maße der Abweichungen desselben von dem einstmaligen ist vollends keinen Schritt breit weiter von der Stelle gerückt, bis zu welcher sie Spengel gebracht hat. Einen Beitrag zur Fortführung dieser Untersuchungen durch specielleres Eingehen ins Einzelne wollen die nachfolgenden Blätter zu geben versuchen, dergestalt daß in diesem umfassenderen Zusammenhang zugleich einzelne schwierige Stellen einer Erläuterung oder auch einer kritischen Berichtigung unterzogen werden, die ich schon anderweitig zum Theil angedeutet, aber noch nicht näher begründet habe.

### 1.

Der Gedankenzusammenhang des ersten Capitels ist so einfach und klar, daß er unmöglich so sehr hätte verkannt werden können, wie es in sämmtlichen Erklärungen der Worte *τῆς ἀυλτικῆς ἢ πλείστη καὶ κισσοριστικῆς* 1447a, 14 f. geschehen ist, und es würde auch sicher nicht geschehen sein, wenn man eben nicht geglaubt hätte diesen Worten durch bloße Erklärung ohne das Messer der Kritik beikommen zu können. Daß man dies aber glaubte, begreift sich wiederum sehr

einfach daraus, weil sich eine Textesänderung, die sich schon durch ihre Leichtigkeit empföhle, in der That schwerlich auffinden lassen wird.

Nach einer kurzen Inhaltsankündigung der vier in dieser Schrift zu behandelnden Punkte, 1447 a, 8—12, erklärt Aristoteles ausdrücklich sich zunächst der Ausführung des ersten nunmehr zuzuwenden, 3. 12 f., nämlich einer Definition der Poesie und ihrer Arten. Demzufolge giebt er zuvörderst den Gattungsbegriff an, unter welchen sie fällt: sie ist eine von den nachahmenden Künsten, 3. 13—16, und geht dann mit den Worten *διαφέρουσι κτλ.* auf die spezifische Differenz über, und da diese eine dreifache ist, nach den Mitteln, nach den Gegenständen und nach der Art der Nachahmung, 3. 17 f., so verfolgt er im Reste des ersten Cap. den ersten, im zweiten Cap. den zweiten und im dritten bis 1448 a, 24 den dritten Gesichtspunkt weiter. In jener ersten Hinsicht nun gehört die Poesie und ihre sämtliche Arten zu den musischen Künsten, deren Mittel Wort, Harmonie und Rhythmos sind, und ihre Arten unterscheiden sich unter einander so wie von den übrigen Gattungen dieser Künste dadurch, wie sie sich dieser Mittel entweder nur theilweise oder aber einer minder- oder mehrfachen Häufung von Verbindungen aus denselben bedienen.

Das geringste Bedenken gegen die überlieferte Lesart *ἡ πλείστη* ist dies, daß durch sie nur der größte Theil der Ritharistik und Auletik zu den nachahmenden Künsten gerechnet zu sein scheint, während 1447 a, 23 ff. sachgemäß das Ganze derselben zu ihnen gezählt wird. Diesem Uebelstande hat Ed. Müller (Gesch. der Theorie der Kunst b. d. Alten II. S. 20—23) durch die Annahme abzuhelfen gesucht, daß in der ersteren Stelle der Ausdruck Nachahmung in einem anderen, volleren Sinne gebraucht werde. Allein der eben dargelegte Gedankenzusammenhang schließt eine solche Annahme schlechterdings aus. Eher könnte man daher jenen Widerspruch dadurch zu beseitigen geneigt sein, daß zu dem *σύνολον* 3. 16, von welchem dort die Rede ist, eben nur der größte Theil jener beiden Künste gehöre, indem man eben mit G. Hermann, dessen Erklärung jedenfalls der Wahrheit am nächsten kommt, annähme, daß unter diesem größten Theile diejenige Instrumentalmusik zu verstehen sei, welche dem Gesang und somit der Poesie zur Begleitung dient. Allein selbst diese Auslegung kann nach eben jenem Zusammenhange des Cap. unmöglich richtig sein, denn es handelt sich nach ihm hier lediglich um eine Definition der Poesie rein als solcher und ihrer Arten. Dagegen vermißt man aber auf diese Weise etwas unentbehrliches. Aristoteles setzt hier an Stelle der Poesie eine Aufzählung ihrer Arten, weil ihm eben die folgende Auseinandersetzung zugleich die Mittel darbietet, sofort nicht bloß die erstere im Allgemeinen von den übrigen musischen Künsten, sondern auch ihre eigenen Arten von einander zu unterscheiden; er macht aber dabei auch auf der Stelle durch den Zusatz *τὸ σύνολον* bemerklich, daß sie alle eben ein Ganzes, das *σύνολον* der Poesie, bilden. Eine solche Vertau-

schung ist nun aber selbstverständlich nur dann berechtigt, wenn die Aufzählung der Arten eine vollständige ist. Dies ist aber hier nicht der Fall. Zu der Epopöie wird in dem weiteren, in diesem Cap. innegehaltenen Sinne ausdrücklich neben der gesammten Profabdichtung (1447 a, 28—b, 11) auch Elegie und Jambos (1447 b, 11 ff.), überhaupt also alle für den bloß declamatorischen Vortrag oder gar für die bloße Lectüre bestimmte Dichtung gerechnet, neben ihr werden dann an der in Rede stehenden Stelle noch Tragödie und Komödie, von der eigentlichen Sanglyrik aber nur der Dithyrambos aufgeführt, während doch weiter unten, 1447 b, 25 f., wo doch bloß beispieisweise (*ᾠσπερ*) geredet ist, wenigstens noch der *νόμος* als ein zweiter Repräsentant dieser Art hinzugefügt wird. Kurz und gut, es wird statt *πλείστη* etwa *ἐχομένη ποιητικῆ* zu schreiben sein. Selbst hiemit indessen ist die Stelle noch nicht vollständig geheilt. So wie wir jetzt 1447 a, 20 in unseren Texten lesen, müßte unter dem *σύνολον* §. 15 wider den dargelegten Zusammenhang nicht die Gesamtheit der Poesie, sondern die umfassendere aller musischen Künste verstanden werden, und man sieht sich daher, um von jenem engeren Kreise zu diesem erweiterten, innerhalb dessen sich die folgende Auseinandersetzung bewegt, eine Hinüberleitung zu gewinnen, zu der Annahme hingedrängt, daß vor *ποιῶνται* in Folge der Ähnlichkeit in den Schriftzügen ein *τοιαῦται* ausgelassen ist: „ähnlich wie die bildenden Künste sich dadurch von einander unterscheiden, daß von den ihnen eigenthümlichen Mitteln die Sculptur nur das eine, die Malerei aber beide anwendet, steht es auch mit den vorhergenannten, mit den poetischen Künsten: die Gesamtheit aller dergleichen, d. h. der poetischen und der mit ihnen verwandten, also überhaupt der musischen Künste hat zu ihren eigenthümlichen Mitteln Wort, Harmonie und Rhythmos, aber u. s. w.“ Das einzige sachliche Bedenken gegen diese Aenderungen, daß ja so der Dithyrambos, der doch nur eine besondere Unterart der Sanglyrik ist, neben ihr aufgerechnet wird, dürfte sich durch die Erwägung heben, daß derselbe als Vorstufe der Tragödie (c. 4. 1449 a, 10) gewissermaßen schon aus ihrem Kreise hinaustritt.

Diplomatisch nun freilich müßte der erstere Aenderungsvorschlag der größten Vermessenhaftigkeit angeschuldigt werden, wenn er sich nicht auf die Beobachtung von Bursian (Zahn's Jahrb. LXXIX S. 751 f.) stützen könnte, daß in Folge theilweiser Unleserlichkeit des gemeinsamen Archetyps aller unserer Handschriften mehrfach ganze Wörter in denselben ausgefallen sind oder nur verstümmelt wiedergegeben wurden. Das *τοιαῦται* §. 20 kann dagegen recht süglich schon von vorn herein auch in diesem Urcodex gefehlt haben. So sind nur in den ersten Capiteln folgende Wörter bereits von der Aldina mit Recht eingeschoben worden: 1447 a, 24 *τοιαῦται*, c. 2. 1448 a, 12 ὄ, c. 3. 1448 a, 25 *καὶ ὄ*, c. 4. 1449 a *περὶ μὲν ὄν τοῖτων τοσαῦτα* und nicht minder richtig ist 1447 b, 23 in einigen schlechten Handschriften *τοῦτον*

hinter *καὶ* hinzugefügt<sup>1)</sup>. So hat ferner Spengel (Ueber die *κἀ-  
θαρισὶς τῶν παθημάτων*, München 1859. S. 49 f.) mich nicht  
davon überzeugt, daß die von Bernays (Grundzüge der verlorenen  
Abh. des Arist. üb. Wirkung der Trag., Breslau 1858. S. 186) vor-  
geschlagene Einschiebung von *ἀνώνυμος* vor *τυγχάνουσα* (1447 b, 9)  
unzulässig und entbehrlich sei. Denn wenn man auch mit Spengel  
vor *τῶν μέτρων* ein Komma setzt, so entsteht doch kein haltbarer  
Sinn, vielmehr ist es entschieden unrichtig, daß sich die Epopöie in  
dem weiteren Sinne, in welchem Aristoteles hier das Wort gebraucht,  
bis zu seiner Zeit des Metrums bedient habe<sup>2)</sup>.

Unter diesen Umständen möchte ich fast vermuthen, daß auch  
1447 b, 28 hinter *ἅμα πᾶσιν* ein *καθόλου* ausgefallen sei. Denn  
so, wie die Worte jetzt lauten, entsteht fast unausbleiblich ein falscher  
Gegensatz des *κατὰ μέρος* gegen *ἅμα πᾶσιν*, während es doch heißen  
soll, daß auch das Drama sich *ἅμα πᾶσιν* bedient, nämlich des  
Metrums, des *μέλος*, d. h. des Gesangs mit Begleitung von In-  
strumentalmusik, und des Rhythmos, d. h. der orchestrischen Begleitung,  
aber nur in seinen lyrischen Partien, die Sanglyrik dagegen durchweg.

Wie man nun aber auch über die Zulässigkeit aller dieser Aende-  
rungsvorschläge denken möge, den im Obigen dargelegten Gedanken-  
gang des ersten Capitels wird man, hoffe ich, als den richtigen anerkennen  
müssen, und durch ihn fällt zum Mindesten die Voraussetzung von  
Müller a. a. D. S. 388 unter allen Umständen über den Haufen,  
daß die Poetik ursprünglich auch einen nicht bloß von der Lyrik, sondern  
von der Musik und Lyrik im Besonderen handelnden Abschnitt ent-  
halten habe.

## 2.

Bei dem zweiten Unterschiede nach den Gegenständen der Nach-  
ahmung kommt Aristoteles unter Andern auch von Neuem auf den  
Nomos und Dithyrambos zu sprechen (1448 a, 14—16). Hier ist  
die verderbte handschriftliche Lesart *ὡς περγῶς* oder *ὡσπερ γῶς* von  
den übrigen Herausgebern nach der Verbesserung von Franz Medici  
in *ὡς Ἠέροσας*, von Hermann und Welker in dessen neuester

1) S. Valen Zur Kritik aristotelischer Schriften (Poetik und Rhetorik), Wien 1861. 8. (Sitzungsberichte der histor.-philol. Cl. der Wiener Acad. XXXVIII). S. 60—62.

2) Spengel, Bernays und meines Wissens alle Früheren sind aber mit Recht darin einverstanden, daß 1447 b, 10 ff. die sokratischen Dialoge nicht den Mimen des Sophron und Xenarchos wie die Nichtpoesie der Poesie entgegengesetzt werden, sondern gleich sehr beide als Poesie oder genauer Epopöie bezeichnet werden sollen, und schwerlich wird die erstere, von Zeller Phil. d. Gr. 2. Aufl. III. S. 608 Anm. 1 neuestens gegebene Auffassung der Stelle auf Beifall rechnen können. Die künstlerischen „sokratischen Dialoge“ sind ja in der That Nachahmungen.

Ausgabe aber nach der von Tyrwhitt in Ὀσπερ Ἀργῶς verwandelt worden. Diplomatisch mag diese letztere Aenderung näher liegen, aber dem Sinne nach dürfte sich die erstere allein empfehlen. Der schlechte Dithyrambendichter Argas soll nach jener derjenige gewesen sein, welcher in seinen Dithyramben überhaupt die Charaktere unter dem Durchschnittsmaße der Wirklichkeit, Timotheos der, welcher sie über demselben in seinem Dithyrambos „der Kyklop“, und Philoxenos endlich der, welcher sie in seinem gleichnamigen Dithyrambos demselben entsprechend darstellte. Dabei ist nun fürs Erste von der Voraussetzung ausgegangen, als ob Aristoteles nothwendig auch bei dieser Dichtgattung ausdrücklich Beispiele eines solchen dreifachen Gegensatzes gegeben haben müsse, während doch die Anwendung dieses ganzen Unterschiedes nach den Gegenständen der Darstellung auf das Drama in den folgenden Worten 3. 16—18 beweist, daß er sich auch hier schon recht wohl mit dem zweigliedrigen des Idealisirens und Karrikirens oder Komödirens begnügt haben kann. Fürs Zweite wissen wir von Argas nur, daß er ein schlechter Dithyrambendichter war, woraus doch noch nicht im mindesten folgt, daß er in seinen Darstellungen gerade karrikirte, ebensowenig wie umgekehrt eine karrikirende Darstellung eine schlechte zu sein braucht. Dazu kommt nun aber noch, daß es doch höchst sonderbar wäre, wenn Philoxenos und Timotheos nur in Bezug auf ihre beiderseitigen Dithyramben „der Kyklop“, Argas dagegen mit seinen Dithyramben überhaupt zu dieser vergleichenden Zusammenstellung herangezogen sein sollte, und nicht minder sonderbar, wenn Aristoteles, während er doch von Dithyramben und Nomen spricht, trotzdem nur Beispiele jener dreifachen Behandlung im Dithyrambos gegeben hätte, und endlich scheint gerade in dem Kyklopen des Philoxenos nach Allem, was wir von demselben wissen, eine satirische und komödirende Behandlung geherrscht zu haben. Da es nun von Timotheos einen Nomos „die Perser“ gab (Paus. VIII, 50, 3), und da allerdings er und Philoxenos in Bezug auf ihre Dithyramben „der Kyklop“ einander gegenübergestellt werden (woraus sich dann auch der Plural Κίκλωπας erklärt), so wird man wohl vermuthen dürfen, daß auch Philoxenos einen Nomos<sup>3)</sup>, „die Perser“ betitelt, verfaßt hat, und daß zwischen diesen beiden Nomen der gleiche Gegensatz herrschte. So erst gewinnt die ganze Gegenüberstellung zugleich eine rechte Pointe. Das Richtige haben hier im Wesentlichen auch schon Dünker a. a. O. S. 125 f. und Spengel, Zeitschr. f. d. Alterth. 1841 S. 1256 f. hervor-gehoben.

## 3.

Zu einem eigentlichen Eintheilungsprincip wird nun aber dieser

3) Nicht einen Dithyrambos, wie Dünker a. a. O. S. 126 sehr samerweise schreibt.

zweite Unterschied ausdrücklich nur für die beiden Unterarten des Dramas, 1448a, 16—18, und es ist daher die entgegengesetzte Behauptung von Walz, durch welche er in seiner Uebersetzung die richtige, von Spengel u. A. vertheidigte Construction innerhalb des dritten Unterschiedes nach der Art der Nachahmung zu widerlegen sucht, vollkommen unbegreiflich. Hier wird nämlich 1448a, 21—23 gewöhnlich so construirt, daß *ὅτε μὲν — ποιεῖ* das erste, *ἢ ὡς τὸν αὐτὸν — μεταβάλλοντα* das zweite und *ἢ πάντα — μιμουμένους* das dritte Glied bildet, so daß durch diese drei Glieder der Unterschied des Epos, der Lyrik und des Dramas bezeichnet werde. Man beruft sich dafür auf die gleiche dreifache Unterscheidung, welche Platon im Staate III. p. 392. C. ff., s. bes. p. 394. C., allerdings macht, und welcher Aristoteles allerdings hier sich anschließt. Ich habe nun aber einerseits in meiner genet. Entw. der plat. Phil. II S. 125 f. bereits gezeigt, daß auch bei Platon diese dreifache Gliederung keineswegs der in Epos, Lyrik und Drama völlig entspreche, und andererseits schließt sich doch wohl Aristoteles auch dann noch immer an Platon an, wenn er zwei von dessen Eintheilungsgliedern wieder zu einer höhern Einheit zusammenfaßt. Darnach ist es also zunächst wenigstens ebenso gut möglich, daß *ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα* das erste und *ἢ πάντα — μιμουμένους* das zweite Glied bildet: der Dichter spricht entweder im eigenen Namen oder er führt seine Personen in directer Rede ein, erstere in Epos und in der Lyrik, letztere im Drama; und im ersteren Falle sind noch wieder zwei Möglichkeiten: entweder er führt innerhalb des Rahmens dieser Darstellung doch zugleich vielfach seine Personen als direct redende vor (*ἢ ἕτερόν τι* oder vielmehr *τινα γιγνόμενον*) oder aber er spricht lediglich und ausschließlich im eigenen Namen (*ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα*). Nun wird aber doch wohl Niemand behaupten wollen, daß die Lyrik das erstere gar nicht thun könne und dürfe; warum soll man also dem Aristoteles zutrauen, daß er so etwas behauptet habe! Und ebenso würde umgekehrt ein Epos, dem jenes erstere, dramatische Element ganz fehlte, zwar ohne Zweifel ein sehr schlechtes Gedicht, aber doch immer noch ein Epos sein. Dazu kommt nun noch, daß Aristoteles mehrfach gerade das Epos ausdrücklich bloß durch *ἀπαγγελία* oder, was dasselbe sagen will, als *μίμησις διηγηματικῆ* bezeichnet, c. 5. 1449 b, 11. c. 23. i. A. vgl. c. 6. 1449 b, 26 f., und endlich kann *ἀπαγγέλλοντα ἢ* (oder, wie Hermann will, *καὶ*) *ἕτερόν τι γιγνόμενον* kaum das „bald — bald“ bezeichnen, was doch bei jener von uns bekämpften Satzverbindung nothwendig durch den Sinn erfordert wird. Das einzige Bedenken, daß *ἕτερόν τι γιγνόμενον* eigentlich den geraden Gegensatz der *ἀπαγγελία* bildet und mithin nicht eine Unterabtheilung derselben ausmachen könne, schwindet, wenn wir die ungemaine Kürze des aristotelischen Ausdrucks berücksichtigen, vermöge deren eben dadurch, daß es dennoch als solche seinen Platz findet, bereits angedeutet wird, daß dies *ἕτερόν τι γιγνό-*

μενον eben nur vorwiegend und nicht ausschließlich ist. Unter τοὺς μιμουμένους versteht übrigens E. Müller a. a. O. II. S. 18 nach dem eben dargelegten Zusammenhange mit Unrecht die Schauspieler: es sind die Personen des Dramas selbst, welche eben vermöge der dramatischen Darstellung nicht bloße passive Nachahmungen, sondern gleichsam selbstthätige Nachahmer der wirklichen oder als wirklich gedachten Personen sind, deren Namen sie tragen. Dies drückt Aristoteles auch schon in der Construction aus, indem er zu dem allgemeinen in μιμεῖσθαι β. 21 liegenden Subject bei Epos und Lyrik den Dichter, beim Drama aber direct die Personen desselben in Apposition setzt, ein neues Zeichen übrigens dafür, daß wir nur zwei Haupttheilungsglieder vor uns haben.

Ueberhaupt aber leidet die ganze, im Uebrigen vortreffliche Darstellung E. Müllers a. a. O. II. S. 5—24. 346—361 von den drei Unterschieden aller nachahmenden Künste im Allgemeinen und der einzelnen Dichtarten im Besondern nach Aristoteles auch noch an dem Mangel, daß er nicht beachtet hat, wie der Unterschied nach den Gegenständen und nach der Art der Nachahmung in c. 2 und 3 nur insofern in Betracht kommt, als er sich auch noch bei der Anwendung der nämlichen Mittel geltend macht, und nicht insofern, als er mit der Verschiedenheit der Mittel gegeben ist. Wenn die Musik allein von den drei gemeinsamen Gegenständen aller nachahmenden Künste, ἦθη, πάθη und πράξεις (a. a. O. 1447 a, 28) die ἦθη zum vollen Ausdrucke bringt, während namentlich die bildenden Künste sie nur durch Zeichen (σημεῖα) andeutend nachzuahmen vermögen, Polit. VIII, 5. 1340 a, 28—39, wenn dagegen die Poesie ein vollerer Ausdruck der Handlung ist als jede andere Kunst, so ist das eine Verschiedenheit in den Gegenständen und in der Art, die rein in der Verschiedenheit der Mittel liegt. Aber bei der Tragödie und der Komödie sind die letzteren ganz dieselben, und wenn ein Gleiches auch beim Epos und Drama nicht ganz zutrifft, so würde doch das letztere ein erhöhterer Ausdruck der Handlung, eine μίμησις in einem strengeren Sinne sein, auch wenn es sich bloß auf die Mittel des Epos beschränkte, gerade wie es innerhalb des letzteren selbst das dramatische Element, die dialogischen und monologischen Partien gegenüber den eigentlich erzählenden sind, s. c. 24. 1460 a, 5 ff. Müller hält fälschlich beide Gesichtspunkte gar nicht aus einander.

## 4.

Aristoteles recapitulirt nunmehr zunächst abschließend kurz die dreierlei Unterschiede nachahmender Kunstdarstellung, 1448 a, 24 f., und reiht daran die Bemerkung, daß in Bezug auf den zweiten derselben Epos und Tragödie, in Bezug auf den dritten aber Komödie und Tragödie einander näher stehen, β. 25—28. Daran knüpft sich sodann bis zum Schlusse des c. 3 eine Abschweifung über die historischen

Ursprünge der Tragödie und Komödie, die indessen an dieser Stelle wohl entschuldbar ist, sofern Aristoteles nunmehr eben von dem ersten Abschnitte des ersten oder allgemeinen Theiles der vorliegenden Schrift zum zweiten übergeht, welcher der bisherigen begrifflichen Betrachtung die genetisch-historische ergänzend gegenüber stellt, c. 4 und 5. Derselbe zerfällt wieder in zwei Unterabtheilungen, indem zuerst 1448 b, 4—24 die allgemeinen psychologischen, in der allgemeinen Menschennatur gegebenen Ursprünge der Poesie abgehandelt, sodann aber im besonderen die Entstehung und geschichtliche Entwicklung zuvörderst des Epos, 1448 b, 24—1449 a, 6, dann der Tragödie 1449 a, 7—31 und endlich der Komödie, c. 5. 1449 a, 32—b, 9, umrissen werden. Auch jene allgemeinen psychologischen Ursprünge sind nun aber wiederum zwiefacher Art, indem der Nachahmungstrieb und die Freude an den Werken der Nachahmung die nachahmenden Künste überhaupt und der Sinn für Rhythmos und Harmonie in Verbindung mit jenen beiden Faktoren speciell eine musisch-poetische Nachahmungskunst erzeugt. So bilden sich zunächst gewisse roh naturwüchsige, improvisatorische Anfänge (*αὐτοσχεδιάσματα* 1448 b, 23 f., *ἀρχαὶ αὐτοσχεδιαστικά* 1449 a, 9 f.), aus denen dann allmählich die wirkliche Poesie hervorgeht. Dabei wird denn nun der im zweiten Capitel verfolgte Gesichtspunkt nachträglich allerdings auch auf das Epos angewandt und dieses entsprechend dem Drama in ein ernstes und ein komisches unterschieden, dabei aber mit Festhaltung des im ersten Capitel herrschenden Gesichtspunkts der Jambos mit zum letzteren gerechnet, ein deutliches Zeichen, daß der Gesamtbegriff Lyrik in unserem Sinne ein dem Aristoteles gänzlich fremdartiger ist, und so abermals ein Beweis für die Richtigkeit der obigen von uns vertheidigten Satzverbindung in c. 3. 1448 a, 20—24. Das Drama ist nicht allein später entstanden als das Epos, sondern auch nicht aus demselben. Beide hatten vielmehr ihre eigenen *αὐτοσχεδιάσματα*, aus denen sie hervorgingen, das Epos Lob- und Scheltlieder auf einzelne Personen, das Drama eine eigenthümliche Classe derselben, nämlich die Dithyramben und die phallischen Lieder oder vielmehr die Vorsänger beider. Andererseits ging indessen, nachdem das Drama entstanden war, nicht allein das Epos allmählich in dasselbe über, sondern Homeros hat auch bereits der Tragödie wie der Komödie vorbildlich ihre Bahnen vorgezeichnet und die späteren Entwicklungen beider zum Theil schon vorweggenommen, indem er einerseits jenes dramatische Element des Epos vorwiegend und zwar auf das trefflichste entwickelte, vgl. c. 3. 1448 a, 23. c. 24. 1460 a, 5 ff, andererseits an Stelle der persönlichen, jambischen Satire einen komischen Stoff allgemeineren Inhalts behandelte und so ein allgemeiner gehaltenes komisches Charakterbild gab (*οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον ὀραματοποιήσας* 1448 b, 38 f.).

Auf Grund dieses Zusammenhanges muß nun die handschriftliche Lesart *γενομένης οὖν* 1449 a, 9 für unhaltbar gelten, und wenn

Spengel a. a. O. S. 1262 sie dennoch vertheidigt hat, so konnte dies nur geschehen, indem er unbegreiflicher Weise die Dithyramben und die phallischen Lieder mit dem ersten und mit dem komischen Epos als eins setzte, um so die Tragödie und Komödie aus letzteren entstehen zu lassen. Das von Bekker in den Text gesetzte  $\delta' \text{ οὐν}$  ist nun aber nach Spengels Versicherung eine unaristotelische Partikelverbindung, und auch dem Sinne entspricht es besser, wenn wir vielmehr  $\gamma\epsilon\text{νομένην γούν} - \text{ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς}$  schreiben. Aristoteles sagt im vorausgehenden Satze: „ob die Tragödie in ihrer bisherigen Entwicklung bereits ihr höchstes geleistet hat, ist eine andere Frage“, und daran schließt sich nun das weitere: „genug, ihre Ursprünge und ihr bisheriger Verlauf ist der folgende gewesen, und sie ist innerhalb desselben denn auch wenigstens zur Darstellung ihrer eigenthümlichen Natur bereits gelangt und hat sodann, nachdem dies geschehen, bisher keine weiteren Entwicklungsstufen mehr durchgemacht.“

In der Entwicklungsgeschichte der Tragödie heißt es nun 1449 a, 19 ff.  $\epsilon\text{ἶτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας} . . \delta\psi\epsilon \text{ ἀπεσεμνύθη}$ . Daß  $\mu\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\theta\omicron\varsigma$  nichts anderes als die äußere Länge der Tragödie nach der Zahl der Verse bezeichnet, erhellt deutlich aus c. 7. 1450 b, 34—1451 a, 15, und für diese ist es nun doch wohl ganz gleichgültig, ob die Sprache ( $\lambda\acute{\epsilon}\xi\iota\varsigma$ ) der Tragödie eine  $\gamma\epsilon\lambda\omicron\iota\alpha$  oder  $\sigma\epsilon\mu\upsilon\eta$  ist. Mithin ist nicht bloß das  $\text{καὶ λέξεως γελοίας}$ , sondern auch das  $\text{ἀπεσεμνύθη}$  unmöglich auf sie beziehbar, und das  $\epsilon\text{ἶτι δὲ} - \mu\acute{\upsilon}\theta\omega\upsilon$  kann daher unmöglich mit den folgenden Worten verbunden werden. So weit hat Ty. Mommsen, Zeitschr. f. d. Alterth. 1845. Suppl. No. 16. S. 121 ff., ohne Zweifel das richtige gesehen. Alle seine positiven Aufstellungen aber können schwerlich auf Beifall Anspruch machen. Er zieht die Worte  $\epsilon\text{ἶτι δὲ} - \mu\acute{\upsilon}\theta\omega\upsilon$  zum Vorhergehenden, faßt  $\epsilon\text{κ}$  im Sinne von „vermöge“ und erklärt nun die Stelle so, Sophokles habe vermöge Verkleinerung der Mythen, d. h. vermöge Beschränkung seines jedesmaligen Darstellungsbereichs auf einen kleineren Theil desjenigen Mythos, aus welchem er gerade seinen Stoff entnahm, in eine einzige Tragödie das zusammengedrängt, wozu Aeschylos eine ganze Trilogie gebrauchte, und so dies allzu umfangliche Ganze auf ein richtigeres Maß zurückgeführt. Zugabe auch, daß  $\epsilon\text{κ}$  diesen Sinn haben kann, so bezeichnet es doch im vorliegenden Zusammenhange sonst überall die frühere Entwicklungsphase, aus welcher die spätere sich bildet. Ungleich erheblicher noch ist es aber, daß  $\mu\acute{\upsilon}\theta\omega\upsilon$  sonst überall in der Poetik nicht im Sinne von Göttermythos und Heldensage, sondern als Kunstausdruck zur Bezeichnung des Inhalts und der Handlung, des Planes und Stoffs, des Sujets oder der Fabel eines Dramas oder Epos angewandt wird, gleichviel ob dieser Stoff aus der Götter- und Heldensage oder aus der Geschichte und dem wirklichen Leben entnommen oder endlich vom Dichter selbst erfunden ist, s. c. 9, und auch im ersten dieser drei

Fälle ist nicht der ganze Mythos zu verstehen, sondern nur derjenige Theil desselben, welchen sich der Dichter zu seinem Stoffe nimmt, und in der Auffassung und Umgestaltung, wie er sich denselben für seine Zwecke zurecht legt. Der Plural *μῦθους* kann hieran an der vorliegenden Stelle ebensowenig etwas ändern wie c. 1 i. A.: es ist bei demselben eben nur an eine Mehrheit von Tragödien gedacht; und auch c. 5. 1449 a, 5—9 hat das Wort, wie wir sehen werden, keine andere Bedeutung. Wollte man also die von Mommsen empfohlene Wortverbindung festhalten, so könnte es doch nur in dem Sinne geschehen, daß die Tragödien des Sophokles länger seien als die Einzelstücke der Trilogien seiner Vorgänger. Dies dürfte aber kaum durchweg eine richtige Thatfache sein und viel wahrscheinlicher ist es daher, daß bei den *μικροὶ μῦθοι* an die Vorgänger des Aeschylus und Sophokles zu denken ist, und daß mithin die Worte *ἔτι δὲ — μῦθων* einen Satz für sich bilden, zu welchem ein Verbum allgemeinerer Art zu ergänzen ist: „auch die richtige Länge der Tragödien bildele sich erst allmählich aus Fabeln von geringerem Umfange heraus“. Vor *λέξεως* dürfte ferner *ἐκ* hinzuzusetzen sein, denn diesen Genetiv von *ἀπεσεμνύνθη* abhängen zu lassen, wie Mommsen will, weil in diesem Verbum zugleich der Begriff des *ἀπαλλάττεσθαι* liege, dürfte um so gewagter sein, da doch auch *ἀπαλλάττεσθαι* gewöhnlich nicht mit dem bloßen Genetiv, sondern mit *ἐκ* oder *ἀπὸ* verbunden wird.

## 5.

In dem kurzen Geschichtsabriss der Komödie modificirt Aristoteles den c. 2 zu Ende vorläufig ohne Beschränkung hingestellten Satz, daß die Charaktere der Komödie schlechter seien als die der Wirklichkeit, indem er hinzusetzt *οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μέρος*, 1449 a, 33 f. Hier haben Hermann und Bekker in seiner neuesten Ausgabe *οὐ* hinter *αἰσχροῦ* nach der Conjectur von Vatkeu eingeschaltet. Dadurch wird aber der richtige Sinn verkehrt. Denn erstens da Aristoteles c. 4. 1448 b, 25 den Ausdruck *καλός* im Gegensatze von *φᾶνλος* vom sittlich Guten gebraucht, so läßt sich nicht wohl annehmen, daß hier der entgegengesetzte *αἰσχρός* etwas anderes als *φᾶνλος* und *κακός* bezeichnen könnte. Gesezt aber zweitens auch, es wäre dies der Fall, so ist es doch ein innerer Widerspruch, wenn einmal gesagt würde, die Komödie sei die nachahmende Darstellung des *αἰσχροῦ* oder der *φανλότεροι* in Bezug auf das *αἰσχροῦ*, und dann hinterher doch wieder das Komische (*γελοῖον*) nur als ein Theil dieses *αἰσχροῦ* bezeichnet würde. So hätte ja die Komödie zu ihrem Gegenstande nur einen Theil ihres Gegenstandes. Der erforderliche Sinn ist jedenfalls: „das Lächerliche oder Komische ist nur ein Theil des Häßlichen“. Die Unbequemlichkeit der Wortstellung kann freilich nicht geläugnet werden und führt demgemäß auf die Vermuthung, daß *μέρος* vor *τοῦ αἰσχροῦ*

hinaufzurücken sei. Die Entstehung dieser Verderbniß wird erklärt und zugleich dem Sinne noch besser aufgeholfen, wenn man obendrein noch zu einer zweiten Aenderung schreitet, indem man zugleich das *μόριον* an seiner jetzigen Stelle stehen läßt, aber mit Verwandlung in *μόνον*: „vielmehr ein Theil des *αισχρόν* ist das Komische nur“. Die Wörter *μόνον* und *μόριον* sind zumal in der Majuskelschrift einander so ungemein ähnlich, daß leicht statt beider kurz hinter einander nur eins von beiden und zwar an der Stelle geschrieben wurde, an welcher vielmehr das andere stehen sollte.

1449 a, 5 ff. geben die Handschriften *τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθεν, τῶν δὲ Ἀθηνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφ' ἐμμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους*. Alle Ausgaben von der Albina ab haben sich hier durch Setzung eines Punktes nach *Φόρμις* und Einschlebung eines *οὐν* hinter *τὸ μὲν* geholfen, Wahlen a. a. D. S. 64. Anm. 1 dagegen die Frage aufgeworfen, ob nicht vielmehr vor *Ἐπίχαρμος* etwa *οἶον* ausgefallen sei. Allein mit beiden Aenderungen ist nichts gefruchtet. Nimmt man das erste *μύθους* im gewöhnlichen Sinne „Götter- und Heldenfage“, so steht dem der sonstige ausnahmslose Sprachgebrauch der Poetik entgegen, und sodann kann man auf diese Weise kaum umhin auch das zweite *μύθους* in demselben Sinne zu fassen; so aber entsteht ein historisch falscher Gegensatz zwischen Epicharmos und Phormis einerseits und Krates anderseits. Denn durch *λόγους* müßten so im Gegensatz zu *μύθους* die Geschichten aus dem wirklichen Leben bezeichnet sein, aus denen Krates theilweise seine Stoffe entnahm, wir wissen aber, daß auch Epicharmos ein Gleiches that und daß seine Stücke nicht alle im Kreise der Götter- und Heroenwelt spielten. Nehmen wir dagegen *μύθους* auch hier im technischen Sinne des Aristoteles, so kann ein solcher *μῦθος*, eine Fabel, so regellos auch ihr Verlauf und so schlecht zusammenhängend sie auch ursprünglich gewesen sein mag, doch auch der Komödie vor Epicharmos und Krates unmöglich gefehlt haben, denn ohne eine solche ist eine Komödie so gut wie eine Tragödie (c. 6. 1450 a, 23 ff.) schlechthin undenkbar, und auch eine solche aus lauter ganz lose an einander gereihten Theilen bestehende Fabel nennt Aristoteles immer noch ausdrücklich einen *μῦθος*, c. 9. 1451 b, 33 ff., und auch so noch bleibt ein ganz unhistorischer Gegensatz zwischen der stichischen Komödie und dem Krates bestehen, denn wir wissen ja auch, daß die erstere ebenso gut wie der letztere nicht dem „iambischen Wesen“ oder der persönlichen Satire nachging, sondern die Thorheiten ganzer Stände und Menschenklassen durchzog, also das *καθόλου ποιεῖν μύθους* übte, und die Verbindung, in welche Aristoteles offenbar hier den Krates mit ihr setzt, macht es höchst wahrscheinlich, daß er in der That ihm nichts anderes zuschreiben will als ihr, sondern nur sagen, daß er ihre Richtung nach Athen verpflanzt habe. Kurz, es wird

wohl nichts anderes übrig bleiben als die Worte *Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις* für eine eingedrungene Randbemerkung anzusehen, wenn schon die Construction, die Ergänzung von *καθόλου ποιεῖν τοὺς μύθους* zu *τὸ μὲν* allerdings eine sehr harte ist: „was aber die Composition der Fabeln anlangt, so stammte es ursprünglich von Sikilien her, in Athen aber brachte es zuerst Krates auf, die persönliche Satire aufzugeben und Fabeln allgemeineren Inhalts zu componiren“. Ja, ich muß bekennen, daß mir selbst die Worte *λόγους καὶ* (Na *λόγους ἤ*) nicht ganz unverdächtig sind. Denn einerseits konnte dieser Zusatz leicht entstehen, indem man *μύθους* im gewöhnlichen Sinne nahm und dies daher zur Bezeichnung der Stoffe des Krates zu eng fand, andererseits ist es nicht bloß ein sehr müßiger Zusatz, sondern auch ein solcher, dem man einen rechten Sinn gar nicht abgewinnen kann. Hermann übersetzt es durch *argumenta*, und dies wäre auch das allein passende, aber diesen Sinn hat es sonst nirgends in der Poetik. Dazu kommt nun aber noch der freilich für sich allein (s. c. 4. 1449 a, 19 ff. u. 23, wo *λέξεως* erst „Sprache, Diction“ und dann „Dialog“ bedeutet) nicht entscheidende Uebelstand, daß *λόγους* unmittelbar vorher 3. 4 in einem andern Sinne, nämlich in dem von „Dialog“ vorkommt. Denn so hat hier unseres Erachtens Hermann mit Recht das überlieferte *προλόγους* geändert, und auch Ritter und neuestens Bekker sind ihm darin beigetreten, und hier kann *λόγους*, wie Ritter richtig sah, nicht die gleiche, von Hermann gewollte Bedeutung haben wie 3. 8, freilich aus ganz anderen Gründen als den von Ritter vorgebrachten, nämlich einfach deshalb, weil erst mit den Worten *τὸ δὲ μύθους ποιεῖν* zu den Argumenten oder der Fabel der Komödien übergegangen wird.

Nach der richtigen Deutung der vorliegenden Stelle kann übrigens wenigstens aus ihr nicht geschlossen werden, was Bernhardy Griech. Littgesch. 2. Aufl. III. S. 505 f. 511 f. 515 f. annimmt, daß Krates älter gewesen sei und auf einer niedrigeren Kunststufe gestanden habe als Kratinos. Die Ansicht des Aristoteles ohnehin kann mindestens das Letztere schwerlich gewesen sein. Bei dem Kratinos, bei der ganzen Hauptrichtung der alten attischen Komödie überhaupt hat er vielmehr offenbar noch zu viel von jener persönlichen Satire gefunden, welche nach seiner Theorie in den Jambos hineingehört, den er eben deshalb auch nur als eine Abart des wahren komischen Epos ansieht, und welche der ächten Komödie fremd bleiben muß, vgl. c. 9. 1451 b, 11 ff. Es genügt hiefür auf Bernays Rhein. Mus. N. F. VIII. S. 570 ff. zu verweisen. Hierin allein dürfte daher auch der Grund zu suchen sein, weshalb Aristoteles hier des Kratinos überall nicht gedenkt, sondern nur des Krates, des Begründers jener der sikilischen Komödie verwandten und die mittlere vorbildenden milderen Nebenrichtung der alten attischen Komödie, welcher außer ihm noch Pherekrates angehörte.

Von allem, was wir sonst zur Lyrik rechnen würden, außer dem Jambos ist sonach auch in diesem ganzen geschichtlichen Abriss mit keinem Worte weiter die Rede. Schon dieser Umstand muß gegen die Annahme von Spengel *Abhh. der Münchner Akad. a. a. D. S. 224*, Zeller *Phil. d. Gr. 2. Aufl. III. S. 76 f. Anm. 1, C. Müller a. a. D. II. S. 388 u. A.* sehr bedenklich machen, daß uns von der aristotelischen Poetik auch eine Specialabhandlung über die lyrische Poesie verloren gegangen sei. Dies Bedenken steigert sich aber, wenn wir die nunmehr sich anschließende Uebergangserörterung zum zweiten Theile der Schrift oder zur Specialerörterung der Tragödie, 1449 b, 9—22, ins Auge fassen. Hier läßt nämlich Aristoteles mit einem Male den obigen weiteren Begriff der Epopöie fallen, indem er zunächst sich ausdrücklich auf die metrische Form derselben beschränkt und mithin die Prosaichtung, 3. 9 ff., dann aber auch jede Unterart, welche sich nicht fortlaufend eines und desselben Metrums bedient, im Weiteren ausschließt 3. 10 f. und endlich ausdrücklich seine spätere Specialbehandlung des Epos lediglich für die hexametrische Form desselben ankündigt, 3. 21 f., mithin von Jambos und Elegie und überhaupt aller bloß declamatorischen Lyrik in derselben nicht sprechen will. In der That findet sich denn auch in ihr, c. 23. 24, sogar des komischen hexametrischen Heldengedichts mit keiner Sylbe weiter gedacht, sondern nur des ersten. Ganz mit dürren Worten wird ja aber auch 3. 21 f. nur für das Epos in der eben angegebenen Beschränkung, für die Komödie und für die Tragödie eine Specialbehandlung im folgenden in Aussicht gestellt, so daß in Wirklichkeit die Annahme, als ob die für den eigentlichen Gesang bestimmte Lyrik ein anderes Schicksal zu erwarten habe als die bloß für die Declamation oder gar für die bloße Lectüre bestimmte, nicht den mindesten Anhalt findet. Aristoteles würdigte eben allem Anscheine nach nur diejenigen drei Dichtarten, welche ihm als die hervorragendsten und bedeutendsten erschienen, eines näheren Eingehens und von dem Standpunkte aus, von welchem er die Poesie betrachtet, konnte er in der That die selbständige Lyrik nur als einen sehr untergeordneten Zweig derselben ansehen. Daß die Lyrik recht eigentlich Ausdruck nicht sowohl der Handlung als der Empfindung, und vollends, daß sie recht eigentlich Ausdruck der subjectiven Empfindung des Dichters selbst ist, diese Auffassung lag ihm, wie dies ja C. Müller a. a. D. II. S. 119 f. selber ganz richtig erkannt hat, durchaus ferne. Die lyrische Poesie seines Volkes bot ihm für dieselbe auch kaum einen Anhalt, und vollständig überfliegen konnte natürlich auch ein Geist wie der seine die Schranken seiner Zeit und seiner Nation nicht. Bewundernswerth genug, daß er sie so weit überstiegen hat, als es sich in dem oben berührten Ausspruche, c. 4. 1449 a, 7—9 zeigt (vgl. Bernays *Grundzüge* u. S. 186. *Barthelemy-St. Gilaire Uebersf. d. Poet., Préface p. XLIX-LIIL*). Zwar bezeichnet er, wie schon vorhin bemerkt, c. 1. 1447 a, 28 als Gegenstände aller

nachahmenden Künste nicht bloß die *πρᾶξις* sondern auch die *ἦθη* und *πάθη*, aber das von ihm rüchlich der Tragödie c. 6. 1450 a, 15 ff. gewonnene Ergebnis, daß das Hauptstück der Tragödie die Fabel oder Nachahmung der Handlung sei, dehnt er in der ersten Hälfte von c. 9 ausnahmslos auf alle Poesie aus, und nur so ist ja auch mit Spengel a. a. O. S. 225 f. die Ungenauigkeit einigermaßen zu rechtfertigen, mit welcher er in der Eingangsankündigung c. 1. 1447 a, 8—13 so spricht, als wäre die Fabel noch ganz etwas anderes als einer von den qualitativen Theilen einer jeden Dichtung selber. Müller hat auch das bereits richtig bemerkt, daß man, um diese Auffassungsweise auch bei der Lyrik zu begreifen, eben bedenken muß, daß *πρᾶξις* den Griechen nicht bloß Thätigkeit sondern auch Zustand und Situation bedeutet. Von der eigentlichen Sanglyrik gilt ohnehin dasselbe, was Aristoteles erweislich in einer uns verloren gegangenen Stelle der Poetik (s. u. zu c. 6) von den lyrischen Partien des Dramas aussprach, daß das eigentlich unterscheidende an ihnen, die Melodie, nicht sowohl Sache der Poesie als der Musik sei. Sieht man endlich auf die ganze Art, wie Aristoteles die Regeln für die Behandlung der Poesie überhaupt gibt, so ist sein Verfahren dies, daß dieselben wesentlich in der Abhandlung über die Tragödie mit entwickelt werden, so daß nun die Erörterung der andern Dichtarten um so kürzer ausfallen konnte, indem nur die abweichenden Eigenthümlichkeiten derselben aus der besondern, unterscheidenden Natur einer jeden im Vergleich zur Tragödie dargelegt zu werden brauchten. So verfährt er wenigstens beim Epos, c. 23. 24, daß es aber auch bei der Komödie nicht anders geschehen sein wird, läßt sich wohl daraus abnehmen, daß er, wie gesagt, ausdrücklich in dem Abschnitt über die Tragödie hin und wieder vom Dichter ganz im Allgemeinen spricht. Nicht selten wählt er in diesem Abschnitt seine Beispiele aus dem Epos, vgl. c. 8. c. 9. c. 17. c. 13. 1353 a, 32. c. 15. 1454 b, 2. 14. c. 16. 1454 b, 26 ff. 1455 a, 2 ff. Schon dies Verfahren zeigt deutlich, daß ihm die Tragödie als die bedeutendste Dichtart galt, auch wenn es nicht ausdrücklich aus c. 26 erhellte. Als Vereinigung von Epos und Lyrik, wie es das antike Drama auch äußerlich war, ist die Tragödie ja auch in der That bis zu einem gewissen Grade die Poesie in ihrer Totalität. Die großen und allgemeinen Grundsätze nun, die von dem lyrischen Element des Dramas gelten, gelten auch von der selbständigen Sanglyrik, und selbst auf die erstere geht Aristoteles nicht näher ein. Um so weniger konnte ihm die letztere nach einer abgeforderten Behandlung bedürftig erscheinen. Dagegen der epische Bestandtheil ist im Drama aus der erzählenden in die unmittelbar dramatische Darstellung umgewandelt. Das Epos also bedurfte noch einer besondern Betrachtung, und ebenso die Komödie, die andere Art des Dramas, die aber von Aristoteles niedriger gestellt ward als die Tragödie, wie überhaupt das Karrikiren und Komödiren niedriger als das Idealisiren

und die unmittelbare Darstellung des Ernsten, Edlen und Würdigen, c. 4. 1448 b, 24 ff. 1449 a, 3 ff. vgl. c. 5. 1449 a, 38 f. Das Bestreben nicht allzusehr ins Einzelne zu gehen und vielmehr nur die allgemein-charakteristischen Hauptzüge zu entwickeln leitet den Aristoteles offenbar nicht bloß bei demjenigen Punkte, bei welchem er es ausdrücklich ausspricht, c. 4. z. C., sondern in der ganzen Poetik.

Greifswald.

Jr. Eufemihl.