

Studien zur aristotelischen Poetik.

Fünftes Stück.

(Vgl. Bd. XXVI S. 440 ff.)

17.

Im 17. Cap. ertheilt Aristoteles dem dramatischen Dichter zwei praktische Rathschläge: der letztere soll bei der Ausarbeitung seiner Stücke¹ die von ihm darzustellenden Situationen und Charaktere sich stets möglichst lebendig vergegenwärtigen (1455 a, 22—34), und er soll die Fabel zuerst nur in ihren allgemeinsten Grundzügen anlegen (1455 a, 34—b, 15). Die letztere Regel gilt ganz eben so auch für den Epiker (1455 b, 15—23), die erstere aber hat ihre zwei verschiedenen Seiten, deren eine sich auf die Fabel (1455 a, 22—29) und die andere auf die Charaktere bezieht (1455 a, 29—34). In ersterer Richtung soll der Dichter die

¹ *μύθους συνιστάει* versteht Vahlen Beiträge zu Aristoteles Poetik. II. Wien 1866. S. 41 (Stzber. der Wiener Akad., phil.-hist. Cl. LII. S. 129) hier wegen des hier hinzugefügten *καὶ τῇ λέξει [-συν] ἀπεργάζεσθαι* ebenso wie C. 1. 1447a, 2 von der blossen geistigen Conception. Ich zweifle gleich Reinkens Aristoteles über Kunst, besonders über Tragödie, Wien 1870. 8. S. 53 f. Anm. (vgl. S. 32 f.) an der Richtigkeit dieser Auffassung, vermag aber auch der von Reinkens selbst nicht ganz beizupflichten. Allerdings scheint mir für *μύθους συνιστάει* überall in der Poetik dieselbe Erklärung auszureichen, nämlich die ganz allgemeine Bedeutung von Composition der Fabel oder Herausbildung des fertigen Gedichts aus seinem Rohstoff. Das *καὶ τῇ λέξει ἀπεργάζεσθαι* aber ist hinzugesetzt, damit man hier bestimmter diese ganze Thätigkeit bis zu ihrer letzten Vollendung verstehen soll. Eben so würde auch im Deutschen, wenn man sagte: 'die Fabel componiren und in Verse bringen', daraus Niemand folgern wollen, dass das in Verse Bringen nicht mehr zur Composition gehörte.

von ihm vorzuführen Begebenheiten und Situationen sich möglichst leibhaftig vor Augen stellen, er soll sich mit seiner inneren Anschauung so lebhaft in sie hinein versetzen, als ob er sie bereits auf der Bühne vorgehen sähe, er soll sich mit dem Auge seines Geistes schon im Voraus zum Zuschauer seines eigenen Stückes machen, denn wer so Alles möglichst leibhaftig vor sich sieht, als ob er bei den Vorgängen selbst gegenwärtig wäre, wird sich am Ehesten vor Unangemessenheiten und unvermerkt sich einschleichenden Widersprüchen ¹ hüten, und es wird ihm nicht ergehen wie dem Karkinos, welcher vor der Aufführung nicht merkte, welchen Verstoß er damit beging, dass er den Amphiaros aus dem Tempel hatte herausgehen lassen, während dies auf der Bühne den Zuschauern sofort entgegentrat und Schuld daran war, dass das Stück durchfiel ². In Bezug auf die Charaktere aber genügt es noch nicht, dass sich der Dichter dergestalt bei seinem Schaffen zum geistigen Zuschauer seines Stückes macht; um sich recht lebendig in dieselben zu versetzen, muss er sie geradezu leibhaftig sich auch als Schauspieler darstellen, so weit dies möglich ist (*ὅσα δυνατόν* Z. 29) ohne wirkliche Bühnenaufführung und bei der Darstellung aller Rollen durch Einen, er muss sich seine eigenen Verse laut vordeclamiren und vorgesticuliren.

Gegen diese Auffassung der Worte des Aristoteles hat neuerdings Teichmüller ³ in einer sehr ausführlichen Abhandlung Einspruch erhoben und sich gewundert, dass man dem Philosophen solche 'Trivialitäten' zutrauen könne, und eine neue Erklärung gegeben, und er hat mit derselben bei Reinkens ⁴ und theilweise

¹ τὰ ὑπεναντία, 1455 b, 26, übersetzen Vahlen a. a. O. und Ueberweg durch 'auch kleine Widersprüche'. Aber wo steht 'auch'? und wo ich ὑπεναντίος bei Aristoteles gelesen habe, bezeichnet es nicht bloss nach seiner Grundbedeutung den kleinen Widerspruch, sondern den Widerspruch überhaupt gerade wie ἐναντίος.

² Worin der Verstoß eigentlich bestand, können wir nach der richtigen Bemerkung Vahlens a. a. O. S. 41 f. bei unserer gänzlichen Unkenntniss des Stoffes nicht wissen. Richtig aber hat Ueberweg gesehen, dass zu ἐλάνθανεν (Z. 28) das Object dasselbe sein muss wie zu ἂν λανθάνοι (Z. 25), also τὸν ποιητὴν statt τὸν θεατὴν (Z. 27), und Vahlens Conjectur (ἂν) τὸν θεατὴν treffend widerlegt. In meiner Ausgabe habe ich die Stelle falsch verstanden. Das ὁ vor ὁρῶν ist nicht zu tilgen, οὔτω ἐναργέστατα ist trotzdem mit ὁρῶν zu verbinden, s. Vahlen a. a. O. S. 43. Anm. 1.

³ Aristotelische Forschungen I. Halle 1867. 8. S. 100 ff.

⁴ a. a. O. S. 50.

auch schon bei Torstrik ¹ lebhaften Beifall gefunden, mit seiner Polemik aber zum Theil auch auf Ueberweg Eindruck gemacht. Nach Teichmüller soll trotz des Mediums *πρῶτον* durch *ὄν μάλιστα πρὸ ὀφθαλμῶν πρῶτον* (Z. 23) nicht bezeichnet sein, dass der Dichter sich, sondern dass er den Zuschauern Alles möglichst vor Augen stellen und möglichst wenig ihnen selber hinzuzudenken überlassen müsse. Dass dies grammatisch angehe, hat er indessen wohl behauptet, aber keine einzige Stelle zum Beweise vorgebracht, und sollte es auch wirklich nicht un Griechisch sein, so würde man sich immer noch wundern müssen, wesshalb dann nicht durch Gebrauch des Activs eine so grosse Zweideutigkeit vermieden wäre. In jedem Falle aber sollte man doch denken, dass nach den einfachsten Regeln der Auslegung Derjenige, welcher in dem sich unmittelbar anschliessenden begründenden Satze *οὕτω γὰρ ἂν ἐναργέστατα ὁ ὄρων κ. τ. λ.* (Z. 23 f.) der ganz leibhaftig Schauende genannt wird, kein Anderer sein kann als der Nämliche, welchem Alles möglichst vor Augen gestellt ist. Trotzdem versteht auch Teichmüller, wie es denn freilich nicht anders möglich ist, hier den Dichter selber. Fragt man endlich, wie es denn dem letzteren gelingen wird den Zuschauern Alles möglichst vor Augen zu stellen, so wird doch kaum eine andere Antwort denkbar sein als: dadurch, dass er zuvörderst diesen Process geistig bei sich selber durchgemacht hat. Gerade der Rath das Erstere zu thun würde also der oberflächlichere und mithin, wenn hier ja von Trivialität die Rede sein soll, trivialere sein, Letzteres dagegen führt von der Oberfläche in die Tiefe.

Der Anstoss nun ferner, den es bei den genannten vier Gelehrten gefunden hat, dass der Dichter sein noch in der Arbeit begriffenes Stück sich selber vorspielen soll, beweist, wie mir scheint, Nichts weiter, als dass keiner dieser Herren jemals poetische Jugendsünden begangen hat. Sonst würden sie sicher aus eigener Erfahrung wissen, dass selbst für den lyrischen Dichter es ein inneres Bedürfniss ist, sich die schon fertigen Theile seines Gedichts laut und selbst mit einiger Gesticulation vorzusagen, um sich in der bestimmten lyrischen Empfindung zu erhalten und zu überzeugen, ob man den Ausdruck derselben richtig getroffen habe. Zum Wenigsten aber hätten sie sich aus der ergötzlichen Scene in Aristophanes Acharnern, in welcher Euripides sogar in die Lumpen aus seinen Tragödien eingehüllt ist, um so seine Helden im Bettler-

¹ Litterarisches Centralblatt 1868. S. 144.

kleide desto naturgetreuer dichten zu können (410 ff.), überzeugen sollen, dass die von ihnen bestrittene Erklärung des *σχήμασι συναπεργαζόμενον* (Z. 29 f.), welche Vahlen¹ noch obendrein durch eine ganz unzweifelhafte Parallelstelle aus der Rhetorik, II, 8. 1386 a, 31 ff., gerechtfertigt hat, nichts dem Gesichtskreise griechischer Dichter und Aesthetiker irgendwie Fremdartiges enthält. Es ist vielmehr bei Aristophanes ganz derselbe Gedanke, nur, wie es dem Komiker zukommt, in karikirter Form. Zuzugeben ist freilich, dass die hinzugefügte Begründung *πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς* (oder nach Tyrwhitts Verbesserung *ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσι καὶ χεῖμαιναι ὁ χεῖμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ δογυζόμενος ἀληθινώτατα* (Z. 30 ff.) dergestalt nicht unmittelbar das Zubegründende wirklich erhärtet. Was aus ihr unmittelbar folgen würde, ist vielmehr, wie Ueberweg richtig erkannt hat, dass sich der Dichter durch Kunst möglichst in dieselbe Stimmung mit seinen Personen hinein versetzen soll. Aber wenn Ueberweg nun demgemäss *σχήμασι* in *παθήμασι* ändert, so darf entschieden bezweifelt werden, dass *παθήμασι συναπεργάζεσθαι* bezeichnen könnte 'dadurch mitarbeiten, dass man sich in die Stimmung Anderer (die man darstellen will) hinein versetzt'. Sodann aber, dass der Dichter dies thun müsse, das gerade ist in Wirklichkeit eine so selbstverständliche und mithin triviale Sache, dass man sich wundern müsste, den Aristoteles dies noch erst besonders aussprechen zu hören. Darauf vielmehr kommt Alles an, wie es der Dichter macht, um dies zu erreichen, und dazu ihm den praktischen Kunstgriff, der in der von uns vertheidigten Erklärung liegt, anzugeben war mithin eine durchaus des grossen Denkers würdige Sache. Führt dieser Kunstgriff aber wirklich zum Zwecke oder hat man auch nur nach dem Obigen keinen Grund anzunehmen, dass Aristoteles nicht geglaubt haben könne, er führe dazu, so kann seine Anwendung ja auch mit vollem Rechte aus jener Begründung mittelbar erschlossen werden, indem man sich eben den selbstverständlichen Gedanken, den Ueberweg in den Text einfügen will, als das nöthige Mittelglied hinzudenkt. Einen jeden Affect am Ueberzeugendsten, d. h. so, dass jeder Beobachter dadurch von dem wirklichen Vorhandensein dieses Affects überzeugt wird, also mit anderen Worten, wie es auch gleich hinterher bezeichnet wird, am Wahrsten bringen Diejenigen zum Ausdruck, welche sich von Natur

¹ Zur Kritik aristotelischer Schriften, Wien 1861. 8. S. 18 f. (Stzber. der Wiener Akad. a. a. O. XXXVIII. S. 75).

selber (denn ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως muss es hiernach heissen) oder in Wirklichkeit in demselben befinden, wie z. B. den Zorn der Zornige¹. Da nun aber der Dichter nicht seine eigenen Affecte, sondern die fremden anderer und zwar nicht wirklicher, sondern bloss von ihm nachgeahmter Personen zu einem möglichst wahrheitsgetreuen Ausdrucke bringen soll, so muss er sich durch Kunst in sie hinein versetzen, und es wird ihm am Besten gelingen, wenn er beim Dichten zugleich nach Möglichkeit geradezu schauspielerisch agirt, weil bei der schauspielerischen Action als der gesteigertsten Form der Nachahmung der Nachahmer am Meisten annähernd Eins wird mit der nachgeahmten Person. Schwerlich wird man in die-

¹ Teichmüller (S. 121) erklärt diese Auslegung seltsamerweise für unmöglich, indem dies ja selbstverständlich sei, weil der Zornige das Original selbst ist. Dürfen denn etwa Folgerungen nur aus solchen Prämissen hergeleitet werden, die nicht selbstverständlich sind? Aber freilich wenn diese Auslegung festzuhalten ist, dann ist es um den Einwurf Teichmüllers (S. 116) geschehen, die Verbesserung ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως verderbe den ganzen Satz, indem sie den Aristoteles Etwas ohne Angabe eines Grundes behaupten lasse, denn das Selbstverständliche ist ja wohl gerade das, was sich ohne Angabe eines Grundes behaupten lässt. Einer anderen Auslegung huldigt auch hier Ueberweg (Uebers. der Poetik S. 77 f.), indem er ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως beibehält und mit πιθανώτατοι verbindet: 'kraft der Naturmacht des gleichartigen Affectes stellen Diejenigen sehr überzeugend dar, welche auch ihrerseits ideell in den betreffenden Affect sich versetzt haben'. Aber abgesehen davon, dass diese Erklärung mit seiner Aenderung von σχήμασι in παθήμασι steht und fällt, kann οἱ ἐν τοῖς πάθεσι schwerlich Diejenigen, welche die Affecte ideell in sich nachbilden, sondern nur die, welche sich reell in ihnen befinden, bezeichnen. Was aber Vahlen (Zur Krit. ar. Schr. S. 19. Beitr. II. S. 42) anlangt, so hat bereits Teichmüller (S. 116) dessen Irrthum gerügt, sprachwidrig unter οἱ ἐν τοῖς πάθεσι die zu den Affecten Disponirten und unter ὀργιζόμενος und χευμαζόμενος den leicht zum Zorne und zur Aufregung Geneigten zu verstehen. Jedoch hat dieser Irrthum Vahlen nicht daran gehindert seinerseits ungleich richtiger als Ueberweg zu erkennen, dass es sich hier um den Gegensatz von Natur und Kunst handelt, und dass daher wirklich ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως zu schreiben und mit οἱ ἐν πάθεσιν zu verbinden sei. Wenn aber Teichmüller (S. 116) einwendet, von Natur könne man nicht im Affect sein, denn die Natur gebe nur die Erregbarkeit (δύναμις), aber nicht die einzelne wirkliche Erregung, so ist dies nur so lange richtig, als man Natur im Sinne des angeborenen Naturells im Gegensatz zu dessen Ausbildung fasst, nicht aber, sobald die Natur im Sinne der natürlichen Wirklichkeit der künstlichen Nachahmung und Nachbildung gegenübergestellt wird.

ser Schlussfolgerung etwas Unlogisches entdecken, schwerlich auch von dem oft wortkargen Aristoteles behaupten können, dass er stets alle Mittelglieder seiner Schlussfolgerungen ausdrücklich ausgesprochen hätte. Hier aber ward es ihm obendrein nur dadurch, dass er es nicht that, möglich, nachdem er die Folgerung voran und die Begründung nachgeschickt hatte, an die letztere in dritter Stelle noch eine zweite aus letzterer¹ gezogene Folgerung anzureihen, διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἔστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἔξεταστικοὶ εἰσιν (Z. 32 ff.): weil einen jeden Affect der von ihm wirklich Ergriffene am Wahrsten ausdrückt, darum bedarf es zum Dichten, um fremde Affecte doch auch möglichst naturgetreu nachahmend darzustellen, überdies eines Mannes, der sich in sie entweder leicht hineindenkt oder aber leicht hineinempfindet², also entweder von überlegenem Verstande (εὐφροῦς, ἔξεταστικός) oder von reger Phantasie (μανικός, εὐπλαστος).

Von der neuen Erklärung Teichmüllers, zu deren Prüfung wir uns nunmehr wenden, hat schon Ueberweg geurtheilt, dass sie keinen passenden Sinn ergibt. Dass nach ihr aus τῇ λέξει [συν-] ἀπεργάζεσθαι (Z. 22) zu σχήμασι vielmehr λέξεως hinzuge-dacht werden soll, könnte man sich sprachlich allenfalls noch gefallen lassen, aber dass auch οἱ ἐν τοῖς πάθεισιν nicht οἱ ἐν τοῖς πάθεισιν ὄντες, sondern οἱ ἐν τοῖς πάθει λέγοντες bezeichnen soll, hört auf griechisch zu sein. Während bisher Niemand daran gezweifelt hat, dass ἀληθινώτατα mit χεῖμαίνει und χαλεπαίνει zu verbinden sei und ἀληθινώτατα χεῖμαίνειν und χαλεπαίνειν nur Dasselbe im Besonderen was πιθανώτατοι εἶναι im Allgemeinen bezeichne, und sich dies entschieden dadurch empfiehlt, dass so die Parallele auch grammatisch durch die beidesmaligen Superlative zum Ausdrucke kommt, so verknüpft er dagegen ἀληθινώτατα mit den Participien χεῖμαζόμενος und ὀργιζόμενος, in welche er gleichfalls statt in χημαίνει und χαλεπαίνει die Bedeutung des Ausdrückens von Aufregung und Zorn durch die Rede hineinlegt. Die Verba

¹ Und nicht aus der ersten Folgerung, wie Teichmüller (a. a. O. S. 124 f.) die Sache darstellt. Wäre man genöthigt, so die Gedanken nach dieser Erklärung zu verbinden, dann wäre allerdings richtig, was er hier gegen die letztere geltend macht. Aber er hat diese Nöthigung nachzuweisen auch nicht einmal versucht, und schwerlich dürfte auch ein solcher Versuch irgend Jemandem glücken.

² εὐπλαστος 'bildsam', d. h. zu allen möglichen Affecten leicht erregbar, 'indem seine Seele leicht die verschiedenen Stimmungen annimmt'. s. Vahlen Beitr. II. S. 43 mit Anm. 1.

χειμαίνει und *χαλεπαίνει* fasst er vielmehr nach dem Vorgange Anderer transitiv 'in Sturm und Zorn versetzen', obwohl er selbst eingestehen muss, diese Bedeutung von *χαλεπαίνω* durch kein anderes Beispiel belegen zu können, während doch, wenn dies nicht gelingt, dieser Umstand, wie man denken sollte, allein ausreichen müsste, seine ganze Erklärung über den Haufen zu werfen. Nur so, glaubt er, sei die Anwendung dieser beiden Active gegenüber dem Medium der beiden Participien begreiflich, als ob irgend Etwas auf diesen Unterschied der Form und nicht vielmehr Alles auf den der Bedeutung ankäme, als ob es, wenn einmal, was doch Niemand leugnen kann, der Begriff 'zornig und aufgeregt sein' sich griechisch besser durch die Media *ὀργίζεσθαι* und *χειμάζεσθαι* und der Begriff 'Zorn und Aufregung ausdrücken' besser durch die Activa *χαλεπαίνειν* und *χειμαίνειν* bezeichnen lässt, dann noch irgend einer weiteren Erklärung dafür bedürfte, dass Aristoteles es auch wirklich gethan hat. Was nun ferner so *χαλεπαίνειν* und *χειμαίνειν* im Besonderen nach Teichmüllers Deutung, das soll im Allgemeinen hier auch das *πιθανώτατοι* heissen: es soll das Versetzen der Zuschauer oder Leser in den gleichen Affect bezeichnen. Allein wohl hat Aristoteles gelehrt, dass die Musik die gleichen Stimmungen, welche sie ausdrückt, auch im Hörer hervorruft, aber wo hat er je behauptet, dass auch die Affecte der tragischen Personen sich dem Publicum mittheilen, dass dasselbe durch die Wuth eines Oedipus oder Kreon gleichfalls in Wuth versetzt werden soll? Nirgends hat er je eine so seltsame Theorie ausgesprochen, sondern vielmehr ausdrücklich behauptet, dass die Tragödie ganz andere Affecte bei den Lesern und Zuschauern, nämlich Furcht und Mitleid, erregt als die, welche die Personen derselben hegen und äussern. Die überlieferte Lesart *ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως* behält Teichmüller bei und versteht die affectvolle Natur, die den Lesern und Zuschauern der Tragödie mit den Personen derselben gemeinsam ist. Obgleich er endlich selbst einräumen muss, dass Aristoteles sonst nirgends durch *σχήματα λέξεως* gleich späteren Schriftstellern ausdrücklich die Redefiguren, wie z. B. Metapher, Asyndeton u. s. w. bezeichnet hat, so soll derselbe es dennoch hier gethan haben¹, und mit der folgenden Begründung will Teichmüller dies dadurch in Einklang bringen, dass die affectvolle Rede solche Figuren liebt. Jedoch Aristoteles bezeichnet in der Poetik selbst an einer Stelle, die

¹ Reinkens a. a. O. macht gar daraus 'alle künstlerischen Mittel der Sprache'.

Teichmüller selber anführt, ohne zu sehen, wie sehr sie gegen ihn spricht, C. 20. 1456 b, 8 ff., vgl. C. 21. 1457 a, 21 ff., als einen Theil der Lehre von der λέξις die von den σχήματα τῆς λέξεως, und es ist daher gänzlich undenkbar, wenn er schon hier vorgreifend in Bezug auf die σχήματα τῆς λέξεως gewisse Vorschriften geben wollte, dass er dabei den Ausdruck irgendwie in einem anderen Sinne gebraucht haben könnte als dort. Dort aber sagt er sehr deutlich, dass er unter demselben nichts Anderes versteht, als die ganz gewöhnlichen Modalitäten der Aussage, die jeder Rede, der affectvollen wie der ruhigen, der Sprache des täglichen Lebens so gut wie der der Poesie und Beredsamkeit gemeinsam sind, Befehl, Frage und Antwort u. dgl., Metaphern aber und ähnliche Dinge rechnet er ausdrücklich gerade nicht mit zu ihnen, denn er lehnt es ausdrücklich ab, auf die σχήματα τῆς λέξεως genauer einzugehen, wie er es doch hernach C. 22 auf Metaphern, Glossen und alles Andere, was er vielmehr εἶδη τῶν ὀνομάτων nennt, thut. Ob der Ausdruck in anderen Schriften des Aristoteles in einer etwas anderen Bedeutung gebraucht wird oder nicht, darauf kommt nicht das Geringste an, Untersuchungen darüber sind an sich wichtig, hier aber zur Entscheidung herbeigezogen trüben sie den wahren Sachverhalt, statt ihn aufzuklären. Teichmüller übersetzt nun hiernach so: 'so viel als möglich muss man die Rede auch durch die Figuren ausarbeiten; denn das so sehr Ueberzeugende haben die leidenschaftlich Redenden durch die in uns sympathisch wirkende Natur, wie ja wer (durch die Wendungen der Rede) recht naturgetreu stürmt, uns auch mit in Sturm versetzt und wer recht wie wirklich zürnt, uns auch mit in Harnisch bringt'. Die Grammatik würde nun aber, wenn dies der Sinn sein soll, τῇ αὐτῇ φύσει statt ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως verlangen, und wer so viel als nur irgend möglich die Rede mit Figuren ausarbeiten wollte, der würde sie sicher auf das Unerträglichste überladen, statt ὅσα δύνατον müsste es also vernünftigerweise ὅσα πρόπον oder ähnlich lauten. Und abgesehen hiervon ist doch diese Schlussfolgerung erst recht nur dann logisch, wenn man Mittelglieder hinzudenkt, wohl aber genügt hier nicht eins, sondern es sind zwei erforderlich, und zwar zwei solche, von denen das eine, dass die leidenschaftlich Redenden gern Figuren gebrauchen und man daher Figuren gebrauchen muss, um die Leidenschaft naturgetreu und sympathisch wirksam darzustellen, sich wahrlich nicht so ohne Weiteres von selbst ergänzt, und das andere, dass die tragischen Personen durch den Ausdruck ihrer Affecte dieselben Affecte im Publicum wirken sollen, vollends so weit von

dieser Eigenschaft der Selbstverständlichkeit sich entfernt, dass es vielmehr, wie bemerkt, geradezu unrichtig oder höchstens halb wahr ist. Diese seine Auffassung der in Rede stehenden Partie ist es ferner auch offenbar am Meisten, die Teichmüller dazu verleitet hat, das Voraufgehende so unrichtig aufzufassen, wie er gethan hat, weil er wohl fühlte, dass sonst der Gedankenzusammenhang etwas Anderes fordert. Und nun endlich die weitere, sich anschliessende Folgerung 'deshalb verlangt die Poesie entweder einen verstandesgenialen oder einen enthusiastischen Mann' lässt sich aus seiner Auffassung nur eben so künstlich herleiten, wie sie aus der meinen nach der oben gegebenen kurzen Darlegung natürlich hervorgeht. Denn wenn an Teichmüller, ohne dass er diese aristotelische Stelle konnte, die Frage gestellt würde, warum die Dichtkunst, zumal die tragische, einen Mann verlange, welcher entweder in alle möglichen Gemüthsstimmungen sich leicht hinein-denken könne oder aber selber leicht zu allen erregbar sei, so würde er sicher darauf die einfache Antwort geben: 'um sie alle möglichst naturgetreu schildern zu können', und nicht die seltsam verzwickte: 'weil die naturgetreue Aussprache jedes Affects auch im Publicum denselben Affect hervorruft, daher denn auch der Dichter die Sprache möglichst mit Figuren ausarbeiten muss'.

Da nun aber die ganze erste Vorschrift des Capitels von dem dramatischen Dichter doch erst befolgt werden kann, wenn er der zweiten gemäss¹ zunächst das allgemeine Gerippe seines Planes

¹ In diesem zweiten Theile sind verschiedene kritische Schwierigkeiten. Schwerlich will Aristoteles diese zweite Regel bloss auf solche Stoffe beschränken, die schon von andern Dichtern bearbeitet sind, sondern von allen Stoffen geben. Nur so kommt nach dem oben Bemerkten Plan und Ordnung in seine ganze Auseinandersetzung. Daran scheidet der Vertheidigungsversuch Ueberwegs von *τοὺς πεποιημένους*, 1455 a, 34. Obendrein aber muss Ueberweg bei ihm selbst zu einer Conjectur, der Streichung von *καὶ* vor diesen Worten, greifen. Warum da also nicht lieber die viel passendere von Vahlen, *τοὺς παρεπιλημμένους*, annehmen? Dagegen zeigt er richtig, dass *τοῦ Ποσειδῶνος* (b, 18) ohne Anstoss ist und gerade das von Vahlen früher vorgeschlagene *τοῦ θεοῦ* den Fehler hineinbringen würde, den es angeblich beseitigen soll. Eher könnte man daran denken, dies ganze Glied *καὶ παραφυλακτομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος*, das schon Castelvetro und Tyrwhitt anstössig war, zu streichen, vgl. Spengel Arist. Stud. IV. S. 54 (Abhh. der Münchener Akad. I. Cl. IX. S. 322). Die Stelle b, 7 f. *τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς διὰ τινὰ αἰτίαν ἔξω τοῦ καθόλου ἐλθεῖν ἐκεῖ, καὶ ἐφ' ὃ τι ἔξω τοῦ μύθου* hat neuerdings drei weitere Heilversuche er-

entworfen hat und sodann zu den concreten Detailausführungen (*ἐπεισόδια*) übergeht, so sollte man erwarten, dass Aristoteles dem-

fahren: Ueberweg schreibt *διὰ τίνα* und stellt dann bloss *ὄτι* — *αὐτίαν*, indem er es mit *ἐλθεῖν ἐκεῖ* zusammen eine Parenthese bilden lässt, hinter *καθόλου*, eben so Spengel, der aber überdies *ἔξω τοῦ καθόλου* streicht und dafür an die Stelle von *μύθου* entweder *καθόλου* oder *καθόλου τοῦ μύθου* setzen will; endlich Torstrik (a. a. O. S. 133) schreibt (*καί*) *διὰ τίνα* und tilgt *ἔξω τοῦ καθόλου ἐλθεῖν ἐκεῖ*. Wenn Spengel den Ausdruck *μύθου* für *καθόλου* auffallend findet, so ist das allerdings ganz gerechtfertigt, aber eben deshalb würde auch schwerlich letzteres durch ersteres verdrängt worden sein, und immerhin wird ja gleich darauf (Z. 17), wenn auch nicht *μῦθος*, so doch *λόγος* unzweifelhaft in diesem Sinne gebraucht. Abgesehen hiervon aber ist die seltsame Wortstellung von *ἐλθεῖν ἐκεῖ* nicht der einzige Anstoss. Ueber ihn liesse sich im Gegentheil, wie Vahlen Beitr. II. S. 84 meint, vielleicht noch hinwegkommen. Vielmehr hat eben derselbe Vahlen früher (Zur Krit. ar. Schr. S. 22 = 78) sehr richtig bemerkt, dass die überlieferte Lesart nur dann einen Sinn hätte, wenn durch *τοῦ μύθου* und *τοῦ καθόλου* hier etwas Verschiedenes bezeichnet werden sollte, und dieser Uebelstand wird durch Ueberwegs Verbesserungsversuch eben so wenig gehoben wie durch den früheren, von Bekker gemachten, während beiden Anstössen durch die Annahme Düntzers, dass *ἔξω τοῦ καθόλου* als Glosse zu *ἔξω τοῦ μύθου* zu streichen sei, so vollständig abgeholfen ist, dass zu der einer noch weiter greifenden und gar nicht leicht zu erklärenden Verderbniss mit Torstrik zu greifen nicht der mindeste Anlass ist. Nach Teichmüller a. a. O. S. 130 ff. sollen nun freilich die beiden Ausdrücke auch wirklich etwas Verschiedenes besagen und *τὸ δὲ* — *ἐκεῖ* heissen 'dies aber, dass es der Gott aus irgend einem Grunde befahl, geht über die Allgemeinheit des Dahinkommens hinaus', es bedarf aber statt aller weiteren Widerlegung hingegen nur der einfachen Bemerkung, dass dies eben wieder — kein Griechisch ist. — Weiter unten (Z. 21) ist *δὲ* nicht, wie ich mit Aldus gethan habe, zu beseitigen, sondern mit Vahlen in *δὴ* zu verwandeln. Nicht unmöglich ist freilich die Vermuthung von H. Thiersch bei Spengel, dass vielmehr vor *αὐτός* *δὲ* eine etwa so auszufüllende Lücke *οὗτος μὲν τὸν πατέρα ζητήσων ἀπέρχεται* anzunehmen sei, doch bemerkt Spengel selbst, dass dies streng genommen wohl nicht mehr zu dem allgemeinsten Grundplan, sondern bereits zu den Detailausführungen gehört. Jedenfalls verderbt ist *ἀναγνωρίσας τινὰς αὐτός* (Z. 21f.). Durch Ueberwegs Aenderung von *τινὰς* in *τίς* ist indessen wohl ein guter Sinn hergestellt und das vielleicht (s. Vahlen Beitr. II. S. 84) auch durch die Parallelstellen Z. 9 und C. 16. 1454 b, 32 immer noch nicht vollständig grammatisch aufgeklärte *τινὰς* beseitigt, aber gerade der letztere Umstand macht bedenklich, ob man nicht hierdurch den Schriftsteller selbst corrigiren würde, und überdies ist so der Anstoss nicht

zufolge diese zweite zuerst abgehandelt hätte¹. Dass er umgekehrt verfuhr, erklärt sich wohl daraus, dass die dritte Vorschrift, mit welcher das 18. Cap. beginnt, und alle weiteren Regeln, die dasselbe enthält, sich sehr natürlich an die zweite, nicht aber an die erste anschliessen. Die erste aber in ihrem sehr allgemeinen Charakter allen diesen speciellen Bestimmungen erst nachzuschicken würde sicher ihr einen viel unangemesseneren Platz gegeben haben als der ist, den sie jetzt unmittelbar vor der zweiten, die von gleicher Allgemeinheit ist, einnimmt.

18.

Jener im 18. Cap. in der Bestimmung von Schürzung und Lösung, 1455 b, 24—32, zunächst angespinnene Faden² geht ersichtlich 1456 a, 7—10 weiter fort, dazwischen aber liegen die Bemerkungen über die vier Arten der Tragödie und was sich daran anschliesst, 1455 b, 32—1456 a, 7, in denen derselbe abgerissen zu sein scheint. Um den Zusammenhang herzustellen, habe ich im Anschluss an Bursians Verbesserungsversuch *οὐδέν* (oder *οὐ μὲν*) *ἴσῳ τῷ μύθῳ, τούτῳ δὲ* (1456 a, 8) vermuthet³, dass hinter *μύθῳ*

gehoben, der in dem dreimal dicht hinter einander wiederholten *αὐτός* liegt. Mit einigen Handschriften, wie ich in meiner Ausgabe gethan habe, *αὐτοῖς* herzustellen würde mindestens eine Zweideutigkeit hervorrufen, indem dies *αὐτοῖς* sich sogar viel natürlicher auf *τινάς* als das entferntere *μνηστήρων* beziehen liesse. Obendrein hat Torstrik a. a. O. S. 133 vielleicht ganz Recht darin, dass *ὑπὸ μνηστήρων* (Z. 20) blosses Glossem ist. Und so scheint es richtiger das Wort nach Spengels Vorschlage ganz zu streichen. Gegen einen andern Vorschlag Spengels aber, *ἀγνωρίσταντις τις ἀπὸ ἐπιθέμενος*, hat schon Ueberweg das Nöthige bemerkt. *χειμασθεῖς* (Z. 21) endlich, worin abermals Castelvetro und Tyrwhitt mit Recht eine Schwierigkeit fanden, heisst wohl entweder, wie Stahr und ich es gefasst haben, 'nach langen stürmischen Irrfahrten', in welchem Falle das obige Glied *καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος* (Z. 18) freilich erst recht entbehrlich sein würde, oder allgemeiner, wie Ueberweg übersetzt, 'nachdem er viele Drangsale erduldet hat'.

¹ Vahlen Zur Krit. ar. Schr. S. 20 (76).

² Wohl mit Recht hat Ueberweg *πολλάκις*, 1455 b, 25, statt unmittelbar hinter *ἔσωθεν* unmittelbar hinter *ἔξωθεν* gestellt. Weniger glücklich wollte vor ihm Thurot *ἔσωθεν* und *ἔξωθεν* ihre Plätze tauschen lassen.

³ Obwohl diese Vermuthung unrichtig ist, so hat doch jedenfalls Reinkens a. a. O. S. 51 Anm. 2 sie durch die Behauptung, die Worte

noch ἢ κῶ εἶδει ausgefallen sei, und dabei würde Nichts darauf ankommen, ob nicht ἴσως und vielleicht sogar τοῦτο, wie Torstrik¹ will, indem er übersetzt: 'von einer Tragödie ist eine andere (der Gattung nach) verschieden oder mit ihr dieselbe nicht durch den Stoff, sondern dies letztere (die Gleichheit) findet Statt zwischen denen, deren Schürzung und Lösung dieselbe ist', stehen bleiben müssen, oder man vielmehr mit Teichmüller² ταὐτὸ schreiben, oder endlich nach Vahlens³ früherem Vorschlag wiederum sonst unter vollständiger Beibehaltung der handschriftlichen Lesart ὁμοίαν hinter ἴσως einschieben will. Dieser letztgenannten Vermuthung, nach welcher der Sinn sein soll: 'von Rechts wegen kann man eine Tragödie, die einer andern im Stoffe vielleicht gar nicht ähnlich ist, doch als die nämliche bezeichnen, dies ist nämlich der Fall bei denen, welche die gleiche Schürzung und Lösung haben', steht nach Teichmüllers richtiger Bemerkung entgegen, dass sie sich nur so übersetzen liesse, wenn statt ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν bloss τὴν αὐτὴν geschrieben wäre⁴. Neuerdings haben nun freilich Vahlen in seiner Ausgabe und Spengel⁵, unter Beistimmung Ueberwegs einen andern Weg der Verbesserung, welcher einen ganz andern Sinn ergeben würde, eingeschlagen, indem Vahlen οὐδενὶ ἴσως <ὡς> und Spengel οὐδενὶ ἴσως <ἢ> schreibt. Allein da unter μῦθος ebenso gut der noch erst dichterisch zu bearbeitende oder erst in der Bearbeitung befindliche Stoff als die Fabel des schon fertigen Dichtwerks verstanden werden kann⁶, so hat der Gedanke, dass die Verwandtschaft von Tragödien nicht auf der des blossen Stoffs, sondern auf der von Schürzung und Lösung beruhe, mindestens eben so viel Anspruch darauf für den von Aristoteles ge-

δικαιον κ. τ. λ., 1456 a, 7 ff., sollten ja gerade den Grund für die Arten der Tragödie abgeben, nicht widerlegt, denn es gehört meines Erachtens nicht viel Nachdenken dazu, um einzusehen, dass diese Behauptung eine irrige ist.

¹ a. a. O. S. 143.

² a. a. O. S. 133.

³ Beitr. I. S. 31. II. S. 54.

⁴ Dagegen hat Teichmüller Vahlen merkwürdig missverstanden, indem er meint, Vahlen habe vorgeschlagen, vor ὡν (Z. 9) einzufügen ἐν ταύταις ἐστίν, während doch derselbe diese Worte nur gebraucht, um zu erläutern, wie ὡν zu verstehen sei.

⁵ a. a. O. S. 57 (325).

⁶ S. den Nachweis bei Vahlen Beitr. I. S. 31 ff.

wollten zu gelten, als der, dass jene Verwandtschaft auf die der Fabeln, diese aber wieder auf die der Schürzung und Lösung sich gründe.

Wenn nun aber so von hier aus keine Entscheidung zu gewinnen ist, so hat doch Vahlen¹ im geraden Gegensatz gegen meine Vermuthung den Zusammenhang der Gedanken darin gesucht, dass vielmehr eben auf der Verschiedenheit der Lösung der Unterschied unter den vier Arten der Tragödie selbst beruhe, und in Bezug auf den der einfachen und verflochtenen Tragödie muss man im Hinblick auf C. 10. 1452 a, 14 ff. ihm ohne Zweifel annäherungsweise Recht geben. Aber in Bezug auf die drastische (*παθητική*) und die characterschildernde (*ῥηθικῆ*) reicht der Einwurf, den er sich selbst gemacht hat², dass nämlich, obwohl doch auch in der Odyssee die Lösung durch einen drastischen Act, nämlich den Freiermord, erfolgt, dies Gedicht dennoch im Gegensatz gegen die drastische Ilias C. 24. 1459 b, 13 ff. als ein episches Charaktergemälde bezeichnet wird, vollkommen aus, um zu einer wesentlichen Modification seiner Annahme zu nöthigen³, durch welche indessen jene meine frühere Vermuthung um Nichts minder überflüssig und unhaltbar wird. Hätte überdies Aristoteles nichts Anderes sagen wollen, als dass eine drastische Tragödie eine solche sei, in welcher die Lösung durch einen drastischen Act, eine verflochtene aber eine solche, in der sie durch Peripetie oder Erkennung oder Beides hergestellt wird, warum hätte er es da wohl nicht auch ausdrücklich gesagt und so den Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und Folgenden ausgesprochen! Statt dessen bezeichnet er diejenige als eine verflochtene, deren Ganzes Peripetie und Erkennung ist (*ἥς τὸ ἅλον ἐστὶ περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις*) und bezeichnet eben so hernach die Odyssee als verwickelt, weil sie durchweg Er-

¹ Beitr. II. S. 51 f.

² a. a. O. S. 52 Anm.

³ Auch Reinkens a. a. O. S. 317 f. erkennt an und weist noch genauer nach, dass Vahlens Erklärung hierdurch widerlegt ist; darauf folgt aber nicht, dass wir, wie er thut, nunmehr auf jede Erklärung verzichten müssen. Wie es scheint, bleibt er selbst bei dem Irrthum Vahlens stehen, dass der Unterschied zwischen der einfachen und verflochtenen Tragödie stets bei der *μετάβασις* zu suchen sei. Dass eine Tragödie ganz ohne Charakterzeichnung sein könne, hat ferner Aristoteles auch C. 6. 1450 a, 22 ff. schwerlich sagen wollen, wenn es auch, um mit Vahlen zu reden, ein 'chikanöser' Leser allerdings in jener Stelle finden wird. S. Rhein. Mus. XIX. S. 204.

kennung sei (*ἀναγνώρισις γὰρ δόλου*, 1459 b, 15 f.). Daraus folgt also, dass ein verflochtenes tragisches und episches Gedicht ein solches ist, in dessen Fabel Peripetie oder Erkennung oder Beides, zumal in wiederholter Anwendung die wichtigste Rolle spielt, sei es nun als Mittel der Schürzung oder der Lösung oder von Beidem, und eine drastische, in welcher ein Gleiches von den drastischen Acten gilt. Ist dies nicht der Fall, so reicht die blosser Anwendung eines solchen Mittels sei es bei der Schürzung, sei es bei der Lösung nicht aus, um die ganze Dichtung dadurch zu einer verwickelten oder drastischen zu machen. Darum ist die Ilias als ein Epos der Kämpfe und Schlachten ein drastisches Epos, die Odyssee aber als das der Irrfahrten und der durch sie hervorgerufenen Erkennungen des Odysseus trotz seiner drastischen Lösung nicht ein drastisches, sondern ein verwickeltes. Dass auf diese Weise die ganze Unterscheidung eine einigermaßen fließende wird, ist nicht zu leugnen, aber die Aufgabe des Erklärers ist es nicht, den Aristoteles vor allen Mängeln und Schwächen zu schützen, sondern getreulich seine Gedanken zu ermitteln, und überdem bewahrt diese sich streng an seine eigenen Worte haltende Deutung ihn grossentheils vor dem Vorwurf, welchem ihn die Vahlen ohne jegliche Milderung aussetzt, dass er vier Arten neben einander gestellt habe, während es doch in Wahrheit nach zwei verschiedenen Eintheilungsgründen nur zweimal je zwei Arten seien. Dass freilich in der That die Grenze keine streng ausschliessende ist, hat ja aber Aristoteles in jener spätern Stelle selber ausdrücklich ausgesprochen, aus welcher wir ersehen, dass ein Epos und also doch wohl auch eine Tragödie mindestens zugleich einfach und drastisch oder verflochten und charaktermalend sein kann. Allein immerhin erwächst aus unserer Erklärung der Vortheil, dass nach ihr nicht bloss die einfache und verflochtene und demnächst die drastische und characterschildernde, sondern, wenn schon minder schroff, auch die verflochtene und drastische und vielleicht auch die einfache und charaktermalende Art einander ausschliessen. Allerdings ferner ist es auf diese Weise um den schönen Zusammenhang mit dem Vorangehenden und dem Folgenden geschehen, den Vahlen entdeckt zu haben glaubt, aber es wird auch wohl an diesem Orte der Poetik eben so wenig als an anderen die Annahme einer Umstellung, indem man *δίκαιον* — *κρατεῖσθαι* 1456 a, 7—10 vor *τραγωδίας* 1455 b, 32 hinaufrückt, eine unüberwindliche Schwierigkeit haben. Wenigstens kann man als eine solche den Versuch Vahlens¹, die

¹ Beitr. II. S. 53 ff.

1456 a, 3—7 gegebene Vorschrift *μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ περι-
 ῥᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς
 νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητὰς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος
 ἀγαθῶν ποιητῶν, ἑκάστου τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ*¹ *ἄξιόσαι τὸν ἕνα ὑπερ-
 βάλλειν*, welche ich allerdings in meiner Ausgabe nicht vollständig
 richtig aufgefasst habe, so zu deuten, dass sie zu einer unmittel-
 baren Vorbereitung von *δίκαιον* — *κρατεῖσθαι* (Z. 7—10) wird, um
 so weniger gelten lassen, weil in demselben Masse, als so der An-
 schluss an das Folgende gewonnen wäre, der an die unmittelbar
 vorangehende Unterscheidung der vier Arten verloren gehen würde.
 In der That steht *μέρος* auch hier keineswegs für *εἶδος*², noch auch
 beziehen sich *ἅπαντα*, *μέγιστα* und *πλεῖστα* auf diese Arten (*εἶδη*)
 zurück, sondern bezeichnen die Vorzüge (*ἀγαθὰ*), welche eine Tra-
 gödie haben kann³; diese sind aber immer je nach der Art, wel-
 cher sie angehört, beschränkt, indem gewisse Stücke oder Bestand-
 theile (*μέρη*) und mithin die auf ihnen beruhenden Vorzüge immer
 nur je einer Art eigenthümlich sind und ihren Unterschied von
 den andern Arten ausmachen. Alle Vorzüge, welche die Tragödie
 haben kann, in einer jeden zu vereinigen, mag daher wünschens-
 werth sein, aber es ist eben hiernach unmöglich und ein unbilliges
 Verlangen, wenn die Theaterkritiker zu Aristoteles Zeit, während

¹ So richtig N^a statt *ἕκαστον τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ*, der weiter gehen-
 den Aenderung von Heinsius *ἑκάστου τὸ ἴδιον ἀγαθόν* bedarf es nicht,
 s. Vahlen Beitr. II. S. 87. Wesshalb die allerdings eben so nahe lie-
 gende von G. Hermann *ἕκαστον τῷ ἰδίῳ ἀγαθῷ*, die dieser auf eine
 andere Vermuthung von Heinsius *ἑκάστου τῷ ἰδίῳ ἀγαθῷ* gegründet
 hatte, unzulässig ist, lehrt Spengel a. a. O. S. 56 (324): 'dativus enim
 τῷ ἰδίῳ esset quod poeta qui postea vituperatur ὁ εἷς habet, non illi
 egregii'. Spengels weitere Bemerkung aber: 'nihil mutandum: nam
 ἕκαστον dictum et quod καθ' ἕκαστον μέρος praecedit, τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ
 vero pertinet ad ἀγαθῶν ποιητῶν' ist mir nicht klar geworden: soll dies
 heissen, dass *ἕκαστον* für *καθ' ἕκαστον μέρος* stehe, so zweifle ich, ob
 das griechisch ist, und da *τοῦ ἰδίου ἀγαθοῦ* doch nur Neutrum sein
 kaun, so müsste immer ja noch wieder *ἑκάστου* hinzugedacht werden,
 so dass diese Ausdrucksweise doch gar zu geschraubt wäre.

² Wie dies nach mir noch Spengel a. a. O. S. 56 annimmt.

³ Bis hierhin ist also Vahlen im Recht, weiterhin aber versteht
 er unter *μέρη* die qualitativen Theile der Tragödie, Fabel, Charaktere,
 Reflexion, Sprache u. s. w. (s. bes. S. 54 Anm. 1) und findet nun folgen-
 den Gedankenzusammenhang: der Dichter soll die Ansprüche an eine
 Tragödie möglichst allseitig befriedigen, vor allen Dingen aber den Knoten
 nicht bloss in angemessener Weise zu schürzen, sondern auch zu lösen
 wissen.

doch früher auch die grössten Dichter einseitig waren und der eine mehr die Vorzüge der einen und der andere die der anderen Art von Tragödie zu entwickeln verstand, von den neuen Tragikern erheischten, dass nunmehr der einzelne jeden von jenen gerade in dessen eigenthümlicher Stärke überbieten sollte. Je strengere Anforderungen indessen sonach an sie gestellt wurden, um so mehr schreibt Aristoteles diesen neueren Dichtern vor, dass sie wenigstens die wichtigsten und meisten jener Vorzüge in jedem Bühnenstücke zu verbinden bestrebt sein sollen. Folgt man dieser richtigen Deutung der Stelle ¹, so ist nicht abzusehen, warum diese Vorschrift nicht auch noch nach der auf Schürzung und Lösung bezüglichen (Z. 9 f.) vollständig an ihrem Platze sein sollte.

Betrachtet man vielmehr die Reihenfolge der Vorschriften, wie sie sich nach dieser Umstellung von jener zweiten, in der letzten Hälfte des 17. Cap. enthaltenen ab gestaltet, so wird man zugeben müssen, dass dieselbe durchaus sachgemäss ist. Jener zufolge soll der Tragiker zuerst seinen Plan nur in den allgemeinsten Umrissen entwerfen und dann erst im Detail ausführen. In anderer Hinsicht wiederum sind Schürzung und Lösung die beiden Hauptstadien seines Weges, und so ergibt sich die dritte Vorschrift: er soll nicht bloss auf das Leichtere seine Aufmerksamkeit richten, den Knoten gut zu schürzen, sondern erst recht auf das Schwierigere, ihn auch passend zu lösen. Die Art aber, wie er Beides thut, ordnet sein Stück einer der vier Arten von Tragödien ein und bedingt und beschränkt ihn in Bezug auf die Vorzüge, welche er demselben mitzuthellen im Stande ist, aber hier gilt nun für ihn die vierte Regel: so weit es innerhalb dieser Schranke möglich ist, soll er alle oder doch die wichtigsten und meisten Vorzüge einer Tragödie in demselben zu vereinen suchen. Dazu ist nun aber wieder fünftens eine Grundbedingung, dass er sich nicht in allzu breite und zahlreiche Detailausführungen einlässt, wie sie sich wohl für ein Epos, nicht aber für eine Tragödie schicken, und gleich seinen Stoff so wählt, dass die einer solchen nothwendige Gedrungenheit erreicht werden kann, diese schon bei der zweiten Vorschrift C. 17. 1455 b, 17 ff. beiläufig mitgegebene Empfehlung wird daher hierauf als eine besondere Regel noch einmal wiederholt ², 1456 a, 10—25. Endlich

¹ Wie sie im Wesentlichen Ueberweg gegeben hat.

² Offenbar ist es zunächst oder ausschliesslich jene Stelle im 17. Cap., auf welche mit den Worten *χρῆ δέ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, μεμνησθαι* 1456 a, 70 f. zurückgewiesen wird. Die einzige, welche sonst noch

ist das sechste Erforderniss, dass nicht bloss der Dialog nach allen diesen guten Lehren gestaltet ist, sondern auch Chor und Choralieder mit ihm in der richtigen Harmonie stehen, Z. 25—32.

Die Unterscheidung der vier Arten von Tragödie, neben denen dann noch eine verwerfliche Abart, die abenteuerliche (*τραγωδης*) aufgeführt wird¹, wird durch den Satz *τοσαυτα γαρ και τα μερη ελεγχθη* (1455 b, 32 f.) begründet, mit dessen Deutung schon die ältesten Erklärer der Poetik, Robortelli, Maggi, Vettori, vergebens sich abgemüht haben. Dass unter *μερη* nur jene qualitativen Theile der Tragödie, Fabel, Charaktere u. s. w., verstanden werden könnten, hat zuerst Spengel² klar eingesehen, er hätte aber auch erkennen sollen, dass so diese ganze Begründung keinen Sinn hat³. Aber es war vorschnell, wenn ich eben hierdurch mich in meiner Ausgabe dazu verleiten liess, diese Worte ganz als unächt zu bezeichnen, und eben so wenig glücklich war die Vermuthung von Vahlen⁴, dass vielmehr eine Lücke vor ihnen anzunehmen sei. Ungleich näher war dem Richtigen bereits der scharfsinnige Tyrwhitt gekommen, indem er die Aenderung von *μερη*

in Betracht kommen kann, ist C. 5. 1449 b, 12 ff., aber auch in ihr steht, wenn man sie, was ich nicht gethan habe, richtig erklärt, nur etwas Aehnliches, nämlich dass die Tragödie kürzer als das Epos ist, aber es wird dort ganz anders motivirt, und so ist es mir immer noch nicht sicher, ob ich nicht ganz richtig *πάλαι* statt *πολλάκις* vermuthet habe, Jedenfalls aber hätte ich eine andere Auskunft, die von Castelvetro *πολλάκις* mit *μεμνησθαι* zu verbinden, nicht für möglich halten sollen. Eine dritte Stelle, an die Ueberweg denkt, C. 9. 1451 b, 33 ff., gehört schlechterdings nicht hierher, denn welcher Unterschied, ja beziehungsweise Gegensatz zwischen den episodenhaften Fabeln. von denen dort, und den eposartig angelegten Tragödien, von denen hier die Rede ist, Statt findet, hat Vahlen Beitr. II. S. 63 gut entwickelt.

¹ Dass Vahlen Beitr. II. S. 47 f. und in seiner Ausgabe die verderbte Stelle 1455 b, 34 ff. nicht richtig geheilt hat, sondern vielmehr 1456 a. 2 f. etwa so zu verbessern ist: *τέταρτον δὲ (ἢ ἐπιλή, οἶον . . . παρεκβάσις δὲ παθητικῆς ἢ τραγῳδίας, οἶον αἴ τε κ. τ. λ.* habe ich in Jahns Jahrb. XCV. 1867. S. 844 dargethan. Vgl. noch Polit. VIII, 7. 1342 a, 23 f. *οὕτω καὶ τῶν ἁρμονικῶν παρεκβάσεις εἰσὶ*. Ueberweg ist in seiner Ausgabe mir beigetreten, will aber *παθητικῆς* lieber weglassen, vielleicht mit Recht, obwohl es der Sache nach nicht falsch ist, s. den Anf. des 14. Cap. und dazu Rhein. Mus. XXII. S. 236 f.

² Ueber Arist. Poet. S. 249 f. Anm.

³ S. darüber Vahlen Beitr. II. S. 49 f.

⁴ a. a. O. S. 50.

in *μίθων* vorschlug mit der treffenden Bemerkung: 'cum enim diversitates tragoediarum in fabulis maxime conspicuae sint, ab iisdem specificae earum differentiae optime derivantur', und sodann Hermann, indem er, eben hierauf gestützt, erkannte, dass hier auf eine am Schlusse des 11. Cap. verloren gegangene Stelle zurückgewiesen wird. Nicht so gut gelang ihm indessen, jene Lücke dem Sinne nach auszufüllen, vielmehr haben erst Ueberweg, welcher noch ungleich besser als Tyrwhitt *τὰ μύθου* oder *τῷ μύθου* an die Stelle von *τὰ μέρη* setzt, und Reinkens¹ unabhängig von einander bemerkt, dass der dort ausgefallene Gedanke kein anderer gewesen sein könne, als der, dass, wenn man zu der Berücksichtigung von Peripetie und Erkennung auch noch die des Drastischen (*πάθος*) hinzubringe, zu den bisher allein in Betracht gezogenen Arten tragischer Fabeln, der einfachen und verwickelten, noch zwei fernere, nämlich die drastische und charakterschildernde, hinzukommen². Denn obwohl Aristoteles, wie oben dargethan worden, nicht ohne Weiteres jede Tragödie, die eine verflochtene Fabel, d. h. eine solche hat, in welcher Peripetie oder Erkennung oder beide gerade an derjenigen Stelle eintreten, dass durch sie der Umschlag aus Glück in Unglück oder Unglück in Glück bewirkt wird, desshalb auch schon als eine verflochtene Tragödie ansieht, so bleibt doch immerhin die Vierzahl von Arten der Tragödie im Wesentlichen auf die entsprechende von Arten der Fabel begründet.

So gewiss nun aber aus dem Beispiel der Ilias und Odyssee, wie es beim Epos C. 24. 1459 b, 13 ff. angeführt wird, erhellt, dass jede Auffassung dieser vier Tragödien- und Eposarten, welche die Möglichkeit fernerer Mischarten, vermöge welcher auch eine Tragödie zugleich einfach und drastisch, verwickelt und charaktermalend sein kann, ausschliesst, nicht den Sinn des Aristoteles treffen würde, eben so sicher geht daraus, dass Beispiele aller jener vier Arten von Tragödien neben einander angeführt werden, hervor, dass ein Gleiches auch von jeder Auffassung gilt, die, wie diejenige Vahle n s³, indem sie die charakterschildernde und die drastische

¹ a. a. O. S. 320, der freilich nicht eingesehen hat, dass sich hiermit die Beibehaltung des überlieferten *τὰ μέρη* nicht verträgt.

² Hiernach ist wesentlich zu berichtigen, was ich Rhein. Mus. XIX. S. 205 behauptet habe, doch fällt damit meine dort gegebene Deutung von C. 6. 1450 a, 29 ff. noch keineswegs.

³ Beitr. II. S. 50 ff. Dagegen scheint Ueberwegs Auffassung des Wesens der drastischen und der charakterschildernden Tragödie und ihres gegenseitigen Verhältnisses nicht eben erheblich von der meinen abzuweichen.

Art ganz in demselben Masse wie die einfache und verwickelte als stricte Gegensätze ansieht, zu der weiteren Annahme nöthigt, dass jede einfache und verwickelte Tragödie auch zugleich eine drastische (*παθητική*) oder eine charaktermalende (*ἡθική*) und jede drastische und charaktermalende auch zugleich entweder eine einfache oder eine verwickelte sein müsste. Dass die Ausdrücke *ἡθικός* und *παθητικός* vielfach auch bei Aristoteles als stricte Gegensätze gebraucht werden, würde auch wohl ohne die von Vahlen¹ angeführten Beispiele Niemand bezweifeln haben, aber Vahlen hätte beachten sollen, dass in allen diesen Beispielen *παθητικός* 'affect-darstellend' bedeutet, während er es selber hier nicht anders auffasst, als wir es thun, und dass doch in der That nach der Natur der Sache gegen *ἡθος* 'Charakter' *πάθος* oder *πάθημα* nur dann einen directen Gegensatz bilden kann, wenn es 'Affect', nicht aber, wenn es, wie im 11., 14. und 24. Cap., ein mehr oder weniger erschütterndes Leid oder geradezu eine drastische Schreckensscene bezeichnet². Das Gleiche gilt aber natürlich auch von den Adjectiven *ἡθικός* und *παθητικός*, wenn letzteres, wie hier, von *πάθος* nicht im erstern, sondern im letzteren Sinne des Wortes herzuleiten ist. Während also die einfache Tragödie oder Epopöe nur auf das negative Moment der Abwesenheit von Peripetie und Erkennung sich gründet, so folgt noch gar nicht, dass eine nichtdrastische nothwendig auch eine charaktermalende sein muss, sondern nur, dass sie es meistens sein wird, weil die Abwesenheit des Drastischen ganz besonders zur Charakterschilderung einladet. Das tragische und epische Charaktergemälde wird man vielmehr im Sinne des Aristoteles entsprechend der verflochtenen Art positiv so zu definiren haben, dass 'das Ganze desselben Charakterzeichnung ist', dass die letztere in ihm die wichtigste Rolle spielt, zumal wenn dies so weit geht, dass sie mehr oder weniger auf Unkosten der Fabel sich geltend macht, in welchem Falle dieser Art nach den Grundsätzen des Aristoteles die unterste Stelle gebühren würde, obwohl er auch

¹ Beitr. II. S. 86 f.

² Früher (Aristot. Lehre v. d. Rangfolge der Theile der Trag., Symb. phil. Bonn. S. 164. Anm. 24) verkannte er dies nicht, dafür aber hielt er andererseits damals noch an dem Irrthum von Welcker Die griech. Trag. I. S. 44 ff., aus welchem sich bei letzterem eine Reihe weiterer Irrthümer ergeben hat, fest, *παθητική* hier von *πάθος* im Sinne von 'Affect' herzuleiten. Dass in der drastischen Tragödie allerdings auch eine affectvollere, in der charaktermalenden eine ruhigere Stimmung herrschen wird, braucht darum nicht geleugnet zu werden.

die drastische nach seinen Bemerkungen im Anfange des 14. Cap. nicht mit der einfachen und verwickelten in gleichen Rang gestellt haben kann und wieder die einfache selbstverständlich der verwickelten ebenso wie die entsprechenden Fabeln einander (C. 9. 1452 a, 1 ff. C. 13. 1452 b, 30 f.) untergeordnet hat. Die einfache sowohl wie die verflochtene Fabel kann drastische Momente enthalten¹, aber die Fabel ist nicht eine einfache, sondern eine drastische, wenn der Schicksalswechsel selber durch einen drastischen Act bewirkt wird. Die charaktermalende Fabel muss allerdings, wenn sie nicht zugleich eine verflochtene ist, zugleich eine einfache sein, das ist eine unleugbare Schwäche dieser Eintheilung, aber die ganze Tragödie oder Epopöe kann charaktermalend sein ohne zugleich verflochten oder einfach, weil als eine unvermischt einfache nur eine solche zu gelten hat, welche nicht zugleich drastisch oder charaktermalend ist. Was Aristoteles unter der Charaktertragödie verstanden hat, dafür möchten manche Stücke von Göthe, wie z. B. Egmont und Tasso, die beste Erläuterung bilden.

Die Schwierigkeiten, welche in der Begründung der Warnung, eine Tragödie nicht mit Stoff zu überladen und wie ein Epos zu componiren, von den Worten *σημειον δε* (Z. 15) ab enthalten sind, scheinen der Hauptsache nach durch Vahlen² so glücklich gelöst zu sein, dass ich im Wesentlichen nur meine frühere Behandlung der Stelle zu Gunsten der seinigen zurücknehmen und einfach auf die letztere verweisen kann³.

¹ So ist die Fabel des Königs Oedipus eine verflochtene, aber es ist, wie ich schon früher (Rhein. Mus. XXII. S. 232 f.) zeigte, ein drastischer Vorgang in ihr, dass Oedipus, unmittelbar nachdem er sich geblendet hat, mit seinen blutenden Augenhöhlen vor die Augen der Zuschauer tritt.

² Beitr. II. S. 56 ff. 86 ff.

³ Fast in allen Einzelheiten jedoch sind meine Bedenken allerdings noch nicht ganz beschwichtigt, wie z. B. dagegen, ob denn wirklich gerade die Niobefabel als ein besonders passendes Beispiel eines in seiner Gesamtheit für eine Tragödie zu weitschichtigen Stoffes gelten konnte. Dazu kommt nun aber noch, dass in Wahrheit weder die Troerinnen noch die Hekabe des Euripides zum Stoffe der *Ἰλίου πέποις* gehören (s. C. 23. 1459 b, 6 f. und dazu Jahns Jahrb. XCV. 1867. S. 832) und somit höchstens der Epeios übrig bleibt, in welchem Euripides allerdings möglicherweise bloss einen Theil dieses Stoffes behandelt haben kann, und es fragt sich daher immer noch, ob nicht die Aenderung *ἢ Ἰοφῶν*, auf die unabhängig von mir auch Spengel Ar. Stud. S. 57 (325) f. verfallen ist, der von Vahlen (*ῆ*) *Νιόβην* oder (*ῆ*) *Νιόβην*

So sehr Aristoteles glaubt, dass die Tragödie im Allgemeinen nach Sophokles stehen geblieben und nicht gesunken ist, ja es

(δλην) (Z. 17) vorzuziehen sei, selbst wenn man aus litterarhistorischen Gründen annehmen müsste, dass dies ἡ Ἰοφῶν selber erst, wie so häufig, aus ἡ Κλειφῶν verderbt sei. Doch dies stehe dahin, aber dass τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόδηρον (Z. 21) auch ganz abgesehen von der Beziehung des Singulars τοῦτο auf den Plural ὧν στοχάζονται so viel heissen könnte als 'dies ist nämlich das Tragische in dem (untergeordneten) Sinne des φιλόδηρον', will mir kaum griechisch vorkommen, daher halte ich an meiner Umstellung dieser Worte hinter ἡτιση (Z. 23), welche auch bei Vahlen wenigstens etwas mehr Gunst erfahren hat, und der Einfügung von καὶ vor εἰκός (Z. 24) fest. Was derjenige oder diejenigen Dichter, von denen die Rede ist, wollen und nach der hier bezeichneten Richtung hin auch bewundernswerth erreichen, ist ja doch nicht das φιλόδηρον an sich, sondern das Gegentheil des ἐκπίπτειν oder κακῶς ἀγωνίζεσθαι, nämlich der Beifall des Theaterpublicums, und das φιλόδηρον ist nur das Mittel zu diesem Zweck, weil sie gemerkt haben, dass das Publicum eine derartige Behandlung der Tragödie mehr liebt als den unglücklichen Ausgang (s. C. 13. 1453 a, 33—35). Aber auch über den Anstoss, den, wenn Gräfenhan recht berichtet, Tyrwhitt, indem er lieber διπλοῖς wollte (vgl. C. 13. 1453 a, 13. 30 ff.), mit feinem Sinne an ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς ἀπλοῖς πράγμασι nahm, kann ich nicht mit so leichtem Schritte wie Vahlen und Teichmüller (S. 134 ff.) hinwegkommen. Denn in wie fern sollte wohl die verflochtene oder einfache Behandlung der Fabel irgendwie einen directen oder indirecten Gegensatz (δὲ) zu dem ἐποικικὸν σύστημα oder der Stoffüberladung bilden können? Beides sind doch wahrlich Dinge, die Nichts mit einander zu thun haben. Peripetien und einfache Handlungen hat aber so gut das Epos wie die Tragödie, und es hat daher keinen Sinn, wenn Teichmüller von einem 'engeren Raume der Peripetien und einfachen Handlungen' als Gegensatz zu dem weiteren der eposartigen Composition spricht. Wenn man dagegen καὶ — πράγμασι als einen durch Missverständniss von περιπετείαις entstandenen fremden Zusatz (nicht nach Heinsius, wie Teichmüller schreibt, sondern nach meiner Vermuthung) streicht und περιπετείαις, da dies Wort ja auch C. 16. 1454 b, 29 ähnlich in einem laxeren Sinne steht, in abgeschwächter Bedeutung von bloss unerwarteten Vorgängen fasst, so passen dazu nicht allein die Beispiele, ὅταν ὁ σοφὸς κ. τ. λ. (Z. 21 ff.), vollständig, sondern damit ist dann auch der erforderliche Gegensatz gewonnen. Denn wie die Ueberladung mit Stoff Ueberdruß erregt, so bringt dagegen das Unerwartete den Reiz der Ueberraschung. Und auf diesen Gedanken deuten offenbar die Worte ἔστι δὲ τοῦτο (καὶ) εἰκός κ. τ. λ. (Z. 23 ff.) hin, von denen ich auch nach Vahle's Ausinandersetzung nicht begriffen habe, wie sie sonst in den Zusammenhang passen. Um so weniger aber kann ich zugeben, dass die leise

dahingestellt sein lässt, ob der Höhepunkt schon erreicht ist (C. 4. 1449 a, 7—15), so giebt er doch nach einzelnen Richtungen hin

Ironie und der versteckte Tadel, die ich in dem *τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόφρωνον* anerkenne, sich auch noch in diese letzten Worte mit hinüberziehen, finde vielmehr in diesen eine nachträgliche Ermässigung dieser Missbilligung. Wollte wenigstens Aristoteles wirklich mit ihnen sagen, dass das relative *εἰκός*, von welchem hier die Rede ist, nicht das volle dramatische sei, so hätte er damit sich selbst das Urtheil gesprochen, denn er selbst hätte dann nicht die Peripetien im strengen Sinne den einfachen Fabeln vorziehen dürfen, da es doch auch gewiss nicht in der Regel (*ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ*), sondern nur nach derselben relativen Wahrscheinlichkeit, deren Bedeutung Agathon in den hier von ihm angeführten Worten ausgedrückt hat, geschieht, dass der Schicksalswechsel durch solche Peripetien herbeigeführt wird. Obendrein aber, wie Teichmüller mit Recht hervorhebt, macht ja Aristoteles hernach C. 25. 1461 b, 9—15 auch wirklich ohne jede Einschränkung eben diesen Satz Agathons als volle Rechtfertigung gegen gewisse einem Dichterverk gemachte Vorwürfe geltend. Billigt man nun ferner die Umstellung von *τραγικὸν — φιλόφρωνον*, so muss das erste unmittelbar auf diese Worte folgende *ἔστι δὲ τοῦτο* gestrichen werden, weil dieses dann weiter Nichts ist als die davon zurückgebliebene Spur, dass dieselben ursprünglich unmittelbar vor dem zweiten *ἔστι δὲ τοῦτο* (Z. 23) standen; das Gestrichene aber durch *οἶον*, wie ich gethan habe, zu ersetzen, ist allerdings unnöthig. Und nun endlich die Vermuthung von Heinsius, dass Z. 20 *στοχάζεται ὢν βούλεται* mit Bezug auf Agathon allein zu schreiben sei, halte ich auch heute noch für wahrscheinlich. Denn es wäre doch ein gar zu merkwürdiger Zufall, wenn gerade diejenigen Dichter, welche die ganze Zerstörung Iliions (und die ganze Niobefabel) in einer einzigen Tragödie verarbeiteten und damit keinen Beifall fanden, im Uebrigen vor allen andern Lieblinge des Theaterpublicums gewesen wären. Nur von diesen aber ist die Rede, wenn man *στοχάζονται ὢν βούλονται* liest, jede andere Erklärung thut den Worten die offenbarste Gewalt an. Und den Agathon darf man wahrscheinlich nicht einmal zu ihnen zählen, sofern nach meinem Gefühle gerade so wie nach dem Vahlens der Ausdruck *ἐν τοῦτῳ μόνῳ* (Z. 19) dies eher aus- als einzuschliessen scheint. In wiefern wir aber, wie Teichmüller behauptet, durch die Beziehung auf den Agathon allein 'nur eine litterarische Notiz statt einer allgemeinen dramaturgischen Erkenntniss gewinnen' sollten, geht über meine Fassung hinaus. Vielmehr entsteht so der untadelhafte Gedanke: 'wie fehlerhaft solche Compositionsweise ist, sieht man vor Allem an Agathon, der, so sehr er sonst wie kein Anderer den Beifall des Publicums zu gewinnen verstand, doch durch sie allein diesen seinen Zweck hier und da verfehlt'. So erst, wenn von *ἐπεὶ* (Z. 18) ab immer nur von ihm die Rede war, bekommt auch die schliessliche Beziehung auf seinen eigenen Ausspruch erst ihre rechte und volle Pointe. Dass wir aber

Rückschritte derselben zu (C. 6. 1450 a, 25. b, 7). So sehr er noch eben die jüngeren und jüngsten Tragiker gegen unbillige Ansprüche in Schutz genommen hat, eben so entschieden hebt er nunmehr hervor, dass gerade Agathon und andere von ihnen den Fehler allzu umfangreiche Stoffe zu wählen sich vielfach zu Schulden kommen liessen. Um so weniger aber kann man es mit Leop. Schmidt¹ auffällig finden, dass er unmittelbar darauf im Schlussabschnitte des 18. Cap. in Bezug auf das Verhältniss der Chorpartien zum Dialog sogar von Euripides ab einen immer steigenden Verfall constatirt. Und auch der Umstand, dass hier (Z. 31) so wie im 12. Cap. und wahrscheinlich auch C. 4. 1449 a, 28 *ἐπεισόδιον* in einem andern technischen Sinne gebraucht wird als sonst in der Poetik², ist schwerlich so erheblich, um daraus mit Schmidt (p. 6 ff. S. 718 ff.) folgern zu dürfen, dass dieser Schluss des 18. Cap., der doch so trefflich zu dem ganzen Verlaufe desselben passt, nicht an seiner ursprünglichen Stelle stehe, sondern einst in einem anderen Zusammenhange gestanden habe, in welchem dieser abweichende Gebrauch erklärt war. Denn wahrlich weit stärker ist es doch, was ich bereits früher³ hervorhob, wenn C. 4. 1449 a, 19 ff. *λέξις* zuerst in dem auch sonst in der Poetik durchweg gangbaren Sinne 'Diction, Sprache' und unmittelbar hinterdrein (ebend. Z. 23) in dem von 'Dialog' angewandt wird.

sonst von einem 'Sisyphos' Agathons Nichts wissen, kann doch nicht so auffallend sein, da wir ja auch von seiner 'Blume' und seinem 'Achilleus' nur durch die aristotelische Poetik erfahren. Hoffentlich wird nach dieser meiner Auseinandersetzung auch Teichmüller meine Gedanken über diese Stelle nicht mehr so 'merkwürdig' finden, sondern, auch wenn er sie nicht billigt, doch gerechterweise einräumen, dass sie auf durchaus sachgemässen Erwägungen beruhen. — Was übrigens das *φιλόσοφον* anlangt, so bemerke ich hier nur kurz, dass ich an meiner Beistimmung zu Zellers auch von Ueberweg gebilligter Deutung 'das poetische Gerechtigkeitsgefühl befriedigend' auch durch die Einsprache von Reinkens a. a. O. S. 45. Anm. 2 nicht irre geworden bin.

¹ Noch einmal das zwölfte Kapitel der aristotelischen Poetik, Jahns Jahrb. LXXV. 1857. S. 718 f. Ich citire im Folgenden diese deutsche Abhandlung kurz durch ein im Texte vorgeseztes S., die lateinische *De parodi in tragoedia Graeca natura*, Bonn 1855. 4. ebenso durch ein derselben vorgeseztes p. Man vgl. übrigens auch Th. Kocks Recension der letztern in Jahns Jahrb. a. a. O. S. 325 ff., auf welche die erstere eine meist treffende Erwiderung ist.

² Vgl. Rhein. Mus. XXII. S. 224. Anm. 15.

³ Rhein. Mus. XVIII. S. 377.

Schmidt (p. 3. 6. S. 719) hat die feine und treffende Beobachtung gemacht, dass die Definitionen der quantitativen Theile der Tragödie im 12. Cap. zu ihrer Grundlage dies haben, von den Chorpartien als dem feststehenden Kerne auszugehen, um den die verschiedenen Theile des Dialogs sich gruppieren, und dass diese von den Ursprüngen der Tragödie ausgehende Betrachtungsweise sich füglich auch noch auf die Epoche des Sophokles, in welcher Chor und Dialog in Harmonie stehen, übertragen lassen, aber mit der Kunstweise des Euripides und zumal des Agathon und der noch Späteren in einem principiellen Widerspruche steht ¹ und folglich sich mit dem am Schlusse des 18. Cap. geltend gemachten Gesichtspunkte entschieden berührt. Hieraus zieht nun Schmidt (p. 6 ff. 719 f.) die scharfsinnige Muthmassung, die Abhandlung über die Tragödie in der aristotelischen Poetik habe ursprünglich nach der Erörterung der qualitativen Theile noch einen neuen Hauptabschnitt enthalten, in welchem in Anschluss an die bezüglichlichen Stücke in der Definition der Tragödie (C. 6. 1449 b, 25 f. vgl. 28—31) das Verhältniss zwischen den lyrischen Partien und dem Dialog einer genauern Betrachtung unterzogen worden sei, und von welchem das 12. Cap. und der Schluss des 18. abgerissene Stücke seien. Zwar glaubt er überdies, dass die Poetik einst auch eine Specialerörterung des fünften unter den qualitativen Theilen der Tragödie, nämlich der Melopöie, in sich geschlossen habe, aber er meint, in ihr könne unmöglich dies Alles gestanden haben, da dies Thema weit über den Begriff der blossen Melopöie hinausreiche, und da

¹ Dies hat leider auch noch Westphal Metr. 2. Aufl. II. S. 301 ff. nicht beachtet. In einem Stücke jedoch hat derselbe Recht: aus der Definition der Parodos als λέξις (1452 b, 22 f.) ist keineswegs mit Schmidt zu folgern, dass nur die anapästischen Systeme oder Trochäen diesen Namen führen und das sich an sie anschliessende Chorlied schon das erste Stasimon sein soll. Freilich ist das Gegenheil keineswegs mit Westphal aus der Definition des ἐπεισόδιον (Z. 20 f.) herzuleiten, denn μεταξὺ ὄλων χορικῶν μελῶν würde dasselbe auch bei Schmidts Auffassung liegen, wohl aber aus der des στάσιμον, denn dann könnte dies nicht specifisch als ein Chorlied ohne Anapäste und Trochäen bezeichnet werden, weil es dann andere eigentliche Chorlieder als solche, welche ohne diese sind, gar nicht geben würde. Der Verfasser gebraucht also den Ausdruck λέξις nur, um die dem Chorliede voraufgehenden gesprochenen Anapäste oder Trochäen mit einzuschliessen, und lässt sich dadurch nicht hindern, bei der Definition des ἐπεισόδιον der Kürze halber eben so gut für dies Ganze wie für die Stasimen auch wieder die Bezeichnung μέλος anzuwenden.

überdies das 12. Cap. mit den Worten beginne, die, wie man sie auch deuten möge, jedenfalls bewiesen, dass die Betrachtung der Melopöie bereits zuvor abgethan sei, *μέρη δὲ τραγωδίας, οἷς μὲν ὡς εἶδеси δεῖ χρῆσθαι, πρότερον εἴπομεν*, 1452 b, 14 f. Noch Spengel¹ hatte nun unter diesen *μέρη* die qualitativen Theile verstanden und hatte auf Grund dessen die Unmöglichkeit einer Umstellung des 12. Cap. darzuthun unternommen, so dass nun, nachdem Schmidt, wie schon früher bemerkt wurde², wiederum gegen ihn die Ungehörigkeit desselben an seiner jetzigen Stelle aufs Neue genügend erwiesen hatte³, nichts Anderes als die Unächtheit dieses Cap. übrig zu bleiben schien. Denn die beiden einzigen Stellen, nach welchen diese Besprechung der quantitativen Theile am Platze sein würde, sind die allgemeine und die specielle Erörterung der qualitativen, also der Schluss des 6. und des 22. Cap., in beiden Fällen aber würde diese Besprechung sich unmittelbar an die eine oder die andere anschliessen und mithin das *πρότερον* nicht wohl passen. Erst neuerdings hat Spengel⁴ selbst diese seine Beweisführung wieder wankend gemacht, indem er bemerkt, dass auch zu Anfang des 4. und des 5. Buches der Thiergeschichte *πρότερον* sich auf das unmittelbar Vorangehende bezieht⁵. Schmidt (p. 8 f.) nun aber versteht unter den *μέρη, οἷς ὡς εἶδеси δεῖ χρῆσθαι*, nicht alle qualitativen Theile, sondern nur zwei derselben, *λέξις* und *μέλος*, und bezieht *ὡς εἶδеси* auf die beidea Arten (*εἶδη*) des *λόγος ἡδυσμένοσ* zurück, von denen in der Definition der Tragödie und den ihr sofort angehängten näheren Erläuterungen (C. 6. a. a. O.) die Rede war. Er nimmt hiernach ferner an, Aristoteles habe in jenem uns verloren gegangenen, hinter das 22. Cap. gehörigen Abschnitt zuerst von dem Unterschiede zwischen Chor und Schauspielern und zwischen lyrischen Partien und Dialog im Allgemeinen gesprochen und dann erst gesagt, über *λέξις* und *μέλος* im Allgemeinen, auf deren Unterschied diese Eintheilung beruht,

¹ Ueber Arist. Poet. S. 231 ff.

² Rhein. Mus. XXII. S. 234.

³ Dies giebt jetzt auch Spengel Ar. Stud. IV S. 41 (309) f. selber zu.

⁴ Ar. Stud. IV. S. 42 (310).

⁵ Das weitere von ihm angeführte Beispiel Hist. anim. VIII, 1. 588 b, 11 dürfte auf einem Irrthum beruhen, s. Aubert und Wimmer z. d. St., und an den sonstigen von ihm beigebrachten Stellen liegt, wie er zum Theil selbst bemerkt, immer noch ein kurzer Zwischengedanke vor.

habe er vorher zur Genüge sich ausgelassen, so dass denn auf diese Weise das *πρότερον* völlig angemessen ist, jetzt aber wolle er genauer angeben, welche Zahl von Theilen und welche von einander gesonderte Theile Beides habe, *κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαίρεται κεχωρισμένα, τὰδε ἐστί*, 1452 b, 15f. Weiter vermuthet Schmidt (S. 719), Aristoteles werde in dem ausführlicheren Zusammenhange, aus welchem der Schluss des 18. Cap. uns nur als ein abgerissener Fetzen erhalten sei, nicht bloss der Nachfolger, sondern auch der Vorgänger des Sophokles gedacht haben, bei denen der Chor umgekehrt eine überwiegende Geltung hatte, er werde genauer mit dieser historischen Betrachtung den Anfang des ganzen betreffenden verloren gegangenen Abschnitts gemacht und eben von da uns zuvörderst gezeigt haben, *quo pacto chorica genere poesis (τοῖς εἶδησι) discernenda essent a diverbiis, argumento vero cum eis coniungenda* (p. 6).

Gegen diese ganze Hypothese spricht nun zunächst im Allgemeinen der Umstand, dass die neuesten eingehenden Zergliederungen der aristotelischen Poetik nicht das Mindeste ermittelt haben, was der heutzutage freilich noch immer sehr beliebten Ansicht, als wäre von ihr Nichts als eine Sammlung übel durch einander geworfener Fragmente und Excerpte auf uns gekommen, irgendwie eine feste Handhabe bieten könnte. Wohl giebt es eine oder zwei Stellen, an denen es eine gewisse Wahrscheinlichkeit hat, dass sie nicht bloss durch Lückenhaftigkeit entstellt sind, sondern zugleich das Uebriggebliebene sich theilweise verschoben hat, aber nirgends sind doch sonst die erhaltenen Stücke einer solchen Partie so weit auseinander gesprengt worden, wie es hier nach Schmidts Hypothese der Fall sein würde. Sodann ist es schwerlich richtig, dass die Specialerörterung der qualitativen Theile der Tragödie überhaupt einen besonderen Abschnitt über die Melopöie enthielt, so wenig wie über das Theatralische (*ῥυμς*). Will man es nicht gelten lassen, dass der bei dem Anonymus de comodia erhaltene Satz, welcher die Verweisung des *μέλος* aus dem Bereiche der Theorie der Dichtkunst in das der Theorie der Musik ausspricht, ursprünglich im 6. Cap. hinter *ἡδυσμάτων*, 1450 b, 16 stand ¹, will man gar bezweifeln, dass er überhaupt aus der Poetik entnommen sei, will man nicht zugeben, dass noch deutlicher der Schluss der 15. Cap. die Ablehnung ausspricht auf das Gebiet der Melopöie und des Theatralischen weiter einzugehen, so lässt wenigstens der Anfang

¹ S. Rhein. Mus. XIX. S. 209.

des 19. nur die Möglichkeit übrig, dass die von beiden handelnden Abschnitte unmittelbar vorher ausgefallen, also beide vor der Reflexion und Sprache abgehandelt seien. Dem widerspricht aber die im 6. Cap. begründete und hernach bei der Ausführung sonst streng inne gehaltene Abfolge dieser qualitativen Theile. Dazu kommt aber, dass *λέξεις* — vom 12. Cap. hier noch ganz abgesehen — in der Poetik nur an der einzigen vorhin angeführten Stelle des 4. Cap. den ‘Dialog’ bedeutet, sonst überall die ‘Sprache’ oder ‘Diction’ der lyrischen Partien so gut wie der dialogischen (s. bes. C. 20—22), und dass folglich nicht gesagt werden kann, *λέξεις* und *μέλος* oder *μελοποιία* seien die beiden *εἶδη* des *λόγος ἡδυσμένος*. Streng genommen heisst ohnehin *μέλος* und *μελοποιία*, wie ich früher¹ dargethan habe, nur die Verbindung von Rhythmos und Harmonie ohne den *λόγος* oder doch abgesehen von demselben, im laxeren Gebrauch freilich (C. 6. 1449 b, 31) wird auch der Text mit einbegriffen. Schon hiernach ist Schmidts Uebersetzung der Anfangsworte des 12. Cap. unmöglich, aber überdies kann *ὡς εἶδει* so nackt hingestellt, ohne dass der Zusammenhang (wie 1449 b, 25 f. 29 f.) den zu ergänzenden Genetiv unmittelbar an die Hand giebt, schlechterdings nicht ‘als Arten der verschönerten Rede’ bedeuten, und endlich lässt es die grammatische Fügung nicht zu, unter *κατὰ δὲ τὸ πρῶτον καὶ εἰς ἃ διακρίνεται κεχωρισμένα* noch dieselben Theile, nur in ihrer weiteren Unterabtheilung zu verstehen, wie unter *οἷς μὲν ὡς εἶδει δεῖ χρῆσθαι*, dies verhindert bei dem an die Spitze gestellten gemeinsamen *μέρη δὲ* der Gegensatz *πρότερον εἴρηται* und *τάδε ἐστὶ*. Das wird ein Jeder unwidersprechlich finden müssen, der sich den Satz nur ganz wörtlich übersetzt: ‘von den Theilen der Tragödie aber haben wir diejenigen, welche man als Arten gebrauchen muss, vorher besprochen, die nach der Qualität aber und in welche als gesonderte die Tragödie zerfällt, sind folgende’. Folglich ist Spengels Auffassung dieser Worte entschieden die richtige, und mit ihr geht für das *ὡς εἶδει* jeder vernünftige Sinn verloren, und es begreift sich dasselbe nur als eine ungeschickte und missverständliche Nachahmung einer Stelle des 6. Cap., die vielleicht dem Fälscher schon in derselben verderbten Gestalt vorlag wie uns, *τούτοις* — *τοῖς εἶδειν*, 1450 a, 12 f.², und ferner wird

¹ Jahns Jahrb. LXXXIX. 1864. S. 516 f.

² Sollte er aber dort nach der Vermuthung von Vahlen Beitr. I. S. 25. 50 f. vielmehr auch *ὡς εἶδει* gelesen haben, so würde das Missverständniss nur noch stärker sein, denn dann hätte ja Aristoteles selbst

auf diese Weise, wenn man nunmehr einfach das 12. Cap. hinter das 22. stellen wollte, der Anfang *μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν* unpassend, indem er dann ächt aristotelisch vielmehr *μέρη μὲν οὖν τραγωδίας, οἷς* hätte lauten müssen, so wie denn auch ohne jede Umstellung bereits Vettori nicht ohne Grund *μὲν οὖν* verlangte. Eine grössere Interpolation pflegt man nun unter Anderm auch an den Nähten im Anfang und Schluss zu erkennen, und da haben wir nun hier im Eingang diese bedenklichen Dinge, das Ende aber (Z. 25—28) wiederholt wörtlich den Anfang nur mit der durch die Sache gebotenen Verwandlung von *τάδε* in *ταῦτα* und der Weglassung von *ὡς εἶδεναι*, durch welche aber das *οἷς μὲν δεῖ χρῆσθαι* erst recht so vollends sinnlos wird, dass man sie kaum für eine beabsichtigte, sondern nur für eine durch die mangelhafte Textes-

dort vielmehr gesagt, man müsse diese *μέρη* eben nicht als *εἶδη* gebrauchen. Teichmüller a. a. O. S. 69 ff. glaubt mich widerlegt zu haben, indem er auf eben diese Stelle und ferner auf C. 4. 1449 a, 7 f. und C. 25. 1460 b, 6 f. 1461 b, 21 f. verweist. Aber in der kritisch höchst unsichern Stelle 1450 a, 12 f. ist es zum Allermindesten überaus zweifelhaft, ob Fabel, Charaktere u. s. w. wirklich ursprünglich *εἶδη* genannt worden sind; war es aber der Fall, so kann es nur in dem umschreibenden Sinne 'Formationen, Gebilde, Substanzen' geschehen sein, ähnlich wie oft *φύσις* gebraucht wird. So wenig aber, wenn z. B. die Milch Pol. I, 8. 1256 b, 14 f. als eine *φύσις* in dieser Weise bezeichnet wird, es deshalb einen Sinn hätte, wenn Jemand sagen wollte, man müsse sie als eine solche gebrauchen, ganz eben so wenig kann hier das Entsprechende gelten. Im 25. Cap. habe ich freilich beide Stellen falsch übersetzt, und *εἶδη* heissen hier nicht 'Arten', sondern 'Gesichtspunkte', aber was ist damit für das 12. gewonnen? Dass Fabel, Charaktere u. s. w. für Manches als Gesichtspunkte gebraucht werden können, bestreite ich nicht, aber wenn bloss gesagt wird 'als Gesichtspunkte' ohne Andeutung wofür, so vermag ich wieder darin keinen Sinn zu entdecken. Ob endlich 1449 a, 7 f. *εἶδη* die Arten der Tragödie oder die Gestaltungen, die sie annimmt, bezeichnet, kommt ziemlich auf Dasselbe hinaus, jedenfalls sind nicht Fabel, Charaktere u. s. w. diese Gestaltungen, sondern diese Gestaltungen zugleich die von Fabel Charaktere u. s. w. Teichmüller spricht endlich noch von 'wesentlichen Merkmalen der Definition', aber auch das sind doch Fabel, Charaktere u. s. w. von der der Tragödie nicht, sondern ergeben sich erst als eine Folgerung aus dieser Definition. Nur dann würde *ὡς εἶδεναι* passen, wenn *εἶδη* 'integrirende Momente' bezeichnen könnte, allein es ist nicht schwer einzusehen, dass das Wort an den von Klein De partibus formisque quibus tragoediam constare voluerit Aristoteles, Bonn 1856. 4 S. 4 hiefür beigebrachten Stellen keineswegs genau diese Bedeutung hat.

überlieferung verschuldete ansehen kann. Nun wird man aber schwerlich ein Beispiel finden, dass Aristoteles selbst, wie hier geschieht, die Recapitulation des vorangehenden Abschnittes und die sich an dieselbe anschliessende Ueberleitung zum neuen am Schlusse des letztern noch einmal ebenso wiederholt haben sollte¹. Wenn aber Hermann, Schmidt (p. 3. 14) und neuerdings auch Bekker bloss diesen Ausgang des Cap. als fremde Zuthat ansehen, so reicht dies nach dem Dargelegten kaum hin, sondern man müsste, um die Hypothese Schmidts wenigstens der Hauptsache nach zu retten, schon annehmen, dass sowohl der Anfang als der Schluss von fremder Hand hinzugesetzt seien, um den in der Mitte liegenden ächt aristotelischen Kern an der ungehörigen Stelle, an welcher er jetzt steht, einzukitten. Allein je grösser der erforderliche Aufwand von Mitteln zur Erreichung eines verhältnissmässig so geringen Zweckes wird, wie es der ist, diese wenigen Zeilen als der ursprünglichen Poetik bereits angehörig zu schützen, je geringer wird auch die Wahrscheinlichkeit dieser Sache. Und dieselben schrumpfen überdies noch mehr dadurch zusammen, dass die Worte *κοινὰ μὲν — κόμμοι* vermuthlich (s. Schmidt S. 724 f.) noch wieder aus einer späteren Feder sind als die Hauptmasse². Aristoteles schliesst ferner im 4. Cap. den kurzen Geschichtsabriss der Tragödie, in welchem er doch wirklich auch auf das Verhältniss des Aeschylos und Sophokles zu ihren Vorgängern in Bezug auf die Behandlung des Chors gegenüber dem Dialog eingeht, mit der Erklärung, dass er nicht weiter ins Einzelne sich einlassen wolle (1449 a, 29 ff.), und das sieht gerade nicht so aus, als wenn er die Absicht hatte, hernach in dieser historischen Betrachtung noch so weit ins Einzelne zu gehen, als Schmidt von ihm vermuthet. Hat ferner Schmidt (S. 722 f.) die Einwendungen Kocks (S. 327. 330 f.) in Bezug auf die Bedeutung von *λέξις* und *μέλος* im 12. Cap. auch siegreich zurückgeschlagen, so erhellt doch aus dem Obigen, dass beide Wörter hier einander in einer Weise entgegengesetzt werden wie nirgends sonst in der Poetik. Denn nach Schmidts (p. 11 ff.)

¹ Dass Wiederholungen anderer Art bei Aristoteles ziemlich häufig vorkommen, bezweifelt Niemand. Eben desshalb ist aber auch Nichts dadurch bewiesen, dass Teichmüller a. a. O. S. 71 eine solche anführt.

² Der Anstoss freilich, den Schmidt, Spengel Ar. Stud. IV. S. 42 (310) u. A. an *ἀπάντων* als Neutrum gefasst mit Ergänzung von *δραμάτων* und doch bloss mit Beziehung auf Tragödien nehmen, erledigt sich, wie schon Klein a. a. O. S. 5 Anm. 2 gesehen hat, durch C. 18. 1456 a, 31 *ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο*.

eigener Erklärung der Worte *πάροδος* — *χοροῦ*, Z. 22 f. soll *λέξις* nicht bloss den Dialog, sondern überhaupt alles Gesprochene bezeichnen, *μέλος* aber alles Gesungene (Z. 21. 22. 23), und richtiger würde wohl hinzugefügt sein, dass *λέξις* vielmehr auch das zu einem Theil Gesprochene und zu einem andern Gesungene bedeuten und in einem andern Zusammenhange auch wieder *μέλος* ebenso gebraucht werden kann¹. Wenn ferner die im 12. Cap. herrschende Betrachtungsweise sich mit der am Schlusse des 18. am Meisten berührt, so hat Kock (S. 332 f.) immerhin darin Recht, dass ein Standpunkt, von welchem aus Sophokles in Bezug auf das Verhältniss des Chors zum Dialog für den eigentlich mustergültigen Dichter erklärt wird, indem er jenen zu diesem ins richtige Verhältniss setzte, mit einer Eintheilungsart, welche von dem Chor als dem eigentlichen Grundstock der Tragödie ausgeht, noch keineswegs ohne Weiteres identisch ist, wenn sich allerdings auch beide auf die von Schmidt vermuthete Weise in Einklang bringen lassen. Ja, eigentlich ist am Ende des 18. Cap. Sophokles doch sicher nur gelobt, weil er die Schauspielerpartien nicht in ein unverhältnissmässiges Uebergewicht gegen den Chor setzte. Sonst hätte Aristoteles sich selbst widersprochen. Denn C. 4. 1449 a, 17 f. wird ja sogar schon von Aeschylos gesagt, er habe die Chorphorien vermindert und dem Dialog die erste Rolle zugewiesen. Dass aber kein Widerspruch denkbar ist, vielmehr beide Stellen sich ganz in demselben Gedankenkreise bewegen, verräth schon die ähnliche Ausdrucksweise (vgl. bes. *συναγωνίζεσθαι* 1456 a, 26 und *πρωταγωνιστήν* 1449 a, 18). Nun ist freilich, wie Schmidt (p. 16 ff. S. 715 f.) nachgewiesen hat, dies 12. Cap. mindestens uralt und muss spätestens aus der Blütezeit der alexandrinischen Studien stammen²; dass sich aber gerade unter den frühesten Peripatetikern Männer fanden, welche in der älteren Periode musischer und poetischer Kunstentwicklung die eigentliche Blüthe derselben erblickten, dafür giebt bekanntlich Aristoxenos ein augenfälliges Beispiel, und von einem solchen einseitig doctrinären Standpunkte aus erscheint die Ungeschicklichkeit nicht unbegreiflich bei Erklärungen stehen zu bleiben, welche für die Formen der späteren Tragödie innerlich und selbst äusserlich nicht mehr passten, ja bei welchen nur die allereinfachsten und regelrechtsten Grundformen vorausgesetzt sind, an welche nicht einmal Aeschylos durchweg sich gebunden hat,

¹ S. oben S. 328 Anm. 1.

² S. die Citate auch in meiner Ausg. S. 5. Anm. 4.

wobei es trotzdem begegnet ist, dass die Namen nicht überall im ältesten Sinne gebraucht sind, wie dies namentlich von der Exodos gilt (s. Schmidt p. 11. 22). Vielleicht indessen ist eine ganz andere Vermuthung die richtige. Es ist gar wohl möglich, dass der Kern dieses 12. Cap. dennoch in gewisser Weise von Aristoteles selber stammt, nur aber dass der Interpolator ihn nicht aus einem späteren Abschnitte der Poetik, sondern vielmehr aus dem Dialog *περὶ ποιητῶν* entnommen hat, in welchem diese Dinge wirklich in einem ähnlichen Sinne und Zusammenhange wie dem von Schmidt vermutheten nach Allem, was wir von dieser verlorenen Schrift wissen, recht wohl gestanden haben können. Sollte sich nun aber die Sache wirklich so verhalten, so würde damit auch die Folgerung Schmidts über das hohe Alter des betreffenden Abschnitts in der Poetik ihre Beweiskraft verlieren, denn die Grammatiker Krates, Dionysios, Eukleides u. a. brauchen ja dann nicht ihn, sondern können die Schrift *περὶ ποιητῶν* vor Augen gehabt haben. Und so bliebe denn als der älteste sichere Zeuge für ihn jener anonyme Schriftsteller über die Komödie, der gewiss einer sehr späten Zeit angehört, übrig. Meint nun aber Schmidt (p. 7 f. S. 717 f.), eben dieser habe Das, was jetzt im 12. Cap. steht, noch hinter dem 22. gelesen, und das erstere Cap. müsste also, wenn es nicht gleich ursprünglich der Poetik angehört haben sollte, nicht bloss interpolirt, sondern überdies überaus spät auch noch aus seiner anfänglichen Stelle verrückt worden sein, so nöthigt uns doch in Wahrheit Nichts zu der Annahme, dass dieser die Poetik excerptirende Anonymos durchweg die Disposition derselben beibehalten habe. Im Gegentheil, wenn er das Capitel auch an seiner jetzigen Stelle las, so musste sich doch, je kürzer seine Auszüge sind, für ihn um so mehr die Unthunlichkeit herausstellen, die Angabe der quantitativen Theile mitten in das Wenige, was er über die Fabel, ja auch nur überhaupt über die qualitativen Theile der Komödie sagt, einzuschieben, so wie wir das 12. Cap. innerhalb der Lehre von der Tragödie in unserer Poetik eingeschoben finden. Ohne ein gewisses, freilich oft irre gehendes Nachdenken hat ja der Mann nicht gearbeitet, wie dies Bernays¹ genauer dargelegt hat.

Sollte nun durch dies Alles die Nothwendigkeit der Verwerfung dieses Cap. noch nicht erhärtet sein, so sind wir ja überhaupt vielfach bei der Frage nach der Unächtheit von Schriftstücken auf die blosse Wahrscheinlichkeit angewiesen. Ueber diesen

¹ Rhein. Mus. VIII. S. 561—596.

Punkt hat in neuerer Zeit namentlich Westermann¹ sich in sehr beherzigenswerther Weise geäußert².

Statt *ὄλου* (Z. 23) ist übrigens doch wohl vielmehr, wie ich gethan habe, *ὄλη* oder, wie Westphal³ später vermuthet hat, *ὄλη τοῦ* zu schreiben, trotzdem dass die überlieferte Lesart allem Anscheine nach auch durch Tzetzes üb. d. trag. Poesie V. 38 (s. O. Müller Rhein. Mus. 1837. S. 361) bezeugt ist. Wir lassen es gelten, dass die Einzugsanapäste ein vom Chor als Ganzem Gesprochenes heissen können, auch wenn sie, was doch noch immer das Wahrscheinlichste ist, nur vom Chorführer als Repräsentanten dieses Ganzen gesprochen wurden (Schmidt p. 12 f.). Aber sollte hiermit ausgedrückt werden, dass dagegen die Kommen im Gegensatz nicht bloss zur Parodos, sondern auch zu den Stasimen nur Ausdruck der Empfindungen des Chorführers oder der Choreuten als Einzelner seien, so dürfte schwerlich der gleiche Zusatz *ὄλου* zu *χοροῦ* bei der Definition von *στάσιμον* und eine ausdrückliche Bezeichnung dieses Gegensatzes bei der des *κόμμος* fehlen. Eine Ergänzung dieses Mangels aber, wie sie in Schmidts ursprünglicher Deutung (p. 9 f.) der Worte *κοινὰ μὲν — κόμμοι* (Z. 17 f.) gefunden werden könnte, fällt auch über den Haufen, da Schmidt selbst diese Deutung aufgegeben und sich vielmehr, wie schon bemerkt, hernach für die Annahme, dass diese Worte später interpolirt seien, ausgesprochen hat.

Greifswald.

Fr. Susemihl.

¹ Abhh. der sächs. Gesellsch. der Wiss. II. 1850. S. 70.

² Selbst der kritische Satz, dass 'nicht die Aechtheit, sondern die Unächtheit eines Schriftstückes Dasjenige ist, was des Beweises bedarf' (Schmidt S. 714. 717), ist eine Regel, die wie alle Regeln ihre Ausnahmen hat. Dass sie sich z. B. auf die platonischen Schriften nicht anwenden lässt, darüber ist man jetzt wohl ziemlich einverstanden.

³ a. a. O. S. 303.

Nachträge und Berichtigungen.

Die S. 306. Anm. 2 gebilligte Conjectur *ποιητήν* statt *θεστήν* (Aristot. Poet. 17. 1455 a, 27) rührt nicht erst von Ueberweg, sondern schon von Dacier her. F. S.