

Martin Hose
Aristoteles, *Poetik*

Sammlung
wissenschaftlicher Commentare

De Gruyter

Martin Hose

Aristoteles, *Poetik*

Einleitung, Text,
Übersetzung und Kommentar

Mit einem Anhang:
Texte zur aristotelischen Literaturtheorie

Band I

De Gruyter

ISBN: 978-3-11-070319-1
E-ISBN (PDF): 978-3-11-070343-6
ISSN: 1864-3426

Library of Congress Control Number: 2022945933

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2023 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Printing: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

INHALTSVERZEICHNIS

Band I

Vorrede	I

Einleitung

1. Der Ort der <i>Poetik</i> in der griechischen Literaturgeschichte	3
1.1 Die griechischen Literaturkritik und -theorie vor Aristoteles	4
Exkurs: Aristoteles und das Theater seiner Zeit.	14
1.2 Die <i>Poetik</i> im Kontext der τέχνη-Literatur.	21
2. Aufbau und Schlüsselbegriffe der <i>Poetik</i>	27
2.1 Aufbau	27
2.2 Schlüsselbegriffe.	30
Mimesis und Fiktionalität	30
Ethos und Dianoia	37
i. Ethos.	38
ii. Dianoia	46
Katharsis	49
3. Die <i>Poetik</i> im Kontext des Corpus Aristotelicum	57
3.1 Querverweise im Corpus Aristotelicum	58
3.2 Die <i>Poetik</i> und verlorene Schriften des Aristoteles	59
3.3 Die <i>Poetik</i> in ihrem Aristotelischen Kontext	61
a) Zweck	61
b) Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit	62
c) Entelechie	64
d) die anthropologischen Voraussetzungen	65
3.4 Conclusio	67
4. Die Datierung der <i>Poetik</i> und ihr Verhältnis zu Platons Dialogen	67
5. Die Leistungsfähigkeit und die Defizite der <i>Poetik</i>	72
6. Die griechische Literaturkritik und -theorie nach Aristoteles' <i>Poetik</i>	75
6.1 Zur Wirkungsgeschichte der <i>Poetik</i>	75
6.2 Zur Wirkungsgeschichte der Aristotelischen/aristotelischen Literaturtheorie	79
7. Überlieferung und Textgestaltung der <i>Poetik</i>	82
7.1 Die Überlieferungsträger.	82
7.2 Der Codex Parisinus Graecus 2038	85
I. Der Textbestand des Parisinus: Lücken und Zusatztext.	88
II. Die Lesarten des Parisinus	91

7.3 Zur Textgestaltung	97
Verwendete Siglen	99
Text und Übersetzung	
Περὶ ποιητικῆς α / Buch 1	102/103
Περὶ ποιητικῆς β / Buch 2	180/181
Kommentar	
Buch 1	191
Buch 2	403

Band 2

Anhang

1. Einleitung	415
2. Aristoteles' Dialog <i>Über Dichter</i> – Περὶ ποιητῶν	417
Περὶ ποιητῶν – De poetis / Über (die) Dichter	422
Testimonia/Testimonien	422
Fragmenta/Fragmente	424
Collectio fragmentorum a Janko confecta / Fragmente nach Janko	436
Erläuterung zu den Fragmenten	474
3. Texte zur aristotelischen Literaturtheorie	
Einführung	503
Text 1: Der Tractatus Coislinianus	504
Text 2–4: Prolegomena Περὶ κωμωδίας VI, VII, Xd.	507
Text 5: Platonios	508
Text 6: Prolegomenon Περὶ κωμωδίας III. Über die Komödie (p.7–11 Koster)	510
Text 7: Etymologicum Magnum, Lemma ‚Tragödie‘	512
Text 8: Proklos, <i>Chrestomathie</i> (aus Photios, <i>Bibliothēke</i> , cod. 239):	513
1. Einleitung	513
2. Das Verhältnis von Photios (Codex 239) zu ‚Heliodor‘ (Text 10)	518
3. Die Proklos-Frage.	524
Text 9 und 10: Aus den Scholien zur τέχνη des Dionysios Thrax	527
Text 9: Aus dem Kommentar des Melampus oder Diomedes zur τέχνη des Dionysios Thrax	529
Text 10: Aus dem Kommentar des Heliodor zur τέχνη des Dionysios Thrax	529

Text 11 und 12: Johannes Tzetzes und die Anecdota Crameri.	531
Text 13: Diomedes, <i>Grammatik</i> Buch III: Über die Dichtung.	535
Text 14a und 14b: Euanthius, De fabula/Über das Drama	537
Text 15: Aus dem <i>Liber glossarum</i>	538
Systematische Texte zur Komödie	
Text 1. Tractatus Coislinianus	542/543
Text 2. Prolegomenon Περὶ κωμωδίας VI.	548/549
Text 3. Prolegomenon [Περὶ κωμωδίας] VII: De choro	548/549
Text 4. Prolegomenon [Περὶ κωμωδίας] Xd : De partibus	550/551
Anmerkungen	552
Literarhistorische Entwürfe	
Text 5. Platonios	558/559
Text 6. Περὶ κωμωδίας / Über die Komödie III (p. 7–11 Koster).	562/563
Text 7. Etymologicum Magnum s.v. τραγωδία	568/569
Anmerkungen	570
Ein System der Lyrik	
Text 8. Proklos, <i>Chrestomathie</i>	576/577
Anmerkungen	590
Aus den Scholien zur τέχνη des Dionysios Thrax	
Text 9. Aus dem Kommentar des Melampus oder Diomedes zur τέχνη des Dionysios Thrax	604/605
Text 10. Aus dem Kommentar des Heliodor zur τέχνη des Dionysios Thrax	612/613
Anmerkungen	622
Byzantinische Konstruktionen zur Geschichte der Komödie	
Text 11. Die Prolegomena des Johannes Tzetzes	628/629
Text 11a. Prooemium I	628/629
Text 11b. Prooemium II.	638/639
Text 12. Die beiden Traktate „Anonymi Crameri“	646/647
Text 12a. Anonymus Crameri I	646/647
Text 12b. Anonymus Crameri II	650/651
Anmerkungen	660
Die lateinische Tradition zur Geschichte der Komödie	
Text 13. Diomedes. Artis Grammaticae lib. III	668/669
Text 14. Euanthius	692/693
Text 14a. Euanthius, De fabula	692/693
Text 14b. De comoedia.	708/709
Text 15. E libro glossarum	720/721
Anmerkungen	724
Beilage: Die Komödie über das Drama	
A. Pherekrates, Cheiron F 155 PCG	735

B. Antiphanes, Poiesis F 189 PCG	739
C. Timokles, Die Frauen beim Dionysos-Fest F 6 PCG	742
D. Xenarchos, Porphyra/die „Purpurfarbene“, F 7,1–5 PCG	745
Bibliographie	747
Register	781
1. Index verborum selectorum	782
2. Stellen	791
3. Namen, Sachen, Begriffe	801
Addenda	812

VORREDE

Das hier vorgelegte Buch hat eine dienende Funktion: es soll das Verständnis der Aristotelischen *Poetik* fördern, eines Textes, dessen Bedeutung für die Literaturwissenschaft nicht eigens herausgestellt werden muss.

Der Weg, der hierbei beschritten wird, bedarf einer kurzen Erläuterung. Im Zentrum soll der Text der *Poetik* stehen,¹ zu dem die Einleitung hinführt, der mit einem knappen kritischen Apparat ediert, übersetzt sowie schließlich kommentiert wird. Diese Erschließung der *Poetik* hat durchaus ihre Berechtigung, hat doch die Konstitution des Textes durch Neubewertungen der Überlieferungsträger wichtige neue Impulse erhalten. Dass der neu erarbeitete Text hier zudem übersetzt wird, mag begründungsbedürftig erscheinen, liegt doch die Publikation einer neuen Übersetzung (Schmitt 2008, mit ausführlichem Kommentar) erst wenige Jahre zurück.

Jedoch handelt es sich bei dieser wie auch bei den älteren Übertragungen von Olof Gigon (1950/1961), Walter Schönherr/Ernst Günther Schmidt (1960/1972) oder Manfred Fuhrmann (1976/1982) um Zielsprachen-orientierte Übersetzungen, die einen gut lesbaren, dabei jedoch auch geglätteten deutschen Text bieten.² Die hier neben den griechischen Text gestellte deutsche Version hat dagegen das Ziel, den griechischen Text – soweit noch bei angemessenem Deutsch möglich – in seinen spezifischen Schwierigkeiten zu übertragen und damit eine Art ersten Kommentars zu liefern. In der eigentlichen Kommentierung soll der griechische Text auch philologisch erläutert werden (aufgrund der Zielsetzung der Reihe, in der Schmitt 2008 erschienen ist, war dies Schmitt nicht möglich; die letzte im engeren Sinn philologische Kommentierung ist inzwischen über 50 Jahre alt: Lucas 1968; der letzte deutschsprachige philologische Kommentar ist sogar vor über 85 Jahren erschienen: Gudeman 1934³).

1 Es sei darauf hingewiesen, dass ich im Folgenden eine außer Kurs geratene Unterscheidungsmöglichkeit der deutschen Orthographie nutze: Es bezeichnet ‚Aristotelisch‘ das, was direkt Aristoteles zugehört (also hier insbesondere Schriften und Fragmente), ‚aristotelisch‘, was in der Tradition des Aristoteles steht. Ferner ist auf ein Kapitel über ‚Leben und Werk des Aristoteles‘ verzichtet, da mit Flashar 2013 eine profunde Darstellung eben dieses Bereichs vorliegt. Vgl. ferner Flashar 2004.

2 Schrier 1998a, 243–267 gibt eine Aufstellung der *Poetik*-Übersetzungen in moderne Sprachen bis 1996, dort zu den Übertragungen ins Deutsche 254–257. Die beiden bei Reclam erschienenen zweisprachigen Übersetzungen (Leipzig: Schönherr-Schmidt 1972 und Stuttgart: Fuhrmann 1982) bieten nachträgliche Montagen des griechischen Textes zu einer Übersetzung, die ursprünglich für sich stand (Schönherr 1954, bzw. Schönherr-Schmidt 1960, Fuhrmann 1976). Die m. W. ‚jüngste‘ deutsche *Poetik*-Bilingue stellt Susemihl 1874 dar, eine in sich achtbare Leistung, die jedoch in der Konstitution des griechischen Textes mehr als überholt ist.

3 Zu Gudeman s. Hurley 1990.

Der Text der *Poetik* ist ein Fragment: das zweite Buch, das offenbar die Komödie (und vielleicht den Iambos) diskutierte, ist verloren. Indes: Wie spurlos ist dieses Buch verloren? In jüngerer Zeit sind bedeutsame Versuche unternommen worden, für das zweite Buch spätantike bzw. byzantinische Traktate als Zusammenfassungen oder Fragmente in Anspruch zu nehmen, und zudem bietet sich die Perspektive, aus neu edierten Philodem-Papyri aus Herculaneum neue Fragmente der Aristoteles-Schrift *Über die Dichter* zu gewinnen, einer Schrift, die offenbar in auf ein größeres Lesepublikum hin berechneter Form über dieselben literaturkritischen und -theoretischen Probleme handelte wie die *Poetik*. Hier ist die Forschung noch im Fluss. Es scheint jedoch der Mühe wert, auch diese immer wieder mit der Aristotelischen Literaturtheorie in Verbindung gebrachten Texte zweisprachig vorzulegen und wenigstens knapp zu erläutern, um der nicht-gräzistischen Literaturwissenschaft das Material zur eigenen Beurteilung zur Verfügung zu stellen. Dies soll der Anhang dieses Buches leisten.

Die Arbeit an der *Poetik* und den späteren Texten führte mir immer wieder vor Augen, wie viel für das Verständnis der antiken Literaturkritik ich meinen einstigen Konstanzer Lehrern Manfred Fuhrmann, Peter Lebrecht Schmidt und Hans-Joachim Newiger verdanke. Keinem von ihnen kann ich meinen Dank noch persönlich abstatten. Doch sei wenigstens hier festgehalten, dass die Grundlagen des in diesem Buch niedergelegten Verständnisses von Rhetorik und Poetik sowie der Literaturkritik der Spätantike mir in Konstanzer Vorlesungen und Seminaren vermittelt worden sind. Großen Respekt schulde ich zudem denen, die vor mir über die *Poetik* gearbeitet haben. Herausgehoben seien, um eine Formulierung des Aristoteles zu verwenden, τῶν μὲν παλαιῶν (in chronologischer Reihenfolge) Johannes Vahlen, Alfred Gudeman und Gerald F. Else, τῶν δὲ νῦν (in alphabetischer Reihenfolge) Stephen Halliwell, Malcolm Heath und Arbogast Schmitt.

Bei der Ausarbeitung dieses Buches erhielt ich vielfache Hilfe: Therese Fuhrer hat das Unternehmen von Beginn an mit Interesse, förderlicher Kritik und hoher Diskussionsbereitschaft begleitet. Einige ihrer Vorschläge habe ich im Kommentar genauer kenntlich gemacht. Monica Centanni, Carmela Cioffi, Eveline Krummen, Oliver Primavesi, Wolfgang Rösler und Gregor Vogt-Spira waren so freundlich, mir einschlägige Arbeiten aus ihrer Feder zugänglich zu machen, Michael Krewet verdanke ich den Zugang zu den Schätzen des Berliner Zentrums für Aristoteles-Forschung. Christina Abenstein und Tobias Joho danke ich für Hinweise auf wichtige Literatur. Für Durchsicht, Korrektur und Kritik bin ich Christina Feucht, Paul Sommer-Weisel, Çağla Umsu und besonders Albrecht Ziebuhr dankbar. Große Unterstützung gaben diesem Buch Torben Behm und Florian Ruppenstein, die die Zusammenarbeit mit dem Verlag De Gruyter zum Vergnügen machten.

München, Mai 2022
Martin Hose

EINLEITUNG

1. Der Ort der *Poetik* in der griechischen Literaturgeschichte

Aristoteles' *Poetik* ist zwar vielleicht die bedeutendste literaturtheoretische Schrift der griechischen Literatur, doch steht sie, wie könnte es anders sein, in einer weit zurückreichenden Tradition der Reflexion über Literatur,⁴ die bereits mit den frühesten Werken dieser Literatur beginnt,⁵ den homerischen Epen. Dass die griechische Kultur so intensiv über ihre Literatur nachdachte und sich wiederholt Rechenschaft gab (und dies in einem Umfang und in einer Qualität, die in anderen Kulturen des Altertums mit Literaturproduktion nicht zu finden ist), verdankt sich einer Konstellation von Faktoren, die für die Genese einer veritablen Literaturtheorie günstig war. Diese Faktoren lassen sich mit den Stichworten ‚Konkurrenz‘ bzw. ‚Agonalität‘, ‚Intensität‘ und ‚Schriftlichkeit‘ charakterisieren (s. dazu unten 1.1).

Doch stellt die *Poetik* nicht nur eine literaturtheoretische Schrift dar, sondern gibt sich formal als ποιητική τέχνη, als eine ‚Dichtungs-Technik‘. Mit dem Terminus τέχνη pflegt die griechische Sprache eine zunächst ‚praktisch‘ gedachte Fähigkeit in einem bestimmten Bereich zu bezeichnen, die auf Erfahrungen und Regeln basiert.⁶ Sowohl die demgemäß sachgemäße Handhabung einer Materie oder eines bestimmten Bereichs wie auch, in übertragenem Sinn, das Wissen um diese Handhabung kann mit τέχνη bezeichnet werden. Die Vermittlung derartigen Erfahrungswissens erfolgte in der griechischen Kultur der Archaik einerseits durch mündliche Weitergabe, andererseits durch ‚Musterstücke‘ der betreffenden Technē. Seit dem 5. Jh., wiederum als Folge der sich intensivierenden Buchkultur, zeigt sich eine Tendenz, Technai als immer deutlicher systematisch angelegte Lehrbücher zu vermitteln. In diesen Kontext stellt sich damit die *Poetik* als ποιητική τέχνη (s. dazu unten 1.2).

4 Neben ausgezeichneten älteren Gesamtdarstellungen wie Fuhrmann 1973 oder Kennedy 1989 liegt mit Ford 2002 eine profunde und perspektivenreiche Synthese vor, die es erlaubt, in diesem Kapitel eine Konzentration auf bestimmte Aspekte vorzunehmen. Weiterhin wichtig bleiben wegen der Fülle des zitierten Materials Kranz 1919 (überarbeitet in Kranz 1933, 1–33, 267–275) sowie Pohlenz 1920/1965.

5 Die immer noch nützliche Sammlung der Zeugnisse vorplatonischer ‚Poetik‘ (der Begriff ist hier etwas hoch gegriffen) durch Lanata 1963 bedürfte dringend der Erneuerung. Für die voraristotelischen *Poetiken* ist weniger hilfreich Bagordo 1998, 11–19, der auf der Basis eines (methodisch nicht unberechtigten) Skeptizismus zu wenig des in der älteren Forschung als potentiell relevant (n. b.: nicht als historisch zuverlässig) eingestuften Materials berücksichtigt.

6 Hierzu Löbl 1997.

1.1 Die griechische Literaturkritik und -theorie vor Aristoteles

Ein überreiches theoretisches und literaturgeschichtliches Material lag der *Poetik* vor [...].
(Kranz 1933, 4)

Die frühgriechische Dichtung entfaltete sich an mehr oder weniger definierten Auführungsorten und -konstellationen, durch die der einzelne Dichter mit seinem Werk in einem impliziten oder expliziten Wettbewerb mit anderen Dichtern und Werken stand; die Orte und Konstellationen gaben äußere Rahmen und bisweilen inhaltliche Normen vor: Das Mahl (*δαίς*) archaischer Aristokraten, das Symposion einer Hetairie, das Fest zu Ehren von bestimmten Gottheiten, ferner kultische Begleitungen der Lebensstationen eines Menschen wie Hochzeits- und Begräbnisfeiern. Poetische Texte, entweder durch einzelne ‚Sänger‘, Aöden, in einer späteren Phase Rhapsoden, Rezitatoren o. ä., oder durch Chöre vorgetragen, mussten dabei prinzipiell auf eine ebenso interessierte wie auch kundige Hörerschaft rechnen, die die jeweilige Darbietung teils aus eigener praktischer Erfahrung etwa als Choreuten, teils aufgrund der Kenntnis vorgängiger poetischer Texte aufnahm. Bereits in der *Odyssee* wird eine derartige Konstellation sachkundigen Zuhörens präsentiert: So wird der phäakische Sänger Demodokos, der zuerst ein Stück aus dem Troja-Stoff, einen Streit zwischen Odysseus und Achill (8,73–82), dann die ‚Götterburleske‘, den Ehebruch Aphrodites mit Ares und dessen Entdeckung durch Hephaistos (8,266–366), besungen und damit ‚Vergnügen‘ (8,367: *τέρπεσθαι*) bei seinem Publikum hervorgerufen hatte, von Odysseus kompetent gewürdigt:

Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων.
ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων.
λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεῖδεις,
ὅσσοι ἔρξαντ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσοι ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρῶν ἢ ἄλλου ἀκούσας.

Demodokos, herausgehoben aus allen Sterblichen lobe ich dich.
Entweder lehrte dich eine Muse, eine Tochter des Zeus, oder Apollon.
Denn gar sehr entsprechend kunstvoller Bauweise besingst du das Los der Achaier,
was alles sie taten und hinnahmen und worunter sie stöhnten,
wie jemand, der entweder selbst dabei war oder es von einem (der dabei war) gehört hat.
(Od. 8,487–491).

Odysseus legt hiermit die Kriterien, die seinem hohen Lob (*ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων*) zugrunde liegen, offen: es ist das *κατὰ κόσμον αἰεῖδεν* (d.h. in der richtigen Ordnung/Abfolge⁷ der Elemente vortragen – aus der zeitlich richtigen Ordnung ergibt sich sodann nachgeordnet auch die ‚richtige‘ kausale Verknüpfung),

⁷ Siehe M. Schmidt, s.v. *κόσμος*, LfgRE 2, 1991, 1500–1502, dort ib.

verbunden mit einer besonderen Genauigkeit in der Darstellung (ὥς τέ που ἢ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας). Von frühester Zeit an wird also in der griechischen Kultur Dichtung von ‚informierter Literaturkritik‘ begleitet,⁸ ein Konnex, der in den zahlreichen musischen Agonen, die sich seit dem 8. Jh. ausbilden,⁹ Institutionalisierung findet. Der Agon bedeutet eine Intensivierung dieses Konnexes, wird damit doch die ‚Kritik‘, d.h. das Urteil im Agon, für ein Werk in handgreiflicher Weise bedeutsam, da ein Sieg mit ideellen und ggf. materiellen Vorteilen für den siegenden Dichter, ein Nicht-Erfolg mit entsprechenden Nachteilen verbunden ist. Man kann daher – mit einer gewissen Pointierung – neben der kontinuierlichen Entwicklung der poetischen Formen und den vielfältigen poetischen Experimenten (die letztlich die Genese von Gattungen wie Tragödie und Komödie, aber auch von lyrischen Formen wie dem Epinikion beförderten), die sich der stetigen Konkurrenz der Dichter¹⁰ (und teilweise ihrer Auftraggeber) verdankten, auch eine kontinuierliche Weiterentwicklung der ‚Literaturkritik‘ von der Archaik an konstatieren. Diese ‚Geburt der Literaturkritik‘ mündete einerseits in einen frühen Spezialdiskurs,¹¹ in dem darüber debattiert wurde, ob und/oder warum ein bestimmtes Werk oder eine bestimmte Werkgruppe (oft die homerischen Epen) ‚gut‘ oder fehlerhaft ist, andererseits in eine implizite¹² oder sogar (insbesondere in der sog. Alten Komödie) explizite Aufnahme in der Poesie als dem Objekt der Kritik selbst.

8 Ich setze hiermit die Existenz von Literaturkritik als viel umfänglicher und die griechische Kultur zeitlich und räumlich tiefer durchdringend an, als es etwa Ford 2002, 272–293 in seinem ansonsten ausgezeichneten Kapitel „The rise of the critic“ tut.

9 Einen (kritischen) Katalog der musischen Agone in der griechischen Kultur bis ca. 400 v. Chr. gibt Herington 1985, 161–166. Ein frühes Beispiel für einen solchen Agon liefert Hesiod, *Erge* 648–662, der von seinem Sieg bei den Leichenspielen für Amphidamas berichtet (ἐνθά μέ φημι/ ὕμνω νικήσαντα φέρειν τρίποδα ... V. 56–57), woraus in der späteren Tradition ein Sieg über Homer wurde, der sich in einer entsprechenden Erzähltradition zu einem Text verfestigte (s. Bassino 2019, 5–7). Wenn die Nachricht historisch zuverlässig ist, dass Terpander bei den Karneen ‚als erster von allen‘ gesiegt hat (Athenaios 14, 635e nach Hellanikos’ *Karneensiegern*), ist auch dies als Zeugnis für einen Agon mit entsprechenden Juroren zu denken. Zu den musischen Agonen an den Panhellenischen Spielen, insbesondere den Pythien in Delphi (bezeugt von Pausanias 10,7,2–8), s. Herington 1985, 163–164. Siehe hierzu auch Scheliha 1987. Darüber hinaus lassen sich zahlreiche Agone im Kontext ‚kleinerer‘ Götterfeste nachweisen: so bezeugt etwa Platon, *Ion* 530a/b einen Rhapsoden-Agon für das Asklepios-Fest in Epidauros. Siehe zu den Rhapsoden-Darbietungen in Archaik und Klassik insgesamt Tsagalis 2018. Hingewiesen sei ferner auf ein Xenophanes-Fragment (DK 12 B 42): τὸν τε Ὅμηρον ἔφασκεν ἄξιον ἐκ τῶν ἀγῶνων ἐκβάλλεσθαι καὶ βαπτίζεσθαι καὶ Ἀρχιλόχον ὁμοίως, das implizit Agone für Epen(teile) = Homer und Iambendichtung = Archilochos bezeugt, s. dazu Bartol 1992.

10 Dass selbst den homerischen Epen eine poetische Agonalität zugrunde liegt, auf die deren Dichter mit bestimmten Strategien reagieren, haben eindrücklich Scodel 2004 und de Jong 2006 gezeigt. Epstein 2020 geht sogar so weit, von ‚poetics of competition‘ zu sprechen.

11 Instruktiv hierzu Too 1998, 18–50.

12 Hierzu gehören u.a. Hervorhebungen der Schönheit oder der konzeptionellen Klugheit des jeweiligen Werkes im Werk selbst (s. etwa Alkman F 39 PMG, vgl. ferner Lanata 1963), Stra-

Eine Intensivierung der solchermaßen etablierten ‚Kultur der Dichtungs- bzw. Dichterkritik‘ bedeutete die mit dem 5. Jh. sich verstärkende Schrift- und Buchkultur, die dafür sorgte, dass zwar nicht die gesamte dichterische Produktion, aber doch immer größere Teile präsent blieben und als Bezugspunkte für die Literaturkritik zur Verfügung standen, die sich ihrerseits des vergleichsweise neuen Mediums bediente, um sich wirkungsvoll zu artikulieren.

Man wird nicht fehlgehen, wenn man im Athen des 5. und 4. Jh. eine Art von Verdichtungskonstellation für die Weiterentwicklung der Literaturkritik ansetzt.¹³ Denn einerseits standen hier¹⁴ an den großen Dionysos-Festen¹⁵ Jahr für Jahr große Mengen an Dramen und Dithyramben in Agonen,¹⁶ bei denen – mit gewissen Unregelmäßigkeiten in Kriegszeiten – an den Dionysien (ab 486) drei tragische Tetralogien, d.h. je drei Tragödien und ein Satyrspiel (die Stellung dieser Gattung ändert sich freilich im späteren 4. Jh.) dreier Tragiker, fünf Komödien von fünf Komödiendichtern, je zehn Knaben- und Männerchor-Dithyramben, an den Lenäen (ab ca. 444) fünf Komödien von fünf Dichtern sowie drei Tragödien von drei Tragikern¹⁷ zu bewerten waren. Hinzu kamen Schauspieler-Agone, die seit Mitte des 5. Jh. an den Dionysien (für die Tragödie),¹⁸ seit dem 3. Viertel des 4. Jh. auch für die Lenä-

tegien, die den Dichter nobilitieren sollen (s. hierzu Hose 2016a), teils auch Strategien, die den Aufbau des Werkes selbst durchsichtig machen sollen (so etwa in der Euripideischen Tragödie die klare Form, die *σαφήνεια*). All diese Verfahren würden eine eingehendere Untersuchung verdienen.

13 Zu den Verhältnissen im späteren 4. Jh. s. unten 14–22.

14 Auch an den Panathenäen fanden musische Agone (wohl seit der Mitte des 5. Jh.; aufschlussreich ist IG II² 2311) statt: bezeugt sind etwa für das frühe 4. Jh. Wettbewerbe von Rhapsoden, Kitharoden, Auloden, Kitharisten und Auleten (s. nach Preuner 1922, 94–101, Rotstein 2004, sowie für den Rhapsoden-Agon Platon, *Ion* 530b) ferner ein Agon für ‚Parodoi‘ (s. dazu unten Kommentar zu 1448a 12–13). Vgl. ferner zur Darstellung von Rhapsoden bzw. Rhapsoden-Wettbewerben auf athenischen Vasen Bundrick 2018. In Pol. 7,17, 1336b 20–22 scheint Aristoteles zudem öffentliche Aufführungen von Iambik, möglicherweise im Agon, zu bezeugen (dazu Bartol 1992).

15 Was es mit dem gelegentlich für die Chytien erwähnten Agon (s. Athenaios 4, 129d bzw. 130d; Millis-Olson 2012, 123) auf sich hatte, kann hier unerörtert bleiben.

16 Weiterhin wichtig hierfür Pickard-Cambridge 1988; einen guten neueren Überblick über die hier relevanten Inschriften gibt Millis 2014, eine kommentierte Edition bieten Millis-Olson 2012.

17 Für die Lenäen legt IG II² 2319, col. ii 70–73 für die Zeit 420–418 nur zwei Tragödien, SEG XXVI 203 für die Zeit 365–363 drei Tragödien nahe, siehe hierzu Millis-Olson 2012, 108–110.

18 IG II² 2318 zeigt, dass ein Agon der Tragödien-Schauspieler an den Dionysien zwischen 450 und 447 begonnen haben sollte; für die Komödien-Schauspieler ist ein solcher Agon an den Dionysien durch IG II² 2325D erst nach 328 bezeugt, freilich ist es möglich, dass diese späte Bezeugung ein Zufall der Überlieferungsgeschichte ist. Siehe Starkey 2014, die mit beachtenswerter Diskussion, u.a. gestützt auf Hyp. III zu Aristoph. *Pax*, für einen Komödien-Schauspieler-Agon im späteren 5. Jh. argumentiert.

en¹⁹ bezeugt sind, sowie die Agon-Teilnahmen ‚alter‘ Tragödien, die seit 386²⁰ an den Dionysien möglich waren, und ‚alter‘ Komödien, die seit 340 bezeugt sind.²¹

Oder aus anderer Perspektive betrachtet: Die mehr als 300 Dramen, die allein Aischylos, Sophokles und Euripides verfassten, die wohl ca. 500 Komödien,²² die allein zwischen 455 und 385 zur Aufführung kamen, die ungefähr 800 Komödien, die Athenaios (336d) der Mittleren Komödie zuschreibt: alle diese Stücke wurden von (ausgelosten) Juroren²³ beurteilt.

Angesichts eines derartig großen Bedarfs an literaturkritischer Urteilsfähigkeit²⁴ ist es kaum verwunderlich, dass im 5. Jh. vielfältige Versuche erkennbar sind, auf diesen Bedarf zu reagieren. Hierbei lassen sich einige Hauptlinien, an denen entlang entsprechende Schriften entstanden, identifizieren.

Zum einen ist ein Bemühen erkennbar, die augenscheinlich bunte Fülle von vorhandenen alten und neuen Dichter-Texten und die gewiss nicht minder schillernde Vielzahl von Nachrichten zu den Dichtern zu ordnen.²⁵ So verfasste wohl gegen Ende des 5. Jh. ein Glaukos von Rhegion²⁶ eine Schrift *περί ποιητῶν* oder *περί τῶν ἀρχαίων ποιητῶν καὶ μουσικῶν*,²⁷ in der nach dem Ausweis der Fragmente die Auletik als der Kitharodik vorausgehende Kunst dargestellt und eine entsprechende (relative) Chronologie der Schöpfer beider Künste entworfen wurde. Für ein einzelnes, aber bedeutendes Fest, die spartanischen Karneen, gab Hellanikos, ein etwas älterer Zeitgenosse des Glaukos, mit seiner Schrift *Καρνεονίκα*/*Karneensieger*

19 IG II² 2322: für die Komödien-Schauspieler.

20 IG II² 2318. 1010–1011.

21 IG II² 2318. 1564–1565.

22 Siehe hierzu die Berechnungen von Mensching 1964.

23 Dass durchaus eine Urteilsfähigkeit des gesamten Demos im 5. und 4. Jh. vorlag, zeigt Revermann 2006, der eine ‚theatrical competence‘ methodisch überzeugend a) aus der Erfahrung eines großen Teils der athenischen Bürger als Choreuten bei den Dionysien und Lenäen sowie b) aus der Erfahrung als Zuschauer von Theater-Aufführungen herleitet. Allerdings – so kann man mit Blick auf die *Poetik* konstatieren – speiste sich diese vielfältige Erfahrung in der Hauptsache aus den Dimensionen von Aufführung und Musik/Tanz, d.h. *opsis* und *melo-poiia*, die Aristoteles in Kap. 6 als nicht zentral für die Würdigung der Tragödie einstuft.

24 In der Alten Komödie finden sich wiederholt ‚metatheatralische‘ Hinweise darauf, dass sich die Komödiendichter und übertragen ihre Stücke bewusst waren, dass sie sich einem Urteil zu stellen hatten: vgl. etwa Kratinos F 360 PCG: *χαῖρ’ ὦ μέγ’ ἀχρεϊόγελως ὅμιλε, ταῖς ἐπιβδαῖς/ τῆς ἡμετέρας σοφίας κριτῆς ἀριστε πάντων./ εὐδαίμων’ ἔτικτέ σε μήτηρ ἱκρίων ψόφησις* – „Sei gegrüßt, nutzlos lachende Masse, an den darauffolgenden Tagen/ indes unserer Kunst bester Beurteiler von allen./ Als glücklich hat geboren dich als Mutter das Gequietsch der Bretterbänke.“

25 Es sei betont, dass diese Arbeit der ‚Ordnung der Archive der Vergangenheit‘ keinesfalls als Beginn einer griechischen Literaturgeschichtsschreibung zu verstehen ist, s. dazu Most 2008 und Halliwell 2017.

26 Hierzu (weiterhin beachtenswert, weil unersetzt) Hiller 1886 und Jacoby 1912.

27 Ob die Schrift den einen oder anderen Titel vom Verfasser erhalten hat oder die spätere Überlieferung einen Titel (auf der Basis des ersten, des ‚Titelsatzes‘ des Werks) aus dem Inhalt des Textes destilliert hat, ist nicht entscheidbar.

(FGrHist 4 F 85a/b, 86 – offenbar fertigte Hellanikos sowohl eine Vers- wie eine Prosafassung an) eine zeitliche Ordnung der Sieger (die u.a. Terpander als ersten Preisträger nannte); etwas Ähnliches scheint Damastes von Sigeion (FGrHist 5 – er wird bisweilen als Schüler des Hellanikos betrachtet) mit seinem Werk *περὶ ποιητῶν καὶ σοφιστῶν* geleistet zu haben.²⁸

Die *Poetik* scheint an einigen Stellen auf vergleichbare, zeitliche Ordnungen und, hieraus abgeleitet, Prioritätsansprüche entwickelnde Schriften ohne Autorennennung zu verweisen, wenn in Kap. 3, 1448a 29–34, von Doriern, spezifiziert nach Megarern und Sikelioten, die Rede ist, die die ‚Geburt der Komödie‘ bei sich in Anspruch nehmen. Ob sich dies auf literarhistorisch informierte Gewährsleute,²⁹ konkrete Autoren oder auf autorlose Texte, wie sie etwa bei Ps.Plutarch, *De musica* Kap. 3, 1132a, in Gestalt einer in Sikyon aufbewahrten *ἀναγραφή* erscheint,³⁰ bezieht, ist naturgemäß nicht entscheidbar;³¹ Aristoteles freilich setzt in jedem Fall bei diesen ‚Doriern‘ Forschungen voraus, die lokale Gegebenheiten ermittelt und sie in eine relative Chronologie zu attischen Gegebenheiten gebracht haben.³²

Zum anderen lässt sich erkennen, dass die homerischen Epen, die (ein immer noch nicht vollständig erklärtes Phänomen der griechischen Kulturgeschichte) von kaum zu überschätzender Bedeutung für den ästhetischen und intellektuellen Haushalt der griechischen Welt waren, zum Kristallisationspunkt sowohl sprachwissenschaftlicher wie literaturkritischer Überlegungen wurden. Den Anfang³³ machte im 6. Jh. Theagenes von Rhegion (DK 8), der in der Antike als erster Verfasser einer Abhandlung über Homer galt, in der er – vielleicht mit allegorischer Interpretation – dessen Gedichte gegen die Vorwürfe eines Xenophanes verteidigte.³⁴ Ihm folgte im 5. Jh. Metrodor von Lampsakos, der offenbar ebenfalls Homer allegorisch zu deuten versuchte³⁵ und auch grammatische Probleme behandelte.³⁶ Etwas konturierter wird aus Fragmenten deutlich, was Stesimbrotos von Thasos (um die Mitte des 5. Jh.)

28 Siehe Jacoby im Kommentar zu FGrHist 5 F 11.

29 Diese Gewährsleute würden freilich nicht minder lokal-literarhistorische Forschungen entweder selbst betrieben oder auf sie zugegriffen haben müssen, wie sie die im Folgenden ins Spiel gebrachten Autoren oder chronikartigen Inschriften (das sog. *Marmor Parium* mag hierfür mutatis mutandis ein Beispiel liefern) fixierten.

30 Hierzu Hiller 1886, 401–402, der annimmt, es könnte sich um eine Inschrift oder einen Text handeln, der in oder an einem Heiligtum zu finden war.

31 Wilamowitz hat den Namen Dieuchidas von Megara, Gudeman Hereas von Megara ins Spiel gebracht (s. Gudeman 1934, 111), doch bleiben dies mehr oder weniger Spekulationen, s. Kerkhof 2001, 13 Anm. 1.

32 Genauer scheint Aristoteles die verschiedenen Ansprüche auf den Ursprung der Komödie in *Über die Dichter* ausgeführt zu haben (s. unten *De poetis* Frg. XII bzw. *F 33a Janko).

33 Das Folgende gehört zugleich in eine Frühgeschichte der Klassischen Philologie, weswegen hierfür auch grundsätzlich auf Pfeiffer 1978 verwiesen sei.

34 DK 8 A 2: *ὁς πρῶτος ἔγραφε περὶ Ὀμήρου*, s. Pfeiffer 1978, 26.

35 DK 61 A 3, hierzu Hammerstaedt 1998.

36 DK 61 A 5. Darüber hinaus scheint er (so jedenfalls Ion in Platons gleichnamigem Dialog 530c) auch Homer erklärt zu haben.

in seinem Buch über Homer behandelte: Fragen der Vita Homers und Interpretationsprobleme des Textes, etwa zum sog. Nestor-Becher.³⁷

Auch für bedeutende Intellektuelle des 5. Jh. sind hierfür aufschlussreiche Titel bezeugt: Im reichen Werkverzeichnis des Demokrit³⁸ konnte die spätere Philologie eine eigene Werkgruppe *Μουσικά* mit zwei Tetralogien von Schriften mit folgenden Titeln bilden (DK 68 A 33 X/XI): *Περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίας*, *Περὶ ποιήσιος*, *Περὶ καλλοσύνης ἐπέων*, *Περὶ εὐφώνων καὶ δυσφώνων γραμμάτων*. *Περὶ Ὀμήρου ἢ ὀρθοεπειῆς καὶ γλωσσέων*, *Περὶ αἰοιδῆς*, *Περὶ ῥημάτων*, *Ὀνομαστικῶν*. Zu diesen Titeln lassen sich indes keine Fragmente exakt zuordnen, doch kann man vermuten,³⁹ dass Demokrits Position, dass, wenn ein Dichter göttlich inspiriert sei, seine Verse schön seien (DK 68 B 17–18), in *Περὶ ποιήσιος* formuliert worden sein konnte, und Fragmente, in denen Demokrit von Homers *ἐπέων κόσμος* und *Lexis* handelt (B 21, 23), in seiner Schrift *Über Homer* gestanden haben könnten, womit in groben Zügen kenntlich wird, dass Demokrit eine möglicherweise umfängliche, nicht nur auf den Wortgebrauch, sondern auch auf die Komposition eingehende Homer-Analyse unternommen hat.

In die gleiche Richtung gehen auch die Nachrichten über die literaturkritisch-grammatischen Studien der sog. Sophisten, des Protagoras, des Hippias und des Kritias. Protagoras⁴⁰ (DK 80) befasste sich (so lässt sich der *Poetik* Kap. 19, 1456b 15 selbst entnehmen) mit der homerischen Sprache und der Richtigkeit ihres Gebrauchs, Hippias⁴¹ (DK 86), der mit seinem Verzeichnis der Sieger bei den Olympischen Spielen (DK 86 B 3) zur Ordnung der Überlieferung beitrug, mit etymologischen Problemen (B 8–10) und der Vita Homers (B 18); für Kritias (DK 88) ist ebenso ein Nachforschen zur Person Homers (B 50) und zum Wohlklang bestimmter Wortverbindungen (B 70) nachweisbar.

Vielleicht bedingt durch die selektive fragmentarische Überlieferung zeigt sich in den verschiedenen Nachrichten über biographische Interessen in der ‚frühen‘ Literaturkritik eine Tendenz, moralische Bewertungen vorzunehmen, d.h. die Dichtungen auf ethisch problematische Äußerungen hin zu lesen und diese, ohne die jeweiligen Kontexte, in dem diese Äußerungen (etwa als Figurenreden) stehen, zu beachten, auf Haltungen des Dichters zu projizieren. Exemplarisch wird dies in der aus moderner Perspektive sonderbaren Exegese eines Simonides-Gedichtes (PMG

37 Stesimbrotos FGrHist 107 F 21–25, zu ihm Kerferd–Flashar 1998, 94.

38 Siehe hierzu Pfeiffer 1978, 63, Rechenauer 2013, 843–844.

39 In dieser Weise lassen sich die Zuordnungen von Diels im Fall von B 17 u. 18 zu *περὶ ποιήσιος* verstehen.

40 Siehe Pfeiffer 1978, 52–55, Kerferd–Flashar 1998, 28–43.

41 Siehe Kerferd–Flashar 1998, 64–68. In Hippias' *συναγωγή* ist zudem der Versuch erkennbar, eine umfängliche Ordnungs-Struktur in die gesamte kulturelle Überlieferung zu bringen, siehe hierzu Patzer 1986.

542) sichtbar, die Platon im gleichnamigen Dialog den Protagoras und auch Sokrates entwickeln lässt.⁴²

Aristoteles nimmt in der *Poetik* an verschiedenen Stellen Bezug auf die ihr vorausliegende Literaturkritik. So zitiert er im Kontext seiner Diskussion der Homer-Interpretationsprobleme (Kap. 25) einen sonst unbekannten, aber in Fragen der Prosodie kompetenten Hippias von Thasos (1461a 22) sowie einen nicht weiter identifizierbaren Glaukon (1461b 1), der eine bestimmte, von Aristoteles aber nicht gebilligte Methode beschrieben hat, (scheinbar) unsinnige Ausdrücke bei Homer verständlich zu machen. Ferner kritisiert Aristoteles im Kontext seiner Behandlung des sprachlichen dichterischen Ausdrucks (Kap. 22) einen ‚alten Eukleides‘ (1458b 7) und einen gewissen Aripkrades (1458b 31), die – in für Aristoteles unzulässiger Weise – die Lizenzen poetischer Wortbildungen verspottet hätten. An einigen Punkten kann man zudem eine implizite Bezugnahme der *Poetik* auf Protagoras (1458a 9) oder Demokrit (1456b 22; 1461a 11) annehmen.

Ohne konkrete Namensnennung,⁴³ aber in doch erkennbaren Positionen referiert die *Poetik* Kritiker Homers (1461b 1ff.) und des Euripides (1453a 23), Kritiker der zeitgenössischen (d.h. des späteren 4. Jh.) Tragiker (1456a 5) sowie Literaturkenner, die Epos und Tragödie wertend vergleichen (1461b 28) oder aus dem Terminus ‚Drama‘ wertende Schlüsse ziehen (1448a 28), sowie theoretische Positionen, die eine nach Aristoteles falsche Auffassung von dem bedeuten, was die Einheit der Handlung in der Tragödie ausmacht (1451a 15f.), bzw. die ‚einfache Fabel‘ zugunsten einer komplexeren, ‚zweifachen‘ ablehnen (1448a 13ff.).

Ein großer Name fehlt freilich in der *Poetik*: der Platons. Diese bemerkenswerte Leerstelle bildet ein Problem, das am geeignetsten im Zusammenhang mit der Frage nach der Datierung der *Poetik* zu erörtern ist (s. unten 4.).

Ebenfalls wenig zur Geltung scheint⁴⁴ in der *Poetik* eine andere griechische Tradition von Literaturkritik zu kommen: die Reflexionen in der Poesie selbst, die (wie eingangs am Beispiel der Demodokos-Szene der *Odyssee* angedeutet) diese über sich als Dichtung und insbesondere über die Instanz des Dichters vornimmt. In der frühgriechischen Dichtung findet sich von den homerischen Epen und Hesiod an bis Pindar ein reiches Arsenal an Partien, die die Rolle, die Autorität, die Inspiration des Dichters wie auch das Dichten und den Rang des Dichtwerkes thematisieren.⁴⁵

42 Siehe hierzu Hose 1998.

43 Markiert wird dies durch Formulierungen wie οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες: 53a 23, τινες αὐτὰ φασιν: 48a 28.

44 Freilich kann man vermuten, dass Aristoteles in seinen Ausführungen zu Komödie, s. Kap. 5, 1449a 32–49b 9 auch auf Informationen basiert, die er aus literarhistorisch angelegten Partien der Komödie zog. Doch bezieht er sich eben nicht direkt auf die Komödie als Informationsquelle. Ob dies im verlorenen 2. Buch bei der Behandlung der Komödie anders war, lässt sich nur vermuten.

45 Aus der nicht minder reichen Literatur hierzu seien genannt als übergreifende Studien Harriott 1969, Ford 2002, Ledbetter 2003, zu einzelnen Dichtern e.g. Marg 1957 (zu Homer),

Eine besondere Intensität erreicht diese ‚innerpoetische‘ Literaturkritik in der Alten Komödie,⁴⁶ die die ihr eigenen formalen und konzeptionellen Möglichkeiten, d.h. die geregelte Debattenform des sog. epirrhematischen Agons, die Rede *ad spectatores* in der Parabase und Lizenzen wie das Verspotten von Zeitgenossen (*ὀνομαστικὸν κωμωδεῖν*)⁴⁷ benutzt, um nicht nur die direkte Konkurrenz im jeweiligen Agon: andere Komödien und andere Komödiendichter, sondern auch die ‚Nachbargattungen‘ Tragödie und (weniger) Dithyrambos komödienhaft-kritisch zu evaluieren (man spricht daher bei derartigen Komödien bisweilen auch von ‚Literaturkomödien‘⁴⁸). Paradoxerweise wuchs damit gerade der Komödie eine große Bedeutung

Gundert 1935, Spelman 2018 (zu Pindar). Zu den Modellierungen des Dichters in der Poesie Hose 2016a.

- 46 Siehe hierzu auch Conti Bizzarro 1999, der sich auf die Fragmente von Epicharm, Ekphantides, Kratinos, Krates, Pherekrates und Telekleides konzentriert.
- 47 Siehe hierzu zuletzt Ercolani 2002 und Chronopoulos 2017.
- 48 Hierzu können u.a. gerechnet werden (s. hierzu auch Dover 1993, 25–28): Kratinos’ *Archilochoi* (F 1–16 PCG), ein frühes Stück, für das ein Agon zwischen Archilochos und Homer/Hesiod erschlossen werden kann, der um die Frage kreiste, welche Dichtung (die ‚subversive‘ des Archilochos oder die ‚staatstragende‘ der beiden Epiker) für die Polis nützlicher ist (siehe hierzu Bakola 2010, 70–79); ferner dessen *Pytine* (F 193–217 PCG), die ein genaues Studium der Aristophanischen Metaphern-Technik zeigt (s. hierzu Biles 2011, 134–166); leider ist das Stück, in dem Kratinos die auf ein vergleichendes Studium der beiden Dramatiker zielende Wortneuschöpfung *εὐριπιδαριστοφανίζων* (‚euripideisch aristophanisierend‘) – zur Bezeichnung eines spitzfindigen Intellektuellen – erfand, nicht kenntlich (inc. Fab. F 342 PCG). Für Aristophanes können als Literaturkomödien gelten die *Thesmophoriazusen* und die *Frösche*, bemerkenswert sind ferner die *Acharner* in ihrer Auseinandersetzung mit Euripides; von den verlorenen Stücken könnten *Gerytades* (s. unten) und *Poiesis* (nur als Titel bezeugt) hinzuge-rechnet werden. Für Pherekrates stehen die *Krapataloi* (F 85–104 PCG), in denen Aischylos auftrat und über seine *τέχνη* sprach (F 100) sowie insbesondere der *Cheiron* (F 155–162 PCG) zu Buche, in dem in einem längeren Fragment die personifizierte Musik gegenüber der personifizierten ‚Gerechtigkeit‘ eine Klagerede über den Niedergang der Musik durch die Neuerungen der Dithyrambendichter hält und dabei die Innovationen der Dichter Melanippides, Kinesias, Phrynys und Timotheos als eine Reihe von immer gravierender werdenden sexuellen Schändungen an ihr darstellt (F 155). Der Komödiendichter Strattis verfasste gar ein eigenes Stück mit dem Titel *Kinesias* (F 14–22, dazu Orth 2009, 100–129), in dem der Dithyrambendichter als ‚Chor-Töter‘ bezeichnet wird (F 16, die genaue Bedeutung ist unklar). Auf Literaturkritik weisen für Phrynichos die Stücktitel *Tragodoi* (F 52–60, Inhalt unklar) und *Musen* (F 32–36, wohl auch F 74); in den *Musen*, die hinter Aristophanes’ *Fröschen* im Agon von 405 den zweiten Platz belegten, wurde des jüngst verstorbenen Sophokles gedacht (F 32), vielleicht ging es auch hier um einen Agon der Dichter. Der Komödiendichter Platon ließ offenbar in dem Stück *Skeuai* (‚Bühnenrequisiten‘) zweitrangige Tragiker: Morsimos [TrGF 29] und Sthenelos [TrGF 32] miteinander verglichen werden (F 136–142, dazu Pirrotta 2009, 272–283), wenig erkennbar ist der Inhalt von weiteren Stücken wie *Poietes* (F 118–126) oder *Poietai* (F 69–73). Im 4. Jh. schließlich bietet Antiphanes mit der *Poiesis* in einem Fragment (F 189 PCG, s. Anhang: Beilage, Text A) eine interessante Bestimmung der Differenz zwischen Tragödie und Komödie, die sich daraus ergibt, dass der – mythische – Plot der Tragödie den Zuschauern bekannt ist, der Komödiendichter aber seinen Plot sorgfältig selbst

zu, als man (vom 4. Jh. an⁴⁹) nach ‚belastbaren‘ Daten zur Geschichte des Dramas forschte – hier erwies sich die Alte Komödie mit den zahllosen Informationen zu Dichtern und anderen historischen Persönlichkeiten des 5. Jh. als unentbehrlich. So musste etwa der Aristoteliker Chamaileon (er verfasste Schriften u.a. über Thespis, Aischylos und die Komödie), als er über die Entwicklung des Chortanzes der Tragödie arbeitete, feststellen, dass er dafür die Aischylos-Erwähnungen (oder vielleicht -Parodien) einer (uns unbekannten) Aristophanes-Komödie heranzuziehen hatte (F 696 PCG = Athen. 1, 21e⁵⁰). Er konstatierte: *παρὰ δὲ τοῖς κωμικοῖς ἢ περὶ τῶν τραγικῶν ἀπόκειται πίστις* („Bei den Komödiendichtern ist das Zeugnismaterial über die Tragiker abgelegt.“ = F 41 Wehrli).

Doch immerhin kann etwa der literaturkritische Agon, in den ein Aristophanes die Tragiker Aischylos und Euripides in seinen *Fröschen* treten lässt, zeigen, wie genau die Komödiendichter Tragödien zu analysieren wussten. Denn in diesem Stück – es ist der Suche des Theatergottes Dionysos nach einem *ποιητῆς δέξιος* (V. 71)⁵¹ gewidmet und stellt damit implizit *die* Leitfrage der Literaturkritik: Was ist gute Dichtung? – examinieren im Hades Aischylos und Euripides wechselseitig ihre Tragödien unter ‚Wettbewerbsbedingungen‘.⁵² In diesem Wettbewerb werden u.a. – in parodischer Form – Positionsbestimmungen der beiden Dichter in der Entwicklungsgeschichte der Tragödie vorgenommen,⁵³ grundsätzliche Charakterisierungen beider Schreibweisen gegeben⁵⁴ und Bauteile der Tragödien analysiert: die Prologe (V. 119ff.)⁵⁵ und die Lieder (V. 1261ff.). Auffällig ist dabei, wie viele Stücke beider Dichter Aristophanes im genauen Wortlaut vorführen bzw. auf sie anspielen und dabei offenbar auf ein grundsätzliches Verstehen des Publikums zählen kann. Bedeutsam ist darüber hinaus, dass der Agon die Tragödie nicht nur analytisch auf

konstruieren müsse. Die Sprecherin dieses Fragments ist nicht sicher bestimmbar: Ist es die personifizierte Komödie oder gar die Dichtung selbst?

49 Eingehender zur Literaturparodie der Komödie des 4. Jh. informieren Konstantakos 2011 und Hanink 2014, 159–190.

50 In diesem Fragment spricht jemand, der als Zuschauer die speziellen Tänze des Chores in den *Phrygern* des Aischylos gesehen hat, mit Aischylos, der sehr stolz darauf ist, dies so gedichtet zu haben. Das von Athenaios ohne Namensnennung zitierte Fragment wird in der Forschung meist mit Aristophanes’ *Gerytades* (s. F 156–190) in Verbindung gebracht, einem Stück, in dem offenbar eine Gesandtschaft, die aus Dichtern besteht, in die Unterwelt geschickt wird; in F 161 ist dabei von Aischylos die Rede. Siehe zu F 696 Bagordo 2017, 59–64.

51 Siehe hierzu Dover 1993, 10.

52 Der Disput wird als *ἀγὼν σοφίας* (V. 882) mit dem Ziel der Ermittlung des *τὴν τέχνην σοφώτερος* (V. 780) ausgetragen.

53 Dies geschieht z.T. im Spiegel der Zuschauer; zu Aischylos V. 909–910: *τοὺς θεατὰς ... λαβὼν παρὰ Φρυγίῳ τραπέντας*; V. 1013: *οἷους αὐτοὺς παρ’ ἐμοῦ παρεδέξατο* Zu Euripides V. 939: *ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ ...*

54 Für Aischylos *τὸ βάρος* (V. 942, zuvor explizit V. 911ff.), für Euripides das *λεπτόν* (V. 956).

55 Dover 1993, 29–31, weist darauf hin, dass bei der Analyse auch und insbesondere die Sprache bzw. die Sprachrichtigkeit eine zentrale Rolle spielt, also just das Gebiet, für das Studien der Sophisten wie Protagoras (s.o.) bezeugt sind.

ihre Komponenten (V. 862 τᾶπη, τὰ μέλη, τὰ νεῦρα τῆς τραγωδίας) hin betrachtet, sondern auch die Frage nach dem Ziel bzw. Zweck der Dichtung aufwirft: (Aischylos V. 1008) τίνας οὖνεκα χρὴ θαυμάζειν ἄνδρα ποιητήν; („Weswegen muss man einen Dichter bewundern?“) / (Euripides V. 1009–1010) δεξιότητος καὶ νοουθεσίας, ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν/ τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν („Wegen Könnerschaft und Belehrung, und weil wir die Menschen in den Städten besser machen.“) – es ist also auf der Basis von technischer Fähigkeit und Kenntnisreichtum ein ‚Besser-Machen‘ der Menschen nicht als Individuen, sondern als ‚sozialer Wesen‘ („in den Städten“). Ist dies Zweck und Ziel der Tragödie,⁵⁶ so stellt sich die Frage, wie sie das erreicht. Aischylos und Euripides geben hierauf unterschiedliche Antworten: der Ältere, indem er in seiner Tragödie heroische Vorbilder präsentiert, mithin auf eine Nachahmung des Dargestellten durch die Rezipienten setzt (V. 1013ff.), der Jüngere, indem er die kognitiven Fähigkeiten des Publikums dadurch ausbilden will, dass seine Tragödien selbst auf Rationalität und Nach-Denkbarkeit aufgebaut sind (V. 956ff., 971–979).⁵⁷

Summa summarum kann man also festhalten, dass in der griechischen Kultur eine beachtliche Kontinuität der praktizierten wie auch reflektierten Literaturkritik zu erkennen ist, die sich im 5. Jh. zumal an einem Ort wie Athen verdichtete, der durch seine Festkultur vielfältige Notwendigkeiten zur Beurteilung von Poesie (die damit zudem per se als wichtig definiert war) geschaffen hatte und der zudem zu einem Zentrum geworden war, das Intellektuelle aus der gesamten griechischen Welt anzog. Kennzeichen der Literaturkritik am Ende des 5. Jh. ist dabei jedoch auch eine Fülle von ‚Einzelfällen‘, die dem Urteil überstellt werden: Einzelfälle im Sinn von Entscheidungen in konkreten Wettbewerben über bestimmte Dichter oder Einzelfälle als Fragen wie: Sind bestimmte Wörter bei Homer oder anderen Dichtern ‚richtig‘? Ist Aischylos oder Euripides der bessere Dichter? Ansätze zu einer Generalisierung der Kritik sind erkennbar, wenn – wie in Aristophanes’ *Fröschen* – die Frage gestellt werden kann, was der Zweck von Dichtung sei. Von hier aus sind zwei Möglichkeiten eröffnet, weiter über die Dichtung nachzudenken: Man kann im Horizont der Zweckbestimmung des späten 5. Jh. (d.h. der ‚aristophanischen‘ Zweckbestimmung) verharren und von da aus fragen, ob Dichtung diesem Zweck gerecht werden kann – dies ist der Weg, den Platon im *Staat* beschreitet (s.u.); oder man kann die Zweckbestimmung selbst hinterfragen und daran eine Analyse knüpfen, was eigentlich gute Dichtung ist – dies ist, wie wir sehen werden, der Weg der *Poetik*.

⁵⁶ Dass gerade das Ziel, den Menschen besser zu machen, hier keine Augenblickserfindung des Aristophanes ist, sondern in vielfältiger Weise dem entspricht, was zeitgleich die Sophisten für ihren Unterricht versprochen, zeigt mit reichem Belegmaterial Pohlenz 1920/1965.

⁵⁷ Es sei angemerkt, dass Aristophanes hier nicht, wie Snell 1937/1975, 112 (in einem einflussreichen Essay) betont, die Tragödie am Maßstab des Moralischen misst, sondern an der Erfüllung der konstatierten Funktion.

Exkurs: Aristoteles und das Theater seiner Zeit

Die *Poetik* entwirft eine Literaturtheorie bzw. -kritik, die im Schwerpunkt auf das Drama,⁵⁸ in Buch 1 mithin auf die Tragödie zielt. Diese Theorie sieht dabei konsequent von der Bedeutung, die die Inszenierung (Kap. 6 als *ᾠκισ* pointiert gefasst) für jedwede Form von Drama haben muss, ab, ja sie überweist die Inszenierung ausdrücklich aus dem Zuständigkeitsbereich des Dichters in die des ‚Requisitenmachers‘ (*σκευοποιός*, Kap. 6, 1450a 20). Die damit bezogene Position ist im Kontext des 4. Jh. bemerkenswert, da gerade dieses Jahrhundert als geradezu goldenes Zeitalter der athenischen Bühnenkunst bezeichnet zu werden verdiente.⁵⁹ Aristoteles erlebte in den beiden Phasen, in denen er sich in Athen aufhielt, ein farbiges, lebendiges Theaterleben, gekennzeichnet durch einen produktiven Wettbewerb auf mehreren Ebenen: auf der Ebene der Dichter, die in den Agonen an Dionysien und Lenäen mit einander konkurrierten, an den Dionysien sogar vor den Stücken ‚alter‘ Dichter, d.h. den großen Vertretern der Tragödie des 5. Jh., zu bestehen hatten,⁶⁰ und insbesondere auf der Ebene der Schauspieler, deren Wettbewerb augenscheinlich mit ähnlich starkem öffentlichen Interesse verfolgt wurde wie der der Dramen-Dichter.⁶¹ Und er erlebte ein großes öffentliches Interesse am Theater schlechthin, das sich in der ‚Monumentalisierung‘ des Dionysos-Theaters als Bau niederschlug, das wohl um 350 v. Chr. zu einem Stein-Theater mit einem Fassungsvermögen von 14.000 bis 17.000 Zuschauern ausgebaut wurde;⁶² andererseits systematisierte und stabilisierte die athenische Polis das Theater durch das ‚theorikon‘, eine, eher sogar ‚die‘ öffentliche Kasse, eingerichtet nach 355, aus der Aufführung und Besuch für die Bürgerschaft finanziert wurden.⁶³

Um die Mitte des 4. Jh. war (die sog. Didaskalien-Inschrift IG II² 2320 gibt für die Jahre 341 bis 339 einen interessanten Einblick) der wohl immer noch wichtigste Tragödien-Wettbewerb an den Dionysien so organisiert,⁶⁴ dass nicht etwa drei Tragi-

58 Dass dabei mindestens quantitativ das Epos zurücksteht, ist im Horizont der Zeit kaum verwunderlich. Fehlen doch – mit der Ausnahme etwa eines Choirilos von Samos – augenscheinlich prominente zeitgenössische Epiker und Epen. Es hat einige Plausibilität, dass Choirilos sich ausdrücklich um eine Wiederbelebung der kaum noch bedeutsamen Gattung bemühte, s. dazu MacFarlane 2009.

59 Siehe hierzu insgesamt Xanthakis-Karamanos 1980; Hanink 2014; pointiert zum Verhältnis der Tragödie zur *Poetik* Webster 1954, der *Poetik* zur Tragödie Flashar 1984, zu *Poetik* und Komödie Sidwell 2000.

60 Siehe hierzu etwa das Könner-Stolz auch gegenüber den ‚Alten‘ artikulierende Epigramm des Astydamas d. J. (TrGF I, 60 T 2a).

61 Signifikant ist hierfür die Bedeutung, die etwa Demosthenes und Aischines in ihren Reden den Schauspielern beimessen, s. dazu Sifakis 1995; Hose 2020, 4–8.

62 Siehe hierzu Papastamati-von Mock 2014, Isler 2017, 119–128.

63 Siehe hierzu nach Ruschenbusch 1979 Roselli 2009, der insbesondere Vorformen von Theorika im 5. Jh. herausstellt.

64 Siehe hierzu den Überblick bei Millis 2014.

ker mit ihren Tetralogien (mit einem Satyrspiel als Abschluss) miteinander konkurrierten, sondern zunächst ein Satyrspiel (außer Konkurrenz?) den Agon eröffnete,⁶⁵ darauf das sog. ‚alte Drama‘, d.h. eine bereits gespielte ältere Tragödie, folgte und erst dann die drei Tragödien-Dichter mit ihren Trilogien zur Aufführung kamen. Die Bedeutung der Schauspieler bei den Tragödien-Aufführungen war erheblich, wie eine organisatorische Eigenheit streiflichtartig zeigt: In den Wettbewerben, die IG² II 2320 dokumentiert, ‚wechselten‘ die drei Protagonisten des Agons in jedem Stück der Trilogie jedes der drei Dichter, so dass jeder Dichter jeden Schauspieler je einmal zur Verfügung hatte, jedoch auch jeder Schauspieler die Hauptrolle in je einem Stück jedes Dichters spielen konnte. Dem Schauspieler, der den Protagonisten der ‚alten Tragödie‘ gab, stand zudem die Möglichkeit zu weiterer Profilierung offen.

Die Komödie⁶⁶ wurde an Dionysien wie Lenäen weiterhin in Wettbewerben mit je fünf Stücken von fünf Dichtern gespielt, auch hier kam, von den Dionysien 339 an (IG² II 2318,316–318), ein ‚altes Drama‘ zur Aufführung.⁶⁷

Diese gegenüber dem 5. Jh. verfestigten Aufführungsbedingungen waren geeignet, das Agonale zu verstärken, da Tragödien wie Komödien nicht mehr nur in einem ‚synchronen‘, sondern auch in einem ‚diachronen‘ Wettbewerb standen. Pointiert (und positiv diesen doppelten Wettbewerb annehmend) bringt dies das Epigramm zum Ausdruck, das der Tragiker Astydamas anlässlich seines Sieges bei den Dionysien 340 v. Chr. für die ihm von den Athenern bewilligte Ehrenstatue verfasste:

εἴθ' ἐγὼ ἐν κείνοις γενόμενῃ ἢ κείνοι ἄμ' ἡμῖν,
οἱ γλώσσης τερπνῆς πρῶτα δοκοῦσι φέρειν,
ὡς ἐπ' ἀληθείας ἐκρίθην ἀφεθείς παράμυλλος.
νῦν δὲ χρόνῳ προέχουσ', οἷς φθόνος οὐχ ἔπεται.

Wenn ich doch mit jenen geboren wäre oder jene zugleich mit mir,
die den Ruhm haben, den ersten Preis der erfreuenden Rede davonzutragen,

65 Damit war die strukturelle Bedeutung des Satyrspiels institutionell reduziert; die Frage, ob dies der Beginn oder der Abschluss eines kontinuierlichen Bedeutungsverlustes war, der gar bereits mit der Einrichtung des Agons an den Lenäen begonnen hat, in dem auf das Satyrspiel verzichtet wurde (s. hierzu Lämmle 2013, 29–50; Marshall 2000), kann hier nicht weiter behandelt werden. Doch liegt es nahe zu erwägen, dass damit der Hintergrund oder gar die Ursache für die weitgehende Ausblendung des Satyrspiels (das sich ohnehin nicht in die anthropologische Herleitung von Tragödie und Komödie in Poet. Kap. 4 fügen will) beschrieben wird. Dass freilich diese Gattung im späteren 4. Jh. eine interessante Wendung nahm und die Grenzen zwischen Komödie und Satyrspiel (vgl. Python, *Agon* [TrGF 91], ein Stück, das in der parodischen Technik an die Alte Komödie erinnert) durchlässig waren, ist erkennbar. S. dazu Shaw 2014, 123–143.

66 Siehe hierzu Konstantakos 2011.

67 Im Gegensatz zur Tragödie (dort wurden offenbar bevorzugt die ‚Klassiker‘ des 5. Jh., zumal Euripides, erneut gespielt) ist in der Komödie am Beispiel der Dionysien 311 (IG² 2323a, 39–40) – man gab Anaxandrides' *Thesaurus* – erkennbar, dass der Terminus ‚alt‘, παλαιός, ‚weich‘ im Sinne von ‚nicht neu‘ verstanden wurde.

damit ich der Wahrheit entsprechend als gleichzeitig gestarteter Rivale beurteilt würde!
Nun aber sind mir an Zeit sie voraus, denen kein Neid mehr folgt.
(TrGF 60 T 2a, Übers. Gaully et al. 1991, 135)

Für diesen verstärkten Wettbewerb konnten sich die Dichter durchaus gerüstet fühlen. Nur pauschal weist ein Passus in dem kleinen Traktat *Über die Komödie* Nr. 3 (p. 9–10, 42–45 Koster, hier Anhang, Text 6, § 12) auf die Weise hin, in der sich die Komödien-Dichter ‚rüsteten‘: τῆς δὲ μέσης κωμωδίας οἱ ποιηταὶ [...] διὰ δὲ τῆς συνήθους ἰόντες λαλιᾶς λογικὰς ἔχουσι τὰς ἀρετάς, ὥστε σπάνιον ποιητικὸν εἶναι χαρακτῆρα παρ’ αὐτοῖς, κατασχολοῦνται δὲ πάντες περὶ τὰς ὑποθέσεις. – „Die Dichter der Mittleren Komödie [...] erwarben, weil/indem sie durch die übliche Geschwätzigkeit gegangen sind, ihre Vorzüge im sprachlichen Bereich auf, so dass es selten eine poetische Prägung bei ihnen gibt, es bemühen sich alle redlich um die Plots.“

Die ‚übliche Geschwätzigkeit‘ erscheint hier zunächst rätselhaft, wird aber besser kenntlich, wenn man den Befund zu den Tragikern des 4. Jh. hinzuzieht. Denn für diese lässt sich eine Affinität zur professionellen Rhetorik ausmachen:⁶⁸ Astydamas soll Schüler des Isokrates gewesen sein (TrGF 60 T 1 = Suda α 4265: ἀκροασάμενος δὲ ἦν Ἰσοκράτους), bei Chairemon lobt Aristoteles, dass er präzise wie ein Logograph seine Reden ausarbeite (TrGF 71 T 2 = Rhet. 3,12, 1413b 13: ἀκριβῆς γὰρ ὥσπερ λογογράφος), Theodektes schließlich galt nicht nur als Schüler des Isokrates und Aristoteles (TrGF 72 T 7, T 8, T 10), sein Name war in der Antike sogar als Titel (*Theodekteia*) einer rhetorischen Lehrschrift im Umlauf, entweder, weil sie von ihm – als Vorlage für die Arbeiten des Aristoteles – verfasst oder wenigstens ihm gewidmet oder als Gütezeichen unter seinen Namen gefälscht war.⁶⁹ Diese Tragiker lassen die Schule der Rhetorik insbesondere in Szenen erkennen, in denen eben die Rhetorik ‚Rezepte‘ für Argumentations- bzw. Verteidigungsstrategien offeriert, – lediglich in Spuren aufgrund des fragmentarischen Charakters der Überlieferung, aber teilweise insofern deutlich, als sie Aristoteles selbst in der *Rhetorik* für die Verwendung dieser Strategien zitiert.⁷⁰

Die dramatische Dichtung des 4. Jh., so kann man hieraus folgern, war also deutlicher von der Rhetorik geprägt als die des 5. Jh.⁷¹

Die Bedeutung der Schauspieler wuchs offenbar im 4. Jh., wie nicht zuletzt durch das Prinzip des Wechsels der Protagonisten in den tragischen Trilogien kenntlich

68 Siehe hierzu Xanthakis-Karamanos 1979.

69 Siehe hierzu Rapp 2002, Bd. 1, 225–228.

70 Siehe Theodektes TrGF 72 F 2: aus Rhet. 2,23, 1397b 3ff, dazu Xanthakis-Karamanos 1980, 70.

71 Damit soll in keiner Weise in Abrede gestellt werden, dass nicht auch schon im 5. Jh. die Rhetorik, etwa in den Agonsszenen der Euripideischen Tragödien, präsent gewesen ist, doch ist im 4. Jh. die Rhetorisierung des Dramas eine Selbstverständlichkeit, während ein Euripides (vgl. etwa Med. 552ff.) seine Figuren rhetorische Strategien mit einem gewissen Grad an expliziter Ausstellung dieser Verwendung gebrauchen lässt.

wird. Man kann diesen Bedeutungszuwachs aus verschiedenen Ursachen herleiten, etwa daraus, dass das Anwachsen der Sprechverspartien gegenüber den Chorpatrien, das sich von Aischylos' *Persern* bis hin zu den Tragödien des späten 5. Jh. nachweisen lässt, immer höhere Anforderungen an die Schauspieler stellte, auf die mit einer Professionalisierung zu reagieren war, ferner auch damit, dass eine solche Professionalisierung durch die wachsende Zahl von Aufführungsgelegenheiten gefördert wurde, die es im 4. Jh. erlaubte, mit den Einkünften aus der Schauspielkunst ein ‚angemessenes‘ Leben zu führen.⁷² Dass diese Verschiebung wie auch der kontinuierliche Wettbewerb zwischen den Mimen zu einer Intensivierung dessen, was man ‚Schauspielkunst‘ nennen kann, führen sollte, wäre erschließbar, ginge es nicht aus Bemerkungen des Aristoteles (s.u.) wie auch aus anderweitig überlieferten ‚Anekdoten‘ zu Schauspielern hervor, die ihre Bedeutung, aber auch ihr Selbstbewusstsein veranschaulichen.

Die berühmte Anekdote, die Gellius (6,5) über den Schauspieler Polos (Nr. 421 O'Connor, 2187 St.) mitteilt, der die ‚Urnen-Rede‘ der Sophokleischen Elektra (V. 1126–70) dadurch besonders wirkungsvoll und emotional ergreifend gestaltete, dass er in der Urne die Asche seines verstorbenen Sohnes hielt; Theodoros (Nr. 230 O'Connor, 1162 St.), der auf seine Kunst, sein Publikum zum Weinen zu bringen⁷³ besonders stolz war (Plut. *De gloria Athen.* 6, 348f) – und in der Tat sogar einen Tyrannen wie den Alexander von Pherai zum Weinen brachte (Aelian, *Var. Hist.* 14,40), dessen Stimmgewalt und Modulationsfähigkeit selbst Aristoteles pries (*Rhet.* 3, 1404b 22), und der zugleich darauf bedacht war, dass stets er/seine Rolle das Stück eröffnete (Aristot. *Pol.* 7, 17, 1336b 28): all dies zeigt, welches Gewicht den Schauspielern im 4. Jh. zukam.

Insofern das Theater des 4. Jh. nicht von ‚Action-Szenen‘ geprägt war, in denen die Athletik des Schauspielers hätte zur Geltung kommen können,⁷⁴ waren in der Hauptsache die großen Reden (oder Monodien) in den Dramen dasjenige, an dem sich die Kunst der Schauspieler zu erweisen hatte. Dies bedeutet (auch im Sinn der griechischen Rhetorik), dass es darauf ankommen musste, das Wesen der dargestellten Figur, d.h. in der Terminologie des Aristoteles: das *Ethos*, wirkungsvoll zum Ausdruck zu bringen. Dies, so kann man vermuten, ‚steuerte‘ die Auswahl, die man aus den ‚alten Tragödien‘ traf, und dies, so liegt auf der Hand, musste auch das Publikum bzw. mussten die Preisrichter des Agons mit besonderer Aufmerksamkeit verfolgen.

72 Siehe hierzu Slater 2002, 29; Czapo 2010, 83–116; Wise 2013, 135–136.

73 Zum Weinen als Erfolgsgarantie bei der Aufführung eines Kunstwerks (eines Chorlieds für ein öffentliches Opfer) vgl. auch Platon, *Nomoi* 7, 800d.

74 Dass man derartiges spielte, zeigt die Karriere des Aischines, die mit einem spektakulären Unfall bei einer solchen Szene endete: siehe *Vita Aeschini* 1,7 (Dilts): [Αἰσχίνην] καὶ ὑποκρινόμενον Οἰνόμαον δῶκοντα Πέλοπα αἰσχροῦς πεσεῖν καὶ ἀναστῆναι ὑπὸ Σαννίωνος τοῦ χοροδιδασκάλου.

Man kann also zusammenfassend feststellen, dass der Theaterbetrieb in der zweiten Hälfte des 4. Jh. ein überaus lebendiges Geschehen war, das von mehrfacher Agonalität getragen war, ein lebendiges Geschehen, in dem der Dramen-Dichter und sein Text weiterhin eine zentrale Bedeutung hatten, doch daneben auch der Erfolg der Schauspieler und die Zustimmung oder gar Begeisterung des Publikums wichtige Faktoren darstellten, an denen sich Darbietungen im Theater auszurichten hatten. Diese Konstellation hat der alte Platon in den *Nomoi* (3, 700e–701a) den Athener pointiert so formulieren lassen: ὅθεν δὴ τὰ θεάτρα ἐξ ἀφώνων φωνήεντ' ἐγένοντο, ὡς ἐπαίοντα ἐν μούσαις τό τε καλὸν καὶ μὴ, καὶ ἀντὶ ἀριστοκρατίας ἐν αὐτῇ θεατροκρατία τις πονηρὰ γέγονεν. – „Infolgedessen wurden aus stummen Theatern lärmende,⁷⁵ als verstanden sie, was in der Musenkunst schön sei und was nicht, und statt der Herrschaft der Besten entstand eine üble Herrschaft des Theater-Publikums.“ Aus einer dezidiert konservativen Perspektive, so kann man dies interpretieren, war der Theaterbetrieb des 4. Jh. also eine ‚üble Theatrokratie‘, in der das Publikum sich fälschlich für urteilsfähig hielt.

Einem solchen ‚theatrokratischen‘ Theater begegnete also Aristoteles in Athen, durchaus auch bei eigenen Theaterbesuchen.⁷⁶ Man hat die Frage gestellt, in welcher Weise diese Bedingungen des 4. Jh. seine Konzeptionen von Drama, insbesondere von Tragödie, beeinflusst haben. Teilweise gibt er in insbesondere *Rhetorik* und *Poetik* hierüber selbst Auskunft (s. dazu das Folgende).

Freilich ist nicht zu übersehen, dass er die Tragödien-Kunst des 5. Jh. im zeitgenössischen Theater anders als die Zuschauer eines Sophokles oder Euripides vorgeführt bekam: als Einzelstücke, nicht als Trilogie, und ohne das Satyrspiel, das die Tetralogie zu beschließen pflegte. Dass freilich diese Isolierung des einzelnen Stücks ohne den Kontext der Tetralogie mit einem ansonsten heiteren Abschluss Aristoteles' Konzeption dessen, was die (beste) Tragödie sei, einseitig oder gar verzerrt dergestalt beeinflusst habe, dass er die Peripetie ins Unglück für (unstatthaft) grundlegend annahm, wäre ein zu weitreichender Schluss.⁷⁷

Deutlich ist freilich, dass Aristoteles (ähnlich wie Platon) *im Theaterbetrieb* seiner Zeit Probleme sah, die – im Sinne seiner Analyse dessen, was die beste Tragödie

75 Dies verweist auf die vorausgehende Darlegung des Atheners zurück, der die (positiv eingeschätzte) ‚alte Zeit‘ dadurch charakterisiert sah, dass dort sachkundige Gebildete über die verschiedenen musikalischen Gattungen urteilten, deren Darbietungen sie schweigend bis zum Ende angehört hatten, ohne dass die unkundige Menge durch Pfeifen, Geschrei oder Klatschen ihre Meinung artikulierte (οὐ σύριγξ ἤν οὐδὲ τινες ἄμουσοι βοαὶ πλήθους, καθάπερ τὰ νῦν, οὐδ' αὖ κρότοι ἐπαίνους ἀποδιδόντες κτλ., *Nomoi* 3, 700c).

76 Hierzu Burkert 1975: Dass Aristoteles auch Komödien im Theater sah, legt *Rhet.* 3,12, 1413b 25–28 nahe.

77 So die Argumentation von Wise 2008 bzw. Wise 2013 (dazu die Kritik von Hanink 2011), die die Aristotelische Auffassung von Tragödie als Produkt der einseitigen, auf Tränen-hervorrufende alte Stücke zielenden Auswahl der Schauspieler zurückführt und die bemerkenswerte Folgerung zieht: „[...] the rise of the fourth-century actor was a catastrophe for our understanding of fifth-century tragedy.“ (Wise 2013, 136).

ist und leistet – von der ‚Bestform‘, der möglichen ἀρετή der Tragödie, wegführten, auch wenn durchaus Erfolg im Theater mit (in seinem Sinn) nicht eigentlich zur Tragödie gehörigen Effekten erzielt wurden. Dieser Theaterbetrieb lässt sich – als Aufführungsdimension der Tragödie – in der *Poetik* mit dem Begriff der *opsis* fassen, von deren theatralischer Bedeutung die *Poetik* in Kap. 6 ja durchaus weiß (1449b 31–32) und die sich – eigentlich – unlöslich mit der Definition der Tragödie über das Konzept von *Mimesis* (Kap. 1–3) als ‚Handlung‘ verbindet. Vor dem Hintergrund dieser Definition der Tragödie (gerade in Abgrenzung vom Epos) ist höchst bemerkenswert, dass die *Poetik* sodann in mehreren Anläufen erklärt, dass es für die Tragödie die *opsis* nicht braucht: Sie wird stattdessen zur Aufgabe des σκευοποιός, des ‚Ausstattungs-Anfertigers‘ gerechnet (1450b 20), es wird konstatiert, dass die Wirkung der Tragödie auch ohne Agon und Schauspieler funktioniert (1450b 18), dass es bei der Tragödie nicht auf das Sehen (Kap. 14, 1453b 4), ja dass es auch nicht auf die Bewegungen der Schauspieler (Kap. 26, 1462a 11–13) ankommt.⁷⁸ Mit diesen Feststellungen des ‚ohne‘, ἀνευ, gelingt es Aristoteles, die Tragödie aus dem Kontext des Theaters zu lösen – auch um den Preis einer Infragestellung der Stringenz, mit der er systematisch Epos und Tragödie voneinander unterscheiden will.

Diese bei Licht besehen hochriskante Operation scheint ihre Notwendigkeit aus dem Unbehagen zu ziehen, das Aristoteles gegenüber den Schauspielern und dem Publikum, in geringerem Maß gegenüber den Dichtern seiner Zeit hat:

In einer vielzitierten Partie der *Rhetorik* werden politische Rede (bzw. die Redner) und die Aufführung von Poesie in Parallele gesetzt. Dabei heißt es von den Schauspielern, sie seien jetzt ‚mächtiger‘ als die Dichter (Rhet. 3,1, 1403b 32–33: καὶ καθάπερ ἐκεῖ μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί),⁷⁹ der Erfolg im Agon basiere in der Hauptsache auf der Stimmgewalt und dem Modulierungsvermögen (μέγεθος ἁρμονία ρυθμός) der Schauspieler (Rhet. 1403b 31–32). Wenn dem so ist, erscheint in der Tat die Tragödie als Text, also gewissermaßen als ‚Was‘, gegenüber der Präsentation, dem ‚Wie‘ oder der *opsis*, zurückzustehen. Den Grund für diese aus Sicht des Aristoteles ‚schiefe‘ Ponderierung in der politischen Beredsamkeit gibt der Text sogleich an: διὰ τὴν τοῦ ἀκροατοῦ μοχθηρίαν – „wegen der Schlechtigkeit des Hörers“ (1404a 8).

Denselben Zusammenhang stellt auch die *Poetik* in Kap. 26 her: Im Kontext der Frage, ob Tragödie oder Epos der Vorrang gebühre, kommt Aristoteles auf das Problem zu sprechen, dass die Schauspieler seiner Zeit (im Gegensatz zu den ‚Alten‘) – in Sorge, die Zuschauer könnten ihr Spiel sonst nicht verstehen – übertriebene/vulgäre Ausdrucksmittel verwenden. Um hierin nicht dem Epos einen Vorteil zugestehen zu müssen, erklärt Aristoteles (im Einklang mit dem Verzicht auf die *opsis* in Kap.

⁷⁸ Dazu Taplin 2019.

⁷⁹ Dieses ‚jetzt‘ steht im Kontext der von Aristoteles rekonstruierten historischen Entwicklung, nach der zuerst die Dichter selbst als Schauspieler ihrer Stücke aufgetreten seien: ὑπεκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον, 1403b 23–24.

6), dass die Tragödie, sofern sie auch bei der bloßen Lektüre ihre Wirkung entfaltet, auf die Darstellung durch Schauspieler nicht angewiesen ist (Kap. 26, 1462a 12–14 [...]) τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν).

Die ‚Realität‘ des Theaters, d.h. des Theaterpublikums und der Dichter, erscheint in der *Poetik* auch in anderer Hinsicht ‚defizitär‘: In Kap. 13, im Kontext, was ein Dichter zu erstreben und was zu meiden habe, muss Aristoteles konstatieren, dass der aus seiner Sicht ‚zweitbeste‘ Tragödien-Typ – die zwiefache Handlung, bei der Gute und Schlechte das je verdiente Ende finden – als ‚erster‘, d.h. ‚bester‘ erscheint διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν – „wegen der Schwäche der Theater“, was sodann erläutert wird: die Dichter richten sich nach den Wünschen/Gebeten⁸⁰ der Zuschauer (Kap. 13, 1453a 33–35).⁸¹

Auf einer anderen Ebene liegt eine kritische Charakterisierung, die Aristoteles in Kap. 6, 1450b 7 den zeitgenössischen Dichtern zuteilwerden lässt. Während die ‚Alten‘ ihre Figuren auf politische Weise (πολιτικῶς – s. hierzu den Kommentar ad loc.) reden lassen, konzipierten die Zeitgenossen rhetorisch sprechende Figuren: οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς (sc. λέγοντας ποιοῦσιν). Dies ist angesichts der Affinität der Dramatiker des 4. Jh. zur Rhetorik kaum verwunderlich und vielleicht ein weniger drastischer Vorwurf an die zeitgenössischen Dramatik als der Tadel, den Aristoteles gegen bestimmte Kompositionsformen von Dramen implizit⁸² oder explizit formuliert: So weiß er von falschen Konzepten von ‚Einheit‘ eines Plots,⁸³ oder kritisiert den ‚episodenhaften‘ Plot, dessen Teile nicht notwendig auseinander hervorgehen – was schlechte Dichter aus Unvermögen erzeugen, gute Dichter aus Rücksicht auf die Schauspieler(!).⁸⁴ In den Kap. 13–18 schließlich ‚versteckt‘ sich im Katalog dessen, was bei der Komposition des Plots zu vermeiden ist, ein mehr oder minder deutliches ‚Sündenregister‘ einiger alter Dichter (wie Euripides⁸⁵), aber insbesondere auch der Zeitgenossen des Aristoteles. Bemerkenswert – und wohl als Abschluss- und Höhepunkt des ‚Fehlerregisters‘ gedacht – ist schließlich eine Zuspitzung des Vorwurfs, Chorlieder als Embolima, bloße Einlagen, singen zu lassen: Ganze Reden oder sogar Epeisodien aus einem Stück in ein anderes zu versetzen (Kap. 18, 1456a 25–32).

80 D.h., die Dichter antizipieren, was sich die Zuschauer, wenn sie dem Stück folgen, insgeheim wünschen (oder vielleicht imaginär und bei entsprechender Identifikation mit den Akteuren sogar als ‚Gebet‘ artikulieren): das happy ending für die Guten und die Strafe für die Bösen.

81 Zum Problem, ob nicht Aristoteles damit ein schiefes Bild von der Tragödie vermittelt, das sich aus der Wiederaufführung einzelner ‚alter‘ Tragödien, aber nicht kompletter Tetralogien, ergeben haben könnte, s. oben Anm. 77.

82 D.h. insbesondere in den ‚normativen‘ Bestimmungen der *Poetik*, die implizit anzeigen, was ein Dichter nicht tun sollte/darf. Dazu zusammenfassend Söffing 1981.

83 Kap. 8, 1451a 16: οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται.

84 Kap. 9, 1451b 33–34: αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χεῖριςται ... 36–37 ὑπὸ μὲν τῶν φαυλῶν ποιητῶν δι’ αὐτοὺς, ὑπὸ δὲ ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς.

85 Dieser wird in Kap. 15 für Defizite in der Anlage des Ethos (Menelaos und Iphigenie) getadelt.

Hervorgehoben sei, dass Aristoteles auch hier nichts ungenutzt lässt, um die *opsis* abzuwerten: In Kap. 14, 1453 a1–3 muss er konzedieren, dass τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὀψέως γίνεσθαι – „das Furcht- und das Mitleiderregende aus der Inszenierung entsteht“, doch fügt er sogleich an, dass dafür die Komposition des Plots das bessere Medium sei. Gleichwohl (und nicht ganz konsequent) schleicht sich die Bedeutung der visuellen Dimension in das Fehlerregister ein: In Kap. 17, 1455a 22–28 wird vom Tragiker gefordert, dass er sich die Handlung seines Stückes vor Augen stellt, um deren Stimmigkeit beurteilen zu können. Als Beispiel für einen Verstoß gegen dieses Postulat wird ein entsprechender Lapsus des Karkinos in dessen *Amphiaraos* genannt, den bei der Aufführung das Publikum bemerkte – hier wird also die *opsis* zum Prüfstein für die stringente Handlungskomposition eines Dramas.

Zusammengefasst: Aristoteles sah deutliche Defizite im florierenden Theaterbetrieb seiner Zeit, für die er die starke Rolle der Schauspieler, die Bedeutung des Publikums und die Schwäche der Dichter verantwortlich macht. Tendenziell stimmt er darin mit dem oben zitierten Passus aus Platons *Nomoi* überein, doch ist für ihn die Tragödie als Gattung nicht von der Kritik betroffen, sondern lediglich ihre – in der Einschätzung des Aristoteles – unzureichende oder falsche Ausführung. Man mag die damit verbundene Sicht auf das Theater als Träger der Tragödie für ‚konservativ‘ halten.⁸⁶ Doch zugleich werden in der *Poetik* (und in gewissem Umfang auch in der *Rhetorik*) durch die tief(er)gehende Analyse der Defizite in fundamentaler Weise die Kriterien ermittelt,⁸⁷ die zu einem Urteil darüber befähigen, was gute Dichtung ausmacht (vgl. Kap. 1, 1447a 10: πῶς δεῖ ... εἰ μέλλει καλῶς ἔξεν ἢ ποιήσεις).

1.2 Die *Poetik* im Kontext der τέχνη-Literatur

Man hat von einer „Hochflut von Lehrbüchern“⁸⁸ gesprochen, die vom letzten Drittel des 5. Jh. an nachweisbar ist.⁸⁹ Mannigfache Bereiche des menschlichen Lebens fanden in diesen τέχνην Behandlung. So verfassten derartige Schriften: Polyklet über proportionsgerechte Darstellung des menschlichen Körpers, Hippodamos von Milet über Stadtanlagen, Antiphon über ‚Leidbewältigung‘, Hippias von Elis über

86 So pointiert Marzullo 1980 (ähnlich Revermann 2006, 106–107), Taplin 2019.

87 Man kann – im Vergleich mit der im späteren 4. Jh. relativ ‚leblosen‘ Epik – die These aufstellen, dass das ebenso lebendige wie aus Sicht eines konservativen Gemüts problematische Drama heuristisch erforderlich war, um die Kriterien für gute Dichtung zu ermitteln.

88 Dihle 1991, 170.

89 Die Konjunktur der τέχνην wird eindrucksvoll bezeugt von der (wohl zwischen 430 und 400 entstandenen) hippokratischen Schrift περὶ τέχνης/*De arte*, die – gegen Kritiker – den τέχνην-Charakter der Medizin nachweist und hierbei konstatiert: δοκέει δὴ μοι τὸ μὲν σύμπαν τέχνην εἶναι οὐδεμία οὐκ ἐοῦσα („Es scheint mir, dass es insgesamt keine Techne gibt, die nicht existiert.“, *De arte* 2). Dazu Heinimann 1961, III.

Mnemotechnik, Damon über Musiktheorie.⁹⁰ Auch in der Sprache schlug sich diese Form der Beherrschung von Welt in einer veritablen Konjunktur entsprechender Adjektive auf -ική (oder Substantive, die den Bereich, den eine τέχνη umgriff, bezeichnen) nieder: So findet sich neben der ‚alten‘, bereits bei Pindar belegten μουσική (Pindar Ol. 1,15; Heraklit B 10): γραμματική (Heraklit B 10), ναυτική (Herodot 2,83,1), λογιστικά (Archytas B 4), γεωμετρικά (Archytas B 4), πολιτική (Demokrit B 157), ιππική („Reitkunst“, Aristoph. Nub. 27), χρυσοχοική („Goldgießerei“, Demosth. 21,22); auch das Tun des Schauspielers kann als τέχνη gelten (Demosth. 5,6).⁹¹

Hiermit wird insgesamt⁹² eine Konstellation erkennbar, in der verdichtet (Fach-) Wissen von Spezialisten kumuliert und zunächst zur Anwendung⁹³ und sodann als Buch: τέχνη, zur Darstellung gebracht und vermittelt wird.⁹⁴

Aufgrund der besonderen Bedeutung der öffentlichen Rede zumal in demokratischen Poleis, die für die politischen Entscheidungen in der Ratsversammlung und die Normenkontrolle vor den Gerichten (und schließlich auch für Festversammlungen, die u.a. dazu dienten, die Polis-Identität zu wahren) der Beredsamkeit bedurften, kann es nicht verwundern, dass – gerade auch durch die Sophisten und deren Lehrtätigkeit – die Redefähigkeit hoch im Kurs stand. Die entsprechenden Fertigkeiten wurden nicht nur in mündlicher Unterweisung vermittelt (entsprechende Konstellationen skizziert Platon in *Gorgias* und *Protagoras*), sondern auch verschriftlicht als Lehrschrift tradiert. Die Verschriftlichung bediente sich dabei zweier Formen,⁹⁵ einerseits (und dies scheint die ältere Praxis zu sein) der ‚Musterrede‘, wie sie etwa vorliegt in *Gorgias’ Helena* und *Palamedes*, den Tetralogien des Antiphon oder – in literarischer Brechung – im *Erotikos* des Lysias, den Phaidros in Platons gleichnamigem Dialog sein eigen nennt, andererseits in Texten, die Anweisungen, Regeln etc. für ein erfolgreiches Reden vermitteln wollten und sich im Laufe des 4. Jh. zu ‚systematischen Lehrbüchern‘ entwickelten.⁹⁶ Platon gibt im *Phaidros* 266d–

90 Polyklet: *solusque hominum artem ipsam fecisse artis opera iudicatur* DK 40 A 2; Hippodamos: DK 39 A 1–5; Antiphon: ἀλυσίας τέχνη DK 87 A 6; Hippias: τὸ μνημονικόν DK 86 A 2, A 5a, A 12; Damon: DK 31 B 1.

91 Weiteres bei Löbl 1997, 181; instruktiv für das spätere 5. Jh. ist weiterhin Heinimann 1961.

92 Man kann in summa (s. dazu die Synthese von Heinimann 1961) ein Verständnis von τέχνη erkennen, nach der eine τέχνη als solche vier Kriterien erfüllen musste: Eine Tätigkeit kann dann als τέχνη gelten, wenn sie (1) nützlich ist, (2) ein bestimmtes Ziel hat, (3) lehrbar ist und (4) im Resultat einen erkennbaren Unterschied zur Ausführung der Tätigkeit ohne τέχνη (d.h. als ἀτεχνία) aufweist.

93 Instruktiv ist hier der pejorative Gebrauch in Lysias 1,16, wo von einer τέχνη des Frauen-Verführers die Rede ist (was später zu Ovids *Ars amatoria* führen sollte). Im späteren 4. Jh. gewinnt der τέχνη-Begriff mit seiner Implikation von Könnerschaft auch negative Konnotationen in Formeln wie ἀπάτη καὶ τέχνη (Demosth. 19,46) oder τέχναις καὶ πανουργίαις (Demosth. 29,51).

94 Protagoras ging dabei sogar soweit, eine eigene τέχνη anzubieten, die Strategien gegen die Kritik an einer τέχνη vorstellte, s. DK 80 B 8, dazu Heinimann 1961, 111–112.

95 Immer noch unentbehrlich ist hier die Sammlung von Radermacher 1951.

96 Siehe hierzu Fuhrmann 1960.

267d einen – ironisch gehaltenen – Überblick über die Einseitigkeiten der älteren Rhetorik-Lehrbücher, und Aristoteles findet über die Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern zu seiner systematischen Erfassung der Rhetorik.⁹⁷

Im Bereich der Dichtung scheint es dagegen keine wesentlichen Versuche vor Aristoteles gegeben zu haben,⁹⁸ τέχναι für bestimmte Gattungen, geschweige denn eine τέχνη für die Poesie schlechthin zu verfassen,⁹⁹ mochten Dichter auch mit einem gewissen Stolz auf ihr jeweiliges Können verweisen.¹⁰⁰ Allerdings lässt sich vor Aristoteles durchaus die Anerkennung belegen, dass es, vielleicht in Analogie zu den Begriffen ποιητής und ποίησις, auch einen gemeinsamen Bereich, ποιητική, gibt, der die verschiedenen Arten von musischen Künsten, deren Urheber ein ποιητής ist, zusammenfasst. Denn im *Gorgias* (501–503)¹⁰¹ lässt Platon Sokrates mit Kallikles um eine Bestimmung der Rhetorik ringen, bei der Sokrates verschiedene ‚Betätigungen‘ (ἐπιτηδεύσεις, 501d) anführt, von denen er die einen als τέχναι, ‚Künste‘, die anderen (lediglich) als ἐμπειρίαί, ‚Erfahrungen‘ oder ‚Geschicklichkeiten‘ (Schleiermacher), einstuft. Nach Sokrates’ Verständnis zielen die ‚Künste‘ auf ein Gut, sie machen den Menschen besser, während die ‚Geschicklichkeiten‘ lediglich dem Vergnügen gelten. Im Folgenden führt er an: αὐλητική, κιθαριστική, ἡ τῶν χορῶν διδασκαλία, ἡ τῶν διθυράμβων ποίησις, κιθαρωδική, ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις (501e–502b) – sie, und dies räumt Kallikles ein – fördern allesamt nur das Vergnügen ihrer Rezipienten: δῆλον δὲ τοῦτό γε, ὦ Σώκρατες, ὅτι πρὸς τὴν ἡδονὴν μᾶλλον ὤρμηται καὶ τὸ χαρίζεσθαι

97 Man kann erkennen, wie überzeugend diese Systematik war, wenn man ins Kalkül zieht, dass ihr die bereits vorliegende Rhetorik des Anaximenes angepasst wurde (woraus dann die sog. *Alexander-Rhetorik* entstand). S. dazu Barwick 1966/1967.

98 Es ist hierbei signifikant, dass Aristoteles sich in der *Poetik*, anders als etwa in der *Rhetorik* (vgl. I,1, 1354a 12: οἱ τὰς τέχνας τῶν λόγων συντιθέντες κτλ.) nicht von ‚Vorgängern‘ abhebt, die die Aufgabe nicht hinreichend oder gar falsch angegangen seien.

99 Prägnant scheint dieses Phänomen in Platon, *Symposion* 223d, auf, wo es als fast unerhörte Forderung erscheint, dass ein- und derselbe Dichter Tragödien wie Komödien verfassen können soll. Wenn in praxi eine so gravierende Kluft zwischen den verschiedenen Gattungen besteht (soweit erkennbar, wurde sie nur von wenigen wie etwa einem Ion von Chios überbrückt), ist es kaum verwunderlich, wenn ein den als so disparat empfundenen Gattungen zugrunde liegendes Allgemeines, das für die Vorstellung einer allgemeinen Dichtkunst erforderlich ist (und erst, s. unten, von Aristoteles mit dem Konzept der Mimesis geltend gemacht wurde), nicht auffindbar war.

100 Die von der *Suda* s.v. Sophokles, (σ 815), dem Sophokles zugewiesene Schrift (λόγος καταλογάδην) περὶ τοῦ χοροῦ, πρὸς Θέσπιν καὶ Χοίριλον ἀγωνιζόμενος („Über den Chor, gegen Thespis und Choirilos konkurrierend“) könnte eine Spezial-Techne zur chorischen Technik gewesen sein, doch ist ihre Echtheit mehr als zweifelhaft. In komischer Brechung – Pherekrates, *Krapataloi* F 100 PCG – kann Aischylos (so der Zitatträger, schol. Arist. Pax 749) von seiner Erweiterung der Technē der Tragödie so sprechen: ὅστις ⟨γ⟩ αὐτοῖς παρέδωκα τέχνην μεγάλην ἐξοικοδομήσας („[ich], der gerade ich ihnen [sc. den jüngeren Tragikern?] die Kunst übergeben habe, die ich zu einer großen ausgebaut habe.“)

101 Siehe hierzu Dodds 1959, 320–325; Dalfen 2004, 403–411. Diese Partie greift zurück auf 464b–466a, wo Sokrates den τέχνη-Charakter all der Tätigkeiten negiert, die keine Begründungen für ihre Maßnahmen geben können.

τοῖς θεαταῖς („Deutlich ist also dies, Sokrates, dass sie (sc. die Tragödiendichtung) eher auf das Vergnügen zielt und den Zuschauern gefällig zu sein.“, 502b/c), stellt Kallikles sogar fest.¹⁰² Nach der sokratisch-platonischen Position handelt es sich mit hin bei den im angeführten Katalog genannten musischen Disziplinen nicht um τέχναι, sondern nur um Geschicklichkeiten (Sokrates findet sogar einen noch stärker abwertenden Terminus für sie: κολακεία, ‚Schmeichelei‘, 502c), da sie nur auf das Vergnügen/ἡδονή abzielen. Doch diese spezifische platonische Kategorisierung¹⁰³ ist im hier verfolgten Zusammenhang nicht bedeutsam; wichtiger erscheint, dass Sokrates/Platon im Folgenden die zuvor aufgezählten Disziplinen zusammenfasst: φέρε δὴ, εἴ τις περιέλοι τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίγνονται τὸ λειπόμενον; („Nun, wenn jemand von der Dichtung als Ganzem die Gesangsform, den Rhythmus und das Versmaß wegnähme, was anderes als Reden sind das, was übrigbleibt?“ 502c). Hier wird also eine abstrakte Kategorie ‚Dichtung‘ gebildet und sogar eine Definition geliefert, was Dichtung ist: nämlich ‚Prosa-Rede‘, die mit Melodie, Rhythmus (also auch rhythmischen Bewegungen des Tanzens) und Metrik verbunden ist. Dies ist eine grundsätzliche, wenn auch recht äußerliche Definition von Poesie, die sich auch bei Gorgias selbst findet.¹⁰⁴ Sokrates geht im Folgenden noch einen Schritt weiter: er stellt fest, dass sich Dichtung¹⁰⁵ an eine breite Öffentlichkeit richtet (πολὺς ὄχλος, δῆμος 502c) – es ist hier offenbar an die athenische Festkultur gedacht, nicht an das (aristokratische) Symposion. Hieraus zieht er den Schluss: δημηγορία ἄρα τίς ἐστίν ἢ ποιητική („öffentliche Rede in gewissem Sinn ist also die *Poetik*.“). ἢ ποιητική ist hiermit ein Synonym für ἢ ποίησις πᾶσα, die ‚Dichtung insgesamt‘. Auch wenn Sokrates/Platon solchermaßen negiert, dass ποιητική eine τέχνη ist, so umreißt doch der mit diesem Begriff abgesteckte Bereich alle wesentlichen Formen von Dichtung im 5. und 4. Jh. Zwar ließe sich im Zusammenhang des *Gorgias* nur von einer ποιητικῇ ἐμπειρίᾳ sprechen, doch ist von diesem Punkt aus – bei Preisgabe des hier engen Platonischen τέχνη-Begriffs zugunsten des gebräuchlichen – eine ποιητικὴ τέχνη leicht denkbar.

Indes zeigt der *Gorgias* auch, wo die Schwäche einer so konstruierbaren ‚*Poetik*‘ liegt. Ihr Ziel läge in der Erzeugung von ἡδονή beim Publikum der Poesie im Sinne einer bloßen ‚Gefälligkeit‘,¹⁰⁶ was man im Licht der zahlreichen (Selbst-)Beschrei-

102 Dies räumt, modifiziert, auch Aristoteles Kap. 13, 1453a 32–35 ein.

103 Zu den Spezifika des Platonischen τέχνη-Begriffs, der insbesondere im *Charmides* (s. Witte 1970) entfaltet wird, s. Kube 1969, Kato 1986 sowie Löbl 2003.

104 Siehe Gorgias, *Helena* § 9: δεῖ δὲ καὶ δόξῃ δεῖξαι τοῖς ἀκούουσι τὴν ποίησιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον. ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήης, ἐπ’ ἄλλοτριῶν τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίας καὶ δυσπραγίας ἰδιὸν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῇ [...].

105 Zwar (s. Dodds 1959, 325) ist in *Politeia* 604e und *Gesetzen* 817c speziell von der Tragödie die Rede, die sich an den Demos richtet (vgl. *Gesetze* 817c δημηγορεῖν), doch spricht der vorgängige Ausdruck τῆς ποιήσεως πάσης dagegen, hier unter ποιητικῇ nur die Tragödie zu verstehen (so Dodds 1959, 320).

106 Vgl. Aristot. *Poet.* Kap. 13, 1453a 34–35: κατ’ εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς.

bungen der Wirkung von Poesie in der griechischen Literatur durchaus hinnehmen mag. Doch wäre der ‚Wesenskern‘ der Poesie, d.h. das, was allen Dichtungen gemeinsam ist, reduktionistisch auf eine formale Komponente begrenzt: Definiert doch Sokrates – e contrario – Poesie als Logos/Rede mit Melodie, Rhythmus und Metrum. Eine hierauf gegründete τέχνη wäre danach lediglich eine Rhetorik, die um Musik-, Rhythmus- und Verslehre angereichert ist.

Aristoteles bietet demgegenüber einen denkbar andersartigen Ansatz. In seiner *Poetik*, dies scheint die besondere Leistung des Textes, liefert er mit Hilfe der in Kap. 1 gegebenen Definition der ‚Poesie‘ durch das Prinzip der Mimesis eine neuartige Begründung der Poesie als ‚Großgattung‘, die nicht formalistisch angelegt ist.¹⁰⁷

Zugleich gibt diese Wesensbestimmung als Mimesis der Poesie den Charakter eines Verfahrens, was gleichsam automatisch zur Beschreibungsform τέχνη führt. Es geht daher in der *Poetik* um das Verstehen von Poesie über das Verstehen ihrer Verfertigung, d.h. um das Verstehen als ποιητική τέχνη.

Damit ist nicht impliziert, dass Aristoteles sich mit dem Text an Dichter (oder angehende Dichter) wendet. Vielmehr geht es um das Verstehen und das darauf gegründete Beurteilen von Dichtung, wie Anfang und Schluss der *Poetik* deutlich hervorheben.¹⁰⁸ Dass die Kenntnis der τέχνη zum Verstehen von Poesie führt, findet sich bereits bei Platon artikuliert: Im *Ion* (532c; hier findet sich übrigens ein konventionelleres τέχνη-Verständnis als im *Gorgias*) untersucht Sokrates das seltsame Phänomen, dass der Rhapsode Ion zwar über Homer, nicht aber über andere Dichter sachkundig sprechen kann.¹⁰⁹ Er zieht hieraus den Schluss, dass dessen Fähigkeit nicht auf τέχνη und ἐπιστήμη beruhen könne, da: εἰ γὰρ τέχνη οἷός τε ἦσθα, καὶ περὶ τῶν ἄλλων ποιητῶν ἀπάντων λέγειν οἷός τ' ἂν ἦσθα. ποιητικὴ γὰρ πού ἐστι τὸ ὅλον. „Denn wenn du aufgrund von Sachkunde/τέχνη das könntest, wärest du auch in der Lage, über alle anderen Dichter (sc. kundig) zu sprechen. Denn die Dichtungs-Sachkunde ist doch wohl ein Ganzes.“

Hier erkennt Sokrates/Platon der ποιητική nicht nur den Rang einer τέχνη zu, er legt ihr auch eine kognitive Dimension¹¹⁰ bei: Der, der die ποιητική τέχνη besitzt, wird nicht nur als Verfertiger guter Dichtung aufgefasst, sondern hier gerade auch als geeigneter ‚Kritiker‘, der die Dichtungsprinzipien versteht und deswegen gut über sie sprechen kann.

107 Die platonisch-gorgianische Definition weist Aristoteles in Kap. 9, 1451b 1–4, ausdrücklich zurück. Gleichwohl ist im Corpus Aristotelicum gelegentlich die Unterscheidung zwischen Prosa und Poesie auf der Basis des Metrums präsent, s. etwa *Rhet.* 3,2, 1405b 8.

108 Kap. 1, 1447a 10: εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσῃς, Kap. 26, 1462b 18: τοῦ εὖ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι.

109 Zum *Ion* zusammenfassend Erler 2007, 145–151; für die hier verfolgte Fragestellung bleiben relevant Diller 1955/1971 sowie Flashar 1958.

110 Dass das aktive Tun an sich eine kognitive Dimension hat, betont auch Aristoteles in *Pol.* 8,6, 1340b 20–25 für die, die an Tätigkeiten (wie z.B. Aufführungen) teilnehmen und damit eine Urteilsfähigkeit erwerben; s. dazu Fieconi 2016, 420–422.

In nuce bedeutet dies nicht weniger, als dass eine ποιητικὴ τέχνη nicht nur Produktions- sondern auch Verstehens-Kunde ist.¹¹¹ Oder anders formuliert: Auch für das Geschäft der Literaturkritik ist die ποιητικὴ τέχνη grundlegend.

Diese kognitive Dimension des Begriffs τέχνη findet sich bei Aristoteles in *Metaphysik* I,1 entfaltet. Denn dort entwickelt Aristoteles eine Stufenfolge des Wissens: Auf der Basis von Wahrnehmung und Erinnerung entsteht ἐμπειρία ‚Erfahrung‘, aus der, wenn sie abstrahiert werden kann,¹¹² eine τέχνη erwachsen kann. Dies wiederum führt dazu, dass – so Aristoteles – ἐμπειρία γνώσις τῶν καθ’ ἕκαστον, Erkenntnis des Einzelnen, τέχνη γνώσις τῶν καθόλου, Erkenntnis des Allgemeinen ist.

Der, der im Besitz der τέχνη ist, kann daher nicht nur das Einzelne, das ‚Was‘, sondern auch das dem Einzelnen Zugrunde-Liegende, das ‚Warum‘ erkennen – und er kann seine Erkenntnis auch weitergeben. Hieraus zieht Aristoteles den Schluss, der, der über τέχνη verfügt, sei weiser als der, der ἐμπειρία besitzt.¹¹³

Dies wohlbedacht, erweist sich die *Poetik* als eine bemerkenswerte Schrift. Als τέχνη ist sie die Weitergabe eines abstrakten Wissens um Poesie, das Urteilsfähigkeit verleiht und damit auf ein drängendes Erfordernis der griechischen Kultur im 4. Jh. reagiert. Hier liegt in der Konstruktion der τέχνη eine doppelte Pointe: Zum einen entsteht in ihr über Abstraktion ein gehaltvollerer Poesie-Begriff, als er zuvor in der griechischen Literaturbetrachtung, die auf das Metrum fixiert war, aufzufinden ist, zum anderen macht genau diese Abstraktion erst die Schaffung einer τέχνη möglich (und zugleich auch implizit erforderlich). Zudem kann die so verstandene ποιητικὴ τέχνη aufgrund ihrer hermeneutischen Leistungsfähigkeit (darf man doch in Analogie zu Platons *Ion* mit ihr die Fähigkeit, über alle Dichter gut, d.h. kritisch informiert, zu reden, verbinden¹¹⁴) den Anspruch erheben, eine veritable Literatur-Theorie zu sein.

111 Dass sich im Text der *Poetik* dementsprechend Teile, die man mit Silk 1994, 108–110, als ‚theorization‘ bzw. als ‚prescription‘ ansprechen darf, nebeneinander finden, erklärt sich aus dieser Doppelnatur der Technē.

112 Als Abstraktion beschreibt Met. I,1, 981a 6–7 eine allgemeine Annahme von Ähnlichem: μία καθόλου περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις

113 Siehe hierzu insgesamt Müller 1900 sowie zu Met. I,1 zuletzt ausführlich Cambiano 2012.

114 Dass Aristoteles diese Platonische Auffassung von der kognitiven Bedeutung praktischer Kenntnisse teilt, zeigt u.a. Pol. 8,6, 1340b 20–25, wo die Praktizierung von Gesang und Instrumentenspiel als wesentliche Voraussetzung gesehen wird, damit man ein guter Beurteiler von Musik werden kann – ἐν γάρ τι τῶν ἀδυνάτων ἢ χαλεπῶν ἐστὶ μὴ κοινωνήσαντας τῶν ἔργων κριτὰς γενέσθαι σπουδαίους (b 24–25): „denn es gehört zu den unmöglichen oder wenigstens schwierigen Dingen, ohne Teilhabe an den Praktiken brauchbare Richter zu werden.“

2. Aufbau und Schlüsselbegriffe der *Poetik*

2.1 Aufbau

Der überlieferte Text des 1. Buchs der *Poetik* lässt einen im Großen und Ganzen klaren Aufbau erkennen.¹¹⁵ Das Buch gliedert sich zunächst in drei größere Abschnitte: einen einleitenden allgemeinen Teil (Kap. 1–5), auf den die Behandlung der Tragödie (Kap. 6–22) sowie die des Epos (Kap. 23–24) folgen. Hieran schließt sich ein ‚literaturkritisches Finale‘¹¹⁶ an, in dem zunächst (Kap. 25) die Vorwürfe bzw. Kritik, die an der dramatischen und epischen Dichtung geübt wird, methodisch widerlegt wird, hierauf folgt in Kap. 26 (gleichsam als Höhepunkt der Literaturkritik in der *Poetik*) ein Vergleich zwischen Epos und Tragödie, der begründet, warum die Tragödie den Vorrang verdiene.

Allerdings gibt es innerhalb dieser Grobstruktur durchaus Sperriges oder nicht genau an den Ort, an dem es steht, Passendes.

A. Einleitender allgemeiner Teil (Kap. 1–5)

Kap. 1 Zielsetzung der Schrift (1447a 8–13), Begründung/Rechtfertigung und Definition des Gegenstands: ‚Dichtkunst‘ durch das Konzept ‚Mimesis‘ (Kap. 1, 47a 13–16).

Kap. 1–3a Erläuterung des Mimesis-Begriffs durch die Vorstellung der drei unterschiedlichen Hinsichten, in denen Mimesis wirksam wird (Kap. 1, 47a 16 – Kap. 3, 48a 28):

- a) Nach den Mitteln der Nachahmung (Bewegung/Tanz, Wort [Prosa/Vers], Musik [Instrumentalmusik/Gesang]);
- b) Nach dem Gegenstand/Objekt der Nachahmung (Handelnde: systematisch gedacht als besser/gleich/schlechter);
- c) Nach der Art und Weise der Nachahmung (Erzählend vs. Darstellend/Handelnd).

Kap. 3b Exkurs über die unterschiedlichen Ansprüche auf die Erfindung von Tragödie und Komödie (48a 28 – 48b 3).

Kap. 4–5a Anthropologische Herleitung der Dichtung aus der Freude des Menschen an Wissensgewinn und Nachahmung (48b 4–19); Herleitung der verschiedenen Gattungen aus entsprechenden Wesensunterschieden der Menschen (48b 20–27) und kurze Entwicklungs- bzw. Herleitungsgeschichte der Gattungen: Hymnos-Epos-Tragödie/Spott-Iambos-Komödie aus dem Wesen der jeweiligen Dichter (48b 28–49a 2); Entwicklungsgeschichte der Tragödie (49a 2–31) und der Komödie (Kap. 5, 49a 32–49b 9);

Kap. 5b Exkurs über die Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Epos gegenüber der Tragödie (49b 9–20).

¹¹⁵ Siehe hierzu Kannicht 1976, 327–328; Garbe 1980/1991.

¹¹⁶ Siehe hierzu insbesondere Ford 2015.

B. Behandlung der Tragödie (Kap. 6–22)

Kap. 6 Definition der Tragödie im ‚Tragödiensatz‘ (49b 24–28) und Erläuterung der Definition (49b 28–31); Ableitung der sechs ‚qualitativen Teile‘: Mythos/Plot, Ethos, Dianoia, Lexis, Melopoiia, Opsis aus dem Charakter der Tragödie als Nachahmung von Handelnden (49b 31–50a 14). Begründung der Rangfolge der Teile und Erörterung ihrer Wichtigkeit (50a 15–50b 20): Komposition des Plots/Mythos an wichtigster, erster Stelle (50a 15–23), Ethos, Lexis und Dianoia stehen dahinter zurück (50a 23–39), Ethos steht an zweiter, Dianoia an dritter, Lexis an vierter Stelle der Bedeutung (50a 39–50b 15); Melopoiia und Opsis stehen dahinter zurück (50b 15–20).

Kap. 7–14 *Über den Mythos/Plot:*

a) **Kap. 7–9** Anforderungen an den Plot/die Komposition der Tragödie, die erfüllt sein müssen, damit sie ‚dramatisch‘ ist (Kap. 7, 1450b 21 – Kap. 9, 1452a 1):

1. Anlage des Plots als Ganzheit, die eine bestimmte Ausdehnung weder unter- noch überschreiten soll (Kap. 7, 50b 21–51a 15);
2. Anlage des Plots als Einheit, die nicht durch eine Figur, sondern die Handlung herzustellen ist, bei der weder ein Teil fehlen darf noch die Umstellung von Teilen ohne Schaden für das Ganze möglich ist (Kap. 8, 51a 16–35);
3. Anlage des Plots als Mimesis einer Begebenheit, die geschehen könnte und daher Allgemeingültigkeit hat, nicht einer, die geschehen ist; Feststellung der Grunddifferenz zwischen Dichtung (hier zudem Differenzierung zwischen Tragödie und Iambik) und Historiographie (Kap. 9, 51a 36–51b 32).

b) **Kap. 9–14** Anforderungen an Strukturformen des Plots, die erfüllt sein müssen, damit die Tragödie ihre spezifische Wirkung, φόβος und ἔλεος zu erzeugen, entfalten kann:

1. Episodenhafter (lediglich aneinanderreihender) Plot wird nur von schlechten Dichtern gewählt (Kap. 9, 51b 33–52a 1)¹¹⁷;
2. Einfache/verflochtene Fabel (Kap. 10);
3. Teile der Fabel: Peripetie, Anagnorisis, Pathos (Kap. 11);

Kap. 12 Exkurs? Die quantitativen Teile der Tragödie: Prolog, Epeisodion, Chorika;

4. Beschaffenheit der Personen und Handlungsverlaufsformen, die erforderlich sind, um Eleos und Phobos zu erzeugen (Kap. 13–14);

Kap. 15 *Über das Ethos:*

Kap. 15 Die vier Anforderungen an das Ethos: ‚Brauchbarkeit‘, Angemessenheit, Ähnlichkeit, Gleichmäßigkeit.

¹¹⁷ Dieser Abschnitt ist in merkwürdiger Weise der Themenangabe, die die Anforderungen an die Strukturformen einleiten sollte: ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις, ἀλλὰ καὶ φοβερῶν κτλ., vorangestellt. Er scheint manches aus Kap. 10 vorwegzunehmen. Zu Vorschlägen, diesen Abschnitt umzustellen, s. Vahlen 1914, 29–30.

Kap. 16–18 Weitere verschiedene technische Aspekte des Dichtens von Tragödien:

Kap. 16 Über die Formen der Anagnorisis;

Kap. 17 Über die konkrete Arbeit des Dichtens: Anforderungen an den Dichter (Vergegenwärtigung dessen, was er dichtet [55a 22–29]; Verwendung von Gestik zur Erzeugung von Affekten [55a 29–32]); Wie aus dem Logos, der Kernidee, ein Stück zu entfalten ist (55a 34–55b 23).

Kap. 18 Über Schürzen und Lösen des Knotens im Geschehen (55b 24–32); Tragödiendientypen (55b 32–56a 25); Behandlung des Chores (56a 25–32).

Kap. 19a *Über die Dianoia*:

Kap. 19a Dianoia (fällt in das Gebiet der Rhetorik): Definition und Teile (56a 33–56b 8)

Kap. 19b–22 *Über die Lexis/den sprachlichen Ausdruck*:

Kap. 19b (56b 8–18) Einleitung: Die Modalitäten (Aussageformen) sprachlichen Ausdrucks

Kap. 20 Die acht Elemente des sprachlichen Ausdrucks (στοιχείον, συλλαβή, συνδασμός, ὄνομα, ῥήμα, ἄρθρον, πτώσις, λόγος);

Kap. 21 Über das ὄνομα/Wort (hier im prägnanten Sinn) in formaler Hinsicht und in seinen Bedeutungs- u. Ausdrucksmöglichkeiten;

Kap. 22 Über bestmögliche Form des sprachlichen Ausdrucks (λέξεως ἀρετή).

C. Behandlung des Epos (Kap. 23–24)

Kap. 23 Wiederholung der in Kap. 7 bis 9 entwickelten Anforderungen an Poesie/Plot der Tragödie (Ganzheit, Einheit, Allgemeingültigkeit) als Anforderungen, die Homer vor allen Epikern erfüllt.

Kap. 24 Die Arten (εἶδη) und Teile (μέρη) des Epos in Analogie zu denen der Tragödie; die Differenz zwischen Tragödie und Epos in Ausdehnung, Metrum und Lexis; Homer als vorbildlicher Epos-Dichter insbesondere in der Gestaltung der Handlung.

D. Literaturkritisches Finale (Kap. 25–26)

Kap. 25 Über die Formen der Kritik an der (dramatischen und epischen) Poesie und die methodischen Möglichkeiten der Widerlegung unter Zugrundelegung des Konzepts der Mimesis.

Kap. 26 Vergleich Tragödie/Epos und Begründung der Vorrangstellung der Tragödie.

2.2 Schlüsselbegriffe

Mimesis und Fiktionalität

Die zweifellos wirkungsmächtigste Komponente der *Poetik* liegt im Bezug der Poesie auf das Konzept ‚Mimesis‘ und in der Definition der Poesie durch ‚Mimesis‘. Die Verbindung von Mimesis und Poesie war keine ‚Erfindung‘ des Aristoteles – man kann sie sogar als die älteste Kunsttheorie der Welt apostrophieren.¹¹⁸ Doch besteht die Leistung des Aristoteles darin, sie so modifiziert zu haben, dass sich die Abwertung der Poesie, die Platon aus ihrer Mimesis-Haftigkeit mit größter Wucht herleitete, in eine Aufwertung verwandelt. Doch was ‚ist‘ eigentlich ‚Mimesis‘?¹¹⁹

Zunächst bezeichnet *μίμησις* bzw. die dazu gehörige Verbalform *μιμείσθαι* eine recht genau beschreib- und definierbare Praktik: Ein Objekt (ein Gegenstand, ein Verhalten, eine Handlung) wird von einem ‚Praktizierenden‘ bewusst/absichtlich so reproduziert, dass zwischen dem Objekt und dem Produkt ein Verhältnis besteht, das man mit dem Begriff Ähnlichkeit fassen kann.¹²⁰

Es liegt auf der Hand, dass diese Praktik von eminenter Bedeutung für den Menschen schlechthin ist, sie ist wichtig für die Entwicklung des Kindes, sie ist wichtig für den Menschen in seinen technischen Vermögen, die seine Existenz sichern und verbessern, und sie ist wichtig in sozialen Dimensionen, da eben auch das Verhalten von Mimesis bestimmt ist oder mindestens sein kann. Ferner erscheint Mimesis als Grundlage für verschiedene Bereiche von ‚Herstellung‘, die man mit dem modernen Begriff der Kunst zusammenfassen mag.

Aristoteles bringt diese Bedeutung von Mimesis in der *Poetik*, Kap. 4, 1448b 5–9 auf den Punkt, wenn er schreibt, dass das Mimesis-Praktizieren dem Menschen angeboren und er das am meisten ‚mimetische‘ Lebewesen sei: *τό τε γὰρ μιμείσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ... μιμητικώτατόν ἐστι (sc. τῶν ζώων)*.¹²¹

Die *Poetik* befasst sich auf dieser ‚anthropologischen‘ Grundlage mit der Poesie als im Prinzip mimetischer Praktik. Doch ist der Bereich der Poesie in dieser Hinsicht außerordentlich breit: Umfasst er doch Reproduktionsformen unterschiedlicher Art. Wenn etwa Aristophanes in den *Fröschen* den (Frosch-)Chor *βρεκεκεκεξ*

118 Sörbom 2002, 19. Vgl. auch Sörbom 1966. Zu Mimesis in frühgriechischer Kosmologie und Philosophie/Medizin s. Bartoš 2014.

119 Die Literatur zu diesem Begriff ist uferlos; besonders instruktiv ist Halliwell 2002, pointiert Woodruff 2015; in einen weiteren Rahmen stellen Begriff und Konzept die Beiträge in Kablitz–Neumann 1998; Feddern–Kablitz 2020 geben – instruktiv – eine ‚Verwendungsgeschichte‘ des Begriffs ‚mimesis‘, die die Breite seines Gebrauchs ‚ausmisst‘ anhand eines durch die drei Dimension ‚Praxis‘, ‚Produkt der Praxis‘ und ‚Wirklichkeitsbezug‘ konstituierten Bezugsrahmens.

120 So Woodruff 2015, 329.

121 Tsitsiridis 2005, 441–443, kann zudem zeigen, dass Aristoteles die Vorgänge im menschlichen Erinnerungsvermögen (s. De mem. 451b 16) analog zu den Vorgängen bei der Perzeption von Mimesis (s. *Poetik* Kap. 4) auffasst.

κοᾶξ κοᾶξ singen lässt (V. 209 u.ö.), bedeutet Mimesis eine naturalistische Nachahmung von Tierlauten. Wenn sich Alkman (39 PMG) rühmt: ἔπη τὰδε καὶ μέλος Ἀλκμᾶν / εὔρε γεγλώσσαμέναν / κακκαβίδων ὅπα συνθέμενος – „Diese Worte und diese Melodie hat Alkman gefunden, die schönzüngige Stimme der Wachteln vernehmend“¹²², ist hieraus nicht automatisch ein naturalistisch nachahmendes Lied von Vogellauten abzuleiten, sondern vielmehr der Anspruch des Dichters zu erkennen, eine ‚Nachahmung der Natur‘ in deren klangästhetischer Schönheit erreicht zu haben.¹²³

Ansichts der Spannbreite, in der der Mensch mimetisches Reproduzieren als Poesie betreibt¹²⁴ (und zugleich angesichts der komplexen Geschichte, die seit der frühen Neuzeit der Begriff ‚Mimesis‘ in mannigfachen Übersetzungen in verschiedenen modernen Sprachen und in mannigfachen ästhetischen Konzepten aufzuweisen hat¹²⁵), sind je nach Kontext Übersetzungen von Mimesis möglich oder sinnvoll, die sich von der Grundbedeutung ‚Nachahmung‘ bis hin zu ‚Repräsentation‘ und ‚Darstellung‘ erstrecken.¹²⁶

Gleichwohl bleibt die einfache Grundbedeutung „Nachahmung“ – wenn man um ihre Defizite weiß – wenigstens als Arbeitsübersetzung brauchbar und wird entsprechend in dieser Arbeit verwendet.

Ferner ergeben sich in dem per se klaren ‚Dreiecksverhältnis‘ zwischen Objekt der Nachahmung (τὸ μιμούμενον), dem Produzenten der Nachahmung (ὁ [seltener: ἡ] μιμητής) und dem Produkt (τὸ μίμημα) verschiedenste Konstellationen, je nach Stärke/Intensität/Genauigkeit oder Schwäche der Ähnlichkeit zwischen Objekt und Produkt. Hierzu gehört auch die Frage, ob das Objekt dem Produkt Grenzen setzen darf, oder ob das Produkt – unter Wahrung der Ähnlichkeit – über das Objekt hinausgehen kann (und im Prinzip sogar das Objekt gar nicht faktisch existent sein muss¹²⁷), ohne dass das Verfahren Mimesis an sich dabei zerbricht.

Diese Konstellationen sind zudem offen für (Be-)Wertungen sowohl der drei beteiligten Instanzen wie auch des Verfahrens selbst, und die griechische Kunstästhe-

122 Siehe ausführlich zu diesem schwierigen Fragment Calame 1983, 480–483.

123 Calame 1983, 483: „dans le v. 3 est désigné le moment de la perception (du chant des perdrix), qui permet la création par imitation.“

124 Auf die Verwendung von μιμεῖσθαι als Bezeichnung des poetischen Reproduzierens in der griechischen Poesie selbst soll hier nicht eigens eingegangen werden; wichtige ‚Stationen‘ finden sich im homerischen *Apollon-Hymnos* V. 162–64: (sc. Κοῦραι Δηλιάδες) πάντων δ’ ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστύν/μιμεῖσθ’ ἴσασιν. [ed. West 2003], Theognis 369–70: μωμύνται δέ με πολλοί, ὁμῶς κακοὶ ἡδὲ καὶ ἐσθλοί/μιμεῖσθαι δ’ οὐδεὶς τῶν ἀσόφων δύναται; Aischylos, Frg. 78a 1–12 Radt (aus den *Theoroi*), dort besonders V. 6–7: [...] εἰδῶλον εἶναι τοῦτ’ ἐμῇ μορφῇ πλέον/ τὸ Δαιδάλον μ[ι]μῆμα κτλ. Siehe hierzu insgesamt Halliwell 2002, 15–22.

125 Siehe hierzu Halliwell 2002, 13–14 zum Problem und 344–381 zur Geschichte.

126 Hierzu Flashar 1979, 79–83; Halliwell 2002, 16 Anm. 38.

127 Siehe Halliwell 1990, 491: „y [d.h. das Objekt] need not be an independently existing state of affairs“.

tik ‚lebt‘, abstrakt betrachtet, in ihren wesentlichen Debatten zu einem erheblichen Umfang von der Bewertung der Konstellationen.

Bekanntlich bieten die Platonischen Dialoge,¹²⁸ insbesondere *Staat* und *Nomoi*, reflektierte Auseinandersetzungen mit dem Konzept künstlerischer (also nicht nur poetischer) Mimesis,¹²⁹ die sowohl das Produkt (in seinem ontologischen Status) als solches betreffen wie auch die Frage, welche/wie beschaffene Objekte der Produzent im Hinblick auf die Rezipienten dieser Objekte nachahmen soll. Innerhalb des Corpus Platicum lässt sich erkennen,¹³⁰ dass in den früheren Schriften (*Apologie*, *Euthyphron* und insbesondere *Ion*) die traditionelle griechische Vorstellung von der ‚Weisheit‘ der Dichter auf verschiedenen Wegen infrage gestellt wird, d.h. die ‚Kompetenz‘ des Produzenten, während insbesondere im *Staat*, vor dem Hintergrund der dort vorausgesetzten erzieherischen Bedeutung von Poesie,¹³¹ das ‚Produkt‘ problematisiert wird, bemerkenswerterweise in zwei Anläufen und damit in zwei Hinsichten.¹³²

In Buch 3 – im Kontext der Erörterung, wie die Wächter des Staates zu erziehen sind – unterscheidet Sokrates mit Blick auf die für die Erziehung förderlichen ‚Reden‘ (λόγοι) zwischen deren Gegenstand und deren Form der Aussage (392c ἡμῖν ἄτε λεκτέον καὶ ὡς λεκτέον παντελῶς ἐσκέψεται), und diese Form (ὡς λεκτέον) differenziert er in drei Typen: die einfache Erzählung, die Darstellung durch Nachahmung

128 Siehe hierzu insgesamt Zimbrich 1984 sowie die profunde Darstellung von Halliwell 2002, der zudem darauf hinweist, dass innerhalb der Platonischen Erörterungen durchaus verschiedene Betrachtungsweisen zur Mimesis vorliegen, die er auf zwei Linien bringen kann (Halliwell 2002, 25, etwas anders in Halliwell 1990, 488–489): i. das Problem der Ähnlichkeit zwischen Produkt bzw. ‚mimetic image‘ und den Objekten der Welt, die es zu repräsentieren anstrebt; ii. die psychologischen Konsequenzen oder Implikationen der Mimesis für die Rezipienten. Im gesamten Corpus Platicum wird Mimesis freilich in verschiedenen („mindestens sieben“, Büttner 2001, 51 Anm. 40 mit einer Aufstellung und entsprechender Doxographie) Bedeutungen und Bedeutungsfacetten verwendet, von denen die im Drama zu Anwendung kommende eben nur eine ist.

129 Dass Platon hierbei in Rep. 3 an vorausgehende Theorie-Entwürfe (und gewiss an eine reiche Reflexion in der griechischen Poesie) anknüpft, in denen insbesondere die Mimesis als (dramatische) Verkörperung einer anderen Figur durch Dichter oder Interpreten erörtert und konzeptionalisiert worden ist, macht Stohn 2001 wahrscheinlich. Die Agathon-Szene in Aristoph. Thes. (insbesondere V. 148–52) scheint auf derartige Konzepte parodisch zuzugreifen. Die Scholien zu Aristophanes machen zudem in reicher Weise vom Terminus ‚Mimesis‘ Gebrauch (s. die Sammlung von Caciagli 2018).

130 Ich folge hier der Analyse von Halliwell 2002, 37–71.

131 Rep. 2, 376c–3, 398b, dazu Halliwell 1997, 315–325; es ist bemerkenswert, dass hierbei die weitere Wirksamkeit der Mimesis beim Rezipienten, gleichsam als Ausdehnung des mimetischen Prinzips, angenommen wird: das Produkt ahmt qua mimetisches Verhältnis das Objekt nach, der Rezipient des Produkts (also etwa eines Liedes mit – im platonischen Sinn – ungeeignetem Inhalt) wird zur Nachahmung des im Produkt Dargestellten veranlasst. Diese Ausdehnung der Mimesis erwächst aus dem Ernst-Nehmen des didaktischen Anspruchs der Poesie (vgl. hierzu etwa Xenophanes 21 B 10 oder Heraklit 22 B 57), vgl. Rep. 10, 600c-e.

132 S. dazu Halliwell 1997; Feddern–Kablitz 2020, 14–38.

und den aus beiden Typen gemischten Typus (392d 5–6 ἄρ' οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῆ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαινουσιν [sc. τὴν διήγησιν]). Dies weiterführend problematisiert Sokrates im Folgenden den gemischten und den mimetischen Typus, da hier der Dichter (oder auch der, der die Dichtung rezitiert) sich in seiner Vortragsweise/Diktion dem angleicht, dessen Rede er wiedergibt (393b 9 – c 2 ... ὅταν γέ τινα λέγῃ ῥῆσιν ὥς τις ἄλλος ὢν, ἄρ' οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτὸν φήσομεν ὅτι μάλιστα τὴν αὐτοῦ λέξιν ἐκάστω δν ἂν προείπη ὥς ἐροῦντα;). Der Gebrauch der direkten Rede verwandelt also den Dichter, wenn er einen Text dichtet¹³³ und – woran hier Platon denkt – vorträgt, in die redende Person; die Nachahmung/Mimesis dieser Sprechform ist daher erzieherisch hochproblematisch und zu meiden, wie Sokrates' entsprechende Abänderung des Beginns von *Ilias*, Buch 1, in ein reines Referat der Handlung, das ohne direkte Rede auskommt, zeigen will (393d 1–394b 1). Diese Mimesis kann also als Nachahmungsgeschehen im Text und mit dem Text in dessen ‚Vollzug‘ bezeichnet werden.¹³⁴

Hiervon hebt sich ab die Mimesis-Kritik in Rep. 10, die aus gleichsam unhinergehbaren Eigenschaften des Produkts der Mimesis, der Dichtung selbst, resultieren: Es sind die Defizite, die sich einerseits aus dem nicht hinreichenden Wissen der Dichter um ihre Gegenstände ergeben, andererseits aber auch aus dem ontologischen Status der Dichtung als eines Abbilds von Welt, die ihrerseits nur Bild der Ideen ist (Rep. 10, 598e–599a). Die Tragödie und Homer als ‚deren Anführer‘ (598d) können daher nicht als Lehrer insbesondere in ethischen Fragen wie auch in anderen Belangen dienen (599c–d), sie haben keinen Platz in dem entworfenen Staat.

Die *Poetik* hebt sich von der Platonischen Position in bemerkenswerter Akzentuierung ab, die dessen fundamentale Kritik an der Poesie als mimetisch bedingter Kunst sowohl aufnimmt wie auch entkräftet.¹³⁵ In Kap. 1–3 gewinnt Aristoteles durch den Bezug von Poesie auf Mimesis die für die *Poetik* entscheidende Grund-

133 Eine derartige Vorstellung scheint deutlich älter als Platon, Rep., wenn man die sog. Agathon-Szene in Aristoph. Thesm. (vgl. insbesondere V. 149–52) betrachtet, in der die Verwandlung des Dichters in seine Figuren parodiert wird. Siehe dazu unten Anm. 141.

134 Dass die damit beschriebene ‚Metamorphose‘ des Dichters bzw. des Rezipienten durch den Vollzug der Rede durchaus einen Widerhalt auch in der Lektüre-Praxis bzw. im Rhetorik-Unterricht hatte, lässt sich insofern erschließen, als im Rhetorik-Unterricht die Arbeit mit Muster-Reden (vgl. etwa Gorgias' *Palamedes*) und die hohe Bedeutung der actio tatsächlich eine ‚Verwandlung‘ oder ‚Impersonierung‘ des Rhetors/Rhetorik-Schülers in die Figur, aus deren Mund die Rede gesprochen zu denken ist, forderte; nicht minder fordert mindestens die spätere Grammatik (und man kann vermuten, dass dies eine lange Tradition hat) auch beim Lesen eine gewissen schauspielerische Ausdrucksstärke: Dionysios Thrax (§ 2) stellt demgemäß als erstes (und wichtigstes?) Postulat für das Lesen auf: ἀναγνωστέον δὲ καθ' ὑπόκρισιν.

135 Interessanterweise gebraucht die *Poetik* Mimesis nicht nur gemäß der in Kap. 1–3 entwickelten Bedeutungen: In Kap. 24, 1460a 8 bzw. 10 erscheinen μιμητής bzw. μιμῆσθαι in der ‚voraristotelischen‘ Bedeutung Nachahmung = zu jemand anderem werden, wie sie bei Platon, Rep. 3, s.o. ausgeführt wird, s. dazu Stohn 2001. Zu einer weiteren möglichen derartigen Verwendung des Mimesis-Begriffs in Kap. 3, 1447a 27–28 s. den Kommentar zur Stelle.

lage, Poesie überhaupt definieren zu können, und die systematische Aufgliederung, auf welchen Ebenen Mimesis erfolgt, führt zugleich zu einer Systematik der poetischen Gattungen (s. dazu unten den Kommentar zu Kap. 1, 47a 16).

Doch leistet Mimesis in der *Poetik* noch mehr. Sie führt hin zu einem Verständnis von Literatur als Kunstform,¹³⁶ das ein Äquivalent zu modernen Konzepten der Fiktionalität bietet,¹³⁷ da es Literatur von der Einordnung in wahre oder falsche Aussagen befreit, also von der Dichotomie, die zwar in der griechischen Literatur eine bis auf Hesiod (Theog. V. 27–28) zurückreichende Tradition hat, doch eben auch zu einer in Platon kulminierenden Tradition der Dichter- und Dichtungskritik führt. Wenn man die nicht wenigen modernen Fiktionalitäts-Konzepte und -Theorien¹³⁸ in ihren Grundlinien zusammenfasst, so bedeutet Fiktionalität ein Verstehen oder eine Anerkennung einer – als Institution anzusprechenden¹³⁹ – Praxis von Kommunikation, die bei Produzenten wie Rezipienten von der Konvention (einem ‚Pakt‘) getragen ist, in einer medialen Repräsentation (sei es als Text, Film etc.) von einem Wahrheitsgehalt abzusehen und auch keinen Wahrheitsgehalt einzufordern. Prägnant kommt dieses Verständnis in der berühmten Formulierung von Samuel Taylor Coleridge zur Geltung, die man als grundlegend für das moderne Verständnis vom Wesen literarischer Texte verstehen kann:

[...] it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. (*Biographia Literaria* [1817], Oxford 1907, Bd. 2, S. 6).

Während Coleridge damit also eine aktive Haltung des Rezipienten gegenüber dem Produkt einfordert („a willing suspension of disbelief“),¹⁴⁰ liegt es in der Natur der

¹³⁶ Siehe hierzu Schwinge 2012, der die diesbezügliche Leistung der Kap. 7 u. 8 herausarbeitet.

¹³⁷ Zwar ist es eine communis opinio der Forschung, dass die *Poetik* mit Kap. 9, 1451b 4–5 entweder ein schon immer in der griechischen Literatur vorhandenes Bewusstsein von der Fiktionalität formuliert (so zuletzt mit großem Aufwand Feddern 2018, allerdings mit erheblichen konzeptionellen Defiziten, s. Vogt-Spira 2020) oder das Phänomen der Fiktionalität entdeckt (so pointiert Rösler 1980, modifiziert in Rösler 2014 und Rösler 2018), doch handelt die besagte Partie in Kap. 9 von etwas anderem: der Differenz von Poesie und Historiographie in deskriptiver Hinsicht und der daraus sich ergebenden Stellung der Poesie in einer Wissensordnung. Siehe dazu den Kommentar unten ad loc. Zum Konzept ‚fiction‘ in der Antike s. zusammenfassend Halliwell 2015.

¹³⁸ Siehe hierzu den systematischen Überblick von Klauk–Köppe 2014a.

¹³⁹ So Zipfel 2001; Köppe 2014 – ob der Begriff ‚Institution‘ hierbei glücklich gewählt ist, kann hier nicht weiter erörtert werden.

¹⁴⁰ Eine analoge Forderung an den Rezipienten lässt sich auch aus der berühmten Formulierung des Gorgias über die Wirkung der Tragödie (DK 82 B 23) ermitteln, wonach derjenige [Dichter], der täusche, gerechter [sc. gegenüber dem Publikum] als der, der nicht täusche, und der, der sich von der Tragödie täuschen lasse, klüger sei [sc. weil er um die Regeln der

Sache, dass sich Aristoteles infolge der Definition der Poesie durch das Konzept von Mimesis dem Problem der ‚Wahrheit der Dichtung‘ auch über deren mimetischen Charakter annähert. Zentral hierfür ist nicht etwa die vielstrapazierte Formulierung in Kap. 9, 1451b 4–5 (in der von Mimesis gar nicht die Rede ist), sondern eine relativ wenig beachtete Ausführung in Kap. 25, im Kontext der Strategien, Vorwürfe gegen Dichtung und Dichter zu entkräften. Dort heißt es (1460b 8–11):

ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητὴς ὁ ποιητὴς [...] ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἕν τι αἰεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ.

Da nämlich ein Nachahmer der Dichter [...] ist, muss er notwendigerweise jeweils eine von drei Gegebenheiten, die es an Zahl gibt, nachahmen, entweder nämlich (Geschehnisse), wie sie waren oder sind, oder wie man über sie spricht oder sie scheinen, oder wie sie sein sollten.

Aristoteles systematisiert hier den ontologischen Modus, den die Nachahmung gegenüber dem Objekt haben kann, und stellt dabei – mit einer gewissen Emphase (τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν) – fest, dass es lediglich drei Möglichkeiten gibt: i) eine ‚einfache‘ Nachahmung des Objekts (οἷα ἦν ἢ ἔστι), ii) eine Nachahmung dessen, wie das Objekt erscheint/tradiert wird (οἷα φασι καὶ δοκεῖ),¹⁴¹ oder iii) eine Nachahmung, wie das Objekt sein sollte (οἷα εἶναι δεῖ). Überträgt man diese Systematik auf die Dichtung, so entstünde mit Typ i – in der Aristotelischen Konzeption von Historiographie, die Kap. 9 entwirft – ein Werk von der Art eines versifizierten Herodot (1451b 2), mit Typ ii etwa Tragödien, die mit ‚überlieferten Stoffen‘ im Sinne der παραδεδομένοι μῦθοι (1451b 24) arbeiten.

Typ iii schließlich ist so aufzufassen, dass das hier konstitutive normative Moment (ὅσα εἶναι δεῖ) bedeutet, dass es sich um Plots handelt, die nach den Erfordernissen von Plausibilität, d.h. in den Kategorien von Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit, und idealiter auf die Weise, wie Kap. 17, 1455a 34ff. (s. dazu unten den Kommentar zur Stelle) schildert, aufgebaut sind. Hier ist also in der Aristotelischen

spezifischen theatralischen Kommunikation weiß] als der, der sich nicht täuschen lasse: ... ὅ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος κτλ. Siehe hierzu Rösler 2014.

- 141 Man kann in diesem Typus zugleich einen Reflex eines spezifischen ‚Sitze im Leben‘ der Mimesis erkennen: der Praxis des Theaters, in der Schauspieler und Chor Figuren nachahmen, wie sie der Tradition oder dem Vernehmen nach waren/sind; eine Übersteigerung dieser Praxis stellt zudem die Alte Komödie mit ihren überzeichnet-parodischen Nachahmungen (bis hin zu Porträt-Masken) von Figuren öffentlichen Interesses dar. In Aristophanes' Thesm. ‚erläutert‘ der Dichter Agathon etwa das dramatische Dichten als entsprechendes buchstäbliches Nachahmen, indem e.g. er in die Kleidung von Frauen schlüpft; er begründet dies so: χρή γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα/ ἂν δεῖ ποιεῖν πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν./ αὐτίκα γυναικεῖ' ἦν ποιῇ τις δράματα,/ μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν. (149–51) – und was nicht per se an den Charakter- oder Wesenszügen auch einem Mann zur Verfügung stehe, ‚erjage die Mimesis‘: ἂν δ' οὐ κεκτῆμεθα/ μίμησις ἥδη ταῦτα συνθηρεύεται (155–56). Siehe dazu Stohn 1993. Aus anderer Perspektive verbindet Mimesis und Fiktion Montoya 2010.

Konzeption nicht danach zu fragen, ob das Gedicht ‚Wahres‘ im Sinn von ‚Typ‘ i darstellt, sondern ‚Stimmiges‘ im Sinn der Konstruktion des Plots. Damit wird hier die Dichotomie zwischen Wahrheit und Lüge als nicht gültig postuliert¹⁴² und für das so geartete Werk ein Verständnis gefordert, das nicht mehr nach dem Objekt der Mimesis fragt, sondern das Produkt zu würdigen hat. Damit wird auch grundsätzlich fraglich, ob überhaupt ein Objekt für ein Produkt erforderlich ist.¹⁴³ Aristoteles nähert sich also einem Verständnis von Fiktionalität in seinem Mimesis-Konzept an.

¹⁴² Dass Aristoteles durchaus in systematischer Hinsicht Rhetorik und Poetik teilweise von dieser Dichotomie dispensiert, hat bereits Immisch 1896, 20–22 mit Hinweis auf *De int.* 4, 16b 33–17a 7 hervorgehoben: *ἔστι δὲ λόγος ἅπας μὲν σημαντικός, οὐχ ὡς ὄργανον δέ, ἀλλ’ ὥσπερ εἴρηται κατὰ συνθήκην· ἀποφαντικός δὲ οὐ πᾶς, ἀλλ’ ἐν τῷ τὸ ἀληθεύειν ἢ ψεύδεσθαι ὑπάρχει· οὐκ ἐν ἅπασιν δὲ ὑπάρχει, ὅσον ἢ εὐχὴ λόγος μὲν, ἀλλ’ οὐτ’ ἀληθής οὔτε ψευδής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι ἀφείσθωσαν· ῥητορικῆς γὰρ ἢ ποιητικῆς οἰκειότερα ἢ σκέψις. ὁ δὲ ἀποφαντικός τῆς νῦν θεωρίας.* – „Jedes Wortgefüge hat zwar eine Bedeutung – nicht nach der Art eines Werkzeugs freilich, sondern wie schon gesagt, gemäß einer Übereinkunft –, ein Behauptungssatz aber ist nicht jedes, sondern nur eines, dem es zukommt, wahr oder falsch zu sein. Nicht allen kommt dies zu. So ist z.B. eine Bitte zwar ein Wortgefüge, aber weder wahr noch falsch. Die anderen nun wollen wir beiseitelassen: denn sie zu untersuchen ist eher Sache der Rhetorik oder Poetik. Der Behauptungssatz aber ist Gegenstand der jetzt anzustellenden Betrachtung.“ (Übers. Weidemann 1994, 6).

¹⁴³ Dass im Aristotelischen Denkhorizont derlei möglich erscheint, mag eine Partie aus der kleinen Schrift *De memoria* andeuten, in der Aristoteles das Problem, wie Erinnerung an etwas Abwesendes zu denken ist, mit einem Vergleich erläutert: *πῶς οὖν τὸ μὴ παρὸν μνημονεύει; εἷη γὰρ ἂν καὶ ὁρᾶν τὸ μὴ παρὸν καὶ ἀκούειν. ἢ ἔστι ὡς ἐνδέχεται καὶ συμβαίνει τοῦτο; ὅσον γὰρ τὸ ἐν τῷ πίνακι γεγραμμένον ζῶον καὶ ζῶόν ἐστι καὶ εἰκὼν, καὶ τὸ αὐτὸ καὶ ἐν τοῦτ’ ἐστὶν ἄμφοι, τὸ μέντοι εἶναι οὐ ταῦτόν ἐστιν ἄμφοι, καὶ ἔστι θεωρεῖν καὶ ὡς ζῶον καὶ ὡς εἰκόνα, οὕτω καὶ τὸ ἐν ἡμῖν φάντασμα δεῖ ὑπολαβεῖν καὶ αὐτό τι καθ’ αὐτὸ εἶναι [θεώρημα] καὶ ἄλλου φάντασμα. (*De mem.* 1, 450b 18–25).*

„[Denn wer mit dem Gedächtnis aktuell tätig ist, betrachtet diese Affektion und nimmt sie wahr.] Wie also hat er das nicht Anwesende im Gedächtnis? Denn das wäre ja ein Sehen und Hören des nicht Anwesenden. Oder gibt es einen Weg, wie dies sein kann und geschieht? Etwa so, wie das auf eine Tafel gemalte Lebewesen sowohl Lebewesen als auch Bild ist und dasselbe und eins dies beides ist, obwohl freilich das Wesen von beidem nicht dasselbe ist und es möglich ist, es zu betrachten als Lebewesen wie auch als Bild. So muss man auch die Vorstellung in uns als etwas auffassen, das sowohl an sich wie auch die Vorstellung von etwas anderem ist.“ Übersetzung angelehnt an King 2004, 15, von dem ich allerdings fundamental in der Übersetzung von *τὸ ἐν τῷ πίνακι γεγραμμένον ζῶον καὶ ζῶόν ἐστι καὶ εἰκὼν* abweiche (King: „wie das auf eine Tafel gemalte Lebewesen sowohl Zeichnung als auch Abbild ist“). Wie *ζῶον* ‚Zeichnung‘ heißen könnte, ist mir nicht nachvollziehbar.

Man hat diese Partie als „Aristotle’s semiotics“ bezeichnet (Sifakis 2001, 153), doch geht ihre Bedeutung darüber hinaus. Denn in ihr wird – unter Einbezug der Definition, die Aristoteles in *Top.* 6,2, 140a 14 vom ‚Bild‘ gibt: *εἰκὼν γὰρ ἐστὶν ὃ ἢ γένεσις διὰ μιμήσεως* – „ein Bild ist, was durch Mimesis entsteht.“ – eine Art äquivalenter (aber keineswegs identischer) Vorstellung zu Fiktionalität erkennbar. Denn die Einstufung eines Bildes als Bild und abgebildeter Sache zugleich ist ebenso eine aktive Haltung des Rezipienten gegenüber dem Produkt, wie sie Coleridge annimmt: auch der Bildbetrachter im Sinne des Aristoteles nimmt (absichtlich) das Bild für den Gegenstand, ja, er extrapoliert in dieser Haltung sogar den u.U. nicht

Ethos und *Dianoia*

πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιοῦς τινὰς εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν... – „es wird aber gehandelt von bestimmten Handelnden, die notwendigerweise von gewisser Eigenart sein müssen entsprechend ihrem *ethos* und ihrer *dianoia*.“ (Kap. 6, 1449b 36–38). Mit dieser Bestimmung lenkt die *Poetik* den Blick auf die von der dramatischen (oder epischen) Poesie geschaffenen Figuren und deren je eigenes ‚Innenleben‘, das sie unverwechselbar macht. Modern gesprochen ginge es damit um: ‚Charakter‘ oder ‚Persönlichkeit‘. Beide modernen Begriffe sind komplex und haben eine je bemerkenswerte Geschichte,¹⁴⁴ die bestimmt ist durch sich stetig verändernde Annahmen und Theorien über das, was den Menschen ausmacht, sowie durch sich wandelnde Methoden (und wissenschaftliche Disziplinen), den Menschen in eben dieser Hinsicht zu erforschen.¹⁴⁵ Nicht anders stellen sich die Begriffe *dianoia* und *ethos* in der *Poetik* dar: Sie repräsentieren die Aristotelischen Konzepte vom Wesen des als Individuum gedachten Menschen, der sich in den mit diesen Begriffen bezeichneten Bereichen von anderen Individuen unterscheidet. Wie in der Neuzeit liegt in den Begriffen der Versuch, die evidente Verschiedenheit der Menschen in der Art und Weise, wie sie sich (u.U. in ein- und derselben Situation) verhalten, zu interpretieren und auf ein Inneres zu beziehen, das nicht sichtbar ist.¹⁴⁶ Grundlegend ist bei derartigen Interpretationen ein Abstraktionsvorgang, der aus den verschiedenen Äußerungen des Verhaltens ein wie auch immer gedachtes ‚Wesen‘ des Menschen schafft. Für die Aristotelischen Konstruktionen ist dabei methodisch bedeutsam, dass für ihn nur solche Verhaltens-Äußerungen signifikant sind, die ohne äußeren Zwang in Konstellationen von ‚Entscheidungsfreiheit‘ erfolgen, die – in seiner Terminologie – Ausdruck freier Wahl, *προαίρεσις*, sind.

Was also bedeuten bzw. ‚leisten‘ *ethos* und *dianoia* konkret?¹⁴⁷ Blickt man auf die Übersetzungsvorschläge, so wird *ethos* in der Regel mit „Charakter“ wiedergegeben,¹⁴⁸ doch sind *ethos* und Charakter nicht ko-extensiv, wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird. Der Terminus *διάνοια* ist dagegen offensichtlich einigermaßen

existenten Gegenstand aus dem Bild. Die hierfür grundlegende Annahme, dass ein Einzelnes zweierlei (im Sein oder Wesen) sein kann, findet sich auch sonst bei Aristoteles. Dazu King 2004, 104, mit Hinweis auf Phys. 3,2, 202b 5–22; De an. 2,12, 424a 25–26; De iuv. 1, 467b 25–27.

144 Siehe zum Begriff ‚Charakter‘ e.g. Seidel 1971 und Pongratz 1971, zu ‚Persönlichkeit‘ Dierse-Lassahn 1989 und Graumann 1989.

145 Instrukтив zu den Unterschieden zwischen dem modernen Begriff ‚Charakter‘ in der Dramenanalyse und dem aristotelischen *ēthos*-Konzept Rosenmeyer 1981.

146 Dass dieses unsichtbare Innere gerade auch in der griechischen Kultur in verschiedenen Zeitstellungen – etwa im homerischen Epos und seiner spezifischen Psychologie – unterschiedlich gefasst worden ist, muss hier nicht eigens ausgeführt werden.

147 Dass sich aus dieser Auffassung des Menschen und insbesondere aus dieser Auffassung von in der Poesie entworfenen Figuren Probleme ergeben, arbeitet Dale 1959/2006 heraus.

148 So Susemihl, Gigon, Fuhrmann. Lucas 1968, 58 (zu 47a 28) pointiert, aber unklar: „ἦθος, not

rätselhaft und daher schwerer fassbar. Fuhrmann übersetzt ihn mit „Erkenntnisfähigkeit“, Gigon mit „Absicht“, Susemihl mit „Reflexion“, Arbogast Schmitt wie vor ihm Gudeman¹⁴⁹ mit „Denkweise“.¹⁵⁰ Was bedeutet *dianoia*?

Die beiden Termini bzw. die mit ihnen verbundenen Konzepte sind bei Aristoteles verbunden. Dies zeigt der eingangs zitierte Passus aus Kap. 6; noch weiter geht eine (umstrittene, s. den Kommentar ad loc.) Passage im selben Kapitel, 1450a 1–2: πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος. – „Von Natur aus gibt es zwei Ursachen für die Handlungen, *dianoia* und *ethos*.“ Was bedeuten die beiden Termini und wie ist ihr Zusammenspiel zumal in der *Poetik* zu verstehen?

i. *Ethos*

Aristotle's views on *ēthos* ... are extraordinarily difficult to grasp. (Belfiore 1992, 92)

Wenn man genauer bestimmen will, was im Corpus Aristotelicum mit dem Begriff *ethos* bezeichnet wird, gilt es zunächst, den Rahmen zu bedenken, in den dieser Begriff von der Sache her gehört: die Aristotelische Konzeption vom ‚inneren Menschen‘, d.h. von dem, was Aristoteles, gewiss auch in der Tradition Platons, ‚Seele‘ nennt. Diese Seele¹⁵¹ wird in der *Poetik* nur beiläufig (Kap. 24, 1460a 25) erwähnt, eine entsprechende ‚Lehre von der Seele‘ nicht entfaltet, sondern eine solche Lehre oder Anschauung muss weniger aus der ihr gewidmeten Spezialschrift *De anima*¹⁵² als aus den Ethiken und der *Rhetorik* extrapoliert werden.¹⁵³ Dort – so kann man zusammenfassen – entwickelt Aristoteles ein Modell einer aus zwei (oder drei) Teilen bestehenden Seele, aus einem Teil, der Vernunft/λόγος, und einem Teil, der keine Vernunft (τὸ ἄλογον) besitzt;¹⁵⁴ auf den Teil, der logos-haft ist, beziehen sich

quite the same as character“, mit Verweis auf seinen Kommentar zu 50b 8, wo er allerdings nicht minder eine präzise Bestimmung schuldig bleibt.

149 Gudeman 1934, 174.

150 Vahlen 1864/1911, 256 bzw. 267 gibt „Gedankenschöpfung“.

151 Siehe hierzu grundlegend Fortenbaugh 1975, weiterhin Bos 2003; Shields 2009; zusammenfassend Rapp 2002, Bd. 2, 214–217 mit weiterer Literatur.

152 Zu *De anim.* siehe zusammenfassend Shields 2009; zu der dort entwickelten ‚biologischen‘ Psychologie s. Fortenbaugh 1976/2006.

153 Methodisch ist eine solche Extrapolation nicht zuletzt deshalb schwierig, weil mit ihr die Frage nach einer relativen Werkchronologie verbunden ist, insbesondere die Frage, wie EE und EN zur *Poetik* stehen, eine Frage, auf die e.g. Rist 1989 (EE früher als EN, EN setzt Tragödientheorie, d.h. *Poetik*, voraus) oder Kenny 1978 (EE Schlusspunkt des eth. Denkens) diametral unterschiedliche Antworten gegeben haben. Siehe hierzu Freeland 1996.

154 Das Herauspräparieren einer schlüssigen Konzeption der Seelenteile bei Aristoteles ist insofern kompliziert, als die Teilungen in *De an.* und den Ethiken verschiedenen Prinzipien verpflichtet sind (dazu Fortenbaugh 1970 bzw. 1976/2006). In EN 1,13, 1102a 27–28 stellt Aristoteles die grundsätzliche Dichotomie von logos-losem und logos-haftem Teil der Seele heraus (οἷον τὸ μὲν ἄλογον αὐτῆς εἶναι, τὸ δὲ λόγον ἔχον), ferner kennt Aristoteles einen Teil

die dianoetischen, auf den Teil, der ohne Logos ist und dem logos-haften Teil folgt, die ethischen Tugenden.¹⁵⁵ Abstrakt formuliert dies eine – leider nicht eindeutig überlieferte und nicht eindeutig herstellbare – Definition in EE 2,2, 1220b 5–7: διὸ ἔστω (τὸ) ἦθος τοῦτο, ψυχῆς κατὰ ἐπιτακτικὸν λόγον (τοῦ ἀλόγου μὲν,) δυναμένου δ' ἀκολουθεῖν τῷ λόγῳ ποιότης – „daher sei das *ethos* †dies†, eine Beschaffenheit (des nicht-vernünftigen Seelenteils), der nach Maßgabe des befehlenden vernünftigen Seelenteils dem vernünftigen Seelenteil zu folgen vermag.“¹⁵⁶

Ohne daher bereits *dianoia* bestimmen zu müssen, kann man feststellen, dass *ethos* für Aristoteles ein Bereich des menschlichen Wesens ist, der Eigenschaften (mit der Möglichkeit, diese Eigenschaften in einer besonderen „Exzellenz-Form“, *areté*, oder einer „Anti-Exzellenz-Form, *kakía*, zu besitzen¹⁵⁷) umfasst, die nicht rein¹⁵⁸ intellektuell aufgefasst sind, sondern dem emotionalen oder breiter gefasst: sozialen Bereich angehören (und damit auch, jedoch nicht ausschließlich moralische Implikationen haben).

In EN 1103a 7–8 wird dies näher bestimmt: λέγοντες γὰρ περὶ τοῦ ἥθους οὐ λέγομεν ὅτι σοφὸς ἢ συνετὸς ἀλλ' ὅτι πρᾶος ἢ σώφρων – „denn wenn wir über das *ethos* reden, sagen wir nicht, dass jemand weise oder verständig, sondern dass er sanft oder besonnen ist.“ *Ethos* bezieht sich, wie oben ausgeführt, nicht auf primär kognitive (übrigens, wie aus dieser Stelle deutlich wird: auch nicht auf moralische¹⁵⁹) Eigenschaften, sondern auf solche, die eine soziale Dimension haben oder, allgemeiner,

der Seele, den er *ὁρεκτικόν* nennt (De an. 2,3, 414a 31; EN 1,13, 1102b 30). In EN 6,12 1144a 9–10 nennt Aristot. überdies einen vierten Seelenteil, den er als „nährend“ qualifiziert (τοῦ τετάρτου μορίου τῆς ψυχῆς ... τοῦ θρεπτικοῦ), in EE 2,1, 1220a 4–11 spricht er im Kontext seiner Aufteilung der *areté* in zwei Formen, die ‚ethischen‘ und die ‚dianoetischen‘ Tugenden, davon, dass die dianoetischen Tugenden aufgrund ihrer Beschaffenheit zum Logos gehören, der den ‚Weisung gebenden Teil‘ der Seele darstellt, die ethischen Tugenden hingegen zum nicht-logoshaften Teil der Seele, der von seiner Natur her dem Teil, der Logos hat, folgt: [...] ἐπεὶ δ' αἱ διανοητικαὶ μετὰ λόγου, αἱ μὲν τοιαῦται τοῦ λόγου ἔχοντος, ὃ ἐπιτακτικὸν ἐστὶ τῆς ψυχῆς ἢ λόγον ἔχει, αἱ δ' ἠθικαὶ τοῦ ἀλόγου μὲν, ἀκολουθητικοῦ δὲ κατὰ φύσιν τῷ λόγῳ ἔχοντι. Insgesamt kommt man hierbei in den Ethiken auf eine Scheidung zwischen *ἄλογον* und *λόγον* ἔχον, wobei der erstgenannten Dimension die ethischen Tugenden zuzuordnen sind, doch, weil das *ἄλογον* κατήκοον bzw. *πειθαρχικόν* gegenüber dem *λόγος* ist (EN 1,13, 1102b 31), hat es zugleich eine Affinität zum *λόγος*.

155 Siehe hierzu etwa Gottlieb 1994 oder Deslauriers 2002; zur Zweiteilung und den damit verbundenen Problemen etwa Fortenbaugh 1976/2006.

156 Siehe hierzu Blundell 1992, 156; Rapp 2002 Bd. 2, 142.

157 Siehe hierzu EN 2,6, 1106b 36–1107a 3: ἔστιν ἄρα ἡ ἀρετὴ ἕξις προαιρετική, ἐν μεσότητι οὔσα τῇ πρὸς ἡμᾶς, ὠρισμένη λόγῳ καὶ ᾧ ἂν ὁ φρόνιμος ὀρίσειεν. μεσότης δὲ δύο κακιῶν, τῆς μὲν καθ' ὑπερβολὴν τῆς δὲ κατ' ἔλλειψιν. Zum Konzept der *kakía* s. insgesamt Mulhern 2008.

158 Diese intellektuelle Dimension resultiert insbesondere daraus, dass die durch die im Begriff *ethos* zusammengefassten Wesenszüge in den (freien) Entscheidungen bzw. der Wahl (*προαίρεσις*) sichtbar werden, s. dazu Blundell 1992, 155–157. S. dazu weiter unten.

159 Es ist durchaus problematisch, *ethos* als im Wesentlichen moralisch zu fassen (s. e.g. Dale 1959/2006, 145: „He [sc. Aristoteles] restricts the word *ethos* to the moral as distinct from the intellectual characteristics of a person“, andere ähnlich). Denn nach Aristoteles haben auch

auf solche, die das Verhalten des Menschen zur Welt und zu seinen Mitmenschen kennzeichnen, da Sanftmut oder Besonnenheit (oder ihr Gegenteil) von Relevanz für das Interagieren mit anderen Menschen sind und derartigen Interaktionen gleichsam ihren Stempel aufdrücken.¹⁶⁰ Hierzu fügt es sich, dass *ēthos* im Aristotelischen Denken keine absolut feste Größe im Menschen darstellt, sondern eine Wesensart, die sich je nach Alter und Erfahrungshorizont entwickelt und entsprechend modifiziert.¹⁶¹ Dass die jeweilige individuelle Erfahrung bei der Ausbildung einer ‚Wesensart‘ für Aristoteles von Bedeutung ist, verdeutlicht sein Bemühen, ἥθος mit ἔθος/‚Gewohnheit‘ zu verbinden: ἡ δ' ἠθικὴ (sc. ἀρετὴ) ἐξ ἔθους περιγίνεται, ὅθεν καὶ τοῦνομα ἔσχηκε μικρὸν παρεκκλίνον ἀπὸ τοῦ ἔθους – „die (Exzellenz/ ‚Bestform‘) der Wesensart geht auf Gewöhnung zurück; daher hat sie ihren nur wenig abweichenden Namen von der Gewöhnung.“ (EN 2,1 1103a 17–18).

Wie wird – im Sinn dieser Definition – sichtbar, dass und wie der nichtvernünftige Seelenteil dem vernünftigen folgt? In EN 3,2 1111b 8ff. und EE 2, 11, 1228a 2–3 wird deutlich, dass die Sichtbarmachung durch die προαίρεσις, die ‚freie Entscheidung‘ oder ‚Wahl‘ erfolgt:¹⁶² καὶ διὰ τοῦτο ἐκ τῆς προαιρέσεως κρίνομεν ποῖός τις· τοῦτο δ' ἐστὶ τὸ τίνος ἕνεκα πράττει, ἀλλ' οὐ τί πράττει. ... εἰ δὲ τις, ἐφ' αὐτῷ ὃν πράττειν μὲν τὰ καλὰ ἀπρακτεῖν δὲ τὰ αἰσχροῦ, τοῦναντίον ποιεῖ, δῆλον ὅτι οὐ σπουδαῖός ἐστιν οὗτος ὁ ἄνθρωπος. – „und deswegen beurteilen wir auf der Grundlage der Entscheidung, von welcher Art jemand ist. Das heißt, weswegen er handelt, nicht was er tut. ... Wenn nun jemand, dem es anheimgestellt ist, das Schöne zu tun und das Schändliche nicht zu tun, das Gegenteil davon macht, dann ist offensichtlich, dass dieser Mensch nicht tüchtig ist.“

Eine andere Perspektive auf das *ethos* eröffnet Aristoteles in der *Rhetorik*.¹⁶³ Denn das *ethos*, so stellt Rhet. 1,2, 1356a 2 fest, gehört zu den drei Bereichen, aus denen ein Redner ‚Überzeugungsmittel‘, πίστεις, gewinnt – αἱ μὲν γάρ εἰσιν ἐν τῷ ᾧ θηεῖ τοῦ λέγοντος: „die einen liegen im *ethos* des Sprechenden.“ Inwiefern dies der Fall ist, führt Aristoteles in Rhet. 2,12–17 konkreter und anschaulicher aus. Er gibt eine Art

Tiere *ethos*: Hist. An. 8 (9), 3, 610b 20–22: τὰ δ' ἡθη ζώων ... διαφέρει ... τό τε γὰρ τῶν προβάτων ἥθος κτλ.

160 Prägnant bringt diese Dimension [Aristot.] *Magna Moralia* 1,1, 1181a 23–26 zum Ausdruck, indem dort festgestellt wird, dass *ethos* Teil der Politike sei: ... τίνος μέρος τὸ ἥθος ... οὐκ ἄλλης ἢ τῆς πολιτικῆς εἶναι μέρος κτλ.

161 Siehe hierzu etwa *Politik* 1339a 23ff., Rhet. 2,12, 1388b 31–32: τὰ δὲ ἡθη ποῖοι τινες κατὰ τὰ πάθη καὶ τὰς ἕξεις καὶ τὰς ἡλικίας καὶ τύχας, διελθωμεν μετὰ ταῦτα κτλ. Hierzu Schütrumpf 1970, 6ff. sowie besonders Rapp 2002, Bd. 2, 682–83, der darauf hinweist, dass zwischen den hier genannten vier Begriffen: emotionalen Reaktionen, beständigen Neigungen, Altersgruppen und Glücksumständen, da Aristot. im Folgenden systematisch die Altersgruppen und Glücksumstände behandelt, eine logische Zweiteilung derart vorliegt, dass die *ethē* sich in Emotionen und Neigungen entsprechend den jeweiligen Altersgruppen und Glücksumständen ausdrücken. Zum Verhältnis von *ethos* zu *pathos* s. Gill 1984.

162 Siehe hierzu Chamberlain 1984.

163 Siehe hierzu besonders Rapp 2002, Bd. 2, 679–712.

systematischen Überblicks der *ethē*, ‚Wesensmerkmale‘, in Relation zu Emotionen (πάθη) und habitualisierten Haltungen (ἔξεις), von Jugendlichen, Alten und Personen mittleren Alters (2,12–14) sowie der Auswirkung von glücklichen (d.h. durch materiellen Reichtum gekennzeichneten) Lebensumständen und Macht auf die Wesensmerkmale (2,15–17).¹⁶⁴ *Ethos*, das wird hieraus deutlich, ist also kein Ensemble fester Eigenschaften, sondern von Lebensalter, d.h. hier insbesondere: Lebenserfahrung, und sozialer Situierung bestimmt und damit wandelbar. Prinzipiell lässt sich dies durchaus in Einklang mit der Bestimmung von *ethos* in den Ethiken bringen, da von der konstatierten Wandelbarkeit des *ethos* dessen Funktion, dem Logos-haften Teil der Seele zu folgen, nicht berührt ist. Bedeutsam sind die genaueren Bestimmungen der einzelnen Merkmale des *ethos* in der *Rhetorik*: Junge Menschen sind u.a. durch Begehren bestimmt (ἐπιθυμητικοί, 1389a 2), sie sind leidenschaftlich (θυμικοί, 1389a 9¹⁶⁵), unbeständig und werden leicht einer Sache überdrüssig (εὐμετάβολοι καὶ ἀψίκοροι, 1389a 6), sind leichtgläubig (εὐπιστοι, 1389a 16, εὐεξαπάτητοι, 1389a 24) u.a.m., die Alten sind hierzu in wesentlichen Hinsichten genau gegensätzlich, die in den mittleren Jahren Stehenden bilden eine Mitte hierzu; Reiche neigen zur Verletzung von Schranken gegenüber Niedrig-Stehenden und sind hochmütig (ὑβρισταὶ ... ὑπερήφανοι, 1390b 32) etc. In diesen Charakterisierungen wird offensichtlich *ethos* als eine (von Alter und sozialer Stellung geprägte) Haltung des Menschen zum Leben und zu seiner Umwelt gefasst, *ethos* bezeichnet also nicht primär moralisch-sittliche Dimensionen des Verhaltens (in Anwesenheit oder Abwesenheit in einem Menschen), sondern dessen ‚Außenfläche‘ (auf der natürlich auch das, was man als moralisch oder sittlich bezeichnen mag, zum Vorschein tritt, aber eben auch andere Eigenschaften des Menschen).¹⁶⁶ Von daher ist die Übersetzung mit ‚Charakter‘ zu einem guten Teil irreführend, da in *ethos* nicht konkret das moralische Empfinden, dessen Ausdruck sittliches Verhalten ist, gemeint ist, sondern in einem allgemeinen Sinne das ‚Wesen‘ oder die ‚Wesensart‘ eines Menschen. Dieser Begriff soll fortan als Übersetzung für *ethos* gebraucht werden.

Eine andere, in der Forschung intensiv debattierte Frage ist es, ob *ethos* in der *Rhetorik* und den Ethiken in gleicher Extension und Funktion des Begriffs erscheint; bei genauer Analyse umfasst nämlich *ethos* in der *Rhetorik* auch manches von dem, was in den Ethiken den ‚dianoetischen Tugenden‘ zugeschrieben wird.¹⁶⁷ Wie verhält sich die *Poetik* hierzu?

¹⁶⁴ Hieraus ergibt sich für Aristoteles zugleich e negativo, welche Wesensmerkmale der Arme oder Machtlose aufweist: τὰ γὰρ ἐναντία τῶν εἰρημένων ἐκ τῶν ἐναντίων φανερά ἐστιν, οἷον πένητος καὶ ἀτυχοῦς ἦθος καὶ ἀδυνάτου, *Rhet.* 2,17, 1391b 4–6.

¹⁶⁵ Insofern hat das *ethos* insbesondere der jungen Menschen eine Affinität zu den Affekten, was in der späteren *Rhetorik* bis zu einer Gleichsetzung von *ethos* und *pathos* geführt hat, siehe hierzu Kroll 1918.

¹⁶⁶ Diese ‚soziale‘ Konstruktion von *ethos* korreliert mit der ebenfalls, wie Wehrli 1982, 184–188 zeigt, sozialen Perspektivierung der Affekte.

¹⁶⁷ Siehe hierzu Kraus 2005, 77–78.

A limine ist eine Differenz zwischen den Ethiken und der *Poetik* zu konstatieren:

In den Ethiken analysiert Aristoteles das *ethos* in einer implizit oder explizit normativen Perspektive, d.h. in der Perspektive, wie eine Exzellenz in den Ausdrucksformen der Wesensart erreicht und eine ‚Anti-Exzellenz‘ vermieden werden könnte.¹⁶⁸ Die *Poetik* zielt dagegen auf die Frage nach ‚guter Dichtung‘ (s. oben 14 bzw. den Kommentar zu Kap. 1, 47a 10), d.h., sie hat vom *ethos* als Bestandteil von Dichtung zu handeln und deswegen prinzipiell nach ‚Exzellenz‘ in der Hauptsache als Teil von gelingender Poesie, d.h. hier als Merkmal von Figuren in der Poesie, zu fragen.

Nicht minder bedeutsam ist die Differenz zwischen *Rhetorik* und *Poetik*: Die *Rhetorik* begreift *ethos* als Instrument gelingenden persuasiven Geschehens, d.h. in einer Rede hat das *ethos* die Funktion, zum Erreichen des argumentativen Ziels der Rede vor einem Publikum beizutragen. In der *Poetik* hingegen ist *ethos* als inneres Wesen einer Figur eine Konstruktion, die zu einem ‚stimmigen‘ Plot zu passen hat.

In der *Poetik* wird das Wort ἦθος mehr als 20 Mal verwendet.¹⁶⁹ Diese Verwendungen lassen sich in zwei große Gruppen teilen:¹⁷⁰ in eine allgemeine Verwendung, d.h. die Verwendung von ἦθος als Teil des Menschen (und damit als Objekt von Mimesis), und in eine technische Verwendung, d.h. als Teil der poetischen technē (und damit als Produkt von Mimesis, wodurch sich eine gewisse Überschneidung mit der erstgenannten Verwendung ergibt).

Sein ‚Debut‘ gibt ἦθος bereits in Kap. 1, 1447a 28. Dort heißt es im Kontext der verschiedenen Formen von Mimesis, die Tänzer seien in der Lage, durch ihre Bewegungen ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις nachzuahmen. Dass Leiden/Emotionen und Handlungen tänzerisch darstellbar sind, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Und dies gilt nicht minder für ἦθος im Sinne der oben skizzierten Bedeutung einer Außenseite der Wesensart des Menschen, also für Eigenschaften wie Hochmut, Milde etc. Damit ist deutlich, dass an dieser Stelle der Terminus ‚untechnisch‘ verwendet wird. Auch der nächste Beleg ist ‚untechnisch‘: In Kap. 2, das dem ‚Was‘, den Handelnden als dem Objekt der Mimesis gilt, wird das *ethos* als zentrale Kategorie bei der Systematisierung der handelnden Menschen (des Objekts der Mimesis) eingeführt: ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν αἰεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες) κτλ. – „Notwendigerweise sind diese entweder ‚ernst‘ oder ‚leichtfertig‘ (denn die Wesensarten lassen sich beinahe immer auf allein diese Eigenschaften zurückführen, denn durch ‚Schlechtigkeit‘ und ‚Treff-

168 Vgl. e.g. EN 7,1, 1145a 15–18: μετὰ δὲ ταῦτα λεκτέον, ἄλλην ποιησάμενους ἀρχήν, ὅτι τῶν περὶ τὰ ἦθη φευκτῶν τρία ἐστὶν εἶδη, κακία ἀκρασία θηριότης. – „Nach diesen Darlegungen müssen wir einen anderen Anfang machen (nämlich), dass es von den zu meidenden Formen der Wesensart drei gibt, Schlechtigkeit, Unbeherrschtheit, tierische Rohheit.“ Siehe hierzu insgesamt Burnyeat 1980 und Wieland 1990.

169 Siehe hierzu grundsätzlich Schütrumpf 1970 bzw. 1987; Held 1985 (zu den Differenzen zwischen beiden siehe Kraus 2005, 77–79); Blundell 1992.

170 Siehe hierzu Belfiore 1992, 92–94.

lichkeit‘ in den Wesensarten unterscheiden sich alle)“). In dieser Ausführung ist die Bedeutung der Termini (die im Vorangehenden nur provisorisch deutsch wiedergegeben sind) *σπουδαῖος*, *φᾶλος*, *κακία* und *ἀρετή* für das Verständnis von zentraler Bedeutung. Vordergründig sind sie moralisch,¹⁷¹ zumal wenn man *σπουδαῖος* mit *ἀρετή*¹⁷² und *φᾶλος* mit *κακία* verbindet.¹⁷³ So wäre, fasst man *ἀρετή* als ‚Tugend‘, *σπουδαῖος* als dazu gehöriges Adjektiv ‚tugendhaft‘, und *vice versa* *φᾶλος* ‚schlecht‘ als Adjektiv zu *κακία*, ‚Schlechtigkeit‘. Doch ist diese Deutung für die vier Termini zu eng. Vielmehr ist hier von der bei Aristoteles gebräuchlichen ‚allgemeinen Bedeutung‘ von *ἀρετή* und *κακία* auszugehen, mit der eine ‚Bestform‘/‚Exzellenz‘ sowie deren Gegenteil bei den verschiedenen Wesenszügen benannt wird. *σπουδαῖος* bezeichnet damit den, der nach einer solchen Bestform strebt (*σπουδαῖος* von *σπουδή*/ *σπουδάζειν*¹⁷⁴) bzw. dem daran gelegen ist, *φᾶλος* den, bei dem dies nicht der Fall, dem die Bestform gleichgültig ist.

So meint diese Partie nicht, dass sich Handelnde in entweder moralisch gute oder moralisch schlechte Menschen einteilen lassen, sondern in entweder ernsthaftstrebende oder nachlässige Menschen und dass auf dieser Grunddisposition ihre Wesensart beruht – mit der Konsequenz, dass sich die Menschen in ihrer Wesensart durch ‚Exzellenz‘ (in welcher konkreteren Wesenseigenschaft auch immer) und ‚Nicht-Exzellenz‘ unterscheiden.

Hierbei können negative Wesenszüge im Sinn etwa von Aristoteles in Rhet. 2,6, 1384a 2–8 bestehen in ‚Prahlerei, Selbstüberhöhung etc., positive in deren Gegenteil.¹⁷⁵

Diese Bestimmung des *ethos* wird konkreter ausgeführt in Kap. 4, 1448b 24ff., wo es um die Differenzierung der Dichter und der Gattungen je nach ihrer Wesensart geht: *διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οικεῖα ἦθη ἢ ποιήσεις* – „es wurde entsprechend den je eigenen Wesensarten (sc. der Dichter) die Dichtung auseinandergezogen.“ Im Folgenden benennt Aristoteles die entsprechenden Wesenszüge,¹⁷⁶ die die Dichter

171 Instrukтив zum Problem der verschiedenen Bedeutungsebenen dieser Termini bzw. der griech. Wertbegriffe bei Aristoteles insgesamt Adkins 1966.

172 Diese Verbindung wird durch Cat. 10b 5: *ἀπὸ τῆς ἀρετῆς ὁ σπουδαῖος* (sc. λέγεται). *τῷ γὰρ ἀρετὴν ἔχειν σπουδαῖος λέγεται* – „von der arete her wird der spoudaios (so genannt): denn aufgrund des arete-Habens wird er spoudaios bezeichnet“ und MM 1181a 28: *τὸ δὲ σπουδαῖον εἶναι ἐστὶ τὸ τὰς ἀρετὰς ἔχειν* – „das spoudaios-Sein ist das Die-aretai-Haben.“ nahegelegt.

173 So Schüttrumpf 1970, 52–63. Modifikationen hierzu bereits bei Held 1984; nicht-moralisch fassen diese Begriffspaare Gudeman 1934, 206 und Else 1957, 69–73, letzterer allerdings mit einem insgesamt problematischen grammatischen Verständnis der Partie, das ihn zur Athetese von 48a 3–4: *κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες* bewegt.

174 Siehe hierzu Schottlaender 1980, Belfiore 1992, 100–103.

175 Auch hier ginge es zu weit, von ethischen = moralischen Tugenden und Lastern zu sprechen (so die übliche Übersetzung von EN 7,11, 1152b 5: *τὴν τε γὰρ ἀρετὴν καὶ τὴν κακίαν τὴν ἡθικὴν* ...), vielmehr wird die ‚Exzellenz‘ und ‚Anti-Exzellenz‘ in der Wesensart damit bezeichnet.

176 Es ist bezeichnend, dass in 1449a 3–4, wo Aristoteles den hier entworfenen Gedanken kurz wiederholt, er statt *ἦθος φύσις* gebraucht: *οἱ ἐφ’ ἑκατέραν τὴν ποιήσιν ὁρμῶντες κατὰ τὴν οικεί-*

dazu führen, bestimmte entsprechende Handlungen (nicht primär Personen, dies jedoch entspricht der Aristotelischen Grundannahme, dass sich Mimesis stets auf Handlung beziehe, s. Kap. 2) nachzuahmen: Ausgehend von einem Wesen, das als *σεμνότεροι*¹⁷⁷ (‘erhabener’) bestimmt ist (wiederum sei betont, dass es sich hierbei nicht um moralische Qualität, sondern um eine Haltung handelt, die ein konkretes Selbstverständnis und ein entsprechendes Verhältnis zur Welt bezeichnet¹⁷⁸), ahmen Dichter mit diesem Wesen/*ἦθος* – wozu sie offenbar aufgrund dieses Wesens besonders geeignet sind – *καλὰ πράξεις* und diejenigen, die derlei tun, nach, was zur Verfertigung von zunächst *ὑμνοι* und *ἐγκώμια*, dann zu *ἔπος* und *τραγῳδία* führt; kontastierend hierzu ahmen Dichter, die Aristoteles als *εὐτελέστεροι*,¹⁷⁹ also ‘schlichter’ in ihrem Wesen gestimmt, bezeichnet, *πράξεις τῶν φαύλων* nach, woraus sich die formgeschichtliche Reihe *ψόγος* – *ἰαμβος* – *κωμῳδία* herstellt. Damit wird also das *ethos* grundsätzlich bedeutsam für die Differenzierung der Dichtung in verschiedene Gattungen.¹⁸⁰

Den Übergang zur ‘technischen’ Bedeutung, d.h. zur Verwendung von *ethos* in der Dichtung, markiert Kap. 6. Hier gelangt Aristoteles von der Definition der Tragödie als Mimesis zum Begriff der Handlung, der Handelnde impliziert, die ihrerseits in ihren Handlungen von *ethos* und *dianoia* bestimmt sind (was insofern, als es eine Art ‘allgemeiner Handlungstheorie’ darstellt, noch untechnisch, d.h. ohne konkret auf die Tragödie bezogen zu sein, gedacht ist: 1449b 35–50a 2). Hieran anschließend setzt Aristoteles zur einer für die *Poetik* relevanten Arbeits-Definition von *ἦθος* an (1450a 5): *λέγω γὰρ ... τὰ δὲ ἦθη καθ’ ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας* – ‘ich bezeichne nämlich *ethē* als das, wonach, wie wir sagen, die Handelnden (sc. generell,

αν φύσιν κτλ. Diese Partie widerlegt u.a. auch die Interpretation von Else 1957, 135, nach der in 48b 24 mit den *οἰκεία ἦθη* die in der jeweiligen Dichtungsform dargestellten Figuren, nicht die Dichter gemeint seien. Siehe dagegen ausführlich Schütrumpf 1970, 67–69.

177 Es wird hier wie bei *εὐτελέστεροι* in der Regel die Bedeutung des Komparativs nicht gewürdigt: diese drücken aus, dass es bei beiden Termini um relationale Eigenschaften der beiden bezeichneten Dichtertypen geht: diese sind nicht einfach ‘erhaben’ oder ‘schlicht’ in ihrem Wesen, sondern ‘erhabener’ bzw. ‘schlichter’ als der jeweils andere Typ.

178 In den Ethiken (EE 1221a 8, 1233b 34; MM 1192b 30) wird mit *σεμνότης* eine *ἕξις ἡθους* bezeichnet, die die Mitte zwischen *αὐθαδεια* (‘Selbstgefälligkeit’) und *ἀρέσκεια* (‘Genügsamkeit’) einnimmt, s. hierzu Schütrumpf 1970, 71.

179 Mit diesem Terminus (er stellt übrigens nicht den ‘polaren’ Gegensatz zu *σεμνός* dar, dies wäre *ταπεινός*) bezeichnet Aristoteles nicht denjenigen, der in seinem Wesen ‘billig’ oder ‘niedrig’ ist, sondern denjenigen, der ‘billiger’/‘niedriger’ als der *σεμνότερος* ist.

180 Freilich liegt in dieser Konstruktion, die Genese der verschiedenen Gattungen aus den Verschiedenheiten des menschlichen *ethos* herzuleiten, eine bemerkenswerte Zirkularität. Wie bereits oben ausgeführt, wird in der Aristotelischen Sicht das *ethos* (nur) durch die freie Entscheidung, *προαίρεσις*, sichtbar. Haben sich Dichter dazu entschieden, Loblieder und später Epen bzw. Tragödien zu dichten und damit ‘ernste’ Handlungen/Menschen nachzuahmen, so müssen sie nach Aristoteles selbst in ihrem *ethos* ‘ernst’ oder *σεμνότεροι* sein. Und weil sie so sind, ahmen sie ‘ernste’ Handlungen nach etc.

aber zugleich auch in einer Tragödie) von bestimmten Beschaffenheiten sind.“ Dies ist mit Blick auf die Tragödie hier noch unbestimmt. Doch insofern die Handlung der Tragödie als Mimesis einer *πρᾶξις σπουδαία* gefasst ist (49b 24), lässt sich nach den in der *Poetik* in Kap. 2 entwickelten Prinzipien ableiten, dass das *ethos* der Handelnden der Tragödie sich aus deren *σπουδαῖος*-Sein ergeben sollte.

In diesem Kapitel stellt Aristoteles zudem unzweideutig fest, dass das Primat der Handlung auch bedeutet, dass das *ethos* der Handlung untergeordnet ist, d.h. die Handlung nicht zur Modellierung von *ethē* dienen soll, sondern die Dichter die *ethē* wegen der Handlungen einbeziehen (*συμπεριλαμβάνειν*), woraus sich der Schluss ziehen lässt, dass eine Tragödie zwar ohne Handlung nicht denkbar, wohl aber ohne *ethē* möglich ist (50a 20–25).¹⁸¹

Konkreter führt Kap. 15 aus,¹⁸² was der Tragödien-Dichter bei seiner Konstruktion von ‚Wesensmerkmalen‘ bzw. *ethos* beachten bzw. anstreben (*στοχάζεσθαι*, 1454a 16) soll. Hier werden benannt vier spezielle und eine allgemeine Anforderung (die Konstruktion nach den auch sonst von Aristoteles als erforderlich eingestuft Kriterien von Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit, die die Plausibilität eines Plots begründen). Die vier speziellen Anforderungen (Brauchbarkeit: *χρηστόν*, Passgenauigkeit: *ἀρμόττον*, Ähnlichkeit: *ὅμοιον* und Gleichmäßigkeit/Ebenheit: *ὁμαλόν*) beziehen sich offensichtlich nicht auf ethische oder moralische Eigenschaften, sondern (lediglich) auf die generelle Anlage einer dramatischen Figur, die in ihren Eigenschaften konsistent und plausibel gezeichnet sein soll. Klärlich steht der Primat der Handlung bei diesen Anforderungen im Hintergrund: die Figuren sollen in ihrem *ethos* – ihrem Wesen und dessen Merkmalen, d.h. in ihrem Sein von einer bestimmten Art (*καθ’ ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας*, 1450a 5) – plausibel so agieren, wie sie gemäß der Anlage des Plots zu agieren haben. *ethos* ist also in der *Poetik* – pointiert formuliert – nicht ‚Charakter‘ als Habitualisierung moralischer Einstellungen, sondern eine äußerlich wahrnehmbare und für die Handlung einer Tragödie konstruierte Eigenschaftskonfiguration einer Person. Sie wird ergänzt durch *dianoia*:

181 Das hieran anschließende interessante Urteil, dass die Tragödien der meisten jüngeren Dichter *ἀγθεῖς* seien, wird durch die Illustration, die Zeuxis zum Vergleich heranzieht, plastisch: offenbar sind die Figuren in diesen Tragödien der Neueren in ihren Wesensmerkmalen nicht ‚schlüssig‘ zusammengefügt, sondern aus einzelnen Eigenschaften ohne Kohärenz zusammengesetzt. Dies verweist vor auf Kap. 15, das die Anforderungen an die Konstruktion von Figuren definiert, aus denen sich ein plausibles *ethos* ergibt. Gleichwohl ist natürlich mit ‚*ethos*-losen‘ Figuren („ohne Eigenschaften“) eine wie auch immer zu denkende Handlung konstruierbar.

182 Siehe hier zum Einzelnen unten den Kommentar zu Kap. 15.

ii. *Dianoia*

To modern ears, however, the most unfamiliar and most puzzling of these concepts is certainly *dianoia*. (Dale 1959/2006, 149)

In Kap. 6, 1450a 6 gibt Aristoteles eine Kurz-Definition des Terminus *dianoia*: διάνοια[ν δέ], ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην – „*dianoia* (ist all das), worin die, die sprechen, etwas darlegen oder auch eine Gnome zum Vorschein bringen.“ Diese Bestimmung ist wenig aussagekräftig, so dass erst die in 1450b 4–8 gegebene Erläuterung klarer darlegt, was *dianoia* bedeuten soll: τοῦτο δέ ἐστίν· τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἐστίν. – (*dianoia* meint:) „Dies bedeutet konkret die Fähigkeit, das in einer Sache Innewohnende und das jeweils Angemessene artikulieren zu können, was gerade auch bei Reden Aufgabe politischer und rhetorischer Kunst ist.“

Aufgrund dieser Bestimmung lässt sich *dianoia* als ‚Gedankenschöpfung‘ und zugleich Vermögen, diese Gedanken angemessen zu formulieren, begreifen – einen prägnanten Terminus, der diese Bedeutung(en) einigermaßen exakt ausdrückt, besitzt freilich das Deutsche (wie auch andere moderne Sprachen) nicht. Insofern sind die bisherigen Übersetzungsversuche: „Erkenntnisfähigkeit“, „Absicht“, „Reflexion“, „Denkweise“, oder „Gedankenschöpfung“ defizitär, da sie nur einen Teil der Bedeutung zum Ausdruck bringen können. In der hier vorlegten Übersetzung wird – in Abwägung der Möglichkeiten der deutschen Termini – mit dem zwar ungelenken ‚Gedankenschöpfung‘ (im Sinne nicht von ‚Erschaffung‘, sondern dem ‚Schöpfen‘ von Gedanken aus einem Stoff o.ä.) gearbeitet werden, weil dieser Ausdruck als einziger der bisherigen Übersetzungsvorschläge die spezifische Objektbezogenheit (τὰ ἐνόντα) von *dianoia* ausdrückt.

Es ist merkwürdig,¹⁸³ dass die *Poetik* dieser Fähigkeit *dianoia* den Rang eines qualitativen Bestandteils der Tragödie zuweist und zugleich in Kap. 19 auf eine eingehendere Behandlung dieses Elements ausdrücklich verzichtet und für diese Behandlung auf die *Rhetorik* verweist (1456a 34–35: τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διανοίαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω – „Was mit der *dianoia* zusammenhängt, soll in der *Rhetorik* behandelt sein.“) Merkwürdig ist dieses gleichzeitige Hervorheben und Wegschieben von *dianoia*, weil zumindest auf den ersten Blick nicht klar wird, warum es *dianoia* als eigenständige Komponente braucht. Denn sofern es sich um die Fähigkeit von Figuren eines Dramas oder einer anderen Dichtungsform handelt, gehört diese Fähigkeit zum Ensemble von Merkmalen, die unter *ēthos* verhandelt werden

¹⁸³ Die sich mit *dianoia* verbindenden Merkwürdigkeiten in der *Poetik* arbeitet stark heraus Dale 1959/2006. ‚Harmonisierend‘ dagegen Blundell 1992. Wichtig für das Konzept von *dianoia* in *Poetik* und *Rhetorik* bleibt Vahlen 1864/1911.

könnten – und gerade in der *Rhetorik*, auf die hier verwiesen ist, erscheint *ēthos* als ein entsprechend übergeordneter Begriff, der dianoetische Tugenden enthält.¹⁸⁴

Vergleicht man näher, was die *Rhetorik* – in Buch 1 und 2 – ausführt, so zeigt sich eine Konvergenz mit dem, was die *Poetik* kursorisch der *dianoia* zuweist.¹⁸⁵ Denn Kap. 19, 1456a 36 – b 2 bestimmt die Teile der *dianoia* wie folgt:

ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθῃ παρασκευάζειν (οἷον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἐτι μέγεθος καὶ μικρότης

all das, was mit Hilfe des Wortes bewirkt werden muss. Deren Teile sind beweisendes Darlegen und Widerlegen, das Hervorrufen von Affekten (zum Beispiel Mitleid, Furcht, Zorn und alles Derartige), und außerdem das, was Größe und Kleinheiten erzeugt.

Hier liegt, wie Vahlen gezeigt hat, eine Aufgabenstellung zugrunde, die die *Rhetorik* einlöst, wenn auch in anderer Systematik.¹⁸⁶ Das ‚Beweisen‘ bezeichnet prägnant die Leistung der drei Arten von *πίστεις διὰ λόγων*, die Rhet. 1,2, 1356a iff. aufführt: die Offenlegung der Wesensart des Sprechers (*ἥθος*), die Erzeugung von Affekten sowie die durch Rede hergestellten Beweise oder Scheinbeweise. Im Rahmen der letztgenannten Leistung handelt die *Rhetorik* auch die Widerlegung ab (Rhet. 2, 25, 1402a 31; 2,26, 1403a 25). Die Herstellung von Größe (oder komplementär Kleinheit) erscheint in der *Rhetorik* insbesondere als Strategie der Epideiktik (2,26, 1403a 17: τὸ δ’ αὖξιν καὶ μειοῦν), die Erzeugung von Affekten wird ausführlich behandelt (etwa Rhet. 2,2, 1380a 2 u.ö. zum Zorn).

Bedeutsam scheint bei dieser Konvergenz zwischen *Poetik* und *Rhetorik* einerseits, dass die *Rhetorik* auf den Terminus *dianoia* weitgehend verzichtet, da *dianoia* als ‚Gedankenschöpfung‘ das gesamte ‚Geschäft der Rhetorik‘ umfasst (also *dianoia* gleichsam synonym für die rhetorische Arbeit insgesamt steht), andererseits, von der Perspektive der *Rhetorik* aus betrachtet, *ēthos* als Teil der so verstandenen *dianoia* figuriert. Bezieht man diese auf die *Poetik* zurück, sind offenbar *ēthos* und *dianoia* nicht als komplementär zueinander zu verstehen, sondern als sich überschneidende Felder.

Hinzu kommen zwei zusätzliche Perspektiven, die sich mit *dianoia* in der *Poetik* verbinden:

1. Die Forschung fasst gemeinhin *dianoia* als eine Dimension auf, die sich auf die Figuren im Drama bezieht,¹⁸⁷ d.h. ausgehend von der Teilung der Tugenden in

¹⁸⁴ Schütrumpf 1970, 28–31; Kraus 2005, 77.

¹⁸⁵ Eingehend führt diesen Vergleich Vahlen 1914, 94–98 durch.

¹⁸⁶ Nicht einzugehen ist hier auf den weiteren Horizont, in den *dianoia* als Teil der Aristotelischen Konzeption des Denkens gehört. Siehe hierzu Oehler 1962. Zur Stellung von *διάνοια* als Komplement zu *ἐπιστήμη* innerhalb der *νόσις* bei Platon s. Cooper 1966.

¹⁸⁷ So pointiert etwa Vahlen 1914, 97: „[...] nur muß man, um diese Beziehung richtig zu fassen, wie ich glaube, nicht den Dichter und den Redner in Parallele bringen, sondern den Redner und die dramatischen Personen, welche der Dichter handelnd und redend einführt: sie ha-

den Ethiken in ‚ethische‘ und ‚dianoetische‘ Tugenden. Dies freilich würde *ethos* und *dianoia* wiederum als komplementär – in den Figuren – begreifen, was freilich, wie gerade entwickelt, nicht ratsam erscheint. Gewiss wird man sogleich einem Dichter zugestehen, dass, sofern er seine Figuren Reden halten lässt (was in der Tragödie gewiss unerlässlich ist), diese Figuren in den Reden *dianoia* walten lassen müssen, wenn ihre Reden einen bestimmten Erfolg haben sollen. Doch zugleich ist eben auch der Dichter und speziell der Tragiker vor die Aufgabe gestellt, im Sinne von Kap. 6, 1450b 5 τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, d.h. aus einem Stoff bzw. dem Plot/dem μῦθος das herauszuholen, was ‚in ihm steckt‘ und mit ihm verbunden ist.¹⁸⁸ Und in diesem Sinn gehört auf einer höheren Ebene *dianoia* eben auch zu den qualitativen Teilen der Tragödie, insofern mit ihr die Entfaltung des Potentials des Plots bezeichnet ist.

2. Bisher wenig beachtet ist, dass *dianoia* auch eine Funktion innerhalb dessen besitzt, was man Aristoteles’ Theorie des Lachens nennen könnte.¹⁸⁹ Denn neben seinen Überlegungen zum Lachen in sozialen Dimensionen, die vornehmlich in EN 4,8 entfaltet werden, findet sich in *De partibus animalium* 3,10¹⁹⁰ ein Rudiment physiologischer Erklärung (menschlichen) Lachens: Im Kontext der Erläuterung der Funktion des Zwerchfells, das nach Aristoteles Lunge und Herz (als Zentrum des Denkens und Fühlens) von Leber, Milz und Nieren (als Organen für die Verdauung) trennt, handelt Aristoteles auch von der Wirkung des Kitzels auf den Menschen, das Lachen bewirkt. Seine berühmte Feststellung, der Mensch sei das einzige Lebewesen, das lache (ebenda 673a 8: τὸ μόνον γελᾶν τῶν ζώων ἀνθρώπων), leitet er dabei aus der Dünnhäutigkeit der menschlichen Haut her, die die entsprechende mechanische Reizung durch Wärme wie durch Kitzel nicht dämpfen kann.¹⁹¹ Dies hat zur Folge, dass infolge der Wärme, die durch die benachbarten Verdauungsorgane an das Zwerchfell herankomme, die darüberliegenden Organe und ihre Funktionen affiziert werden – εὐθὺς ἐπιδήλως ταραττει τὴν διάνοιαν καὶ τὴν αἴσθησιν: „es bringt sofort *dianoia* und Wahrnehmung in Unruhe.“ (672b 29–30). Und ähnlich wirkt der Kitzel, den Aristoteles genauer wie folgt beschreibt (673a 2–7): σημαίνει καὶ τὸ περὶ τοὺς γέλωτας συμβαῖνον. Γαργαλιζόμενοι τε γὰρ ταχὺ γελῶσι, διὰ τὸ τὴν κίνησιν ἀφικνεῖσθαι ταχὺ πρὸς τὸν τόπον τοῦτον. Θερμαίνουσι δ’ ἡρέμα, ποιεῖν ὅμως ἐπίδηλον καὶ κινεῖν τὴν διάνοιαν παρὰ τὴν προαίρεσιν – „Es zeigt (sc. die Weitergabe von Reizen durch das Zwerchfell) auch das, was sich mit dem Lachen verbindet. Denn die, die gekitzelt werden, lachen deswegen rasch, weil die Bewegung (die durch den

ben *διάνοια* in der angeführten Gliederung anzuwenden [...].“ Ähnlich etwa Schmitt 2008, 354 („Ethos und *dianoia* als Teile des Charakters“).

188 *Dianoia* bezeichnet – im Gegensatz zu *ethos* als Terminus für die Qualitäten des Subjekts – die Hervorhebung von Strukturen/Eigenheiten des Objekts.

189 Siehe hierzu insgesamt Halliwell 2008, 307–331, ferner Moraitou 1994, 101–102.

190 Zur Textkritik dieser Partie siehe Düring 1943, 169–171, vgl. auch den Kommentar von Lennox 2001, 274–277.

191 Vgl. hierzu Ps.Aristot. Probl. 35, 6–8.

Kitzel im Körper entsteht) schnell an diesen Ort (sc. des Zwerchfells) gelangt. Es (sc. das Zwerchfell) erwärmt sich allmählich, ruft aber dennoch offensichtlich *dianoia* hervor und bewegt sie gegen die freie Wahl.“ Durch das Zwerchfell, das durch Wärme und mechanischen Reiz, den Kitzel, der Lachen produziert, auf die *dianoia* wirkt, wird diese in Unordnung gebracht und gegen den eigenen Willen (*προαίρεσις*) bewegt. Aristoteles kann sogar eine *μεταβολή τῆς διανοίας* (672b 33) konstatieren. Üblicherweise wird in den gängigen Übersetzungen dieser Partien *διάνοια* mit ‚Denken‘ wiedergegeben. In prägnantem Sinn ist dies durchaus angemessen. Freilich ist eben im prägnanten Gebrauch die spezifische Funktion von *dianoia* enthalten, die die *Poetik* aufruft, und es ist merkwürdig, dass in *De partibus animalium* die irritierende Wirkung des Lachens auf die *dianoia* thematisiert wird. Hat also, so kann man hieraus fragend deduzieren, die *dianoia* im Rahmen der verlorenen Komödientheorie eine Bedeutung besessen, die über die Funktion der *dianoia* für die Tragödientheorie hinausging?

Katharsis

[...] und wenn in neuerer Zeit ‚tragische Reinigungen der Leidenschaften‘ in die zahlreiche Klasse ästhetischer Prachtausdrücke übergegangen ist, die jedem Gebildeten geläufig und keinem Denkenden deutlich sind, so ist dies wahrlich nicht des Stagiriten Schuld.
(Bernays 1858/1880, 6).

Without doubt *katharsis* is the most celebrated concept in the entire field of literary criticism [...]. (Golden 1976, 437).

Im übrigen ist der Begriff Katharsis über die Jahrhunderte mit einem Gewicht beladen worden, das in keinem Verhältnis zu dessen nur spärlicher Verwendung durch Aristoteles steht. (Flashar 2013, 166–67).

In Kap. 6 der *Poetik* gibt Aristoteles eine berühmte Definition der Tragödie: *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* (1449b 24–28). Wesentliche Teile dieser Definition sind zuvor erläutert worden oder werden im Folgenden expliziert.¹⁹² Unerklärt bleibt jedoch deren Schlussteil: *δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν*

¹⁹² Siehe hierzu den Kommentar zu Kap. 6, 49b 24–28.

τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. In systematischer Hinsicht ist dieser Schlussteil¹⁹³ von erheblicher Bedeutung, erklärt er doch, wozu speziell die Tragödie imstande ist. Er teilt also das πρὸς τι mit, den Zweck, für den die Tragödie geschaffen ist (vgl. Kap. I, 1447a 8–9: dort formuliert Aristoteles für die *Poetik* als Ziel darzulegen, ἢν τινα δύναμιν ἕκαστον [sc. εἶδος τῆς ποιητικῆς] ἔχει) und an dessen Erreichung sie – jedenfalls in der Konstruktion des Aristoteles – zu messen ist. Freilich ist seit – man darf sagen – Jahrhunderten umstritten, was Aristoteles konkret aussagen will. Die Lösungsangebote, die seit der Renaissance¹⁹⁴ für das Verständnis dieser Partie gemacht worden sind, unterscheiden sich sowohl in der Methodik wie auch in der Auslegung der zentralen Termini.

Zunächst zur Methodik: Es umstritten, ob eine Erklärung der Partie¹⁹⁵ nur auf ‚Material‘ der *Poetik* selbst gegründet werden darf,¹⁹⁶ oder ob gerade für den Begriff Katharsis der Gebrauch, den Aristoteles insbesondere in der *Politik* von ihm macht,¹⁹⁷ relevant ist, ob für die genauere Bestimmung der Affekte deren Funktionen, die die *Nikomachische Ethik* beschreibt,¹⁹⁸ bedeutsam sind, ob ‚Außeraristotelisches Material‘ heranzuziehen¹⁹⁹ oder schließlich sogar Rückschlüsse aus den Funk-

193 In der Forschung wird dieser Teil bisweilen prägnant als „Katharsis-Formel“ bezeichnet, s. Rapp 2009, 91.

194 Siehe zur Deutung dieser Partie in den Renaissance-Traktaten und Kommentaren Kappell 2006, 266–311, zur Literatur(kritik) der französischen Klassik Huss 2009.

195 Ich gehe im Folgenden nicht weiter auf die nicht wenigen Versuche ein, das Problem durch Eingriffe in den Text zu lösen: hier ist ein Spektrum zu erkennen, das von einer leichten Text-Änderung: *παθημάτων κάθαρσιν*, die sich immerhin auf die Überlieferung: Π stützen kann (so etwa Djurić, s. Dirlmeier 1940, 81 Anm. 1), über die weitergehende Konjekturen *παθημάτων σύστασιν* (so etwa Petruševski, s. Scott 2003, 234) bis hin zur kompletten Tilgung [δι’ ἐλέου καὶ φόβου ... *παθημάτων κάθαρσιν*] (so Scott 2003) erstreckt. Mir scheinen diese Herangehensweisen an den – zugegebenermaßen schwierig zu verstehenden – Text methodisch nicht statthaft, da a) die Überlieferung *παθημάτων κάθαρσιν* durch die Konvergenz von B und Ar gegenüber Π empfiehlt (um von dem Problem zu schweigen, wie ἔλεος und φόβος im Sinn des Aristoteles als *παθήματα* verstanden werden könnten) und b) pace Scott das Überlieferte genügend Sinn ergibt.

196 Hierbei wird insbesondere Kap. 14 herangezogen, in dem Aristoteles die spezifische ἡδονή der Tragödie als Produkt der durch Mimesis vermittelten Affekte Mitleid und Furcht definiert.

197 Pol. 8,7, 1342a 11ff. Siehe zu dieser Partie und ihrem Kontext insbesondere Halliwell 2003.

198 Siehe etwa den Affekte-Katalog in EN 2,4, 1105b 21–23.

199 Siehe hierfür insbesondere Dirlmeier 1940, der insgesamt die Bedeutung von Katharsis in Aristot. *Poetik* und *Politik* gleichsetzt, und zudem Theophrast, *De Musica*, F 716, Z. 130–131 Fortenbaugh heranzieht: μία δὲ φύσις τῆς μουσικῆς· κίνησις τῆς ψυχῆς ἢ κατ’ ἀπόλυσιν γιγνομένη τῶν διὰ πάθη κακῶν – „eine einzige ist die Natur der Musik: die Bewegung der Seele, die gemäß der Ablösung der Übel, die durch die Affekte bedingt sind, entsteht.“ Dirlmeier sieht in der ‚Ablösung der Übel‘ das Theophrastische Äquivalent zur Aristotelischen Katharsis.

tionen und Bedeutungen von Katharsis in der griechischen Kultur vor²⁰⁰ Aristoteles möglich sind.²⁰¹

Sodann zu den Termini: Was bedeuten ἔλεος, φόβος,²⁰² περαίνειν, τὰ τοιαῦτα παθήματα²⁰³ sowie schließlich κάθαρσις²⁰⁴?

200 Die Verwendung Katharsis in der späteren griechischen Literatur, in der der Terminus als ‚Reinigung‘ medizinisch wie spirituell als Hinführung zu körperlicher oder seelischer Reinheit verwendet wird, stellt jetzt eingehend dar Hamann 2020 (allerdings, wenn ich recht sehe, ohne Behandlung des Tractatus Coislinianus).

201 Siehe hierzu die Beiträge in Seidensticker-Vöhler 2007.

202 Die lange unangefochtene, auf Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 74. – 78. Stück) zurückgehende Übertragung durch ‚Mitleid‘ und ‚Furcht‘ wurde durch Schadewaldt 1955 radikal in Frage gestellt; dessen Deutung als ‚naturhaft ungebrochene Elementaraffekte‘ Jammer und Schauer (bekräftigt u.a. durch Flashar 1956, weitergeführt in Flashar 2007) ist in jüngerer Zeit (nachdem bereits Pohlenz 1956/1965 Bedenken vorgetragen hatte) insofern in Frage gestellt worden, als der ‚Elementarcharakter‘ der die Katharsis bedingenden Affekte in Zweifel gezogen wird und zunehmend die kognitive Komponente der Affekte Furcht und Mitleid, d.h. der zur Erkenntnis hinleitende Aspekt dieser Affekte hervorgehoben wird: s. dazu Schmitt 2008 und insbesondere Krewet 2011, 438–41. Dies führt damit insgesamt zu einer Rückkehr zur Übersetzung (und der der Übersetzung zugrunde liegenden Interpretation) Lessings: s. Kerkhecker 1991 und Dilcher 1996. Ferner ist bei φόβος umstritten, ob es ein ‚autozentrischer‘ (d.h. eine Furcht des Rezipienten um sich selbst, so die communis opinio) oder auch ein ‚sympathetischer‘ (d.h. eine Furcht um die Personen auf der Bühne, so etwa Halliwell 2003, 509) Affekt sein soll. Zu ἔλεος s. ferner Konstan 2000, zu φόβος Konstan 2020.

Dass gerade diese beiden Affekte genannt werden, korrespondiert einerseits mit deren Präsenz in Tragödien-Texten (s. hierzu Friedrich 1963), andererseits aber auch (was von der *Poetik*-Forschung in der Regel wenig beachtet wird) mit ihrer ‚öffentlichen‘ bzw. ‚politischen‘ Bedeutung für Athen. Die Rolle von Furcht in politischen Entscheidungsprozessen hebt insbesondere das Geschichtswerk des Thukydides heraus. Zu ἔλεος vgl. Macleod 1975/1983, 74: „pity is one of the leading ideals of Athenian democracy.“, mit Verweis auf Plat. Menex. 244c; dies verdeutlicht u.a. der Altar des personifizierten Mitleids auf der athenischen Agora (Pausanias 1,17,1) oder Parrhasios’ Porträt des Demos (Plinius, Nat. Hist. 35,69). Vgl. ferner die Bedeutung des Mitleids in Eur. Suppl. V. 763–68. S. insgesamt Morwood 2007, 2 mit Anm. 1. Es scheint die Signatur der *Poetik*, dass sie diese Affektkonstellation ‚des Demos‘ in das Individuum übersetzt.

203 Hatte Bernays 1858/1880 noch eine besondere Pointe in Aristoteles’ Gebrauch des Wortes πάθημα statt πάθος in der Katharsis-Formel gesehen, mit dem der Stagirite eben nicht die ‚Affekte‘, sondern die ‚Affektionen‘, d.h. die Disposition zu bestimmten Affekten wie den Hang zum Mitleid, den Hang zur Furcht habe bezeichnen wollen, so konnte Bonitz 1867/1969 zeigen, dass Aristoteles πάθος und πάθημα unterschiedslos verwendet.

204 Eine Sammlung wichtiger Aufsätze zu diesem Begriff, die sich von Raumer (1828) bis zu Christian Wagner (1984) erstreckt, bietet Luserke 1991. Siehe ferner die Forschungsübersichten bei Lucas 1968, 273–290 und Halliwell 1998, 350–356. Eine interessante Diskussion weiterer, sich nicht oder wenig in das Dreier-Schema einfügender Interpretationen bietet Sifakis 2001, 138–151.

Je nach Methode und Ermittlung der Wortbedeutungen lassen sich – durchaus jeweils mit einer gewissen Plausibilität – recht unterschiedliche Interpretationen für die Katharsis-Formel entwickeln.

Man kann hierbei insgesamt folgende Hauptlinien der Deutung erkennen:

- a) Ziel der Tragödiendichtung sei es, durch die Erregung von Affekten, und hier insbesondere Jammer und Schauer, eine geradezu körperlich zu verstehende *Reinigung von* den Affekten, die als Elementarkräfte verstanden werden, zu erwirken.²⁰⁵
- b) Ziel der Tragödiendichtung sei, durch die Erregung von Affekten, und hier insbesondere Mitleid und Furcht, eine *Veredelung der* Affekte und damit eine moralische Besserung des Menschen (Lessing: „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“) zu erwirken.²⁰⁶
- c) Ziel der Tragödiendichtung sei es, durch die Erregung von Affekten, und hier insbesondere Mitleid und Furcht, eine *intellektuelle Läuterung der* Affekte zu bewirken.²⁰⁷
- d) Ziel der Tragödiendichtung sei es, durch die Erregung von Affekten, und hier insbesondere Mitleid und Furcht, eine *intellektuell* gegründete *Befreiung von* den/Auflösung der Affekte zu bewirken.²⁰⁸

Oder anders formuliert: Die wesentlichen Alternativen in der Forschung liegen in der Frage, ob Katharsis als ‚Reinigung‘ oder als ‚Veredlung‘ und der Genitiv als Genitivus obiectivus oder separativus zu verstehen ist.

Zwar keine Lösung dieser Schwierigkeit, aber doch wenigstens eine etwas andere Perspektive auf die Katharsis-Formel können zwei weitere Partien aus dem Corpus Aristotelicum bieten.

In der *Poetik* selbst gibt Aristoteles im Kontext seiner Ausführungen zur geeignetsten Konstruktion der Tragödien-Handlung (Kap. 14) einige weitere Hinweise zu den Affekten, die die Katharsis-Formel benennt. Hierbei stellt er fest, dass der Plot so konstruiert sein muss, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων (1453b 4–6). D.h., dass der Rezipient, genauer: der

205 So markant Bernays 1858/1880, Schadewaldt 1955, Flashar 1956; dass die Interpretation der Katharsis als ‚purgatio‘ bereits bei u.a. Milton (Vorrede zu *Samson Agonistes*) anklingt und auf Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta* (1559) zurückgeht, wies bereits Bywater 1900 nach. Dass Milton im Gesamtverständnis dennoch Lessing näher als Bernays ist, zeigt Halliwell 1998, 350–56.

206 So die communis opinio von Lessing (der freilich nicht Urheber dieser Lesart war, sondern sie nur besonders wirkungsmächtig formuliert hat, s. Bywater 1909, 160 mit Hinweis auf Heinsius) bis zu Schadewaldt, nach Schadewaldt vertrat die Lessing’sche Deutung noch nachdrücklich Friedrich 1963.

207 So in unterschiedlichen Akzentuierungen v. Fritz 1962, p. XXVI, Golden 1976, Schmitt 2008. Im angelsächsischen Sprachraum wird diese Deutung als ‚clarification‘-Theorie bezeichnet und kann dort als communis opinio gelten, s. die Doxographie bei Scott 2003, 238 Anm. 16.

208 So insbesondere Rapp 2009.

‚Hörende‘, d.h. derjenige, der die Tragödie allein als Text vorgetragen hört,²⁰⁹ die Geschehnisse als γινόμενα/geschehende (also in ihrem zeitlichen Verlauf) wahrnimmt. Hiermit wird der Rezipient in für die Affekt-Genese erforderlicher Weise in den Text ‚hineingezogen‘. Er kann dieses Erlebnis damit auch nicht, wie bei einem Lesen ja jederzeit möglich, durch Pausen unterbrechen oder gar abbrechen. Mit diesem Rezeptionsprozess ergeben sich für den ‚Hörenden‘ Schaudern (φρίττειν)²¹⁰ und Mitleiden (ἐλεεῖν) aus dem Sich-Ereignenden (ἐκ τῶν συμβαινόντων) heraus. Die Wirkung der Tragödie an sich (hier: selbst, wenn man nur ihren Text miterlebend hört), so stellt Aristoteles hier fest, liegt also darin, dass sie mit ihrem Verlauf zwei Affekte hervorruft, Schauder (als Vorstufe der Furcht) und Mitleid.

Hieran schließt Aristoteles eine Warnung an: Rufe eine Tragödie vermöge ihrer Inszenierung nicht das Furcht-Machende, τὸ φοβερόν, sondern das Paranormale als Schrecken-Erregendes, τὸ τερατώδες,²¹¹ beim Zuschauer hervor, habe das nichts mit der Tragödie zu tun. Denn deren spezifische ästhetische Leistung, das ‚Vergnügen‘ – ἡ ἡδονή – ergebe sich ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως (1453b 12).²¹² Damit greift Aristoteles auf die Psychologie der Mimesis zurück, die er in Kap. 4, 1448b

209 Bemerkenswerterweise bezieht sich Aristoteles hier nicht auf die Lektüre als Rezeptionsmodus, d.h. er denkt nicht an die vom späteren 5. Jh. an gängige kulturelle Praxis individuellen Lesens (vgl. Dionysos’ Lektüre in Aristoph. *Fröschen* V. 52–54 – hier wird übrigens auch eine ‚somatische‘ Reaktion des Körpers auf das Lesen der Euripides-Tragödie *Andromeda* erwähnt), sondern geht von einer (imaginären?) Rezitations-Aufführung aus, in der das Publikum ohne ὄψις auf das Hören reduziert ist.

210 Mit φρίττειν bezeichnet Aristot. die physische Reaktion, die auf einen bedrohlichen Eindruck (sei er real, sei er nur vorgestellt) erfolgt und auf die ein psychisches Sich-Fürchten als auch kognitiv begründete Reaktion folgt. So skizziert es Aristot. auch in *De motu an.* 7, 701b 19–22: τρόπον γάρ τινα τὸ εἶδος τὸ νοούμενον τὸ τοῦ θερμοῦ ἢ ψυχροῦ ἢ ἡδέος ἢ φοβεροῦ τοιοῦτον τυγχάνει ἐν, ὅσον περ καὶ τῶν πραγμάτων ἕκαστον. διὸ καὶ φρίττουσι καὶ φοβούνται νοήσαντες μόνον. „Denn auf eine gewisse Weise ist die gedachte Form des Warmen oder Kalten oder Angenehmen oder Schrecklichen von solcher Art wie jede einzelne der betreffenden Sachen. Deswegen schaudert man und fürchtet sich, wenn man nur an sie denkt.“ Ich folge hier mit Kollesch 1985, 50–51 dem überlieferten Text gegen die von Nussbaum 1978, 351 vorgeschlagene Streichung von θερμοῦ ἢ ψυχροῦ ἢ. Vgl. zum Schaudern als ästhetischer Reaktion des Zuhörers von Poesie auch Gorgias, *Helena* § 9 (DK 82 B 11): ἥς τῆς ποιήσεως τοὺς ἀκούοντας εἰσήλθε καὶ φρικτὴ περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήης ...

211 In *De gen. an.* 4,4, 772a 36 bestimmt Aristot. diesen Terminus als ὅτι γίνεταί παρὰ τὸ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ καὶ τὸ εἰωθός, „das, was gegen das Normale und das Gewohnte geschieht“, im Sinne einer Transgression der Regeln und Gesetze der Natur. Dass das Erlebnis eines derartigen Phänomens in einer Dramenaufführung starke Wirkung auf die Zuschauer hat, ist plausibel – es ist jedoch nicht die (Affekt-)Wirkung, die die Tragödie nach Aristot. entfalten soll. Ob man mit Gudeman 1934, 254, hier zugleich eine Kritik an ‚transgressiven‘ Stücken wie Aischylos’ *Eumeniden* oder [Aisch.] *Prometheus* erkennen soll, scheint fraglich.

212 Diese Formulierung widerspricht, κάθαρσις einfach mit der οἰκεία ἡδονή gleichzusetzen (hiergegen energisch z.B. Heath 2001, 12 oder – mit anderer Begründung – Halliwell 2003, 510), doch ist schwer zu bestreiten, dass für Aristoteles κάθαρσις ein Aspekt der οἰκεία ἡδονή ist (anders wäre die Definition in Kap. 6 kaum verständlich).

8ff. entwickelt: Der Mensch erfreue sich an Nachahmungen, weil sie ihn in ihrer kunstfertigen Herstellung, die er ebenso erkennt wie das nachgeahmte Objekt, erfreuen. Auch dort bezeichnet er die derartige Freude als ἡδονή (1448b 18). Hier nun bestimmt Aristoteles die der Tragödie spezifische, οἰκεία (1453b 11), ἡδονή als von Furcht und Mitleid herrührend mittels Mimesis. D.h. der Tragödienrezipient erkennt das Nachgeahmte mit den gleichzeitig sich einstellenden Affekten Mitleid und Furcht, woraus sich sein ‚Vergnügen an der Tragödie‘ ergibt.²¹³

Diese Ausführungen stehen durchaus im Einklang mit dem Mimesis-Konzept von Kap. 4 und mit dem Tragödiensatz von Kap. 6, führen aber nicht zur Katharsis. Daher pflegt man (nach dem Vorbild von Bernays 1858) noch eine Partie der *Politik* ins Spiel zu bringen.

In *Politik* 8, Kap. 7, 1341b 19ff., handelt Aristoteles von der musischen Erziehung und der Frage, welche Tonarten bzw. Harmonien und Rhythmen hier besonders bedeutsam sind.²¹⁴ Grundlegend ist für ihn eine analog zur Philosophie gedachte Einteilung von Liedern in ethische, praktische und enthusiastische (41b 32–34: ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιρούσιν τινες²¹⁵ τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἡθικά τὰ δὲ πρακτικά τὰ δ' ἐνθουσιαστικά τιθέντες). Die Harmonien unterstützen ihrer Natur nach diese drei Grundfunktionen (41b 35 τῶν ἁρμονιῶν τὴν φύσιν τὴν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν). Ferner schreibt er der Musik an sich drei Wirkungen/‘Nützlichkeiten‘ zu:

φαμέν δ' οὐ μίας ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως – τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον – τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἀνέσιν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν) ... (1341b 36–41)

Wir sagen, dass man nicht um nur eines einzigen Nutzens willen die Musik verwenden sollte, sondern um sogar mehrerer (und zwar nämlich zur Bildung und zur Reinigung – was wir unter Reinigung verstehen, werden wir jetzt nur auf einfache Weise, erneut in den Untersuchungen über Poetik klarer sagen – drittens zum Zeitvertreib und zwar zur Lockerung und zur Rast von der Anspannung)

213 Marx 2019 hat in einem interessanten Versuch die gegensätzliche physiologische Wirkung dieser beiden Affekte ins Spiel gebracht, deren Zusammenwirken zu einer Balance führe, und hierin das Wesen der aristotelischen Katharsis gesehen.

214 Zum Exkurscharakter dieses Abschnitts s. Flashar 2007, 172–173; zur gesamten Partie instruktiv Schütrumpf 2005, 652–669, Pöhlmann 2017. Wichtig erscheint mir der – nach anderen – von Golden 1976a noch einmal stark betonte Punkt, dass in der *Politik* Katharsis als remedium für einen gestörten Affekthaushalt des Menschen eingeführt ist, in der *Poetik* indes mit Rezipienten gearbeitet wird, die nicht als prinzipiell irgendwie gestört gedacht sind (bei Pöhlmann 2017, 341–342 ist dieser Unterschied heruntergespielt). Siehe hierzu auch Halliwell 2003, 500–507.

215 Mit dieser Formulierung scheint sich Aristoteles auf ein breites Spektrum ihm vorgängiger ‚Forschung‘ zu beziehen, in dem vielleicht sogar bereits der Terminus Katharsis eingeführt und begründet war, s. dazu Flashar 2007.

Musik hat also eine drei Funktionen, zu denen auch die Katharsis gehört, über die Aristoteles im Kontext der *Poetik* genauer zu handeln verspricht (wir können hier die Frage auf sich beruhen lassen, ob damit das uns vorliegende Kap. 6 oder eine tiefergehende Erörterung im verlorenen zweiten Buch der *Poetik* gemeint ist oder ob gar ein ‚Blindverweis‘ auf etwas, was Aristoteles nie ausgeführt hat, vorliegt²¹⁶). Glücklicherweise geht der Text über den bloßen Verweis auf die *Poetik* hinaus, da im Folgenden die vorangehende Dreiteilung der Harmonien in ethische, praktische und enthusiastische wieder aufgegriffen wird und die Wirkung der letztgenannten genauer beschrieben wird:

φανερὸν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἐτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρώμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως.

Es ist offensichtlich, dass man alle Harmonien verwenden soll, nicht jedoch alle auf dieselbe Weise, sondern zur Erziehung die am stärksten ethischen, zum Anhören, wenn andere die Musik spielen, die praktischen und die enthusiastischen. Denn bezüglich einiger Seelen stellt sich auf starke Weise ein Affekt ein; dieser ist in allen vorhanden, unterscheidet sich aber durch ein Weniger oder Mehr, wie zum Beispiel Mitleid und Furcht, und ferner der Enthusiasmus.²¹⁷ Denn durch diese Bewegung werden gewisse Menschen ergriffen, und wir sehen, dass eben diese Menschen von heiligen Liedern her, sooft sie die Lieder verwenden, die die Seele in den Zustand der Ekstase führen²¹⁸, sich beruhigen, als erhielten sie eine ärztliche Behandlung und zwar eine *Reinigung*.

Aristoteles erläutert hier – unter Berücksichtigung, dass die Menschen in verschieden starkem Ausmaß für Affekte (interessanterweise werden ausdrücklich Mitleid und Furcht angeführt) und ekstatische Einflüsse empfänglich sind –, dass bestimmte Lieder für entsprechend disponierte, also für die genannten Affekte und den Enthusiasmus empfängliche Naturen eine bemerkenswerte Wirkung haben: durch

²¹⁶ So Flashar 2007, 176.

²¹⁷ Zum Aristotelischen Konzept des Enthusiasmus (wörtl.: Gegenwart eines Gottes im Menschen) s. Schütrumpf 2005, 612–13. In Pol. 8,5, 1340a 11 wird Enthusiasmus als Affekt bestimmt.

²¹⁸ Das Verständnis dieser Partie hängt von der Bedeutung von ἐξοργιάζειν ab: Heißt dieses Wort ‚aus dem Rausch herausführen‘ (so etwa Gigon 1971, impliziert auch von Rapp 2009, 98) oder ‚in Rausch versetzen‘ (so Bonitz 262; Schütrumpf 2005, 659)? Bei Aristot. ist das Wort ein hapax legomenon, es findet sich darüber hinaus nur (und erst wieder) bei Philodem, De mus. 4, 63,3 u. 96,8 Delattre, dort in der letztgenannten Bedeutung.

Lieder²¹⁹ geraten diese Menschen in Ekstase und beruhigen²²⁰ sich sodann in besonderer Weise wieder, die ähnlich der Beruhigung ist, die nach der medizinischen Behandlung der ‚Purgierung‘ einsetzt. Damit hat an dieser Stelle Katharsis die Bedeutung eines medizinischen Fachausdrucks.

Wichtig scheint hierbei der von Aristoteles konstruierte ‚Mechanismus der Seele‘: Bestimmte Musik produziert in bestimmten Seelen starke Affekte, die beim Abklingen bzw. bei der Beruhigung ein Gefühl der Erleichterung erzeugen.

Auf diesen Abschnitt, der für die Frage, was Katharsis in der *Poetik* bedeutet, nichts hergibt, folgt eine Art von Exkurs, der den gerade skizzierten ‚Mechanismus der Seele‘ auch für Menschen mit bestimmten anderen Affekt-Dispositionen annimmt:

ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς δῶλος παθητικούς, τοὺς ἄλλους καθ’ ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἐκάστω, καὶ πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ’ ἡδονῆς.

Notwendigerweise erfahren eben genau dasselbe auch die, die eine Disposition zum Mitleidig-Sein, wie die, die eine zur Furcht aufweisen, und die, die überhaupt für Affekte anfällig sind, und die anderen in dem Maß, in dem jeden einzelnen etwas von Derartigem betrifft, und (notwendigerweise) widerfährt allen *eine gewisse Reinigung* und eine Erleichterung, die mit Vergnügen verbunden ist.

Hier passiert etwas *prima facie* Merkwürdiges: Der Terminus Katharsis wird wiederum als Bezeichnung für das Resultat der Affektbewegung gebraucht, doch anders als im Vorangehenden nicht im Rahmen eines medizinischen Vergleichs, bei dem er ein genau bestimmter medizinischer Ausdruck war, sondern nur noch durch ein moderat die nicht genau passende Terminologie verratendes indefinites *τις* abgemildert, als Terminus, der grundsätzlich das Abklingen der genannten Affekte beschreiben soll und durch einen weiteren, mit *καὶ*/und angefügten Zusatz:²²¹ Erleichterung, die mit Vergnügen verbunden ist, etwas genauer bestimmt wird. Aristoteles führt damit hier vor, wie er aus einem medizinischen Fachausdruck ‚Katharsis‘ einen psychologischen Terminus macht. Man kann damit – vereinfacht – für den Sprachgebrauch in der *Politik* festhalten, dass Aristoteles eine ‚weiche‘ Terminologie pflegt: er kann aus seiner Beobachtung von der Affekt-erzeugenden Wirkung bestimmter Musik

219 Ich setze hier mit der Mehrheit der Forschung voraus, dass es sich nicht um zwei verschiedene Liedformen (‚heilige Lieder‘ und Lieder, die die berauschte Wirkung haben), sondern nur um eine handelt.

220 Zu *καθίστασθαι* ausführlich Schütrumpf 2005, 659–60, der auf Rhet. I,II, 1369b 34 und EN 7,13, 1152b 33 bzw. 12, 1152b 13 verweist, wo mit *κατάστασις* das ‚Versetzen in‘ einen naturgemäßen Zustand benannt wird, das mit Lust einhergeht (hierzu ist Lieberg 1958, 28–32 zu vergleichen).

221 Anders als Halliwell 2003, 507 fasse ich hier – mit Pöhlmann 2017, 342 – das *καὶ* nicht als Einführung eines neuen Punktes auf, sondern als Verbindung von zwei (gleichwertigen) Bezeichnungen für das von Aristoteles geschilderte Phänomen.

auf die Seele – sie lässt sich in der Formel καθίστασθαι ὥσπερ τύχοντας καθάρσεως fassen – den Befund verallgemeinern (τοὺς ὅλως παθητικούς) und auf die Formel bringen: πᾶσι γίγνεσθαι τινα κάθαρσιν, wobei ‚Katharsis‘ hier bedeutet: κουφίζεσθαι μεθ’ ἡδονῆς.

Man kann²²² diesen Befund, d.h. dass Aristoteles von einem allgemeinen Prinzip der Affekt-Wirkung auf den Menschen ausgeht, auf die *Poetik* übertragen und dort in Kap. 6 ebenfalls für Katharsis die Bedeutung κουφίζεσθαι μεθ’ ἡδονῆς zugrunde legen. Damit stünde die Katharsis-Formel in weitgehendem Einklang mit der Bestimmung des spezifischen Vergnügens an der Tragödie, die Kap. 14 skizziert. Eine eindeutige Entscheidung, ob man den Genitiv τῶν τοιούτων παθημάτων als Separativus oder Objectivus aufzufassen hat, ist freilich weiterhin nicht möglich.

3. Die *Poetik* im Kontext des Corpus Aristotelicum

When we read the *Poetics*, we are reading something written by perhaps the most ambitious and widest-ranging interdisciplinary enquirer in history. (Heath 2020, 224)

Die *Poetik* steht nicht isoliert im Corpus der Aristotelischen Schriften. Sie ist vielmehr in doppelter Hinsicht in diesem Corpus verankert, zum einem durch explizite Querverweise auf die *Poetik* bzw. Verweise der *Poetik* auf andere Schriften, zum anderen durch eine vielschichtige Einbindung in ‚die‘ Philosophie bzw. die verschiedenen Strata und Denkmodelle, die das Corpus entwirft und die zugleich (s. die als Motto vorangestellte pointierte Feststellung von Malcolm Heath) in vielschichtiger Weise in den Konzeptionen der *Poetik* enthalten sind.²²³

Naturgemäß ist es einfacher, die Querverweise zu sichten und auszuwerten, als die vielschichtige Einbindung zu analysieren. Deshalb sei mit einer Zusammenstellung der Querverweise begonnen.

²²² N. b.: Man kann diesen Befund zwar übertragen, muss es aber nicht tun, da, wie Golden 1976, 381 herausgestellt hat, *Politik* und *Poetik* sich in bestimmten prinzipiellen Hinsichten deutlich unterscheiden und methodisch keine Möglichkeit besteht, gerade in der Behandlung der Katharsis *keine* Differenz zwischen den beiden Texten zu postulieren.

²²³ Pointiert und instruktiv arbeitet Kraus 2005 die Verbindungslinien zwischen *Rhetorik* und *Poetik* heraus.

3.1 Querverweise im Corpus Aristotelicum²²⁴

In der *Poetik* wird nur an einer einzigen Stelle direkt auf einen anderen Text des Corpus Aristotelicum verwiesen; so heißt es in Kap. 19, 1456a 34–35: τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω – „Die Behandlung der *dianoia* soll in der Abhandlung über Rhetorik angesiedelt sein.“ Dies kann als Bezug verstanden werden auf die Bücher 1 und 2 der *Rhetorik*, in denen die *dianoia* behandelt wird.²²⁵

Allerdings wird aus der Formulierung nicht klar, ob es sich um einen bereits vorliegenden oder einen noch abzufassenden Text handelt.²²⁶

Dagegen finden sich deutliche Verweise auf die *Poetik* in der *Rhetorik*, Buch 3:

3,1, 1404a 38–39 (zur Begründung, dass der sprachliche Ausdruck nur insofern es für die Rhetorik relevant ist, behandelt wird): ὅσα περὶ λέξεως ἔστιν εἰπεῖν περὶ ἐκείνης εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς. – Hiermit wird offenbar auf die Behandlung der *lexis* verwiesen, die die *Poetik* in Kap. 19–22 bietet.

3,2, 1404b 7–8 (im Kontext der Frage nach dem vollkommenen sprachlichen Ausdruck,²²⁷ hier: welche Substantive und Verben für die Rede passend sind, während über die anderen Wörter in der *Poetik* gehandelt ist): τὰλλα ὀνόματα ὅσα εἴρηται ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς. – Hier wird offenbar die Einteilung der Wörter vorausgesetzt, die in *Poetik* Kap. 21 und 22 ausgeführt ist.

3,2, 1404b 27–28 (über die Formen des Nomens, die alle in der *Poetik* betrachtet worden sind): τῶν δ' ὀνομάτων τοσαῦτ' ἐχόντων εἶδη ὅσα θεωρεῖται ἐν τοῖς περὶ ποιήσεως – hiermit wird offensichtlich auf die Komposition des Nomens Bezug genommen, die in *Poetik* Kap. 20, 1457a 10–12 vorgeführt ist.

3,2, 1405a 6–7 (über Synonyme und Metaphern und deren Arten und deren Wirkung, die in der *Poetik* dargestellt sind): καὶ πόσα εἶδη μεταφορᾶς ... εἴρηται, καθάπερ ἐλέγομεν, ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς. Hier wird wiederum auf die Behandlung

²²⁴ Zu den Möglichkeiten, aus den Querverweisen die Position der *Poetik* in einer relativen Werkchronologie des Aristoteles zu bestimmen, s. unten Kap. 5.

²²⁵ Siehe hierzu oben 47–51 sowie unten den Kommentar zu Kap. 19, 56a 34–35.

²²⁶ Vgl. hierzu Formulierungen in der *Poetik*, die lediglich auf die ‚Zuständigkeit‘ eines anderen Bereichs verweisen, ohne einen konkreten Text zu implizieren: Kap. 6, 1450b 19–20: ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν. Kap. 19, 1456b 18–19: διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὃν θεώρημα. Kap. 20, 1456b 37–38: ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρήσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἔστι. Allgemeiner formuliert: Kap. 4, 1449a 7–9: τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἢ τραγωδία τοῖς εἰδεσιν ἰκανῶς ... ἄλλος λόγος. Ähnlich verhält es sich mit anderen Aristotelischen Schriften: Wenn in *De interpret.* 4, 17a 5–6 darauf verwiesen wird, dass bei der Behandlung anderer Satzarten ῥητορικῆς ... ἢ ποιητικῆς οἰκειωτέρα ἢ σκέψις sei, so ist damit lediglich der Rahmen oder Kontext bezeichnet, in den die entsprechende Untersuchung gehört, nicht die konkrete Schrift. Auf die *Poetik* selbst scheint hierbei gerade nicht verwiesen, da diese in Kap. 19, 1456b 8–19 dieses εἶδος τῆς θεωρίας der Schauspielkunst als Objekt zuweist. Siehe dazu Weidemann 2004, 191.

²²⁷ *Rhet.* 3,2, 1404b 1 ruft mit dem Stichwort (ὠρίσθω) λέξεως ἀρετὴ σαφὴ εἶναι *Poetik* Kap. 22, 1458a 18: λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ ... εἶναι auf.

der Metapher und der übrigen Formen uneigentlicher Sprech- und Redeweise in *Poetik* Kap. 21, 1457b 6ff. (Definition der Metapher) Bezug genommen.²²⁸
 1,11, 1372 a 1–2 (über die Definition des Lächerlichen, die in der *Poetik* gegeben wird):
 διώρισται δὲ περὶ γελοίων χωρὶς ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

sowie:

3,18, 1419b 6–7 (über die Formen des Lächerlichen, von denen in der *Poetik* gehandelt ist): εἴρηται πόσα εἶδη γελοίων ἔστιν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς. –

Hierzu findet sich nichts im erhaltenen Buch 1 der *Poetik*, es sollte also ein Verweis auf Buch 2 vorliegen (= Frg. I bzw. II).

Hinzu kommt ein – vieldiskutierter²²⁹ – Verweis in der *Politik*:

8,7, 1341b 38–40 (über die Definition von Katharsis, die in der *Poetik* deutlicher gegeben werden wird): τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον – Wenn hiermit nicht auf die (ja beileibe nicht klarere) Anführung von Katharsis in *Poetik*, Kap. 6, verwiesen wird (im Unterschied zu den Verweisen in der *Rhetorik* ist hier jedoch im Futur, ἐροῦμεν, von der Definition die Rede), liegt hier ein Vorverweis auf einen nicht erhaltenen Teil (also wohl Buch 2) der *Poetik* vor.²³⁰

3.2 Die *Poetik* und verlorene Schriften des Aristoteles

Die *Poetik* überschneidet sich in ihrem Gegenstandsbereich mit, soweit erkennbar, insbesondere folgenden verlorenen Schriften des Aristoteles:

a) Das Schriftenverzeichnis des Aristoteles bei Diogenes Laertios 5,24 nennt den Titel *Περὶ λέξεως α', β'*. Weitere Nachrichten zu einer eigenständigen Schrift über die lexis in zwei Büchern finden sich nicht. Es ist daher in der Forschung erwogen worden, dass der Titel bei Diogenes (der auf der anderen Seite nur von einer *Rhetorik* in zwei Büchern Mitteilung macht) de facto auf das 3. Buch der *Rhetorik* zielt, in die die möglicherweise zunächst eigenständig konzipierte Schrift eingegangen sein könnte.²³¹ Die Behandlung der lexis in Kap. 19–22 der *Poetik* würde demnach mit dem Werk *Über Lexis* ‚korrespondieren‘ bzw. sich überschneiden, entweder in des-

²²⁸ Nicht ganz klar ist, worauf sich der Verweis auf die *Poetik* insgesamt bezieht: auf die Behandlung der Metapher oder auch noch auf die vorausgehende Erwähnung von Homonymen/Synonymen. Hiervon findet sich freilich nichts im erhaltenen Teil der *Poetik*. Simplicios (in Cat. 36. 13 Kalbfleisch) weiß von einer Definition der Synonyme, die Aristoteles in der *Poetik* gebe (ὁ Ἀριστοτέλης ἐν τῷ περὶ ποιητικῆς συνώνυμα εἶπεν εἶναι κτλ. = *Poetik* Buch 2, Frg. IIIb) – womit in der *Rhetorik*-Partie auch ein Verweis auf Buch 2 liegen könnte.

²²⁹ Siehe hierzu oben Kap. 2.2 (zur Behandlung der Katharsis).

²³⁰ Der Redlichkeit halber sei in Erinnerung gerufen, dass Finsler 1900, 8 mit Anm. 3 (mit Hinweis auf ähnliche Formulierungen bei Aristoteles) dafür plädiert hat, in dieser Formulierung einen Verweis auf einen nicht erhaltenen (oder nicht mehr ausgeführten) Teil der *Politik* zu sehen, in dem der Begriff erläutert worden sei.

²³¹ Kotarcic 2021, 2–4.

sen eigenständiger Form oder als Teil der *Rhetorik*. Spekulation muss freilich bleiben, ob *Über Lexis* der *Poetik* vorausgelegen haben könnte (was die recht elaboriert-systematische Präsentation des Materials in Kap. 19ff. erklären könnte).

b) Es sind unter verschiedenen Titeln Bücher des Aristoteles zu Fragen der Homer-Interpretation bezeugt: Ἀπορήματα Ὀμηρικά, Προβλήματα Ὀμηρικά (τὰ Ὀμήρου προβλήματα), Ὀμηρικά Ζητήματα, *Homeric Commenta*,²³² von denen insgesamt unklar ist, um wie viele verschiedene Werke es sich handelte und welchen Zuschnitt sie hatten. Auch für diese Titel gibt es keinen ‚archimedischen‘ Punkt, von dem aus sich deren zeitliches Verhältnis zur *Poetik*, hier insbesondere zu Kap. 25, festlegen ließe.²³³ Und auch hier kann man nur spekulieren, ob die systematische Form, in der die *Poetik* die Probleme und Lösungsmöglichkeiten (s. insbesondere 1461b 24–25) präsentiert, entsprechende umfängliche Vorarbeiten, wie sie die Schriften zu Homer-Fragen bilden, erforderlich machen müsste.

c) In einer Reihe von Buch-Titeln zeigt sich Aristoteles' Arbeit mit den athenischen Urkunden über dramatische und dithyrambische Aufführungen: Νίκαι Διονυσιακαί (bzw. Νικῶν Διονυσιακῶν ἀστικῶν καὶ Ληναίων), α', Περί Τραγωδιῶν, α', Διδασκαλία, α'. Da diese Schriften offenbar der genauen Feststellung dienten, welcher Dichter in welchem Wettbewerb mit welchen Stücken welchen Erfolg hatte, stellten sie eine systematische Grundlage für die theatergeschichtlichen Feststellungen und die darauf gegründeten Entwicklungshypothesen in insbesondere *Poetik* Kap. 4 und 5 dar. Die hierfür erforderliche Einsichtnahme in Urkundenmaterial konnte nur in Athen selbst geschehen; da die Arbeit des Aristoteles an einem analogen ‚Projekt‘, einer Siegerliste bei den Pythien (Πυθιονίκαι bzw. Πυθιονικῶν ἀναγραφὴ) für 327 inschriftlich gesichert ist,²³⁴ kann man schließen, dass die Arbeit an den *Didaskalien* in dieses zeitliche Umfeld gehören sollte.²³⁵

d) Aristoteles verfasste einen durchaus wirkungsmächtigen Dialog *Über Dichter* (Περὶ Ποιητῶν) in drei Büchern,²³⁶ der materialiter dasselbe Terrain abdeckte wie die *Poetik*, jedoch, in seiner Form als für eine weitere Öffentlichkeit berechnete Schrift, dies in Leser-freundlicherer (und daher teils anekdotischer) Form tat. Wenn der Verweis in *Poetik* 15, 1454b 17 (εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς – „Hierüber ist in den bereits publizierten Darlegungen hinreichend gehandelt.“) auf diesen Dialog zielt, liegt hierin ein klarer Hinweis, dass *Über Dichter* der *Poetik*

232 Siehe zu den verschiedenen Titeln und Untertiteln Mayhew 2019, 19–33, siehe ferner dort passim zu diesen Schriften insgesamt.

233 Vgl. Halliwell 1998, 328.

234 Lewis 1958 mit Hinweis auf S.I.G.³ 252. 42–43 bzw. 275.

235 Siehe zu diesem systematischen Zusammenhang Pfeiffer 1978, 108–109; wichtig bleibt Jachmann 1909.

236 Zu diesem Dialog s. unten den Anhang. Zur Frage, ob der Titel dieses Dialogs Περὶ ποιητῶν oder Περὶ ποιητικῆς καὶ ποιητῶν (so zuletzt Janko 2011, 387) lautete, s. ebenfalls dort. In diesem Buch wird der Dialog mit dem in den Schriftenverzeichnissen (s. Testimonium a) einhellig bezeugten Titel Περὶ ποιητῶν bezeichnet.

vorausging und normative Partien, wonach ein Dichter streben müsse, enthielt, wie sie auch die *Poetik* in Kap. 15 formuliert. *Über Dichter* könnte damit einen Terminus post quem für die *Poetik* bilden. Indes ist die Datierung auch dieser Schrift umstritten: ob sie in die Phase der Zugehörigkeit des Aristoteles zur Akademie oder in die sog. Zweite Athener Phase zu setzen ist, lässt sich nicht sicher entscheiden.²³⁷

3.3 Die *Poetik* in ihrem Aristotelischen Kontext

Die *Poetik* ist Teil eines umfassenden Denkkomplexes, der die gesamte Welt systematisch und genetisch zu erfassen und zu verstehen versucht und in einer ‚ersten Philosophie‘ (die die Metaphysik entwirft) gipfelt. Das Spezifische dieses Denkkomplexes liegt dabei darin, getragen zu sein von einem reflektierten und genau geprüften Methodenverständnis sowie einem darauf aufbauenden Konzept von ‚Wissenschaft‘. Dieses ‚Rüstzeug‘ ist auch in der *Poetik* präsent und wird nicht eigens erläutert. Daher erscheinen bestimmte Komponenten der Argumentation nur apodiktisch formuliert und erhalten damit einen beinahe axiomatischen Charakter, der sich, im ‚Aristotelischen‘ Kontext gesehen, auflösen lässt. Die wichtigsten Komponenten seien hier kurz²³⁸ aufgeführt und erläutert:

a) Zweck

Es gehört zu den wichtigen Instrumenten aristotelischen Denkens, ‚Welt‘ (in einem prägnanten Sinn) mit dem Mittel der Ursachen-Ermittlung zu begreifen. Ursache (*αἰτία*) versteht Aristoteles dabei in vier verschiedenen Dimensionen (s. Met. 1,3, Phys. 2,3), von denen die vierte für die *Poetik* besonders relevant ist, die Ursache, die sich auf ‚das Weswegen und das Gute‘ bezieht (Met. 1,3, 983a 31–32: τὸ οὗ ἐνεκα καὶ τὰγαθόν). Dies bedeutet, dass sich im Denken des Aristoteles Vorgänge oder Gegebenheiten der Welt, aber auch Schöpfungen in dieser Welt auf ihren Zweck hin betrachten (und an diesem Zweck messen) lassen.²³⁹ Für die *Poetik* führt dies auf die Frage nach dem ‚Weswegen und dem Guten‘ von Poesie, eine Frage, die die *Poetik* selbst abstrakt mit der *οἰκεία ἡδονή*, die für Tragödie und Komödie²⁴⁰ verschieden

²³⁷ Siehe Halliwell 1998, 327; eine ausführliche Diskussion der Datierung gibt Janko 2011, 385–89, der sich für eine (frühe) Datierung von *De poetis*, d.h. in die erste Athener Phase und damit in die Lebenszeit Platons, ausspricht.

²³⁸ Eine breitere Behandlung (allerdings mit wesentlich konkreteren Bezügen zu den einzelnen Kapiteln der *Poetik*) bieten die Beiträge in Destrée-Heath-Munteanu 2020.

²³⁹ Hierbei unterscheidet Aristot. in seinem Konzept der ‚causa finalis‘ (dazu Graeser 1972) zwischen relativer und absoluter Zweckbestimmung, eine Unterscheidung, die er – vielleicht – in Buch 2 der *Poetik* (s. Frg. VI mit Kommentar) auch für die Dichtung fruchtbar machte.

²⁴⁰ Wie die *οἰκεία ἡδονή* der Komödie zu verstehen ist, bleibt bekanntlich im erhaltenen Text der *Poetik* unerörtert. Spätere Texte, insbesondere der *Tractatus Coislinianus*, versuchen eine Antwort auf diese ‚Fehlstelle‘ zu geben, unter Benutzung der Kategorien, die Kap. 6 zur Verfügung stellt. Siehe dazu unten den Anhang, dort Text 1.

ist (Kap. 13, 1453a 35–36), die spezifisch (und nicht beliebig) ist (Kap. 14, 1453b 11) und die ebenso das Epos erzeugt (Kap. 19, 1459b 21). Konkret bestimmt wird für die Tragödie diese *οικεία ἡδονή* (ohne dass der Begriff fällt) in ihrer Definition, die die Zweckbestimmung genau(er) darlegt (Kap. 6, 1449b 24–28). Es liegt auf der Hand, dass mit der Anerkennung eines spezifischen Zwecks für die Poesie und ihre Erscheinungsformen ein entscheidender Fortschritt gegenüber der Platonischen Dichtungskritik gemacht wird und ein im Gegensatz zur Platonischen Wertung an der Messlatte der Moral adäquaterer Maßstab gefunden ist, über Dichtung zu urteilen.

Gleichzeitig bedingt diese ‚Zweckbindung‘ der Tragödie an ihre *οικεία ἡδονή* eine gewisse Engführung im Blick, den die *Poetik* auf die Tragödie wirft. Denn es bleiben damit einige Aspekte aus der Aristotelischen Untersuchung ausgeblendet, die aus moderner Sicht bei der Würdigung der attischen Tragödie wichtig sind: die Fragen, welche Bedeutung die offenkundige Verwurzelung der Dionysien und der Tragödie im (Dionysos-)Kult für die Gattung hat und welche Bedeutung die Tragödie – im Sinne einer ‚politischen Kunst‘ (Christian Meier) – für die Polis besitzt, die doch den institutionellen Rahmen liefert, die die Finanzierung und die Produktion trägt und die im Zuschauerraum präsent ist. Das Fehlen dieser beiden Aspekte in der *Poetik* ist in der Forschung breit diskutiert und problematisiert worden.²⁴¹ Freilich muss man eingestehen, dass das spezifische Konzept, mit dem Aristoteles ‚die‘ Poesie in *Poetik* Kap. 1–3 konstruiert (und mit dieser Konstruktion ein neues Fundament für die Analyse und Bewertung der so unterschiedlichen Formen von Dichtung legt), just infolge der für die Konstruktion erforderlichen Abstraktion (*μίμησις, ἡδονή*, ‚der Mensch‘ [s. dazu unten d]) etc.) die besonderen Rahmenbedingungen etwa in Athen als ‚akzidentiell‘ erscheinen ließe, mithin für die in der *Poetik* entwickelte Theorie der einzelnen Gattungen entbehrlich.²⁴²

b) Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit

Es gehört zum Inventar des Aristotelischen Wissenschaftsinstrumentariums, die Modalität von Aussagen und Ereignisfolgen zu benennen.²⁴³ Mit dieser ‚Modaltheorie‘²⁴⁴ benutzt Aristoteles eine Skalierung, die sich von der Einstufung einer Aussage oder eines Ereignisses als zwingend notwendig bis hin zu zufällig/kontingent (in Phys. 2,4, 195b 31 als *ἡ τύχη* und *τὸ αὐτόματον* benannt) erstreckt. Sein Konzept von

241 Siehe zum ‚Fehlen der Polis‘ Hall 1996; Heath 2009, Lockwood 2020; zum ‚Fehlen der kulturellen Dimension‘ e.g. Burkert 1966/2007.

242 Dass Aristoteles um die ‚didaktische‘ Bedeutung von Poesie/Musik natürlich weiß (hatte doch diese Funktion gerade zu den Hauptangriffspunkten Platons auf die Dichtung gehört), zeigt etwa Pol. 8,7.

243 Siehe hierzu zusammenfassend für die *Poetik* Frede 1992, ausführlich zum Begriff ‚Notwendigkeit‘ bei Aristoteles Delcomminette 2018. Dass hierbei Platon, vgl. etwa Phaedr. 264b; Theaet. 149c; Tim. 40e, im Gebrauch der Junktur von Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit vorausgeht, sei hier nur erwähnt.

244 Siehe dazu Hintikka 1973, Seel 1982.

‚Notwendigkeit‘ erläutert er in Met. 5,5, 1015a 20 – b 15:²⁴⁵ er unterscheidet dort vier Typen von Notwendigkeit (das, was nicht anders sein kann; die Notwendigkeit des Zwangs; die Notwendigkeit des Schlusses, die sich aus ebenfalls notwendigen Prämissen ergibt; sowie eine ‚hypothetische‘ Notwendigkeit, die sich aus bestimmten Vorbedingungen ergibt).²⁴⁶

‚Zufall‘, sei es die ‚gute Fügung‘, ἡ τύχη, oder der ‚leere Zufall‘, τὸ αὐτόματον, erläutert Aristoteles in der *Physik* 2,4–6.²⁴⁷ Er bezieht auch diese Formen des Zufalls – als Sonderformen – auf Ursachen bzw. Gründe, die ihnen zugrunde liegen, wobei sie sich jedoch infolge un-intendierter Überkreuzung von Kausalsträngen als kontingent darstellen.²⁴⁸

Diese Modalitäten werden von Aristoteles auch in den Bereich menschlichen Handelns übertragen; er ‚arbeitet‘ mit ihnen in den Ethiken, der *Rhetorik* und der *Poetik*, wobei hier die Einschränkung zu gelten hat, die Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* 1,1, 1094b 11–27 hinsichtlich des Unterschiedes in der Exaktheit (τὸ ἀκριβές) zwischen logischen und empirischen Wissensgebieten bzw. praktischen Wissenschaften macht: in letzteren müsse man sich damit zufrieden geben, unter den spezifischen Voraussetzungen „im Umriss die Wahrheit zum Ausdruck zu bringen“ (τύπῳ τὰ ληθὲς ἐνδείκνυσθαι, 94b 21). Insofern passt Aristoteles seine Rede von den Modalitäten dieser Differenz in seinen naturwissenschaftlichen Abhandlungen wie auch in Ethik, *Rhetorik* und *Poetik* an. Die Stringenz oder Regelmäßigkeit von Ereignissen bzw. Ereignisfolgen bezeichnet er daher dort oft mit ὥς (ἐπὶ) τὸ πολὺ²⁴⁹ (statt mit dem absolute Gültigkeit beanspruchenden ἐξ ἀνάγκης). *Rhetorik* und *Poetik* überführen die Modalitäten von einem Beschreibungs- und Erklärungsinstrument in Produktionsverfahren, die *Rhetorik* u.a. mit der Theorie des Enthymems,²⁵⁰ das sich als Schluss aus dem Wahrscheinlichen und Schluss aus dem Zeichen konkretisiert.

Etwas anders gelagert ist die Arbeit mit Modalitäten in der *Poetik*: Denn in ihr geht es um Mimesis von Handlung, πράξις, die nach der Aristotelischen Konzeption²⁵¹ ein auf ein Ziel oder einen Zweck (τέλος) ausgerichtetes Streben von Akteuren darstellt, die ihrerseits von sittlichen Grundentscheidungen (προαιρέσεις, ihrerseits Ausdruck der Wesensart/ἦθος) oder rationalen Überlegungen (διάνοιαι) bestimmt sind. Daher – und hier kann man wiederum die Verknüpfungsmöglichkeiten des Enthymems der *Rhetorik* heranziehen – ergibt sich eine Schlüssigkeit bzw. Notwen-

245 Siehe dazu ergänzend Sorabji 1980, 222–224.

246 Frede 1992, 199.

247 Siehe Wagner 1967, 466–467.

248 Frede 1992, 202.

249 Siehe Bonitz 618; Striker 1985, 149; Frede 2009, 111–112 mit dem Hinweis auf EN 1,1, 1094b 21 u. 3,9, 1112b 8, wo die Stringenz menschlichen Handelns mit ‚was meistens geschieht‘ charakterisiert wird.

250 Siehe hierzu Kraus 2005, 98–100.

251 Siehe dazu Flashar 1976, Kraus 2005, 78–79, sowie unten zu Kap. 2.

digkeit in den dargestellten ‚poetischen‘ Handlungen, wenn ein Akteur aufgrund einer Wesensart und einer darauf gegründeten Grundentscheidung / einer rationalen Überlegung ein bestimmtes Handeln bezeugt, das genau auf diese Faktoren abgestellt ist. Oder umgekehrt gedacht: ein bestimmtes Handeln macht einen Akteur von einer dafür prädestinierten Wesensart oder/und rationale Überlegungen des Akteurs erforderlich.

Dies artikuliert die *Poetik* wiederholt. Sie fordert, fast formelhaft, beim Aufbau eines Plots, dass sich die Elemente notwendig oder wahrscheinlich/‘normalerweise‘ auseinander ergeben sollen,²⁵² so etwa in Kap. 7, 1450b 29–30 über den Abschluss einer (tragischen) Handlung, der etwas vorausgeht ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ πολὺ – „notwendiger oder normalerweise“, sowie besonders in Kap. 9.²⁵³ In Kap. 10, 1452a 19–20 fordert Aristoteles, dass der Umschwung in einem Stück infolge von Peripetie und/oder Anagnorisis so angelegt werden muss, dass im Plot beide Elemente ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος γίνεσθαι ταῦτα – „aufgrund des vorher Geschehenen entweder infolge einer Notwendigkeit oder gemäß den Prinzipien von Wahrscheinlichkeit eintreten.“

Und e contrario ist der episodenhafte Plot derart, dass die Epeisodien²⁵⁴ aufeinander folgen οὐτ’ εἶκος οὐτ’ ἀνάγκη κτλ. (Kap. 9, 1451b 35). Und so ist es auch konsequent, wenn in Kap. 24, 1460a 26–27 dem Dichter angeraten wird, in der Konzipierung von Fehlschlüssen, zu denen er die Rezipienten verleiten will, dem Unmöglichen, das wahrscheinlich ist, den Vorzug vor dem Möglichen, das unglaublich/ohne Überredungskraft ist, zu geben: προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνάτα ἀπίθανα.

c) Entelechie

In der *Politik* heißt es von der Polis als Zielpunkt der Entwicklung von Gemeinschaften:

[...] τέλος γὰρ αὕτη ἐκείνων, ἢ δὲ φύσις τέλος ἐστίν. οἷον γὰρ ἕκαστόν ἐστι τῆς γενέσεως τελεσθείσης, ταύτην φαμέν τὴν φύσιν εἶναι ἐκάστου, ὥσπερ ἀνθρώπου, ἵππου, οἰκίας. ἔτι τὸ οὐ ἔνεκα καὶ τὸ τέλος βέλτιστον (Pol. 1,2, 1252b 31–53a 1). – denn sie [sc. die Polis] ist das Ziel von jenen [sc. Gemeinschaften], und ihre Natur ist das Ziel: denn die Beschaffenheit, von der jedes Einzelne ist, wenn seine Entwicklung vollendet ist, nennen wir die Natur von jedem Einzelnen, wie etwa die Natur des Menschen, des Pferdes, des Hauses. Zudem sind der Zweck und das Ziel das Beste.

Prägnant umschreiben diese Sätze ein Konzept des Aristoteles, die Vorstellung der ‚Entelechie‘²⁵⁵: Entelechie bezeichnet den Zustand der Vollendung bei der Bewe-

252 Hierzu Frede 2009, 111–119, sowie O’Sullivan 1995.

253 Siehe hierzu unten den Kommentar zu Kap. 9, 51a 37–39.

254 Zum terminus s. unten den Kommentar zu Kap. 4, 49a 28.

255 Zu Wortbedeutung und Begriff s. Diels 1916, 200–203; v. Fritz 1938, 66, Graham 1989, Blair 1993; Gasser 2015.

gung (κίνησις), die Materie (ὕλη) aus dem Zustand der Möglichkeit (δύναμις) in die Verwirklichung der Form (εἶδος) führt.²⁵⁶ Die mit diesem Konzept verbundene Auffassung, dass die Verwirklichung von Materie in einer Gestalt/Form ein sich aus der ‚Natur‘ (φύσει) ergebender bzw. in der Natur liegender Werde-Vorgang ist, wird von Aristoteles, wie die *Politik*-Stelle zeigt, nicht nur auf Naturobjekte wie Tiere und Pflanze appliziert, sondern auch auf Schöpfungen des Menschen wie das Haus – oder die Tragödie. Diese Applizierung scheint implizit in *Poetik*, Kap. 4, 1449a 6–9 auf: τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἥδη ἢ τραγωδία τοῖς εἶδεσιν ἰκακῶς ἢ οὐ κτλ. – „ob die Tragödie mit ihren Erscheinungsformen hinreichend entwickelt ist oder nicht [...]“. In ‚hinreichend entwickelt‘ ist die Vorstellung enthalten, dass sich die Tragödie bis zu dem Punkt zu entwickeln hat, an dem sich die Gattung gemäß der ihr innewohnenden Möglichkeiten verwirklicht hat. Wie diese Möglichkeiten – mit Rücksicht auf die ‚Zweck-Ursache‘ der Gattung – aussehen, bestimmt sodann die Definition der Tragödie in Kap. 6 (s.o.).

d) Die anthropologischen Voraussetzungen

Aristoteles betrachtet den Menschen von ‚vielen Enden‘ her;²⁵⁷ in *Top.* 5, 2a 26 bzw. b 8 stuft er den Menschen ein als von Natur aus ‚zahmes Lebewesen‘ (ζῷον ἡμερον φύσει) bzw. als für Wissen aufnahmefähig (ἐπιστήμης δέκτικον),²⁵⁸ in *De part. anim.* 3,10, 673a 8 stellt er fest, dass der Mensch als einziges Lebewesen lache – τὸ μόνον γελάει τῶν ζῶων ἀνθρώπων, in *Pol.* 1,2, 1253a 9–11, dass er als einziges Lebewesen über Sprachvermögen verfüge, das das Schmerzliche und das Angenehme anzeigen könne (λόγον δὲ μόνον ἀνθρώπος ἔχει τῶν ζῶων· ἡ μὲν οὖν φωνὴ τοῦ λυπηροῦ καὶ ἡδέος ἐστὶ σημεῖον), in *Hist. An.* 1,1, 488b 24–26, dass er allein die Fähigkeit zu beratend-planendem Nachdenken und zum bewussten Erinnern besitze (βουλευτικὸν δὲ μόνον ἀνθρώπος ἐστὶ τῶν ζῶων. καὶ μνήμης μὲν καὶ διδαχῆς πολλὰ κοινωνεῖ, ἀναμνησκέσθαι δ’ οὐδὲν ἄλλο δύναται πλὴν ἀνθρώπος), und schließlich in *Pol.* 1,2, 1253a 2–3, dass er von Natur aus ein ‚politisches‘, d.h. zur Polis strebendes Lebewesen sei (ὁ ἀνθρώπος φύσει πολιτικὸν ζῷον).

Auf der Basis dieser Eigenschaften schreibt Aristoteles dem Menschen ein bemerkenswertes ‚Strebe-Vermögen‘ zu, das sich in *Met.* 1,1, 980a 21 auf Wissen richtet: πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει. Dieses Streben nach Wissen erläutert

256 Siehe hierzu insbesondere *Met.* 7,12–13; *De an.* 2,1, 412a 7–11; *Phys.* 3,1, 201a 10–20; dazu Golluber 1999. Das Problem, wie ἐντελέχεια von ἐνέργεια (hierzu grundlegend Menn 1994) abzugrenzen ist (s. dazu etwa Sentesy 2018), ist für den hier verfolgten Zusammenhang nicht zentral.

257 Siehe hierzu die prägnante Zusammenfassung von Wehrli 1982. Im Folgenden gehe ich in der Hauptsache auf Aspekte der Aristotelischen Anthropologie (die sich, Wehrli 1982, 179, nicht zu einer ‚systematisch ausgeglichenen Theorie‘ zusammenfügen lassen) ein, die für die *Poetik* bedeutsam sind.

258 Ebenso in *Top.* 5,3, 132a 19; 5,4, 133a 22.

die Rhet. I,II, 1371a 31–32 näher:²⁵⁹ καὶ τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν ἡδὺ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ – „sowohl das Lernen als auch das Staunen ist normalerweise angenehm.“ Das Lernen (bzw. das mit dem Lernen verwandte Staunen, aus dem ein Verstehen-Wollen resultiert) verschafft also ‚Lustgewinn‘. Den Zusammenhang zwischen Streben und Lust hat Aristoteles kurz zuvor hergestellt (Rhet. I,II, 1370a 16–17): καὶ οὗ ἂν ἡ ἐπιθυμία ἐνῇ, ἅπαν ἡδὺ· ἡ γὰρ ἐπιθυμία τοῦ ἡδέος ἐστὶν ὄρεξις. – „Und insgesamt alles, wonach eine Begierde besteht, ist angenehm. Denn die Begierde ist ein Streben nach dem Angenehmen.“

Hier lässt sich eine gewisse Zirkularität der Argumentation nicht übersehen: Der Mensch strebt nach Wissen, weil ihm Lernen Lust bereitet. Weil das, wonach man strebt, lustvoll ist, muss im Wissen/Lernen Lust liegen. In Metaphysik I,1 wird diese Zirkularität dadurch abgemildert, dass der Gebrauch der Sinne (und insbesondere des Sehens) vom Menschen besonders geschätzt wird.²⁶⁰ Den Grund hierfür erkennt Aristoteles darin, dass vermittels der Sinne und besonders des Sehens der Mensch etwas erkennen (γινώσκειν τι, 980a 26), mithin lernen kann.

Die Freude am bzw. das Streben nach Wissen ist auch für die *Poetik* ein wesentlicher Gedanke. Zwar liegt eine Merkwürdigkeit darin, dass die besondere Bedeutung des Sehens, die Met. I,1 feststellt, bei der Betrachtung der Tragödie ausgeblendet erscheint, wenn just für die Gattung, bei der das darstellende Spiel konstitutiv sein könnte, die Dimension der Inszenierung, der *opsis*, aus der Analyse ausgeklammert wird (Kap. 6, 1450b 16–20). Doch basiert die in Kap. 4 entworfene Archäologie der Poesie auf der Aristotelischen Grundannahme von Freude am Lernen, die mit dem Konzept von Poesie als *Mimesis* verknüpft wird:²⁶¹ Pointiert (und selbst-ironisch?) stellt Aristoteles dort fest, dass das Lernen nicht nur für Philosophen, sondern für alle Menschen der größte Genuss ist (1448b 13–15: μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἡδιστον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως). An Poesie habe der Mensch deswegen Freude, weil er einen Erkenntnisgewinn erziele (hier: μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι,²⁶² 48b 16), wenn er in der Nachahmung das Nachgeahmte erkenne. Es ist also nicht die Freude an der Nachahmung selbst, also das ästhetische Vergnügen an sich, das den Menschen nach Aristoteles an der Poesie Gefallen finden lässt, sondern der intellektuelle Zugewinn, den jeder Mensch aus der mimetischen Kunst ziehen kann.

259 Siehe dazu Rapp 2002, Bd. 2, 471–472. Siehe ferner Lear 1988, 1–14. Sifakis 2001, 163 Anm. 8, der auf die breite Verankerung dieses ‚Theorems‘ (Rapp) im Corpus Aristotelicum hinweist: EN 7,12, 1153a 1 (θεωρεῖν als ἡδονὴ ἄνευ λύπης), 1153a 20–23; 10,4, 1174b 20–23; 10,7, 1177a 23–34; Protr. F II u. 14 Walzer.

260 Siehe Lear 1988, 1–5.

261 Hierzu eingehend Sifakis 2001, 38–49 und Tsitsiridis 2005.

262 Siehe zum Terminus, der eine gedankliche Operation des Schließens aus Voraussetzungen, eben den Syllogismus, impliziert und hier ‚schlussfolgern‘ bedeutet, Sifakis 2001, 44–45. Zur Stelle siehe unten den Kommentar zu Kap. 4, 48b 16.

3.4 Conclusio

Die in 3.1 aufgeführten expliziten Querverweise zwischen *Poetik* und anderen Schriften des Corpus rücken die *Poetik* in den Kontext von *Politik* und *Rhetorik*, die in 3.2 mehr hypothetisch gezogenen Linien zu verlorenen Schriften über Lexis und Dichtung sowie die in 3.3 skizzierten Verbindungen zu Grundpositionen des Aristotelischen Denkens legen nahe, die *Poetik* durchdrungen und durchzogen zu sehen von wesentlichen Grundgedanken des Aristoteles, die sich in der *Metaphysik*, aber auch in NE oder De mem. finden. Die *Poetik* erscheint damit im Denk-Gebäude des Aristoteles so weiträumig verankert, dass es schwer möglich ist, ihr einen bestimmten Platz in einer – wie auch immer konzipierten – relativen Werk-Chronologie zuweisen. Dies stellt, wie das folgende Kapitel weiter ausführen muss, eine große Schwierigkeit dar, die Schrift zu datieren.

4. Die Datierung der *Poetik* und ihr Verhältnis zu Platons Dialogen

I cannot find that this question has often been seriously posed, not to say seriously answered.
(Else 1986, 68)

Aristotelian chronology is a minefield from which the prudent keep their distance.
(Halliwell 1998, 324)

Die Frage nach der Datierung der *Poetik* erscheint auf den ersten Blick altmodisch. Denn welcher Gewinn könnte daraus erwachsen, wenn man diese kleine Schrift einem genauer bestimmten Zeitraum innerhalb des Schaffens des Aristoteles zuwies? Der Gewinn, dies ist offensichtlich, läge darin, das Verhältnis zwischen der *Poetik* und Platonischen Schriften, hier insbesondere dem *Staat*, aber auch den *Nomoi*, erfassen zu können. Es böte sich die Möglichkeit, bestimmte Ausführungen sowohl bei Aristoteles wie auch bei Platon²⁶³ als Teile eines (durchaus kontroversen) ‚Dialogs‘²⁶⁴ zwischen den beiden Philosophen zu bestimmen. Freilich ist unübersehbar:

²⁶³ Es kann hier keine umfängliche Behandlung des Problems ‚Platon und die Dichtung‘ gegeben werden, s. hierzu die profunden Zusammenfassungen durch Ferrari 1989, Too 1998, 51–81, Ford 2002, 209–226, Halliwell 2011, 155–207.

²⁶⁴ Pointiert (wiewohl skeptisch) Ford 2015, 6 zum Reiz einer solchen Konstellation: „[...] reading the *Poetics* as an answer to the *Republic* makes the history of Greek criticism a dramatic affair, a clash between titans with Aristotle rescuing fair Poesy from the heartless Plato [...].” Nicht minder pointiert Halliwell 1998, 329: “Aristotle could have ignored Plato’s views on poetry at any stage of his career [...].”

Die *Poetik* kann durchaus für sich allein stehen (und ihr Verzicht, Platon überhaupt zu nennen, ist eine implizite Feststellung dieser Autonomie), und sie behält ihre Bedeutung, auch wenn kein wie auch immer gearteter Bezug zu Platon vorläge.

Doch zunächst zu den Voraussetzungen für eine Konstruktion des Dialogs zwischen Lehrer und Schüler: Wie sicher ist überhaupt eine Datierung der *Poetik* möglich?

Der systematische Ausgangspunkt ist klar: Das Wirken des Aristoteles (in einem prägnanten Sinn) lässt sich in drei Abschnitte gliedern: in eine (erste) Athener Periode von 367 bis 347, in eine ‚Mittlere‘ Periode von 347 bis 336, die er außerhalb Athens verbrachte, sowie in eine (zweite) Athener bzw. ‚Lyzeums‘-Periode von 335 bis 323/2. Prinzipiell kann er in jeder dieser drei Zeitabschnitte die *Poetik* verfasst haben und so ist auch für jede dieser drei Phasen von durchaus namhaften Gelehrten die Entstehung der *Poetik* postuliert worden.²⁶⁵

Wenn man der biographischen Überlieferung vertraut, geht Aristoteles’ Beschäftigung mit der Rhetorik auf die Zeit zurück, in der er der Akademie angehörte. Denn eine unter anderem bei Quintilian²⁶⁶ greifbare Tradition weiß zu berichten, dass Aristoteles während seiner Zugehörigkeit zur Akademie, also in der ‚ersten Athener Phase‘, nachmittägliche Rhetorik-Kurse durchführte, um Isokrates nicht das Feld in der Beredsamkeit zu überlassen:

eoque (sc. Isocrate) iam seniore (octavum enim et nonagensimum implevit annum) postmeridianis scholis Aristoteles praecipere artem oratoriam coepit noto quidem illo, ut traditur versu ex Philocteta frequenter usus, turpe esse tacere et Isocraten pati dicere‘.

Als Isokrates schon alt war (er hat nämlich das 98. Jahr vollenden können), begann Aristoteles in nachmittäglichen Übungen Redekunst zu unterrichten, wobei er häufig, so heißt es, jenen bekannten Vers aus dem *Philoctet* zitierte: ‚Schändlich sei es zu schweigen und zuzulassen, dass Isokrates rede. (Quintilian, Inst. or. 3,1,14).²⁶⁷

Es liegt nahe, auch Aristoteles’ Beginn der Auseinandersetzung mit Fragen der Poetik in diese erste Athener Phase zu rücken. Der vermutlich ‚frühe‘, umfangliche Dialog *Über Dichter* wäre dann ein erstes Produkt dieser Auseinandersetzung, zumal wenn man eine Notiz in Proklos’ Kommentar zu Platons Staat (In Plat. Remp. I, p. 49, 13–19 = F 81a R³ = F 56 Janko = *Poetik* 2 Frg. V) auf *Über Dichter* bezieht:

²⁶⁵ Siehe hierzu die Übersicht von Halliwell 1998, 324–325.

²⁶⁶ Siehe ferner Philodemus, De rhet. (Vol. II p. 50 Sudhaus), col. 48, 35,21–36,5; Diog. Laert. 5,3; Cic. De orat. 3,35,141. Siehe zu Aristoteles und Isokrates die Sammlung bei Düring 1957, 299ff. (hier Nr. 31.a).

²⁶⁷ Aristoteles ‚verballhornt‘ hier Euripides, *Philoctet* F 796,2: αἰσχρὸν σιωπᾶν, βαρβάρους δ’ ἔαν λέγειν. Dictum und Konstellation teilt auch Cicero, De orat. 3,141 und ep. ad Att. 6,8,5 mit. Das schol. Hermog. Rhet. IV 297–98 Walz gibt diese Anekdote in griech. Fassung (Diog. Laert. 5,3 teilt eine andere Version mit, die im Phil.-Zitat auf einen anderen Kontrahenten zielt: αἰσχρὸν σιωπᾶν, Ξενοκράτη δ’ ἔαν λέγειν).

Die Vertreibung der Tragödie und der Komödie aus dem Staat habe Aristoteles und den Verteidigern der Poesie einen starken Ausgangspunkt für Angriffe auf Platon gegeben (πολλήν καὶ τῷ Ἀριστοτέλει παρασχὼν αἰτιάσεως ἀφορμὴν καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων). Nimmt man diese Formulierung wörtlich (sie ist übrigens der einzig brauchbare ‚Fixpunkt‘ für eine relative Chronologie), so wäre hieraus eine Konstellation abzuleiten, nach der Platons *Staat* – hier als Ausgangspunkt, ἀφορμή, gefasst – einen terminus post quem für Aristoteles’ Schriften zur Literatur, also *Über Dichter* und *Poetik*, bildet. Und in der Tat enthält der *Staat* die erste und umfassendste Auseinandersetzung mit der Dichtung in Platons Werk,²⁶⁸ und der *Staat* lädt zudem selbst ein, auf seine Kritik und Verbannung der Dichtung zu antworten: Die Dichterfreunde werden explizit aufgefordert, für die Dichtung einzutreten (10, 607d δοῖμεν δὲ γέ που ἂν ..., ὅσοι μὴ ποιητικοί, φιλοποιοῦνται δέ, ἄνευ μέτρου λόγον ὑπὲρ αὐτῆς εἰπεῖν κτλ.).²⁶⁹ Nimmt man hier zudem die Positionierung dieser Aufforderung in Buch 10 des *Staats* zum Nennwert, sind Erwägungen nicht erforderlich, die bereits innerhalb des *Staats* selbst eine Auseinandersetzung mit Aristoteles erkennen: Erwägungen, die in Buch 10 eine bereits ‚Antwort‘ auf Kritik an den Positionen zur Poesie lesen, die in Buch 2/3 bezogen werden.²⁷⁰

Systematisch möglich wäre es dagegen, in Buch 2 (und 7) der *Gesetze* eine Auseinandersetzung mit zwischenzeitlich vorgetragener Kritik der ‚Dichterfreunde‘ – also vermutlich in Aristoteles’ *Über Dichter* – implizit enthalten zu sehen. Denn dieses Buch 2 der *Gesetze* ist keineswegs nur eine ‚flach ausgeführte Deklaration Platonischer Philosophie‘²⁷¹, es finden sich dort auch Modifizierungen gegenüber dem *Staat*.

Die bemerkenswerteste Neuakzentuierung erfährt Mimesis als Kompositionsprinzip: Im *Staat* wird zwischen mimetischer (= dramatischer) und nicht-mimetischer Dichtung unterschieden,²⁷² die mimetische Kunst ausdrücklich als prinzipiell

268 Man kann mit Ferrari 1989, 103–104, zwei Hauptlinien der Kritik an der Poesie in den vorausgehenden Platon-Dialoge ausmachen: das enttäuschende intellektuelle Niveau der vermeintlichen weisen Dichter (und ihrer Interpreten) und die in der Poesie prinzipiell nicht erforderliche (und nicht geforderte) Sachkenntnis über die Gegenstände, die sie ‚performiert‘. Dass darüber hinaus eine Kritik an Platons Positionen vor dem *Staat* methodisch schwierig erscheinen mochte, da die Unterscheidung zwischen Platon und ‚Sokrates‘ sich schwierig gestaltete, zeigt Tarrant 2000, 42–50.

269 Siehe hierzu Ford 2015, 6.

270 Dies hat insbesondere Else 1972 bzw. 1986 vertreten, mit durchaus beachtenswerten Beobachtungen (gerade zur Stellung von Buch 10 im *Staat*), jedoch, wie Halliwell 1989 zeigt, ohne wirklich beweiskräftigen Ausgangspunkt.

271 So zugespitzt Ferrari 1989, 104: „[...] in the Laws Plato tends to declare his philosophical beliefs quite flatly, as summarizing them for posterity [...]“

272 Siehe Rep. 3, 392d; 394a u.ö.: dort die Unterscheidung zwischen dihegetischer und mimetischer (sowie gemischter) Darstellung.

minderwertig eingestuft.²⁷³ In den *Gesetzen* dagegen ist jegliche Kunst (und mithin Poesie²⁷⁴) durch Mimesis bestimmt: οὐκοῦν μουσικὴν γε πᾶσαν φαμεν εἰκαστικὴν τε εἶναι καὶ μιμητικὴν; – „Nun sagten wir, dass doch die gesamte ‚Musike‘ nachbildend und nachahmend ist?“ (2, 668a).²⁷⁵

Während im *Staat* weder Tragödie noch Komödie als akzeptabel erscheinen (10, 606c), wird in den *Gesetzen* die Komödie (allerdings nicht von Bürgern aufgeführt) ausdrücklich zugelassen, da durch den Kontrast mit dem Lächerlichen das Ernste (τὰ σπουδαῖα) erst erfassbar (γνωρίζειν) werde (7, 816d/e).

Konstant bleibt indes die Verpflichtung von Poesie (und Kunst) auf ihre ‚Richtigkeit‘ (oder ‚Wahrheit‘) und ihren darauf gegründeten Nutzen:²⁷⁶ So kann der Athener pointiert eine längere Kette von Überlegungen zum Verhältnis von Vergnügen, Richtigkeit und Nutzen von Kunst schließen (Leg. 2, 667e/68a):

ἄρ' οὖν οὐ πᾶσαν μίμησιν φαίμεν ἂν ἐκ τῶν νῦν λεγομένων ἥκιστα ἡδονῇ προσήκειν κρίνεσθαι καὶ δόξῃ μὴ ἀληθείᾳ, καὶ δὴ καὶ πᾶσαν ἰσότητα· οὐ γὰρ εἴ τῳ δοκεῖ ἢ μὴ τις χαίρει τῳ, τό γε ἴσον οὐδὲ τὸ σύμμετρον ἂν εἴη σύμμετρον ὅλως, ἀλλὰ τῷ ἀληθεῖ πάντων μάλιστα, ἥκιστα δὲ ὁπωσὺν ἄλλω;

Könnten wir also nicht aufgrund des eben Gesagten behaupten, jede Nachahmung dürfe auf keinen Fall nach der Lust und einer unwahren Meinung beurteilt werden – und ebenso auch jede Gleichheit; denn nicht deswegen, weil es jemandem so scheint oder weil einer an etwas Gefallen findet, ist doch wohl überhaupt das Gleiche gleich und das Ebenmäßige ebenmäßig –, sondern vor allem nach der Wahrheit, auf keinen Fall aber nach irgend etwas anderem?

Auf die Zustimmung, die der Athener dafür erfährt, kann er fortfahren (Leg. 2, 668a/b):

ἥκιστ' ἄρα ὅταν τις μουσικὴν ἡδονῇ φῇ κρίνεσθαι τοῦτον ἀποδεκτέον τὸν λόγον, καὶ ζητητέον ἥκιστα ταύτην ὡς σπουδαίαν, εἴ τις ἄρα που καὶ γίγνοιτο, ἀλλ' ἐκείνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοιότητα τῷ τοῦ καλοῦ μιμήματι.

Auf keinen Fall also, wann immer jemand behauptet, die Musik werde nach der Lust beurteilt, darf man dies akzeptieren, und auch auf keinen Fall darf man nach einer solchen Kunst wie nach einer ernsthaften Sache suchen, auch wenn es wirklich irgendwo eine solche Kunst geben sollte, sondern vielmehr nach derjenigen, die ihre Ähnlichkeit in der Nachahmung des Schönen findet.

273 Rep. 10, 603b: φαῦλη ἄρα φαῦλῳ ξυγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἢ μιμητικῇ.

274 Die in Rep. 3, 393d implizit vorgenommene Wesensbestimmung von Poesie durch die metrische Form (φράσω δὲ ἄνευ μέτρου· οὐ γὰρ εἰμι ποιητικός – „ich will es [sc. die Chryses-Episode der *Ilias*] ohne Verse sagen, ich bin nämlich kein Dichter.“) wird dagegen in den *Gesetzen* nicht hinterfragt.

275 Hiermit wird Bezug genommen auf 2, 667c/d.

276 Dies hatte bereits Rep. 10, 607c ff. vorbereitet

Die Lust bzw. das Vergnügen ist also nur eine ‚Begleiterscheinung‘ (παρεπόμενον, Leg. 2, 667d) von Poesie, nicht ihr Zweck, der vielmehr darin liegt, zur ‚guten Gesittung‘ hinzuleiten (Leg. 2, 670e: der Chor der Alten soll den Jungen als Führer, als ἡγεμόνες ἡθῶν χρηστῶν, dienen).

Bemerkenswerterweise entwickeln die *Gesetze* hierbei auch eine Vorstellung von Kunstkritik – die jedoch nicht auf das Objekt, also den konkreten Gegenstand und seine Eigenschaften, sondern auf den Urteilenden ausgerichtet ist:²⁷⁷ An ihn werden drei Anforderungen gestellt. Er hat zu wissen, (1) was das im Objekt Dargestellte ist, (2) wie richtig es dargestellt ist, (3) wie gut die Nachbildung ist (Leg. 2, 669a/b).²⁷⁸

Nimmt man nun – hypothetisch – an, dass mit den *Gesetzen* auf die Verteidigung der Poesie in Aristoteles’ *Über Dichter* geantwortet wird,²⁷⁹ so lässt sich – wiederum hypothetisch, unter der weiteren Hypothese, dass in *Über Dichter* in Grundlinien das Literaturkonzept vertreten wurde, das auch die *Poetik* formuliert – erkennen, dass Platon die Wesensbestimmung von Poesie durch Mimesis übernimmt, jedoch an seiner Einstufung von Poesie (und Kunst) als ‚heteronom‘, d.h. auf Zwecke zielend, die außerhalb ihrer selbst liegen, festhält. Platon erkennt an, dass Poesie Lust produziert, misst sie aber nicht daran, sondern erklärt diese Lust für akzidentuell. Die ‚Wahrheit‘ der Kunst und Poesie bleibt gemessen am Maßstab der ‚Richtigkeit‘, mit der das Objekt der Mimesis dargestellt wird. Zielpunkt bleibt die Polis. So sehen die *Gesetze* auch keine Aufnahme von Tragödie oder Tragödiendichtern vor, weil die Tragödie (auch) Konstellationen vorführt, die im Gegensatz zur Ordnung der Polis stehen (7, 817c/d). Stattdessen, so die pointierte Formulierung, ist die Verfassung der Polis selbst, als Nachahmung verstanden, die schönste, weil wahrste Tragödie (πάσα γοῦν ἡμῖν ἢ πολιτεία συνέστηκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου, ὃ δὴ φαμεν ἡμεῖς γε ὄντως εἶναι τραγωδίαν τὴν ἀληθεστάτην – „Jedenfalls ist unsere gesamte Staatsverfassung eine Nachahmung des schönsten und bestens Lebens, was, so sagen wir jedenfalls, wirklich die wahrhaftigste Tragödie ist.“ 7, 817b).

277 Ähnlich Leg. 2, 658e: δεῖν τὴν μουσικὴν ἡδονὴν κρίνεσθαι, μὴ μέντοι τῶν γε ἐπιτυχόντων, ἀλλὰ σχεδὸν ἐκείνην εἶναι Μοῦσαν καλλίστην ἥτις τοὺς βελτίστους καὶ ἱκανῶς πεπαιδευμένους τέρπει κτλ.; 3, 700d/e: [...] ποιηταὶ βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑπ’ ἡδονῆς [...] καὶ πάντα εἰς πάντα συνάγοντες μουσικῆς ἀκοντες ὑπ’ ἀνοίας καταψευδόμενοι ὡς ὀρθότητα μὲν οὐκ ἔχει οὐδ’ ἡντιοῦν μουσική, ἡδονὴ δὲ τῇ τοῦ χαίροντος, εἴτε βελτίων εἴτε χείρων ἂν εἴη τις, κρίνοιτο ὀρθότατα.

278 [...] τὸν μέλλοντα ἔμφρονα κριτὴν ἔσεσθαι δεῖ ταῦτα τρία ἔχειν, ὃ τέ ἐστιν πρῶτον γιγνώσκειν, ἔπειτα ὡς ὀρθῶς, ἔπειθ’ ὡς εὖ [...].

279 Nimmt man den ‚esoterischen‘ Charakter der *Poetik* ernst, wäre es nur dann denkbar, dass Platon auf die *Poetik* (in einer frühen Version) Bezug nimmt, wenn er selbst die Poetik-Vorlesung des Aristoteles gehört hätte. Dies erscheint jedoch als Konstellation – Platon als Hörer des Aristoteles – wenig plausibel. So ist es näherliegend (wenn man überhaupt, dies sei betont, eine Auseinandersetzung des Älteren mit dem Jüngeren annehmen will), einen Bezugspunkt für Platon in *Über Dichter* zu sehen.

Die *Poetik* – in der vorliegenden Form – dürfte zeitlich nach den *Gesetzen* anzusetzen sein. Doch anders als *Über Dichter* (so jedenfalls die auf Proklos gestützte Hypothese, s.o.) formuliert sie keine Kritik an Platon, ja nicht einmal sein Name wird genannt. Statt zu versuchen, gegen Platon den (moralischen) Nutzen der Poesie für die Polis zu erweisen, löst die *Poetik* die Verbindung mit der Polis ganz auf²⁸⁰ und stellt die Frage: Was ist gute Dichtung? Die Dimensionen, in denen eine Antwort auf diese Frage gesucht wird: Wirkung und Komposition (Kap. 1, 1447a 8–9), fassen Poesie ‚autonom‘ auf. Hiermit, und weil Poesie als ‚Humanum‘ aufgefasst ist (Kap. 4 u. 5), wird es möglich, auf Platons zentrale Frage nach dem Nutzen der Poesie gänzlich zu verzichten. Pointiert darf man behaupten, Aristoteles gelingt eine Verteidigung der Poesie durch den Nachweis ihrer Autonomie. Im Wesen dieser Autonomie liegt begründet, dass es der Auseinandersetzung mit Platon nicht (mehr) bedarf.²⁸¹

5. Die Leistungsfähigkeit und die Defizite der *Poetik*

Die *Poetik* setzt sich das Ziel, von der Dichtkunst, ihren Formen bzw. Gattungen (und deren Teilen) sowie den gattungsspezifischen *δυνάμεις*, den Kompositionserfordernissen zu handeln und dies mit der Frage zu tun, wie diese Erfordernisse zu berücksichtigen sind, damit eine Dichtung ‚gut‘ ist (Kap. 1, 47a 8–12). Das ist ein insgesamt hochanspruchsvolles Programm, an dessen Einlösung der Text zu messen ist.

Der Ausgangspunkt dieser Einlösung ist – gerade vor dem Hintergrund der platonischen Positionen zur Dichtung – frappierend: Die *Poetik* macht zur zentralen Konstituente von Dichtung nicht etwa die metrische Form (die sonst in der griechischen Literaturkritik das entscheidende Kriterium bildet), sondern die Nachahmung, *μίμησις* (Kap. 1–3). Dichtung entsteht damit durch ein bestimmtes Verhältnis von Objekt und Produkt. Damit stiftet die *Poetik* ein Konzept von Dichtung, das einerseits qua Definition dasjenige Moment zur Grundlage hat, das bei Platon zur Verwerfung von Dichtung geführt hat, andererseits eine neue und ‚trennscharfe‘ Grenzziehung zwischen Dichtung (im Sinne der *Poetik*) und anderen Praktiken des Menschen erlaubt. Denn die Definition von Dichtung durch Mimesis bedeutet, dass der Aristotelische Dichtungsbegriff nicht (mehr) ko-extensiv mit dem traditio-

²⁸⁰ Die in der Forschung häufig gestellte Frage, warum die *Poetik* die ‚politische Kunst‘ der Tragödie so geflissentlich übergeht, und die ‚Suche nach der Polis‘ im Text (s. dazu Heath 2009) weisen auf diese Leerstelle; in der Regel wird jedoch der Gewinn des Verzichts auf die Polis, der augenscheinlich darin liegt, auf eine neuerliche explizite oder implizite Auseinandersetzung mit Platons Positionen verzichten zu können, nicht recht erkannt.

²⁸¹ Vgl. hierzu etwa Bartky 1992, Ford 2015, der zudem zurecht darauf hinweist, dass, wenn man eine Auseinandersetzung mit Platon sucht, diese in der Pol. 8,5, insbesondere 1339b 25 (ἔσα γὰρ ἀβλαβὴ τῶν ἡδέων, οὐ μόνον ἀρμόττει πρὸς τὸ τέλος, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὴν ἀνάπαυσιν) zu finden sei.

nellen griechischen (und auch späteren europäischen) Verständnis von Poesie ist. So schließt er alle nicht-mimetischen Formen von Sprachkunst aus (zu den Konsequenzen s.u.), kann aber auf der anderen Seite offen sein für – im modernen Sinn – prosaische Sprachkunst wie den platonischen Dialog. Die *Poetik* selbst verfolgt dies nicht weiter.

Die zentrale Stellung der μίμησις begründet die *Poetik* mit ihrer Verankerung im Menschen als einer Naturanlage. So leitet sich, durchaus insgesamt konsequent, aus diesem ζῶον μιμητικώτατον und der Fähigkeit zur Poesie als Mimesis die (als Mimesis) definierte Dichtung her. Aus einer zweiten Grundlegung, gemäß der sich die Menschen hinsichtlich ihrer Wesensart (ἦθος) in ‚ernsthaftere‘, σεμνότεροι, und ‚leichtfertigere‘, εὐτελέστεροι, Menschen einteilen lassen, ergibt sich eine analoge Zweiteilung bei der Mimesis/Dichtung, die einerseits zur Genese von Hymnos, Epos und Tragödie, andererseits von Spott, Iambik und Komödie führt. Nicht eigens in der *Poetik* ausgeführt, in dieser Konstruktion jedoch enthalten scheint die Vorstellung, dass das mimetische und poetische Vermögen des Menschen in den beiden Gattungen Tragödie und Komödie als den beiden Dichtungsformen, in denen sogar durch Handlung Mimesis betrieben wird, kulminiert.

Die als Mimesis definierte Dichtung ist damit gleichsam anthropologisch verankert; ihr ist der Charakter des Akzidentiellen²⁸² und deshalb Verzichtbaren (so die Einstufung in Platons *Staat*) genommen.

Auch für die Frage nach dem, was ‚gute‘ Dichtung ist, entwickelt die *Poetik* eine schlüssige Antwort: Es gehört zu den zentralen Konzepten des Aristotelischen Denkens, dass alles, was geschaffen wird, für einen bestimmten Zweck, für ein πρὸς τι, geschaffen wird. Ob und wie diese Zweckbestimmung erreicht wird, ist damit kardinal für jedwede Beurteilung. Damit ergibt sich, dass es für Aristoteles keine ‚Kunst an sich‘ geben kann, sondern auch ein (Sprach-)Kunstwerk daran zu messen ist, ob es seinem Zweck gerecht wird. Diese Vorstellung liegt auch der *Poetik* zugrunde und sie wird in Kap. 6 in der Tragödien-Definition, so problematisch deren Verständnis auch sein mag, aufgerufen: Diese Tragödien-Definition ‚kulminiert‘ bezeichnenderweise geradezu in der Benennung der ‚Zweckursache‘: δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Die folgende Analyse der einzelnen Komponenten (Kap. 7–22) – mit besonderem Gewicht auf dem ‚Plot‘, μῦθος – zielt sodann darauf zu ermitteln, wie zu konstruieren ist, damit diese Zweckursache erreicht wird und die Tragödie ihre Zweckbestimmung erfüllen kann. Da sich also aus der spezifischen Konstruktion insbesondere des Plots ergibt, ob eine Tragödie das ihr mögliche Potential entfalten kann, wird erklärlich, warum der Einleitungssatz in

²⁸² Zu diesem Akzidentiellen würde – in der Konstruktion des Aristoteles – auch der heute so wichtige institutionelle Rahmen der Tragödie gehören, also die Polis und ihre Festkultur. Dies ist der Grund, warum in der *Poetik*, die die Dichtung aus der Natur des Menschen als eines besonders zur Mimesis begabten Lebewesens herleitet, die Polis nicht vorkommen muss.

Kap. 1 so starkes Gewicht auf diese Konstruktion legt (καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους, 47a 9) und sie geradezu entscheidend für die Qualität einer Tragödie macht.

Bedeutsam ist hieran insgesamt, dass die *Poetik* nicht das Objekt der Nachahmung, also die Frage, welcher Plot zu wählen ist, zum wichtigsten Kriterium für Dichtung macht (dieser Gesichtspunkt steht bekanntlich seit Xenophanes im Zentrum der Aufmerksamkeit griechischer Literaturkritik), sondern die innere Form, die Struktur des Plots. Dies führt die *Poetik* für die Tragödie plausibel durch, und zurecht sind Elemente wie Anagnorisis und Peripetie auch in der modernen Tragödienanalyse wichtige Untersuchungsgegenstände.

Gegenüber dieser in sich so geschlossenen Analyse der Tragödie fällt die Behandlung des Epos in *Poetik* quantitativ ab. Dies rechtfertigt Aristoteles zwar mit dem Bestreben, Wiederholung dessen, was über die Tragödie gesagt wird, zu vermeiden (Kap. 5, 49b 9–20²⁸³), doch wird man eine Definition des Epos vermissen, in der, analog zu Tragödie, auch dessen spezifische Zweckursache benannt wird. So wird zwar der Gesichtspunkt der οἰκεία ἡδονή des Epos kurz aufgerufen (Kap. 23, 59a 21), aber nicht ausgeführt, ob dieses ‚Vergnügen‘ genauso wie das der Tragödie zu denken sei oder davon verschieden ist – wovon auszugehen ist, wenn man die Einleitung der *Poetik* zugrunde legt, die ja von der spezifischen δύναμις jedes einzelnen εἶδος von Poesie spricht (Kap. 1, 47a 8–9). Diesem Defizit steht indes eine eingehende Behandlung einer für das Epos zentralen (und sich für die Tragödie so nicht stellenden) Frage gegenüber, der Frage, was ‚Einheit‘ für das Epos sein kann (Kap. 23) und hiervon abgeleitet, die Frage nach dem Umfang (Kap. 24).

Gleichsam einen Anhang zur Behandlung des Epos stellt Kap. 25 dar, das eine systematische Behandlung von Interpretationsproblemen bzw. Kritik an Homer sowie deren Auflösung bietet, bevor als Abschluss des 1. Buchs der *Poetik* in Kap. 26 eine Frage behandelt werden kann, die zugleich den Aspekt der literarischen Bewertung (εἰ μέλλει καλῶς εἶεν ἢ ποιήσις, Kap. 1, 47a 10) wieder aufgreift und zugleich die Praktikabilität der im vorausgehenden entwickelten Kriterien und Gesichtspunkte für eine Wertung demonstriert: die Frage, ob Tragödie oder Epos der Vorrang gebühre.

Die *Poetik* zeigt damit eine literaturkritische Leistungsfähigkeit, die ihr den Rang als einen *libellus aureus* der antiken Literatur verschafft hat. Doch ergeben sich aus dem Text auch Fragen, die offen bleiben. Dies ist zum Teil selbstverständlich der Überlieferungsgeschichte anzukreiden: Mit dem Verlust des 2. Buchs fehlt die Behandlung der Iambik und insbesondere der Komödie. Worin liegt die Zweckursache insbesondere der Komödie, aus welchen Teilen besteht sie in der Sicht des Aristoteles, wie erreicht eine ‚gute‘ Komödie ihr Ziel?

Des Weiteren ergeben sich jedoch vornehmlich zwei Fragen:

²⁸³ Ähnlich auch in Kap. 23, 59a 18: δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι.

(1.) Mit der Konzeption von Poesie als Mimesis wird ein breites Spektrum von traditionell in der griechischen Kultur als Dichtung eingestufenen Werken aus dem Umkreis des Begriffs Poesie ausgegrenzt:²⁸⁴ die Elegie und bestimmte Teile der sog. Melik. So gehören etwa die Texte von Tyrtaios, Sappho oder Alkaios (im Fall der Lehrdichtung des Empedokles formuliert es ja die *Poetik* explizit selbst, Kap. 2, 47b 18–20) nicht in den Gegenstandsbereich der *Poetik* im Aristotelischen Sinn.²⁸⁵ Wie geht die nacharistotelische Literaturkritik bzw. -theorie mit diesen Werken um?

(2.) Ferner ist nicht ersichtlich, wie man mit der Aristotelischen Konzeption, die gleichsam anthropologisch begründet in den dramatischen Gattungen Tragödie und Komödie den Zielpunkt des mimetischen Dichtungsvermögens des Menschen sieht, neue poetische Formen (wie sie etwa im Hellenismus mit den „Idyllen“ Theokrits, die sich als mimetisch begreifen lassen, entstehen) im Kontext des Systems erklären und lokalisieren kann. Auch hier stellt sich die Frage, wie die Literaturkritik mit derartigen Innovationen angesichts der ‚entelechischen‘ Konstruktion der *Poetik*, die Tragödie und Komödie als Endpunkte einer Entwicklung versteht, verfahren kann.

Eine Wirkungsgeschichte der *Poetik* in der Antike (sie kann in diesem Buch nicht in gebührender Tiefe und Breite gegeben werden) steht vor der Aufgabe, die hier skizzierten Stärken und Schwächen perspektivisch mitzuführen. Das folgende Kapitel 6 wie auch der Anhang sollen hierzu Beiträge bzw. Material liefern.

6. Die griechische Literaturkritik und -theorie nach Aristoteles' *Poetik*

6.1 Zur Wirkungsgeschichte der *Poetik*

Καὶ δὴ καὶ Ἀριστοτέλης, ἀφ' οὗ φασὶ τὴν κριτικὴν τε καὶ γραμματικὴν ἀρχὴν λαβεῖν [...] – „Und so auch Aristoteles, von dem, so heißt es, Literaturkritik und Philologie ihren Anfang genommen haben [...].“ So kann Dion von Prusa in seiner *Rede über Homer* (or. 36 [53], 1) zu Beginn des 2. Jh. n. Chr. die Bedeutung des Stagiriten

²⁸⁴ Es scheint jedenfalls mir undenkbar, dass Aristoteles selbst etwa in Buch 2 der *Poetik* auch nicht-mimetische Dichtung eingeführt und behandelt haben könnte (dies nimmt etwa Watson 2012, 87 an). Dies widerspräche fundamental der in Buch 1 entwickelten Definition von Dichtung.

²⁸⁵ Es sei an dieser Stelle ausdrücklich betont, dass die Nicht-Berücksichtigung von Elegie und Melik (ausgenommen Dithyrambos und Nomos, die ihrerseits als mimetisch verstanden werden können) aus der Sicht der *Poetik* durchaus konsequent ist. So lassen sich Elegien wie die des Tyrtaios, Theognis oder Solon als parainetische Rede (in metrischer Form) auffassen, die in das Feld der Rhetorik gehören; nicht minder lässt sich Sapphos Ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφρόδιτα (Frg. 1 Voigt/L.-P.) als Bitt-Rede mit einer entsprechenden rhetorischen Struktur der Rhetorik zuordnen.

für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur – als *communis opinio* (φασί) konstatieren. Darin jedoch auch ein Zeugnis für die Wirkung der *Poetik* zu sehen, ist nicht selbstverständlich. Denn die Fortsetzung des Dionischen Satzes lautet: ἐν πολλοῖς διαλόγοις περὶ τοῦ ποιητοῦ (sc. Ὁμήρου) διέξεισι, θαυμάζων αὐτὸν ὡς τὸ πολὺ καὶ τιμῶν – „(Aristoteles) handelt in vielen Dialogen über den Dichter, wobei er ihn meistens bewundert und verehrt“. Es sind also die ‚exoterischen‘ Dialoge, auf die sich Dion hier zunächst bezieht, und das Fehlen eines Verweises auf die *Poetik* selbst (und deren Behandlung Homers) ist symptomatisch für die ‚Wirkung‘ der *Poetik*.

Auf den ersten Blick mag man das ‚Verschweigen der *Poetik*‘ mit einer berühmten Anekdote verbinden, die Strabon (13,1,54, p. 608–9) mitteilt: Theophrast habe seine und des Aristoteles Bibliothek seinem Studenten Neleus vermacht, der sie in seine Heimatstadt Skepsis verbrachte, wo sie vernachlässigt in einem Keller (oder Stollen) lagerte, bis sie der Bibliophile Apellikon von Teos kaufte, neu edieren und dabei ergänzen ließ, was zerstört oder verloren gegangen war. Strabon konstatiert ein daraus resultierendes Dilemma der Schule des Aristoteles: Die Nachfolger des Theophrast hätten ohne die Lehrschriften ihrer Meister nicht wirklich philosophieren können, die späteren Generationen seien durch die Apellikon-Edition auch nicht weitergekommen, da diese Edition zu viele hinderliche Fehler enthielt.²⁸⁶

Nach Strabon wäre also das gesamte esoterische Corpus Aristotelicum über ca. 200 Jahre hinweg unzugänglich gewesen: damit wäre es auch unmöglich gewesen, die *Poetik* zu rezipieren.

Freilich bestehen seit langer Zeit Zweifel an der Historizität oder wenigstens Zuverlässigkeit der Strabon-Anekdote.²⁸⁷ So hat etwa Paul Moraux zeigen können, dass bereits von ca. 275 v. Chr. an bestimmte esoterische Schriften durchaus auch außerhalb von Skepsis zugänglich waren,²⁸⁸ und Jonathan Barnes, dass in der hellenistischen Philosophie Texte wie *De generatione*, *Analytica Priora* oder *Meteorologica* diskutiert wurden:²⁸⁹ Interessierten war also nicht etwa das komplette Corpus Aristotelicum verschlossen. Dass freilich die Strabon-Anekdote nicht gänzlich zu verwerfen ist, hat Oliver Primavesi plausibel gemacht: Durch den Abgleich zwischen den (auf eine hellenistische Liste zurückgehenden) Bücherverzeichnissen des Aristoteles bei Diogenes Laertios/Hesych sowie dem in arabischer Übersetzung überlieferten Katalog des Ptolemaios al-Garīb mit den jeweils verwendeten Systemen der Buchzählung (Ordnungsbuchstaben vs. Buchstabenziffern) lässt sich die Existenz

²⁸⁶ Text und Übersetzung Radt 2004, siehe hierzu insgesamt den Kommentar von Radt 2008, 504–507. Zur weiteren Geschichte des Aristoteles-Textes nach Apellikon, insbesondere in Rom, s. Hatzimichali 2013/2016, 91–102.

²⁸⁷ Diese Zweifel gründen sich nicht zuletzt darauf, dass es bei Athenaios 1,4, 3a–b, eine andere Version des Schicksals der Bücher gibt: Ptolemaios Philadelphos habe die gesamte Bibliothek des Neleus (einschließlich der Bücher des Aristoteles) für Alexandria erworben. Zu den Diskrepanzen zwischen den antiken Bezeugungen s. Primavesi 2007.

²⁸⁸ Moraux 1973, 1–94.

²⁸⁹ Barnes 1997, 14–15.

einer älteren (= hellenistischen) unvollständigen Version sowie einer jüngeren (d.h. auf Neleus' Bibliothek zurückgehenden) vollständigen Version des Corpus Aristotelicum erschließen.²⁹⁰ In der unvollständigen Version fehlten u.a. die *Physik* und Teile der *Metaphysik* – aber sie enthielt, soweit erkennbar, die *Poetik*.

Die *Poetik* stand also in Hellenismus, Kaiserzeit und darüber hinaus zur Rezeption bereit. Doch nur wenige sichere Zeugnisse für ihre direkte Benutzung lassen sich ermitteln:²⁹¹

- A. Kap. 1–3 Auf die Gliederung der Poesie bezieht sich Hermias, Comm. in Plat. Phaedr. p. 98, 19 Couvreur ... *καὶ τὰλλα εἶδη τῆς ποιήσεως, ἥ καὶ ὡς Ἀριστοτέλης διαιρεῖ ἐν τῷ Περὶ ποιητικῆς.*
- B. Kap. 3, 1448a 12 wird vom Schol. in Soph. el. 22, 174b 27 (Comm. II, p. 102, 1–5 Ebbesen) als Aussage des Aristoteles mißverstanden, Kleophon sei ein Tragiker.
- C. Kap. 4, 1448b 30/38 wird benutzt von Eustratius, In Aristot. Eth. Nic. 6,7 (p. 320,36–321,1 Heylbut): *Μνημονεύει δ' αὐτῆς (sc. das Gedicht Margites) οὐ μόνον αὐτὸς Ἀριστοτέλης ἐν τῷ πρώτῳ τῆς ποιητικῆς ...*
- D. Kap. 4, 1449a 16–17 scheint zitiert in den *Λέξεις Ὀμηρικαί* des Apollonius Sophista, s.v. *ὑποκρίναιτο*: [...] *Πρωταγωνιστοῦντος γὰρ τοῦ χοροῦ τὸ παλαιὸν οὗτοι ὥσπερ ἀποκρίται ἦσαν* (p. 160 Bekker).²⁹²
- E. Kap. 9, 1452a 7–9 *οἷον ὡς ὁ ἀνδριάς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτυ θεωροῦντι ἐμπεσών.* Der einzige andere Verweis auf diese sonst nicht bezeugte Begebenheit findet sich in Ps. Aristot. De mir. ausc. 156, 846a 22–24: *φασὶν ὡς ἀνδριάς ὁ τοῦ Βίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινε (τὸν αἴτιον) τοῦ θανάτου τῷ Βίτυι, θεωροῦντι ἐμπεσών.* Zwar ist der Name verschrieben, doch der Wortlaut zeigt, dass hier die *Poetik* zitiert ist.
- F. Kap. 20: Auf die *μέρη τῆς λέξεως* nehmen die De interpr.-Kommentare des Ammonius, 1 (p. 12,30–13,2 Busse) und des Boethius, 2 (p. 6, 15–20 Meiser) explizit Bezug.
- G. Kap. 25, 1461a 21–23 wird – mit dem Fehlverweis *ἐν τῇ Πητορικῇ* – von Michael Ephesius, In Aristot. Soph. el. p. 33, 25–29, herangezogen.
- H. Auf die Wertschätzung, die Homer in der gesamten *Poetik* erfährt, bezieht sich ein Themistios-Fragment (ausführlicher zitiert in Elias, Comm. in Aristot. An.

²⁹⁰ Primavesi 2007; akzeptiert, wenn ich richtig verstehe, von Hatzimichali 2013/2016, 90–91.

²⁹¹ Methodisch ist die Ermittlung dieser Zeugnisse dadurch erschwert, dass mit *περὶ ποιητικῆς* auch Aristoteles' *De poetis* bezeichnet werden kann, s. dazu Janko 2011, 403–404. Die Zuordnung der nachfolgend angeführten Bezeugungen I, J und K ist hiervor betroffen. Lediglich in allgemeiner Weise, d.h. um die Existenz und den Inhalt der *Poetik* wissend nehmen auf sie Bezug: Ammonius In Aristot. An. Pr. (prooem.) (p. 11, 25,33,38 Wallies), Philoponus, In Aristot. Cat. (prooem.) (p. 5, 12 Busse), Olympiodorus, Prol. (p. 8,10,20–21 Busse), Elias, In Aristot. Cat. (prooem.). (p. 116,35 Busse)

²⁹² So Immisch 1896, 38. Auf welchem Weg diese Aristoteles-Reminiszenz in das Lexikon gelangte, ist freilich unklar. Siehe zu den Vorlagen und Quellen des Apollonios insgesamt Schenck 1974.

pr. [p. 136, 25–32 Westerink], knapper in Olympiodor, Prol. [p. 18,5–10 Busse]): Platon, so Themistios, habe die Syllogistik des Aristoteles für seine Dialoge nicht gebraucht, Aristoteles aber diese Dialoge für seine Syllogistik, und ebenso habe Homer der *Poetik* des Aristoteles nicht bedurft, die *Poetik* aber des Homer: οὐχ Ὅμηρος τοῦ Περὶ ποιητικῆς Ἀριστοτέλους (sc. ἐδεήθη) ... τοῦναντίον δὲ Ἀριστοτέλης Ὁμήρου ἐν τῷ Περὶ ποιητικῆς [...].²⁹³

Zu diesen Bezeugungen für Buch 1 der *Poetik* kommen drei Testimonien für die Benutzung von Buch 2:

I. Simplicius, Kommentar zu Aristoteles' Kategorien, p. 36, 13 Kalbfleisch (= Frg. III b): ὁ Ἀριστοτέλης ἐν τῷ περὶ ποιητικῆς κτλ.²⁹⁴

J. Lexikon des sog. Antiattizisten, κ 18 Valente (= Frg. IV): Ἀριστοτέλης περὶ ποιητικῆς κτλ.

K. Philoponus, Kommentar zu Aristoteles' De anima, p. 269, 28 Hayduck (= Frg. [dub.] VI):

Διὰ τοῦτο φησι (sc. Aristoteles) ὅτι† ἐν τῇ ποιητικῇ † κτλ.

Gesonderte Betrachtung benötigen der Tractatus Coislinianus und die Partien über die Katharsis aus Proklos' *Kommentar zu Platons Staat* (p. 42, 49, 50 Kroll) und Jamblichs *Über die Mysterien* (I,II).

Wenn man den Tractatus als Kurzfassung des 2. Buchs der *Poetik* einstuft, ist er kein Rezeptions-Zeugnis der *Poetik*, wenn nicht, bildet mindestens die im Tractatus vorgelegte Komödien-Definition, die nach dem Muster der Tragödien-Definition in *Poetik* Kap. 6 angelegt ist, ein klares Zeugnis für die Rezeption der *Poetik*.

Die Proklos- und Jamblich-Partien handeln von der Aristotelischen Katharsiskonzeption; sie sind jedoch nicht notwendig auf den Text der *Poetik* (hier Buch 2) zu beziehen (bezeichnenderweise ist von der *Poetik* jeweils gar nicht die Rede), sondern greifen die Tradition der aristotelischen Literaturtheorie auf.

Überblickt man diese Rezeptionszeugnisse,²⁹⁵ so ist der Schluss zu ziehen, dass die *Poetik* augenscheinlich nur von Spezialisten: Aristoteles-Kommentatoren und Lexikographen, benutzt wurde.²⁹⁶ Verwunderlich ist dies nicht: Der ‚esoterische‘

293 Janko 2011 verzeichnet diese Partien als Testimonien (T 6a/6b) für *De poetis*: „Given Themistius' familiarity with the *De poetis* (cf. *F 11, F 34, 38, 43a), he may (! M.H.) well be referring to the latter rather than to *Poetics* as I at first supposed (1984, 115).“ Dies erscheint mir nicht schlüssig, die Elias/Olympiodor-Themistios-Partie gehört zu den Testimonien für die *Poetik*, nicht zu denen für *De poetis*.

294 Siehe hierzu Janko 1982.

295 Siehe zu weiteren, weniger plausiblen Verweisen auf die *Poetik* (so etwa in P. Mich. Inv. 36 mit Luppe 1992) Janko 2011, 406–407.

296 Einer gesonderten Betrachtung bedürfte eine weitere Spezialistengruppe: die hellenistischen (und späteren) Philologen. Im philologischen Material (d.h. in der Hauptsache den Scholien-Corpora zu Il./Od., zu Pindar und den Dramatikern) findet sich freilich – soweit ich sehe – keine explizite Nennung der *Poetik* (ähnlich der Befund von Meijering 1987, 223–224,

Charakter der Schrift war nicht dazu geeignet, um Leser zu werben. Anders steht es um die Konzeption von Literaturkritik und -theorie, die in der *Poetik* entwickelt wird. Sie konnte indes sowohl über Aristoteles' exoterische Schriften, also insbesondere die Schrift *Über Dichter*, als auch durch seine Schüler und deren Bücher vermittelt werden.

6.2 Die Wirkungsgeschichte der Aristotelischen/aristotelischen Literaturtheorie

Mit einer Länge von insgesamt drei Büchern war Aristoteles' Dialog *Über Dichter* von erheblichem Umfang und bot vielfältigem Stoff Raum: Aus den Fragmenten erkennbar ist, dass, der Titelgebung entsprechend, den Dichtern – auch den Anekdoten über sie – größerer Raum gegeben war. Gleichwohl kann man aus den Testimonien und Fragmenten erkennen, dass die Dichtung in bestimmten Hinsichten (Gattungsmerkmale und -geschichte, Qualität etc.) behandelt wurde. Die Verbreitung dieser Schrift war insgesamt vielfältiger als die der *Poetik*; sie drang – bezeugt bis ins 3. Jh. n. Chr. – weit über den ‚Spezialisten‘-Kreis hinaus, wie Zitate aus ihr bei Athenaios (II, 505c = F 72 R³, unten *De poetis* Frg. III.ii) oder Gellius (3,II = F 76 R³, unten *De poetis* Frg. VII.ii) zeigen; die Vorlagen des Diogenes Laertios scheinen von ihr reichen Gebrauch gemacht zu haben. ‚Kronzeuge‘ für sie ist schließlich Philodem, der im 4. und 5. Buch von *Περὶ ποιημάτων* diese Schrift einer intensiven Diskussion unterzogen hat. Es ist das Verdienst von Richard Janko,²⁹⁷ bei seiner Edi-

implizit bestätigt durch Nünlist 2009). Freilich gibt es konzeptionelle Nähe zwischen *Poetik* und philologischem Material, gewiss teils durch die philologische Rezeption der Aristotelischen *Homer-Probleme* hervorgerufen, teils aber auch durch die Rezeption aristotelischer Literaturtheorie über andere Quellen/Texte. In diesem zweiten Fall kann systematisch auch nicht die Benutzung der *Poetik* ausgeschlossen werden: es wäre hier in jedem einzelnen Fall eine genaue Untersuchung erforderlich. Zu keinem schlüssigen Ergebnis für die Benutzung der *Poetik* führt die systematische Analyse zu Aristarch durch Schironi 2018, 413–443, s. besonders 441–443, die pointiert feststellt „Aristarchus seems to have been aware of Aristotle's reflection on poetry“ (441), jedoch keine Benutzung der *Poetik* daraus ableitet. Erbse 1972, 166–177 (vgl. auch Gallavotti 1969) sieht dagegen in Aristarchs These, die *Odyssee* ende mit Od. 22, 295–296, eine direkte Aufnahme von *Poetik* 17, 55b 16–23, also eine sichere Bezugnahme, wozu freilich die vorsichtigen Einschätzungen von Richardson 1994, 21–22, zu vergleichen sind. Bemerkenswert erscheint, dass, wie Caciagli 2018 zeigt, die Aristophanes-Scholien keine Nähe zu Aristotelischen Positionen, etwa zur Mimesis, erkennen lassen.

Eine weitere mögliche Rezeptionsspur der *Poetik* zu den Dichtern selbst untersucht am Beispiel von Menanders *Samia* Möllendorf 1994 (mit weiterer Literatur). Er zeigt, dass man Menanders ‚neue Poetik‘ der Komödie als kritische Auseinandersetzung mit der Zurückstufung der Komödie gegenüber der Tragödie in der *Poetik* lesen kann.

Auf weitere, in Forschung eher versuchsweise der *Poetik* zugeschriebene Papyrusfragmente (ein Beispiel: Luppe 1992) soll hier nicht eingegangen werden.

297 Siehe Janko 2011. Die Janko vorausgehenden Sammlungen sind damit teilweise überholt;

tion des Philodem mit großem Scharfsinn eine beträchtliche Zahl von Nachrichten identifiziert zu haben, die man in den Umkreis von *Über Dichter* stellen bzw. sie sogar als (neue) Fragmente einstufen kann.²⁹⁸ In der Summe kann man aufgrund dieser neuen Lage zu *Über Dichter* feststellen, dass die Wirkung der aristotelischen oder: Aristotelischen Literaturtheorie in der Antike deutlich weiter zu fassen ist als der Umkreis andeutet, den man der *Poetik* selbst zuweisen darf.

Freilich dürfen nicht allein Schriften des Aristoteles selbst für die Wirkung seiner literaturtheoretischen Positionen in Anschlag gebracht werden, es gilt auch hier, die ‚Schule des Aristoteles‘ insgesamt zu berücksichtigen. Zwar ist auch hier die materielle Grundlage dürftig: In der Hauptsache Titel und wenige Fragmente können ins Feld geführt werden, doch liefern diese wenigstens Umrisse von literaturkritischen Positionen (und auch von Divergenzen zu Aristoteles).

An erster Stelle ist hier Theophrast, der ‚institutionelle Fortsetzer‘ des Aristoteles zu nennen. Für ihn sind nicht weniger als 24 Titel allein von Schriften zu Rhetorik und Poetik bezeugt,²⁹⁹ darunter – bei Diogenes Laertios angeführt: *Περὶ γελοίου* (Diog. Laert. 5,46), *Περὶ κωμωδίας α'*, *Περὶ λέξεως α'*, *Περὶ μουσικῆς α'*, *β'*, *γ'*, *Περὶ ποιητικῆς α'* (5,47), *Περὶ ποιητικῆς ἄλλο α'*, *Περὶ τέχνης ῥητορικῆς α'*, *Περὶ τεχνῶν ῥητορικῶν (κατ')* εἰδη ξα' (5,48). Hinzu kommen drei weitere Schriften zu Musik und Musikern.³⁰⁰

Allerdings finden für Theophrast sich nur wenige bezeugte Fragmente zur Poetik (Nr. 707–713 Fortenbaugh).³⁰¹ Unter ihnen von besonderem Interesse sind Nr. 708 (= Diomedes, *Ars gramm.* III, cap. IX.1), aus *Über Komödie* mit Theophrasts Definition der Komödie, Nr. 710 (= Athen. 8,40, 347f–48a) aus *Über das Lächerliche*, sowie Nr. 711 (= Plut. *Quaest. conv.* 2,1,4, 631e), wo Theophrasts Definition des Witzes gegeben wird (die einen Bezug zu Tract. Coisl. 5 aufweist). Erkennbar ist aus diesen Zeugnissen eine durchaus intensivere Beschäftigung des Theophrast mit Komödie und dem Komischen. Erkennbar ist auch, dass Theophrasts hier einschlägige Schriften eine ‚Reichweite‘ hatten (wie ihre Rezeption durch Plutarch und Athenaios zeigt), die der von Aristoteles' *Über Dichter* gleichkam.

Einen weiteren Weg in die antike Literatur und Literaturkritik konnte aristotelisches Gedankengut über weitere Schüler nehmen, hierunter auch nicht mehr direkte Schüler des Aristoteles. Diese Gruppe, von Fritz Wehrli als ‚Schule des Aristoteles‘ zusammengefasst und ediert,³⁰² setzt sich zusammen aus Dikaiarchos (in der Sammlung von Wehrli Fasz. I, ²1967, FGtHist 1400), Aristoxenos (Wehrli Fasz. II,

aufgrund der eingehenden Kommentierung der (vor Janko bekannten) Fragmente behält Laurenti 1987, 211–300, seinen Wert.

298 Siehe hierzu den Anhang unten zu den Fragmenten von *De poetis*.

299 Siehe den Katalog in Fortenbaugh 1992, dort Nr. 666.

300 Fortenbaugh 1992, Nr. 714.

301 Siehe hierzu jeweils die Kommentierung in Fortenbaugh 2005.

302 Wehrli 1967–1969, Wehrli 1974, Wehrli 1978. Siehe zu den literaturkritischen bzw. -theoretischen Studien dieser Peripatetiker ferner den Überblick von Podlecki 1969.

²1967), Klearchos (Fasz. III, ²1969), Demetrios von Phaleron (Fasz. IV, ²1968), Straton von Lampsakos (Fasz. V, ²1969), Lykon und Ariston von Keos (Fasz. VI, ²1968), Herakleides Pontikos (Fasz. VII, ²1969), Eudemos von Rhodos (Fasz. VIII, ²1969), Phainias von Eresos [FGrHist 1002], Chamaileon, Praxiphanes (Fasz. IX, ²1969), Hieronymos von Rhodos und Kritolaos (Fasz. X, ²1969), Hermippos (Suppl. I 1974, FGrHist 1026), Sotion (Suppl. II, 1978).

Diese Schülergruppe zeichnete sich einerseits durch ein breites Spektrum an biographischen Studien, gerade auch zu Dichtern aus.³⁰³ Andererseits erarbeitete sie eigene ‚Poetiken‘ und Spezialabhandlungen zu Teilbereichen der Dichtkunst. So verfasste etwa Herakleides Pontikos nach Ausweis des Verzeichnisses bei Diogenes Laertios (5,87–88) Schriften zur Tragödie und den drei großen Tragikern (Περὶ τῶν παρ' Εὐριπίδῃ καὶ Σοφοκλεῖ,³⁰⁴ Περὶ τῶν τριῶν τραγωδοποιῶν, F 179 Wehrli), zu Homer-Zetemata³⁰⁵ und sogar ein Buch *Über Poetik und Dichter* (Περὶ ποιητικῆς καὶ τῶν ποιητῶν, F 166 Wehrli).³⁰⁶ Dikaiarch arbeitete über die musischen Agone und Feste (Περὶ μουσικῶν ἀγῶνων, Περὶ τῶν διονυσιακῶν ἀγῶνων, Παναθηναϊκός, Ὀλυμπιακός F 73–89 Wehrli, FGrHist 1400 F 5–8), Aristoxenos über verschiedene Aspekte von Musik und ihrer Verwendung bzw. über ihre Interpreten.³⁰⁷ Chamaileon verfasste Schriften *Über die (alte) Komödie* (F 43–44 Wehrli) und *Über die Satyrn* (= Über das Satyrspiel, F 37a–c Wehrli). Gern wüsste man mehr über den Dialog *Über*

303 So insbesondere aus der Feder Dikaiarchs (*Über Alkaios*, F 94–99 Wehrli, FGrHist 1400 F 9, F 42); des Aristoxenos (F 10a–b Wehrli); des Klearchos (βίαι – ‚Lebensformen‘ – in acht Büchern, F 37–62 Wehrli); des Chamaileon (*Über Anakreon*, *Über Sappho*, *Über Simonides*, *Über Thespis*, *Über Aischylos*, *Über Lasos*, *Über Pindar*, *Über Stesichoros*, F 26–42; unsicher sind Viten von Hesiod und Alkman bezeugt, F 23–25 Wehrli); des Hermippos (s. dazu die neue Sammlung von Bollansée 1999 bzw. die eingehende Studie von Bollansée 1999a), für den – neben zahlreichen Philosophen-Viten – eine Hipponax- und eine Euripides-Biographie (F 93 u. 94 Wehrli, FGrHist 1026 T 16, F 55, F 84) bezeugt ist.

304 F 180 Wehrli – Diogenes Laertios 5,87, teilt mit, dass dieses Werk drei Bücher hatte. In eine ähnliche Richtung könnte die für Dikaiarch bezeugte Schrift Ὑποθέσεις τῶν Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους μύθων (F 78 bzw. 79–84 Wehrli, FGrHist 1400 F 141) gegangen sein (sofern ihr Verfasser nicht ein Grammatiker Dikaiarch aus Sparta war).

305 F 167–180 Wehrli. Hierbei behandelte er in eigenständigen Schriften u.a. Datierung und relative Chronologie zwischen Homer und Hesiod (Περὶ τῆς Ὀμήρου καὶ Ἡσιόδου ἡλικίας, F 176–77) sowie das Verhältnis von Archilochos zu Homer (Περὶ Ἀρχιλόχου καὶ Ὀμήρου, F 178). Studien zu Homer sind auch bezeugt für Dikaiarch (Περὶ τῆς ἐν Τλίῳ θυσίας, F 23 Wehrli, weitere ‚Homer-Fragen‘ F 90–93, FGrHist 1400 F 38–41), ferner für Demetrios von Phaleron (*Über die Ilias*, *Über die Odyssee*, je in zwei Büchern, dazu ein Ὀμηρικός, F 190–193 Wehrli) sowie Chamaileon (F 14–22 Wehrli); vielleicht gehören hierzu auch die von Diogenes Laertios (5,59) genannten Λύσεις ἀπορουμένων des Straton (F 149 Wehrli).

306 Auch für Phainias ist eine Schrift *Über Dichter* bezeugt (F 32 Wehrli, FGrHist 1002 F 5), für Hieronymos kann man einen solchen Titel vermuten (F 29–33 Wehrli, ob diese Schrift biographisch oder ‚systematisch‘ angelegt war, ist unklar).

307 So sind für ihn bezeugt ἱστορικὰ τῆς μουσικῆς (F 69–93 Wehrli) ferner Περὶ τραγικῆς ὁρχήσεως (F 103–112 Wehrli), Περὶ τραγωδοποιῶν (F 113–116 Wehrli) und Περὶ ἀλλήτων (F 94–102 Wehrli).

Dichtung oder *Über Dichter*, in dem Praxiphanes (F 11–17 Wehrli) nach dem Zeugnis des Diogenes (3,8) Platon und Isokrates debattieren ließ.³⁰⁸

Auch diese ‚Schüler des Aristoteles‘³⁰⁹ erreichten mit ihren Schriften, wie die Testimonien zeigen, ein breiteres Publikum und wurden in der hellenistischen Philologie und Grammatik rezipiert. Über Vermittlungsinstanzen wie Varro und Sueton (die auch Eigenes hinzufügen) gelangten sie in die lateinische Literatur, so dass in einer ganzen Reihe von erhaltenen spätantiken Texten, Grammatiken wie der des Diomedes, literaturkritischen bzw. -historischen Texten wie der Chrestomathie des Proklos oder *De comoedia*, Traditionen der ‚Schule des Aristoteles‘ – und möglicherweise eben auch des Aristoteles selbst eingegangen sind. Der Anhang dieses Buches wird zentrale Texte dieses Corpus vorstellen.

7. Überlieferung und Textgestaltung der *Poetik*

whoever contradicts Vahlen, does so at his own risk and peril (Kamerbeek 1965, 281)

7.1 Die Überlieferungsträger

Der griechische Text der *Poetik* ist in mehr als 40 Handschriften³¹⁰ überliefert (mit Ausnahme von zwei Manuskripten, A und B, s.u., gehören diese in das 15. Jh. oder sind noch jünger); es existieren darüber hinaus eine mittelalterliche lateinische und eine arabische Übersetzung – die ihrerseits auf einer syrischen Übersetzung basiert, von der ein Ausschnitt erhalten ist. Alle diese Überlieferungsträger stimmen darin überein, dass sie lediglich das erste Buch der *Poetik* übermitteln. Ihr Ausgangspunkt (Ω) ist demnach ein antiker (oder spätantiker) Text, der bereits unvollständig war.

Die systematische Erforschung dieser Überlieferung seit dem 19. Jh. hat zu einem recht klaren Bild der Bedeutung der Überlieferungsträger geführt.³¹¹ Der größte Teil der griechischen Handschriften hat als direkte oder indirekte Abschriften des Parisinus Graecus 1741 (= A) zu gelten, einer wohl um die Mitte des 10. Jh. entstandenen Handschrift, die eine Sammlung rhetorischer Abhandlungen enthält, darunter die Aristotelische *Rhetorik* sowie daran anschließend die *Poetik* (f. 184–199).³¹²

³⁰⁸ Siehe zu Praxiphanes und Chamaileon zusammenfassend Martano-Matelli-Mirhady 2012.

³⁰⁹ Zu den für sie hier geltend gemachten Titeln lassen sich noch fragmentarische anonyme Texte stellen, die sich mit Alkman (FGrHist 1130 = POxy 3542), Simonides (FGrHist 1131 = P.Princeton inv. Am87–59A) und Pindar (FGrHist 1132 = POxy 2438) befassten.

³¹⁰ Die vom Institut de recherche et d'histoire des textes getragene Datenbank Pinakes (pinakes.irht.cnrs.fr) verzeichnet 44 Textzeugen (abgerufen am 3. 6. 2021).

³¹¹ Wesentlich hierfür Lobel 1933 (seine Analyse beruht auf der Kenntnis von immerhin 31 Handschriften, s. Lobel 1933, 1–2) und Tarán 2012, 129–158.

³¹² Grundlegend zu dieser Handschrift Harlfinger-Reinsch 1970.

Unabhängig von diesem Parisinus ist die in Florenz in der Bibliotheca Riccardiana aufbewahrte Handschrift Riccardianus 46 (= B), auf die erstmals Franz Susemihl hingewiesen hatte, der bei seinen Studien zur Überlieferung der *Nikomachischen Ethik* auf sie gestoßen war.³¹³ Diese Handschrift³¹⁴, die die *Poetik* f. 91–112^v enthält (der Anfang der *Poetik* bis Kap. 3, 1448a 28 fehlt, bedingt durch den Ausfall von drei Lagen, durch die auch der Text von Demetrios, De eloc. verloren ging), galt seit Susemihls Entdeckung als dem 14. Jh. zugehörig, ist aber in jüngerer Zeit durch die Forschungen von Baldi³¹⁵ in die Mitte des 12. Jh. zurückdatiert worden.³¹⁶ Ihre Unabhängigkeit von A wird dadurch bewiesen, dass sie einen (bis dahin unentdeckten) Textausfall in A (sowie allen von A abhängigen Handschriften) in Kap. 16, 1455a 14 ausfüllen kann.

Im Jahre 1278 vollendete Wilhelm von Moerbeke eine lateinische Übersetzung der *Poetik*, für die er eine griechische Vorlage benutzte (man pflegt sie mit der Sigle Φ zu bezeichnen), die wie A die Lücke in Kap. 16 aufweist, aber nicht A war, also mit A zusammen auf eine gemeinsame Vorlage (deren wesentlicher ‚Bindefehler‘ eben diese Lücke ist) zurückgeht.³¹⁷ Diese gemeinsame Vorlage von A und Φ pflegt man als Π zu bezeichnen. Die Übersetzung Wilhelms ist in zwei (leicht differierenden) Versionen erhalten, die eine (= Lat.O) im Codex Etonensis, biblioth. Collegii 129 (Ende 13. Jh., dort fol. 206^v–218^r), die andere (= Lat.T) im Codex Toletanus, biblioth. Capituli 47.10 (wohl 1280 geschrieben, dort fol. 75^r–90^v). Dank insbesondere den Bemühungen von Minio-Paluello (1968) ist es an verschiedenen Stellen möglich, aus dieser lateinischen Übersetzung den Text von Φ zu rekonstruieren.

Die arabische Übersetzung (Ar.) fertigte vor dem Jahr 934 Abū-Biṣr Mattā an,³¹⁸ indes nicht direkt aus einer griechischen Vorlage, sondern aus einer syrischen Über-

313 Susemihl 1878, 629 mit Anm. 10.

314 Genaue Beschreibung durch Nickel 359–360 in Moraux 1976.

315 Baldi 2010, Baldi 2011.

316 Leider hat sich der Zustand dieser Handschrift in den letzten Dezennien verschlechtert und dabei ihre Lesbarkeit verringert. Diesen ‚Ist-Zustand‘ dokumentiert Tarán 2012 in seiner Edition eingehend und mit größter Genauigkeit. Wie für Tarán steht auch für mich außer Frage, dass die Sicherheit, mit der Kassel wie bereits vor ihm Margoliouth 1911 Lesarten von B mitteilen, aufgrund des Zustands von B teilweise irreführend ist. Allerdings glaube ich, an wenigen Stellen noch etwas mehr als Tarán aus B gewinnen zu können. Denn für die diesem Band beigegebene Edition habe ich auf einen offenbar aus den 1960er Jahren stammenden Mikrofilm der Handschrift, der im Aristoteles-Archiv der FU Berlin aufbewahrt wird – für den Zugang zu diesem Material danke ich insbesondere Michael Krewet sehr herzlich –, zurückgreifen können. Dieser Mikrofilm erlaubte es, wenigstens einige der Lesarten von B, die die Edition von Rudolf Kassel mitteilt oder impliziert, zu verifizieren bzw. an einigen Stellen etwas mehr lesen zu können, als es offenbar Tarán möglich war. Dies ist im Apparat mitgeteilt. Wo gegenüber den Feststellungen über Lücken oder Unlesbarkeiten von B, die Tarán verzeichnet, keine Mitteilung gemacht wird, war für mich der Text von B lesbar.

317 Siehe hierzu insgesamt Minio-Paluello 1968.

318 Erhalten ist diese Übersetzung freilich nur in einer schlecht erhaltenen Handschrift aus der ersten Hälfte des 11. Jh., Paris. ar. 2346, die den Text selbst zudem mit augenscheinlich zahl-

setzung (Syr.), von der selbst nur ein kleines Stück als Zitat (es entspricht Kap. 6, 1449b 24–50a 10) in der Schrift *Buch der Dialoge* (einer Art von Enzyklopädie) des Severus bar-Šakkō erhalten ist.³¹⁹ Die syrische Übersetzung³²⁰ (und damit mittelbar die arabische) geht damit auf eine griechische Vorlage zurück (man pflegt sie als Σ zu bezeichnen), die deutlich älter als die erhaltenen griechischen Handschriften ist; diese griechische Vorlage wies zudem eine Textgestalt auf, die sie als unabhängig von B wie von Π ($A\Phi$) erweist. Indes ist die Rekonstruktion von Σ aufgrund der doppelten Übersetzung sowie aufgrund bestimmter Eigenarten des arabischen Übersetzers überaus kompliziert.³²¹ Doch die methodischen Fortschritte, die die sog. ‚Graeco-Arabistik‘ in den vergangenen Jahrzehnten gemacht hat, haben, nach zwei teilweise nicht unproblematischen Versuchen durch Margoliouth (1887 bzw. 1911) und Tkatsch (1928/1932),³²² nunmehr das Terrain soweit sichern können, dass durch die gründliche Analyse, der Dimitri Gutas die arabischen Übersetzung unterzogen hat, es Leonardo Tarán möglich war, Σ (als Rekonstruktion) neben A, B und Φ bei der Konstitution des *Poetik*-Textes zu benutzen.

Damit kann die Edition der *Poetik* auf eine breitere Überlieferung gestellt werden, als es den älteren Editionen (bis hin zu Kassel) möglich war, und die Edition von Tarán bildet diese Forschungslage adäquat ab.

reichen Lücken wiedergibt. Diese ‚Eigenheiten‘ dieser Handschrift lassen daher keine sichere Entscheidung zu, ob die Paraphrasen der *Poetik*, die Avicenna (1024–1027) und Averroes (um 1175; engl. Übers. seines sog. ‚Mittleren Kommentars‘ durch Butterworth 1986) bieten, auf eine ‚bessere‘ Kopie der Übersetzung oder gar (im Fall Avicennas) eine zweite, verlorene arab. Übersetzung zurückgehen (die ihrerseits auf eine weitere griechische Vorlage zugegriffen hätte: Ψ nach Gutas 2012, 103). Kritisch dazu Schrier 2016, 320, 328–330.

319 Siehe hierzu Schrier 2016, 324–325, der die Lemmata aus dem *Buch der Dialoge* zitiert und diskutiert, die der Frage ‚quid est tragoedia‘ gewidmet sind und den Aristoteles-Text von Kap. 6 auszugsweise anführen.

320 Diese Übersetzung ins Syrische nahm wahrscheinlich der versierte Übersetzer Ishāq ibn Hunayn vor (s. dazu Gutas in Tarán 2012, 91, 99–100); ob zwischen dieser Übersetzung und bar-Šakkō der syrische Text weitere Bearbeitungen durchlaufen hat, ist nicht klar. S. dazu Schrier 2016, 327.

321 Einen Eindruck von den Schwierigkeiten, die arabische Übersetzung (die bisweilen pleonastisch oder zumindest mit mehreren Ausdrücken für einen griechischen Terminus operiert) in dieser Hinsicht stellt, gibt Immisch 1896, der für Teile von Kap. 4 die deutsche Übersetzung des Arabischen (von Albert Socin) mit der griechischen Originalfassung vergleicht.

322 Darüber hinaus existierte eine (inzwischen verlorene) Übersetzung der *Poetik*, die Eduard Sachau für Johannes Vahlen angefertigt, dieser aber nicht systematisch benutzt hatte, die aber Gudeman 1920 für eine durchaus interessante Diskussion textkritischer Probleme der *Poetik* ausgewertet hat.

7.2 Der Codex Parisinus Graecus 2038

Indes ist gerade durch Taráns Edition ein weiteres Problem deutlich(er) hervorgetreten: Tarán nutzt (wie bereits vor ihm Kassel) punktuell im Text und verzeichnet eklektisch im Apparat Lesarten des Codex Parisinus Graecus 2038.³²³ Diese Handschrift hat eine wechselhafte Karriere in den Editionen der *Poetik* und in der Bewertung ihrer Bedeutung durchlaufen. Im 19. Jh. wurde sie von den Editoren geringgeschätzt,³²⁴ im 20. Jh. wieder verstärkt zur Kenntnis genommen, schließlich von Sicherl als Vorlage der editio princeps der *Poetik* (in Band 1 der Aldina der *Rhetores Graeci* von 1508) identifiziert. Um die Frage zu klären, ob die Bedeutung, die Tarán diesem Codex in seiner Ausgabe zuweist, angemessen, zu groß oder zu gering ist – diese Frage ist insbesondere von Janko 2013 pointiert formuliert worden³²⁵ –, müssen einige Aspekte der Forschungsgeschichte der *Poetik* beleuchtet und die Lesarten, die der Codex bietet, eingehender betrachtet werden. Drei Optionen stehen hierbei im Raum: bei dem Paris. 2038 handelt es sich a) um einen codex descriptus mit späten Gelehrten- bzw. Schreiberzutaten und -korrekturen, der als eliminandus bei der Texterstellung nicht zu berücksichtigen ist; b) um einen Träger einer von A und B unabhängigen Überlieferung, der als fünfter Überlieferungsträger neben ABΦΣ systematisch zu berücksichtigen ist; oder c) um das Ergebnis einer kontaminierten Überlieferung, die nach Analyse bzw. Rekonstruktion ihrer Komponenten systematisch zu verzeichnen ist.

Editionshistorisch³²⁶ betrachtet wurde bis zur Ausgabe von Kassel gemäß der Option a) verfahren; In einer merkwürdigen Allianz³²⁷ führten die radikale *Poetik*-Edition von Ritter (1839), dessen rigide ‚Echtheitskritik‘ im textus receptus der *Poetik* (den Bekker in der Akademie-Ausgabe von 1831 noch einmal neu aufbereitet hatte³²⁸) ganze Sätze und Kapitel für unecht erklärte, und die ‚Entdeckung‘ der Bedeutung von A als (vermeintlichem) Codex, von dem alle andere Handschriften

323 Pointiert zu dieser Handschrift bereits Else 1966, 765: „[...] the tantalizing Parisinus 2038, which has an astonishing number of good readings.”

324 Siehe etwa Susemihl 1874, p. XV: „Parisiensis 2038 ... ohne Zweifel auch erst im 16. Jh. abgefasst, mutmaßlich schon mit Benutzung der ältesten Ausgabe, im Ganzen ohne Wert, jedoch mit mehreren, zum Teil richtigen, zum Teil beachtenswerten Textänderungen, die sich hier zuerst zu finden scheinen.“

325 Tarán 2016 hat gegen Janko 2013 energisch (und teilweise polemisch) Stellung bezogen, die nähere Erläuterung, d.h. eine detailliertere Diskussion der Lesarten des Paris. 2038, die er dabei (2016, 787) in Aussicht stellt, liegt jedoch bislang nicht vor.

326 Siehe hierzu den brillanten und pointierten Überblick von Kassel 1991a, 487–489.

327 Verständlich wird diese Allianz durch die gemeinsame Frontstellung gegen den textus receptus und das Bemühen, den Text aus den Handschriften oder besser: der Handschrift neu zu erarbeiten.

328 Bemerkenswerterweise machte erstmals Bekker durch seinen app. crit. die Defizite dieses textus receptus transparent.

abhängen, durch Spengel³²⁹ und Vahlen³³⁰ dazu, dass alles, was in den Handschriften (und in der Aldina) nicht zu A passte, als Gelehrten- oder Kopisten-Zusätze des Mittelalters betrachtet werden konnte: Vahlens insgesamt drei Editionen (1867, 1874, 1885) der *Poetik* ‚reinigten‘ entsprechend den *Poetik*-Text von derartigem ‚Ballast‘.³³¹ Das methodische Fundament für diese Reinigung formuliert Spengel (1875, 7) in einem Vergleich mit archäologischen Ergänzungen: „Es ist mit dem Texte wie mit den Statuen; vielen wünschte man die Ergänzungen weg, weil sie unsicher oder falsch sind; ein restaurierter Abguss des Ganzen daneben gestellt, lässt das Original weit besser erkennen und richtiger beurteilen, als es jetzt möglich wird, wo man einmal befangen nicht weiter mehr nachdenkt.“ Der Codex A ist also eine Art von Torso, an den die späteren Handschriften und die Aldina mehr oder weniger schlecht passende Ergänzungen angefügt haben,³³² die dazu führen, dass das Original (also die *Poetik* des Aristoteles in der Fassung des Aristoteles) verkannt wird; A ohne derartige Ergänzungen gibt dagegen einen besseren Eindruck des Originals.

Nach dieser methodischen Maxime verfährt Vahlen; er ediert nach A und verwendet andere Handschriften³³³ nur dort, wo A ersichtlich unhaltbare Lesarten liefert. ‚Überschüssiges‘, d.h. das, was die Aldina gegenüber A als ‚Mehr‘ bietet und was bei Bekker noch im Text erscheint, wird nicht einmal mehr im Apparat verzeichnet.

Die Entdeckung von B hätte dieses Editionsprinzip freilich grundlegend hinterfragen müssen. Doch für Vahlen kam Susemihls Fund (der ja zudem gar keine

329 Spengels Position zu Ritters Edition (die immerhin fast ein Drittel der *Poetik*-Texts athetiert – s. Kassel 1991a, 488: „Ritter’s interpolation mania“) ist ambivalent. Auf der einen Seite schreibt er (Spengel 1875, 3) Ritter die ‚wichtige Entdeckung‘ zu, dass „alle Abweichungen der Aldina von den Handschriften nichts als Conjecturen gelehrter Griechen jener Zeit sind“, andererseits greift er in einer (nur auf die ersten sechs Kapitel der *Poetik* bezogenen) Rezension (Spengel 1841) Ritters Urteile im Einzelnen entschieden und durchaus polemisch an.

330 Hierbei gehört Spengel der Primat der Entdeckung (formuliert in seinen Aristotelischen Studien, Abhandl. Bayer. Akad. Bd. 11, 2. Abt. 1860), Vahlens Verdienst liegt in der Umsetzung in seiner Ausgabe von 1874 (wobei er, p. X, Spengels Verdienste nicht adäquat zu würdigen verstand, was Spengel 1875, 5 zu emphatischer Polemik veranlasste).

331 Dass Vahlen dessen ungeachtet gleichwohl über einen umfassenden Überblick über die Lesarten der übrigen Handschriften (ausgenommen B) verfügte, zeigt die von Gudeman 1935, 27 mitgeteilte Liste der *Poetik*-Mss., von denen Vahlen Kollationen besaß.

332 Es gehört (s. die folgenden Anmerkungen) geradezu zu den Topoi der *Poetik*-Forschung, die Aldina für schlecht zu erklären (bis hin zu Tarán 2012, 47: „the secondary and derivative nature of the Aldine text“, tendenziell ähnlich ebenda 75 über Centanni 1986); dabei wird bisweilen zu stark der Fortschritt in der editorischen Methodik zum Maßstab gemacht und übersehen, dass die Aldina bis hin zu Bekker die Grundlage für die enorme Wirkung der *Poetik* in der Neuzeit legte, eine Wirkung, die bei einer (implizit von den Aldina-Kritikern geforderten) Edition eines ‚Torso‘ (im Sinne Spengels) auf der soliden Grundlage von A kaum erreicht worden wäre.

333 Deren systematische Auswertung hatte Spengel 1875, 3 für unnötig erklärt, weil: „[...] eine Vergleichung aller anderen [sc. Handschriften] nicht die mindeste Ausbeute liefern werde.“

Hinweise auf die Bedeutung von B geben konnte) zu spät; erst Bywater³³⁴ zog, freilich gestützt auf stark selektive Informationen von Landi über B, diese Handschrift unter den ‚Apographa‘ heran. Die Bedeutung von B eröffnete sich augenscheinlich zuerst Margoliouth durch den Abgleich mit der arabischen Übersetzung: Seine Edition (Margoliouth 1911) verwendete daher B (wenn auch nicht mit genauer Kenntnis oder wenigstens kompletter Dokumentation der Lesarten, diese findet sich erstmals bei Kassel 1965) als selbständigen Überlieferungsträger neben A und der arabischen sowie der lateinischen Übersetzung.

1933 publizierte Lobel seine knappe, aber gehaltvolle Untersuchung der *Poetik*-Überlieferung in den griechischen Handschriften. Er konnte erstmals klar die Eigenstellung von B neben A beweisen.³³⁵ Verbindet man dies mit der Erkenntnis, dass die beiden Übersetzungen gleichfalls auf von A unabhängige Traditionen zurückgehen, so ergibt sich, dass sich das Koordinatensystem bei der Beurteilung der handschriftlichen Überlieferung der *Poetik* gegenüber Spengel und Vahlen radikal verändert hat. Statt von einem einzigen Punkt aus (nämlich A) die gesamte Handschriftenlage her zu betrachten, sind es nun offensichtlich vier Ausgangspunkte (ABΦΣ), die im früheren Mittelalter nachgewiesen werden können.

Damit ist der Kontext skizziert, in dem die Stellung des Codex Paris. 2038 in der Überlieferung zu bestimmen ist. Grundlegend für Kassel und (mit Modifikationen) für Tarán ist hierbei die Untersuchung Lobels (1933), der den Parisinus als Abkömmling des Codex Estensis α. T. 8.3 (olim 100) verortete, allerdings nicht als direkte Abschrift, sondern als Abschrift einer verlorenen Handschrift ζ, die ihrerseits auf eine verlorene Handschrift ε zurückgeht, die direkt aus dem Estensis kopiert sei.³³⁶ Als Schreiber des Parisinus lässt sich Andronikos Kallistos identifizieren,³³⁷ der diesen Text in der zweiten Hälfte des 15. Jh. anfertigte. Der Codex war im Besitz des Janos Laskaris³³⁸ und stand Aldus (bzw. Demetrios Dukas, dem eigentlichen Herausgeber) als Primärvorlage für den Druck von Aristoteles’ *Rhetorik*, der *Alexander-Rhetorik* und der *Poetik* in Band 1 der *Rhetores Graeci* zur Verfügung, wobei augenscheinlich im Fall der *Poetik* Korrekturen bzw. Varianten aus dem Codex Ambrosianus B 78 sup. in den stehenden Satz eingefügt wurden.³³⁹ Der Weg vom Parisinus zur Aldina ist damit geklärt, doch wie steht es um die recht komplizierte ‚Vorgeschichte‘, d.h.

334 Bywater 1909, p. XXV–XXVI, führt die Linie Ritter-Spengel-Vahlen fort und erklärte die Aldina-*Poetik* für „an almost ideal instance of what a first edition should not be.“

335 S. Lobel 1933, 15–17.

336 Lobel 1933, 24–33.

337 Sicherl 1992, 114. Er ist u.a. der Kopist des Marc. Gr. 190, Marc. Gr. 198, Ambros. I 56 sup. (Druckvorlage eines Teils der Aldina von Arist. Hist. Anim.) sowie des Vat. Gr. 249. Er wirkte in den 60er Jahren des 15. Jh. in Bologna, in den 70er Jahren in Florenz. S. zu ihm Eleuteri-Canart 1991, 69–70 und insbesondere Rashed 2001, 227–229; leicht zugängliche Schriftproben ebenfalls bei Rashed 2001, Abb. 31 bzw. Abb. 37.

338 Sicherl 1992, 113 Anm. 22.

339 Sicherl 1992, 116; kritisch demgegenüber Wilson 2017, 217 Anm. 44, der zwischen dem Pa-

die Validität der Konstruktion Lobels, der gleich zwei verlorene Handschriften benötigt (ζ und ϵ), um den Parisinus aus dem Estensis herleiten zu können?

Die Stabilität dieser Konstruktion scheint nach gegenwärtigem Forschungsstand nicht mehr gegeben: Modifiziert vertritt Tarán Lobels Einstufung: er gibt die unbedingte Herleitung aus dem Estensis und die Mehrfachnutzung von B auf und vermutet, dass Kallistos bei Herstellung des Textes Zugriff auf A oder eine A nahestehende Kopie hatte und Lesarten von B nutzen konnte.³⁴⁰ Dem radikal gegenüber stehen a) die Schlussfolgerungen von Centanni, die aufgrund systematischer Analyse der Lesarten des Parisinus diesen als einen Abkömmling der Vorlage von B einstufte, sowie b) die Hypothese von Janko und McOsker, die im Parisinus einen Zeugen einer von A und B unabhängigen Tradition vermuten, die sie mit einem verlorenen, aber verschiedentlich bezeugten Pergament-Codex der *Poetik*, der im Besitz von Laskaris war, verbinden.³⁴¹

Je nach Entscheidung für eine dieser Positionen gewinnen die Lesarten des Codex unterschiedliche Bedeutung für die Edition. Müssen sie als P konsequent wie A und B im Apparat verzeichnet werden (Janko, McOsker), sind sie nur sporadisch als Gelehrtenkonjektur anzuführen (Tarán) oder ist mit ihrer Hilfe in Kombination mit B eine verlorene Ausgangshandschrift X, die auf derselben Stufe wie Ξ und Σ steht (Centanni), zu rekonstruieren?

Eine Entscheidung dieser für die Textkonstitution wichtigen Frage bedarf zunächst eines Überblicks über die Materie, d.h. über den Text, wie ihn der Parisinus bietet. Dieser Überblick sei im Folgenden gegeben.³⁴²

I. Der Textbestand des Parisinus: Lücken und Zusatztext

1. Die Lücken im Parisinus

a) Der Parisinus weist, wie die gesamte Π -Tradition, die Lücke in Kap. 16, 55a 14–15: $\epsilon\nu\tau\epsilon\lambda\epsilon\iota\nu \dots \tau\acute{o}\zeta\omicron\nu$ auf. Dieser Bindefehler mit Π ‚trennt‘ ihn von B und Σ .

risinus und der Aldina ‚a lost transcript‘ ansetzt. Für die hier entwickelte Bewertung der Bedeutung des Parisinus ist dies ohne Belang.

³⁴⁰ Tarán 2012, 149–150, abgeschwächt dagegen Tarán 2016, 786–787, der nur noch einzuräumen scheint, dass die Annahme von zwei verlorenen Zwischenschritten, Lobels ϵ und ζ , nicht zwingend erforderlich sei.

³⁴¹ McOsker 2012; Janko 2013, 255–256.

³⁴² Für diesen Überblick habe ich dankbar die Arbeiten von Centanni 1986 bzw. Centanni 1987 heranziehen können. Meine Aufstellungen sind durch eine eigene Durchsicht der Handschrift anhand eines Digitalisats ergänzt, das von Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits frei zugänglich zur Verfügung gestellt wird. Ich gehe hier in der Regel auf Orthographica der Handschriften nicht ein.

b) Der Parisinus weist folgende Lücken gemeinsam mit dem Estensis auf:

- i) Kap. 3, 48a 30: οἱ δωριεῖς ... κωμωδίας
- ii) Kap. 4, 49a 2: παραφανείσης ... κωμωδίας
- iii) Kap. 6, 50b 10: ἐν οἷς μὴδ' ὅλως ... λέγων
- iv) Kap. 9, 51b 6: ἱστορίας ... ποιήσις
- v) Kap. 15, 54a 34: ἡ τὸ εἰκὸς ... γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον
- vi) Kap. 18, 56a 10: χρηρὲς δὲ ... μέμνησθαι
- vii) Kap. 21, 57a 33: πλὴν οὐκ ... ἀσήμε

c) Der Parisinus weist gegenüber dem Estensis zusätzliche Lücken auf:

- i) Kap. 12, 52b 25: τραγωδίας ... δεῖ χρηρῆσθαι : om. Paris. – οὖν τραγωδίας ... δεῖ χρηρῆσθαι suppl. P₂ in marg.
- ii) Kap. 16, 54b 36: ἀν' ἐνια καὶ ἐνεγκεῖν : lacuna in Paris.
- iii) Kap. 18, 55b 31: καὶ πάλιν ἢ αὐτῶν : om. Paris.
- iv) Kap. 21, 57a 32: οἷον γῆ : om. Paris.
- v) Kap. 21, 57a 35: καὶ πολλαπλοῦν : om. Paris.
- vi) Kap. 24, 60a 25–26: παράδειγμα ... Νίπτρων : om. Paris.
- vii) Kap. 25, 61b 21: τῷ Αἰγεί ἢ τῇ om. Paris. (spat. vacat)
- viii) Kap. 26, 61b 28: αἰεὶ λῖαν om. Paris.
- ix) Kap. 26, 62b 3: ὅσοις ἢ Ἰλιάς om. Paris.

2. Der Parisinus ‚reagiert‘ (?) auf Lücken im Estensis an folgenden Punkten:³⁴³

i) Kap. 9, 51b 26: καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνῶριμα ὀλίγοις γνῶριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας

Est.: καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνῶριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας
(γνῶριμα ὀλίγοις suppl. Plusiadenus in marg.).

Paris.: καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν μα ὀλίγοις γνῶριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. (ἐπεὶ καὶ τὰ γνῶρ suppl. P₂ in marg.)

ii) Kap. 10, 52a 12 : οἱ μὲν ἀπλοῖ ... καὶ γὰρ αἱ om. Est. (suppl. Plusiadenus in marg.) – om. Paris., suppl. P₁ in marg.

iii) Kap. 10, 52a 20: τὸ μεταξὺ ... τραγωδίας om. Est. (suppl. Plusiadenus in marg.) – om. Paris., suppl. P₁ in marg.

iv) Kap. 18, 56a 12: οἷον εἴ τις ... μῦθον om. Est. (suppl. Plusiadenus in marg.) – om. Paris., suppl. P₂ in marg.

v) Kap. 21, 57b 7–9: ἡ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος – om. Est.,

ἢ ἀπὸ γένους ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ εἶδους ἐπὶ γένος Paris.

vi) Kap. 21, 57b 21 : ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. ἡ δ' γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν om. Est. (suppl. Plusiadenus in marg.).

ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως καὶ τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου. ἐτι ὁμοίως ἔχει ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν καὶ γῆρας πρὸς βίον. Paris.

vii) Kap. 22, 58b 29–30 : “δίφρον ἀεικέλιον καταθεῖς [ὀλίγην τε τράπεζαν,” “δίφρον μοχθηρὸν καταθεῖς om. Est.] μικράν τε τράπεζαν.”

“δίφρον ἀεικέλιον καταθεῖς ὀλίγην τε τράπεζαν,” [“δίφρον μοχθηρὸν καταθεῖς μικράν τε τράπεζαν.” om. Paris.]

343 Siehe zur Diskussion dieser Reaktionen Fuhrmann 1965, 176–181.

3. Der Parisinus hat zusätzlichen Textbestand:

i) Kap. 8, 51a 35:

οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστὶν codd./edd. : οὐδὲ μόνιον τοῦ ὅλου τοῦτό ἐστι. Paris.

ii) Kap. 15, 54a 19:

ἔξει δὲ ἦθος μὲν ἐὰν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πράξις προαίρεσιν τινα (ἢ τις ἂν add. Vahlen) ἢ χρηστὸν δὲ ἐὰν χρηστήν. codd./edd.

ἔξει δὲ ἦθος μὲν ἐὰν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πράξις προαίρεσιν τινα φᾶνλον μὲν, ἐὰν φᾶνλην, χρηστὸν δὲ ἐὰν χρηστήν. Paris.

iii) Kap. 16, 54b 32:

οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητῆς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος. codd./edd.

οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισε τὴν ἀδελφὴν, ἀναγνωρισθεὶς ὑπ' ἐκείνης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνος δὲ _____ [vacat in Paris., διὰ σημείων add. Ald.] ταῦτα οὖν αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητῆς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος. Paris.

iv) Kap. 24, 59b 10:

ἢ γὰρ ἀπλῆν ἢ παθητικὴν (δεῖ εἶναι Paris.)

v) Kap. 25, 60b 18:

εἰ (Paris. + edd., ἢ AB) τὸ (τῷ Paris.) προελεσθαι μὴ ὀρθῶς (κατὰ συμβεβηκός add. Paris.)

vi) Kap. 26, 67b 7:

(ἐὰν δὲ πλείους add. Paris.) λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλείονων πράξεων ἢ συγκειμένη (οὐ μία add. Paris.) ὥσπερ ἢ Ἰλιάς κτλ.

4. Die „Reaktion“ des Parisinus auf schwerverständliche Passagen:

i) Kap. 11, 52a 34–35 καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἐστὶν ὡς (ὅπερ Spengel) εἴρηται συμβαίνει A : et ad quaecumque adhuc est Lat. (= καὶ παρὸ τὰ τυχόντα, ἔτι καὶ ?) :

καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ τυχόντα ἔστιν ὅτε ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει Paris.

ii) Kap. 18, 56a 2 τὸ δὲ τέταρτον οἷς: B ὅης: A, οἷον κτλ. :

τὸ δὲ τέταρτον _____ (vacat), οἷον κτλ. Paris.

iii) Kap. 20, 57a 7 οἷον τὸ φ.μ.ι καὶ τὸ π.ε.ρ.ι Π : οἷον τὸ φημί καὶ τὸ περὶ Paris.

iv) Kap. 21, 57b 24–25 ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆρας ἡμέρας ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου ἢ δυσμὰς βίου. codd./edd. :

ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆρας ἡμέρας καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς δυσμὰς βίου. Paris.

v) Kap. 21, 58a 5 ἀμφοτέρων ὅης A/ ὅης B/ ὅψ coni. Victorius : ἀμφοτέρων _____ [vacat in Paris.].

vi) Kap. 21, 58b 10 οὐκ ἂν γεράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον A : οὐκ ἂν γε ἀράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον B : οὐκ ἂν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον rec. :

οὐκ ἂν γεινάμενος τὸν ἐκείνου ἐξ ἐλλέβορον Paris.

II. Die Lesarten des Parisinus

5. Konvergenzen³⁴⁴ zwischen dem Parisinus und B bzw. Φ und Σ³⁴⁵

i) Parisinus – B

- 48b 22 οἱ πεφυκότες πρὸς BΣ Paris. : πεφυκότες καὶ A
 54b 10 ἰδίαν μορφήν ΠΣ? : οικείαν μορφήν B Paris.³⁴⁶
 48a 20 σατυρικοῦ B Paris. : σατυριακοῦ Π
 49b 10 τῷ δὲ ... ἔχειν..., ταύτῃ διαφέρουσιν B Paris. : τὸ δὲ ... ἔχειν..., ταύτῃ διαφέρουσιν A
 49b 26 ἀπαγγελίας Π : ἐπαγγελίας BΣ Paris.
 49b 28 παθημάτων BΣ Paris. : μαθημάτων Π
 50a 4 ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις A : ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις BΣ? Paris.
 50a 7 ἀποδεικνύασιν A : ἀποδεικνύουσι B Paris.
 50a 27 Πολύγνωτον BΣ Paris. : Πολυγνώστον Π
 51b 2 λέγειν ἢ ἄμετρα Π : ἢ ἄμετρα λέγειν B Paris.
 51b 4 τούτῳ διαφέρει BΦ Paris. : τοῦτο διαφέρει ΠΣ
 51b 23 ὥστ' οὐ BΣΦ Paris. : ὥς τοῦ A
 52a 3 καὶ μάλιστα Π : μάλιστα B Paris.
 52b 17 ἐξ ἧς BΣ : ἐξ ἧς Paris. : λέξεις Π
 52b 13 αἱ τρώσεις B Paris. : τρώσεις A
 52b 19 πρὸ χοροῦ BΦ Paris. : προχοροῦ A
 53a 11 Οἰδίπους B Paris. : δίπους Π
 54a 3 πράξαντα δὲ A : πράξαντα γὰρ B Paris.
 54b 3 ἐπὶ τὰ BΣ Paris. : ἔπειτα Π
 54b 10 τὴν ἰδίαν μορφήν ΠΣ : τὴν οικείαν μορφήν B Paris.
 55a 17 εἰκότων BΦ Paris. : εἰκόντων A
 55a 34 τοὺς τε BΣ Paris. : τούτους τε Π
 55a 1 ἐπεισοδιούν BΣ Paris. : ἐπεισοδίου A
 55b 15 δράμασι B Paris. : ἄρμασιν Π
 56a 37 μέρη δὲ τούτων ΠΣ : μέρη δὲ τούτου B Paris.
 58a 3 ἀφηρημένον τι ἢ BΦ : ἀφηρημένον ἢ τι Paris. : ἀφήρη μὲν ὄντι A
 58b 29 δίφρον B Paris. : δίφρον τε A Σ?
 58b 31 ἥϊονες B Paris. : ἢ ἴωνες ΠΣ
 59a 25–26 ἐν Σαλαμῖνι ... ναυμαχία B Paris. : ἐν Σαλαμῖνι ... ναύμαχος A
 61a 8 οὐ ἔνεκεν BΦ Paris. : οὐν ἔκεν A
 61a 27 τὸν κεκραμένον οἶνον BΣ Paris. : τῶν κεκραμένων οἶνον Π
 62b 6 μύουρον A : μέλουρον B Paris.

ii) Parisinus – Σ (vel Ar. vel Syr.)

- 48a 3–4 κακία ... ἀρετὴ ΦΣ Paris. : κακία ... ἀρετὴ A
 49a 12 διαμένει ΦΣ Paris. : διαμένειν AB

³⁴⁴ Die jeweils an erster Stelle verzeichnete Textversion ist die in den *Poetik*-Text aufgenommene.

³⁴⁵ Ich verzeichne hier nur mir wesentlich erscheinende Konvergenzen. Eine vollständige Aufstellung der Übereinstimmungen zwischen Parisinus, B und der arab. Übersetzung (allerdings letztere noch nicht nach Gutas, sondern auf der Basis von Tkatsch) gibt Centanni 1986, 47–58.

³⁴⁶ In 56a 6 hat B wiederum οικείου statt ἰδίου, doch hier folgt der Paris. AΣ.

- 49a 15 αὐτῆς vel ἐαυτῆς ΦΣ, ἐαυτῆς Paris. : αὐτῆς AB
 50a 27–28 Πολύγνωτος Σ? Paris. (om. B) : Πολύγνωστος Π
 51b 10 τὸ δὲ καθ' ἑκαστον B Lat. : τὸν δὲ καθ' ἑκαστον A : τὰ δὲ καθ' ἑκαστον Paris. Ar.?
 52b 28 ὧν δεῖ στοχαῖσθαι ΦΣ Paris. : ὡς δεῖ στοχαῖσθαι AB
 53a 31 ἡ δίπλην ... ἔχουσα Paris.Σ : ἡ δίπλην ... ἔχουσα B : ἡ δίπλην ... ἔχουσα A
 53b 26 ... τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον ΦΣ Paris. : εἴπομεν A (B incertum)
 54b 2 ἀπόπλουν rec. Kassel : ἀνάπλουν Σ Paris. Tarán : ἀπλουν Ξ
 54b 20 ἡ πλείστη χρώνται ΒΦΣ? : ἡ πλείστη χρώνται A : ἡ πλείστοι χρώνται Paris. /Ar.?
 54b 37 τρίτη δὲ ἡ Σ : τρίτη ἡ Paris. : ἦτοι τῇ AB
 57a 7 ἀμφί Hartung : φ.μ.ι ΠΣ : φημί ut intell. Syr., Paris.
 57a 8 περί Σ Paris. : π.ε.ρ.ι Π
 59a 20 ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος Ξ : ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τέλος Paris. Σ?
 61b 28 δ' ἡ Σ Paris. : δὴ A
 61b 30 κινούνται Σ Paris. : κινούντα Π
 62a 6 ὅπερ ἐποίη Σωσίστρατος Σ Paris. : ὅπερ ἐστὶ Σωσίστρατος Π
 62a 7 καὶ διάδοντα Σ Paris. : καὶ διαδόντα A
 62a 12 ὅποια Σ? Paris. : ὅποια A

iii) Parisinus – Φ

- 55a 7 ἐκπλήξεως Φ Paris. : πλήξεως AB : πράξεως Σ
 55a 24 ὁρῶν Φ Paris. : ὁ ὁρῶν ABΣ
 56a 4 ἄλλως τε Φ Paris. : ἄλλως γε ΒΣ? : ἄλλ' ὥσγε A
 56b 2 μικρότητας AB : μικρότητα ΦΣ Paris.
 57a 30 τῷ ἐν σημαίνειν ΦΣ Paris. : τὸ ἐν σημαίνειν AB
 58a 14 συνθετά Σ : ταῦτά Φ Paris. : ταῦτα AB
 58a 24 ποιήση Φ Paris. : ποιῆσαι AB
 58b 15 ἀρμόττον Φ Paris. : ἀρμόττον/ἀρμόττοντος Σ : ἀρμόττοντος A : ἀρμόττον πως B
 58b 25 (+ 27) δέ μ' ἑὼν Φ Paris. : δέ μεὼν AB
 60b 24 τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς Φ Paris. : τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς AB
 61b 8 δι' ἀμάρτημα Φ Paris., conl. Madius : διαμάρτημα A
 61b 26 πότερον δὲ βελτίων ἡ ἐποποιικὴ Φ Paris. : πότερον δὲ βέλτιον ἡ ἐποποιικὴ A
 62a 7 αὐτῆς ΦΣ Paris. : αὐτῆς A
 62a 13 αὐτῇ Φ Paris. : αὐτῇ A
 62b 17 καὶ τοῦ εὖ ἢ μὴ Φ Paris. : καὶ τοῦ εὖ εἰ μὴ AB

6. Sonderlesarten im Parisinus

- i) Kap. 2, 47b 20–24 · ὁμοίως δὲ κἀν εἰ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν βραψωδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον. codd. : ὁμοίως δὲ κἀν εἰ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Ἰπιταύρον μικτὴν βραψωδίαν ἐξ ἁπάντων τῶν μέτρων, οὐκ ἤδη καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον; Paris.
 ii) Kap. 2, 48a 4–5 ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιοῦτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς. codd. : ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιοῦτους ἀνάγκη μιμῆσθαι, ὥσπερ οἱ γραφεῖς. Paris.
 iii) Kap. 3, 48b 36 τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα codd. : τὰ τῆς κωμωδίας σχήματα Paris.
 iv) Kap. 4, 48b 8 τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας codd. : τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι. καὶ τὰς μαθήσεις ποιηται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας διδασκουσι. Paris.
 v) Kap. 4, 48b 12 οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων codd. : οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀγριωτάτων Paris.

- vi) Kap. 4, 49a 29–30 καὶ τὰ ἄλλ' ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· codd. : καὶ τὰ ἄλλ' ὡς ἕκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἔστω. περὶ μὲν οὖν τούτων τοσαῦτα ἡμῖν εἰρημένα· Paris.
- vii) Kap. 5, 49b 5–7 τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις : del. Susemihl] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε κτλ. codd. : τὸ δὲ μύθους ποιεῖν Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις ἤρξαν· τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε κτλ. Paris.
- viii) Kap. 6, 49b 21 τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς codd. : τῆς ἑξαμέτρον μιμητικῆς Paris.
- ix) Kap. 6, 49b 27 καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου ... περαίνουσα codd. : καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, ἀλλὰ δι' ἐλέου ... περαίνουσα Paris.
- x) Kap. 10, 52a 17 δὲ ἐξ ἧς B/edd. (δὲ λέξις A) : ἡ ἐ-ξ ἧς Paris.
- xi) Kap. 11, 52a 36 εἰ μὴ πέπραγεν A : ἡ μὴ πέπραγεν Paris. (B liegt hier nicht vor, von Kassel und Tarán in den Text gesetzt)
- xii) Kap. 12, 52b 26 πρότερον εἶπαμεν Π (εἶπομεν B) : πρότερον εἴρηται Paris.
- xiii) Kap. 13, 53a 1 οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν Paris. (von Kassel und Tarán in den Text gesetzt) : οὐδ' αὐτὸ (αὐτὸν BΣ?) σφόδρα πονηρὸν Π
- xiv) Kap. 13, 53a 6 οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαίνειν codd. : οὔτε φοβερὸν φαίνεται τὸ συμβαίνειν Paris.
- xv) Kap. 13, 53a 17 πρῶτον μὲν ... νῦν δὲ codd. : πρὸ τοῦ μὲν ... νῦν δὲ Paris.
- xvi) Kap. 14, 53b 8 τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον codd. : τὸν τοῦ Οἰδίποδος μῦθον Paris.
- xvii) Kap. 14, 53b 18 οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος codd. : οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων δείκνυσσι, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος Paris.
- xviii) Kap. 16, 54b 20 ἡ πλείστη χρώνται ΒΦΣ (πλείστη A) : ἡ πλείστοι χρώνται Paris.
- xix) Kap. 16, 54b 25 οἷον Paris. : οἶ A : οἷα B
- xx) Kap. 16, 54b 31 διὸ ἄτεχνοι codd. : διὸ ἔντεχνοι Paris.
- xxi) Kap. 17, 55b 2 παρατείνειν B : περιτείνειν A : παρεντείνειν Paris.
- xxii) Kap. 18, 55b 29 Λυγκεῖ Paris. : λυκεῖ ΠΣ : γλυκεῖ B
- xxiii) Kap. 18, 56a 6 ἐκάστου τοῦ Paris. : ἕκαστον τοῦ codd.
- xxiv) Kap. 18, 56a 31 ἀρμόττοι B : ἀρμόττει A : ἀρμόττειν Paris.
- xxv) Kap. 19, 56b 4 δέη Paris. : δεῖ B ΦΣ? : δ' ἡ A
- xxvi) Kap. 20, 57a 18 πτώσις codd. : πτώσεως Paris.
- xxvii) Kap. 20, 57a 19–20 σημαίνον codd. : σημαίνουσα Paris.
- xxviii) Kap. 21, 57b 10 ὁρμεῖν Paris. : ὁρμῖν A
- xxix) Kap. 21, 57b 11 ἡ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεὺς Paris. : ἡδημυρὶ Ὀδυσσεὺς A Σ?
- xxx) Kap. 21, 57b 13–14 χαλκῷ ἀπὸ ψυχῆν ἀρύσας καὶ τεμῶν ταναήκει χαλκῷ. Tyrwhitt/Margoliouth/edd. : χαλκῷ ἀπὸ ψυχῆν ἐρύσασκε τεμῶν τανακεί χαλκῷ. B : χαλκῷ ἀπὸ ψυχῆν ἀερύσασκε τεμῶν ατήρει χαλκῷ. A : χαλκῷ ἀπὸ ψυχῆν αἰρήσας τάμνεν ατήρει χαλκῷ. Paris.
- xxxi) Kap. 21, 57b 15 τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν codd. : τὸ μὲν αἰρήσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν αἰρήσαι εἴρηκεν Paris.
- xxxii) Kap. 21, 58a 4 Πηλείδου Paris. : πηλέως Π : πηλέως B
- xxxiii) Kap. 21, 58a 8 αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων codd. : ἔτι τῶν ὀνομάτων Paris.
- xxxiv) Kap. 21, 58a 10 καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται codd. : καὶ ὅσα ἐκ τούτων ἀφώνων σύγκειται Paris.
- xxxv) Kap. 22, 58a 24 ἅπαντα B : ἄν ἅπαντα Π : ἅμα ἅπαντα Paris.
- xxxvi) Kap. 22, 58a 31 ἄρα κεκράσθαι ΒΣ (κεκρίσθαι A) : ἀνακέκρασθαι Paris.
- xxxvii) Kap. 22, 58b 32 εἶπειν ἐν edd. : εἶποι ἐν Paris. : εἶπη ἐν : εἶπειν B
- xxxviii) Kap. 22, 59a 13 ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρῆσταιτο edd. : ὅσοις καὶ ἐν λόγοις τις χρῆσταιτο Paris. : ὅσοις κἂν εὐλόγως τις χρῆσταιτο ΒΣ : ὅσοις καὶ ἐν ὅσοις λόγοις τί (τι Φ) χρῆσταιτο Π
- xil) Kap. 23, 59a 28 μετὰ θάτερον Paris. : μετὰ θατέρου Ξ
- xl) Kap. 24, 60a 4 τὸ ἀρμόττον αὐτῇ ΒΦΣ (αὐτῇ A) : τὸ ἀρμόττον αὐτὸ Paris.
- xli) Kap. 24, 60a 11 καὶ οὐδὲν ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθος Victorius : καὶ οὐδὲν ἀήθες ἀλλ' ἔχον ἦθος Paris. : καὶ οὐδένα ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθος B : καὶ οὐδένα ἦθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθη A

- xlii) Kap. 24, 60a 20–21 *ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ἦ ἢ* (rec. : *το δι ἡ ἢ B/τὸ δι ἡ A³*) *γινόμενου γίνηται* rec. : *ὅταν τουδὶ ὄντος ἢ γινόμενου τοδὶ γίνηται* Paris.
- xliii) Kap. 24, 60a 35 *εὐλογώτερος* codd. : *εὐλογώτερον* Paris.
- xliv) Kap. 25, 60b 8 *ὥσπερ ἀν εἰ AB* : *ὥσπερ ἀν ἢ* Paris.
- xlv) Kap. 25, 60b 18 *τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς A* : *προελέσθαι μὴ ὀρθῶς B* : *τῷ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς κατὰ συμβεβηκός* Paris.
- xlvi) Kap. 25, 60b 21 *ὅποιαν οὖν* edd. : *ὅποιαν οὖν A* : *ταῦτα οὖν ὅποια ἀν ἢ* Paris. : *ὅποι' ἀν οὖν* conl. Bywater
- xlvii) Kap. 25, 60b 23 *εἰ τυγχάνει* codd. : *εἰ τυγχάνοι* Paris.
- xlvi) Kap. 25, 60b 23 *ἀδύνατα πεποίηται Π* : *εἰ ἀδύνατα πεποίηται* Paris., conl. Vahlen
- il) Kap. 25, 60b *ἡμαρτήσθαι A del.* Ussing : *τῇμαρτήσθαι B* : *ἡμάρτηται* Paris.
- l) Kap. 25, 61a 31–32 *ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι* Paris. : *ὄνόματι ὑπεναντιώματι A* : *ὄνομα ὑπεναντιώματι B*
- li) Kap. 25, 61a 34 *ὥδὶ ἢ ὥδὶ ὡς B* conl. Vahlen : *ὥδὶ ἢ ὡς A* : *ὥδὶ πως* Paris.
- lii) Kap. 25, 61b 6 *Κεφαλλήνές* Paris., conl. Tyrwhitt : *κεφαλῆνες* codd.
- liii) Kap. 25, 61b 9 *ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς κτλ. A* : *ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον ἢ πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς κτλ.* Paris.
- liv) Kap. 25, 61b 11 *πιθανὸν* Paris. : *πειθανὸν* AΣ
- lv) Kap. 25, 61b 13 *τοιούτους εἶναι οἷον Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον AΣ* : *τοιούτους δ' εἶναι οἷους Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ πρὸς τὸ βέλτιον* Paris.
- lvi) Kap. 26, 61b 26–27 *ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἢ τραγικὴ* codd. : *ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἢ τραγωδία* Paris.
- lvii) Kap. 26, 61b 34–35 *περὶ Πινδάρου* codd. : *περὶ τὴν Δαρείου* Paris.
- lviii) Kap. 26, 62a 2 *τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπεικεῖς φασιν εἶναι οἱ οὐδὲν δέονται* codd. : *τὴν μὲν οὖν περὶ θεατὰς ἐπεικεῖς φασιν εἶναι δι' ὃ οὐδὲν δέονται* Paris.
- lix) Kap. 26, 62a 4 *εἰ οὖν φορτικὴ* Paris. : *ἢ οὖν φορτικὴ ΠΣ*
- lx) Kap. 26, 62a 7 *ὁ Ὀπούντιος* Paris. : *ὁ πούντιος A*
- lxi) Kap. 26, 62a 9 *ὅπερ καὶ Καλλιπιδῆς ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις A* : *ὅπερ καὶ Καλλιπιδῆς ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοι* Paris.
- lxii) Kap. 26, 62a 16 *οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα (καὶ τὰς ὄψεις del. edd.) A* : *οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ὄψιν ἔχει, δι' ἧς τὰς ἡδονὰς ἐπίστανται ἐναργέστατα* Paris.
- lxiii) Kap. 26, 62b 1 *ἢ διον ἢ* codd. : *ἢ δονῆ* Paris.
- lxiv) Kap. 26, 62b 16 *καὶ τῶν μέρων* codd. : *καὶ τῶν μέρων αὐτῶν* Paris.

7. Charakteristika in der Schreibweise des Parisinus

- a) Der Paris. schreibt durchgängig *δι' ὃ* statt *διό* (analog 59b 16 *δι' ὅλου* statt *διόλου*, 62a 14 *δι' ὅτι* statt *διότι* etc.);
- b) Der Paris. löst gelegentlich Ellipsen von *ἔστιν* auf oder fügt (vermeintlich) fehlende *verba necessitatis*: *ἀνάγκη*, *δεῖ* ein und stellt so vollständige Sätze her: 54b 15 *δὴ διατηρεῖν Π* : *δὲ δεῖ τηρεῖν B* : *δὴ δεῖ διατηρεῖν* Paris.; 59b 9–10: *ἢ γὰρ ἀπλήν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἡθικὴν ἢ παθητικὴν*. (*δεῖ εἶναι* suppl. Paris.). 62b 5 (*ἀνάγκη* suppl. Paris.) *ἢ βραχέως ... φαίνεσθαι ἢ κτλ.*

Unübersehbar (und von Centanni systematisch zusammengestellt³⁴⁷) sind aus dieser Übersicht wesentliche Differenzen zwischen dem *Codex Estensis* und dem *Parisi-*

³⁴⁷ Centanni 1986, 47–56.

nus; zwar lässt sich die Verwandtschaft des Parisinus mit A (hier nicht ausdrücklich festgestellt) nicht übersehen, doch zeichnet sich der Parisinus aus mit einer Fülle eigener Lesarten (in Abschnitt 6, Sonderlesarten, sind 65 Fälle verzeichnet) sowie zahlreichen Konvergenzen mit B (Abschnitt 5.i listet 31 Fälle auf), Σ (19 Fälle) und Φ (15 Fälle), ferner nicht wenigen Fällen von ‚Textüberschüssen‘ (Abschnitt 3) sowie ‚unabhängigen‘ Füllungen von Lücken, die der Estensis aufweist (Abschnitt 2).

Eine einfache Herleitung aus einem der vier etablierten Überlieferungsträger scheidet daher aus. Die verbleibenden Möglichkeiten weisen freilich auch je unterschiedliche gravierende Schwierigkeiten auf. Wenn der Paris. ein unabhängiger Überlieferungsträger wäre, d.h. systematisch auf der Ebene von Σ und Ξ (= B + Π) stünde, wäre die Lücke (s. i.a.), die er mit der Π -Tradition teilt, nicht erklärbar; eben diese Lücke stellt ihn in die Π -Tradition, doch die mit Σ und B gemeinsamen Lesarten wären dann nur durch Kontamination erklärbar, wobei – wie es die *communis opinio* seit Lobel annimmt – zwar der Weg von Lesarten aus B in den Paris. überlieferungsgeschichtlich postulierbar ist, der Weg von Lesarten aus Σ (der Vorlage der syrischen Übersetzung) jedoch auf der gänzlich unplausiblen Konstruktion der Existenz dieses ‚orientalischen‘ Überlieferungszweiges der *Poetik* im Westen beruhen müsste.

Analysiert man die Konvergenzen zwischen Paris. und Σ eingehender, so zeigt sich, dass es sich – mit einer Ausnahme – um Lesarten handelt, die man zusammenfassend als ‚grammatische‘ Korrekturen bezeichnen darf, d.h. Lesarten, die einen grammatisch leichter oder besser verständlichen Text herstellen. Die Ausnahme: 54b 2 ἀνάπλων (statt ἀπλοῦν Ξ ἀπόπλων rec.) ist prima facie bemerkenswert, aber die Rekonstruktion von Σ aus dem Arabischen (*inqilab al-marakib*, Gutas: „return of the ships“) scheint nicht zwingend auf ἀνάπλων zu weisen, auch hier könnte etwas wie ἀπόπλων in Σ gestanden haben.

Durchmustert man auf das Phänomen der ‚grammatischen Korrektur‘ hin die Lesarten des Paris. so stellt man fest, dass die überwältigende Zahl dieser Lesarten zu diesem Typus gehören (Korrekturen von Namen wie ‚Polygnot‘ [50a 27], der ‚Pelide‘ [58a 4], der ‚Opuntier‘ [62a 7] usw. eingeschlossen). Als Korrekturversuche lassen sich auch die Reaktionen des Paris. auf schwer verständliche Passagen interpretieren (Abschnitt 4), ebenso das Umgehen mit den Lücken des Estensis (Abschnitt 3). Dagegen fehlen ‚Sondergüter‘ im Paris., die inhaltlich die Substanz des Textes bereichern (ein solches ‚Sondergut‘ bietet B mit 55a 14).

Kurzum, der Text des Paris. lässt sich als durchaus kundige, philologisch versierte ‚Reparatur‘ einer Vorlage aus der A-Tradition verstehen, als Produkt, mit dem der – im Sinne Spengels – torsohafte Text der *Poetik* in der A-Tradition les- und verstehbar gemacht worden ist. Der Verfertiger des Paris. war ein ‚tüchtiger‘ Philologe und Aristoteliker (und mithin ein Schrecknis für strictim stemmatische Ableitungen). Ob er – in welcher Form auch immer – auf Lesarten von B (so die gängige Hypothese seit Lobel) zurückgegriffen hat, scheint mir jedenfalls fraglich. Er hätte

diese Quelle nur sehr selektiv genutzt (und u.a. die Lücke 55a 14 nicht gefüllt), was angesichts der erkennbaren philologischen Kompetenz (s. dazu auch das Folgende) nicht sonderlich plausibel ist. Die Konvergenzen zwischen Paris. und B (s.o.) weisen keinen Fall auf, in dem die Übernahme von Lesarten aus B zwingend erwiesen ist.³⁴⁸ Der Text des Paris., so sei daher als These behauptet, ist nicht Resultat einer kontaminierten Überlieferung, sondern einer durchgängigen und intensiven Bearbeitung der Vorlage des Estensis (oder einer anderen Handschrift der A-Tradition). Man kann ihn als ‚Redaktion‘ des *Poetik*-Textes ansprechen.

Es bleibt die Frage zu klären, ob der Paris. seinerseits eine Kopie aus einer entsprechenden ‚Redaktions‘-Tradition darstellt oder ob sein Schreiber, Andronikos Kallistos, der hierfür verantwortliche tüchtige Philologe war. Für die erste Möglichkeit scheint zu sprechen, dass der Text selbst in seinem Schriftbild keine wesentlichen Spuren einer korrigierenden Arbeit an der als defizitär aufgefassten A-Tradition zeigt. Der Text erscheint als ‚currente calamo‘ geschrieben. Für die zweite Möglichkeit spricht, dass auch in den anderen beiden Texten des Paris., der *Rhetorik* und der *Alexander-Rhetorik* die dort gegebene Fassung der Texte einen ähnlichen Duktus von Korrekturen aufweist. In der Überlieferung der *Alexander-Rhetorik* nimmt der Paris. (dort unter der Sigle A) prinzipiell die Rolle eines Apographs des Neapolitanus Graecus 137 (= N) ein, zeigt jedoch eine durchaus eigenständige Durcharbeitung des Textes mit dem Versuch einer systematischen Gliederung und zahlreichen Korrekturen.³⁴⁹ In der *Rhetorik*-Überlieferung schließlich zeichnet sich der Paris. (dort unter der Sigle D) nicht minder durch „emendatorischen Ehrgeiz“ aus.³⁵⁰ Ferner lassen sich auch in anderen Aristoteles-Handschriften, die Andronikos Kallistos zuzuordnen sind, vergleichbare gute bis glänzende Eingriffe in den Text finden.³⁵¹

348 Die hierfür in der Regel in Anspruch genommene Passage 52b 17: ἐξ ἧς ΒΣ : ἐξ ἧς Paris. : λῆξις Π leistet diesen Nachweis nicht in der erforderlichen Eindeutigkeit, da der Paris. hier ein ‚Herumprobieren‘ (mit Rasur des Textes) erkennen lässt, nicht aber die Aufnahme einer Lesart aus B.

349 Siehe Fuhrmann 1965, 46–59; Chiron 2002, p. CLVIII: „Le manuscrit est remarquable par un certain nombre de corrections et de conjectures ...“

350 Kassel 1971, 33, dort und im Folgenden genauere Analysen der Eingriffe des Kallistos in den *Rhetorik*-Text.

351 Prägnant ist das Urteil Dieter Harlfingers über Andronikos Kallistos’ Rolle bei der Textherstellung der Schrift *De lin.*: „Die Kontaminationen und Konjekturen verraten zum großen Teil das souveräne Urteilsvermögen und die Sprach- und Sachkenntnis eines gelehrten griechischen oder italienischen Humanisten.“ „Besonders genial sind die Konjekturen unseres Kontaminators im letzten Teil der Schrift.“ Harlfinger 1971, 305 bzw. 306, auf Kallistos bezogen von Rashed 2001, 229, der überdies für die Überlieferung von *De gen. et corr.* eine vergleichbare Bedeutung des Kallistos herausarbeitet. Siehe zu Kallistos ferner Wilson 2017, 109; 129; 131–134; 211 Anm. 14 (wobei ich – s. o. – die Einschätzung von Wilson [der augenscheinlich keine eigene Kenntnis vom Paris. 2038 hat] über Kallistos’ Vertrautheit mit B nicht teile und daher zu einer anderen Bewertung seiner Arbeit am Text komme).

Damit ergibt sich für den Paris. ein Gesamtbild, in dem seinem Schreiber, dem bedeutenden Humanisten und Aristoteles-Kenner Andronikos Kallistos, die zentrale Rolle eines in den Text eingreifenden gelehrten Philologen zufällt; es ist seiner philologischen Arbeit zu verdanken, dass der Paris. einen weitaus besser lesbaren *Poetik*-Text gibt als seine Vorlage, der Estensis. Diese Lesbarkeit prädestinierte ihn damit zugleich zur Vorlage der Aldina.

Für die Textkonstitution bedeutet dies, dass die Lesarten des Paris. als Humanisten-Konjekturen zu gelten haben und entsprechend zu verzeichnen sind (d.h. mit der Sigle Paris. 2038 im app.). ‚Wertlos‘ sind sie keinesfalls, haben sie doch mindestens einen diagnostischen Wert für den Zustand des durch die vier Überlieferungsträger mitgeteilten Textes. Und, dies ist kein geringer Ertrag, sie stellen teilweise beachtliche Vorschläge für den Text dar, die zu einem Teil so viel Plausibilität beanspruchen können, dass sie in den Text gesetzt zu werden verdienen.

Die im Folgenden vorgelegte Edition der *Poetik* verfährt daher so, dass sie im app. mit dem Paris. wie folgt umgeht: Die Lesarten des Paris. werden grundsätzlich verzeichnet. Wo jedoch der Paris. mit A übereinstimmt, sind die Lesarten des Paris. eigens nicht genannt. Bei allen Abweichungen von A sind sie dagegen vermerkt; ferner auch dort, wo sie mit den recentiores, die nur in bestimmten Fällen genannt sind, übereinstimmen; wenn hingegen der Paris. mit A übereinstimmt und zudem im app. die Lesart von rec. referiert wird, ist der Paris. in der Regel nicht eigens aufgeführt.

7.3 Zur Textgestaltung

Man kann mit einer gewissen Pointierung konstatieren, dass das Edieren der *Poetik* eine undankbare Aufgabe ist. Denn einen heterogenen Eindruck erweckt die überlieferte Textgestalt, in der sich augenscheinlich vollausgeführte syntaktische Strukturen mit Partien, die fast stichwortartig wirken, sowie mit Passagen im Vortragsstil abwechseln, in der Fügungen erscheinen, die nach unserem Verständnis die Regeln griechischer Grammatik auf die Probe stellen.³⁵² Hinzu kommen die Fragen, wie vollständig etwa Homer-Partien oder Verse zitiert sind, ob der Gedankengang nicht vollständig durchgeführt ist oder Lücken im Text vorliegen, ob schließlich der Aufbau der *Poetik* in der vorliegenden Form klar genug ist oder gar eine Störung durch Verschiebung ganzer Kapitel im Lauf der Überlieferungsgeschichte erfolgte, die es zu beheben gilt.

Eine Ausgabe, die vor dem Hintergrund dieser Probleme zum Mittel der Textänderungen greift, muss sich stets davor hüten, zu weit zu gehen und einen Aristo-

³⁵² Vgl. etwa 48a 24 ταύταις διαφοραῖς statt ταύταις ταῖς διαφοραῖς. Janko 2013, 253 bezeichnet dies pointiert als „offense(s) against grammar that we would unhesitatingly correct in a student’s elementary composition.“ Doch siehe den Kommentar zur Stelle.

telischen ‚Arbeitstext‘ in eine elegant geschriebene exoterische Abhandlung verwandeln zu wollen; eine konservativ verfahrenende Edition unterliegt dagegen leicht dem Verdacht des ‚Korruptelen-Kults‘³⁵³ und dem Vorwurf, statt *lectiones difficiliores* Fehler zu drucken.³⁵⁴

Der hier vorgelegte Text bemüht sich um einen Mittelweg; er will ein Arbeitsinstrument sein und seine Grundlage durch den Apparat offenlegen. Da die ‚editio maior‘ von Tarán große Mühe darauf verwendet hat, bei den Handschriften A und B auch die einzelnen Korrekturschichten sorgfältig zu verzeichnen, konnte hier in den nicht wenigen Fällen, in denen diese Informationen ohne Gewicht für die konkrete Textherstellung bleiben, auf entsprechende Mitteilung im Apparat verzichtet werden.³⁵⁵ Stattdessen sind in größerem Umfang als bei Tarán (und Kassel) Konjekturen verzeichnet: nicht etwa, weil sie in jedem einzelnen Fall schlagende Verbesserungen des Textes bieten, sondern – in der Mehrzahl – weil sie einen diagnostischen Wert haben und auf Schwierigkeiten des Textes hinweisen, die ungeachtet eines u.U. einhellig überlieferten Wortlauts bestehen bleiben.

Getragen ist die Edition (wie auch der Kommentar) von der Einsicht, dass die hochverdienstliche editio maior Taráns nicht das abschließende Wort für die Textherstellung darstellen kann und darf, sondern die Grundlage für die Weiterarbeit am Text gelegt hat. Der hier gebotene Text stellt den Versuch einer solchen Weiterarbeit dar, und er rechnet auf für die Sache förderlichen Widerspruch.

353 Terminus nach Bertil Axelson.

354 „Die klarsten Fälle von ‚Lectio difficilior‘, die ich kenne, sind Korruptelen. Und ich kenne viele davon.“ Paul Maas, zitiert nach Brink 1993.

355 In entsprechender Vereinfachung ist auch im hier gegebenen Apparat die Adnotation gehalten. Mit Σ? sind unsichere (aber mögliche/denkbare/wahrscheinliche) Rekonstruktionen von Lesarten der griechischen Vorlage der syr.-arab. Über. bezeichnet; ich konnte mich zudem bei der arab. Übers. nicht zur Bezeichnung *om.* für *omisiit* durchringen, da damit impliziert wird, dass etwas weggelassen wurde, was in der Vorlage gestanden hat. Angesichts der zahllosen Lücken im Text in den einzelnen Handschriften ist dies teilweise reine Spekulation. Ich habe mich daher auf ein rein deskriptives *non habet* beschränkt.

Verwendete Siglen

A	Parisinus Graecus 1741 (saec. X)
B	Riccardianus 46 (saec. XII)
Paris. 2038	Parisinus Graecus 2038 (saec. XV)
Lat.	Latein. Übersetzung des Wilhelm von Moerbeka, liegt vor in zwei Mss. (Lat.O: Etonensis 129 [ca. 1300]; Lat.T: Toletanus bibl. Capit. 47.10 [ca. 1280])
Φ	Griechische Vorlage von Lat.
Π	Gemeinsame Vorlage von A und Φ
Ξ	Gemeinsame Vorlage von Π und B
Ar	Parisinus Arabus 2346, arab. Übersetzung der syr. Übersetzung durch Abu-Bishr Matta (vor 934)
Syr.	Fragment der syrischen Übersetzung (saec. IXfin.)
Σ	Verlorene griechische Vorlage der syrischen Übersetzung
Ω	Der gemeinsame Archetyp der handschriftlichen Tradition.

TEXT UND ÜBERSETZUNG

Περὶ ποιητικῆς α

Cap. I

1447a Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν τινα | δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς
10 δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους || εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσιν, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ |
ποιῶν ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς | αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου,
λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.

ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας | ποιήσιν ἔτι δὲ κωμωδίας καὶ ἡ διθυραμβοποιητικῆ
15 καὶ τῆς || αὐλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν | οὔσαι μιμήσεις τὸ
σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, | ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμῆσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ
ἐτέ|ρω καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι | καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦν-
20 ταί τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν || διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, |
οὕτω καὶ ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται | τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ
λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, τούτοις δ' | ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· οἷον ἀρμονία μὲν καὶ ῥυθμῷ
25 χρώ|μεναι μόνον ἢ τε αὐλητικῇ καὶ ἢ κιθαριστικῇ καὶ εἴ τινες || ἕτεραι τυγχάνωσιν οὔσαι
τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἢ τῶν | συρίγγων, αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ [μιμοῦνται] χωρὶς
ἀρμονίας | ἢ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων | ῥυθμῶν μιμοῦνται
καὶ ἦθη καὶ πάθη καὶ πράξεις).

1447b ἡ δὲ | [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις καὶ τοῦ||τοις εἴτε μιγνῦσα
μετ' ἀλλήλων εἶθ' ἐνὶ τινι γένει χρω|μένη τῶν μέτρων ἀνώνυμος τυγχάνει οὔσα μέχρι
10 τοῦ νῦν· οὐδὲν γὰρ ἂν || ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μί|μους
καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων | ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν
τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν | μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ |
15 ποιεῖν ἐλεγειοποιούς τοὺς δὲ ἐποποιούς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὥς || κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς

Tit. Α ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς B deest

ΑΦ(Lat.)Σ(Ar.) (*usque ad 1448a 29 deest B*) | (Lat.)

1447a 9 ἕκαστον] non habet Lat. **10** μέλλει] A : μέλοι Paris. 2038 : *debeat* Lat. **12** λέγωμεν] Φ :
λέγομεν A | κατὰ φύσιν] Π Σ(Aver.) : non habet Ar. **14** κωμωδίας] conī. Else : κωμωδία codd.
16 μιμήσεις] ΠΣ : μίμησις Paris. 2038 **17** ἐν] conī. Forchhammer, Σ? : γένει Π **21** καὶ] Paris.
2038 : καὶ ΠΣ? | ἅπασαι] *omnibus* Lat. **23** ῥυθμῷ] ΠΣ : ῥυθμοῖς Paris. 2038 **24** μόνον] *solo* Lat.
25 τυγχάνουσιν] Π : τυγχάνουσιν Paris. 2038, rec. (prob. Vahlen, Tarán) | οὔσαι τοιαῦται] Σ Paris.
2028 : *habentes talem* Lat. : οὔσαι A **25–26** οἷον ἢ τῶν συρίγγων] om. Paris. 2038 **26** μιμοῦνται]
Π : μιμῆται Paris. 2038 : del. Spengel **27** ἢ] Σ Paris. 2038 : οἱ Π | τῶν ὀρχηστῶν] *saltatricum*
Lat. **29** ἐποποιία] Π : non habet Σ : del. Ueberweg | μόνον] Π : μάλλον Σ | ἢ] ΠΣ : καὶ ἢ conī.
Lobel (prob. Kassel) **1447b 9** ἀνώνυμος τυγχάνει οὔσα] ἀνώνυμος Σ, conī. Bernays : om. Π :
τυγχάνουσα ΑΣ? : *existens* Lat. : ἀνώνυμοι τυγχάνουσιν οὔσαι conī. Lobel (ἀνώνυμοι τυγχάνουσιν
conī. Kassel) : τυγχάνει οὔσα conī. Suckow prob. Tarán **9–10** ¹...ἔχοιμεν] *habemus* Lat. **14** οὐχ
ὥς] codd. : οὐ χωρὶς “fortasse” Kassel **15** κατὰ τὴν] rec. : τὴν κατὰ ΑΣ : τοὺς κατὰ Paris. 2038

I. Buch

Kap. I

[1447a] Über die Dichtkunst an sich und deren Arten, das Potential, welches jede einzelne Art besitzt, ferner wie man die Fabeln konstruieren muss, wenn die Dichtung gut werden soll, außerdem aus wie vielen und welchen Teilen sie besteht, und in gleicher Weise über all die anderen Aspekte, die zu eben diesem Untersuchungsgebiet gehören, wollen wir sprechen. Hierbei machen wir gemäß der Natur einer solchen Untersuchung den Anfang bei den Grundlagen.

Die Epos-Dichtung, die Komposition der Tragödie, ferner die der Komödie und die Dithyramben-Dichtkunst und der größte Teil der Aulos- und Kithara-Kunst sind allesamt Formen von, zusammengenommen, Nachahmung. Sie unterscheiden sich voneinander in drei Hinsichten, nämlich entweder durch das Nachahmen in je verschiedenen Medien oder das von je unterschiedlichen Objekten oder das auf je unterschiedliche Art und nicht auf dieselbe Weise. Denn so wie einige mit Farben und (Körper-)Haltungen nachbilden und so vieles nachahmen (die einen auf der Grundlage einer fachmännischen Unterweisung, die anderen durch eine auf Übung beruhende Gewohnheit), andere mit der Stimme, so produzieren auch die genannten Künste insgesamt die Nachahmung in Rhythmus, Wort und Tonfolgen, wobei diese medialen Mittel entweder getrennt oder miteinander verbunden verwendet werden: So verwenden Musik und Rhythmus allein die Aulos- und die Kithara-Kunst sowie alle anderen Künste, die derartig angelegt sind, wie zum Beispiel die des Syrinx-Spiels, Rhythmus ohne Melodie die Kunst der Tänzer (denn diese ahmen durch Rhythmen, die von Bewegungen und Gesten getragen sind, Wesenszüge, Formen von Leid und Handlungen nach).

Die Nachahmungs-Kunst, die nur die Worte ‚kahl‘, wie die, die die Metren (sc. ‚kahl‘) verwendet und [1447b] diese entweder miteinander vermischt oder nur ein einziges Metrum gebraucht, ist bis jetzt ohne Benennung. Denn wir könnten wohl keinen gemeinsamen Begriff finden für die Mimen eines Sophron und Xenarchos und die sokratischen Dialoge und auch nicht einmal dann, wenn jemand dichterische Mimesis in Trimetern, elegischen Distichen oder anderen derartigen Formen betriebe. Es sei denn, man verfährt wie die Leute, die mit dem Metrum das Dichten verbinden und daher Elegiendichter benennen, andere als Ependichter, wobei sie nicht nach der Art der Nachahmung die Dichter bezeichnen, sondern zusammen-

- ἀλλὰ κοινή κατὰ τὸ μέτρον προ|σαγορεύοντες· καὶ γὰρ ἂν ἱατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ
 τῶν | μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν· οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν | Ὀμήρῳ καὶ
 Ἐμπεδοκλείῃ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν | ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον
 20 μᾶλλον ἢ ποιη|τήν· ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων | ποιοῖτο τὴν μίμησιν
 καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυ|ρον μικτὴν ῥαψωδίαν ἐξ ἀπάντων τῶν μέτρων, |
 καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον. περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω | τοῦτον τὸν τρόπον.
 25 εἰσὶ δὲ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρη||μένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῶ καὶ μέλει καὶ
 μέτρῳ, ὥσπερ | ἢ τε τῶν διθυραμβικῶν ποιήσεις καὶ ἢ τῶν νόμων καὶ ἢ | τε τραγωδία καὶ
 ἢ κωμωδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν | ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. ταύτας μὲν οὖν λέγω
 τὰς | διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν. ||

Cap. 2

- 1448a** ἐπεὶ δὲ μιμῶνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη | δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ
 φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν | αἰετῶν ἀκολουθεῖ μόνοις, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ
 5 τὰ ἦθη | διαφέρουσι πάντες), ἥτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας || ἢ καὶ τοιούτους,
 ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ | κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ
 ὁμοίους εἵκαζεν, | δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεῖσων ἐκάστη μιμήσεων ἔξει | ταύτας τὰς
 διαφορὰς καὶ ἔσται ἐτέρα τῷ ἑτέρα μιμείσθαι | τοῦτον τὸν τρόπον. καὶ γὰρ ἐν ὀρχήσει καὶ
 10 αὐλῇ καὶ || καθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ περὶ | τοὺς λόγους δὲ
 καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον Ὀμηρος μὲν βελ|τίους, Κλεοφῶν δὲ ὁμοίους, Ἡγήμων δὲ ὁ
 Θάσιος ὁ τὰς | παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα | χείρους·
 15 ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς || νόμους· ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας
 Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος | μιμήσασθαι ἂν τις. ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγωδία πρὸς
 τὴν κωμωδίαν διέστηκεν· ἢ μὲν γὰρ χείρους ἢ δὲ | βελτίους μιμείσθαι βούλεται τῶν
 νῦν. |

ΑΦΣ

κοινή] Φ : κοινή ΑΣ **16** φυσικόν] Σ, conl. Heinsius : μουσικόν Π **21–22** Κένταυρον] ΠΣ : ἐπὶ
 ταῦρον Pars. 2038 **23** καὶ ποιητὴν] ΠΣ : οὐκ ἦδη καὶ ποιητὴν Paris. 2038 **24** αἱ] rec : οἱ ΠΣ Paris.
 2038 **28** οὖν] ΦΣ : οὐ Α **29** οἷς] conl. Victorius : αἷς ΠΣ **1448a 3–4** κακία... πάντες] secl.
 Gudeman κακία... ἀρετῇ] ΦΣ Paris. 2038: κακία ... ἀρετῇ Α **5** ἢ καὶ τοιούτους] ΠΣ : ἀνάγκη
 μιμείσθαι Paris. 2038 | γὰρ] om. Paris. 2038 **8** ἔσται] ΠΣ : ἔστι Paris. 2038 | τῷ] Φ Paris. 2038 :
 τὸ Α (τὸ non vertit Ar.) | ἑτέρα] Π : fort. ἐτέραν vert. Syr./Ar. | μιμείσθαι] ΠΣ : μιμήσασθαι
 Paris. 2038 **10** καὶ περὶ] ΦΣ Paris. 2038 : καὶ τὸ περὶ Α **12** ὁ τὰς] Paris. 2038 Σ : τὰς Α **13** Δειλιά-
 δα] Α (ἡ super ei Α²) : *diliadem* Lat. : δηλιάδα Paris. 2038 **15** ὥσπερ γὰρ] Vahlen : ὥσπερ γὰς Α :
 ὥσπερ γὰρ ^{καὶ} Paris. 2038 : ὥσπερ (Οἶνω)νάς Holland : ὥσπερ (θεοὺς Ἀρ)γάς Bekker/Page : ὥσπερ
 Γ(αλατεί)ας (καὶ) Eden : γὰς secl. Tarán **16** τις.] om. Paris. 2038 | ἐν αὐτῇ δὲ τῇ] Π : ἐν τῇ αὐτῇ δὲ
 Σ, conl. Victorius : ἐν ταύτῃ δὲ τῇ conl. Casaubonus : ἐν αὐτῇ δὲ (ταύτῃ) τῇ tempt. Kassel

fassen gemäß dem von ihnen verwendeten Metrum. Und wenn jemand ein Werk über Heilkunst oder über Naturkunde in Versen herausbringt, pflegen sie ihn Dichter zu nennen. Und doch gibt es zwischen Homer und Empedokles keine Gemeinsamkeit außer dem Metrum, und deswegen ist es berechtigt, den einen Dichter, den anderen aber eher Naturforscher als Dichter zu nennen. In gleicher Weise ist jemand, auch wenn er sämtliche Metren vermischen und so Nachahmung betreiben sollte wie zum Beispiel Chairemon den *Kentauren* als Rhapsodie gedichtet hat, die aus allen möglichen Metren zusammengemischt ist, ebenso als Dichter anzusprechen. Hierüber soll in dieser Weise die Definition aufgestellt sein.

Es gibt einige Formen von Dichtung, die alle die genannten Merkmale benutzen, also Rhythmus, Melodie und Metrum, so zum Beispiel die Dithyramben- und die Nomos-Dichtung, ferner die Tragödie und die Komödie. Sie unterscheiden sich aber darin, dass die einen diese Mittel in allen, die anderen nur in einzelnen Teilen verwenden. Dies sind also die Unterschiede der Künste in den Mitteln, mit denen sie die Nachahmung erzeugen.

Kap. 2

[1448a] Da diejenigen, die nachahmen, Handelnde nachahmen, notwendigerweise diese entweder bedeutend oder gering sind (denn die Wesenszüge lassen sich fast immer auf nur diese beiden Möglichkeiten zurückführen: in Schlechtigkeit und Exzellenz in den Wesenszügen unterscheiden sich die Menschen insgesamt), genauer: bessere als wir oder schlechtere oder eben solche wie wir es sind – gerade wie es die Maler machen: Polygnotos hat bessere, Pauson schlechtere und Dionysios uns gleiche Menschen dargestellt, – ist es daher evident, dass jede einzelne der genannten Nachahmungsformen genau diese Unterschiede aufweist und sich jeweils von den anderen in dieser Hinsicht unterscheidet, dass sie je anderes nachahmt. So können nämlich im Tanz und im Flöten- wie im Kitharaspield genau diese Ungleichheiten (sc. in der Menschendarstellung) entstehen; und ebenso verhält es sich im Medium Worte und zwar in der Poesie, die nur das Metrum nutzt. So erschaffen Homer bessere, Kleophon ähnliche, Hegemon von Thasos, der Erfinder der Parodie, und Nikochares, der Dichter der *Deilias*, schlechtere Figuren. Ähnlich verhält es sich auch mit den Dithyramben und den Nomen. Denn gerade wie ihre *Kyklopen* Timotheos und Philoxenos angelegt haben, könnte man nachahmen. Eben diese Differenz charakterisiert auch die Tragödie gegenüber der Komödie. Denn die eine will schlechtere, die andere bessere Menschen als die, die es jetzt gibt, nachahmen.

Cap. 3

- 20 ἔτι δὲ τούτων τρίτῃ διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων || μιμῆσαιτο ἂν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς
αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ | μιμείσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον
ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας
25 καὶ ἐνεργούντας τοὺς | μιμουμένους. ἐν τρισὶ δὲ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἔστιν, || ὡς
εἴπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε <καὶ ἃ> καὶ ὡς. ὥστε τῇ | μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς
Ὅμηρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται | γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας
γὰρ | μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν, ὅτι
μιμοῦνται δρῶντας.
- 30 διὸ καὶ || ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμωδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ
κωμωδίας οἱ Μεγαρεῖς οἱ τε ἐνταῦθα ὡς | ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ
οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος †ὁ ποιητῆς† πολλῶ πρότερος ὢν Χίωνιδου
35 καὶ Μάγνητος. καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι || τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιοῦμενοι τὰ ὀνόματα
σημεῖον. αὐτοὶ | μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους | δὲ δήμους, ὡς
κωμωδοὺς οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας | ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομέ-
1448b νους ἐκ τοῦ ἄστεως. || καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προ|σαγορεύ-
ειν. περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ | τινες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα. |

Cap. 4

- 5 εἰκόασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία || δύο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τό τε
γὰρ μιμείσθαι σύμ|φυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἔστι καὶ τούτῳ διαφέρουσι | τῶν
ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς
10 πρῶτας, καὶ τὸ χαίρειν | τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον || ἐπὶ
τῶν ἔργων. ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρώμεν, τούτων τὰς | εἰκόνας τὰς μάλιστα ἡκριβω-

AΦΣ 1448a 30 inchoat B

23 ἢ] Π : καὶ vel ἢ Ar. | πάντας] Π : πάντα Casaubonus prob. Tárán 25 καὶ ἃ καὶ ὡς.] Paris. 2038 Σ? : καὶ ὡς Π 27–28 πράττοντας...δρῶντας] A : πράττοντες ... δρῶντες coní. Casaubonus, Σ?, prob. Galván (Φ non liquet) 29 τινες αὐτά] ab his vocibus incipit B | δρῶντας.] AB Σ : δρῶντες coní. Casaubonus (Galván) 30–31 οἱ...κωμωδίας] om. Paris. 2038 31 γὰρ] Π : om. B 33–34 ἐκεῖθεν...Μάγνητος] secl. Else : ὁ ποιητῆς del. Gudeman πολλῶ] οὐ πολλῶ coní. Gercke 34 Χίωνιδου] Σ, coní. Robortellus : χωνίδου Ξ 35 αὐτοὶ] Spengel : οὗτοι Ξ 36 Ἀθηναίους] Σ, coní. anon. in ed. Oxon. [1760], Spengel : ἀθηναῖοι Ξ 1448b 1–2 καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν.] non habet Ar., del. Gudeman 4 γεννῆσαι...ὅλως] A : genuisse omnino Lat. : ὅλως γεννῆσαι μὲν B (ὅλως non habet Ar.) 5 αὗται] Paris. 2038: αὐταὶ Ξ Syr./Ar. 6 τούτῳ] τούτῳ_ A (ras. unius litt. post ω) | διαφέρουσι] ΠΣ : διαφέρει B 7 μιμητικώ- τατόν] μιμητικώτατον B | ἔστι] om. B : post ἔστι interpungit Paris. 2038 et continuit καὶ τὰς μαθήσεις ποιηταὶ διὰ μιμήσεως τὰς πρῶτας διδάσκουσι. καὶ τὸ χαίρειν κτλ. 7–8 τὰς μαθήσεις] imitationes Lat. 9 δὲ τούτου] δὲ B 10 αὐτὰ] ΠΣ : αὐτῶν B

Kap. 3

Ferner gibt es noch einen dritten Unterschied in den Formen von Nachahmung: das ‚wie‘ man jeden einzelnen dieser Gegenstände nachahmt. Es ist nämlich möglich, dass man mit denselben Mitteln und dieselben Gegenstände nachahmt, indem zu einer bestimmten Zeit berichtend erzählt oder zu einem in bestimmter Hinsicht anderen wird, wie es Homer macht, oder als (stets) derselbe und ohne Veränderung, oder die Nachahmenden alle als handelnde und tätige Figuren nachahmen. In diesen drei Differenzen besteht also jede Form der Nachahmung, wie wir zu Beginn feststellten, in den Mitteln, im Gegenstand und in der Art und Weise der Nachahmung. Daher gleicht in der einen Hinsicht als Nachahmer Sophokles dem Homer, denn sie ahmen beide ernsthafte Figuren nach, in einer anderen dem Aristophanes, weil beide handelnde und zwar (auf der Bühne) agierende Figuren nachahmen. Von daher, so sagen manche, werden ihre Werke auch Dramen genannt, weil sie Agierende (*drontas*) nachahmen.

Deswegen erheben auf die Tragödie und die Komödie auch die Dorier Anspruch (auf die Komödie die Megarer – die hier, dass sie bei ihnen zur Zeit der Demokratie entstanden sei, und die auf Sizilien, weil dort Epicharmos †, der Dichter, † lebte, der um vieles älter war als Chionides und Magnes; auf die Tragödie einige auf dem Peloponnes). Hierbei gebrauchen sie die Namen als Beweis. Denn sie nennen, so sagen sie, die kleinen Landsiedelungen Komai, die Athener aber Demen, weil die Komöden nicht vom Umherziehen eines Komos/Festschwarms benannt worden seien, sondern Leute so bezeichnet wurden, die aus der Stadt als ehrlos verbannt waren aufgrund ihres Herumziehens in Landgemeinden/Komai. [1448b] Und das Tun bzw. Handeln bezeichnen sie als *dran*, die Athener aber als *prattein*. Über die Differenzen der Nachahmung, wieviele und welche es gibt, soll das gesagt sein.

Kap. 4

Wie es scheint, haben die Dichtkunst insgesamt zwei bestimmte Ursachen hervorgebracht, die in der Natur des Menschen liegen. Denn das Nachahmen ist den Menschen von klein auf angeboren und hierin unterscheiden sie sich von den übrigen Lebewesen, weil sie die am meisten auf Nachahmung fixierte Art sind und sich die ersten Lernfortschritte durch Nachahmung verschaffen. Und (angeboren ist) allen, an Nachahmungen Freude zu empfinden. Ein klares Zeichen hierfür ist das, was in der Praxis (sc. des Erlebens von Kunst) geschieht. Denn davon, was wir als unmittelbares Geschehen mit Kummer betrachten, sehen wir Abbilder, die

- μένας χαίρομεν θεωρούντες, οἷον | θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον
 δὲ | καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον | ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις
 15 ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας
 ὁρῶντες, ὅτι | συμβαίνει θεωρῶντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἐκα|στον, οἷον ὅτι
 οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακώς, | οὐχ ἤ μίμημα ποιήσῃ τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ
 διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.
- 20 || κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας | καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ
 μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστί | φανερόν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα
 κατὰ | μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχε|διασμάτων.
- 25 διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεία ἤθη ἢ ποίησις· || οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς
 ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ | τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, | πρῶτον
 ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνους καὶ ἐγκώμια.
- | τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὀμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιούτων | ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι
 30 πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὀμήρου ἀρξάμενοις || ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν
 οἷς κατὰ | τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ ἱαμβεῖον ἦλθε μέτρον – διὸ καὶ ἱαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι
 ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἱάμβιζον ἀλλήλους. καὶ | ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἥρωικῶν οἱ δὲ
 35 ἱάμβων ποιηταί. ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὀμηρος || ἦν (μόνος γὰρ
 οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραμα|τικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμωδίας
 σχῆμα | πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματο|ποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης
 1449a ἀνάλογον ἔχει, ὥσπερ Ἰλιάς || καὶ ἡ Ὀδύσεια πρὸς τὰς τραγωδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς |
 τὰς κωμωδίας.
- παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κω|μωδίας οἱ ἐφ' ἐκατέραν τὴν ποίησιν ὁρμῶν-
 5 τες κατὰ τὴν | οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἱάμβων κωμωδοποιοὶ ἐγέ|νοντο, οἱ δὲ ἀντὶ
 τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδασκαλοι, διὰ τὸ | μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα
 ἐκείνων. |

ΑΒΦΣ

12 τε] AB : τὰς Paris. 2038 | ἀτιμοτάτων] AB : ἀγριωτάτων Paris. 2038 13 καὶ τούτου] Φ Paris.
 2038 : καὶ τοῦτο A : τούτων B | ὅτι] ὅτι τὸ Else 14 ἄλλοις ὁμοίως] Π : ἄλλ' ὅτι B 17 οὗτος ἐκεῖνος]
 τοῦτο ἐκεῖνο Gudeman 18 οὐχ ἤ] con. Ellebodus : οὐχί Ξ 20 δὲ] δὴ Vahlen 22 οἱ] BΣ : om.
 A : add. m¹ Paris. 2038 | πρὸς] BΣ Paris. 2038 : καὶ A 25 σεμνότεροι] ΠΣ : σεμνότερον B
 26 τῶν¹] om. B | εὐτελέστεροι] ΠΣ : εὐτελέστερον B 27 ποιοῦντες] ΠΣ : ποιοῦνται B | ὥσπερ
 ἕτεροι] Ξ : ὥσπερ ἄτεροι con. Sophianus et al. : ὕστερον ἐτέροις ut intell. Ar. 29 εἶναι] ΠΣ :
 εἶδέναι B | ἀρξάμενοις] A : ἀρξάμενος BAr.Lat. 30 τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ] ΠΣ : τὰ τοιαῦτα² ἐν
 οἷς κατὰ B 31 καὶ τὸ] B : om. ΠΣ Paris. 2038 | καί²] καὶ B 35 ἀλλὰ] B : ἀλλ' ὅτι Π 36 τὸ...
 σχῆμα] BAr. : τὰ ... σχήματα Π 37 ὑπέδειξεν] ΠAr. : ἀπέδειξεν B 38 ὁ γὰρ] B : τὸ γὰρ A
 1449a 1 ἢ] om. Paris. 2038 | πρὸς τὰς τραγωδίας] om. B in fine paginae 2–3 παραφανείσης ...
 κωμωδίας] om. Paris. 2038 3 οἱ] AB : οἱ δ' Paris. 2038 6 μείζω καὶ ἐντιμότερα] Paris. 2038 Φ
 Σ(videtur habuisse) : μείζον καὶ ἐντιμότερα A : μείζω καὶ ἐντιμότερον B | εἶναι ταῦτα ἐκείνων.] Π :
 ταῦτα ἐκείνων εἶναι B

besonders genau angefertigt sind, mit Freude, wie zum Beispiel die (gezeichneten) Gestalten von sonst wertlosesten Tieren und Leichen. Ursache auch hierfür ist, dass das Lernen nicht nur den Philosophen der größte Genuss ist, sondern auch allen anderen in gleicher Weise – aber sie haben in geringem Umfang am Lernen Anteil. Denn deswegen sehen sie die Bilder gern, weil ihnen bei der Betrachtung ein Lernen widerfährt und zwar dadurch, dass sie Schlüsse ziehen, was ein jedes Einzelne ist, etwa, dass dieser jener sei. Denn wenn man etwas noch nicht zuvor gesehen hat, wird dieser Gegenstand nicht, insofern er Produkt von Nachahmung ist, Genuss bereiten, sondern aufgrund seiner kunstvollen Verfertigung oder seiner Farben oder einer anderen derartigen Ursache.

In unserer Natur liegen das Nachahmen und so auch die Harmonie und der Rhythmus (die Versmaße sind offenkundig Teile von Rhythmen): daher haben am Anfang die, die am meisten dafür Talent hatten, in kleinen Fortschritten die Dichtung aus Improvisationen hervorgebracht. Die Dichtung gliederte sich entsprechend den besonderen Wesenseigenschaften (der Dichter) auf: Denn die edleren Menschen ahmten die schönen Handlungen und die Handlungen entsprechender Menschen nach, die schlichteren Menschen die Handlungen von schlechten Menschen, indem sie zuerst Rügegedichte schufen, gerade wie jene Hymnen und Lobgedichte.

Von den Dichtern, die vor Homer lebten, können wir keinen einzigen als Verfasser einer solchen Dichtung namhaft machen, doch ist es wahrscheinlich, dass es viele waren, für die, die seit der Zeit Homers zu dichten begannen, ist es möglich, wie zum Beispiel der Margites, der von jenem (sc. Homer) stammt, und anderes derartiges. In diesen (Rüge-Dichtungen) kam, weil es sich besonders dafür eignet, auch das iambische Metrum auf – deswegen nennt man es auch noch jetzt das iambische/spottende Metrum, weil man einander in diesem Versmaß verspottete. Und so entwickelten sich die einen der Dichter alter Zeit zu Dichtern, die im Hexameter (sc. im Epos), die anderen, die Iamben dichteten. Gerade wie insbesondere bei den ernstesten Dichtungen besonders Homer zu nennen war (denn als einziger hat er nicht nur besonders gut, sondern auch dramatische Nachahmungen geschaffen), so hat er auch als erster die Form der Komödie skizziert, indem er nicht ein Spottgedicht machte, sondern das Lustige in dramatischer Form schuf. Der *Margites* bildet nämlich eine Analogie, wie die *Ilias* [1449a] und die *Odysee* gegenüber den Tragödien, so dieser gegenüber den Komödien.

Als die Tragödie und die Komödie hervortraten, da bewegten sich, entsprechend ihrer Begabung, die Dichter auf jede dieser beiden Dichtungsformen zu, die einen wurden statt Iamben- Komödiendichter, die anderen statt Epen- Tragödiendichter. Denn diese (neuen) Formen waren bedeutender und standen in größerem Ansehen als jene (alten).

τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἤδη ἡ τραγωδία τοῖς | εἶδεσιν ἰκανῶς ἢ οὐ, αὐτό τε
 10 καθ' αὐτὸ κρίναι καὶ πρὸς | τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος. γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχέ-
 διαστικῆς — καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ | τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον,
 ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἀέτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα —
 κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐρίγνετο | φανερόν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς
 15 μεταβαλοῦσα ἢ || τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

καὶ τό | τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ
 τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καὶ τὸν λόγον | πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνο-
 20 γραφίαν | Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ
 σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὥς ἀπεισεμνύνη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἱαμβεῖον
 ἐγένετο. | τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν | καὶ ὀρχηστικῶτέ-
 ραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δ' ἐγγενομένης | αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε-
 25 μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἱαμβεῖόν ἐστιν· σημείον δὲ τούτου, | πλεῖστα γὰρ
 ἱαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς | ἀλλήλους, ἐξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνον-
 τες τῆς λεκτικῆς ἀρμονίας. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλῆθος. καὶ τὰ ἄλλ' | ὥς ἕκαστα κοσμηθῇ-
 30 ναι λέγεται || ἔστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἴσως ἔργον εἴη | διεξιέναι καθ' ἕκαστον. |

Cap. 5

ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἵπομεν μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν
 35 κακίαν, ἀλλὰ τοῦ | αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γὰρ γελοῖον ἐστὶν ἀμάρτημά τι
 καὶ αἷσχος ἀνώδυνος καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον | εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ
 διεστραμμένον | ἄνευ ὁδύνης.

ΑΒΦΣ

7 εἰ ἄρα ἔχει] Paris. 2038 : *si habet* Lat. : ἄρα ἔχει B : παρέχει A : εἰ ἄρχει Σ : εἰ ἄρ' ἔχει conī. Tkatsch
 probante Tarán 8 εἶδεσιν] ΠΣ : ἡδέσι B | κρίναι] conī. Forchhammer : κρίνεται ἢ ναί A : κρίνεται
 εἶναι ΒΦ : κρινόμενον Paris. 2038 9 θέατρα] Ξ : θάτερα Syr.? | γενομένη] rec : γενομένης AB Paris.
 2038 | δ' οὖν] B : οὖν Π 9–10 αὐτοσχεδιαστικῆς] AB Paris. 2038 : αὐτοσχεδιαστικῇ rec. 10 καὶ
 αὐτῇ καὶ] ΠΣ : καὶ αὐτῇ B | καὶ ἡ μὲν] Π : ἡ μὲν B 11–12 φαλλικά] Paris. 2038 : φαυλικά A :
 φαυλικά ΒΦ(Syr.?) διαμένει] ΦΣParis. 2038 : διαμένειν AB 15 ἐπεὶ...τὴν] *super ultimam* Lat. (=
 ἐπὶ ἐσχάτην conī. Minio) | αὐτῆς] vel ἑαυτῆς ΦΣ : ἑαυτῆς Paris. 2038 : αὐτῆς AB 18 πρωταγωνι-
 στεῖν] conī. Sophianus : πρωταγωνιστὴν Ξ 18–19 τρεῖς...Σοφοκλῆς.] del. Else : “*atque etiam*
primus, qui manifestavit has species ludi et ioci, erat Sophocles.” Ar. apud Tarán 19–20 καὶ
 λέξεως γελοίας] καὶ (ἡ λέξις ἐκ) λέξεως γελοίας Christ 20 σατυρικοῦ] B Paris. 2038 : σατυριακοῦ Π
 20–21 ἀπεισεμνύνη] AB : ἀπεισεμνώθη Paris. 2038 23 δ' ἐγγενομένης] conī. Kassel : δὲ γενομένης
 Ξ 28 πλήθος.] AB : πλήθει Paris. 2038 28–29 τὰ ἄλλ' ὥς] rec. : ἄλλως AB : ἄλλ' ὥς Σ : *alia* Lat.
 : τοῖς ἄλλοις Paris. 2038 30 ἔστω] ante ἔστω Paris. 2038 habet περὶ μὲν οὖν τούτων τσαῦτα
 31 διεξιέναι] Π : διέναι B 33 ἄλλὰ] ἄλλ' ἢ Friedrich 34 τὸ γελοῖον] Π : τι γελοῖον Σ : γελοῖον B
 36 διεστραμμένον] ΦΣ Paris. 2038 : δ' ἐστραμμένον A : ἐστραμμένον B

Zu prüfen, ob die Tragödie mit ihren Formelementen hinreichend entwickelt ist oder nicht, und das für sich und mit Blick auf ihre Wirkung auf die Theater(öffentlichkeit) zu beurteilen, wäre eine gesonderte Untersuchung. Entstanden ist sie aus Anfängen, die von Improvisationen geprägt waren, sie selbst und die Komödie, und die eine von denen her, die als Vorsänger beim Dithyrambos fungierten, die andere von denen her, die Phallos-Lieder anstimmten, die auch jetzt noch in vielen Städten fortwährend Brauch sind. Die Tragödie gewann in kleinen Schritten an Größe, indem man jeden Ansatz in ihr, der sichtbar wurde, fortentwickelte. Nachdem sie viele Veränderungen durchlaufen hatte, kam ihre Entwicklung zur Ruhe, da sie die ihr innewohnende Natur ausgeprägt hatte.

Die Menge der Schauspieler brachte Aischylos von einem zu zwei voran, verringerte den Anteil des Chores und richtete es so ein, dass der Sprechverspartie die wichtigste Rolle zufiel. Drei Schauspieler und die Bühnenmalerei führte Sophokles ein. Zudem stieg die Großartigkeit: Aus kleinen Geschichten und spaßiger Sprache, weil sie sich aus dem Satyrhaften heraus entwickelt hatte, (entstand die Tragödie und) gewann sie erst spät an Würde, und ihr Versmaß wurde, anstelle des Tetrameters, der iambische Trimeter. Denn zuerst hatte sie den (trochäischen) Tetrameter verwendet, weil die Dichtung satyrhaft und stärker tänzerisch ausgelegt war. Als der Dialog in die Tragödie Einzug gehalten hatte, fand diese ihre Natur zu dem ihr eigenen Versmaß. Ein Beleg hierfür: oft sprechen wir nämlich in Jamben im Gespräch miteinander, in Hexametern jedoch nur sehr selten, und zudem wenn wir die Tonhöhe eines Gesprächs überschreiten. Außerdem wuchs die Zahl der Epeisodia. Und in Bezug auf das Übrige, was im Einzelnen, wie man sagt, zum Schmuck dient, sei das von uns Gesagte genug. Denn es wäre wohl eine große Arbeit, es im Einzelnen durchzugehen.

Kap. 5

Die Komödie ist, wie wir sagten, eine Nachahmung niedrigerer und schlechterer Menschen, nicht jedoch (von schlechteren Menschen) in jeder Form von Schlechtigkeit, sondern nur insofern das Lächerliche Teil eines (solchen) Hässlichen ist. Das Lächerliche ist nämlich eine gewisse Form von Verfehlung und zwar eine Hässlichkeit, die keine Schmerzen bereitet und nicht zum Verderben führt, wie

αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ δι' ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμω-
1449b δία διὰ τὸ μὴ ἥ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμωδῶν | ὁψέ ποτε ὁ
 ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθέλονται ἦσαν. ἤδη δὲ | σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ γενόμενοι
 5 αὐτῆς ποιηταὶ | μνημονεύονται. τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ ἥ || πλήθῃ
 ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡγνότηται. τὸ δὲ μύθους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ
 μὲν ἐξ ἀρχῆς | ἐκ Σικελίας ἦλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν | ἀφέμενος τῆς
 ἱαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ | μύθους.
 10 ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ || μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι
 σπουδαίων ἡκολούθησεν· τῷ δὲ | τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη
 διαφέρει. ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειράται | ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου
 εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ | ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει,
 15 καίτοι || τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο ἐποιοῦν καὶ ἐν | τοῖς ἔπεσιν. μέρη δ'
 ἐστὶ τὰ μὲν ταῦτά, τὰ δὲ ἴδια τῆς | τραγωδίας· διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαί-
 ας | καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία | ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἃ δὲ
 20 αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ || ἐποποιίᾳ. |

Cap. 6

περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ | κωμωδίας ὕστερον ἐροῦμεν· περὶ δὲ
 τραγωδίας λέγωμεν | ἀναλαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὅρον | τῆς
 25 οὐσίας. ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας || καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης,
 ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι'
 ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων | παθημάτων κάθαρσιν.

ABΦΣ

1449b 1 ἔλαθεν] ΠΣ : ἔλαχε B | χορὸν] ΠΣ : χρόνον B 3 γενόμενοι] tempt. Kassel : λεγόμενοι Ξ
6 Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] non habet Ar.(Σ) : del. Susemihl prob. Kassel Taránque, sed coll.
 Themistio or. 27 post ἦλθε (Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις ἐκείθεν ἦστην) inserere possis. | Φόρμις] post
 Φόρμις ἤρξαν add. Paris. 2038 9 μὲν τοῦ] con. Tyrwhitt : μόνου Ξ 10 μετὰ μέτρου λόγῳ] con.
 Kassel : μέτρου μετὰ λόγου B Σ? : μέτρου μεγάλου A Paris. 2038 : μετὰ μέτρου (καὶ) λόγου con.
 Tarán | τῷ] B Paris. 2038 : τὸ A 13 ἡλίῳ] ἱλίῳ B 14 ἀόριστος] *optima* Lat. (= ἄριστος con.
 Minio) 15 ἐν ταῖς] ΠΣ : ὅτι ἐν B 16 ταῦτά] (sc. ταῦτα) Paris. 2038 : ταῦτα AB 19 πάντα] ΠΣ :
 πάντως B 21 μὲν] B : om. Π | ἐν ἑξαμέτροις] AB : ἑξαμέτρου Paris. 2038 22 λέγωμεν] AB :
 λέγομεν Paris. 2038 23 ἀναλαβόντες] conj. Bernays : *sumentes* Lat. (= ἀναλαβόντες?) : ἀπολαβόν-
 τες ABΣ Paris. 2038 24 σπουδαίας] om. B 25–26 ἐκάστω] Paccius, con. Reiz : ἐκάστου codd.
 26–27 ἀπαγγελίας] Π : ἐπαγγελίας BΣ Paris. 2038 δι' ἐλέου] AB : ἀλλὰ δι' ἐλέου Paris. 2038
 28 παθημάτων] BΣ Paris. 2038, cf. tract. Coisl. in def. comoediae. : μαθημάτων Π

etwa die Komödien-Maske in gewissem Sinn hässlich und verzerrt ist, jedoch ohne Schmerz.

Die Veränderungen der Tragödie und durch wen sie geschahen, sind nicht unbekannt, die Komödie hingegen, weil sie nicht [1449b] mit großem Ernst betrieben wurde, ist an ihrem Beginn verborgen geblieben. So hat nämlich erst spät der Archon einen Chor für die Komöden gegeben, vielmehr waren sie (bis dahin) Freiwillige. Erst von dem Punkt an, als sie schon bestimmte feste Formen aufwies, werden diejenigen in Erinnerung gehalten, die zu Komödien-Dichter geworden sind. Wer Masken oder Prologe oder die Zahl der Schauspieler und alles Derartige einführte, ist schlicht unbekannt. Eine (Komödien-)Fabel zu dichten [Epicharm und Phormis], kam anfänglich aus Sizilien, von den Dichtern in Athen hat zuerst Krates damit begonnen, unter Preisgabe der spöttisch-iambischen Gestalt Sujets und Plots in allgemeiner Weise zu dichten.

Die Epik folgte der Tragödie bis zu dem Punkt, dass sie unter Gebrauch des Metrums Nachahmung von edlen und bedeutenden Menschen durch Rede ist. Darin, dass sie nur ein Versmaß gebraucht und berichtende Darstellung ist, unterscheidet sich die Epik von der Tragödie. Und außerdem durch die Ausdehnung. Denn die Tragödie ist darum bemüht, (in ihrer dargestellten Handlung) möglichst unter einen Umlauf der Sonne zu bleiben oder nur wenig darüber hinauszugehen, die Epik ist in ihrer (dargestellten) Zeit ohne Begrenzung und unterscheidet sich darin, obgleich man anfänglich bei den Tragödien ähnlich wie bei den Epen verfuhr. Die Bestandteile sind teils dieselben, teils der Tragödie eigen. Daher kann jeder, der zwischen einer guten und einer schlechten Tragödie zu unterscheiden weiß, dies auch bei Epen unterscheiden. Denn was die Ependichtung aufweist, ist in der Tragödie vorhanden, was jedoch in der Tragödie vorkommt, ist nicht komplett in der Ependichtung enthalten.

Kap. 6

Über die Nachahmungsform in Hexametern und über die Komödie werden wir später sprechen. Handeln wollen wir von der Tragödie und dabei auf die Bestimmung ihres Wesens zurückgreifen, die sich aus dem bisher Gesagten ergeben hat: Es ist demnach die Tragödie die Nachahmung einer ernsten und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe durch anziehend gestaltete Sprache, wobei jede einzelne der Formen anziehender Gestaltung getrennt in den Teilen der Tragödie erscheint, (die Nachahmung) in verkörpernder Darstellung und nicht durch Bericht,

die durch Mitleid und Furcht eine Reinigung derartiger Affekte bewirkt.

die durch Jammer und Schauer eine Reinigung von derartigen Affekten bewirkt.

λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν | ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἀρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς
30 τοῖς || εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα | διὰ μέλους.

ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον
τραγωδίας ὁ τῆς | ὅψεως κόσμος· εἴτα μελοποιία καὶ λέξεις, ἐν τούτοις γὰρ | ποιοῦνται τὴν
35 μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν || μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν
δύναμιν φανεράν | ἔχει πᾶσαν.

ἐπεὶ δὲ πράξῃς ἐστὶ μίμησις, πράττεται δὲ | ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη
1450a ποιούς τινες εἶναι κατὰ | τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς || πράξεις
εἶναι φαμεν ποιὰς τινας, πέφυκεν αἷτια δύο τῶν | πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος καὶ
κατὰ ταῦτα καὶ | τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες), ἔστιν δὲ τῆς μὲν | πράξεως ὁ
5 μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τούτον τὴν || σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη,
καθ' ὃ ποιούς τινες | εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες
ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην· ἀνάγκη | οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη
εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν | ἢ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ ||
10 διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.

οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, | δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἓν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, |
καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν.

τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς | εἰπεῖν κέχρηται τοῖς εἰδεσιν· καὶ γὰρ ὄψις
15 ἔχει πᾶν καὶ | ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.

μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις. | ἢ γὰρ τραγωδία μίμησις
ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου. καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν
πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξεως τις ἐστίν, | οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἦθη ποιοί
20 τινες, κατὰ δὲ || τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον· οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη | μιμῶνται
πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν | διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ
ὁ μῦθος τέλος | τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων. ἔτι ἄνευ | μὲν πράξεως
25 οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτο ἂν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις

ΑΒΦΣ

29 καὶ μέλος] del. Tyrwhitt probante Kassel 34 αὐτὴν] ταύτην Bywater 35 μέτρων] ονομάτων Hermann 36 πᾶσαν.] πᾶσιν Madius 1450a 1–2 πέφυκεν... ἦθος] del. Else, Kassel 2 διάνοια] ΒΦ : διάνοιαν Α | ταῦτα καὶ] ταύτας καὶ Π Paris. 2038 : ταῦτα καὶ Σ? : ταῦτα Β 4 ἢ] Α : om. ΒΣ? Paris. 2038 5 δ] ΑΒΣ Paris. 2038 : ἃ Φ rec. 6 διάνοιαν] διάνοια coni. Reiz | ὅσοις] Π : νόσοις Β 7 ἀποδεικνύασιν] Α : ἀποδεικνύουσι Β Paris. 2038 | τι ἢ] Π : τίνα Β | ἀποφαίνονται γνώμην.] negant sententia Lat. 8 τῆς] Β : om. Α Paris. 2038 | καθ' ὃ] ΑΒ : καθ' ἃ Paris. 2038 13 γὰρ] ΠΣ : om. Β | ὄψις] ΑΒ (visus Lat.?) Paris. 2038, Kassel : ὄψιν rec., Tarán : ὄψεις (visus Lat.?) rec. 16–17 πράξεων] ΒΣ : πράξεως Π 17–20 καὶ²... τούναντίον] del. Kassel probante Lucas εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία] Β : εὐδαιμονίας· καὶ ἢ κακοδαιμονία Π : εὐδαιμονία Σ | εὐδαιμονία] ΠΒ : εὐδαιμονίας. Paris. 2038 | καὶ κακοδαιμονία] ΠΒ : καὶ γὰρ εὐδαιμονία Paris. 2038 19 εἰσὶν] Π : ἐστὶν Β 21 συμπεριλαμβάνουσιν] Ξ : συμπαράλαμβάνουσιν Paris. 2038, rec., Spengel 23–24 ἔτι ἄνευ μὲν] ΑΒ : ἄνευ μὲν γὰρ Paris. 2038

Als anziehend gestaltete Sprache bezeichne ich Sprache, die von Rhythmus und Musik [und Liedhaftigkeit] getragen wird, mit getrennt in den Formen meine ich, dass manches allein durch die metrische Gestaltung, und wiederum anderes durch die Musik bewirkt wird.

Da Handelnde die Nachahmung bewirken, könnte notwendigerweise der erste Bestandteil der Tragödie die Gestaltung der Aufführung sein, dann die musikalische Komposition und die Sprachgestaltung, denn darin wird die Nachahmung erzeugt. Mit Sprachgestaltung bezeichne ich die Zusammensetzung der Wörter im Vers, mit musikalischer Komposition das, was seine Wirkung insgesamt offen entfaltet.

Da die Tragödie Nachahmung einer Handlung ist, gehandelt ferner von bestimmten handelnden Personen wird, die notwendigerweise von bestimmter Art hinsichtlich ihrer Wesensart und ihrer Gedankenschöpfung sind (denn dadurch erhalten auch die [1450a] Handlungen, sagen wir, ihre bestimmten Beschaffenheiten; es ist so, dass die Handlungen zwei Ursachen haben, Gedankenschöpfung und Wesensart – und infolge dieser (Ursachen) haben alle Erfolg mit ihren Handlungen oder Misserfolg.), da ferner der Nachahmung der Handlung die Fabel/der Mythos zugrunde liegt – denn eben dies bezeichne ich als Mythos: die Zusammensetzung der Begebenheiten; als Wesensart: infolge dessen, so sagen wir, die handelnden Personen bestimmte Eigenschaften haben; als Gedankenschöpfung: alles, worin sie etwas durch ihr Reden dartun oder auch eine Sentenz aufstellen – daher ist es eine Notwendigkeit, dass die Tragödie als Ganzes sechs Teile hat, gemäß derer die Tragödie ihre Eigenschaften besitzt: Diese Teile sind Fabel, Wesensarten, Sprachgestaltung, Gedankenschöpfung, Inszenierung und musikalische Gestaltung.

Zu dem Bereich, womit man nachahmt, gehören zwei Teile, zu dem, wie nachgeahmt wird, einer, zu dem, was nachgeahmt wird, drei. Darüber hinaus gibt es nichts.

Eben diese Teile haben nicht wenige sozusagen in Gebrauch. Und in der Tat beherrscht die Inszenierung alles, Wesensart, Fabel, Sprachgestaltung, musikalische Gestaltung und Gedankenschöpfung schlechtweg.

Der bedeutendste Teil ist freilich die Zusammensetzung der Geschehnisse. Denn die Tragödie ist Nachahmung nicht von Menschen sondern von Handlungen und Leben. Auch Glück und Unglück liegen in der Handlung, und das Ziel ist (noch Teil der) Handlung, nicht besondere Beschaffenheit (von Menschen). Entsprechend ihrer Wesensart sind Menschen von bestimmten Eigenschaften geprägt, entsprechend ihrem Handeln aber sind sie glücklich oder das Gegenteil. Folglich handeln die (von den Dichtern gebildeten) Figuren nicht, um Ausprägungen von Wesensart nachzuahmen, sondern beziehen (lediglich) die Wesensart durch ihre Handlungen mit ein. Daher sind die Begebenheiten und die Fabel der Zielpunkt der Tragödie, und das Ziel ist (prinzipiell) das wichtigste von allem. Zudem könnte ohne Handlung keine Tragödie entstehen, ohne Wesensarten dürfte es aber möglich sein. Denn die Tragödien der meisten jüngeren Dichter kommen ohne Wesens-

τραγωδίαι | εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφῶν Ζεῦξις πρὸς
 Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἡθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξις
 30 γραφὴ οὐδὲν | ἔχει ἥθος. ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἡθικὰς καὶ λέξει || καὶ διανοία εὖ
 πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἢ καταδεεστέ-
 ροις τούτοις | κεκρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων. πρὸς δὲ
 35 τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ | τραγωδία τοῦ μύθου μέρος ἐστίν, αἶ τε περιπέτεια
 καὶ ἀνα||γνωρίσεις. ἔτι σημείον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρό|τερον δύνανται τῇ
 λέξει καὶ τοῖς ἡθεσιν ἀκριβοῦν ἢ τὰ | πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ
 σχεδὸν | ἅπαντες.

ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἡθῆ (παραπλή-
 1450b σιον γὰρ ἐστὶν καὶ || ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γὰρ τις ἐναλείψει τοῖς καλλίστοις | φαρμάκοις
 χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφράνειεν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα)· ἔστιν τε μίμησις πράξεως
 καὶ διὰ ταύτην | μάλιστα τῶν πραττόντων.

5 τρίτον δὲ ἡ διάνοια· τοῦτο δὲ || ἐστὶν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττον-
 τα, | ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον | ἐστίν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι
 πολιτικῶς ἐποιοῦν λέγοντας, οἱ | δὲ νῦν ῥητορικῶς. ἔστιν δὲ ἥθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ
 10 τὴν | προαίρεσιν, ὅποια τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δηλὸν ἢ προ||αιρεῖται ἢ φεύγει] διόπερ οὐκ
 10-1 ἔχουσιν ἥθος τῶν λόγων ἐν | οἷς μὴδ' ὅλως ἔστιν ὃ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων | –
 διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσι τι ὥς ἔστιν ἢ ὥς οὐκ ἔστιν | ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται.

τέταρτον δὲ τῶν ἐν λόγῳ ἡ | λέξις· λέγω δέ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν |
 15 διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ || ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν
 αὐτὴν δύναμιν.

τῶν δὲ λοιπῶν | ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις | ψυχαγωγικὸν
 μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς | ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ
 20 ἄνευ ἀγῶνος | καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριώτερα περὶ τὴν ἀπεργασίαν || τῶν ὄψεων ἡ
 τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν. |

ΑΒΦΣ

27 Πολύγνωτον] ΒΣ Paris. 2038: πολὺγνωστον Π 27–28 Πολύγνωτος] Σ? Paris. 2038 :
 πολὺγνωστος Π : om. Β 29 ῥήσεις] series Lat. 29–30 λέξει καὶ διανοίᾳ] conl. Vahlen : λέξεις καὶ
 διάνοιαι ΠΣ : λέξεις καὶ διανοίας Paris. 2038 30 οὐ] ΒΣ : om. Π 31 ἢ] Φ Paris. 2038: ἢ ΑΒΣ? : que
 Lat. 34 ἐστίν] Α : εἰσὶν ΒΦ 35 ὅτι καὶ] Π : ὅτι ΒΣ? 37 συνίστασθαι] scire Lat. 39–1450b 3 πα-
 ραπλήσιον...εἰκόνα] post πραγμάτων, 50a 33, transp. Castelvetro 1450b 1 τις ἐναλείψει] ΠΣ : τι
 ἐναλείψει Β 2 ὁμοίως] Π : ὅτι ΒΣ? 5 καὶ τὰ] ΠΣ? : καὶ Β 8 τὸ] ΑΣ : om. Β 9 ὅποια τις] ΦΣ
 Paris. 2038 : ὅποια τις Α : ὅποια τις Β 9–10 ἐν...φεύγει] del. Bekker (non habet Ar.) 10–10-
 1 διόπερ...φεύγει] ΠΣ : om. Β 10–10-1 ἐν...λέγων] om. Paris. 2038 10-1 οἷς] Α : quibus quidem
 Lat | μὴδ' ὅλως] Π (μὴ δ' ὅλως Α) | ὃ τι] rec. : ὃ τις Π : ἔτι Σ 12 τῶν...λόγῳ] conl. Bywater : τῶν
 μὲν λόγων Ξ (non habet Ar.) : del. Kassel, Tarán 15 λοιπῶν] ΒΣ : λοιπῶν πέντε Π Paris. 2038 :
 λοιπῶν πέμπτον rec. : quinque Lat. 16 ἡ μελοποιία] ΠΣ : μελοποιός ἱ Β | ἡ²...ὄψις] Α Σ? : visus
 autem Lat. : αἰ ...ὄψις Β 18 ἢ] ΒΣ : ὥς Π 20 σκευοποιοῦ] vasificorum Lat.

art aus, und überhaupt sind viele Dichter von dieser Art, wie sich auch unter den Malern Zeuxis zu Polygnotos verhält. Denn Polygnotos ist ein guter Maler von Formen von Wesensart (des Menschen), die Malerei des Zeuxis kennt überhaupt keine Wesensart. Ferner: wenn man Wesensart ausdrückende (Tragödien-)Reden aneinanderreihet, mögen sie auch in Sprachgestalt und Konzeption gut gedichtet sein, so wird man nicht bewirken, was nach unserer Auffassung die Aufgabe der Tragödie ist. Stattdessen (erreicht dies) viel eher die Tragödie, die diese Reden auch noch so mangelhaft gebraucht, dafür aber eine Fabel und daher einen bestimmten Handlungszusammenhang vorweisen kann. Außerdem sind die wichtigsten Elemente, mit denen die Tragödie auf die Seele ergötzend wirkt, Teile der Fabel, nämlich die Umschwünge und die Wiedererkenntnisse. Ferner: ein Beweis hierfür ist, dass auch die, die sich zum ersten Mal am Dichten versuchen, früher in der Lage sind, Sprachgestaltung und Wesensarten genau auszuarbeiten als die Geschehnisse (des Stücks) zusammenzufügen, wie es auch für beinahe alle frühen (Tragödien-)Dichter charakteristisch ist.

Ursprung also und gleichsam Seele ist die Fabel der Tragödie. Erst an zweiter Stelle rangieren die Wesensarten (Ähnlich verhält es nämlich auch [1450b] in der Malerei: Wenn jemand mit den schönsten Farben aufs Geradewohl malte, dürfte er keine ähnlich überzeugende Wirkung erzielen wie der, der ein Bild in einer Schwarz-Weiß-Zeichnung entstehen lässt.). Es ist die Tragödie Nachahmung von Handlung und eben deswegen insbesondere von Handelnden.

Das dritte Element ist die Gedankenschöpfung. Dies bedeutet konkret die Fähigkeit, das in einer Sache Innewohnende und das jeweils Angemessene artikulieren zu können, was gerade auch bei Reden Ziel politischer und rhetorischer Kunst ist. Denn die alten Dichter schufen Figuren, die politisch, die Dichter unserer Zeit Figuren, die rhetorisch sprechen. Es ist ferner einerseits Wesensart die Eigenschaft einer Figur, die deren grundsätzliche Präferenz offenbart, was jemand in Situationen, in denen es keine Klarheit gibt, wählt oder meidet – deswegen fehlt Wesensart in den Reden, in denen gänzlich nichts vorliegt, was der Sprechende wählt oder meidet –, andererseits Gedankenschöpfung das, worin man zeigt, wie etwas ist oder wie es nicht ist, oder etwas generell aussagt.

Das vierte Element im Medium der Wörter ist der sprachliche Ausdruck. Als sprachlichen Ausdruck bezeichne ich, wie zuvor gesagt, die Kommunikation durch das Medium Wort, das sowohl in metrisch gebundener Form als auch in Prosa dieselbe Kraft hat.

Von den übrigen Elementen ist die musikalische Gestaltung der bedeutendste Faktor bei den ästhetischen Reizen, die Inszenierung hat zwar hohen Unterhaltungswert, ist jedoch äußerst kunstlos und gehört am wenigsten zur Dichtkunst. Denn die Kraft der Tragödie existiert auch ohne Agon und Schauspieler, und außerdem ist hinsichtlich der Durchführung der Inszenierung die Kunst des Bühnenbildners wesentlicher als die der Dichter.

Cap. 7

διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν | τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν
πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο | καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἐστίν. κεῖται δὲ |
25 ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μί||μησιν ἐχούσης τι μέγεθος· ἔστιν
γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον | μέγεθος.

ὅλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ
ἀνάγκης μετ' | ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκείνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι. | τελευτὴ δὲ
30 τοῦναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ || ἐξ ἀνάγκης ἢ ὥς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ
τοῦτο ἄλλο οὐδέν. | μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκείνο ἕτερον. | δεῖ ἄρα τοὺς
συνεστῶτας εὖ μύθους μῆθ' ὁπόθεν ἔτυχεν | ἄρχεσθαι μῆθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ
κεκρῆσθαι ταῖς | εἰρημέναις ιδέαις.

35 ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν || πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον
ταῦτα τεταγμένα | δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν. τὸ | γὰρ καλὸν ἐν
μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πᾶμμικρον | ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγχεῖται γὰρ ἡ
1451a θεωρία ἐγγὺς | τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ || ἅμα ἡ
θεωρία γίνεται ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν | καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἷον εἰ
μυρίων σταδίων εἴη | ζῶον· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν | σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῶων ἔχειν
5 μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω || καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος,
τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.

τοῦ δὲ μήκους ὅρος (ὃ) μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ | τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν.
εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν | τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἡγωνίζοντο, | ὥσπερ
10 ποτὲ καὶ ἄλλοτε φασιν. ὃ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν || τοῦ πράγματος ὅρος, αἰεὶ μὲν ὃ
μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος | εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὥς δὲ ἀπλῶς διορίσαν-
τας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γινομένων συμβαίνει
15 εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς || ὅρος ἐστὶν
τοῦ μεγέθους. |

ABΦΣ

21 λέγωμεν] AB : λέγομεν Paris. 2038 22 τὴν] AΣ : om. B 23 δὴ] conī. Bywater: δὲ Ξ
25–26 ἔστιν... μέγεθος.] om. Paris. 2038 28 γίνεσθαι] Π : γενέσθαι B 29 αὐτὸ μὲν] BΣ : *et ipsum*
Lat. : αὐτὸ A 31 καὶ αὐτὸ] AΣ? : καὶ αὐτὸ καὶ B 33 ὅπου] ΠΣ : ὅποι B 34 ιδέαις.] B Paris. 2038 :
ειδέαις A : *speciebus* Lat. 37 πᾶμμικρον] rec. Σ(Barhebr.)? : πᾶν μικρόν Ξ, Paris. 2038 (πᾶν non
habet Ar.) : *omnino parvum* Lat. 38 συγχεῖται] adiacet Lat. (= σύγκειται? Minio) 39 ἀναισθή-
του] ΠΣ : αἰσθητοῦ B | χρόνου] del. Bonitz | παμμέγεθες] rec. : πᾶν μέγεθος ABΣ Paris. 2038 :
omnino magnum Lat. 1451a 4 σωμάτων] codd. : συστήματων conī. Bywater : σχημάτων conī.
Ueberweg | καὶ...ζῶων] "fortasse delendum" Kassel | καὶ ἐπὶ] del. Christ 5–6 εὐμνημόνευτον]
ΠΣ : ἀμνημόνευτον B δὲ] B : om. Π | ὃ] suppl. Ellebodus, Bursian 7 οὐ] om. Ar. | ἑκατὸν] Ξ
: ἑκαστον Syr. 8 κλεψύδρας] rec. Paris. 2038 : κλεψύδραν Ξ 9–10 τὴν φύσιν τοῦ πράγματος] Π :
τὴν τοῦ πράγματος φύσιν B 11–12 διορίσαντας] ΠΣ : διορίσαντα B 14 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν
μεταβάλλειν] Π : ἐξ εὐτύχων εἰς δυστυχήματαβάλλειν B : ἐκ δυστυχίας εἰς εὐτυχίαν μεταβάλλειν Ar.
vertere vid.

Kap. 7

Da dies nun definiert ist, wollen wir hernach darüber sprechen, wie die Zusammensetzung der Begebenheiten erfolgen muss, da dies sowohl das Erste als auch Wichtigste der Tragödie ist. Es steht für uns fest, dass die Tragödie die Nachahmung einer abgeschlossenen und kompletten Handlung ist, die eine gewisse Größe hat (Es gibt nämlich auch ein Ganzes, auch wenn es keine Größe hat.).

Ganz ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist das, was selbst nicht notwendig auf etwas anderes folgt, es ist so beschaffen, dass nach ihm anderes folgt oder entsteht. Ende ist als dessen Gegenteil das, was so beschaffen ist, dass es selbst auf anderes folgt entweder auf notwendige Weise oder jedenfalls nach üblichem Verlauf, und nach diesem folgt nichts anderes mehr. Mitte ist, was selbst auf etwas anderes folgt und worauf etwas anderes folgt.

Die, die Fabeln gut konstruieren, dürfen also weder an einem beliebigen Punkt beginnen noch an einem beliebigen Punkt enden, sondern müssen die gerade benannten Prinzipien beachten.

Ferner: Das schöne Lebewesen wie auch jedes schöne Ding, das aus bestimmten Teilen besteht, muss nicht nur diese Teile in einer bestimmten Anordnung enthalten, sondern auch eine bestimmte Größe aufweisen, die nicht zufällig ist. Denn das Schöne liegt in Größe und Ordnung. Deswegen dürfte weder ein winziges Lebewesen schön sein (es wird nämlich die Betrachtung gestört, wenn sie der nicht mehr wahrnehmbaren Zeit nahekommt) noch ein riesengroßes (denn eine [1451a] Gesamt-Erfassung ist nicht möglich, sondern die Einheit und die Ganzheit des Gegenstandes entziehen sich den Betrachtenden aus ihrer Betrachtung), wie etwa ein Lebewesen von zehntausend Stadien Größe. Daher ist es erforderlich, dass, wie bei (unbelebten) Körpern und bei Lebewesen Größe vorhanden und diese gut erfass- und wahrnehmbar sein sollte, so auch bei Fabeln ein bestimmter Umfang vorliegt und dieser gut erinnerbar ist.

Eine Begrenzung des Umfangs mit Blick auf die Agone und die Wahrnehmung (sc. in den Agonen) ist nicht Gegenstand der Poetik. Denn wäre es erforderlich, hundert Tragödien im Agon zu spielen, würden sie nach der Wasseruhr gespielt werden, gerade wie, so sagt man, auch sonst Agone (nach der Wasseruhr) durchgeführt werden. Die Begrenzung, die sich unmittelbar aus der Natur der Sache ergibt, ist dagegen die: je größer (die Fabel) – bis zum Grad des Gut-Überschaubar-Seins – ist, desto schöner ist sie in ihrer Ausdehnung. Um es mit einer einfachen Definition zu sagen: In der Ausdehnung, in der die sich nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit in natürlicher Abfolge vollziehenden Geschehnisse ins Glück aus dem Unglück oder aus dem Glück ins Unglück umschlagen können, liegt die angemessene Begrenzung des Umfangs.

Cap. 8

- μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν περὶ | ἓνα ᾗ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ
 συμβαίνει, ἐξ ὧν | (ἐξω) ἐνίων οὐδὲν ἐστὶν ἐν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλάι εἰσιν, | ἐξ
 20 ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις. διὸ πάντες εἰκάσιν || ἁμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν
 Ἡρακλῆϊδα Θησῆϊδα | καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γάρ, ἐπεὶ | εἷς ἦν ὁ
 Ἡρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. ὁ | δ' Ὅμηρος ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα
 25 διαφέρει καὶ τοῦτ' ἔοικεν | καλῶς ἰδεῖν, ἥτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν || γὰρ
 ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἅπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἶον | πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ,
 μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι | ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν
 ἢ | εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πράξιν οἶαν λέγομεν τὴν Ὀδύσσειαν
 συνέστησεν, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα.
 30 || χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία | μίμησις ἐνός ἐστίν, οὕτω
 καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις | ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη
 συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ | ἀφαιρουμένου
 35 διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὁ γὰρ προσὸν || ἢ μὴ προσὸν μὴδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον,
 οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν. |

Cap. 9

- φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον
 ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο | καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ||
 1451b ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα | λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ
 Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι | καὶ οὐδὲν ἥττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ
 5 μέ[τρων]· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέ[γειν], τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο.
 διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ | σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις |
 μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. |

 ABΦΣ

17 ἐνὶ] BΣ : γένει Π 18 ἐξω ἐνίων] conī. Kassel : ἐνίων Π : ἐνι B 20 Θησῆϊδα] Π : καὶ supra lin.
 add. Paris. 2038 : καὶ θησῆϊδα B 24 ἰδεῖν] *nosse* Lat. 27 οὐδὲν] οὐδὲ conī. Bywater | ἦν ἢ] B : ἦν
 A Σ? : *aut* Lat. 28 μίαν] Π : μὲν μίαν B 28–29 λέγομεν] BΦ : λέγοιμεν A δὲ] ΠΣ : ὅτι δὲ B
 30 καὶ] om. Paris. 2038 32 καὶ ταύτης] ταύτης καὶ Susemihl 34 διαφέρεισθαι] Ξ : διαφθείρεσθαι Σ,
 Laur. 60.21 in marg. : διαφορεῖσθαι Butcher 35 οὐδὲν...ἐστίν.] ΞΣ : οὐδὲ μόριον τοῦτό ἐστι Paris.
 2038 36 οὐ τὸ] BΦΣ Paris. 2038 : οὕτω A 36–37 γενόμενα] Σ rec. : γινόμενα AB Paris. 2038
 τοῦτο] non habet Lat. 1451b 2 λέγειν ἢ ἄμμετρα] Π : ἢ ἄμμετρα λέγειν B Paris. 2038 | γάρ] ΠΣ :
 om. B 3 καὶ] ΠΣ : om. B 4 τούτῳ] BΦ : τοῦτο ΠΣ 6 ποιήσις²] om. Paris. 2038

Kap. 8

Eine Fabel ist eine Einheit nicht bereits dann, wie manche glauben, wenn sie über eine Figur handelt. Denn es widerfährt dem Einzelnen unendlich Vieles, woraus – von einigem abgesehen – überhaupt keine Einheit entsteht. So kann es auch viele Handlungen eines Einzelnen geben, aus denen keine einheitliche Handlung gemacht werden kann. Deswegen scheinen alle die Dichter in die Irre zu gehen, die eine *Herakleis*, eine *Theseis* und entsprechende Gedichte geschaffen haben. Sie glauben, dass (allein) deswegen, weil Herakles eine Person war, auch die Fabel (über ihn) eine Einheit bilde. Homer hingegen, wie er sich auch im Übrigen unterscheidet, scheint auch dies zutreffend gesehen zu haben, sei es aufgrund seiner Kunst, sei es aufgrund seiner natürlichen Begabung. Denn als er eine *Odyssee* dichtete, behandelte er nicht insgesamt ganz und gar alles, was Odysseus widerfuhr, wie auf dem Parnass verletzt zu werden, sich bei der Aushebung (des Griechenheeres) wahnsinnig zu stellen – Begebenheiten, von denen bei gar keiner, geschähe die eine, es notwendig oder wahrscheinlich wäre, dass sich das andere daraus ergibt. Vielmehr komponierte er seine *Odyssee* um eine eine Einheit bildende Handlung, wie wir sie beschrieben haben, und ähnlich verfuhr er mit seiner *Ilias*.

Daher muss, wie auch in allen anderen nachahmenden Künsten die Nachahmung eine Einheit und Nachahmung eines Gegenstandes ist, auch die Fabel, da sie Nachahmung von Handlung ist, Nachahmung einer einzigen und zwar einer kompletten Handlung sein, sowie ferner die Teile, die die Geschehnisse ausmachen, so zusammenfügen, dass, stellte man einen Teil um oder entfernte ihn sogar, das Ganze aus der Ordnung und in Bewegung gebracht würde. Denn wenn etwas, ist es dabei oder nicht dabei, keinen sichtbaren Unterschied macht, ist es auch nicht Teil des Ganzen.

Kap. 9

Aus dem Gesagten wird auch deutlich, dass nicht etwa die Aufgabe des Dichters darin liegt, das zu sagen, was geschehen ist, sondern was geschehen könnte und zwar das Mögliche gemäß Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit. Denn der [1451b] Historiker und der Dichter unterscheiden sich nicht darin, dass sie metrisch oder nicht-metrisch formulieren (Denn man könnte wohl den Stoff des Herodot in Verse setzten, und doch dürfte es sich um nichts weniger um ein Geschichtswerk von bestimmter Art handeln, mit oder ohne Metren.). Vielmehr liegt darin der Unterschied, dass der eine das Geschehene darstellt, der andere, was als Geschehen möglich ist. Deswegen ist Dichtung etwas sowohl Philosophischeres wie auch Bedeutenderes als Geschichtsschreibung: Denn die Dichtung handelt stärker vom Allgemeinen, die Geschichtsschreibung vom Besonderen.

ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει | λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ
 10 εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὗ στο||χάζεται ἢ ποιήσιν ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ’
 ἑκα|στον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς | κωμωδίας ἡδὴ τοῦτο
 δηλὸν γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν | μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὀνόματα
 15 ὑποτι|θέασιν, καὶ οὐχ ὥσπερ οἱ ἱαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ’ ἑκαστον || ποιοῦσιν.

ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων | ἀντέχονται. αἴτιον δ’ ὅτι πιθανόν
 ἐστὶ τὸ δυνατόν· τὰ μὲν | οὖν μὴ γενόμενα οὕτω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ | γενομέ-
 να φανερόν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς
 20 τραγωδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἐν || ἢ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὀνομάτων, τὰ δὲ ἄλλα
 πεποη|μένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, ὅσον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὁμοίως | γὰρ ἐν τούτῳ τὰ τε
 πράγματα καὶ τὰ ὀνόματα πεποιήται, | καὶ οὐδὲν ἥττον εὐφραίνει. ὥστ’ οὐ πάντως εἶναι
 25 ζητητέον τῶν | παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαί εἰσιν, ἀντέ||χεσθαι. καὶ γὰρ
 γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνῶ|ριμα ὀλίγοις γνῶριμά ἐστιν, ἀλλ’ ὅμως εὐφραίνει
 πάντας. |

δηλὸν οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων | εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν
 μέτρων, ὅσῳ ποιητῆς κατὰ τὴν | μίμησιν ἐστὶν, μιμῆται δὲ τὰς πράξεις. κἂν ἄρα
 30 συμβῇ || γενομένα ποιεῖν, οὐθέν ἥττον ποιητῆς ἐστι· τῶν γὰρ γενο|μένων ἔνια οὐδὲν
 κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέ|σθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ’ ὃ ἐκείνος αὐτῶν
 ποιητῆς | ἐστίν.

τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις | εἰσὶν χεῖρισται· λέγω δ’ ἐπεισο-
 35 διώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπει||σόδια μετ’ ἄλληλα οὗτ’ εἰκὸς οὗτ’ ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦτα | δὲ
 ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι’ αὐτούς, ὑπὸ | δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς
 ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ | ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν
 1452a μῦθον || πολλάκις διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.

2 ἐπεὶ δὲ οὐ | μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν | καὶ ἐλεεινῶν,
 ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον] | ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι’ ἄλληλα.

ABΦΣ

8 καθόλου] ΠΑγ.: τὰ καθόλου B | συμβαίνει] om. Paris. 2038 9 οὐ] ΠΣ?: οὐ B 10 τὸ] BLat.: τὸν A: τὰ Paris. 2038 Ar.? 10–11 καθ’ ἑκαστον] Ξ: καθ’ ἑκαστα Ar.? 13 οὕτω] Ξ: οὐ vel οὕτω Σ τυχόντα] ΠΣ: τιθέντα B 13–14 ὑποτιθέασιν] Π: τιθέασιν B τὸν] A: τῶν B: τὰ Ar.? | καθ’ ἑκαστον] Ξ: καθ’ ἑκαστα Ar.? 19 ἐν ἐνίαις] B Kassel: ἐνίαις ΠΣ Tarán 21 οὐθέν] Φ: οὐθ’ ἐν A: οὐδὲν B | ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ] ἐν τὸ ἀγαθὸν ὅς ἂν θῇ Syr.? | Ἀνθεῖ] con. Welcker probantibus Kassel Taránque: ἄνθει AB Paris. 2038: anthe Lat.: Ἀνθη con. Gudeman | ὁμοίως] ΠΣ: ὁμοίως ὅτι B 23 ὥστ’ οὐ] BΣΦ: ὥς τοῦ A 25–26 ἐπεὶ καὶ τὰ γνῶρι] om. Paris. 2038 26 ὅμως] ὁμοίως con. Else 28 ὅσῳ] tamquam Lat. (= ὥς ὁ con. Minio) | τὴν] A: om. B 32 καὶ δυνατὰ γενέσθαι] del. Vorländer probante Kassel: non habet Ar.: def. Tarán | γενέσθαι] del. Hatzfeld-Dufour 33 ἀπλῶν] Ξ: incert. Ar.: ἀτελῶν con. Essen: ἄλλων con. Tyrwhitt | ἐπεισοδιώδεις] ΠΣ: ἐπιδόσεις B 34 τὰ] ΠΣ?: καὶ B 36 αὐτούς] AB: αὐτοὺς Paris. 2038 38 παρατείνοντες] BΣ: παρατείναντες A | τὸν] B: om. A 1452a 3 ταῦτα...μᾶλλον] AB: ταῦτα δὲ γίνεται μάλιστα τοιαῦτα καὶ μᾶλλον Paris. 2038 | δέ] ΠΣ: om. B | καί²] Π: om. B | καὶ μᾶλλον] del. Ellebodus, Spengel probantibus Kassel Taránque

Das Allgemeine bedeutet: einer Figur mit bestimmten Eigenschaften widerfährt es, Dinge von einer bestimmten Art und Weise zu sagen oder zu tun im Rahmen der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit – danach strebt die Dichtung und gibt (ihren Figuren erst später) Namen. Das Besondere bedeutet dagegen darzustellen, was Alkibiades getan oder was er erlitten hat. Bei der Komödie ist dieses Prinzip (sc. der späteren Beilegung von Namen) schon lange deutlich. Denn nachdem die Komödiendichter die Fabel gemäß den Gesichtspunkten von Wahrscheinlichkeit komponiert haben, geben sie erst darauf ihren Figuren passend gewählte Namen, und so dichten sie nicht, wie es die Jambendichter tun, über konkrete Personen.

Bei der Tragödie hielten hingegen die Dichter an den Namen fest, die es gegeben hatte. Ursache hierfür ist, dass glaubwürdig das Mögliche ist. Von dem, was nicht geschehen ist, glauben wir nicht ohne weiteres, dass es möglich ist. Das Geschehene hingegen ist offensichtlich möglich. Wäre es doch nicht geschehen, wenn es unmöglich wäre. Jedoch gibt es auch im Corpus der Tragödien in einigen nur ein oder zwei berühmte Namen, während die übrigen erfunden sind, in manchen sogar gar keinen, wie im *Antheus* des Agathon. Denn in gleicher Weise sind in diesem Stück die Geschehnisse und die Namen erdichtet, und es bereitet deswegen nicht weniger Genuss als andere Tragödien.

Daher muss nicht zur Gänze danach gestrebt werden, sich an die überlieferten Mythen zu halten, von denen die Tragödien handeln. Denn es wäre auch lächerlich, dies zu erstreben, da auch das Bekannte nur wenigen bekannt ist, aber dennoch allen Genuss bereitet.

Hieraus wird deutlich, dass der Dichter stärker ein Schöpfer von Fabeln sein muss als von Metren, insofern er Dichter im Sinne von Nachahmung ist, er aber Handlungen nachahmt. Selbst wenn er Begebenheiten, die geschehen sind, zur Dichtung macht, ist er um nichts weniger Dichter. Denn es steht nichts im Wege, dass auch von tatsächlich Geschehenem einiges von der Art ist, was wahrscheinlicherweise geschieht [und möglich ist, dass es geschieht]: nach diesem Maßstab ist er Dichter dieser Dinge.

Von den einfachen Fabeln und Handlungen sind die episodenhaft angelegten die schlechtesten. Ich bezeichne eine Fabel als episodenhaft, in denen die Epeisodia aufeinander weder gemäß Wahrscheinlichkeit noch gemäß Notwendigkeit folgen. Derartige Tragödien werden von schwachen Dichtern aufgrund ihrer eigenen Schwäche verfasst, von guten wegen der Schauspieler. Denn sie verfertigen damit Schaustücke für den Wettbewerb, überdehnen die Fabel über das in ihr enthaltene Potential hinaus und werden damit oft gezwungen, [1452a] den logischen Zusammenhang zu verrenken.

Die Nachahmung bezieht ja sich nicht nur auf eine vollständige Handlung, sondern auch auf furcht- und mitleiderregende Begebenheiten. Diese Affekte stellen sich am intensivsten ein, wenn sich etwas gegen die Erwartung mit innerer Folgerichtigkeit entwickelt. Denn so wird es in höherem Maß das Staunenswerte

- 5 τὸ γὰρ θαυ||μαστὸν οὕτως ἔξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς | τύχης, ἐπεὶ καὶ
τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα | δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι,
οἷον ὡς ὁ | ἀνδριάς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἄργει ἀπέκτεινεν τὸν αἵτιον τοῦ | θανάτου τῷ Μίτυι,
10 θεωροῦντι ἐμπεσών· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα || οὐκ εἰκῇ γίνεσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοὺς
τοιούτους εἶναι καλλίους | μύθους. |

Cap. 10

- εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· | καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ
μῦθοι εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται.
15 λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πράξιν ἥς || γινομένης ὥσπερ ὥρισται συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ
περιπε|τείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἢ μετὰβασίς γίνεται, πεπλεγμένην | δὲ ἐξ ἥς μετὰ ἀναγνω-
ρισμοῦ ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἢ | μετὰβασίς ἐστίν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς
20 συ|στάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν || ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ
τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα· διαφέρει | γὰρ πολὺ τὸ γίνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε. |

Cap. 11

- ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πρατ|τομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται,
25 καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ | λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδί||ποδι ἐλθὼν ὡς
εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ | πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας δὲ ἦν,
τοῦναντίον ἐποίησεν· | καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ |
Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν | πεπραγμένων ἀποθανεῖν,
τὸν δὲ σωθῆναι.
30 ἀναγνώρισις δέ, || ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν | μεταβολή, ἢ
εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἐχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ | δυστυχίαν ὠρισμένων· καλλίστη δὲ

ABΦΣ

5 οὕτως] ΠΣ : οὕτε B 6 ἐπεὶ...τύχης²] non habet Lat. | τῶν ἀπὸ τύχης] ΠΣ? : ἀπὸ τῆς τύχης B
7 ὡς ὁ] A : ὥσπερ ὁ B 8 τὸν αἵτιον] *causam* Lat. 9 Μίτυι] ΒΣ? : μήτυι A : mityo Lat. 10 γίνε-
σθαι] ΒΣ : γενέσθαι Π 12–13 οἱ¹...αἰ] om. Paris. 2038, suppl. m¹ in marg. πεπλεγμένοι] ΠΣ :
πεπλασμένοι B 16 ἢ] *et* Lat. | πεπλεγμένην] B : πεπλεγμένη Π : πεπλεγμένα Ar.? 17 ἐξ ἥς] ΒΣ
: λέξεις Π : ἢ ἐ//ξ ἥς Paris. 2038 : ⟨ἥς⟩ ἐξῆς coni. Else | ἢ²] om. B 20–21 ταῦτα...γίνεσθαι] om.
Paris. 2038, suppl. m¹ (sine τὸ) in marg. ταῦτα] τάναντία coni. Bonitz 22–23 πραττομένων]
ΠΣ : πραττόντων B 24 λέγομεν] *dicebamus* Lat. | οἷον] B : ὥσπερ ΠΣ? 25 ἀπαλλάξων] ΠΣ? :
ἀπαλάσων B 26 τοῦναντίον] τουναν--- B 27 Λυγκεῖ] ΠΣ? : γλυκεῖ B 28 τὸν] Π : τῷ B
29 τὸν] Π : τῷ B 31 ἢ²] om. B | εἰς²] non habet Lat.

enthalten als wenn es ohne Anlass und infolge eines Zufalls geschieht. Denn auch von dem, was sich zufällig ereignet, erscheint alles das höchst wunderbar, was gerade wie zu einem Zweck zu geschehen zu sein scheint, wie etwa, dass das Standbild des Mitys in Argos denjenigen tötete, der die Schuld am Tod des Mitys trug, als es auf ihn fiel, als er es betrachtete. Denn derlei scheint nicht ohne Plausibilität geschehen zu sein. Daher sind notwendigerweise so angelegte Fabeln schöner (als andere).

Kap. 10

Von den Fabeln sind die einen einfach, die anderen verflochten. Denn auch die Handlungen, deren Nachahmungen die Fabeln sind, liegen ihrer Natur nach in diesen Formen vor.

Als eine einfache bezeichne ich eine Handlung, in deren kontinuierlichem und als Einheit konzipierten Ablauf, wie definiert worden ist, der Wandel (sc. von Glück bzw. Unglück in Unglück bzw. Glück) ohne Umschwung oder Wiedererkennung erfolgt, als verflochtene dagegen diejenige, aus der mit Wiedererkennung oder Umschwung oder beiden Elementen der Wandel vonstattengeht. Diese beiden Elemente müssen sich aus genau der Zusammenfügung der Fabel ergeben, so dass sie aufgrund des vorher Geschehenen entweder infolge einer Notwendigkeit oder gemäß den Prinzipien von Wahrscheinlichkeit eintreten. Es liegt nämlich ein großer Unterschied darin, ob etwas wegen etwas anderem oder nur nach etwas anderem geschieht.

Kap. 11

Es ist ein Umschwung (Peripetie) der Wandel der Geschehnisse in ihr Gegenteil entsprechend dem Gesagten, und dies auch, wie wir sagen, entweder entsprechend der Wahrscheinlichkeit oder als Notwendigkeit: So bewirkt im *Ödipus* der Mann, der zu Ödipus kommt, um ihn zu erfreuen, und, um ihn von der Furcht gegenüber der Mutter zu befreien, ihm enthüllt, wer er ist, das genaue Gegenteil (sc. des Beabsichtigten). Und im *Lynkeus* ist die Konstellation so, dass der eine (sc. Lynkeus) abgeführt wird, um hingerichtet zu werden, der andere, Danaos, ihm folgt, um ihn zu töten, doch ergibt es sich aus der Handlung, dass dieser umkommt, jener gerettet wird.

Wiedererkennung (Anagnorisis) bedeutet, wie auch der Name zeigt, den Wandel von Unkenntnis in Wissen, und zwar zu einer sich hieraus ergebenden entweder Verbundenheit oder Feindschaft, von Figuren, die zum Glück oder zum Unglück bestimmt sind.

ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα | περιπετεία γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι. εἰσὶν μὲν | οὖν
 35 καὶ ἄλλαι ἀναγνώρισεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ τὰ || τυχόντα ἐστὶν ὡς ὅπερ εἴρηται
 συμβαίνει καὶ εἰ πέ|πραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν ἔστιν ἀναγνώρισις. ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ
 1452b μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν· | ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ
 περιπέτεια ἢ ἔλεον ἔξει || ἢ φόβον (οἷων πράξεων ἡ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται), | ἐπειδὴ
 καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων | συμβήσεται.

ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις, | αἱ μὲν εἰσι θατέρου πρὸς τὸν
 5 ἕτερον μόνον, ὅταν ἢ δῆλος ἄτερος || τίς ἐστίν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνώρισαι, οἷον
 ἢ | μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὀρέστη ἀνεγνώρισθη ἐκ τῆς πέμψεως | τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνου δὲ
 πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει | ἀναγνώρισεως. |
 10 δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια || καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ
 πάθος. τούτων δὲ περιπέτεια μὲν | καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται. πάθος δὲ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτι-
 κῇ ἢ | ὀδυνηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερώ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ αἱ τρώσεις καὶ
 ὅσα τοιαῦτα. |

Cap. 12

15 μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν ὡς εἶδεσι δεῖ χρῆσθαι || πρότερον εἵπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν
 καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται | κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἐξοδος χορικόν, καὶ
 τούτου τὸ μὲν ἀρόδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν | ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς
 σκηνῆς καὶ κομμοί. |
 20 ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ || παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ
 μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ | ὄλων χορικῶν μελῶν, ἐξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδί-

ABΦΣ

33 περιπετεία] conī. Gomperz : περιπετεία Π : περιπέτεια ΒΣ | γένηται] ΒΣ : γίνονται Π | οἷον] Ξ
 : οἷαν conī. Bywater : ὡς Paris. 2038 | ἢ] om. B Paris. 2038 34–36 καὶ²...ἀναγνώρισαι.] om. B
 34–35 καὶ³...συμβαίνει] non habet Ar. 34–35 καὶ³...ἐστίν] A (ἔστιν ὅτε Paris. 2038) : et ad
 quaecumque adhuc et Lat. (= καὶ πρὸς τὰ τυχόντα, ἔτι καὶ fortasse Kassel, probante Tarán) 35 ὡς
 ὅπερ εἴρηται] conī. Spengel, Bywater : ὡς περ εἴρηται Π 36 ἢ] Paris. 2038 : εἰ A : εἰ vel καὶ εἰ Σ : et si
 Lat. 1452b 1 οἷων] BΦ : οἷον ΑΣ 2 ἐπειδὴ] Vahlen apud Susemihl, probante Kassel : ἔτι δὲ Ξ
 3 ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις] ἐπειδὴ (ἐπεὶ δὴ Paris. 2038) ἡ ἀναγνώρισις ΠΣ : ἔτι δὲ ἀναγνώρισις B
 τινῶν ἐστὶν ἀναγνώρισις] om. B 4 εἰσι] om. Π | ἄτερος] Paris. 2038 : ἄτερος B : ἕτερος A 5 ὅτε]
 ΦΣ Paris. 2038 : ὅτε AB 6 μὲν] non habet Lat. 7 ἐκείνου] conī. Bywater : ἐκείνω Ξ | ἔδει] ΠΣ :
 ἔφη B 9–12 δύο...ὀδυνηρά] Ar. in artum redigit ταῦτ' ταῦτα ΒΣ Lat. : περὶ ταῦτ' A 10 καὶ] Π
 : μὲν καὶ B 12 οἱ τε] B : que Lat. : ὅτε A 12–13 περιωδυνίαι] Ξ : περιωδυνίαι Paris. 2038 αἱ] B :
 om. A 16–17 χορικόν] χορικοῦ ut intell. Syr. τούτου] ΠΣ : τοῦτο B | μὲν²] AB : μὲν οὖν Paris.
 2038 18 ἴδια] om. Ar. (lac.) | ἀπὸ] ΠΣ : ὑπὸ B 18–19 κομμοί...χοροῦ] om. Ar. (lac.) κομμοί.]
 edd. : κόμμοι AB 19 πρὸ χοροῦ] BΦ Paris. 2038 : προχοροῦ A 20 παρόδου] Π : γὰρ ὁδοῦ B
 20–21 τὸ...τραγωδίας] om. Paris. 2038, suppl. in marg. m¹ 21 μέρος] ΠΣ : μέλος B

Am schönsten ist die Wiedererkennung, wenn sie zugleich mit dem Umschwung eintritt, wie die im *Ödipus* konzipiert ist. Es gibt natürlich auch andere Formen von Wiedererkennung. So kann nämlich auch mit Blick auf Lebloses und Beliebigen in irgendeiner Weise das bereits Gesagte eintreten, und insbesondere, ob jemand etwas getan oder nicht getan hat, kann (wieder)erkannt werden.

Indes ist die am besten zu (Tragödien-)Fabel und Handlung passende Wiedererkennung die besagte (von Personen). Denn eine solche Wiedererkennung und zugleich Peripetie wird entweder Mitleid [1452b] oder Furcht enthalten (denn die Nachahmung derartiger Handlungen liegt der Tragödie zugrunde), weil sich auch Unglück oder Glück auf der Grundlage derartiger Wiedererkennungsformen einstellen wird.

Da nun die Wiedererkennung Wiedererkennung von bestimmten Menschen bedeutet, handelt es sich einerseits um Formen, in denen lediglich die eine Person die andere wiedererkennt, wenn (der anderen Person) von (der erstgenannten) Person klar ist, wer sie ist, andererseits um Formen, bei der beide einander erkennen müssen. So wird etwa Iphigenie von Orest wiedererkannt infolge der Sendung des Briefs, seine Wiedererkennung durch Iphigenie bedarf hingegen einer anderen Form.

Dies sind also zwei Bestandteile der Fabel: die Peripetie und die Wiedererkennung. Der dritte Bestandteil ist das Leid. Abgehandelt sind von diesen Teilen Peripetie und Wiedererkennung. Das Leid ist eine zerstörerische oder schmerzliche Handlung, beispielsweise Tode, die offen dargestellt werden, schwerste Schmerzen, Verwundungen und alles derartige.

Kap. 12

Die Teile der Tragödie, die man als deren Formelemente zu betrachten hat, haben wir im Voranstehenden behandelt. Hinsichtlich des quantitativen Moments und mit Blick auf die Abschnitte, in die man es gesondert teilen kann, gibt es folgende Teile: den Prolog, das Epeisodion, die Exodos, das Chorlied, untergliedert in Parodos und Stasimon. Diese Teile sind allen (Dramen) gemeinsam, spezielle Teile sind der (Solo-)Vortrag auf der Bühne und die Kommoi.

Der Prolog ist der gesamte Teil der Tragödie vor der Parodos des Chores, Epeisodion der ganze Abschnitt einer Tragödie, der zwischen vollständigen Chorliedern steht, Exodos der gesamte Teil einer Tragödie, auf den kein Chorlied mehr folgt.

ας | μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη | λέξις ὅλη χοροῦ,
στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀνα|παίστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρήνος κοινὸς
25 χοροῦ καὶ ἀπὸ || σκηνης. μέρη δὲ τραγωδίας οἷς μὲν <ὡς εἶδеси> δεῖ χρῆσθαι πρότερον
εἶπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἐστίν. |

Cap. 13

ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνι|στάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται
30 τὸ τῆς τραγωδίας ἔρ||γον, ἐφεξῆς ἂν εἶη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις. ἐπειδὴ οὖν | δεῖ τὴν
σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἀπλῆν | ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην
φοβερῶν καὶ ἔλεεινῶν εἶναι | μιμητικὴν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), |
35 πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μετα|βάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ
εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ | φοβερὸν οὐδὲ ἔλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαιρόν ἐστιν· οὔτε
τοὺς μοιχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγωδότατον γὰρ τοῦτ' | ἐστὶ πάντων, οὐδὲν
1453a γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλόανθρωπον || οὔτε ἔλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν· οὐδ' αὖ τὸν
σφόδρα πονηρὸν | ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλόανθρωπον ἔχει
ἂν ἢ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστίν
5 δυστυχοῦντα, ὁ δὲ || περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ | περὶ τὸν
ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἔλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἔσται τὸ | συμβαῖνον.
ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος | ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύ-
10 νη μήτε διὰ κακίαν | καὶ μοιχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' || ἁμαρτίαν
τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν
τοιοῦτων γενῶν | ἐπιφανεῖς ἄνδρες.
ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον | ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές
15 φασι, καὶ με|ταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον || ἐξ εὐτυχίας εἰς
δυστυχίαν μὴ διὰ μοιχθηρίαν ἀλλὰ δι' | ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἴου εἴρηται ἢ βελτίονος
μᾶλλον ἢ | χείρονος.

ΑΒΦΣ

22 μεθ' ὃ] ΠΣ : καθ' ὃ B | μέλος] ΠΣ : μέρος B | χορικοῦ] ΠΣ? : χορικός B 23 ὅλη] conj.
Susemihl : ὅλου codd. : ὅλη τοῦ coni. Westphal | στάσιμον] Π : στάσιμος BΣ? | μέλος] Ξ : μέρος
Σ 24 κομμὸς] edd. : κόμμος AB | κοινός] καινός Φ 25 δὲ] AB : μὲν Paris. 2038 | τραγωδίας...
χρῆσθαι] om Paris. 2038, οὖν τραγωδίας οἷς μὲν δεῖ χρῆσθαι suppl. in marg. m¹ | ὡς εἶδеси] suppl.
rec. (cf. 52b 14: οἷς μὲν ὡς εἶδеси δεῖ χρῆσθαι) 26 εἶπαμεν] Π : εἴπομεν B : εἴρηται Paris. 2038
27 κχωρισμένα ταῦτ'] ΠΣ : ταῦτα κεχωρισμένα B 28 ὧν] ΦΣ Paris. 2038 (ex ὡς) : ὡς AB : *que* Lat.
32 πεπλεγμένην] ΠΣ : πεπλασμένην B 34 οὔτε] om. Paris. 2038, suppl. in marg. m¹ 35–37 οὐ...
εὐτυχίαν] ΠΣ τοὺς ἐν τῇ ἀρετῇ B (glossema ad 52b 34: τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας pro textu genuino
irreptum? Kassel) 37 ἀτραγωδότατον] Π : ἀτραγωδητότατον B 38 ἔχει] non habet Lat.
1453a 1 αὐ τὸν] Paris. 2038 : αὐτὸν B Σ?(vel αὐτὸν τὸν) : αὐτὸ Π 4 περὶ] ΠΣ : παρὰ B 5–6 ἔλε-
ος...ὅμοιον] om. B 6 ἔσται] AB : *est* Lat. : φαίνεται Paris. 2038 11 Οἰδίπους] BΣ Paris. 2038 :
δίπους Π 13 τινές φασι] Π : φασὶ τινές B 15 μοιχθηρίαν] ΑΣ? : *pestilentiam* Lat. : μοιχθηρίας B
16 οἴου] ΠΣ : οἴου ὡς B | ἢ²] non habet Ar.

Von den Chorliedern bildet die erste umfassende Äußerung des Chores die Parodos, Stasimon ist ein Chorlied, das keine Anapäste und Trochäen enthält, Kommos ist ein Klagegesang, der gemeinsam von Chor und Schauspielern vorgetragen wird. Die Teile der Tragödie, die man als deren (qualitative) Elemente zu betrachten hat, hatten wir im Voranstehenden behandelt. Bezüglich der Ausdehnung und mit Blick auf die Abschnitte, in die man sie teilen kann, gibt es die genannten Teile.

Kap. 13

Wonach man streben muss und was man meiden muss, wenn man eine Fabel konstruiert, und woraus sich die Funktion der Tragödie herstellen wird, sollte im Anschluss an das bisher Gesagte behandelt werden. Da nun also es erforderlich ist, dass die Komposition der schönsten Tragödie keine einfache, sondern eine verflochtene zu sein hat und diese eine Nachahmung furchterzeugender und mitleiderregender Geschehnisse ist (denn das ist die besondere Eigenschaft der so gearteten Nachahmung), ist erstens Folgendes deutlich: Weder dürfen vollkommen rechtschaffene Männer gezeigt werden, die einen Umschwung vom Glück ins Unglück erleben – denn das ist nicht furchterregend und auch nicht mitleiderregend, sondern einfach nur abstoßend, – noch wie schlechte Männer aus dem Unglück ins Glück kommen – denn das ist von allen Möglichkeiten die am wenigsten der Tragödie angemessene, denn sie weist nichts von dem auf, was für die Tragödie erforderlich ist: denn weder entspricht das menschlichem Bedürfnis [1453a] noch ist es mitleid- oder furchterregend –, und auch nicht, wie der Schuft schlechthin aus dem Glück ins Unglück stürzt. Denn eine solche Komposition entspricht zwar dem menschlichen Bedürfnis, produziert aber weder Mitleid noch Furcht. Denn das eine kreist um den, der es nicht verdient hat, ins Unglück zu geraten, die andere um den, der (dem Zuschauer) ähnlich ist: Mitleid richtet sich auf den unverdient Stürzenden, Furcht auf den, der einem ähnlich ist, daher ist weder mitleid- noch furchterregend dieses Geschehnis.

Also bleibt der, der zwischen dem unverdient Stürzenden und dem Ähnlichen steht, übrig. Ein derartiger Mann ist der, der weder durch Tugend noch Gerechtigkeit herausragt und weder infolge von Schlechtigkeit noch von Gemeinheit ins Unglück stürzt, sondern wegen irgendeines bestimmten Fehlers, und der zu denen gehört, die in großem Ruhm und äußeren Glück stehen, wie etwa ein Ödipus, ein Thyestes und andere bedeutende Männer aus derartigen berühmten Familien.

Es ist nun nötig, dass eine gut angelegte Fabel eher einfach als kompliziert sein sollte, wie manche sagen, und nicht ins Glück vom Unglück umschlägt, sondern im Gegenteil aus dem Glück ins Unglück, nicht infolge von Gemeinheit, sondern eines

σημείον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ | οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους
 20 ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ | ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδίαι συντίθενται, οἷον || περὶ
 Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον | καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ
 ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν | ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι.

ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην | καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεως ἐστι. διὸ
 25 καὶ | οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο || δρᾷ ἐν ταῖς τραγωδίασι
 καὶ αἱ πολλὰ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν | τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν·
 σημεῖον | δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται
 φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ | Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ
 30 τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

δευτέρα δ' ἡ πρώτη | λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶν σύστασις, ἡ διπλὴν τε τὴν σύστασιν
 ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν.
 δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ | τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' ||
 35 εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἐστὶν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μάλλον τῆς
 κωμωδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ | οἱ ἂν ἐχθιστοὶ ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἰγισθος,
 φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδείς ὑπ' οὐδενός. ||

Cap. 14

1453b ἐστὶν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλεεινόν ἐκ τῆς ὀψευς | γίγνεσθαι, ἐστὶν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς
 συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνου. δεῖ γὰρ | καὶ
 5 ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν || ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα
 καὶ φρίττειν καὶ ἔλεειν | ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ |
 Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὀψευς τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας
 9 δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ | φοβερὸν διὰ τῆς ὀψευς ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον
 10 παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ | ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ

ABΦΣ

17 πρῶτον] ΠΣ : προ τοῦ B : προ τοῦ Paris. 2038 **19** οἰκίας] *convenientes* Lat. | κάλλισται] Ξ : non habet Ar. : del. Christ **20** Ἀλκμέωνα] conī. Bywater : ἀλκμαίωνα AB : *alkmeonem* Lat. **22** τὴν] A : om. BΣ **24** τὸ αὐτὸ] Ξ : om. Ar. : αὐτοὶ conī. Reitz : τοῦτ' αὐτὸ conī. Thurot : del. Spengel, Gudeman : τὸ del. Bywater **25** ταῖς] A : αἷς B | καὶ αἱ] conī. Knebel : καὶ Π : αἱ B : αἱ γὰρ ut intell. Ar. **29** μὴ] non habet Ar. **31** σύστασις] del. Twining | ἢ] Σ Paris. 2038 : ἢ B : ἢ A : *que* Lat. | τε] A : om. B **31–32** σύστασιν] μετὰβασιν conī. Ueberweg καὶ] ΠΣ : om. B **32–33** ἐξ ἐναντίας] ΠΣ : εἰς τούναντίον B **33** εἶναι] non habet Lat. **34** τῶν] A : om. B **35** αὕτη] αὕτη ἢ conī. Vahlen **36–39** ἐκεῖ...οὐδενός.] del. Else (prob. Kassel “inepte sane exemplum”) **37** οἱ ἂν] conī. Bonitz : ἂν οἱ ABΣ : *si* Lat. (= ἂν) **1453b 3** πρότερον] ΠΣ? : καὶ πρότερον B **4** οὕτω] ΠΣ? : τοῦ B : om. Paris. 2038, suppl. in marg. m¹ | συνεστάναι] A : συνιστάναι B **6** ἅπερ...τις] Π : post ἅπερ ἂν in B καὶ χορηγίας δεόμενον ἐστὶ (ex 53b 8), tum (spatio unius vel duarum litt. intermisso) πάθοι τις **6–7** ἀκούων...μῦθον.] Π : τὸν οἰδίπου μῦθον ἀκούων B **7** Οἰδίπου] AB : Οἰδίποδος Paris. 2038 | δὲ] ΠΣ? : om. B **9** φοβερὸν] φοβερόν. B **10** πᾶσαν] A : ἅπασαν B

schweren Fehlers entweder einer Person, die so beschaffen ist, wie gerade gesagt wurde, oder einer Person, die eher besser als schlechter ist.

Indiz hierfür ist auch das, was sich entwickelt hat: Denn zuerst zählten die Dichter beliebige Mythen auf, jetzt aber kreisen um nur noch wenige Herrscherhäuser die schönsten Tragödien, etwa um Alkmeon, Ödipus, Orestes, Meleager, Thyestes und Telephos sowie all diejenigen, denen es zuteilwurde, Schreckliches zu erleiden oder zu tun.

Die gemäß der Tragödien-Poetik schönste Tragödie beruht daher auf eben dieser Kompositionsweise. Deswegen unterliegen auch die Euripides-Kritiker in eben diesem Punkt einem Irrtum, weil er genau so in seinen Tragödien verfährt und die Mehrzahl seiner Stücke in einem Unglück enden. Denn dies ist, wie gesagt, richtig. Das bedeutendste Zeichen hierfür ist folgendes: Auf den Bühnen und in den Wettbewerben erscheinen derart angelegte Tragödien als besonders tragisch, wann immer sie richtig aufgeführt werden, und Euripides, mag er auch in den anderen Hinsichten nicht gut mit den Kunstmitteln wirtschaften, erweist sich doch als der tragischste der Dichter.

Zweibeste ist die von einigen jedoch als beste bezeichnete Kompositionsform, die als doppelte Handlung angelegt ist wie die *Odyssee* und in entgegengesetzter Weise für die besseren und schlechteren Figuren endet. Sie scheint die beste Form zu sein – wegen der Schwäche der Theaterzuschauer. Denn es folgen die Dichter den Zuschauern, indem sie nach deren Herzenzwünschen dichten. Das ist jedoch nicht das aus einer Tragödie erwachsende Vergnügen, sondern vielmehr das, das der Komödie eigen ist. Denn dort pflegen die, die im Mythos einander die größten Feinde sind, etwa ein Orestes und ein Aigisthos, zu Freunden geworden am Ende eines Stückes abzugehen, und niemand wird von irgendjemand umgebracht.

Kap. 14

[1453b] Es ist möglich, dass sich das Furcht- und das Mitleiderregende aus der Inszenierung ergibt. Ebenso kann es sich auch aus der Zusammenfügung der Geschehnisse einstellen – das ist vorzüglicher und Kennzeichen eines guten Dichters. Denn es ist erforderlich, dass auch ohne das Moment des Sehens der Plot so zusammengefügt wird, dass derjenige, der lediglich die Geschehnisse sich ereignen hört, infolge der Ereignisse schaudert und Mitleid empfindet. Genau das dürfte wohl der, der den Mythos von Ödipus nur hört, empfinden. Diese Affekte durch die Inszenierung zu bewirken ist dagegen wesentlich kunstloser und angewiesen auf die Mittel des Choregen. Diejenigen, die nicht das Furchterregende durch die Inszenierung, sondern allein das Wundersam-Haarsträubende herbeiführen, haben nichts mit der Tragödie zu tun. Denn nicht jeden beliebigen Genuss darf man aus einer Tragödie herleiten, sondern den ihr eigenen. Weil es erforderlich ist, dass der Dichter den

τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ | τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν
 παρα|σκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμα|σιν ἐμποιητέον.

- 15 ποῖα οὖν δεῖνὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται τῶν || συμπιπτόντων, λάβωμεν. ἀνάγκη δὲ ἢ
 φίλων εἶναι πρὸς | ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἐχθρῶν ἢ μηδετέρων. ἂν | μὲν οὖν
 ἐχθρὸς ἐχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν | οὔτε μέλλων (δείκνυσι) πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ
 20 πάθος· οὐδ' ἂν | μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλαίαις ἐγγένηται τὰ || πάθη, οἷον ἢ
 ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ | υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ ἢ τι
 ἄλλο τοιοῦτον | δρᾷ, ταῦτα ζητητέον.

- τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους | λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμῆ-
 25 στραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὀρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέωνος, αὐτὸν
 δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆ|σθαι καλῶς.

- τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον. | ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν
 πράξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ | ἐποιοῦν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης |
 30 ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ || πράξις μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ
 πράξις τὸ δεῖνόν, εἴθ' ὕστερον | ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους·
 τοῦτο | μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγωδίᾳ οἷον | ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδά-
 μαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ | τραυματίᾳ Ὀδυσσεῖ. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ
 35 μέλ|λοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἀγνοίαν ἀναγνωρίσαι πρὶν | ποιῆσαι. καὶ παρὰ
 ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. ἢ γὰρ πράξις | ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδόμενος ἢ μὴ εἰδόμενος. τούτων δὲ
 τὸ μὲν | γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πράξαι χεῖριστον· τό τε γὰρ | μισαρὸν ἔχει, καὶ οὐ
 1454a τραγικόν· ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεὶς || ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόῃ τὸν
 Κρέοντα | ὁ Αἴμων.

τὸ δὲ πράξαι δεύτερον. βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα | μὲν πράξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνω-
 ρίσαι· τό τε γὰρ μισαρὸν | οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνωρίσις ἐκπληκτικόν.

ABΦΣ

12 ἀπὸ ἐλέου] A : ἀπελέου (=ἀπ' ἐλέου) B 14 φαίνεται] AB : φαίνει Paris. 2038 15 δὲ] conī.
 Spengel : δὲ Ξ : γὰρ ut intell. Ar. 17 οὐδὲν ἐλεεινὸν] ΠΣ? : ἐλεεινὸν οὐδὲν B 18 μέλλων δείκνυσι]
 Paris. 2038 (Ald.) : μέλλων ABΦ Σ? 19 ἐγγένηται] A : ἐγγίγνεται BΦ 21 ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ] B :
 ἀποκτείνει ἢ μέλλει A 22 δρᾷ] Φ rec. : δρᾶν AB 23 λύειν] ΠΣ? : λύειν δὲ B | Κλυταιμῆστραν] Σ :
 κλυταιμῆστραν Ξ 24 Ἐριφύλην] ΠΣ : ἐριφύνην B 24–25 Ἀλκμέωνος] conī. Bywater, cf. ad 53a
 20 26 τί λέγομεν] τ. λέγο... B | εἴπωμεν] ΦΣ Paris. 2038: εἴπομεν A : ἰπώμε, B 26–27 σαφέστε-
 ρον...οὔτω] vestigia incerta B 28 ἐποιοῦν] ἐποιοῦν B 28–29 καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν] καὶ
 .υριπίδης ᾗποίησεν B 29 τοὺς παῖδας] non vert. Lat. 29–30 ἔστιν...μὲν] ἔστιν δὲ μὴ πράξαι μὲν
 γινώσκοντας 31 φιλίαν] ...ί.ν. B 32 οὖν ἔξω τοῦ] οὖν ἔξω του B 32–33 ἐν...Ἀστυδάμαντος]
 non vert. Lat. 33 Ἀλκμέων] cf. 53a 20, conī. Victorius : ἀλκμαίανος AB | Ἀστυδάμαντος] AB :
 Ἀστυδάμας Paris. 2038 | Τηλέγονος] AB : quia dicentis Lat. (=ἔτι λέγοντος Minio) : ὅτι vel ὅτε
 λέγοντος ut intell. Syr. 34 τραυματίᾳ] tramatia Lat. | ἔτι] est Lat. | τρίτον] Π : τὸ τρίτον BΣ
 τὸ] Σ, conī. Theod. Rentius : τὸν AB 35 ποιεῖν...δι'] Π : τι ποιεῖν <δι> ἀνήκεστων δι' B (δι'
 addito) 36 καὶ παρὰ] ἐν(?) π.ρὰ B | ἢ γὰρ πράξαι] ἢ γὰρ πράξαι B 37 καὶ] fissura B 38 τό τε]
 tunc Lat. 1454a 1 ὁμοίως] ὁμοίω. B | εἰ μὴ ὀλιγάκις] εἰ μὴ (ὀλίγοι καὶ) ὀλιγάκις conī. Vahlen
 2–3 βέλτιον...πράξαι] Π Σ(βέλτιον δὲ τὸν) ἀγνοοῦντα [μὲν] πράξαι ut intell. Ar.): om. B 3 δὲ] A
 : non vert. Lat. Ar. : γὰρ B Paris. 2038 | τό τε] A : tunc Lat. (= τότε Φ, sic Σ?) : κ(αί?) B

Genuss, der sich aus Mitleid und Furcht in der Form der Nachahmung ergibt, hervorgerufen, ist ersichtlich, dass dies in den Geschehnissen eingeschrieben sein muss.

Welche Ereignisse (in einer Tragödie) furchtbar, welche jammervoll erscheinen, wollen wir jetzt behandeln. Notwendigerweise geschehen derartige Handlungen entweder von einander Nahestehenden gegeneinander, oder von Feinden (gegen Feinde) oder schließlich von Personen, die einander weder freund noch feind sind. Wenn ein Feind etwas einem Feind antut, weist er damit nichts Mitleiderregendes vor, weder wenn er es tatsächlich tut, noch wenn er es plant, abgesehen vom Leid selbst. Und (diese Wirkung kommt) auch nicht (zustande), wenn es unter denen geschieht, die einander weder freund noch feind sind. Sobald aber in Verwandtschafts-Konstellationen schweres Leid zugefügt wird, etwa ein Bruder einen Bruder, ein Sohn den Vater, eine Mutter den Sohn oder ein Sohn die Mutter tötet oder dies zu tun sich anschickt oder etwas anderes derartiges tut – dies sind die Stoffe, nach denen man suchen muss.

Die überlieferten Mythen darf man nicht auflösen, ich meine zum Beispiel, dass Klytaimestra von Orest getötet wird und Eriphyle von Alkmeon, dagegen muss man etwas hinzuerfinden und das Überlieferte gut nutzen.

Was wir unter gut verstehen, wollen wir deutlicher darlegen. Denn die Handlung kann so vor sich gehen, wie es die alten Dichter gemacht haben, dass sie von Wissenden und Erkennenden vollzogen wird, wie zum Beispiel Euripides eine Medea geschaffen hat, die ihre Kinder tötet. Es ist aber auch eine Handlung möglich, in der Nicht-Wissende das Schreckliche ausführen und dann später die Verwandtschaft (zum Opfer) erkennen, wie der Sophokleische Ödipus. Dies liegt dort außerhalb des Stückes, in der Tragödie selbst (begehen unwissend die furchtbare Tat) der Alkmeon des Astydamas oder der Telegonos im *Verwundeten Odysseus*. Neben diesen Typen gibt es noch einen dritten: dass jemand im Begriff ist, etwas Unheilbares aus Unkenntnis zu tun, es aber erkennt, bevor er es ausführt. Neben diesen drei Varianten gibt es keine weitere Möglichkeit: denn notwendigerweise handelt man oder nicht, und dies tun Wissende oder Nicht-Wissende. Hiervon ist die schlechteste Möglichkeit, dass jemand mit vollem Wissen eine Tat plant, sie aber nicht ausführt. Denn das birgt zwar etwas Abscheuliches, aber nichts Tragisches. Denn es fehlt die Dimension des Leides. Deswegen dichtet auch niemand [1454a] so, abgesehen von wenigen Fällen, wie etwa in der *Antigone* Haimon Kreon bedroht.

Das Ausführen der Handlung (mit vollem Wissen) ist die zweitschlechteste Möglichkeit. Besser ist es jedoch, wenn jemand ohne Wissen handelt und nach

- 5 κράτιστον δὲ || τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ | μέλλει τὸν
 υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἢ ἀδελφῇ τὸν
 ἀδελφόν, καὶ | ἐν τῇ Ἑλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν.
 10 διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ || γένη αἱ τραγωδαί εἰσιν. ζητοῦν-
 τες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης | ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὗρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς |
 μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν | ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε
 πάθῃ.
 περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν | πραγμάτων συστάσεως καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς
 15 μύθους εἴρηται ἱκανῶς. |

Cap. 15

- περὶ δὲ τὰ ἥθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἐν | μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ἦ.
 ἔξει δὲ ἥθος μὲν ἔαν | ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερόν ὁ λόγος ἢ ἡ πράξις προαίρεσιν τινα (ἢ
 20 τις ἂν) ἦ, χρηστὸν δὲ ἔαν || χρηστήν. ἔστιν δὲ ἐν ἐκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνὴ ἐστὶν
 χρηστὴ | καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἴσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ | ὅλως φαῦλόν ἐστιν.
 δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ | ἀνδρεῖον μὲν τὸ ἥθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον
 γυναικὶ οὕτως ἀνδρεῖαν ἢ δεινὴν εἶναι.
 25 τρίτον δὲ τὸ ὁμοιον. τοῦτο γὰρ ἕτερον || τοῦ χρηστοῦ τὸ ἥθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι
 ὡς προεῖρηται. |
 τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ἦ ὁ τὴν | μίμησιν παρέχων καὶ
 τοιοῦτον ἥθος ὑποτεθῇ, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι.
 ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν | ἥθους μὴ ἀναγκαίως οἷον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ
 30 Ὀρέστῃ, τοῦ || δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὃ τε θρήνος Ὀδυσσεὺς ἐν | τῇ Σκύλλῃ
 καὶ ἡ τῆς Μελανίπης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου | ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν
 ἢ ἰκετεύουσα τῇ | ὑστέρᾳ.

ΑΒΦΣ

5 λέγω δὲ] A : λέγω καὶ B (ut videtur) 6 μέλλει...ἀποκτείνει] AB : *debebat ... interfecit* Lat. | δὲ
 οὐ] δ. οὐ B 6–7 ἀνεγνώρισε] ΠΦΣ: ἐγνώρισε B ἐν...ἀδελφόν] καὶ ἐν τῇ Ἰφι..... τὸ ἀδελφῇ τὸν
 ἀδελφόν B 7–8 καὶ²...ἐκδιδόναι] A : καί(sic) τὸν(?) μὲν ἐν Ἑλλῇ υἱὸς(?) τὴν μητέρα ἰονι(?) ἐκδιδόναι
 B 9 γὰρ] om. Paris. 2038 | ὅπερ] ΠΣ? : ὁ B 14 συστάσεως] ΠΣ: στάσεως B | εἶναι] post μύθους
 transp. Paris. 2038 16 ἐστὶν] A : εἰσὶν B 17 καὶ] Π : om. B Σ? 18–19 προαίρεσιν] Π : πρὸς
 αἵρεσιν BΣ τινα ἢ τις ἂν ἦ] conī. Vahlen : τινα ἦ AB Σ(τινα, ἦ ut interpr. Ar.) : τινα Bywater (qui
 del. ἦ): *que sit* Lat. : τινα· φαῦλον μὲν ἔαν φαῦλην (sine ἦ) Paris. 2038 22 τὸ] BΣ : τὰ A 23 ἀνδρεῖ-
 ον] Ξ : ἀνδρεῖαν conī. Kassel | οὕτως] conī. Vahlen : οὕτω B : **τῷ A : τὸ Paris. 2038 : *aut* Lat. :
 οὐδὲ τῷ ut intell. Ar. 25 ὡς προεῖρηται.] B (προ- ex περ correctum) Σ : ὥσπερ εἴρηται Ξ 27 ὑποτε-
 θῇ] BΣ : ὑποτιθεῖς Π | ὅμως] Ξ : ὁμοίως Σ 28 ἀνώμαλον δεῖ εἶναι.] ἀνώμαλο. δεῖ παρε... (παρέχε-
 σθαι?) B | δεῖ] *autem* Lat. (= δέ) 29 ἥθους] τ.. 'θ.υς (τοῦ ἥθους?) B | ἀναγκαίως] conī.
 Vorlaender, Thurot : ἀναγκαῖον ΞΣ : ἀναγκαῖον Marc. 215, Bywater | Μενέλαος] μὲν ἔλεος ut
 intell. Syr. | ὁ ἐν] Π : ἐν BΣ? 31 ῥῆσις] *series* Lat. 32 ἡ?] om. Paris. 2038 | ἰκετεύουσα]
ministrans Lat. (=οἰκετεύουσα? conī. Minio)

Durchführung der Tat zur Erkenntnis kommt. Denn darin liegt nichts Abscheuliches, und der Akt des Erkennens (die *Anagnorisis*) hat etwas Erschütterndes.

Am wirkungsvollsten ist diese letztgenannte Variante, so sage ich, wie etwa im *Kresphontes* Merope kurz davor ist, ihren Sohn zu töten, ihn aber nicht tötet, sondern ihn wiedererkennt, und in der *Iphigenie* die Schwester den Bruder (nicht tötet, sondern wiedererkennt) und in der *Helle* der Sohn die Mutter ausliefern will, doch dann wiedererkennt.

Deswegen kreisen, wie zuvor gesagt, die Tragödien nicht um viele Familien. Auf der Suche (nach guten Konstellationen) fanden die Tragödiendichter, nicht herleitet aus der Tragödien-Poetik, sondern zufällig, die Verfertigung solcher Konstruktionen in den traditionellen Geschichten. Daher sehen sie sich gezwungen, einander in Beschäftigung mit den Häusern zu begegnen, in denen sich derartiges Leid ereignet hat.

Über die Zusammensetzung der Geschehnisse und wie beschaffen die Fabeln sein müssen, ist nun genug gesagt.

Kap. 15

Hinsichtlich der Wesensarten gibt es vier Punkte, auf die man zielen muss, erstens und am wichtigsten: dass sie tauglich sind. Eine Figur wird dann eine Wesensart besitzen, wenn, wie gesagt wurde, ihre Rede oder ihr Tun eine bestimmte, wie auch immer beschaffene Neigung offenlegt, eine taugliche Wesensart dann, wenn (Rede und Tun) eine taugliche Neigung (offenlegen). Dies bezieht sich auf jede einzelne Art (von Menschen): So ist denn sowohl eine Frau tauglich wie auch ein Sklave, jedoch ist vielleicht von diesen die Frau geringer (als ein Mann), der Sklave gänzlich schwach.

Der zweite Punkt betrifft den Umstand, dass Wesensarten angemessen sein sollen. Denn es ist möglich, dass eine Wesensart etwas Tapferes aufweist, aber es ist nicht angemessen für eine Frau, so (wie ein Mann) tapfer oder sogar tatkräftig zu sein.

Der dritte Punkt ist die Ähnlichkeit. Dies ist nämlich etwas anderes als die Wesensart brauchbar und angemessen, wie zuvor ausgeführt wurde, zu gestalten. Der vierte Punkt ist die Gleichmäßigkeit. Denn auch wenn als eine ungleichmäßige Figur die nachgeahmte Gestalt angelegt und ihr eine derartige Wesensart zugrunde gelegt ist, muss sie dennoch auf eine gleichmäßige Weise ungleichmäßig sein.

Es liefert ein Beispiel für eine Schlechtigkeit der Wesensart, die nicht notwendig ist, der Menelaos im *Orestes*, der ungehörigen und nicht angemessenen Wesensart einerseits das Klagelied des Odysseus in der *Skylla* und die Rede der Melanippe, der ungleichmäßigen Wesensart die Iphigenie in Aulis. Denn die Iphigenie, die um ihr Leben fleht, gleicht überhaupt nicht der Iphigenie später im Stück.

- χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἡθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν | πραγμάτων συστάσει ἀεὶ
 35 ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, || ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ
 ἀναγκαῖον | ἢ εἰκός καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός. |
- 1454b** φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ || μύθου συμβαίνειν, καὶ
 μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδεῖᾳ ἀπὸ μη|χανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ
 μη|χανῇ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ | γέγονεν ἂ οὐχ οἶόν τε ἀνθρω-
 5 πον εἰδέναι, ἢ ὅσα ὕστερον, ἂ || δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ
 ἀποδιδομεν τοῖς θεοῖς ὁρᾶν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πρά|γμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς
 τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ | Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους.
- ἐπεὶ δὲ μίμησις ἐστὶν ἡ τραγω|δία βελτιόνων ἢ ἡμεῖς, δεῖ μιμείσθαι τοὺς ἀγαθοὺς
 10 εἰκονογρά|φους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἰδίαν μορφήν ὁμοίους | ποιοῦντες
 καλλιῶν γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμού|μενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ
 τᾶλλα τὰ τοιαῦτα | ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἡθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικέις ποιεῖν οἷον τὸν
 Ἀχιλλεῖα ἀγαθὸν καὶ παράδειγμα | ὀργιλότητος Ὁμηρος.
- 15 || ταῦτα δὲ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τοῦτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ | ἀνάγκης ἀκολουθοῦσας
 αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατ' | αὐτὰς ἔστιν ἀμαρτάνειν πολλάκις· εἴρηται δὲ περὶ
 αὐτῶν | ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς. |

Cap. 16

- 20 ἀναγνώρισις δὲ τί μὲν ἐστίν, εἴρηται πρότερον· εἶδη || δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ
 ἀτεχνοτάτη καὶ ἥ πλείστη | χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν |
 σύμφυτα, οἷον “λόγῃν ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς” ἢ ἀστέρας | οἷους ἐν τῷ Θυέστῃ Καρκίνος,

ABΦΣ

33 ὁμοίως] conī. Kassel : ὁμοίως ὅτι B: om. ΠΣ 34 ἀεὶ] ΠΣ : om. B 35 ὥστε...ἀναγκαῖον] non
 habet Ar. | ἢ ἀναγκαῖον] *necessarium* Lat. 36 καὶ...εἰκός.] om. B 1454b 1 μύθου] Ξ : ἡθους Σ,
 conī. Ueberweg 2 Ἰλιάδι] codd. : Ἰφιγενεία conī. Herrmann : Αὐλίδι conī. Sykutris (“debutit
 Ἰφιγενεία τῇ ἐν Αὐλίδι” Kassel) | ἀπόπλουν.] rec., Kassel : ἀνάπλουν Σ, Paris. 2038, Tarán : ἀπλουν
 Ξ 3 ἐπὶ τὰ] ΒΣ Paris. 2038 : ἐπειτα Π 4 ἂ οὐχ] Π : ἢ ὅσα οὐχ ΒΣ 5 ἅπαντα] Α : πάντα Β
 6 μηδὲν εἶναι] AB : μηδὲν δεῖ(ν) εἶναι Σ 7 τὸ] ΑΦΣ : τὸν Β 9 ἢ ἡμεῖς] Β : ἡμᾶς Π, Vahlen : ἢ ὡς
 Σ : ἢ καθ' ἡμᾶς conī. Stahr 10 ἰδίαν] ΠΣ? : οἰκίαν Β Paris. 2038 12 τοιαῦτα] ΠΣ : τοιαῦτα ἡθη Β
 13 τοιούτους ὄντας] om. Paris. 2038 | ἐπιεικέις] AB : ἐπιεικείας Paris. 2038 13–14 οἷον...Ὁμηρος.]
 Lobel : παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Α. ... καὶ Ὁμηρος codd. : παράδειγμα σκλ. del. Ritter
 (prob. Tarán et Else, qui conī. ... ἀγαθὸν καὶ ὅμοιον)) Ἀχιλλεῖα] Π : ἀχιλλεῖα μὲν Β | ἀγαθὸν] ΒΣ
 : ἀγαθὸν Α : Ἀγάθων Φ Paris. 2038 (prob. Tarán) 14 ὀργιλότητος] temptavit Vahlen : σκληρότη-
 τος codd. 15 δὲ διατηρεῖν] Π : δὲ δεῖ τηρεῖν ΒΣ : δὲ δεῖ διατηρεῖν Paris. 2038 | τὰ...τὰς] rec. : τὰς
 παρὰ τὰς Π Paris. 2038 : τὰς πάντας Β 16–17 κατ' αὐτὰς] Π : κατὰ ταῦτα Β 18 ἐκδεδομένοις]
traditis Lat. (= παραδεδομένοις ? Minio) 20 ἢ πλείστη] ΒΦ : ἢ πλείστοι Paris. 2038 Σ? : ἢ πλείστη
 Α 21 ἢ] Φ Paris. 2038 : ἢ AB : non habet Ar. 22 λόγῃν] *lancea* Lat. | Γηγενεῖς] AB : οἱ
 Γηγενεῖς Paris. 2038 23 Καρκίνος] vacat in Paris. 2038, Καρκίνος in marg. m¹

Es ist erforderlich, auch bei den Wesensarten, ähnlich wie bei der Komposition der Begebenheiten, beständig entweder das Notwendige oder das Wahrscheinliche zu suchen, so dass eine Figur von einer bestimmten Art in entsprechender Weise entweder in notwendiger oder wahrscheinlicher Weise redet oder handelt und die darauf gegründeten Dinge aufeinander entweder notwendig oder wahrscheinlich folgen.

Es ist also auch offensichtlich, dass die folgerichtige Auflösung der Fabeln sich aus eben der [1454b] Fabel heraus ergeben muss und nicht, wie etwa in der *Medea*, mithilfe der Theatermaschine und in der *Ilias* die Episode betreffs der Abfahrt. Indes muss man die Maschine verwenden für die Dinge, die außerhalb der Bühnenhandlung liegen, oder für alles, was vor der Handlung geschehen und ein Mensch nicht wissen kann, oder für alles, was später (geschehen soll), wofür Prophezeiung und Bericht erforderlich sind. Denn den Göttern weisen wir zu, alles zu wissen. Etwas Unlogisches darf es in den Geschehnissen nicht geben, und wenn es doch nicht zu vermeiden ist, soll es außerhalb der Tragödie liegen, wie in der Konstruktion im *Ödipus* des Sophokles.

Da die Tragödie die Nachahmung von Menschen, die besser sind als wir, bedeutet, muss man in ihr die guten Porträtmaler nachahmen. Denn auch jene geben das individuelle Aussehen wieder, bilden Menschen zwar ähnlich nach, malen sie jedoch als schönere (als sie tatsächlich sind). Ebenso muss auch der Dichter, wenn er nachahmend leicht in Zorn geratende, leichtfertige und die übrigen derartigen Wesenseigenschaften aufweisende Figuren erschafft, sie in diesen Eigenschaften als vollkommen rechtschaffen erdichten. So erschafft Homer den Achill als gut und zugleich als ein Muster an Erzürnbarkeit.

Dies ist zu beachten, und zusätzlich das, was sich infolge der notwendigerweise aus der Dichtkunst erwachsenden Sinneseindrücken ergibt. Hierüber ist in den bereits publizierten Darlegungen hinreichend gehandelt.

Kap. 16

Was Anagnorisis/Wiedererkennung ist, wurde zuvor gesagt. Es gibt verschiedene Formen von Anagnorisis: Die erste ist die kunstloseste, und die Dichter verwenden sie am häufigsten – aus Ratlosigkeit; es ist die Anagnorisis durch Erkennungszeichen. Von diesen sind die einen angeboren, etwa „die Lanze, die die Erdgeborenen tragen“ oder Sterne, wie sie Karkinos im *Thyestes* vorkommen lässt; die anderen

τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων | τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οἷον οὐλαί, τὰ δὲ ἐκτός, οἷον τὰ
 25 περιδέραια καὶ οἷον ἐν τῇ Τυροὶ διὰ τῆς σκάφης. ἔστιν δὲ καὶ | τούτοις χρῆσθαι ἢ
 βέλτιον ἢ χεῖρον, οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ | τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφῆς καὶ
 ἄλλως | ὑπὸ τῶν συβοτῶν. εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἔνεκα ἀτεχνόταται, καὶ αἱ τοιαῦται
 30 πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥσπερ ἢ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους. δεῦτεραι δὲ αἱ
 πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ | Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν
 ὅτι Ὀρέστης· ἐκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνος δὲ αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ
 35 ποιητὴς ἄλλ’ || οὐχ ὁ μῦθος· διὸ ἐγγύς τι τῆς εἰρημένης ἀμαρτίας ἐστίν, ἐξῆν | γὰρ ἂν ἔνια
 καὶ ἐνεγκεῖν. καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἢ | τῆς κερκίδος φωνή.

1455a

τρίτη δὲ ἢ διὰ μνήμης, τῷ αἰσθῆσθαι || τι ἰδόντα, ὥσπερ ἢ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογέ-
 νους, ἰδὼν γὰρ | τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἢ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων | γὰρ τοῦ
 κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν. τετάρτη δὲ ἢ ἐκ συλλογι-
 5 σμοῦ, οἷον ἐν Χοηφόροις, ὅτι || ὁμοίος τις ἐλήλυθεν, ὁμοίος δὲ οὐθείς ἄλλ’ ἢ Ὀρέστης,
 οὗτος | ἄρα ἐλήλυθεν. καὶ ἢ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ ἔφη
 τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἢ τ’ | ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. καὶ ἐν
 10 τῷ | Θεοδόκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὐρήσων τὸν υἱὸν αὐτὸς ἀπόλλυται. καὶ ἢ ἐν τοῖς
 Φινείδαις· ἰδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συνειλογίσαντο τὴν εἰμαρμένην ὅτι ἐν τούτῳ εἴμαρτο
 ἀποθανεῖν | αὐταῖς, καὶ γὰρ ἐξετέθησαν ἐνταῦθα. ἔστιν δὲ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογι-
 14 σμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ | ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν,
 14-1 | 14-2 ἄλλον δὲ | μηδὲνα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, | καὶ εἴ γε τὸ τόξον ἔφη

ABΦΣ

24 οἷον²] BΦ : om. A 24–25 περιδέραια] B : περιδέρρεα A 25 οἷον] Paris. 2038 : ol A : olia B : que
 Lat. : non habet Ar? : olia con. Rostagni 27 ἀνεγνωρίσθη] Π : ἐγνωρίσθη BΣ? | ἄλλω²] alius
 Lat. 29 καὶ αἱ] ΠΣ : καὶ B 30 ἢ] AΣ : ol B Paris. 2038 : qui Lat. 31 διὸ ἄτεχνοι.] del. Christ : δι’
 ὁ ἔντεχνοι Paris. 2038 31–32 οἷον...Ὀρέστης] ΠΒΣ (Ὀρέστ.¹ om. BΣ, con. Diels) : οἷον Ὀρέστης
 ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισε τὴν ἀδελφὴν, ἀνεγνωρίσθης ὑπ’ ἐκείνης. Paris. 2038 32 ἐκείνος...
 ποιητῆς] AB : ἐκείνος δὲ ____ (vac., διὰ σημείων Ald.) ταῦτα οὖν αὐτὸς λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητῆς
 Paris. 2038 35 διὸ ἐγγύς τι] con. Vahlen (prob. Kassel) : δι’ ὅτι ἐγγύς A : διὸ τι ἐγγύς B : quia prope
 Lat. : διὸ ἐγγύς Σ? : διὸ τι ἐγγύς con. Bywater (prob. Tarán) 36 ἂν...ἐνεγκεῖν.] ____ Paris. 2038
 ἂν] Π : om. BΣ? 36–37 ἢ τῆς κερκίδος φωνή.] spate texentium Lat. 37 τρίτη δὲ ἢ] Σ : τρίτη ἢ
 Paris. 2038 : ἡτοι τῇ AB : aut Lat. : ἢ τρίτη con. Spengel | τῷ] AB : τὸ Paris. 2038 | αἰσθῆσθαι]
 Paris. 2038 : αἰσθεσθαι AB : fore (= ἔσεσθαι) Lat. : ἀχθεσθαι con. Gomperz 1455a 1 τι ἰδόντα] AΣ :
 aliquid scientem Lat. : ἢ εἰδόντα B | ὥσπερ] ΠΣ : om. B | ἢ] AΣ : ἢ B : qui Lat. | τοῖς] Σ rec. :
 τῆς AB Paris. 2038 : ipsius Lat. 2 ἢ] ΠΣ : om. B | ἀπολόγῳ] B : ἀπὸ λόγων AΣ : apologon Lat.
 4 Χοηφόροις] BΣ, con. Victorius : χλοηφόροις Π 5 Ὀρέστης] B : ὁ ὀρέστης A | οὗτος] ΠΣ :
 οὗτω B 6 Πολυίδου] con. Tyrwhitt : πολυείδους Ξ (-ou rec.), Σ? 7 ἔφη] BΣ : om. Π | ἢ τ’] si
 Lat. 8 συμβαίνει] accidere Lat. | καὶ ἐν τῷ] ΠΒ : καὶ ἢ ἐν τῷ Paris. 2038 9–10 Τυδεῖ...ἐν] non
 habet Ar. τὸν] om. Paris. 2038 9–10 ἀπόλλυται.] periit Lat. 10 Φινείδαις] con. Reiz :
 φινίδαις AB : finides Lat. : φίνισιν Paris. 2038 12–13 συνθετῇ] AB : συνθετός Paris. 2038
 θεάτρου] θατέρου con. Hermann 14 τὸ μὲν γὰρ] AB : ὁ μὲν γὰρ Paris. 2038 14–14-
 2 ἐντείνειν...τόξον] om. Π ἄλλον δὲ] ἄλλον [δὲ] vel (ἐκείνον), ἄλλον δὲ con. Sykutris : (αὐτὸν),
 ἄλλον δὲ “fort.” Kassel 14-2 εἴ γε] B : ἢ γε vel ἡδε Σ?

sind erworbene Zeichen, und von denen finden sich die einen auf dem Körper, so etwa Narben, die anderen außerhalb des Körpers, wie zum Beispiel Halsbänder und wie in der *Tyro* (die Wiedererkennung) durch das Boot. Auch diese Zeichen kann man besser oder schlechter verwenden; so wurde Odysseus durch die Narbe auf andere Weise von der Amme wiedererkannt als von den Sauhirten. Die Wiedererkennungen, die um eines Beweises willen zustande kommen, sind kunstloser, und zwar alle derartig angelegten, diejenigen, die sich aus einer Peripetie ergeben, wie die in den *Niptra*, sind demgegenüber besser.

Die zweite Art von Wiedererkennungen sind die vom Dichter erfundenen; sie sind deswegen kunstlos. So gab etwa Orestes in der *Iphigenie* seine Identität zu erkennen, dass er Orestes ist. Denn jene (Iphigenie) gibt sich durch den Brief zu erkennen, jener (Orestes) aber sagt, was der Dichter will, nicht der Plot. Deswegen ist das nahe an dem genannten Fehler: Es wäre nämlich möglich gewesen, dass (Orestes) auch einige (Zeichen) trägt. Auch in Sophokles' *Tereus* ist ‚die Stimme des Weberschiffes‘ (ähnlich kunstlos).

Die dritte Art von Wiedererkennung vollzieht sich durch Erinnerung, dadurch, dass jemand, [1455a] wenn er etwas sieht, etwas bemerkt, wie die Wiedererkennung in den *Kypriern* des Dikaiogenes: jemand sieht das Bild und beginnt zu weinen; und die Wiedererkennung im *Apolog vor Alkinoos*: jemand hört den Kithara-Spieler, erinnert sich und weint – daher werden (beide) wiedererkannt.

Die vierte Art entspringt einer Schlussfolgerung, wie z.B. in den *Choephoren*: „Ein mir Ähnlicher ist gekommen. Ein Ähnlicher ist niemand außer Orestes. Also ist dieser gekommen.“ Auch die Wiedererkennung des Sophisten Polyidos betreffs der Iphigenie (ist so angelegt): Denn er sagt, es sei wahrscheinlich, dass Orestes schlussfolgert, dass, weil seine Schwester geopfert wurde, auch ihm geopfert zu werden widerfährt. Und im *Tydeus* des Theodektes, dass er, der gekommen ist, um seinen Sohn zu finden, selbst umkommt. Und in den *Töchtern des Phineus*: Als sie nämlich den Platz sehen, ziehen sie den Schluss, dass es vom Schicksal gefügt ist, dass sie an diesem Platz sterben müssen. Denn sie waren dort ausgesetzt worden.

Es gibt auch eine kombinierte (Wiedererkennung auf der Basis von Schlussfolgerung) aus einem Fehlschluss des Theater(publikum)s heraus. So etwa im *Odysseus als Lügenboten*. Denn der Umstand, dass (Odysseus) den Bogen spannen kann, sonst aber niemand, ist vom Dichter ersonnen und es ist Voraussetzung, auch wenn er sagt, dass er den Bogen, den er nicht gesehen hat, erkennen werde. Doch der

15 γινώσκειν δ' οὐχ ἢ ἐωράκει· τὸ δὲ ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριούντος διὰ τούτου ποιῆσαι | παραλογισμός.

πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν | τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως
 γιγνομένης δι' εἰκότων, | οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκὸς | γὰρ
 20 βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μό||ναι ἀνευ τῶν πεποιημένων σημείων
 καὶ περιδεραιῶν. δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ. |

Cap. 17

δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων
 τιθέμενον· οὕτω γὰρ | ἂν ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς ||
 25 πραττομένοις εὐρίσκει τὸ πρέπον καὶ ἤκιστα ἂν λανθάνει [τὸ] | τὰ ὑπεναντία. σημεῖον
 δὲ τούτου ὃ ἐπετιμᾶτο Καρκίνω. | ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνῆει, ὃ μὴ ὁρῶντα τὸν
 ποιητὴν | ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τούτου | τῶν θεατῶν.
 30 ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργάζομενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς
 φύσεως οἱ ἐν | τοῖς πάθεσιν εἰσιν· καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ
 ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὐφροσύνης ἢ ποιη|τικῆς ἐστὶν <μᾶλλον> ἢ μανικοῦ· τούτων
 γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ | ἐκστατικοὶ εἰσιν. τούς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ
 1455b καὶ || αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιῶν καὶ | παρατείνειν. λέγω
 δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον | τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ
 5 ἀφανισθείσης ἀδή|λως τοῖς θύσασιν, ἰδρυθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν, ἐν ᾗ || νόμος ἦν
 τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱερω|σύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ

ABΦΣ

γινώσκειν] ΠΣ : *cognoscere* Lat. : ἐντείνειν B 15 τὸ] ΠΒ : ὁ Paris. 2038 | δι'] δὴ coni. Tyrwhitt
 16 παραλογισμός.] ΒΣ : παραλογισμόν Π | πασῶν] Α : πάντων ΒΣ | δὲ] ΠΣ : om. B | αὐτῶν]
 non habet Ar. 17 ἐκπλήξεως] Φ, Paris. 2038 : πλήξεως AB : πράξεως Σ | εἰκότων] ΒΦ Paris. 2038
 : εἰκόντων ΑΣ? (εἰκ(ᾶ)ζοντος vel εἰκ(ονί)ζοντος ut intell. Ar.) 18 οἷον ἐν τῷ] ΠΒ : οἷον ἢ ἐν τῷ Paris.
 2038 | ἐν] Β : ὁ ἐν Α : *quod in* Lat. : τὸ ἐν coni. Bywater | Οἰδίποδι] οἰδίπῳ B 19 ἐπιθεῖναι]
imponi Lat. 20 σημείων] non habet Ar. (itaque “fort. delendum” Kassel) : <καὶ> σημείων coni.
 Spengel | καὶ περιδεραιῶν.] del. Spengel | περιδεραιῶν.] ΒΦ : δέρεων ΑΣ? 22 δὲ] *enim* Lat.
 22–23 συναπεργάζεσθαι] [συν]απεργάζεσθαι Vahlen 24 ἂν] Π : om. B | ἐναργέστατα] Β :
 ἐνεργέστατα Π : non habet Ar. | ὁρῶν] Φ Paris. 2038 : ὁρῶν ABΣ | παρ'] ΠΣ : γὰρ B 25 λανθά-
 νοι τὸ] λανθάνοι rec. : λανθάνοιτο B ? : λανθάνοι τὸ A Paris. 2038 : *latebunt* Lat. 26 ἐπετιμᾶτο] Σ,
 rec. : ἐπιτιμᾶ τῷ AB Paris. 2038 : *increpat* Lat. 27 ἀνῆει] ΒΣ : ἂν εἴη Α : *utique erat* Lat.
 ὁρῶντα] ὁρῶντ' ἂν coni. Vahlen | τὸν ποιητὴν] coni. Butcher : τὸν θεατὴν codd., Tarán : del.
 Kassel 30 τῆς αὐτῆς] αὐτῆς τῆς coni. Tyrwhitt, Twining | οἱ] *quales* Lat. (= οἷοι Φ? Minio)
 31 καὶ χειμαίνει] AB : δι' ὃ καὶ χειμαίνει Paris. 2038 33 μᾶλλον ἢ] Σ, coni. Gudeman : *quam* Lat. :
 ἢ AB 34 ἐκστατικοί] B, Paccius in vers. : ἐξεταστικοί Π | τούς τε] ΒΣ Paris. 2038 : τούτους τε Π
 πεποιημένους] codd. : πεποιημένους μύθους ut interpr. Syr. : παρειλημμένους coni. Vahlen :
 προπεποιημένους dubitanter Kassel 1455b 1 καθόλου] *universaliter* Lat. | ἐπεισοδιῶν] ΒΣ Paris.
 2038 : ἐπεισοδίου Α 2 παρατείνειν.] B Paris. 2038 : περιτείνειν Α 3 τυθείσης] *immolanda* Lat.
 4 ἰδρυθείσης] Α : ἰδρυθείσης B : *demorante* Lat. 5 τοὺς ξένους] *extraneis* Lat.

Umstand, dass er (Odysseus), obgleich er im Begriff zu sein scheint, durch jenen (Bogen) die Wiedererkennung zu bewerkstelligen, es jedoch durch diesen (?) tut, ist ein Fehlschluss.

Die beste aller Formen der Wiedererkennung ist die, die sich aus den Geschehnissen selbst ergibt, weil die Erschütterung sich durch die Wahrscheinlichkeit einstellt, wie im Sophokleischen *Ödipus* und der *Iphigenie*. Denn es hat Wahrscheinlichkeit, dass sie die Überbringung des Briefes in Auftrag gibt. Denn die so beschaffenen Wiedererkennungen funktionieren für sich allein ohne kunstvolle Zeichen und Halsbänder. An zweiter Stelle stehen die Wiedererkennungen aus einer Schlussfolgerung.

Kap. 17

Es ist nötig, die Plots zu komponieren und mit der dazu passenden sprachlichen Ausgestaltung zusammenzufügen, indem man sie sich möglichst intensiv vor Augen stellt. Denn so dürfte man sie am lebendigsten sehen wie bei den Begebenheiten, die sich unmittelbar vor einem ereignen, und damit das Passende (für den Plot) finden, und das, was (dem Passenden) entgegensteht, dürfte einem am wenigstens verborgen bleiben. Eine Veranschaulichung hierfür bietet der dem Karkinos gemachte Tadel. Denn dessen Amphiaraios kam wieder aus dem Heiligtum heraus, was dem Dichter, der (den Plot) nicht sieht, unbemerkt bleiben musste, auf der Bühne aber das Stück durchfallen ließ, weil die Zuschauer darüber ungehalten waren.

So vieles, wie es möglich ist, arbeitet (der Dichter) dabei auch mit den entsprechenden Gesten und Körperhaltungen zusammen aus. Denn am überzeugendsten von derselben Naturanlage her sind die, die in Affekten sind: und so ‚stürmt‘ der Aufgebrachte und ist ungehalten der Zornige auf die wahrste Weise. Daher ist die Dichtkunst eher die Sache eines dafür begabten als eines im Wahn schaffenden Dichters. Denn von diesen beiden sind die erstgenannten hervorragende Bildner, die letztgenannten treten aus sich selbst heraus.

Die Plot-Strukturen, auch die (bereits) verfertigt vorliegenden, muss [1455b] der schöpferische (Dichter) allgemein skizzenhaft exponieren, dann, und erst dann, in ihren Stationen ausführen und entfalten.

Ich sage, dass so der Begriff ‚allgemein‘ betrachtet werden könnte wie zum Beispiel an der *Iphigenie*: ein gewisses Mädchen ist geopfert worden und auf eine unerklärliche Weise den Opfernden unsichtbar geworden; sie wurde in ein anderes Land verpflanzt, in dem es Brauch war, die Fremden der Göttin zu opfern, und sie erhielt das dazu gehörige Priesteramt. In späterer Zeit widerfuhr es dem Bruder der Pries-

- συνέβη ἔλθεῖν τῆς | ἱερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς [διὰ τινὰ αἰτίαν ἔξω τοῦ | καθόλου]
 ἔλθεῖν ἐκεῖ καὶ ἐφ' ὃ τι δὲ ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθὼν | δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων
 10 ἀνεγνώρισεν, εἴθ' ὡς Εὐριπίδης εἴθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι |
 οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυτῆναι, | καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. μετὰ
 ταῦτα δὲ ἤδη ὑποθέντα τὰ | ὀνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεία τὰ ἐπεισόδια, |
 15 οἷον ἐν τῷ Ὀρέστῃ ἡ μανία δι' ἧς ἐλήφθη καὶ ἡ || σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως.
 ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασι τὰ | ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται.
 τῆς | γὰρ Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν· ἀποδημοῦντός τινος | ἔτη πολλὰ καὶ
 παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ | μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως
 20 ἐχόντων ὥστε τὰ χρή||ματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι,
 αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνώρισας | τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη
 τοὺς δ' ἐχθροὺς | διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια. |

Cap. 18

- 25 ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, || τὰ μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν
 πολλάκις ἡ δέσις, τὸ | δὲ λοιπὸν ἡ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἶναι τὴν ἀπ' ἀρχῆς μέχρι
 τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἐστιν ἐξ οὗ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ
 τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὥσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου ||
 30 δέσις μὲν τὰ τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις | καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν (αἰτίαισις),
 λύσις δ' ἡ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους. |
 τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ | τὰ μέρη ἐλέχθη), ἡ μὲν πεπλε-
 1456a γμένη, ἥς τὸ ὅλον ἐστὶν περριπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἡ δὲ παθητικὴ, οἷον οἱ τε Αἴαν||τες

ABΦΣ

7 τὸ δὲ] *istud* Lat (= τόδε Minio) 7–8 διὰ...καθόλου] del. Christ, prob. Kassel (ἔξω ... καθόλου del. Duentzer prob. Tarán) τινὰ] *quam* Lat. 9 ἀνεγνώρισεν] Ξ: ἀνεγν. τὴν ἀδελφὴν ut interpr. Ar., Tkatsch/Gudemán et Tarán/Gutas (“glossema” Kassel) 10 Πολύιδος] edd.: πολύειδος Ξ, cf. ad 55a 6 11 μόνον] Π: μόνην B: non habet Ar. 13 ἐπεισόδια] Ξ: ἐπεισόδια σκοπεῖν Paris. 2038 14 ἐν τῷ] AB: in Lat. (= τῷ ?): τῷ Σ?, coní. Victorius 15 δράμασι] BΣ Paris. 2038: ἄρμασιν Π 17 οὐ] Σ: om. Ξ | ἐστίν] Π: om. B 18 ὑπὸ...Ποσειδῶνος] codd.: ὑπὸ τοῦ θεοῦ Vahlen: ὑπὸ τοῦ θεοῦ “malim” Kassel/Ellebodius 19 ἔτι] Σ, rec.: ἐπεὶ A: ἐπὶ Paris. 2038: *in* Lat. (= ἐπὶ Minio): πολλὰ B 21 δὲ] ΠΣ: τὲ B: om. Paris. 2038 21–22 ἀναγνώρισας...τινὰς] ΠΣ: ἀναγνωρισθεὶς B: ἀναγνωρίσας (εἰς) τινὰς coní. Tarán 22 ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν] B: αὐτὸς μὲν ἐπιθέμενος Σ: αὐτὸς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν Π: ἐπιθέμενος αὐτοῖς μὲν Paris. 2038 25 καὶ] non habet Lat. 25–26 ἡ... δὲ²] non habet Ar. 27 τούτου] non habet Lat. 27–28 μεταβαίνει] ΦΣ Paris. 2038: μεταβαίνειν AB ἡ εἰς ἀτυχίαν] BΣ: om. Π | λύσιν δὲ] post λύσιν δὲ inser. Lat. *esse* 29 Λυγκεῖ] Paris. 2038: λυκεῖ ΠΣ: γλυκεῖ B | τῷ Θεοδέκτου] AB: τοῦ θεοδέκτου Paris. 2038 30 μὲν] non habet Lat. 31 καὶ...αἰτίαισις] om. Paris. 2038 | αὐτῶν αἰτίαισις λύσις δ' ἡ] Σ: αὐτῶν δὲ Ξ: αὐτῶν λύσις δ' ἡ rec.: αὐτῶν δὴλωσις, λύσις δ' ἡ coní. Gomperz: δὴ ἀπαγωγὴ, λύσις δ' ἡ coní. Vahlen | αἰτιάσεως] Π: αἰτήσεως B | θανάτου] Δαναοῦ coní. Vahlen 32–33 τοσαῦτα...ἐλέχθη] del. Susemihl prob. Tarán, “obscura” Kassel

terin, (in dieses Land) zu kommen. Hierbei liegen der Umstand, dass er dorthin kommt, weil der Gott es weissagte [aus einem bestimmten Grund, außerhalb des Gesamtgeschehens,] und zu welchem Zweck, außerhalb der Handlung. Nach seiner Ankunft wird er ergriffen, steht im Begriff, geopfert zu werden, gibt seine Identität zu erkennen, entweder wie es Euripides oder wie es Polyidos gemacht hat: indem er – entsprechend der Wahrscheinlichkeit – sagt, dass es offenbar nicht nur seiner Schwester, sondern auch ihm selbst bestimmt ist, geopfert zu werden, und daraus ergibt sich seine Rettung. Erst danach (sollte der Dichter den Figuren) Namen beilegen und die einzelnen Episodien ausführen. Man achte darauf, dass die Episodien zueinander stimmig angelegt sind. Beispielsweise sind bei Orestes der Wahnsinn, infolge dessen er ergriffen wurde, und die Rettung durch die Entsühnung (stimmig).

In den Dramen sind die Episodien komprimiert, die Ependichtung wird durch diese in die Länge gezogen. Denn die Grundstruktur der *Odyssee* ist nicht umfangreich: jemand ist viele Jahre in der Fremde, ihm wird von Poseidon nachgestellt, er ist ganz allein. Ferner verhält es sich bei ihm zuhause so, dass sein Besitz von Freiern verprasst wird und seinem Sohn von ihnen Hinterhalte gelegt werden. Er selbst kommt, vom Stürmen gebeutelt, zuhause an, gibt sich einigen zu erkennen, greift an, wird selbst gerettet und vernichtet seine Feinde. Das, was den Plot ausmacht, ist eben dies, alles andere sind (hinzugefügte) Episoden.

Kap. 18

Bestandteile jeder Tragödie sind Schürzung des Knotens und dessen Auflösung. Außerhalb des Stückes liegende Begebenheiten und manches, was im Stück liegt, bilden die Schürzung, das Übrige die Auflösung. Ich bezeichne als Schürzung das, was vom Anfang bis zu dem Teil geschieht, der die Grenze bildet, aus dem heraus der Umschlag ins Glück oder ins Unglück erfolgt, als Auflösung das, was vom Beginn des Umschlags bis zum Ende erfolgt. So ist im *Lynkeus* des Theodektes Schürzung das vor dem Stück Geschehene und die Ergreifung des Kindchens und wiederum ihre Anklage, die Auflösung das von der Anklage auf den Tod bis zum Schluss.

Es gibt vier Typen von Tragödie (denn von ebenso vielen ihrer Teile wurde gesprochen):

Die verflochtene Tragödie, die ganz aus Umschwung/Peripetie und Wiedererkennung besteht, die affektreiche Tragödie, für die die *Aias*- [1456a] und die *Ixion*-

καὶ οἱ Ἰξίονες, ἡ δὲ ἠθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ | Πηλεΐδης· τὸ δὲ τέταρτον τοῦτο, οἷον
αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἄδου. μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ
5 πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλείστα, ἄλλως τε || καὶ ὥς νῦν συκοφαντοῦσιν
τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ' | ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἐκάστου τοῦ ἰδίου
ἀγαθοῦ | ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.

δίκαιον δὲ καὶ τραγωδίαν | ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδενὶ ὥς τῷ μύθῳ· τοῦτο
10 δέ, | ὣν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ || λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἀμφοτέ-
ρα ἀρτικροτεῖσθαι.

χρὴ δὲ ὅπερ | εἴρηται πολλάκις μεμνήσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποιικὸν σύστημα
τραγωδίαν – ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον – οἷον | εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιῶ
15 μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ | διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν || δὲ τοῖς
δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. σημεῖον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην
ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ | μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης, (ἡ) Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος, | ἡ
ἐκπίπτουσιν ἢ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ. ἐν δὲ ταῖς
20 περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς || ἀπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὡς βούλονται θαυμαστώς· |
τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόφρων. ἔστιν δὲ τοῦτο, ὅταν | ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας
(δ') ἐξαπατηθῇ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν ἀδικὸς δὲ ἡττηθῇ. ἔστιν δὲ τοῦτο |
25 καὶ εἰκὸς ὥσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ || καὶ παρὰ τὸ εἰκός.

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν | τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνον εἶναι τοῦ ὅλου
καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ
ἁδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἢ ἀλλήλης τραγωδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν

ΑΒΦΣ

1456a 2 οης] B : ὁης A : spat. vac. in Lat. et in Paris. 2038 : non habet Ar. : ὁμαλόν Paris. 2117 (cf. 54a 26) : ὁψις coni. Bywater : ἡ ἀπλή Bursian prob. Tarán | ὁ] B : om. A **3** ἐν ἄδου.] AB : ἐν ἁδοῖ Paris. 2038 **4** ἄλλως τε] Φ Paris. 2038 : ἄλλως γε BΣ? : ἀλλ' ὥσπερ A **6** ἐκάστου τοῦ] Paris. 2038 : ἕκαστον τοῦ Ξ | ἰδίου] AΣ : οικείου B (cf. 54b 10) : *in proprio* Lat. **8** οὐδενὶ ὥς] coni. Zeller : οὐδὲν ἴσως AB : *nichil minus* Lat. (= οὐδὲν ἥσσον?) : οὐδὲν Σ (ἴσως non habet Ar.) | τοῦτο] Π : τούτων B **10** ἀμφοτέρα ἀρτικροτεῖσθαι.] coni. Immisch : ἀμφοτέρα ἀντικροτεῖσθαι B : ἀμφοτέρα ἀντικρατεῖσθαι Σ : ἀμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι A : *ambo semper coadiuvare* Lat. (*coadunare* Lobel) : ἀμφω ἀεὶ κρατεῖσθαι coni. Vahlen **10–11** χρὴ... μεμνήσθαι] om. Paris. 2038 **12** δὲ λέγω] BΦ Σ? : δὲ λέγω δὲ A **12–13** οἷον... μῦθον.] om. Paris. 2038, add. in marg. m³ **13** ποιῶ] *facit* Lat. **15–16** σημεῖον δέ] ΠΣ : om. B ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην] AΣ : ὅσοι πέρσιν Ἰλιούπολιν B : *quicumque quidem Sinilii totam* Lat. (= ὅσοιπερ συνιλίου ὅλην) **17** ἡ] coni. Vahlen | Νιόβην] Θηβαῖδα coni. M. Schmidt : Ἐκάβην vert. G. Valla **18** Ἀγάθων] ABΦ : ἀγαθῶν Σ **19** τούτῳ... ἐν?] non habet Ar. | ταῖς] AΣ : τοῖς B **19–20** καὶ... πράγμασι] del. Susemihl **20** στοχάζονται... βούλονται] στοχάζεται ... βούλεται coni. Heinsius : -εται ... -ονται coni. Christ | θαυμαστώς] θαυμαστών coni. Tyrwhitt : τῷ θαυμαστώ Castelvetro **21** τραγικὸν... φιλόφρων.] post ἡττηθῇ (56a 23) transp. Susemihl : del. Gudeman **22** ὁ σοφὸς] AΣ : σαφὲς B : *sapiens* Lat. | δ'] rec. : om. ΞΣ? | ὥσπερ] ΠΣ : ὥσπερ γὰρ B **23** ἀνδρεῖος] *Andreus* Lat. **24** καὶ] BΣ : om. Π **25** χορὸν] ΠΣ : χρόνον B | ὑπολαμβάνειν] BΦ : ὑπολαβεῖν A : non habet Ar. **26** τῶν ὑποκριτῶν] *ypocritas* Lat. (*ypocritarum* coni. Lobel) **28** λοιποῖς] Ξ : πολλοῖς Σ, coni. Gomperz | τὰ ἁδόμενα] Σ? (sed τῶν ἁδομένων intell. vid. Ar.), coni. Madius : τὰ διδόμενα Ξ | οὐδὲν] Σ, coni. Vahlen : οὐ coni. Madius : om. Ξ **28–29** ἄλλης τραγωδίας] ΠΣ? : ἄλλως τραγωδία B ἄδουσιν] *ducunt* Lat.

Stücke Beispiele sind, die auf Wesensart beruhende Tragödie, wie zum Beispiel die *Phthioterinnen* und der *Peleus*. Der vierte (Typ) **, wie zum Beispiel die *Phorkys-Töchter* und der *Prometheus* und alle Dramen, die im Hades spielen.

In höchstem Maß ist es erforderlich zu versuchen, dass (eine Tragödie) alles zusammen aufweist, wenn nicht, so das Wichtigste und Meiste, insbesondere weil man jetzt die Dichter unfair kritisiert. Denn es sind Dichter hervorgetreten, die bei einem einzelnen Teil (der Tragödie) vorzüglich sind, doch man erhebt die Forderung, dass der einzelne Dichter (heute) die (jeweilige) Spezialität jedes (anderen/früheren) Dichters übertrifft.

Es ist durch nichts so sehr wie den Plot gerechtfertigt, eine Tragödie als verschieden und identisch mit einer anderen zu bezeichnen. Dies nämlich deswegen (bei Dramen angemessen), wenn bei ihnen Knoten und Lösung identisch sind. Denn viele Dichter, die gut verknoten, lösen schlecht. Es muss aber beides zueinander passend sein.

Man muss, was oft festgestellt worden ist, in Erinnerung behalten, dass man nicht als epenhaften Zusammenfügung eine Tragödie verfertigen darf – mit epenhaft bezeichne ich das, was einen vielgestaltigen Plot hat –, zum Beispiel, wenn jemand den gesamten Plot der *Ilias* (zu einer Tragödie) verfertigen sollte. Denn dort (im Epos) bekommen gerade wegen der Länge die Teile die ihnen gebührende Größe, in den Dramen bleibt man damit oft hinter der Erwartung zurück. Ein Beleg hierfür: Alle, die einen *Untergang Ilions* als Ganzes gedichtet haben und nicht nur einen Teil davon wie Euripides, oder eine *Niobe*, aber nicht wie Aischylos, fallen entweder durch oder erzielen im Agon ein schlechtes Ergebnis, wie zum Beispiel ein Agathon allein darin durchgefallen ist. In den Umschwüngen und in den einfachen Handlungen erreichen sie, was sie beabsichtigen, in staunenswerter Weise: Denn tragisch ist dies und dem menschlichen Bedürfnis entsprechend. Es entsteht dies, sooft eine Figur, die mit Schlechtigkeit verbunden klug ist, überlistet wird, wie ein Sisyphos, und eine Figur, die tapfer und ungerecht ist, eine Niederlage erleidet. Es ist dies sogar wahrscheinlich, gerade wie Agathon sagt, es sei wahrscheinlich, dass sich vieles auch gegen die Wahrscheinlichkeit ereigne.

Ferner ist es nötig, den Chor als einen der Schauspieler aufzufassen, dass er ein Teil des Ganzen ist und energisch mitwirkt nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles. Für die übrigen Dichter gehört das, was (vom Chor) gesungen wird, um nichts mehr zum Plot wie zu einer anderen Tragödie. Deswegen lassen sie Embolia/

- 30 πρώτου ἄρξαν||τος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα | ἄδειν ἢ εἰ
ρήσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον | ὄλον; |

Cap. 19

- περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ | λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν. τὰ
35 μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν || τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω. τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον
ἐκείνης | τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ | τοῦ λόγου δεῖ
1456b παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη
παρασκευάζειν (οἷον || ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος | καὶ
μικρότητας. δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ | τῶν αὐτῶν ἰδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν
5 ἢ ἔλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ | μεγάλα ἢ εἰκότα δέη παρασκευάζειν. πλὴν τοσοῦτον δια||φέρει, ὅτι
τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ | ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος
παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ | τὸν λόγον γίνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ |
φαίνοιτο ἢ δεῖ καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;
10 τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἐν μὲν ἔστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, || ἃ ἔστιν
εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχον|τος ἀρχιτεκτονικῆς, οἷον τί ἐντολὴ
καὶ τί εὐχὴ καὶ διή|γησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι | ἄλλο τοιοῦτον.
παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνώσιν ἢ ἄγνοιαν οὐδὲν | εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὃ τι
15 καὶ ἄξιον σπουδῆς. τί γὰρ ἂν τις ὑπολάβοι ἡμαρτῆσθαι ἃ Πρωταγόρας | ἐπιτιμᾷ, ὅτι
εὐχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν “μῆνιν ἄειδε | θεά;” τὸ γὰρ κελεύσαι, φησὶν, ποιεῖν τι
ἢ μὴ ἐπιτάξις | ἔστιν. διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὃν | θεώρημα. |

Cap. 20

- 20 τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τάδ' ἔστι τὰ μέρη, στοιχεῖον | συλλαβὴ σύνδεσμος ὄνομα ῥήμα
ἄρθρον πτώσις λόγος. | στοιχεῖον μὲν οὖν ἔστιν φωνὴ ἀδιαίρετος, οὐ πᾶσα δὲ ἄλλ' | ἐξ ἧς

ΑΒΦΣ

πρώτου] *ante* Lat. 30 τοῦ τοιούτου.] A : ante ἀγάθωνος BΣ? : *huius* Lat. O : *aut huius* Lat. T :
del. Gudeman, Hardy 31 εἰ] Π : εἰς B : om. Paris. 2038 | ῥῆσιν] *seriem* Lat. | ἀρμόττοι B :
ἀρμόττει A : *coaptet* Lat. : ἀρμόττειν Paris. 2038 31–32 ἢ ἐπεισόδιον ὄλον] non habet Ar., del.
Gudeman 33 εἰδῶν] BΣ : ἡδ' A : ἡδη Paris. 2038: *iam* Lat. 34 καὶ] Σ, con. Hermann : ἢ Ξ
37 τούτων] ΠΣ : τούτου B Paris. 2038 1456b 1 καὶ] Ξ : ἢ Σ 2 μικρότητας.] AB : μικρότητα ΦΣ,
Paris. 2038 (prob. Tarán) 3 ἰδεῶν] Σ : εἰδεῶν AB : *speciebus* Lat. | δεῖ χρῆσθαι] AB : χρῆσθαι δεῖ
Paris. 2038 4 ἢ] Ξ : ἢ ut intell. Ar. | δέη] Paris. 2038 : δεῖ B ΦΣ? : δ' ἢ A | παρασκευάζειν]
exhibere Lat. (= παρασχέιν ? Minio) 7 εἰ] om. Lat. 8 φαίνοιτο] B, con. Bigg : φανοῖτο A | ἢ δεῖ]
scripsi : ἡδέα AB Σ : *idea* Lat. ἢ ἰδέα con. Madius : ἡδη con. Castelvetro : ἢ δέοι con. Vahlen
(prob. Kassel Taránque) 14 τι καὶ] *sit* Lat. 16 ἄειδε] *vide* Lat. (= ἰδε ? Minio) 21 ἄρθρον] Ξ :
ante ὄνομα pos. Σ, con. Spengel, prob. Tarán : del. Hartung 22 ἔστιν] om. Lat.

Einlagen singen, wobei als erster Agathon damit begonnen hat. Jedoch: Welchen Unterschied macht es, Einlagen singen zu lassen oder wenn man eine Rede aus einem Epeisodion in ein anderes einpasst oder gar ein Epeisodion als Ganzes?

Kap. 19

Über die anderen Teile der Tragödie ist damit gehandelt. Übrig bleibt, über sprachlichen Ausdruck und Gedankenschöpfung zu reden. Was mit der Gedankenschöpfung zusammenhängt, soll dem, was zur Rhetorik gehört, vorbehalten sein. Das ist nämlich jenem Untersuchungsgebiet in stärkerem Maß eigen. Es gehört in den Bereich der Gedankenschöpfung all das, was mit Hilfe des Wortes bewirkt werden muss. Deren Teile sind beweisendes Darlegen und Widerlegen, das Hervorrufen von Affekten (zum Beispiel [1456b] Mitleid, Furcht, Zorn und alles Derartige), und außerdem das, was Größe und was Kleinheiten erzeugt.

Es ist offensichtlich, dass man auch bei den Geschehnissen (der Tragödie) von denselben Prinzipien her (sc. von der *dianoia*) Gebrauch machen muss, wann immer es erforderlich ist, Mitleiderregendes, Schreckenerregendes, Großes oder Wahrscheinliches hervorzurufen. Jedoch besteht insofern ein Unterschied, als das eine (die Wirkung von Geschehnissen) ohne Belehrung (des Publikums) sichtbar werden muss, hingegen das, was in der Rede liegt, vom Redenden bewirkt werden und entsprechend der Rede geschehen muss. Denn worin dürfte die Wirkung des Redenden sonst liegen, wenn es (was die Rede erstrebt) sichtbar würde, wie es nötig ist und nicht durch die Rede?

Von dem, was zum sprachlichen Ausdruck gehört, gilt eine Art der Betrachtung den Formen des Ausdrucks der sprachlichen Aussage. Um sie zu wissen ist Teil des Schauspielmetiers und desjenigen, der eine entsprechende Meisterschaft besitzt: so zum Beispiel: was ein Befehl, ein Gebet, eine Erzählung, eine Drohung, eine Frage, eine Antwort ist und was es sonst dergleichen gibt. Hinsichtlich der Kenntnis oder Unkenntnis dieser Ausdrucksarten darf nämlich kein Tadel gegen die Dichtkunst gerichtet werden, der irgendwie des Bemühens wert ist. Denn warum könnte jemand darin einen Fehler annehmen, was Protagoras tadelt, dass er (sc. Homer/der Dichter) – im Glauben zu beten – befiehlt, wenn er sagt: *Den Zorn singe Göttin*. Denn das Befehlen, so sagt er, etwas zu tun oder nichts zu tun ist eine Order. Deshalb sei dieses Gebiet als Gegenstand der Betrachtung einer anderen als der Dichtkunst überlassen.

Kap. 20

Der sprachliche Ausdruck insgesamt besteht aus folgenden Teilen: Grundelement (Buchstabe), Silbe, Verbindungswort, Nomen, Verb, Artikel, Fall, Satz.

- πέφυκε συνθετὴ γίγνεσθαι φωνή· καὶ γὰρ τῶν θηρίων | εἰσὶν ἀδιαίρετοι φωναί, ὧν
 25 οὐδεμίαν λέγω στοιχεῖον. ταύτης || δὲ μέρη τό τε φωνήεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον.
 ἔστιν | δὲ ταῦτα φωνήεν μὲν <τὸ> ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ
 τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον | φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ |
 30 προσβολῆς καθ' αὐτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ || τῶν ἐχόντων τινὰ φωνήν
 γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ | τὸ Δ. ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασιν τε τοῦ στόματος
 καὶ | τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ
 βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν | καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν.
 35 συλλαβὴ || δὲ ἔστιν φωνὴ ἄσημος συνθετὴ ἐξ ἀφώνου καὶ φωνῆν ἔχοντος· καὶ γὰρ
 τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α †συλλαβὴ καὶ† μετὰ τοῦ | Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρήσαι
 τὰς διαφορὰς | τῆς μετρικῆς ἔστιν.
- 1457a** σύνδεσμος δὲ ἔστιν φωνὴ ἄσημος ἢ οὔτε || κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνήν μίαν σημαντι-
 κὴν ἐκ πλειόνων | φωνῶν πεφυκυῖα συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ | τοῦ μέσου
 ἢν μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τίθεναι καθ' αὐτήν, | οἷον μὲν, ἦτοι, δέ.
 5 ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν
 σημαντικὴν φωνήν.
 ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνῆ ἄσημος ἢ λόγου ἀρχὴν | ἢ τέλους ἢ διορισμὸν δηλοῖ. οἷον τὸ
 ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ | τὰ ἄλλα. ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνήν | μίαν
 10 σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖα τίθεσθαι || καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ
 μέσου.

ΑΒΦΣ

23 συνθετῇ] Σ, rec.: συνετῇ Ξ | θηρίων] ΠΣ: θεωρίων B **24** ταύτης] ΠΣ: ταύταις B **25** ἄφω-
 νον.] ΠΣ: ἄφωνα B **26** ταῦτα] B: om. ΠΣ | τὸ¹] Σ, con. Reiz: om. AB | προσβολῆς¹] ΠΣ:
 προσβολῆς B: <τῶν χειλῶν ἢ τῶν ὀδόντων> post προσβολῆς add. Ar. ut glossema (Gudeman)
26–28 ἡμίφωνον...ἀκουστήν] ΠΣ: om. B **28** Ρ] ΑΣ: β BΦ **32** ψιλότητι] Π: ψιλότησι B
 μήκει] ΠΣ: μεγέθει μήκει B **34** ἐν] codd.: del. Bernhardt, Spengel **35** ἀφώνου] <καὶ ἢ “debuit”
 Kassel> ἡμιφώνου] add. Gudeman **36** τὸ] *ipsius* Lat. | ἄνευ τοῦ] *sine ipso* Lat. | συλλαβὴ καὶ] Ξ:
 <οὐκ ἔστι> συλλαβὴ Gudeman (nisus Ar., sed cf. Gutas 415-17): οὐ συλλαβή, συλλαβὴ δὲ Kassel
37 τὸ] ΑΣ: om. B | καὶ] non vert. Lat. **38–1457a 3** ἢ...αὐτήν] non habet Ar., vestigia
 sententiae (57a 3 ἢν μὴ ... καθ' αὐτήν] apud Avicennam **1457a 1** οὔτε] ΠΒ: om. Paris. 2038, add.
 in marg. m¹ **2–10** πεφυκυῖα...μέσου.] del. Montmollin πεφυκυῖα] B: πεφυκυῖαν Π
2–3 καὶ¹...μέσου] del. Bywater prob. Tarán **3–10** ἢν...μέσου.] om. B ἀρμόττει] AB: ἀρμόττη
 Paris. 2038 | τίθεναι] *poni* Lat. (= τεθῆναι? Minio): non habet Ar. | καθ' αὐτήν] AB: καθ' αὐτὸν
 Paris. 2038 | αὐτήν] Φ, con. Tyrwhitt: αὐτὸν A: non habet Ar. **4** ἦτοι] ἦτοι A: *vel* Lat.: δὴ τοῖ
 con. Bywater | ἦ] A: om. Lat.: ἦ γὰρ ut intell. Ar. | ἦ] edd.: ἦ ΑΣ: *aut* Lat. **5** σημαντικῶν]
 con. Robortellus: σημαντικὸν A: σημαντικὴν Φ Paris. 2038 | δὲ] ΑΣ: om. Lat. | πέφυκεν] AB:
 πεφυκυῖα Paris. 2038 **5–6** σημαντικὴν] om. Paris. 2038 φωνήν.] φωνήν, (οἷον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ
 καὶ τὰ ἄλλα) add. Bywater ex 57b 8, prob. Tarán **6–7** ἄρθρον...δηλοῖ.] del. Rostagni praeceunte
 Hartung ἦ] A: om. Lat. **7** ἀμφὶ] con. Hartung: φ.μ.τ. ΠΣ: φημί ut intell. Syr., Paris. 2038
 περὶ] Σ, Paris. 2038, edd.: π.ε.ρ.τ Π **8** τὰ ἄλλα.] A: *alia* Lat.: τὸ ἄλλὰ ut intell. Ar. **8–10** ἢ...
 μέσου.] del. Ellebodus ἦ] Σ edd.: ἦ A: non habet Lat. | ἦ] ΑΣ: *aut* Lat. **9** πεφυκυῖα] A:
 πεφυκυῖαν ΦΣ

Grundelement bezeichnet einen nicht weiter unterteilbaren stimmlichen Laut, nicht indes jeden, sondern einen, aus dem aufgrund seiner Natur ein zusammengesetzter Laut entstehen kann. Denn auch die Tiere können unteilbare stimmliche Laute hervorbringen, von denen ich keinen als Grundelement bezeichne.

Der stimmliche Laut lässt sich teilen in den stimmhaften Laut, den halbstimmhaften und den stimmlosen. Es ist dabei stimmhaft, was ohne Anschlagen (der Zunge) einen hörbaren Laut aufweist, halbstimmhaft das, was mit Anschlagen einen hörbaren Laut aufweist, wie das S und das R, stimmlos das, was mit Anschlagen für sich allein keinen Laut aufweist, jedoch zusammen mit den Elementen, die einen Laut aufweisen, hörbar wird, zum Beispiel das G und das D. Diese Laut-Typen unterscheiden sich durch die Mund-Stellungen und Orte (der Lauterzeugung im Mund), durch Behauchung und Nicht-Behauchung, durch Länge und Kürze, außerdem durch Höhe, Tiefe und Mitte. Diese Dinge im Einzelnen zu untersuchen gehört in den Bereich der Metrik.

Silbe ist ein Laut ohne eigene Bedeutung, der zusammengesetzt ist aus einem stimmlosen und einem stimmhaften Bestandteil. So ist denn das GR ohne A τ eine Silbe wie auch $\dagger$ mit A, so etwa GRA. Aber auch die Unterschiede hierin zu untersuchen gehört in das Gebiet der Metrik.

Ein Bindewort ist eine Lautäußerung ohne eigene Bedeutung, die weder [1457a] eine einzige Lautäußerung mit Bedeutung, die aus mehreren Lautäußerungen besteht, behindert noch produziert; es hat eine solche Natur, dass es sowohl am Beginn oder Ende wie auch in der Mitte (eines Satzes) stehen kann; es ist nicht möglich, es für sich allein an den Anfang eines Satzes zu stellen; Beispiele sind $\mu\acute{\epsilon}\nu$, $\eta\tau\omicron\iota$, $\delta\acute{\epsilon}$.

Oder: es ist eine Lautäußerung ohne eigene Bedeutung, die von Natur aus aus mehr als einer und zudem bedeutungshaften Lautäußerungen eine einzige bedeutungshafte Lautäußerung machen kann.

Ein Gelenkwort ist eine Lautäußerung ohne eigene Bedeutung, die entweder den Beginn eines Satzes oder ein Ende oder eine Trennung (im Satzgefüge) offenlegt. So zum Beispiel das Wort $\alpha\mu\phi\acute{\iota}$ (,um‘) oder das Wort $\pi\epsilon\rho\acute{\iota}$ (,über‘) und die übrigen (derartigen Wörter).

Oder: eine Lautäußerung, die eine einzelne Lautäußerung mit Bedeutung aus mehreren Lautäußerungen weder behindert noch produziert; sie hat eine solche Natur, dass sie (in Verbindung mit anderen Wörtern) sowohl am Anfang oder Ende wie auch in der Mitte (eines Satzes) stehen kann.

- ὄνομα δὲ ἐστὶ φωνή | συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου ἥς μέρος οὐδὲν ἐστὶ καθ' |
αὐτὸ σημαντικόν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ | αὐτὸ καθ' αὐτὸ σημαίνει, οἷον
ἐν τῷ Θεόδωρος τὸ δῶρος | οὐ σημαίνει.
- 15 ῥήμα δὲ φωνή συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρόνου ἥς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὐτό,
ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν | ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἢ λευκόν οὐ σημαίνει τὸ | πότε, τὸ
δὲ βαδίζει ἢ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν | παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυ-
θότα.
- 20 πτώσις δ' ἐστὶν | ὀνόματος ἢ ῥήματος ἢ μὲν κατὰ τὸ τούτου ἢ τούτῳ σημαίνον καὶ
ὅσα τοιαῦτα, ἢ δὲ κατὰ τὸ ἐνὶ ἢ πολλοῖς, οἷον | ἄνθρωποι ἢ ἄνθρωπος, ἢ δὲ κατὰ τὰ
ὑποκριτικά, οἷον κατ' | ἐρώτησιν ἐπίταξιν· τὸ γὰρ ἐβάδισεν; ἢ βάδιζε πτώσις ῥήματος
κατὰ ταῦτα τὰ εἶδη ἐστίν.
- 25 λόγος δ' ἐστὶν φωνή συνθετὴ | σημαντικὴ ἥς ἔνια μέρη καθ' αὐτὰ σημαίνει τι (οὐ
γὰρ || ἅπας λόγος ἐκ ῥημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οἷον ὁ | τοῦ ἀνθρώπου ὀρισμός,
ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ῥημάτων εἶναι | λόγον, μέρος μέντοι αἰεὶ τι σημαίνειν ἔξει) οἷον ἐν τῷ
βαδίζει Κλέων ὁ Κλέων. εἰς δὲ ἐστὶ λόγος διχῶς, ἢ γὰρ ὁ ἐν | σημαίων, ἢ ὁ ἐκ πλειόνων
30 συνδέσμων, οἷον ἢ Ἰλιάς μὲν || συνδέσμῳ εἷς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἐν σημαίνειν. |

Cap. 21

- ὀνόματος δὲ εἶδη τὸ μὲν ἀπλοῦν, ἀπλοῦν δὲ λέγω ὁ | μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἷον
γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου | δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαινόντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν τῷ
33a ὀνόματι σημαινόντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων | σύγκειται. εἴη δ' ἂν καὶ

ABΦΣ

11 συνθετὴ σημαντικὴ] ΠΣ : σημαντικὴ σημαντικὴ B 13 Θεόδωρος τὸ δῶρος] Σ, con. Ritter :
θεοδώρῳ τὸ δῶρον Ξ 17 πότε] codd. : ποτέ con. Spengel | βαδίζει] ΦΣ, Paris. 2038 : βαδίζειν AB
προσσημαίνει] Φ, Paris. 2038 add. in marg m¹ : προσσημαίνει AB : σημαίνει ut interpr. Ar. 18 πτώ-
σις] ΠΒ : πτώσεως Paris. 2038 | ἐστίν] ΠΣ : om. B 19 κατὰ τὸ] con. Reiz : τὸ κατὰ ABΣ
19–20 σημαίνει] AB : σημαίνουσα Paris. 2038 21 ἢ δὲ] ΠΣ : ἢ B 22 ἐπίταξιν] ΠΣ : ἢ ἐπίταξιν
B | ἐβάδισεν] Ξ, interrogative Cook, Tyrwhitt : (ἄρ') ἐβάδισεν con. Vahlen | βάδιζε] rec., Σ? :
ἐβάδιζε Ξ 22–23 πτώσις...ἐστίν.] *casus ... sunt* Lat. 23 δ' ἐστίν] scripsi : δὲ ἐστίν BΣ, Lat. O,
Tarán : δὲ A, Lat. T, Kassel 27 τι] Φ, Paris. 2038 : τί AΣ : om. B 27–28 βαδίζει] ΦΣ; Paris.
2038 : βαδίζειν AB ὁ Κλέων.] τὸ Κλέων con. Bigg | εἷς] ΠΣ : ἐξῆς B 29 σημαίων] ΠΣ :
σημαίνειν B | συνδέσμων] rec., Paris. 2038 : *coniunctionibus* Lat. : συνδέσμων ABΣ 30 ἀνθρώπου]
ABΣ : ἀνθρώπου ὀρισμός Φ | τῷ] ΦΣ, Paris. 2038 : τὸ AB 32 σημαινόντων] ΠΣ : συμβαινόντων
B | οἷον γῆ] om. Paris. 2038 33–33a καὶ...ἀσήμου] *et non significante* Lat. (= καὶ ἀσήμου) καὶ
ἀσήμου] del. Ussing 33–33a πλὴν...ἀσήμου] om. Paris. 2038 33a ὀνόματι] Σ, con. Spengel :
ὀνόματος A : ὀνόματο B | καὶ ἀσήμου] non habet Ar. 34 καὶ] non vert. Lat.

Nomen (Nennwort) ist eine zusammengesetzte bedeutungshafte Lautäußerung ohne eine Zeitdimension, von der ein Teil für sich keine Bedeutung besitzt. Denn in den aus zwei Teilen zusammengesetzten Nomina gebrauchen wir (die Bestandteile) nicht als würde ein Teil für sich etwas bedeuten. So hat zum Beispiel in ‚Theodoros‘ das ‚doros‘ keine Bedeutung.

Verb (Aussagewort) ist eine zusammengesetzte bedeutungshafte Lautäußerung mit Zeitdimension, von der ein Teil für sich keine Bedeutung besitzt, genau wie auch bei den Nomina. Denn das Wort ‚Mensch‘ oder ‚weiß‘ hat keine zeitliche Bedeutung, das Wort ‚er geht‘ oder ‚er ist gegangen‘ produziert eine zusätzliche Bedeutung, das erstgenannte hinsichtlich der gegenwärtigen Zeit, das zweitgenannte hinsichtlich der vergangenen.

Fall ist eine Eigenheit des Nomens oder des Verbums: er findet sich im Bereich dessen, was ‚dessen‘ oder ‚diesem‘ bezeichnet und allem derartigen, ferner darin, was mit ‚einem einzigen‘ oder ‚vielen‘ bezeichnet wird, zum Beispiel: ‚Menschen‘ oder ‚Mensch‘, weiterhin im Bereich der Ausdrucksweisen, zum Beispiel in Frage, Anweisung: Denn ‚Ging er?‘ oder ‚Gehe!‘ ist eine Form des Falls des Verbums entsprechend dieser Erscheinungsformen.

Satz ist eine zusammengesetzte Lautäußerung mit Bedeutung, bei der einige Teile für sich genommen etwas bedeuten (denn nicht jeder Satz besteht aus Verben und Nomina, zum Beispiel die Definition des Menschen, sondern es ist zulässig, dass es ohne Verbum einen Satz geben kann, jedoch wird er immer einen Teil enthalten, der etwas bedeutet), wie zum Beispiel im Satz ‚es geht Kleon‘ der Name ‚Kleon‘. Eine Einheit ist ein Satz/Logos auf zweifache Weise, entweder als Satz, der eine Einheit bezeichnet, oder ein Satz, der aus mehreren Elementen durch eine Verknüpfung (eine Einheit herstellt), wie zum Beispiel einerseits die *Ilias* durch Verknüpfung eine Einheit ist, andererseits der (definitorische) Satz über den Menschen durch die Bezeichnung einer Einheit.

Kap. 21

Arten des Nomens sind einerseits die einfache Form (als einfache Form bezeichne ich das, was nicht aus bedeutungshaften Teilen zusammengesetzt ist, zum Beispiel *Gē*/Erde), andererseits die zweifache Form. Kennzeichen dieser Form ist die Zusammensetzung einerseits aus einem bedeutungshaften und einem Teil ohne Bedeutung (allerdings nicht bedeutungshafte und ohne Bedeutung in dem Wort selbst),

35 τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα καὶ πολλῶν λαπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν μεγαλειοτέρων,
 1457b Ἑρμοκαίῃ κόξανθος ***

ἅπαν δὲ ὄνομα ἐστὶν ἢ κύριον ἢ γλῶττα ἢ μεταφορὰ ἢ κόσμος ἢ πεποιημένον ἢ ἐπεκτεταμένον ἢ ὑψηρῶν ἢ ἐξηλλαγμένον. λέγω δὲ κύριον μὲν ὃ χρώνται | ἕκαστοι,
 5 γλῶτταν δὲ ὃ ἕτεροι. ὥστε φανερόν ἐστι καὶ γλῶτταν καὶ κύριον εἶναι δυνατόν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ. | τὸ γὰρ σίγνυνον Κυπρίους μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα.

μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ἀπὸ τοῦ γένους | ἐπὶ εἶδος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἢ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ | εἶδος ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ
 10 γένους μὲν ἐπὶ | εἶδος οἷον “νηὺς δέ μοι ἦδ’ ἔστηκεν.” τὸ γὰρ ὀρμεῖν ἐστὶν | ἐστάναι τι. ἀπ’ εἶδους δὲ ἐπὶ γένος “ἦ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεὺς | ἐσθλὰ ἔοργεν.” τὸ γὰρ μυρίον πολὺ ἐστὶν, ὃ νῦν ἀντὶ τοῦ | πολλοῦ κέχρηται. ἀπ’ εἶδους δὲ ἐπὶ εἶδος οἷον “χαλκῶ ἀπὸ | ψυχῇ
 15 ἀρύσας” καὶ “τεμῶν ταναήκει χαλκῶ.” ἐνταῦθα || γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν. | ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστίν.

τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν | ὁμοίως ἔχη τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον | πρὸς τὸ τρίτον. ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἢ ἀντὶ | τοῦ τετάρτου
 20 τὸ δεύτερον. καὶ ἐνίοτε προστιθέασιν ἀνθ’ οὗ λέγει || πρὸς ὃ ἐστι. λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπίς πρὸς Ἄρη. ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἄρεως. ἢ ὁ γῆρας πρὸς | βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν. ἐρεῖ
 25 τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆρας ἡμέρας ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου ἢ

ΑΒΦΣ

καὶ τετραπλοῦν] non habet Ar. 34–35 ὄνομα καὶ πολλαπλοῦν] Π : καὶ πολλαπλοῦν ὄνομα B 34–35 καὶ πολλαπλοῦν] om. Paris. 2038 35 τὰ] | μεγαλειοτέρων] scripsi : μεγαλιωτών Ξ : μεσαλιωτών Σ : Μασαλιωτών con. Diels prob. Kassel : μεγαλιωτών con. Bywater prob. Tarán 1457b i ***] lac. (unius verbi quadruplicis?) stat. edd. 2–3 ὑψηρῶν] Ξ : ἀψηρῶν Σ, con. Spengel (cf. 58a–14) prob. Tarán ἐξηλλαγμένον.] ΠΣ : ἐξελλαγμένον B 6 σίγνυνον] ΠΣ : σίγνυλλον B | γλῶττα.] Π : γλῶτταν B : γλῶττα τὸ δὲ δόρυ ἡμῖν μὲν κύριον (Κυπρίους) δὲ γλῶττα Σ, ut intell. vid. Ar. 7 ἀπὸ] ΠΣ : κατὰ B 7–9 τοῦ...εἶδος] τοῦ¹... τοῦ²... τὸ ... τοῦ³ om. Paris. 2038 8 ἐπὶ εἶδος] ad speciem Lat. | ἀπὸ¹] A : κατὰ B : non habet Ar. | τὸ] A : om. BΣ 8–9 ἐπὶ εἶδος ἢ] A : ἐπὶ τὸ εἶδος B : ἐπὶ εἶδος Σ 9 κατὰ] non habet Lat. 10–13 οἷον...εἶδος] om. B δέ μοι] A : autem mea Lat. (=δ’ ἐμὴ Φ? Minio) 10–11 τὸ...τι.] non habet Ar. ὀρμεῖν] Paris. 2038 : ὀρμῖν A : in portum ferri Lat. 11 ἦ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεὺς] Paris. 2038 : ἦδημυρι Ὀδυσσεὺς A Σ? : iam decem milia Odysseus Lat. 12 ἐσθλὰ] ΑΣ : premia Lat. (= ἄθλα? Minio) | τὸ γὰρ] A : τὸ μὲν γὰρ Φ μυρίον] edd. : μύριον A : myrion Lat. 14 ἀρύσας καὶ τεμῶν] con. Tyrwhitt (ἀρύσας iam rec., καὶ rec. al.) : ἐρύσασκε τεμῶν B : ἀερύσασκε τεμῶν A : αἰρήσας τάμνεν Paris. 2038 : exscuit secans Lat. τεμῶν] ταμῶν con. Bekker | ταναήκει] edd. : ταναήκει con. Margoliouth ex τανακά B : ατηρεῖ A (ἀτρηεῖ Paris. 2038) : duro Lat. (= ἀτειρεῖ? Kassel) 15 ἀρύσαι¹...ἀρύσαι²] AB : αἰρήσαι ... αἰρήσαι Paris. 2038 16 τὸ...ὅταν] non habet Ar. 17 ὁμοίως] ΠΣ : ὁμοίως ὅτι B | καὶ] Π : om. B 18–19 ἐρεῖ...δευτέρον.] confusa in Ar. δευτέρου] Π : δευτέρον B 19 προστιθέασιν] ΠΣ : προτιθέασιν B | λέγει] dicere Lat. 21 Ἄρη] A : ἄρην B 21–22 τὴν...Ἄρεως.] AB : τὴν ἀσπίδα ... Ἄρεως καὶ τὴν φιάλην ... Διονύσου Paris. 2038 22–23 ἢ...ἡμέραν] AB : ἔτι ὁμοίως ἔχει ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν καὶ γῆρας πρὸς βίον Paris. 2038 24 ἡμέρας] post ἡμέρας add. καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου Paris. 2038 | ἢ] Ξ : non habet Ar. : del. M. Schmidt 25 καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου ἢ] om. Paris. 2038

andererseits aus (zwei) bedeutungshaften Teilen. Es dürfte wohl auch den Typ des dreifachen, vierfachen, ja, vielfachen Nomens geben, wie etwa die meisten der aufgeblasenen Wörter: Hermokaikoxanthos, [1457b] (*Lücke im Text*).

Jedes Nomen ist entweder ein Gebrauchswort, eine Glosse, eine Metapher oder ein Schmuckwort, entweder ist es eine Neubildung oder eine Erweiterung oder eine Verkürzung oder eine Abwandlung.

Als Gebrauchswort bezeichne ich ein Nomen, das jeder einzelne (einer Gruppe) verwendet, als Glosse, was andere benutzen. Daher ist es evident, dass ein und dasselbe Nomen sowohl Gebrauchswort wie auch Glosse sein kann, allerdings nicht für dieselben (Sprecher). Denn ‚sígynon‘ ist bei den Kypriern ein Gebrauchswort, für uns eine Glosse.

Metapher ist eine Übertragung eines (durch die Übertragung) fremd werden- den Nomens entweder von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung, oder von der einen auf eine andere Art oder nach einer Analogie.

Unter (Übertragung) von der Gattung auf die Art verstehe ich zum Beispiel: *Das Schiff steht mir*. Denn das Vor-Anker-Liegen ist in bestimmter Hinsicht ein ‚Stehen‘. Von der Art auf die Gattung: *Unzählig gute Taten hat Odysseus getan*. Denn das ‚Unzählig‘ bedeutet ‚viel‘, er (sc. Homer) gebraucht es jetzt statt des Ausdrucks ‚viel‘. Von der einen Art auf eine andere Art: zum Beispiel: *Mit dem Erz die Seele abschöpfend* und *schneidend mit scharfem Erz*: Dort meint ‚Schöpfen‘ ‚Schneiden‘ und ‚Schneiden‘ ‚Schöpfen‘. Beides ist nämlich ein Wegnehmen von etwas.

Von Analogie spreche ich, sobald sich das zweite ähnlich zum ersten verhält wie das vierte zum dritten. Denn er (sc. der Dichter) wird statt des zweiten das vierte oder statt des vierten das zweite sagen. Und manchmal fügen sie hinzu, worauf sich das bezieht, wofür er etwas sagt. Ich meine damit zum Beispiel, dass sich in ähnlicher Weise eine Trinkschale auf Dionysos bezieht wie ein Schild auf Ares. So wird nun der Dichter die Trinkschale Schild des Dionysos und den Schild Trinkschale des Ares nennen. Oder worin sich Greisenalter auf das Leben bezieht, darin auch der Abend auf den Tag. Er wird daher den Abend Greisenalter des Tages nennen oder, wie Empedokles, auch das Greisenalter Abend des Lebens und Sonnenuntergang des Lebens. Bei einigen Fällen liegt gar kein Wort vor aus den Be-

δυσμὰς βίου. ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνάλογον, ἀλλ' οὐδὲν ἤττον ὁμοίως
 λεχθήσεται. ὥς τὸ τὸν | καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ | ἡλίου
 ἀνώνυμον. ἀλλ' ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ | τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπὸν, διό
 30 εἴρηται “σπείρων θεοκτίσταν || φλόγα.”

ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι | καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ
 ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν | οἰκείων τι, ὥς εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἄρεως ἀλλὰ |
 οἴνου ***

πεποιημένον δ' ἔστιν ὁ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ τινῶν | αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής,
 35 δοκεῖ γὰρ ἓν εἶναι τοιαῦτα, ὥς || τὰ κέρατα ἔρυνγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα.
1458a ἐπεκτεταμένον || δὲ ἔστιν ἡ ἀφηρημένον, τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ κε|χρημέ-
 νον ἢ τοῦ οἰκείου ἢ συλλαβῇ ἐμβεβλημένη, τὸ δὲ ἂν | ἀφηρημένον τι ἢ αὐτοῦ, ἐπεκτετα-
 μένον μὲν ὥς τὸ πόλεως | πόληος καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω, ἀφηρημένον δὲ ὥς
 5 τὸ || κρὶ καὶ τὸ δῶ καὶ “μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ.” ἐξη|λαγμένον δ' ἔστιν ὅταν τοῦ
 νομιζομένου τὸ μὲν καταλείπη | τὸ δὲ ποιῇ, ὥς τὸ “δεξιτερόν κατὰ μαζόν” ἀντὶ τοῦ
 δεξιόν. |

αὐτῶν δὲ τῶν ὀνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ | δὲ μεταξύ, ἄρρενα μὲν ὅσα
 10 τελευτᾷ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ | καὶ Σ καὶ ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ' ἔστιν δύο, Ψ καὶ
 Ξ), θήλεα δὲ | ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἰς τε τὰ ἀεὶ μακρά, ὥς εἰς Η καὶ | Ω, καὶ τῶν
 ἐπεκτεινομένων εἰς Α. ὥστε Ἰσα συμβαίνει πλή|θει εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα. τὸ
 15 γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ | σύνθετά ἐστιν. εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾷ, οὐδὲ εἰς || φωνῆεν

ABΦΣ

ἐνίοις] ΠΣ : ἐνίων Β | κείμενον] ΠΣ : om. Β **26** ὁμοίως] ΠΣ, Β² in marg. : ὅτι Β **27** τὸ δὲ τὴν]
 ΑΒ : τὴν δὲ Paris. 2038 | ἀπὸ] Ξ : ἐπὶ coni. M. Schmidt prob. Tarán **28** ὁμοίως] ΠΣ : ὅτι Β
29 τὸν καρπὸν] (τὸν ἀφιέντα) τὸν καρπὸν coni. Castelvetro **32–33** ἀλλὰ οἴνου] codd. : ἀλλ'
 ἄοινον coni. Victorius (prob. Kassel Taránque) **33** πεποιημένον] ante πεποιημ. lac. stat. Madius
 qui explicationem κόσμου (vid. 57b 2) hic deesse coni. (prob. Kassel Taránque) **35** ἔρυνγας]
 Victorius : ἐρυνγας Α : *ernykas* Lat. : ἐρινγυγας Β **1458a 1** ἀφηρημένον] *sublatum* Lat. (= ὑφηρημέ-
 νον? Minio) **1–3** τὸ...ἀφηρημένον] om. Β **2** ἢ] ΦΣ : ἡ Α | τοῦ οἰκείου] ΑΒ : τῷ οἰκείῳ Paris.
 2038 : non habet Ar. | συλλαβῇ ἐμβεβλημένη] ΦΣ, Paris. 2038 : συλλαβῇ ἐμβεβλημένη Α
3 ἀφηρημένον τι ἢ] Φ : ἀφηρημένον ἢ τι Paris. 2038 (et continuit: ἡ αὐτοῦ ἢ ἐμβεβλημένον) :
 (ἀφηρημένον sc. 58a 1) τί ἢ Β : ἀφήρη μὲν ὄντι Α **3–5** ὥς...ὄψ. non habet Ar. πόλεως] Β :
 πόλεος Α **4** πόληος] *polios* Lat. | Πηλείδου] πηλείδου Paris. 2038 : πηλέος Π : πηλέως Β (Πηλῆος
 καὶ τὸ) Πηλείδου coni. M. Schmidt | Πηληιάδεω] *Piliadeo* Lat. **5** ὄψ. coni. Victorius : ὄης Α :
 ὄης Β : lac. Lat., Paris. 2038 **6** νομιζομένου] coni. Snell : ὀνομαζομένου codd. **8–16** αὐτῶν δὲ τῶν
 ὀνομάτων ... καὶ Ν] del. Ritter αὐτῶν δὲ] ΑΒ : ἔτι δὲ Paris. 2038 **9** μὲν] non habet Ar. **10** καὶ
 Σ] Σ rec. : om. Ξ Paris. 2038 | ἐκ τούτου] ΑΒ : ἐκ τούτων ἀφώνων Paris. 2038 **11** τε] non habet
 Lat. | ἀεὶ] non habet Ar. **12–13** πλήθει] ΒΣ : πλήθη Π **14** σύνθετά] Σ : ταῦτα Φ Paris. 2038 :
 ταῦτα ΑΒ

reichen, die etwas Analoges darstellen, aber nichts desto weniger wird auf ähnliche Weise eine Redeform gebildet. Zum Beispiel: Das Ausstreuen von Samen heißt ‚säen‘, der Vorgang in Bezug auf die Flamme, die von der Sonne ausgeht, ist ohne eigenen Namen. Dennoch verhält sich dieser gegenüber der Sonne wie das Säen gegenüber dem Samen, und deswegen heißt es „säend das gottgeschaffene Licht“.

Diese Form der Metapher kann man auch anders benutzen, indem man einen fremden Aspekt benennt und zugleich etwas von dem eigentlich zu einem Bereich Gehörenden verneint, zum Beispiel, wenn jemand den Schild als Schale nicht des Ares bezeichnet, sondern als des Weines (*Lücke im Text*).

Eine Neubildung ist das, was, ohne dass überhaupt es von jemand zuvor verwendet worden ist, der Dichter selbst für sich festsetzt. Denn es gibt, wie es scheint, einige derartige Bildungen, zum Beispiel (benennt der Dichter) das Geweih: ‚Gespross‘ und den Priester ‚Beter‘.

Erweiterung [1458a] oder Verkürzung ist einerseits jede Form, die einen Vokal benutzt, der länger ist als in der gebräuchlichen Form, oder eine eingefügte Silbe, andererseits, wenn etwas vom Wort weggenommen ist; Erweiterung ist beispielsweise für ‚polēōs‘, ‚polēōs‘ und für ‚Pelēidu‘, ‚Pelēiadeō‘, Verkürzung beispielsweise ‚kri‘ und ‚dō‘ und ‚eins wird der beiden (Augen) Blick‘/‚ops‘.

Eine Vertauschung liegt dann vor, wenn man von einer gebräuchlichen Wortform einen Teil weglässt, einen anderen hinzufügt, wie zum Beispiel ‚dexiterón katá mazón‘ (*an der rechten Brust*) statt ‚dexión‘.

Von den Nomina selbst sind die einen Maskulina, die anderen Feminina, die (dritten) zwischen beiden. Maskulina sind alle Nomina, die auf N, P (und Σ) enden sowie alle (Endungen), die daraus gebildet sind (dies sind zwei: Ψ und Ξ); Feminina alle, die von den Vokalen auf die von Natur langen Laute enden, wie zum Beispiel auf H und Ω, und von den Vokalen, die bald lang, bald kurz sind, auf A. Daher ist in der Zahl gleich, worauf die Maskulina und die Feminina enden können. Denn das Ψ und das Ξ sind zusammengesetzt. Auf ein nicht-lauthaftes Element endet kein Nomen, und auch nicht auf einen kurzen Vokal. Auf das I nur drei Nomina: μέλι (Honig), κόμμι (Gummi), πέπερι (Pfeffer). Auf Y fünf (*Lücke im*

βραχύ. εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνον, μέλι κόμμι πέπερι. | εἰς δὲ τὸ Υ πέντε*** τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ Ν καὶ Σ. |

Cap. 22

λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. σαφεστάτη μὲν οὖν ἐστὶν ἡ ἐκ τῶν κυρίων
 20 ὀνομάτων, ἀλλὰ || ταπεινὴ· παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφώντος ποιήσις καὶ ἡ | Σθενέλου.
 σεμνὴ δὲ καὶ ἐξαλλάττουσα τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς | ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω
 γλώτταν καὶ μεταφοράν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ' ἂν | τις ἅπαντα
 25 τοιαῦτα ποιήσῃ, ἢ αἰνίγμα ἔσται ἢ βαρβαρισμός· ἂν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνίγμα,
 ἐὰν δὲ ἐκ | γλωττῶν, βαρβαρισμός. αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἐστί, τὸ λέγοντα τὰ
 ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν | τὴν τῶν ἄλλων ὀνομάτων σύνθεσιν οὐχ
 οἷόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ | δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται, οἷον “ἄνδρ' εἶδον πυρὶ
 30 χαλκὸν || ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα,” καὶ τὰ τοιαῦτα. τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός.
 δεῖ ἄρα κεκρασθῆναι πῶς τούτοις· τὸ | μὲν γὰρ τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει μὴδὲ ταπεινόν, οἷον
 34 ἡ γλώττα | καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τᾶλλα τὰ εἰρημένα | εἶδη, τὸ δὲ κύριον τὴν
 σαφήνειαν.

1458b οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος || συμβάλλεται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἰδιωτικὸν | αἰ
 ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἢ ὡς
 5 τὸ κύριον παρὰ | τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον τὸ μὴ ἰδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ || κοινωνεῖν τοῦ
 εἰωθότος τὸ σαφὲς ἔσται. ὥστε οὐκ ὀρθῶς ψέγουσιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιοῦτῳ τρόπῳ
 τῆς διαλέκτου καὶ διακωμωδοῦντες τὸν ποιητὴν, οἷον Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς | ῥάδιον
 ὄν ποιεῖν εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὅποσον βούλεται, | ἱαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει

ΑΒΦΣ

15 μόνον] *partes* Lat. (= μόρια ? Minio) | κόμμι] B : κόμι Π **16** πέντε***] lac. post πέντε coni. edd. : δόρυ, πῶν, νᾶπυ, γόνυ, ?τρῆνυ? add. Σ? : πῶν, νᾶπυ, γόνυ, δόρυ, ἄστυ G. Valla in marg. cod. Estensis 100 | ταῦτα καὶ] non habet Ar. : ταῦτα (καὶ A) καὶ coni. Morelius prob. Tarán | N καὶ] N (καὶ P) καὶ coni. Morelius prob. Tarán | καὶ²] post καὶ Σ add. Ar. οἷον ἄρθρον εἰς N καὶ πάθος εἰς Σ. **18** οὖν] ΠΣ : om. B **21** τὸ ἰδιωτικὸν ἢ τοῖς] ΠΣ? : τῷ ἰδιωτικῷ ἢ τῷ B **24** ἅπαντα] B : ἂν ἅπαντα Π : ἅμα ἅπαντα Paris. 2038 | ποιήσῃ] Φ, Paris. 2038 : ποιήσαι AB | ἔσται] Π : ἔστιν B **25** ἐὰν] A : ἂν B : *si* Lat. **26** βαρβαρισμός.] ΞΣ : καὶ βαρβαρισμός Paris. 2038 | τε] om. Paris. 2038 **27** λέγοντα] ΦB : λέγον A (sc. λέγον τὰ ὑπάρχοντα) **28** ἄλλων] Σ, coni. Twining ex Piccolomini versione : om. E **29** δὲ] ΠΣ : om. B | μεταφορῶν] coni. Bywater : μεταφορὰν codd. | ἄνδρ' εἶδον] edd. : ἄνδρ' ἶδον A (ἄνδρα ἶδον Paris. 2038) : ἄνδρες εἶδον B : *virilem* Lat. | πυρὶ χαλκὸν] Σ coni. Robertellus : πυρίχαλκον Ξ **30** τὰ δὲ] B : om. ΠΣ **31** βαρβαρισμός.] Π : βαρβαρός B. post Lat. habet *autem* et lac. viginti litt. | δεῖ] Ξ : δ' ei ut intell. Syr. | ἄρα κεκρασθῆναι] BΣ : ἄρα κεκρίσθαι A : ἀνακέκρασθαι Paris. 2038 : *ergo discretionem factam esse* Lat. | τὸ] ΑΣ? : τό γε B : hoc Lat. : τάδε coni. Sykutris **32** γὰρ] AB : οὖν Paris. 2038 | τὸ] B : om. A. | οἷον] om. Paris. 2038 **1458b1** συμβάλλεται] Ξ : συμβάλλονται rec. **2** καὶ²] Π : αἰ B **3** τὸ²] ..B **4** ποιήσει] ποιή... B **4–5** τὸ³...κοινωνεῖν] τ. κ.ι.ωνεῖν B **6** ἐπιτιμῶντες] B : ἐπιτιμῶντες A **6–7** διακωμωδοῦντες] ΠΣ : διακωμωδοῦντος B **8** ὄν] BΣ : om. Π | τις δώσει ἐκτείνειν] *quid dabit extendens* Lat.

Text). Die Nomina zwischen Maskulina und Feminina enden auf eben diese sowie auf N und Σ.

Kap. 22

Eine Tugend sprachlichen Ausdrucks ist es, klar und nicht niedrig zu sein. Am klarsten ist der sprachliche Ausdruck, der aus gebräuchlichen Wörtern besteht, aber er ist dann niedrig. Ein Beispiel hierfür ist die Dichtung des Kleophon und die des Sthenelos. Erhaben und das Gewöhnliche vermeidend ist dagegen ein sprachlicher Ausdruck, der fremdartige Wörter gebraucht. Als fremdartig bezeichne ich Glosse, Metapher und Erweiterung und alles, was nicht dem üblichen Sprachgebrauch entspricht. Wenn aber jemand alles insgesamt in derartiger Weise dichtet, wird es entweder ein Rätsel das Ergebnis sein oder Fremdwort-Mischmasch. Denn es ist eben das Wesen des Rätsels, dass man, obwohl man Existentes ausspricht, Unmögliches verbindet. Bei der Zusammenfügung der anderen Wortarten ist es nicht möglich, dies zu erreichen, bei der von Metaphern ist es möglich, zum Beispiel: „Einen Mann sah ich, der mit Feuer Erz an einen Mann heftete.“ und derartiges. Das, was dagegen (nur) aus fremdartigen Wörtern besteht, ist ein Fremdwort-Mischmasch. Es ist also erforderlich, irgendwie mit diesen Elementen Mischungen herzustellen. Denn einerseits wird das eine das bewirken, was nicht umgangssprachlich und auch nicht niedrig ist, zum Beispiel der fremde Ausdruck, die Metapher, das Schmuckwort und die übrigen bereits genannten Formen, andererseits der gebräuchliche Ausdruck die Klarheit.

Nicht zum geringsten Teil [1458b] tragen bei zur Dimension des Klaren im sprachlichen Ausdruck und zugleich zur Nicht-Gewöhnlichkeit die Ausdehnungen, die Verkürzungen und die Vertauschungen der Nomina. Denn weil der Ausdruck sich dann anders verhält als der gebräuchliche und dadurch nicht mehr der Gewohnheit entspricht, wird er das Nicht-Gewöhnliche entstehen lassen, durch seine Teilhabe am Gewöhnlichen aber wird das Ergebnis Klarheit sein. Daher kritisieren nicht zurecht diejenigen, die diese Art von dichterischer Sprache tadeln und den Dichter mit Komödien-Spott überziehen, wie zum Beispiel Eukleides der Ältere, dass es leicht sei zu dichten, wenn man die Lizenz gibt bis zu jedem

- 10 “Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα,” καὶ “οὐκ ἔἴην γεράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον.”

τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαι πως χρώμενον τούτῳ τῷ | τρόπῳ γελοῖον· τὸ δὲ μέτρον κοινὸν
ἀπάντων ἐστὶ τῶν μετρίων· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις | εἶδεσι
15 χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ || αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο.

τὸ δὲ ἀρμόττον ὅσον διαφέρει ἐπὶ | τῶν ἐπὶ θεωρεῖσθαι ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων
εἰς τὸ μέτρον· καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ | ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν
μετατιθεῖς ἂν τις τὰ κύρια ὀνόματα | κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν·

- 20 οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἱαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου, ἐν δὲ μόνον ὄνομα
μεταθέντος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλώτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν | τὸ δ' εὐτελές.
Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε |

“φαγέδαιναν ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,” |

ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοινᾶται μετέθηκεν· καὶ |

- 25 “νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής,” |

εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεῖς |

“νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής.” |

καὶ |

“δίφρον ἀεικέλιον καταθείς ὀλίγην τε τράπεζαν,” |

- 30 “δίφρον μοχθηρὸν καταθείς μικράν τε τράπεζαν.” |

καὶ τὸ

ABΦΣ

9 Ἐπιχάρην] conī. Bursian : ἡ ἐπιχαρην B : ἡ ἐπὶ χάριν Σ : ἡτεὶ χάριν Π : ἡτίχαριν Paris. 2038 : Ἡπιχάρην conī. Tyrwhitt | εἶδον] BΣ : ἰδον A : *videns* Lat. 9–10 Μαραθῶνάδε] edd. : μαραθῶνα δὲ ABΣ : *Marathonem* Lat. 10 ἂν γεράμενος] A : ἂν γε ἀράμενος B : *utique* + *spatium* Lat. : ἂν γεινάνμενος Paris. 2038 : ἂν γ' ἐράμενος rec. (prob. Gudeman Taránque) : ἂν γευσάμενος Tyrwhitt : ἂν πριάμενος Gomperz : ἐγκεράμενος Kassel (dubitanter, prob. Halliwell) - locus vexatus ἐκείνου] Ξ : ἐκείνου ἐξ Paris. 2038 11 πῶς] B : πῶς ΠΣ : πάντως Hermann : ἀπρεπῶς Twining 12 μέτρον] μέτριον conī. Spengel 14 ἐπὶ τὰ] BΣ : *ad* Lat. : ἔπειτα A 15 ἀρμόττον] Φ, Paris. 2038 : ἀρμόττον vel ἀρμόττοντος Σ : ἀρμόττοντος A : ἀρμόττον πῶς B : ἀρμωττόντως conī. Tucker 16 ὀνομάτων] <κυρίων> ὀνομάτων conī. Vahlen 17 καὶ!] Π : om. B : non habet Ar. | ἐπὶ τῆς γλώττης] non habet Ar. 18 ἰδεῶν] edd. : εἰδῶν ABΣ : *speciebus* Lat. 20 Αἰσχύλου καὶ] Αἰσχύλῳ conī. Essen 20–21 μεταθέντος] B : μετατιθέντος A κυρίου εἰωθότος] *alterutrum delendum* cens. Vahlen, <καὶ> interpos. Heinsius 23 φαγέδαιναν] conī. Hermann : φαγέδαινα rec. : φαγάδενα B (post ultimam litt. foramen) : φαγάδενα A : *infirmitas lupus* Lat. 24 ἐσθίει] *esthiein* Lat. μετέθηκεν.] AB : μετέθεικεν Paris. 2038 25 δέ μ' ἐὼν] Φ Paris. 2038 : δέ μεῶν AB (μέων B) ὀλίγος] ΠΣ? : ὀλιγοστός B | ἀεικής] BΣ : ἀειδής Π 26 λέγοι] A : λέγει BΦ | μετατιθεῖς] A : μεταθείς B 27 μ' ἐὼν] Φ Paris. 2038 : δέ μεῶν AB (μέων B) | τε] BΦΣ Paris. 2038 : δέ A 29 δίφρον] BΦ Paris. 2038 : δίφρον τε AΣ? | ὀλίγην] ὀλίγην B 30 δίφρον...τράπεζαν] om. Paris. 2038 : non habet Lat.

beliebigen Ausmaß auszudehnen. Er parodierte das in eben dem Wortlaut selbst: ‚E(h)pichare(h)s sah ich nach Marathon schrei(h)ten‘, und ‚nicht hätte hineingewengt den Nieswurz von jenem.‘

Offen kenntlich zu werden, dass man es (sc. die Ausdehnung) auf diese Weise gebraucht, ist lächerlich. Das Maß ist die Gemeinsamkeit aller Teile des sprachlichen Ausdrucks. Denn auch mit dem Gebrauch von Metaphern, ungewöhnlichen Wörtern und den übrigen Formen auf unpassende Weise dürfte man wohl das selbe bewerkstelligen wie bei dem Gebrauch, der geeignet ist für (die Erzeugung) des Lächerlichen.

Welchen Unterschied das Passende (sc. im sprachlichen Ausdruck) macht, beobachte man am Epos, wenn die Wörter in das Versmaß eingesetzt werden. Und wenn jemand für die Glosse und für die Metaphern und für die übrigen Arten (poetischen Ausdrucks) die gebräuchlichen Wörter einsetzt, kann er erkennen, dass wir die Wahrheit sagen.

So haben zum Beispiel Aischylos und Euripides denselben jambischen Vers gedichtet, wobei Euripides ein einziges Wort vertauscht und anstelle eines gebräuchlichen Ausdrucks eine Glosse verwendet hat: der eine Vers erscheint schön, der andere schlicht. Aischylos hatte nämlich im *Philoktet* gedichtet:

Φαγέδαιναν ἢ μου σάρκας ἐσθίει ποδός.
(Geschwür, das meines Fußes Fleische ißt)

Der aber (Euripides) setzte an die Stelle des „ißt“ (ἐσθίει, esthieí) „speist“ (θοινᾷται, thoinataí).

Und

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ αἰκίης
(jetzt [hat] mich einer, der gering und nichtswürdig und schmähhch
[geblendet]),

wenn man die gebräuchlichen Wörter einsetzend sagt:

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ αἰδήης·
(jetzt [hat] mich einer, der gering und schwächlich und unscheinbar
[geblendet]).

Und

Δίφρον αἰκέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν,
(einen ärmlichen Stuhl hinstellend und einen geringen Tisch)
Δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικρὰν τε τράπεζαν
(einen schlechten Stuhl hinstellend und einen kleinen Tisch).

Und

“ἡιόνες βοόωσιν,”

ἡιόνες κράζουσιν.

1459a ἔτι δὲ Ἀριφράδης | τοὺς τραγωδοὺς ἐκωμῶδει ὅτι ἃ οὐδεὶς ἂν εἴπειεν ἐν τῇ διαλέκτῳ
τούτοις χρώνται, οἷον τὸ δωμάτων ἄπο ἀλλὰ μὴ | ἀπὸ δωμάτων, καὶ τὸ σέθεν καὶ τὸ ἐγὼ
δὲ νιν καὶ τὸ || Ἀχιλλέως πέρι ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ ὅσα ἄλλα | τοιαῦτα. διὰ γὰρ
τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ | ἰδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἅπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος
δὲ τοῦτο | ἡγνόει.

5 ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόν || τῶς χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς
ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ | μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὕτε
παρ’ | ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυΐας τε σημεῖον ἔστι· τὸ γὰρ εὖ | μεταφέρειν τὸ τὸ ὁμοιον
θεωρεῖν ἔστιν.

10 τῶν δ’ ὀνομάτων τὰ | μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλώτται
τοῖς ἥρωικοίς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἱαμβείοις. καὶ ἐν | μὲν τοῖς ἥρωικοίς ἅπαντα χρήσιμα
τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς | ἱαμβείοις διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμῆσθαι ταῦτα ἀρμόττει
τῶν ὀνομάτων ὅσοις κἂν ἐν λόγοις τις χρῆσταιτο· | ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ
15 μεταφορὰ καὶ κόσμος. || περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως | ἔστω
ἡμῖν ἱκανὰ τὰ εἰρημένα. |

Cap. 23

περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, | ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς
20 τραγωδίαις συνιστάναι | δραματικούς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσιν
ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν’ ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλῳ | ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ
μὴ ὁμοίας ἱστορίας τὰς | συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι |
δῆλωσιν ἀλλ’ ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἑνα ἢ | πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς
25 ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ || γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ’ ἐν Σαλαμῖνι
ἐγένετο | ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχῃ οὐδὲν | πρὸς τὸ αὐτὸ

ΑΒΦΣ

31 ἡιόνες¹] B : ἰωνες ΠΣ | ἡιόνες²] B : ἡ ἰωνες ΠΣ | Ἀριφράδης] ΒΦ Σ? (ἀριφραδεῖς ut intell. Ar.) :
ἀρειφράδες A 32 τραγωδοῦς] ΠΣ : κραμοδοῦς B | εἴπειεν ἐν] edd. : εἴπη ἐν Π : εἴπειεν B : εἴπ___?
ἐν Σ : εἴποι ἐν Paris. 2038 1459a 4 τὸ] ΒΣ : τῷ A 4–5 πρεπόν τως] ΠΣ : πρεπόντων B
5 διπλοῖς] ΠΣ : δι’ ἀπλοῖς B | πολὺ δὲ] Ξ : τόδε Paris. 2038 6 μέγιστον] *maius* Lat. 11 ἅπαντα]
ΑΣ : ἅπαντα τὰ B 13 ὅσοις κἂν ἐν λόγοις] edd. : ὅσοις κἂν εὐλόγως ΒΣ : ὅσοις καὶ ἐν ὅσοις λόγοις Π :
ὅσοις καὶ ἐν λόγοις (τις χρῆσταιτο) Paris. 2038 | τις] ΒΣ : τι Φ : τί A 14 τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ] ΠΣ
: κύρια καὶ μεταφοραὶ B 1459a 17 καὶ ἐν μέτρῳ] Π : καὶ ἐμμέτρου ΒΣ? : κἂν ἐνὶ μέτρῳ coni.
Butcher 1459a 20 μέσα] Ξ : μέσον ut intell. Ar., Paris. 2038 20–21 ἵν’... ποιῇ] B : ἵν’ ποιεῖ A :
que ... facit Lat. : ὥσπερ ζῶον ποιεῖ ut intell. Ar. (om. ἵνα et ἐν ὅλῳ) 21–22 ἱστορίας... συνθέσεις]
coni. Sophianus, Dacier, Σ? (ἱστορίας Σ vel ut intell. Syr.) : ἱστορίας τὰς συνθήσεις B : ἱστορίας τὰς
συνήσεις Π 23 συνέβη] *accidunt* Lat. | περὶ] ΠΣ : ἡ περὶ B 25 Σαλαμῖνι] B Paris. 2038 : σαλαμί-
νη A : *salamina* Lat. 26 ναυμαχία] ΒΦ Σ? : ναύμαχος A | μάχῃ] *bellum* Lat.

ἡιόνες βοόωσιν („die Steilküsten brüllen“) ἡιόνες κράζουσιν („die Steilküsten krachen/tosen“).

Ferner verspottete Aripgrades die Tragödiendichter, weil sie just das, was wohl niemand in seiner Umgangssprache sagen dürfte, verwenden, wie zum Beispiel δωμάτων ἀπο („den Häusern weg von“), aber nicht ἀπὸ δωμάτων („von den Häusern weg“), sowie das σέθεν („von dir her“), das ἐγὼ δέ νιν („ich aber ihn/sie“) und das [1459a] Ἀχιλλέως πέρι („Achills herum“), aber nicht περὶ Ἀχιλλέως („um Achill herum“), und alle anderen derartigen Formulierungen. Denn weil es nicht zu den gebräuchlichen (Ausdrucksweisen) gehört, bewirkt alles derartige das Nicht-Gewöhnliche im sprachlichen Ausdruck. Jener (Aripgrades) wußte das nicht.

Es ist etwas Großes, jede einzelne der genannten Ausdrucksformen in angemessener Weise zu gebrauchen, auch Doppel-Wörter und Glossen, bei weitem am Größten ist es, ein Metaphern-Spezialist zu sein. Denn allein dies kann man nicht von einem anderen lernen, und es ist auch Zeichen einer hohen Begabung. Denn gut Metapher bilden zu können bedeutet, dass man das Ähnliche sieht.

Von den Wörtern sind die doppelten besonders passend für Dithyramben, die Glossen für die heroischen, die Metaphern für die jambischen Dichtungen. In den heroischen Dichtungen sind alle genannten (Formen des sprachlichen Ausdrucks) brauchbar; in den jambischen Dichtungen, weil dort in höchstem Maß der (gehobene) umgangssprachliche Ausdruck nachgeahmt wird, passt das aus dem Wortschatz, was jemand wohl auch in seinen Gesprächen gebrauchen dürfte. Derartiges sind der gebräuchliche Ausdruck, die Metapher und das schmückende (Bei-)Wort.

Über die Tragödie und die in Handeln bestehende Form der Nachahmung sei das Dargelegte damit für uns ausreichend.

Kap. 23

Hinsichtlich der erzählenden und in metrischer Gestalt nachahmenden Kunst ist es offenkundig, dass es (bei ihr) erforderlich ist, die Plots wie in den Tragödien als dramatische zu komponieren und zwar um eine einzige Handlung herum, die in sich vollständig und abgeschlossen ist und Anfang, Mitte und Ende aufweist, damit das Produkt, das wie ein Lebewesen eine Einheit und ein Ganzes ist, den ihm eigentümlichen Genuss erzeugen kann, und die Kompositionen dürfen nicht den Geschichtswerken ähnlich sein, in denen notwendigerweise nicht eine Handlung, sondern ein Zeitabschnitt offengelegt wird, und zwar mit Blick auf alle Vorgänge, die sich in diesem Zeitabschnitt um eine einzige oder mehrere Personen herum ereignet haben, von denen sich jedes einzelne Geschehen zu den anderen verhält, wie es sich gerade gefügt hat. Denn wie zur selben Zeit die Seeschlacht bei Salamis und die Schlacht auf Sizilien gegen die Karthager geschlagen wurden, die sich in keiner Weise auf denselben Zielpunkt bezogen, so geschieht auch (sonst) in den

συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς | χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ
 30 θάτερον, ἐξ ὧν ἐν οὐδὲν | γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο || δρῶσι.
 διὸ ὥσπερ εἶπομεν ἤδη καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἂν | φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ
 μὴδὲ τὸν πόλεμον | καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρήσαι ποιεῖν ὄλον. | λίαν γὰρ ἂν
 μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι | ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα
 35 καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. || νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν
 πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις δις διαλαμβάνει τὴν ποιήσιν. οἱ δ'
 1459b ἄλλοι περὶ ἓνα ποιοῦσι καὶ || περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πράξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ |
 Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν | Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία
 τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας | ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς μικρᾶς ||
 5 Ἰλιάδος [πλέον ὀκτώ, οἷον ὅπλων κρίσις, Φιλοκτῆτης, Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος,
 πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρις καὶ | ἀπόπλους καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες]]. |

Cap. 24

ἔτι δὲ τὰ εἶδη ταῦτα δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ | τραγωδίᾳ, ἢ γὰρ ἀπλήν ἢ πεπλεγμένην ἢ
 10 ἡθικὴν ἢ παθητικὴν. καὶ τὰ μέρη ἕξ μελοποιίας καὶ ὀψεως | ταῦτά· καὶ γὰρ
 περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων. ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν
 καλῶς. οἷς | ἅσασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἱκανῶς. καὶ γὰρ | τῶν ποιημάτων
 15 ἑκάτερον συνέστηκεν ἢ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν || καὶ παθητικόν, ἢ δὲ Ὀδύσεια πεπλεγμένον
 (ἀναγνώρισις | γὰρ διόλου) καὶ ἡθικῇ. πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ | πάντα
 ὑπερβέβληκεν.

ABΦΣ

27 οὕτω] ΠΣ : οὔτε B 28 μετὰ θάτερον] Paris. 2038 : μετὰ θατέρου Ξ 31 τῷ] ΦΣ rec. : τὸ AB
 33 ἂν] Π Σ? : αὖ B | μέγας] B A² Σ? : μέγα Π 34 ὁ μῦθος ἢ] B : ὁ μῦθος ἢ ut interpr. Ar. : ἢ A :
 spat. vac. in Lat. | μετριάζοντα καταπεπλεγμένον] μετριάζων καταπεπλεγμένος conī. Schoemann
 35 αὐτῶν] AB : *ipsi* Lat.O : *ipsi* Lat.T : αὐτοῦ Ar.? 35–37 πολ...ποίησιν.] non habet Ar. νεῶν]
 non habet Lat. | ἄλλοις] Π : ἄλλως B | δις] om. B Ar. : erasum in A : *bis bis* Lat. : οἷς rec. : del.
 Kassel Taránque 1459b 1 πράξιν] Ξ : μῦθον ut interpr. Ar. (glossema in Σ?) 2 Κύπρια] conī.
 Castelvetro, Reiz : κυπρικὰ Ξ | Ἰλιάδα.] *Nileidem* Lat. 4–5 ἐκ...Ἰλιάδος] ἐκ δὲ Κυπρίων καὶ τῆς
 μικρᾶς Ἰλιάδος πολλαὶ scribere possis 5–7 πλέον...Τρωάδες.] del. Else, prob. Kassel Taránque
 πλέον ὀκτὼ οἷον] A : πλέον ἢ ὀκτὼ, οἷον B : ὀκτὼ ἢ πλέον ἐξ ὧν ut intell. Ar.?, Gudeman | πλέον]
 et καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες glossemata in interpolatione esse stat. Else, prob. Kassel Taránque
 ὅπλων] ΠΣ : ἀπλῶς B 5–6 Φιλοκτῆτης Νεοπτόλεμος] Ξ : νεοπτόλεμος φιλοκτῆτης Σ 6 Εὐρύπυ-
 λος] non habet Ar. | Λάκαιναι] A : λάκαινα B : non habet Ar. | πέρις] AB : πόρθησις supra
 πέρις m² in Paris. 2038 | καὶ] non habet Ar. 7 καὶ¹] non habet Ar. | Τρωάδες.] A²BΣ :
 πρωιάδες Π 8 τὰ εἶδη ταῦτα] Π : ταῦτα τὰ εἶδη BΣ | δεῖ] BΦ : αἰ Σ : δὴ A 11 ταῦτά] Π : ταῦτα
 BΣ 13 καὶ²] ΠΣ : om. B | ἱκανῶς.] BΦΣ : ἱκανός A | καὶ γὰρ] BΦΣ : καὶ γὰρ καὶ A 14 ποιημά-
 των] BΣ : om. Paris. 2038, in marg. add. m¹ : πονημάτων A | ἑκάτερον] Π : ἑκάτερον σῶτερ B :
 ἑκάτερον ἑκατέρως conī. Gudeman 15 ἀναγνώρισις] Ξ : ἀναγνωρίσεις conī. Christ 16 γὰρ] Π :
 om. B | ἡθικῇ] codd. : ἡθικὸν A² | δεῖ] Σ, Paris. 2038 : γὰρ Ξ 17 πάντα] ΠΣ : πάντας B

aufeinander folgenden Zeitabschnitten bisweilen (nur) das eine Ereignis nach dem anderen, woraus sich nicht ein gemeinsamer Zielpunkt ergibt. Doch macht ungefähr die Mehrheit der Dichter eben dies (sc. Kompositionen wie in der Historiographie). Deswegen dürfte, wie wir bereits gesagt haben, sich auch darin Homer im Vergleich mit den anderen Dichtern als göttlich erweisen, in dem, dass er nicht einmal versucht hat, den (trojanischen) Krieg, obgleich er Anfang und Ende aufweist, als ganzen dichterisch darzustellen. Denn allzu groß und überhaupt nicht mehr leicht überschaubar wäre dann sein Plot geworden, oder es hätte geschehen müssen, dass er, selbst wenn er in der schieren Größe maßhielte, doch durch die bunte Fülle überkomplex geworden wäre. Tatsächlich nun, während er ein einziges Teil (aus dem Troja-Mythos) herausnimmt, verwendet er zugleich viele Episoden daraus (aus den Geschehnissen des Krieges): so gliedert er durch den Schiffskatalog und andere Episoden doppelt seine Dichtung. Die anderen (Epiker) dagegen legen ihre Dichtung um einen einzigen (Mann), [1459b] einzigen Zeitabschnitt und eine einzige Handlung, wie zum Beispiel der Dichter der *Kyprien* und der *Kleinen Ilias*. Aus der *Ilias* und der *Odyssee* für sich kann man eine einzige Tragödie machen oder höchstens zwei, aus den *Kyprien* dagegen viele wie auch aus der *Kleinen Ilias* [mehr als acht, wie die *Entscheidung über die Waffen*, *Philoktet*, *Neoptolemos*, *Eurypylos*, den *Bettelgang*, die *Lakainai*, *Trojas Fall* und die *Abfahrt* und *Sinon* und *Troerinnen*].

Kap. 24

Ferner ist es erforderlich, dass die Ependichtung dieselben Arten wie die Tragödie aufweist: entweder nämlich die einfache oder die verflochtene oder die Wesensart-zentrierte oder die Affekt-zentrierte Art. Auch sind die Teile, abgesehen von Musik und Inszenierung, identisch. Zum Beispiel sind bei ihr Handlungsumschwünge, Wiedererkennungen und Fälle schweren Leides erforderlich. Außerdem (ist es erforderlich), die Gedankenschöpfung und die sprachliche Gestaltung gut zu handhaben. Dies alles gebraucht Homer sowohl als erster wie auch in geeigneter Weise. So ist nämlich von seinen Gedichten jedes für sich komponiert, die *Ilias* als einfaches und von Leid geprägtes, die *Odyssee* als verflechtes Werk (Wiedererkennung ist sie nämlich durchgängig) und von Wesensarten getragen. Außerdem hat jedes dieser Gedichte alle durch sprachlichen Ausdruck und Gedankenschöpfung übertroffen.

διαφέρει δὲ κατὰ τε τῆς συστάσεως | τὸ μήκος ἢ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὖν
 20 μήκους ὁρος | ἱκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν || καὶ τὸ τέλος.
 εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους | αἱ συστάσεις εἴεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος
 τραγωδιῶν τῶν | εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιον.

ἔχει δὲ πρὸς τὸ | ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἢ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ | ἐν μὲν τῇ
 25 τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα || πολλὰ μέρη μιμῆσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς
 σκηνῆς καὶ τῶν | ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν | εἶναι ἔστι
 πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὅφ' ὧν | οἰκείων ὄντων αὖξεται ὁ τοῦ ποιήματος
 30 ὄγκος. ὥστε τοῦτ' ἔχει | τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν || ἀκούον-
 τα καὶ τῷ ἐπεισοδίου ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον | ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν
 ποιεῖ τὰς τραγωδίας.

τὸ δὲ μέτρον | τὸ ἥρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν. εἰ γὰρ τις ἐν ἄλλῳ | τινὶ μέτρῳ
 διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἢ ἐν πολλοῖς, | ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ἥρωικὸν
 35 στασιμώτατον καὶ || ὀγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς
 δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἱαμβεῖον
 1460a καὶ τετράμετρον || κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὀρχηστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν.

ἔτι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μινυοὶ τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστα-
 σιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἥρῳ, ἀλλ' ὥσπερ | εἵπομεν αὐτὴ ἢ φύσις διδάσκει τὸ
 5 ἀρμόττον αὐτῇ αἰρεῖσθαι.

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιός ἐπαινεῖσθαι καὶ | δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ
 ἀγνοεῖ δὲ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. | αὐτόν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ | κατὰ
 ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου | ἀγωνίζονται, μιμούνται δὲ ὀλίγα
 10 καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα || φροιμασάμενος εὐθύς εισάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι |
 ἦθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἦθος.

ABΦΣ

17–18 κατὰ...μήκος] Π : κατὰ τὸ μήκος τῆς συστάσεως B Σ? συστάσεως] Ξ : στας Paris. 2038, συσεως supra add. m¹ 19 δεῖ] non habet Lat. 21 εἴεν] aut Lat. | πρὸς δὲ] BΣ : πρόσθε Π τραγωδιῶν] AB : τῶν τραγωδιῶν Paris. 2038 23 πολὺ] non habet Lat. 24 πραττόμενα] ΠΣ : πραττομένοις B 25 μέρη] om. Paris. 2038 27–28 ἔστι...αὖξεται] non habet Ar. 29 εἰς μεγαλοπρέπειαν] del. Else 29–30 τὸν ἀκούοντα] del. Else 30 τῷ] scripsi 31 τὰς τραγωδίας.] ΠΣ : τὴν τραγωδίαν B 33 διηγηματικὴν] B : διηγητικὴν A 34 στασιμώτατον] Π : στασιμώτερον B 35–36 μεταφορὰς δέχεται] μεταφορὰς καὶ ἀπάσας ἐπεκτάσεις Σ ut videtur, prob. Gudeman γὰρ καὶ] Ξ Σ? : δὲ καὶ con. Else : γὰρ καὶ (ταύτη) con. Twining 37 μίμησις] BΣ : κίνησις Π | καὶ] Π : καὶ τὸ B : om. Ar. 1460a 1 κινητικὰ καὶ] B : κινητικὰ Φ Σ? : κινητικὰ A 2 μινυοὶ] Paris. 2038 : μινυοί B : μὴ γνοίη ut intell. Syr. : μινύη A² (μὴ γνύη A) : misceat Lat. | τις αὐτά] non habet Ar. 3 τῷ] B : τὸ A 4 αὐτῇ] BΦΣ : αὐτῇ A : αὐτὸ Paris. 2038 4–5 αἰρεῖσθαι.] ΦΣ, con. Bonitz : διαιρεῖσθαι AB 5 ἄλλα τε] alias Lat. (= ἄλλοτε ? Minio) 6 δὴ] : δεῖ B | καὶ] non habet Lat. 7 αὐτόν γὰρ δεῖ] A : *ipsum enim utique* Lat. : δεῖ γὰρ αὐτόν B Σ? | λέγειν] *prologizare* Lat. 8 μὲν δι'] Π : μὲν οὖν δι' B 11 ἦθος] del. Castelvetro | οὐδέν' ἀήθη] con. Victorius : οὐδένα ἀήθη B : οὐδένα ἦθη A : *neque unum morem* Lat. : οὐδὲν ἄηθες (ἀλλ' ἔχον ἦθος) Paris. 2038 | ἦθος.] B Paris. 2038 : ἦθη Π

Es unterscheidet sich hinsichtlich ihrer Komposition in Ausdehnung und Versmaß die Ependichtung (von der Tragödie). Für die Ausdehnung ist also eine geeignete Begrenzung die gerade genannte. Es ist nämlich erforderlich, dass eine Zusammenschau von Anfang und Ende möglich ist. Dies dürfte dann der Fall sein, wenn die Kompositionen einerseits von geringerem Umfang als die alten Epen sind, außerdem andererseits die Menge der Tragödien, die für ein einziges Anhören aufgeführt werden, erreichen.

Es besitzt für die Ausdehnung in der Größe die Ependichtung eine bedeutende Eigenheit, weil es in der Tragödie nicht enthalten ist, viele (Handlungs-)Teile nachzuzahlen, die gleichzeitig geschehen, sondern vielmehr kann die Tragödie nur den auf der Bühne (sichtbaren) und durch die Schauspieler dargestellten Teil nachahmen. In der Ependichtung ist es dagegen möglich, da sie Erzählung ist, viele Teile zu dichten, die sich gleichzeitig vollziehen, durch die, wenn sie (zum Plot) zugehörig sind, die Würde des Gedichts vergrößert wird. Daher hat sie diesen Vorzug hinsichtlich der Großartigkeit und darin, dass sie den Hörer (in seiner Stimmung) verwandeln kann und zwar (durch) die Ausgestaltung mit ungleichmäßigen Episoden. Denn das Gleichmäßige, weil es rasch sättigt, lässt die Tragödien durchfallen.

Das heroische Metrum hat sich aufgrund der (langen) Erfahrung mit ihm als passend erwiesen. Denn wenn jemand in irgendeinem anderen Metrum eine erzählende Form von Nachahmung dichten sollte oder sogar in vielen Metren, dürfte das wohl als unpassend erscheinen. Denn das heroische Metrum ist das statischste und erhabenste der Metren (deswegen nimmt es auch am meisten seltene Worte/Glossen und Metaphern auf: überlegen ist darin nämlich die erzählende Nachahmungsform gegenüber den anderen), das iambische und das tetrametrische Metrum [1460a] sind dagegen von Bewegung erfüllt, das eine als für den Tanz, das andere als für Handeln passend.

Noch unpassender ist es, wenn man die Metren vermischt, wie es Chairemon getan hat. Deswegen hat niemand eine lange Komposition in einem anderen Metrum als dem heroischen gedichtet, sondern, wie wir sagten, lehrt die Natur selbst, das passende Metrum für sie (sc. die Komposition) zu wählen.

Homer ist in vielen anderen Hinsichten lobenswert, und besonders darin, dass er als einziger der Dichter nicht in Unkenntnis darüber ist, was er dichten muss. Denn es ist erforderlich, dass der Dichter in eigener Person möglichst wenig sagt. Denn er ist nämlich nicht in dieser Hinsicht Nachahmer. Die anderen Dichter treten selbst durch das gesamte Werk in Wettbewerb miteinander, ahmen aber dafür nur Weniges und selten nach. Homer jedoch führt nach kurzer Vorrede sofort einen Mann oder eine Frau oder eine andere Person ein, und niemand ist ohne eigene Zeichnung, sondern hat eine Prägung durch seine Wesensart.

- 13 δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς | τραγωδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν | τῇ
ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυ[μαστόν, διὰ τὸ μὴ ὁρᾶν εἰς τὸν
15 πρᾶττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ ἥ τὴν Ἑκτορος διώξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἂν φανείη, οἱ | μὲν
ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς | ἔπεσιν λανθάνει. τὸ δὲ θαυμαστόν
ἡδύ· σημεῖον δέ, πάντες | γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι.
20 δεδίδαχεν | δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῇ λέγειν ὡς δεῖ· ἔστι δὲ τοῦτο
παραλογισμός· οἴονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν | τοῦδι ὄντος τοδὶ ἢ ἡ γινομένου γίνηται, εἰ
τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ | τὸ πρότερον εἶναι ἢ γίνεσθαι· τοῦτο δὲ ἔστι ψεύδος. διὸ δεῖ(ν), | ἂν
τὸ πρῶτον ψεύδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ | γενέσθαι ἢ, προσθεῖναι· διὰ
25 γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθές ὃν ἥ παραλογίζεται ἡμῶν ἢ ψυχῇ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὃν.
παράδειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων.
πραιοῖσθαι τε δεῖ | ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα·
τούς τε λόγους | μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μὴδὲν ἔχειν
30 ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ ἥ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λαῖος
ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν | τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἡλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες ἢ
ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἦκων. | ὥστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνήρητο ἂν ὁ
μῦθος γελοῖον· ἐξ ἀρχῆς | γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους. ἂν δὲ θῇ καὶ φαίνεται
35 εὐλόγωτέρως, ἐνδέχεται καὶ ἄτοπον. ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὀδυσσεΐᾳ | ἄλογα τὰ περὶ τὴν
1460b ἔκθεσιν ὡς οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτὰ δῆλον ἂν ἥ γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητῆς ποιήσῃ· νῦν δὲ
τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητῆς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον.

ABΦΣ

ἐν] *kān* con. Gomperz 13 ἄλογον] con. Victorius : ἀνάλογον codd. | δι' ὃ] Φ, Paris. 2038 : διὸ
AB | συμβαίνει μάλιστα] συμβ.·ίνει μάλι.τ. B 13–14 θαυμαστόν διὰ] θαυμα.τ.·. B ἐπεὶ τὰ] B :
ἔπειτα Σ : ἔπειτα τὰ A 16 μὲν] Π Σ? : μὲν οὖν B | οὐ] ΠΣ : οἱ B 17–1461a 7 ἡδύ...πρὸς] non
habet Ar. 18 γὰρ] non habet Lat. 19 δεῖ] lac. in Lat. 20 οἱ] B : om. A 21 τοῦδι ὄντος] A²Φ :
τοῦ διόντος AB | τοδὶ ἢ ἡ] rec. : το δι η ἢ B : τὸ δι' ἦν A : τὸ δι ἦν A³ : *aut ... hoc* Lat. : ἢ (γινομένου)
τοδὶ Paris. 2038 | εἰ] BΦ, A² (in marg.) : ἢ A 22 εἶναι] Π : ἢ εἶναι B | δεῖν] con. Else : δεῖ B : δὴ
Π 23 ἂν] *et si* Lat. | ψεύδος] Π : ψεύδος εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν B (ex 60a 21) | ἄλλο δὲ] cod.(?)
Robortelli : ἄλλου δὲ A : ἀλλ' οὐδὲ B A²Φ | ἀνάγκη] bis B 24 ἦ] con. Jortin, Vahlen : ἢ Ξ : del.
Ellebodius, Bonitz | προσθεῖναι] *apponi* Lat. (= προστεθῆναι? Minio) | τὸ] om. B | τοῦτο εἰδέναι]
AB : εἰδέναι τοῦτο Paris. 2038 | ὃν] B A² : *quibus* Lat. (= ὦν? Minio) 25 ὥς] non habet Lat.
25–26 παράδειγμα ... Νίπτρων] om. Paris. 2038 τούτου τὸ] B : τοῦτο A : *huic* Lat. | Νίπτρων.]
B : νίπτρω Π | τε δεῖ] *hoc* Lat. (= τὸδε? Minio) | δεῖ] om. Paris. 2038 27 ἀδύνατα εἰκότα] Π :
εἰκότα ἀδύνατα B : ἀδύνατα καὶ εἰκότα Paris. 2038 | ἀπίθανα] B : ἀπίθανα A : καὶ ἀπίθανα Paris.
2038 : *improbabilia* Lat. | τε] Π : δὲ B 30 Οἰδίπους] Ξ : ὁ Οἰδίπους con. Bywater : del. Else | ὁ
Λαῖος] rec. : οἰόλαος A : ὁ ἰόλαος Paris. 2038 : τὸν (τὸ B^c) ἰόλαος B : ἰόλαος Φ 32 Τεγέας] *terra* Lat.
: τεγαίας B 33 ὥστε] BA²? : ὅστε A | τὸ] A : τῷ B | ἀνήρητο] B : ἀνήρειτο A : *interimetur* Lat.
34 ἂν δὲ θῇ] BA² : *si autem ponatur* Lat. (*ponatur* = τεθῇ? Minio) : ἂν δεθῇ A : ἂν δὲ τεθῇ cod.
Robortelli 34–35 εὐλογώτερος] AB : εὐλογώτερον Paris. 2038 35 ἐνδέχεται] Ξ Paris. 2038 :
ἀποδέχεται rec. | καὶ ἄτοπον.] Π : τὸ ἄτοπον Paris. 2038 : spatium vac. in B | τὰ] Π : om. B
Ὀδυσσεΐᾳ] Π : δρ.σεΐα B 1460b 1 αὐτὰ] Π : ταῦτα B | ποιήσῃ] B : ποιήσῃ A

Zwar ist es erforderlich, in den Tragödien das Wunderbare dichterisch zu behandeln, besser jedoch kann freilich die Ependichtung das, was jenseits der normalen Erfahrung liegt, aufnehmen – durch dies kommt in besonderer Weise das Staunenswerte zustande –, weil man nicht auf den, der (das) ausführt, sieht. Denn das, was sich mit der Verfolgung Hektors verbindet, auf der Bühne inszeniert, dürfte lächerlich wirken – die einen (die Griechen) nur dastehend und nicht verfolgend, der andere (Achill) durch Kopfschütteln (deren Eingreifen) verbietend –, im Epos bleibt es verborgen. Das Staunenswerte ist (ästhetisch) anziehend. Ein Beleg: es berichten nämlich alle mit Hinzufügungen Geschichten, in der Meinung damit Gefallen zu finden.

Lehrmeister ist in besonderem Homer für die anderen (Dichter) auch darin, Gelogenes (Nicht-Wahrheiten) zu erzählen, wie es erforderlich ist. Dies betrifft den Fehlschluss. Denn es glauben die Menschen – wenn regelmäßig ein B unter der Voraussetzung der Existenz von A vorliegt oder ein B geschieht, wenn ein A geschieht –, dass, wenn das B vorliegt, auch das A existiert oder geschieht – dies ist eine Nicht-Wahrheit –. Deswegen sei es erforderlich, dass, wenn A eine Nicht-Wahrheit ist, etwas Anderes unter der Voraussetzung von A notwendigerweise existiert oder geschieht, (dieses A) hinzuzufügen. Denn wegen des Wissens, dass dieses Andere wahr ist, begeht uns die Seele den Fehlschluss, dass auch das A existiert. Ein Beispiel hierfür ist die Täuschung aus den *Niptra*.

Und man muss das Unmögliche, wenn es wahrscheinlich ist, dem Möglichen, das unglaublich ist, vorziehen.

Und die Fabeln dürfen nicht aus Teilen zusammengesetzt sein, die in sich unstimmt sind, sondern sollten idealerweise nichts Unstimmiges enthalten, wenn das nicht vermeidbar ist, so (wenigstens) außerhalb des erzählten/dargestellten Ausschnitts des Plots in der Form, wie der *Ödipus* den Umstand des Nichtwissens wie Laios starb (enthält), aber jedenfalls nicht im Stück wie in der *Elektra* die Boten, die das Geschehen an den Pythien melden, oder in den *Mysern* der Stumme, der aus Tegea nach Mysien kommt. Daher ist die Behauptung lächerlich, dass der Plot (sonst) zerstört würde. Von Anfang an darf man nicht derartige (Plots) konstruieren. Wenn er (der Dichter einen Plot/Strukturidee) konstruiert und er dabei offensichtlich auf plausiblere Weise (konstruiert), muss man auch das Unpassende akzeptieren. Denn auch hinsichtlich der unlogischen Begebenheiten in der *Odyssee*, insbesondere der Aussetzung dürfte es offensichtlich sein [1460b], dass sie nicht erträglich wären, wenn sie ein schlechterer Dichter gedichtet hätte. Jetzt aber macht sie der Dichter, weil er das Unlogische ästhetisch anziehend gestaltet, durch die übrigen Qualitäten unsichtbar.

τῇ δὲ | λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἡθικοῖς | μήτε διανοητι-
5 κοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἢ λῖαν λαμπρὰ || λέξεις τὰ τε ἥθη καὶ τὰς διανοίας. |

Cap. 25

περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ | ποίων εἰδῶν ἐστίν, ὥδ' ἂν
θεωροῦσιν γένοιτ' ἂν φανερόν.

ἐπεὶ | γὰρ ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὥσπερανεὶ ζωγράφος ἢ τις | ἄλλος εἰκονοποιός,
10 ἀνάγκη μιμῆσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἐν τι αἰεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἦν ἢ ἐστίν, ἢ οἷα φασιν
καὶ δοκεῖ, | ἢ οἷα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ᾗ καὶ γλῶτται καὶ μεταφοραὶ
καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι· | δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς. πρὸς δὲ τούτοις οὐχ
15 ἢ αὐτῇ | ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης τέλλης καὶ ποιητι-
κῆς. αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία, ἢ μὲν γὰρ καθ' αὐτήν, ἢ δὲ κατὰ συμβεβη-
κός. εἰ μὲν | γὰρ προεῖλετο μιμῆσθαι ***. ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἢ ἁμαρτία. | εἰ δὲ τὸ
προελέσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ἄμφω τὰ | δεξιὰ προβεβληκότα, ἢ τὸ καθ'
20 ἐκάστην τέχνην ἁμάρτημα, || οἷον τὸ κατ' ἱατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην, ἢ ἀδύνατα πεποιή-
ται | ὅποι' ἂν οὖν, οὐ καθ' ἑαυτήν. ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς | προβλήμασιν ἐκ
τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν.

πρώτον μὲν | τὰ πρὸς αὐτήν τὴν τέχνην· ἀδύνατα πεποιήται, ἡμάρτηται. | ἄλλ'
25 ὀρθῶς ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ || τέλος εἴρηται), εἰ οὕτως ἐκπλη-
κτικώτερον ἢ αὐτὸ ἢ ἄλλο ποιεῖ | μέρος. παράδειγμα ἢ τοῦ Ἑκτορος δῖωξις. εἰ μέντοι τὸ |
τέλος ἢ μᾶλλον ἢ <μ> ἥττον ἐνεδέχεται ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν | περὶ τούτων τέχνην,

ABΦΣ

5 τε] BΦ : δὲ A : om. Paris. 2038 7 ποίων] B : ποίων ἂν Π | ἐστίν] AB : εἴη Paris. 2038 | ὥδ' ἂν] *sic* Lat. | ἂν] om. Paris. 2038 (ὥδε θεωρ.) | γένοιτ' ἂν φανερόν.] Π : φανερόν γένοιτο B 8 ὥσπερα-
νεὶ] A² : ὥσπερ ἂν εἰ AB : *sicut* Lat. | ζωγράφος] Π : τις ζωγράφος B | ἢ] BΦA² : εἰ A 9–10 τὸν
ἀριθμὸν] B : *numero* Lat. : τῶν ἀριθμῶν A 10 αἰεὶ] non habet Lat. | ἢ γὰρ] Π : ἢ γὰρ B | ἦν ἢ]
non habet Lat. | καὶ] Π ἢ καὶ B 11 ἢ] B : om. Π | δεῖ.] AΦB : δεῖν A² | ἐν ᾗ] B : ἢ Π
11–12 γλῶτται καὶ μεταφοραὶ] conii. Menardos : γλῶτται καὶ μεταφορὰ B : γλῶτται καὶ μεταφοραῖς
Π 14–15 τῆς!...δὲ] om. B 15–16 διττὴ ἁμαρτία] om. B 16 εἰ] ΦA², Paris. 2038 : ἢ A Σ(Avic.) :
ἢ εἰ B 17 ***.] lac. stat. Vahlen, qui sic explet (ὀρθῶς, ἡμαρτε δ' ἐν τῷ μιμῆσθαι/ἀπεργάσασθαι
δι') | ἀδυναμίαν] Π : ἀδυναμία B | ἢ] A : om. B 18 εἰ] Φ, Paris. 2038 : ἢ AB Σ(Avic.) | τὸ
προελέσθαι] A : προελέσθαι B : τῷ προελέσθαι Paris. 2038 (prob. Bywater Taránque) : *prellegebat*
Lat. | μὴ ὀρθῶς] κατὰ συμβεβηκός add. Paris. 2038 | ἄμφω] (ἄμ') ἄμφω conii. Vahlen (prob.
Kassel) 20 ἄλλην] Π : κατὰ ἄλλην B | ἢ ἀδύνατα πεποιήται] AB : del. Duentzer prob. Kassel : ἢ
ἀδύνατα non habet Lat. 21–23 ὅποι'...πεποιήται] om. B ὅποι' ἂν οὖν] conii. Bywater prob.
Tarán : ὅποιαν οὖν A : ὅποιανού edd. : *qualemcumque* Lat. : ταῦτα οὖν ὅποια ἂν ἢ Paris. 2038
22 μὲν] A : μὲν οὖν Φ : μὲν γὰρ Paris. 2038 23 τὰ] A : εἰ A² : *que* Lat. | ἀδύνατα] Π : εἰ ἀδύνατα
Paris. 2038, conii. Vahlen 24 εἰ] A : ἢ B : *que* Lat. | τυγχάνει] AB : τυγχάνοι Paris. 2038 | αὐτῆς]
Φ, Paris. 2038 : αὐτῆς AB | γὰρ] Π : δὲ B 25 εἰ οὕτως] Π : ἢ οὐ κατὰ B | ἢ!] *sit* Lat. 27 ἢ μᾶλλον
ἢ μὴ ἥττον] conii. Ueberweg : μᾶλλον ἂν ἢ ἥττον B : μᾶλλον ἥττον (ἢ post μᾶλλον inser. A²) : *aut*
minus Lat (= ἢ ἥττον, om. ἢ μᾶλλον)

Um den sprachlichen Ausdruck muss man sich in den anspruchslosen Teilen bemühen, gerade wenn sie weder durch Wesensart noch durch Gedankenführung bestechen. Es verdeckt andererseits der allzu brillante sprachliche Ausdruck die Wesensart und die Gedankenschöpfung.

Kap. 25

Betreffs der Probleme und Lösungen dürfte deren Zahl und Art der Formen denjenigen, die es wie folgt betrachten, offensichtlich werden.

Da nämlich Nachahmer der Dichter ebenso wie ein Maler oder irgendein anderer Schöpfer von Bildern ist, muss er notwendigerweise jeweils eine von drei Gegebenheiten, die es an Zahl gibt, nachahmen, entweder nämlich (Geschehnisse), wie sie waren oder sind, oder wie man über sie spricht oder sie scheinen, oder wie sie sein sollten. Dies wird in einer sprachlichen Gestaltung artikuliert, in der Glossen, Metaphern und mannigfache Veränderungen des sprachlichen Ausdrucks enthalten sind. Denn wir gestehen dies den Dichtern zu. Zudem gibt es nicht dieselbe Richtigkeit der Staatskunst wie der Poetik noch einer anderen Kunst wie der Poetik. In der Poetik selbst gibt einen zweifachen Fehler, und zwar den einen (als Fehler) im Bereich der Poetik selbst, den anderen (als Fehler) in etwas Zufällig-Äußerem. Wenn nämlich er (der Dichter) sich vorgenommen hat, etwas nachzuahmen (auf korrekte Weise, in der Durchführung jedoch Fehler gemacht hat infolge von) Unfähigkeit, ist es ein Fehler der Poetik. Wenn hingegen das, was (vom Dichter) vorgenommen wird, (sachlich) nicht richtig ist, sondern das Pferd beide Beine rechts vorsetzt, dann ist das entweder der Fehler im Sinne der betreffenden einzelnen Kunst, etwa der Heilkunde oder einer anderen Kunst, oder es ist etwas Unmögliches gedichtet, wie auch immer es beschaffen ist, nicht jedoch (ist es ein Fehler) im Sinn der Poetik selbst. Daher ist es erforderlich, die Vorwürfe, die in den Problemen liegen, zu lösen, indem man sie von diesen Voraussetzungen ausgehend prüft.

Zunächst die Vorwürfe, die sich gegen die Kunst selbst richten: „Unmögliches ist gedichtet, es ist (deswegen) ein Fehler gemacht.“ – Indes verhält es sich (damit) richtig, wenn sie (die Kunst) das ihr eigene Ziel (denn das Ziel wurde genannt) erreicht, wenn sie so den betreffenden Teil oder einen anderen zu einem stärkere Erschütterung auslösenden (Teil) macht. Beispiel: die Verfolgung Hektors. Wenn es jedoch möglich gewesen wäre, das Ziel besser oder nicht weniger auch entsprechend der damit verbundenen Kunst zu erreichen, verhält es sich nicht richtig. Es

[ήμαρτησθαι] οὐκ ὀρθῶς· δεῖ γὰρ εἰ ἐνδέχεται ὅλως μηδαμῇ ήμαρτησθαι. ἔτι ποτέρων
 30 ἐστὶ τὸ || ἀμαρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβη|κός; ἔλαττον γὰρ εἰ μὴ
 ἦδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα | οὐκ ἔχει ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν.

πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν | ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἴσως <ὡς> δεῖ, οἷον καὶ
 35 Σοφοκλῆς | ἔφη αὐτὸς μὲν οἶους δεῖ ποιεῖν, Εὐριπίδην δὲ οἷοι εἰσὶν, ταύτῃ || λυτέον. εἰ δὲ
 μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ θεῶν. | ἴσως γὰρ οὕτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὐτ'
 1461a ἀληθῆ, ἀλλ' εἰ ἔτυχεν || ὥσπερ Ξενοφάνει. ἀλλ' οὖν φασι. τὰ δὲ ἴσως οὐ βέλτιον | μὲν,
 ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἷον τὰ περὶ τῶν ὄπλων, “ἔρχεα | δέ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος.” οὕτω
 γὰρ τότε ἐνόμιζον, | ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί.

5 περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς || εἰ εἴρηται τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς
 αὐτὸ τὸ | πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ | φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν
 πρᾶττοντα ἢ λέγοντα πρὸς ὃν ἢ | ὅτε ἢ ὅτω ἢ οὗ ἔνεκεν, οἷον εἰ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα
 γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται.

10 τὰ δὲ πρὸς τὴν || λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν, οἷον γλώττῃ τὸ “οὐρῆας μὲν πρῶ|τον.”
 ἴσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας· καὶ τὸν Δόλωνα, “ὅς ρ' ἦ τοι εἶδος
 μὲν ἔην κακός,” | οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχροῦν, τὸ | γὰρ εὐειδές
 15 οἱ Κρήτες τὸ εὐπρόσωπον καλοῦσι· καὶ τὸ “ζῶρῶ|τερον δὲ κέραει” οὐ τὸ ἄκρατον ὡς
 οἰνόφλυξιν ἀλλὰ τὸ | θᾶττον. τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον “πάντες μὲν | ἴσα θεοί
 τε καὶ ἀνέρες ἱπποκορουσται εὐδον παννύχιοι.” ἅμα δὲ φησιν | “ἦ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ
 Τρωκὸν ἀθρήσειεν, αὐλῶν συρίγγων | τε δμαδον.” τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοὶ κατὰ
 20 μεταφορὰν εἴρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολὺ τι. καὶ τὸ “οἷη δ' ἄμμο|ρος” κατὰ μεταφορὰν, τὸ
 γὰρ γνωριμώτατον μόνον.

ΑΒΦΣ

28 ήμαρτησθαι] A : del. Ussing (prob. Kassel Taránque) : peccare Lat. : τημαρτησθαι B : ήμαρτη-
 ται Paris. 2038 29 ποτέρων] AB : utrum Lat. : πότερον coni. Hermann 30 τῶν] Π : πότερον τῶν
 B 31 μὴ] Π : spat. vac. B | ἦδει] BA² : εἶδει A : sciat Lat. 32 ἢ εἰ] BΦ A² : η ηΑ | ἀμιμήτως] AB
 : κακομιμήτως Paris. 2038 33 ἴσως] οἶους A² in marg. : οἶα Paris. 2038 | ὡς] coni. Vahlen | δεῖ]
 utique Lat. 34 Εὐριπίδην] coni. Heinsius : εὐριπίδης Ξ 35 μηδετέρως] Π : μὴ ἐτέρως B 36 οὕτω]
 rec. : οὕτε Ξ : om. Paris. 2038 36–1461a 1 εἰ...Ξενοφάνει] B, coni. Vahlen : ἔτυχεν ὥσπερ ξενοφάνη
 Π 1461a 1 οὖν] coni. Tyrwhitt : οὐ Ξ : οὕτω coni. Spengel | τὰ δὲ] B : τάδε Π 3 τότε ἐνόμιζον]
 edd. : τότε ἐνόμιζον BΦ A² : τότε νόμιζον A 4 καὶ] non habet Lat. 5 εἰ] coni. Vulcanius, Spengel
 : ἢ Π : om. B | εἰς] A : ἐπ' B 6 εἰ] BΦ : ἢ A 7 πρὸς ὃν] post haec verba rursus praesto est Ar.
 πρὸς] : ἢ πρὸς B 8 ἦ²...ἐνεκεν] non habet Ar. | οὗ ἔνεκεν] BΦ : οὖν ἔκεν A | εἰ] Φ : ἢ AB : ἦ Σ?
 9 ἦ] BΦ, A² : om. A Σ? 10 τὸ] BΣ : om. A 12 ὅς ρ' ἦ τοι] coni. Vahlen : ὅς ρ' ἦ τοι B : ὡς ῥῆτοι A :
 post ut (= ὡς) spat. vac. in Lat. : om. Paris. 2038 | ἔην] B Σ? : εἰ ἦν Π 14 τὸ] B : om. A
 14–15 καὶ...ὡς] non habet Ar. 15 κέραει οὐ] B A² : miscebat non Lat. : κέραι εἰς A 15–16 ἀλλὰ
 τὸ θᾶττον.] non habet Ar. 16 τὸ δὲ] Ξ : τὰ δὲ Σ, coni. Spengel | κατὰ μεταφορὰν] ΠΣ : καταφο-
 ρὰν B | πάντες] coni. Graefenhan : ἄλλοι codd. 17 ἀνέρες ἱπποκορουσται] ΦΣ : ἀνέρες AB | ἅμα
 δὲ φησιν] ΞΣ : καὶ τὸ Paris. 2038 18 ἦ τοι] edd. : ἦττοι AB : aut Lat. | ἐς] non habet Ar.
 ἀθρήσειεν] A : ἀθρήσειεν καὶ Paris. 2038 : ἀθροίσειε BΣ : vidit Lat. 19 τὸ] AΣ? : τό τε B | πάντες]
 omne Lat. | τοῦ] B : om. A | πολλοί] multum Lat. 19–20 κατὰ μεταφορὰν] B² : καταφορὰν B
 20–22 τὸ¹...προσώδιαν] non habet Ar. οἷη] BΦ : οἷη A² : οἷη A 21 γνωριμώτατον] Π :

γνωριμώτερον B

ist nämlich erforderlich, wenn dies möglich ist, insgesamt in keiner Weise Fehler machen.

Ferner: Zu welcher der beiden Arten gehört der Fehler, zu dem, was in den Bereich der Kunst fällt, oder zu dem, was in den Bereich einer Äußerlichkeit gehört? Ein geringerer Fehler ist es nämlich, wenn jemand nicht wüsste, dass ein weiblicher Hirsch kein Geweih hat, als wenn er ihn auf eine nicht nachahmende Weise zeichnete.

Außerdem: Wenn jemand tadelt, dass etwas nicht wahr (gedichtet ist): fürwahr, (dass es gedichtet ist), wie es sein sollte, wie etwa auch Sophokles selbst gesagt hat, dass er (Menschen) erdichtet, wie sie sein sollten, Euripides dagegen, wie sie seien, – auf diese Weise lässt sich das Problem lösen. Wenn es (das Nicht-Wahre) auf keine der beiden Weisen (gelöst werden kann), (lässt es sich damit lösen) dass man es so sage, wie man z.B. betreffs der Götter redet. Denn wohl ist es weder besser, so über sie zu reden, noch sind es wahre Aussagen, aber vielleicht [1461a] wie bei Xenophanes: ‚Aber so sagt man nun also.‘

In Bezug auf manches (kann man) wohl nicht (sagen), dass es besser ist, aber, dass es sich so (in der Vergangenheit) verhielt, wie z.B. hinsichtlich der Waffen, *Ihre Lanzen waren aufrecht auf den Schäften* Denn so hielt man es damals für recht, wie noch jetzt die Illyrer.

Hinsichtlich des Schönen oder Nicht-Schönen, ob es von jemand gesagt oder getan ist: hier ist nicht nur auf die Handlung oder das Gesagte selbst zu achten, wenn man darauf sieht, ob es gut oder schlecht ist, sondern auch auf den Handelnden oder Sprechenden, an wen oder wann oder für wen oder warum (er spricht bzw. handelt), zum Beispiel für ein höheres Gut, damit es geschieht, oder ein größeres Übel, damit es abgewendet wird.

Wenn man das, was sich mit dem sprachlichen Ausdruck verbindet, betrachtet, muss man eine Lösung finden zum Beispiel mit (der Annahme) einer Glosse bei οὐρῆας μὲν πρῶτον (‚Maultiere zuerst‘). Denn wahrscheinlich bezeichnet er damit nicht die Halbesel, sondern die Wachen. Und hinsichtlich des Dolon, *der zwar an Gestalt übel war*, ist nicht dessen Körper ohne Proportion, sondern das Gesicht hässlich, denn ‚schöngestaltig‘ sagen die Kreter zum Schöngesichtigen. Und ζωρότερον δὲ κέραει (‚stärker mische‘ sc. den Wein) (meint) nicht ‚ungemischt‘ (sc. beim Wein) wie für Gewohnheitstrinker, sondern ‚schneller‘.

Einiges ist auch metaphorisch ausgedrückt, wie zum Beispiel *Alle Götter und Männer mit Ross-Haar-Helmen schliefen die ganze Nacht*. Denn zugleich sagt er *wahrlich, sooft er auf die troische Ebene schaute, den Klang von Flöten und Syringen*. ‚Alle‘ wird hier nämlich statt ‚viele‘ metaphorisch gesagt. ‚Ganz‘ bedeutet nämlich in gewisser Hinsicht ‚viel‘. Auch ist ‚sie allein hat keinen Anteil‘ metaphorisch, denn dieser Ausdruck meint nur das bekannteste (Phänomen).

κατὰ | δὲ προσωδίαν, ὥσπερ Ἰππίας ἔλυνεν ὁ Θάσιος, τὸ “δίδομεν | δέ οἱ εὖχος
ἀρέσθαι” καὶ “τὸ μὲν οὖ καταπύθεται ὁμβρῶν.” τὰ δὲ διαιρέσει, | οἷον Ἐμπεδοκλῆς “αἶψα
25 δὲ θνήτ’ ἐφύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ’ εἶναι ζωρὰ τε πρὶν κέκρητο.” τὰ δὲ ἀμφιβο-
λία, | “παρώχῃκεν δὲ πλέω νύξ.” τὸ γὰρ πλείω ἀμφιβολόν ἐστιν. | τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς
λέξεως. τὸν κεκραμένον οἶνον | φασιν εἶναι, ὅθεν πεποιήται “κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέ-
30 ροιο.” | καὶ χαλκείας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται ὁ || Γανυμήδης Διὶ
οἰνοχοεῦειν, οὐ πινόντων οἶνον. εἴη δ’ ἂν τοῦτό | γε (καὶ) κατὰ μεταφοράν.

δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῇ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἂν
σημῇναι | τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἷον τῷ “τῇ ρ’ ἔσχετο χάλκεον ἔγχος” | τὸ ταύτη
35 κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται, ὡδὶ ἢ ὡδί, ὡς || μάλιστ’ ἂν τις ὑπολάβοι· κατὰ τὴν
1461b καταντικρὺ ἢ ὡς || Γλαῦκων λέγει ὅτι ἔνιοι ἀλόγως προῦπολαμβάνουσι τι καὶ | αὐτοὶ
καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότος | ὅ τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἂν ὑπεναντί-
ον ἢ τῇ αὐτῶν οἴησι. τοῦτο | δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. οἶονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα ||
5 εἶναι· ἀποπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς | Λακεδαίμονα ἐλθόντα. τὸ δ’
ἴσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλλή|νές φασι· παρ’ αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσεά | καὶ
εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ’ οὐκ Ἰκάριον· δι’ ἀμάρτημα δὲ τὸ | πρόβλημα (γενέσθαι) εἰκὸς ἐστιν.

ΑΒΦΣ

22 Ἰππίας] Ξ : Ἰππους ut intell. Ar. 22–23 δίδομεν δέ οἱ] B² Σ : δίδομεν δέοι A : διδόμενον δέ ἰο.
δέοι B : *damus autem ipsi* Lat. 23 εὖχος ἀρέσθαι] BΣ : om. Π | οἷ] A : οὐ BΦΣ 24 θνήτ’] con.
Morelius : θνητὰ AB 24–25 μάθον] Ξ : μένον Ar.? 25 ἀθάνατ’] B : ἀθάνατα A | εἶναι] B : om.
Π | ζωρὰ] con. Victorius : ζῶα Ξ Σ?(ζωή ut intell. Ar.) | τέ] codd. : τε & con. Gomperz
κέκρητο.] A : κέκριτο BΦΣ, A² : ἔκρητο con. Diels (et τε (τὰ) πρὶν) 26 πλέω...πλείω] AB : πλέον
... πλέον Paris. 2038 27 τὰ δὲ] ΠΣ : τὸ δὲ B | τὸ ἔθος] A : ἔθος B | τὸν κεκραμένον] BΣ : οἷον τὸν
κεκραμένον Paris. 2038 : τὸν κεκραμένον Π : <ῥσα> τὸν κεκραμένον con. Vahlen : πᾶν κεκραμέ-
νον con. Bursian : τὸ κεκραμένον con. Madius 28 φασιν] Π : φησιν Σ : φασιν vel φησιν B 29 ὅ]
ΑΣ? : om. B 30 οἰνοχοεῦειν] B : οἰνοχοεῦει ΠΣ? | πινόντων] A² B : πίνων τὸν ut intell. Ar. :
πεινόντων A : *bibenti* Lat. 31 γε καὶ κατὰ] Σ, con. Heinsius : γε κατὰ A : κατὰ γε B : κατὰ Φ
31–32 ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι] Paris. 2038 : ὄνόματι ὑπεναντίωματι A^c : ὄνομα ὑπερεναντίωμά τι
BΣ 32 δοκῇ] B : δοκεῖ Π | σημαίνειν ἐπισκοπεῖν] ΠΣ : ἐπισκοπεῖν σημαίνειν B | σημῇναι] B :
σημαίνου A : *significet* Lat. 33 οἷον τῷ] con. Bywater : οἷον τὸ ABΣ | τῇ ρ’] A² : τῇρ AB : *longam*
Lat. : om. Ar. 34 ποσαχῶς] ΠB : τὸ δὲ ποσαχῶς Paris. 2038 | ὡδί ἢ ὡδί ὡς] B, con. Vahlen : ὡδί ἢ
ὡς A : *sic aut sic* Lat. : ὡς Σ 35 τις] *quid* Lat. | κατὰ τὴν καταντικρὺ ἢ] *secundum eam que*
secundum contrarietatem Lat. 1461b 1 ὅτι] Paris. 2038, A² vel A³ in marg. : τί AB : *quid* Lat. : ἔτι
Σ | ἔνιοι] Σ, cod. Victorii? : ἔνια Ξ | τι] B : om. ΠΣ 2 καταψηφισάμενοι συλλογίζονται]
κατα.....άμενοι ται B | καὶ ὡς] *et ac si* Lat. | εἰρηκότος] B : εἰρηκότης AS : *dixissent* Lat.
3 ὅ τι] *quia* Lat. (= ὅτι) 3–1462a 18 ἐπιτιμῶσιν...τέλος] *deest* in B ἐπιτιμῶσιν] A² ΦΣ :
ἐπειτιμῶσιν A | ἢ] A² ΦΣ : ἢ A | αὐτῶν] Φ Paris. 2038 : αὐτῶν A Σ? (αὐτοῦ ut interpr. Ar.)
4 περὶ Ἰκάριον.] A²? Paris. 2038 : περ Ἰκάριον A? : *circa Karium* Lat. 6–7 Κεφαλλή|νές] Paris.
2038, con. Tyrwhitt : κεφαλῆνες Π αὐτῶν] Σ, rec. : αὐτῶν A : *ipsum* Lat. | γῆμαι] AS : *lac* Lat.
8 εἶναι] non habet Ar. | Ἰκάριον] non habet Ar. | δι’ ἀμάρτημα] ΦΣ, con. Madius : *διαμάρτημα*
A | δὲ] δὴ con. Gomperz 9 πρόβλημα...δὲ] non habet Ar. | γενέσθαι] *addidi* | ἐστιν.] *codd.* :
εἰ Ἰκάδιος dubitanter Kassel

Gemäß dem Wortakzent, wie Hippias von Thasos das Problem gelöst hat in Bezug auf: *wir geben ihm Ruhm zu gewinnen und der nicht vermodert im Regen.*

Bisweilen mit einer Pause, wie Empedokles: *Schnell entwickelten sich die sterblichen Dinge, die zuvor gelernt hatten, dass sie unsterblich sind, das zuvor Unvermischte war gemischt.*

Manches (lässt sich lösen durch) Mehrdeutigkeit: *Vergangen ist die Nacht zu mehr als (zu einem größeren Teil).* 'zu mehr als' ist nämlich mehrdeutig. Manches entsprechend der Gewohnheit im sprachlichen Ausdruck: Das (Wein-Wasser-)Gemisch nennt man 'Wein', nach diesem Prinzip ist gedichtet *eine Beinschiene aus neugeschmiedetem Zinn.* Und 'Kupferschmiede' (nennt man) die, die das Eisen bearbeiten. Nach diesem Prinzip heißt es auch, dass Ganymed dem Zeus Wein einschenkt, während (die Götter) doch gar keinen Wein trinken. Man könnte dies freilich auch mit (dem Instrument der) Metapher (auflösen).

Man muss, sooft ein bestimmtes Wort etwas Widersprüchliches zu bezeichnen scheint, prüfen, wie viele Bedeutungen dieses Wort in dem Zusammenhang wohl bezeichnen dürfte – wie zum Beispiel in: *dort wurde festgehalten der eberne Speer.* (zu prüfen ist), in wie vielen Hinsichten dort das Zurückgehalten-Sein möglich ist –, (ob) so oder so, wie man wohl am ehesten annehmen könnte: auf diesem Weg, der entgegengesetzt ist zu dem, den [1461b] Glaukon bezeichnet: dass einige auf unvernünftige Weise etwas voraussetzen und – nachdem sie selbst diese Voraussetzung gebilligt haben – daraus eine (interpretatorische) Schlußfolgerung ziehen, und dann, als habe der Dichter gesagt, was sie meinen, ihn tadeln, wenn das dem widerspricht, was sie glauben. Dieses Problem liegt in Bezug auf Ikarios vor. Denn man glaubt, er sei Lakedaimonier. Folglich ist es sonderbar, dass Telemach ihn nicht trifft, als er nach Lakedaimon kommt. Doch verhält es sich wohl so, wie die Kephallenier sagen. Denn sie behaupten, (eine Frau) aus ihrem Volk habe Odysseus geheiratet, und es sei (deren Vater) Ikadios, nicht hingegen Ikarios. Dass wegen eines Fehlers ist das Problem (entstanden ist), ist wahrscheinlich.

10 ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν || ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ
ἀνάγειν. | πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ | ἀπίθανον καὶ
δυνατόν. ἴσως γὰρ ἀδύνατον τοιούτους εἶναι οἷον Ζεῦς ἔγραφεν, | ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ
15 παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. πρὸς ἃ φασιν τᾶλολα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλλο||γόν
ἐστίν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι.

τὰ δ' | ὑπεναντίως εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις | ἔλεγχαι εἰ τὸ
αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως, ὥστε | καὶ ταὐτόν† ἢ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ἢ ὁ ἄν
20 φρόνιμος ὑποθῆται. | ὀρθῇ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία, ὅταν μὴ || ἀνάγκης
οὐσης μὴθὲν χρήσῃται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης | τῷ Αἰγεί, ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν
Ὁρέστῃ τῇ τοῦ Μενελάου.

τὰ | μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἢ γὰρ ὡς | ἀδύνατα ἢ ὡς ἄλογα ἢ
ὡς βλαβερά ἢ ὡς ὑπεναντία ἢ ὡς | παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. αἱ δὲ λύσεις ἐκ
25 τῶν || εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι. εἰσὶν δὲ δώδεκα. |

Cap. 26

πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγικὴ, διαπορήσειεν ἂν τις. εἰ γὰρ ἡ
ἥττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἢ πρὸς βελτίους θεατὰς ἐστὶν αἰεὶ, λίαν δὴλον ὅτι ἢ |
30 ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ· ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων ἂν || μὴ αὐτὸς προσθῇ, πολλὴν
κίνησιν κινεῖται, οἷον οἱ φαῦλοι | αὐλῆται κυλιόμενοι ἂν δίσκον δέη μιμῆσθαι, καὶ
ἔλκοντες | τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλῶσιν. ἢ μὲν οὖν τραγωδία | τοιαύτη ἐστίν, ὡς
καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾤοντο | ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα
35 πίθηκον ὁ Μυνίσκος || τὸν Καλλιπιδὴν ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πιν||δάρου

| 1462a

ABΦΣ

11 πιθανόν] Paris. 2038 : πιθανόν ΑΣ : *probabile* Lat. 12 ἀπίθανον...δυνατόν] non habet Ar.
ἴσως...ἀδύνατον] Σ, conī. Diels : om. Π : lac. conī. Vahlen, qui suppl. <καὶ εἰ ἀδύνατον> | οἷον] ΠΣ
: οἷους Paris. 2038 13 ἀλλὰ βέλτιον] Π : ἀλλὰ πρὸς τὸ βέλτιον Paris. 2038 13–14 ὑπερέχειν. πρὸς]
Α : *existere* Lat. (= ὑπάρχειν Minio) 16 ὑπεναντίως] Σ, conī. Twining : ὑπεναντία ὡς Π | οὕτω]
ΑΣ : non habet Lat. | ἐν τοῖς λόγοις] *hiis que in* Lat. 17 εἰ] Α : non habet Lat. : εἰς vel ἐν ut intell.
Ar. 17–18 καί²...αὐτὸς] non habet Ar. 18 αὐτόν] cruces posuit Kassel (“fort. ἐναντίον”): λυτέον
conī. M. Schmidt : sententiam ut integram defenderunt Vahlen, Bywater, Tarán | φρόνιμος]
Paris. 2038 : φρόνιμον Α² : φρόνημον Α : *prudential* Lat. 19 ἀλογία καὶ μοχθηρία] conī. Vahlen :
ἀλογία καὶ μοχθηρία Π : ἀλογία Σ, καὶ μοχθηρία non habet Ar. 21 τῷ...τῇ¹] ____ Paris. 2038
Αἰγεί...τῇ¹] conī. Victorius : αἰγείτη Α : *egiet* Lat. | τῇ²] Σ, conī. Vahlen : om. Α 25 σκεπτέαι.]
Φ : *σκεπταί* Α | εἰσὶν δὲ δώδεκα.] del. Tucker 26 βελτίων] Φ, Paris. 2038 : βελτίον Α
26–27 τραγικῇ] Π : τραγωδία Paris. 2038 28 δ' ἢ] Σ, Paris. 2038 : *autem* Lat. T : non habet
Lat. O : δὴ Α | αἰεὶ λίαν] conī. Vahlen : *δειλίαν* Α : spat. vac. in Lat. : non habet Ar. : om. Paris.
2038 29 αἰσθανομένων] *sentientem* Lat. 30 κινεῖται] Σ, Paris. 2038 : κινεῖν Α Π 32 κορυφαί-
ον] *verticalem* Lat. 34 Μυνίσκος] ΑΣ : Μυνίσκος Φ Paris. 2038 35–1462a 1 Πινδάρου] ΦΣ :
τὴν Δαρείου Paris. 2038

Insgesamt ist es erforderlich, das Unmögliche auf die Dichtung (sc. die das erlaubt) oder auf das Bessere (sc. das damit entsteht) oder auf die allgemeine Meinung (sc. die das für möglich hält) zurückführen (zu können). Denn hinsichtlich der Dichtung ist erstrebenswerter das glaubwürdige Unmögliche als das, was unglaubwürdig und möglich ist. Denn wohl ist es unmöglich, dass es so beschaffene Menschen gibt, wie sie Zeuxis gemalt hat, sondern er hat sie auf bessere Weise gemalt. Denn das Beispiel muss übertreffen. Auf das, was man sagt, (lässt sich ferner) das, was Ungereimt ist, (zurückführen). Und so ist es bisweilen nicht ungereimt. Denn das Wahrscheinliche liegt darin, dass es auch gegen die Wahrscheinlichkeit geschieht.

Das, was widersprüchlich ausgedrückt ist, muss man ebenso prüfen wie die Widerlegungen in den Argumentationen: ob es dasselbe ist und auf dasselbe bezogen ist und auf dieselbe Weise gesagt ist, so dass es widersprüchlich ist entweder gegenüber dem, was er (der Dichter) selbst sagt oder gegenüber dem, was man als vernünftig denkender Mensch als grundsätzlich betrachtet.

Gerecht ist ein Vorwurf sowohl auf Ungereimtheit wie auch auf Schlechtigkeit immer dann, wenn der Dichter, ohne dass auch nur die geringste Notwendigkeit vorliegt, das Ungereimte gebraucht, wie Euripides bei Aigeus, oder die Schlechtigkeit, wie im *Orestes* die des Menelaos.

Die Vorwürfe lassen sich aus fünf Arten zusammenbringen: entweder nämlich, dass es Unmögliches, oder dass es Ungereimtes oder dass es Schädliches oder dass es Widersprüchliches oder dass es gegen das für die Kunst geltende Prinzip der Richtigkeit gerichtet ist. Die Lösungen sind aus den besprochenen Teilen zu entnehmen, es sind zwölf.

Kap. 26

Ob die epische Nachahmung besser ist als die tragische, darüber könnte man wohl im Unklaren sein. Wenn nämlich die weniger plumpe Nachahmung besser ist und derart (weniger plump) die ist, die sich stets an die besseren Zuschauer richtet, dann ist mehr als deutlich die, die alles nachahmt, plump. Denn als ob die Zuschauer nicht wahrnehmen, wenn der Dichter nicht Zugaben macht, bewegt man sich in überdeutlicher Bewegung, wie die schlechten Flötenspieler, die sich im Kreis drehen als wäre es nötig, einen Diskus nachzuahmen, den Chorführer wegziehen, sooft sie die *Skylla* auf der Flöte spielen. Die Tragödie ist also von solcher Art, wie auch die Schauspieler früherer Zeit glaubten, dass die Schauspieler, die nach ihnen kamen, seien: so nannte nämlich einen heftig übertreibenden Affen Mynniskos den Kallippides, und ein derartiger Ruf umgab auch [1462a] Pindaros. Wie sich diese (späteren Schauspieler) zu den (früheren) verhalten, so verhält sich die (tragische)

- ἦν· ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν | ἐποποιίαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν
πρὸς θεατὰς ἐπικεικὲς φασιν | εἶναι οἱ οὐδὲν δέοντα τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν
πρὸς | φαύλους· εἰ οὖν φορτική, χείρων δῆλον ὅτι ἂν εἴη.
- 5 πρῶτον μὲν || οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι |
περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ῥαψωδούντα, ὅπερ ἐποίει | Σωσίστρατος, καὶ διάδοντα,
ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. | εἴτα οὐδὲ κίνησις ἅπαντα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ
10 μῆδ' ὀρχησις, | ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιπιδίη ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν || ἄλλοις ὡς οὐκ
ἐλευθέρως γυναικάς μιμουμένων. ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς,
ὥσπερ ἡ ἐποποιία· | διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερά ὅποια τίς ἐστίν· εἰ οὖν ἔστι | τὰ γ'
ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. |
- 15 ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ || μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι), καὶ
ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν | [καὶ τὰς ὀψεις], δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέ-
στατα· | εἴτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν | ἔργων. ἔτι τῷ ἐν
1462b ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος τῆς μίμησεως || εἶναι (τὸ γὰρ ἁθροώτερον ἥδιον ἢ πολλὰ κεκρα-
μένον τῷ | χρόνῳ, λέγω δ' οἷον εἰ τις τὸν Οἰδίπουν θεῖη τὸν Σοφοκλέους | ἐν ἔπεσιν ὅσοις
ἡ Ἰλιάς). ἔτι ἦττον μία ἡ μίμησις ἢ | τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὅποιας οὖν
5 μίμησης πλείους || τραγωδίαί γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἕνα μῦθον ποιῶσιν, | ἡ βραχέως
δεικνύμενον μῦθον φαίνεσθαι, ἡ ἀκολουθοῦντα τῷ | τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῇ.

ΑΒΦΣ

1462a 1 δ' οὗτοι] Φ, rec. : δ' οὗτοι δ' A : οὗτοι δ' Paris. 2038 | αὐτούς] A : αὐτοὺς Φ, edd. **2** πρὸς] Φ : περὶ Paris. 2038 **3** οἱ] Σ, con. Victorius : om. Π : δι' δ Paris. 2038 | σχημάτων τὴν] Σ, Paris. 2038 : σχημάτων (om. τὴν) Φ : σχημάτ[macula]τὴν A (i.e. σχημάτων?) : σχημάτα αὐτὴν suppl. (accentum non respiciens) A² | δὲ] non habent Lat. Ar. **4** εἰ] Paris. 2038 : ἡ ΠΣ | πρῶτον μὲν] A : πρῶτον μὲν οὖν Paris. 2038 **6** ἐποίει] Σ, Paris. 2038, con. Gudeman ex Ar. : ἐστὶ Π (del. Duentzer prob. Kassel) **7** καὶ διάδοντα] Σ, Paris. 2038 : καὶ διαδόντα A : *et etiam cantantem* Lat. : καὶ ᾄδοντα con. Spengel | ὁ Ὀπούντιος.] Paris. 2038 : ὁ πούντιος A : *pontius* Lat. **8** μῆδ'] ΦΣ : μῆ δ' A **9** ἐπετιμᾶτο] A² : ἐπιτιμᾶτο A : *increpabant* Lat. **10** ἄλλοις] ΠΣ : ἄλλοι Paris. 2038 **11** καὶ] non habet Lat. | αὐτῆς] ΦΣ, Paris. 2038 : αὐτῆς A **12** ὅποια] Σ?, Paris. 2038 : ὅποια A : *qualis* Lat. **13** τὰ γ' ἄλλα] Σ : τὰ γάλλα A (τᾶλλα Paris. 2038) : *quantum ad alia* Lat. | τοῦτό γε] A : *hocque* Lat. | αὐτῇ] Φ, Paris. 2038 : αὐτῇ A : non habet Ar. **14** ἔπειτα διότι] ΠΣ : ἔστι δέ, ὅτι con. Usener : lac. ante ἔπειτα stat. Thurot **15** ἔτι] Π : ὅτι Paris. 2038 **16** καὶ τὰς ὀψεις] del. Spengel prob. Kassel | τὰς ὀψεις] ΠΣ : τὴν ὀψιν ἔχει Paris. 2038 | δι' ...συνίστανται] ΠΣ? : δι' ἧς τὰς ἡδονὰς ἐπίστανται Paris. 2038 | ἐναργέστατα] Π : ἐνεργέστατα Σ vel Syr. **17** ἐναργὲς] Π : ἐνεργὲς Σ vel Syr. | ἀναγνώσει] con. Madius (e codd.?) : ἀναγνωρίσει ΠΣ **18** τῷ] Π : Σ?, con. Jortin, Winstanley | ἐν ἐλάττονι] Π : ἐναλλάττον(τ) ut intell. Ar. | τῆς μίμησης] A : *imitationis* Lat. : ἐκ μίμησης B **1462b 1** τὸ] fissura in B | ἥδιον ἢ] con. Madius : ἴδιον ἢ BΣ : ἡδονὴ Π | κεκραμένον] *mixto* Lat. **2** Οἰδίπουν θεῖη] BΦΣ A² : δῖπουν θεῖη θεῖη A | τὸν²] A², Φ : τὸ AB Σ? **3** ἐν ἔπεσιν] σιν B | ὅσοις ἡ Ἰλιάς] om. Paris. 2038 | ἡ Ἰλιάς] Σ, rec. : ἡ Ἰλιάς A² : ἡ Ἰλιάς AB : *aut propriis* Lat. | ἔτι...ῆ?] non habet Ar. | μία ἡ] con. Spengel : ἡ μία AB : *una* Lat. : μία Paris. 2038 **3-4** μίμησις ἢ τῶν ἐποποιῶν] μίμ.σι. ἡ.π.ων B **4** μίμησης] Ξ : ἐποποιίας ut interpr. Ar. πλείους] πλ... B **5-18** γίνονται...***.] non habet Ar. **6** ἦ¹] vestigia incertissima B : ante ἀνάγκη inser. Paris. 2038 | μῦθον] A : μείουρον B Paris. 2038 : *gratiosum* Lat. **7** τοῦ μέτρου] con. Bernays

Kunst insgesamt zur epischen. Diese richte sich an vollkommen kultivierte Zuschauer, die keiner Tanzgesten bedürfen, die tragische dagegen an gemeine, weniger gebildete. Wenn tragische Kunst also plump ist, dann dürfte sie wohl offensichtlich auch schlechter (sc. als die epische) sein.

Erstens liegt darin nicht eine Anklage gegen die Dichtkunst (sc. der Tragödie), sondern gegen die Schauspielerei, da es möglich ist, dass mit den Zeichen auch ein rhapsodierender (Vortragender) übertreibt, was Sosistratos zu tun pflegte, und ein Wettbewerbs-Sänger, was Mnasiheos aus Opus gewöhnlich tat. Sodann darf auch nicht jegliche Bewegung/Gestik verworfen werden, zumal da auch nicht ein Tanz (an sich) verworfen werden sollte, sondern lediglich der von schlechten Tänzern, was auch an Kallipides getadelt wurde und jetzt an anderen, nämlich dass sie nicht freie Frauen nachahmen.

Ferner erreicht die Tragödie auch ohne Bewegung das ihre, wie auch die Epik. Denn durch das Lesen ist deutlich, von welcher Qualität sie ist. Wenn sie also in den übrigen Hinsichten überlegen ist, ist es nicht erforderlich, dass dies (sc. die Dimension der Darstellung) in ihr enthalten ist.

Ferner (ist die Tragödie überlegen), weil sie alles enthält, was das Epos hat (denn es ist ihr möglich, auch dessen Metren zu verwenden), und darüber hinaus zu einem nicht kleinen Teil die musikalische Anlage und die optischen Eindrücke, durch die die (tragödienspezifischen) Genüsse sich am deutlichsten ergeben. Ferner weist sie die Eindrücklichkeit sowohl bei der Lektüre wie in der Praxis (sc. der Aufführung) auf. Ferner darin, dass sie in geringerer Größe (sc. als das Epos) das Ziel ihrer Nachahmung [1462b] erreicht. Denn das Gedrängtere ist genussvoller als das, was mit viel Zeit vermischt ist; ich nenne als Beispiel: wenn jemand den *Ödipus* des Sophokles in so viele Verse brächte wie sie die *Iljas* umfasst.

Ferner ist in geringerem Maß eine einzige die Nachahmung der Ependichtung – ein Beleg: es können aus jeder beliebigen (epischen) Nachahmung mehrere Tragödien entstehen –, so dass, wenn die Dichter nur einen einzigen Plot dichten, er, wenn er kurz präsentiert wird, verkrüppelt erscheint, oder, wenn er dem (für ein Epos) passenden Umfang folgte, wässrig.

λέγω δὲ οἷον ἔαν ἐκ | πλειόνων πράξεων ἢ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ Ἰλιάς | ἔχει πολλά
 10 τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὀδύσσεια (ἀ) καὶ καθ' ἥ | ἑαυτὰ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήμα-
 τα συνέστηκεν | ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις. | εἰ οὖν
 15 ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ | τὴν εἰρημένην), φανερόν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέλλους
 τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ | ἐποποιίας, καὶ αὐτῶν καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, |
 καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει, καὶ τοῦ εὔ ἢ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ | περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων,
 εἰρήσθω τοσαῦτα ***. |

Add. B

περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμωδίας οὐ γράφω .. ω

ABΦΣ A

λέγω] ante λέγω lac. stat. multi, post οἷον alii : ἔαν δὲ πλείους ante λέγω Paris. 2038 **8** πλειόνων]
 litt. vestigia minima B | ὥσπερ ἡ Ἰλιάς] Ξ : οὐ μία, ὥσπερ ἡ Ἰλιάς Paris. 2038 | ἢ] om. B **9** τοιαυ-
 τα] -----τα B | ἀ] Paris. 2038 : om. Ξ **10** ἑαυτὰ ἔχει] A : αὐτ' ἔχει B | μέγεθος] μέ.... B | καίτοι
 ταῦτα τὰ] Paris. 2038 : καὶ τοιαῦτα ἄττα Π : τοιαυτάττα B **11** ἄριστα] ἀ..ισ.. B | ὅτι] quam Lat. (=
 ὡς?) | μίμησις.] Ξ : μίμησις ἐστι. Paris. 2038 : μιμήσεις coni. Spengel **13** ἔργω δεῖ] in fissura periit
 B **14** κρείττων] Π : κρείττον B **16** καὶ αὐτῶν καὶ] : *ipsisque et* Lat. (= αὐτῶν τε καὶ?) : καὶ αὐτῶν
 B | τῶν μερῶν] AB : τῶν μερῶν αὐτῶν Paris. 2038 **17** τοῦ] τ.ῦ B | ἢ] Φ, Paris. 2038 : εἰ AB
 τίνες] BΦ : τινὲς A **18** λύσεων] λύ..ν B | τοσαῦτα] A : ταῦτα B **19** περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμωδίας
 οὐ γράφω .. ω] restit. Landi : quae B praebet, lectu difficillima .'.^..μω] [...] ουγγ .. ω

Ich meine zum Beispiel, wenn es (das Epos) aus mehreren Handlungen besteht, wie die *Ilias* viele derartiger Teile hat und die *Odyssee*, von denen jeder für sich die entsprechende Ausdehnung hat: Diese Dichtungen sind indes, entsprechend dem wie es möglich ist, auf beste Weise komponiert und so gut wie möglich Nachahmung einer einzigen Handlung.

Wenn also die Tragödie sich in all diesen Aspekten (vom Epos) unterscheidet und außerdem noch durch das Produkt der Dichtkunst (denn es ist erforderlich, dass sie (Epos und Tragödie) nicht einen beliebigen Genuss bewerkstelligen, sondern den bezeichneten), dann ist offensichtlich, dass sie stärker/besser das Ziel erreicht als die Ependichtung.

Über Tragödie und Ependichtung, sie selbst und ihre Arten und Teile und in wie vielem und worin der Unterschied besteht, und welche Ursachen es für das Gelingen und das Nicht-Gelingen gibt, und über die Kritik und die Widerlegungen der Kritik soll soviel gesagt sein.

B bietet danach: Über die Iamben und die Komödie werde ich nicht schreiben.

Περὶ ποιητικῆς β

Testimonia

I

Diogenes Laertius 5, 24, 16 (catalogus Aristotelis operum)

Πραγματεία τέχνης ποιητικῆς α' β'

Vita Hesychii (p. 27, 75 Gigon)

Τέχνης ποιητικῆς β

Ptolemaeus ignotus [al-Gharib] (p. 225, 38 Düring [transl. anglice], p. 41, 38 Gigon, p. 15, 38 Rashed)

His book on the art of poetry, two books

II

Eustratius, Com. in Aristot. Eth. Nic. 6,7 (p. 320,36–321,1 Heylbut)

μνημονεύει δ' αὐτῆς οὐ μόνον αὐτὸς Ἀριστοτέλης ἐν τῷ πρώτῳ τῆς ποιητικῆς

III [dubium]

Proclus, Com. in Plat. remp. (I p. 49 Kroll)

Τὸ δὲ δεύτερον (sc. πρόβλημα), τοῦτο δ' ἦν, τὸ τὴν τραγῳδίαν ἐκβάλλεσθαι καὶ κωμῳδίαν ἀτόπως, εἴπερ διὰ τούτων δυνατὸν ἐμμέτρως ἀποπιμπλάναι τὰ πάθη καὶ ἀποπλήσαντας ἐνεργὰ πρὸς τὴν παιδείαν ἔχειν, τὸ πεπονηκὸς αὐτῶν θεραπεύσαντας, τοῦτο δ' οὖν πολλὴν καὶ τῷ Ἀριστοτέλει παρασχὼν αἰτιάσεως ἀφορμὴν καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων οὕτως ἡμεῖς ἐπόμενοι τοῖς ἔμπροσθεν διαλύσομεν.

2. Buch

Testimonien

Test. I

Diogenes Laertius 5, 24, 16 (Katalog der Schriften des Aristoteles)

Abhandlung über Dichtkunst, Buch 1, Buch 2.

Vita Hesychii (p. 25,75 Gigon)

Zwei Bücher Poetik

Ptolemaios al-Gharib (p. 225, 38 Düring; p. 41,38 Gigon; p. 15, 38 Rashed)

Seine Schrift über die Dichtkunst, zwei Bücher

II

Eustratios, Kommentar zur Nikomachischen Ethik (p. 320,36-321,1 Heylbut)

Es erwähnt dieses (sc. das Gedicht Margites) nicht nur Aristoteles selbst im 1. Buch der Poetik.

Test. III [unsicher]

Proklos, Kommentar zu Platons Staat (p. 49 Kroll)

Das zweite (Problem), dies lag darin, dass die Verbannung von Tragödie und Komödie absurd sei, zumal es durch diese möglich sei, maßvoll die Affekte zu befriedigen und nach Befriedigung der Affekte brauchbare Mittel zu besitzen für die Erziehung/Bildung, nachdem man das, was an ihnen Beschwerde bereitet, geheilt hat; dies nun gab sowohl dem Aristoteles viel Anlass zum Vorwurf wie auch denen, die zugunsten dieser Dichtungen mit Schriften gegen Platon in den Wettkampf getreten sind: Dies werden wir auf folgende Weise auflösen, wobei wir der vorangehenden Argumentation folgen.

Fragmenta

I

Aristoteles, Poetica 6, 1449b21

περὶ κωμωδίας ὕστερον ἐροῦμεν.

II

Aristoteles, Rhetorica 1, 11, 1371b33–72a 2

ὁμοίως δὲ καὶ ἐπεὶ ἡ παιδιὰ τῶν ἡδέων καὶ πᾶσα ἄνεσις, [καὶ ὁ γέλως τῶν ἡδέων,] ἀνάγκη καὶ τὰ γελοῖα ἡδέα εἶναι, καὶ ἀνθρώπους καὶ λόγους καὶ ἔργα· διώρισται δὲ περὶ γελοίων χωρὶς ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

Aristoteles, Rhetorica 3, 18, 1419b2–9

περὶ δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδὴ τίνα δοκεῖ χρῆσιν ἔχειν ἐν τοῖς ἀγῶσι, καὶ δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν διαφθεῖρειν τῶν ἐναντίων γέλῳτι τὸν δὲ γέλῳτα σπουδῇ, ὀρθῶς λέγων, εἴρηται πόσα εἶδη γελοίων ἐστὶν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, ὧν τὸ μὲν ἀρμόττει ἐλευθέρῳ τὸ δ' οὐ· ὅπως τὸ ἀρμόττον αὐτῷ λήψεται. ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ αὐτοῦ ἔνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἐτέρου.

III

Aristoteles, Rhetorica 3, 2, 1404b37

τῶν δ' ὀνομάτων τῶ μὲν σοφιστῇ ὁμωνυμίαι χρήσιμοι (παρὰ ταύτας γὰρ κακουργεῖ), τῷ ποιητῇ δὲ συνωνυμίαι, λέγω δὲ κύρια τε καὶ συνώνυμα οἷον τὸ πορεύεσθαι καὶ τὸ βαδίζειν· ταῦτα γὰρ ἀμφοτέρω καὶ κύρια καὶ συνώνυμα ἀλλήλοις. τί μὲν οὖν τούτων

Fragmente

I

Aristoteles, Poetik Kap. 6, 1449b21

Über die Komödie werden wir später sprechen.

II

Aristoteles, Rhetorik I,II, 1371b 33–72a 2

In ähnlicher Weise muss, weil auch das Spiel zum Angenehmen gehört wie auch jede Form von Erholung [und das Lachen zum Angenehmen gehört], auch das Lachhafte angenehm sein, sowohl im Hinblick auf Menschen als auch auf Worte und Handlungen. Es wird über das Lachhafte gesondert in definitorischer Weise in den Ausführungen über die Poetik behandelt.

Aristoteles, Rhetorik 3, 18, 1419b 2–9

Was das Komische (Lachhafte) betrifft, da es einen bestimmten Gebrauchswert in Debattensituationen aufzuweisen scheint, und, wie Gorgias sagt, man den Ernst der Gegner durch Lachen, deren Lachen durch Ernst zerstören müsse – Gorgias sagt das richtigerweise –, so ist davon, wieviele Formen des Lachhaften/Komischen es gibt, in den Ausführungen über die Poetik behandelt. Von diesen Formen passt das eine für einen freien Menschen, das andere nicht. Gewiss wird man daher das für sich Passende ergreifen. Es ist die Ironie etwas, das Ausdruck von größerer Freiheit ist als die Spaßmacherei. Der eine (sc. der ‚Ironiker‘) bewirkt das Lachhafte um seiner selbst willen, der Spaßmacher um eines anderen willen.

III

Aristoteles, Rhetorik 3, 2, 1404b 37 – 1405a 6

Von den Nomina sind dem Sophisten Homonyme von Nutzen (an diesen Homonymen entlang begeht er nämlich sein übles Werk), dem Dichter dagegen die Synonyme. Ich bezeichne als gebräuchliche Wörter und Synonyme Fälle wie beispielsweise ‚wandern‘ und ‚gehen‘. Denn diese beiden Wörter sind gebräuchlich und synonym miteinander. Was nun jeder einzelne dieser (Begriffe) bedeutet und wieviele Erscheinungsformen der Metapher es gibt und dass dies die größte Wirkung

ἕκαστόν ἐστι καὶ πόσα εἶδη μεταφορᾶς καὶ ὅτι τοῦτο πλεῖστον δύναται καὶ ἐν ποιήσει καὶ ἐν λόγοις, αἱ μεταφοραί, εἴρηται, καθάπερ ἐλέγομεν, ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.

Simplicius, Com. in Aristot. Cat. (p. 36, 13–16; 25–28 Kalbfleisch)

(13) καὶ γὰρ καὶ ὁ Ἀριστοτέλης ἐν τῷ περὶ ποιητικῆς συνώνυμα εἶπεν εἶναι ὧν πλείω μὲν τὰ ὀνόματα λόγος δὲ ὁ αὐτός, οἷα δὴ ἐστι τὰ πολύνυμα, τό τε λῶπιον καὶ ἱμάτιον καὶ τὸ φᾶρος.

(25) ἔνθα δὲ περὶ πλείους φωνᾶς ἢ σπουδῇ καὶ τὴν πολυειδῆ ἐκάστου ὀνομασίαν, ὥσπερ ἐν τῷ Περὶ ποιητικῆς καὶ τῷ τρίτῳ Περὶ ῥητορικῆς, τοῦ ἐτέρου συνωνύμου δεόμεθα, ὅπερ πολύνυμον ὁ Σπεύσιππος ἐκάλει.

IV

Antiatticista, κ 19 Valente

Κυντότατον· Ἀριστοτέλης περὶ ποιητικῆς τὸ δὲ πάντων κυντότατον.

V

Aristoteles, Politica 8, 7, 1341b 32 – 42a 16

ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαιρούσιν τινες τῶν ἐν φιλοσοφίαι, τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ' ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, [35] καὶ τῶν ἁρμονίων τὴν φύσιν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκίαν ἄλλην πρὸς ἄλλο μέρος τιθέασιν, φαμέν δ' οὐ μίᾳς ἔνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἔνεκεν καὶ καθάρσεως—τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ [40] ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον—τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἄνεσιν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν), [42a 1] φανερόν ὅτι χρηστέον μὲν πάσαις ταῖς ἁρμονίαις, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἐτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. δ [5] γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις

sowohl in Dichtung wie in Reden aufweist, die Metapher, darüber ist, wie wir sagten, in den Ausführungen über die Poetik behandelt.

Simplicius, Kommentar zu Aristoteles' Kategorien, p. 36, 13–16; 25–28 Kalbfleisch

(13) Aristoteles sagte in seinem Buch über die Poetik, dass sinnverwandte Ausdrücke (Synonyme) Bezeichnungen für Dinge seien, wofür es mehrere Namen gibt, deren Definition hingegen dieselbe ist, wie es bei Polyonyma der Fall ist: Robe, Mantel, Gewand.

(25) Wo jedoch der Vielzahl von Wörtern und der vielgestaltigen Benennung jedes einzelnen das Bemühen (der Untersuchung) gilt wie in der Poetik und im dritten Buch der Rhetorik, dort benötigen wir des anderen Synonyms, das Speusippos als Polyonym bezeichnet.

IV

Aus dem Lexikon des sog. Antiattizisten, κ 18 Valente

Am hündischsten: Aristoteles, Über die Dichtkunst: das von allem am hündischsten.

V

Aristoteles, Politik 8, 7, 1341b 32 – 42a 16

Da wir die Einteilung der Musikformen übernehmen, wie sie einige vornehmen, die der Philosophie zugehören, indem sie die einen Musikformen als ethische, die anderen als praktisch, die dritten als ekstatisch ansetzen, und sie die natürliche Beschaffenheit der Harmonien, die jeder einzelnen dieser Musikformen von Hause aus angemessen ist, als jeweils eigene zu jedem einzelnen Teil (sc. der Musikformen) stellen, deshalb sagen wir, dass man nicht um nur eines einzigen Nutzens willen die Musik verwenden darf, sondern um sogar mehrerer (und zwar nämlich zu den Zwecken der Bildung und der Reinigung – was wir unter Reinigung verstehen, werden wir jetzt nur auf einfache Weise, erneut in den Untersuchung über Poetik klarer sagen – drittens zum Zeitvertreib und zwar zur Lockerung und zum Ausruhen von der Anspannung).

Es ist offensichtlich, daß man alle Harmonien verwenden soll, nicht jedoch alle auf dieselbe Weise, sondern zur Erziehung die am stärksten ethischen, zum Anhören, wenn andere die Musik spielen, die praktischen und die enthusiastischen. Denn bezüglich einiger Seelen stellt sich auf starke Weise ein Affekt ein; dieser ist in allen

ὑπάρχει, τῷ δὲ ἥττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός· καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρώμεν τούτους, ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιά[10]ζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως·

ταὐτὸ δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, τοὺς ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἐκάστω, καὶ πᾶσι γίνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι [15] μεθ' ἡδονῆς.

ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ πρακτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῇ τοῖς ἀνθρώποις.

8 κατοκώχιμοί Ross : κατακώχιμοί codd. 15 πρακτικὰ Sauppe : καθαρτικὰ codd. Γ

Aristoteles, Politica 8, 6, 1341a 21–24

ἔτι δ' οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἡθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοιούτους αὐτῶ καιροὺς χρηστέον ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν.

Proclus, Com. in Plat. Remp. (I p. 42/49/50 Kroll)

(p. 42) εἰπεῖν χρή ... δεύτερον, τί δήποτε μάλιστα τὴν τραγωδίαν καὶ τὴν κωμικὴν οὐ παραδέχεται [sc. Plato] καὶ ταῦτα συντελούσας πρὸς ἀφοσίωσιν τῶν παθῶν, ἃ μήτε παντάπασι ἀποκλείειν δυνατόν μήτε ἐμπιμπλάναι πάλιν ἀσφαλές, δεόμενα δέ τινος ἐν καιρῷ κινήσεως, ἣν ἐν ταῖς τούτων ἀκροάσεσιν ἐκπληρουμένην ἀνενοχλήτους ἡμᾶς ἀπ' αὐτῶν ἐν τῷ λοίπῳ χρόνῳ ποιεῖν ...

(p. 49) τὸ δὲ δεύτερον [sc. πρόβλημα] – τοῦτο δ' ἦν τὸ τὴν τραγωδίαν ἐκβάλλεσθαι καὶ κωμωδίαν ἀτόπως, εἶπερ διὰ τούτων δυνατόν ἐμμέτρως ἀποπιμπλάναι τὰ πάθη καὶ ἀποπλήσαντας εὐεργὰ πρὸς τὴν παιδείαν ἔχειν τὸ πεπονηκὸς αὐτῶν θεραπεύσαντας – τοῦτο δ' οὖν πολλὴν ἀφορμὴν καὶ τοῖς ὑπὲρ ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων οὕτως πῶς ἡμεῖς ἐπομένως τοῖς ἐμπροσθεν διαλύσομεν ...

(p. 50) δεῖν μὲν οὖν τὸν πολιτικὸν διαμηχανᾶσθαι τινας τῶν παθῶν τούτων ἀπεράσεις καὶ ἡμεῖς φήσομεν, ἀλλ' οὐχ ὥστε τὰς περὶ αὐτὰ προσπαθείας συντείνειν, τοῦναντίον μὲν οὖν ὥστε χαλινοῦν καὶ τὰς κινήσεις αὐτῶν ἐμμελῶς ἀναστέλλειν· ἐκείνας δὲ ἄρα τὰς ποιήσεις πρὸς τῇ ποικιλίᾳ καὶ τὸ ἄμετρον ἐχούσας ἐν ταῖς τῶν παθῶν τούτων προκλήσεσι πολλοῦ δεῖν εἰς ἀφοσίωσιν εἶναι χρησίμους. αἱ γὰρ ἀφοσίωσεις οὐκ ἐν ὑπερβολαῖς

vorhanden, unterscheidet sich aber durch ein Weniger oder Mehr, wie zum Beispiel Mitleid und Furcht, und ferner der Enthusiasmus. Denn durch diese Bewegung werden gewisse Menschen ergriffen, und wir sehen, daß eben diese Menschen von heiligen Liedern her, sooft sie die Lieder verwenden, die die Seele in den Zustand der Ekstase führen, sich beruhigen, als erhielten sie eine ärztliche Behandlung und zwar eine *Reinigung*.

Notwendigerweise erfahren eben genau dasselbe auch die, die eine Disposition zum Mitleidig-Sein, und die, die eine für Furcht besitzen, und die, die überhaupt für Affekte anfällig sind, und die anderen in dem Maß, in dem jeden einzelnen etwas von derartigen (sc. Affekten) trifft, und (notwendigerweise) widerfährt allen eine gewisse Reinigung und eine Erleichtertwerden, das mit Vergnügen verbunden ist. In ähnlicher Weise verschaffen auch die Musikformen, die reinigende Wirkung haben, den Menschen eine Freude, die schadlos ist.

Aristoteles, Politik 8, 6, 1341a 21–24

Außerdem ist der Aulos nicht etwas, was sich auf das Ethos/den Charakter bezieht, sondern vielmehr etwas was etwas Orgiastisches darstellt. Daher sollte der Aulos für die Konstellationen verwendet werden, in denen die Aufführung eher Reinigung als Belehrung bewirkt.

Proklos, Kommentar zu Platons Staat (I p. 42 Kroll)

(p. 42) Zu erklären ist ... zweitens, warum überhaupt er (sc. Platon) die Tragödie und die Komödie nicht (in die Stadt) aufnimmt, und dies, obwohl diese zur ‚Entsöhnung‘ der Affekte beitragen, die weder gänzlich auszuschließen möglich ist noch vollständig zu befriedigen wiederum mit Sicherheit verbunden ist, die vielmehr einer gewissen Stimulation in einem dafür geeigneten Moment bedürfen: wenn diese Stimulation bei den Vorträgen dieser (Gattungen) sich erfüllte, könnten sie uns in der Zukunft unbelästigt von diesen Affekten machen.

(p. 49) s. oben test. III.

(p. 50) Es ist also erforderlich, so werden auch wir sagen, dass der Staatsmann gewisse Abschöpfungen dieser Affekte ins Werk setzt, indes nicht so, dass sie die Neigungen zu ihnen verstärken, sondern vielmehr im Gegenteil, dass sie sie (die Neigungen oder die Affekte?) zügeln und ihre Bewegungen auf harmonische Weise reduzieren. Eben jene Dichtungen (sc. Tragödie und Komödie) enthalten zusätzlich zu ihrer Buntheit auch das Moment des Maßlosen in den Hervorrufungen dieser Affekte, und sie sind deshalb weit davon entfernt, nützlich zu deren ‚Entsöhnung‘ zu sein. Denn die ‚Entsöhnungen‘ bestehen nicht im Exzess, sondern in

εἰσιν ἄλλ' ἐν συνεσταλμέναις ἐνεργείαις, σμικρὰν ὁμοιότητα πρὸς ἐκεῖνα ἐχούσαις ὧν εἰσιν ἀφοσιώσεις.

Iamblichus, De mysteriis I, II, 39–40

αἱ δυνάμεις τῶν ἀνθρωπίνων παθημάτων τῶν ἐν ἡμῖν πάντα μὲν εἰργόμεναι καθίστανται σφοδρότεραι, εἰς ἐνέργειαν δὲ βραχεῖαν καὶ ἄχρι τοῦ συμμέτρου προαγόμεναι χαίρουσι μετρίως καὶ ἀποπληροῦνται, καὶ ἐντεύθεν ἀποκαθαιρόμεναι πειθοῖ καὶ οὐ πρὸς βίαν ἀποπαύονται. διὰ δὲ τοῦτο ἐν τε κωμωδίαι καὶ τραγωδίαι ἀλλότρια πάθη θεωροῦντες ἴσταμεν τὰ οἰκεῖα πάθη καὶ μετρίωτερα ἀπεργαζόμεθα καὶ ἀποκαθαίρομεν.

2 [βραχεῖαν] Bernays : βραχεῖς codd., edd. Iamblichi

Fragmenta dubia

VI

Philoponus, Com. in Aristot. De anima (p. 269, 28 Hayduck)

Διὰ τοῦτο φησιν ὅτι τὸ οὐ ἔνεκα, τουτέστι τὸ τέλος, διττόν ἐστι, τὸ μὲν οὐ ἔνεκα, τὸ δὲ ᾧ, ὅπερ καὶ ἐν τῇ Ποιητικῇ καὶ ἐν τῇ Περὶ γενέσεως εἶπεν.

VII

Tractatus Coislinianus

vide infra

Aktivitäten/Wirkungen, die konzentriert sind. Sie haben nur eine kleine Ähnlichkeit mit dem, wovon sie ‚Entsöhnungen‘ sind.

Iamblichos, Über die Mysterien I,II

Die Kräfte der menschlichen Affekte, die in uns sind, entfalten sich, wenn sie auf allen Seiten eingengt werden, heftiger: Nur zu kurzer Wirksamkeit und bis zu einem gewissen Maß lassen sie sich gern maßvoll hervorbringen und zur Erfüllung bringen. Und von dieser Konstellation aus gereinigt werden sie durch Überredung und nicht gewaltsam wieder zur Ruhe gebracht. Aus eben diesem Grund betrachten wir als Zuschauer in Komödie und Tragödie fremde Affekte und bringen so unsere eigenen Affekte zur Ruhe und machen sie maßvoller und reinigen sie.

Zweifelhafte Fragmente

VI

Philoponus, Kommentar zu Aristoteles' De anima, p. 269, 28 Hayduck

Deswegen, sagt er (sc. Aristoteles), dass das ‚Worum-willen‘, das heißt der Zweck, in doppelter Weise gebraucht wird: als Das, was bezweckt wird, und als Das, für was es bezweckt wird, wie er in der *Poetik* und in dem Buch *Über das Werden* gesagt hat.

VII

Tractatus Coislinianus

Siehe Anhang.

KOMMENTAR

Buch I

Kap. 1–5 bilden die Einleitung der *Poetik*: Sie bestimmen den Gegenstand, die Dichtkunst, durch das Konzept der Mimesis/Nachahmung (Kap. 1–3) und leiten das Dichten und die daraus erwachsenen Gattungen anthropologisch aus der Physis des Menschen her (Kap. 4) bzw. geben, auf der Basis der spezifischen Physis des Menschen, eine historisch angelegte Genealogie der Gattungen, nach der das Epos von der Tragödie, die Iambik von der Komödie abgelöst worden ist (Kap. 4–5).

Kap. 1

Das 1. Kapitel konstruiert zunächst (47a 8–12) den Gegenstand: die ‚Dichtkunst‘. Dies ist ein keineswegs selbstverständlicher Gegenstand: Muss doch die Poetik dafür als *Techne* nachgewiesen werden, für die eine μέθοδος, ein Untersuchungsgebiet, besteht. *Techne* bedeutet, so der erste Satz der Schrift, der das Thema und das Ziel benennt, dass man die Poetik in verschiedene Unterarten (1447a 13–15 werden sechs εἶδη, ‚Gattungen‘, aufgezählt) teilen, deren je spezifisches Wirkungspotential, δύναμις, bestimmen und Kompositionsprinzipien darlegen sowie deren Bestandteile benennen kann. Zugleich definiert das 1. Kapitel ein weitergehendes Ziel der gesamten Schrift: Neben der Bestimmung der Wirkungen und der Teile, die die poetischen Gattungen ausmachen, soll davon gehandelt werden, welche kompositorischen Fragen zu beachten sind (hier normativ mit πῶς δεῖ, „wie muss man ...“ formuliert), wenn (n. b.: nicht etwa: ‚damit‘) sich Dichtung *gut* verhalten soll: καλῶς ἔξειν. Die damit traktierte Frage, was gute Dichtung ist, stellt zugleich das Band dar, das die übrigen Untersuchungsgegenstände (d. h. Wirkung, Teile, Konfiguration der Teile) zusammenbindet. Man kann mit einer gewissen Pointierung feststellen, dass damit zugleich das Ziel dieser Schrift bestimmt wird (Ford 2015).

In einem zweiten Schritt (47a 13–18) wird der die Dichtung im Sinn des Aristoteles konstituierende Begriff der Mimesis eingeführt, die den einzelnen Gattungen der Dichtung bei der Produktion zugrunde liegt und (in Abgrenzung zu Platon) die Unterschiede der Gattungen bedingt, da in diesen Mimesis in drei voneinander verschiedenen Hinsichten wirksam wird:

- als Nachahmung in einem bestimmten Medium
- als Nachahmung eines bestimmten Objekts
- als Nachahmung auf eine oder verschiedene Weisen.

Sodann (47a 18–47b 29) wird ausgeführt, zu welchen Differenzierungen bzw. taxonomischen Ordnungen die Betrachtung von Poesie nach der Hinsicht ‚Mimesis in einem bestimmten Medium‘ führt.

47a 8–13 *περὶ ποιητικῆς ... λέγωμεν ἀρξάμενοι ... τῶν πρώτων* Dieser Eröffnungssatz, der Thema, Zielsetzung und Methode der *Poetik* mitteilt, hat eine strukturelle Entsprechung in Rhet. 1,1, 1355b 22–24: *περὶ δὲ αὐτῆς ἤδη τῆς μεθόδου πειρώμεθα λέγειν, πῶς κτλ.*

47a 8 *περὶ ποιητικῆς αὐτῆς* Hier liegt eine elliptische Formulierung (eine ähnliche Ellipse Rhet. 1,1, 1354a 1: *ἡ ῥητορική ἐστιν κτλ.*) vor für *ποιητικὴ τέχνη* (das Wort erscheint erstmals in 1447a 20), ein Terminus, der die Regeln und Erfahrungen, die für die Verfertigung von Dichtung erforderlich sind, bezeichnet. Aristoteles definiert *Techne* in EN 6,4 1140a 8–10 als *μετὰ λόγου ποιητικὴ ἔξις*, ein mit Vernunft hervorbringendes Verhalten (s. hierzu Halliwell 1998, 44–50; ferner Bartels 1965). Die Besonderheit an dieser Stelle (und damit die Besonderheit der *Poetik* als Text) liegt darin, dass Aristot. die traditionell in der griechischen Kultur bekannten und akzeptierten ‚Einzel‘-Künste wie *Epopoiie*, das Dichten von Epen, oder Tragödien-Erdichtung als (Unter-)Arten einer übergeordneten allgemeinen Dicht-Kunst (mit dem pointierten *αὐτῆς* verweist Aristot. auf seine besondere Schöpfung dieser ‚Poetik‘ ‚an sich‘) begreift. Mit diesem Verständnis betritt Aristot. natürlich nicht absolutes Neuland. Denn den Terminus *ποιητική* als verschiedene Dichtungsformen zusammenfassend gebraucht bereits Platon (zum *Ion* s. unten zu 47a 16) im *Gorgias* 502c, wo Sokrates (501e–502d, dazu Dalfen 2004, 403–411) als Beispiele für nur auf den Genuss bedachte ‚Schmeichelkünste‘ Auletik, Kitharistik, die Einstudierung von Chören (*χορῶν διδασκαλία*), Dithyramben-Dichtung, Kitharodik und die Dichtung von Tragödie darin verbunden sieht, dass, subtrahiere man bei diesen Formen *μέλος*, *ῥυθμός* und *μέτρον*, das Übriggebliebene *λόγοι* seien und daraus den Schluss zieht: *δημηγορία ἄρα τίς ἐστιν ἡ ποιητική*. Siehe hierzu Einleitung 24–25.

Von der damit gegebenen Definition von *Poetik* hebt sich indes Aristoteles deutlich ab (s.u.), indem er die Gemeinsamkeit im Verfahren zur Grundlage machte: den Umstand, dass den unter ‚Poetik‘ subsumierten Teil-*Technai* (*εἶδη* [‚Arten‘]), ausgeführt in 47a 13–15) das ‚insgesamt‘ (*τὸ σύνολον*, 47a 16, dazu Vahlen 1914, 240) Gemeinsame die *Mimesis*/Nachahmung ist. Diese Gemeinsamkeit erlaubt es mithin erst, eine ‚Poetik‘ als *Techne* in der hier von Aristot. zugrunde gelegten Allgemeinheit zu konstituieren.

Zur Tradition von *Technai* als (Lehr-)Büchern s. Einleitung 22.

Die deutsche Übersetzung von *Techne* als ‚Kunst‘ ist ein Notbehelf, da der neuzeitliche Begriff ‚Kunst‘ anderes zu bezeichnen pflegt als der griechische Begriff ‚*Techne*‘, der das ‚Handwerkliche‘, das Erlernbare bzw. Erlernenswerte herausstellt.

47a 8 *τῶν εἰδῶν* Der Terminus *εἶδος* bezeichnet hier weniger die rein äußere Er-

scheinungsform als vielmehr im Sinne einer Klassifikation die ‚Art‘ als Subkategorie des γένος, der ‚Gattung‘ ποιητική τέχνη (n.b. nicht: der Gattung ‚Poesie‘). Die εἶδη der Poetik werden 47a 13–15 aufgeführt, auch dort nicht als ‚Untergattungen‘ der Poesie, sondern als ‚Anfertigungstechniken‘, ἐποποιία etc. Es bedeutet daher keine Inkonsistenz des Gebrauchs von εἶδος, wenn in einem anderen klassifikatorischen Zusammenhang, in dem Aristot. von der Gattung Tragödie handelt (1455b 32), wiederum von deren Arten, εἶδη, gesprochen werden kann, sowie wenn ferner in einem weiteren klassifikatorischen Zusammenhang (s. Kap. 4, 1449a 8 bzw. Kap. 12, 1452b 14–15) auch die Formelemente der Tragödie als εἶδη figurieren.

47a 8–9 ἦν τινα δύναμιν ἕκαστον κτλ. Aristot. konstatiert hier, dass jede einzelne der in 47a 13ff. aufgeführten Dichtungs- ‚Künste‘ ein spezifisches *Potential* für Wirkung (n.b.: nicht Wirkung selbst) bzw. „Kraft“ (Gudeman 1934, 76) besitzt, also auch eine eigene ‚Dignität‘ und mithin Berechtigung hat. Buch 1 wird zeigen, welche Möglichkeiten (bei adäquater Beachtung der von Aristot. herausgearbeiteten Konstellationen von Bauelementen) die Tragödie (Kap. 6 zusammenfassend) und das Epos (Kap. 23) besitzen, wenn sie gemäß der Technē gedichtet werden. Diese Differenzierung unterscheidet die *Poetik* vom Verständnis von Poesie, das etwa Platon in seinem *Staat* entfaltet: Dort wird eine ‚allgemeine Macht‘ von Poesie (hervorgerufen durch die Anziehungskraft ihrer Sprachgestaltung: Rep. 10, 601b μεγάλην τινὰ κήλησιν ἔχειν) konstatiert, die auf bestimmte Teile der menschliche Seele Einfluss nimmt (10, 602c kann die entsprechend Frage gestellt werden: πρὸς δὲ δὴ ποῖόν τι ἐστὶν τῶν τοῦ ἀνθρώπου ἔχον τὴν δύναμιν ἣν ἔχει;)

47a 8 πῶς δὲ συνίστασθαι τοὺς μύθους Mit dem Terminus μῦθος wird ein in der griechischen Literatur bedeutsames Wort aufgerufen. Entsprechend den Möglichkeiten der griech. Sprache kann mit ihm, ausgehend von der Grundbedeutung „autoritative Rede“ oder „autoritative Redeweise“ (hierzu Beck 2004 zu μυθεῖν bzw. μῦθος mit weiterer Lit.), auch der Inhalt der Rede, die ‚bedeutsame Mitteilung‘ bzw. ‚bedeutsame‘, d. h. traditionelle ‚Geschichte‘ und schließlich die Umsetzung dieser Geschichte als ‚Plot‘ (freilich sind moderner Begriff und μῦθος im aristot. Sinn nicht ‚co-extensiv‘) eines Dramas (oder Epos) bezeichnet werden. Innerhalb der *Poetik* wird μῦθος in diesem breiten Bedeutungsspektrum gebraucht: Es findet sich sowohl die Grundbedeutung als „traditionelle Geschichte“ im Sinne einer Sage (so etwa in 1441b 24: die ‚überlieferten Mythen‘, παραδεδομένοι μῦθοι, oder in 1453b 7: der ‚Mythos von Ödipus‘), wie auch – so hier – die in einer konkreten Dichtung zugrunde gelegte Geschichte, d. h. der „Plot“ oder die „Fabel“ im erzähltechnischen Sinn.

Als Plot oder Fabel ist der Mythos eine Schöpfung des Dichters, der die Handlungselemente zusammenfügt – was die *Poetik* als σύνθεσις/σύστασις πραγμάτων bezeichnet (50a 4 / 50a 32): daher kann hier von συνίστασθαι τοὺς μύθους gesprochen werden (ähnlich 51b 13; 52b 29; 53b 4; 55a 22; 59a 18. Vgl. auch Platon, Rep. 2, 377d). Zugleich (s. hierzu insbesondere Else 1957 passim, Silk 1994) wird mit der Formulie-

nung πῶς δεῖ συνίστασθαι die Dimension des Verfertigers von Dichtung aufgerufen, d. h. der ‚aktivische‘ Aspekt, der sich mit einer *Technē* verbindet.

47a 10 εἰ μέλλει καλῶς κτλ. Die hier formulierte Zielsetzung, die *Poetik* solle darlegen, wie ποίησις angelegt sein muss, damit sie ‚schön‘ ist, wird in der Zusammenfassung von Buch 1, Kap. 26, 1462b 18 wieder aufgenommen in καὶ τοῦ εἶναι μὴ – hiermit liegt eine Art roten Fadens bzw. eine (später als eingelöst) formulierte Zielsetzung der *Poetik* vor. Siehe dazu Ford 2015.

Der Terminus ποίησις kann im gegebenen Zusammenhang sowohl die Tätigkeit des Dichters, also das ‚Dichten‘ als Verfertigungsprozess als auch das Produkt dieser Tätigkeit, die ‚Dichtung‘, bezeichnen (Im Griechischen ist naturgemäß diese Unterscheidung insofern weniger bedeutsam, als dort je nach Kontext die eine oder die andere Bedeutung vom Rezipienten verstanden wird.). An dieser Stelle liegt es nahe, ποίησις als ‚Dichtung‘ im Sinne des Produkts (so Gudeman 1934, 75) zu verstehen, da es in diesem Sinn als Subjekt des folgenden Satzes – dort kann nur von den Teilen der Dichtung, nicht denen des Dichtens die Rede sein – benötigt wird. Anders jedoch in 47 a13–14: s.u., wo ποίησις das ‚Anfertigen von Dichtung‘ bezeichnet.

47a 11–12 ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου μέθοδος bedeutet das Verfolgen eines Weges, um etwas – zumeist bestimmte Formen von Wissen – zu erlangen (Bonitz 449: „via ac ratio inquirendi“, vgl. Met. 1,2, 983a 23: ἡ ζήτησις καὶ ἡ ὅλη μέθοδος), dann – so hier – das auf einem solchen Weg eingegrenzte Wissens- oder Untersuchungsgebiet (bei Aristoteles gelegentlich sogar ‚Disziplin‘ im Sinne von πραγματεία bzw. θεωρία: De an. 1,1, 639a 1: περὶ πᾶσαν θεωρίαν τε καὶ μέθοδον), sowie schließlich ‚resultativ‘ die Untersuchung und deren Darstellung (etwa Phys. 3,5, 204b 3: ποιείσθαι τὴν μέθοδον περὶ τινος). Dass es für jedes Untersuchungsgebiet, je nach zugrunde liegendem Gegenstand, Grenzen der Exaktheit (ἀκρίβεια) in den Erkenntnissen gibt, betont EN 1,7, 1098a 28–29 (ἐφ’ ὅσον οἰκεῖον τῇ μεθόδῳ).

47a 12–13 λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρῶτων. Dieser Satz ist eine so oder ähnlich öfter in den Pragmatien gebrauchte (adhortative: λέγωμεν) Wendung, die in die eigentliche Untersuchung überleitet; vgl. etwa Soph. el. 1, 164a 22: περὶ δὲ τῶν σοφιστικῶν ἐλέγχων [...] λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν ἀπὸ τῶν πρῶτων; Phys. 1,7, 189b 31: ἔστι γὰρ κατὰ φύσιν τὰ κοινὰ πρῶτον εἰπόντας, De part. Anim. 1,5, 646a 3 ἀρξάμενοι ... πρῶτον ἀπὸ τῶν πρῶτων; EE 1,7, 1217a 19: λέγωμεν ἀρξάμενοι πρῶτον ἀπὸ τῶν πρῶτων; weiteres Material bei Gudeman 1934, 78, s. Quandt 1983, der den tautologischen Charakter der Wendung herausarbeitet.

47a 13–15 ἐποποιία δὲ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία(ς) καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀλληλικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς. Aristoteles gibt hier eine Art von Katalog von sechs ‚Unterarten‘, εἶδη, der *Poetik* – n. b. (s. o.), nicht der Poesie, wie die Bildungsformen bzw. der Zusatz ποίησις zeigen und der

Rückverweis auf diesen Katalog in 47a 20: *κάν ταῖς εἰρημέναις τέχναις* beweist. Er benennt also Herstellungsweisen, nicht Produkte, deren gemeinsames Kennzeichen die Nachahmung, s.u., ist. Dies hat eine Konsequenz für die Textgestaltung, da in der Überlieferung (der nahezu einhellig die Editionen folgen) auf *ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις* als Ergänzung *ἔτι δὲ κωμῳδία* folgt – doch ist *κωμῳδία* keine Unterart der Poetik, sondern lediglich eine Gattung. Durch den einfachen Zusatz *ς* (Else 1957, 6 mit Anm. 21) lässt sich dies beheben.

Während die ersten vier Unterarten: Epen-, Tragödien-, Komödien- und Dithyramben-Dichtung aufgrund der generellen Bedeutung dieser Gattungen keiner eigenen Rechtfertigung zu bedürfen scheinen, kann man die Frage stellen, warum noch Auletik und Kitharistik genannt werden. Eine Antwort liegt darin, dass die sechs genannten Gattungen an den beiden zentralen Festen: Dionysien (Tragödie, Komödie, Dithyrambos) und Panathenäen (Rhapsoden = Epenaufführung, Auletik und Kitharistik, aber auch Kitharodie und Aulodie) im 4. Jh. im Agon aufgeführt wurden (Rotstein 2004, Primavesi 2013, 248, siehe ferner Einleitung 1,1 6-22). Gleichwohl wirkt die Aufnahme von ‚Auletik‘ und ‚Kitharistik‘ in die Liste zunächst beliebig (*πλείστη* ist aufgrund der Mittelstellung [vgl. Kap. 15, 1454a 20] zu *αὐλητικῆς* und zu *κιθαριστικῆς* zu beziehen), kann aber als umfassende Repräsentation des Bereichs der – modern formuliert – mimetischen Musik verstanden werden. Denn eines eint die verschiedenen griechischen poetischen Formen jenseits von Epos und Drama: sie werden zu Aulos (einem häufig als ‚Flöte‘ missverstandenen Rohrblattinstrument, das eher der neuzeitlichen Oboe entspricht) oder Kithara vorgetragen; eine klare Zuordnung einzelner lyrischer Gattungen zu Aulos- oder Kithara-Begleitung ist dagegen nicht möglich (so zusammenfassend der Befund von Battezzato 2009, 144-145; siehe ferner zusammenfassend zu Auletik Scheithauer 2015 und zu Kitharodie/Kitharistik Power 2010). Die Spannweite der Verwendung der beiden Instrumente reichte von der Begleitung von Rezitation oder Gesang (als Chorgesang etwa in Timotheos’ *Nomos Die Perser*, siehe unten Kap. 2, 1448a 15) bis hin zu reinen Instrumentalstücken, so etwa lassen sich reine instrumentale ‚Nómoi‘ nachweisen, die als eine Art ‚Programm-Musik‘ mimetisch sein konnten (so etwa der sog. pythische *Nomos* des Sakadas, der Apolls Kampf mit dem Drachen darstellte, s. Pausanias 2,22,8). Für die hier von Aristoteles verwendeten Termini Auletik und Kitharistik (aus ihnen lässt sich nicht schließen, dass damit die reine Instrumentalmusik gemeint sein müsse, denn der Stagirite verwendet nie den deutlich auf den Gesang zum Aulos verweisenden Begriff *αὐλωδία*, sondern stets *αὐλητική*, womit offenbar ‚Aulos-Musik‘ generell bezeichnet wird, ähnlich auch *κιθαριστική* [*κιθαρωδικός* ist nur einmal in Probl. 19, 48, 922b 15 belegbar]: so ist hier mit beiden Termini auf die umfassenden Erscheinungen verwiesen) ist für diese Partie entscheidend, dass mit den beiden Bildungen auf -*ιστική* prinzipiell ein Adjektiv gesetzt wird, zu dem als Substantiv *τέχνη* zu ergänzen ist. Es geht Aristoteles – wie im Fall der vorausgehenden Termini – nicht um die Aulos- und Kitharakunst als Chiffre für ihre Produkte, sondern als Anfertigungs-Verfahren.

Pointiert kann man also feststellen, dass mit den sechs Unterarten prägnant genau die Bereiche von Poetik bezeichnet werden, die in Buch 1 (Tragödien- und Epos-Poetik) und Buch 2 (Komödien-Poetik und [?] weiterer mimetischer Gattungen) der *Poetik* behandelt werden sollen.

47a 16 *πᾶσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον*. In dieser Formulierung liegt eine gewisse Emphase: Aristoteles betont nicht nur explizit, dass ‚Mimesis‘ (zum Begriff s. Einleitung 31–37) Wesensmerkmal und mithin Gemeinsamkeit der zuvor genannten poetischen Formen darstellt, sondern sagt zugleich implizit, dass er damit die Gemeinsamkeit gefunden hat, die es überhaupt erlaubt, eine *ποιητική τέχνη* zu ‚denken‘. Denn für eine *Techne* (s.o.) wird in der Aristotelischen Wissensphilosophie (s. Charles 2000) eine begründbare (Groß-) Gattung als Gegenstandsbereich benötigt. Es ist also Aristoteles’ besondere Leistung, mit Mimesis das grundsätzliche Verhältnis der Dichtung zur Welt zur Gattungskonstituente gemacht zu haben (Halliwell 1998, 109). Dies ist vor der Folie Platonischer Positionen (oder Positionen in Platonischen Dialogen) zur Dichtung umso bemerkenswerter. Denn Platon lässt im *Ion* die Suche nach einer entsprechenden Konstituente scheitern (die in *Ion* 532c vorgezeichnet scheint: *ποιητική γάρ πού* [sic! – hiermit wird die noch nicht gefundene und im *Ion* auch nicht auffindbare Bestätigung dieser Aussage angezeigt] *ἔστι τὸ ὅλον*), da dort angesichts der Fülle dessen, was Gegenstand von Poesie sein kann, im Objektbereich von Poesie keine tragfähige Gemeinsamkeit auffindbar ist. Gibt es aber diese Gemeinsamkeit nicht, kann es auch keine entsprechende *Techne* geben (und konsequenterweise etabliert der *Ion* daher den Enthusiasmus, die Inspiration, als Verfertigungsprinzip von Poesie, s. Pöhlmann 1976); im *Gorgias* 501–2 (s.o. zu 1447a 8) werden die poetischen Gattungen als *ἐμπειρία* eingestuft bzw. der ‚Schmeichelkunst‘, *κολακεία*, subsumiert und als ‚Volksreden‘ mit Bindung an Metrik etc. klassifiziert (s. dazu Einleitung 1.2) – eine *Techne* lässt sich darauf nicht gründen (näher kommen einer Dichtungs-*Techne* Symp. 223d [wo von einem Tragiker und Komödiendichter gemäß *Techne* die Rede ist: *τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα* (καὶ) *κωμωδοποιὸν*] und Leg. 7, 719c).

Der Begriff Mimesis selbst hat durchaus eine ‚Vorgeschichte‘ (dazu zusammenfassend Halliwell 1998, 109–37; Halliwell 2002): So bezeichnen *μιμεῖσθαι* und *μίμησις* a) das Verhältnis zwischen menschlichen Produkten mit Kunstcharakter und dem, was sie darstellen sollen (so bei Herodot 2,78; 2,169,5; 3,77; Eur. Hel. 74); b) Ähnlichkeiten und bewusste Adaptation von Verhaltensweisen (Eur. El. 1037; Aristoph. Eccl. 278; Thuk. 2,37,1); c) das Spielen von Rollen (Aristoph. Thesm. 156; Lysias 6,51), sowie d) – in einem ‚metaphysischen‘ Sinn – die Relation zwischen Konzepten wie Zahl und Welt (hierzu Burkert 1972, 43–45).

Platon (s. Kardaun 1993, Janaway 1995; Halliwell 2002, 37–147; Erler 2007, 493–96; Feddern–Kablitz 2020, 14–38) führt dieses Verständnis von Mimesis als Hervorbringung von Abbildern als Teil seiner Ideenlehre fort; im 10. Buch der *Politeia* wird Mimesis zur Kennzeichnung der Kunstproduktion eingeführt und daraus ein

geringwertiger ontologischer Status des Kunstwerks abgeleitet: denn dieses ist als Abbildung eines Objekts der realen Welt, das seinerseits nur Abbild der Idee ist, naturgemäß defizitär – τὸ δὲ δὴ μιμεῖσθαι τοῦτο οὐ περὶ τρίτον μὲν τί ἐστὶν ἀπὸ τῆς ἀληθείας; („Ist also dieses Nachahmen nicht etwas, was zum Dritten von der Wahrheit her gehört?“, Rep. 10, 602c).

Aristoteles ‚ent-ontologisiert‘ demgegenüber den Begriff Mimesis, d. h. er ‚kappt‘ die platonische aufsteigende Reihe: Abbild (= Kunst), Bild (= Welt), Idee, und reduziert die Bedeutung der Mimesis auf die Relation Kunst – Welt (wobei er ‚Welt‘ nicht nur als die physische vorhandene Welt begreift, s. Kap. 25, 1469b 8–11). Mimesis wird damit im engeren Sinn produktiv für die Literaturkritik und -theorie, die die *Poetik* entwickelt. Indem Aristot. Mimesis als grundlegendes Prinzip von Poesie (die damit, s.o., zugleich definiert wird) bestimmt (hierzu zuletzt Küpper 2009; Feddern-Kablitz 2020, 38–63), ergibt sich hieraus die Notwendigkeit, Unterscheidungen in der Wirksamkeit dieses Prinzips vorzunehmen. Aristot. gewinnt aus den hier im Folgenden systematisch entwickelten Unterscheidungen (1447a 16: διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισὶν ...) ein Raster, das er sodann für die Ordnung von Poesie verwendet, d. h. das Prinzip der Mimesis führt zu einer Taxonomie.

Die hier von Aristot. vorgenommene Definition von Poesie durch Mimesis wird in der Antike in einem allgemeinen Sinn übernommen, mit durchaus verschiedenen Akzentuierungen. So kann etwa Hermogenes in seiner ‚Stillehre‘, *Περὶ ἰδεῶν* 2, 10 (p. 389–90 Rabe), konstatieren: ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ ἡ ποιήσις μίμησις ἀπάντων („Da nämlich die Poesie Nachahmung von allem ist ...“) und damit den ‚Aufgabenbereich‘ der Poesie so bestimmen, dass Homer (als ‚der‘ Dichter) zugleich bester Dichter wie auch bester Redner und Prosa-Autor sein muss.

Allerdings ‚handelt‘ sich Aristot. mit der Definition von Poesie durch Mimesis auch ein Problem ‚ein‘, das die *Poetik* in ihrer Konzeption (die auf Tragödie und Epos bzw. im verlorenen Teil Iambos und Komödie ausgerichtet ist) ausblendet: Es ist nicht erkennbar, wie (oder ob überhaupt) mit diesem Konzept von Poesie bestimmte lyrische Formen erfasst werden können, die sich nicht als Mimesis verstehen lassen, etwa bestimmte Formen von Hymnen. Platon ist infolge seiner Dreiteilung von Poesie in ‚dihegetische, mimetische und gemischte Formen‘, Rep. 3, 392d, leichter in der Lage, in die Idealstadt der Rep. entsprechende, wohl nicht-mimetisch gedachte Hymnen oder Enkomien aufzunehmen: Rep. 10, 607a (in 603b wird mimetische Poesie als per se minderwertig – φαύλη – eingestuft, in 595a gar nicht in der Stadt zugelassen); in Rep. 3, 398b wird freilich auch dihegetische Poesie mimetisch ‚betrachtet‘, wenn an deren Dichter (= Sprecher/Erzähler) die Forderung gerichtet ist, ‚er solle die Erzählweise eines Rechtschaffenen nachahmen‘: τὴν τοῦ ἐπιεικοῦς λέξιν μιμοῖτο κτλ. Die spätere griechische Literaturkritik verändert daher, ohne sich noch die Frage zu stellen, was dann eigentlich Poesie ausmacht, die von Aristoteles gelegte Grundlage, indem sie dihairetisch zwischen mimetischer und dihegematischer Poesie scheidet (Proklos, *Chrestomathie* § 11: καὶ ὅτι τῆς ποιητικῆς τὸ μὲν ἐστὶ

διηγηματικόν, τὸ δὲ μιμητικόν; ähnlich der *Tractatus Coislinianus* § 1: τῆς ποιήσεως ἢ μὲν ἀμίμητος, ἢ δὲ μιμητική). Damit wird auch die Vielfalt der lyrischen Formen systematisch fassbar (wovon die *Chrestomathie* reiches Zeugnis gibt), indes der definatorische Ansatz der *Poetik* aufgegeben.

47a 16 διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισὶν Diese drei Hinsichten werden im Folgenden expliziert: das Medium der Mimesis in Kap. 1, das Objekt der Mimesis in Kap. 2 und schließlich die Art und Weise in Kap. 3. Eine andere Dreiteilung für die Produkte der Mimesis bietet Platon, *Tim.* 50c/d (... τριττά, τὸ μὲν γιγνόμενον, τὸ δ' ἐν ᾧ γίγνεται, τὸ δ' ὅθεν ἀφομοιούμενον φύεται τὸ γιγνόμενον).

47a 17 ἡ γὰρ τῷ κτλ. Zur Verbindung von erläuterndem γὰρ mit disjunktivem ἡ s. Denniston 1954, 67.

47a 17–18 τῷ ἐτέρως κτλ. Die knappe Formulierung lässt offen, ob mit καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον lediglich ἐτέρως verstärkt werden soll oder (so Gudeman 1934, 81) als weitere, grundsätzliche Variation darauf hingewiesen wird, dass die Unterschiede in den Künsten auf je verschiedene Weise verwendet werden.

47a 18–20 ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι ... ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς Mit diesem Satz eröffnet Aristoteles die nähere Erklärung des τὸ ἐν ἑτέροις μιμῆσθαι, der unterschiedlichen medialen Formen der Nachahmung. Hier wird durch einen Vergleich (ὥσπερ) das Verständnis vorbereitet, dass in der *Poetik* zwischen den Medien ῥυθμός, λόγος und ἁρμονία zu unterscheiden ist (49a 22ff.). Doch was wird im Vergleich genannt? Ausgehend von χρώματα, Farben, geht die Forschung einhellig davon aus, dass hier von der Malerei und sodann der Bildhauerkunst die Rede ist, während φωνή als irgendwie auf die Musik gedeutet verstanden wird (Lucas 1968, 56: „it is a problem who the ‚others‘ are ...“). Freilich liegt ein weiteres Problem in σχήματα, das in der Bedeutung „Standbild“ o.ä. nicht nachweisbar ist; ferner ist nicht ersichtlich, wie in ‚Körperhaltungen‘ (so die übliche Bedeutung) das Medium, in dem sich Bildhauerkunst ausdrückt, bezeichnet sein sollte (denn das wäre doch ‚Stein‘...). Eine andere Auffassung bietet sich an, wenn man den fast formelhaften Gebrauch von χρώμασι καὶ σχήμασι in *Anal. post.* 2,13, 97b 32–36 und *Part. anim.* 1,1, 640b 32–33 berücksichtigt. In *Anal. post.* behandelt Aristoteles die Anforderung an eine Definition, klar sein zu müssen, und erläutert dies so: „[...] wenn es mit Hilfe der einzelnen angenommenen Dinge möglich ist, für jede Gattung getrennt zu definieren – wie etwa das Ähnliche nicht im Ganzen, sondern das in Farben und Figuren und das Hohe beim Ton der Stimme.“ – οἷον τὸ ὅμοιον μὴ πᾶν, ἀλλὰ τὸ ἐν χρώμασι καὶ σχήμασι, καὶ ὁξὺ τὸ ἐν φωνῇ. D. h. für Aristoteles kann man e.g. ein bestimmtes Lebewesen dadurch definieren, dass man es entweder in seiner visuellen Erscheinung: in Farbe und Haltung, oder in seiner akustischen Erscheinung: Höhe der Stimm- lage von anderen Lebewesen abgrenzt. In praxi, d. h. am Menschen, führt er dies

in Part. Anim. aus: *οἷόν τε τὴν μορφήν ἔστιν ὁ ἄνθρωπος, ὡς ὄντος αὐτοῦ τῷ σχήματι καὶ τῷ χρώματι γνωρίζουσιν.* (Haut-/Haar-)Farbe und Körperhaltung (die natürlich die Beschaffenheit des Körpers mitdenkt) machen einen Menschen erkennbar. In Umwendung werden diese Definitionsmöglichkeiten hier in der *Poetik* als die Bereiche aufgerufen, in denen Nachahmung möglich ist. Visuell ist Nachahmung in der Farbe und in der Haltung, akustisch in der Stimme (in Rhet. 3,1, 1404a 22 als *πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων* eingestuft) möglich. Es ist also gar nicht von anderen Künsten die Rede (auch wenn diese in der Parenthese *οἱ μὲν διὰ τέχνης* eingeschlossen sein können), sondern von den unterschiedlichen Ausdrucksformen der Nachahmung, die im Visuellen oder im Akustischen liegen. Dass es diese mediale Differenz gibt, soll mithin der *ὥσπερ*-Satz zur Vorbereitung der medialen Differenzen in der Nachahmung in den im Folgenden genannten Künsten erläutern.

Vergleiche von dichterischer Mimesis und Kunst zieht auch häufig Platon, s. Rep. 2, 373b; Crat. 423d; Polit. 288c.

47a 19 ἀπεικάζοντες sc. *χρώματα καὶ σχήματα*, d. h. ‚in ähnlicher Weise bilden‘ wie in Platon, *Kratylos* 432b: *εἴ τις θεῶν μὴ μόνον τὸ σὸν χρῶμα καὶ σχῆμα ἀπεικάσειεν ὥσπερ οἱ ζωγράφοι.*

47a 19–20 οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας Diese Zusammenstellung verdeutlicht, dass es im Vorangegangenen nicht speziell um Malerei und Bildhauerkunst ging, sondern um die visuelle Dimension des Nachahmens allgemein. Denn zwar sind diese Künste grundsätzlich als Nachahmungen im Medium des Bild(en)s enthalten, doch bezeichnet hier Aristoteles ausdrücklich durch die Aufnahme von *συνήθεια* – ‚Gewohnheit‘ oder besser ‚Vertrautheit‘ – auch nicht-Techne-basierte Verfahren (man kann an die Nachahmungen von Tieren in den sog. ‚Tierchören‘ [dazu Herter 1947, Sifakis 1971] denken) als geeignet, ‚Vieles‘ nachzuahmen.

47a 21 οὕτω καὶ αἱ εἰρημέναι τέχναι ἅπασαι Ich folge hier mit Primavesi 2013, 251–52 der arab. Version, die – im Gegensatz zur griech. Tradition Π, die das umständliche *ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι* bietet – auf einen Nominativ führt.

Hier spezifiziert also Aristoteles das im Vorangehenden nur grundsätzlich Ausgeführte mit dem Fokus auf die ‚Poesie‘ als auf Techné basierend Hergestelltem.

47a 22 ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ Mit diesen drei Begriffen (ähnlich Formulierungen bei Platon, Rep. 3, 398d; io, 601a; Leg. 2, 656c) werden in abstrakter Weise die drei grundsätzlich verschiedenen medialen Modi der Mimesis bezeichnet; *λόγος* steht für das Medium des sprachlichen Ausdrucks, *ἁρμονία* (s. West 1992, 177–79, Vatri 2016) bezeichnet nicht nur die ‚Stimmung‘ oder ‚Tonart‘ in der Musik, sondern, und dies ist hier gemeint, sämtliche Töne, die potenziell in einer Tonart bzw. Tonleiter enthalten sind, und kommt damit dem modernen abstrakten Begriff der Musik an sich nahe. Das noch fehlende Medium, das sich im Tanz in reiner Form

konkretisiert (zum Tanz als Nachahmung s. etwa Platon, Leg. 2, 655d), sollte damit in ῥυθμός bezeichnet sein. Primavesi 2013, 254–57 hat (mit Bezug auf den Aristoteles-Schüler Aristoxenos, s. dazu Pearson 1990) verdeutlicht, dass das Wort in der Tat in der griechischen Musiktheorie die (durch die Metrik) geregelte Bewegung des Tänzers, Sängers oder Rezitators bezeichnet, also – im Gegensatz zur akustischen Dimension, die λόγος und ἁρμονία als Medien bedienen, - hiermit die visuelle Dimension der bezeichneten Technai aufgerufen wird. Siehe zur Bedeutung von harmonia, melos und rhythmos bei Aristoteles insgesamt Fieconi 2016.

Platon, Rep. 10, 601a, umschreibt die gleichsam synästhetische Gesamterscheinung von Dichtung, die zugleich gesungen und getanzt vorgetragen wird, mit: ἐάντε ... τις λέγη ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἁρμονίᾳ.

47a 28 καὶ ἦθος καὶ πάθος καὶ πράξεις Mit diesen drei Termini werden hier als Inhalt der Nachahmung durch Tanz drei zentrale Begriffe und Bereiche der von Kap. 6 an entwickelten Tragödien- und Epos-Poetik angeführt, die freilich auf unterschiedlichen systematischen Ebenen liegen. ἦθος und πράξεις (d. h. in der abstrakteren Form: der Plot/die Fabel = ὁ μῦθος) werden in Kap. 6 als die beiden wichtigsten qualitativen Elemente der Tragödie eingestuft und in Kap. 14 bzw. Kap. 7–18 abgehandelt, πάθος in Kap. 11 (wesentlich knapper) als (dritter) Teil des μῦθος angesprochen.

Der Begriff ἦθος wird zwar zumeist mit ‚Charakter‘ übersetzt, entspricht aber in der Aristotelischen Verwendung (s. dazu Einleitung 39–47 mit weiterer Lit.) dem mit diesem Wort mitgeführten neuzeitlichen Konzept nur teilweise. Aristot. bezeichnet dagegen mit ἦθος die (insbesondere bei Konstellationen, in denen der Mensch sich frei entscheiden kann, sichtbar werdenden) ‚Wesenszüge‘, die sich aus Veranlagungen (in Kap. 4, 1449a 4 scheint φύσις als synonym für ἦθος zu stehen), Lebenserfahrung und sozialer Lebenswelt herstellen und ‚habituell‘ (im Sinn einer ἕξις) werden.

Der terminus πάθος wird in *Poetik* in einem breiten Bedeutungsspektrum verwendet, s. dazu unten zu Kap. 11, 1452b 11, wo Aristot. eine Definition bietet. Im hier vorliegenden Kontext von ‚Nachahmung‘ dürfte aus diesem Spektrum der insbesondere durch diese Nachahmung repräsentierbare Bereich ‚Leid‘ im Sinne von ‚Leiden‘ bezeichnet sein.

πράξεις wird in der *Poetik* (s. unten Kap. 2, 1448a 1–2) nicht weiter definiert, es scheint, dass Aristot. darauf vertrauen konnte, dass ‚Handlung‘ (als zielgerichtetes Agieren) keine weiteren Verständnisprobleme für seine Theorie aufwirft.

47a 28 ἡ δὲ [ἐποποιία] Die von der arab. Version unterstützte Tilgung (Uebergeweg 1869, 99) ist inhaltlich erforderlich, da die Ependichtung gewiss nicht mit den folgenden Ausführungen beschrieben werden darf; als Subjekt ist ‚Nachahmung‘, μίμησις, zu ergänzen.

47a 29–47b 2 τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις ...μέχρι τοῦ νῦν. Der überlieferte Text, der in Folge auch nur ein Prädikat im Sg. erforderlich macht, gibt – zusam-

men mit der im Prinzip von allen Herausgebern aufgenommenen Ergänzung von ἀνώνυμος (Bernays) in b 2 einen guten Sinn mit erheblichen inhaltlichen Konsequenzen (s. hierzu eingehend Primavesi 2013): Denn bei dieser Herstellung des Textes konstatiert Aristot., dass es für die Form von Mimesis, bei der (s.u.) als Medium seien es nur Worte (ohne Musik und/oder Tanz), seien es metrisch gebundene Worte (ohne Musik und/oder Tanz) gebraucht werden, noch (s. μέχρι τοῦ νῦν) keinen Namen gebe (eine ähnliche Defizit-Anzeige der Benennung für Mimesis-Formen bietet auch Platon, Sophist. 267d). Damit, wie die folgende Erläuterung zeigt, fallen so unterschiedliche Kunstformen wie der süditalische Mimos und die sokratischen Dialoge sowie versifizierte (aber nicht von Musik begleitete) Formen in den traditionellen Sprechversgattungen (jamb. Trimeter, eleg. Distichon, und wohl auch, obwohl nicht explizit genannt: Hexameter, d. h. das Epos, s. Ford 2010, 223) unter dieselbe Kategorie des Mediums ‚Logos‘.

ψιλοῖς/ψιλός: der Terminus, zunächst Land ohne Bewuchs (Herodot 1,180), Lebewesen ohne Haare/Federn (Od. 13,437) oder in militär. Fachsprache Soldaten ohne schwere Rüstung (Herodot 7,158) bezeichnend, ist seit Platon auch für sprachliche Erscheinungen in Verwendung belegt: Menex. 239c: λόγοις ψιλοῖς κοσμεῖν bezeichnet eine Redeform ohne (poet.) Schmuck, Theaet. 165a: ψιλοὶ λόγοι eine abstrakte Argumentation; bei Aristot. Rhet. 3,2, 1404b 14 steht ἐν τοῖς ψιλοῖς λόγοις im Gegensatz zur metrisch gebundenen Sprache, d. h. dem Vers (ἐπὶ τῶν μέτρων).

Die prädikative Stellung von ψιλοῖς legt nahe, es auch auf das folgende τοῖς μέτροις zu beziehen: D. h. hier werden die reine/ungebundene Prosa und die metrisch gebundene Sprachform/der Vers bezeichnet, die beide ohne Rhythmos und Harmonia auskommen. Vgl. auch den Terminus ψιλομετρία in Kap. 2, 1448a 11.

47b 9 ἀνώνυμος τυγχάνει οὔσα Die Ergänzung, die Bernays 1858/1880, 81 mit Verweis auf De an. 2,7, 418b 27: ὁ λόγῳ (hier im Sinn von Definition) μὲν ἔστιν εἰπεῖν, ἀνώνυμον δὲ τυγχάνει ὃν vorgeschlagen hat, führt darauf, dass die verschiedenen Phänomene – ἢ μόνον τοῖς λόγοις ἢ τοῖς μέτροις – in der Kategorie ‚Medium der Nachahmung‘ unter der Rubrik λόγῳ zusammengefasst erscheinen (d.h. sie sind per Definition bestimmbar). Es fehlt indes ein diese Definition zusammenfassender Ausdruck (s. hierzu Ax 1992/2000, 65 mit weiteren Belegen zur Feststellung von ‚Bezeichnungslücken‘ bei Aristot.)

Anders u.a. Lobel 1929, gefolgt von Kassel 1965 und noch einmal bekräftigt von Nesselrath 1996, die den Plural – mit der vorausgehenden Änderung καὶ ἢ τοῖς μέτροις in 47a 28 – für erforderlich halten, weil sie in 47b 9–13 zwei Phänomen-Bereiche: die Mimen und die Logoi Sokratikoi voneinander abgegrenzt sehen. Doch ist genau das das von Aristot. angesprochene Problem: die von Aristoteles von 47a 28 an thematisierte Kategorie ist gerade deswegen (noch) namenlos, weil auf den ersten Blick die Mimen und die Sokratikoi Logoi – ausgenommen ihre Subsumption unter dieselbe Kategorie – nichts Gemeinsames zu haben scheinen (so 47b 9–10: οὐδὲν γὰρ ... κοινόν), und dies auch so bliebe, wenn man die Mimesis in bestimmten

metrischen Formen durchführte (so 47b 11–13: οὐδέ κτλ. hier im Sinne von ‚und nicht einmal‘). In ein- und demselben Zusammenhang erscheinen beide Formen auch in Frg. 72 R² (s. unten zu 47b 11).

47b 10 τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους Sophron aus Syrakus und sein Sohn Xenarchos (Xenarchos wird im Corpus Aristotelicum nur hier genannt) verfassten im späten 5. Jh. ‚Mimen‘, komödienhafte Sketche und Einzelszenen (Testimonien und Fragmente in PCG Bd. 1, siehe ferner Kerkhof 2001); sie repräsentieren die auf Epicharm zurückführbare westgriechische Form der Komödie. In *De poetis*, Frg. III. ii und Frg. X (siehe unten) führt Aristoteles die Mimen des Sophron als ‚Nachahmungen von Logoi‘ im Zusammenhang mit den Sokratischen Logoi an.

47b 11 τοὺς Σωκρατικούς λόγους Mit den Sokratikoi logoi (s. hierzu Erler 2007, 66–68; Ford 2010) bezeichnet Aristoteles augenscheinlich Schriften der Sokrates-Schüler, in denen Sokrates im Gespräch mit verschiedenen Gesprächspartnern gezeigt wurde oder die schlicht nur von Sokrates handelten (s. Ford 2010). Diese Form war im 4. Jh. äußerst beliebt: bis zu 300 derartiger Schriften scheinen zwischen 395 und 370 verfasst worden zu sein (s. Ford 2008, 30). Bezeugt bzw. rekonstruierbar sind derartige Texte u.a. für Aischines, Antisthenes, Eukleides und Phaidon, vielleicht auch für Aristippos (Fragmente und Testimonien in SSR), in einem weiteren Sinne können auch die sokratischen Schriften Xenophons zu ihnen gerechnet werden. Aristoteles selbst sah augenscheinlich in *De poetis* in dem sonst unbekannten Alexamenos von Teios den ‚Erfinder‘ dieser literarischen Form:

So Frg. III.ii (aus Athenaeus II, 505b/c [ed. Olson 2009]: ὁ καλὸς Πλάτων [...] αὐτὸς δὲ τοὺς διαλόγους μιμητικῶς γράψας, ὣν τῆς ιδέας οὐδ’ αὐτὸς εὐρετῆς ἐστίν. πρὸ γὰρ αὐ τοῦ τοῦθ’ εὔρε τὸ εἶδος τῶν λόγων ὁ Τῆσιος Ἀλεξαμενός, ὡς ὁ Νικίας ὁ Νικαεὺς ἱστορεῖ καὶ Σωτίων. Ἀριστοτέλης δ’ ἐν τῷ Περὶ Ποιητῶν οὕτως γράφει· οὐκοῦν οὐδὲ ἐμμέτρους <ὄντας> τοὺς καλουμένους Σώφρονος Μίμους μὴ φῶμεν εἶναι λόγων καὶ μιμήσεις, ἢ τοὺς Ἀλεξαμενοῦ τοῦ Τηίου τοὺς πρότερον γραφέντας τῶν Σωκρατικῶν διαλόγων. – „Der treffliche Platon [...] (hat) selbst aber seine Dialoge in nachahmender Weise verfasst, deren Form er nicht einmal selbst erfunden hat. Denn vor ihm hat diese literarische Gattung erfunden Alexamenos von Teos [...]. Aristoteles schreibt in *Über Dichter* Folgendes:

„Sollen wir bestreiten, dass die sogenannten Mimen des Sophron, die ja auch nicht metrisch sind, auch Nachahmungen von Reden sind, oder die Dialoge des Alexamenos von Teos, die früher verfasst wurden als die sokratischen Dialoge?“ (Zum Problem, wie sich die in der *Poetik* sogenannten λόγοι zu den in Frg. III.ii als διάλογοι bezeichneten Texten verhalten, ob mit Susemihl τῶν Σωκρατικῶν λόγων (und eventuell mit Natorp λόγους) zu schreiben ist, s. Ford 2010, 225–26).

Dass die Sokratikoi Logoi der hier von Aristoteles gegebenen Einstufung als λόγοι ψιλοί entsprachen, legt u.a. die Charakterisierung des Dionysios v. Hal., *De Demosth.* Kap. 6 – im Kontext und in Abhebung von Platons Stil – nahe: ἐν τοῖς

Σωκρατικοῖς διαλόγοις ἰσχυροτάτοις. Da die in diesen Texten entworfenen Sokrates-Bilder bzw. -Figuren im modernen Sinn als mindestens teilweise fiktiv, die Texte also als ‚fiktional‘ einzustufen sind, ist es durchaus nachvollziehbar, warum Aristot. unter dem Gesichtspunkt von Poesie als durch Mimesis bestimmter Schreibweise diese Texte in seiner Systematik einbezieht.

47b 11–13 οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν Der Gedanke ist deutlich: ein gemeinsamer Begriff für die so unterschiedlichen Formen von Mimesis ohne Musik und Tanz, wie sie die Mimen und die sokratischen Dialoge darstellen, ließe sich auch dann nicht finden, wenn man diese literar. Formen in a) Trimetern (d. h. den Sprechversen des Dramas, aber auch der Iambik eines Archilochos), b) elegischen Distichen (dem Versmaß e.g. der Solonischen Elegien oder des Corpus Theognideum) oder c) sonstigen derartigen (d. h. wohl. stichisch gebrauchten, wie e.g. trochäischen Tetrametern [Archilochos] oder Hinkjamben [Hipponax]) Versmaßen darböte (der hier gebrauchte Potentialis verdeutlicht das – untaugliche – ‚Experiment‘) – ausgenommen, und hier schwingt eine Kritik des Aristoteles mit: Siehe die Fortsetzung.

47b 13–16 πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες ... κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες Hier kritisiert Aristoteles eine Klassifikation von Dichtung, die Unterscheidung (allein?) aufgrund des Metrums vornehmen will, d. h. die ‚Begrifflichkeit‘ nicht anhand aus in 47a 22 entwickelten Kriterien ableitet, die sich aus den Scheidungen, die Mimesis als constituens von Dichtung vorgibt, ergeben. Naturgemäß unklar muss bleiben, ob hier u.a. auch Platon in diese ‚Menschen‘ einbezogen werden sollte, der in den *Gesetzen* 7, 810e, schreibt: λέγω μὴν ὅτι ποιηταὶ τε ἡμῖν εἰσὶν τινες ἐπῶν ἑξαμέτρων πάμπολλοι καὶ τριμέτρων καὶ πάντων δὴ τῶν λεγομένων μέτρων, οἱ μὲν ἐπὶ σπουδῇ, οἱ δ' ἐπὶ γέλωτα ὠρμηκότες, also den ‚Athener‘ hier augenscheinlich das Metrum zum Ordnungskriterium von Poesie machen lässt (ähnlich Gorg. 502c; Phaedr. 258d; Rep. 3, 393d; merkwürdig und buchgeschichtlich interessant dagegen Leg. 7, 810b).

Aristot. führt als Beispiele für die Verbindung von Metrum und Dichten Elegiker und Epiker an, setzt also nicht die zuvor genannten Metren (Iambus, Elegie, ‚Sonstiges‘) um, was u.a. Lobel 1929 dazu bewog, die Streichung von τριμέτρων ἢ in b 11 vorzuschlagen, da hier die Nennung des τριμετροποιός fehle. Indes ist dieses Wort (im Gegensatz zu ἐποποιός [Herodot 2,120,3; 7,161,3] und ἐλεγειοποιός [Athenaios 14, 632b]) nicht belegt; Demosthenes' *ιαμβειοφάγος* (18,139) ist lediglich eine höhnische Verunglimpfung des Aischines. So kann man sich damit beruhigen, dass hier wie auch in 47b 16–20 keine strenge Wiederaufnahme der jeweils zuvor genannten Termini erfolgt, sondern die jeweiligen Beispielreihen je eigenen Logiken folgen.

47b 14 τοὺς δὲ ἐποποιούς Das δὲ hat hier adversative Kraft und stellt einen Gegensatz zwischen ἐλεγειοποιούς und ἐποποιούς her, s. Denniston 1954, 166.

47b 16–17 καὶ γὰρ ἂν ἱατρικὸν ἢ φυσικὸν τι ... οὕτω καλεῖν εἰώθασιν. Mit diesem Satz folgt ein weiteres Beispiel für eine unzureichende Klassifizierung von Poesie. Der Hauptsatz ist klar: ‚(unberechtigterweise) pflegen die Leute so (sc. als Dichter, aus b 15 zu ergänzen) zu nennen.‘ Der vorausgehende Nebensatz hat zum Subjekt diejenigen, die in metrischer Gestalt – διὰ τῶν μέτρων – etwas öffentlich machen (ἐκφέρωσιν), als Objekte stehen ἱατρικὸν und μουσικὸν (so Π) bzw. φυσικὸν (so eine von Σ bestätigte Konjekture von Heinsius, die von den neueren Editionen übernommen wird). Mit φυσικὸν, also einem naturkundlichen Text (in poetischer Form), so die Begründung der Änderung gegenüber Π, werde auf den im Folgenden als Beispiel genannten Empedokles verwiesen. Freilich wirft der Satz ein inhaltliches Problem auf. Das Verbum des Hauptsatzes εἰώθασιν impliziert eine von Aristoteles konstatierte Regelmäßigkeit der in seiner Sicht unzutreffenden Einstufung der beiden zuvor genannten versifizierten Traktate als Poesie, woraus sich ergibt, dass der Vordersatz mit dem konjunktivischen Verbum in Verbindung mit ἂν iterativisch zu verstehen sein sollte, also im Sinn von ‚jedes Mal wenn eine medizinische Abhandlung in Versform publiziert wird, dann etc.‘ – doch sind medizinische Lehrgedichte vor dem Hellenismus (dort insbesondere durch Nikander) nicht sicher nachweisbar (der von Diogenes Laertios 8,77 für Empedokles aufgeführte ἱατρικὸς λόγος ist, wenn er überhaupt Empedokles zugeschrieben werden darf, wohl ein Prosa-Traktat gewesen, wie der Hinweis bei Diogenes nahelegt, der dem Titel den Zusatz καταλογάδην gibt; s. Primavesi 2013, 270 bzw. 2013a, 682). Wenn es aber zur Zeit des Aristoteles keine medizinischen Lehrgedichte gab, würde hier nicht ein regelmäßig vorkommender Fehler konstatiert, sondern ein grundsätzlicher Mechanismus der Fehlzuweisung beschrieben. Der Vordersatz wäre danach eher als Eventualis aufzufassen. Zu einer solchen Deutung steht jedoch der von Heinsius geänderte zweite Begriff φυσικὸν in Gegensatz, da es – von Empedokles, Parmenides und Xenophanes – genügend Lehrgedichte gab, die Aristoteles kannte und die als φυσικά benennbar waren. Angesichts dieses Problems verdient das durch Π überlieferte μουσικὸν Beachtung, das keineswegs gänzlich unplausibel ist, wenn man es ‚technisch‘ auffasst, d. h. als Abhandlung über (wie auch immer zu denkende) Musik. Vertretbar ist eine solche Deutung, da e.g. der im 5. Jh. berühmte Musiker und Musik-Theoretiker Damon (DK 37) als μουσικός figuriert, sein unter dem Titel Areopagitikos bezeugter Traktat (DK 37 B 1–10) auch als μουσικά abstrakt benannt werden könnte und für Demokrit sogar der Titel μουσικά bezeugt ist (DK 68 A 33). Ein Lehrgedicht über die Musik ist ebenso wie ein Lehrgedicht über die Medizin bis zum 4. Jh. nicht nachweisbar. Hält man also den Text von Π, würden hier von Aristoteles zwei hypothetisch mögliche Traktate in Versform angeführt, deren Verfasser man gewohnheitsmäßig infolge der äußeren Textgestalt Dichter nennen würde. Dass damit kein Vorverweis auf Empedokles erfolgt, ist nicht gravierend, da somit dessen Einstufung, die b 18–20 folgt, noch offenbliebe.

47b 18 Ὀμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ Homer als Dichter von *Ilias* und *Odyssee*, aber

auch des *Margites* (Kap. 4, 1448b 30/38) stellt für die *Poetik* einen zentralen Bezugspunkt für das Verständnis von Dichtung in historischer (vgl. etwa Kap. 4, 1448b 28–49a 2) wie in systematischer Perspektive dar; Homer ist für die Epik ‚der Dichter‘, er setzt den Maßstab für ‚gute‘ Dichtung. Aristot. bezeugt eine intensive Vertrautheit mit den homerischen Epen, die sich zunächst in zahlreichen Verweisen und Zitaten niederschlägt (in Kap. 1–24: 54b2: Il. 2,155; 54b26–28: Od. 19,386; 21,205; 54b30: Od. 19,392; 55a2: Od. 8,521; 56b16: Il. 1,1; 57b10: Od. 1,185; 24,308; 57b11: Il. 2,272; 57a35: Il. 1,11; 58a7: Il. 5,393; 58b25: Od. 9,115; 58b27: Od. 20,259; 58b31: Il. 17,265; 60a15: Il. 22,205; 60a26: Od. 19,164; 60a35: Od. 13,116) und schließlich in Kap. 25 kulminiert, wo literaturkritische ‚Probleme und Lösungen‘ mit besonderer Intensität am Homer-Text vorgeführt werden. S. dazu unten zu Kap. 25.

Empedokles (DK 31, geb. um 483/2, gest. um 423, zu ihm und seinem Werk zusammenfassend Primavesi 2013a, Ausgabe mit den neuen Fragmenten in Mansfeld-Primavesi 2011) wird in der *Poetik* mehrfach genannt und zitiert (47b 18; 57a 24 [mit Zitat von DK 31 B 152]; 58a 5 [B 88]; 61a 24 [B 35,14]). Darüber hinaus spielt er im gesamten Corpus Aristotelicum eine kaum zu überschätzende Rolle als intellektuelle Größe in der griechischen Philosophie. Aristoteles hat seine Werke gründlich studiert, er zitiert eine ‚Weltschöpfung‘, *κοσμοποιία*, des Empedokles in Phys. 2,4, 196a 22, ferner nimmt er häufig Bezug auf *φυσικά*, etwa Meteor. 4,4, 381b 32 (aus diesem Werk zitiert Aristot. häufig, s. die Nachweise bei Bonitz 241–42), sowie auf die *καθαρμοί*, Rhet. 1,13, 1373b 14. In F 59 R³ problematisiert Aristot. den Metaphern-Gebrauch des Empedokles, zu dessen Lasten die Präzision der Formulierung geht, in Rhet. 3,5, 1407a 35 spricht Aristot. von der Ambiguität in Empedokles’ Ausdruck. Ausführlichere Referate von Empedokles’ Lehre finden sich in Phys. 1,4; De generat. 2,6 und De an. 1,5, 409b 23–410b 26.

47b 19 τὸν δὲ φυσιόλογον μᾶλλον ἢ ποιητήν Der Terminus *φυσιόλογος* – ‚jemand, der die Natur studiert‘ – findet sich zuerst im Corpus Aristotelicum: Met. 986b 14; De an. 426a 20. Mit *μᾶλλον ἢ* wird nicht schlechthin negiert, dass Empedokles auch Dichter ist, doch der Fokus auf seine Werke entsprechend auf deren ‚wiss.‘ Gehalt hin ausgerichtet.

47b 20 δὲ καὶ Die Kombination von *δὲ* und *καὶ* verbindet den adversativen mit dem additiven Sinn, s. Denniston 1954, 305.

47b 21 καθάπερ Χαιρήμων Chairemon dichtete um die Mitte des 4. Jh. u.a. Tragödien (Fragmente und Titel: TrGF 71); er wird von Aristot. in der *Rhetorik* (3,12, 1413b 8; weiteres Zitat aus Chairemon in 2,23, 1400b 24) als Beispiel für einen der Dichter genannt, deren Werke erst beim Lesen ihre volle Wirkung entfalten (*ἀναγνωστικοί* – hierzu Crusius 1902, zur diesbezüglichen Differenz im sprachlichen Ausdruck vgl. auch Demetr. De eloc. 193), weil er ‚präzise wie ein Prosaschriftsteller‘ sei (*ἀκριβής γὰρ ὥσπερ λογογράφος*). Athenaios (608e) zitiert fünf Verse aus dem *Kentauren*.

Wieso Aristoteles dieses Werk hier als Rhapsodie bezeichnet, ist unklar. Die Kritik an der Mischung der Versmaße wird in Kap. 24, 1460a 2 wiederholt. Die hier implizit problematisierte Buntheit und Vermischung von Metren in einer Dichtung wird von Plat. Leg. 2, 669b–670b scharf kritisiert.

47b 22 καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον. καὶ dient hier zur Hervorhebung von προσαγορευτέον, s. Denniston 1954, 585.

47b 23–24 περὶ τούτων κτλ. Bonitz 200: „absoluta aliqua quaestione transitus ad aliam paratur his formulis“, hierunter u.a. διωρίσθω τὸν τρόπον τούτον.

Kap. 2

Kap. 2 führt die zweite Hinsicht aus, in der Mimesis Poesie gliedert, die Perspektive auf das „Was“, das Objekt der Nachahmung, das – in Abhebung etwa zu Platon – nicht als Handlung, sondern als Nachahmung Handelnder bestimmt wird: Hier setzt Aristoteles grundsätzlich drei Möglichkeiten an, die sich aus dem Gegenstand der Nachahmung, dem transhistorisch gefassten Menschen ergeben: Nachahmung könne bessere, schlechtere oder ähnliche Menschen produzieren.

In Kap. 25, 1460b 8–11 wird diese Bestimmung des Objekts der Nachahmung noch einmal mit Blick auf die möglichen ontologischen Status-Formen des Objekts (im Sinne von: wie das Objekt tatsächlich ist, wie es scheint, wie es sein könnte/sollte) neu gefasst werden (s. dazu unten).

48a 1–2 ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας κτλ. Mit dieser Bestimmung verbindet Aristot. den Mimesis-Begriff mit dem Begriff des Handelns und der Handlung (als Vorgang und Resultat) und fokussiert ihn zugleich darauf. Er steht dabei zugleich einer Platonischen Vorstellung nahe, die in Rep. 10, 603c skizziert wird: πράττοντας, φάμεν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἢ μιμητικὴ βιαιότης ἢ ἐκουσίας πράξεις κτλ.: „Handelnde Menschen, sagen wir, ahmt die Nachahmungskunst nach, die auf äußerem Zwang oder auf Freiwilligkeit basierende Handlungen ausführen...“, hebt sich jedoch zugleich auch von ihr ab, als er den Fokus nicht auf die Umstände der (nachgeahmten) Handlungen – freiwillige oder unfreiwillige Handlungen – richtet, sondern eine Systematisierung des Charakters der Handelnden skizziert, die im folgenden weitergeführt wird.

Diese Fokussierung auf den Charakter macht den Handlungsbegriff (der selbst in der *Poetik* nicht weiter erläutert wird, s. Flashar 1976; zum Aristotelischen Konzept insgesamt s. Corcilius-Rapp 2008) zu einem Eckstein der ab Kap. 6 entwickelten Tragödien-Theorie (s. Kap. 6, 1449b 24: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας κτλ., hierzu Kannicht 1976) und bereitet die Ausführungen zur Anlage der Figuren (Kap. 13ff.) vor.

Mit πράττειν – im Sinne von ‚aktivem, zielgerichteten‘ Handeln – bzw. πράξις als dem dazugehörigen Substantiv, das abstrakt das aktive Handeln bezeichnet, und πράγμα (oder häufiger in der *Poetik* in der pluralischen Form πράγματα), das – passivisch – das Resultat, die ‚Handlung‘ bezeichnet (hierzu Kannicht 1976, 330–31) verwendet Aristot. ‚neutrale‘, aber präzise termini, um den Begriff des Handelns zu bestimmen; die bedeutungsnahen ‚Alternativen‘ ποιεῖν/ποίησις, d. h. ‚tun‘ im Sinne eines (dinglichen) Hervorbringens und δρᾶν/δράμα (s. hierzu unten Kap. 1448a 28) werden von ihm in den jeweils der besonderen Bedeutung dieser Wörter entsprechenden Kontexten eingesetzt.

48a 2 σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι Die Termini σπουδαῖος und φαῦλος gebraucht Aristot. häufig (zumal in den Ethiken, s. Else 1957, 73 Anm. 24; in der hier hergestellten Antithese ähnlich bereits Platon, Leg. 7, 814e); ihre Bedeutung ist komplex: in ihnen ist, in der Tradition frühgriechischer Wertbegriffe, enthalten eine soziale bzw. sozialstratigraphische wie auch eine ethische Dimension. In der Konzeption des Aristot. (hierzu umfassend Else 1957, 70–87; der Versuch von Zanker 2000, die Bedeutung hier und im Folgenden auf die soziale bzw. hierarchische Dimension zu reduzieren, scheitert an καθ’ ἡμᾶς – es ist nicht erklärlich, warum bestimmte Figuren der Dichtung oder der Malerei von größerem oder geringerem Adel als die Zeitgenossen des Aristot. sein sollten), die dem Handeln für die Ausbildung von Exzellenz im ‚ethischen‘ (n. b.: nicht primär moralischen) Bereich (s. dazu Einleitung 41) zentrale Bedeutung beimisst, lässt sich σπουδαῖος mit Rückbindung an σπουδή, das ernsthafte Bemühen, als Eigenschaft bestimmen, in deren Zentrum das als ernste Aufgabe gefasste Streben nach Exzellenz/ἀρετή steht (so Else 1957, 77), φαῦλος als leichtfertiges Ignorieren dieser Aufgabe. Dass in diesem Sinn σπουδαῖος zwar für jegliches Streben nach Exzellenz in jedwedem Bereich gilt (EE 2,1, 1219a 22 kann entsprechend sogar einen ‚ernsten‘ Schuster, σπουδαῖος σκυτεύς, ins Feld führen), jedoch im Bereich der Poesie (oder Malerei) bevorzugt auf aristokratische Helden führt, entspricht der Tradition der aristokratischen Maxime des αἰεὶ ἀριστεύειν (Il. 6,208; II,784).

48a 2–4 τὰ γὰρ ἦθη ... διαφέρουσι πάντες Hiermit begründet Aristot. die gerade aufgestellte Dichotomie von Handelnden in σπουδαῖοι und φαῦλοι: Insofern (s. Einleitung 44–45) das individuelle ‚Ethos‘ (Wesensart) eines Menschen geformt wird von Lebensalter und sozialen Umständen (‚Glück‘, Reichtum oder Armut etc.) und deren individueller Bewältigung im Sinne eines Strebens (oder Untätigseins), ist das ‚Ethos‘ Produkt (ἀκολουθεῖν hier wie in Met. 8, 1042b 4, Part. anim. 2,1, 646a 17: ‚folgen‘ im Sinn von ‚basieren auf‘) des je individuellen Verhältnisses zum Erlangen von Exzellenz. Der folgende Satz (Gudemans Athetese ist von Else 1957, 70, verteidigt worden; freilich ist sie unnötig) expliziert weiter, warum alle Menschen sich im Ethos maßgeblich unterscheiden als σπουδαῖοι (soll zur ἀρετή führen) und φαῦλοι (durch Nicht-Streben ergibt sich κακία).

48a 4–5 ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους Diese systematische Analyse des Verhältnisses zwischen den in der Dichtung dargestellten Menschen und den Menschen ‚der Realität‘ (oder den Rezipienten) findet sich bei Plat. Leg. 2, 659c normativ reduziert: das Theaterpublikum dürfe nur bessere Menschen zu Gesicht bekommen.

48a 5–6 Πολύγνωτος μὲν ... Παύσων ... Διονύσιος κτλ. Polygnot von Thasos (2. Viertel des 5. Jh. – siehe DNO 1464–1516) gehört zu den bedeutendsten Malern der Klassik; er wird in Platons Dialogen (s. *Ion* 532e; *Gorgias* 448b) als ‚der Maler‘ apostrophiert. Soweit aus den Nachrichten zu seinen Gemälden erkennbar (s. insbesondere Pausanias 10,25,1–31,12 [DNO 1476] oder 1,15,1–3 [DNO 1483]), zeichnete diese eine pathetische Darstellung historischer Ereignisse (u.a. Schlacht von Marathon in der Stoa Poikile in Athen) oder mythischer Schlüsselszenen (Fall Troias in der Lesche der Knidier in Delphi) aus: die Darstellung von Figuren als ‚besser als in der Realität‘ lässt sich hieraus bestätigend ableiten. Aristoteles empfiehlt in Pol. 8,5, 1340a 35–38, junge Menschen sollten nicht die Bilder des Pauson (s.u.), sondern die des Polygnot betrachten, weil dieser ἡθικός sei (s. hierzu unten Kap. 6, 1450a 25–29).

Die Kunst des Pauson (wohl zwischen 430 und 370 – siehe DNO 1589–99) wird von Aristoteles, s. Pol. 8,5, weniger günstig beurteilt. Über ihn ist sonst wenig bekannt. Themistios (or. 34,11 = DNO 1482) kann pointiert feststellen, dass ein einziges Bild eines Zeuxis (s. unten zu Kap. 6, 1450a 25–29) oder Apelles höher geschätzt werde als die gesamte Kunst des Pauson ([...] πᾶσαν ὁμοῦ τὴν Παύσωνος τέχνην) zusammengenommen.

Dionysios (wohl ein jüngerer Zeitgenosse des Polygnot, siehe DNO 1703–1707) nimmt nach Nachrichten zu seiner Kunst wohl eine Mittelstellung zwischen Polygnot und Pauson ein: Plutarch, *Timoleon* 36,3 (DNO 1705), teilt mit, dass die Gemälde des Dionysios zwar Kraft, aber auch etwas Gezwungenes, Angestregtes in sich hätten, und Aelian, Var. Hist. 4,3 (DNO 1503) bezeichnet Dionysios als einen Nachahmer des Polygnot – außer in der Größe seiner Bilder (ob sich hieraus eine Einstufung, wie sie Aristoteles hier entwickelt, ableitete, ist nicht klar.). Angesichts der Nachrichten über die Sujets der drei genannten Maler kann die These von Zanker 2000 kaum zutreffen, die drei Bestimmungen βελτίονας – καθ' ἡμᾶς – χείρονας seien sozial-stratigraphisch zu verstehen; alle drei haben heroisch-mythische Figuren dargestellt, deren ‚Ethos‘ bzw. wichtiger: deren Handlungen sich in der genannten Weise differenzieren ließen.

48a 10–11 καὶ [τὸ] περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ ψιλομετρίαν, οἷον κτλ. Mit λόγοι wird hier nicht die ‚Prosa‘ (so Lucas 1968, 65) bezeichnet, sondern, da zuvor mit Tanz, Aulos- und Kithara-Spiel ‚wortlose‘ Medien der Mimesis genannt waren, auf die Wörter/Reden (hier noch ohne generische Bedeutung im Sinne) als Medium von Mimesis verwiesen, für die dann konkret im Folgenden als Form die ‚nackte Metrik‘, d. h. die Dichtung ohne musikalische Begleitung aufgerufen wird: s. hierzu Heath

2013, 9 Anm. 26 gegen Janko 2011, 508, der „prose literature that lacks verse form“ übersetzt (der Terminus *ψιλομετρία* findet sich nur hier bei Aristoteles, erst Themistios, or. 26,131,6 wird ihn wiederverwenden [Bernays hat ihn durch Konjekturen in Synesios, *Dion* 18 herzustellen versucht, ohne jedoch die folgenden Synesios-Editoren zu überzeugen] – zur Bezeichnung von Prosa. Platon, *Phaidros* 278c kennt *ψιλή ποίησις*). Am Beispiel von Homer/Epos, Kleophon/wohl auch Epos, Hegemon/Parodie und Nikochares/wohl auch Parodie werden die drei Qualitäten von dargestellten Menschen deutlich gemacht, wobei die beiden Parodiker für die Kategorie ‚schlechte(re) Menschen‘ stehen.

48a II–14 οἷον Ὅμηρος μὲν βελτίους ... χείρους Kleophon ist als Tragödiendichter des 4. Jh. (TrGF I, Nr. 77) bezeugt, doch da hier die Tragödie eigens später genannt wird, müsste er hier als Epiker eingesetzt sein. Siehe zu ihm auch Kap. 22, 1458a 20: dort wird sein sprachlicher Ausdruck als zwar besonders klar, doch dafür ‚niedrig‘ eingestuft – eine Einstufung, die durchaus mit seiner Figurenanlage kongruent erscheint; Hegemon dichtete im späteren 5. Jh. Komödien (PCG Bd. 5, 547); seine Parodien – Aristoteles nennt ihn hier sogar Erfinder der Form (*ποιήσας πρῶτος*) –, darunter eine *Gigantomachie*, waren sehr erfolgreich (s. hierzu Chamaileon F 44 Wehrli); Nikochares war ein Komödiendichter des frühen 4. Jh. (s. PCG Bd. 7, 39–49); der Titel *Deilias* (wenn nicht *Delias*, d. h. ein Gedicht über Delos?, zu lesen ist) weist auf ein Epos(?) auf die ‚Feigheit‘, das – bei itazistischer Aussprache als *Dilias* – im Titel auf den parodierten Prätext *Ilias* verwiesen haben könnte.

48a 12–13 τὰς παρωδίας ποιήσας Vom späteren 5. Jh. an scheint sich die Parodie als eigene poetische Form zu entwickeln, wie die Erfolge des Hegemon an den Panathenäen (s. Preuner 1922, 94–101) zeigen, im 4. Jh. ist die Parodie soweit etabliert, dass sie sogar als eigene Disziplin in Agonen Einzug gehalten hat, so etwa in einen *ἄγων μουσικῆς* in Eretria um 340 (IG 12 (9), 189,10–20), allerdings sind dort bedeutend geringere Preise für die Parodiker als für etwa die Rhapsoden oder Kitharoden ausgesetzt. Siehe hierzu Pöhlmann 1972/2009, 23–24.

48a 14 περὶ τοὺς διθυράμβους Der Dithyrambos (s. Zimmermann 2008, Kowalzig-Wilson 2013), die Etymologie des Namens ist unklar, definierte sich als Kultlied für Dionysos; als Archeget des Dithyrambos als Kunstform galt der Dichter Arion, der laut Herodot 1,23 in und für Korinth einen vom Chor aufgeführten Dithyrambos geschaffen habe. In Athen (aber nicht nur dort) spielte der Dith. eine prominente Rolle: an den städt. Dionysien traten jährlich 10 aus je 50 Mitgliedern bestehende Chöre von Männern und von Knaben (als Repräsentanten der 10 Phylen) mit (jeweils neu gedichteten) Dithyramben in einen Wettbewerb (s. Pickard-Cambridge 1988, 74–79). Diese Wettbewerbssituation sowie der Einfluss anderer Gattungen, insbesondere der Tragödie, machten die Dithyramben-Dichtung vom späteren 5. Jh. an zu einem Experimentierfeld in poetischer Sprache, Metrik und Aufführungs-

techniken (was insgesamt in der älteren Forschung dazu geführt hat, hier eine ‚neue Musik‘ zu erkennen). Angesichts dieser Bedeutung der Gattung ist der Part, den Aristoteles ihr in der *Poetik* zuweist, erklärlich: in Kap. 1, 1447a 14 nennt Aristoteles den Dithyrambos explizit als eine der sechs Gattungen, die er als ‚Dichtung‘ zusammenfasst, in Kap. 4, 1449a 11 zieht er eine Entwicklungslinie vom Dithyrambos zur Tragödie, in Kap. 15, 1454a 30, und Kap. 25, 1461b 30–32, zieht er kritisch Timotheos’ Dithyrambos *Skylla* heran, in Kap. 22, 1459a 9 geht er auf die für den Dithyrambos passende Sprache ein (in Rhet. 3,12, 1413b 14 hebt er den Dithyramben-Dichter Likymnios [s. PMG 768–73] als zur Lektüre geeigneten Dichter, als ἀναγνωστικός, hervor; s. hierzu Ford 2013, 327–29).

48a 14–15 περὶ τοὺς νόμους Ausgehend vom Terminus νόμος = Melodie entwickelte sich die Bezeichnung νόμος (s. zuletzt ausführlich Hordern 2002, 25–33) für Gesänge zur Kithara-Begleitung, deren besonderes Kennzeichen – in der Antike auf den Dichter und Musiker Terpander zurückgeführt – ihre musikalische Gestaltung (z.T. zur Namensgebung der jeweiligen Nomen verwendet) war. Eine bestimmte religiöse Bindung an Apoll (so behauptet von Proklos, *Chrestomathie* §44, unten Text 8) lässt sich nicht erkennen.

48a 15–16 ὥσπερ γὰρ Κύκλωπας κτλ. A überliefert das unverständliche ὥσπερ γὰς κυκλωπᾶς. Kassel setzt γὰς in Cruces und lokalisiert in diesem Wort (oder Wortfragment) die Störung. Dies erscheint plausibler als eine Lösung durch die Athetese von γὰς (so Tarán 2012 mit Hinweis darauf, dass das Wort augenscheinlich in der lat. Übersetzung fehlt). Will man die Störung in γὰς beheben, ist die leichteste Änderung (so Vahlen [ausführlich begründet in Vahlen 1897/1923, 481–86], dem ich hier folge), γάρ zu lesen.

Andere Versuche ergänzten stattdessen in diesem Wort einen Namen: Holland und Pöhlmann 1972/2009, 25 (mit Parallelen aus Aristoxenos gestützt) schlugen vor: ὥσπερ Οἰνώπας Κύκλωπας <καὶ> Τιμόθεος, womit hier der Kitharode Oinopas ins Spiel gebracht wird, für den in der Tat auch eine Kitharodie mit dem Titel *Kyklops* bezeugt ist. Allerdings wird in den Zeugnissen zu Oinopas dieser niemals als Nomen- oder Dithyramben-Dichter, sondern nur als Kitharode genannt. Da jedoch die Beispiele in 48a 15–16 explizit als aus Dithyramben und Nomen stammen sollten (s. 48a 14), scheint diese Ergänzung nicht plausibel. Anders steht es um den Vorschlag von Page (nach Bekker) zu PMG 782 (d. h. zu dieser Stelle), der vorschlägt: ὥσπερ (θεοῦς Ἄρ)γὰς und damit ein ‚Testimonium‘ für den Dichter und Kitharoden Argas (einen Zeitgenossen des Aristoteles) gewinnt, immerhin einen Dichter, der von Plut. *Demosth.* 4 als Verfasser ‚widerlicher‘ Nomen genannt wird (S. Crusius 1895). Doch ‚passt‘ hier die Ergänzung θεοῦς nicht in den gedanklichen Zusammenhang, geht es doch um das Phänomen von Menschen, die als besser, schlechter oder gleich dargestellt werden (s. 48a 4), nicht um Götterdarstellungen. Erwägenswerter ist Eden 1990: er schlägt vor, ὥσπερ Γ(αλατεί)ας <καὶ> Κύκλωπας κτλ. zu schreiben

(eine Dichtung mit dem Titel *Galateia* ist für Philoxenos 816 PMG bezeugt, inhaltlich wäre die damit hergestellte Titelabfolge, die zunächst Gedichte über die vom Kyklopen Polyphem begehrte Meerjungfrau, dann über den Kyklopen selbst nennt, durchaus plausibel). Eden weist zudem darauf hin, dass die pluralischen Titel nicht etwa auf Werktitel *Die Kyklopen* zu beziehen sind, sondern sich der Plural daraus ergibt, dass es sich um mehrere Werke mit dem Titel *Der Kyklop* handelt.

Ein anderes Problem, das diese Partie stellt, ist die Zuordnung der ‚gleichen‘, ‚besseren‘ und ‚schlechteren‘ Menschen a) zu Nomos und Dithyrambos und b) zu Timotheos und Philoxenos (s. hierzu Power 2013):

Timotheos von Milet (Fragmente in PMG bzw. Hordern 2002) lebte von ca. 450 bis 360; erhalten sind große Teile seines Nomos *Die Perser* (s. PMG 788–791), vom *Kyklopen* – wohl einem Dithyrambos – nur wenige Verse (PMG 780–82). Seine innovative Dichtung wird in der Komödie (so von Pherekrates) parodiert und kritisiert. Philoxenos v. Kythera lebte von 435/4 bis 380/79; er soll 24 Dithyramben sowie den schon von Aristophanes (Plut. 290–96) parodierten *Kyklopen* – einen Nomos? – verfasst haben (Testimonien u. Fragmente PMG 815–24). Wie Timotheos galt er als Verteter der ‚Neuen Musik‘ (s. Ps.Plut. *De musica* 1135c, wo beide als φιλόκαυνοι eingestuft werden). Siehe hierzu LeVen 2014.

Aus Philoxenos 816 PMG ist eine parodistische Konzeption seines *Kyklopen* erschließbar: damit stünde er zur Illustration, dass im Nomos ‚schlechtere‘ Menschen dargestellt werden. Für Timotheos’ *Kyklopen* – wohl das Beispiel für den Dithyrambos – blieben damit die Optionen ‚bessere‘ oder ‚gleiche‘ Menschen.

Kap. 3

Kap. 3 setzt die Erläuterung der drei Hinsichten, in denen sich dichterische Nachahmung verstehen und unterscheiden lässt, fort, indem nun (1.) die Art und Weise/ τὸ ὡς expliziert wird (1448a 19–24). Hierauf (2.) folgt als eine Art von Zusammenfassung (48a 24: ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς) ein Aufweis der Leistungsfähigkeit, die die dreifache Aufspaltung der Mimesis für die Differenzierung der Dichtung bietet. Mit ihrer Hilfe können die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den exempli gratia genannten Homer, Sophokles und Aristophanes exakt gefasst werden (48a 24–29). An das dabei ins Spiel gebrachte Wort δῖαμα schließt sich dann (3.) ein Exkurs an, der wortphilologisch die verschiedenen Ansprüche auf die Erfindung von Tragödie und Komödie beleuchtet (48a 29–48b 2). Eine Schlussformel (48b 2–3) markiert das Ende dieses Gedankenzusammenhangs.

48a 20–24 καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι κτλ. Die Konstruktion dieses Satzes ist kompliziert (Lucas 1968, 66: „one of the most difficult passages in the P.“), auch deshalb, weil die Gliederung unklar bzw. inkonsequent ist (s. Stohn 2001, 344): ὅτε μὲν (a 21) erhält keine Entsprechung, es folgen drei Glieder mit ἢ (ἢ

ἔτερόν τι, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν, ἢ πάντας ὡς πράττοντας), ohne dass deutlich würde, wie sich die drei damit formulierten Alternativen zur eingangs formulierten Möglichkeit ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα logisch verhalten.

Der Anfang des Satzes ist klar, er greift zurück auf die Unterscheidungen von Kap. 1, 47a 17 ἐν ἑτέροις (hier als ἐν τοῖς αὐτοῖς, d. h. Wort, Gestik, Melodie) und ἕτερα (hier als τὰ αὐτά, d. h. bessere, gleiche oder schlechtere Personen). Aristot. führt dabei ein Gedankenexperiment durch: Es sei möglich (ἔστιν), dass bei gleichbleibenden Modi der Mimesis (also gleichbleibender Konfiguration von Wort, Gestik und Melodie) und bei gleichbleibendem Objekt (also gute/schlechte Charaktere):

- Fall a: der Dichter spricht zu einer bestimmten Zeit (ὅτε ist dann indefinites Temporaladverb) berichtend in eigener Person (ἀπαγγέλλων) oder wird zu jemand anderem in bestimmter Hinsicht (im Griechischen steht ἔτερόν τι γενόμενον - ἕτερον wird hierbei gemeinhin wegen des folgenden τι als Neutrum aufgefasst [Lucas 1968, 67: „the neuter is curious“] und mit Hinweis auf 60a 10 oder Phys. 247a 18 zu erklären versucht; dies ist unnötig, wenn man τι als acc. limitat. versteht wie in Met. 7,1, 1028a 30–31: ὥστε τὸ πρῶτως ὃν καὶ οὐ τί ὃν ἀλλ’ ὃν ἀπλῶς ἢ οὐσία ἂν εἴη – „sodass das, was primär Seiendes ist, und nicht, was nur in bestimmter Hinsicht [τι] Seiendes, sondern uneingeschränkt Seiendes ist, die ousia sein dürfte.“); das Beispiel Homer verdeutlicht, was gemeint ist. In *Ilias* oder *Odyssee* (mag auch ‚Homer‘ nicht wie Hesiod deutlich über sich selbst sprechen) gibt es teils auktoriale Rede, teils Reden von Figuren (etwa extensiv in *Ilias*, Buch 1), in die sich ‚Homer‘ dann verwandelt hat (angesichts von ca. 1200 Reden in beiden Epen liegt hierin eine erhebliche Zahl von ‚Verwandlungen‘, s. zu Kap. 24, 1460a 7). Zur Formulierung bzw. zur zugrunde liegenden Vorstellung s. Einleitung 34. Vgl. Platon, Rep. 3, 393c: der Dichter (was am Beispiel Homer erläutert wird: 393a/b: τὰ δὲ μετὰ ταῦτα ὥσπερ αὐτὸς ὢν ὁ Χρῦσης λέγει καὶ πειράται ἡμᾶς ὅτι μάλιστα ποιῆσαι μὴ Ὅμηρον δοκεῖν εἶναι τὸν λέγοντα, ἀλλὰ τὸν ἱερέα κτλ.) spricht, als sei er jemand anderer - ὡς τις ἄλλος ὢν. Man kann hierin zugleich ein Problem der (nicht nur) Aristotelischen Auffassung von Dichtung konstatieren: „[...] Aristoteles kennt keine Hierarchie von Sprecherinstanzen.“ (Feddern-Kablitz 2020, 42).

Oder (der Satz würde strukturiert durch ὅτε μὲν ... ἢ ὡς ... ἢ πάντας)

- Fall b: man spricht (hier ist vor ὡς aus ἀπαγγέλλων ein Verbum dicendi zu extrapolieren) als immer derselbe ohne Verwandlung;

Oder

- Fall c: hier ändert sich die sprachliche Gestaltung; inhaltlich geht es klärlich um den Darstellungsmodus des Dramas. Das hat zur Konsequenz, dass der Subjektsakkusativ, der zu μιμεῖσθαι ἔστιν zu stellen ist, nicht mehr eine auktorial redende Einzelperson sein kann, sondern die auf der Bühne Darstellenden/Nachahmenden sein sollten: hier als τοὺς μιμουμένους ausgedrückt. Diese Nachahmenden stellen dar/ahmen nach (hier partizipial konstruiert), und zwar sämtliche Figuren des Stückes in ihren Tätigkeiten/als Handelnde, d. h. hier: πάντας

ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας. Die Wortstellung wirkt artifiziell (s. als Parallele Kap. 17, 1455a 23), doch zeigt sich, dass andere Positionen etwa des Subjektsakkusativs den Satz noch stärker verdunkeln würden.

Insgesamt lässt sich also aus dem überlieferten Wortlaut der erforderliche Sinn gewinnen: Aristoteles entwirft drei Möglichkeiten für das „Wie“ der Mimesis.

Es ist erkennbar, dass hiermit auf den ersten Blick Bezug genommen wird auf die von Platon (Rep. 3, 392d–394d) entworfene Unterscheidung zwischen der Rede des Dichters in der 1. Pers. bzw. als des Berichtenden, der Rede, die der Dichter Figuren in den Mund legt, und einer Mischform zwischen beiden. Allerdings, hierauf weist Kablitz 2018 hin, ist Platons Unterscheidung zwischen bloßer Erzählung (διήγησις), Erzählung in Form einer (nachahmenden) Figurenrede (dies wäre etwa die μίμησις im Drama) und einer Mischform zwischen beiden (so etwa im homerischen Epos) stringenter als Aristoteles' Ausführung in diesem Satz. Denn hier bildet – im Gefolge des Systems ‚Mimesis‘ – die Nachahmung den Oberbegriff, unter dem auch die bloße Erzählung subsumiert ist. Dass die hiermit entwickelte Gattungsdifferenz zwischen Epos und Drama, auch wenn sie gegenüber Platons Konzept abzufallen scheint, dennoch eine Pointe hat, nämlich die Verabschiedung der *opsis* aus der Analyse des Dramas/der Tragödie vorzubereiten, die Kap. 6 vollzieht, arbeitet Schwinge 1990 heraus.

48a 22 ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ Dies führt Aristoteles in Kap. 24 näher aus, in dem er Homer ausdrücklich dafür lobt, dass er wenig in eigenem Namen spricht, dafür aber viele seiner Figuren reden lässt. Schwinge 1990 arbeitet heraus, wie Aristot. Homer damit der Form des Dramas möglichst nahe rückt und sich daraus auch die besondere Stellung der homerischen Epik in der *Poetik* ergibt.

48a 23–24 ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους Siehe zu diesem Satzteil auch die Analyse von Kablitz 2018: die syntaktische Schwierigkeit, die Kassel dazu geführt hat, τοὺς μιμουμένους in Cruces zu setzen, ergibt sich daraus, dass infolge der Wortstellung unklar ist, ob τοὺς μιμουμένους Objekt oder Subjekts-Akkusativ zu μιμεῖσθαι ist. Die hier vertretene Deutung und Übersetzung wählen die zweite Möglichkeit, zumal diese im Folgenden am Beispiel der Gemeinsamkeit von Homer mit Aristophanes expliziert wird.

48a 26–27 μιμητῆς Ὅμηρῳ Σοφοκλῆς κτλ. Die hier konstatierte Nähe des Sophokles zu Homer im Ethos der Figuren ist in der Antike immer wieder gesehen worden. Siehe die unter Sophokles Test. 115–116 Radt (TrGF 4) gesammelten Zeugnisse. Pointiert formuliert dies etwa Polemon (Diog. Laert. 4,20 = Soph. Test. 115a), der Homer einen epischen Sophokles, Sophokles einen tragischen Homer nennt.

48a 27–28 πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. Für diesen (abgesehen von der hier nicht eindeutigen arab. Übersetzung) einhellig überlieferten Satz schlug

Casaubonus (De Satyrica Graecorum Poesi [1605, 106]) die spektakuläre Konjektur *πράττοντες ... δρώντες* vor, die eine weitreichende Rezeption gefunden hat, jedoch seit Vahlen sogar aus dem app. crit. (ausgenommen Kassel 1965) verschwunden ist, indes neuerdings von Galván (im Druck) mit beachtlichen Argumenten wiederholt worden ist: Für Casaubonus (und Galván) liegt das Problem des überlieferten Textes darin, dass er nicht, wie in 48a 25 angekündigt, die Gemeinsamkeit der Mimesis zwischen Aristophanes und Sophokles auf der Ebene des *ὧς* enthält, sondern lediglich eine Variation der Ebene des *ἄ*, des Objekts, bietet; verstärkt hat dies Bedenken Else 1957, 105, der darauf hinweist, dass nach Aristot. eigenem Axiom (Kap. 2, 48a 1) ‚Dichtung‘ im Sinn des Aristot. nur Nachahmung von Handelnden sein könne, die hier gegebene Bestimmung der Gemeinsamkeit von Aristophanes und Sophokles sowohl banal sei wie auch keine Differenz zum zuvor genannten Homer herstelle. Es sei hier daher in beiden Partizipien der Nominativ zu schreiben (Galván hebt dafür hervor, dass in der *Poetik* häufiger *πράττων/πράττοντες* als Subjekt zu *μιμῆσθαι* belegbar ist), da damit, ähnlich Platon, Rep. 3, 392d, 394b-c (s. dazu Einleitung 34) und in weiterer Ausfaltung der (dunklen) Formulierung in 1448a 23 die Bühnen-Dichter Aristophanes und Sophokles in ihrem Dichten, das als nachahmendes Agieren gefasst ist, von Homers Dichten abgehoben sind.

Diese Deutung bzw. Textänderung hat jedoch das Problem, dass der Anschluss *ὅθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν κτλ.* nicht recht ‚funktioniert‘: der vorausgehende, an sich auffällige Gebrauch von *πράττειν* und *δρᾶν* nebeneinander muss bei der Deutung von Casaubonus/Galván als pleonastisch verstanden werden, die beiden Verben mithin als fast synonym. Merkwürdig wäre dann die daran anknüpfende Erläuterung zu *δράματα*. Während *πράττειν* jedoch als (zielgerichtetes) abstraktes Handeln ein Schlüsselbegriff der Terminologie der *Poetik* ist (s. oben zu Kap. 2, 1448a 2; Kap. 6, 1449b 24), bezeichnet *δρᾶν* (ausgehend von einer Grundbedeutung ‚mit den Händen/mit dem Körper etwas tun‘, s. Schreckenberg 1960, besonders Patzer 1965) hier wie in der Tragödien-Definition in Kap. 6, 1449b 26 ‚verkörpernd darstellen‘. Dies bedeutet, dass *καὶ δρώντας* eine spezifizierende Erläuterung des in der Tat für die gesamte Poesie typischen *πράττοντας μιμοῦνται* darstellt: Damit wird hier die spezifische Gemeinsamkeit zwischen Sophokles und Aristophanes – in Abhebung von der Gemeinsamkeit zwischen Homer und Sophokles (48a 23: *πράττοντας καὶ ἐνεργούντας*) – bezeichnet, die die Gemeinsamkeit der auf der Bühne darstellenden Mimesis durch *δρώντας* hervorhebt.

48a 29–35 *διὸ καὶ ἀντιποιοῦνται ... οἱ Δωριεῖς κτλ.* Aristot. bezieht sich hier in allgemeiner Weise auf ‚dorische‘ Ansprüche (zu ihnen s. PCG Bd. 1: ‚De comoedia Dorica‘) auf die ‚Erfindung‘ der dramatischen Formen, die – s. Einleitung – auf Forschungen (oder Auswertungen von mündlichen Traditionen) beruhten, mit deren Hilfe eine vergleichende Chronologie zwischen Entwicklungen im außerathenischen und athenischen Bereich erstellt wurde. In *De poetis* (Frg. X, s. dazu unten) hat er dies offenbar breiter ausgeführt. Dass Aristot. durchaus Detailkenntnisse der

dorischen, d. h. hier megarischen Komödie hatte, zeigt EN 4,2,6, 1123a 24, wo auf die Kostümierung des Chores in der Parodos in dieser Komödienform angespielt wird. Wie eine Reminiszenz an die vorliegende Formulierung der *Poetik* mutet die Erklärung eines spätantiken Kommentators zu dieser Stelle an (anon. com. in EN 4,2,6 [p. 186 ed. Heylbut, CAG Vol. XX] – das Lemma dieses Kommentars zieht am Ende den Schluss: *δείκνυται γὰρ ἐκ πάντων τούτων ὅτι Μεγαρεῖς τῆς κωμωδίας εὔρεται.*): *διασύρονται γὰρ οἱ Μεγαρεῖς ἐν κωμῳδίᾳ, ἐπεὶ καὶ ἀντιποιοῦνται αὐτῆς ὡς παρ' αὐτοῖς πρῶτον εὔρεθείσης, εἴ γε καὶ Σουσαρίων ὁ κατάρξας κωμωδίας Μεγαρεύς.* [„Denn man verspottet die Megarer in der Komödie, weil sie ihrerseits den Anspruch auf sie [sc. die Komödie] als bei ihnen zuerst erfunden erheben, wenn freilich auch Susarion, der mit der Komödie begann, ein Megarer war.“] Der hier eingeführte Susarion (s. PCG Bd. 7, p. 661–65) erscheint in den späteren Traktaten *περὶ κωμωδίας* regelmäßig als Schöpfer der Komödie (s. hierzu unten den Kommentar zu *De poetis*, F 33a Janko), eine Nachricht, die sich auch auf Aristot., *De poetis* (Frg. X bzw. F 33a Janko) zurückführen lässt.

48a 31 τῆς μὲν γὰρ κωμωδίας κτλ. Die Verbindung von *μὲν* (oder *δέ*, s. oben 47a 17) und appositionalem *γάρ* ist überaus häufig bei Aristot., s. Denniston 1954, 67.

48a 31 οἱ Μεγαρεῖς οἱ τε ἐνταῦθα - Gemeint sind (a) Megara ‚Hyblaia‘ (nördlich von Syrakus auf Sizilien) und (b) Megara westlich von Athen.

48a 32 ἐπὶ παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης Damit scheint die Zeit nach Sturz des Tyrannen Theagenes in Megara gemeint zu sein, eine Phase, die – wohl – in das frühere 6. Jh. v. Chr. zu datieren ist: Theagenes unterstützte seinen Schwiegersohn Kylon bei dessen Putschversuch in Athen um 630 (s. Berve 1967, Bd. 2, 536); Aristot. erwähnt Theagenes als Tyrann in *Rhet.* 1,2, 1357b 22 u. *Pol.* 5,4,5, 1305a 24 – aus beiden Partien geht nicht klar hervor, wie er von Aristot. datiert wird. Doch kann man vermuten, dass er den Sturz der Tyrannis in das letzte Viertel des 6. Jh. setzte, d. h. möglw. etwas früher als die Vertreibung der Peisistratiden aus Athen.

48a 33–34 Ἐπίχαρμος †ὁ ποιητῆς† πολλῶ πρότερος ὢν Χίωνίδου καὶ Μάγνητος Der überlieferte Text ist inhaltlich problematisch: Epicharm (Testimonien und Fragmente in PCG Bd. 1, ferner Kerkhof 2001, 55–65) galt in der Antike als (einer der) Schöpfer der Komödie, s. e.g. test. 1 (aus *Suda* ε 2766): *ὃς εὔρε τὴν κωμωδίαν ἐν Συρακούσαις ἅμα Φόρμῳ* (zu ihm PCG Bd. 1, p. 174–75). Eine genaue Datierung von Lebenszeit und Schaffen ist nur näherungsweise möglich, einziger Fixpunkt ist die Datierung seiner Komödie *νᾶσοι* (*Die Inseln*) auf einen terminus post quem 477.

Die athenischen Komödiendichter Chionides (PCG Bd. 4, test 2 bezeugt eine Aufführung an den Dionysien 486) und Magnes (PCG Bd. 5, test. 5 bezeugt eine Aufführung für 472) können nahezu als Zeitgenossen Epicharms gelten – *πολλῶ πρότερος* ist daher sachlich falsch; ferner erscheint der konkretisierende Zusatz

Ἐπίχαρμος ὁ ποιητῆς redundant. Folgende Lösungen wurden angeboten: a) die radikale Athetese des gesamten Satzes (Else 1957, 102 mit folgender ausführlicher Begründung); b) Korrektur des Textes, indem man mit Gercke 1915 (οὐ) πολλῶ πρότερος schreibt (so neuerlich Janko 2013, 253).

Doch ist wirklich das Problem richtig erkannt? Denn auch wenn die moderne Forschung Epicharm eher als Zeitgenossen von Chionides und Magnes ansetzt, besagt dies nichts für die Datierung, die Aristot. zugrunde legt. Denn im Kontext der Ansprüche der Megarer auf die Urheberschaft für die Komödie soll doch der hier vorliegende Satz erkennbar diese Ansprüche mit einer Begründung ausstatten: ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος κτλ. – was sinnlos wäre, wenn im selben Satz gesagt würde, dass eigentlich die athen. Komiker genauso alt sind. Aristot. bezieht sich (auch abgesehen von der umstrittenen Partie Kap. 5, 49b 6, s. unten ad loc.) häufig u.a. in Metaphysik und Rhetorik auf Epicharm, in der Regel ohne weitere Hinweise auf dessen Zeitstellung. Eine Partie ist jedoch von Belang: Met. 4,5, 1010a 5–6: οὕτω γὰρ ἀρμόττει μᾶλλον εἰπεῖν ἢ ὥσπερ Ἐπίχαρμος εἰς Ξενοφάνην – „denn so passt es wohl mehr zu sprechen als in der Weise, in der Epicharm gegen Xenophanes redet.“ Hier bezieht sich Aristot. also auf eine polemische Rede(weise) Epicharms gegen Xenophanes, und es ist – im Zusammenhang mit der hier vorliegenden Stelle – herleitbar, dass Aristot. Epicharm als Zeitgenossen des Xenophanes betrachtet haben könnte, also in das spätere 6. Jh. datierte (so auch DK 23 in Anm. zu A 2). Damit ist πολλῶ πρότερος gerechtfertigt.

Ob ferner mit Gudeman 1934 ὁ ποιητῆς als ‚Marginalglossem‘ zu tilgen ist (empfohlen von Janko 2013, 253), ist dagegen nicht klar, könnte sich hinter ὁ ποιητῆς doch auch ein verschriebener Name (eventuell der des Phormis? s. unten zu 49b 6) verbergen, der nicht mehr verstanden und entsprechend (mit Änderung von Partizip und Verb) neu gedeutet wurde.

Der gesamte Abschnitt ist in referierendem Ton gehalten, eine ‚Parteinahme‘ des Aristot. für oder gegen die dorischen Ansprüche lässt sich aus ihm nicht herauslesen. S. dazu Kerkhof 2001, 13–17.

Kap. 4

Kap. 4 begründet zunächst die Poesie als Mimesis anthropologisch, d. h. als aus ‚natürlichen Ursachen‘, αἰτίαι φυσικαί, erwachsend: aus 1. dem den Menschen an sich innewohnenden Bedürfnis nach Nachahmung, sowie 2. der Freude, die er an Nachahmung hat (1448b 4–19). In einem zweiten Schritt konkretisiert Aristoteles sodann, wie sich aufgrund der jeweils spezifischen Wesensarten der Menschen/Dichter aus anfänglichen Improvisationen die verschiedenen Gattungen der Poesie herleiteten; hierbei legt Aristoteles das in der griechischen Kultur tief verankerte Modell der Anziehung von Ähnlichem (s. Müller 1965) zugrunde: je nach Wesensart wurden die

einen Dichter zu erhabenen, die anderen Dichter zu niedrigeren Dichtungsformen gebracht, was zur Ausfächerung in Epos und Iambik sowie später Tragödie und Komödie führte (1448b 20–49a6). In einem dritten Schritt zeichnet Aristoteles schließlich die Entwicklung der Tragödie bis zu ihrem Telos nach (1449a 7–31). (Hieran wird Kap. 5 mit einer analogen Skizze der Entwicklung der Komödie anschließen.)

48b 4–5 εοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο ... φύσικαι.

Mit dieser Einleitung dieses Abschnitts (εοίκασι – „es scheinen“: hier, wie etwa auch in der *Nikomachischen Ethik*, s. Lengen 2002, 81–83, im Sinn einer vorsichtig formulierten These, die Aristot. für zutreffend hält) präsentiert Aristot. die Dichtung insgesamt – ὅλως! – als aus der Natur des Menschen (zur Aristotelischen Anthropologie s. zusammenfassend Wehrli 1982) abgeleitetes Phänomen. Damit zieht er zwei Grenzlinien: die eine gegenüber traditionellen griechischen Anschauungen von der ‚Erfindung‘ der Dichtung durch Kulturstifter wie Orpheus, Linos oder Musaios, die andere gegenüber Positionen, die Poesie als für den Menschen prinzipiell nebensächlich, weil ontologisch geringwertig einstufen (vgl. Platon Rep. 3, 395d, wo die Freude bzw. die Neigung des Menschen zur Mimesis nicht als anthropologische Konstante, sondern als – problematische – Habitualisierung aufgefasst ist: [...] ὅτι αἱ μιμήσεις, ἐὰν ἐκ νέων πόρρω διατελέσωσιν, εἰς ἔθνη τε καὶ φύσιν καθίστανται κτλ. – „dass die Nachahmungen, wenn man es von Jugend an stark damit treibt, in Gewöhnungen und Natur übergehen“).

Die zwei Ursachen, die die Dichtung hervorbringen, benennt Aristot. im Folgenden: 1. Den dem Menschen angeborenen Nachahmungstrieb (τὸ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις), dessen Intensität ihn von anderen Tieren unterscheidet und durch den er zum Lernen fähig ist; sowie 2. die (wohl ebenfalls als angeboren zu denkende) Freude an Nachgeahmten (τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι – hier ist σύμφυτον grammatisch hinzuzudenken). Die Verbindung, die Aristot. hier zwischen Nachahmen und Lernen herstellt, lässt sich in dieser Form weder im sonstigen Corpus Aristot. (s. zu Ansätzen in Pol. 7,17, 1336a 35 u. Hist. An. 4,9, 535a 30 – b 3 Klimis 2003) noch bei Platon oder anderen griech. Denkern vor Aristot. nachweisen; sie lässt sich allerdings aus der in *Metaphysik* 1,1 skizzierten Bedeutung der ἐμπειρία herleiten, wenn man in Anschlag bringt, wie diese ‚Erfahrung‘ entsteht. Der Aneignungsprozess (μανθάνειν 48b 16), der hier mit dem Terminus συλλογίζεσθαι (48b 16) konkretisiert wird, entspricht (s. Tsitsiridis 2005) den grundsätzlichen Vorstellungen, die Aristot. (etwa in An. post. 2,19) über menschlichen Wissensgewinn entwickelt.

Mit der Herleitung aus diesen φυσικαὶ αἰτίαι ergibt sich implizit zugleich eine ‚anthropologische‘ Begründung der Poesie an sich als in der Natur des Menschen im doppelten Sinn verankert.

1. Denn die Freude am Nachahmen erklärt gleichsam das Bedürfnis, Dichtung als Dichter zu erschaffen. Von diesem Punkt her leitet Aristot. daher 1448b 22ff. die Entstehung der verschiedenen Dichtungsformen ab: die, die aufgrund ihrer Natur besonders zum Nachahmen befähigt waren (οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα), hät-

ten in kleinen Entwicklungsschritten (*κατὰ μικρὸν προάγοντες*) aus improvisierten Formen die Poesie hervorgebracht. Damit weicht Aristot. nicht nur von dem in der griechischen Kultur tief verankerten Modell des genialen (oder göttlich inspirierten) Erfinders ab (s. hierzu Thraede 1962a u. 1962b), er macht vielmehr die Genese der Poesie zu einem Geschehen, in dem sich eine besondere Fähigkeit des Menschen (die die Tiere nicht besitzen, 48b 7) ausdrückt und verwirklicht. Diese Genese wird damit zugleich auch zu einer Entwicklungsgeschichte, in der Mensch und Produkt ‚entelechisch‘ zu sich selbst kommen. Als eine Art von weiterer Pointe dieser Konstruktion kann Aristot. zugleich die Verschiedenheit der poetischen Gattungen ableiten: Er macht das, was bzw. wie nachgeahmt wird (im Sinne der Unterscheidung des Objekts der Mimesis in Kap. 2), abhängig von der entsprechenden persönlichen Charakter-Eigenschaft des Nachahmers (hierzu Else 1957, 136, anders, aber unzutreffend Heath 1989, 347, der *κατὰ τὰ οἰκεία ἥθη*, 48b 24, auf die nachgeahmten Personen bezieht) und kommt so auf die Grunddifferenz zwischen ‚ehrenhafte(re)n‘ Nachahmern/Dichtern, die Hymnen, dann Epen, dann die Tragödie schaffen, und ‚schlichteren‘ Nachahmern/Dichtern, die Rügelieder, dann Iamben und schließlich die Komödie produzieren.

2. Die Freude am Produkt von Nachahmung, die Aristot. ebenfalls anthropologisch fundiert sieht, führt prima facie auf Vergnügen an Poesie. Doch vermeidet es Aristot. hierbei, eine kurzschlüssige Beziehung zwischen dem im Menschen entstehenden Vergnügen und dem nachgeahmten Objekt herzustellen (eine solche Herstellung liegt der Platonischen Kritik an der Dichtung zugrunde); statt ihrer leitet Aristot. dieses Vergnügen von der von ihm als axiomatisch aufgefassten Freude des Menschen am Lernen und Wissen (s. Met. 1,1, 980a 21; Rhēt. 1,11, 1371b 4–8; 3,10, 1410b 10–12) ab: allen Menschen mache das Lernen Freude (48b 12–15). Dies führt ihn auf die kompliziertere (und nicht ganz leicht mit lebensweltlichen Erfahrungen kompatibel) Deutung, es sei nicht die ästhetische Dimension, die bei der Kunstbetrachtung Vergnügen bereitet, sondern die kognitive.

In summa erhält mit diesen beiden Ursachen für Poesie die Dichtung als Ganzes eine Legitimation, da sie im Menschen angelegt ist.

48b 9–12 *σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ... τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἡκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες ... καὶ νεκρῶν*. Aristot. formuliert hier die Freude an Mimesis am Paradox des ‚Vergnügens an tragischen Gegenständen‘ (s. hierzu Seidensticker 1990/2005; Sifakis 2001, 38–53): dieses bezeichnet die emotionale Differenz, die zwischen dem Rezipienten von in der Kunst dargestelltem Leid und dem/den dargestellten leidenden Figuren besteht. Auf dieses Paradox weist bereits die berühmte Feststellung des Gorgias über die Wirkung von Poesie (DK 82 B 11,9), die Seele leide in gewisser Weise eigenes Leid, wenn sie von fremden Leid, das in künstlerischer Form präsentiert wird, höre (...ἐπ’ ἀλλοτρίων τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἰδίον τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἡ ψυχὴ). Aristot. gibt hier eine Erklärung, die auf dem von ihm behaupteten Mimesis-Charakter von Kunst ruht: die

affektische Wirkung entstehe nicht durch den Gegenstand (d. h. den Leidenden/ das dargestellte Leid), sondern durch den vom Rezipienten ‚eigentlich‘ gewürdigten Kunstcharakter des dargestellten Gegenstandes. In nuce fasst den hier ausgeführten Zusammenhang zwischen Mimesis und Freude auch Rhet. I,II, 1371b 4–10 zusammen.

Es ist bemerkenswert, dass in Pol. 8,5, 1340a 25–27 (dazu Golden 1976, 440) im Gegensatz dazu das Vergnügen an der Kunst als Vergnügen am dargestellten Gegenstand bestimmt wird (οἷον εἴ τις χαίρει τὴν εἰκόνα τινὸς θεώμενος μὴ δι’ ἄλλην αἰτίαν ἀλλὰ διὰ τὴν μορφήν αὐτὴν, κτλ. – „so wie man bei der Betrachtung des Bildes von irgendetwas/-jemandes wegen keiner anderen Ursache Vergnügen empfindet als wegen der [dargestellten] Gestalt selbst“). Zur Freude an Lerngegenständen aufgrund des damit verbundenen angenehmen Reizes (χαρίς) vgl. auch Platon, Rep. 5, 475d; Leg. 2, 667b/c.

48b 10 ἐπὶ τῶν ἔργων Hier nicht im Sinne von „tatsächlich“, wie sonst oft bei Aristoteles, sondern (vgl. EN 1131b 18) prägnant ‚in der Praxis‘ (des Lebens, der Kunst etc.) bzw. ‚in der Empirie‘.

48b 10–11 τὰς εἰκόνας Mit ‚Bildern‘ illustriert Aristot. hier die Freude an Mimesis im Bereich der Malerei, ein Vergleichsfeld, das er auch sonst häufig in der *Poetik* gebraucht (Kap. 2, 48a 5; 6, 50a 26 + 39, 50b 2 + 34; 15, 54b 9; 25, 60b 8, 61b 12) und das auch Platon häufig – kritisch – anführt (s. Keuls 1978, 33–47, 118–25; Tsitsiridis 2005, 436).

48b 12–15 αἴτιον δὲ καὶ τούτου κτλ. Mit dem καὶ scheint sich Aristoteles auf seine axiomatische Position vom Streben des Menschen nach Wissen (Met. I,1, 980a 21 πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει, freilich kann auch Platon von einem Vergnügen am Lernen sprechen: Phileb. 51e: τὰς περὶ τὰ μαθήματα ἡδονάς; s. ferner Rep. 5, 475d–e) zu beziehen, ein Streben, das – per definitionem – dem ‚Philosophen‘ innewohnt, hier aber (eine scherzhafte Wendung des Aristoteles?) auch den übrigen Menschen, freilich (hier ein leichter Sarkasmus) nur in geringem Umfang (ἐπὶ βραχύ) zugebilligt wird.

48b 14 ἐπὶ βράχῳ Wohl nicht ‚nur über kurze Zeit‘ (also quantitativ auf die ‚Schulzeit‘ der Vielen bezogen, so Kullmann 1998, 341–342), sondern ‚qualitativ‘: nur in geringem Umfang, so Tsitsiridis 2005, 437 Anm. 12.

48b 15–19 διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες κτλ. Aristoteles gibt hier in Kurzform eine Theorie der Ästhetik als ‚Vergnügens (χαίρουσι) beim Betrachten (θεωροῦντας)‘, weil man dadurch lernt (oder weiter gefasst: erkennt/Erkenntnis gewinnt: Halliwell 2001, 91–92). Er greift damit einerseits auf eine, wohl bereits in der Sophistik (s. Pohlenz 1920/1965) ausgeführte Theorie zur Funktion von Dichtung zurück, nach der diese den Menschen belehren und besser machen solle, anderer-

seits aber auch auf seine eigene Anschauung vom ‚natürlichen Streben‘ des Menschen nach Wissen, dessen Erfüllung Vergnügen bereitet (s. Klimis 2003, besonders 473, mit Hinweis auf Pol. 8,3, 1338a 41 zum Lernen durch Sehen). Vgl. Platon, Crat. 430e; Phaed. 734–74e; Rep. 3, 402b–c; Leg. 2, 668c–69b.

Im Folgenden wird dieses Vergnügen (das nicht zu verwechseln ist mit der *οἰκεία ἡδονή* der Tragödie, s. Tsitsiridis 2005) in zwei verschiedenen Bereichen erläutert, im schlussfolgernden Erkennen bei der Identifikation einer Person und – für den Fall, dass man eine Figur nicht erkennt, weil ein entsprechendes Vorwissen (= Vorhergesehen-Haben: *προεωρακώς* 48b 16) fehlt – im Erkennen der künstlerischen Ausarbeitung.

48b 16 θεωρῶντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον κτλ. Mit *θεωρεῖν* ist hier wohl nicht die ‚tiefe philosophische Schau‘ gemeint (so Belfiore 1992, 62), sondern das – auch den Vielen mögliche – betrachtende Schauen (Tsitsiridis 2005, 438). In Rhet. 1,1, 1371b 9 wird der Vorgang ‚Syllogismos‘ so beschrieben: [...] *συλλογισμὸς ἔστι ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει* – „[...] ist die Schlussfolgerung, dass dies jenes ist, so dass es sich ergibt, dass man etwas lernt.“ D. h. das Lernen ist das Resultat des Schlussfolgerns. So liegt hier entweder ein *Hysteron Proteron* vor (was für eine systematische Darlegung unnötige Unklarheit schaffen müsste) oder das *καί* ist explizierend aufzufassen (was näher liegt).

48b 17 οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος Dass Aristot. das schlussfolgernde Lernen nicht abstrakt, sondern an einem Beispiel im Maskulinum, d. h. an einer männlichen Person erläutert, hat Anstoß erregt (und etwa Gudeman 1934 zu einer entsprechenden Textänderung bewogen). Doch, wie Halliwell 2001, 92–93 u. Tsitsiridis 2005, 436–437 zeigen, ist hier das Maskulinum als Indikator einer Person mit Blick auf die Malerei/Porträt-Kunst zu verstehen, wo in der Tat gerade die Identifikation von Figuren bedeutsam war. S. hierfür als Beispiel die *Parodos* in Eur. *Ion* (V. 184–218), in der der Chor (Dienerinnen aus Athen) den Giebelschmuck am Apollon-Tempel in Delphi betrachtet und die dort dargestellten Figuren namentlich identifiziert.

48b 18 ἥ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονήν Zum Genuss an Nachgeahmtem vgl. Plat. *Phileb.* 51b–e; *Leg.* 2, 667d–e.

48b 20–21 κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι ... τοῦ ῥυθμοῦ Eine natürliche Begabung des Menschen (im Unterschied zu anderen Lebewesen) für Harmonie und Rhythmus setzt auch Plat. *Leg.* 2, 653e–54a und 664e–65a an.

48b 24 διεσπάρθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεία ἥθη ἢ ποίησις. *διασπᾶν* ist ein häufig von Aristot. verwendeter Terminus, um die auffächernde Separierung eines zuvor einheitlichen Körpers zu bezeichnen: vgl. Pol. 5,3, 1303b 12–14: *ὥσπερ γὰρ ἐν τοῖς πολέμοις αἱ διαβάσεις τῶν ὀχετῶν ... διασπῶσι τὰς φάλαγγας. κατὰ τὰ οἰκεία ἥθη* bezeichnet hier

die Wesenseigenschaften der die Dichtung produzierenden Dichter (sie sind Subjekt im vorausgehenden und im folgenden Satz, wo die τὰ οικεία ἥθη in σεμνότεροι bzw. εὐτελέστεροι geschieden werden; ein Bezug auf die jeweiligen Wesenseigenschaften der ‚Objekte‘ der Mimesis [so etwa Heath 1989, 347], die freilich syntaktisch nur im Genitiv zu πράξεις auftauchen, ließe die beiden Komparative σεμνότεροι/εὐτελέστεροι unvermittelt auftreten und unerklärlich erscheinen).

48b 25–26 οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι ... οἱ δὲ εὐτελέστεροι Aristot. bildet hier eine Dichotomie, die zu einer einfachen Opposition von Wesensarten = daraus erwachsenden Dichtungsarten führt und Epiker/Tragiker gleichsam reinlich von Iambikern/Komödiendichtern unterscheidet. Die Rückführung dieser Dichotomie (auf die per se auch Platon insbesondere in Leg. Bezug nimmt: Leg. 7, 810e; 816d; 829c) auf unterschiedliche Wesensarten erklärt dabei zugleich ein Phänomen, das bei Platon durchaus Beachtung findet, die ‚empirische‘ Beobachtung, dass es keinen ‚crossover‘ bei den Dichtern von Tragödie und Komödie gibt (s. Platon, Rep. 3, 395a), wogegen, offenbar provozierend, Platon den Sokrates im Symp. 223c/d argumentieren läßt (προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτην ὁμολογεῖν αὐτοὺς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμῶδιαν καὶ τραγῶδιαν ἐπίστασθαι ποιεῖν κτλ. – „gezwungen habe Sokrates sie [sc. seine Gefährten] zuzugestehen, dass es zu demselben Mann gehöre, sich darauf zu verstehen, eine Komödie und eine Tragödie zu dichten [...].“) – d. h., dass es eigens begründet werden muss, dass beide Gattungen von ein- und demselben Dichter bedient werden. Doch (was oft betont worden ist: s. Griffith 2008, Shaw 2014, 13–25) fällt bei Aristot. auf diese Weise das von Tragikern gedichtete heitere Satyrspiel gleichsam aus systematischen Gründen aus der weiteren Betrachtung.

48b 28–30 τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὅμηρου κτλ. Die Aussage „wir können von den (Dichtern) vor Homer keinen als Verfasser eines solchen Gedichts benennen“ stellt eine deutliche, freilich als subjektiv markierte Position dar. Seit dem späteren 5. Jh. lässt sich die Annahme einer Dichter-Sukzession: Orpheus, Musaios, Hesiod, Homer nachweisen (s. Hippias DK 86 B 6; Platon, Apol. 41a, ähnlich Aristophanes, *Frösche* 1032–35; dazu West 1983, 39–61), der hier Aristot. implizit nicht folgen will. Dazu fügt sich, dass er in Hist. An. 6,6, 563a 18–19 von ἐν τοῖς Μουσαίοις λεγομένοις ἔπεσιν (ebenso Gen. An. 2, 734a 18–19) spricht. Homer ist also für Aristot. der erste/früheste namentlich bekannte Dichter. Gemäß der anthropolog. Herleitung der Dichtung aus der menschlichen Mimesis müssen viele andere vor ihm gedichtet und die Poesie ‚in kleinen Schritten‘ entwickelt haben, was Aristot. hier mit εἰκὸς δὲ εἶναι πολλοὺς umreißt.

48b 30 οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης Der *Margites* (Testimonien und Fragmente gesammelt von Gostoli 1999, Kommentar Gostoli 2007, Texte mit engl. Übers. bei West 2003, 240–45, ferner Langerbeck 1958) war ein – offenbar bis in die Zeit des Aristoteles – dem Homer (oft als Jugendwerk) zugeschriebenes Gedicht, bestehend

aus Hexametern und eingeschobenen Jamben, über eine Art ‚Antihelden‘ Margites (gebildet nach dem Adjektiv μάργος = verrückt, dumm), der umtriebzig (aber inkompetent) und unwissend (besonders in sexueller Hinsicht) war. Ob damit, vergleichbar etwa Archilochos, ein Gegenbild zum homerischen Heroismus (Margites als Gegenteil von Achill und Odysseus, s. Forderer 1960) oder eine bloße Parodie auf die Epik gezeichnet wurde, ist unklar. Die Differenz zu *Ilias* und *Odyssee* ist beachtlich, doch Aristoteles, wie auch EN 6,7, 1141a 14–15 zeigt, hielt die Verfasserschaft Homers für unfraglich.

48b 31 ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ ἱαμβεῖον ἦλθε μέτρον κτλ. Der Gedankengang ist im Grundzug klar: Aristot. leitet hier (und im Folgenden) aus dem Spott bzw. der Spottdichtung (ψόγος, 48b 27) und dem homer. *Margites* die Gattung Iambos und hieraus wiederum die Komödie her, eine Herleitung, bei der zwar der *Margites* problematisch eingestuft erscheint, die jedoch von der modernen literarhistorischen Forschung (und ihren antiken bzw. mittelalterlichen Vorläufern, s. Anhang: Melampus/Diomedes: Text 9, Tzetzes: Text 11, Anecd. Crameri: Text 12) durchaus weitergeführt worden ist. Siehe Rosen 1988, Rotstein 2010.

ἐν οἷς: prima facie sollte dies an das unmittelbar vorausgehende τὰ τοιαῦτα anschließen – doch dies erscheint unsinnig; vielmehr liegt hier, wie die Fortsetzung des Satzes zeigt, ein Rückbezug auf die in b 27 aufgeführten ψόγοι (von Gudeman 1934, 125 [wohl gegen Vahlen 1914, 247 gerichtet] vehement abgelehnt, der statt dessen eine Lücke postuliert, in der von den Iamben des Archilochos die Rede gewesen wäre; hierbei ist jedoch κατὰ τὸ ἀρμόττον, s.u., nicht verstanden). Alternativ wäre an einfaches ἐν οἷς im Sinne von ‚In diesem Prozess‘ zu denken. (Bywater 1909, 130 vergleicht für derartige ‚relative Anschlüsse‘ Kap. 24, 59b 12; Phys. 8,3, 253b 12, weitere Parallelen bei Vahlen 1914, 247)

κατὰ τὸ ἀρμόττον: Hier liegt nicht etwa eine Zerdehnung für τὸ ἀρμόττον ἦλθε μέτρον vor (so Gudeman 1934, 125, der auf Horaz, AP 79: *Archilochum proprio rabies armavit iambo* verweist); vielmehr ist hier die – in 49a 25–27 explizierte – Beobachtung vorausgesetzt, dass man in lebhafter Rede leicht in Iamben verfällt. Wenn also besonders dafür begabte Menschen Spottreden halten, kommen sie leicht in iambische Redeweisen, und, so hier der Gedanke, dabei kam, entsprechend dieser ‚Passung‘ zur spottenden Rede, der Iambos als Metrum hierfür auf.

48b 32 ἱαμβίζον ἀλλήλους Aristoteles betrachtet hier offenbar ἱαμβίζειν als Synonym für λοιδορεῖν („tadeln, schelten“), leitet also τὸ ἱαμβεῖον μέτρον von ἱαμβίζειν ab (entgegen der Entwicklung des Terminus selbst, die umgekehrt anzusetzen ist, siehe Lucas 1968, 76 ad loc.).

48b 33 τῶν παλαιῶν Der terminus παλαιός wird von Aristot. synonym mit ἀρχαῖος verwendet und bezeichnet – nicht sonderlich genau – jedweden ‚alten‘, d. h. nicht zeitgenössischen Dichter, s. unten Kap. 6, 1450a 25.

48b 34–49a 2 ὥσπερ δὲ καὶ ... Ὅμηρος κτλ. Homer ist der ‚Stolperstein‘ für die gerade von Aristot. skizzierte ‚Genealogie der poetischen Formen‘. Denn in diesem Modell sollte eigentlich die spezifische charakterliche Veranlagung (τὸ οἰκεῖον ἦθος, 48b 24) oder Natur (ἡ οἰκεία φύσις, 49a 4) auf den Weg zu ernster oder zu spöttisch-heiterer Dichtung führen. Homer stellt dagegen den Fall eines ‚großen Einzelnen‘ dar; er wäre also ein Kandidat für eine Genie-Ästhetik, die die Genealogie der Poesie nicht als kontinuierliche Entwicklung zu einem Ziel hin begreifen könnte: Denn für Aristot. verkörpern *Ilias* und *Odyssee* das heroisch-epische, der *Margites* das iambische Modell des Dichtens – Homer ‚kann‘ für ihn beides erschaffen. Zudem ‚passt‘ Homer auch nicht in den Entwicklungsgang Hymnos – Epos – Tragödie, da seine Dichtungen für Aristot. bereits dramatische Züge besitzen und *Ilias* und *Odyssee* zur Tragödie, *Margites* zur Komödie weisen. Die mehr oder minder explizite Herleitung der Tragödie aus Homer findet sich verschiedentlich bei Platon (Rep. 10, 595b-c; 598d; 605c; 607a; Theat. 152e: instruktiv hierzu weiterhin Weinstock 1926).

48b 36–37 τὸ τῆς κωμωδίας σχῆμα ... ὑπέδειξεν Der Terminus σχῆμα bezeichnet (s. Bonitz 739: „formam formaeque rationem et varietatem significat“) die äußere ‚Form‘, den Umriss, eines Phänomens – was hier in Verbindung mit ὑπέδειξεν (im Sinne von ‚andeutend zeigen‘, so auch Rhet. 3,2, 1404b 25 von Euripides) bedeutet, dass Homer einen Aufriss dessen, was die Komödie ist, gegeben habe.

48b 37 οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον δραματοποιήσας Zur Differenz zwischen Komödie und jambische Invektive vgl. auch Plat. Leg. II, 935d.

Heath 1989, 346–47 hebt zurecht heraus, dass ψόγος hier in einem ‚semi-technischen‘ Sinn als ‚Schmähgedicht‘ zu verstehen und ποιήσας zu ergänzen ist. Hierzu ist dann τὸ γελοῖον δραματοποιήσας nicht als antithetisch zu verstehen, sondern als Bezeichnung des qualitativen Sprungs, den Homers *Margites* gegenüber der vorangehenden Schmähdichtung bedeutet, der das ‚Lustig-Lächerliche‘ zur Darstellung (δραματοποιήσας) bringt.

49a 2–6 παραφανείσης δὲ τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας οἱ ἐφ’ ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὁρμώντες κτλ. Dieser Satz erläutert – mit Fokus auf die Dichter –, wie in der Aristotel. Konzeption die weitere Entwicklung der Poesie zu denken sei: Nach Aufkommen der dramatischen Gattungen (ihre Genese bleibt hier noch unbestimmt, s. unten zu 49a 9–14) begannen die Dichter entsprechend ihrer Natur (hier steht φύσις statt wie in 48b 24 ἦθος) statt als Jambiker (hier, wie in Herodot 7,62,3, metonymisch das Produkt, die Jamben, statt der Hersteller) als Komödiendichter, statt als Epiker (wiederum metonymisch das Produkt) als Tragiker hervortreten (übrigens ist nicht ausgedrückt, dass Epiker oder Jambiker sich nun auf die neuen Gattungen verlegten, sondern dass Menschen mit entsprechender Begabung sich nun auf den ‚neuen‘ Gattungsweg begaben). Merkwürdig ist hierbei, dass Aristot. hier statt τραγωδός (so in Kap. 22, 1458b 32; denkbar wäre auch nach Rhet. 3,14, 1415a

18 τραγικός) τραγωδοδιδάσκαλος schreibt. Er benutzt also metonymisch den Tragödien-Regisseur/-Produzenten für den Dichter. Ist dieser Terminus gewählt, um die stärkere persönliche Beteiligung des Tragödiendichters an der frühen Tragödie (so Aristot. in Rhet. 3,1, 1403b 24/33) anzudeuten?

49a 7–8 εἰ ἄρα ἔχει ... ἡ τραγωδία τοῖς εἶδεσι ἱκανῶς κτλ. Der Begriff εἶδος wird in der *Poetik* in unterschiedlichen klassifikatorischen Zusammenhängen gebraucht: so bezeichnet in 47a 8 die einzelnen Erscheinungsformen der Poetik (s. dort zum Weiteren); hier scheinen, wie in Kap. 12, 52b 14–15, die Formelemente (qualitativ wie quantitativ) bezeichnet.

49a 9–14 γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς κτλ. Hier wird das in 49a 2 nur vage Angedeutete: παραφανείσης τῆς τραγωδίας κτλ. konkretisiert. Indes: Es gilt weiterhin die Feststellung von Lucas 1968, 79: „Every phrase in this passage has been the subject of controversy.“ Grundlegend und unlösbar ist hierbei die Frage, wieviel Aristoteles über die Vorgeschichte der Tragödie bzw. der Komödie wissen konnte, bzw. ob hier eher eine Konstruktion des Stagiriten vorliegt. Unbestreitbar ist, dass Aristoteles eine erhebliche Kenntnis der frühen Theatergeschichte besaß (und natürlich mehr Texte von Aischylos oder Phrynichos kannte als die moderne Forschung). Die moderne Forschung stagniert seit einiger Zeit in der Frage nach dem Ursprung von Tragödie und Komödie, brauchbare Überblicke geben Lesky 1972, Seeck 1979a, Scullion 2005, Landfester 1979; zusammenfassend zuletzt Zimmermann, HGL I (2011), 451–73; wichtig für die Komödie bleibt Herter 1947. Instrukтив für das intellektuelle/kulturelle Klima im 6. Jh., aus dem heraus die Einführung der Tragödie an den Dionysien in Athen als eines der musischen Experimente dieser Zeit verständlich wird, ist Herington 1985.

49a 10–11 καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων ... ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά Der Aristotelische Text ist grammatisch hier mehrdeutig: liegt hier eine parallele (1) oder eine chiasmatische (2) Konstruktion vor? (1) stellt Tragödie und Dithyrambos bzw. Komödie und Phallos-Lied zueinander (so angenommen von der *communis opinio*), (2) Tragödie und Phallos-Lied bzw. Komödie und Dithyrambos (so mit großer Gelehrsamkeit von Leonhardt 1991 durchgespielt, dagegen ausführlich zugunsten der *communis opinio* Patzer 1995). In summa ist die *communis opinio* plausibler (s. die folgenden Ausführungen).

In jedem Fall wird hier das in 49a 2 nur vage Angedeutete (παραφανείσης τῆς τραγωδίας κτλ.) konkretisiert. Indes: Mit ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς setzt Aristot. wie in 48b 23–24 wiederum eine Phase der Improvisation an, aus der Tragödie und Komödie erwachsen. Bemerkenswerterweise und in einer gewissen Spannung zum Vorausgehenden gibt hier Aristot. *keine* Herleitung der Tragödie aus dem Epos und der Komödie aus der Iambik, sondern verbindet beide mit chorlyrischen Formen. Dies müsste bedeuten, dass in der Aristotelischen Konstruktion die Hymnen- und

Spottlied-Dichtung mit der Entstehung der Epik und der Iambik nicht einfach aufhörten (und dies ist ja eine literaturgeschichtliche Tatsache), sondern vielmehr weitergepflegt wurden – wie auch mit dem Aufkommen von Tragödie und Komödie die Epik und Iambik nicht verschwanden. So hätten sich von den ἐξάρχοντες, ‚Anstimmern‘ (d. h. Vorsängern) der beiden alten Formen: Dithyrambos/Phallos-Lied her (ἀπό, s. Patzer 1995, 296, bedeutet nicht einfach, dass diese die neue Form bei Improvisationen erfanden, sondern weist nur auf ihre Funktion) die beiden neuen Formen entwickelt.

Man kann (pace Leonhardt) mit dem Dithyrambos und dessen Charakter als Preislied auf Dionysos das σεμνόν verbinden, das in der Aristotelischen Konstruktion Wesensmerkmal der Dichter von Hymnen, Epen und eben auch Tragödien ist, und von daher den Dithyrambos in die genealogische Reihe stellen, die zur Tragödie führt. Für das Phallos-Lied, offenbar ein Kult-Lied, das Fruchtbarkeit beschwören sollte, ist demgegenüber die Überlieferungslage recht schmal (Aristoph. *Acharner* 263–79 ist das aussagekräftigste, freilich auch nur mit Vorsicht heranzuziehende literarische Zeugnis, das immerhin einen deutlichen Spott-Lied-Charakter hat). Athenaios 14, 621d/f bezeugt Phallos-Kulte (mit entsprechenden Kultliedern, so darf man ergänzen) für verschiedene griechische Städte/Regionen und die entsprechenden Bezeichnungen für das Kultpersonal (Deikelisten in Sparta, Phallophoren in Sikyon, Phlyaken in Italien, Autokabdaloi [ohne Region]).

49a 14 πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα Die *Poetik* verwendet die typische Formulierung, in der Aristot. Veränderungen (= [Ver-]Wandlungen) beschreibt: das Verbum μεταβάλλειν (s. dazu Bonitz 458–59 – in der *Poetik* noch in 49a 20; 51a 14; 53a 13; 59b 29), auch intransitiv als ‚sich verwandeln‘ (48a 22; 52b 34; 53a 9) bzw. das Substantiv μεταβολή (52a 23 + 31); als Intensivierung kann μεταπίπτειν (53a 2) zur Indizierung des rapiden, sturzartigen Falls (vom Glück ins Unglück) gebraucht werden. Zu der hier vorliegende figura etymologica vgl. Probl. 19, 15, 918b 23 (zur Frage, warum die Lied-Form Nomoi, wie auch die Dithyramben, nicht strophisch gebaut ist bzw. nicht-strophische, koloraturenreiche Lieder für Solisten besonders geeignet sind: μεταβάλλειν γὰρ πολλὰς μεταβολὰς τῷ ἐνὶ ῥᾶον ἢ τοῖς πολλοῖς – „denn viele (musikalische) Variationen auszuführen (= zu singen) ist für einen Solisten leichter als für die Vielen (eines Chores).“).

49a 15–31 Der hier folgende Teil benennt – ohne Anspruch auf Vollständigkeit, vgl. 49a 30–31 – die aus Sicht des Aristot. wichtigsten μεταβολαί/Veränderungen der Tragödie bis zur Verwirklichung ihres ‚Wesens‘: Die Veränderungen der äußeren Ausstattung (Zahl der Schauspieler, Bühnenmalerei), der Größe der Stoffe, der λέξις/Sprechweise und der Metrik, der Zahl der Epeisodia.

49a 15–19 καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ... Σοφοκλῆς. Dieser kurze Abschnitt gibt eine pointierte ‚Fortschrittsgeschichte‘ der äußeren Ausstattung der attischen

Tragödie. Die Fortschritte werden explizit an die großen Dichter Aischylos (s. zuletzt zu Aischylos bei Aristot. LaCourse Munteanu 2018) und Sophokles (zu Sophokles und Aristot. s. Kirby 2012) geknüpft, die beide hier zum ersten Mal in der *Poetik* erscheinen. Der Textbestand und die einzelnen Informationen dieses Abschnitts bieten Probleme:

Die arab. Übersetzung bietet für 49a 18–19 τρεῖς καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς einen Text, der Sophokles lediglich eine bestimmte Art von Verwirklichung der Tragödie zubilligt, aber keine dezidierten Angaben zu dessen Neu-Einführung von drittem Schauspieler und Skenographie macht. Else 1957, 166–68, gefolgt von Brown 1984 und Sansone 2016, hat daher diesen Kurz-Satz athetiert, in der Hauptsache, weil er im Widerspruch zum Vorangegangenen stehe. Ich sehe diesen Widerspruch nicht.

Καί: hier als Indikator für die Explikation der vorausgegangenen Feststellung (μεταβαλοῦσα ... ἐπαύσατο κτλ.).

τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος – ὑποκριτής: Als terminus technicus (s. dazu Zucchelli 1962, Ley 1983, Sifakis 1995; vgl. Pollux, Onomast. 4,123) für den Schauspieler zuerst nachweisbar bei Aristoph. *Wespen* 1279, bei Aristot. häufig entsprechend gebraucht; bei ihm wird ὑποκριτής = Schauspieler als Berufsbezeichnung verwendet (EN 7,4, 1148b 8 in Beispielreihe neben dem Arzt) und von einer ὑποκριτικῇ τέχνῃ ausgegangen, s. Rhet. 1404a 13–15. Die Hinweise auf Schauspieler und ihr Auftreten/Können in *Poetik*, Rhet. und Pol. (s.u. zu Kap. 26, 1461b 34–35; Plutarch gibt in De glor. Athen. 6, 348f eine Fünfer-Liste der berühmten Schauspieler der klassischen Epoche: Nikostratos, Kallippides, Mynniskos Theodoros und Polos; Aristot. würdigt in *Poetik* und Rhet. immerhin hiervor drei: Kallippides und Mynniskos in *Poetik*, Kap. 26, Theodoros in Rhet. 3,2, 1404b 22 u. Pol. 7,17, 1336b 28; eine neuere Geschichte des Schauspiels in Athen fehlt; Lit. bei Sifakis 1995) bezeugen eine erhebliche Aufmerksamkeit, die Aristot. diesem Aspekt des Dramas ungeachtet der geringen systematischen Bedeutung der opsis in der *Poetik* gewidmet hat (s. dazu auch Burkert 1975, 72).

Die wohl ursprüngliche Bedeutung von ὑποκρίνεσθαι – vor Aristot. zumeist intransitiv gebraucht – führt (s. die Belege bei Ley 1983) auf ‚antworten‘ im Sinne von ‚einen Bescheid erteilen‘, der auf eine vorausgehende Beratung gegründet ist, d. h. es wird damit nicht ein schnelles Antworten etwa in einer Konstellation von Rede und antwortender Gegenrede bezeichnet, sondern eine herausgehobene, bedeutungsvolle Erwiderung, die auch exegetischen Charakter haben kann. Insofern ist die Bedeutungsnuance ‚interpretieren‘ bzw. ‚Interpret‘ (so prononciert Lesky 1955/1966), die sich auf den Gebrauch in Od. 19, 535 bzw. 555 und Platon, Tim. 72b stützen kann, nicht a limine von der Hand zu weisen gegenüber der Deutung ‚antworten‘ bzw. ‚Antworte‘ (ausführlich begründet von Else 1958).

Aristot. gebraucht ὑποκρίνεσθαι als verbalen Ausdruck für das theatralische Agieren des ὑποκριτής: s. Rhet. 3,1, 1403b 23: ὑπεκρίναντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον, hierin liegt zugleich eine Ergänzung zu der hier gegebenen Entwicklungsgeschichte der Zahl der Schauspieler in der Tragödie.

πλῆθος: Angesichts der Zahlen: 1–2–3 wohl nicht in der eigentlichen Bedeutung, sondern, wie in 49a 28, als einfaches Äquivalent für den Ausdruck ‚Anzahl‘.

ἐξ ἑνὸς εἰς δύο κτλ.: Die hier gemachten Angaben (die um die Notiz in Rhet. 3,1 1403b 23 zu ergänzen sind, zuerst hätten die Dichter selbst ihre Tragödien gespielt), Aischylos habe den zweiten, Sophokles den dritten Schauspieler eingeführt, Aischylos τὰ τοῦ χοροῦ ‚verringert‘ (ἐλαττοῦν ist hier rein technisch wie in De gen. anim. 3,5, 756a 26 verwendet, nicht als Kontrast zu τέλειος/τελειοῦν wie in De plant. 1,1, 816a 34; 2, 817b 36), lassen sich mit den erhaltenen Texten durchaus zur Deckung bringen. 1. Dass der Aischyleische Chor (ungeachtet seines hohen Anteils an Versen pro Stück und der Bedeutung seiner Lieder für die Deutung des Geschehens oder seiner Vorgeschichte) im Vergleich mit dem Chor in Stücken mit nur einem einzigen Schauspieler weit weniger ‚das‘ Gegenüber des Schauspielers (in verschiedenen Rollen) ist, sondern stärker die Funktion des Beobachters und Kommentators einnimmt, darf man als sicher annehmen. Somit ist die hier von Aristot. konstatierte Veränderung des Chorparts durch Aischylos berechtigt, und es besteht kein Grund, in der Aristotelischen Äußerung einen Hinweis darauf zu sehen, dass Aischylos den Chor von 50 (!) Choreuten (so etwa mit Hinweis auf die imaginäre Größe des Chores der *Hiketiden*, was mit deren Frühdatierung freilich hinfällig geworden ist) auf 12 (so aus dem Abstimmungsprozess in den *Eumeniden* erschließbar) verkleinert hätte. Vielmehr, dies zeigt in einem materialreichen Aufsatz Sansone 2016, gibt es keine gewichtigen Hinweise oder Indizien dafür, dass der Tragödien-Chor nicht aus zwölf Mitgliedern bestanden hätte; alle weiteren Zahlen, die die zum Teil spätere Überlieferung mitteilt, lassen sich als Philologen-Konstruktionen verstehen.

2. Die erhaltenen Stücke des Aischylos von den *Persern* (472) bis zu den *Hiketiden* (463) lassen sich mit zwei Schauspielern aufführen (die *Vita Aeschyli* TrGF 3, T 1, § 15, ‚kennt‘ sogar deren Namen: Kleandros [Nr. 292 O’Connor, 1412 St.] und Mynniskos [Nr. 351 O’Connor, 1757 St., s. zu ihm, wohl Mynniskos d. Jüngere, unten Kap. 26, 1461b 33–35], weitere Namen in T 75–81) – erst im zweiten Stück der *Orestie*, *Choeph.* 900, wird (durchaus als Theater-Coup) die dritte Sprecherrolle eingeführt. Sophokles hat sich seit Anfang der 60er Jahre (s. TrGF 4, T 33 und T 36) am Tragödienagon beteiligt, für seine erhaltenen Stücke sind drei Schauspieler erforderlich. Allerdings erscheint mit Blick auf den institutionellen Rahmen der Tragödie die hier von Aristot. geschilderte Vermehrung der Schauspielerszahl reduktionistisch erzählt, konnte sie angesichts der Abhängigkeit der Aufführung vom Placet der Archonten, die für eine Wettbewerbsgerechtigkeit zu sorgen hatten, und der Finanzierung durch Choregen nicht durch eine ‚Erfindung‘ eines Dichters von statten gehen, sondern setzte gewiss komplexe Verabredungen mit den Trägern des Wettbewerbs voraus. Aristot. ‚verkürzt‘ also die Entwicklungsgeschichte der Tragödie um diese Dimension.

Die von Aristot. hier mitgeteilten Zahlen (zwei Schauspieler durch Aischylos, drei durch Sophokles) finden sich in anderen antiken Zeugnissen bestätigt: Sie wurde offenbar jenseits der *Poetik* durch Dikaiarch (F 76 Wehrli = TrGF 4, T 98)

vermittelt und bildet den Kern einer ‚peripatetischen‘ Entwicklungsgeschichte der Tragödie (s. Patzer 1962; die Sachhaltigkeit stellt Sansone 2016 in Frage), die in das Sophokles-Lemma der Suda (Σ 815) einging und pointiert bei Diogenes Laertius 3,56 referiert wird (womit eine Analogie zu Entwicklung der Philosophie, die sich in Aristoteles vollendet habe, hergestellt werden soll): ὥσπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδία πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἓνα ὑποκριτὴν ἐξεύρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν καὶ δεύτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς καὶ συνεπλήρωσεν τὴν τραγωδίαν, οὕτως καὶ τῆς φιλοσοφίας ὁ λόγος κτλ. – „Genau wie in alter Zeit in der Tragödie zuerst allein der Chor das ganze Stück bestritt, später Thespis einen einzigen Schauspieler erfand, damit sich der Chor zwischenzeitlich ausruhen konnte, und einen zweiten Aischylos, den dritten Sophokles und damit die Tragödie zur Erfüllung brachte, so etc.“

Dieser Tradition gegenüber steht eine Angabe von Themistios, or. 26, 316d (p. 127 Schenkl-Downey-Norman, s. unten *De poetis* Frg. XI bzw. F 38 Janko), die ausdrücklich auch auf Aristoteles zurückgeführt ist: καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει, ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιὼν ἤδεν εἰς τοὺς θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεύρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας, τὰ δὲ πλείω τούτων Σοφοκλέους ἀπελάυσσαμεν καὶ Εὐριπίδου; „Und erfahren wir nicht aufmerksam von Aristoteles, dass zuerst der Chor einzog und (Loblieder) auf die Götter sang, dann Thespis Prolog und (Schauspieler-)Rede erfand, Aischylos den dritten Schauspieler und erhöhte Bühnen, dass wir den größten Genuß bei Sophokles und Euripides gefunden haben?“

Die sog. *Vita Aeschyli* (TrGF 3 T 1 § 15) bestätigt dieses Entwicklungsmodell.

Eine Auflösung dieser Diskrepanz ist, wenn man nicht den Themistios-Text ändern und den Informationsgehalt der Aischylos-Vita verwerfen will, schwierig; man kann mit Patzer 1962 und Colpi 1987, 41–44 annehmen, dass bei Themistios (und in der Aischylos-Vita) eine Erweiterung von einem ursprünglich Aristotelischen Gerüst der Entwicklungsgeschichte der Tragödie um weitere Informationen aus der peripatetischen Literatur (wie es Diogenes Laertius bietet) stattgefunden hat, bei der eine ‚alternative‘ Version von der Erfindung des dritten Schauspielers durch Aischylos zum Zuge kam, die Subsumption der Gesamtinformation unter Aristoteles dennoch für Themistios plausibel gewesen sein müsste.

49a 17–18 τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν Kassel 1962/1991, 329–32 hat anstelle des überlieferten τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν die Konjektur des Sophianus πρωταγωνιστεῖν in den Text gesetzt, da bei Aristoteles 1. πρωταγωνιστής nur für Personen, nicht für Begriffe verwendet wird und 2. das Verb παρασκευάζειν in Bedeutung „zustande bringen“ o.ä. stets mit Inf. konstruiert wird (s. etwa De an. 2,4, 416 b19; Rhet. 2,11, 1388 a35).

Gutas 2012, 330–31 bestreitet, dass die arab. Übersetzung als Stützung des von Immisch 1896, 34–38, mit Verweis auf die arab. Version und Philostratos, *Vita Apoll.* 6,11 (über Aischylos: τὰς τῶν ὑποκριτῶν ἀντιλέξεις εὔρε) vorgeschlagenen καὶ τὸν

λόγον πρῶτος ἀγωνιστικὸν παρεσκεύασεν dienen kann – weswegen diese Textänderung sich nicht empfiehlt.

49a 18 σκηνογραφίαν Dies ist die früheste Bezeugung des Begriffs ‚Szenenmalerei‘, d. h. der Bemalung des Bühnengebäudes bzw. der Nutzung von bemalten Leinwänden zur Verkleidung des Gebäudes, einer technischen Einrichtung, die wohl um die Mitte des 5. Jh. eingeführt wurde (für Sophokles als ‚Erfinder‘ gibt es keine weiteren Belege, was Brown 1984 zu erheblicher Skepsis gegenüber dieser Angabe führt) und (wie die Weiternutzung des Wortes etwa bei Polybios 12, 28a, 1,4–2,1 zeigt) bis in den Hellenismus und die Kaiserzeit (s. Vitruv 7, praef.) gebräuchlich war. Siehe hierzu Small 2013.

49a 19–21 ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων, καὶ (ἢ ... ἐκ) λέξεως γελοίας ... ὅψ' ἄπεσεμνύθη Mit diesem Satz (s. hierzu Seitz 2013) wird die Entwicklungsgeschichte der Tragödie zu ihrer Vollendung, die im vorangegangenen Satz anhand der Hinzufügungen des Aischylos und Sophokles beschrieben wurde, für die Bereiche ‚Größe‘ und ‚Sprache‘ (beide Gesichtspunkte werden im ‚Tragödiensatz‘, Kap. 6, 1449b 25, erneut kurz genannt) weitergeführt. Freilich ist die Struktur der Fügung grammatisch nicht klar, ferner ist die in den griech. Mss. überlieferte Fassung kürzer als die der arab. Übersetzung, die auf ein in den griech. Mss. verlorenes Subjekt zu ἄπεσεμνύθη weist (Gutas 2012, 331–33 gewinnt – in Korrektur zu Kassels resignierendem Kommentar im app. ad loc. „omnia turbata in Ar“ und zur aporetischen Diskussion von Edzard-Köhnken 2006, 240–43 – aus dem Arabischen ein Subjekt „clamorous and dramatic speech“, was Tarán zu Aufnahme des – allerdings vergleichsweise farblosen - Christ’schen Supplements (ἢ λέξις ἐκ) veranlasste). Daher empfiehlt es sich, ἔτι δὲ τὸ μέγεθος nicht als eine Art kurzer Inhaltsangabe des folgenden abzusetzen (so u. a. Bywater und Kassel), sondern τὸ μέγεθος mit ἐκ μικρῶν μύθων zu verbinden (so bereits Christ) und hierin eine knappe elliptische (zu ergänzen ist ἐγένετο o.ä.) Charakterisierung zu sehen, dass die Tragödie die ihr eigene Größe – man kann ergänzen: durch die Erweiterungen, die Aischylos und Sophokles, wie im Vorangegangenen mitgeteilt, vorgenommen haben – aus kleinen Geschichten/Plots entwickelt hat (man kann hierin den in abstrakter Form beschriebenen Übergang von Inhaltstrilogien, bei denen jedes einzelne Drama nur eine Episode aus einem größeren Zusammenhang darstellt, zu selbständigen Einzelstücken sehen, wie sie die Sophokleischen Tragödien bieten). In Kap. 7 wird dies als Resultat wiederholt (1450b 23–26): κεῖται (d. h. es ist hier in Kap. 4 festgestellt worden) ... τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος. Μέγεθος bedeutet daher hier, wie im Folgenden, nicht Größe im Sinne von ‚Großartigkeit‘, sondern Größe, die sich – relativ – aus dem Umfang/der Komplexität des behandelten Stoffs/Plotts konkretisiert (s. dazu Marsh 2015), durchaus im Gegensatz zum quantitativ gebrauchten Terminus μήκος (s. zu Kap. 5, 1449b 12).

Der folgende Gedanke des Gefüges gilt der Sprachform/λέξις. Hier stellt die

Aussage, dass diese Sprachform zunächst eine *λέξις γελοία*, eine ‚lächerliche‘ Sprechweise war, die erst spät/ὀψέ zur Erhabenheit gelangte/ἀπεσεμνύνθη, ein Problem dar. Man hat mit Recht angemerkt, dass nach dem, was aus den Fragmenten der frühen Tragödie (s. TrGF Vol. 1) erkennbar ist, dort von einer im Wortsinn ‚lächerlichen‘ bzw. ‚lachhaften‘ Sprache nicht die Rede sein kann. Nicht minder bedenklich erscheint die Begründung für die Erlangung der Erhabenheit: διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν/„wegen des sich Veränderns aus dem Satyrhaften heraus“. Nimmt man dies dem Augenschein nach zusammen, würde Aristoteles eine Vorform der Tragödie postulieren, die in der Sprache (und im Gehalt?) etwas Satyrspielhaftes besessen hätte. Deutlicher scheint dies der Aristoteliker Chamaileon (F 38 Wehrli aus Photios, Lex. O 618 = TrGF 1 T 18, ‚Über Thespis‘) auszuführen, der eine erste Stufe von Wettbewerb an Dionysos-Festen ansetzt, in der man mit ‚Satyrika‘ in den Agon trat und erst später dazu überging, Tragödien zu verfassen (τὸ πρόσθεν εἰς Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἡγωνίζοντο, ἅπερ καὶ Σατυρικά ἐλέγετο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτράπησαν ... „Vormals schrieben sie auf Dionysos (Stücke) und traten mit ihnen, die auch Satyrika genannt wurden, in den Agon. Später gingen sie dazu über, Tragödien zu schreiben und wurden zu Mythen und historischen Geschehnissen hingeführt.“). Die damit ‚bezeugte‘ und für Aristoteles angenommene Herleitung der Tragödie aus dem ‚Satyrischen‘ (wobei man in Verbindung mit 49a 11 gar einen ‚Satyrdithyrambos‘ als ‚Proto-Tragödie‘ konstruierte) ist in der Forschung teils als Irrtum des Aristoteles verworfen (s. etwa Burkert 1966/2007, 2–5), teils mit z.T. mehr oder minder gewagten Hypothesen aufgenommen worden (etwa durch Ansetzung eines alten Satyr-Dithyrambos, womit die Herleitung der Tragödie in 49a 10–11 harmonisierbar würde, oder eines Satyr-Dramas, aus dem sich die Tragödie entwickelt habe). S. dazu Seaford 1994, 267–69, Lesky 1972, 26–28: mit nützlicher Übersicht über die ältere Forschung; vgl. insgesamt auch Scullion 2002, 102–10, Lämmle 2013 sowie zuletzt Palmisciano 2021, Touyz 2021, Voelke 2021, alle drei Beiträge mit unterschiedlichen und teilweise einander ausschließenden Interpretationen dieser Aristot.-Partie in ein und demselben Sammelband.

Indes ist hier nicht nur zu unterscheiden zwischen dem, was aus moderner Sicht die (hypothetische) Genese der Tragödie gewesen sein mag, und dem, was Aristoteles rekonstruierte bzw. annahm, sondern auch zu bedenken, was in 49a 20 ἐκ σατυρικοῦ bzw. in 49a 22–23 σατυρικὴν bedeuten. σατυρικός bezeichnet das ‚Satyrhafte‘ (bei Platon, Symp. 221e im Sinne einer phänomenologischen Ähnlichkeit), τὸ σατυρικόν kann ‚das Satyrspiel‘ meinen (Xen. Symp. 4,19). So ist es naheliegend, hier (es sind die beiden einzigen Belege des Wortes im Corpus Aristotelicum) die Grundbedeutung ‚satyrhaft‘ anzunehmen, d. h. mit dem Wort wird eine Ähnlichkeit konstatiert. Diese Ähnlichkeit (s. Seitz 2013, offener Scullion 2005, 27–28), nicht etwa Identität, will Aristoteles mithin ausdrücken. Wie aus dem Folgenden deutlich wird, hatte die ‚Proto-Tragödie‘ (man mag unter ihr das Stadium des Spiels zwischen Chor und nur einem Schauspieler verstehen) noch nicht das ihr gemäße Metrum – den iambi-

schen Trimeter – gefunden, sondern gebrauchte den lebhaften, stärker tänzerischen (ὀρχηστικωτέρα) trochäischen Tetrameter (Seitz 2013, 21 weist darauf hin, dass noch in Aischylos' *Persern* 150 von 573 Sprechversen Trochäen sind). ‚Satyrhaft‘ bedeutet in diesem Kontext wohl: einfache Handlung (aus ‚kleinen‘ Mythen oder ‚Geschichten‘/Plots), Bewegung, teils Improvisationen, was zu uneinheitlicher Sprache führte (was auch, infolge der Uneinheitlichkeit, als λέξις γελοία eingestuft werden kann). Damit war die Proto-Tragödie in manchen Hinsichten der Form des Satyrspiels (das als Gattung jünger als die Tragödie ist) ähnlich – dies muss aber keine genetischen Implikationen haben: Aristoteles griff gewissermaßen nach einem zwar ‚anachronistischen‘ Adjektiv, konnte mit ihm aber prägnant diejenigen Merkmale, die er bezeichnen wollte, charakterisieren.

49a 24 τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε Dies wird wieder aufgegriffen in Kap. 24, 1459b 37ff.

49a 24–28 μάλιστα λεκτικὸν ... τὸ ἱαμβεῖον ... ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας Aristot. konstatiert hier a) die besondere Affinität des Iambos zur gesprochenen Sprache – eine Affinität, die man mit Blick etwa auf die fast unmerklichen, ‚lebensnahen‘ iambischen Trimeter der Menandrischen Komödie leicht bestätigt finden mag, die auch Aristot. selbst in Rhet. 3,8, 1408b 34 (vgl. Cicero, orat. 189) konstatiert und die in der späteren Rhetorik wiederholt wird (Theon, Rhet. Gr. 2, 2, p. 71 Spengel: τὰ μέτρα ἅπρε ἐχει ὁμοιότητα πρὸς τὸ πεζόν, οἷόν ἐστι τὸ ἱαμβικόν).

49a 25 σημεῖον δὲ τούτου Aristoteles verwendet hier (wie 1450a 35; 53a 17; 55a 26; 56a 15; 60a 17; 62b 4), entsprechend seinem Gebrauch in den logischen Schriften (s. Analyt. Pr. 70a 11), den Terminus σημεῖον im Sinne eines Zeichens, das mittels Wahrscheinlichkeit eine Beweiskraft besitzt (im Gegensatz zu τεκμήριον, dem ‚logischen‘ Beweis).

49a 26–27 πλείστα γὰρ ἱαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους Die Nähe zwischen (gehobener) Umgangssprache und Iamben zeigen u.a. die Verse Menanders, in denen die metrische Form kaum noch markant auffällt. ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους ist hier eine verdichtete Formulierung. Διάλεκτος bezeichnet bei Aristot. die menschliche artikulierte Sprache (s. unten Kap. 22, 58b 6) bzw. die Umgangssprache (s. unten Kap. 22, 58b 33), die man im (Alltags-?)Verkehr miteinander gebraucht (πρὸς ἀλλήλους); zugleich schwingt hier das Verbum διαλέγεσθαι mit.

49a 27–28 ἑξάμετρα ... ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἁρμονίας Die Differenz zwischen Iamben und Hexametern greift Aristot. auch in Rhet. 3,8, 1408b 32–33 (der überlieferte Text ist umstritten, s. Vatri 2016, 383–4, ich folge Kassel 1976) auf: τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἥρωϊος σεμνὸς καὶ οὐ λεκτικὸς καὶ ἁρμονίας δεόμενος – „von den Rhythmen/Versmaßen ist das heroische Versmaß (= der daktyl. Hexameter) erhaben und nicht in der gesprochenen Sprache angelegt und ohne *harmonia*“ (d.h. ohne den

Ton/die Töne im Sinne von Tonhöhenfolge, wie sie die gesprochene Sprache hat, s. Vatri 389–92).

Ein seltenes Beispiel für eine Transgression der gesprochenen Rede in den Hexameter gibt Platon, *Phaidros* 241d, wo Sokrates, wie er 241e selbst betont, in einen Hexameter-ähnlichen Rhythmus gefallen ist (der noch deutlicher wird, wenn man mit Bekker liest: ὡς λύκοι ἄρν' ἀγαπῶσ' ὡς παῖδα φιλοῦσιν ἐρασταί).

49a 28 ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθῃ. Hier liegt – nach dem ausformulierten vorangehenden Exkurs über die Sprechbarkeit von Metren – nur eine stichwortartige Formulierung über die Zahl (zu πλήθῃ in diesem Sinn s. oben zu 49a 15) der Epeisodien vor. Aristot. führt hier den Terminus ἐπεισόδιον ohne weitere Erläuterung ein, den er in der *Poetik* insgesamt 11-mal verwendet, sowohl in weiterer wie auch engerer Bedeutung (s. hierzu nach Nickau 1966 und Friedrich 1983 insbesondere Köhnken 1990, 136–49, zuletzt Xian 2018). Dieses Nebeneinander hat in der Forschung zu Kontroversen und Verwirrung geführt, einerseits, weil man das Wort (vermeintlich gestützt durch die Definition in Kap. 12, 1452b 16) als Terminus technicus der Dramenanalyse (so der heutige Gebrauch) verstand, andererseits, weil man ihn als ‚Episode‘ im Sinn einer nicht kohärenten Hinzufügung in eine Geschichte betrachtete. Beides ist für die *Poetik* unzutreffend, ἐπεισόδιον ist eine ‚vox media‘, die eine Sequenz in einer Dichtung bezeichnet, die Anfang und Ende hat, die zum Ganzen passen kann oder nicht (s. Kap. 9, 1451b 34).

Von der ‚Basis-Bedeutung‘ „Hinzutritt“ (s. Soph., O.C. V. 730: Kreon über sein unerwartetes Erscheinen auf der Szene) ausgehend bezeichnet Aristot. damit nicht etwa grundsätzlich entbehrliche Szenen (so unzutreffend Else 1957, 326 Anm. 85 – an dieser Stelle wird die Absurdität dieser Bestimmung deutlich, würde doch Aristot. damit behaupten, dass die Entwicklung der Tragödie sich dadurch vollendet habe, dass die Zahl der unzusammenhängenden Szene gewachsen sei), sondern eine aus einem abstrakten ‚Sinn-Ganzen‘ einer Geschichte oder eines plots (in Kap. 17, 1455a 34 bzw. 55b 17 als λόγος bezeichnet, s. dazu ad loc.) heraus entwickelte Sequenz; in diesem Sinn kann ein Epeisodion ebenso Teil einer Tragödie wie eines Epos sein. Den Vorgang dieser Einfügung, das ‚Ausfalten‘ des jeweiligen Dramas oder Epos durch einzelne Epeisodia aus dem Logos, bezeichnet Aristot. dabei mit dem Verbum ἐπεισοδιοῦν (s. 1455b 13, 59b 30). Nach Aristot. ist freilich darauf zu achten, dass das Epeisodion als begrenzte Sequenz in einem geeigneten Zusammenhang zum Logos und zu vorausgehenden oder nachfolgenden Epeisodia zu stehen hat: in Kap. 17, 1455b 13 wird dies mit dem Adjektiv οἰκείος beschrieben (ὅπως δὲ ἔσται οἰκεία τὰ ἐπεισόδια κτλ.); ist dies nicht der Fall, so formuliert Aristot. in Kap. 9, 1451b 34–35, und folgen die Epeisodia weder plausibel noch notwendig aufeinander (οὔτ' εἰκὸς οὔτ' ἀνάγκη κτλ.), so entsteht ein – im negativen Sinn – ‚episodenhafter‘ Plot (ἐπεισοδιώδης μῦθος).

Das Epeisodion in der Tragödie (der Umstand, dass es in Kap. 12 eigens in seiner Stellung in einer Tragödie definiert werden muss, zeigt, dass es im Übrigen offener

gebraucht werden kann) zählt für Aristot. zugleich zu den in Kap. 12 benannten quantitativen Elementen wie Prolog oder Chorlied, und in diesem Sinn gebraucht er Epeisodion dort als genau definierten Terminus technicus (Kap. 12, 1452b 20–21), als „den gesamten Teil zwischen ganzen Chorliedern“ (man mag aus dieser Definition ableiten, dass sich damit prinzipiell auf dem Weg zur Vollendung der Tragödie auch die Zahl der Stasima vergrößert haben sollte, wovon aber bei Aristoteles nirgends die Rede ist). Für die erhaltenen Tragödien des 5. Jh. lässt sich, legt man die Definition von Kap. 12 zugrunde, die Zahl von vier Epeisodion als ‚Regel‘ erkennen (Ausnahmen finden sich etwa in Eur. I.T. oder Soph. Phil. mit drei Epeisodien). Die Formsprache der Aischyleischen Tragödie lässt freilich infolge der etwa in *Perseern*, *Hiketiden* und *Eumeniden* verwendeten Epirrhematika weniger klare Grenzziehungen zwischen reinen Chor- und Sprechverspartien zu. (s. hierzu Aichele 1971).

Kap. 5

Kap. 5 skizziert (in Fortsetzung von Kap. 4) zunächst die Komödie (mit Definition), kann aber zu deren frühen Entwicklungsschritten wenig mitteilen: Stücke mit Plot wurden zuerst in Sizilien verfasst, Krates führte diese Form in Athen ein (1449a 32–49b 8).

Sodann wird – ohne die historische Perspektive zu berücksichtigen – über das Verhältnis der Epen- zur Tragödiendichtung gehandelt, darauf werden Gemeinsamkeiten und Differenzen (im Sinne der drei Ebenen der Mimesis, aber auch darüber hinaus) bestimmt. Die damit konstatierte Ähnlichkeit hat, so pointiert der Schluss des Kap., literaturkritische Relevanz: Wer über Tragödie urteilen könne, sei hierzu auch beim Epos in der Lage (1449b 8–20). Aus dieser Feststellung erklärt sich die aus systematischer Sicht ungleichgewichtige Behandlung von Tragödie (Kap. 6–15/16–18) und Epos (systematisch nur Kap. 23–24) in der Poetik: Was an der Tragödie ausführlich erklärt wird, kann implizit auf das Epos übertragen werden und bedarf keiner gesonderten Ausführung.

49a 32 κωμῳδία ... ὥσπερ εἵπομεν Hiermit scheint Aristoteles auf eine Definition der Komödie zurückzuverweisen, die sich jedoch in den vorausgehenden Kapiteln nicht findet. Statt ihrer könnte hier aber Bezug genommen sein auf die Ausführungen zu Mimesis in Kap. 2 (besonders 1448a 16–17).

49a 32–33 φαυλοτέρων μὲν κτλ. φαυλοτέρων greift auf die Bestimmung des Objekts der Mimesis durch die Komödie zurück, die Kap. 2, 1448a 2, geliefert hat, dort allerdings nicht im Komparativ, sondern im Positiv: φαῦλοι (wohl als Kontrast zu σπουδαῖοι). Man kann erwägen, den Gebrauch des Komparativs hier vor dem Hintergrund der Relativierung derartiger moralischer Prädizierung in Cat. 10, 12a 13–20 zu erklären.

Das zu μέν komplementäre δέ, hier im Sinne eines ‚zwar‘, d. h. eines modifizierenden ‚indes‘ fehlt. Die erforderliche Modifikation liefert stattdessen das folgende οὐ μέντοι ... ὁδύνης.

Aristot. gibt hier nicht weniger als eine knappe Definition dessen, was die Komödie ‚lustig‘ macht und damit die spezifische Wirkung dieser Gattung hervorruft. Ausgangspunkt ist die Modifikation der ‚Schlechteren‘ als nicht komplett schlecht (siehe zu Aristot. Konzept der κακία EN 1106b 34 mit Mulhern 2008), sondern nur zu dem Teil, der noch ‚lächerlich‘ ist. Hier greift Aristot. einerseits auf Platons Bestimmung (Phileb. 48a) des γελοῖον als insofern Teil des Hässlichen zurück, als auf das Hässliche mit Lachen reagiert wird, andererseits auf traditionelle griechische Vorstellungen von der sozialen Funktion des Lachens, wie sie etwa die *Ilias* 2, 270 zeigt, s. ferner EN 1127b–28b. Mit dieser Bestimmung des Wesens der Komödie durch das γελοῖον ‚immunisiert‘ sie Aristoteles gleichsam gegen die Platonische Kritik, die diese Gattung durchweg als durch persönlichen Spott geprägt versteht (s. Plat. Apol. 19c, Leg. II, 936d–e; dazu Sidwell 2000, 252–53) und das γελοῖον sogar mit dem κακόν gleichsetzen kann (Rep. 5, 452d).

49a 34–35 τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχρὸς ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν
Hiermit wird das zuvor eingeführte Lächerliche weiter definiert als eine auf etwas prinzipiell Harmloses (Fehler und Schmach ohne Schmerz und ohne Zerstörung) gegründete Defizienz, eine Definition, die in Kap. II, 1452b 11–13, komplementär zum πάθος der Tragödie gegeben wird. Siehe hierzu insgesamt Heath 1989, 352–53, Halliwell 2008 und Rosen 2015. Zur grundsätzlichen Bestimmung des Lachhaften als ἀμάρτημα siehe auch Plat. Phileb. 48a–e (Lächerlichkeit auf der Basis von Selbst-Verkennen) bzw. Leg. 7, 816d (Lächerlichkeit auf der Basis körperlicher Defizite).

49b 1 καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν καὶ γὰρ hat hier wie in Kap. 15, 1454a 20 (s. dazu) exemplifizierende Bedeutung. Der griechische Ausdruck κωμῳδός ist hier mehrdeutig: er kann die Akteure (Schauspieler wie Choreuten: s. Ammonius, De diff. verb. κ 291: κωμῳδὸς καὶ τραγῳδὸς λέγεται ὁ χορευτὴς καὶ ὑποκριτής), aber auch die Dichter (wäre dies hier spezifisch gemeint, sollte wohl der Dativ stehen) bezeichnen. Da im Folgenden von ‚Freiwilligen‘ die Rede ist, scheint Aristoteles hier wohl eher die ungeschiedene Gesamtheit des Komödien-Ensembles zu bezeichnen, das in der Frühphase ohnehin nicht notwendig zwischen Dichtern und Akteuren zu unterscheiden hatte. Der Komödien-Chor bestand aus 24 Choreuten, s. Pollux 4, 109; Pickard-Cambridge 1988, 236 mit Anm. 3. Die Suda weiß sogar von einem Sprichwort, nach dem die Größe des Tragödienchores 15, die des Komödienchores 24 Choreuten war: Suda χ 410 καὶ παροιμία· χορὸς τραγικὸς ἐξ ἑ᾽ προσώπων, χορὸς κωμικὸς ἐξ κδ' προσώπων.

49b 2 ὁ ἄρχων An den Dionysien wurde die Komödie erst 486 Teil des Festprogramms (und damit auch finanziell unterstützt und durch einen Agon als bedeut-

sam ‚geadelt‘) – dort hatte der sog. Archon Eponymos die Leitung, an den Lenäen (unter dem sog. Archon Basileus, was auf das höhere Alter dieses Festes bzw. seiner Organisation durch die Polis schließen lässt) hingegen erst in den 40er Jahren des 5. Jh. S. hierzu Pickard-Cambridge 1988 mit allen relevanten inschriftlichen Zeugnissen, ferner (zweisprachig) Millis-Olson 2012.

49b 3 οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταί Ich folge hier Kassels Konjektur *γενόμενοι* für *λεγόμενοι*.

49b 4–5 τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ πλήθη ὑποκριτῶν Aristoteles bezieht sich hier auf die äußere Ausstattung (Masken, Zahl der Schauspieler) und die quantitativen Teile, die er für die Tragödie in Kap. 4 und Kap. 12 anführt. Die spezifische epirrhematische Struktur der Alten Komödie bleibt hier gänzlich außer Acht – war sie Thema in Buch 2? Die Masken, dies zeigen die späteren Testimonien zur Komödie (s. Anhang: Platonios, Text 5a, § 13), gehörten offenbar zu den wichtigsten Themen bei der Erörterung der Genese der Komödie; wenn Aristoteles hier den Prolog eigens nennt (und damit heraushebt), könnte dies ein impliziter Verweis auf ‚Geburtsgeschichten‘ dieser Gattung sein, in denen zu Chordarbietungen ein (Schauspieler-?)Prolog hinzugefügt wurde, womit eine Dramen-artige Form entstand. S. zu derartigen Konstruktionen unten *De poetis* *F 33a Janko, F 35 Janko. Die Zahl (πλήθη hier wie in 1448a 29) der Schauspieler scheint für die Alte Komödie bei drei, gelegentlich vier (s. Aristoph. Acharn. 40ff. siehe hierzu Marshall 2013) gelegen zu haben, für die Menandrische Komödie werden drei benötigt.

49b 5–9 τὸ δὲ μύθους ποιεῖν ... τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης κτλ. Diese Formulierung ist ein wichtiges Zeugnis dafür, dass Aristot. einen wesentlichen Impuls für die Entwicklung der attischen Komödie auf sizilischen Einfluss zurückführt (s. Kerkhof 2001, 173–74), was in der Sache selbst jedoch in den Fragmenten des hier als wichtigstem Rezipienten (Kap. 3, 1448a 34) genannten Magnes (s. PCG Bd. 5, 626–31) kaum zu verifizieren ist.

49b 6 [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] Im Text werden hier – im Nominativ – die nicht in den Satzbau konstruierbaren Namen der süditalischen Komödiendichter Epicharmos (vgl. zu Kap. 3, 1448 a33, er wird von Aristot. auch in EN 9,7, 1167 b25; Met. 3,5, 101 a6; 4,1, 1013 a9; 13,9, 1086 a17; Gen. an. 1,18, 724 a28; Rhet. 1,7, 1365 a16; 2,21, 1394 b13 + b24; 3,9, 1410 b3 herangezogen) und Phormis (im Corpus Aristotelicum nur hier!) genannt. Phormis (bisweilen auch Phormos) wird in der Suda (φ 609) als Freund des Tyrannen Gelon von Syrakus und Erzieher von dessen Kindern genannt, er wird ebenda explizit als σύγχρονος Ἐπιχάρμῳ eingestuft. Die für ihn als κωμικός dort genannten sechs Stücktitel (es sind keine Fragmente überliefert) zielen sämtlich auf Mythen (s. PCG Bd. 1, p. 174–76).

Man pflegt diese Namen als in den Text eingedrungene Glosse aufzufassen. Die-

se Glosse ließe sich als aus Themistios, or. 27, 337a/b (vol. II, p. 161,9–14 Schenkl-Downey-Norman = *De poetis*, F 34 Janko) gewonnen erklären: ἐπεὶ καὶ κωμῳδία τὸ παλαιὸν ἤρξατο μὲν ἐκ Σικελίας - ἐκεῖθεν γὰρ ἦσθην Ἐπίχαρμος τε καὶ Φόρμος - κάλλιον δὲ Ἀθήνησιν ἠϋξήθη - „[...] da auch die Komödie in alter Zeit ihren Anfang von Sizilien aus nahm – denn von dort stammten Epicharmos und Phormos [sic] –, in schönerer Weise wurde sie dann in Athen vergrößert.“ Denkbar ist aber auch, im *Poetik*-Text lediglich eine Störung zu erkennen, bei der aus einer ursprünglichen Version: τὸ δὲ μῦθος ποιεῖν τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε - Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις ἐκεῖθεν ἦσθην - τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν κτλ. das jetzt Vorliegende dadurch entstand, dass die Parenthese irgendwann beim Abschreibeprozess ausgelassen, bei der Korrektur verkürzt über der Zeile nachgetragen und schließlich an der falschen Stelle wieder in den Text eingefügt wurde. Themistios wäre in diesem Fall ‚Zeuge‘ für die ursprüngliche Version.

49b 7–9 τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ... καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μῦθους Aristoteles macht hiermit Krates (zu ihm PCG Bd. 4, 83–110) zu der Figur, die den Übergang von einer der Iambik noch nahen, buntes Spiel verkörpernden Komödie (die für ihn Chionides und Magnes, s. Kap. 3, 1448a 34, vertreten) zur Komödie im Sinn eines veritablen dramatischen Spiels markiert. Aristoteles charakterisiert diese Komödienform des Krates mit den Termini καθόλου, λόγος, μῦθος. Mit καθόλου wird, im Gegensatz zu καθ’ ἑκαστον (zu dieser Differenz s. Kap. 9, 1451b 6–7) eine Art von Allgemeingültigkeit ausgedrückt, die im Geschehenskern eines Stückes, hier als λόγος bezeichnet (wie in Kap. 17, 1455a 34), angelegt ist: die damit konstruierte Geschichte folgt, wenn man Kap. 17 heranzieht, die die Komposition bzw. Ausarbeitung des Plots/μῦθος skizziert, den Gesichtspunkten von Plausibilität/εἰκός und Notwendigkeit/ἀναγκαῖον (so Kap. 9, 1451a 36–38). Siehe hierzu Heath 1989a, 348–49.

Inwiefern damit Krates aus einer Komödienform bunter Szenen ohne Zusammenhang (‘episodisch‘ im Sinn von Kap. 9, 1451b 34–35) eine Komödie mit einer stringenten Handlung gemacht hat, ist aus den Fragmenten schwer zu erkennen. Die Komödie *Θηρία/die Tiere* (F 16–19 PCG) basiert auf der Schlaraffenland-Motivik, doch könnte das Stück eine Art Reise dargestellt und damit ein einigendes Motiv zur Grundlage gemacht haben.

49b 9–20 ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ ... ἐν τῇ ἐποποιίᾳ. In diesem Abschnitt bestimmt Aristot. das Epos gleichsam relativ, d. h. hinsichtlich Ähnlichkeit und Differenz gegenüber Tragödie; er bereitet damit die Kürze der Behandlung des Epos in Kap. 23–24 vor.

49b 9–10 μεχρὶ μὲν τοῦ ... μίμησις ... ἠκολούθησεν. Mit Rückgriff auf die in Kap. 1 und 2 entwickelte Wesenbestimmung der Poesie als Mimesis bestimmt hier Aristot. zunächst (μὲν, die Differenz folgt im nächsten Satz mit τῷ δέ), inwiefern/bis zu

welchem Punkt (μέχρι τοῦ) das Epos mit der Tragödie übereinstimmt (ἀκολουθεῖν in diesem Sinn auch in Rhet. 1,6, 1362a 28; Phys. 1,5, 188b 26; der merkwürdige Aorist (Lucas 1968, 92: „There is no compelling reason why ἠκολούθησεν should be aor. Probably it is historical;“ – ähnlich Gudeman 1934, 154) greift zurück auf die anthropologische Herleitung in Kap. 4: dort stellte Aristot. am Beispiel Homers (ausdrücklich als erster namentlich greifbarer Epiker benannt, 48b 29–30) fest, dass dieser mit dem *Margites* auch noch ein Werk verfasst habe, dass eine Mimesis von ‚schlechteren Menschen‘ darstellt. Die Tragödie, so konstatiert Kap. 4 ebenfalls, hat eine Entwicklung zum Ernsthaften und der Größe durchlaufen (49a 19–20). Das relative Zeitverhältnis zwischen ‚Homer‘ (dem Ausgangspunkt der Geschichte des Epos für Aristot.), der Vereindeutigung der Tragödie und dem in 49b 9–20 dargestellten ‚Zustand‘ des Epos wird zwar nicht explizit geklärt, doch lässt sich mit dem Aorist ἠκολούθησεν eine entsprechende Abfolge konstruieren, d. h. dass das Epos sich der Tragödie in der Vereindeutigung angeschlossen hat, hier im Sinne der Mimesis von ‚ernsthaften‘ Menschen (μίμησις σπουδαίων).

So stellt also dieser Satz die Konvergenz zwischen Epos und Tragödie im (reinen) Gebrauch der Sprache (mit der Präzisierung: unter Versmaß: μετὰ μέτρου λόγῳ) hinsichtlich des Mittels der Mimesis (vgl. Kap. 1, 47a 22: λόγῳ) und in der Darstellung ‚ernster Menschen‘ hinsichtlich des Objekts der Mimesis (vgl. Kap. 2: 48a 2) fest.

49b 10–11 τῷ δὲ τὸ μέτρον ... διαφέρουσιν. Nach der Konvergenz stellt Aristot. die Differenzen heraus: Wiederum mit Rückgriff auf die abstrakten Unterscheidungsmöglichkeiten, die Kap. 1, 47a 29 – b 9 vorgibt, bezieht sich das ‚einfache Metrum‘ (der für das Epos konstitutive daktylische Hexameter; ἀπλοῦν wohl deswegen, weil das Epos nur dieses Metrum benutzt, die Tragödie jenseits der lyrischen Partien immerhin neben dem iamb. Trimeter noch troch. Tetrameter und Anapäste; ein Rückbezug auf die λόγοι ψιλοί von 49a 29 empfiehlt sich nicht, da damit dort eine andere Ebene: die Unterscheidung Prosa-Poesie, angesprochen ist, s.o. ad loc.) auf εἴθ’ ἐνί τινι γένει ... τῶν μέτρων. ἀπαγγελίαν greift sowohl vor auf die Definition der Tragödie (Kap. 6, 49b 26–27: δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίαν) wie auch zurück auf die in Kap. 3, 48a 21–24 eingeführte grundsätzliche Unterscheidung im ‚Wie‘ der Mimesis zwischen Bericht (ἀπαγγέλλοντα κτλ.) und Darstellung. Διαφέρουσιν ist ein an dieser Stelle merkwürdiger Plural, der jedoch durch das zusammenfassende ταύτη syntaktisch gerechtfertigt ist, auch wenn damit (freilich nur grammatisch) unklar wird, worauf sich die mit dem substantivierten Infinitiv (als Instrumentalis zu διαφέρουσιν) mitgeteilten Eigenschaften beziehen.

49b 12 ἔτι δὲ τῷ μήκει Hier liegt kein bloßes Stichwort vor, die vorausgehende syntaktische Konstruktion klingt vielmehr nach (zu ergänzen ist διαφέρουσιν). Wie aus der folgenden Erklärung deutlich wird, bezeichnet μήκος die Größe im Sinn der rein quantitativen Ausdehnung (s. Jakob 1997, Marsh 2015), d. h. im konkreten Fall: die zeitliche Ausdehnung, in der sich Tragödie (zum ‚Motiv der Tagesspanne‘

s. Schwindt 1994) und Epos (das über unbegrenzte fiktive Handlungs-Zeit verfügt) unterscheiden.

49b 13–14 ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ Die hier konstatierte grundsätzliche zeitliche Unbegrenztheit eines Epos mag sich weniger auf die *Ilias* (die gesamte Handlung spielt sich innerhalb von 51 Tagen ab) oder die *Odyssee* (41 Tage) beziehen als auf die in Kap. 23, 1459b 1 genannten *Kyprien* oder die in Kap. 8, 1451a 21 erwähnten Herakles- und Theseus-Epen, die die gesamte Lebensspanne der Titelhelden schildern; auf welchen Zeitraum die *Persika* des Choirilos ausgriffen (von Aristot. in Rhet. 3,14, 1415a 4 zitiert), lässt sich nicht mehr ermitteln; ganz ohne zeitliche Rahmung (also ἀόριστος im wörtlichen Sinne) erscheint ferner Hesiods *Theogonie*. Zusammengenommen lässt dieser Befund erkennen, dass ἀόριστος insofern seine volle Berechtigung hat, als das Epos eben nicht an einen zeitlichen Rahmen wie die Tagesspanne gebunden scheint.

49b 14–16 καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ... ἐν τοῖς ἔπεσιν. Die zeitliche Erstreckung der frühen Tragödien ist angesichts der höchst bruchstückhaften Überlieferung zu Thespis (TrGF 1 – wobei hier fraglich ist, ob die Fragmente und Titel überhaupt als authentisch gelten dürfen), Choirilos (TrGF 2) und selbst noch Phrynichos (TrGF 3) nicht ermittelbar; aus den überlieferten Titeln selbst lässt sich nichts gewinnen. Indes kann man eine gewisse Differenz zwischen ‚früher‘ und späterer Tragödie insofern konstatieren, als die sog. Inhaltstrilogien des Aischylos (unter, soweit erkennbar, Wahrung der ‚Tagesspanne‘ in den einzelnen Stücken) als Gesamtwerk größere Zeiträume behandelten (die *Orestie* etwa von der Ermordung Agamemnons über die – gemäß epischer Tradition [Od. 3, 306] – im achten Jahr erfolgte Rache Orests bis zum geraume Zeit später angesiedelten Prozess auf dem Areopag; Ähnliches kann man für die *Danaiden*- bzw. *Theben*-Trilogien vermuten). Im Vergleich dazu behandeln etwa Euripides’ *Phönissen* mehr oder minder den gesamten Geschehenskomplex um Ödipus in einer einzigen Tagesspanne.

49b 16–17 μέρη δ’ ἐστὶ τὰ μὲν ταῦτά ... τῆς τραγωδίας Diese abstrakte Feststellung präzisiert Kap. 24, 1459b 9–10: τὰ μέρη (sc. des Epos) ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταῦτά. D. h. – mit Bezug auf die in Kap. 6 genannten Teile der Tragödie: Epos und Tragödie haben Mythos, Ethos, Dianoia und Lexis als gemeinsame Teile (s. hierzu Schwinge 1990). Da ferner das Epos, wie 49b 18–19 feststellt, keine weiteren, besonderen Teile aufweist, ist der Schluss berechtigt:

49b 17–18 διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαυλῆς, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν. Hier wird, mit Rückgriff auf den Eröffnungssatz, an das literaturkritische Ziel der *Poetik* erinnert, interessanterweise mit Adjektiven, die nicht primär eine ästhetische (wie in Kap. 1, 1447a 10: καλῶς), sondern eine soziale bzw. moralische Konnotation haben.

Kap. 6 gibt eine Grundlegung der Behandlung der Tragödie und leitet damit die Analyse dieser Gattung ein, die im folgenden Teil, Kap. 7–22: Kap. 7–14: Mythos/Handlung, Kap. 15: Ethos/Charaktere, Kap. 19: Dianoia; Kap. 19–22: Lexis, vertieft wird. Hierbei bilden Kap. 12, 16, 17 und 18 ‚Nachträge‘.

Kap. 6

Kap. 6 definiert zunächst zusammenfassend die Tragödie (1449b 22–28), gibt zu den einzelnen Bestandteilen der Definition weitere Erläuterungen und leitet daraus die sog. qualitativen Bestandteile der Tragödie(ndichtung) her: Plot/μῦθος, Wesensarten/ἦθη, sprachliche Ausgestaltung/λέξεις, Ingenia/διάνοια, Inszenierung/ὄψις und musikalische Gestaltung/μελοποιία (50a 9–10). Diese Bestandteile werden auf die jeweiligen Dimensionen der Mimesis, die Kap. 1 entfaltet hat, zurückbezogen und erläutert. In der Erläuterung wird der Primat von mythos, ethos und dianoia betont, die geringere Bedeutung von melopoia und opsis dagegengestellt.

Die hier zugrunde gelegten Bestandteile sind nicht erst von Aristot. gefunden; vielmehr finden sie sich – in nuce – bereits in Aristoph. ran. vorgebildet (s. Nestle 1930, 7–8), was wiederum auf sophistische Konzepte zurückverweist (s. insgesamt Pohlenz 1920/1965): So findet sich verhandelt die Gruppe ἦθος, διάνοια, μῦθος in den *Fröschen* V. 1013–51, ὄψις in V. 1061–64, λέξεις in V. 901–4 und 923–79 sowie μέλος in V. 1249–1329.

49b 21 Περὶ ... ὕστερον ἐροῦμεν Die hexametrischen Formen, d. h. das mimetische Epos, greift Aristoteles in Kap. 23 u. 24 wieder auf, der Komödie war das verlorene Buch 2 der *Poetik* vorbehalten. Die für Buch 2 gesicherten Fragmente weisen hierfür freilich nichts aus. Zum sog. Tractatus Coislinianus s. Anhang Text 1.

49b 23–24 τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας Die Formulierung τὸν γινόμενον ὄρον ist merkwürdig. Entweder ist sie eine Variante (Gudeman spricht dies als Hyperbaton an) für die ‚normale‘ Wortstellung τὸν ἐκ τῶν εἰρημένων γινόμενον ὄρον, d. h. ‚die Definition, die sich aus dem Gesagten ergibt‘ (so Lucas nach Vahlen), d. h. letztlich die Definition, wie sie sich aus den Darlegungen des Aristoteles bilden lässt, oder (so Else) γινόμενον ist imperfektisch aufzufassen – ‚die Bestimmung/Abgrenzung, die sich (aus der Entwicklung der Tragödie) ergeben hat‘.

Der Gebrauch des Terminus οὐσία, ‚Wesen‘, ‚Grundstruktur‘, (in der *Poetik* nur an dieser Stelle) zeigt, dass Aristoteles die Tragödie als im Vorausgegangenen hinreichend bestimmt auffasst – in Top. 6,1, 138a 30–31, merkt er en passant an, dass das Wesen dessen, was definiert werden soll, am besten bezeichnet wird, wenn man es unter die einschlägige Gattung stellt, d. h. hier wohl unter ποιήσις: μάλιστα γὰρ τῶν

ἐν ὀρίσμῳ τὸ γένος δοκεῖ τὴν τοῦ ὀρίζομένου οὐσίαν σημαίνειν. Zur logischen Bedeutung der οὐσία für Definition oder Klassifikation bei Aristoteles siehe Charles 2000.

49b 24–28 ἔστιν οὖν τραγωδία κτλ. Der sog. Tragödiensatz hat den Anspruch, eine das Vorausgehende zusammenfassende (s. das vorausgehende ἐκ τῶν εἰρημένων sowie die Partikel οὖν!) Wesens-Bestimmung (ὅρον τῆς οὐσίας) der Tragödie zu liefern, die im Anschließenden weiter ausgebaut werden soll. Doch ist nur der erste Teil der hier benannten Bestimmungen zuvor eingeführt oder wenigstens angedeutet worden: μίμησις ~ Kap. 1; πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας ~ Kap. 3 bzw. 4 (1448a 27; 1448b 34); μέγεθος ἐχούσης ~ Kap. 4 bzw. 5 (1449a 19; 1449b 12, doch wesentlich in Kap. 7, s. dort dazu); ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις ~ Kap. 1; δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας ~ Kap. 3. Ohne jedwede Vorbereitung ist der Abschluss der Definition: δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

49b 24 τραγωδία μίμησις πράξεως κτλ. Der Auftakt der Definition leitet bereits mit der Hervorhebung von πράξις als erster Bestimmung der Mimesis hin zu der Vorrangstellung, die der Plot innerhalb der im Folgenden entwickelten qualitativen Teile der Tragödie haben wird.

49b 26 δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας Aristot. gebraucht hier nicht das abstraktere πραττόντων für ‚Handelnde‘, sondern δρώντων: δρᾶν (s. oben Kap. 3, 1448a 28) bezeichnet das hier zur Abgrenzung von δι' ἀπαγγελίας/durch Bericht geforderte ‚körperliche‘, d. h. darstellende Tun. In dieser Qualifikation und der besonderen Betonung der Bedeutung des δρᾶν liegt – im Einklang mit etwa dem Unterschied, den Kap. 3, 1448a 24–29, zwischen Homer und Sophokles herausstellt – die differentia specifica zwischen Tragödie und Epos (vgl. Kap. 24, 1459b 10). Umso erstaunlicher ist die im Folgenden vorgenommene Herabsetzung der oopsis, die doch erforderlich ist, damit das Handeln rezipiert werden kann.

49b 27–28 δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν Dieser Teil der Definition birgt die größten Probleme des Satzes: Die Frage, was ἔλεος, φόβος und κάθαρσις bedeuten und wie der Genitiv τῶν τοιούτων (n.b.: nicht: τούτων τῶν) παθημάτων aufzufassen ist, gehören zu den in der Forschung nicht gelösten (und nicht lösbaren) Problemen, die die *Poetik* stellt (siehe zur sog. Katharsis-Formel die Einleitung 51–59.).

Zur näheren Bestimmung von ἔλεος (Mitleid oder Jammer?) und φόβος (Furcht oder Schauer?) sowie ihrer Beziehung zum Rezipienten s. Einleitung 54 sowie unten zu Kap. 13, 1453a 4–6, wo Aristot. eine nähere Bestimmung der Funktion beider Termini gibt. Dass Aristoteles für die spezifische Wirkung der Tragödie gerade diese beiden Affekte geltend macht (auch wenn in der Definition durch τῶν τοιούτων παθημάτων prinzipiell andere, ähnliche Affekte mitgedacht werden können), kann

aus moderner Sicht (s. hier etwa Leighon 2003, vgl. ferner Konstan 2020a) zu eng erscheinen, lässt sich aber mit Blick auf Aristoteles' Gesamtverständnis der Gattung Tragödie rechtfertigen, das die folgenden Kapitel, insbesondere Kap. 13, entwickeln. Zudem sind diese Affekte die traditionellen ‚Beispiel-Affekte‘ für die Wirkung der Poesie, vgl. Plat. Ion 535c; Phaedr. 268c; Rep. 3, 387b-d; 10, 605c–606b; vgl. ferner Gorgias Hel. § 9. Ferner finden gerade sie sich häufiger in der Tragödie selbst als miteinander verknüpft: als Affekte, die Beobachter eines ‚tragischen Geschehens‘ im Stück empfinden: vgl. etwa Soph. Trach. V. 293–306. Siehe hierzu Friedrich 1963.

παθήματα: hier als Emotion/Affekt (damit synonym mit πάθος; s. dazu unten Kap. 11, 1452b 11) zu verstehen (so Bonitz 1867/1969 gegen Bernays, der πάθημα als Disposition zum Affekt, als ‚Affektion‘ verstehen wollte); Aristot. ist in seiner Terminologie in der *Poetik* nicht konsistent: in Kap. 19, 1456a 38 wird der Affekt als πάθος, in Kap. 23, 1459b 11 das Leid als πάθημα bezeichnet.

Was mit τῶν τοιούτων impliziert sein könnte, führt Rhet. 2, 2–11 genauer aus, wo eine Aufstellung der Emotionen bzw. Affekte (der positiven wie negativen: οἷς ἐπεται λύπη καὶ ἡδονή, 1378a 20, von Aristot. jeweils als Antithesen aufgefasst) mit Erläuterungen gegeben wird: ὀργή – πραότης (Zorn und Milde), φιλία – μῖσος (Liebe und Hass), φόβος – θάρσος (Furcht und Zuversicht/Mut), αἰσχύνη – χάρις (Scham und Dankbarkeit), ἔλεος – νέμεσις (Mitleid und Entrüstung/Empörung), φθόνος – ζῆλος (Neid/Eifersucht und Eifer). Es ist deutlich, dass aus diesem Feld der Emotionen nur einige für die Tragödie relevant sind, so etwa der Zorn oder die Entrüstung (dazu Leighon 2003).

περαίνουσα ... καθαρίσιν Das hier transitiv gebrauchte περαίνειν bezeichnet, wie das synonyme τελειοῦσθαι (s. Bonitz 577 mit Belegen), ein abschließendes Bewirken des mit dem Akk.-Obj. Bezeichneten (vgl. etwa Rhet. 1, 12, 1373a 7). καθαρίσις kann als ‚Reinigung‘ drei verschiedene Bedeutungen haben (s. dazu Einleitung 53–54): a. die Reinigung im Sinn einer medizinischen Purgierung, einer entladenden Befreiung (Bernays 1858/1880, dann Schadewaldt 1955); b. übertragen die ethisch verstandene Reinigung im Sinne einer Veredelung der Affekte (Lessing; dann Friedrich 1963); c. die intellektuell verstandene Reinigung im Sinne eines Erkenntnisgewinns, der durch die Affekte vermittelt wird (Golden 1976, Schmitt 2008).

Insgesamt entwickelt Aristoteles hiermit in jedem Fall Beobachtungen über die Wirkung von Poesie bzw. Rede weiter, wie sie z.B. Gorgias in der *Helena* § 9 mitteilt: τὴν ποιήσιν ... ἥς τοὺς ἀκούοντας εἰσῆλθε καὶ φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπένθης, ἐπ' ἄλλοτριῶν τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίαις καὶ δυσπραγίαις ἰδίῳ τι πάθημα διὰ λόγων ἐπαθεν ἡ ψυχή. („Die Dichtung [insgesamt erachte und bezeichne ich als Rede, die eine metrische Form hat;] in die, die sie hören, pflegt sowohl Schauer, der furchterregend ist, als auch Mitleid, das viele Tränen hervorruft, wie auch Sehnsucht, die ein süßes Leid hervorruft, einzuströmen, und am Gegenstand von fremden Geschehnissen und Körpern in Glücksfällen wie in unglücklichen Fügungen pflegt die Seele ein irgendwie eigenes Leid durch die (poetischen) Reden zu erleiden.“). Ähnlich beschreibt Platon, Phileb. 48a, ausgehend von einer

gattungsspezifischen Einstellung der Seele (τὴν δ' ἐν ταῖς κωμωδίαις διάθεσιν ἡμῶν τῆς ψυχῆς), dass die Zuschauer der Tragödie ἅμα χαίροντες κλάωσιν.

Der Komödiendichter Timokles (PCG Bd. 7, Olson 2007, 169–72, wahrscheinlich ein Zeitgenosse des Aristoteles, wie aus F 4 u. 5: Anspielungen auf Demosthenes und Chabrias, deutlich wird) konkretisierte die Wirkung der Poesie auf die innere Befindlichkeit des Menschen weiter mit Fokus auf die Tragödie in einer Komödie *Die Frauen an den Dionysien*. Denn in einem Fragment (F 6, s. dazu unten: Beilage, Text C) wird eine ‚anthropologische‘ Erklärung für die Wirkung der Tragödie entwickelt, nach der diese dazu diene (und dazu erfunden sei), dem Menschen Trost gegenüber seinem schweren Dasein zu spenden: [...] ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήθην λαβὼν | πρὸς ἄλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει, | μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα. | τοὺς γὰρ τραγωδοὺς πρῶτον, εἰ βούλει, σκοπεῖ | ὡς ὠφελοῦσι πάντας [...] („[...] denn der Verstand spendiert sich des Eigenen Vergessen/ und wird bei fremdem Leid unterhalten/ mit Genuss geht er davon, zugleich belehrt./ Denn die Tragödiendichter, wenn du willst, betrachte zuerst,/ wie sie allen nützen [...].“) – es folgt ein Katalog von Unglücksgestalten der Tragödie, Telephos, Alkmaion, Philoktet etc., angesichts deren Leides der Zuschauer sein eigenes Geschick als weniger gravierend empfindet.

Die von Schadewaldt 1955 (vertieft durch Flashar 1956) mit großer Wucht vertretene Auffassung, ἔλεος und φόβος bezeichneten ‚Elementar-Affekte‘, woraus sich seine (insbesondere gegen Lessings „Mitleid“ und „Furcht“ gerichtete) Übersetzung „Jammer“ und „Schauder“ herleitet, kann angesichts der zunehmend stärker herausgearbeiteten kognitiven Bedeutung der Affekte bei Aristoteles (s. nach Pohlenz 1956/1965 nun Flashar 2007, Schmitt 2008, Rapp 2009) ihren Geltungsanspruch nicht mehr behaupten, die zunächst im angelsächsischen Sprachraum prominente ‚clarification‘-Theorie (oben c.) hat in den vergangenen Dezennien zunehmend Zustimmung gefunden – was impliziert, dass der Genitiv τῶν τοιούτων παθημάτων nicht separativ verstanden wird.

49b 29 ἁρμονίαν καὶ μέλος Es ist nicht erkennbar, was die Addition der beiden Termini leistet, die sich inhaltlich nur geringfügig unterscheiden: ἁρμονία bezeichnet die grundsätzlich in einer Tonleiter enthaltenen Töne, μέλος deren konkrete Auswahl für eine bestimmte Melodie (vgl. 1447 a22, wo Rhythmos, Logos und Harmonia sowie 1447 b25, wo Melos neben Rhythmos und Metrum als grundsätzliche Bestandteile von Poesie genannt werden). So liegt in μέλος hier offenbar eine Dublette zu ἁρμονία vor, die als zusätzliche Bestimmung, als in den Text geratene Glosse, aufgefasst und seit Tyrwhitt athetiert wird.

49b 31–50b 20 ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται ... ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν. Im Anschluss an die Definition der Tragödie entwickelt Aristot. seine Auffassung von den sechs ‚qualitativen‘ Bestandteilen der Tragödie in zwei Schritten (s. Kannicht 1976): In einem ersten, ‚induktiven‘ Schritt operiert er mit dem, was sich als wichtige Bestandteile aus der szenischen Darbietungsform als be-

sonders bedeutsam für den Theaterzuschauer ergibt: die Inszenierung (opsis), die Musik, die Sprachgestalt (49b 31–36). Hierauf folgt ein zweiter, ‚deduktiver‘ Schritt, der auf das abhebt, was ein ‚verstehender‘ Rezipient an der Tragödie bemerkt: ethos und dianoia der Handelnden sowie den Mythos/Plot (49b 36–50a 7), woraus sich in der Summe die sechs Bestandteile notwendig ergeben (50a 7–14). Hieran schließt sich eine Evaluation, eine Bestimmung der Wichtigkeit dieser Bestandteile an, die die durch Induktion und Deduktion ermittelte Reihe geradezu umkehrt (50a 15–50b 20): der Plot steht an der ersten Stelle (μέγιστον, 50a15), hierauf folgen in der Bedeutung ethos, dianoia und an vierter Stelle (50b 12) lexis. Die Musik/melopoia ist nur noch μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, das wichtigste ‚Süßungsmittel‘ (50b 16), die opsis wird gar aus der Zuständigkeit des Dichters (und der *Poetik*) in die des Requisiteurs überwiesen.

49b 31–33 ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μῦθον τραγωδίας ὁ τῆς ὀψέως κόσμος Mit diesem Satz greift Aristot. ein Problem auf, das sich aus seiner Einteilung der Gattungen nach den Dimensionen der Mimesis (Kap. 3) ergibt: Insofern die spezifische Differenz zwischen Epos und Drama darin liegt, dass im Drama πράττοντες καὶ ἐνεργοῦντες (1448a 23) die Mimesis durchführen, ist es geradezu paradox, dass die Inszenierung als die Dimension, in der das Handeln sichtbar gemacht wird, nicht als zentrale Differenz zum Epos den wichtigsten Platz in der Bestimmung des Dramas einnimmt. Die Formulierung πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη macht deutlich, dass die opsis (hier zudem noch pointiert als ὁ τῆς ὀψέως κόσμος charakterisiert) ‚eigentlich‘ von höchster Bedeutung sein müsste, aber – wie im Folgenden entwickelt – bei genauer Betrachtung (zu deren Defiziten siehe Schwinge 1990 und noch pointierter Taplin 2019) gar nicht in den Bereich des Dichters gehört. Dass Aristot. sich mit dieser ‚Abwertung‘ der opsis eines Teils der Argumente/Gesichtspunkte entledigt, die in Platons *Staat* zur Kritik der insbesondere dramatischen Dichtung genutzt werden (s. etwa Rep. 10, 603b 3–608b 10), ist hier zudem mitzubedenken.

49b 36–50a 10 ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις ... ἀνάγκη οὖν ... καὶ μελοποιία. Die syntaktische Struktur dieser Partie ist nicht offenkundig. Es stellt sich die Frage, ob es sich um einen Satzzusammenhang oder mehrere Sätze handelt und wie weit sich der mit ἐπεὶ eingeleitete, offensichtlich mehrgliedrige Vordersatz erstreckt und wo der ‚Hauptsatz‘ liegt (die Möglichkeit, diesen Hauptsatz, mit der Änderung von δὲ zu δὴ, in 50a 3–4 beginnen zu lassen: ἔστιν δὴ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος [R. Eucken], vertritt u.a. Fuhrmann 1976/1982; sie empfiehlt sich jedoch nicht, s. unten).

Kassel, der von einem einzigen Satzzusammenhang ausgeht, gliedert wie folgt:

Vordersatz mit drei Teilen (δέ):

ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, = Teil 1

πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν = Teil 2

(διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναι φαμεν ποιὰς τινας, [πέφυκεν αἷτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος] καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες), = erläuternder Einschub in Teil 2

ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, = Teil 3

λέγω γὰρ μῦθον τούτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, = Erläuterung zu Teil 3

τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην = Anhänge zur Erläuterung zu Teil 3

Hauptsatz (zugleich Vordersätze zusammenfassend/οὖν):

– ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.

Tarán setzt dagegen drei Sätze an (Vahlen durch Teilung von (2) sogar vier):

(1) ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πρᾶττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν, διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναι φαμεν ποιὰς τινας, πέφυκεν αἷτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες.

(2) ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τούτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.

(3) ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξεις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.

Taráns Strukturierung der gesamten Partie hat ihren Angelpunkt in der Annahme (s. Tarán 2012, 248), dass in πέφυκεν αἷτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες der Hauptsatz von (1) vorliegt, eine Position, die bereits Bywater 1909, 163, vertreten und zu begründen versucht hat. Indes ergibt sich aus einem solchen Verständnis ein gravierendes Problem: Der Vordersatz (und was ihm vorausgeht) handelt von der Konstruktion der Tragödie und der Begründung der Teile und ihrer Funktionen, er gibt eine kausale Voraussetzung (ἐπεὶ) für das, was im Hauptsatz ausgesagt wird. Der πέφυκεν-Satz hingegen gibt eine Erläuterung auf einer allgemeinen, weit über die Tragödie als Mimesis hinausgehenden Ebene, er benennt mit ἦθος und διάνοια die zwei als natürliche Ursachen anzusprechenden (πέφυκεν αἷτια δύο) Prinzipien für (menschliches) Tun schlechthin. Hierfür kann unmöglich das im ἐπεὶ-Satz Ausgeführte, das sich auf die Herleitung des Handelns bezieht, das in der Tragödie nachgeahmt wird, die Voraussetzung sein. Daher ist es m.E. erforderlich, den Teil von διὰ γὰρ τούτων bis ἀποτυγχάνουσι πάντες als in den Nebensatz geschobene Parenthese, die eine allgemeinere Erklärung bietet, aufzufassen.

Doch auch Kassels Strukturierung ist nicht ohne Probleme: Denn der dreiteilige Vordersatz: ‚Weil a) die Tragödie Nachahmung von Handlung ist, b) gehandelt von Handelnden wird, c) der Plot Nachahmung von Handlung ist‘ wird von einem Hauptsatz gefolgt, der kaum als schlüssige Folgerung aus den drei Bestimmungen des Vorsatzes verstehbar ist: ‚deswegen hat die Tragödie notwendig insgesamt sechs Teile‘ – diese ‚Notwendigkeit‘ kann sich nur auf den gesamten Abschnitt von 49b 31 an beziehen. Hierfür spricht die fast wörtliche Wiederaufnahme des ἐξ ἀνάγκης von 49b 32 in ἀνάγκη οὖν 50a 7–8. Der Zusammenhang ist also so zu verstehen: Aus dem Umstand, dass Handelnde die Mimesis ausführen, könnten (Potentialis: ἀν εἴη, 49b 32) als Teile der Tragödie erstens die Opsis, zweitens die Musik und drittens die Lexis gelten, weil dies die Mittel sind, in denen (Rückgriff auf die Systematik der Mimesis in Kap. 1) die Mimesis vollzogen wird. Gegen diese Rangfolge, die aus der Ableitung der Tragödien-Mimesis aus den Handelnden möglich, ja naheliegend wäre, argumentiert Aristot. von 49b 36 an. Hierbei leitet er eine andere Reihung her: weil Mimesis von Handlung auf Handelnde führt, diese aber von ethos und dianoia bestimmt sind, und weil Mimesis von Handlung gleichzusetzen ist mit dem Mythos/Plot, deswegen [– hier folgt nicht, was formal zu erwarten wäre: sind Mythos, ethos und dianoia wichtiger als Lexis etc., sondern: –] gehören zur Tragödie notwendigerweise insgesamt sechs Komponenten, nämlich Mythos, ethos etc. (ταῦτ’ δ’ ἐστὶ μῦθος κτλ., 50a 9–10).

Somit ergibt sich, dass die Kassel’sche Auffassung der Satzstruktur die angemessene ist.

49b 37–38 κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν Aristot. verzichtet hiermit auf die Entwicklung eines Konzepts von ‚dramatischer‘ Figur (oder ‚Charakter‘ im modernen Sinn des Wortes). Stattdessen gliedert (oder spaltet) er die ‚Handelnden‘ (οἱ πράττοντες) in ihre spezifischen Eigenheiten (oder Eigenschaften: οὗς ἀνάγκη ποιοῦς τινὰς εἶναι) in ἦθος und διάνοια – s. hierzu Einleitung 38–51 – auf, d. h. vereinfacht gefasst, in ‚wie sie sind‘ und ‚was sie sagen/denken‘. Die Koppelung von ethos und dianoia findet sich im Aristotelischen Denken tief verankert: So gliedert EN 6,2, 1138b 35ff die Tugenden der Seele in Tugenden des ethos und solche der dianoia; hieraus kann man ableiten, dass ethos und dianoia grundsätzlich für Aristoteles die zentralen Eigenschaften/Fähigkeiten des Menschen im Hinblick auf sein Handeln darstellen. In anderer Formulierung führt dies der folgende Satz aus:

50a 1–2 πέφυκεν αἴτια ... καὶ ἦθος Dieser Satz wird von Else 1958, 239–41 (gefolgt von Kassel) als in den Text gedrungene erklärende Marginal-Glosse aufgefasst, die erläutert, warum gerade ethos und dianoia von zentraler Bedeutung für die Bestimmung von Handelnden sind. Die handschriftliche Überlieferung gibt freilich keinerlei Stützung für diese Athetese, Elses Begründung, dass dieser Satz das lange Satzgefüge störe, ist eher als subjektiv einzustufen, es handelt sich lediglich um eine zusätzliche, weiterführende Erläuterung in einer Parenthese. Zum Gebrauch von

πέφυκεν vgl. Pol. 4,12, 1296b 26; die Konstruktion ist sowohl mit NcI wie mit AcI möglich.

50a 2–3 καὶ κατὰ ταῦτα καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες Statt des von Π überlieferten ταύτας, mit dem πράξεις bzw. πράξεων aufgegriffen wird, bietet B (und möglw. die Vorlage der syrischen bzw. arab. Übersetzung, s. Gutas in Tarán 2012, 341–42) ταῦτα, womit auf διάνοια und ἦθος (oder αἶτια) verwiesen wird. Näher besehen, ist dies die einzige Möglichkeit, den Satz nicht zu einer Banalität zu machen; hieße es doch in der Version von Π, dass durch Ethos und Dianoia die Handlungen ihre besondere Beschaffenheit gewinnen und *alle in den Handlungen entweder Erfolg oder Misserfolg haben* – was sonst, darf man fragen. Analytisch brauchbarer ist dagegen die Version von B, die eben diesen Erfolg oder Misserfolg nicht in/an den Handlungen, sondern ethos und dianoia als entscheidend für Erfolg oder Misserfolg herausstellt – wie es auch für die Bedeutung dieser beiden Bestandteile für die Aristotel. Tragödientheorie angemessen ist.

Zu τυγχάνειν (hier ohne Genitiv-Objekt wie sonst häufig bei Aristot.) s. Bonitz 778. Zu ἀποτυγχάνειν (ohne Objekt) als Terminus für das Scheitern im Sinne von ‚ein Ziel verfehlen‘ s. etwa MM 2,7, 1205a 35; Rhet. 1,12, 1372b 9: οἱ πολλάκις ἀποτετυγχεότες – „die, die oft gescheitert sind“.

50a 5–6 τὰ δὲ ἦθη, καθ’ ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φαμεν Der terminus ἦθος (s. hierzu Einleitung 39–47), der nicht ko-extensiv mit dem modernen Begriff ‚Charakter‘ ist, bezeichnet nach Aristot. die Wesensart des Menschen, die insbesondere in Situationen sichtbar wird, in denen der Mensch sich frei entscheiden kann (προαίρεσις). ἦθος ist damit etwas, was gerade die sozial wirksamen Eigenschaften bzw. Eigenheiten eines Menschen, in Abhängigkeit von seinem Lebensalter und seiner sozialen Stellung, bedeutet.

50a 6–7 διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην Aristot. gibt hier eine Bestimmung von διάνοια, die weitaus konkreter als die von ἦθος ist und sich auf zwei Funktionen, die der Rhetorik (in Kap. 19, 1456a 34–35 wird Aristot. ohnehin für die Erläuterung dieses Begriffs auf die *Rhetorik* verweisen) zugehören, konzentriert: durch λέγοντες wird auf die ‚Rede‘ als grundsätzliches Feld verwiesen, in das die Äußerungsformen der dianoia gehören, mit ἀποδεικνύειν τι ist das Aufweisen von etwas im Sinne von ‚etwas beweisend darlegen‘ gemeint (vgl. Met. 5,15, 1015b 8).

ἀποδεικνύασιν τι: vgl. Kap. 19, 1456a 37–38: μέρη δὲ τούτων (sc. was zum Bereich der dianoia gehört) τό τε ἀποδεικνύειν κτλ.

ἀποφαίνονται γνώμην: Nur an dieser Stelle in der *Poetik* wird γνώμη (zum terminus s. Mouraviev 1973) verwendet. Die Verbindung mit διάνοια und der in Kap. 19 reklamierten Bedeutung dieses Begriffs für die Rhetorik legt nahe, hier die Kurzbestimmung von γνώμη in Rhet. 2, 21, 1394a 21ff. in Verbindung zu setzen (so bereits

Bernays 1853/1880, 155): ἔστι δὴ γνώμη ἀπόφανσις ... καθόλου οὔτε περὶ πάντων ... ἀλλὰ περὶ ὧν αἱ πράξεις εἰσὶ κτλ. – „Gnóμη/Sentenz ist ein Behauptungssatz ... von allgemeiner Art, nicht über alles ... sondern über all das, womit Handlungen zu tun haben ...“ Dieser spezifische Bezug der ‚Sentenz‘ auf Handlungen ist für die *dianoia* als Bestandteil von Tragödien von besonderem Belang.

50a 8 πάσης τῆς τραγωδίας Meint dies: jede (beliebige Form der) Tragödie habe diese sechs Teile oder: die Tragödie, insofern/wenn sie vollständig/ganz sein soll, habe diese sechs Teile? Der Aristotelische Sprachgebrauch etwa in Kap. 20, 1456b 20: τῆς λέξεως ἀπάσης τὰδ' ἐστὶ κτλ. – „der sprachlichen Gestaltung insgesamt etc.“ legt die zweite Möglichkeit nahe.

50a 9–10 μῦθος καὶ ἦθι καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία Diese sechs sog. qualitativen Bestandteile der Tragödie greifen, wie das Folgende ausführt, auf die Grundeinteilung der *Mimesis* zurück, die Kap. 1 entwickelt hat: das Was (Plot, Charaktere, Ingenia), das Worin (Sprechweise und Gesang) und das Wie (Inszenierung). Siehe hierzu Silk 1994, der herausarbeitet, wie in der Abfolge der hier benannten Elemente zugleich eine Abfolge der Produktionsschritte gespiegelt wird, die Aristot. – für die je einzelnen Schritte – weiterhin in der *Poetik* vorgibt (Kap. 17, 55a 34–55b2; 55b 12–13: zuerst der Plot, dann die Charaktere; Kap. 17, 55a 22–23: nach dem Plot die Lexis; Kap. 24, 1460a 2–5: vor der Lexis Ethos und *Dianoia*; Kap. 6, 50b 16–20: Inszenierung als letzter Teil).

50a 10–11 οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν Nämlich Sprache und musikalische Gestaltung.

50a 11 ὡς δὲ μιμοῦνται, ἓν Nämlich Inszenierung.

50a 11 ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία Nämlich Fabel, Wesensart und Gedankenschöpfung.

50a 12–14 τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν κτλ. Das Verständnis dieser Partie ist von Lattmann 2015 (ähnlich bereits Marzullo 1980, 191–92) nachhaltig gefördert worden, der den überlieferten Text – insbesondere auch die Lesart καὶ γὰρ ὄψις ἔχει κτλ. – verteidigt: Aristoteles expliziert hier, dass gleichsam unweigerlich nahezu alle Figuren eines Stückes sowie die diese Figuren komponierenden Dichter, aber auch die Regisseure bzw. Produzenten sämtliche der im Vorangehenden genannten qualitativen Teile der Tragödie gebrauchen, aber sich dieses Gebrauchs nicht bewusst sind (daher die Einschränkung ‚sozusagen‘, ὡς εἰπεῖν, die mit Lattmann auf *κέχρηνται* zu beziehen ist), weil sie sich auf die im Sinn des Aristoteles für die Tragödie als Kunst nicht zentrale Inszenierung/ὄψις fokussieren, also von der äußeren Erscheinung, nicht der eigentlichen Natur der Tragödie (s. 1450b 15–20), bestimmt sind: dies hat zur Konsequenz (50a 13 hier: καὶ γὰρ „und in der Tat“), dass die Inse-

nierung/der visuelle Eindruck alles beherrscht (ἔχει πᾶν), d. h. die übrigen fünf Teile „schlechtweg“ (ὥσαύτως, Marzullo 1980, 192).

50a 15 μέγιστον ... ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις Die hiermit von Aristot. aufgestellte Rangfolge in den qualitativen Teilen der Tragödie (hierzu insgesamt ausführlich Vahlen 1864/1911), die die Komposition der Handlung/des Plots an erster Stelle sieht, wird in einer rein formalen Betrachtungsweise unten in 50a 22–23 begründet: ὥστε τὰ πράγματα ... τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων. S. dazu unten.

Die Rangfolge korrespondiert ferner mit (oder sogar: resultiert aus?) der in Kap. 17, insbesondere 1455a 34ff. skizzierten Arbeitsweise, nach der der Dichter einen ‚logos‘ in Handlungsabschnitte zu entfalten und erst dann Namen für die Figuren einzusetzen hat. Dieses Konstruktionsprinzip (das in sich durchaus eine Logik hat) zieht indes eine mehr oder minder gravierende Herabstufung der Bedeutung der die Handlung tragenden ‚Charaktere‘ (im modernen Sinn des Wortes) nach sich, deren ‚Wesen‘ (in ethos und dianoia aufgespalten) als sekundär und auf den Zusammenhalt der Handlung hin konzipiert erscheint. Man kann daher eine konzeptionelle „de-emphasis of character“ diagnostizieren (Seamon 2006, 254) bzw. als Konsequenz dieser Priorisierung in der *Poetik* eine Tendenz erkennen, das in einer Tragödie Dargestellte als lediglich „human purpose striving for realisation“ zu bestimmen (Halliwell 1998, 140).

Zum Plot als πραγμάτων σύστασις vgl. hinsichtlich der Terminologie Plat. Phaedr. 268d.

50a 16–17 μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου Vgl. Plat. Leg. 7, 817b: die ‚Politeia‘ (statt der Tragödie) ist μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου.

50a 17–20 καὶ εὐδαιμονία ... ἡ τοῦναντίον Diese beiden Sätze scheinen nicht konsequent an das Vorangehende anzuschließen, entsprechen aber, wie schon Gudeman 1934, 179 ad loc., und schließlich Tarán 2012, 250 zeigen, Aristotelischem Denken (vgl. Kap. 11, 1452b2). Bereits Horn 1975 hat herausgearbeitet, wie das hier enthaltene Problem, dass die Eudaimonie als Ziel der Handlung noch Teil der Handlung ist, durch die Aristotelische Auffassung der Bedeutungsmöglichkeiten von ἐν τινι εἶναι nach Met. 5,23, 1023a 8–25, die eben ein solches Ziel noch als Teil der Handlung zulässt, gelöst werden kann. Damit entsteht in 1450a 16–20 insgesamt ein schlüssiger Gedankengang, der Handlung und Plot, nicht die Wesensart/ἦθος als Ziel der Tragödie, die in deren Wesen verankert ist, begründet.

κακοδαιμονία: zwar nur hier im Corpus Aristotelicum belegt, aber in der Sprache des 4. Jh. (s. Xen. Mem. 1,6,3) gebräuchlich; angesichts des Umstands, dass bei Aristot. aus argumentativen Gründen Komposita mit εὖ- weitaus extensiver gebraucht werden als Komposita mit κακο- (s. die karge Aufstellung bei Bonitz 358–359), ist also aus diesem Aristotelischen hapax legomenon kein sprachliches Argument gegen die Partie zu gewinnen.

Die Athetese, wie sie Kassel, gefolgt von Lucas 1968, vorschlägt, scheint daher nicht geboten.

50a 22–23 ὥστε τὰ πράγματα ... τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. Die hier entwickelte Schlussfolgerung, die sich aus der Unterordnung der ‚Charaktere‘ unter die Erfordernisse des Plots ergibt, stützt die in 50a 15 aufgestellte Rangordnung noch einmal formallogisch ab; ähnliche Schlussfolgerungen, die Zweck und Ziel in eins setzen, zieht Aristot. in EN 1,5, 1097a 21; Rhet. 1,7, 1363b 19. Die Verbindung zwischen Ende/Ziel und Höchstwert steht freilich in einer Spannung zwischen einer eher traditionellen griech. Anschauung, die den Anfang/Ur-sprung gegenüber dem Ende privilegierte: s. e. g. Platon, Rep. 2, 337a: ἀρχὴ παντὸς ἔργου μέγιστον, vgl. auch Soph. el. 33, 183b 22.

50a 25 αἱ γὰρ τῶν νέων ... ἀήθεις τραγωδαί κτλ. Aristot. verwendet in der *Poe-tik* offensichtlich eine einfache Dichotomie zwischen Dichtergenerationen, die er auf der einen Seite als νέοι (die ‚Jungen‘ im Sinne von die Dichter ‚jüngerer Zeit‘, s. Vahlen 1864/1911, 241) oder οἱ νῦν (50b 8), auf der anderen Seite als οἱ ἀρχαῖοι (50b 7: Dichter des 5. Jh.; 50b 20: homerisches Epos) oder synonym dazu: οἱ παλαιοί (48b 33: Dichter der Frühzeit, 53b 27: Dichter des 5. Jh. – sonst bei Aristot. oft als Gegen-satz zu νέος gebraucht, s. Bonitz 1870, 559) bezeichnet. (Darüber hinaus ist παλαιὸν δράμα ein offenbar theatertechnischer terminus technicus, der die ‚alten Stücke‘ be-zeichnet, die im Agon zur Wiederaufführung kommen, so etwa in der berühmten Passage in IG² 2318, 1009–11: ἐπὶ Θεοδότου παλαιὸν δράμα πρώτο[ν] παρεδίδαξον κτλ. Vgl. ferner. IG² 2320 col. II, 20: παλαιᾶ sc. τραγωδία.)

Unklar ist, wo genau die Grenzlinie zwischen diesen beiden Gruppen liegt: Sind, wie man aus οἱ νῦν ableiten könnte, die Zeitgenossen des Aristoteles die ‚Jun-ge‘? – Doch wie weit erstreckt sich Zeitgenossenschaft zurück? S. zum Problem auch unten zu Kap. 14, 1453b 27. ἀήθεις τραγωδαί (in 50b 7 charakterisiert Aristot. die Figuren zeitgenössischer Tragödie als ‚rhetorisch‘ redend – ist dies ein Hinweis auf deren jeweils situationsbezogene Rede oder auf die rhetorische Durchformung der Rede? Doch derlei gibt es bereits im 5. Jh., vgl. e.g. Jason in Eur. Med. 522–75.) bezeichnen – wie der folgende Verweis auf Zeuxis nahelegt – Stücke, in denen die Figuren keine, d. h. keine konsistente Wesenszeichnung aufweisen, also das vermis-sen lassen, was Aristot. in Kap. 15, 1454a 25 als ὁμαλὸν einfordert und in der Iphigenie nicht gegeben sieht. Angesichts der Überlieferungslage der Tragödie des 4. Jh. ist dieser implizite Vorwurf gegen die zeitgenössischen Tragiker nicht zu verifizieren. Dass wenigstens unter den Tragikern des 5. Jh. insbesondere Sophokles eine beson-dere Kunstfertigkeit in der Erschaffung von ethos zugebilligt wurde, zeigen u.a. Plutarch, De prof. in virtute 7, 79b (Sophokles bezeichnet seine Schreibweise als ἡθικώτατον) oder die Sophokles-Vita § 21 (Sophokles wird für seine Fähigkeit gelobt, mit sparsamen sprachlichen Mitteln die Wesensart einer dramatischen Figur zu er-schaffen: ἡθοποιεῖν πρόσωπον).

50a 26–29 οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν κτλ. Die besondere Bedeutung des ἥθοϋ in den Bildern des Polygnot (s. oben Kap. 2, 1448a 5–6) hebt Aristoteles auch in Pol. 8,5, 1340a 37–38 hervor; warum der sonst hochberühmte Zeuxis (späteres 5. Jh.: siehe DNO 1710–1786) hiergegen in der Einschätzung des Aristoteles abfällt, mag die bei Cicero, De inv. 2,1–3 mitgeteilte Anekdote illustrieren, dass Zeuxis sein Bild der schönen Helena auf der Basis ‚idealer Körperteile‘ verschiedener Mädchen zusammengefügt habe.

50a 29–31 ἔτι ἐάν τις ἐφεξῆς θῇ ῥήσεις ἠθικὰς ... οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον Dass eine Aneinanderreihung von Reden das ἔργον der Rhetorik nicht erfüllt, konstatiert Plat. Phaedr. 268c-d.

50a 30 οὐ ποιήσει ὃ ἦν τῆς τραγωδίας ἔργον In diesem Relativsatz steht als Verbum das Imperfekt ἦν, was – so Lucas 1968, 103 ad loc. – sich in der Aristotelischen Ausdrucksweise auf zuvor erreichte Schlussfolgerungen bezieht.

50a 33–34 τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγωδία Mit ψυχαγωγεῖν benutzt Aristot. hier (und ähnlich in 50b 16: ψυχαγωγικόν; dies sind die beiden einzigen Belege im corpus Aristotelicum) einen Terminus, der per se sowohl emphatisch ‚Seelenleitung‘ (so als ‚Seelenbeschwörung in Aisch. Pers. 687) wie auch allgemeiner ‚Verführung‘ (Plat. Phaedr. 261a: Rhetorik als ψυχαγωγία τις διὰ λόγων) oder abgeschwächt lediglich ‚Unterhaltung‘ (so Xenophon, Mem. 3,10,6) bedeuten kann. Eine Rückbindung der Verwendung hier an die Definition der Tragödie, insbesondere an die Katharsis-Formel (so noch von Sussemihl 1863 vertreten) ist jedoch nicht ratsam, da sowohl hier wie auch in 50b 17 nicht die spezifische Tragödien-Wirkung bezeichnet wird (anders im Timokles-Frg. 6 PCG, s. oben zu 49b 27–28), sondern die allgemeine Wirksamkeit – im Sinne von einer ‚Ergötzung‘ – hier von bestimmten besonders eindrucklichen Teilen des Mythos, in 50b 17 von opsis. Siehe hierzu Vahlen 1864/1911, 252 bzw. 1885, 123; Gudeman 1934, 182–83. So ist es plausibel, den Gebrauch von ψυχαγωγεῖν in der *Poetik* als Bezeichnung eines durchaus intensiven ‚Ergötzens‘ bzw. einer ‚Gemütsregung‘ zu fassen. Dieser Gebrauch wird sodann in der hellenistischen Literatur prägend (vgl. etwa Eratosthenes [Frg. I A 20/21 Berger 1880], zitiert von Strabon 1,1,10, 7 C.: οὐδὲ γὰρ ἀληθές ἐστι ὃ φησιν Ἐρατοσθένης ὅτι ποιητὴς πᾶς στοχάζεται ψυχαγωγίας, οὐ διδασκαλίας – „Denn es ist auch nicht wahr, was Eratosthenes sagt, dass jeder Dichter es auf Gemütsregung, nicht auf Belehrung abgesehen habe.“ [Text u. Übers. Radt], ferner 1,2,3, 15 C.; 1,2,3, 16 C. Vgl. ferner Sext. Emp., Adv. gramm. 297, weitere Belege bei Gudeman 1934, 182–183).

50a 34–35 αἶ τε περιπέττειται καὶ ἀναγνωρίσεις Aristot. führt diese Termini ein (auch in Kap. 10, 1452a 15–16 werden beide Termini unerklärt verwendet), ohne sie zu erläutern – dies geschieht erst in Kap. 11 bzw. 16. Vgl. den ähnlichen ‚kommentarlosen‘ Gebrauch von ἀπλοῦς in Kap. 9, 1451b 33 (die Erläuterung folgt in Kap. 10).

50a 38–39 ἀρχή ... οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας Die Bezeichnung der zentralen Bedeutung des Mythos/Plots für die Tragödie als ἀρχή (dies durchaus im Gegensatz zu 50a 22–23: μ. als τέλος τῆς τραγωδίας) und οἷον ψυχὴ ist mehr als pleonastische Metaphorik: Kyriakou 1993 zeigt, dass sich οἷον ψυχὴ als Übertragung des Verständnisses von der Bedeutung der ψυχὴ als erste Entelechie (d. h. auch als ἀρχή, s. De an. 402a 6) eines Körpers, der lebt (so De an. 412a 27–28), die in ihrer οἰκεία ἔλλῃ wirksam wird (De an. 414a 25–26), auf den Mythos verstehen lässt, der sich in einer πράξις verwirklicht, die gemäß der Definition 49b 25 τελεία ist und μέγεθος hat. Siehe zu weiteren Implikationen Kyriakou 1993, die insbesondere die Verbindbarkeit herausarbeitet, die zwischen den Anforderungen an den Plot, nach εἰκός bzw. ἀναγκαῖον konstruiert zu sein, und den Darlegungen zur Kontinuität, die Aristot. in Met. entwickelt, besteht.

50a 39–50b 1 παραπλήσιον ... καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς Die (visuelle) Analogie mit dem Bild findet sich auch in Plat. Polit. 277b-c.

50b 2–3 λευκογραφῆσας Das hier gebrauchte λευκογραφεῖν lässt nicht entscheiden, ob eine weiße Zeichnung auf schwarzem oder eine schwarze Zeichnung auf weißem Grund gemeint ist.

50b 4–8 τρίτον δὲ ἡ διάνοια κτλ. Die hier entwickelte Definition von διάνοια (Kap. 19a, s.u., führt dann die Behandlung weiter) konkretisiert die enge formale Bestimmung aus 50a 6–7 als rhetorisch-intellektuelles Vermögen, „das von den Umständen Gebotene und Angemessene zu reden“ (Vahlen 1864/1911, 257).

50b 5 τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα Diese Bestimmung fasst διάνοια als rhetorische Fähigkeit: τὰ ἐνόντα ist als Bezeichnung für das belegt, was in einer Sache liegt und was von dem, der διάνοια besitzt, erkannt und formuliert werden kann, als Aufgabe der Rhetorik/des Redners: vgl. Dion. Hal. *Lysias* 15: ... εὐρετικὸς γὰρ ἐστὶν τῶν ἐν τοῖς πράγμασιν ἐνόντων λόγων – „... er ist nämlich versiert im Auffinden der Argumente, die den Dingen innewohnen.“ Vgl. auch, aus der Perspektive der rhet. Praxis, Demosthenes or. 18, 256: ... εἰς τοιοῦτους λόγους ἐμπίπτειν ἀναγκάζομαι, οἷς ἐκ τῶν ἐνόντων ὡς ἂν δύναμαι μετριώτατα χρήσομαι. – „... bin ich gezwungen, mich auf solche Argumente zu werfen, die ich aus dem vorliegenden Stoff so maßvoll ich kann nutze.“ ἀρμόττειν bezeichnet – vgl. Kap. 18, 1456a 31 – das Einpassen von Gedanken bzw. Texten oder Textteilen in andere Texte.

50b 7–8 οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ... οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς Diese Unterscheidung ist insofern rätselhaft, als der Gegensatz zwischen politisch und rhetorisch bzw. alten (s. dazu oben zu 50a 25) und zeitgenössischen Dichtern unklar ist, da wenigstens in den erhaltenen Stücken der ‚alten‘ Dichter (bzw. in den Fragmenten) nicht durchgängig ein ‚politisches‘ Sprechen/Denken erkennbar ist, vielmehr auch oft ‚rhetorische‘ Debatten, etwa in Euripides, geführt werden. Oder orientiert sich

Aristoteles bereits implizit an Soph. O.R.? (Lucas 1968, 107, führt ferner als Beispiele für ‚politisches‘ Reden Eur. Suppl. an, man könnte zudem an den e.g. von Lykurg [Leocr. 100] ausführlich zitierten *Erechtheus* denken [TrGF 5, F 360], d. h. an Dramen, die als *laudes Atheniensium* verstanden werden konnten.) Unstrittig kann sein, dass die Dichter in der zweiten Hälfte des 4. Jh. bereits stärker von einer institutionalisierten Rhetorik (Isokrates u. seine Schule) geprägt waren als die des 5. Jh., also auch ihre Akteure rhetorischer sprechen ließen oder lassen konnten.

Vahlen 1864/1911, 262–65 bemüht sich mit einer sehr kunstvollen Argumentation zu erweisen, dass πολιτικῶς λέγειν hier gleichbedeutend sei mit ἡθικῶς λέγειν (wogegen Bywater 1909, 173 opponiert). Allerdings ist fraglich, ob damit im Kontext der Behandlung von *dianoia* viel gewonnen ist.

50b 9–10 ἐν οἷς ... ἡ φεύγει Diesen Teil hat bereits Bekker athetiert, seine Athetese wird durch das Fehlen in der arabischen Übersetzung gestützt (A wie B überliefern einhellig den Text) und ist seither communis opinio geworden (übernommen u.a. von Kassel und Tarán). Schütrumpf 1999 hat den überlieferten Text – mit der Akzentuierung: ὁποῖά τις ... φεύγει – verteidigt (ähnlich vor ihm Vahlen) und in diesem Passus eine pleonastische oder explanatorische Paraphrase erkannt, die für Aristot. wie für die Prosa des 5. u. 4. Jh. nicht selten belegt ist (u. a. Pol. 7,16, 1335b 26 u. 1334b 30; vgl. bereits Thuk. 1,1,1 ... τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων ὡς ἐπολέμησαν πρὸς ἀλλήλους). Inhaltlich hat dieser Passus durchaus seinen Wert, indem er die Prohairesis genauer bestimmt und auf Wahlsituationen, in denen ‚keine Klarheit‘, d. h. keine von der Sache naheliegende Option vorliegt, bezieht. Da damit der inhaltliche/formale Anstoß an diesem Passus beseitigt ist, und angesichts der Bezeugung durch A und B (die durchaus schwer wiegt) ist eine Athetese daher methodisch nicht mehr gerechtfertigt. (Das Fehlen in der arab. Übersetzung kann durch eine Auslassung per Zeilensprung in der Vorlage erklärt werden.)

50b 12 τῶν ἐν λόγῳ Ich übernehme hier die Konjektur Bywaters für das überlieferte und schwer verständliche τῶν μὲν λόγων, das u.a. Kassel und Tarán athetieren.

50b 13 ὥσπερ πρότερον εἴρηται Der Bezug ist nicht klar, Gudeman 1934, 188 stellt heraus, dass in Kap. 6, 1449b34 (der einzig mögliche Passus, auf den hier Bezug genommen werden könnte) der Begriff anders gefasst ist.

50b 13 λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν Zur λέξις siehe unten Kap. 19. Hier wird eine Art Basal-Definition gegeben; ὀνομασία bezeichnet den Bereich/Gebrauch von ὀνόματα (vgl. Top. 1,4, 101b 23; 2,1, 109a 32), ἐρμηνεία den Übertragungs- bzw. Kommunikationsvorgang (s. hierzu De interpret. 1; De part. anim. 2,17,660a 35–36: καὶ χρῶνται τῇ γλώττῃ καὶ πρὸς ἐρμηνείαν ἀλλήλοις πάντες κτλ.).

50b 14–15 δ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ... δύναμιν Die Annah-

me, dass sprachliche Äußerungen in gebundener/metrischer wie nicht-gebundener Form die dieselbe Kraft besitzen, entspricht der Position des Gorgias, [DK 82 B 11] *Helena* § 9, der Dichtung und Prosa-Rede in ihrem Wirkungspotential gleichsetzt.

50b 15–20 τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία ἢ δὲ ὄψις κτλ. Mit diesem Satz verabschiedet Aristot. *opsis* und *melopoia* aus seiner Betrachtung; in Kap. 24, 1459b 10 werden beide Bereiche noch einmal genannt – mit dem Hinweis, dass sich das Epos durch deren Fehlen von der Tragödie unterscheidet. Hieraus ergibt sich die Merkwürdigkeit, dass die *Poetik* gerade das, was die *differentia specifica* der Tragödie gegenüber dem Epos ausmacht (worauf gerade durch die Systematik der *Mimesis* in Kap. 1 hingearbeitet worden ist), nicht behandelt.

50b 15–16 τῶν δὲ λοιπῶν ἢ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων Das hiermit eingeleitete Beschweigen der *melopoia* im folgenden Text ist durchaus befremdlich, ein Beschweigen, das hier keine elaborierte Rechtfertigung erfährt (pointiert hervorgehoben etwa von Solmsen 1934/1968, 6) – Aristot. scheint die (wohl polemische) Charakterisierung als μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων (zur Nähe zu Platon, *Rep.* 10, 607a, s. Else 1986, 70, 105) als hinreichende Begründung zu betrachten. Gerechtfertigt könnte dies insofern erscheinen, als sich aus dem Terminus ἡδυσμα herleiten lässt, dass die *melopoia* nicht zu den wesentlichen, sondern den akzidenziellen Elementen der Tragödie gerechnet werden muss (zu dieser Unterscheidung s. unten Kap. 25). Vorbereitet ist dies damit, dass die musikalische Gestaltung nicht zu den von Aristot. als konstitutiv, d. h. für die δύναμις der Tragödie unentbehrlich erachteten Teilen zählt (bezeichnenderweise spricht er in der Def. 49b 25 von ἡδυσμένῳ λόγῳ).

Dass sich demgegenüber gerade die attischen Tragiker (hierzu zuletzt D’Angour 2018; Thomas 2018) auch um die musikalische Seite ihrer Dramen kümmerten (und zu kümmern hatten), zeigen die entsprechenden Parodien der Komödie (s. etwa die Agathon-Parodie in Aristoph. *Thesm.* oder die Lieder-Kritik in Aristoph. *Ran.*). Dass Aristot. durchaus die Wirkungs-Dimension der Musik analysierte, zeigt – in anderem Zusammenhang – Pol. 8 (hierzu Destrée 2018).

50b 16–20 ἢ ὄψις ψυχαγωγικὸν ... ἀτεχνότατον ... ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς ... κυριωτέρα ... ἢ τοῦ σκευοποιοῦ κτλ. Für die *opsis* gibt die *Poetik* hier eine Begründung der Nicht-Berücksichtigung, die von der δύναμις, der spezifischen Kraft der Tragödie, ausgeht, die nicht auf Agon (d. h. der Aufführung an Dionysien, Lenäen o.ä.) und Schauspielern (sc. die die Tragödie ‚spielen‘) beruht: ἢ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ (dieses καὶ signalisiert, dass die Kraft der Tragödie selbstverständlich auch ‚mit‘ Aufführung zur Entfaltung kommt, was in Kap. 13, 53a 26 argumentativ genutzt ist) ἀνευ ἀγώνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστι (diese Formulierung bedeutet eine doppelte Bestimmung der Aufführung/*opsis*, sie ist daher, wie ἐπὶ ... τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων, 53a 27, als Hendiadyoin zu verstehen). Genauer betrachtet impliziert dieser Satz weniger eine Abwertung der *opsis* als eine Betonung, dass das, was die

Tragödie – in Abgrenzung von anderen Gattungen wie das Epos – ausmacht, nicht auf der *opsis* beruht. Die *Poetik* führt diese Sicht auf die Tragödie später noch weiter aus: In Kap. 14 konstatiert Aristot., dass allein aus dem Aufbau der Handlung Eleos und Phobos entstehen müssen – *ἀνευ τοῦ ὁρᾶν*, es genügt, wenn der Rezipient die Geschichte ‚hört‘ (53b 3–5); und in Kap. 26, 1462a 11 behauptet er, dass die Tragödie ihren Zweck (τὸ αὐτῆς) ohne Bewegung, *ἀνευ κινήσεως*, (d. h. insbesondere ohne das expressive Spiel von bestimmten Schauspielern) erreiche, wie das Epos (!).

Gleichwohl bemüht sich Aristot. hier um eine genauere Bestimmung dieser für die Tragödie nicht-wesentlichen *opsis*: Die Zuschreibung des *ψυχαγωγικόν* zur *opsis* weist dieser eine Wirkungsdimension zu, die Aristot. zuvor (50a 33–35) auch der Tragödie, und zwar der Peripetie und der Anagnorisis als Teilen der Fabel, zugeschrieben hat (τὰ μέγιστα ὅς ψυχαγωγεῖ ἢ τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἱ τε περιπέτειαί καὶ ἀναγνώσεις, s. oben ad loc.). Da mit *ψυχαγωγικόν* die Erzeugung von Vergnügen im Sinne eines ‚Ergötzen‘, mithin eine bestimmte Form intensiven Erlebens bezeichnet wird, ist es konsequent, wenn Aristot. in Kap. 14 einräumend auch der *opsis* die Möglichkeit zuschreibt, τὸ φοβερόν καὶ ἐλεεινόν hervorzurufen (1453b 1–2).

Die weiteren Bestimmungen der *opsis*: *ἀτεχνότατον* und *ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς* scheinen zu kongruieren (das sie verbindende καὶ ist exexegetisch zu verstehen): Weil die *opsis* am wenigsten zum Wesen der Dichtkunst als τέχνη gehört (da deren dynamis davon unabhängig ist), ist sie *ἀτεχνότατον* – s. Kap. 1453b 7: τὸ δὲ διὰ τῆς ὀψέως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενον ἐστίν.

Stattdessen weist Aristot. die *opsis* in den Aufgabenbereich des *σκευοποιός*, des Verfertigers der Theaterausstattung. Zum Begriff Pollux 4,115, vgl. Aristoph. *Ritter* 230–32, wo mit ihm der Hersteller der Theatermasken bezeichnet wird; namentlich greifbar wird ein *σκευοποιός*: Baton (520 St.), der um die Mitte des 3. Jh. v. Chr. einer Theatergruppe in Ägypten angehörte, s. Taplin 2019, 142 Anm. 3; zur Bedeutung der Tragödienmaske s. insgesamt Wiles 2004, Meineck 2011.

Ob diese Einschätzung des Aristoteles zur *opsis* zutreffend ist, kann man unter dem Eindruck der Forschungen zur ‚stagecraft‘ der griechischen Tragiker und den reichen Resultaten des ‚performance criticism‘ bezweifeln. Ferner mag man überlegen, ob die Zurückweisung der *opsis* aus der *Poetik* nicht die in Kap. 1–3 so umsichtig entwickelte Dihairesis von Poesie als Mimesis durchaus in Gefahr bringt, da sie die in Kap. 3 aufgebaute Differenz zwischen Epos und Tragödie verwischt (s. Taplin 2019). Dass hierfür die Distanz des Aristoteles zum Theaterbetrieb seiner eigenen Zeit in Anschlag zu bringen ist, deutet Kap. 26 an, siehe dazu oben die Einführung 14–22. Ferner, so kann man mit Revermann 2006 feststellen, wird mit dem Verzicht auf *opsis* gerade die Dimension des Theaters aus der weiteren Betrachtung ausgeklammert, aus der die gewöhnlichen Theaterzuschauer, die πολλοί, ihre ‚theatrical competence‘ in der Hauptsache gewinnen.

50b 18–20 Hiermit impliziert Aristoteles (wie auch in Kap. 13, 1453b 6) die Rezeption der Tragödie als Text, wie sie etwa Aristophanes, *Frösche* V. 52 (Dionysios hat

Euripides' *Andromeda* gelesen) bezeugt. In der *Rhetorik* (3,12, 1413b 12) hebt Aristoteles heraus, dass sich bestimmte Dramen bestimmter Dichter besonders zum Lesen eignen. Mit den beiden Stichworten ἀγών und ὑποκριταί als Chiffren für die Aufführung verweist Aristoteles zudem auf den ‚klassischen‘ Aufführungskontext der Tragödie an den Dionysien.

50b 18 ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις κτλ. B bietet hier ἡ γὰρ, A (und Φ) ὥς γάρ: d. h. eine auch sonst bei Aristot. häufige Fügung, die eine intensive Begründung („in der Tat“) bedeutet, s. Vahlen 1885, 128–32 (eine implizite Rechtfertigung für die von ihm in den Text gesetzte Lesart von A), Denniston 1954, 68. Allerdings führt die bei ὥς γάρ implizierte Annahme einer Ellipse auf eine insgesamt kompliziertere Konstruktion, weswegen hier B der Vorzug gegeben wird.

Die Kapitel 7 bis 14 (Kap. 12 bildet hier einen Einschub) befassen sich mit Wesen und Aufbau der Handlung der Tragödie: 7 und 8 mit der Abgeschlossenheit, Ausdehnung und Einheit einer Handlung, 9(a) mit dem ‚Wirklichkeitsbezug‘, 9(b), 10 und 11 den Strukturen des Plots: 9(b) mit Episodenhaftigkeit, 10 mit der Komplexität und 11 mit Wendepunkten der Handlung, 13 und 14 mit dem Handlungsverlauf in Relation zu Beschaffenheit der Figuren.

Kap. 7

Dieses Kapitel leitet die Untersuchung des Aufbaus einer Tragödie ein und beginnt mit den Aspekten ‚Abgeschlossenheit/Ganzheit‘ und ‚Ausdehnung/Größe/Umfang‘ der Handlung, die in der Tragödien-Definition (Kap. 6, 1449b 24–25: τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης) benannt worden sind. Die entwickelten Anforderungen an den Aufbau (und damit auch an den Gehalt) einer Tragödie (insofern Kap. 23 das Wesentliche hiervon für das Epos übernimmt, darf man behaupten, dass damit hier die Tragödie paradigmatisch für Poesie als Mimesis steht) bedeuten in summa, dass gegenüber dem, was man als Objekt der poetischen Mimesis als ‚Realität‘ bezeichnen mag, die Tragödie durch die geforderte Reduktion des Plots qua klarem Anfang und Ende, durch die Konzentration und die Größenvorgaben als Kunstprodukt hervortritt (hierzu Schwinge 2012), eine Modellierung, die in Kap. 8 (Konstruktion der Einheit) und Kap. 9 (Differenz zwischen Poesie und Historiographie) vervollständigt werden wird.

50b 21 διωρισμένων δὲ τούτων Der terminus διορίζειν bezeichnet bei Aristot. das zergliedernde Bestimmen und Definieren, s. Bonitz 199: „distinguere et dividere notionem [d. h. hier: Tragödie] in suas species“.

50b 21 λέγωμεν μετὰ ταῦτα Eine Aristotel. Wendung, die den Übergang zu einem neuen Punkt markiert, statt des abschließenden μετὰ ταῦτα auch oft mit einem eröffnenden νῦν oder ἤδη, s. Bonitz 424.

50b 22–23 ποῖαν τινὰ δεῖ σύστασιν ... ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἐστίν. Dies greift Kap. 6, 1450a 15 wieder auf: μέγιστον ... ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις.

50b 23 κεῖται δὴ Hier wie auch sonst häufig verwendet, um die für das Folgende gültige Voraussetzung zu benennen, vgl. Phys. 5,4, 228a 29: κεῖται γὰρ κτλ., Meteor. 2,3, 357b 24: ἐπειδὴ γὰρ κεῖται κτλ.

50b 24–25 τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος Die hier skizzierte Bestimmung wird im Folgenden nicht ganz vollständig erläutert: Zwar folgt eine Definition des ὅλον (50b 26–34; der Terminus in derselben Bedeutung auch bei Plat. Phaedr. 268d) und die Begründung der Forderung nach μέγεθος τι (50b 34–51a 15), doch bleibt unerklärt, was es mit τελεία auf sich hat. Zwar verwendet Aristot. ὅλον und τέλειον häufiger gemeinsam (Phys. 3,6, 207a 8; 5,4, 228b 13; Met. 5,6, 1016b 17), doch scheint eine Differenz insofern erkennbar, als ὅλον (Aristot. scheint den Terminus Platon, *Phaidros* 264c, s. Heath 2015, zu verdanken) eine Ganzheit im Sinne einer (quantitativ verstandenen) Vollständigkeit bezeichnet (s. das Folgende, ähnlich auch Met. 5,23, 1023a 17: τὸ ὅλον ἔχει τὰ μέρη bzw. 5,26, 1023b 26ff.) τέλειον hingegen die Vollständigkeit im Sinne einer qualitativen Vollendung (vgl. Met. 5,16, 1021b 12–22a 2) – allerdings kann Aristot. auch von einem τέλειον μέγεθος sprechen (Phys. 5,2, 226a 31).

50b 25 ἔστι γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος Zur Konstruktion des konditionalen Partizips s. unten zu Kap. 19, 1456b 7–8.

50b 26–31 ὅλον δέ ἐστιν κτλ. Aristot. gibt hier eine formal-logische Erklärung für den Terminus ‚ganz‘ (hierzu Heath 2015, 383–388), die nicht auf die Vollständigkeit und daraus abgeleitete Einheit (so in Met. 5,26) abgestellt ist, sondern nur auf eine ‚Autarkie‘ zielt, die sich aus der Konstruktion von Anfang, Mitte und Ende als Kontinuum ergibt (wiederholt in Kap. 23, 1459a 19; in Met. 5,26, 1024a 1 auch angeführt, allerdings nur zur Abgrenzung zwischen ὅλον und πᾶν). Dies eröffnet die Möglichkeit oder Notwendigkeit, ‚Einheit‘, τὸ ἓν, in Kap. 8 gesondert zu erläutern. (Vgl. zu dieser Konstruktion auch Plat., *Phileb.* 31a, wo aus Fehlen von Anfang, Mitte und Ende die ‚Unbegrenztheit‘ hergeleitet ist; s. auch Parm. 137d.)

50b 30 ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ Siehe zu ‚Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit‘ Einleitung 64–66.

50b 32–34 δὲ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους ... ἰδέαις Die aus der vorangehenden Definition von Ganzheit abgeleitete normative Bestimmung ist weder im erhaltenen griech. Epos (mit Ausnahme von Hesiods *Theogonie*, die V. 116 mit einer Kosmogonie einsetzt) noch in den erhaltenen Tragödien buchstäblich umsetzbar. Die *Ilias* bietet ja nur einen Ausschnitt aus dem 10. Jahr des Troj. Krieges, die *Odyssee* ‚kokettiert‘ geradezu damit, ‚irgendwo‘ einzusetzen (Od. 1,11: τῶν ἀμόθεν γε, θεά, ... εἰπέ καὶ ἡμῖν); In den Tragödien (Ausnahme naturgemäß Aisch. Pers. u. Hik.) schlagen die Prologe eine Brücke zwischen einsetzender Handlung und Vorgeschichte und tragen die für das Verständnis der Handlung notwendigen Vorkenntnisse nach. Was nun den Schluss einer Tragödie als ‚Endpunkt‘ betrifft, wird man mindestens in Soph. O.R. (in dem übrigens der Anfang der Handlung selbst speziell gesetzt ist, d. h. lange nach den eigentlichen die Katastrophe ausmachenden Ereignissen Vatermord und Heirat der Mutter, weswegen die Handlung selbst nur noch ein Erkenntnisprozess ist) eine Offenheit feststellen müssen, um von den mehr oder weniger offenen Schlüssen eurip. Tragödien wie El. oder Or. ganz zu schweigen.

50b 34–36 ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πᾶγμα κτλ. Mit ἔτι δέ leitet Aristot. einen weiteren Punkt ein, die erforderliche Größe, die er – wie auch Platon, *Phaidros* 264c (vgl. *Gorgias* 506d; Rep. 3, 401a, Tim. 32d–33a), aber auch er selbst in Kap. 23, 1459a 20 – durch eine Analogie zwischen einem schönen Lebewesen/Tier und jedweder Sache, d. h. auch einer Tragödie, herleitet.

50b 36 καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν Während im Vorausgehenden der Terminus μέγεθος insofern mehrdeutig geblieben ist, als er auch Größe im Sinne von Bedeutung/Relevanz (oder gar ‚grandeur‘: s. Barnes 2000/2015, 113) implizieren konnte, wird er nun quantitativ bestimmt. Ebenso ist μέγεθος auch in Kap. 24, 1459b 22–23 zu verstehen; synonym – mit der Konnotation ‚große Länge, Umfang‘ hierfür kann μήκος verwendet werden (1451b 5, vgl. Kap. 5, 1449b 12; Kap. 18, 1456a 14; Kap. 24, 1459b 17). Die Begründung für die Feststellung, dass eine Tragödie eine bestimmte Größe benötige, wird im Folgenden entwickelt:

50b 36–51a 15 τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ κτλ. Dass das Schöne aus einer geeigneten Kombination von Ordnung und Proportion/Größe entsteht, entspricht Aristot. Denken, s. Met. 13,3, 1078a 31 – b 6 (hierzu Heath 2015, 388–390), wo unter besonderer Betonung der Bedeutung von τάξις statt μέγεθος συμμετρία gebraucht ist. Hier wird besonderer Nachdruck auf ‚Größe‘ gelegt, jedoch mit der Einschränkung, dass ein bestimmtes Maß erforderlich ist, das weder unter- noch überschritten werden darf und das bestimmt ist durch die Rezipientenperspektive auf das, was schön ist. Denn der Rezipient (es gibt hier nicht das Schöne an sich, sondern nur als Rezeptionsphänomen) wird hier als betrachtende Instanz eingeführt (s. im Folgenden: θεωρία, τοῖς θεωροῦσι, εὐσύνοπτον, εὐμνημόνευτον), für die

sich etwas als schön / nicht-schön ergibt. Mit 51a 11–15 ändert sich wiederum die Perspektive hin zur Produktionsästhetik, s. dazu unten ad loc.

50b 38–39 συγγείται γὰρ ἡ θεωρία Der überlieferte Text ist merkwürdig: offensichtlich will Aristoteles die Unmöglichkeit von Schönheit in ganz kleinen Dingen aus Betrachtung und Zeit herleiten. Der überlieferte Text stellt den Zusammenhang so her, dass, je kleiner der Gegenstand, auch die Zeit der Betrachtung desto kleiner wird und schließlich die Betrachtung nicht mehr funktioniert. Doch diese Relationierung ist nicht zwingend. Natürlich kann man einen noch so kleinen Gegenstand beliebig lange betrachten (und die griechische Ästhetik hatte keinerlei Probleme, ‚schöne‘ und zugleich besonders kleine Kunstgegenstände zu produzieren und zu denken, siehe etwa die von Plinius maior, Nat. hist. 34,83 [vgl. auch 7,85 u. 36,43] bzw. Poseidippos, ep. 67 beschriebenen Miniaturen). Insofern haben Eingriffe in den Text (Bonitz streicht χρόνον, Tkatsch ändert in χρόνῳ im Sinne von ‚schließlich‘), ihre Logik, die die Störung der Betrachtung mit dem Immer-kleiner-Werden des Betrachtungsgegenstandes verbinden wollen.

51a 4–5 εὐσύνοπτον ... εὐμνημόνευτον Aristot. wiederholt diese Anforderung der ‚Übersichtlichkeit‘ auch für das Epos, s. Kap. 23, 1459a 32–33 u. 59b 19–20. Eine analoge Anforderung stellt Aristot. auch an das Satzgefüge einer Periode, Rhet. 3,9, 1409a 35–37: λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ’ αὐτὴν καὶ μέγεθος εὐσύνοπτον. Man könnte in ihm damit den Archegeten der Vorstellung von der ‚Spazialität des Narrativs‘ erkennen: Grethlein 2017, 60; ausführlicher dazu Purves 2010, 24–32. Vgl. zur Arbeit mit ‚übersichtlichen‘ Größen bzw. zu ihrer Konstruktion auch Plat. Rep. 4, 423b (Polis als übersichtliche und zugleich erforderliche Größe) bzw. Aristot. Pol. 7, 1326b 22–24 u. 1327a 1–4.

51a 6–8 τοῦ δὲ μήκους ὅρος ... πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν ... ἑκατὸν τραγωδίας ... Aristot. präzisiert hiermit die im Vorausgehenden eingenommene Rezeptionsästhetische Perspektive auf Ausdehnung dahin, dass nicht die konkrete Aufführungssituation der Tragödie im Agon (und implizit: an den Dionysien in Athen) und die damit verbundenen Wahrnehmungsmöglichkeiten des Rezipienten als Zuschauer im Theater von ihm gemeint sind – hierfür, wie bei der Behandlung der opsis in Kap. 6, wird wiederum die Nicht-Zuständigkeit der ‚Poetik‘ erklärt –, sondern die Rezeption der Tragödie als Text. Diese Nicht-Zuständigkeit erläutert Aristot. sodann an einem hyperbolischen Beispiel: Falls es einen ‚Super-Agon‘ gäbe, an dem 100 Tragödien (statt neun neuen und einer alten an den Dionysien des späteren 4. Jh.) zu spielen wären, wäre hier (statt der Poetik) die ‚Stechuhr‘ zuständig...

51a 8 πρὸς κλεψύδρας Die Wasseruhr/Klepshydra begrenzte die Zeit der Reden in den athenischen Gerichten (vgl. etwa Empedokles 31 B 100 [das älteste Zeugnis für eine Beschreibung der Funktion]; Aristoph. Acharn. 693; *Wespen* 857–58; Eubulos

F 74,6 PCG Vol. 5; sowie insbesondere Aristot. Athen. pol. 67,2–3 [Text allerdings stark zerstört]). Zur Konstruktion von πρὸς + Akk. vergleicht Bywater Aristot. F 463 R³ (= Harpokration s.v. διαμεμετρημένη ἡμέρα): μέτρον τί ἐστὶν ὕδατος πρὸς μεμετρημένον ἡμέρας διάστημα ῥέον ... πρὸς δὴ τοῦτο ἡγωνίζοντο οἱ μέγιστοι καὶ περὶ τῶν μεγίστων ἀγῶνες. Zur Sache (auf die sich Harpokration, der Träger von F 463 R³ bei Aristoteles zu beziehen scheint) ist zu vergleichen Aristot. Athen. pol. 67,2: εἰσὶ δὲ κλεψύδ[ραι] ... εἰς ἃς τὸ ὕδωρ ἐγγέ[ουσι πρὸς] δὲ δεῖ λέγειν κτλ. (Ergänzung Wilcken).

Der Plural κλεψύδραι ist hier insofern angemessen, als, wie Aristot. Athen. pol. 67 zeigt, je nach Prozess-Wert, längere Zeit für Plädoyers zur Verfügung stand und ggf. mehrere Klepshydrēn (die sich, je nach Rekonstruktion, in ca. 36–48 Minuten leerten) erforderlich waren, die sich nacheinander entleerten. Siehe hierzu Rhodes 1981, 719–722.

§1a 9 ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτε φασιν Der ὥσπερ-Satz (Kassel setzt ihn in cruces) ist nur dann verständlich, wenn man – wie Vahlen 1897/1923, 492–97, und Tarán 2012, 255/6 vorschlagen – inhaltlich ἀγωνίζεσθαι ergänzt und hierin einen Vergleich mit anderen (nicht-dramatischen) Agonen erkennt. ποτὲ καὶ ἄλλοτε bedeutet, wie Vahlen 1897/1923 als mit zahlreichen Beispielen belegt zeigt, „auch sonst“. Formal geht es hier darum, einen hypothetischen Fall (das Spielen von Tragödien nach der/bzw. ‚gegen‘ die Wasseruhr) durch eine tatsächlich vorkommende Praxis zu stützen (als sprachliche Parallele für die Ergänzung vergleicht Vahlen 1897/1923, 493, *De caelo* 4,2, 308b 9–10: τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ ξύλου μόλιβδόν φασιν: scl. κουφότερον εἶναι). Aristot. benutzt ἀγών bzw. ἀγωνίζεσθαι durchaus auch für Debatten in der Politik (Rhet. 1,12, 1372a 13; Pol. 2,18, 1391b 18) oder vor Gericht (Rhet. 3,1, 1404a 5), für die der Gebrauch der Wasseruhr üblich war. Die Verbindung zwischen Tragödien und ‚Wasseruhr‘ ergibt sich also sprachlich durch das Verbum ἀγωνίζεσθαι.

§1a 9–10 ὁ δὲ κατ’ αὐτὴν τὴν φύσιν τοῦ πράγματος ὅρος Mit dieser pointierten und betonten Formulierung kehrt Aristot. vom fingierten hyperbolischen Fall, für den die Poetik nicht zuständig ist, zur sachgemäßen Begrenzung und damit zur Zuständigkeit der Poetik zurück.

§1a 11–15 ὥς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν ... ἱκανὸς ὅρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους Mit der formelhaften, aber interessant modifizierten Wendung ὥς ἀπλῶς εἰπεῖν (ἀπλῶς steht sonst in Opposition zu διορίσαντας, Soph. el. 17, 175b 31, ist hier aber statt zu εἰπεῖν zu διορίσαντας zu ziehen) leitet Aristot. nach den vorausgehenden rezeptionsästhetisch ausgerichteten Bestimmungen von ‚Größe‘ nun zu einer produktionsästhetisch bestimmten über: die Tragödie benötigt eine bestimmte Größe (= Ausdehnung), die erforderlich ist zur Darstellung des konstitutiven ‚Schicksalsumschwungs‘ – was auf Kap. 11 u. 13 vorgreift – nach den hier erstmals für die Komposition einer Tragödien-Handlung eingeführten Kriterien von Plausibilität oder Notwendigkeit (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, s. dazu Einleitung 64–66).

Kap. 8

Kap. 8 führt die in Kap. 7 begonnene Behandlung der Handlung fort und fokussiert auf die Forderung nach deren ‚Einheit‘ als ‚Einheitlichkeit‘, die am Beispiel der *Odyssee* entwickelt wird.

§1a 16 μῦθος δ' ἐστὶν εἷς ... ἐὰν κτλ. Als Inhalt des folgenden Abschnitts ist μῦθος, hier im Sinn von ‚Plot‘, vorangestellt, worauf allerdings zunächst eine Definition (‚Einheit, wenn es um eine einzige Figur geht‘) folgt, die als Fehleinschätzung ‚einger‘ (ὥσπερ τινὲς οἴονται) eingeführt ist. Wer (ob ein einziger oder mehrere, sei dahingestellt) die Einheit so definierte, ist nicht mehr erkennbar (zu möglichen Kandidaten s. Einleitung 9–13, indes ist offen, ob hier nicht auch die Dichter mit einem entsprechend unzutreffenden Einheitskonzept – bei einer *Herakleis* oder *Theseis*, s.u. – gemeint sein könnten). Bei der Analyse des Epos in Kap. 23 wiederholt Aristot. die im Folgende entwickelte Bestimmung der Einheit, dort in Abgrenzung einer Vorstellung, die Einheit durch den Zeitrahmen gegeben sieht (1459a 23–30).

§1a 18 ἐξ ὧν (ἐξω) ἐνίων Ich folge hier Kassels Überlegung (s. den app. crit.), das an sich schwer verständliche (s. hierzu Nickau 2003, 153/4), aber überlieferte ἐνίων zu (ἐξω) ἐνίων zu ergänzen. (ἐξω) wäre demnach durch Haplographie nach dem vorausgehenden ΕΞΩΝ ausgefallen.

§1a 18–19 οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαὶ ... μία οὐδεμία γίνεται πράξις. In dieser pointierten Formulierung (mit einer gewissen Rhetorizität durch den Chiasmus πράξεις πολλαὶ vs. μία οὐδεμία πράξις) erläutert Aristot. seine Forderung nach Einheit durch *eine* Handlung.

§1a 20–21 Ἡρακλεΐδα Θησεΐδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα B bietet hier ein zusätzliches καὶ zwischen Herakleis und Theseis, wodurch die kopulative Struktur insgesamt glatter wird (hierzu Denniston 1954, 290). Zwingend erforderlich ist die Einfügung nicht.

Zu den verlorenen Epen auf Herakles oder Theseus siehe Burkert 1972. Fragmente und Testimonien zu Peisander (wohl 7. Jh. v. Chr.) und dessen *Herakleia* bei PEG I, 167–70, ferner Davies 1988, 142/3 (zu sämtlichen ‚Heraclea‘) bzw. 155/6 (zur *Theseis*).

§1a 24–30 Ὀδύσειαν γὰρ ποιῶν [...] Diese Partie bietet auf den ersten Blick einen Stolperstein: Aristot. nennt als Beispiele (οἷον) für das, was Homer klüglich bei seiner Arbeit an einem Odysseus-Epos vermieden habe aufzunehmen, zwei Begebenheiten aus dem Odysseus-Mythos: die Verletzung des Odysseus bei der Eberjagd am Parnass und dessen Versuch, sich dem Troja-Zug durch vorgetäuschten Wahnsinn zu entziehen. Die Rekrutierung des Odysseus war in den *Kyprien* (s. Proklos, Chrestom., p. 40, Z. 30–32 PEG I) geschildert, von der Eberjagd auf dem Parnass bietet

die *Odyssee* in Buch 19,386–466, eine ausführliche Schilderung, die an die Erwähnung der Narbe des Odysseus geknüpft ist, über die ihn die Magd Eurykleia wiedererkennt. Bereits in der Antike (so das Schol. zu Od. 19 am Anfang: *κατὰ παρέκβασιν ὁ ποιητὴς διηγέεται ὡς ἐν Παρνασσῷ ὑπὸ σὺδς ἐπλήγη κυνηγῶν κτλ.*) ist diese Schilderung als ‚Exkurs‘, *παρέκβασις*, eingestuft worden. Befremdlich erscheint es allerdings, dass Aristot. hier sagen wollte, diese Episode sei nicht in der *Odyssee* enthalten. Diesen Stolperstein hat man auf verschiedene Weise zu beseitigen versucht (s. die Übersicht über die Lösungsversuche bei Glei 1994 und insbesondere Nickau 2003): Wenig plausibel sind hierbei Erklärungsversuche durch einen Lapsus des Aristoteles, a) der vergessen hätte, dass diese Geschichte in der *Odyssee* erzählt wird, oder b) dessen *Odyssee*-Text diese Partie nicht enthielt. Angesichts der strukturellen Relevanz der Wiedererkennung des Odysseus durch Eurykleia lässt sich eine *Odyssee* ohne diese Szene schwerlich denken, und Aristoteles, dies zeigt Kap. 16, 1454b 26–27, kannte den auf die Eberjagd-Narbe gegründeten Anagnorismos genauestens. Aus verschiedenen Gründen scheitern bzw. sind methodisch unökonomisch Versuche, entweder den überlieferten Text durch kunstvolle Interpretation von *πληγῆναι μὲν – μανῆναι δὲ* so zu deuten, dass das erste Element positiv, das zweite negativ aufzufassen ist (so e. g. Jones 1995), oder dem zweiten Element per Konjektur eine Negation hinzuzufügen (so Glei 1994). Stattdessen (so Nickau 2003) empfiehlt sich eine Interpretation des Textes, die im *οἷον πληγῆναι ἀγερωῶ*-Satz (lediglich) Beispiele für ‚alle möglichen Begebenheiten‘ (*ἅπαντα ὅσα κτλ.*) aus dem Leben des Odysseus erkennt, die für sich genommen ohne kausalen Bezug zueinander stehen im Sinne der Aristotelischen Forderung nach Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit (*ῶν οὐδὲν κτλ.*). D. h., es geht Aristoteles hier nicht um Episoden aus dem Leben des Odysseus, die Homer nicht in die *Odyssee* aufgenommen hat, sondern um das Arsenal der Episoden, aus denen Homer – im Sinne der in Kap. 17, 1455b 16ff. (s. unten) skizzierten Arbeit des Dichters am ‚Logos‘ der *Odyssee* – schöpfen konnte.

§1a 33–34 ὥστε [...] *διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον* Lucas 1968, 117 ad loc., vermutete in *διαφέρεσθαι* einen Begriff aus der Medizin, mit dem das Ausrenken bezeichnet würde. Nach Ausweis des Index Hippocraticus (s.v. *διαφέρω*, p. 181) ist jedoch eine solche Bedeutung in den hippokratischen Schriften nicht nachweisbar. Es empfiehlt sich daher, damit das Auseinandernehmen einer Ordnung in einzelne Teile (so Eur. Ba. 754) bezeichnet zu sehen. Vgl. auch Heraklit DK 22 B 72: dort wird *διαφέσθαι* medial im Sinn von ‚sich entzweien‘ gebraucht.

Kap. 9

In diesem Kapitel entwickelt Aristoteles zunächst seine Bestimmung vom Gegenstand der Dichtung als Darstellung dessen, was nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen könnte, und grenzt damit den Dichter vom Historiker ab.

Hierbei weist Aristot. ausdrücklich eine Definition von Poesie durch das Kriterium der metrischen Bindung der Sprache zurück (1451a 36–51b 32).

Hieran schließt sich ein zweiter Gedanke an, der die Frage nach der Struktur bzw. dem Komplexitätsgrad eines Plots behandelt (1451b 33–52a 11), ein Gedanke, der in Kap. 10 fortgeführt wird.

Der erste Teil des Kapitels gehört zu den interessantesten, aber auch schwierigsten Partien der *Poetik*. Denn die hier – als conclusio aus dem in Kap. 7 u. 8 Dargelegten – entwickelte Bestimmung der Poesie wirft gerade in der Abgrenzung von der Historiographie erhebliche Probleme auf. In Abgrenzung vom ‚Historiker‘ ist es die Aufgabe des Dichters „zu sagen“ (λέγειν), „was geschehen könnte“ – was freilich im Weiteren eingegrenzt wird durch die Objektsbestimmung τὰ δυνατόα, die wiederum näher bestimmt wird durch die Regulatoren Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit. Damit ist (implizit normativ) der Dichter in seinen Möglichkeiten begrenzt: Er stellt poetisch dar, was möglich (1. Einschränkung) ist, sofern es wahrscheinlich oder notwendig ist (2. Einschränkung). Es lässt sich von dieser Bestimmung aus einerseits ein Bogen zum Wesen von Poesie als Nachahmung von Handelnden (Kap. 3) schlagen, kann doch eine solche Mimesis nur dann plausibel sein, wenn sie Handelnde entwirft, die in einem bestimmten Horizont nachvollziehbar agieren (d. h. ihre Handlungen sind von Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit getragen). Andererseits ist die Doppel-Definition: Wahrscheinlichkeit/Notwendigkeit zugleich auch ein zentrales Kriterium für die Beurteilung von Dichtung, die Handeln im zeitlichen Verlauf darstellt. S. dazu unten zu 51b 34–35.

Die hiermit von Aristot. entwickelte inhaltliche Bestimmung von Poesie in Abgrenzung von Historiographie wirft zwei Probleme auf. 1. Inhalt zumal der Tragödie sind mythische Stoffe (das Problem der ‚historischen‘ Tragödien wie Aisch. Pers. berührt Aristot. ohnehin nicht), und Aristot. akzeptiert in 51b 24, dass der Tragiker diese ‚traditionellen Geschichten‘, παραδεδωμένοι μῦθοι, bearbeitet, er bezieht sich selbst in der *Poetik* immer wieder auf Euripides’ Iphigenie-Dramen oder Sophokles’ O.R. Doch haben diese Stoffe, wie etwa Thukydides 1,8–12 (Trojan. Krieg) oder 7,2 (Kyklopen auf Sizilien) zeigen, ihren Platz auch in der Historiographie und gehören für diese – mutatis mutandis – zum Bereich von τὰ γινόμενα. Aristot. selbst konzidiert (51b 15), dass die Tragödie ‚historische Namen‘, also Namen historischer Figuren gebraucht – mit denen dann auch ihre jeweilige Geschichte verbunden ist (was Aristot. in Kap. 14, 1453b 22–26 ausdrücklich bestätigt). Wie passt dies zu Aristot. Abgrenzung? 2. Aus der Unterscheidung der Inhalte leitet Aristot. ab, a) dass die Tragödie stärker als die Historiographie das Allgemeine zum Gegenstande habe und b) deshalb ‚philosophischer‘ sei als die Historiographie. Dies wird – jedenfalls nach Auffassung vieler Gelehrter – einer Historiographie, wie sie in den Werken des Herodot oder Thukydides vorliegt, kaum gerecht. Der Ausweg, Aristot. meine mit Historiographie nur die Bestandsaufnahme von Fakten, Chroniken oder Listen (Zoepffel 1975, 37–39, gebilligt von Erbsen 1977, 128), ist insofern schwierig, als sich Aristot. just in 51b 2 auf Herodot als Beispiel für Historiographie bezieht.

Eine radikale Lösung für diese Schwierigkeiten entwickelt Radt 1971, der Aristoteles sowohl eine absichtlich reduktionistische Sicht auf die Historiographie zu schreibt wie auch die Position, die Tragödie müsse sich, um zu ihrer Vollendung zu gelangen, erst noch zu einer Form entwickeln, die – wie die in 51b 21 angeführte Tragödie des Agathon – frei erfundene Stoffe behandelt. Doch mindestens Letzteres überstrapaziert den Text der *Poetik*, der (auch wenn Kap. 4, 1449a 7–8, die Frage, ob die Entwicklung der Tragödie bereits abgeschlossen ist, dezidiert nicht behandeln will) beständig damit zu operieren scheint, dass die Tragödie in der Aristoteles vorliegenden Form ‚zu sich‘ gekommen zu sein scheint (weitere Kritik bei Erbse 1977).

Die in diesem Teil enthaltenen (oder scheinbar enthaltenen) Probleme haben eine intensive Diskussion mit teilweise kompliziertesten Lösungsvorschlägen erzeugt (s. neben den Kommentaren insbesondere O’Sullivan 1995/96; Schwinge 1996, Kloss 2003, Feddern 2018, 212–58 [folgt weitgehend Kloss]). Indes scheint ein größerer Teil der Schwierigkeiten dadurch entstanden zu sein, dass die Forschung aus dem Einleitungssatz (51a 36–38) eine doppelte Antithese abgeleitet hat zwischen dem Dichter und dem Historiker sowie zwischen den Gegenständen von Historiographie und von Dichtung: ὁ ἱστορικός: τὰ γενόμενα λέγειν – ὁ ποιητής: οἷα ἂν γένοιτο λέγειν. Hierbei wird übersehen, dass Aristot. aus dem Gegenstandsbereich des Dichters bzw. der Dichtung ableitet, dass diese ‚philosophischer‘ und ‚bedeuten-der‘ (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον) als die Historiographie ist. Dies bedeutet, im Kontext der Aristotelischen Wissenssystematik betrachtet, dass οἷα ἂν γένοιτο einen höheren Abstraktionsgrad (vgl. dazu Armstrong 1998) als τὰ γενόμενα bezeichnet. Ferner ist, logisch betrachtet, der komplementäre Gegensatz zu τὰ γενόμενα nicht οἷα ἂν γένοιτο, sondern τὰ μὴ/οὐ γενόμενα. Daraus ergibt sich, dass – im Sinne einer Aristotelischen ‚Handlungen-Theorie‘ – das Geschehene und das Nicht- bzw. Noch-Nicht-Geschehene als Sub-Kategorien eines generell möglichen Geschehens zu verstehen sind (Dies entspricht damit einem Friedrich Dürrenmatt zugeschriebenen Dictum: „Die Wirklichkeit ist nur ein Teil des Möglichen.“). Diese Sub-Kategorien lassen sich sodann durch die weiteren in Kap. 9 eingeführten Bestimmungen τὰ δυνατόν und κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον bzw. deren Gegenteil weiter unterteilen. Daraus ergibt sich folgendes Schema:

οἷα ἂν γένοιτο					
τὰ γενόμενα (zugleich deswegen: δυνατόν)			τὰ μὴ γενόμενα		
οὐ κατὰ τὸ εἰκὸς *= ἀπίθανα (Kap. 24)		κατὰ τὸ εἰκὸς	δυνατόν		*ἀδύνατα (Kap. 24)
			κατὰ τὸ εἰκὸς	οὐ κατὰ τὸ εἰκὸς	
					εἰκότα οὐκ εἰκότα

Legt man dieses Schema zugrunde, wird deutlich, dass die Differenz zwischen Historiographie und Poesie nicht eine einfach antithetische ist, sondern darin besteht,

dass Poesie und Historiographie auf nicht deckungsgleiche Elemente des Schemas, die auf unterschiedlichen Systemebenen liegen, zuzugreifen haben. Da der Historiographie die ‚oberste Ebene‘, da sie für das, was geschehen ist (und in diesem Sinn καθ’ ἑκαστον ist), zuständig ist, verwehrt bleiben muss, ist sie ‚weniger‘ philosophisch als die Poesie, die sich im gesamten Bereich dessen, was als Geschehen möglich ist, bewegen darf, freilich aber auf die Unterbereiche der Wahrscheinlichkeit/Notwendigkeit zu rekurren hat.

Der Dichter (dies sagt Aristot. 1451b 30–32 ausdrücklich) bewegt sich mit seiner Stoffwahl auf beiden Seiten der Trennung zwischen τὰ γινόμενα und τὰ μὴ γινόμενα (weswegen er prinzipiell ὅλα ἂν γένοιτο zu seinem Gegenstand macht), er ist lediglich auf das Mögliche und zugleich Plausible festgelegt (s. dazu Kloss 2003, 164). – Hieraus ergibt sich, dass es nicht das Fiktionale sein kann, was Dichtung an dieser Stelle definiert.

* In Kap. 24 (60a 26–29) erscheint diese Systematik noch einmal leicht erweitert zugrunde gelegt: Im Kontext der ‚Fehlschlüsse‘ (wohlgemerkt: es geht dort nicht um die grundsätzliche Anlage eines Stoffes), mit denen der Dichter zu arbeiten hat, wird empfohlen, Unmögliches, das ‚plausibel‘ (εἰκότα) ist, dem Möglichen, das keine ‚persuasive Kraft‘ (ἀπίθανα) hat, vorzuziehen.

51a 36–38 φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων ... τὸ ἀναγκαῖον. Aristoteles gibt damit ‚seine‘ Bestimmung der Dichtung als conclusio aus dem in Kap. 7 u. 8 Dargelegten (ἐκ τῶν εἰρημένων).

51a 37–38 ὅλα ἂν γένοιτο καὶ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον Zu dieser berühmten Formulierung siehe oben Einleitung 64–66. Die Forschung (s. etwa O’Sullivan 1995, Frede 1992 u. 2009 mit weiterer Lit.) hat zum Teil komplizierte Überlegungen zur Frage angestellt, ob τὸ εἶκος (im Sinn von ‚Plausibilität‘) subjektiv oder objektiv zu verstehen sei, sowie zum Verhältnis von εἶκος einerseits zum offensichtlich in der Rhet. (1,2, 1357b 34) als Äquivalent aufgefassten τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ γινόμενον sowie andererseits zu τὸ ἀναγκαῖον. Da es in der *Poetik* nicht um physikalische Gegebenheiten geht, bei denen mit naturgesetzlicher Konsequenz zu rechnen und arbeiten ist, sondern um die Menschenwelt und das Soziale, also Felder, auf denen bestenfalls eine Empirie ermittelbar ist, scheint die Scheidung zwischen subjektiv und objektiv nicht angemessen: εἶκος bezeichnet sowohl in der Logik eines (Dichter-)Textes wie auch in der Sicht des Rezipienten eine ‚Plausibilität‘, d. h. etwa, dass eine Figur von der Wesensart, wie sie dem Achill in der *Ilias* beigelegt ist, unter bestimmten Bedingungen (die die *Ilias* in Buch 1 entwickelt) in einen ‚Groll‘ gerät. Da Aristot. hier εἶκος und τὸ ἀναγκαῖον mit ἢ zueinander stellt, kann man sich fragen, ob τὸ ἀναγκαῖον nur den Endpunkt eines skalierten εἶκος, der Plausibilität, darstellt, oder ob etwas qualitativ anderes bezeichnet wird. Dafür spricht folgende Überlegung: Wenn in der Poesie Handlungen, die den sozialen Gegebenheiten und Regeln entsprechen, dargestellt werden und die wegen dieser Befolgung von Gegebenheiten und Regeln ein

anderes Gewicht als lediglich Plausibilitäten haben, dann lässt sich daraus ein (soziales) *ἀναγκαῖον* postulieren: So ergibt sich etwa in der *Odyssee* aus dem Freiemord mit einer gewissen Notwendigkeit, *dass* die Angehörigen der getöteten jungen Aristokraten in irgendeiner Weise (hier kommen dann wieder Plausibilitäten ins Spiel) hierauf reagieren *müssen*, wie es in Buch 24 entworfen wird. Dagegen sind die Handlungsweisen einer Figur stärker mit der Wahrscheinlichkeit zu charakterisieren: So, wie Odysseus in der *Od.* gezeichnet wird, ist es wahrscheinlich, dass er so (planend und vorausschauend) agiert, wie es der Text selbst zeigt.

§1b 1–4 οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν Aristoteles hebt sich damit von rein formalen, d. h. am Kriterium des Vers-Gebrauchs orientierten, Bestimmungen von Poesie ab, wie sie etwa Gorgias in der *Helena* § 9 oder Platon im *Gorgias* (s. dazu Einleitung 25) bietet.

§1b 4–5 τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν Da Aristoteles unmittelbar zuvor das Geschichtswerk des Herodot als exemplarisch für Historiographie benannt hat, fällt es schwer, in seiner Definition der Aufgabe des Historikers: τὰ γενόμενα λέγειν nicht einen Bezug zu Herodots Selbstbestimmung seiner Aufgabe zu sehen: ἐγὼ δὲ ὀφείλω λέγειν τὰ λεγόμενα (7,152,3). Aus dem Vorangegangenen wie dem Folgenden wird implizit klar, dass die hier gegebene Bestimmung auch enthält, dass der Historiker verpflichtet ist, das Geschehene einschließlich des Kontingenten und Zufälligen (was dann als Einzelfall: τὰ καθ' ἕκαστον erscheint) mitzuteilen, also weit über das, was der Dichter als τὰ δυνατόν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον zu umfassen hat, hinausgeht. So erscheint etwa im Geschichtswerk des Thukydides der Ausbruch der Pest (2,47,3: καὶ ὄντων αὐτῶν οὐ πολλὰς πω ἡμέρας ... ἢ νόσος πρῶτον ἤρξατο κτλ.) weder vorbereitet noch notwendig, ist also weder in der Ökonomie der Erzählung plausibel noch zwangsläufig, und die Akteure dieses Geschichtswerks sind kontinuierlich vor die Bewältigung von Zufällen gestellt (s. dazu Stahl 2002). Dass sich auch aus dem Kontingenten ein Allgemeines ableiten lässt, ein κτῆμα ἐξ αἰεί, berücksichtigt Aristot. hier ebenso wenig wie die Bedeutung des Zufalls in der Tragödie (s. unten zu §1b 8–9)

§1b 4–5 ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει ... οἷα ἂν γένοιτο Diese Bestimmung des zentralen Unterschiedes zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung ist weniger ein Zeugnis dafür, dass Aristot. hier einen wichtigen Schritt hin zu einem veritablen Verständnis des Wesens von Fiktionalität macht (hierzu Einleitung oben 31–37). Vielmehr bereitet sie die Behauptung des Vorrangs der Poesie gegenüber der Historiographie vor, der sich aus dem Zugriff der Poesie auf ‚Handlungen‘ oder ‚Geschehen‘ auf einer systemisch (bzw. logisch) höheren oder allgemeineren Stelle als es der Historiographie erlaubt ist, ergibt. Denn prima facie ist dieser Vorrang keineswegs selbstverständlich, denn ‚ontologisch‘ betrachtet (oder aus der Perspektive der Dichtungskritik in Plat. Rep. [10, 602b], die Dichtung als παιδιὰ τις καὶ οὐ σπουδὴ ein-

stuft) mag man das tatsächlich Geschehene als Gegenstand von Literatur als ‚robuster‘ als das nur Mögliche einstufen (so lässt sich die Reihenfolge, in der in Kap. 25, 1460b 9–11 die möglichen Modi der Mimesis aufgeführt werden, auch verstehen).

51b 5–6 διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον κτλ. Dieser berühmte Satz ist im Kern eine Verteidigung der Poesie – paradoxerweise nicht zu Lasten der Philosophie (der von Plat. Rep. 10, 607b (Leg. 7, 817b, sieht Dichter und Philosophen sogar als ἀντίτεχνοι bzw. ἀνταγωνισταί) ausgerufene ‚alte Streit‘ [wörtlicher: Unterschied/Differenz] zwischen Philosophie und Dichtung wird damit überspielt), sondern durch die Annäherung (s. den Komparativ) an die Philosophie (in umgekehrter Aktzentuierung findet sich die Annäherung auch in Plat. Rep. 5, 475c–e). Die dafür (dringend) erforderliche Erläuterung gibt der folgende Satz.

51b 6–7 ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. Mit dieser Differenzierung zwischen Mitteilung des ‚eher‘ (μᾶλλον) Allgemeinen durch die Poesie (was durch den Herstellungsprozess von Dichtung, den Kap. 17 idealtypisch vorstellt, weiter begründet wird – Platon scheint dagegen in Rep. 10, 597b–598b den Dichter eher als Verfertiger von ‚Speziellem‘ einzustufen) und des Einzelnen durch die Geschichtsschreibung lässt sich die Hierarchisierung der Formen des Wissens verbinden, die Aristot. in *Metaphysik* 1,1 entwickelt: Dort wird der Empirie/Erfahrung das Wissen über das Einzelne, der Techne/Sachkunde das über das Allgemeine zugeschrieben und damit die Techne über die Empirie gestellt; hier erfolgt die Feststellung einer Höherwertigkeit der Poesie gegenüber der Historiographie durch die pointierte These, die Poesie sei – wegen ihres höheren Allgemeinheitsgrades – ‚philosophischer‘. Siehe die Graphik oben. Vgl. hierzu auch (aus anderer Perspektive) Carli 2010.

51b 8–9 τῷ ποιῶ τὰ ποῖα ... κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον Die hier von Aristot. entwickelte Bestimmung der Aufgabe des Dichters entspricht mit ihrer Betonung des Anspruchs auf Allgemeinheit dem als idealtypisch zu verstehenden dichterischen Produktionsprozess, den Kap. 17 (s.u.) entwirft. Gleichwohl vereinfacht sie, zieht man die Bedeutung von εἰκὸς in der Tragödie etwa des späten 5. Jh. in Betracht (oder der späteren Praxis der Neuen Komödie, s. dazu Vogt-Spira 1992), in der mit dem Zufall (oder dem, was auf der Ebene der Akteure als Zufall/τύχη erscheint) so umfänglich gearbeitet wird, dass Agathon (TrGF 39 F 9 – überliefert durch Aristot. Rhet. 2,24, 1402a 10) in einer Tragödie eine (uns unbekannte) Figur sagen lassen kann: τάχ' ἂν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγοι, / βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα – „wohl könnte man sagen, dass wahrscheinlich eben dies ist, / dass den Menschen vieles widerfährt, was nicht wahrscheinlich ist.“ S. hierzu Hose 2000.

51b 9–10 οὗ στοχάζεται ἡ ποίησις Der Terminus στοχάζεσθαι (in der *Poetik* noch in Kap. 13, 52b 28; Kap. 15, 54a 16; Kap. 18, 56a 20 verwendet) bezeichnet in der Wissens-

sprache des 5. und 4. Jh. die Methode, mit der sich nicht-exakte, d. h. nicht-messende technai (insbesondere die Medizin, s. Hippocr., *De prisca med.* 9) ihrem Ziel annähern können; vgl. Platon, *Philebos* 55e: οὐ μέτρω, ἀλλὰ μελέτης στοχασμῷ; Ziel ist also eine Erkenntnis oder ein Produkt, das auf empirischer Grundlage erreicht wird. S. dazu Pohlenz 1918, insbesondere 414–416, Wehrli 1951, 182.

51b 10 ἡ ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη Dieser Vorgang wird in Kap. 17 weiter erläutert. Es ist daher nicht erforderlich, das Partizip konzessiv (,obwohl sie Namen gibt‘) aufzufassen.

51b 11 τί Ἀλκibiάδης ἔπραξεν Der athenische Politiker Alkibiades (ca. 450–404/3), Neffe des Perikles und dem Kreis um Sokrates zugehörig (s. auch Platons Darstellungen im *Symposion* u. im *Alkibiades*), gehörte zu den schillerndsten Persönlichkeiten der zweiten Phase des Peloponnesischen Krieges; er trieb u.a. Athen in die desaströse sizilische Expedition, lief zu den Spartanern über, wurde nach Athen zurückgerufen und wieder vertrieben. Siehe zu ihm und den literarischen Diskursen um ihn Gribble 1999. Dass gerade sein Name hier als Beispiel für das Einzelne fällt, kann mit Blick auf die Bedeutung der Figur in den Platonischen Dialogen merkwürdig erscheinen.

Aristoteles ruft seinen Namen als Beispiel für eine historische Gestalt auch in *Anal. Post.* 2, 97b 18 auf; anders als in (späteren) rhetorischen Traktaten (*Rhetores Graeci* Bd. 4, 343; 384; 435; 601; 608; 628; 690; Bd. 6, 278; Bd. 7, 519 Waltz; weitere Belege bei Gudeman 1934, 208), die den Namen Alkibiades ,paradigmatisch‘ verwenden, d. h. ohne die historische Bedeutung der Person zu evozieren, gebraucht Aristoteles diesen Namen konkret (paradigmatisch scheinen dagegen von ihm Sokrates, Kallias und Koriskos gebraucht).

51b 12–14 [...] διὰ τῶν εἰκότων [...] τὰ τυχόντα ὀνόματα ὑποτιθέασιν Aristoteles, dies wird durch den Gesichtspunkt der Wahrscheinlichkeit bei der Fabel-Komposition deutlich, bezieht sich hier nicht auf die Alte Komödie (die sowohl ,sprechende‘ Namen wie ,Strepsiades‘, ,Dikaiopolis‘, ,Lysistrate‘ erfinden konnte als auch die Lizenz zu persönlichem Spott besaß), sondern auf eine Form, die in ihren Akteuren auf die Neue Komödie vorausweist – wie sie etwa Antiphanes in einem bekannten Fragment aus der *Poiesis* (F 189 PCG, s. Anhang, Beilage Text A) belegt (s. dazu Lowe 2000). Wovon er die Verfertigung der Komödien in seiner Zeit abhebt, wird nicht ganz deutlich: Der Kontrast: die ,Iambendichter‘, die ihre Werke um eine spezielle einzelne Person herum anlegen (ὥσπερ οἱ ἰαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ’ ἕκαστον ποιῶσιν), erscheint in einem Kontext merkwürdig, in dem es um Plot-Konstruktion geht, da Iambik und Plot nicht gut vereinbar erscheinen. Ob man aber deshalb mit Sidwell 2000, 253 darunter die Dichter der Alten Komödie zu verstehen hat, erscheint angesichts der Verbform im Präsens (ποιῶσιν!) schwierig.

51b 15–16 τῶν γενομένων ὀνομάτων ‚Namen, die es gegeben hat‘: Aristoteles bezieht sich hier auf die vom Mythos vorgegebenen Namen und stuft zugleich die Mythen als ‚historisch‘ ein, wie es für die griechische Kultur üblich ist.

51b 16 πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν. Mit πιθανόν wird nicht der ‚ontologische Gehalt‘ einer Sache bezeichnet, sondern dessen persuasive Dimension, d. h. seine Fähigkeit, die Rezipienten zu überreden/überzeugen (vgl. Rhet. 2,18, 1391b 8: ἡ τῶν πιθανῶν λόγων χρῆσις πρὸς κρίσιν ἐστίν.), d. h. Aristot. nimmt hier eine Rezeptionsästhetische Perspektive ein (s. Kloss 2003, 170). Vgl. zum Gebrauch des Terminus für die Wahl/Konstruktion eines Stoffes unten Kap. 25, 1461b 11.

51b 17 [...] οὐπω πιστεύομεν [...] Das ‚wir‘ konstruiert hier einen allgemeinen Rezipienten, mit πιστεύειν, ‚glauben‘, wird die persuasive Dimension weitergeführt. οὐπω (im Gegensatz zu οὐκέτι, ‚nicht mehr‘) bezeichnet hier, dass der Punkt *noch nicht* erreicht ist, an dem der Rezipient ‚glaubt‘, d. h. dass zum Glauben noch mehr erforderlich ist.

51b 21 ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ Der hier genannte Stücktitel des Agathon (TrGF 39 F 2a) ist in der handschriftlichen Überlieferung als ἄνθει wiedergegeben, was auf ἄνθος, die Blume/Blüte, führt (daher wird in älteren Übersetzungen und darauf gegründeten Literaturgeschichten ein Stück *Die Blume* des Agathon angesetzt). Ob jedoch der Stücktitel (vom Inhalt dieser Tragödie ist nichts bekannt) *Anthos*, *Anthes* oder *Antheus* war, ist nicht sicher zu entscheiden.

51b 23–26 ὥστ’ οὐ πάντως εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων ... ἐπεὶ καὶ τὰ γνῶριμα ὀλίγοις γνῶριμά ἐστιν κτλ. μῦθος bezeichnet hier nicht, wie sonst, den Plot, sondern den ‚traditionellen Stoff‘ im Sinn des modernen Mythos-Begriffs, s. oben zu Kap. 1, 1447a 8. Mit ἐπεὶ τὰ γνῶριμα (γνῶριμος ist ein von Aristot. häufig benutzter Terminus für dem Menschen Bekanntes/Vertrautes, etwa ‚Wörter‘ oder ‚Wortbedeutungen‘ – s. Kap. 25, 1461a 21, ferner Bonitz 158) könnte hier zunächst eine ‚allgemeine Begründung‘ (γνῶριμα im Neutrum-Plural!) für die Empfehlung, nicht unter allen Umständen an den ‚überlieferten‘ Stoffen festzuhalten, entwickelt werden, doch das Folgende: ἀλλ’ ὅμως εὐφραίνει πάντας bezieht sich deutlich auf den Erfolg von Tragödien im Theater. Aristot. konstruiert hier eine Wissens-Differenz zwischen dem gesamten Publikum (πάντας) und den ‚Wenigen‘, d. h. den Kennern. Warum sich gleichwohl bei dem gesamten Publikum ein Genuss herstellt, wird nicht weiter erläutert, ließe sich aber im Sinne Lessings mit den Konzepten der ‚Wie-Spannung‘ (bei den Kennern des Materials, die auf die spezifische Durchführung einer Tragödie gespannt sein können) und der ‚Was-Spannung‘ (bei denen, die den der Tragödie zugrunde liegenden Stoff nicht kennen, mag er auch zum mythologischen Allgemeingut der griech. Kultur gehören) erklären. Zu der hier von Aristot. damit nur angedeuteten Frage nach der ‚theatralischen Kompetenz‘ der Zuschauer im 5.

und 4. Jh. siehe die instruktiven Überlegungen von Revermann 2006, der zwar Differenzen zwischen den gebildeten Wenigen und der Menge konzediert, doch auch dieser Menge aufgrund ihrer Erfahrung als Choreuten und als Theaterbesucher eine nicht geringe Urteilsfähigkeit zubilligen kann. Siehe dazu auch Einleitung 6–7.

51b 32 [καὶ δυνατὰ γενέσθαι] Mit Kassel und Lucas 1968, 124 bzw. Gudeman 1934, 214 (nach Vorländer) streiche ich diese auch in der arab. Übers. fehlende Passage als Glosse; die Verteidigung von Tarán 2012, 258 übersieht den Unterschied zwischen Möglichkeit und Notwendigkeit, der in 1451a 36–38 aufgebaut ist.

51b 33 τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων Aristot. verwendet den Terminus ἀπλοῦς hier zum ersten Mal (weiterhin in Kap. 10, 1452a 12, Kap. 13, 1453a 12 u.ö.). Dass er hier ohne weitere Erläuterung gebraucht wird, erscheint sonderbar (freilich nicht singular, auch περιπέτεια und ἀναγνώρισις werden in Kap. 6, 1450a 34 bzw. Kap. 10, 1452a 16 ohne Erklärung eingeführt und erst in Kap. 11 erklärt), zumal er im Folgenden in zwei unterschiedlichen Bedeutungen (einfach vs. komplex/πεπλεγμένος in Kap. 10, einfach = einsträngig vs. doppelt = mehrsträngig/διπλοῦς in Kap. 13) erscheint. Hier scheint die in Kap. 10 erläuterte Bedeutung (d. h. ein Plot/eine Handlung, in denen sich ein Übergang vom Glück (bzw. Unglück) ins Unglück (bzw. Glück) ohne Peripetie und/oder Anagnorisis vollzieht. Siehe hierzu insgesamt Köhnken 1990, 129–32 mit weiterer Lit.

51b 33 ἐπεισοδιώδεις Zum Begriff Epeisodion bei Aristoteles siehe oben zu Kap. 4, 1449a 28. Zum verwendeten Adjektiv ἐπεισοδιώδης s. grundlegend Nickau 1966. Das Adjektiv bezeichnet hier (wie etwa auch in Met. 14,3, 1090 b19) das ‚Episodische‘ im Sinne von unverbunden Aneinandergereihtem; Aristot. erläutert dies im folgenden Satz:

51b 34–35 λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον κτλ. Ein ‚episodenhafter‘ Mythos (hier = Plot) enthält Epeisodia, die sich nicht logisch/plausibel, d. h. im Sinne einer Logik des Erzählens, mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aneinanderfügen. Epeisodion ist also eine ‚vox media‘ (s. oben Kap. 4, 1449a 28). Aristot. greift hier mit den Erfordernissen, die Epeisodia müssen auseinander sich plausibel entwickeln, auf die zu Beginn des Kapitels aufgestellte Definition der Aufgabe des Dichters zurück, zu erzählen, was möglich ist nach Maßgabe von Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit. Liegt dies nicht vor, entsteht schlechte Dichtung (s. hier χείρισται), die, die derlei dichten, sind ‚schwache‘/schlechte Dichter (51b 36: ὑπὸ φαύλων ποιητῶν). Die hier vorgenommene negative Bewertung der ‚episodenhaften‘ Plots hat ihre Entsprechung in anderen Wissensfeldern im Denken des Aristot. So erkennt er in der Natur nicht minder das Prinzip der kausalen Verflechtung: οὐκ ἔοικε δ' ἡ φύσις ἐπεισοδιώδης οὕσα ἐκ τῶν φαινομένων, ὥσπερ μοχθηρὰ τραγῳδία – „es erscheint aus den Manifestationen heraus so, dass die Natur nicht ‚episodenhaft‘ ist wie eine

schwache Tragödie.“ (Met. 14,3, 1090b 19/20). Dass Aristot. mit der Abwertung des ‚Episodenhaften‘ eine Reihe bedeutender griechischer Tragödie unbesehen als ‚schwach‘ oder schlecht einstuft (u.a. [Aisch.] Prometheus; Soph. O.C.; Eur. Tro.), darf durchaus als Problem der *Poetik* gesehen werden. S. dazu Finkelberg 2006.

51b 37 διὰ τοὺς ὑποκριτάς Anstelle des überlieferten ὑποκριτάς hat Bekker κριτάς konjiziert, was u.a. bei Gudeman 1934, 216 Anklang fand. Indes erscheint die besondere Rücksichtnahme auf Preisrichter (die man etwa aus Platon, *Gesetze* 2, 659 herleiten könnte) sonst bei Aristoteles nicht thematisiert, im Gegensatz zur Bedeutung der Interessen der Schauspieler (s. *Rhetorik* 3,1 1403b33, s. Einleitung 17–18).

Hier werden damit zwei Ursachen für ‚episodenhafte‘ Dichtung entwickelt: die eine liegt in schlechten Dichtern, die ihrer ‚Begabung‘ entsprechend schlechte Dichtung verfassen, die andere in den Schauspielern, die, so kann man aus dem folgenden Satz entnehmen, gute Dichter ‚manipulieren‘.

51b 37–52a 1 ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον πολλάκις διαστρέφειν ἀνακάζονται τὸ ἐφεξῆς Dass die (ansonsten) guten Dichter mit Rücksicht auf die Schauspieler ἀγωνίσματα, Prunkstücke für den Agon (so auch der Gebrauch bei Thuk. 1,22,4), verfassen, in denen sie den Plot (oder hier auch: den zur Darstellung gebrachten Mythos) ‚überdehnen‘ (παρατείνειν, von der Streckfolter gesagt, hier metaphorisch wie in Xen. Cyr. 1,3,11) und den Zusammenhang (τὸ ἐφεξῆς definiert als ὧν μηδὲν μεταξὺ συγγενές = „Aufeinanderfolge, zwischen deren Stücken nichts Verwandtes/Artgleiches liegt“ in Phys. 6,1, 231a 23) zu ‚verrenken‘ (wiederum metaphorisch aus der Medizin Platon, Gorg. 524c) gezwungen sind (gezwungen, weil sie es als gute Dichter ohne den Druck der Schauspieler besser machen könnten). An welche Stücke welcher guten Dichter Aristot. hier denkt, ist undeutlich. ‚Belege‘ für seine Einschätzung liefern die Paratexte zu Eur. Phoen. (ob diese Texte dem Stück gerecht werden, ist eine andere Frage). So teilt das Schol. zu Eur. Phoen. 88 mit, die Anlage des Stücks sei allzu sehr auf den Agon ausgerichtet (διάθεσις ... ἀγωνιστικωτέρα), die Hypothesis c (p. 78 Diggle) bemerkt sowohl die besondere Bühnentauglichkeit als auch die grenzwertige Fülle (παραπληρωματικόν) des Stücks (und hält die Teichoskopie der Antigone, den Auftritt des Polyneikes und den Gesang des Ödipus am Ende des Stückes für nicht gerechtfertigt). Bemerkenswerterweise diagnostiziert Aristot. hier übrigens, dass die Dichter selbst, nicht ‚Schauspieler-Interpolatoren‘, für die aus seiner Sicht störenden Erweiterungen verantwortlich seien.

52a 7–9 οἷον ὡς ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος Aristoteles bezieht sich hier auf eine wundersame Begebenheit wohl im Argos des späten 5. oder frühen 4. Jh., für die es kaum weitere unabhängige Zeugnisse gibt (Ps. Aristoteles De mir. ausc. 156, 846a 22 hängt von der *Poetik* ab und ist damit ein Testimonium für die *Poetik*). Plutarch, De sera num. vind. 8, 553d referiert die Geschichte (die er offenbar als hinreichend bekannt

voraussetzen kann) auch nur andeutungsweise: καὶ τὸ, Μίτυος τοῦ Ἀργείου κατὰ στάσιν ἀναιρεθέντος, ἀνδριάντα χαλκοῦν ἐν ἀγορᾷ θεᾶς οὔσης ἐμπεσεῖν τῷ κτείναντι τὸν Μίτυν καὶ ἀνελεῖν – (als Beispiel für eine zum rechten Zeitpunkt und auf passende Weise erfolgende Bestrafung der Gottheit:) „Und dass, als der Argiver Mitys in einem Aufstand getötet worden war, ein ehernes Standbild der Göttin, das auf der Agora stand, auf dessen Mörder stürzte und ihn tötete.“ Man kann mit etwas Phantasie hieraus eine Geschichte rekonstruieren, dass bei einer Stasis (vgl. hierzu Thuk. 3,82) in Argos Mitys Schutz an einem Hera-Altar/Tempel/Standbild (diese Göttin gehört hinreichend zu Argos, um, wie im Plutarch-Text, nicht namentlich genannt werden zu müssen) gesucht hatte, ihn aber dennoch jemand umbrachte, dieser Mörder seinerseits starb, als eine Hera-Statue auf der Agora auf ihn stürzte. Gleichwohl: Wer Mitys war, wer für seinen Tod die Verantwortung trug (und wie dieser Tod erfolgte), ist unbekannt.

Kap. 10

In diesem Kapitel definiert Aristot., was er als ‚einfache‘ und was als ‚verflochtene‘ Fabel versteht: ‚Einfach‘ bedeutet, dass in einem Plot (bzw. einer hier ausdrücklich als zusammenhängende Einheit: *συνεχοῦς καὶ μιᾶς*, 52a 15, bestimmten Handlung) ein einfacher ‚Richtungssinn‘ im Geschehen vorliegt, d. h. vom Glück ins Unglück oder vom Unglück ins Glück, ‚verflochten‘, dass, wie in einem Geflecht, das Geschehen die Richtung ändert, und zwar durch die Elemente Anagnorisis und Peripetie. Welche konkreten Tragödien Aristot. für die ‚einfache Fabel‘ im Auge hatte, lässt sich nicht bestimmen. Gudeman 1934, 221, zählt zu diesem Typ Aesch. Ag., Soph. Aias, Eur. Med., Hec., Troad., Phoen., Suppl. Man mag daran zweifeln, ob nicht etwa doch in Soph. *Aias* eine Erkenntnis des Titelhelden über seine eigene Situation (V. 430ff.) als Anagnorisis bestimmbar wäre, ob nicht eine Peripetie im Geschick Jasons in Eur. *Medea* etc. vorliegen könnte. Kurzum, es fällt nicht leicht, klare Beispiele für den einfachen Typ unter den erhaltenen Tragödien auszumachen.

52a 14 εὐθύς „von Natur aus“ - Bonitz 296 zeigt, dass für εὐθύς bei Aristoteles eine Entwicklung von einer temporalen zu einer kausalen Bedeutung im Sinne von: „was von Natur aus vorhanden ist“ erkennbar ist.

52a 15 ὥσπερ ὥρισται Diese Bestimmung erfolgte in Kap. 7 und 8.

52a 15–16 ἀνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ Hier werden die Termini, wie in Kap. 6, 1452a 34–35 (s. ad loc.), ohne Erläuterung gebraucht; die Erläuterung folgt in Kap. 11 und 16.

52a 15 ἢ μετάβασις Wenn περιπέτεια den (raschen) Umschwung bezeichnet, muss

mit *μετάβασις* (als Variation zu *μεταβολή*; s. Vahlen 1914, 33–34) die kontinuierliche Bewegung/Entwicklung bzw. der einfache Übergang von Glück zu Unglück (resp. vice versa) gemeint sein.

52a 16–18 *πεπλεγμένην δὲ ἐξ ἧς κτλ.* Aristoteles greift diese Bestimmung in Kap. 18, 1455b 33, wieder auf und deriviert aus ihr einen Typ von Tragödie (neben drei anderen).

52a 20 *ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἶκος* Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit sind für Aristot. die wesentlichen Bedingungen für eine kohärente Handlung, die nach einem Kausalitätsprinzip, s. das Folgende, organisiert ist; s. Kap. 9, 1451b 35.

Kap. 11

Kap. 11 liefert die Definitionen der bereits in Kap. 6 (1450a 34–35) als Bestandteile des Mythos eingeführten Begriffe Peripetie (1452a 22–29) und Anagnorisis (52a 29–32). Es werden an Beispielen besonders Tragödien-wirksame Verbindungen von Anagnorisis und Peripetie skizziert (52a 32–52b 8); hierzu werden Kap. 14 und insbesondere Kap. 16 Ergänzungen bringen. Als eine Art Nachtrag zu den Bestandteilen des Mythos wird sodann noch das Pathos nachgetragen und definiert (52b 9–13).

52a 22–23 *ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή κτλ.* Diese Definition der Peripetie als ‚Wandel dessen, was betrieben wird, in das Gegenteil‘ ist in bestimmter Hinsicht offen (s. hierzu nach insbesondere Glanville 1947 Schriener 1980; MacFarlane 2000): Während *μεταβολή* im Sinn von ‚Wandel‘ bedeutungsäquivalent zum in Kap. 10, 1452a 16 verwendeten *μετάβασις* ist, erscheint nicht klar bestimmt, was *τῶν πραττομένων* meint: Bezeichnet es a) das Geschehen (wie in Kap. 17, 1455a 24–25, so die ältere *communis opinio*, s. Bywater 1909, 198: „complete change or reversal of situation“) oder b) die Intention der Handelnden (im Sinn eines *πράττειν ὅπως κτλ.*, so Vahlen und Lucas 1923). Und wie ist eine Peripetie – eine ‚Verkehrung ins Gegenteil‘ im Fall b) zu verstehen? Die Forschung hat wiederholt versucht, aus dem Text eine eindeutige Entscheidung zwischen a und b zu gewinnen (zur Geschichte dieser Versuche s. Turner 1959), ohne ein eindeutiges Ergebnis zu erzielen. Es scheint daher geraten (s. Schriener 1980), das Aristotelische Verständnis von *περιπέτεια* als so breit angelegt zu verstehen, dass es beide Möglichkeiten des ‚Umschwungs‘ enthält, hierbei – soweit erkennbar – sich dieser Umschwung jedenfalls innerhalb des Plots ereignet.

Aus den Beispielen, die Aristot. selbst im Folgenden gibt, wird (soweit wir sie nachvollziehen können, weil uns die entsprechenden Texte bekannt sind) die Offenheit hinlänglich deutlich: i. Soph. O.R.: Der Bote aus Korinth, der Ödipus erfreuen und von seiner Sorge befreien will, bewirkt durch seine Aufklärung von Ödipus’ Identität das Gegenteil des von ihm Beabsichtigten, aber auch der Situation (*ἐλθὼν*

ὡς εὐφρανῶν ... ἀπαλλάξων ... δηλώσας ... τοῦναντίον ἐποίησεν 52a 25–26); ii. Theodectes' *Lynkeus*: unklar (52a 27–29); iii. *Odyssee* 19,346ff. (Peripetie verbunden mit Anagnorisis): Odysseus will vermeiden, zu früh erkannt zu werden, und verzichtet dabei auf Penelopes Angebot, gewaschen und gesalbt zu werden und erbittet deswegen allein eine Fußwaschung durch eine alte Dienerin – die ihn an der Narbe erkennt (s. zu dieser Szene Büchner 1931, Anghelina 2014). In der *Odyssee* wird also nicht die Handlung in ihrem Richtungssinn ins Gegenteil verkehrt, sondern Odysseus' Wunsch bewirkt das Gegenteil dessen, was er beabsichtigt.

52a 23–24 καθάπερ εἴρηται ... ὥσπερ λέγομεν Das Nebeneinander dieser Verweise, ihre Bedeutung und ihr Bezug hat zu Diskussionen (mit Vorschlägen für die Athetese von καθάπερ εἴρηται und Änderungen von καθάπερ in καθ' ἅπερ bzw. von ὥσπερ in οἷον) Anlass gegeben (s. etwa Allan 1976, 338–342; Schrier 1980, 112–113, MacFarlane 2000, 375–376 mit vorausgehender Literatur). Beide Formulierungen scheinen sich auf schon oder sonst Gesagtes zu beziehen. καθάπερ εἴρηται bezieht sich dabei nicht auf eine vorausgehende Bestimmung der Peripetie, sondern – entsprechend dem καθάπερ – der Rahmenbedingungen des Wandels, der μεταβολή, die (so Else 1957, 344) in Kap. 7, 1451a 13–14 im Kontext des erforderlichen Umfangs einer Tragödie als Kriterium genannt worden sind: es müsse Platz sein für εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν. (Als Alternative hat Glanville 1947 nach Cornford den Bezug auf Kap. 9, 1452a 4: παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα ins Spiel gebracht. Weniger plausibel, doch nicht undenkbar ist auch, dass sich der Rückverweis auf Kap. 10, 1452a 19 oder Kap. 4, 1452a 4 bezieht.) Mit ὥσπερ λέγομεν bezeichnet Aristot., wie z.B. in Pol. 1,5, 1254b 3, eine wiederholt von ihm vertretene Position, hier, dass sich auch die Peripetie nach den Kriterien von Plausibilität oder Notwendigkeit vollziehen muss. Verwiesen wird damit auf diese ‚Formel‘ in 1451a 38, 1451b 9, b 35, 1452a 20. Zugleich ergibt sich hieraus auch die Übersetzung von καὶ τοῦτο δὲ mit „und dies auch“ (s. Kamerbeek 1965, 279).

52a 24 οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι Ohne Sophokles zu nennen bezieht sich Aristot. hier auf den *König Ödipus* (das zweite Sophokleische Ödipus-Stück, der *Ödipus auf Kolonos*, wird weder in der *Poetik* noch im gesamten Corpus Aristotelicum erwähnt). Diese Tragödie hat für die *Poetik* einen ‚Referenz-Status‘: sie steht als Beispiel für eine wirkungsvolle Handlungsführung, in der man erst nachträglich erkennt, was man einem Nahestehenden Furchtbares angetan hat (Kap. 14, 1453b 31), für die elegante Positionierung von ‚Unlogischem‘, das zum Mythos gehört, außerhalb des eigentlichen Plots (Kap. 15, 1454b 8 bzw. Kap. 24, 1460a 30), für die Verwendung der besten Form der Anagnorisis (Kap. 16, 1455a 18) sowie schließlich für eine typische und angemessene Länge einer Tragödie (Kap. 26, 1462b 2).

52a 25–26 ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν ... ἀπαλλάξων ... δηλώσας ... ἐποίησεν Aristoteles bezieht sich hier auf den Boten aus Korinth, der in Soph. O.R. die Nachricht vom

Tod des Polybos, des vermeintlichen Vaters des Ödipus, überbringt (V. 924–72) und anschließend, in Reaktion auf die Sorge des Ödipus vor einem Inzest mit seiner Mutter (V. 994–1000), die Enthüllung der Identität des Ödipus einleitet (V. 1002ff.).

Aristot. benutzt in diesem Satz vier Partizipien in unterschiedlichen Funktionen. ἐλθὼν fungiert als Subjekt, benötigt aber keinen Artikel (anders Else 1957, 347 Anm. 12, wiederbelebt von Janko 2013: <δ> ἐλθὼν), s. Verdenius 1965, Schrier 1980, 100, was dem griech. Sprachgebrauch seit der frühgriech. Epik entspricht (s. Od. 5,400, Hesiod, op. 12; Platon, Leg. 795b: διαφέρει πάμπολυ μαθὼν μὴ μαθόντος u.ö.). Die Konstruktion ist wie folgt zu verstehen: ἐλθὼν und δηλώσας sind parallel, von beiden Partizipien ist wiederum ein finales Partizip Fut. abhängig: ἐλθὼν – der, der kommt, ὡς εὐφρανῶν – um Ödipus zu erfreuen (vgl. O.R. 934: ἀγαθὰ δόμοις τε καὶ πόσει κτλ.), καὶ – und (ich interpungiere nach diesem ‚und‘, um das finale Partizip abzuheben), ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου – um ihn von seiner Sorge bezüglich der Mutter zu befreien (vgl. O.R. 989ff.: ποίας δὲ καὶ γυναικὸς ἐκφοβεῖσθ’ ὕπερ; 1002: τί δῆτ’ ἐγὼ τοῦδε τοῦ φοβοῦ σ’, ἀναξ, ... ἐξελευσάμην κτλ.), δηλώσας δὲ ἦν – ihm deshalb eröffnet, wer er ist (vgl. O.R. 1016: ὁθύνεκε’ ἦν σοι Πόλυβος οὐδὲν ἐν γένει, 1020ff.: d. h. er eröffnet Ödipus eigentlich, wer er nicht ist, woraus sich aber im Weiteren die Aufdeckung der Wahrheit ergibt), τοῦναντίον ἐποίησεν – (resultativ:) und dadurch das Gegenteil bewirkte (sc. von dem, was er mit seinen in den futurischen Partizipien ausgedrückten Zielen erreichen wollte). Man kann das finite Verb mit dem Objekt τοῦναντίον ἐποίησεν hierbei als eine prägnante verbale Umschreibung des Begriffs Peripetie verstehen.

52a 27–29 καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ κτλ. Aristoteles bezieht sich hier auf den (verlorenen) *Lynkeus* seines Zeitgenossen Theodektes (TrGF 72 F 3a), ein Stück, das einen Ausschnitt aus dem Danaiden-Mythos, soweit erkennbar, in ungewöhnlicher Weise behandelte: Statt – wie auch seinen anderen 49 Töchtern – Hypermestra den Auftrag zu geben, ihren Bräutigam Lynkeus in der Hochzeitsnacht zu ermorden, nimmt es den Anschein, als ließe Danaos den Lynkeus zur Hinrichtung abführen und würde statt dessen umgebracht. Hier liegt damit ein doppelter Umschwung (im Richtungssinn der Handlung, aber natürlich auch in der Intention mindestens des Danaos) vor: der eine wird, statt hingerichtet zu werden, gerettet, der andere, statt für eine Hinrichtung zu sorgen, muss sterben. Möglicherweise (hierzu Karamanou 2007) lässt sich hiermit ein Schol. zu Eur. Or. 872 in Verbindung bringen, in dem von einem Prozess die Rede ist, dem sich Danaos nach dem Mord an den Aigyptos-Söhnen auf Veranlassung des Lynkeus stellen muss.

In Kap. 18, 1455b 29–32 (s. zu den textkritischen Problemen dieser Partie unten ad loc.), geht Aristoteles im Kontext der λύσις, der ‚Lösung eines Knotens‘ im Plot erneut auf dieses Stück ein: dort ist noch von der „Ergreifung des Kindchens“ die Rede. Ergibt sich hieraus, dass in diesem Stück auch Abas, der Sohn von Hypermestra und Lynkeus, eine Rolle spielte, und zwar in der Art, dass durch Abas die sexuelle Beziehung zwischen Hypermestra und Lynkeus bei einem Prozess (hierauf

könnte 55b 29: λύσις δ' ἢ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου deuten, s. Karamanou 2007) ans Licht kam?

52a 34 καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ γὰρ hat wie in Kap. 15, 1454a 20 exemplifizierende Bedeutung. Die Anagnorisis vermittelt (lebloser) Gegenstände (sog. Gnorismata, dazu Hähnle 1929; zur Funktion und Bedeutung von Requisiten insgesamt Dingel 1967, Mueller 2016) ist in der Tragödie durchaus gebräuchlich, siehe etwa Eur. *Ion* V. 1351 bzw. 1398: Korb und Windeln, anhand derer Kreusa Ion als den von ihr ausgesetzten Sohn erkennt. Es ist bemerkenswert, dass Aristot. hier – in der Konsequenz seiner Abwertung der *opsis* (Kap. 6) – die Bühnenwirksamkeit der Wiedererkennung durch Requisiten gänzlich ausblendet (s. dazu Schwinge 1990, 4–9).

52a 35 ἐστὶν ὡς (ὅ)περ εἴρηται Ich folge hier – nach der Empfehlung von Lucas 1968, 132 – dem Text von Tarán 2012, der die Konjektur von Spengel und Bywater aufnimmt und statt des Überlieferten: ἐστὶν ὡς περ εἴρηται συμβαίνει (von Kassel in *cruces* gesetzt) ἐστὶν ὡς [= in einer gewissen Weise] ὅπερ εἴρηται συμβαίνει schreibt.

52a 35–36 εἰ πέπραγέ τις ἢ μὴ πέπραγεν Gudeman 1934, 224/5 gibt für beides Beispiele (Typ I: Soph. O.R., Typ II: Soph. *Aias*).

52b 4–5 ὅταν ᾗ δῆλος ἄτερος τίς ἐστίν So etwa in Soph. El., wo Orestes um die Identität seiner Schwester weiß, Elektra hingegen erst V. 1222 den Bruder erkennt.

52b 5–8 οἷον ἢ μὲν Ἰφιγένεια κτλ. In Eur. I.T. erfährt Orestes (V. 769ff.) aus dem Brief, den Iphigenie verliet und den Pylades nach Argos bringen soll, dass ihm seine Schwester gegenübersteht, während Orest sich seiner Schwester gegenüber durch sein Wissen um eine von Elektra gewebte Decke identifizieren kann (V. 814).

52b 10/11–12 τρίτον δὲ πάθος ... πάθος δὲ ἐστὶ πράξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά Die hier gegebene Definition von πάθος als Handlung, die vernichtend oder schmerzvoll ist, ist grundlegend für die Einstufung bestimmter Handlungsführungen bzw. Dichtungen (*Ilias*: Kap. 24, 1459b 13, *Aias*- und *Ixion*-Tragödien: Kap. 18, 1456a 1) als παθητικά. Siehe hierzu Gill 1984.

Aristoteles' Gebrauch von πάθος in der *Poetik* nutzt offenbar das breite Spektrum, das das Wort in verschiedenen Diskursen des 4. Jh. abdeckte (s. hierzu Rees 1972; Kraus 2005, 80–81). So kann πάθος bezeichnen i. (in einem ‚theatralischen‘ Sinn) das literarisch dargestellte Leid, das Leiden, das Figuren in Epen oder Tragödien auszuhalten haben (so der überwiegende Gebrauch in der *Poetik*: 53b 18/20; 54a 13; 55a 31); ii. im rhetorischen Sinn den durch Darstellung von Leid erzeugten Affekt im Rezipienten (56a 38, hier synonym mit πάθημα, 49b 28, s. Kraus 2005, 80–81), sowie iii. im Sinn einer grammatisch-rhetorischen Terminologie die ‚Veränderungen‘ im sprachlichen Ausdruck (πάθη τῆς λέξεως, Kap. 25, 1460b 12).

52b 12–13 οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερώ θάνατοι κτλ. Diese Bestimmung ist insofern merkwürdig, als die spätere hellenistische Poetik den Tod auf offener Bühne unter Bann stellte, so jedenfalls der Ausweis der *Ars poetica* des Horaz (V. 185: ne pueros coram publico Medea trucidet: ob hier eine neue Sachlage durch POxy 5039 eingetreten ist, durch den auf eine i. *Medea* des Euripides mit einer <τεκνοκτονία ἐν φανερώ> hingewiesen zu werden scheint [dazu Luppe 2010 bzw. Luppe 2011], bedarf weiterer Untersuchung). Freilich können Aristoteles' Ausführungen hier auch auf ‚offene‘ Darstellungen von Tod etwa in Botenberichten bezogen werden (so Rees 1972).

Kap. 12

Das Kap. 12, das den ‚quantitativen‘ Teilen der Tragödie gewidmet ist, führt für die Tragödie aus, was die Einleitung angekündigt hat: ἐτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων (Kap. 1, 47a 10–11). Indessen wirkt in Platzierung und Durchführung dieser Abschnitt (trotz einiger Nähe zur Sprache und Gedankenwelt des Arist.) wie ein Einschub bzw. Fremdkörper. Die fast wörtliche Wiederholung der Einleitung des Kapitels an dessen Ende (52b 14–16 ~ 52b 25–27) hat die Zweifel an dessen Echtheit verstärkt. Siehe die ausführliche Diskussion bei Gudeman 1934, 229–32 bzw. Schmitt 2008, sowie besonders Else 1957, 359–63, der aus sprachlichen Besonderheiten bzw. der sachlichen Nähe zum Tractatus Coislinianus und Tzetzes (s. dazu unten Text I, § 8; man kann ferner den vielleicht Michael Psellos zuzuweisenden Traktat περὶ τραγωδίας [„Tractatus Baroccianus“] hierzu anführen, s. dazu insgesamt Perusino 1993) den Schluss zieht, dieses Kapitel sei in der Spätantike oder in byzantinischer Zeit in den Text eingeschoben worden. In diese Richtung weist auch die von Taplin 1977, 470–476 unternommene Analyse der einzelnen Termini für Bauformen, die dieses Kapitel gibt (vgl. indes dazu auch Halliwell 1998, 121 Anm. 1: „perhaps a little unfair to Ar.“). Auch Taplin athetiert Kap. 12.

52b 14–15 Μέρη τραγωδίας, οἷς ... πρότερον εἴπομεν Mit dieser Eröffnung wird auf die Behandlung der ‚qualitativen‘ Teile der Tragödie zurückverwiesen (πρότερον εἴπομεν), die Kap. 6, 49a 31–50a 14 gibt, die jedoch hinsichtlich des μῦθος noch gar nicht abgeschlossen ist und in Kap. 13 fortgesetzt werden wird. Die nähere Bestimmung dieser qualitativen Teile (in Kap. 6, 50a 8 als καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἡ τραγωδία zusammengefasst) als ὡς εἶδεσι δέχ' χρῆσθαι gibt deren Verwendung eine normative Dimension.

Die Bedeutung und Konstruktion von χρῆσθαι ὡς hat eine Analogie in Met. 3,3, 998b 10: ὡς γένεσιν αὐτοῖς (sc. τὸ ἐν καὶ τὸ ὄν κτλ.) χρῆσθαι – ‚in der Bedeutung von Gattungen diese (Begriffe) gebrauchen‘. Schwierigkeit bereitet jedoch ὡς εἶδεσι, ‚in der Bedeutung von Arten‘. Wie ist hier, angesichts des Umstandes, dass in der Poetik εἶδος als klassifikatorischer Begriff in verschiedenartigen Klassifikationen gebraucht wird (s. oben zu Kap. 1, 47a 8 und zu Kap. 4, 49a 8), εἶδεσι zu verstehen? In

56a 33 wird εἶδη synonym für μέρη gebraucht. Dies ist hier nicht möglich, da damit eine sinnlose Tautologie entstünde. Näherliegend ist es, einen Bezug zu Kap. 4, 49a 8 zu sehen: dort kann man unter den εἶδη τῆς τραγωδίας deren qualitative (und auch quantitative) Bauteile verstehen. So erscheint hier (wie dort) die Bedeutung „Formelemente“ (so auch Fuhrmann in seiner Übers.) gerechtfertigt.

52b 16–18 πρόλογος ἐπεισόδιον [...] κομμοί Zu diesen ‚quantitativen‘ Elementen der Tragödie siehe insgesamt die Beiträge in Jens 1971.

52b 17–18 κοινὰ μὲν πάντων ταῦτα, ἴδια ... κομμοί Hiermit macht Aristot. eine Unterscheidung zwischen Elementen, die ‚gemeinsam‘, und Elementen, die speziell bzw. ‚eigen‘ (ἴδια, vgl. 49b 16: τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγωδίας) sind. Unklar ist freilich die Referenz, auf die sich beide Adjektive beziehen: πάντων kann sich als Neutrum oder Maskulinum nicht auf das naheliegende τραγωδιῶν beziehen. Wenn man nicht in ἀπασῶν ändern will, kommen als Bezug in Betracht entweder das abstraktere δρᾶμάτων (so Gudeman 1934, 233), das etwa in Kap. 17, 55b 15 oder 18, 56a 15 ähnlich für ‚Tragödie‘ steht, oder (so Gottfried Hermann) ein allgemeiner Bezug auf die an der Tragödie beteiligten Choreuten und Schauspieler (was indes vom Kontext nicht naheläge). ταῦτα kann entweder die beiden unmittelbar zuvor genannten Formen der χορικά oder den gesamten vorausgehenden Katalog der Elemente bezeichnen. Insofern im Folgenden als ἴδια zwei lyrische (bzw. wenigstens halblyrische) Bauformen genannt werden, läge es zunächst näher, in ταῦτα die χορικά bezeichnet zu sehen. Jedoch ist es von der Sache her unbestreitbar, dass nicht minder Prolog, Epeisodion, Exodos und Chorika zu den Standard-Bauformen der Tragödie gehören (mögen auch manche Tragödien wie Aisch. Pers. keinen Prolog aufweisen).

52b 18 τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί Mit τὰ ἀ. τ. σκ. wird – wie in Probl. 19,15, 918b 27 – der Gesang eines Schauspielers ‚von der Bühne herab‘ (oder ein Amoibaiōn, auch unter Beteiligung des Chores: das Fehlen einer näheren Bestimmung moniert Taplin 1977, 474) bezeichnet, wie er insbesondere im (Spät-)Werk des Eur. (e.g. Phryger-Arie in Or. 1369–1502) erscheint. Indes weisen nicht alle (erhaltenen) Tragödien derartige Arien auf (für die die Komödie den Terminus technicus μονωδία kennt: Aristoph. Pax 1012; Thesm. 1077; Ran. 849, 944, 1330), ebenso wenig wie κομμοί, der rituellen Klage nachempfundene, auch von entsprechenden Gesten der Sänger begleitete lyrische Klagelieder des Chores (auch teilweise in amoibaiischer Form; s. hierzu ausführlich Schauer 2002).

52b 17 καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος κτλ. Am Rand der *Poetik*-Handschriften Paris. Graec. 2040 (s. XV), Riccardianus 15 (um 1500) und Guelferbytanus 26 (s. XV) findet sich folgendes Scholion (Text nach Vahlen 1885): τῶν χορῶν τὰ μὲν ἐστὶ παροδικὰ ὡς ὅτε λέγει δι’ ἣν αἰτίαν πάρεστιν ὡς τὸ Τύριον οἶδμα λιποῦσα (Eur. Phoen. 202), τὰ δὲ στάσιμα ὡς ἴσταται καὶ ἄρχεται τῆς θρηνηγῶν τῶν δράματος, τὰ δὲ κομματικά δταν

λοιπόν ἐν θρήνῳ γίνωται. Dieser kleine Text findet sich wortgleich in der Hypothesis zu Aisch. Pers., wird dort allerdings seit Blomfield als fremder Zusatz gestrichen.

52b 19–20 ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου
Der Terminus ‚Prolog‘ ist bereits im 5. Jh. als Bezeichnung für den Anfangsteil einer Tragödie eingebürgert, wie Aristoph. Ran. 1119–21 zeigt (καὶ μὴν ἐπ’ αὐτοὺς τοὺς πρόλογους σου τρέψομαι, / ὅπως τὸ πρῶτον τῆς τραγωδίας μέρος / ... βασιανῶ...).

Hier wird eine recht schematische Definition des Prologs gegeben (u.a. aufgenommen von Schol. Aristoph. Ran. 1120), da sie eine klare Unterscheidbarkeit bzw. Trennlinie zwischen Prolog und Parodos voraussetzt, die etwa in Eur. Hel. (u. Hyps.) oder [Aesch.] P.V. nicht gegeben ist. Es fehlt in dieser Definition die funktionale Dimension des Prologs, die Aristot. etwa in Rhet. 3,14 skizziert (dort figuriert der Prolog im Drama als Analogie zum Beginn einer Rede, deren einführende und vorbereitende Funktionen erläutert werden, s. Nestle 1930, 6–13). Gleichfalls fehlen weitere formale Unterscheidungen etwa zwischen einer ‚undramatischen‘ Einführungsrede, wie sie die Euripideische Dramatik kennzeichnet, und der Technik eines ‚dramatischen‘, mehrszenigen Prologs mit mehreren Akteuren, wie sie Sophokles häufig handhabt.

52b 20–21 ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν
Auch diese Definition des Epeisodions (die zudem auf jeden Versuch verzichtet, das Wort zu erklären) ist schematisch und fällt gegenüber dem komplexen Verständnis des Begriffs in der *Poetik* ab. S. dazu oben zu Kap. 4, 1449a 28. Immerhin ist durch die Bestimmung ὅλων χορικῶν μελῶν ein impliziter Hinweis auf komplizierte Kompositionsformen des Stasimons gegeben, so etwa in Eur. Or., wo das 4. Stasimon geteilt ist (Strophe 1353–65, Gegenstrophe 1337–48) und zwischen den Teilen damit formal kein ‚eigenständiges‘ Epeisodion angesetzt werden sollte.

52b 21–22 ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ’ ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος „The definition of this is so inane that it betrays the others.“: Taplin 1977, 472. Diese Definition ist schematisch als Gegenstück zur Definition der Parodos gebildet. Sie wird, indem sie den Abschluss mit dem letzten Chorlied beginnen lässt, komplexeren Stück-Enden, etwa Eur. Phoen., die Amoibaia anstelle des letzten Stasimons aufweisen, nicht mehr gerecht. Der Terminus ἔξοδος selbst (wohl als t.t. in Aristoph. Vesp. 582, s. ferner Kratinos Frg. 308 PCG mit den weiteren Hinweisen von Kassel-Austin) scheint im 5. Jh. für den Auszug eines Chores (aus der Orchestra oder einer anderen Aufführungsstätte) unter Begleitung des Aulos gebraucht worden zu sein. In einem breiteren Sinn wird der Begriff von Pollux 4,108 verwendet, der jeden Auszug des Chores aus der Orchestra so bezeichnet, dabei aber unterscheidet zwischen einer ἔξοδος des Chores mitten im Stück (wie etwa in Eur. Alc. 741–46), die als μετάστασις bezeichnet wird, und dem Auszug des Chores am Stückende, der als ἄφοδος benannt wird.

52b 22–23 χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἢ πρώτη λέξις ὅλη (ὅλου codd.) χοροῦ Diese Definition der Parodos hebt das Bauelement von sonst so bezeichneten Teilen/Toren des Theaters als Bau (Pollux 4,126) ab. Aristot. selbst verwendet den Terminus als Bezeichnung für den Auftritt des Komödienchores in EN 4,2,6, 1123a 23. Die Definition selbst ist insofern merkwürdig, als hier λέξις verwendet wird, also nicht einfach μέλος wie im Folgenden. Rechtfertigen lässt sich dieser Begriff in der Bedeutung ‚sprachliche Äußerung‘, womit sowohl das Rezitativ der bisweilen eine Parodos eröffnenden (Marsch-)Anapäste als auch der (oft strophische) Gesang des Chores bezeichnet sein kann. Wenn man diese Bedeutung zugrunde legt, ist Susemihls Konjekture ὅλη, die den gesamten sprachlichen Komplex der Parodos bezeichnet, erforderlich. Das überlieferte ὅλου würde hervorheben, dass ggf. Einzelstimmen der Choreuten oder von Teilchören (etwa Eur. Hcl. 73ff.) noch nicht zur Parodos zu zählen seien (was nicht sinnvoll wäre).

52b 23–24 στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου Dies ist in dieser apodiktischen Form falsch; möglicherweise (s. Lucas 1968, 138 nach Dale 1968) liegt hier eine missverständlich verkürzte Unterscheidung zwischen gesungenen Versarten und – so bei Anapästen und Trochäen – nur rezitierten vor. Immerhin kann man geltend machen, dass gesungene Anapäste in der Tragödie weitestgehend auf Schauspieler-Gesänge beschränkt sind (s. West 1982, 122), ‚lyrische‘ Trochäen nicht in ‚Reinform‘ in tragischen Chorliedern (für die Komödie ist der Befund anders) vorkommen, sondern sich in Regel als Variation lyrischer Iamben bilden (s. West 1982, 104).

Kap. 13

Mit Kap. 13 wird der Gedankengang von Kap. 11 weitergeführt: Die weiteren Bedingungen für eine möglichst gute Tragödie werden vorgestellt: i) die erforderliche Beschaffenheit der Hauptfigur (als eines ‚mittleren Mannes‘, 1452b 34–53a 12) und ii) die kompositorische Struktur und der ‚Richtungssinn‘ der Fabel werden erläutert (1453a 12–39).

52b 28 ὣν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι κτλ. Zu στοχάζεσθαι als Methode, in empirischen technai ein Ziel zu erreichen, s. oben zu Kap. 9, 51b 9–10. Die hier gebrauchte Formulierung, mit der die normative Dimension dieses Kapitels vorgegeben wird, wiederholt Kap. 15, 54a 16. Die Besonderheit der Verwendung von στοχάζεσθαι hier in Kap. 13 liegt darin, dass damit zugleich das Wortfeld ‚Zielen‘ (στοχάζεσθαι), ‚Verfehlen‘ (ἀμαρτάνειν/ἀμαρτία), ‚Treffen‘/‚Richtig-Machen‘ (ὀρθον εἶναι, καθορθοῦν) eröffnet wird, mit dem das Kap. auf verschiedenen Ebenen arbeitet.

52b 30–33 ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι ... μὴ ἀπλήν ἀλλὰ πεπλεγμένην...

φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικὴν κτλ. Dieser Vorder-Satz fasst die im Vorausgehenden entwickelten Bestimmungen für Komposition ‚der besten/schönsten Tragödie‘ zusammen: der Plot sollte nicht ‚einfach‘, sondern ‚verflochten‘ (s. Kap. 10) sein und in der Nachahmung von Furcht und Mitleid Erregendem bestehen (s. Kap. 6) – was im Folgenden näher ausgeführt wird. Spezifische Struktur und spezifischer Inhalt (mit entsprechender Wirkung), also prinzipiell zwei auf unterschiedlichen ästhetischen Ebenen angesiedelte Elemente der Tragödie, werden hier zunächst ‚parataktisch‘ nebeneinandergestellt, im weiteren Verlauf der Darlegung jedoch miteinander verknüpft.

52b 31–32 σύνθεσιν ... μὴ ἀπλὴν ἀλλὰ πεπλεγμένην Mit dieser Formulierung knüpft Aristot. an die in Kap. 10. 52a 14–18 gegebene Definition von ‚einfachen‘ vs. ‚komplexen‘ Plots/Handlungen an: die ‚einfache‘ Handlung ist dort als Gegenbild zur gleichsam reicheren, weil Anagnorismos und Peripetie enthaltenden ‚komplexen‘ bestimmt. In diesem Kapitel verwendet Aristot. indes in 53a 13 das scheinbar selbe Wort ἀπλοῦς noch in einem anderen Zusammenhang und mithin Sinn: als ἀπλοῦς μῦθος im Gegensatz zum διπλοῦς μῦθος. S. dazu unten ad loc., s. ferner Köhnen 1990, 129–32.

52b 34–53a 7 πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι ... ἔσται τὸ συμβαῖνον Aristoteles untersucht hier systematisch die Möglichkeiten, die sich aus dem ‚Glückswechsel‘ für die für die Tragödie erforderliche Erzeugung von Mitleid und Furcht ergeben. Hierbei geht er von einer schematischen Versuchsanordnung aus, die mit polaren Konstellationen arbeitet und als Figuren den ἐπιεικῆς/den ‚Guten‘ und den μοχθηρός/den ‚Schlechten‘ als Ausgangs- und Zielpunkt des Wandels εὐτυχία/Glück und δυστυχία/Unglück vorsieht.

Wichtig für ein Verständnis dieser Versuchsanordnung sind die Termini: ἐπιεικῆς (so kann man anhand der Definition feststellen, die Aristoteles in EN 5,10, 1137a 31–38a 3 von der Tugend ἐπιείκεια gibt) ist jemand, dessen ‚Gut-Sein‘ darin besteht, dass er nach den Prinzipien der Gerechtigkeit lebt und handelt und selbst dort, wo die Gesetze Lücken haben, gleichsam aus dem Geist des Gesetzes extrapolierend das erforderliche ‚Richtige‘ tut. Man kann daher ἐπιείκεια als eine ‚kooperative Tugend‘ einstufen (Adkins 1966, 79–80). Die übliche deutsche Übersetzung „Billigkeit“ ist demgegenüber missverständlich, insofern in ihr die Vorbildlichkeit, die im Sinne des Aristoteles durch das Leben im Einklang mit der Gerechtigkeit gegeben ist, zu wenig zum Ausdruck kommt. Daher ist hier als Übersetzung für ὁ ἐπιεικῆς ‚der vollkommen Rechtschaffene‘ gewählt. Innerhalb der *Poetik* wird dieser Terminus, der hier absolut gebraucht zu sein scheint, in Kap. 15, 1454b 13 gleichsam ‚relativ‘ eingesetzt: dort ergeht an den Dichter die Aufforderung, Figuren mit Defiziten wie Jähzorn zu konzipieren, die ansonsten ἐπιεικεῖς sein sollen (Beispiel Achill). In Kap. 26, 1462a 2 schließlich ist ἐπιεικῆς der Rezipient des Epos, der im Gegensatz zum Rezipienten,

an den sich die Tragödie wendet (πρὸς φαύλους), der Opsis, insbesondere der Gestik der Schauspieler, nicht bedarf.

Als Gegensatz zu ἐπιεικὴς fungiert der μοχθηρός bzw. ὁ σφόδρα πονηρός (53a 1). Die beiden Termini wie die zugehörigen Substantive μοχθηρία und πονηρία scheint Aristoteles synonym zu verwenden (s. Bonitz 474–75). Sie bezeichnen eine Schlechtigkeit, die sich als Handeln gegen die Gerechtigkeit als sozial relevant, als ‚anti-koperative Anti-Tugend‘ äußert (s. Adkins 1966, 80–81); in EN 3,5, 1113b 16–17 stellt Aristoteles zudem pointiert fest, dass diese Schlechtigkeit etwas Freiwilliges darstellt (ἢ μοχθηρία ἐκούσιον), also in der Verantwortung des Menschen liegt.

Mit diesen Termini arbeitet Aristoteles bei seiner Systematik der Konstellationen von Glückswechsel (hierbei werden für ‚Wechsel‘ synonym gebraucht μεταβάλλειν: 52b 34; 53a 9 und μεταπίπτειν: 53a 2; s. oben zu Kap. 4, 49a 14). Hierbei kommt er zu folgenden Ergebnissen (s. hierzu Else 1957, 367; Moles 1984, Kim 2010):

- a) Der Gute gerät vom Glück ins Unglück: ist weder furcht- noch mitleiderregend, sondern *μιαρόν*.
- b) Der Schlechte gerät vom Unglück ins Glück: ist für die Tragödie denkbar ungeeignet (ἀτραγωδότατον 52b 37), weder *φιλάνθρωπον* noch mitleid- und furchterregend.
- c) Der Schlechte gerät vom Glück ins Unglück: ist *φιλάνθρωπον*, aber nicht mitleid- und furchterregend.

An diesen für die Tragödie ungeeigneten Konstellationen fehlt, systematisch betrachtet, die Konfiguration: Der Gute gerät vom Unglück ins Glück, aber man mag aus a-c schließen, dass dies ebenfalls zwar *φιλάνθρωπον*, aber nicht mitleid- und furchterregend ist. In diesem Sinne scheint die spätere Literaturkritik eine derartige Konstellation sogar in eine andere Gattung verwiesen zu haben. So heißt es in der Hypothesis zu Eur. Alc.: Τὸ δὲ δράμα ἐστὶ σατυρικώτερον, ὅτι εἰς χαρὰν καὶ ἡδονὴν καταστρέφει, καὶ ἐκβάλλεται ὡς ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως ὃ τε Ὀρέστης καὶ ἡ Ἄλκηστις, ὡς ἐκ συμφορᾶς μὲν ἀρχόμενα, εἰς εὐδαιμονίαν δὲ καὶ χαρὰν λήξαντα, ἃ ἐστὶ μᾶλλον κωμωδίας ἐχόμενα. – „Das Drama ist satyrspielhafter, weil es eine Wendung zu Freude und Vergnügen nimmt, und es werden als dort nicht hingehörig aus der tragischen Dichtung ausgeschlossen der *Orestes* und die *Alkestis*, weil sie ihren Ausgang im Unglück haben, aber in Glück und Freude enden, was etwas ist, was stärker zur Komödie gehört.“ Vgl. dazu auch Schol. Or. 169I. Vgl. zum satyrspielhaften Charakter von Alc. und Or. auch Tzetzes, Prol. I, § 26 (unten, Anhang, Text 11a).

52b 36 *μιαρόν* *μιαρόν* bezeichnet im Allgemeinen (s. LSJ s.v.) etwas, das infolge einer wie auch immer zu denkenden Befleckung/Verunreinigung (s. *μιαίνειν*) abstoßend bzw. schlecht ist. Aristoteles verwendet dieses Wort nur in der *Poetik*: hier und in Kap. 14. Der Gebrauch hier ist durchaus auf die Grundbedeutung zurückführbar: dass ein guter Mensch (ohne es verdient zu haben) aus dem Glück ins Unglück gerät, kann man für ein Drama als schlecht bzw. mit Blick auf die Rezipienten eines solchen Dramas als abstoßend einstufen. In Kap. 14, 1453b 38–39 bzw. 54a 3, verwen-

det Aristoteles das Wort erneut, diesmal, um eine Handlungskonstellation als für die Tragödie nicht geeignet zu bezeichnen, in der man, weil man rechtzeitig etwas erfährt, eine bestimmte Handlung (die eine Katastrophe bedeutet) nicht ausführt: dies ist nach Aristoteles die schlechteste denkbare Konstellation: ... *χείριστον. τό τε γὰρ μαιρόν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν. ἀπαθὲς γάρ* (1453b 38–39; der folgende Gebrauch von *μαίρόν* in 1454a 3 nimmt diesen Gedanken lediglich wieder auf). *μαίρόν* bezeichnet damit nichts im buchstäblichen Sinn Abstoßendes, sondern nur etwas in extremem Maß wirkungsästhetisch Ungeeignetes. Es scheint, als dass damit eine leichte, aber nachvollziehbare Bedeutungsverschiebung vorliegt, die ungefähr so erklärbar ist (und damit zugleich Aristoteles' Arbeit mit bestimmten Termini charakterisiert): 1. Verwendung von *μαίρόν* (52b 37) zur Bezeichnung von etwas, was *οὐ φοβερὸν οὐδὲ ἔλεινόν*, sondern abstoßend ist; 2. Verwendung (53b 38–39) zur Bezeichnung von etwas, was *οὐ τραγικόν, ἀπαθὲς γάρ* ist. Das ‚tertium‘ in beiden Verwendungen liegt in Gleichsetzung von *οὐ φοβερὸν οὐδὲ ἔλεινόν* mit *οὐ τραγικόν, ἀπαθὲς γάρ* – d. h., Aristoteles gewinnt aus 52b 37 einen Terminus, der zwar zunächst die Bedeutung ‚abstoßend/schlecht‘ und zudem ‚untragisch‘, weil weder Furcht- und Mitleid-erzeugend, hat, dessen Verbindung mit ‚untragisch‘ aber in 53b 38–39 genutzt werden kann, um ihn als ‚schlecht‘ im Sinne von: für eine Tragödie nicht geeignet zu gebrauchen.

52b 37–38 ἀτραγυδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων Dass die Handlungskonfiguration, in der schlechte Menschen aus dem Unglück ins Glück gelangen, gänzlich untragödienhaft ist (das Adj. nur hier im Corpus Aristot., dann erst wieder bei Plut., *De curiositate* 8, 519a nachweisbar), ist zwar ohne weiteres verständlich, lässt sich jedoch aus Rhet. 2,9, 1386b 9–12 herleiten. Dort erläutert Aristot. das ‚Entrüstet-Sein‘ (*νεμεσᾶν*) als gleichsam polar gedachte Opposition zum Mitleid-Haben (*ἐλεεῖν*). Wie Mitleid Empfindung von Schmerz über unverdientes Unglück ist, so ist Entrüstet-Sein die Empfindung von Schmerz über unverdientes Wohlergehen (*τὸ λυπεῖσθαι ἐπὶ ταῖς ἀναξίαις εὐπραγίας*). Das (unverdiente) Glück der schlechten Menschen lässt also im Zuschauer nicht nur den für die Tragödie konstitutiven Affekt *ἔλεος* nicht entstehen, es ruft sogar dessen polaren Gegensatz als Affekt hervor. Eine solche Handlungskonstruktion ist also die denkbar untragischste. Siehe hierzu Golden 1987, 168–74.

52b 38–53a 2 φιλόνηθρωπον Mit *φιλόνηθρωπον* (hierzu Lamberton 1983 [interessant auch zum Kontext des späteren 4. Jh. und der Neuen Komödie], Moles 1984) ist grundsätzlich eine Eigenschaft bezeichnet, die eine positive Haltung zum Menschen im Sinne einer ‚Menschenfreundlichkeit‘ bezeichnet. In den frühesten Belegen für *φιλονηθρωπία* bzw. *φιλόνηθρωπος* wird es im Sinn einer (menschenfreundlichen) Milde verwendet ([Aisch.] *Prom.* II, 28; dann Platon, *Euthyph.* 3d; Xenophon, *Inst. Cyr.* I,4,1 u.ö.). Es kann den Gegenbegriff zu *Neid/φθόνος* bilden (Demosth. 20,165). Bei Aristoteles bezeichnet es im Allgemeinen die ‚Zuneigung zum Menschen‘ (s. Bonitz 818 mit Verweis auf Vahlen). Gleichwohl ist es in diesem Sinn hier kaum passend,

da es als Adjektiv eine Wirkung einer bestimmten Handlungskonstellation bezeichnet, die auf derselben Ebene wie *ἐλεεινόν* und *φοβερόν* als Bestimmung von *τραγικόν* liegt (vgl. den Gebrauch in Kap. 18, 1456a 20, wo *τραγικόν* parallel zu *φιλάνθρωπον* steht) und zugleich deren Gegenteil darstellt. Statt Mitleid und Furcht, so kann man pointiert konstatieren, müsste es ‚Mitfreude‘ und ‚Nicht-Furcht‘ bezeichnen, also mithin etwas, was eine geradezu ‚antitragische‘ Affekt-Wirkung hervorruft. Die damit bezeichnete Handlungskonstellation (der Schurke gerät aus dem Glück ins Unglück, 53a 1–2) kann man in gewisser Weise als dem Bedürfnis des Menschen nach einer ‚poetischen Gerechtigkeit‘ (so schließlich Moles 1984) zuordnen, doch ist ‚poetische Gerechtigkeit‘ ein zu enger Rahmen für die hier beschriebene Wirkung: Vielmehr ist – wie im Oppositionspaar *ἐλεεινόν* und *φοβερόν* – ein Affekt zu sehen, der nicht durch den Rahmen der fiktiven Handlung bestimmt, sondern ebenso unmittelbar ist: *φιλάνθρωπον* bezeichnet offenbar die Befriedigung eines Bedürfnisses, das zu sehen/zu erleben, was dem Menschen zukommt (oder nicht zukommt). Implizit ist also damit die Wirkung beschrieben, die grundsätzlich entsteht, wenn *ὁ ἄξιος δυστυχεῖται* (vgl. 53a 4), woraus auch keine Furcht entsteht. Eine adäquate Übersetzung von *φιλάνθρωπον* ist freilich kaum möglich. Hier wird daher mit dem zugegebenermaßen ungelungenen „dem menschlichen Bedürfnis entsprechend“ operiert.

53a 4–6 *ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ... περὶ τὸν ὅμοιον* Aristoteles erläutert und differenziert hier ‚objektbezogen‘ (fortgesetzt wird dies mit Spezifizierung für die Komposition des Plots in Kap. 14) sein Grundverständnis, wie *ἔλεος* und *φόβος* in der Rezeption zustande kommen. (Dies gibt zugleich eine wichtige Erklärung für die Tragödien-Definition in Kap. 6, 1449b 27–28.): dass sich *ἔλεος* auf den, der ‚unschuldig‘, *ἀνάξιος*, im Unglück ist, *φόβος* auf den ‚Ähnlichen‘, *ὅμοιος*, bezieht. Diese Erläuterungen lassen sich ergänzen aus der Rhet., in der beide Affekte definiert werden. So bestimmt Rhet. 2,8, 1385b 13–16 *ἔλεος: ἔστω δὴ ἔλεος λύπη τις ἐπὶ φαινομένῳ κακῷ φθαρτικῷ ἢ λυπηρῷ τοῦ ἀναξίου τυγχάνειν, ὃ καὶ αὐτὸς προσδοκῆσειεν ἂν παθεῖν ἢ τῶν αὐτοῦ τινα, καὶ τοῦτο ὅταν πλησίον φαίνεται· κτλ.* – „Es sei also Mitleid ein bestimmter Schmerz über ein Übel, das als zerstörerisch oder schmerzlich erscheint, an jemandem, der es nicht verdient hat, es zu erleiden, (ein Übel), das man erwartungsgemäß selbst oder jemand von denen, die zu einem gehören, erleiden könnte, und zwar sooft das Übel nahe erscheint.“ Mitleid ergibt sich also nach Aristoteles deswegen, weil man das Leid, das man an einem beobachtet, der – dies ist der wesentliche Punkt – daran unschuldig ist/dafür keine Verantwortung hat (ähnlich Plat., Leg. II, 936b zum *οἰκτρός*), auch selbst (und zwar ebenso unschuldig wie der beobachtete Leidende) mit einer gewissen Erwartung erleiden könnte (*καὶ αὐτὸς προσδοκῆσειεν ἂν παθεῖν*). S. hierzu Rapp 2002, Bd. 2, 649–57.

Furcht wird in Rhet 2,5, 1382a 21–25 bestimmt: *ἔστω δὴ ὁ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ· οὐ γὰρ πάντα τὰ κακὰ φοβούνται, οἷον εἰ ἔσται ἄδικος ἢ βραδύς, ἀλλ’ ὅσα λύπας μεγάλας ἢ φθορὰς δύνανται, καὶ ταῦτα ἐὰν μὴ πόρρω ἀλλὰ σύνεγγυς φαίνηται ὥστε μέλλειν. τὰ γὰρ πόρρω σφόδρα οὐ*

φοβούνται (ἴσασι γὰρ πάντες ὅτι ἀποθανοῦνται, ἀλλ' ὅτι οὐκ ἐγγύς, οὐδὲν φροντίζουσιν). – „Es sei also Furcht ein bestimmter Schmerz oder Verstört-Sein, das sich aus einer Vorstellung eines bevorstehenden verderblichen oder schmerzlichen Übels ergibt: denn nicht die Übel allesamt fürchtet man, wie zum Beispiel, dass man ungerecht oder zu langsam sein wird, sondern nur alle die, die großen Schmerz oder großes Verderben bewirken, und zwar dann, wenn das nicht entfernt, sondern ganz nahe erscheint, so dass es unmittelbar bevorsteht. Denn das Weit-Entfernte fürchtet man nicht (so wissen nämlich alle, dass sie sterben werden, aber weil das nicht nahe ist, kümmert es sie nicht).“ An Furcht in der Aristotelischen Konzeption (s. dazu Rapp 2002, Bd. 2, 619–28) ist also die Vorstellung eines nahen schlimmen Leides das zentrale Moment.

Während, nimmt man *Poetik* und *Rhetorik* zusammen, erkennbar ist, wie und auf welchen Voraussetzungen ‚Mitleid‘ in der Aristotelischen Konstruktion als ästhetisches Erleben funktioniert, benötigt man für ‚Furcht‘ noch einen Zwischenschritt, der von der Definition in der *Rhetorik* zur *Poetik* führt. Diesen Zwischenschritt leistet der in der *Poetik* eingeführte *ῥμοιος* – denn die Definition der *Rhetorik* bestimmt Furcht als Sorge für den Sich-Sorgenden selbst. Über die Denkfigur der Attraktion infolge von Ähnlichkeit (dazu grundlegend Müller 1965), in der griechischen Kultur von der *Odyssee* (17, 218: ὡς αἰεὶ τὸν ὁμοῖον ἄγει θεὸς ὡς τὸν ὁμοῖον) bis ins Sprichwort (Zenob. [vulg.] 2,47; Diogen. 5,16) verwurzelt, macht Aristoteles (der selbst in *Rhet.* 2,11, 1371b 12–72a 2, die ‚affektische‘ Bedeutung von Ähnlichkeit herausstellt) die – modern formuliert – Identifikationsmöglichkeit des Rezipienten mit dem in einem Drama von Gefahr Bedrohten zu einer Identifikations-Wahrscheinlichkeit. Es ist davon unbenommen, dass Aristoteles damit Ähnlichkeit in einem anderen Sinn als in Kap. 2 verwendet (hier in Kap. 13 ist ja theoretisch von dramatischen Figuren die Rede, mit denen sich ein Rezipient identifizieren soll, weil sie ihm ähnlich sind, die aber, wenn sie z.B. Sophokleische Figuren sind (s. Kap. 3, 1448a 26), zugleich insofern unähnlich sind, als sie βελτίονες ἢ καθ' ἡμᾶς angelegt werden.

53a 7–12 ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ... ἐπιφανεῖς ἄνδρες Mit ἄρα als Schlussfolgerung aus dem Vorangehenden markiert, wird nunmehr eine Bestimmung des ‚trag. Helden‘ entworfen (n.b.: Ein solcher Terminus wird von Aristot. nicht verwendet: die *Poetik* entwickelt keine entsprechende Terminologie, die die Figuren einer Tragödie mit Rücksicht auf ihre dramaturgischen Funktionen fassen würde; das Fehlen dieser Terminologie kann als Resultat der Bestimmung von Poesie/Tragödie als Mimesis verstanden werden). Diese Bestimmung erscheint als gleichsam durch Ausschluss (λοιπός) hergeleitet: Zwei negative Bestimmungen eröffnen die Definition

- i) μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη
- ii) μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν.

Mit i) werden die Nicht-Eigenschaften des Helden bestimmt. Interessanterweise sind es Eigenschaften, die eine ausgeprägte ‚soziale‘ Dimension haben, d. h. den

Helden a) selbst in der Gemeinschaft als herausgehoben markieren (*ἀρετή*) bzw. b) die Gemeinschaft in ihrem Zusammenhalt stützen lassen (*δικαιοσύνη*). Mit diesen eher sozialen Qualitäten ist bezeichnenderweise das, was Aristot. in Kap. 15 über *ἥθος* ausführen wird, noch kaum berührt. Mit ii) werden negativ die Kausalitäten angedeutet, die für den Umschwung ins Unglück erforderlich sind: die Forderung, es dürften hierfür nicht *κακία/μοχθηρία* Ursache sein, korrespondiert mit 53a 1–4. Mit *κακία* scheint hier der Gegenbegriff zu *ἀρετή* aufgerufen zu sein und wie in Kap. 2, 1448a 3 knapp angedeutet (*κακία γὰρ καὶ ἀρετή τὰ ἥθη διαφέρουσι πάντες*) auch die ‚inneren Eigenschaften‘ des Helden in den Blick genommen.

Chiastisch folgen auf diese negativen Bestimmungen zwei positive: iii) als Kausalität δι’ *ἁμαρτίαν* τινά, sowie iv) τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, also wiederum eine soziale Bestimmung des Helden. Während iv) durch die folgenden Beispiele οἶον Οἰδίπους κτλ. weiter erläutert wird, bleibt unbestimmt, was hier (und in der Weiterführung 53a 16: δι’ *μεγάλῃν ἁμαρτίαν*) *ἁμαρτία* bezeichnen soll.

53a 9–10 δι’ ἁμαρτίαν τινά Hier wird durch *τινα* ausdrücklich das Moment von Vagheit mit dem Wort *ἁμαρτία* verbunden und damit signalisiert, dass es nicht in einer spezifizierten oder herausgehobenen Bedeutung (etwa im Deutschen ‚tragische Schuld‘ oder ‚tragische Verfehlung‘), sondern im Sinn des ‚Standard-Griechischen‘ verwendet wird. (Eine noch immer lesenswerte Bedeutungsgeschichte von *ἁμαρτία* in der griech. Lit. gibt Hey 1928.). Dies unterstreicht die weitere Verwendung des Wortes in der *Poetik* selbst: So bedarf es 53a 16 des expliziten Zusatzes δι’ *ἁμαρτίαν μεγάλην*, damit deutlich wird, welche Dimension von ‚Fehler‘ erforderlich ist, damit der Wandel vom Glück ins Unglück zu einem wirkungsvollen Tragödien-Element werden kann. Und auf der anderen Seite wird *ἁμαρτία* gebraucht, um Mißgriffe des Tragödien-Dichters bei der Anlage von Wiedererkennung (Kap. 16, 54b 35) oder um Fehlertypen in der Tragödien-Dichtung (Kap. 25, 60b 15–17) zu bezeichnen. Der nämliche breite Gebrauch findet sich auch für das Verbum *ἁμαρτάνειν* innerhalb der *Poetik*: Kap. 8, 51a 20 – Fehler von Ependichtern; Kap. 13, 53a 24 – Fehler der Euripides-Kritiker; Kap. 15, 54b 17 – Fehler von Dichtern bei der Charakterzeichnung der Figuren; Kap. 19, 56b 15 – vermeintlicher Fehler Homers; Kap. 25, 60b 23 – ein legitimer Fehler eines Gedichts.

Dasselbe gilt für das bedeutungsgleiche Substantiv *ἁμαρτημα*: Kap. 5, 49a 34 – das Lächerliche als Fehler; Kap. 25, 60b 19 – Fehler der *Poetik*; 60b 30 – ein technischer Fehler der Poesie; 61b 8 – ein Fehler/Irrtum bei der Interpretation. Es liegt in *ἁμαρτία* im Sinn des Aristoteles ein Bedeutungsspektrum vor, dass (Stinton 1975, 221) von ‚ignorance of fact‘ bis ‚moral error/defect‘ reicht.

Trotz dieses eher schlichten Befundes zur Bedeutung von *ἁμαρτία* in der *Poetik* kann man geradezu eine umfängliche Debatte um den Terminus in der Forschung konstatieren, die ihre Wurzeln (die teils ihrerseits gespeist sind aus Platonischen Quellen: in Leg. 8, 838c wird gerade für Tragödien-Figuren wie Thyest, Ödipus und Makareus der Untergang als Strafe für ihre Hamartia [*δίκην τῆς ἁμαρτίας*], die

als Schuld gefasst ist, konstatiert; vgl. auch Rep. 3, 396d) in der frühneuzeitlichen *Poetik*-Rezeption hat, aus der heraus sich Konzepte von ‚tragischer Schuld‘ und ‚Schicksalstragödie‘ gebildet haben, die ihrerseits auch in die Interpretation der *Poetik* selbst sowie, darauf aufbauend, der griechischen Tragödien zurückgespielt wurden (s. hierzu ausführlich Schmitt 2008, 439–76). Das ‚Abschichten‘ dieser Rezeptionsperspektive hat über verschiedene Etappen (wichtig hier Bremmer 1969, Stinton 1975, Sherman 1992; in breiterem Umfang Schmitt 2008, gestützt auf zahlreiche eigene Vorarbeiten; weitere Lit. bei Ho Kim 2010) das Verständnis für die Bedeutung von ἀμαρτία in der *Poetik* neu konstituiert. Dieses Verständnis ist auch deswegen für die *Poetik* insgesamt von Bedeutung, weil offenkundig Aristot. bei Konzeption der Komposition des Plots ἀμαρτία eine wichtige Funktion zuweist. Denn im Sinne der Aristotel. ‚Ursachenlehre‘ benötigt ein schlüssig komponierter Plot eine plausible Ursache für den Tragödien-konstitutiven Umschwung vom Glück ins Unglück, eine Ursache, die – um den Eindruck der Kontingenz zu vermeiden – geeignet ist, zugleich eine Notwendigkeit des Umschwungs zu begründen (daher ist in 53a 16 ausdrücklich von μεγάλη ἀμαρτία die Rede). Angesichts dieser konzeptionellen Bedeutung von ἀμαρτία ist es auch erforderlich, näher zu beleuchten, was Aristot. mit diesem Terminus verbindet, so dass er für das oben genannte Bedeutungsspektrum brauchbar wird.

Instruktiv hierfür ist die Bestimmung von ἀμαρτία/ἀμαρτήμα in EN 5,8, wo es um das Verhältnis von Vergeltung zur Gerechtigkeit geht. Hierbei unternimmt Aristot. eine Systematisierung von Schadenstypen und ihrer Entstehung. ὅταν μὲν οὖν παραλόγως ἢ βλάβη γένηται, ἀτύχημα, ὅταν δὲ μὴ παραλόγως, ἄνευ δὲ κακίας, ἀμαρτήμα (ἀμαρτάνει μὲν γὰρ ὅταν ἢ ἀρχὴ ἢ ἐν αὐτῷ τῆς αἰτίας, ἀτυχεῖ δ' ὅταν ἐξωθεν) ὅταν δὲ εἰδῶς μὲν μὴ προβουλευσας δέ, ἀδίκημα, οἷον ὅσα τε διὰ θυμόν καὶ ἄλλα πάθη, ὅσα ἀναγκαῖα ἢ φυσικὰ συμβαίνει τοῖς ἀνθρώποις. (1135b 16–22) – „Wenn wider vernünftige Erwartung der Schaden eintritt, ist das ein unglücklicher Zufall, wenn nicht wider vernünftige Erwartung, doch ohne bösen Willen, dann ist es ein Fehler (es macht jemand nämlich einen Fehler, wenn in ihm selbst die erste Ursache liegt, man unterliegt einem unglücklichen Zufall, wenn sie außerhalb liegt). Wenn jemand mit vollem Wissen, aber ohne Vorüberlegung (sc. einen Schaden anrichtet), ist das (ein Akt von) Ungerechtigkeit, z.B. alles, was aus Zorn und anderen Affekten (sc. angerichtet wird), die sich mit den Menschen notwendig oder von Natur aus verbinden.“ (Siehe hierzu Schofield 1973). Diese Trias ἀτύχημα, ἀμαρτήμα, ἀδίκημα korrespondiert mit der Typologie der Handlungsumschwünge bzw. der Charakterisierung der ‚Männer‘, die die *Poetik* in Kap. 13 entwirft (s. dazu Ho Kim 2010, 46–50). Der Schuft, der Glück hat oder ins Unglück stürzt (52b 36–37), ist qua Wesen von κακία gekennzeichnet und begeht ἀδικήματα – diese Konstellation ist eben nicht Tragödien-tauglich. Nicht minder untauglich ist auch der Fall des Vortrefflichen (52b 34); infolge seiner Vortrefflichkeit kann sein Sturz nur ein ἀτύχημα und bzw. παράλογον sein, die Ursache des Sturzes nur außerhalb des Vortrefflichen liegen. Die Eigenschaften des ὁ μεταξὺ prädestinieren ihn für das Begehen von ἀμαρτήματα: von Fehlern, die ohne

bösen Willen (53a 8–9: μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν), aber aufgrund eines Kalküls (μὴ παραλόγως EN 1135b 17) und durch ihn selbst (ἢ ἀρχὴ ἢ ἐν αὐτῷ τῆς αἰτίας) begangen werden. Begehen kann er einen derartigen Fehler, hier kann man eine weitere Bestimmung des ἀμάρτημα aus EN 5,8, 1135b12 hinzufügen, weil er μετ' ἀγνοίας, mit einem gewissen Unwissen, begangen wird.

Es wird auch deutlich, dass eben die Konstruktion des ὁ μεταξύ und der Ursache seiner Katastrophe (als ἀμαρτία) kein Selbstzweck ist, sondern gesteuert ist von der Frage, welche Konstruktion erforderlich ist, um den Zweck der Tragödie bestmöglich zu erreichen, nämlich: τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ... ἡδονήν (53b 12–13).

53a 10–12 τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων ... ἐπιφανεῖς ἄνδρες Hiermit wird noch eine weitere Anforderung angefügt, die die soziale Stellung des ὁ μεταξύ betrifft: er soll nicht soziales Mittelmaß repräsentieren, sondern im Ansehen wie in seinen äußeren Umständen herausgehoben sein – was zwangsläufig auf die großen aristokratischen Helden im griechischen Mythos führt (Ödipus, Thyest). Ohne dass dies hier ausgeführt würde, ist erkennbar, dass diese Anforderung an den ‚Helden‘ notwendigerweise auf eine entsprechende ‚Fallhöhe‘ in der Katastrophe führt.

Diese Gesamtkonzeption der Anforderungen an die Person, die in einer Tragödie in die Katastrophe gerät, und die Weise ihres Handelns, ist damit durchaus schlüssig. Ob damit, wie Aristot. im Folgenden skizzenhaft ausführt, die einzelnen Tragödien wirklich jeweils im Kern erfasst sind, steht auf einem anderen Blatt.

53a 12–13 ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν Mit ἀνάγκη ἄρα wird der Übergang zum ‚Richtungssinn‘ der Fabel als Schlussfolgerung aus der vorangehenden Erörterung der Eigenschaften des Helden markiert. Aristot. gebraucht mit Blick auf die Fabel – anders als in Kap. 10 oder oben in 52b 30–32 – den Terminus ἀπλοῦς als Gegenteil von διπλοῦς, also ‚einfach‘ nicht als Gegenteil von ‚verflochten‘, sondern ‚doppelt‘ im Sinne einer zwei- (oder gar mehr-) strängigen Handlung, wofür im Folgenden als Beispiel die *Odyssee* („Glück“ bei Odysseus u. seiner Familie, Unglück bei den Freiern, als Gegensatz zum ‚einfachen‘ Plot der O.R.) dient. Siehe dazu Köhnken 1990, 131–32, dort auch zum weiteren Wortgebrauch von ἀπλοῦς/διπλοῦς in der *Poetik*, der in Kap. 21, 1457a 31–34 (Lexis: der Unterschied zwischen Simplex und Kompositum wird mit den beiden Termini beschrieben, ähnlich Kap. 5: Metrum) dem hier vorliegenden Gebrauch entspricht.

53a 13–17 καὶ μεταβάλλειν ... ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν ... δι' ἀμαρτίαν μεγάλῃν ἢ οἷου εἴρηται ... ἢ χείρονος Dieser Satz fasst die voranstehend entwickelten Komponenten des Tragödien-geeigneten Plots zusammen, präzisiert aber in zwei Hinsichten: die ἀμαρτία wird ausdrücklich als ‚schwer‘ qualifiziert (salopp formuliert: in Eur. Med. darf nicht etwa der Umstand, dass Jason Medeas Geburtstag vergaß, in die Katastrophe führen, sondern, dass er sie unter Eidbruch verlassen hat), und

dem ‚mittleren Mann‘, ὁ μεταξὺ, wird – in Erweiterung der Beschreibung 53a 8 (μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη) eingeräumt, hier doch besser (oder schlechter) sein zu dürfen.

53a 18 ἀπηριθμουν Das hier gebrauchte Verb ἀπαριθμεῖν bereitet einige Schwierigkeiten. Vom Sinn her wäre zu erwarten, dass ‚die Dichter beliebige Mythen erzählten‘ oder ‚in beliebiger Reihe her-zählten‘ o.ä. Doch dies ist mit den übrigen Belegen des Verbs (s. LSJ s.v.) nicht zu halten. Erwägenswert ist die Vermutung von Gudeman 1934, 244, dass hier ein Bild zugrunde liegt, in dem ‚die alten Dramatiker aus einer Liste von Mythen die für sie jeweils passenden durch simples Abzählen bestimmten‘.

53a 19–22 οἷον περὶ Ἀλκμέωνα κτλ. Für die vorhellenistische Tragödie lässt sich dieser Katalog des Aristoteles wie folgt verifizieren: *Alkmeon*-Dramen sind bezeugt für: Sophokles (F 108–10) Euripides: *Alkmeon in Psophis* (F 65–73), *Alkmeon in Korinth* (F 73a–77), Agathon (TrGF 39 F 2), Timotheus (TrGF 56 F 1), Astydamos (TrGF 60 F 1b), Euaretos (TrGF 85 T 2), Theodektes (TrGF 72 F 1a).

Ödipus-Dramen sind erhalten von Sophokles (O.R. und O.C.), bezeugt für Aischylos (T 78, 12b), Euripides (F 539a–557), Achaios (TrGF 20 F 30/31), Philokles (TrGF 24 F), Xenokles (TrGF 33 F 1), Meletos (TrGF 48 F 1: *Oidipodeia*), Karkinos (TrGF 70 F 1f), Nikomachos (TrGF 36 T 1), Theodektes (TrGF 72 F 4), Diogenes (TrGF 88 F 1f), Timokles (TrGF 86 T 3?).

Orestes- bzw. *Elektra*-Dramen sind erhalten von Aischylos (Choe.), Sophokles (El.) und Euripides (El., Or.), ferner bezeugt für Euripides II (TrGF 17 T), Karkinos (TrGF 70 F 1g), Aphareus (TrGF 73 F 1), Theodektes (TrGF 72 F 5), Timesitheos (TrGF 214 – Datierung jedoch ungewiss).

Meleager-Dramen sind bezeugt für Sophokles (F 401–406), Euripides (F 515–39), Antiphon (TrGF 55 F 1b), Sosiphanes (TrGF 92 F 1).

Thyestes-Dramen sind bezeugt für Sophokles (F 247–269), Euripides (F 391–397b), Agathon (TrGF 39 F 3), Karkinos (TrGF 70 F 1: *Aerope*), Apollodoros (TrGF 64 T), Chairemon (TrGF 71 F 8), Kleophon (TrGF 77), Diogenes (TrGF 88 F 1d).

Telephos-Dramen sind bezeugt für Aischylos (F 238–40), Sophokles (F 580), Euripides (F 696–727c), Agathon (TrGF 55 F 4), Kleophon (TrGF 77 F), Iophon (TrGF 22 F 2c).

53a 23–30 διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες ... τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται Diese Partie zieht aus den vorausgehenden Darlegungen, was ‚die schönste Tragödie‘ ausmacht, einen literaturkritischen Schluss auf Euripides (der zugleich der Illustration der entwickelten ‚Lehre von der schönsten Tragödie‘ dient). Ausgangspunkt ist eine – nicht weiter bestimmte – Kritik (s. dazu insgesamt Elspberger 1907; zu Wise 2008/2013 s. Einleitung 10): οἱ ... ἐγκαλοῦντες, die sich merkwürdigerweise gegen die Konzentration des Euripides auf wenige Mythen (dies scheint

τοῦτο δρᾶ, 53a 24, zu bezeichnen) und die Verwendung der Struktur: ‚Vom Glück ins Unglück‘ richtet (diese Kritiker belegt Aristot. hier mit dem Verbum ἁμαρτάνειν – in ironischer Aufnahme von 53a 10?). Diese Kritik kann Aristot. nun als falsch zurückweisen. Im Gegenteil: aufgrund des von ihm bisher in Kap. 13 Ausgeführten (ὥσπερ[!] εἴρηται, 53a 26) sei eben dies ὀρθόν.

ὀρθόν: ‚aufrecht‘ im Sinne von ‚richtig‘ (hier zum ersten Mal in der *Poetik*), wird im Corpus Aristotelicum häufig als Gegensatz zu ‚verfehlt‘ verwendet (Hey 1928, 17 u. 141–42): vgl. etwa Pol. 3,7, 1279a 18–20: πολιτεῖαι ὀρθαί im Kontrast zu πολιτεῖαι ἡμαρτημέναι; EN 6,10, 1142b 7–9: ἐπεὶ ὁ μὲν κακῶς βουλευόμενος ἁμαρτάνει, ὁ δ' εὖ ὀρθῶς βουλεύεται, ὅλον ὅτι ὀρθότης τις ἢ εὐβουλία ἐστίν – „Da der, der sich schlecht bedenkt, fehlt, der gut (Verfahrende) sich richtig bedenkt, ist es klar, dass eine Art von Richtigkeit die Wohlberatenheit ist.“

Die Feststellung, dass Euripides es ‚richtig‘ macht, wird durch einen Beweis/ein Zeugnis (σημεῖον μέγιστον[!], 53a 26) abgestützt: die tragische Wirksamkeit derartiger Stücke bei Aufführungen.

ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων: Mit dieser – wohl als Hendiadyoin für: ‚bei Bühnenaufführung im Agon‘ (vgl. die ähnliche Formulierung ἄνευ ἀγώνος καὶ ὑποκριτῶν, 50b 18) zu verstehenden – Bestimmung führt Aristot. merkwürdigerweise ein Zeichen an, das an die Opsis geknüpft ist, wiewohl diese gemäß Kap. 6, 50b 17 ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς ist bzw. die Wirkung der Tragödie auch ohne Agon und Schauspieler erfolgt. Die Aussagekraft dieses Zeugnisses ist daher nicht systematisch, sondern gleichsam ‚empirisch‘ zu verstehen: die besondere tragische Wirksamkeit (also im Sinn von Erzeugung von ἔλεος u. φόβος, 53a 1ff., mit Rückgriff auf Kap. 6) derartig konstruierter Tragödien (τραγικώταται αἱ τοιαῦται sc. τραγωδῖαι) lässt sich also im Theater (also an der Wirkung bei den Zuschauern) erkennen.

ἂν κατορθωθῶσιν: Mit κατορθοῦν wird hier der Gegenbegriff zu ἁμαρτάνειν für das ‚Richtig-Machen‘ gebraucht (daher wohl nicht „if they are *successfully* executed“ [Lucas] – vom formalen Erfolg im Agon kann hier zudem auch nicht die Rede sein), vgl. EN 2,5, 1106b 24–27 (mit Hey 1928, 147): ἡ δὲ ἀρετὴ περὶ πάθη καὶ πράξεις ἐστίν, ἐν οἷς ἡ μὲν ὑπερβολὴ ἁμαρτάνεται καὶ ἡ ἔλλειψις ψέγεται, τὸ δὲ μέσον ἐπαινέται καὶ κατορθοῦται. – „Die Tugend entfaltet sich bei Affekten und Handlungen, bei denen das Übermaß ein Fehler ist und das Zuwenig getadelt wird, das Mittlere gelobt wird und ‚ein Treffen des Richtigen‘ [Übers. Dirlmeier] ist.“

καὶ ὁ Euripίδης τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται: Mit καὶ – hier im Sinne von ‚und daher‘ – wird Euripides, weil er bei der Komposition des Plots nach Auffassung des Aristot. die Konstruktionsform vorrangig wählt, die das größte tragische Wirkungspotential hat (Wechsel vom Glück ins Unglück), und sich auf die geeigneten Stoffe konzentriert, trotz einer Einschränkung hinsichtlich der sonstigen ‚Ökonomie‘ seiner Stücke, das Prädikat ‚der tragischste der Dichter‘ (! n.b. nicht nur der Tragiker) zuteil.

Die arab. Übersetzung dieser Stelle (nichts dazu bei Gutas bzw. Tarán 2012) scheint hier, so die älteren Exegeten (s. Gudeman 1934, 466), infolge der im Ara-

bischen nicht vorhandenen Differenzierung von Steigerungsstufen?, eine Version zu bieten, die auf die Wiedergabe eines griechischen Komparativs deuten könnte (so übersetzt Sachau: „Erscheint er doch als der tragischere von den anderen Dichtern.“, Margoliouth: „Tamen apparet eum interius penetrasse in specium encomiorum quam poetas alios.“, Tkatsch: „tamen videtur esse magis tragicus quam poetae reliqui.“). Gudeman änderte daher den Text in ἀλλὰ τραγικώτερός γε τῶν ἄλλων ποιητῶν φαίνεται. Seine Verteidigung dieser Änderung (Gudeman 1934, 249), die den vom Sinn her einzig möglichen Text biete, verkennt indes die Argumentation des Aristot. im Vorausgehenden, die eben nicht auf Graduierungen (die einen Komparativ rechtfertigen würden) abgestellt ist, sondern auf die Struktur von κάλλισται τραγῳδαί (53a 19) – was den Superlativ τραγικώτατος fordert.

εἰ καὶ ... ἀλλὰ ... γε: Zu dieser Fügung: „obwohl/auch wenn ... aber ... doch“ (γε ist mit ἀλλὰ, nicht mit τραγικώτατος zu verbinden) s. K.-G. II, 176–77.

τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ: Das Verb οἰκονομεῖν ist hier metaphorisch gebraucht (vom ‚Hausvater‘, der seinen οἶκος verwaltet und nach Aristot. auf Erhalt des Besitzes und Erwerb zu achten hat, Pol. I,3, 1253b 10–12 u.ö., übertragen auf den Dichter = Hausvater und Stück = οἶκος), eine solche Übertragung findet sich nur hier, ansonsten gebräuchlich ist die Verwendung des Terminus für die Polis bzw. die Politeia (vgl. Pol. 3,18, 1288a 34). Die hier erstmals nachweisbare Verwendung von ‚Ökonomie‘ für die Anlage eines literarischen Werks wird von der späteren Grammatik und Philologie fortgeführt: vgl. Schol. Il. 1,213 (τὰς Λιταὶς οἰκονομεῖ - „Die Litai ‚komponiert‘ er [sc. Homer], ‚sorgfältig.‘“), 6,293b; II,318a, 600–1a (s. weiter den Index von Erbse 1983, 419 s.v.); vgl. ferner Schol. Eur. Phoen. 96 (οἰκονομικῶς φησιν αὐτὸν ὁ ποιητὴς ἀπεστάλθαι εἰς στρατόπεδον κτλ. – „In kluger Disposition sagt der Dichter [sc. Euripides], er sei ins Feldlager geschickt worden ...“).

Dass Aristot. hier eine ‚nicht-gute‘ Ökonomie der Euripideischen Stücke in den übrigen Hinsichten (τὰ ἄλλα) einräumt, lässt sich beziehen auf die Ausstellungen, die die *Poetik* an Euripides macht: So benennt Kap. 15 Verstöße des Euripides gegen die Forderungen, die an das ἦθος, die Wesensart der Figuren, gerichtet sind: Menelaos sei unnötig schlecht (54a 29), Iphigenie nicht ‚gleichmäßig‘ (54a 31–32), ferner erfolge die Lösung des Knotens in der *Medea* nicht aus dem Plot heraus (54b 1); in Kap. 16 erscheint die Anagnorisis der I.T. als ‚kunstlos‘ und durch den Dichter erzeugt, mithin nur als ‚zweite Wahl‘ (54b 30–35); Kap. 18 schließlich konstatiert, dass man den Chor nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles einsetzen soll (56a 27). Gleichwohl stehen diesen Ausstellungen auch wiederholte positive Bemerkungen zu Euripides, insbesondere zur I.T. gegenüber, so dass hier das rigorose τὰ ἄλλα im weiteren Text der *Poetik* keine durchgängige Bestätigung findet.

Diese Verteidigung und Einstufung des Euripides als τραγικώτατος lässt sich anhand der erhaltenen Tragödien ansatzweise nachvollziehen (s. dazu auch Lucas 1968, 291–98; Burnett 1971, 1–17; Seidensticker 1982; Mastronarde 2010, 44–62), auch wenn der moderne Tragödien-Spezialist Skepsis gegenüber dem Schematismus hegen muss, der sich in Aristoteles’ Systematisierung der ‚Umschwünge‘ konkreti-

siert, und erst recht in der einfachen Etikettierung eines Tragödien-Endes als εὐτυχία bzw. δυστυχία. (So etwa Mastronarde 2010, 58: „Aristotle’s sporadic effort to identify a best form of tragedy, and his use of the term tragikotatos, “most tragic”, in his polemic against the audiences or critics who prefer happy endings, betray the same tendency as later retrospective efforts to define a metaphysical core of the tragic genre, that is, toward the marginalization of plays with happy endings.” Man kann hinzufügen, dass in den meisten Fällen eines sog. heiteren Ausgangs im Corpus Euripideum das jeweilige Stück hinreichend Fragen aufwirft, die dieses happy ending in Zweifel ziehen.).

Nimmt man nun die von Aristot. für die ‘schönste Tragödie’ definierte Verbindung von Struktur und Inhalt: a) komplexe Struktur (d. h. Glückswandel mit Anagnorismos und Peripetie); b) einfacher (nicht doppelsträngiger) Plot; c) Wandel vom Glück ins Unglück, so kann man – mit einiger Unschärfe – für die erhaltenen Euripideischen Stücke Folgendes feststellen: Alc. – b, – ; Med. – b, c; Hld. –, b, – ; Hipp. a, b, c; Andr. – – –; Hec. a, b, c; Suppl. –, b, –; El. a, b, c?; H.F. a, b, c; I.T. a, b, – ; Ion a, b, c; Hel. a, b, – ; Phoen. – b, c; Or. a, b, ?; Ba. [Pentheus] a, b, c; I.A. a, b, c.

Dieser Befund weist offenkundig ein buntes Bild auf. Insbesondere die Aristot. so wichtige Anforderung a) ist nicht so breit vertreten, wie angesichts des hohen Lobes für Euripides erwartbar wäre – allerdings ist diese im Spätwerk recht breit erfüllt (wichtig dazu weiterhin Matthiessen 1964), so dass in Aristoph. Thesm. (V. 94) von Euripides’ Intrigen-Technik gesagt werden kann: τοῦ γὰρ τεχνάζειν ἡμέτερος ὁ τυραμοῦς („In der Intrige schießen wir den Vogel ab.“, K. Reinhardt).

53a 34 ... πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν Die Beliebtheit und den Erfolg, der offenbar dem Typ der Handlungskomposition beschieden war, bei dem wie am Ende der Od. den Guten Glück und den Schlechten Strafe beschieden war, führt Aristot. hier ausdrücklich nicht darauf zurück, dass dieser Typ optimal die spezifische ἡδονή der Tragödie bewirkt, sondern auf die Schwäche (dieser Terminus wird Aristot. mit breiten Bedeutungsspektrum für ‚Schwäche‘ gebraucht, s. Bonitz s.v. 114) des Publikums (τὰ θεάτρα bezeichnet hier wie in Kap. 4, 49a 9 den Theaterraum als Chiffre für den mit Publikum und entsprechenden Reaktionen/Emotionen gefüllten Raum, s. aber auch unten zu 53a 35). Allerdings ist diese ‚Schwäche‘, wie hier kaum angedeutet wird, nicht Ausdruck einer einfachen Vergnügungssucht des Publikums, wie sie Plat. Gorg. 502b (... ὅτι [sc. die Tragödie] πρὸς τὴν ἡδονὴν μᾶλλον ὤρμηται καὶ τὸ χαρίζεσθαι τοῖς θεαταῖς; vgl. Rep. 6, 493d; Leg. 2, 659b-c; 3, 700a–701a) ansetzt, sondern, wie das Folgende konstatiert, dem ‚Herzensbedürfnis‘ (κατ’ εὐχὴν) des Publikums – nach einem glücklichen Ende und einer poetischen Gerechtigkeit, so darf man ergänzen – geschuldet. Dieses Bedürfnis wird jedoch, so setzt Aristot. fort, durch die Komödie adäquat befriedigt, und man kann schließen, dass die entsprechende οἰκεία ἡδονή τῶς κωμωδίας genauer in Buch 2 der *Poetik* erläutert wurde.

53a 35 ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ ... τοῖς θεαταῖς Dass sich die Tragödien-Dich-

ter dem Publikumsgeschmack anbieten, behauptet Plat. Gorg. 502b, wo gleich zweimal das Verhältnis zwischen Tragödie/Dichtern und Publikum mit dem Verb *χαρίζεσθαι* gefasst ist. Die *Poetik* scheint hier etwas nuancierter zu formulieren: Die Dichter ‚folgen‘ den Zuschauern, indem sie dichten (*ποιοῦντες*) *κατ’ εὐχὴν* – dieser Ausdruck bezeichnet nicht einen einfachen Wunsch, sondern einen Wunsch, der auf etwas, das die krude Realität übertrifft, bezeichnet (s. LSJ s.v. *εὐχή* 2). Im hier vorliegenden Zusammenhang (des vorausgehend skizzierten Typs der Handlungskomposition) bezieht sich dieser Wunsch augenscheinlich auf eine Welt, die gut und gerecht ist. Dass hiernach die Zuschauer ein Bedürfnis haben können, gehört zu den Axiomen der aristotel. Anthropologie. Aber ist *κατ’ εὐχὴν* nur auf die Zuschauer zu beziehen? Die Stellung im Satz zwischen *ποιηται* und *ποιοῦντες* lässt auch den Bezug auf die Dichter selbst, die ebenso wie ihr Publikum ein solches ‚Harmoniebedürfnis‘ besitzen können, zu. Hierzu fügt sich, dass im Vorausgehenden von der *ἀσθένεια τῶν θεάτρων*, nicht *τῶν θεατῶν* die Rede war, also auch der gesamte Theaterraum, der mithin die Dichter einschließt, bezeichnet wurde.

53a 35–36 αὕτη ἀπὸ τῆς τραγωδίας ἡδονή Die Vorstellung eines für die Tragödie spezifischen Vergnügens/Lust ist mit der Aristotelischen Vorstellung einer spezifischen ‚Kraft‘ dieser Gattung verschränkt: beides ergibt sich aus der Tragödien-Definition von Kap. 6. In Kap. 16, 53b 11 und Kap. 23, 59a 21 kann daher von einer spezifischen, einer *οἰκεία ἡδονή* der Tragödie gesprochen werden.

53a 37–38 ἐν τῷ μύθῳ οἶον Ὅρεστης καὶ Αἰγισθοῦ Mit *μῦθος* ist hier die ‚traditionelle Erzählung‘ bezeichnet, d. h. die Grundstruktur einer ‚Sage‘, die in der Dichtung je verschiedenartige Konkretisierung oder Entfaltung erfahren kann. Das Beispiel – die Feindschaft zwischen Orest und Aigisth (dem Mörder Agamemnons) – ist zuerst als festes Element der Orestes-Geschichte nachweisbar in der *Odyssee* (1,29–30 u.ö. dazu Hölscher 1988, 297–309), wo sie bereits als bekannt/vertraut vorausgesetzt erscheint.

Kap. 14

Kap. 14 setzt die Bestimmung der Konstruktion der ‚schönsten Tragödie‘ fort, indem es in Weiterführung von Kap. 13 nunmehr die zwischen den Figuren herrschenden Konstellationen in den Blick nimmt.

53b 1–3 ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἔλκεινόν ἐκ τῆς ὀψέως γίγνεσθαι ... καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος Mit diesem Satz wird – unter präzisierendem Wiederaufgreifen der Zurückstellung, die die *opsis* in Kap. 6 (oben zu 1450b 16ff.) erfahren hatte – zunächst eingeräumt, dass die spezifischen Affekte, die Tragödie produziert (s. oben Kap. 6, 1449b 27), auch durch die Inszenierung entstehen können (vgl. oben 50b

16–17: ὁψις ψυχολογικόν), doch, was hier mit πρότερον (‘eher‘ hier im Sinne von ‚besser‘/‚den Vorzug verdienend‘, vgl. Bonitz 652) und ποιητοῦ ἀμείνονος angezeigt ist, eben diese Produktion der Affekte durch die Konstruktion der Geschehnisse in der Tragödie den Vorzug verdient.

53b 3–6 δὲ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα ... φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων Hiermit wird explizit auf die Inszenierung verzichtet: ἄνευ τοῦ ὁρᾶν wiederholt aus der Rezeptionsperspektive, was in Kap. 6, 50b 18–19 mit ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν aus der Produktionsperspektive als nicht wesentlich für die Tragödie ausgeklammert wird. Die Betonung des Verzichts auf das Sehen im Sinne einer Inszenierung bei der *Konstruktion* einer Fabel (d. h. hier ist an den Dichter gedacht) scheint in einem Spannungsverhältnis zur Forderung von Kap. 17, 1455a 22–23 zu stehen: δὲ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι ... ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον, doch geht es in Kap. 17 nicht um die Affekt-Produktion, sondern um die Anlage der Handlung.

Hier ist ferner die Wirkung auf den Rezipienten (er wird hier als ‚Hörer‘ gedacht, s. dazu unten zu 53b 6–7) in Variation zu Kap. 6 mit den Verben φρίττειν und ἐλεεῖν beschrieben; ob hierbei φρίττειν, das drastische ‚Erschauern‘ (zugleich mit Anklang [?] an Gorgias, Hel. 9: φρίκη περίφοβος, s. Schollmeyer 2021, 236–37), statt φοβεῖσθαι gewählt ist, weil es besonders mit ‚Hören‘ verbunden ist (so Bywater 1909, 220 mit Hinweis auf Aisch. Ag. 1242; Soph. El. 1408, Trach. 1044), ist nicht entscheidbar. Die sich aus der Inszenierung ergebende Affekt-Produktion lässt sich für die Antike durchaus erschließen: die Erzeugung von Mitleid durch eine entsprechend mitleiderregende Kostümierung greift die entsprechende Euripides-Parodie in Aristoph. Acharn. (V. 410–489) auf, die Produktion von Furcht/Schauer entwerfen die (freilich pseudo-)Nachrichten über die Wirkung der Erinyen in Aisch. Eum. auf das Publikum (*Vita Aeschyli* 9 = Test. A 1.9 TrGF 3, p. 34).

53b 6–7 ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον Mit ἅπερ eingeleitet folgt eine Exemplifizierung für die Rezeption des zuvor eingeführten ‚Hörenden‘: Der Ödipus-Mythos (μῦθος ist hier als die ‚traditionelle‘ Geschichte von Ödipus gefasst, d. h. nicht der bereits von Dichtern wie Sophokles durch eine bestimmte σύστασις πραγμάτων komponierte Plot einer Tragödie, s. auch zu 53b 22–25) kann beim bloßen Anhören die im Vorausgehenden genannten Affekte hervorrufen. ἀκούειν (hier wohl nicht als Katachrese oder Metapher für den Leseprozess, s. Schenkeveld 1992) ist hier als Gegensatz zu ὁρᾶν eingeführt.

53b 7–10 τὸ δὲ διὰ τῆς ὁψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον ... τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδίᾳ κοινωνοῦσιν Hier wird, als conclusio, die Nutzung der opsis zur Erzeugung von Affekten als nicht zur Tragödie gehörig bestimmt und damit die Ausklammerung der opsis aus der Poetik, die Kap. 6 vorgenommen hatte, wiederholt, unter leicher Variation der Gesichtspunkte: Kap. 6,

50b 17: *opsis* als ἀτεχνότατον καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς, hier: ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενον, οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν. Statt des *skeuopoios* wird hier zudem der Chorege/die Choregie (s. zur Choregie Wilson 2000) als zuständig eingeführt, d. h. *opsis* ist eine Angelegenheit eines finanzstarken Produzenten, der für eindrucksvolle Masken, Kostüme etc. sorgen kann. Zudem zieht Aristot. hier noch eine entschiedene Trennungslinie zwischen einer Bühnenkunst, die in der *opsis* auf den drastischen Schrecken setzt (τὸ τερατώδες) und der Tragödie als Produkt einer *technē*. τὸ τερατώδες bezeichnet, ausgehend vom Nomen τέρας, das Aristot. zumeist für das Missgebildete und daher Schreckenerregende benutzt (s. Bonitz 754–55), das mit dem Monströsen verbundene Schreckenerregende (s. Pollux 4,141, der als Beispiel die Maske des Aktaion anführt, die bereits ein Geweih trägt, oder den hundertäugigen Argos). Dies liegt e.g. in der Maskierung der Erinyen in Aisch. Eum. vor (Vgl. deren Vorab-Beschreibung durch die Pythia V. 34–38, ferner die Charakterisierung der entsprechenden Aischyleischen Technik in der *Vita Aeschyli* 7 [Test A 1.7 TrGF 34]: πρὸς ἐκπληξιν τερατώδη). Damit, so kann man Aristoteles' kurze Bemerkung hier deuten, wird zwar eine bestimmte Form von Furcht und Schrecken erzeugt, nicht aber die, die für die Zwecke der Tragödie erforderlich ist:

53b 10–14 οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ... τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν ... ἐμποιεῖον. Hiermit erinnert Aristot. an die Funktions- und Wirkungsbestimmung der Tragödie von Kap. 6 (bzw. Kap. 13, 53a 35) und verpflichtet den Tragödiendichter auf das Bemühen um diese ἡδονή.

53b 14–15 ποῖα οὖν δεινὰ ἢ ποῖα οἰκτρὰ ... λάβωμεν Hiermit geht Aristot. zur Untersuchung über (zu λαμβάνειν in diesem Sinn s. Bonitz 423), wie geartete Handlungsstrukturen, οἷα τῶν συμπιπτόντων (συμπίπτειν ist hier synonym mit συμβαίνειν, Bonitz 718), sich als geeignet für die tragischen Affekte – δεινὰ weist hier auf φοβερόν, οἰκτρὰ auf ἔλεεινόν – erweisen.

53b 15 ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις Der hier gebrauchte griechische Terminus φίλος bezeichnet allgemein eine Zusammengehörigkeit, die sowohl Verwandtschaft wie auch Freundschaft umfasst (Konstan 1997; Konstan 2009). Aristot. widmet der Untersuchung der φιλία NE Buch 8 u. 9, s. dazu Price 1989, Schulz 2000. Insbesondere in der Tragödie wird diese Konstellation, jedenfalls nach Ausweis der erhaltenen Stücke, häufig gesucht (was das in b 22 gebrauchte ζητητέον gleichsam empirisch bestätigt).

53b 17–18 ἂν μὲν οὖν ἐχθρὸς ἐχθρόν ... μέλλων (δείνκυσι), πλὴν κτλ. Dieser Satz hat in der in AB (und Lat.) überlieferten und seit Vahlen (gefolgt von Kassel und Tarán) gedruckten Fassung einige syntaktische Härten: Es liegt eine zweifache Ellipse des Verbuns vor (zum Vordersatz ist ein ‚tötet‘ o.ä. zu ergänzen), im zweiteiligen Hauptsatz scheint zudem ein Subjektswechsel vorzuliegen: οὐδὲν ἔλεεινόν lässt sich

nicht ohne Weiteres als Objekt zu ποιῶν verstehen und erfordert zudem eine andere Auflösung der Ellipse als ποιῶν und μέλλων. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass seit Vahlen (s. Vahlen 1914, 263) das von der Aldina bis hin zu Bekkers Akademie-Ausgabe nach μέλλων gedruckte δείκνυσι (wozu οὐδὲν ἐλεεινὸν das Objekt bilden kann) gestrichen worden ist: für Vahlen deshalb, weil es sich in A nicht fand und er es für einen „Einschub“ der Aldina hielt. Doch ist es im Paris. 2038 überliefert, hat daher auch einen Überlieferungsgeschichtlichen Wert, und es löst die skizzierten syntaktischen Probleme.

Zum Inhalt des Satzes: Man kann erwägen, den relativ geringen Reiz, den Stücke wie Eur. Heracl. oder Suppl. entwickeln, auf diese Konstellation zurückzuführen.

53b 19–22 ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ... ταῦτα ζητητέον

Die hier aufgelisteten Konstellationen konzentrieren sich auf einige Möglichkeiten von Blutsverwandschaft: Bruder vs. Bruder (so in Aisch. Sept.; Eur. Phoen.), Sohn vs. Vater (Soph. Oed.); Mutter vs. Sohn (Eur. *Medea*: Medea vs. Söhne; Eur. *Ion*: Kreusa vs. Ion; Ba.: Agaue vs. Pentheus; in 54a 5 wird ausdrücklich Eur. *Kresphontes* angeführt); Sohn vs. Mutter (Aisch. Cho., Soph. El., Eur. El. + *Ion*: Ion vs. Kreusa). Bemerkenswerterweise fehlen als Täter der Vater (so in Eur. HF) und die Tochter/Schwester (so vorgezeichnet in Soph. El. oder Eur. I.T.: in 54a 7 ausdrücklich genannt) oder als Opfer (Eur. I.A.); ferner verzichtet Aristot. hier auf ‚entferntere‘ Zusammengehörigkeiten, also etwa Verwandschaft zweiten Grades (Aisch. Danaiden-Trilogie; Eur. Or.: Orestes versucht seine Tante Helena zu töten), die Ehe (Ehefrau tötet Ehemann in Aisch. Ag.; Soph. Trach.) oder die traditionelle Freundschaft (so etwa in Soph. *Aias* im Versuch des Titelhelden, die griech. Fürsten zu töten; vgl. Eur. Andr.: Orestes lässt Neoptolemos töten). Siehe hierzu auch Belfiore 1998 bzw. Belfiore 2000.

53b 22–25 τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους κτλ. Mit μῦθοι werden hier nicht

– wie sonst häufig in der *Poetik* (Kap. 1, 1447a 9; Kap. 6, 1450a 4 u.ö.) – die Fabel bzw. der Plot einer Tragödie, sondern – wie oben 53a 37 – die ‚traditionellen Geschichten‘ bezeichnet, die in älteren Dichtungen Konkretisierung gefunden haben, wie die folgenden Beispiele zeigen: die Ermordung Klytaimestras durch Orest und die der Eriphyle durch Alkmaion (Ersteres beispielsweise Stesichoros' *Oresteia* [PMG 215–19], Aischylos' *Choephoren*, den *Elektra*-Stücken des Sophokles und Euripides, aber bemerkenswerterweise nicht in der *Odyssee*, die damit von Aristoteles' Postulat abweicht, Letzteres [nach verlorener Theben-Epik] etwa in Stesichoros' *Eriphyle* [PMG 194], und Euripides' verlorenem *Alkmaion in Psophis* [F 65–72 TrGF 5], in dem der Titelheld seine Mutter Eriphyle umbringt und damit einen Befehl seines vor Theben gefallenen Vaters Amphiaraios ausführt, s. Hyginus, fab. 73; Apollodor 3,7,5).

53b 27–39 ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πράξιν ... ἀπαθὲς γάρ. Diese Partie

hat bei einigen Interpreten die Frage nach der Vollständigkeit des Textes aufgeworfen: Denn Aristot. stellt am Ende dieser Partie die Vollständigkeit seiner Systematik, Handeln und Wissen miteinander zu verbinden, fest (53b 36 *παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως*), die er im Folgenden als vier Typen abstrakt benennt (und sogar in 54a 1–8 in ihrer jeweiligen tragischen Wirksamkeit vorführt): Handeln und Nicht-Handeln von Wissenden oder Nicht-Wissenden (b 36–37). Doch das Voranstehende benennt nur drei dieser vier Typen: Wissendes Handeln (Medea), unwissendes Handeln (Ödipus, Alkmeon, Telegonos), Beinahe-Handeln infolge von zunächst Unwissen, dann Wissen. Es scheint das Nicht-Handeln in Kombination mit Wissen zu fehlen, das bei der Erörterung der tragischen Wirksamkeiten in b 37–38 ausdrücklich und scheinbar mit Rückverweis genannt: *τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πράξει χεῖριστον* und am Beispiel Haimons in der *Antigone* exemplifiziert wird (54a 1–2). Das Fehlen dieses Typs hat zu verschiedenen Lösungsideen geführt: Es wurde ein Textausfall angenommen: Vahlen setzte ihn in 53b 36 an (entweder nach *ποιῆσαι* oder nach *ταῦτα*), Gudeman, mit Verweis auf die arab. Übersetzung und Streichung von *τρίτον* in b 34, bereits nach *τὴν Μηδείαν* in b 29. Gutas bei Tarán 2012, 379–80 (und ihm folgend Tarán 2012, 263–65) kann dagegen zeigen, dass die arab. Übersetzung zwar in b 29 ein ‚Mehr‘ aufweist, dies jedoch nicht ein ausgefallener Satz nach *τὴν Μηδείαν* ist (wie Gudeman annahm), sondern durch ein anderes Verständnis des folgenden Satzes bedingt ist, dem auf Griechisch zugrunde gelegen haben könnte: *ἔστιν δὲ μὴ πράξει μὲν γινώσκοντας, ἀγνοοῦντας δὲ πράξει εἴθ’ ὕστερον ἀναγνώρισαι τὴν φιλίαν, τὸ δεινόν* (= „Es ist ferner möglich, nicht zu handeln, weil man erkannt hat, und ohne Wissen etwas Schreckliches zu begehen, dann aber später die Nahbeziehung zu erkennen.“). Gutas lässt aber dezidiert offen, ob diese Erweiterung der ersten Satzhälfte Aristotelischer Text oder spätere erläuternde Marginalie war, die in den zu übersetzenden griechischen Text gelangt war.

Ob freilich in dieser Partie wirklich der Verlust des im Folgenden ausdrücklich als schlechtester Konstellation von Handeln und Wissen benannten Typs anzunehmen ist, erscheint angesichts des ohnehin nicht konsequent stringent verfahrenen Textes *Poetik* zweifelhaft.

53b 27–29 *ὥσπερ οἱ παλαιοὶ... καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ... τὴν Μηδείαν* Aristot. rechnet hier klärlieh Euripides (ungeachtet seiner ‚Modernität‘) zu den ‚Alten‘ (zur Terminologie s. oben Kap. 6, 1450a 25, zur Grammatik der hier vorliegenden Fügung s. Denniston 1929). In der Euripideischen *Medea* begeht die Titelheldin den Kindsmord mit vollem Wissen (s. hier den berühmten Monolog der Medea, Eur. Med. 1020–80). Ob dies bereits eine feste Komponente in früheren Bearbeitungen dieser Geschichte gewesen ist, bleibt unklar, da etwa für Eumelos’ *Korinthiaka* F 5 PEG I (= insbesondere Paus. 2,3,10) der absichtliche Kindsmord nicht sicher nachweisbar ist. Dass Aristot. hier auf ‚die Alten‘ und Euripides’ *Medea* als Beispiel zurückgreift, mag im Horizont seiner ‚frühen‘ Athener Theater-Erfahrung begründet sein, als er eine *Medea* des Karkinos (TrGF 70, F 1e) sehen konnte (und auf sie in Rhet. 2,23,

1400b 9–15 explizit deswegen verweist), in der sich die Titelheldin sogar gegen den Vorwurf des absichtlichen Kindsmordes verteidigte (und ihn möglicherweise auch nicht begangen hatte). S. dazu Flashar 1984, 8–9.

καθάπερ καὶ Nach Gomme 1954, 47 ein Äquivalent für das exemplifizierende καὶ γάρ (s. zu Kap. 15, 1454a 20). S. auch Denniston 1954, 296.

53b 31–32 τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος Bei Sophokles liegt der Vatemord in der – von Ödipus aufzudeckenden – Vorgeschichte des O.R., der Weg zur Erkenntnis wird dagegen im Stück gezeigt.

53b 33 ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος TrGF 60 F 1b (dass es sich hier um den Stücktitel *Alkmeon*, nicht eine Figur eines Stückes handeln sollte, zeigt die Bezeugung des Titels durch Stobaios [= F 1c], der Inhalt des Stückes ist freilich nicht weiter erkennbar). Der Tragiker Astydamos (der Jüngere) gehörte zu den bedeutenden Dramatikern des 4. Jh. (bei Aristoteles, der durchaus seine Stücke bei den ‚Uraufführungen‘ in Athen sehen konnte, wird er nur an dieser Stelle erwähnt). Nach athenischer wie eigener Einschätzung (s. TrGF 60 T 2a u. T 8a) konnte er sich durchaus mit den Größen des 5. Jh. messen. Sein *Hektor* (F 1, F 1a–h, dazu Snell 1971, 138–55) erlangte Berühmtheit über das 4. Jh. hinaus (vgl. Plutarch, De gloria Athen. 7, 349f) und wurde, wie die Papyrus-Funde zu diesem Stück zeigen, noch im 2. Jh. n. Chr. gelesen.

53b 33–34 ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὀδυσσεὶ Aristoteles scheint hier auf Sophokles’ *Odysseus Akanthoplex* (TrGF Vol. 3, F 453–461a) zu verweisen; allerdings ist auch für Chairemon der Stücktitel *Traumatias* bezeugt (TrGF 71 T 1 bzw. F 14a).

53b 38–39 τό τε γὰρ μιὰρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν. ἀπαθὲς γάρ. Siehe hierzu zu Kap. 13, 1452b 34–53a 7.

54a 1 εἰ μὴ ὀλιγάκις Die hier vorliegende leichte Inkonzinnität lässt sich beseitigen, wenn man mit Vahlen 1885, 160–61 und Gudeman 1934, 264, die für Aristot. typische Junktur (s. e.g. Pol. 4,11, 1296a 38, EN 6,11,1151b 30) εἰ μὴ (ὀλίγοι καὶ) ὀλιγάκις herstellt.

54a 1–2 οἷον ἐν Ἀντιγόῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων In Sophokles’ *Antigone* V. 1206–43 steht Haimon seinem Vater Kreon nach Antigones Selbstmord gegenüber, unternimmt einen Versuch, ihn zu töten, begeht jedoch stattdessen Selbstmord.

54a 5 οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ Es scheint sich hier Aristot. auf die gleichnamige Euripides-Tragödie zu beziehen (F 448a–459 in TrGF Vol. 5; Harder 1985 ist durch die Neufunde zu F 448a [P.Michigan inv.nr. 6873] teilweise zu ergänzen); Inhalt in Hygin fab. 137; es handelt sich offenbar um einen dem Orestes-Stoff ähn-

lichen Plot: Polyphontes (der ebenfalls Ansprüche auf den Thron von Messenien hat) tötet den König Kresphontes und dessen zwei ältesten Söhne, usurpiert den Thron und heiratet Merope, die Witwe des toten Königs. Dessen jüngster Sohn, der ebenfalls Kresphontes heißt, konnte sich retten, kehrt aber unter falschem Namen zurück, um Rache zu nehmen und bedient sich dabei des Strategems zu behaupten, er habe den exilierten Kresphontes getötet. Merope will daraufhin ihren ihr unbekannten Sohn töten, wird aber im letzten Moment durch einen Alten, der ihr die wahre Identität des jungen Mannes enthüllt, davon abgebracht. Hierauf folgt die Rache an Polyphontes.

Aristot. bezieht sich auf dieses Stück auch in EN 3,1, 1114a 11–12: οἰηθεῖν δ' ἂν τις καὶ τὸν υἱὸν πολέμιον εἶναι ὥσπερ ἡ Μερόπη – „es könnte jemand auch seinen Sohn für einen Feind halten wie Merope,“ eine Konstellation, die offenbar zu einer spektakulären Szene führte, in der Merope nahe daran war, ihren (ihr noch unbekannten) Sohn Kresphontes auf offener Bühne zu töten. Plutarch, *De esu carn.* 2,5, 998e, teilt zur Bühnenwirksamkeit dieser Szene mit: σκοπεῖ δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγωδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν αὐτὸν ὡς φονέα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην [...] ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ συνεξορθιάζουσα φόβον καὶ δέος μὴ φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον – „Betrachte darauf auch die Merope der Tragödie, die gegen ihren eigenen Sohn wie als Sohnes-Mörderin das Beil hebt [...] welche Bewegung sie ihm Theater erzeugt, und zugleich Furcht und Angst weckt, dass sie (mit dem Mord) dem Alten, der Einhalt gebieten kann, zuvor kommt und den Jüngling verwundet.“

54a 7 ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ In Euripides' I.T. hat Iphigenie als Priesterin der Artemis die Aufgabe, ihren ihr noch unerkannten Bruder mit dessen Freund Pylades zu opfern, erkennt ihn aber zuvor wieder (im Stück wird diese Anagnorisis breit im 2. Epeisodion, V. 466–899, ausgespielt).

B bietet hier, wie auch im folgenden Satz, eine merkwürdige, nicht syntaktisch stimmige Konstruktion.

54a 8–9 ἐν τῇ Ἑλλῃ Es ist unklar, auf welches Stück und welchen Dichter sich Aristoteles hier bezieht, die Partie ist daher unter den Adespota, TrGF Vol. 2, F ii, verzeichnet – die hier von Aristoteles mitgeteilte Konstellation weicht von Euripides' *Antiope* (TrGF F 179–227) deutlich ab, insofern dort die Titelheldin, nicht Helle (in wie weit überhaupt in ‚ihrem‘ Mythos eine Situation wie die hier von Aristot. skizzierte Platz haben konnte, ist gänzlich unklar), an ihre Feindin Dirke ausgeliefert werden soll. Siehe zum Mythos insgesamt Caballero González 2017.

B bietet hier (von Kassel nicht notiert, von Tarán nur noch in einzelnen Buchstaben gelesen) einen von A bzw. der lat. und arab. Übers. etwas abweichenden Text, der zudem syntaktisch nicht stimmig erscheint. Leider ist diese Zeile (p. 99^v Z.1) auch im Mikrofilm des Berliner Zentrums für Aristoteles-Forschung schwer lesbar. Evident ist jedoch, dass a) der Stücktitel als ἐν Ἑλλῃ mitgeteilt wird (man kann daher

darán zweifeln, ob hier wirklich von einem sonst nicht bezeugten Stück *Helle* die Rede war oder in A bzw. den Vorlagen der Übersetzungen ein nicht mehr les- oder verstehbarer anderer Stücktitel gemeint war, den diese dann als *Helle* deuteten) und nach (in Abbréviatur gegeben) μητέρα noch etwas folgt, das als ..ύονι oder ίονι gelesen werden kann. Versteckt sich hinter diesen Buchstabenresten der Name desjenigen, an den der Sohn die Mutter ausliefern will?

54a 12 ἀναγκάζονται ... ἀπαντᾶν Ich fasse hier mit Vahlen ἀπαντᾶν als Ausdruck nicht für „sich befassen müssen mit“ auf, sondern, der Grundbedeutung folgend, als ‚begegnen‘: die Tragödiendichter ‚begegnen sich‘/‚treffen zusammen‘ (so Gudeman 1934, 269) bei der Auswahl der Stoffe.

Kap. 15

Kap. 15 ‚stört‘ mit der Behandlung des ethos in merkwürdiger Weise den Gedanken-gang zwischen Kap. 14 und 16. Die ältere Forschung hat es daher häufig umgestellt: hinter Kap. 11 (Heinsius), hinter Kap. 18 (Spengel), hinter Kap. 16 (Vahlen), hinter Kap. 13 (Ueberweg). Oder man behalf sich mit Umstellung von Kap. 16 (Ritter stellt es hinter Kap. 11). Siehe hierzu Gudeman 1934, 269–71 bzw. Lucas 1968, 157 bzw. 166, der das Problem in der Position von Kap. 16 lokalisieren will.

54a 15 ὃν δέι στοχάζεσθαι Zur Formulierung vgl. Kap. 13, 52a 28. Zu στοχάζεσθαι als Bezeichnung für empirische Erkenntnisgewinnung s. oben zu Kap. 9, 51a 9–10.

54a 17 ὅπως χρηστὰ ἤ Der Terminus χρηστός (in der *Poetik* nur hier gebraucht) verbindet die Vorstellung von ‚Nützlichkeit‘ mit der damit verbundenen ‚Brauchbarkeit‘ bis hin zur ‚Vortrefflichkeit‘ auch im moralischen Sinn. Letzteres scheint hier jedoch nicht angemessen, da es auch um die Figuren von ‚Schurken‘ etc. in der Tragödie geht (etwa der Lykos in Eur. H.F.), deren Wesensart brauchbar, sc. für die Anlage der Handlung, zu sein hat. Siehe Lucas 1968, 157, ausführlich Vahlen 1914, 267/68. Anders Platon, der in Rep. 3, 397d, 398a/b; 401b, ähnlich Leg. 7, 817b, ‚moralische‘ Vortrefflichkeit bei der Darstellung fordert.

54a 18 ὥσπερ ἐλέχθη Siehe Kap. 6, 145ob8.

54a 20–22 καὶ γὰρ γυνή ἐστι χρηστὴ κτλ. καὶ γὰρ: hier im Sinne von ‚zum Beispiel‘, in Ausdehnung der erläuternden Bedeutung von γὰρ, ähnlich 49b 1, 54a 34, 59b 10 (vgl. auch 53b 28: καθάπερ καὶ), wahrscheinlich 56a 18: s. hierzu Gomme 1954, 47.

καίτοι γε: Emphatische Hervorhebung des καίτοι, s. Denniston 1954, 654.

χρηστὴ ist aufgrund der Mittelstellung (vgl. Kap. 1, 1447a 15) zu γυνή wie zu δούλος zu beziehen. Der Gebrauch von χρηστός für Frauen und Sklaven entspricht

einer ‚populären‘ Verwendung des Wortes (im Sinne von ‚es sind gute Leut‘), die Theophrast, *Charaktes* 13,10 belegt (über den *περίεργος*/Übereifrigen, der auf den Grabstein einer gestorbenen Frau nicht nur den Namen von Ehemann, sondern auch von Vater, Mutter und deren eigenen Namen sowie die Herkunft schreiben lässt und dann noch hinzufügt:) *προσεπιγράψαι ὅτι οὗτοι πάντες χρηστοὶ ἦσαν*.

In der hier vermittelten Einstufung von Frau und Sklaven zeigt sich modifiziert Aristoteles' Anthropologie, die den Mann als der Frau wie auch den Freien als dem Sklaven überlegen annimmt (Pol. 1, 13, 1260a 9–10: *ἄλλον γὰρ τρόπον τὸ ἐλεύθερον τοῦ δούλου ἄρχει καὶ τὸ ἄρρεν τοῦ θήλεος*), weil der Sklave das ‚deliberative‘ (planende) Vermögen überhaupt nicht besitzt, die Frau es zwar besitzt, es jedoch bei ihr ‚ohne Entscheidungsbefugnis‘ ist (Pol. 1, 13, 1260a 12–13: *ὁ μὲν γὰρ δούλος ὅλως οὐκ ἔχει τὸ βουλευτικόν, τὸ δὲ θῆλυ ἔχει μὲν, ἀλλ' ἄκυρον κτλ.*). Siehe ferner *Politik* 1,5, 1254b13; *Rhetorik* 1,9, 1367a 17: *αἱ μὲν φύσει σπουδαιοτέρων ἀρεταὶ καὶ καλλίους καὶ τὰ ἔργα, οἷον ἀνδρὸς ἢ γυναικός*, EN 8,8, 1158b 17, hierzu Vahlen 1914, 59–60; Gomme 1954, 46–48 sowie Fortenbaugh 1970/2006 und Fortenbaugh 2015; Deslauriers 2003.

Blickt man von dieser Einstufung (und den Begründungen in der *Politik*) aus auf das griechische Drama, so lässt sich in der Summe durchaus erkennen, dass die Sklaven-Figuren der Tragödie (in der Alten Komödie, man vgl. Aristophanes' *Ritter* mit den auf athenische Politiker: Kleon, Nikias, Demosthenes, hin durchsichtigen Sklaven, ist der Befund weniger eindeutig) grosso modo eine Inferiorität gegenüber den ‚Freien‘ aufweisen (vgl. die Amme in Aisch. Eum., den Phryger in Eur. Or.; anders etwa Andromache in Eur. gleichnamigem Stück, doch ist sie eben keine ‚Sklavin von Natur‘). Für die Frauengestalten (hier wiederum ein ‚Sonderbefund‘ in der Alten Komödie: Aristophanes' *Lysistrate* im gleichnamigen Stück) lässt sich – allerdings mit starker Vereinfachung des Befundes – ein *βουλευτικόν ἄκυρον* finden etwa in Eur. Med. (vgl. V. 1079 [wohl im späteren 4. Jh. sicher Bestandteil des Textes]: *θυμὸς δὲ κρίσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*) oder Hipp. (vgl. V. 380–81 [allerdings als ‚Allgemein-Menschlich‘ formuliert, doch bezeichnenderweise von einer Frau gesprochen]: *τὰ χρῆστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γινώσκομεν/ οὐκ ἐκπονοῦμεν δ'*, κτλ.). Ob man auch die Sophokleischen Antigone oder Elektra so lesen mag, ist ein anderes Problem, doch wenigstens in den *Trachinierinnen* kommt Deianeira in die Nähe des von Aristot. hier Skizzierten.

54a 22 *δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα* Die Formulierung (so jedenfalls die Überlieferung in B, A bietet mit *τὰ ἀρμόττοντα* eine ‚normalisierte‘ Fassung) ist seltsam elliptisch; sie sollte stehen für *τὸ δεῖν τὰ ἡθῆ ἀρμόττοντα εἶναι* o.ä. (so im Anschluss an den Einleitungssatz des Kapitels).

54a 29 *ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὁρέσῃ* In Eur. Or. spielt Menelaos eine schillernde Rolle: Er verweigert (das Stück deutet an: aus Feigheit und in der Hoffnung, selbst Erbe des Besitzes und der Macht des Agamemnon werden zu können) seinem Nefen Orest die Hilfe, um die ihn dieser geradezu anfleht, und er kann daher mit einer

gewissen Ökonomie der poetischen Gerechtigkeit Hauptziel des Attentatsplans werden, den Orest, Elektra und Pylades entwickeln. Siehe hierzu Hose 1994.

54a 30–31 ὁ τε θρήνος Ὀδυσσεύς ἐν τῇ Σκύλλῃ Die *Skylla* war ein Dithyrambos des Timotheos (PMG 793-794; Timotheos als Verfasser ist bezeugt durch P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. A 1 = Aristot., *De poetis* F 63 Janko, s. unten,), in dessen Zentrum wohl das in der Od., 12, 234–60, geschilderte Abenteuer von der Durchfahrt durch die von Skylla und Charybdis beherrschte Meerenge stand. Aristoteles bezieht sich auf diesen Dithyrambos auch in Kap. 26 bzw. in Rhet. 3,14, 1415a 10. Die hier als nicht passend eingestufte Klage des Odysseus ist in der Od. selbst insofern vorbereitet oder angelegt, als dort Odysseus selbst das grausige Geschick, das seine Gefährten erleiden, da sie von Skylla gefressen werden, als οἰκτιστον δὴ καίνο ἐμοῖς ἶδον ὀφθαλμοῖσι (Od. 12,258) bezeichnet, ferner Odysseus unter dem Eindruck des dritten Gesangs des Demodokos in ein Weinen ausbricht, das durch ein Gleichnis (das Weinen einer Frau, die ihren Mann bei der Verteidigung einer Stadt fallen sieht und in die Sklaverei getrieben wird) als besonders intensiv dargestellt wird (Od. 8, 521–31).

54a 31 ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις In der unter dem Namen des Dionysios v. Halikarnass überlieferten rhetorischen Abhandlung *Περὶ ἐσχηματισμένων β*, Kap. 11 p. 345–46 Usener-Radermacher, findet sich eine Erläuterung, warum die Rede der Melanippe (aus Euripides' verlorener Tragödie *Die weise Melanippe*, TrGF 5, F 480–87; wichtig für den Inhalt auch test. i) etwas Unpassendes darstellte: Melanippe, die Tochter des Königs Aiolos, hatte, von Poseidon geschwängert, Zwillinge zur Welt gebracht und diese heimlich auf einer Kuhweide ausgesetzt. Diese wurden dort aufgefunden, Aiolos interpretierte den Fund als ein unheilvolles Zeichen (dass nämlich eine Kuh Menschen geboren hat) und befahl, die Zwillinge zu verbrennen. Hiervon will Melanippe ihren Vater mit einer Rede abbringen, in der sie offenbar mit verschiedenen Argumentationen, die der ps.dionysische Traktat mit Lehren des Anaxagoras (s. DK 59 B 1) in Verbindung bringt, den Charakter des Fundes als Wunderzeichen zu entkräften versucht. Wie das im Traktat zitierte F 484 zeigt, stellt Melanippe in der Eröffnung ihrer Rede deutlich aus, dass das, was sie sagen wird, ungewöhnlich bzw. unpassend für sie, d. h. für ihre Zeichnung als junge Frau ist (s. hierzu insgesamt Mayhew 1999). Daher verweist sie für ihr ‚kosmologisches‘ Wissen auf ihre Mutter (Hippo oder Hippe, sie war die Tochter des weisen Centauren Chiron): κοῦκ ἐμὸς ὁ μῦθος, ἀλλ' ἐμῆς μητρὸς πάρα κτλ. (F 484,1). Dieses Stück/die Figur Melanippe, offenbar vor 411 aufgeführt, konnte – parodisch – von Aristophanes in den *Thesmophoriazusen* 546–48 (= test. iii b) zusammen mit Phaidra/dem *Hippolytos* als Beispiel für eine schlechte Frauenfigur bei Euripides genannt werden.

54a 31–32 τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἢ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια Aristoteles bezieht sich hier auf die Differenz in Eur. I.A. zwischen der um ihr Leben flehenden (V. 1211–52) und der

opferbereiten Iphigenie (V. 1368–1401), die in der Forschung intensiv diskutiert wird (s. Hose 2005, 661–665).

54a 37–54b1 τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν Die von der syrischen Übersetzung (und von Ueberweg konjizierte) angebotene Variante ἦθους statt μύθου würde zwar die Betonung, dass der Charakter stimmig sein müsse, aufnehmen, passt aber schlecht zu den beiden Beispielen Eur. Med. und Il. Buch 2.

54b 1–2 ἀπὸ μηχανῆς Der griechische Terminus bezeichnet insbesondere den Bühnenkran, der verwendet wurde, um Götter (oder Menschen) in das Bühnengeschehen ‚einfliegen‘ zu lassen. Daher kann er sowohl das technische Gerät wie auch die von Außen kommende göttliche Intervention, den ‚deus ex machina‘ (in diesem Sinn scheint er auf die folgende *Ilias*-Partie bezogen zu sein), bezeichnen.

54b 1 ἐν τῇ Μηδείᾳ In Eur. Med. V. 1317ff. entflieht die Titelheldin mittels eines von ihrem Großvater Helios geschickten fliegenden Wagens Jason und den Korinthern, die sie für ihre Morde zur Verantwortung ziehen wollen;

54b 1–2 καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν Die Überlieferung ist hier in entscheidender Hinsicht nicht klar: die recc. (das von A und B überlieferte ἀπλοῦν ist nicht hilfreich) geben ἀπόπλουν, die arab. Übers. scheint dagegen auf eine Vorlage zugegriffen zu haben, die hier ἀνάπλουν bot. Bezeichnet werden soll augenscheinlich die Konstellation in Il. 2,109ff., wo ein Versuch Agamemnons fulminant scheitert, das Heer durch eine vermeintlich zum Rückzug ratende Rede mit neuer Kampfbegeisterung zu erfüllen: Hera lässt daraufhin (2,241–254) Athene Odysseus die Flucht der Griechen verhindern. Aristot. selbst hat sich nach Ausweis von F 142 R³ in den Aporem. hom. mit dieser Episode und der misslingenden Rhetorik Agamemnons auseinandergesetzt.

Das Stichwort ist hier ‚Rückzug‘, was die recc. mit den nüchternen, aber zutreffenden Ausdruck ἀπόπλους wiedergeben. Tarán 2012, 267–268 – mit Verweis auf Janko (wohl 1987, III, der dort allerdings keine wirkliche philologische Argumentation bietet) – setzt dagegen das von der arab. Übersetzung angebotene ἀνάπλους in den Text, was zweifellos ein komplexerer Ausdruck ist. Zwar kann ἀναπλεῖν/ἀνάπλους auch Rückfahrt bedeuten (Hdt. 1,78; Theophr. HP 4,7,3) und wird vermeintlich sogar in Od. 12,234 gebraucht (besser wäre 12,332 für diesen Gebrauch von ἀνα- verwendbar), doch ist erkennbar, dass ἀνάπλους/ἀναγωγή in der (hellenist.) philologischen Beschreibungssprache als Terminus für die Hinfahrt der Griechen nach Troja (nach Verwendungen von ἀναπλεῖν wie in Il. 11,22) verwendet wird (Porphyry. Schol. Od. 3,295a; Schol. Il. 3,48; 9,338; 11,22; Heraklit. Quaest. Hom. 47). S. dazu Schmidt 1976, 144; Schironi 2018, 322 mit Anm. 249. So empfiehlt es sich, die Lesart der recc. beizubehalten.

54b 2–3 μηχανῇ χρηστέον Im Gegensatz zu etwa Pollux 4,128 (ἡ μηχανὴ δὲ θεοὺς δείκνυσσι καὶ ἥρως τοὺς ἐν ἀέρι Βελλεροφόντας ἢ Περσέας – „Die Maschine zeigt Götter [im Sinne einer Epiphanie, so etwa in Eur. Ion 1549ff.] und Menschen in den Lüften wie Bellerophon oder Perseus.“) gibt Aristot. hier den Begriff ‚Maschine‘ als Chiffre für Götter-Auftritte mit einer spezifischen Funktion von Informationsvergabe. In dieser Weise fungieren die Götter (in der Regel ohne ‚Maschine‘) in etwa den Prologen von Eur. Alk., Hipp., Tro., Ion (Siehe hierzu insgesamt Erbse 1984.). Noch anders, als ‚Notlösung‘ des schlechten Dichters, fasst – wie Platon, Crat. 425d – Antiphanes, *Poiesis* F 189 PCG, den Gebrauch der Maschine: Diese pointierte Kritik lässt sich auf den Gebrauch etwa in den Exodoi von Eur. I.T., Hel., Ion, Or. beziehen.

54b 6 ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι Der Terminus τὸ ἄλογον (s. Kap. 24, 1460 a13) markiert hier den Bereich des die menschliche Erfahrung Übersteigenden, entweder in formallogischer Hinsicht (womit im hier genannten Fall des *König Ödipus* die seltsame Zufälligkeitenhäufung der Vorgeschichte gemeint sein könnte – Überleben des Kindes trotz Aussetzung, Aufwachsen als Königssohn und Zweifel an diesem Status, zeitliches Zusammentreffen von Laios auf dem Weg nach Delphi mit dem unerkannten Sohn, der von Delphi kommt) oder mit Blick auf das, was im Horizont des 5. und 4. Jh. als plausibles Geschehnis gelten kann (so etwa mochte der Drachewagen, mit dem am Ende von Eur. *Medea* die Titelheldin flieht, als unplausibel im Kontext der ‚naturwissenschaftlichen Kenntnisse‘ sowie der Alltagserfahrung gelten).

Zwar ist in diesem Satz ein verbum necessitatis zu ergänzen, im griechischen Text ein δεῖ (so Gudeman 1934) einzufügen, scheint jedoch nicht erforderlich.

54b 7–8 οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους Hier scheint sich Aristoteles auf die ‚Unlogik‘ zu beziehen, dass Ödipus lange Jahre keine Nachforschungen zum Tod des Laios anstellte, s. Kap. 24, 1460a30.

54b 13 ἐπεικεῖς Siehe zu Kap. 13, 1452b 34–53a 7.

54b 14–15 οἷον τὸν Ἀχ. ἀγαθ. καὶ παράδειγ. ὀργιλότητος Der Text ist in A/Lat. (+Paris. 2038) und B/Ar. unterschiedlich überliefert. A/Lat. bieten statt des Adjektivs ἀγαθόν den Dichternamen Agathon (in A zu ἀγαθὼν verschrieben). Ferner stellt sich das Problem, wie – im Kontext – das überlieferte παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα zu verstehen ist. Die Wortstellung erscheint merkwürdig, und die Verbindung von σκληρότης mit Achill birgt die Schwierigkeit, dass a) im Vorausgehenden von ‚Sprödigkeit‘ nicht die Rede war und b) σκλ. bei Aristot. sonst als πάθημα σωματικόν (s. die Belege bei Bonitz 684) und nur hier als Wesenszug gefasst wird. Letzteres hat dazu geführt, dass zuletzt Tarán (nach Ritter) παρ. σκλ. athetiert hat, hierbei freilich die von Vahlen 1914, 65 erwogene Änderung in παρ. ὀργιλότητος

(gut belegt in den Ethiken: EN 2,7, 1108a 7 ὁ μὲν ὑπερβάλλων ὀργίλος ἔστω, ἡ δὲ κακία ὀργιότης u.ö.) übersah, die zugleich den Anschluss an 54b 12 herstellt.

Da im Vorausgehenden von einem Nebeneinander in der Darstellung von problematischen und positiven Eigenheiten von Figuren gehandelt wird, ist es nahezu zwingend, dass dies auch in dem hier angeführten Achill festgestellt wird. Daher ergibt sich, dass mit B/Ar. ἀγαθόν zu schreiben ist. Ohnehin verbände sich mit dem Dichter Agathon (der noch vor Homer genannt würde!) wenig (TrGF 39 F 4 – aus dem *Telephos* – lässt nichts zu einer Rolle Achills im Stück erkennen), was auf eine entsprechende Achill-Darstellung führt. Die merkwürdige Wortstellung (auch wenn diese weit in der Überlieferung als ‚Fehler‘ zurückreicht) lässt sich durch die von Lobel vorgeschlagenen Transposition von παράδειγμα σκληρότητος (hier also: ὀργιότητος) hinter ἀγαθόν καὶ korrigieren.

Aristot. erkennt mit dieser ‚Interpretation‘ der Achill-Figur in der *Ilias* deren Vielschichtigkeit (anders als etwa Platon, der in Rep. 3, 391a-c auf das ‚schlechte‘ Vorbild dieses Achill abhebt), siehe hierzu weiter e.g. Latacz 1995, 28–64.

54b 17–18 εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἱκανῶς Es ist unklar, welche offenbar bereits publizierten Schriften Aristoteles hier meint; als plausibelter Kandidat gilt das Werk *De poetis*, siehe dazu Einleitung 62–63 bzw. die Behandlung dieses Werks und der Fragmente im Anhang.

Kap. 16

Mit Kap. 16 wird die durch Kap. 15 unterbrochenen Erörterung der technischen Aspekte, die zur Tragödie gehören, fortgesetzt: Hier steht nunmehr die Anagnorisis im Fokus, womit auf Kap. 11 zurückgegriffen wird.

54b 19 ἀναγνώρισις ... εἴρηται πρότερον Siehe Kap. 11, 1452a29ff.

54b 22 λόγῃν ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς Aristoteles zitiert hier offensichtlich aus der (jambischen) Sprechverspartie eines Dramas. Die Erdgeborenen sind die sog. Spartanen, die aus den von Kadmos in Theben ausgesäten Drachenzähnen erwachsen sind und die wie auch ihre Nachkommen ein lanzenförmiges Muttermal trugen (s. Dio Chrys. or. 4,23; Iulianus or. 3,25 [81c], Hyginus fab. 72; Gregor Naz. ep. 139). Eine Wiedererkennung durch dieses Muttermal kam offenbar in einer *Antigone* des Euripides vor. Es ist daher möglich, dass sich Aristoteles hier auf dieses verlorene Stück (TrGF Vol. 5, p. 262 = test. alt. *Antigone* b) bezieht.

54b 23 ἀστέρας οἴους ἐν τῷ Θυέστη Καρκίνος D. h., entsprechend dem vorangegangenen Beispiel, ein Muttermal in Form von Sternen. Gedacht ist hiermit wohl an

das Mal (= die elfenbeinerne Partie) an der Schulter des Pelops, das sich auf dessen Nachkommen als Erkennungszeichen vererbte: s. Schol. zu Pindar Ol. 1,40c: τούτου φασὶ καὶ ὑπόμνημα τοὺς Πελοπίδας φέρειν λευκότητά τινα κατὰ τὸν ὄμιον. Ob mit „in Thyestes“ nur die Person, d. h. der Pelops-Nachkomme (so bezeichnet Aristoteles, Kap. 17, 55b 14, mit ἐν τῷ Ὁρέστῃ nicht etwa das gleichnamige Eur.-Stück, sondern die Figur in der I.T.), oder zugleich auch der Stücker Titel gemeint ist, lässt sich nicht sicher entscheiden. Im ersten Fall wäre die auch sonst bezeugte *Aerope* des Karkinos (TrGF 70 F 1) das wahrscheinlichste Stück, in dem der jüngere Karkinos dieses Erkennungszeichen verwendet haben sollte.

54b 25 οἷον ἐν τῇ *Τυροῖ* διὰ τῆς σκάφης Angesichts des Umstandes, dass Sophokles zwei *Tyro*-Tragödien (TrGF Vol. 4, F 648–669) verfasste (beide sind verloren), ist unklar, auf welches der beiden Stücke sich Aristoteles bezieht. Aus Aristophanes, *Lysistrate* V. 137/8 bzw. den Scholien ad loc. wird kenntlich, dass das Boot eine prägnante Bedeutung im Stück hatte.

54b 26–30 οἷον Ὀδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς κτλ. In den *Niptra* der *Odyssee* erkennt die Amme Eurykleia den Odysseus an der Narbe gegen dessen Willen (19,386–478, s. dazu unten zu Kap. 24, 1460a 25–26), während er sich gegenüber dem Sauhirten Eumaios und (dem Rinderhirten, aber der Plural συμβοτῶν ist nicht zu beanstanden) Philoitios damit autorisiert (21,217).

54b 31–35 οἷον Ὁρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ... ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος Der überlieferte Text machte offenbar im Verständnis von ἀνεγνώρισεν Schwierigkeiten, wie sowohl die Auslassung des einleitenden Ὁρέστης in B und Σ (hiermit lässt sich Iphigenie als Subjekt zu ἀνεγνώρισεν verstehen – zu dieser Lösung gelangten ohne Kenntnis von B auch Diels und Gomperz) als auch der ‚Reparaturversuch‘ des Paris. 2038 zeigen. Vahlen (ausführlich 1898/1923, 498–510: allerdings ohne Kenntnis von B und fehlgeleitet hinsichtlich der arab. Übersetzung) versuchte dagegen, in ἀναγνωρίζειν nicht nur ‚erkennen‘, sondern auch den ‚faktitiven Gebrauch‘ ‚sich zu erkennen geben‘ zu verstehen. Ihm sind seither die meisten Interpreten gefolgt (vgl. Lucas 1968, 169). Richtig erscheint, das einleitende Ὁρέστης zu halten, da sonst das folgende ἐκεῖνος ohne jeden Bezugspunkt bliebe. Vahlen's Lösungsvorschlag beruht im Wesentlichen darauf, dass insbesondere das simplex γνωρίζειν/γνωρίσαι häufiger in einer faktitiven Bedeutung: ‚bekannt machen‘ erscheint (Siehe e.g. Eur. Ion 1567; so auch die antike Lexikographie: Antiatticista γ 26 (Valente) γνωρίσαι· ἀντὶ τοῦ γνώριμα ποιῆσαι; Oros Frg. A 25 (Alpers)... καὶ γνωρίσαι τὸ συστήναι καὶ ποιῆσαι γνώριμον, im Hintergrund steht hier wohl Aristoph. Byz., Frg. 312 (Slater).) Allerdings ist der Befund für ἀναγνωρίζειν in der von Vahlen angenommenen Bedeutung ‚sich zu erkennen geben‘ nicht völlig überzeugend:

ἀναγνωρίζειν wird in der Poetik 14mal verwendet: 52a 36; 52b 5/6; 53b 31/35; 54a 3/6/8; 54b 27/32; 55a 3/16; 55b 9/21. Hierbei bezeichnet es den Vorgang, dass eine

Person (oder Personen) einen Sachverhalt (die Identität einer Figur, ein Verwandtschaftsverhältnis, ein Verhängnis o.ä.) erkennt in 52a 36; 52b 5 bzw. im Passiv in 52b 6; 53b 31; 53b 35; 54a 3/6/8; 54b 29 (im Passiv); 55a 3 (wiederum im Passiv); 55a 16.

Hierzu fügen sich nicht ohne weiteres der Gebrauch hier in 54b 32 sowie in 55b 9/21. So heißt es in 55b 9 (im Kontext der Konstruktion des Plots, aus dem dann die I.T. werden wird, von der – später vom Dichter mit dem Namen Orestes versehenen – Figur): ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν [...] κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπὼν ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι, καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. Die von Vahlen angenommene Bedeutung ‚sich zu erkennen geben‘ hätte hier eine falsche Nuance: Denn bezeichnet werden soll ja, dass die Figur, die der Wahrscheinlichkeit nach eine bestimmte, fatalistische Aussage macht, dies nicht in der Absicht tut, sich zu erkennen zu geben, sondern vielmehr, dass aus dieser Aussage die Identität der Figur erkennbar wird. Wäre damit hier also die aktivische Form einfach ‚passiv‘ (‚er wurde erkannt‘) zu verstehen? Hier hilft 55b 21 weiter. Dort heißt es im Kontext des ‚Logos‘ der *Odyssee* von Odysseus: αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνώρισας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. Hier hat ἀναγνώρισαι sogar ein Akkusativ-Objekt (dass Odysseus seine Hirten wiedererkennt, ist gewiss nicht gemeint), und in dieser Konstruktion erscheint es auch in (dem einzigen mir weiterhin bekannten Beleg für die hier zu eruierende Bedeutung) Diodor 4,59,6 (schon von Vahlen angeführt). Dort heißt es über Theseus: καθορθώσας δὲ τὰ προειρημένα κατήντησεν εἰς τὰς Ἀθήνας, καὶ τὸν Αἰγέα διὰ τῶν συμβόλων ἀνεγνώρισε. Aigeus hat Theseus nie zuvor gesehen, es geht hier also nicht um eine ‚Wiedererkennung‘ sondern um eine Anerkenntnis der Identität des Theseus als Aigeus' Sohn: zu übersetzen ist also „Nachdem er die zuvor berichteten Abenteuer erfolgreich bestanden hatte, gelangte er nach Athen, und den Aigeus führte er durch die Erkennungszeichen zur Anerkenntnis seiner Identität.“ Dies führt auf eine Grundbedeutung von ἀναγνώρισαι ‚eine Erkenntnis (insbesondere der Identität einer Person) herbeiführen‘ – bzw. im Sinne der zitierten Lexikographen: γνῶριμα ποιῆσαι. Daher ist auch an der hier vorliegenden Partie explizit formuliert: ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης. Die spezielle Methode, mit der diese ‚Authentifizierung‘ erfolgt, ist – im Gegensatz zu Iphigenie, die dies ‚kunstgemäß‘ mit dem Instrument des Briefes tut, aus dem ihre Identität zu deduzieren ist, - kunstlos, indem er es ihr selbst (daher αὐτός, 54b 34) sagt (Eur. I.T. 795).

54b 34–35 λέγει ἃ βούλεται ὁ ποιητὴς ἀλλ' οὐχ ὁ μῦθος Hiermit wird pointiert erläutert, warum – im Sinne einer *technè poietikè* – eine solche Wiedererkennung kunstlos ist: Der Dichter lässt einen Akteur einfach durch eine simple Aussage die Wiedererkennung vollziehen, statt sie sich notwendig/wahrscheinlich aus dem Plot ergeben zu lassen.

54b 36–37 ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἢ τῆς κερκίδος φωνή In Sophokles' verlorenem Stück (TrGF Vol. 4, F 581–595b, siehe zu neueren Rekonstruktionsversuchen Fitzpa-

trick 2001) enthüllte offenbar die vom thrakischen König Tereus vergewaltigte und ihrer Zunge beraubte Philomela ihrer Schwester Prokne – der Frau des Tereus – die schreckliche Tat, indem sie sie als Bild in ein Gewand einwob. Die Anagnorisis dieses Stückes (auch die Rache für die Tat produziert die Konstellation einer Anagnorisis: Prokne und Philomela töten Itys, den Sohn, den Prokne und Tereus haben, was Tereus erst nachträglich erfährt) ergibt sich also auch – wie in Eur. I.T. – durch eine (hier freilich medial kompliziertere) Mitteilung eines Akteurs.

55a 1 ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένοῦς TrGF 52 F 1: nach der Vermutung von Welcker könnte hier auf Teukros angespielt sein, der bei seiner Rückkehr nach Salamis ein Bild seines verstorbenen Vaters Telamon sieht und weint. Siehe aber die Bedenken von Gudeman 1934, 296.

55a 2–4 ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ In Od. 8,521ff. beginnt Odysseus in Reaktion auf Demodokos' Lied vom Trojanischen Pferd zu weinen, was seine Wiedererkennung einleitet – die sich freilich in Od. 9,16ff. nicht minder kunstlos als in Eur. I.T. vollzieht.

55a 4–6 οἷον ἐν Χοηφόροις Aristoteles schematisiert und vereinfacht hier durch eine syllogistische Schlussfolgerung die Wiedererkennung in Aisch. Choeph. V. 168–232.

55a 5 οὐθεὶς ἀλλ' ἢ Gebräuchliche Fügung im Sinne von „A negation, not containing a word of comparison, is followed by an exception [...]“. Dennistion 1954, 25.

55a 6–8 ἡ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας Es ist unklar, ob Aristoteles sich hier auf eine literaturkritische Schrift eines ‚Sophisten‘ Polyidos bezieht (so Bywater, gefolgt von Lucas 1968, 170/1) oder dieser mit dem Dithyramben-Dichter, der um die Wende vom 5. zum 4. Jh. nachweisbar ist, zu identifizieren ist und dessen ‚Anagnorisis‘ (hierauf müsste sich der nicht weiter explizierte Artikel ἡ in 1455a6 beziehen) in einem Gedicht syllogistisch Darstellung fand. Kap. 17, 1455b 10, wiederholt den Verweis auf Polyidos und seine Konzeption des Orestes-Iphigenie-Anagnorismos.

55a 9–10 ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεΐ TrGF 72 F 5a. Wer hier den Sohn sucht (Tydeus seinen Sohn Diomedes, Oineus seinen Sohn Tydeus?), ist nicht rekonstruierbar, da hierfür nichts aus den vorhandenen Zeugnissen zu Tydeus (s. Schmidt 1924) zu ermitteln ist.

55a 10–12 ἡ ἐν τοῖς Φινεΐδαις Es lässt sich nicht ermitteln, auf welches Werk welchen Dichters Aristot. hier anspielt. Die in der Argonautensage enthaltene Episode von den Harpyien lässt sich nicht mit dem hier Mitgeteilten kombinieren. Siehe ferner Gudeman 1934, 299/300.

55a 13–14 ἐν τῷ Ὀδυσσεὶ τῷ ψευδαγγέλῳ Werk und Autor sind gänzlich unbekannt: s. Adespot. TrGF Vol. 2, F 7b.

55a 14' ὑπόθεσις Der Terminus Hypothesis bezeichnet hier ein Element des Syllogismus, die propositio oder Voraussetzung.

55a 14' καὶ εἴ γε τὸ τόξον ἔφη γνῶσσεσθαι δ' οὐχ ἑώρακει Was mit diesem Satz (dass er zum Aristotelischen Text gehört, bestätigt die arabische Übersetzung, s. zuletzt Gutas in Tarán 2012, 396) gemeint ist, lässt sich nicht klären. Es ist nicht auszuschließen, dass hier eine schwerere Textstörung vorliegt. Eine erwägenswerte Rekonstruktion bietet Merkelbach 1969, der τόξον ἔφη in λέκτρον ἔφη ändert und eine Probe des noch nicht in seiner Identität anerkannten Odysseus durch Penelope annimmt.

55a 15–16 τὸ δὲ ὥς ... παραλογισμός Diese Konstellation liegt bereits in der *Odyssee* vor: auch dort ist es nicht der Bogen, der zur Wiedererkennung des Odysseus durch Eurykleia oder Penelope führt, obgleich er technisch als Gnorisma geeignet wäre.

Kap. 17

Kap. 17 richtet den Blick auf die Bedingungen, unter denen die Anfertigung einer Tragödie (hier, mit Rückgriff auf die Eingangsformel καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους [1447a 9], als Plot-Komposition und dazu passende sprachliche Ausgestaltung [= Versifikation] benannt) geschieht. Das Kapitel beantwortet dabei zunächst die Frage nach den dafür erforderlichen Fähigkeiten oder Talenten des Dichters mit zwei Anforderungen an diesen:

i) [a 22–29] Der Dichter muss sich bei der ‚Komposition‘ vor Augen stellen, was er dichtet (um, so als Beispiel, einen Fehler des Karkinos zu vermeiden), ii) [a 29–32] er soll bei der Komposition mit (körperlicher) Gestik arbeiten, um überzeugend die entsprechenden Affekte darstellen zu können (was durch zwei abstrakte Beispiele erläutert wird). Mit diesen beiden Anforderungen ergibt sich (in a 32 durch διό eingeleitet) als ‚Nebenergebnis‘, dass es für die Dichtkunst stärker auf die natürliche Begabung als auf ‚Inspiration‘ ankommt (a 32–34).

Der zweite Teil des Kapitels stellt idealtypisch den konkreten Arbeitsprozess am Beispiel der Iphigenie bei den Taurern dar: Aus der Kern-Idee (dem λόγος) für ein Stück wird im Rahmen eines ‚Ausfaltungsprozesses‘ das Stück geschaffen (55a 34 – b 23).

55a 22–23 δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον In diesem Eröffnungssatz ist die Gewichtung von ‚Haupt- und Nebensache‘ syntaktisch vertauscht: Die generelle Aufgabe, die sich dem Dichter stellt, Plot-Komposition (τοὺς μύθους συνιστάναι) und dazu pas-

sende Versifikation (τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι), hat zu erfolgen (δεῖ), indem sich der Dichter hierbei alles so intensiv wie möglich (ὅτι μάλιστα) vor Augen stellt. Diese Anforderung wird in a 29–30 durch eine weitere Anforderung ergänzt, die ebenfalls partizipial (σχήμασι συναπεργαζόμενον) formuliert ist.

τοὺς μύθους συνιστάναι: Das Kapitel greift mit seiner Eröffnung auf die Aufgabenstellung des Einleitungssatzes der *Poetik* zurück (47a 9). Hierbei wird gleichsam gleichrangig die Plot-Komposition mit der Lexis, der sprachlichen Gestaltung, verbunden, was von Kap. 19, 1456b 8 an ausgeführt werden wird. Insofern die Fabel als Inhaltskern eines Dramas nur im Medium der Sprache ausdrückbar ist, liegt diese Verbindung von Plot-Komposition und Lexis nahe. Aristoteles betont hier nachdrücklich das Erfordernis von „Passgenauigkeit“ von Plot und Sprache, die zu einer Stimmigkeit, τὸ πρέπον (hier gebraucht wie τὸ ἁρμόττον in 1454a 22), einer Dichtung führt, durch den Gebrauch von zwei Komposita, die mit *συν gebildet werden: συνιστάναι (im Gefolge von σύστασις πραγμάτων: 50a 15, a 32, b 22; 53b 2; bzw. μύθου: 52a 19) und συναπεργάζεσθαι (ein hapax legomenon, s. Gudeman 1934, 303).

55a 23 ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον Mit dieser Partizipialkonstruktion, die den Subjekts-Akkusativ zu den Infinitiven συνιστάναι und συναπεργάζεσθαι bildet (eine ähnliche Wortstellung in Kap. 3, 48a 23–24), wird eine auf den ersten Blick frappierende Antwort auf die Eingangsfrage gegeben, die nicht etwa auf technische Erfordernisse bei der Komposition abgestellt ist – diese folgen –, sondern auf das Vorstellungsvermögen des Dichters. Dies ist im Kontext der *Poetik* insofern plausibel, als die Bestimmung des Dichters als Nachahmers von Handelnden (Kap. 2) bzw. von etwas, was mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen könnte (Kap. 9), die Fähigkeit erforderlich macht, sich den Plot *vorstellen* (πρὸ ὁμμάτων τιθέναι; s. hierzu Rhet. 1386a 34 bzw. 1411b 24) zu können.

Eine von Plutarch (*De gloria Athen.* 4, 347e) mitgeteilte Anekdote über Menander (= Test. 70 PCG) illustriert die hier von Aristoteles empfohlene Technik der Produktion: Als Menander kurz vor den Dionysien gefragt wurde, wie weit die von ihm aufzuführende Komödie fertiggestellt sei, habe dieser geantwortet, er habe sie schon gedichtet, weil er den Plot bereits im Geist disponiert habe, er müsse für sie nur noch die Verse dichten: [...] ὥκονόμηται γὰρ ἡ διάθεσις, δεῖ δ' αὐτῇ τὰ στιχίδια ἐπάσαι. Ähnlich Tacitus, *Dialogus* 3. Weitere Beispiele aus der Neuzeit bei Gudeman 1934, 303/4.

55a 24 ἐναργέστατα [ὁ] ὁρῶν Das in AB überlieferte ὁ (ob Φ nur ὁρῶν hatte, so Tarán 2012, 273, scheint mir fraglich) steht, insofern es ἐναργ. als dann sinnloses Adverb zu εὐρίσκοι schiebt, mindestens an der falschen Stelle – ὁ ἐναργέστατα ὁρῶν wäre eine Lösung, die Tilgung nicht minder.

Mit ἐναργέστατα ὁρῶν wird ein Vermögen des Dichters aufgerufen, das in der späteren Literaturkritik mit φαντασία benannt wird (s. Ps.Longin 15,1) – hiermit befasst sich Aristoteles eingehender in *De anima* 3,3. Zugleich gehört es zu den Anforderungen an den Redner, seinem Publikum (mit dem Ziel der Affekt-Erzeugung)

Geschehnisse durch seine Rede ‚deutlich‘ vor Augen zu stellen (s. Rhet. 2,8, 1386a 29–36). In der *Poetik* wird diese Technik als Leistung des Dichters in sich selbst aufgefasst. Siehe hierzu zuletzt Sheppard 2014, 22–34; Plett 2012 (u.a. mit Verweis auf Quintilian, Inst. or. 6,2,31), Manieri 1998 (mit Differenzierung des Gebrauchs von ἐνάργεια in Philosophie, Rhetorik und Dichtung).

Mit dieser Forderung an den Dichter gibt Aristoteles gleichsam ‚seine‘ Antwort auf die Frage, wie der Dichter von dem, was er darstellen will, erfolgreich zur Darstellung selbst gelangt, eine Antwort, die auf die Aktivierung der geistigen Vermögen zielt. Die hier von Aristot. geforderte visuelle Vergegenwärtigung ist zu unterscheiden von der tatsächlichen visuellen Dimension der Tragödie, der *opsis*; s. hierzu Else 1957, 488–89.

55a 25–26 λανθάνοι [τὸ] τὰ ὑπεναντία Ergänze: τὸν ποιητήν. Mit Bonitz 1862/1969, 278–296 ist das τὸ zu streichen.

55a 26–29 δ ἐπετιμᾶτο Καρκίνῳ ... ἐξέπεσεν ... δυσχεράντων ... τῶν θεατῶν Hier wird der Tragiker Karkinos (TrGF 70 T 1: ‚floruit‘ 380–377 v. Chr.; eher unwahrscheinlich ist die Identifikation mit dem gleichnamigen Komödiendichter), dessen späte Stücke Aristot. während seines ersten Athen-Aufenthalts sehen konnte (ob diese Partie zeigt, dass Aristot. im Theater Augenzeuge der hier bezeichneten dichterischen ‚Panne‘ gewesen ist [so etwa Flashar 1984, 9], bleibt unsicher), für einen Fehler angeführt, der die mangelnde Vergegenwärtigung des Bühnengeschehens exemplifiziert (σημείον δὲ τούτου). Dass einem so erfahrenen Dichter wie Karkinos (die Suda, κ 394 [TrGF 70 T 1] schreibt ihm 160 Dramen zu!) dieser – wie auch immer geartete – Fehler unterlaufen konnte und er auch nicht vom Regisseur/Produzenten des Stückes bemerkt wurde, hat wiederholt in der Forschung zu Verwunderung geführt (ausführlich mit Doxographie hierzu Davidson 2003).

Worin der Fehler lag (das Imperfekt ἐπετιμᾶτο [zur Konstruktion vgl. unten Kap. 26, 1462a 9–11] deutet an, dass dieser Fehler lange mit Karkinos verbunden blieb), ist freilich nicht recht deutlich. Dies hat zu in der Hauptsache zwei verschiedenen Interpretationen der Partie mit entsprechenden Eingriffen in den überlieferten Text geführt. Sicher erscheint: Es ging um eine Tragödie *Amphiaraos*. Denn das (intransitive) Verbum ἐξέπεσεν (als terminus technicus für das ‚Durchfallen‘ im Theater auch bei Demosthenes, *De corona* 265) fordert als Subjekt bei Aristot. die Wiederaufnahme des Subjekts des vorausgehenden Satzes, d. h. ὁ Ἀμφιάραος. ‚Durchfallen‘ bei Aristot. können Dichter (56a 18) oder Stücke/Tragödien (59b 31), nicht aber Rollen in einem Stück. So steht hier, wie auch sonst oft in der *Poetik*, der Titelheld für Rolle und Stück-Titel. (Wenn der Stücktitel „Amphiaraos“ war, empfiehlt sich nicht die von Green 1990 vorgelegte Rekonstruktion, die einen aus dem Grab emporsteigenden [so deutet Green ἀνῆγει als ‚Auferstehung‘, ähnlich Margoliouth 1911 ad loc.] Amphiaraos zugrunde legt – dass ein ‚Geist‘ [möglw. mit Prophezeiungen] Titelheld einer Tragödie sein sollte, ist m.W. sonst nicht belegt.)

In dem hier bezeichneten Stück trat der Titelheld aus einem Heiligtum heraus auf (ἐξ ἱεροῦ), mit ἀνῆι ist ein ‚Wiederauftreten‘ (s. LSJ s.v. III) bezeichnet. Das blieb unbemerkt (ὅ ... ἐλάνθανεν) und deswegen fiel das Stück durch. Das Weitere ist umstritten, wobei vielerlei, z.T. spekulative Vorschläge zur Debatte stehen: (1) ὅ ist auf τὸ ἱερόν bezogen worden (so insbesondere Allan 1971, 84; Xanthakis-Karamanos 1980, 19 Anm. 6; Green 1990), d. h. das Gebäude sei entweder von Karkinos nicht deutlich als Heiligtum (oder Grab: Green 1990) bezeichnet worden oder dem Publikum nicht sichtbar gewesen, so dass dem Publikum dies verborgen blieb (wie im überlieferten Text bezeichnet: τὸν θεατὴν ἐλάνθανεν). (2) ὅ ist auf den gesamten Auftritt des Amphiaraios zu beziehen (so e.g. Gauly et al. 1991, 149), und diese Form des – fehlerhaften – Wiederauftritts (von Vorschlag 1. gar nicht berücksichtigt), die aus dem Bühnenhaus erfolgte statt von dort, wohin Amphiaraios zuvor abgegangen war, ist etwas, was von dem, der nicht sieht (als Dichter, wie dieses Kapitel fordert, oder als Leser, wie Gauly et al. annehmen), unbemerkt bleiben kann.

Vorschlag (2) verdient den Vorrang, da er ἀνῆι und dem konditionalen bzw. verallgemeinernden Partizip μὴ ὁρῶντα gerechter wird. Dunkel bleibt, wieso ein solcher Fehler einem erfahrenen Dichter wie Karkinos unterlaufen konnte, ja der Fehler auch bei den der Aufführung vorausgehenden Proben unbemerkt blieb (hierzu ausführlich Davidson 2003). Wenn man als Ausweg mit Webster 1954, 300 eine neue Technik des Karkinos annimmt, nämlich eine Figur durch eine zuvor nicht bezeichnete Hintertür in das Gebäude eintreten zu lassen, was vom Publikum nicht verstanden worden sei, bleibt unverständlich, wieso Aristot. hierin den Fehler beim Dichter ansetzt.

Da der gesamte Passus von der Forderung an den Dichter handelt, den Plot vor Augen zu haben, ist es naheliegend, auf eben diesen Dichter μὴ ὁρῶντα [τὸν θεατὴν] ἐλάνθανεν zu beziehen (so etwa Butcher, ähnlich Lucas 1968, 174, der aber, da er den Bezug auf konkret Karkinos herstellen will, mit der Negation μὴ Probleme hat). Hieraus ergibt sich, dass τὸν θεατὴν nicht haltbar ist. Freilich ist die Änderung in τὸν ποιητὴν nur ‚ökonomischer‘ als die Streichung (so etwa Kassel).

55a 29–30 ὅσα δὲ δυνατόν καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον Hier wird eine zweite Forderung an die Vergegenwärtigung beim Ausarbeitungsprozess erhoben: Der Dichter muss sich beim Dichten so viele Begebenheiten wie möglich (ὅσα, worauf Sifakis 2009 hinweist, bezeichnet nicht die Intensität des Ausarbeitens, sondern die Quantität der Objekte dieses Ausarbeitens) bereits mit entsprechenden Gesten/Körperhaltungen (die in den Versen als Regieanweisungen enthalten sein können) begleitet vergegenwärtigen und entsprechend dichten: dies ist gefordert, wie im folgenden Satz begründet wird, weil damit die so vergegenwärtigten Figuren besonders überzeugend sind (πιθανώτατοι γὰρ κτλ.). Wohl nicht ist daran gedacht, dass sich der Dichter selbst in den Affektzustand versetzt (im Folgenden wird daher der Typus des εὐφρῆς dem μανικός vorgezogen), in dem die von ihm erdichtete Figur ist oder spricht (so Sifakis 2009). Hiermit wird also vom Dichter beim Dichten keine auch

ins Körperliche gehende Identifikation mit den von ihm geschaffenen Figuren gefordert (eine solche Identifikation findet sich in komödienhafter Brechung etwa in der Agathon-Szene von Aristophanes' *Thesmophoriazusen* [V. 39ff. pointiert V.149–50]: dort muss sich der Dichter physisch dem Darzustellenden anverwandeln, durch Kleidung etc., s. hierzu Müller 1965 mit weiteren Beispielen, ferner Stohn 1993).

καί: hier im Sinne von ‚auch‘, hervorhebend.

σχήμασι (s. Vahlen 1914, 68 zur hier vorliegenden Bedeutung in Abgrenzung von den rhetorischen σχήματα λέξεως in 56b 9, s. ferner Sifakis 2002, 162–63): Hier im Sinne der Körper- und Hand-Haltungen, die gestisch das Reden der Figuren unterstützen bzw. im Ausdruck verstärken. Hierbei ist wiederum der Dichter zugleich auch als sein Schauspieler gedacht, s. Else 1957, 489.

συναπεργαζόμενον: Der Gebrauch des Partizips bedeutet die Wiederaufnahme von δεῖ συναπεργάζεσθαι aus a 22, hier aber implizit nicht auf die Verbindung von Plot und Lexis, sondern auf die Verbindung von Vor-Augen-Stellen und Gebrauch von Gestik bezogen. Inhaltlich ähnlich fasst Aristoteles die Anforderungen an den Redner vor Gericht/einer Jury auf: ἀνάγκη τοὺς συναπεργαζομένους σχήμασι καὶ φωναῖς ἐλεεινότερους εἶναι, Rhet. 2,8, 1386a 31–32. (Freilich konstatiert Aristot. in Kap. 26, 1461b 32ff. auch die Risiken eines ‚Zuviel‘ bzw. die Überschreitungen der Grenzen [des πρέπον] in der schauspielerischen Mimesis, s. dazu unten ad loc. Vgl. dazu Hunter 2002, 189–191.)

55a 30–32 πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως [...] ἀληθινώτατα. Dieser Satz erläutert, warum sich der Dichter Gesten und Körperhaltungen (als Affekt-Ausdruck) vergegenwärtigen soll: Es geht um die Plausibilität (in diesem Sinn hier das aus der rhetorischen Begrifflichkeit übernommene πιθανός, vgl. e.g. Rhet. 1,1, 1355a 38 u.ö.) der Figuren (vor dem Publikum), aber auch genereller von Menschen, die dann erreicht wird, wenn diese ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως, d. h. von ‚demselben‘ Naturell her (zu dieser Bedeutung als ‚von einer Art [als Gegenteil zu ἕξις] seiend‘ vgl. etwa Met. 3,2, 998a 6; 4,2, 1003b 23: μία φύσις, s. Bonitz 839) Figuren/Menschen in Affekten sind. D. h. es geht hier nicht darum, dass Aristot. eine Konvergenz zwischen Dichter und vom Dichter erschaffener Person postuliert, sondern um die Stimmigkeit der erschaffenen Person (τῆς αὐτῆς φύσεως meint also nicht die Physis des Dichters und die der Figur, sondern die Identität der Affekte und der Affektprädestination in einer Figur; eine Änderung in ἀπ' αὐτῆς τῆς φύσεως o.ä., so zuletzt vorgeschlagen von Sifakis 2009, ist nicht erforderlich). Der zu bestimmten Affekten von seiner Natur her prädestinierte Mensch (ὁ χεῖμαζόμενος und ὁ ὀργιζόμενος sind zwei Beispiele hierfür, s. Else 1957, 491) kann diese Affekte ‚am wahrhaftigsten‘ (ἀληθινώτατα) zeigen: χεῖμαίνει bzw. χαλεπαίνει (beide Verben sind hier intransitiv gebraucht, sie implizieren nicht etwa ein Objekt wie ‚den Zuschauer‘).

Es geht hier damit nicht so sehr um die traditionelle bzw. topische Anforderung an den Dichter (wie auch an den Redner), die Affekte, die er erregen will, in sich selbst herbeizurufen (etwa Quintilian, Inst. or. 6,2,25–31 [s. dort § 26: *summa enim*,

quantum ego quidem sentio, circa movendos affectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi. – „Die Hauptsache nämlich, jedenfalls nach meinem Gefühl, liegt in Bezug auf die Erregung von Affekten darin, dass wir selbst erregt werden.“ S. auch Plut., Demosth. 11; Tacitus, *Dialogus* 6,4. Eine entsprechende Anforderung an den Dichter formulieren Horaz, AP 100–105 u. Ps.Longin, De subl. 15,1). Vielmehr soll der Dichter durch Gebrauch der entsprechenden Gestik das für die Affektstruktur einer von ihm geschaffenen Figur passende ‚Affektverhalten‘ konzipieren können.

In dieser Weise verstanden entspricht diese zweite Anforderung der ersten: in beiden Fällen soll der Dichter das Passende (τὸ πρέπον, 55a 25) konzipieren (und Fehler wie den des Karkinos meiden). Hieraus kann Aristot. im Folgenden, als Schlussfolgerung (διό), den Primat des zur Erfüllung dieser beiden Anforderungen begabten Dichters (des εὐφυῆς) vor dem von einer Mania, einem nicht kontrollierten Trieb, erfüllten Dichter (dem μανικὸς) postulieren:

55a 32–33 διὸ εὐφυοῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶ (μᾶλλον) ἢ μανικοῦ Die Ergänzung des μᾶλλον scheint hier – gegen Kassel – mit Tarán 2012, 274–275 und Gudeman 1934, 307 geboten, um die nötige Abstufung zwischen den beiden Dichtertypen herzustellen. Diese Abstufung bietet die arabische Übersetzung an, aus der sich die Ergänzung eines μᾶλλον vor dem ἢ herleiten lässt: bereits Gudeman 1934, 307, hatte dies auf der Basis der Analyse der arabischen Version durch Margoliouth und Tkatsch gefordert. Gutas (in Tarán 2012, 399–400) bestätigt Gudeman und übersetzt nach Überprüfung des Arabischen: „For this reason, then, the art of poetry belongs more to one who has aptitude than it does to those who are bereft of mind.“

Mit εὐφυῆς bzw. εὐφυία bezeichnet Aristot. die natürliche Begabung in einem bestimmten Feld, das Richtige zu erkennen und zu tun: s. Top. 8,14, 163b 12–15: δεῖ δὲ πρὸς τὸ τοιοῦτον ὑπάρχειν εὐφυᾶ, καὶ τοῦτ’ ἐστὶν ἢ κατ’ ἀλήθειαν εὐφυία, τὸ δύνασθαι καλῶς ἐλέσθαι τάληθες καὶ φυγεῖν τὸ ψεῦδος (vgl. EN 114b 8). Die Bedeutung der entsprechenden φύσις für das Dichten stellt Aristot. zudem in Kap. 4 sowohl in seiner anthropologischen Herleitung der Poesie (1448b 22: οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα) als auch in seiner Genealogie der Gattungen (1449a 3–4: κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν) heraus.

Dem gegenüber bedeutet μανικός bzw. μανία, dass eine äußere Hilfe, eine Inspiration, dem Dichten zugrunde liegt (s. dazu Platon, *Ion* 533e, ferner Apol. 22b–c, Meno 99c–d; Phaedr. 245a, Leg. 3, 682a, 4, 719c). Insofern es Ziel der *Poetik* ist, die Kriterien und Gründe für gute Dichtung (s. Kap. 1, 1447a 10) darzulegen, mithin die Ratio, die der Dichtung als einer Techne innewohnt, herauszuarbeiten, ist hier eine entsprechende Höherbewertung des εὐφυῆς gegenüber dem μανικός ποιητής erforderlich, da dieser die in 55a 23/29–30 geforderten Dispositionen (er ist, s.u., εὐπλαστος) erzeugen kann. Dass für Aristot. εὐφυία und μανία auf einer Skala menschlicher Eigenschaften so angesiedelt sind, dass εὐφυία einen besseren, μανία einen degenerierten Entwicklungsstand darstellt, deutet Rhet. 2,15, 1390b 27–29 an: ἐξίσταται δὲ τὰ μὲν εὐφυᾶ γένη εἰς μανικώτερα ἤθη κτλ.

55a 33–34 τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν. Diese Passage führt den Gedanken erläuternd fort, wobei – in Parallelismus zum Vorangehenden – die εὐφρεῖς als εὐπλαστοὶ (weil sie sich in die für ihre jeweilige Dichtung erforderliche Disposition bringen können, vgl. etwa die Darstellung des dichtenden Agathon in Aristoph. Thesm. 96–167, besonders 148–150), die μανικοὶ als ἐκστατικοὶ charakterisiert werden. Mit Letzterem wird das u.a. von Platon im *Ion* (533e; vgl. Apol. 22b-c; Meno 99c-d; Leg. 3, 682a; 4, 719c; ähnlich Demokrit DK 68 B 18: ποιητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἂν γράφῃ μετ’ ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος κτλ. bzw. B 17) angesprochene Konzept des dichterischen Enthusiasmus aufgerufen, das Dichten als ein Aus-Sich-Heraustreten bzw. von einer äußeren Macht Inspiriert-Sein bezeichnet, wie es sich in der älteren griech. Poesie seit Hesiods Dichter-Weihe (s. Kambylis 1965) oder in milderer Form durch die Anrufung der Muse konzeptionalisiert findet. Mit den beiden Konzepten werden zugleich die beiden in der griechisch-römischen Literatur häufig in Antithese gedachten Dichter-Typen nebeneinander gestellt: der reflektiert-technische (bisweilen als Wasser-Trinker imaginierte) Typ (hierzu Kambylis 1965, 113–116): etwa Sophokles in Abgrenzung von Aischylos (TrGF 4, T 52a/b, s. Athenaios 10,33, 428f) und der inspirierte, als im Rausch schaffend (und oft als Wein-Trinker) gedachte Typ: Athenaios 10,33, 428f–429b nennt Aischylos [vgl. Aristoph. *Frösche* 816], Epicharm, Krates, Alkaios und Aristophanes, die μεθύοντες ἔγραφον τὰ ποιήματα.

55a 34–55b 2 τοὺς τε λόγους ... παρατείνειν Nachdem die Anforderungen an den Dichter benannt sind, beginnt mit diesem Satz, zunächst in abstrakter Form, die Erläuterung, wie die Arbeit mit dem Stoff zu geschehen habe. Diese Erläuterung (s. hierzu Köhnken 1990, 138–143) wird darauf durch zwei Beispiele, Euripides’ I.T. (55b 2–15) und die *Odyssee* (55b 16–23), also einem Beispiel für die Arbeit an der Tragödie und einem für die am Epos, konkretisiert. Von besonderem Belang ist dabei die Terminologie, die dieses Arbeiten an der Dichtung beschreibt: λόγος, ἐκτίθεσθαι, ἐπεισόδιον, ἐπεισοδιῶν, παρατείνειν.

Die in diesem Satz von Aristoteles verwendeten termini sind zwar mehrdeutig, doch durch den Kontext lässt sich sichern, a) dass λόγος hier (wie in Kap. 5, 1449b 8 und insbesondere 55b 16–17: τῆς γὰρ Ὀδυσσεύς οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἐστίν, s. Tarán 2012, 275–276 sowie Nickau 1966, 160–161 u. Köhnken 1990, 138–143) nicht ‚Rede‘, sondern die „ratio der Fabel“ (Nickau) oder das allgemeine Handlungskonzept (Köhnken 1990, 143) i. S. v. ‚Inhaltskern‘ oder engl. ‚argument‘ bezeichnet; ferner weist b) die Spezifizierung καὶ τοὺς πεποιημένους auf die bereits dichterisch bearbeitet/ausgestaltet vorliegenden Logoi, denen Aristoteles jedoch durch seine Wortwahl nicht einfach den Charakter einer Traditionsmasse zuschreibt, sondern sie als veritable Produkte vorausgehender ‚Dichter‘ (die mehr oder weniger denselben Kompositionsprinzipien unterlagen wie der nun ans Werk gehende Dichter) einstuft. Wenn man (so etwa Marsh 2015, 581 [ohne Kenntnis von Nickau 1966], ähnlich zuvor Else 1957, 373) den hier gebrauchten Terminus ‚Logos‘ mit dem modernen Begriff ‚Plot‘

gleichsetzt (die Gleichsetzung Plot mit dem Terminus *μῦθος* [etwa in 49b 5–6] ist dagegen angemessen), gerät man in das Problem, dass bei dieser Gleichsetzung in 55b 17–23 in der Od. Buch 23 und 24 nicht mehr zum ‚Plot‘ gehören, Aristot. also die Auffassung zugeschrieben werden müsste, dass der Plot einer Tragödie (oder eines Epos) vor dem Ende des Textes enden könne (wie man aus Rhet. 3,16, 1417a 13–14 schließen kann, hielt zudem Aristot. nicht, wie etwa spätere Philologen wie Aristarch oder Aristoph. Byz. [s. Schol. Od. HQ zu Od. 23, 296; Pfeiffer 1978, 217–218], die Od. mit 23,296 für abgeschlossen und das Folgende für unecht). Diese Konsequenz zeigt deutlich, dass der moderne Begriff ‚Plot‘ und die Aristotelischen Termini wie Logos oder Mythos nicht ko-extensiv sind, sondern, wie hier vorgenommen, Logos nicht den Plot, sondern lediglich die wesentlichen Strukturen (im Sinne einer ‚Grundidee‘) dessen, was man modern Plot nennt, bezeichnet.

55b 1 ἐκτίθεσθαι καθόλου Hier wird der erste Arbeitsschritt des Dichtens beschrieben: das ‚Herausstellen bzw. -nehmen‘ in allgemeiner Weise (vgl. Bonitz 231–32 s.v. ἐκτίθεσθαι: „ita excipere et quasi exserere aliquid e multitudine, ut seorsim considerari debeat“) bzw. moderner: ‚Herauspräparieren‘ in dem Sinn, dass von einer Geschichte alles Nicht-Wesentliche abgestreift wird, so dass nur ihr Kern, der Logos, übrigbleibt (s. Vahlen 1914, 70–71).

55b 1 εἶθ’ οὕτως Hier: „erst dann“, so Lucas 1968, 180 zur Bedeutung von οὕτως.

55b 1–2 ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν Mit dem Verb ἐπεισοδιοῦν (außer hier noch in 55b 13 und 59b 30) bezeichnet Aristoteles das Ausarbeiten des Stoffes zu Handlungsabschnitten (mit Anfang und Ende, s. oben zu 49a 28), also die Ausarbeitung der ‚Strukturformel‘ eines Mythos, die vom Allgemeinen – καθόλου – zum Besonderen führt. Siehe dazu Schwinge 1991, 482–483; hier konkret: zu Epeisodia im Sinne eines schlüssigen Gesamtgeschehens, das aus den zueinander gehörigen Teilen/Epeisodia besteht (daher in 55b 13 die Forderung, dass die Epeisodia οἰκεία, d. h. gemäß der Metapher des Oikos: zusammengehörig zu sein haben, ähnlich 51b 34, wo die plausible Verbindung der Epeisodia gefordert wird). Siehe hierzu insgesamt Nickau 1966 und Köhnken 1990.

55b 2–3 θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου οἶον τῆς Ἰφιγενείας Aristot. exemplifiziert hier, was er unter dem Logos versteht, der auf eine allgemeine Weise herauszupräparieren ist (s.o.). Das Beispiel ist die Geschichte der Iphigenie im Taurerland (am greifbarsten in Euripides’ I.T. konkretisiert). Dieser Logos ist syntaktisch auffällig gestaltet. Er beginnt mit Genitivi absoluti: τυθείσης τινὸς κόρης ... ἀφανισθείσης ... ἰδρυνθείσης ... τῇ θεῷ. Diese benennen die Vorbedingungen des eigentlichen Geschehens, das sodann in parataktischen Hauptsätzen ausgedrückt wird: ταύτην ἔσχε τὴν ἱερωσύνην ... τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἔλθειν ... ἐλθὼν ... ἀνεγνώρισεν ... ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. In diese Struktur sind zwei Einschübe gestellt. Der erste: τὸ δὲ ὅτι ... ἔξω τοῦ μύθου erklärt es

für nicht zum ‚Mythos‘ (hier im Sinne von Plot) gehörig, auch die Gründe, die den Bruder in das fremde Land führen, darzulegen. Dies scheint erstaunlich, doch blickt man auf die konkrete Durchführung dieses Logos, die I.T., so scheint zwar dort natürlich die Fahrt des Orestes ins Taurerland einer Motivation zu bedürfen (demgemäß ‚erklärt‘ Orest dem Pylades Apolls entsprechenden Befehl, den er freilich selbst nicht versteht), so ist doch diese Motivation in der Tat für die Logik des weiteren Geschehens nicht erheblich. Der zweite Einschub deutet an, dass die Anagnorisis auf verschiedene Weise geschehen kann.

Man kann an diesem Iphigenie-Logos feststellen, dass – im Sinne eines ‚Was‘ – alle Handlungselemente benannt sind, die für die Gesamtlogik des späteren Stücks erforderlich sind. Das ἐπεισοδιούν betrifft dagegen das ‚Wie‘ der Geschichte. So wird ληφθεῖς (55b 9) durch die μανία des Orestes (55b 14), σωτηρία durch διὰ τῆς καθάρσεως (55b 14–15) ‚entfaltet‘.

55b 7–8 τὸ δὲ ὅτι ... ἔξω τοῦ μύθου Dieser Satz hat zwei Subjekte: τὸ (δὲ) ... ἐλθεῖν ... καὶ ἐφ’ ὃ τι (δὲ).

55b 7–8 [διὰ τινα ... καθόλου] Ich folge der Athetese dieser Worte, die Christ vorgeschlagen und Kassel übernommen hat, da in diesen Worten eine Dublette oder Vorwegnahme von 55b 8 liegt. Tarán begnügt sich mit dem Streichungsvorschlag Düntzers, ἔξω τοῦ καθόλου zu tilgen.

55b 8–9 ἐλθὼν δὲ ... ἀνεγνώρισεν Siehe oben zu Kap. 16, 54b 31–35.

55b 9–10 ὡς Εὐριπίδης Bei Euripides erfolgt die Anagnorisis durch den Brief, den Iphigenie von Pylades nach Griechenland bringen lassen will, s. Eur. I.T. 727–777 (hiermit erkennen Orestes und Pylades Iphigenie, diese benötigt für die Anagnorisis ein τεκμήριον, Orests Wissen um den in ihrem Gemach verborgenen Speer des Pelops, V. 822–827) bzw. oben Kap. 16, 1454b 31.

55b 10 ὡς Πολύιδος Aristoteles wiederholt hier die Bezugnahme auf Polyidos, die er in Kap. 16, 1455a 7, gegeben hat.

55b 13 ὅπως δὲ ἔσται Der hier verselbständigt stehende ὅπως-Satz impliziert eine energische Mahnung.

55b 13 οἰκεία τὰ ἐπεισόδια Zu οἰκεία s. oben Kap. 4, 1449a 15–31, Kap. 9, 1451b 34–35 u. unten Kap. 24, 1459b 27–28.

55b 14–15 οἷον ἐν τῷ Ὀρέσῃ κτλ. Aristoteles expliziert diese Stimmigkeit wiederum am Beispiel von Eur. I.T.: Es gelingt den Taurern, Orest und Pylades zu überwältigen, als Orest einen Wahnsinnsanfall bekommt (V. 281ff.), die Rettung gelingt

wiederum durch die vorgeblich erforderliche Entsühnung des Artemis-Kultbildes (V. 1035–1055).

διὰ τῆς καθάρσεως bezeichnet hier, anders als in Kap. 6, die rituelle Entsühnung, s. zu diesem Gebrauch des Worts Hoessly 2001, Graf 2007.

55b 15–16 ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἢ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται Aristot. gebraucht hier den Begriff ‚Epeisodion‘ auch für das Epos, was in der Forschung zu längeren Debatten geführt hat (s. insbesondere Friedrich 1983 mit Hinweisen auf die vorausgehende Lit.). Operiert Aristot. also mit zwei verschiedenen Verwendungen des Terminus, mit einer für das Drama, einer für das Epos? Versteht man unter ἐπεισοδιῶν die Ausfaltung der Teile aus dem ‚Logos‘ (s. oben zu 55b 2–3), so liegt die Gemeinsamkeit zwischen Tragödien- und Epos-Dichten darin, in der je eigenen Formensprache diese Teile auszuführen. Wenn Aristot. hier konstatiert, dass im Drama die Epeisodien ‚kompakt‘ sind, im Epos zur ‚Streckung‘ beitragen, so ist hiermit unten Kap. 23 zu vergleichen, wo die Arbeit des Epikers skizziert wird (hierzu instruktiv Friedrich 1983, 47–52, freilich am Beispiel der *Ilias*). Empirisch lässt sich das damit von Aristot. Bezeichnete durchaus am Beispiel der *Odyssee*, das er selbst im Folgenden anführt, nachvollziehen, s. unten zu 55b 17–23.

(Gudeman 1934, 312–313 gibt eine Übersicht über die Längendifferenzen zwischen den Epeisodien der erhaltenden Tragödien, was als Erklärung für das hier Gemeinte fehlt.)

55b 16–17 τῆς γὰρ Ὀδυσσεύς οὐ μακρὸς ὁ λόγος λόγος bezeichnet hier wie oben λόγοι 1455a 34 die Grundidee, das Konzept, das einem Mythos oder Plot zugrunde liegt.

55b 17–13 ἀποδημούντος τινος ἔτη πολλὰ ... τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. Wie im Fall des *Iphigenie*-Logos unterscheidet auch für den *Odyssee*-Logos Aristot. Voraussetzungen (syntaktisch wiederum als Genitivi absoluti ausgebracht) und ‚eigentliche‘ Handlung (in Hauptsätzen). Anders als im Fall der *Iphigenie* bilden hier jedoch parallele Handlungs-Stränge nebeneinander gestellt die Voraussetzungen: a) ἀποδημούντος τινος ... μόνου ὄντος b) ἔτι δὲ [= Markierung der Zweiteilung] τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων, wiederum unterteilt in zwei parallele Stränge: ba) τὰ χρήματα ... ἀναλίσκεσθαι bb) τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι. Dies ist sinnfällig Illustration einer in Kap. 24, 1459b 26–28 (s. unten dazu) bezeichneten Eigenheit des Epos, gleichzeitige Handlungen erzählen zu können. Hierauf folgen die Glieder der eigentlichen Haupthandlung (so jedenfalls die Analyse des *Odyssee*-Stoffs durch Aristot.): αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται ... ἐσώθη ... διέφθειρε. Anders als in der Analyse der Ökonomie der I.T., wo die im Genitivus absolutus benannten Teile der *Iphigenie*-Geschichte nicht zur Bühnenhandlung gehören, sondern nur komprimiert in der Hauptsache im Prolog erzählt werden, machen die (hier kaum noch Voraussetzungen zu nennenden) Genitive in der *Odyssee* Buch 1 bis 12 aus. Zudem hat jedes einzelne Element in der

„Ausfaltung“ als Epeisodion erhebliche Ausdehnung (τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι lässt e.g. sich als durch die Telemachie, also Od. 1–4, „ausgefaltet“ verstehen). Diese andersartige Ökonomie im Verfahren des ἐπεισοδίου erklärt Aristot. Einschätzung, dass durch die Epeisodien das Epos an Länge gewinnt.

55b 18 ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος Dass hier entgegen der sonst abstrakten Schilderung einer Plot-Struktur der konkrete Name Poseidon steht, hat zur Verwunderung geführt; Kassel erwägt daher (im app. cr.), nach Ellebodius ὑπὸ τοῦ θεοῦ.

55b 21–22 καὶ ἀναγνώρισας τινὰς Zur Bedeutung von ἀναγνώρισαι siehe oben zu Kap. 16, 54b 31–35.

Kap. 18

Kap. 18 bildet den Abschluss der Behandlung des Mythos/Plots. Es scheinen hier noch Gesichtspunkte gleichsam nachgetragen zu werden, die im Vorangehenden nicht ‘untergebracht’ werden konnten: die Techniken, in einem Plot Verstrickung und Auflösung anzulegen, die Typen der Tragödie und schließlich die Behandlung des Chores.

55b 24 ἔστι δὲ πάσης τραγωδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις Die hier gebrauchte Metapher vom Binden/Schürzen und Lösen (sc. eines Knotens) bedeutet die Übertragung „einer alten Kulturtechnik“ (Vogel 2008, 269; ausführlich Epple 1999) auf die Literatur, näherhin auf die Konzipierung eines Narrativs, eine Übertragung, die bereits mit dem für Sappho (F 188 LP) bezeugten Terminus μυθόπλοκος (πλοκή statt δέσις gebraucht Aristot. synonym in 1456a 9) vorgenommen ist und in der Poetik weiterhin terminologisch produktiv ist in der Terminologie des Verflechtens/πλέκειν (dazu insgesamt Greber 2002), die zu Begriffen wie πεπλεγμένοι μῦθοι (1452a 12) oder πεπλεγμένη πράξις (1452a 16) führt.

55b 29–32 ὥσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου κτλ. Auf den *Lynkeus* des Theodektes (TrGF 72 F 3b) nimmt Aristoteles bereits in Kap. 11, 1452b 28–29 Bezug (s. oben). Infolge unserer Unkenntnis über dieses Stück ist der offenkundig gestörte Text nicht sicher herstellbar. Folgender Passus bereitet Schwierigkeiten: [...] καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν δὴ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως (B: αἰτήσεως) τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους.

Kassel nimmt eine Lücke zwischen αὐτῶν und δὴ an und sieht, gestützt auf die arabische Version im δὴ den Überrest von λύσις δ’ ἡ. Unklar bleibt damit, welches Substantiv zu ἡ αὐτῶν (ist hiermit das Paar Lynkeus/Hpermestra gemeint?) zu ergänzen ist; die arabische Version (s. Gutas 405/6) ist von Margoliouth als Ausdruck für „to be made public“ gedeutet worden (und hat Gomperz zur Ergänzung

δήλωσις /‘Öffentlichmachung’ geführt). Gutas schlägt dagegen nach neuer Analyse des Arabischen vor, in ihm die Übersetzung des griechischen αἰτίαςις zu erkennen. Inhaltlich ist dies durchaus stimmig: Aristoteles hat im Vorangehenden abstrakt die Grenze zwischen Schürzung und Auflösung als Umschlagspunkt definiert. Wenn hier das Einsetzen der Auflösung, von der Beschuldigung bzw. Anklage auf Tod(estrafe) an‘ definiert wird, muss alles Vorangehende, d. h. bis zu dieser Anklage, zur Schürzung gehören.

55b 32–33 τραγῳδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη) Dies ist schwierig zu verstehen, da in Kap. 6, 50a 8 explizit von sechs Teilen die Rede war, auch wenn dort die opsis und die melopoiia als weniger bedeutend angesprochen wurden. So scheint es erforderlich, hier im Verb ἐλέχθη eine emphatische Bedeutung zu erkennen, d. h. im Sinne von: wurden ‚ausführlich besprochen‘.

55b 33–34 ἡ μὲν πεπλεγμένη κτλ. In Kap. 10, 52a 12ff., hatte Aristoteles die grundsätzliche Unterscheidung zwischen einfacher und verflochtener Handlung entwickelt und dabei als Verflechtung die Kombination von Anagnorisis und Peripetie bestimmt. Hier wird daraus ein eigenständiger Tragödien-Typ deriviert, ohne dass jedoch, wie im Folgenden, Beispiele gegeben werden. Man kann vermuten, dass Aristoteles damit Tragödien wie Eur. *I.T.*, *Ion*, *Helena* etc. im Blick hatte, in denen die Kombination von Wiedererkennung und Intrige (Mechanema) zu einem bestimmten Umschwung (in der Regel ins Glück) führt. Siehe zu diesen Stücken Matthiessen 1964.

55b 34–35 ἡ δὲ παθητικὴ ... ἡ δὲ ἡθικὴ κτλ. Die hier vorliegende Unterscheidung zwischen einer Tragödien-Form, die auf der Darstellung von Leid/Tod, und einer, die auf der Darstellung der Wesensart der Akteure beruht (hierzu Gill 1984), ist, soweit am Erhaltenen bzw. den Fragmenten erkennbar, durchaus nachvollziehbar: Der erhaltene *Aias* des Sophokles macht bezeichnenderweise durch den Wahnsinn, in den Athene vor Beginn der Handlung des Stückes den Titelhelden hat verfallen lassen, eben diesen Wahnsinn und dessen Folge für den im Stück durchgespielten Konflikt zentral (auch wenn die besondere Wesensart des Aias durchaus bedeutsam wird, s. dazu Sicherl 1977). Dieselbe kategoriale Differenz zwischen πάθος und ἥθος macht Kap. 24, 1459b 13–15 auch für *Ilias* und *Odyssee* geltend.

56 a1 οἷον οἱ τε Αἴαντες καὶ Ἰξίονες *Aias*-Stücke sind neben dem erhaltenen *Aias* des Sophokles bezeugt für Karkinos (TrGF 70 F 1a), Theodektes (TrGF 72 F 1), Astydamos (TrGF 60 T 1), ferner kommen in Betracht Aischylos’ *Hoplōn krisis* (TrGF Vol. 3 F 174–78) und das ‚*Aias*-Drama des Sophokles, der *Lokrische Aias* (TrGF Vol. 4, F 10a–18).

Von den für Aischylos (TrGF Vol. 3, F 89–93), Euripides (TrGF Vol. 5, F 424–27), Kallistratos (TrGF 38 F 1) und Timesitheos (TrGF 214 F 1) – hinzu kommt Adesp.

TrGF Vol. 2 F 5 – bezeugten *Ixion*-Dramen ist keines erhalten. Was Aristoteles mit παθητική τραγωδία verbunden wissen will, ist nicht klar. Gudeman 1934, 317 verstand hierunter – vermutungsweise – eine Tragödie, in der ein Umschlag vom Glück ins Unglück erfolgt, unter ἡθική komplementär eine solche mit einem Umschwung ins Glück – aber wäre dies wirklich trennscharf gegenüber dem verflochtenen Typ?

56a 1–2 οἶον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεΰς Für Sophokles, TrGF Vol. 4, F 694–96 bzw. F 487–96, sind *Mädchen von Phthia* bzw. *Peleus* bezeugt (vielleicht war es nur ein Stück mit einem Doppeltitel), für Euripides, TrGF Vol. 5, F 617–24, ein *Peleus*. Auch hier ist unklar, was Aristoteles mit ἡθική meint.

56a 2 †οης† Überliefert ist hier lediglich die sinnlose Buchstabenfolge οης (B) bzw. ὀης (A), die arabische Version bietet hier nichts. Die paläographisch naheliegende Auflösung in ὄψις, die Bywater vorgeschlagen hat (und die prinzipiell denkbar wäre, wenn man die Bedeutung der Inszenierung für den *Prometheus* [s. West 1979/2013, 260–69] und Ähnliches für die ‚Hades-Tragödien‘ mit effektvoller Präsentation der Schrecken des Tartaros veranschlagt), empfiehlt sich nicht, da damit die Parallelität zwischen den Typen der Tragödie und ihren Teilen aufgegeben würde, die nur zustande kommt, wenn bei den Teilen Opsis und Melopoiia nicht mitgezählt werden. Zudem (hierauf weist Kassel im app. crit. ad loc. hin) gibt Aristoteles in Kap. 24, 1459b 8/9 eine explizite Gleichsetzung von vier Typen Epen- und Tragödiendichtung, die er benennt: ἀπλῆ, πεπλεγμένη, ἡθική, παθητική. So scheint hier als vierter Typ auch der ‚einfache‘ – komplementär zum ‚verflochtenen‘ – gefordert. Dementsprechend hatte Bursian 1859, 757 (gefolgt von Susemihl, auf den sich Tarán bezieht) ἡ ἀπλῇ konjiziert. Allerdings entsteht damit eine sonderbare Reihenfolge, die den einfachen Typ nicht an erster, sondern an letzter Stelle verzeichnet. Gibt man die Beziehung zu Kap. 24 preis, ist es denkbar, in τέταρτον die Verschreibung von etwas wie τερατώδης, aus dem zugleich die sinnlose Folge οης entstanden wäre, zu erkennen und den vierten Typ mit Rückbezug zu Kap. 14, 53 b 9 hier konstruiert zu sehen. Immerhin wäre wenigstens der *Prometheus* als ‚wundersam‘ charakterisierbar (allerdings aufgrund seiner episodischen Struktur auch als ‚einfach‘).

56a 2–3 οἶον αἱ Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν Αἰδοῦ Der Titel *Phorkys-Töchter* ist für ein Satyrspiel (?) des Aischylos, TrGF Vol. 3, 261–262, bezeugt. Ein unter dem Namen des Aischylos überlieferter *Gefesselter Prometheus* ist erhalten. Gudemans Annahme (1934, 318), die arabische Version bestätige Bergks Konjekturen οἱ Προμηθεῖς (was sachlich angesichts der *Promethie* des Aischylos, TrGF Vol. 3: *Pr. Desmotes*, *Pyrphoros*, *Lyomenos* u. Satyrspiel (?) *Pyrkaïos* – F 187a–208a – denkbar wäre), ist falsch, s. Gutas in Tarán 2012, 408 Anm. 61. Welche Tragödien Aristoteles mit den summarisch bezeichneten Hades-Dramen meinte, ist naturgemäß unklar. Überliefert ist kein Stück, das derart charakterisiert werden könnte; aufgrund der Titel kämen in Betracht: Aischylos, *Psychagogoi* (F 273–278) und *Sisyphos als Felsen-*

wälzer (F 225–234), Sophokles, *Kerberos* (F 327a), Achaios, *Peirithoos* (TrGF 20 F 36) und Euripides oder Kritias gleichnamiges Stück (TrGF 43 F 1–14), hinzu kommt ein nicht einem Dichter zuweisbares Fragment: TrGF Vol. 2, F 658.

56a 3–5 *μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν ... συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς*. Dieser Satz ist unklar: Soll hier das Postulat aufgestellt werden, dass eine Tragödie idealerweise insgesamt alles, d. h. die Merkmale der vier gerade vorgestellten Typen der Tragödie, aufweisen möge? Oder liegt hier eher ein – indes nicht vorbereiteter – Rückbezug auf die ‚Teile‘, *μέρη*, im Sinne von Kap. 6, vor, wie im Folgenden angedeutet ist, wenn von den unterschiedlichen Fähigkeiten der Dichter bei unterschiedlichen Teilen die Rede ist? Im Verb *συκοφαντεῖν* (eigentl.: ‚verleumderisch anklagen‘) ist die Vorstellung enthalten, dass die Tragiker in der Gegenwart des Aristoteles, d. h. im letzten Drittel des 4. Jh., unfair kritisiert werden. Direkte Zeugnisse hierfür lassen sich nicht beibringen, doch zeigt immerhin die Dichterkritik und deren Kriterien, die Aristophanes am Ende des 5. Jh. in den *Fröschen* entwickelt, welchen technischen oder ästhetischen Maßstäben Dramen ausgesetzt werden konnten.

56a 7–9 *δίκαιον δὲ ... καὶ λύσις* Die Konstruktion dieses Satzes ist wie folgt: *δίκαιον* – weiter bestimmt durch *οὐδενὶ ὡς* (Zeller statt des überlieferten *οὐδὲν ἴσως*) *τῷ μύθῳ* – leitet eine Infinitiv-Konstruktion ein, bei der von *λέγειν τραγωδίαν* als Objekt abhängig ist, was wiederum durch zwei Appositionen ergänzt wird: a) *ἄλλην* b) *τὴν αὐτήν*. Zu beiden Appositionen ist wiederum zu ergänzen: als eine andere Tragödie bzw. wie eine andere Tragödie. Insofern stellt der Satz bis hierhin eine grundsätzliche Kritik an den gerade angeführten Tragödien-Kritikern dar, die Tragödien unreflektiert miteinander vergleichen. Aristoteles knüpft demgegenüber die sinnvolle Vergleichbarkeit an den Plot (nicht den Mythos im stofflichen Sinn), d. h. an die Konstruktion der Handlung, wie er sie abstrakt in Kap. 17 beispielhaft gezeigt hat. Derartige ‚Gerüste‘ sind in der Tat vergleichbar und – so führt der nächste Satz fort – insbesondere bei Tragödien, deren Verknüpfung und Lösung ähnlich, d. h. „dieselben“ sind. Siehe dazu Lucas 1968, 189/90.

56a 9 *ὣν ἡ αὐτὴ πλόκη καὶ λύσις* Der Terminus *πλόκη* scheint hier *δέσις* zu variieren.

56a 10 *δεῖ δὲ ἀμφοτέρα ἀρτικροτεῖσθαι* Der hier gebrauchte Terminus *ἀρτικροτεῖν* stammt aus der nautischen Terminologie und bezeichnet das Rudern im (gerade auch zeitlichen) Einklang (vgl. Hesych α 7508: *ἀρτικροτεῖν· συμφωνεῖν· ἀπὸ τῶν ἐρεσσόντων*. Siehe Menander F 526 PCG).

56a 16 *ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν* Tragödien mit dem Titel *Iliupersis* sind bezeugt für den (im Übrigen nicht unerfolgreichen) Sophokles-Sohn Iophon (TrGF

22 T 1a) und für den auch von Aristoteles in Kap. 2, 1448a 11, genannten Kleophon (TrGF 77 T 1 – dort allerdings nur als Πέρσις zitiert). Warum derlei Stücke – nach Aristoteles – prinzipiell keinen Erfolg hatten (im Vergleich zu denen, die nur einen Ausschnitt behandelten), könnte mit den Schwierigkeiten zusammenhängen, den Fall der Stadt (der als reine – epische – Erzählung durchaus wirkungsvoll ist, wie Vergil, *Aeneis* Buch 2 zeigt) auf die attische Bühne adäquat zu übersetzen. Bezeichnenderweise setzen Eur. Hec. und Tro. eben diesen Fall bereits voraus und erinnern (oder schildern) ihn nur rückblickend in lyrischer Form (Hec. 914–936; Tro. 511–567).

56a 16–17 κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης Euripides hat sich in verschiedenen Formen Ausschnitten aus dem Stoff der *Iliupersis* angenommen: in der *Hekabe* fokussiert er den Fall der Stadt auf das Schicksal der Titelheldin, in der sog. *Trojanischen Trilogie* behandelt er signifikante Etappen des Troja-Mythos: im *Alexandros* die Vorgeschichte des Krieges auf trojanischer Seite, im *Palamedes* eine die Griechen ins Unrecht setzende Episode und in den *Troerinnen* schließlich das Los der überlebenden versklavten Frauen.

56a 17 (ἦ) Νιόβην Es ist unklar, was hiermit gemeint ist: eigentlich wäre eine größerer ‚epischer‘ Zusammenhang zu erwarten – der Niobe-Stoff gibt dies eigentlich nicht her (Gudeman 1934, 323, halb gestützt auf Tkatsch 1928/1932, II, 150f., hatte daher aus der arabischen Version auf Θηβαίδα geschlossen; demgegenüber bestätigt indes Gutas in Tarán 2012, 410 die griechische Überlieferung): oder werden hier Darstellungen kritisiert, die das gleichsam serielle Töten der Kinder der Niobe enthielten, statt sich wie bei Aischylos auf die Situation nach dem Mord an den Kindern zu fokussieren?

56a 17 καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος Aischylos TrGF Vol. 3, F 154a–167b – von Euripides in Aristophanes’ *Fröschen* 911–926 kritisiert.

56a 18–19 ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἐξέπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ Es ist unklar, mit welcher/ welchen Tragödien Agathon dieses Scheitern widerfuhr. ἐπεὶ καὶ: Mit Gomme 1954, 47 zu verstehen als ‚zum Beispiel‘ in Analogie zur Formel καὶ γάρ (s. zu Kap. 15, 1454a 20).

56a 20 στοχάζονται Zu στοχάζεθαι s. oben zu Kap. 9, 51b 9–10.

56a 21 τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλόανθρωπον Siehe oben zu Kap. 13, 1452b 34–53a 7.

56a 24–25 ὥσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ κτλ. Agathon TrGF 39 F 9; in der *Rhetorik* 2, 24, 1402a 10 werden die entsprechenden Verse (das Stück ist unbekannt) wörtlich zitiert: τάχ’ ἂν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ’ εἶναι λέγοι, / βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ

εἰκότα („Wohl könnte jemand sagen, dass eben dies das Wahrscheinliche ist, dass Sterblichen vieles widerfährt, was nicht wahrscheinlich ist.“).

56a 25–27 τὸν χορὸν ... συναγωνίζεσθαι Mit diesem Passus formuliert Aristot. drei Anforderungen an den Chor, d. h. an die Einbettung des Chores in die Tragödie durch den Dichter: 1. Er sei wie ein Schauspieler aufzufassen; 2. Er soll Teil des Ganzen sein; 3. Er soll *συναγωνίζεσθαι*. Diese drei Anforderungen sind von unterschiedlichem Problempotential. Dass der Chor Teil des Ganzen zu sein hat, ist kaum überraschend und ist mit den verschiedenen Facetten der Forderung nach Einheit/Einheitlichkeit, die die *Poetik* für eine Tragödie entwickelt, vollständig kompatibel. Merkwürdiger ist, auch angesichts der Archäologie der Tragödie von Kap. 4, dass Aristot. keine grundlegende Differenz zwischen Schauspieler und Chor ansetzen will. Denn dies wird der ‚Mittelstellung‘ nicht gerecht, die der Chor zwischen Bühne (und Schauspielern) und Zuschauern rein räumlich in der Orchestra einnimmt und die sich auch in der Variabilität spiegelt, in der die Chorlieder auf die Handlung bezogen sein können. Die ‚Sperrigkeit‘, die der Chor für das dramatische Spiel aufweist, schiebt Aristoteles’ Forderung damit völlig beiseite. Warum er so die Bedeutung des Chores nivelliert, ist nicht erkennbar; doch die Auswirkung dieser Nivellierung ist deutlich: Die *Poetik* benötigt auf diese Weise keine spezielle Analyse des Chores, die notwendigerweise die Grundkonzeption von Dichtung als Mimesis berühren (und vielleicht sogar hinterfragen) müsste.

Der hier gebrauchte Terminus *συναγωνίζεσθαι* (*ἀγωνίζεσθαι* wie von Sifakis 1995, 15 vorgeschlagen, als Synonym zu *ὑποκρίνεσθαι* [s. dazu oben zu Kap. 4, 1449a 16] zu verstehen, geht nicht auf, da *ὑποκρ.* nur in Bezug auf den *ὑποκριτής* gebraucht wird; Jackson 2020, 154–155, hält den Terminus für nicht genau bestimmbar) wird oft, in Verbindung mit der Forderung, der Chor soll wie ein Schauspieler aufgefasst werden, so verstanden, als verlange Aristoteles eine direkte Beteiligung des Chores an der Handlung (als Parallele hierfür pflegt man Thuk. 5,109 u. Xen. Cyr. 4,5,49 heranzuziehen). Dies widerspricht jedoch der Wortbedeutung – vielmehr geht es darum, dass dem Chor eine angemessene Sorgfalt im Rahmen des Stückes zuteil wird und seine Lieder nicht als inhaltliche Belanglosigkeiten (so die im Folgenden entwickelte Kritik an den Embolima), sondern als Teile des Ganzen gelten können. Instruktiv ist hier die Verwendung des Terminus *συναγωνίζεσθαι* in der späteren Rhetorik: Im Zusammenhang mit der Einstufung eines exkursartigen Abschnitts in Demosthenes’ *Rede gegen Meidias* (or. 21) teilt ein – wohl auf Menander Rhetor zurückgehendes – Scholion ad loc. (Schol. in D. 21,77 [242a Dilts]) mit: *παρέκβασις δὲ ἐστὶ λόγος ἐξαγώνιος μὲν, συναγωνιζόμενος δὲ πρὸς τὸν ἀγῶνα* – d. h. hier wird für einen (guten) Exkurs postuliert, dass er zwar aus dem Zusammenhang der Rede hinausführt, aber dennoch zum Gesamtzusammenhang der Argumentation bzw. zum Erfolg der Rede vor Gericht beiträgt. Mutatis mutandis ist dies die Funktionsbestimmung, die auch Aristoteles für den (guten) Chor gibt.

Eine etwas anders gelagerte Bestimmung des Chores gibt (Ps.)Aristot. Probl.

19,40, 922b 26: ἔστι γὰρ ὁ χορὸς κηδευτῆς ἀπρακτος· εὐνοίαν γὰρ μόνον παρέχεται οἷς πάρεστιν. Vgl. ferner Horaz, AP 193–201. Siehe hierzu insgesamt Halliwell 1998, 238–252.

56a 27 μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ Leider ist unklar, worin Aristoteles den Unterschied in der Verwendung des Chores bei Euripides und Sophokles (zum Chor bei Sophokles s. Reitze 2017) sieht. Deutlich ist freilich, dass – im Gegensatz zu Teilen der neueren Forschung (s. hierzu Hose 1991, 31) – Aristoteles Euripides nicht für die Verwendung von Embolima in Anspruch nimmt.

56a 27–28 τοῖς δὲ λοιποῖς Hiermit scheinen die Tragiker (aber nicht exklusiv, Jackson 2020, 157: „umbrella term“) nach Sophokles und Euripides bezeichnet zu werden. Zum Chor im 4. Jh. siehe insgesamt Jackson 2020.

56a 29 διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος Siehe zum Terminus ἐμβόλιμον Hose 1991, 35 (vgl. Jackson 2020, 159–62): er bedeutet ‚Einschub‘, ist ursprünglich ein Begriff, der aus der Terminologie der Zeitrechnung stammt und ein ‚eingeschobenes‘ Zeitintervall bezeichnet. Dass Agathon Urheber der Neuerung gewesen ist, nicht mehr für den Zusammenhang komponierte Chorlieder in einer Tragödie singen zu lassen, lässt sich aus anderen Zeugnissen nicht bestätigen. Unbestreitbar ist dagegen die Tendenz, auf die Lieder (selbst in Stücken, in denen diese ursprünglich auskomponiert waren) weniger Gewicht zu legen, wie die statt der Lieder in den Texten ausgebrachten Vermerke χοροῦ (s. dazu Pöhlmann 1977/1995; ein ‚frühes‘ Beispiel für eine derartige Praxis des Dichters bietet der Vermerk in Aristoph. *Plutos* zwischen V. 322 u. 323) zeigen.

56a 30–32 καίτοι τί διαφέρει κτλ. Die hier von Aristoteles indirekt vorgetragene Kritik an der Tragödie (des späteren 4. Jh.?), es würden Reden von einem Epeisodion in ein anderes oder gar ein ganzes Epeisodion (in ein anderes Stück) verschoben, lässt sich als Praktik am erhaltenen Material des 5. Jh. nicht verifizieren (etwas anders gelagert ist der Fall des ‚rätselhaften‘ 2. Stasimons in Eur. *Helena*, V. 1301–1368, dazu Hose 1991, 29–33); für die (Neue) Komödie in Rom ist diese Praxis dagegen belegt: s. etwa die Verteidigung gegen den Vorwurf einer *contaminatio* (zum Begriff Lennartz 1994, 116–26) in Terenz' Prologen Andr. 8–21; Heaut. 16–21; Eun. 23–41; Ad. 6–14. Für die griechische Mittlere oder frühe Neue Komödie ist der Nachweis entsprechender Versetzungen von Textpartien schwer führbar. (Gudeman 1934, 329 führt als Beispiel Philemons *Emporos* [vermittelt durch Plautus' *Mercator*] an, in den eine Rede (eine Traumerzählung) aus Diphilos [vermittelt durch Plautus' *Rudens*] eingefügt worden sei; allerdings ist die entsprechende interpretierende Herleitung, die auf den Vergleich von *Mercator* V. 225–269 u. *Rudens* V. 595–612 gegründet sein muss, nicht unproblematisch, s. etwa Leo 1912, 163 u. Enk 1925).

Die Kapitel 19–22 führen die Erklärung der in Kap. 6 vorgestellten qualitativen Bestandteile der Tragödie fort: *dianoia* und *lexis* (1450b 4 bzw. 12) als *τρίτον* bzw. *τέταρτον* in der Reihenfolge der Bedeutung genannt, werden hier aufgerufen. Jedoch ist die Behandlung ungleichmäßig: Die *dianoia* (Kap. 19a, 56a 34–56b 8) wird nur kurz abgehandelt, da sie – so 56a 35 – in den Bereich der Rhetorik falle. Dem steht die ausführliche Besprechung der *lexis* gegenüber, die systematisch weit ausgreift und nach den *Modi* bzw. Gedankenfiguren der Redeweise (Kap. 19b) eingehend die Bestandteile des sprachlichen Ausdrucks (Kap. 20), Ausdrucksformen und deren dichterische Verwendung (Kap. 21) sowie die *ἀρετή* / die ‚Bestform‘ des sprachlichen Ausdrucks (Kap. 22) behandelt. Kap. 22, 1459a 15–16, erklärt schließlich die Behandlung der Tragödie für abgeschlossen.

Kap. 19a

56a 33 τῶν ἄλλων εἰδῶν ... λοιπὸν κτλ. Dies ist insofern mindestens missverständlich, als in Kap. 6, 1450b 15–20 zwar die *ᾠς* in den Bereich des *σκευοποιός* überwiesen – und damit aus der Behandlung in der *Poetik* ausgeschlossen – worden ist, für Übergehung der *μελοποιία* hingegen kein Argument genannt wird.

56a 34 περὶ λέξεως Hier vorangestellt, obgleich zunächst die *dianoia* abgehandelt wird.

56a 34–35 τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω Zu *διάνοια* s. Einleitung 47–51 bzw. oben zu Kap. 6, 1450b 4–8/11–12. Es ist nicht klar, ob Aristoteles hier auf seine eigene *Rhetorik* (dort Buch I und 2, zu den diesbezüglichen Übereinstimmungen zwischen *Poetik* und *Rhetorik* s. Vahlen 1914, 94–98) verweist, oder allgemein auf das Feld der Rhetorik (ähnlich Kap. 20, 1456b 34: ἐν τοῖς μετρικοῖς).

κείσθω: hier nicht im Sinne einer ‚Voraussetzung‘, wie sonst häufig bei Aristot. (s. Bonitz 380), sondern – mit Vahlen 1914, 94, gebilligt von Bonitz loc. cit. – eines Verweises (‚es sei dort ‚hingelegt‘ = „behandelt“).

56a 36–37 ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι Hiermit wird eine Bestimmung des Bereichs gegeben, auf den sich die ‚Zuständigkeit‘ der *dianoia* erstreckt: all das, was durch den *Logos* (d. h. das Wort bzw. die Rede – daher der Verweis der Behandlung der *dianoia* in die Rhetorik) ‚verfertigt werden muss‘. Mit *ὑπὸ λόγου* wird die Exemplifizierung *ᾧ περ ἐπὶ τῶν λόγων κτλ.* in Kap. 6, 50b 6–7 auf abstrakterer Ebene wiederholt.

56a 37 – b 2 μέρη δὲ τούτων ... μικρότητας Anders als bei anderen Definitionen

der *Poetik*, bei denen die Bestandteile des jeweiligen Begriffs oder Konzepts genannt werden (μέρη bzw. μέρος oder μόριον, etwa der Tragödie: 49b 32; des Epos: 49b 16; der Ilexis: 56b 20; des Mythos: 50a 34, 52b 9) werden hier nicht die Bestandteile der *dianoia*, sondern – τούτων! – des ‚Zuständigkeitsbereichs‘ (der sich, s. u., als ‚allgemeine Rhetorik‘ fassen ließe) genannt: (1) ἀποδεικνύναι [vgl. dazu oben Kap. 6, 1450b 11–12], (2) λύνειν, (3) πάθη παρασκευάζειν, (4) μέγεθος, wohl zu ergänzen: παρασκευάζειν, (5) μικρότητας, wohl zu ergänzen: παρασκευάζειν. In nuce geben diese Bestandteile eine Bestimmung der Ziele oder Leistungsmöglichkeiten der Rhetorik als einer τέχνη. Merkwürdigerweise verzichtet Aristot. hier auf diesen Terminus.

56a 38–56b 1 τὸ πάθη παρασκευάζειν· οἷον κτλ. Anders als sonst in der *Poetik* (s. oben Kap. 11, 1452b 11–12) erscheint hier πάθος im Sinne der παθήματα = Affekte von Kap. 6, 1449b 28. Ausführlichere Kataloge der Affekte, die zeigen können, was hier verkürzt wird, bietet Aristoteles in Rhet. 2,1, 1378a 22 und EN 2,4, 1105b 21. Dass hier ἔλεος und φόβος genannt werden, ist aufgrund ihrer in Kap. 6 für die Tragödie festgestellten ‚definitorischen‘ Bedeutung naheliegend; ὀργή scheint dagegen (ungeachtet des gleichnamigen Titels der frühesten Menander-Komödie [PCG 6,2, p. 178–82]) von geringerem Belang für die Emotionen, die eine Tragödie im Zuschauer hervorrufen kann. Gleichwohl gehört das Hervorrufen von Zorn im Zuhörer zu den wichtigen Möglichkeiten der Beredsamkeit (s. etwa Rhet. 2,2, 1378a 30 – b 10, s. auch den dort hergestellten Zusammenhang mit *dianoia*).

56b 2–4 δῆλον δὲ ὅτι ... παρασκευάζειν Obgleich dieser Satz mit einem ‚es ist offensichtlich‘ eingeleitet wird, lässt er im Unklaren, worauf sich ἐν πράγμασιν (A) bezieht und welches Dativ-Objekt zu χρῆσθαι (B) zu verstehen ist. A) Sind bei den Geschehnissen die Geschehnisse in der Handlung einer Tragödie oder die Geschehnisse der ‚realen Welt‘ gemeint, die der Gegenstand der Rede vor Gericht oder in einer politischen Debatte sein können, oder ist hier nur der grundsätzliche Unterschied zwischen Rede und Handlung gemeint, d. h. auf ein Prinzipielles verwiesen? B) Ist *dianoia* oder die zuvor genannten Teile, in denen *dianoia* wirksam wird, oder gar ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδέων als Präpositional-Ausdruck, der einen Dativ vertritt (so Halliwell 1995 in seiner Übersetzung), als Dativ-Objekt zu χρῆσθαι zu denken?

56b 3 ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἰδέων ἰδέα (= Prinzip) ist hier mit Gudeman 1934, 332 mit Verweis auf Kap. 7, 1450b 34, als Synonym für τόπος oder εἶδος zu verstehen.

56b 3–4 ἢ ἔλπειν ἢ δεῖν ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα Dieser Katalog bezieht sich auf die Erfordernisse, die die Komposition der Handlung berücksichtigen muss, d. h. durch und mit ihr ist ein breites Spektrum von Eindrücken/Wirkungen hervorzurufen, zu dem wie das Mitleiderregende auch das Plausible/die Plausibilität (τὸ εἰκός) gehört. εἰκότα nimmt damit τὸ τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύνειν (56a 37–28) wieder auf, wie Vahlen 1914, 281 gesehen hat.

56b 4–7 πλὴν τοσοῦτον διαφέρει ... παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. Dieser Satz kann die Antworten auf die zu 56b 2–4 gestellten Fragen geben. Wenn im Folgenden ein einfacher Unterschied (πλὴν τοσοῦτον διαφέρει) zwischen offenbar zwei Konstellationen konstatiert wird, die ansonsten nach denselben Prinzipien (ἀπὸ τῶν αὐτῶν ιδέων) funktionieren, und die eine dieser Konstellationen – τὰ μὲν – als so beschrieben wird, dass in ihr die Teilbereiche und die Wirkungen der *dianoia* ἀνευ διδασκαλίας zum Vorschein gebracht werden müssen (δεῖ φαίνεσθαι), so kann dies sich nicht auf eine reale Welt oder ein grundsätzliches Prinzip beziehen (denn dann wäre die normative Forderung δεῖ φαίνεσθαι gänzlich unangebracht), sondern nur auf die Geschehnisse in einer Tragödie im Theater, die ‚ohne Belehrung‘, also ohne zusätzliche sprachliche Erläuterung, was es mit diesen Geschehnissen auf sich hat, aus sich selbst heraus die genannten Wirkungen hervorbringen müssen. Damit wird hier implizit ein Handeln ohne erklärende Worte angenommen. D. h.: Hier formuliert Aristot. die Anforderung an den Dichter, seine Figuren in bestimmter Weise handeln zu lassen und/oder die Handlung in einer bestimmten Weise so zu konzipieren, dass daraus die entsprechenden Wirkungen entstehen.

Davon unterscheidet sich die Wirksamkeit der *dianoia* (was nahelegt, *dianoia* als Dativ-Objekt zu χρῆσθαι, s.o., zu ergänzen) durch Rede (τὰ δὲ ἐν λόγῳ – hiermit wird 56a 36–37: ὅσα ὑπὸ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι wieder aufgenommen), d. h. im Drama im Medium des Logos (ἐν λόγῳ bezeichnet damit im Sinne der Systematik von Mimesis das ‚Worin‘ der Nachahmung) durch einen Redenden (ὑπὸ τοῦ λέγοντος). In beiden Fällen geht es dabei um den Gebrauch der *dianoia*, im ersten in einer Weise, die sich in der Komposition der Geschehnisse vollzieht (also mithin in dem, was die *Poetik* in Kap. 16–18 behandelt hat), im zweiten in einer Weise, die rein auf die sprachliche Vermittlung, die Rede, konzentriert ist – und die deshalb in der Rhetorik ihren Platz hat.

56b 7–8 τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον... καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον; Mit dieser rhetorischen Frage gibt Aristot., wie es scheint, noch eine pointierte Begründung für die im Vorausgehenden konstatierte Bedeutung des λόγος (ἐν τῷ λόγῳ bzw. παρὰ τὸν λόγον) und des Sprechenden bei der Erzeugung der Wirkungen, die von der *dianoia* ausgehen. Indes sind die genaue Bedeutung und der Wortlaut dieses Satzes umstritten.

Vor dem Hintergrund des Aristotelischen Konzepts der ‚Zweck-Ursache‘ kann die spezifische Leistung (also τὸ ἔργον) von Wort und Rede/Redendem nur darin liegen, auch durch eben diese Rede etwas zu erreichen. Freilich ist das Objekt, das es herzustellen gilt, nicht klar (Lucas 1968, 196: „The text is far from certain.“): Die Mss. (gestützt durch die arab. Übers.) überliefern einhellig nach εἰ φάνοιτο (A) bzw. φαίνοιτο (B): ἡδέα καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον.

ἡδέα (von Vahlen 1885 im Text behalten) müsste (wenn es nicht konkret verstanden werden sollte, was jedoch nach den vorausgehenden Katalogen, die ein breites Spektrum von Affekten nennen, zu eng wäre) wohl auf die spezifische ἡδονή der Tra-

gödie (s. Kap. 14, 1453b 11) bezogen werden. Dies wäre jedoch ein Gedankensprung auf eine recht hohe Systemebene, der in keiner Weise aus dem Vorausgehenden vorbereitet erscheint. Bereits 1550 hatte daher Madius (V. Maggi) die – paläographisch einfache – Änderung von ἡδέα in ἡ ιδέα vorgeschlagen (p. 206: „nam per ideam intelligit probationem, solutionem, misericordiam et cetera huiusmodi. Res enim secundum se consideratae rerum ideae dicuntur.“) Dem haben sich Gudeman 1934, 332–333 und Janko 1987, p. XXV bzw. 125 mit Hinweis auf die lat. Übers., die *idea* gibt, angeschlossen. Damit wird ein Anschluss hergestellt an 56b 3: ἀπὸ τῶν αὐτῶν ιδεῶν. Indes ergibt sich daraus ein inhaltliches Problem. Im Vorangehenden geht es um die dianoia, in deren Zuständigkeit alles fällt, was durch den Logos erzeugt wird (ὅσα ὑπὸ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι). Als zu diesem ‚alles‘ gehörig wird in 56a 38 – b 2 eine Liste der Teile (μέρη) gegeben, innerhalb derer der Teil πάθῃ noch einmal mit Beispielen erläutert wird (56b 1). Hieran fügt Aristot. die Überlegung an, dass von denselben (Konstruktions-)Prinzipien wie im Fall der dianoia her auch in der Komposition der Handlungen zu verfahren ist, wenn es um die Erzeugung von Affekten geht. ἀπὸ τῶν αὐτῶν ιδεῶν sind also die Prinzipien oder, zur Not, die Konstruktion, aber nicht das Resultat – die Affekte – der Konstruktion. Handlungs- und ‚Gedankenkonstruktion‘ sind also hierin identisch, unterscheiden sich aber, wie der nächste Satz ausführt, nur insofern, als in der Handlung das Resultat oder Produkt (also insbesondere die Affekte) ohne Belehrung durch das Wort hervortreten sollen – φαίνεσθαι. Darauf – dies ist die hier zu erklärende rhetorische Frage – wird erklärt, dass gleichsam die Rede bzw. der Redner in einer Tragödie überflüssig wären, wenn ein x zum Vorschein kommen könnte, ohne dass die Rede beteiligt wäre. Dieses x kann nun systematisch betrachtet entweder die Leistung des Redners sein (τὸ ἔργον) oder das Produkt der Leistung, nicht aber dessen Voraussetzung (das wäre ιδέα). Wenn es die Leistung des Redners ist, kann diese aus dem τὸ ἔργον des vorausgehenden Satzes einfach ergänzt werden. Damit wird jedoch dann eine Füllung für das überlieferte ἡδέα erforderlich. Spengel 1875, 8 hat das paläographisch nicht abwegige τῇ θεᾷ vorgeschlagen, dass freilich den Nachteil hat, nicht der Terminologie der *Poetik* zu entsprechen (hier wären, wie Spengel selbst anführt, θεωρία, διὰ τῆς ὁψεως oder Formen von ὄραν näherliegend). So ist es einfacher, die Leistung ergänzt zu sehen. Dementsprechend schlugen vor – wiederum palägraphisch nahe – Tyrwhit & δεῖ, sowie, hieran anknüpfend, Vahlen in seiner Ausgabe von 1874 das paläographisch noch näherliegende ἡ δέοι (mit Verweis auf u.a. Platon, Theaet. 171e: ... πολλὰ ἡ δοκεῖ ...). Vahlen gab dies allerdings (wohl unter dem Eindruck der Kritik Spengels 1875, 8–9) in seiner Ausgabe von 1885 wieder auf und hielt fortan am überlieferten ἡδέα fest (s. Vahlen 1914, 97 u. 281–283 u. 1885, 208–209). Dass die Rede ‚das Erforderliche‘ in den Hörern erzeugt, ist freilich ein ansonsten gut bezeugter Aristotelischer Gedanke, vgl. Rhet. 2,2, 1380a 2ff. u.ö. Im Vorausgehenden wird zudem mit dem Terminus δεῖ als Ausdruck für ‚Erforderlichkeit‘ gearbeitet (56b 3 u. 4): Insofern ist inhaltlich die Tyrwhit-Vahlen’sche Konjekture durchaus bestechend. Da nun ein Teil des Impetus in Spengels Kritik gegen Vahlen’s Optativ δέοι gerichtet

ist, der in der Tat nicht erforderlich scheint (und, soweit ich sehe, bei Aristot. in analogen Konstruktionen auch nicht erscheint), lese ich an dieser Stelle ἤ δεĩ.

φαίνοιτο: Diese von B gebotene Lesart (φαίν. nimmt φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας aus 56b 5 wieder auf) verdient den Vorzug vor dem von A gebotenen (und auch sonst selten gebrauchten) Optativ Futur φανοῖτο.

καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον: Vahlen 1885, 208–9, vergleicht Phys. aus. 4,13, 222b 24: φθίρεται καὶ μηδὲν κινούμενον, *De caelo* 2,14, 297a 34: ἡρεμήσει καὶ μὴ τὸ μέσον ἔχουσα, sowie *Poetik* 7, 1450b 25 (s.o.).

Die hier beginnende Behandlung der Lexis hebt an zunächst mit einer ‚Außensicht‘ auf den sprachlichen Ausdruck: auf deren σχήματα, d. h. den ‚Ausdrucksarten‘ (1456b 8–19) – und verweist für die Zuständigkeit hierfür auf den Bereich der ‚Schauspielerei‘ (ὑποκριτική). Aristot. bietet hier eine gegenüber De interpret. 4, 17a 1–7, ausdifferenziertere Betrachtung dieser Ausdrucksarten (oder modern: ‚Sprechakte‘), s. Ax 1992/2000, 59.

Die eigentliche Behandlung der als qualitativer Teil der Tragödie zugehörigen Lexis beginnt Aristot. erst in Kap. 20 in systematischer Weise. Er stellt damit in Kap. 19b zunächst voran, was er aus seiner späteren Behandlung ausgespart wissen will (ähnliche Aussparungstechniken finden sich in Rhet. 3,1, 1403b 6 – 04 a 39, wo das, was zum Vortrag, wie das, was in die *Poetik* gehört, ausgeklammert wird, ähnlich ferner De interpret. 1, 16a 9–11), obgleich es Analyse-würdig wäre (s. 56b 10: ἐν εἰδος θεωρίας).

Doch Aristot. rechnet es zur ὑποκριτικῇ (τέχνη, nach Rhet. 3,1, 1404a 15 freilich etwas, was ἀτεχνότερον ist): die σχήματα τῆς λέξεως, die ‚Haltungen‘ des sprachlichen Ausdrucks, d. h. die Aussageformen, die der sprachliche Ausdruck, d. h. hier: ein Satz annehmen kann, wenn er tatsächlich ausgesprochen wird. Offenbar liegt hier eine Analogie zu den Körperhaltungen des Redners beim Vortrag vor. Dass Aristot. hiermit die Dimension der gesprochenen/vorgetragenen Sprache aus der Behandlung der Tragödie in der *Poetik* ausklammert (in De interpret. 4, 17a 5–6 weist er diesen Bereich ausdrücklich der Rhetorik oder Poetik zu!), liegt augenscheinlich auf derselben Linie wie die Nichtbehandlung der Opsis.

Die Betrachtung von Sprache auf ihre Aussageformen hin ist augenscheinlich zuerst (oder zuerst in prominenter Weise) von Protagoras entwickelt worden, von dem Diogenes Laert. 9, 53 [DK 80 A 1] mitteilt: διείλε τε τὸν λόγον πρῶτος εἰς τέτταρα („und er zerteilte als erster die Rede/den Satz in vier Formen“), s. unten zu 56b 11–12.

Mit Kap. 20 hebt dann die systematische Behandlung der Lexis an. Sie gliedert sich in zwei Teile: I. Aristoteles stellt gleichsam von Grund auf die sprachliche Gestaltung dar. Er beginnt mit einer systematischen Beschreibung der Sprache, angefangen mit deren kleinsten bzw. Grund-Elementen (stoicheia), fortgesetzt von den Wortarten

und (in Kap. 21) den Möglichkeiten der Verbindung von Wörtern. II. Hierauf folgt (Kap. 22) ein ‚normativer‘ Durchgang durch die Lexis, der ihre ‚virtutes‘ (aretai) in Blick nimmt. Mit diesem Inhalt und Aufbau weist die Poetik voraus auf die späteren antiken Grammatiken; man kann daher mit Ax 1992/2000, 54, konstatieren, „dass der Prototyp der *ars* nicht erst bei den Stoikern, sondern schon in der aristotelischen *Poetik* anzusiedeln ist.“

Dieser Teil der *Poetik* leistet damit mehr, als der unmittelbare Zusammenhang erfordern würde: er gibt, in nuce, eine systematische Beschreibung von Sprache (die erste überhaupt erhaltene; Rhet. 3,9 sowie die entsprechenden Teile von Cat. und De interpr. scheinen später verfasst zu sein; Ansätze, aber keine Systematik bietet Platon, Crat. 424c ff. und Soph. 261–62) und weist voraus auf die Ausbildung einer griechischen Grammatik. Siehe hierzu grundlegend (und noch immer instruktiv) Steinthal 1890/91 (zu Aristot. speziell 1890, 183–271), zusammenfassend Ax 1992/2000, zur Lexis zuletzt systematisch Kotarcic 2021.

Kap. 19b

56b 8–9 τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ... τὰ σχήματα τῆς λέξεως Hiermit wird das in 56a 34 zuerst genannte Stichwort wieder aufgenommen. Siehe zur folgenden Behandlung der lexis insgesamt Ax 1992/2000, 54–55; Schramm 2009.

56b 10 τῆς ὑποκριτικῆς Die Schauspiel- oder Vortragskunst (s. zur ihr die Ausführungen in Rhet. 3,1, wo dieselben Gedanken wie hier entwickelt werden; s. dazu insgesamt Sifakis 2002, 152–158) ist deswegen hier besonders zuständig, weil – gerade auch aufgrund der diesbezüglichen Flexibilität der griechischen Grammatik – ein- und derselbe Satz nur durch die jeweilige Betonung als Aussage-, Frage- oder Befehls- bzw. Bitt-Satz modelliert werden kann. Hieraus ergibt sich auch, dass sich die verschiedenen Aussageformen, d. h. grammatisch: die Modi des Verbs, als ὑποκριτικά einstufen lassen, wie es unten in 1457a 21 geschieht.

56b 10–11 τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν Der ἀρχιτέκτων ist derjenige, der über die Handwerker als Kenner eines Baus mit Sachverständnis die Aufsicht führt (Platon, *Politikos* 259e), die entsprechende technē zielt also nicht auf das Einzelne, sondern auf das Allgemeine (vgl. EN 6,8, 1141b 25), ist also hier – in übertragenem Sinn – eine grundsätzliche Kennerschaft.

56b 11–12 οἷον τί ἐντολή καὶ τί εὐχή κτλ. Diese Einteilung in sieben Formen/Rubriken (dazu Ax 1992/2000, 59; Schramm 2009, 181; die siebte Rubrik hat den Charakter ‚Sonstiges‘: εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον) wird hier durch οἷον (= ‚wie zum Beispiel‘) als bereits vertraut eingeführt. Diogenes Laert. 9,54 (Ergänzung zu Protagoras’ Ein-

teilung in vier Aussageformen, s.u. zu 56b 15–16) kennt eine derartige Siebener-Aufteilung: οἱ δὲ εἰς ἑπτὰ· διήγησιν, ἐρώτησιν, ἀπόκρισιν, ἐντολήν, ἀπαγγελίαν, εὐχολήν, κλήσιν („andere gliedern sie in sieben Formen: Erzählung, Frage, Antwort, Befehl, Bericht, Gelübde, Zuruf“), eine Reihung, die der hier von Aristot. gegebenen nicht gänzlich entspricht, die mit einer paarweisen Anordnung operiert (ἐντολή/εὐχή – Befehl/Bitte, διήγησις/ἀπειλή – Bericht/Drohung, ἐρώτησις/ἀπόκρισις – Frage/Antwort) und dann im Unverbindlichen verbleibt (καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον). Bywater 1909, 259 hat daher auf die von Dion. Hal. De comp. verb. 8,46 gegebenen Aufstellung der τρόποι τῆς ἐκφορᾶς hingewiesen, in der ebenfalls in Paaren (mit einem ‚Sonstigen‘) die Formen vorgestellt werden, in denen Gedanken vorgebracht werden: τὰ μὲν ὡς ἀποφαινόμενοι λέγομεν, τὰ δ’ ὡς πυνθανόμενοι, ... εὐχόμενοι ... ἐπιτάττοντες ... διαποροῦντες ὑποτιθέμενοι, τὰ δὲ ἄλλως πως σχηματίζοντες.

In De interpret. 4, 17a 1–7 deutet Aristot. selbst an, dass er verschiedene (oder sogar eine Systematik der) Redeformen kennt, behandelt dort jedoch nur den λόγος ἀποφαντικός, den Behauptungssatz, der wahr oder falsch ist, wogegen er Rede- oder Satzarten/ ‚Sprechakte‘ wie ἡ εὐχή in den Untersuchungsbereich von Rhetorik oder Poetik verweist (ohne dass damit die jeweiligen Schriften des Aristot. gemeint sind, s. Weidemann 2004, 191) – sie hier indes, s.o., aus der *Poetik* ausklammert.

56b 13 παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἢ ἄγνοιαν παρὰ hier im Sinne von ‚hinsichtlich‘ (Bonitz s.v. 3, 561); die Verbindung von γνῶσις und ἄγνοια findet sich auch in Kap. II, 52a 30; hier soll durch die Nennung der beiden einander polar gegenüberstehenden Wissens-‚Zustände‘ hervorgehoben werden, wie irrelevant dieses Wissensgebiet für die Poetik an sich ist.

56b 15–16 ἂν Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ Protagoras DK 80 A 29; diese Kritik an der Verwechslung der ‚Sprechakte‘ Bitte und Befehl könnte in den Zusammenhang von Protagoras’ Versuchen gehören, die Sprache systematisch zu beschreiben: s. Diogenes Laert. 9,53/54 [DK 80 A 1] referiert dessen Einteilung der Rede in vier Formen: εὐχολή, ἐρώτησις, ἀπόκρισις, ἐντολή.

56b 16–17 μῆνιν ᾄειδε θεά *Ilias* I,1.

56b 17–18 τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησίν, κτλ. Siehe zur Einordnung dieser Kritik des Protagoras Pfeiffer 1978, 53–54. Aristoteles dürften aufgrund seiner eigenen Homer-Studien bzw. seiner Schrift über Homer-Probleme (s. Pfeiffer 1978, 95 bzw. Breitenberger 2006, 369–378, s. unten zu Kap. 25) die ihm vorausgehenden Analysen und Kritiken an den homerischen Epen vertraut gewesen sein.

Kap. 20

In Kap. 20 gibt Aristot. die *μέρη τῆς λέξεως*, also die ‚Segmente der Sprache‘ in einer aufsteigenden Linie vom einfachsten zum komplexesten Segment, dem *λόγος* (s. Ax 1992/2000, 54): i) nicht weiter teilbare/segmentierbare Laute (*στοιχεῖα*), ii) segmentierbare und bedeutungslose Laute (*συλλαβή, σύνδεσμος*), iii) segmentierbare und bedeutungshaltige Laute (*ὄνομα, ῥῆμα, λόγος*), iv) bedeutungshaltige, aber nicht ‚teilbedeutsame‘ Laute (*ὄνομα, ῥῆμα*), unterschieden in zeitlose Wörter und Zeitwörter, v) bedeutsamer und ‚teilbedeutsamer Laut (*λόγος*), isoliert (*λόγος* = Satz) oder komplex (*λόγος* = Text).

56b 20 τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης κτλ. Diogenes Laertios 5,24 notiert innerhalb des Schriftenverzeichnisses des Aristoteles ein Werk *Περὶ λέξεως* in zwei Büchern (s. zuletzt Kotarcic 2021, 2–4), von dem man vermuten kann, dass es das in den Kapiteln 20–22 Behandelte ausführlicher darstellte.

56b 20 στοιχεῖον „Grundelement“ im Sinn von nicht weiter segmentierbarem ‚Laut‘ (= Phonem), aus denen sich ein Wort konstituiert: s. 56a 22.

Obgleich Übersetzungen an dieser Stelle *στοιχεῖον* in der Regel mit ‚Buchstabe‘ wiederzugeben pflegen, scheint es dennoch geeigneter, hier, angepasst auf das hier Bezeichnete, auf die grundsätzliche Bedeutung: ‚Glieder/Teil einer Reihe‘ (s. hierzu Burkert 1959, zur Stelle 171 u. 178 [gegen Diels 1899], Schwabe 1980) zurückzugehen, da mit ihr zugleich der systematische Aufbau der hier von Aristoteles gegebenen Beschreibung von Lexis deutlich wird, der, s. 56b 22, von Lautgestalt der Lexis, der *φωνή*, seinen Ausgang nimmt. Der Terminus ‚Buchstabe‘ würde dagegen bereits Lexis als verschriftlichten sprachlichen Ausdruck ‚denken‘, was Aristoteles hier (anders als etwa Soph. el. 1,20, 177b 5: *ὄνομα ἐκ τῶν στοιχείων γεγραμμένον*) fernliegt. Die spätere Literaturkritik macht einen entsprechenden Unterschied zwischen Sprach-Elementen und Buchstaben, s. etwa Dionys. Hal., *De comp. verb.* 14 (p. 48 U.-R.): [...] *ἀ καλοῦμεν στοιχεῖα καὶ γράμματα· γράμματα μὲν ὅτι γραμμαῖς τισι σημαίνεται, στοιχεῖα δὲ ὅτι πᾶσα φωνὴ τὴν γένεσιν ἐκ τούτων λαμβάνει πρῶτων* – „was wir als Grundelemente und Buchstaben bezeichnen, Buchstaben, weil sie durch bestimmte Linien gezeichnet sind, Grundelemente, weil jeder Laut von diesen als ersten seinen Ursprung nimmt.“

56b 20–21 στοιχεῖον, συλλαβή, σύνδεσμος κτλ. Dieser Katalog der Bestandteile von Lexis versammelt Begriffe, die verschiedenen Ebenen zugehören, deren Zusammenstellung jedoch aus dem Ziel plausibel wird, die Genese der Lexis vom einfachsten Bestandteil, dem *στοιχεῖον*, bis zum komplexesten, der in sich geschlossenen sprachlichen Äußerung (hier als ‚Satz‘ gefasst), dem *λόγος*, abzubilden (s. Schramm 2009, 182; hiermit entfällt die Kritik etwa von Gudeman 1934, 337–338, der die einzelnen Bestandteile „nicht unter einen Hut“ bringen kann; ähnlich Lucas 1968, 199:

„these elements are far from homogeneous.“). Dies entwickelt der Katalog in vier Schritten: es werden (1) mit στοιχείον und συλλαβή zunächst die ‚lautliche Verfasstheit‘ der Bestandteile des Logos bestimmt, (2) darauf die verschiedenen so entstehenden Wörter kategorisiert: σύνδεσμος, ὄνομα, ῥήμα, ἄρθρον, (3) sodann mit πτώσις die auf Flexion beruhende Zusammenfügung benannt und (4) schließlich mit λόγος das Gesamtergebnis herausgestellt. Diese Gesamtzusammenstellung erscheint als originelle Leistung des Aristoteles, zumal die, soweit erkennbar, der *Poetik* vorgängige Betrachtungsweise der lexis in der Hauptsache nur drei Elemente kannte: ὄνομα, ῥήμα, σύνδεσμος (so bezeugt von Dionys v. Hal., *De comp. verb.* 2, dazu Gudeman 1934, 338). Allerdings machen in der hier gegebenen Aufstellung einige Begriffe Schwierigkeiten, weil sie offenkundig nicht deckungsgleich mit der Begrifflichkeit der (späteren) grammatischen bzw. rhetorischen Terminologie gebraucht werden; hinzu kommen erhebliche Probleme, die der Text in 1457 a 6ff. stellt. Siehe dazu unten.

56b 22 φωνή ἀδιαίρετος Zum Terminus φωνή als Ausgangspunkt der Analyse bzw. der Dihairesis der Lexis siehe Ax 1986, Ax 1993 und Schulz 2014.

56b 25–26 μέρη τὸ τε φωνήεν καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον Aristoteles gibt hier eine Dreiteilung in – nach moderner Terminologie – Vokale, tönende Dauerlaute (im Griechischen λ, ρ, μ, ν, ζ) und stumme Verschlusslaute. Der zusammenfassende Terminus ‚Konsonant‘ bzw. σύμφωνον ist Aristoteles noch fremd (zuerst belegt bei Dionysios Thrax § 6, p. 11 Uhlig, der damit einen gemeinsamen Oberbegriff für ἡμίφωνα und ἄφωνα bildet).

56b 26 τὸ ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνήν Aristoteles wiederholt hier seine Auffassung vom Hervorbringen von Lauten durch Tiere/Menschen mittels des Anschlagens (προσβολή) der Zunge an den Mund bzw. des Mundverschließens, die er in *De part. anim.* 660a 5 vorstellt. Die arabische Übersetzung bietet hier eine entsprechende Ergänzung des Textes, die auf eine griechische Version προσβολῆς ⟨τῶν χειλῶν ἢ τῶν ὀδόντων⟩ weist. Diese Ergänzung ist jedoch wahrscheinlich eine Glosse, s. Gutas in Tarán 2012, 415.

56b 27–31 ἡμίφωνον δὲ ... οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ Platon im *Theaitetos* 203b legt ebenfalls diese Unterscheidung der Konsonanten zugrunde, wobei er Beta als Beispiel für den Typ stimmlos, Sigma als Beispiel für halbstimmhaft nennt. Vgl. zu dieser Typologie auch Plutarch, *Quaest. Plat.* 9,1, 1008c.

56b 31–32 σχήμασί τε τοῦ στόματος καὶ τόποις Präziser gibt dies Aristoteles in *Hist. anim.* 4,9, 532a 32 an: τὰ μὲν οὖν φωνήεντα ἢ φωνή καὶ ὁ λάρυγξ ἀφίησιν, τὰ δ' ἄφωνα ἢ γλῶττα καὶ τὰ χεῖλη: „Die stimmhaften Laute bringen Stimme und Kehle hervor, die stimmlosen die Zunge und die Lippen.“

56b 33–34 ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν D. h. sie gehören als prosodische Fragen nicht in den Bereich der Poetik, sondern zur Metrik, die Aristot. nicht behandelt (auch nicht in anderen Schriften) – hier liegt also kein Verweis auf ein anderes Werk vor.

56b 35 φωνῇ ᾄσημος Vgl. hierzu Platon, *Theaitetos* 203a, wo Sokrates und Theaitetos darin übereinstimmen, dass Silben – im Gegensatz zu den Stoicheia – einen Logos besitzen.

56b 35 ἐξ ἀφώνου καὶ φωνῇ ἔχοντος Dass Aristoteles hier nur zwischen stimmlosen und stimmhaften Elementen unterscheidet, ist nach der vorangehenden Dreiteilung überraschend. Gudeman 1934, 344 nahm daher einen Textausfall an.

56b 36–37 καὶ γὰρ το ΓΡ ... οἶον τὸ ΓΡΑ (καὶ γὰρ ist exemplifizierend wie in Kap. 15, 1454a 20) Entscheidend für das Verständnis dieses Satzes ist die Frage, ob Aristoteles für die Definition der Silbe das Vorhandensein eines (Voll-)Vokals konstitutiv erachtete (dann ist die Überlieferung nicht korrekt: Kassel setzt daher Cruces um συλλαβὴ καὶ, Gudeman ergänzt τὸ γὰρ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α (οὐκ) ἔστι συλλαβή, vermeintlich nach der arab. Version, deren Zuverlässigkeit für die Rekonstruktion des Aristoteles-Textes an dieser Stelle jedoch Gutas bei Tarán 2012, 415–416 deutlich relativiert), oder auch ein halbstimmhaftes Element in Verbindung mit einem stimmlosen eine Silbe bilden kann (so Tarán 2012, 283–284). Instruktiv für eine Entscheidung ist das Schol. zu Dion. Thrax I, 3, p. 344, 23–25 Hilgard = Aristoteles F 127 R³: συλλαβὴ ἔστι κατὰ Ἀριστοτέλην φωνῇ ᾄσημος συγκειμένη ἀπὸ φωνήεντος καὶ ἀφώνου, ἢ φωνήεντων καὶ ἀφώνου, ἢ φωνήεντος καὶ ἀφώνων: „Silbe ist nach Aristoteles ein Laut ohne Bedeutung, der zusammengesetzt ist aus einem stimmhaften und einem stimmlosen oder (mehreren) stimmhaften und einem stimmlosen oder einem stimmhaften und (mehreren) stimmlosen Komponenten.“ Hier wird also für Aristot. das Vorhandensein einer stimmhaften Komponente als für sein Konzept von Silbe zentral bezeugt, der überlieferte Text ist danach nicht haltbar. Die einfache Einfügung eines οὐ, wie sie Gudeman vorschlug, wird freilich der Fortsetzung καὶ μετὰ τοῦ Α nicht gerecht, so dass Kassels Vorschlag οὐ συλλαβὴ, συλλαβὴ δὲ zu lesen, tendenziell besser diese Fortsetzung berücksichtigt, allerdings das καὶ athetieren muss. Eine gänzlich überzeugende Herstellung dieses Satzes ist (noch) nicht gelungen.

56b 38–57a 10 Die Überlieferung dieser Partie basiert auf A (gestützt von der lat. Übers.), in B fehlt 57a 3–10 (infolge eines ‚Augensprungs‘ des Schreibers von a 2–3 ἐπὶ τοῦ μέσου [deest B: ἦν κτλ.] zu a 10 ἐπὶ τοῦ μέσου. ὄνομα κτλ.?), in der arab. Übers. fehlt 56b 38–57a 4 (Avicennas Text ist dagegen vollständiger), sie lässt sich für den Abschnitt a 4–10 weitgehend mit dem Text von A in Einklang bringen (s. Gutas in Tarán 2012, 417–423).

Die Partie birgt zwei gravierende Probleme: a) es werden für die beiden hier ein-

geführten Termini σύνδεσμος und ἄρθρον je zwei Definitionen gegeben, deren zweite jeweils mit ἢ als Alternative eingeführt zu werden scheint. Eine solche Doppeldefinition ist für die aristotelische Methodik wissenschaftlichen Argumentierens sonst nicht belegbar (und steht prinzipiell auch im Widerspruch zu dieser Methodik: s. zum Problem etwa Top. 6,4, 141a 35–37). b) Sowohl Dionys v. Hal. (De comp. verb. 2,8,4 bzw. 2,7,2) wie auch Quintilian (Inst. or. 1,4,18–19) schreiben Aristoteles' Auffassung von den Teilen der Rede nur drei Elemente zu: ὀνόματα/nomina, ῥήματα/verba, σύνδεσμοι/convictiones, und sehen erst mit den Stoikern die Ausgliederung von ἄρθρα/articuli aus den σύνδεσμοι/convictiones vollzogen.

Diese Problemlage hat teils zu Resignation (siehe e.g. Kassel im app. cr.: *corrupta et confusa*), teils zu weitergehenden Eingriffen in den Text geführt, die durch Athetesen (Entfernung von 57a 8–10 [u.a. Vahlen, Christ, Rostagni] oder 56b 38–57a3 [Margoliouth, van Bennekom] oder anderen Teilen: s. Übersicht bei Schramm 2005, 189) die Schwierigkeiten beheben sollen. Indes hat Schramm 2005 mit beachtenswerter Argumentation den gesamten Passus verteidigt. Er hebt hervor, dass Aristot. hier von den μέρη τῆς λέξεως, den Bestandteilen des sprachlichen Ausdrucks, nicht aber den μέρη τοῦ λόγου (also den 'Wortklassen' als Teilen der Rede) handelt, auf die sich Dionys und Quintilian für Aristot. beziehen (so auch De Jonge 2008, 97–98). D. h. mit anderen Worten: es geht in dieser Partie der *Poetik* nicht um eine Klassifizierung von Worttypen mit Hilfe einer schlüssigen Terminologie (was im Übrigen voraussetzen würde, dass Aristot. einen Begriff für 'Wort' an sich hatte, was nicht der Fall ist: Lallot 1992), wie sie eine Grammatik vornimmt, sondern um eine Analyse von Wortfunktionen im sprachlichen Ausdruck. Mit Blick auf das Fehlen des ἄρθρον bei Dionys und Quintilian ist zudem zu beachten, dass Aristot. diesen Terminus nur in der *Poetik*, nicht aber in Rhet. oder De interpr. benutzt, eine Kenntnis der *Poetik* aber bei Dionys (s. De Jonge 2008, 107) und Quintilian nicht vorzuliegen scheint.

Durch Schramms Überlegungen lassen sich die Probleme dieser Partie weitgehend auflösen.

a) Die Auffassung, hier werden für beide Termini je zwei Definitionen gegeben, beruht auf einem Missverständnis der syntaktischen und logischen Struktur dieser Partie, wie folgende Gliederung deutlich machen mag:

σύνδεσμος δὲ ἐστὶν φωνῇ ἄσημος

ἢ οὔτε κωλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖα συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου ἦν μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τίθεναι καθ' αὐτήν, οἷον μὲν ἦτοι δέ.

ἢ φωνῇ ἄσημος ἢ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν.

ἄρθρον δ' ἐστὶ φωνῇ ἄσημος

ἢ λόγου ἀρχὴν ἢ τέλος ἢ διορισμὸν δηλοῖ. οἷον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα.

ἢ φωνὴ ἄσημος ἢ οὔτε καλύει οὔτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ
πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖα τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ
ἐπὶ τοῦ μέσου.

Wie aus dieser graphischen Gliederung der beiden Sätze deutlich wird, liegt in beiden Fällen prinzipiell keine doppelte Definition für die beiden Termini vor, sondern je eine Definition, die dihairetisch durch ἢ ausgedrückt zwei Fälle unterscheidet, die sich aus der grundsätzlichen Bestimmung von σύνδεσμος und ἄρθρον als φωναὶ ἄσημοι ergeben.

b) Zum zweiten Problem hat die vorschnelle Identifikation beider Termini mit den Bedeutungen geführt, die die spätere grammatische Tradition mit ihnen verbindet bzw. verfestigt. Die hier dagegen im Folgenden auch durch die Beispiele illustrierten Funktionen von σύνδεσμος und ἄρθρον zeigen (hierzu Schramm 2005), dass Aristot. mit ihnen keineswegs das bezeichnen will, was im späteren (und modernen) Gebrauch unter ‚Konjunktion‘ und ‚Artikel‘ verstanden wird, weswegen sie hier mit ‚Bindewort‘ bzw. ‚Gelenkwort‘ übersetzt werden

56b 38–57a 6 σύνδεσμος δέ ... μίαν σημαντικὴν φωνήν. Die hier gegebene Bestimmung des ‚Bindeworts‘ (in Rhet. 3,5, 1407a 20–21 wird der [korrekte] Gebrauch des Bindeworts als erster der fünf Faktoren für richtiges Griechisch, τὸ ἐλληνίζειν genannt) als ‚Lautäußerung ohne Bedeutung‘ wird in zwei Funktionen näher ausgeführt. Beiden Funktionen grundlegend ist die Auffassung, dass es sprachliche Äußerungen mit einer bestimmten Bedeutung gibt, die, aus mehreren Teilen bestehend, eine Einheit bilden. Hierfür hat das ‚Bindewort‘ eine wichtige Funktion. So heißt es in Rhet. 3,12, 1413b 32–34: ὁ γὰρ σύνδεσμος ἐν ποιεῖ τὰ πολλά, ὥστε ἐὰν ἐξαίρεθῇ, δῆλον ὅτι τοῦναντίον ἔσται τὸ ἐν πολλά. – „Das Bindewort macht zur Einheit das Viele, so dass, nimmt man es weg, offensichtlich im Gegenteil dazu die Einheit zu Vielem wird.“ Diese Grundfunktion ‚Einheitsstiftung‘ wird im Folgenden in zwei Grundfunktionen aufgeteilt. Hierbei beginnt Aristot., auf den ersten Blick paradox, aber doch stimmig, mit einer Art o-Funktion: Eine Einheit wird vom σύνδεσμος nicht gestört/behindert, aber auch nicht selbst hergestellt. Aristot. fügt sodann eine Bestimmung an, an welchen Positionen einer sprachlichen Äußerung/eines Satzes ein Bindewort stehen kann: Beginn/Ende (ἐπὶ τῶν ἄκρων bezeichnet die beiden ‚Enden‘ eines Objekts, vgl. De part. anim. 3,1, 661b 11: τὸ μέσον ἀμφοτέρων μετέχει τῶν ἄκρων) + Mitte, an welchen nicht (Satzanfang), und nennt als Beispiele für derartige σύνδεσμοι die Partikel μέν, ἤτοι, δέ. Dies mag Eur. Ba. 680–82 illustrieren: ὁρῶ δέ [Beginn] θιάσους τρεῖς γυναικείων χορῶν, / ὦν ἤρχ’ ἐνός μὲν [Mitte] Αὐτονόη, τοῦ δευτέρου / μήτηρ Ἀγαυή σή, τρίτου δ’ [Ende] Ἴνῳ χοροῦ. Wie ersichtlich ‚behindern‘ die hier gebrauchten Partikeln die Einheit des Satzes nicht bzw. produzieren sie nicht, sie haben ferner keine eigene Bedeutung (jedenfalls soweit erkennbar).

Hieran schließt Aristot. die Benennung der darüber hinausgehenden Funktion des ‚Bindeworts‘ im eigentlichen Sinn an (57a 4–6), die Herstellung einer Verbindung

zwischen sprachlichen Äußerungen – ausführlicher erläutert dies Rhet. 3,5 u. 9. Die Formulierung dieser Funktion selbst scheint dies illustrieren zu wollen: ἡ ἐκ πλείονων μὲν φωνῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν. Durch die Verwendung von μὲν und δέ wird aus dem komplizierten Gefüge ἐκ πλείονων φωνῶν μιᾶς σημαντικῶν, das *prima facie* nicht einfach als Ganzes zu verstehen ist, eine strukturierte Bestimmung der φωναί. Dass die hier vorgenommene Beiordnung von πλείονων und σημαντικῶν den eigentlich erforderlichen Relativsatz (und damit eine hypotaktische Struktur) überflüssig macht, konvergiert mit der Funktionsbestimmung, die Aristot. in Rhet. 3,9 dem Verbindungswort gibt: nämlich (im Gegensatz zur mit Hypotaxen operierenden Ausdrucksform in ‚Perioden‘/λέξις κατεστραμμένη) die Einheit in der mündlichen, ‚fortlaufenden‘ Redeform/λέξις εἰρομένη herzustellen (Rhet. 3,9, 1408b 24–25). Es ist daher nicht nötig, für diese zweite Funktionsbestimmung ‚neue‘ Beispiele als entweder ausgefallen (Bywater 1909, 271 verschiebt aus a 7–9 οἷον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα hierher, andere denken an Konjunktionen im engeren Sinne wie καί, γάρ, ἐπεὶ, s. Schramm 2005, 196) oder als gedanklich zu ergänzen anzunehmen. Vielmehr (so richtig Schramm 2005, 197) ‚genügen‘ hier die bereits in a 4 genannten Partikel, die in der neuen Funktion vorgeführt werden.

57a 6–10 ἄρθρον δ’ ἐστὶ ... ἐπὶ τοῦ μέσου. Der Terminus ἄρθρον in grammatischer Bedeutung (‘Gelenk-Wort’) findet sich bei Aristot. nur hier. Dass er im Zeithorizont des späteren 4. Jh. durchaus gebräuchlich war, zeigt Rhet. ad Alex. Kap. 25, 1435a 35–36, wo dem Redner geraten wird, ‚auch auf die sog. Gelenkworte zu achten, damit sie im erforderlichen Fall hinzugefügt werden‘ – πρόσεχε δὲ καὶ τοῖς καλούμενοις ἄρθροις ὅπως ἐν τῷ δέοντι προστιθῆται. Aus der Formulierung τὰ καλούμενα ἄρθρα kann man schließen, dass der Terminus in Gebrauch ist, aber nicht selbstverständlich erscheint, d. h. dass das damit Bezeichnete nicht unmittelbar evident ist. Insofern die *Alexander-Rhetorik* dazu rät, das mit Gelenkwort bezeichnete ‚hinzuzufügen‘, scheint damit eine Gruppe von Wörtern gemeint zu sein, deren Verwendung nicht automatisch bei sprachlichen Äußerungen gegeben ist.

Die hier von Aristot. gegebene Doppel-Definition passt hierzu. Denn er hebt auf die Funktion der Verdeutlichung ab: δηλοῖ, d. h. ein ἄρθρον macht Anfang, Mitte und Gliederung (διορισμός) eines Satzes (λόγος) deutlich, d. h. es ‚markiert dessen innere Gliederung‘ (Schramm 2005, 201). Die Notwendigkeit einer solchen inneren Gliederung zeigt das Heraklit-Beispiel (DK 22 B 1), das Aristot. in Rhet. 3,5, 1407b 14–18 behandelt und bei dem er konstatiert, dass ‚die vielen Verbindungswörter es nicht leisten‘ (ὅπερ οἱ πολλοὶ σύνδεσμοι οὐκ ἔχουσιν), eine leichte Les- und Verstehbarkeit herzustellen, zumal wenn ein Satz nicht leicht ‚interpungierbar‘ bzw. ‚gliederbar‘ ist (ἀ μὴ ῥᾶδιον διαστίξαι: nur hier von Aristot. gebraucht, zum Text Kassel 1971, 145). Mit feiner Ironie führt Aristot. am Heraklit-Zitat τοῦ λόγου τοῦδ’ ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι ἄνθρωποι γίνονται ein im Kontext der Rhet. doppelsinniges Wort des Philosophen an, das auch – in dem von Aristot. präsentierten Ausschnitt – als prägnante Präsentation des erörterten Problems verstehbar ist: statt (so Übers. Rapp)

„Obwohl die hier gegebene Erklärung wahr ist – immer – sind die Menschen unverständlich“ kann der Satz auch so verstanden werden: „Dieses Satzes, weil er so ist, immer unverständlich werden die Menschen bleiben.“ D. h. dieser Satz sei von Heraklit so formuliert, dass er infolge der unklaren Interpungierung, d. h. hier: der fehlenden Gelenkwörter, unverständlich bleibe. Wie Rhet. 3,5, 1407b 17–18 erläutert, ist unklar, ob konkret τὸ αἰ zum vorausgehenden oder zum folgenden Teil des Satzes zu ziehen ist (dass die moderne Forschung mit einer Stellung ἀπὸ κοινοῦ operiert, kann hier aus Acht bleiben). Abhilfe kann hier, so führt die *Poetik* aus, der Gebrauch von Gelenkwörtern schaffen; Aristot. führt als Beispiele für solche Gelenkworte ἀμφί und περί an. Die hier benannten Präpositionen sind dabei nicht als Präpositionen zu denken, sondern als Wörter, die – im Sinne der Definition von a 6–7 – Anfang, Ende oder Gliederung markieren. Diese Funktion können Eur. Tro. 511–14 (ἀμφί μοι Ἴλιον, ὦ Μοῦσα, καινῶν ὕμνων / αἴσιον ἐν δακρύοις ὥδ' ἀν' ἐπικήδειον-) sowie Ps. Xenoph. Athen. Pol. 1,1 (περὶ δὲ τῆς Ἀθηναίων πολιτείας, ὅτι μὲν εἶλοντο τοῦτον τὸν τρόπον τῆς πολιτείας, οὐκ ἐπαινώ διὰ τόδε, κτλ.) veranschaulichen, zwei Partien, in denen durch ἀμφί/περί der jeweilige Anfangsteil des Satzes hervorgehoben/abgehoben und markiert wird. Die in der Rhet. ad Alex. 35, 1435b 13–17 gegebene Erläuterung und Exemplifizierung des Gelenkworts gebraucht sogar Demonstrativpronomen: οὗτος ὁ ἄνθρωπος τοῦτον τὸν ἄνθρωπον ἀδικεῖ: auch hier erfolgt die Bestimmung von ἄρθρον also durch die Funktion der Verdeutlichung (ebenda b 14: ... τὰ ἄρθρα σαφῆ ποιεῖ τὴν λέξιν), nicht durch Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe von Wörtern. Dies scheint auch hier in der *Poetik* intendiert. Dass, in Analogie zur Definition des σύνδεσμος / Bindeworts, auch hier noch die o-Funktion als zweite Möglichkeit nachgeschoben wird, ist dem Ziel, das Gelenkwort systematisch zu fassen, geschuldet.

Insofern Aristot. erkennbar (hierzu ausführlich Schramm 2005) auch den Artikel, insbesondere in der sog. ἐκθεσις den Artikel τό, im Sinne der hier gegebenen 1. Definition von ἄρθρον verwendet (etwa De interpret. 2, 16a 21: τὸ ἵππος u.ö.; in der *Poetik* etwa in 57a 7–8, s. nächstes Lemma), führt von der Aristotelischen Verwendung des Begriffs ἄρθρον auch der Weg zum später greifbaren grammatischen Terminus ἄρθρον im Sinne von ‚Artikel‘ (s. dazu Steinthal 1891, Bd. 2, 307–9).

57a 7–8 οἷον τὸ ἀμφί καὶ τὸ περί καὶ τὰ ἄλλα Die Überlieferung in den griechischen Handschriften (B fällt hier aus, s. oben) bietet für die Beispielwörter φ.μ.ι bzw. π.ἔ.ρ.ι – Ersteres verdankt Hartung 1845, 284, die Herstellung von ἀμφί, doch sind auch stattdessen φημί (als Einschub im Sinne von ‚ich sage‘ = ‚ich meine‘, so etwa Rosén 1990) oder die Deutung, hier liege die Abreviatur φ.μ.ι. für φωνὴν μίαν vor (van Bennekom 1975), vorgeschlagen worden. Indes (s. dazu Schramm 2005) lassen sich mit diesen Vorschlägen keine brauchbaren Verbindungen zum ‚Gelenkwort‘ gewinnen.

57a 10–14 ὄνομα δέ ἐστι φωνή κτλ. Aristoteles verwendet hier ὄνομα („Nennwort“) nicht nur für Substantive, sondern auch für Adjektive etc. Schramm 2009, 184 stellt

zutreffend fest: „Zu den Nomina zählen für Aristoteles letztlich alle Ausdrücke, die die Subjektfunktion im Satz übernehmen können [...].“

57a 11 ἀνευ χρόνου κτλ. Die hier gegebene Bestimmung erscheint wie eine Abbriviaturn der Bestimmung von ὄνομα in De interpr. 2, 16a 19ff., die ihrerseits verkürzt überliefert ist, s. Krewet 2021.

57a 14–15 οἶον ἐν τῷ Θεόδωρος Es ist interessant, dass Aristoteles hier (ähnlich im Beispiel, das er in De interpr. 2, 16a 31 gibt: Kallippos) die soziologische Dimension der griechischen Namensbildung (die e. g. Aristophanes in den *Wolken* V. 63ff. demonstriert) im gewählten Beispiel ausblendet. Gewiss sind grundsätzlich bei einem aus mehreren Silben bestehenden Nomen die einzelnen Silben nicht Einzel-Bedeutungsträger, doch ausgerechnet bei Eigennamen ist dies anders. Instruktiv erscheint hier die ‚Korrektur‘, die gerade zu diesem Problem Pap. Hamburg 128 bietet, ein Text, den der Erstherausgeber B. Snell Theophrast, *περὶ λέξεως* zugeschrieben hatte (zuletzt ediert mit Übersetzung in Fortenbaugh 1992, 612–17, hiernach zitiert; vgl. ferner den Kommentar von Fortenbaugh 2005, 254–66). Denn dort wird in der (allerdings stark zerstörten) Col. 1, Z. 8 kenntlich, dass statt des Namens Theodoros nur der Name(?) Doros/Δῶρος als Beispiel verwendet wird, um zu belegen, dass die Teile eines zerlegten Nomens keinen Sinn ergeben. Da dieser Text (s. dazu unten) inhaltlich deutliche Nähe zur Aristotelischen Behandlung des Nomens und der Metapher aufweist, liegt es nahe, hier eine bewusste ‚Korrektur‘ der Ausführung des Aristoteles zu sehen. Siehe dazu Schenkeveld 1993.

57a 13–14 τὸ δωρος οὐ σημαίνει Vgl. De interpret. 2, 16a 21–22 (zum Namen Kallippos) τὸ ιππος οὐδὲν καθ’ αὐτὸ σημαίνει.

57a 14–18 ῥῆμα δὲ φωνή κτλ. Die hier gegebene Definition entspricht De interpr. 3, 16b 6ff. Gudeman 1934, 347 weist darauf hin, dass die Aristotelische Bestimmung von ῥῆμα deutlich präziser als Platons Versuche im *Sophistes* 262a sind, die grammatischen Grundkategorien also offenbar an Genauigkeit und Problemschärfe gewonnen haben.

57a 18–23 πᾶσις δ’ ἐστὶν ὀνόματος κτλ. Aristoteles benutzt, soweit erkennbar, als erster πᾶσις als Terminus, um gleichsam mit einem Begriff die Formen-Verschiedenheit von Nomina und Verben zu fassen (erst in der stoischen Grammatiktheorie wird er auf das Nomen begrenzt). Offenbar (hierzu Barwick 1933, 590–591 mit Bezug auf De interpr. 2, 16a 32 u. Anal. pr. A 26, 48b 39; weitere Literatur bei Pfeiffer 1978, 29 Anm. 63, ferner Delamarre 1980) ist der Begriff durch die Vorstellung geprägt, dass beim Sprechen (oder Schreiben) ein Nomen oder ein Verbum in die durch den Satz erforderliche Form ‚fällt‘. Der Nominativ, so kann man daraus ableiten, ist daher für Aristoteles (anders der spätere Peripatos) kein ‚Fall‘. Ferner ist der Terminus nicht allein auf sämtliche

Flexionsformen von Wörtern bezogen, sondern auch auf ‚derivierte‘ Formen (Cat. 1, 1a 14 gibt das Beispiel ‚Grammatiker von Grammatik‘), s. hierzu Ax 1993, 21.

57a 19 κατὰ τὸ τούτου ἢ τούτῳ σημαῖνον Offenbar stehen Aristoteles die (späteren) Termini für die Kasus nicht zur Verfügung, so dass er hier mit Beispielen operieren muss.

57a 20 κατὰ τὸ ἐνὶ ἢ πολλοῖς Auch die Kategorien Singular und Plural stehen offenbar nicht zu Gebote, so dass auch sie durch konkrete Formen und ein Beispiel-paar umschrieben werden müssen.

57a 21 κατὰ τὰ ὑποκριτικά Hier kann Aristoteles für die Bezeichnung der Modi auf eine ‚abstrakte‘ Kategorie (zu ihrer Herleitung aus der Schauspielkunst s. oben zu 1456b 10) zugreifen, um das von ihm Gemeinte zu benennen.

57a 23 κατὰ ταῦτα τὰ εἶδη Gudeman 1934, 348–349 arbeitet insgesamt acht εἶδη τῆς πτώσεως, von denen sich nur sieben als solche bei Aristoteles finden, heraus: neben den hier aufgeführten Formen Deklination, Numerus und Redeform: Derivata aus einer Grundform, grammatisches Geschlecht, Komparation, Tempus – nicht bei Aristoteles berücksichtigt (oder als solche erkannt) werden hingegen die Personal-endungen des Verbums.

57a 24–25 οὐ γὰρ ἅπας λόγος Anders Platon im *Kratylos* 431b.

57a 25–26 οἷον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὁρισμός Aristoteles gibt an verschiedenen Stellen der *Topik* Definitionen des Menschen, die ohne eine Prädikatskopula ἐστὶ o.ä. gebildet sind: ἀνθρώπος ζῶον πεζὸν δίπουν (Top. 1,7, 103a 27 u. ö.) oder ζῶον ἐπιστήμης δεκτικόν (Top. 5,2, 130b 8 u. ö.). Auf dieses Fehlen der Kopula in derartigen definito-rischen Sätzen nimmt die hier gemachte Feststellung offenbar Bezug.

57a 28–29 εἷς δὲ ἐστὶ λόγος διχῶς κτλ. Aristoteles arbeitet hier mit zwei Bedeutungen des Terminus λόγος, mit der Möglichkeit, ihn als ‚Satz‘ im Sinne einer abgeschlossenen Aussage zu verstehen, wie auch mit der Möglichkeit, damit eine ‚Gedankeneinheit‘ zu bezeichnen.

ἢ γὰρ: Hier wird appositionales γὰρ (s. oben zu Kap. 3, 50 b 18) in Verbindung mit disjunktivem ἢ ... ἢ gebraucht, s. Denniston 1954, 67.

57a 29–30 οἷον ἡ Ἰλιάς κτλ. Aristoteles variiert hier Darlegungen aus De interpr. 5, 17a 8 bzw. Anal. post. 2,10, 93b 35 zur ‚apophatischen‘ und ‚kataphatischen‘ Bedeutung von Logos, die ebenfalls mit dem Beispiel der *Ilias* bzw. der Definition ‚Mensch‘ operieren. S. auch Met. 7,6, 1045a 12: ὁ δὲ ὁρισμὸς λόγος ἐστὶν εἷς οὐ συνδέσμων καθάπερ ἡ Ἰλιάς, ἀλλὰ τῷ ἐνὸς εἶναι.

Kap. 21

Kap. 21 setzt die Behandlung der Lexis mit einer systematischen Betrachtung des Wortschatzes fort: Die εἶδη ὀνόματος – ‚Wort-Arten‘ – werden zunächst morphologisch (57b 31–57b 1), dann stilistisch (57b 1 – 58a 7) kategorisiert. Als eine Art Nachtrag folgt ein kurzer Abschnitt über die Genera der Wörter und deren Bildungsformen (58a 8–17).

57a 33' πλήν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι σημαίνοντος καὶ ἀσήμου Dies hatte Aristoteles am Beispiel Theodoros, Kap. 20, 1457a 13, festgestellt.

57a 34–57b 1 οἷον τὰ πολλὰ τῶν μεγαλειωτέρων Ἑρμοκαϊκόξανθος ** Aristot. gibt hier offensichtlich Beispiele für drei-, vier- und sogar vielfach zusammengesetzte ὀνόματα. Die arab. Übersetzung bietet im Anschluss an den merkwürdigen Namen *Hermokaikoxanthos* eine Wortfolge, die „supplicans domino caelorum“ bzw. „the worshipper of the lord of heavens“ bedeutet (Gutas bei Tarán 2012, 430). Da diese Wortfolge nicht als Paraphrase des vorausgehenden Namens gelten kann (und damit als erklärende Zutat des Übersetzers), ist es plausibel, im griech. Text einen Ausfall anzunehmen und eine Lücke anzusetzen (so u. a. Kassel, Tarán. Vahlen – ohne Rücksicht auf die arab. Übers. – kommt ohne Lücke aus).

Wesentlich für das Verständnis der Stelle ist das sonst nicht bezeugte *μεγαλιωτών*. Diels 1888, 52–53 hatte Margoliouth 1887, 68, der hier das Arabische mit ‚de Massaliotis‘ wiedergibt, aufgegriffen und τῶν Μασσαλιωτών rekonstruiert, was Kassel übernimmt. Für diese Herstellung spricht, dass in Verbindung mit Massilia Namen mit den Bestandteilen *Hermo- und *Kaiko nachweisbar sind, s. unten zu 57a 35. Allerdings verbinden sich hiermit auch zwei Probleme: a) über eine besondere Tendenz zu *mehrgliedrigen* Namen in der Namengebung der griechischen Kolonie Massilia (dass sich Aristot. mit ihr beschäftigt hat, zeigt F 549 R³ aus einer πολιτεία Μασσαλιωτών) gibt es sonst keine Nachrichten (so bereits pointiert Wilamowitz 1893 Bd. 2, 29 Anm. 39), was angesichts der apodiktischen Behauptung, dass die meisten Massaliotischen Namen so angelegt sind: τὰ πολλὰ τῶν Μ. doch erstaunlich ist; b) Gutas bei Tarán 428–429 weist darauf hin, dass es nicht naheliegt, aus dem arabischen *masaliyuta*, das eine Transliteration der syrischen Vorlage darstellen müsse, auf ein vorausgehendes, vom syrischen Übersetzer nicht verstandenes *Μασσαλιωτών* zu schließen, das dieser mit dem syrischen Plural *masaliyute* wiedergegeben haben sollte. Es sei näher liegend, in der griechischen Vorlage ein aus ΜΕΓΑΛΙΩΤΩΝ zu ΜΕCΑΛΙΩΤΩΝ verschriebenes Wort zu postulieren, das dann wiederum im Syrischen durch *masaliyute* wiedergegeben worden sei.

Nimmt man diese für sich einzeln nicht fundamentalen Bedenken ernst, empfiehlt es sich, den Vorschlag von Bywater 1909, 278 weiterzuverfolgen. Dieser vermutet *μεγαλιωτών* hinter der griechischen Überlieferung (gebilligt von Tarán 2012, 285 und in den Text aufgenommen); allerdings ist das dabei zugrunde gelegte Adjektiv

μεγαλειωτός sonst nicht belegbar (s. LSJ ad loc.). Einfacher erscheint es, die Komparativ-Form zum gut bezeugten Adjektiv μεγαλείος (an dies hatten bereits Tyrwhitt: μεγαλείων ὥς und Vahlen: μεγαλείων ὧν gedacht) herzustellen und μεγαλειότερος aus dem Überlieferten zu konjizieren, eine Form, die im Genitiv Pl. den geforderten Sinn ergibt. Dass überbordende Wortfügungen (d. h. mehr als zwei Komponenten: für den Dithyrambos erkennt Aristot. selbst in Kap. 22, 1459a 9 διπλᾶ als passend an) als ‚aufgeblasen‘ eingestuft werden konnten, zeigt die Kritik des Euripides an Aischylos in Aristophanes’ *Fröschen*: dort (V. 966) werden die Adepten des Aischylos als σαλπιγγολογχοπηνάδαι („Trompetspießrauschebärte“) bzw. σαρκασμοιτυοκάμπται („Hohnlächelfichtenbeuger“) verspottet. Vgl. ferner die Bildung Ἡρακλειοξανθίας (*Frösche* V. 499).

Bei dieser Herstellung entfallen auch die Bedenken gegen das in der griech. Tradition einhellig überlieferte τὰ πολλά: In der Tat sind ‚die meisten‘ der derartig ‚großartigen‘ Wörter, s.o., mehrteilig.

57a 35 Ἑρμοκαϊκόξανθος Dieser Name ist sonst nicht belegt, er enthält die beiden Flußnamen Kaikos und Xanthos und den Bergnamen Hermos oder wahrscheinlicher: einen theophoren Bestandteil mit Bezug auf Hermes (s. Bechtel 1917, 164–66, Robert-Robert 1965, 203), was einen komplexen Bezug zur griechischen Stadt Phokaia (in der Nähe des heutigen Izmir; von Phokaia ging die Gründung Massilias aus) herstellt; für Massilias spanische Kolonie Emporion ist der Name Hermokaikos nachweisbar (s. Robert-Robert 1955, 285–86), für Massalia selbst der Name Poseidermos.

57b 1 lacuna Die arab. Übers. gibt hier einen Wortlaut, der ‚flehend beten zum Herrn der Himmel‘ bedeutet. Dies könnte auf einen weiteren Namen deuten, der als Beispiel für den Bau aus drei oder mehr Komponenten zitiert wird. Ein solcher Name mit auch nur annähernd dem hier Vorgegebenen entsprechenden Komponenten ist jedoch im überlieferten Bestand der griech. Eigennamen nicht nachweisbar (Bywater 1909, 279, konstruiert e.g. ἐπευξιθεῶναξ, Gutas 430 Διοσουρανιαστής, Gudeman dachte an einen Kulttitel, der ἐπευχουράνουχος oder ἀρητηρουράνουχος hätte lauten können; eine entsprechende Suche in der Datenbank des Lexicon of Greek Personal Names [Nov. 2020] liefert keine Belege auch nur für Teil-Kompositionen dieser Namen). Plausibler erscheint die Lösung, die Diels 1888 anbietet (von Gutas bei Tarán 430 offenbar nicht verstanden): er erkennt in der arab. Übersetzung den Rest eines Hexameters, der nach dem Vorbild von Il. 3,350/ 17,46 (Ἀτρεΐδης Μενέλαος ἐπευξάμενος Διὶ πατρί) gebildet ist, jedoch statt des ‚Atriden Menelaos‘ (der oft als blond/ξανθός, gedacht ist), einen Hermokaikoxanthos zum Subjekt hat, und er schließt aus der Bildung des Namens (s. o.) auf eine Homer-Parodie oder ein hexametrisches Spottgedicht (daher nimmt Brandt 1888, p. 98–99 diesen rekonstruierten Halbvers als Fragment – incertorum fragmenta, Frg. VI – auf), aus dem Aristot. hier zur Illustration für das ὄνομα τριπλῶν zitierte: Ἑρμοκαϊκόξανθος ἐπευξάμενος

Δὲ πατρί (vgl. die analoge illustrierende Zitation in Kap. 25, 1461a 25–26; Zitate ohne einleitendes οἷον auch in Rhet. 3,5, 1407a 38; 3,6, 1408a 6 u.ö.).

57b 1–3 ἅπαν δὲ ὄνομά ἐστιν ἢ κτλ. Aristoteles gibt hier nicht etwa einen Katalog von acht Typen des Nomens, sondern zwei Vierer-Gruppen, deren erste Typen (κύριον, γλῶττα, μεταφορά, κόσμος), die zweite Konstruktionsmerkmale (πεποιημένον, ἐπεκτετάμενον, ὑφηρημένον, ἐξηλλαγμένον) des Nomens beschreiben. Isokrates, *Euaforas* § 9 (s. Kirby 1997, 523–528) gibt eine teilweise analoge Aufstellung der Möglichkeiten, die Dichter im Umgang mit Sprache haben, weil sie arbeiten können mit μὴ μόνον τοῖς τεταγμένοις ὀνόμασιν [~ Aristot.: κύριον ὄνομα], ἀλλὰ τὰ μὲν ξένοις [~ Aristot.: γλῶττα], τὰ δὲ καινοῖς [bei Aristot. s. Schmitt 2008, 624, im πεποιημένον/dichterische [Neu-]Bildung, unten 57b 33–35, unter den Konstruktionsmöglichkeiten von Nomina subsumiert], τὰ δὲ μεταφοαῖς – womit die ‘Übertragung der Bedeutung’ bezeichnet werden dürfte, die hier Aristot. in wesentlich differenzierterer Weise entwickelt. Eine Weiterentwicklung der Aristotelischen Einteilung des Nomens bietet Pap. Hamb. 128, von Schenkeveld 1993 als ‘hellenistische Ars Poetica’ apostrophiert (und wahrscheinlich, pace Snell, nicht aus Theophrasts *Περὶ λέξεως*). Dort lässt sich folgende Abfolge der Typen des Nomens rekonstruieren/ergänzen oder lesen: [γλῶττα vel συνώνυμον] μεταφορά, ἐπιθετόν, μετουσία – ἀπὸ γένους ἐπὶ εἶδος, – ἀπὸ εἶδους ἐπὶ γένος, [πεποιημέ]νον, ἀφ[ηρημένον,] ἐπεκτετα[μένον,] [συγκεκομμέ]νον, ἐ[ξηλλαγμένον]. S. dazu Schenkeveld 1993. Offenbar sind in diesem Pap. bestimmte Formen der (Aristot.) Metapher in den Typus ‘Metousia’ ausgelagert, vielleicht in Weiterführung von Top. 121a 10–20 bzw. 132b 35–133a 11.

57b 1 κύριον Mit dem Terminus κύριον ὄνομα bezeichnet Aristot. in der *Poetik* (s. Kap. 22, 58a 19/23 u.ö.) jedwedes Wort/Nomen, das gemäß dem gewöhnlichen (d. h. ‘Standard-’) Sprachgebrauch, also im ‘eigentlichen’ d. h. ‘gebräuchlichen Sinn’ verwendet wird (in Kap. 22, 58b 21 wird κύριον durch εἰωθός expliziert, in Rhet. 3,2, 1404b 32 bzw. 3,7, 1408a 20/31 ist analog von ὀνόματα οἰκεῖα [o.ä.] die Rede; s. dazu Zanker 2016, 177). Eine ontologisch begründete Verbindung von Wort und Sache (dazu Kraus 1987) ist hier nicht gemeint. Zur späteren Entwicklung dieses Terminus zur Bedeutung ‘Eigennamen’ s. Matthaios 1996.

57b 1 γλῶττα Zur Def. siehe unten 57b 4.

57b 2 μεταφορά Zur Def. siehe unten 57b 6ff.

57b 2 κόσμος Der Terminus κόσμος wird hier nicht klar, zumal im Folgenden auch keine weitere Erläuterung folgt (vielleicht ist sie in 1457b 33 ausgefallen, siehe dazu unten). Aus der Erläuterung in der *Rhetorik* 3,7, 1408a 14 kann man folgern (so Schenkeveld 1993a), dass eine Art von *epitheton ornans* gemeint ist. In breiterer

Bedeutung gebraucht den Terminus Isokrates, *Euagoras* § 9: τοῖς μὲν γὰρ ποιηταῖς πολλοὶ δέδονται κόσμοι.

57b 3 πεποιημένον ἢ ἐπεκτετάμενον ἢ ὑψηρημένον ἢ ἐξηλλαγμένον Zu dem hier von Aristoteles Behandelten bietet Pap. Hamburg 128 eine Parallele, siehe dazu im Einzelnen Fortenbaugh 2005, 254–266.

57b 4 γλῶτταν δὲ ᾧ ἕτεροι Der hier definierte Terminus γλῶσσα basiert auf einer in der griechischen Sprache/Kultur auch sonst anzutreffenden Übertragung (vgl. etwa νόος) von einem Körperteil – Zunge – auf das mit diesem Körperteil Erzeugte: Sprache (so bereits in Il. 2,804 u. Od. 19,175), von dort zu einer bestimmten bzw. fremdartigen Sprache (so Herodot 4,109 u.ö.). Von hier aus ist es ein kleiner Schritt, auch die Wörter einer fremdartigen Sprache sowie die fremdartigen Wörter der eigenen oder einer fremden Sprache mit γλῶσσα zu bezeichnen, wie es die hier gegebene Bestimmung unternimmt (in dieser Bedeutung auch Rhet. 3,10, 1410b 12: αἱ μὲν οὖν γλῶτται ἀγνώτες – „die fremdartigen Wörter“ sind unverständlich“). Damit bezeichnet ‚Glosse‘ also das ‚Fremdwort‘, sei es aus einer anderen Sprache, sei es aus einem Dialekt stammend (die Bedeutung ‚veraltetes Wort‘ ist zumindest bis zum Hellenismus nicht nachweisbar, s. Lebek 1969, 58–72). Die Beschäftigung mit derartigen Wörtern hat im Kontext der Rezeption der homerischen Epen wahrscheinlich lange vor Aristot. begonnen: Rudolf Pfeiffer (1955/1960, 154; 1978, 28–29 u. 105–106) vermutete die Sammlung von γλῶσσαι bereits durch die Rhapsoden des 6. und 5. Jh. In Aristophanes’ *Daitales* (F 233,1 PCG – instruktiv ist hier zudem der Kontext des Fragments, Gal. gloss. Hippocr. vol. 19, p. 65 K, wo das Ziel verfolgt wird zu zeigen, οἷον μὲν τι ἢ γλῶττά ἐστι) erfolgt im Schulunterricht eine Art Prüfung in Homer-Glossen (λέξον Ὅμηρου γλῶττας· κτλ.), und für Demokrit ist der Buchtitel Περὶ Ὁμήρου ἢ ὀρθοεπίης καὶ γλωσσέων überliefert (DK 68 A 33, XI 1 = B 20a). Angesichts dieser ‚Prominenz‘ der Glossen im alten Epos verwundert es nicht, dass Aristot. unten in Kap. 22, 59a 9–10 die Glossen als besonders geeignet für den ‚homerischen Hexameter‘ einstuft. S. dazu Pfeiffer 1978, 106.

57b 6 τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίους μὲν κύριον Das Schol. zu Apollonios Rhodios, *Argon.* 2,99 erläutert σιγύνους wie folgt: σιγύνους καλοῦσιν οἱ Κύπριοι τὰ ἀκόντια – ‚signous nennen die Kyprier die kurzen Wurfspieße‘. Indes ist in anderen griechischen Regionen das Wort auch mit anderer Bedeutung bezeugt: bei den Ligyern (so Herodot 5,9,3) war es die Bezeichnung für Kleinhändler (und, wie Herodot fortfährt, bei den Kypriern Terminus für Wurfspieße – ist dies Aristoteles’ Quelle?), bei den Boiotiern (so Eustathios zu Il. 3,54) wiederum für den Wurfspeer. Weitere Testimonien bei Gudeman 1934, 357. Die arab. Version bietet einen Zusatz, der auf folgenden, ausführlicheren Text weist: τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίους μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα, (τὸ δόρυ ἡμῖν μὲν κύριον, Κυπρίους δὲ γλῶττα). Der Textausfall ließe sich durch das Homoioteleuton einfach erklären, allerdings wird mit diesem Zusatz der Text für

die *Poetik* ungewöhnlich pedantisch-symmetrisch, so dass es sich nicht empfiehlt, diesen Zusatz in den Text aufzunehmen (so Gudeman 1934, zuletzt verworfen von Tarán 2012, 286–287).

57b 6–33 μεταφορὰ δὲ κτλ. Obgleich in der griechischen Poesie (besonders deutlich etwa bei Pindar) wie auch in der Prosa (etwa in den ‚Jagdbildern‘ der Platonischen Dialoge; Kritik an Platons Metapherngebrauch bei Ps.Longin, *De subl.* 32,7) der Gebrauch von Metaphern zum festen Bestand im Instrumentarium des Sprachgebrauchs gehört, lässt sich vor Aristoteles kein fester Terminus für das (oder die) Übertragungsverfahren nachweisen, die mit ‚Metapher‘ beschrieben werden (s. Zanker 2016, 166ff.); bei Platon findet sich gelegentlich εἰκῶν in einer Metapher nahekommenden Bedeutung, s. Pender 2000; in *Crat.* 430d und *Gesetze* 12, 944b verwendet Platon den Terminus ἐπιφορὰ (sc. τῶν ὀνομάτων) für die ‚Verwendung‘ („application“, Zanker 2016, 167) von Wörtern.

Dass Aristot. der Behandlung der Metapher hier mehr Raum als den übrigen in 57b 1–2 genannten Sparten des Wortes gibt, erklärt sich zum einen daraus, dass er die Metapher als Phänomen der Sprache schlechthin auffasst (dazu Lau 2006, 117–270; Bremer 1980), weshalb sie auch in *Rhet.* 3,2 u. 10–11 behandelt wird, andererseits aus der besonderen Bedeutung, die er der Metapher für die lexis in der Dichtung zuweist (s. 59a 5–6: πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι; allgemeiner *Meterol.* 2,3, 357a 27: [über Empedokles] ἡ γὰρ μεταφορὰ ποιητικόν, *Rhet.* 3,2, 1405a 4–5: ὅτι [sc. τὰ εἶδη μεταφορᾶς] τοῦτο πλείστον δύναται καὶ ἐν ποιήσει καὶ ἐν λόγοις). Die hier wie in der *Rhet.* gegebene Definition der Metapher, der zentral der Vorgang der Übertragung (ἐπιφορὰ, lat. translatio) zugrunde liegt, hat eine weitreichende Wirkung in der europäischen Tradition der Literaturkritik wie Rhetorik entfaltet (s. Kirby 1997; Rapp 2002, Bd. 2, 921; Lau 2006; Schmitt 2008, 626–640); sie besitzt weiterhin bleibenden Wert, auch wenn die vielschichtige moderne Metapherntheorie (oder besser: Theorien), zum Teil infolge anderer Verständnisse vom Aufbau der Sprache, zum Teil auf der Basis kognitionswissenschaftlicher Ansätze, andere Wege in der Beschreibung und Analyse metaphorischer Sprachverfahren gehen.

57b 6–9 μεταφορὰ δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἢ ... ἢ ... ἢ ... ἢ κατὰ τὸ ἀνάλογον Diese sog. ‚spatiale‘ Definition geht von einem fixen Ausgangspunkt, einem ὄνομα ἀλλότριον / ‘fremd‘ ist hier freilich nicht in einem ‚ontologischen‘ Sinn gemeint (wie auch κύριον, s. oben zu 57b 1, nicht eine naturgegebene Verbindung zwischen Wort und Objekt bezeichnet, s. Rapp 2002, Bd. 2, 921–922), sondern bezieht sich auf den Gebrauch einer Sprechergemeinschaft, die ein Wort in bestimmter Weise verwendet oder nicht verwendet. ‚Fremd‘ ist dabei hier nicht das Wort an sich, sondern in Bezug auf den Bereich, in den es übertragen (und damit dort verwendet) wird, also in Bezug auf den Zielpunkt der in ἐπιφορὰ ἐπὶ τι angelegten Bewegung. Man kann daher hier einen proleptischen Gebrauch von ἀλλότριον konstatieren (missverständlich die Übersetzung von Schmitt 2008: „Übertragung

eines Wortes, das (eigentlich) der Name für etwas anderes ist“). Die hier entwickelte Metapherdefinition ist daher nicht als ‚Substitutionstheorie‘, sondern als ‚Kontextualisierungstheorie‘ anzusprechen. Während in der Rhet. die Behandlung der so verstandenen Metapher auf deren kognitive Leistungsfähigkeit hin ausgerichtet ist (dazu Bremer 1980; Gastaldi 2002; Rapp 2002, Bd. 2, 926–930) geht es hier um ihre Konstruktionsprinzipien, allerdings nicht zum Zweck der Verfertigung, sondern zum Ziel der Analysierbarkeit von sprachlichem Ausdruck/lexis auf die darin enthaltenen Metaphern. Hierfür werden vier Arten (Rhet. 3,2, 1405a 3 – b 21 spricht ausdrücklich – mit Bezug auf diese Partie [a 5 = *Poetik* 2, Frg. III] – von *πόσα εἶδη μεταφοῶς*) genannt, in denen die ‚Verfremdung‘ eines Ausdrucks durch Übertragung erfolgt: die Versetzung eines Worts i) von der Gattung auf die Art, ii) von der Art auf die Gattung, iii) von einer Art auf eine andere Art sowie iv) durch Analogie.

Diese vier Typen der Metaphernbildung werden sodann mit Beispielen illustriert (i: a 9–11; ii: a 11–13; iii: a 13–16; iv: a 16–33).

57b 10 νηῦς δέ μοι κτλ. Od. 1,185 bzw. 24,308.

57b 11–12 ἥ δὲ ἔμυρι κτλ. Il. 2,272.

57b 12 μυρίον Die griechische Grammatik unterschied durch unterschiedliche Akzentuierung *μυρία* = unzählig, viel von *μύρια* = 10.000. Welche der beiden Bedeutungen hier Aristoteles meinte, ist unklar. Die *Poetik*-Ausgaben pflegen – analog zu den Homer-Ausgaben – *μυρία* zu drucken. Deutlich ist freilich, dass Aristot. die konkrete Zahl als ‚Art‘ in Relation zur Klasse ‚Viel‘ (*πολύ*) auffasst.

57b 12 νῦν D. h. entweder in der gerade zitierten Partie oder im Sprachgebrauch in der Zeitstellung des Aristot.

57b 13–16 οἷον χαλκῷ ἀπὸ ... καὶ τεμῶν ... χαλκῷ ... ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἐστίν. Das hier angeführte Beispiel für die Übertragung ‚Art auf Art‘ birgt mehrere Schwierigkeiten. Zwar ist der Gesamt-Sinn hinreichend klar: Aristot. führt zwei Beispiele an, aus denen die Vertauschung von Verben: (*ἀπ*)*ἄρῦεν* und *τέμνειν* deutlich wird, die in eine ‚Klasse‘ gehören, da ihnen die Bedeutung *ἀφελεῖν* / ‚wegnehmen‘ gemeinsam ist. Die ‚Pointe‘ an diesen Zitaten liegt darin, dass an jeder der beiden Stellen das jeweilige Verbum als ‚übertragen‘ aus dem anderen Zitat gedacht werden kann. Doch da Aristot. beide Stellen ohne Autor- oder Werkangabe zitiert, liegt nicht per se offen, was hier zitiert ist. Z(itat) 1: *χαλκῷ ἀπὸ ψυχῇν ἀρύσας*, sonst unbezeugt, ist hexametrisch, Z(itat) 2: *τεμῶν A: ατρηει* (wohl: *ἀτρηεί*) bzw. *B: τανακεί χαλκῷ* unmetrisch; die arab. Übers. gibt für den ganzen Satz (s. Gutas in Tarán 2012, 432–433): „he tore out his soul with bronze as he cut his strength with sharp bronze“. Hier sind augenscheinlich beide Zitate zu einem verbunden, ‚sharp bronze‘ deutet eher

auf eine griechische Vorlage, wie sie B zugrunde liegt. Seit Vahlen (s. hierzu insgesamt Picot 2006 und ausführlicher Picot 2009) wird Z 2 mit Hilfe von Theon v. Smyrna (*Expositio rerum math. ad leg. Platonem util.* p. 15, 7–14) auf Empedokles' *Katharmoi* zurückgeführt: κατὰ ταῦτά δὴ καὶ ἡ τῶν Πλατωνικῶν λόγων παράδοσις τὸ μὲν πρῶτον ἔχει καθαρόν τινα, οἷον τὴν ἐν τοῖς προσήκουσι μαθήμασιν ἐκ παιδῶν συγγυμνασίαν. ὁ μὲν γὰρ Ἐμπεδοκλῆς „κρηνῶν ἀπο πέντε ταμόντα” φησι „ἀτειρεὶ χαλκῷ” δεῖν ἀπορρύπτεσθαι. ὁ δὲ Πλάτων ἀπὸ πέντε μαθημάτων δεῖν φησι ποιεῖσθαι τὴν κάθαρσιν. ταῦτα δ' ἐστὶν ἀριθμητική, γεωμετρία, στερεομετρία, μουσική, ἀστρονομία. Z 2 figuriert daher als DK 31 B 143 bzw. Laks-Most, Empedocles D35. Allerdings zitiert Theon keinen metrisch korrekten Hexameter, weswegen teils aufgrund vermeintlicher paläograpischer Beobachtungen (Maas, dazu Picot 2009, 61ff), die hinter ἀτειρεὶ eine Ausradierung zu erkennen meinten, mit der ταναήκει (konjiziert von Margoliouth 1911) beseitigt worden sei, κρηνῶν ἀπο πέντε ταμών ταναήκει χαλκῷ hergestellt wurde (so Diels). Zudem, obschon außer dem Zusammenhang bei Aristot. hierfür keinerlei weitere Indizien beigebracht werden konnten, schrieb man auch Z 1 Empedokles zu (= DK 31 B 138). Hieran zweifelte bereits Wilamowitz 1929, 27–28, der B 138 als unempedokleisch einstufte. So ist es angezeigt, ohne positive Indizien für eine Zuweisung zu Empedokles Z 1 als ‚adespoton‘ zu führen (so energisch Picot 2009, Laks-Most nehmen es entsprechend nicht in die Empedokles-Fragmente auf).

Z 1 ist also aus einem (vermutlich) heroischen Epos entnommen, wo es wahrscheinlich innerhalb einer Kampfszene seinen Platz hatte, in der jemand (das maskul. Subj. zu ἀρύσας) jemanden mit dem Schwert tötet; Picot 2009, 72 vergleicht Il. 14,517–19: (Menelaos tötet Hypenor, indem er ihm das Schwert in den Unterleib stößt) διὰ δ' ἔντερα χαλκὸς ἄφυσσε/ δῆώσας κτλ. – „das Erz schöpfte die Eingeweide heraus,/ sie zerreißend etc.“ Die Metapher ‚Schöpfen‘ statt ‚Schneiden‘ ist hier durchaus insofern von der Sache her plausibel, als das Schwert, das den Unterleib aufschneidet, durch den Schnitt die Eingeweide herausquellen lässt und dieses Herausquellen wie ein ‚Herausschöpfen‘ durch das Schwert gedacht werden kann. Z 1 stellt gegenüber diesem homerischen Gebrauch einen weiteren Schritt dar: Durch einen entsprechend Schnitt mit dem Schwert wird hier die ‚Seele‘ (als Synonym für das Leben), vielleicht bei einer entsprechenden Verwundung im Lungenraum (so Apoll. Rhod. 3,1015), als aus dem getroffenen Körper geschöpft gedacht.

Z 2 enthält lt. Aristot. die hierzu gegenläufige Metapher (Picot 2009, 72 sieht auch diese Kombination in Il. 14, 517–18 vorliegen, indem er δῆώσας als Synonym für τέμνειν auffasst, was jedoch eher abwegig ist), in der ‚Schneiden‘ für ‚Schöpfen‘ gebraucht wird. Eine solche Metapher findet sich auch (s. hierzu die ausführliche Diskussion von Gudeman 1934, 358–359 mit Verweis auf Diels und Wilamowitz) in Porphyrios, De antr. nymph. 8: ... πηγὰς νοερῶν ὑδάτων τάμον ... – „sie (sc. die Göttinnen) schnitten die Quellen intelligibler Wasser.“ Offenbar hat Aristot. den hier halb zitierten Empedokles-Vers entsprechend aufgefasst (Wichtig ist hierbei der Hinweis von Wilamowitz 1929, 27, dass mit ‚Schneiden‘ bei Empedokles nicht ein Schöpfen mit etwa einem scharfkantigen Gefäß gemeint sein dürfe, da sonst keine Metapher

vorliege.). Doch analysiert man die Theon-Zitation dieses Verses gründlich (s. Picot 2009), erscheint es nicht unmöglich, dass sich Aristot. durch das Nebeneinander von *κρηνάων ἀπο πέντε* und *τέμνειν* zu einem verkürzten Verständnis hat verleiten lassen. Fasst man mit Picot 2009 die fünf Quellen als Metapher für die fünf Sinne des Menschen auf, ist es möglich, im ‚Schneiden‘ kein Schöpfen, sondern ein Einschneiden in die Erde (was weitaus weniger metaphorischen Gebrauch von *τέμνειν* macht) zu verstehen, mit dem gleichsam Kanäle für die Sinne gegraben werden. Das ‚Erz‘ wäre danach eher als Schaufel o.ä. zu verstehen, nicht jedoch als Schwert (statt Gefäß zum Schöpfen). Für ein solches Erz (= Schaufel) wäre dann auch das Adjektiv *ἀτειρεί* angemessener als *ταναήκει*. Freilich fehlte dann ein breve im Zitat, doch ist dies ein dringlicheres Problem für eine Edition des Empedokles (Laks-Most geben daher D35 so: *κρηνάων ἀπο πέντε ταμών ∪ ἀτειρεί (?) χαλκῶ*) als für die Edition der *Poetik*, in der Aristot. hier verkürzt zitiert (dem Leser oder Hörer wird freilich erst durch die Zusammenstellung von Z 2 mit Z 1 deutlich, dass in Z 2 eine Metapher vorliegen soll, da die Metapher selbst durch die Verkürzung des Empedokles-Verses nicht mehr erkennbar ist).

57b 20–22 *φιάλη πρὸς Διόνυσον κτλ.* Aristoteles verwendet – fast formulierungsgleich – dasselbe Beispiel in *Rhet.* 3,4, 1407a 17/18 sowie 3,11, 1401b 36. Siehe hierzu Athenaios 10, 433c, der Antiphanes F 110 PCG und Timotheos 797 PMG als Beispiel für den metaphorischen Gebrauch von *φιάλη* im Zusammenhang mit Ares zitiert.

57b 22–25 *δ γήρας πρὸς βίον ... ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς κτλ.* DK 31 B 152. Es ist allerdings nicht sicher (Tarán 2012, 287 bestreitet es explizit), ob hier wirklich ein – sinngemäßes – Empedokles-Zitat vorliegt (B. Snell [bei Diels-Kranz Bd. 1, Nachträge S. 501] vermutete, Empedokles habe *ἡματα γηράσκει* geschrieben).

57b 29–30 *σπεύρων θεοκτίσταν φλόγα* Dieses Zitat lässt sich nicht nachweisen. In *θεοκτίσταν* liegt eine dorische Vokalisierung vor, die auf eine Herkunft aus der Lyrik hinweist (im allgemeinen Sinn, d. h. einschließlich einem Chorlied aus der Tragödie: daher die Aufnahme dieses ‚Verses‘ als adespoton F 108, PMG 1026, bzw. TrGF Vol. 2, adesp. F 85; Gudeman 1934, 361 vermutete, im Gefolge von Bergk, Pindar); Subjekt müsste daher *ἄλιος* (oder eine pars pro toto wie *φλόξ*, *ἄκτις*) sein. Einen entsprechenden Zusammenhang bietet e.g. Soph. Ant. V. 100.

57b 32–33 *τὴν ἀσπίδα ... ᾠονον* Diese Form der Metapher erläutert Aristoteles auch in der *Rhetorik* 3, 11, 1413a 1, dort mit dem Beispiel des ‚lyralosen Liedes‘ als metaphorische Bezeichnung für eine Trompete.

57b 33 *lacuna* Nach Behandlung der Metapher schließt im überlieferten Text die Besprechung des Nomen-Typs an, die als ‚geschaffen‘ bzw. ‚geprägt‘ bezeichnet war. Es fehlt damit gemäß der Auflistung in 1457b 1–3 ein Abschnitt über das Nomen

als ‚Schmuckwort‘, als κόσμος. Daher ist seit Robortello (dazu Gudeman 1934, 361) hier immer wieder ein Textausfall angenommen worden (allerdings nicht von Vahlen 1885). Schenkeveld 1993a hat mit beachtenswerten Argumenten hier wiederum Pap. Hamb. 128 (s. oben zu 57b1–3) ins Spiel gebracht, um umreißen zu können, was hier ausgefallen sein könnte. Ausgangspunkt ist die Diskussion, die Aristoteles in der *Rhetorik* 3,3/4 über das Epitheton bietet (insbesondere 1408a 6–9 über den Gebrauch von Adjektiven mit ‚negativer‘ Bedeutung, die zumeist mit einem α-Privativum gebildet sind; hier stellt Aristoteles fest: ἐκ τῶν στερήσεων γὰρ ἐπιφέρουσιν – „[die Dichter] benutzen Epitheta aus Negationen heraus“). Schenkeveld sieht daher die Möglichkeit, dass der Abschnitt über Kosmos/das Epitheton deshalb ausgefallen ist, weil die Behandlung dieser Form des Nomens mit ‚negierten‘ Beiwörtern endete, ebenso wie der Abschnitt über die Metapher mit dem Beispiel ἄοινον/weinlos endete und daher eine Art von Zeilensprung zum Ausfall geführt haben könnte. Hier ist nun Pap. Hamburg 128, Z. 49–56 bedeutsam, der das Epitheton wie folgt behandelt:

ἐπίθετον δὲ τὸ μετὰ κυρίων ὀνομάτων λεγόμενον, οἷον σίδηρος αἰθων καὶ χρυσὸς αἰγλήεις. γίγνεται δὲ καὶ διπλοῦν καὶ τριπλοῦν καὶ κατὰ τὸ μὴ συμβεβηκός. [...] τὸ δὲ μὴ κατὰ συμβεβηκός. ἄπουν. ἄπτερον. „Epitheton/schmückendes Beiwort ist das, was auf Substantive folgend gesagt wird. Zum Beispiel ‚glänzendes Eisen‘ [hier wie im Folgenden ist die griechische Wortstellung, dem deutschen Gebrauch folgend, umgestellt] und ‚funkelndes Gold‘. Es wird auch als Kompositum oder dreifaches Kompositum und in negierender Form gebildet [es folgen Beispiele für die Komposita-Formen, die Schenkeveld nicht für die *Poetik* in Anspruch nimmt, da diese Bildungsprinzipien in der *Rhetorik* verhandelt werden]. Die negierende Form: ‚fußlos‘, ‚ungefiedert‘.“ In dieser Weise sollte/könnte auch im hier ausgefallenen Passus über das ‚Schmuckwort‘ gehandelt worden sein.

57b 33 πεποιημένον δ' ἐστίν κτλ. Zu dieser Kategorie der ‚Neuschöpfung‘ vgl. Demetrios, *De elocutione* 96–97 (bei ihm heißt die Neuschöpfung τὸ ποιούμενον ὄνομα), der differenziert in i) τὰ μὴ ὀνομασμένα (‚das noch nicht Benannte‘) – vor Demetrios bei Aristoteles selbst belegt: ὁ ἐλεφαντιστής (Hist. anim. 497b 28), und ii) παρὰ τὰ κείμενα παρονομάζειν (‚gegen die belegte Bedeutung gebrauchen‘).

57b 34 αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής Ob hier wie etwa auch in Kap. 22, 1458b 7 oder Kap. 24, 1460b 2, wie Gudeman 1934, 363 meint, konkret Homer gemeint ist oder der Dichter an sich, scheint mir fraglich.

57b 35 οἷον τὰ κέρατα ἔρυνγας ἔρυνγας oder (so lasen es die Gewährleute des Hesych:) ἔρυντας (Hesych ε 69, das Lemma pflegt nach der hier vorliegenden Aristoteles-Stelle korrigiert zu werden) ist nur an dieser Stelle überliefert, stammt also aus einem verlorenen poetischen Text; ob man es – wie die Akzentuierung des Victorius anzeigt – auf einen sonst nicht belegten Nominativ ἔρυνξ (so u.a. Bonitz, Kassel) oder das ebenso unbelegte ἔρυνγη (so Bywater 1909, 288, gefolgt von Gudeman und

Tarán, was auf das von A gebotene ἐρνύγας führt) zurückführen sollte, ist nicht klar entscheidbar. Dieses Beispiel spricht gegen die Gleichsetzung des Dichters im Vorausgehenden mit Homer (im Sinn des Dichters von Il. und Od.). Homer bietet dagegen drei Belege für ἀρητήρ im Sinne von ‚Priester‘: Il. I,11 u. 94; 5,78.

58a 4–5 οἶον τὸ κρῖ καὶ τὸ δῶ Bei Homer ist der Gebrauch der Kurzformen κρῖ für κριθή (Gerste) und δῶ für δῶμα (Haus) gängig.

58a 5 μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ Aristot. zitiert hier Empedokles DK 31 B 88, einen Halbvers, den auch Strabon (8, p. 364) nennt und zugleich erläutert, dass hier für ὄψις ὄψ steht. Durch diese Verkürzung (Aristot. benutzt dafür in Kap. 22, 1458b 2 den auch in der späteren grammatischen Terminologie gebrauchten Terminus ἀποκοπή, Belege bei Gudeman 1934, 363–364) erreichte Empedokles, dass der Hexameter auf ein einsilbiges Wort endet (ebenso in B 45, B 62,2, B 84,10, B 100: 4, 9, 20).

58a 6 ὅταν τοῦ νομιζομένου τὸ μὲν καταλείπη κτλ. Ich folge hier Snells Konjektur (auf der Basis von Pap. Hamburg. 128), νομιζομένου statt des überlieferten ὀνομαζομένου zu lesen.

58a 7 οἶον τὸ δεξιτερόν κατὰ μαζόν Aristoteles zitiert Il. 5,393: δεξιτερός ist, wie das analoge ἀριστερός, eine um das Suffix -τερο erweiterte Form von δεξιός = ‚rechts‘, bei der mit dem Suffix (wie regulär im Komparativ) eine vergleichende Gegenüberstellung bezeichnet wird. Bei Homer findet sich daher diese Form in Verbindung mit (paarweise vorhandene) Körperteilen: χεῖρ - Hand, πούς - Fuß, bzw. hier μαζός - Brust. Siehe hierzu Risch 1937, § 34b, S. 85; K. Alpers in LfrgE Bd. 1, ἀριστερός, sp. 1281–1282 bzw. H.-W. Nordheider in LfrgE Bd. 2, δεξιτερός, Sp. 248–249 mit weiterer Literatur.

58a 9 τὰ δὲ μεταξύ Der Terminus Neutrum bzw. οὐδέτερον wird erst von der hellenistischen Grammatik gebildet (zuerst belegt in Dion. Hal. De comp. 6 [p. 29 U.-R.], Amm. II,10 [p. 430 U.-R.], dazu De Jonge 2008, 158; die oft angenommen stoische Provenienz des Ausdrucks lässt sich nicht sicher erweisen, s. Hülser 1987, 631 [zu den Nr. 550A: Pap.Lit.Lond. 182, p. I, 22–26; bzw. Nr. 562A: Schol. Dion. Thr. p. 361–362 Hilgard]). Der von Aristoteles hier verwendete Terminus μεταξύ erscheint auch in Soph. el. 14, 173b 27 bzw. b 39. Dort (wie auch in Rhet. 3,5, 1407b 7–8) gebraucht Aristoteles synonym σκευή = ‚sächlich‘ und benutzt damit offenbar eine auf Protagoras zurückgehende Terminologie (die zitierten Partien aus Rhet. und Soph. el. figurieren als Protagoras DK 80 A 27 bzw. 28).

58a 9 (καὶ Σ) Die Ergänzung von Σ, die vom Folgenden gefordert wird, ist durch die arab. Version gesichert; jüngere Mss (so der Riccardianus 16) hatten diesen Zusatz eigenständig vorgenommen.

58a 10 ὅσα ἐκ τούτου Gemeint ist: aus (Verbindungen mit) Σ.

58a 15 εἰς τὸ I τρία μόνον Hiermit übertreibt Aristoteles. Platon, *Timaios* 60a7 kennt z.B. κίκι.

58a 16 κόμμι Siehe hierzu Herodot 2,86,6. Die handschriftliche Überlieferung sowohl bei Herodot (und anderen Autoren, die diesen Terminus verwenden) als auch bei Aristot. präferiert die Schreibweise κόμι (sie wird bestätigt von Herodian, I p. 364,5 Lentz, der diese Ausdrücke mit Ausnahme von μέλι als ξένα einstuft), die Aristoteles-Editoren folgen jedoch hier Schreibweise von B mit doppeltem μ (Kassel verzeichnet dies gar nicht).

58a 16 εἰς δὲ τὸ Υ πέντε Diese Stelle bietet zwei Probleme:

a) Ist angesichts des Umstandes, dass es wesentlich mehr als fünf Nomina gibt, die auf Y enden, die Zahl ‚fünf‘ korrekt überliefert? So gibt etwa Herodian (I, p. 354 Lentz) einen Katalog von neun weiteren Beispielen, darunter δάκρυ. Es ist daher unwahrscheinlich, dass Aristoteles tatsächlich nur fünf Nomina dieses Typs bekannt/geläufig gewesen sein sollten – oder liegt hier ein ähnliches Problem wie im μόνον von 1458a 15?

b) Welche Nomina nannte Aristoteles? Giorgio Valla notierte am Rande dieser Stelle ‚seines‘ codex Estensis τὸ πῶν, τὸ νᾶπυ, τὸ γόνυ, τὸ δόρυ, τὸ ἄστν – höchst unsicher ist jedoch, ob dies mehr als eine Humanisten-Konjektur ist. Die arab. Version führt auf δόρυ, πῶν, νᾶπυ, γόνυ sowie möglicherweise (s. Gutas bei Tarán 2012, 439) τρήνυ, aber sicher nicht ἄστν. Hieraus kann man ableiten, dass in der griechischen Vorlage fünf Nomina standen, von denen vier rekonstruierbar sind.

58a 16–17 τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ N καὶ Σ Diese Angabe ist besonders unbefriedigend, da damit Nomina vom Typ σῶμα und ὕδωρ gänzlich übergangen sind. Zwei Lösungswege sind vorgeschlagen worden: a) die fehlenden Typen werden im Text ergänzt (ausführlich Gudeman 1934, 367–368): so zuletzt Tarán, der τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα (καὶ A) καὶ N (καὶ P: so Morel in seiner ed. 1555) καὶ Σ schreibt; b) die Lösung wird in ταῦτα gesucht, in dem ein pauschaler Rückbezug bis hin zu a 12 (εἰς A) angenommen wird (Bywater 1909, 292).

Angesichts der vorausgehenden Lücke, bei der naturgemäß unklar ist, ob sie nur die ‚fünf‘ Beispiele betrifft, empfiehlt es sich methodisch nicht, in den Text dieses Satzes einzugreifen, auch wenn Lösung b) nicht überzeugen will (s. die Kritik daran bei Gudeman, Lucas und Tarán ad loc.).

Kap. 22

Wie in den späteren *Artes* folgt auf die systematische Beschreibung der Sprache als Schlusspunkt ein normativer Teil, der den guten sprachlichen Ausdruck, hier (wie auch in späterer Zeit) quasi-moralisch als ‚Tugend‘/‘Vorzüglichkeit‘ der Lexis gefasst, behandelt und dabei insbesondere die Kriterien Klarheit und Angemessenheit ausführt.

58a 18 Λέξεως δὲ ἀρετὴ Dass dem sprachlichen Ausdruck zugeschrieben wird, ‚Tugend‘ im Sinne einer ‚Best-Form‘ aufweisen zu können (die Verbindung zwischen lexis und arete findet sich zum ersten Mal hier und in Rhet. 3,2, 1404b 1, dort mit Verweis auf diese Stelle), ist Resultat einer rhetorisch-grammatischen Beschreibungssprache, die ihre Termini aus den Diskursen von Ethik und Medizin (s. unten Kap. 25, 1460b 12: *πάθη λέξεως*) bezogen hat. Der Gebrauch von arete ist insofern ein naheliegender Schritt, als dieser Terminus, ausgehend von einer Verwendung für zunächst aristokrat. Höchstwert(e) im Epos (Voigt 1979 [LfgrE]), bis zum 4. Jh. für immer weitere Objektbereiche in Anspruch genommen werden konnte: für die Trefflichkeit von Land und Boden (Herodot 4,198, 7,5; Thuk. 1,2), von Tieren (Platon, Rep. I, 335b), von Körper und Organen (Platon, Gorg. 479b).

Auf diese Gebrauchsmöglichkeiten greift auch Aristot. zu (s. Bonitz 92–93), wobei er zugleich auch eine allgemeine Definition gibt: *ἡ ἀρετὴ τελείωσις τις κτλ.* (Met. 4,16, 1021b 20–21). Mit dieser Bestimmung als ‚Vollendungsstufe‘ ist arete auf eine abstrakte Ebene gehoben, die von den mit dem Terminus ursprünglich verbundenen normativ-ethischen Implikationen frei ist; insofern (so Met. 4,16) man ‚perfekte‘ Sykophanten oder Diebe denken kann, ist ihnen qua Perfektion nicht minder eine entsprechende arete eigen. Daher kann hier auch für die lexis der Tragödie – nach Maßgabe des Konzepts der Zweckursache (s. Einleitung 63–64) – nach den Faktoren, die diese ‚perfekt‘ machen, gesucht und diese Perfektion als arete benannt werden.

58a 18 σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴ εἶναι Im Gegensatz zur späteren Tradition der Rhetorik nennen *Poetik* und Rhet. 3,2 nur eine ‚virtus dicendi‘, die Klarheit. Freilich erscheinen in Aristoteles’ Behandlung der lexis die späteren, für Theophrast rekonstruierbaren virtutes (s. Stroux 1912, 10) *ἑλληνισμός* (i), *πρέπον* (ii), *κόσμος/κατασκευή* (iii) durchaus auch, wenn auch auf anderen Systemebenen: s. zu (i) – e contrario – 58a 31: *βαρβαρισμός*, zu (ii) – e contrario – 58b 14: *ἀπρεπώς*, zu (iii) den Katalog in Kap. 21, 57b 2.

58a 18–20 ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὀνομάτων, ἀλλὰ ταπεινὴ In Rhet. 3,2, 1404b 34 bestimmt Aristoteles die *κύρια ὀνόματα* als *οἷς πάντες χρώνται* – hieraus ergibt sich eine (All-)Gemeinheit, d. h. Niedrigkeit.

58a 20 ἡ Κλεοφάντος ποιήσις In Kap. 3, 48a 12, wird Kleophon (TrGF 77, hier T 3) als Dichter genannt, der nicht bessere (wie Homer) oder schlechtere, sondern ‚gleichartige‘, Figuren erschafft, die mithin dem Durchschnittsmenschen ähnlich sind. In der *Rhetorik* 3,7, 1408a 10, figuriert Kleophon als Beispiel für den Verstoß gegen die Forderung der Angemessenheit (τὸ πρέπον) in der λέξις, eine Angemessenheit, die sich für Aristoteles in der Analogie zwischen Pathos, Ethos und Sachverhalt konkretisiert – man soll nicht über Einfaches erhaben oder über Erhabenes einfach reden: wenn man es doch tut, erscheint es als ‚Komödie‘, wofür Kleophon angeführt wird. Freilich: ‚Niedrigkeit‘ ergibt sich hieraus nicht.

58a 20–21 καὶ ἡ Σθενέλου Sthenelos (TrGF 32, hier T 3), ein Tragiker des 5. Jh., wird von Aristophanes in den *Wespen* V. 1313 in einer durch das Schol. zur Stelle erläuterten Anspielung als ‚arm‘ verspottet (ob nur materiell oder auch ‚poetologisch‘, ist nicht klar), ferner im *Gerytades* F 158 PCG als Dichter ‚ungenießbarer‘ Wörter/Verse.

58a 24–26 ἡ βαρβαρισμός ... ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός Der griechische Terminus βαρβαρισμός (bei Aristot. nur hier; vom Verbum βαρβαρίζειν, ‚wie ein Barbar sich verhalten/sprechen‘, Herodot 2,57) wird durch Aristot./den Peripatos zu einem terminus technicus für den nicht der griechischen Sprache entsprechenden Sprachgebrauch modelliert (den entsprechende Gegenpart bildet der Terminus ἑλληνισμός/ἑλληνίζειν: Rhet. 3,5; vgl. 3,12, 1413b 6; Top. 10,32, 182a 14; 184a 34); bei Aristot. selbst wird nahezu synonym verwendet σολοικίζειν (‘wie in Soloi sprechen’), s. Rhet. 3,5, 1407b 18; Top. 10,3, 165b 20; 10,14, 173b 17–174a 11). Vgl. dazu Quintilian, inst. or. 1,5,5–33 (mit Barwick 1936), ferner Erlebach 1992.

μὲν οὖν: Wie häufig bei Aristot. (s. Denniston 1954, 474) verstärkt hier οὖν ein prospektives μὲν.

58a 26–27 αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα ... ἀδύνατα συνάψαι Aristot. gibt hier eine formale Bestimmung des Rätsels (den alternativen Terminus: γρίφος verwendet er nicht), die das Rätsel (hierzu insgesamt Schneider 2020) als Form der lexis/des sprachlichen Ausdrucks einstuft und zwar als Metaphern-Verbindung, deren spezifische Leistung in der Kombination von ‚Unmöglichem‘ besteht. Diese Bestimmung wird aufgegriffen und weitergeführt in Rhet. 3,2, 1405a 34 – b 5, wo – gleichsam in Umwendung des hier Entwickelten – dem Rätsel das Potential zugeschrieben wird, dass man aus ihm Metaphern gewinnen kann. μεταφοραὶ γὰρ αἰνίττονται – „Metaphern geben Rätsel auf.“ stellt die Rhet. (1405b 5) pointiert fest. In dieser Tradition wird das Rätsel in der späteren Rhetorik – unter den Tropen – weiter subsumiert (s. dazu ausführlich Schneider 2020 Bd. 1, 280–301). Bemerkenswerterweise geht die ‘Schule des Aristoteles’ bei der Behandlung des Rätsels in andere Richtungen: Klearchos von Soloi, für den eine umfängliche Schrift Περὶ γρίφων/*Über Rätsel* bezeugt ist (F 86 Wehrli), hat offenbar sogar sieben verschiedene Formen des Rätsels unterschied-

den, die am Typ der Verrätselung (nach Klearch: Buchstaben-, Silben-, Wörter-Rätsel) orientiert waren; Klearch scheint hierbei auch die ‚kommunikative Funktion‘ des Rätsel-Gebrauchs (u.a. im Symposion) als signifikant erachtet zu haben, wie seine Definition des Rätsels zeigt (F 86 Wehrli: ὁ μὲν Σολεὺς Κλέαρχος οὕτω ὀρίζεται· γρίφος πρόβλημα ἔστι παιστικόν, προστακτικόν τοῦ διὰ ζητήσεως εὐρεῖν τῇ διανοίᾳ τὸ προβληθὲν τιμῆς ἢ ἐπιζημίου χάριν εἰρημένον – „Klearchos von Soloi definiert so: Ein Rätsel ist ein spielerisches Problem, das darin besteht, durch Verstandes-Bemühung das Vorgelegte herauszufinden, [ein Problem], das aufgestellt wird um der Ehre oder Bestrafung willen.“). S. hierzu ausführlich Schneider 2020 Bd. 1, 203–279.

58a 29–30 οἷον ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα Aristot. zitiert hier (wie auch in Rhet. 3,2, 1405a 35ff.) als Beispiel für die (metaphorische) Verbindung von ‚Unmöglichem‘ einen Vers aus einem ‚Rätselbuch‘, das Rätsel in elegischen Distichen enthielt und Kleobulina [hier F 1,1 IEG], der Tochter des Tyrannen Kleobulos von Lindos, zugeschrieben wurde (zum Kontext dieser konstruierten Zuschreibung s. West 1996, 11–12). Diese Rätsелеlegien (oder -epigramme) hatten (dies zeigt das zweite erhaltene Fragment [F 2 IEG, aus den *Dissoi Logoi*, 90 DK 3,10]) eine stereotype Form, in der nach einem verrätselt dargestellten Mann gesucht wurde (F 2: ἄνδρ' εἶδον κλέπτοντα καὶ ἐξαπατώντα βιαίως κτλ.). Diese Konstellation ist auch in F 1 enthalten, wird jedoch von Aristot. im vorliegenden Zusammenhang nicht weiterverfolgt oder aufgelöst.

Eine vollständige Version des Rätsелеpigramms (es wird häufig zitiert: vgl. Plut., Conv. sept. 10, 145c; ferner Demetr. Eloc. 102, weitere Belege bei West zu Cleobulina F 1 IEG), bietet Athenaios 10, 452b: ἄνδρ' εἶδον πυρὶ χαλκὸν ἐπ' ἀνέρι κολλήσαντα / οὕτω συγκόλλως ὥστε σύναιμα ποιεῖν. („ich sah einen Mann, der mit Hilfe von Feuer Erz an einen Mann heftete / so stark angeheftet, dass er [sc. sie: Neutr. Pl.] zu Blutsverwandten machte“). Dort wird auch die Auflösung mitgeteilt: τοῦτο δὲ σημαίνει σικύας προσβολήν („Das bedeutet: das Auflegen eines Schröpfkopfs.“). Formal liegt hier ein ‚zusammengesetztes Rätsel‘ (‚string riddle‘) vor, d. h. sowohl der Gegenstand als auch dessen Gebrauch sind verrätselt. Siehe ausführlich Schneider 2020, Bd. 2, 184–86.

Eine andere Version des Rätsels vom Schröpfkopf bietet die Anthol. Pal. 14, 54.

58b 6 οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου Wer diese Kritiker (Philologen und/oder Spott-Dichter?) der poetischen Lizenzen waren, ist nicht mehr ermittelbar. διάλεκτος ist bei Aristot. die artikulierte, nach Regeln gebildete Sprache: In Hist. an. 1,1, 488a 32–34 differenziert Aristot. die Tierwelt anhand ihrer Lautäußerungen. Hierbei unterscheidet, ohne weitere Erläuterung, er bei den ‚stimmhaften‘ Lebewesen (τὰ φωνήεντα) zwischen τὰ μὲν διάλεκτον ἔχει und τὰ ἀγράμματα; in Hist. an. 4,9, 535a 31–32 wird διάλεκτος als ἡ τῆς φωνῆς τῇ γλώττῃ διάρθρωσις („Zergliederung der Lautäußerung mit der Zunge“) bestimmt. Man kann hieraus für 488a

den Rückschluss ziehen, dass Tiere, die ἀγράμματα sind, eben keine gegliederten Lautäußerungen abgeben können. Siehe hierzu insgesamt Ax 1978/2000.

58b 7 τὸν ποιητήν Hier wohl nicht generisch, da der vorausgehende genannte Tadel und Spott (κωμωδοῦντες kann sogar konkretes Verspotten in der Komödie bezeichnen) ein konkretes Objekt haben sollte, daher, wie öfter und in der späteren griechischen Literatur als stehende Wendung: Homer.

58b 7 Εὐκλείδης ὁ ἀρχαῖος Welcher ‚alte‘ Eukleides gemeint sein könnte (u.a. der athenische Archon von 403 [insofern sich mit dessen Archontat die Alphabet-Reform verbindet, die zwischen ε/η und ο/ω differenziert, läge hier vielleicht der Kontext für die im Folgenden zitierten parodischen Verse], der Sokratiker aus Megara oder der von Athenaios 1, 3a genannte athenische Büchersammler), ist nicht zu ermitteln. Zum breiten Gebrauch von ἀρχαῖος für ‚ältere Nicht-Zeitgenossen‘ s. Kap. 6, 1450a 25.

58b 9 ἱαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει Da die beiden folgenden Spottverse augenscheinlich nicht iambisch, sondern hexametrisch angelegt sind, ist hier ἱαμβοποιεῖν nicht als ‚(Spott-)Iamben-Dichten‘, sondern als ‚Spottverse-Dichten‘ zu verstehen, in denen der Spott in der sprachlichen Gestaltung (dies ist hier mit lexis, dem Inhalt des gesamten Abschnitts entsprechend, gemeint, nicht etwa – so Vahlen 1885, 233–234 im Anschluss an Tyrwhitt – die Prosa-Form), d. h. in der (unbegründeten) Dehnung von Vokalen, zur Geltung kommt.

58b 9–10 Ἐπιχάρην ... βαδίζοντα Bei diesem Beispiel wird die von Eukleides verspottete Lizenz in ἐπιχάρην und βαδίζοντα wirksam, womit ein daktylischer Hexameter entsteht. Epichares ist ein gängiger Name im Athen des 5. u. 4. Jh. (s. Prosopograph. Att. 4972–5002); er scheint eben deswegen von Eukleides gewählt. Das, was der Vers inhaltlich bezeichnet: Epichares geht gen Marathon, scheint eine gewollte Trivialität zu sein, die in einem (parodischen) Spannungsverhältnis zur episch-erhabenen Form steht.

58b 10–11 οὐκ ἄν γεράμενος † κτλ. Die Überlieferung (die arab. Version bietet keinerlei Hilfe, s. Gutas bei Tarán 2012, 442) A: ἄν γεράμενος, B: ἄν γε ἀράμενος, recc.: γ' ἐράμενος (in der lat. Übersetzung ist explizit dieses Wort ausgelassen und durch eine Lücke die Leerstelle markiert) ist unbefriedigend.

Klar scheint das Akkusativ-Objekt zum Partizip: τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον. Elleborus/Nieswurz ist in der Antike das Heilmittel gegen Wahnsinn schlechthin (vgl. e.g. Hippocr. Vict. 1,35; Aristoph. Vesp. V. 1489; bei Aristot. e.g. EN 5,9,13, 1137b 15, in De plant. 1,5, 820b 5 als ἀνθρώποις δηλητήριον angeführt). Er wird oft plakativ in burlesken Zusammenhängen genannt, in denen der Geisteszustand von Personen bezweifelt wird oder mit diesem Mittel gewaltsam wiederhergestellt werden soll. Durch

ἐκείνου wird deutlich, dass der Nieswurz zu einer zweiten Person gehört (die ihn entweder besitzt/zubereitet oder eingenommen hat und dadurch wieder zu Verstand gekommen ist). Das im Partizip enthaltene (maskul.) Subjekt – also entweder ein ‚ich‘ (womit sich die Sprechersituation aus dem in b 9–10 zitierten Vers fortsetzte), ein ‚er‘ (eventuell also ‚Epichares‘) oder ein nicht weiter bestimmtes ‚du‘: diese Person ist durch ein Nicht-Handeln in Bezug auf den Nieswurz charakterisiert (οὐκ), das, wie die Modal-Partikel ἄν (wenn man sie nicht durch Konjunktur verändert) anzeigt, als nicht-real dargestellt ist. Dieses Nicht-Handeln (A ergibt keinen Sinn) wird in B mit ἀράμενος als ‚(für sich) heben/aufnehmen‘ (im Sinne einer Last [Aristoph. *Pax* 763] oder Gefahr [Antiphon 5,63]), in den recc. als ἐράμενος ‚begehren‘ gedacht (übernommen von Vahlen und Tarán, allerdings würde ἐράμενος ein Genitiv-Objekt mindestens nahelegen; die hypothetisch mögliche Rückführung auf ἐρᾶσαι [Hesych ε 5630: ἐρᾶσαι· κενῶσαι = sich erbrechen] scheint nicht ratsam, da dieses Verb als Simplex nicht belegt ist). Ferner lassen sich herstellen ἐγκεράμενος = ‚hineinmischend‘ (Kassel, „dubitanter“, übernommen von Halliwell 1995), γευσάμενος = ‚kosten‘ (Tyrwhitt) oder ἂν πριάμενος = ‚kaufen‘ (Gomperz). Eine sichere Entscheidung zwischen den Konjekturen ist nicht möglich.

Erkennbar ist, dass der Spott des Eukleides auch hier gegen die Lizenz metrischer Dehnung gerichtet war, da – vorausgesetzt, auch hier liegt ein Hexameter zugrunde – die Messung ἐλλέβορον erforderlich wäre.

58b 11 χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ Zu χρώμενον ist mit Vahlen 1885, 234, gefolgt von Lucas 1968, 210, das Objekt ἐπεκτάσει (aus 58b 2) zu ergänzen, τούτῳ τῷ τρόπῳ bezeichnet dagegen den unstatthaften Umfang der Dehnung, der so auffällig ist, dass das ganze Instrument lächerlich wird. Die arabische Übersetzung (beigezogen von Gudeman 1934, 379) spiegelt lediglich die Missverstehensmöglichkeit, der auch Gudeman erlegen ist.

58b 12 τὸ δὲ μέτρον μέτρον (bestätigt durch die arab. Übersetzung, s. Gutas in Tarán 2012, 433, irrig Gudeman 1934, 379) bezeichnet hier das Maß im Sinne des Maßvollen, e.g. Hesiod *Erga* 720; Pindar *Pyth.* 8,78, s. LSJ s.v. μέτρον 4. = μέτριον – die Konjunktur Spengels, ist damit nicht erforderlich. Gudeman 1934, 379, verweist auf die entsprechenden Parallelen zu dieser Applikation der Mesotes-Lehre in der *Rhet.*: 2,14, 1390 b 8; 3,2, 1405 b 32; 3,3, 1406 b 16, Partien, die jeweils den maßvollen Gebrauch von Stilmitteln empfehlen.

58b 13–15 καὶ γὰρ μεταφοραῖς ... ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ αὐτὸ ἂν ἀπεργάσαιτο Indirekt liefert Aristot. mit dieser Bestimmung auch eine Bestimmung der Sprache des Jambus und der Komödie.

58b 15–16 ἐπὶ τῶν ἐπῶν Die Beispiele im Folgenden beginnen indes merkwürdigerweise gar nicht mit dem Epos, sondern der Tragödie.

58b 16 ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων Vahlen (gefolgt u. a. von Fuhrmann) ergänzt τῶν <κυρίων> ὀνομάτων – doch ist diese Ergänzung nicht erforderlich, da hier auf zwei unterschiedlichen Ebenen von der Einsetzung von Wörtern in den Vers gehandelt wird: zunächst auf einer allgemeinen Ebene, die überhaupt diese Einsetzung als heuristisches Moment bestimmt (so hier), dann in b 18 von der konkreten Vertauschung poetischer mit unpoetischen Wörtern.

58b 19–25 οἷον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἰαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου Aristoteles unternimmt im Folgenden einen Vergleich zwischen Versen der Philoktet-Tragödien des Aischylos (TrGF Vol. 3, F 249–257) und des Euripides (TrGF Vol. 5, F 787–803; siehe zur Rekonstruktion dieses Dramas neben der Einleitung Kannichts in TrGF Vol. 5, p. 827–30 insbesondere Müller 1997 und Müller 2000). Dieser Vergleich findet in der Antike seine Fortsetzung in Dion v. Prusa, or. 52, der die konzeptionellen Differenzen der Philoktet-Stücke herausarbeitet. Bedeutsam scheint, dass Aristoteles für den hier vorgenommenen Vergleich beide Texte genauestens kennen musste, um den einen hier vergleichbaren Vers ausheben zu können. Sein Ersetzungsverfahren oder besser: Ersetzungsspiel ist technisch vorbereitet etwa durch die Prolog-Analysen in Aristophanes' *Fröschen* V. 1119–1250, besonders 1205–1245 (bezeichnenderweise wiederum im Vergleich Aischylos-Euripides).

58b 22–23 φαγέδαιναν ἥ μου κτλ. Aischylos TrGF Vol. 3, F 253.

58b 24–25 ὁ δὲ ἀντὶ τοῦ κτλ. Euripides TrGF Vol. 5, F 792. Euripides musste freilich, um das Metrum zu bewahren, aus dem Aischyleischen poetischen *σάρκα*s den prosaischen Singular *σάρκα* machen.

58b 25 νῦν δέ μ' ἐὼν κτλ. Od. 9,515 – aus der Rede des geblendeten Kyklopen Polyphem, der, nachdem ihm Odysseus seinen wahren Namen preisgegeben hat, in unerwarteter Weise das Orakel erfüllt sieht, das ihm die Blendung voraussagte. Aristoteles gibt als letztes Wort des Verses *αἰκῆς* in Abweichung von der Vulgata, die *ἄκις* („Schwächling“) bietet. Die für *αἰκῆς* eingesetzte, metrisch gleichwertige Alternative *αἰδῆς* lässt sich in der Poesie nicht nachweisen, sondern begegnet in Fachtexten (Corpus Hippocraticum, Aristoteles, Theophrast), ist daher – im Horizont der Sprache des Aristoteles – tatsächlich als *κύριον*/Gebrauchswort zu betrachten.

58b 29–30 δίφρον αἰκέλιον κτλ. Od. 20,259: Telemach bereitet dem noch als Bettler verkleideten Odysseus einen Tisch bei den Freiern. *αἰκέλιον* erscheint nur im homer. Epos, die Alternative *μοχθηρόν* (bei Homer nicht belegt) ist ‚tragisch‘: vgl. Aisch. Cho. 752; Soph. Phil. 254 bzw. – parodisch – Aristoph. Ach. 165 und zudem nicht für Gegenstände, sondern für Personen und ihr Leiden in Verwendung.

58b 31 ἡιόνες βοόωσιν Il. 17,265: aus einem Gleichnis, in dem die mit Kampfgebrüll

angreifenden Trojaner mit dem Tosen eines ins Meer strömenden reißenden Flusses verglichen werden.

58b 31–32 ἔτι δὲ Ἀριφράδης τοὺς τραγῳδοὺς ἐκωμῶδει Weder ist klar, wer der hier genannte Aripkrades war (ein Aripkrades erscheint als κωμωδοῦμενος in Aristophanes' *Rittern* 1281, *Wespen* 1280: aufgrund seiner Sexualpraktiken), noch wäre es zwingend aus ἐκωμῶδει abzuleiten, dass er Komödiendichter war (und der Spott in einem Kontext stand, wie ihn etwa der Tragiker-Agon in Aristophanes' *Fröschen* bietet).

58b 32–33 ἐν τῇ διαλέκτῳ Zu διάλεκτος s. oben zu 58b 6; hier wie in Kap. 4, 1449a 26 oder Rhet. 3,1, 1404a 3 im Sinne von Gebrauchs- oder Umgangssprache.

58b 33–59a 2 οἷον τὸ δωμαίων ἄπο ... ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως κτλ. Diese Beispielsreihe scheint gestört; zwischen Beispiele für Postposition der Präposition treten zwei andere Erscheinungen tragischer Diktion, die den Ersatz der üblichen Personalpronomen illustrieren. Auflösbar ist diese Störung durch Umstellung (so implizit Lucas 1968, 212) oder Streichung des καὶ τὸ Ἀχιλλέως περὶ ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως (so Gudeman 1934, 469–470, der zudem darauf hinweist, dass sich diese Anastrophe in der Tragödie nicht nachweisen lässt, aber einräumt, dass „dies Zufall [sc. infolge des Umstandes, dass entsprechende Tragödien verloren sein können] sein mag.“

58b 32 τὸ δωμαίων ἄπο So nicht belegt, vergleichbar sind aber Eur. Hec. 655: δόμων ὕπερ oder Eur. Andr. 73: δόμων ἄπο.

58b 33 τὸ σέθεν Gudeman 1934, 383, weist darauf hin, dass allein bei Euripides σέθεν für σοῦ etwa 50mal vorkommt.

58b 34 τὸ ἐγὼ δέ νιν Belegt in Soph. OC 986: ἐγὼ δέ νιν/ ἄκων τ' ἔγημα – (Öd.): „ich habe sie unfreiwillig geheiratet“.

59a 1–2 καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα Aripkrades parodierte offensichtlich die mindestens in der dichterischen Sprache traditionelle Option, die Präposition in eine ‚Postposition‘ zu stellen. Diese sog. Anastrophe findet sich e.g. Eur. Hipp. 92: τοῦ δὲ καὶ μ' ἀνιστορεῖς πέρι; Eur. Or. 69–70: ἦν τι μὴ κείνου πάρα / σωθῶμεν, u.ö.

59a 4 τὸ ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων πρεπόντως χρῆσθαι D. h. die Aufzählung in 1458a 22–23, wo indes die im folgenden genannten διπλᾶ ὀνόματα fehlen.

59a 6 τὸ μεταφορικὸν εἶναι Hier offenbar als wichtigste (!) Eigenschaft des Dichters, also Akk. Mask. Sg. Diese hohe Bedeutung der Metapher stellt Aristoteles fest auch – mit Verweis auf die *Poetik* (auf diese Stelle?) – in der Rhet. 3,2, 1405b 4/5:

καὶ πόσα εἶδη μεταφορᾶς, καὶ ὅτι τοῦτο πλείστον δύναται καὶ ἐν ποιήσει καὶ ἐν λόγοις, εἴρηται, καθάπερ ἐλέγομεν, ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς. („[...] und wieviele Arten der Metapher es gibt und dass dies am meisten vermag in Dichtungen wie in Reden, ist ausgeführt, wie wir sagten, in der Abhandlung über die Poetik.“).

59a 7–8 τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστι. Hier wird das Bilden von (gelungenen) Metaphern als Ausweis einer spezifischen Begabung (εὐφυΐα: als Quelle von Produktion im Gegensatz zu τέχνη oder ἐμπειρία auch in Kap. 17, 1455a 33; ferner definiert EN 3,7, 1114b 6ff) gedeutet, der Fähigkeit zur ‚Schau‘ (θεωρεῖν) von Ähnlichkeit. Dass auf dem Prinzip von Ähnlichkeit die Metapher beruht, führt Aristoteles vor (mit leicht wechselnder Terminologie) auch in Top. 6,2, 140a 10 (κατὰ τινὰ ὁμοιότητα), Rhet. 3,10, 1410b 36 (κατ’ ἀναλογίαν), Rhet. 3,11, 1412a 11 (ἀπὸ οἰκείων καὶ μὴ φανερώων).

59a 8–9 μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις Aristoteles scheint hier insbesondere den sog. Jung-Dithyrambos im Blick zu haben (s. dazu Schönewolf 1938, Zimmermann 2008), der sich durch kühne und artifizielle Wortbildungen profilierte (so e.g. der in Kap. 2, 1448a 15 genannte Philoxenos, dessen *Kyklops* mit entsprechenden Adjektiven begann: ὦ καλλιπρόσωπε χρυσεοβόστρυχε [Γαλάτεια] / χαριτόφωνε θάλος Ἐρώτων – „O schöngesichtige Goldlockige [Galatea] / charitenstimmiger Sproß der Eroten“, PMG F 821).

59a 9–10 τοῖς ἥρωικοῖς Mit ‚heroisch‘ ist hier das hexametrische Epos bezeichnet, siehe dazu weiter Kap. 23–26. Zur besonderen Eignung von Glossen für das Epos s. oben zu Kap. 21, 1457b 4. In Kap. 24, 1459b 34/5 führt Aristoteles diesen Gedanken weiter aus, allerdings erscheint dort das Epos als besonders aufnahmefähig nicht nur für Glossen, sondern auch für Metaphern.

59a 10 τοῖς ἰαμβείοις Aristoteles scheint hiermit, wie die Fortsetzung zeigt, insbesondere die Sprechverspartien der Tragödie im Auge zu haben.

59a 12 διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξις μιμείσθαι Mit λέξις bezeichnet Aristoteles hier den ‚üblichen‘ sprachlichen Ausdruck, wohl gleichbedeutend mit διάλεκτος in 1458b 6 bzw. b 32. Die Nähe der Sprache der jambischen Partien der Tragödie zur Umgangssprache hatte bereits Kap. 4, 1449a 21 bzw. besonders a 26 herausgestellt.

In Kap. 23 und 24 folgt die Behandlung des Epos, die in ihrer Struktur der Untersuchung der Tragödie folgt, indes wesentlich kürzer gehalten ist (auf die hierfür verantwortlichen Übereinstimmungen zwischen Epos und Tragödie war bereits in Kap. 5, 1449b 9–20 hingewiesen worden).

Kap. 23

Kap. 23 formuliert die Anforderungen an den Plot eines Epos (am Beispiel Homers und in Abgrenzung von der Historiographie): Einheit und Ausdehnung, Kap. 24 zunächst (a: bis 1459b 16) die Arten der Handlungskonzipierung (wieder in Kongruenz mit der Tragödie und am Beispiel Homer), sodann (b: 1459b 17–60b 5) die Unterschiede zur Tragödie: Ausdehnung, Metrum, Präsenz des Dichters im Text, Wirklichkeitsbezug (das ‚Wunderbare‘) bzw. Arbeit mit Wahrscheinlichkeit und Möglichkeit (hier teilweise wieder mit Bezug auf die Tragödie), sowie schließlich Anforderungen an die Lexis.

59a 17–19 *Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς ... ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι κτλ.* Aristot. greift mit dieser Eröffnung auf die Systematik der Poesie zurück, die er in den Kap. 1–3 entwickelt hat. Bemerkenswerterweise verzichtet er dabei auf das naheliegende Stichwort ‚Epos‘ bzw. *ἐποποιία* (erst in 59b 8 so genannt), obgleich er vom Terminus ‚Tragödie‘ Gebrauch macht; Aristot. bezieht sich damit zurück auf die Ankündigung von Kap. 6, 1449b 21: *περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς ... ὕστερον ἐροῦμεν*. Er wiederholt in dieser Eröffnung knapp die Erfordernisse an den Plot einer Tragödie, die er in Kap. 7 (Ganzheit), Kap. 8 (Einheit) und Kap. 9 (Allgemeingültigkeit in Abgrenzung zur Historiographie) ausführlicher begründet hat.

59a 20–21 *ἔν’ ... ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν* Offenbar wechselt hier das Subjekt: zu *ποιῇ* ist entweder die ‚narrative mimetische Kunstform‘ oder deren Produkt, das Epos, als Erzeuger des spezifischen Vergnügens zu denken. Es ist bemerkenswert, dass Aristot., anders als bei der Behandlung der Tragödie in Kap. 6, hier keine weitere Erläuterung oder nähere Bestimmung davon gibt, als was und wie das ‚spezifische Vergnügen‘ des Epos zu verstehen ist (und wie es sich ggf. hierin von der Tragödie unterscheidet).

59a 20 *ὥσπερ ζῷον ἐν ὅλῳ* Der Vergleich zwischen einem Kunstwerk und einem Lebewesen wird bereits in Kap. 7, 1450b 34, benutzt.

59a 21–24 *καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις κτλ.* Aristoteles nimmt hier eine Abgrenzung zwischen der erzählenden Großdichtung und der erzählenden Großform Historiographie vor, die weiterführt, was Kap. 9 über den grundsätzlichen Unterschied zwischen Historiographie und Poesie entwickelt.

59a 24–27 *ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ’ ἐν Σαλαμῖνι κτλ.* Aristoteles konstruiert hier einen – freilich vagen – Synchronismus zwischen der Seeschlacht bei Salamis (September 480), bei der die Griechen die persische Flotte entscheidend schlugen, und der Landschlacht bei Himera (wohl Sommer 479), bei der Gelon die

Karthager schlug, einen Synchronismus, den schon Herodot (mit der relativierenden Bemerkung λέγουσι, 7,166,1) kennt. Bereits Ephoros (FGrHist 70 F 186) hatte dem Synchronismus seine von Aristoteles betonte Kontingenz zu entziehen versucht, indem er ein Bündnis zwischen Persien und Karthago ansetzte. Wäre – anders jedoch die moderne Forschung – dieses Bündnis ein historisches Faktum, hätte Aristoteles sein Beispiel für eine rein durch die Zeitstellung bedingte Zusammenfügung von Geschehnissen als kennzeichnend für die Aufgabe der Historiographie ungeschickt gewählt.

59a 27–28 καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίστε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον Hiermit wird auf der Grundlage des vorausgehenden Beispiels eine Verallgemeinerung gebildet; dass es Aristot. versäumt hätte, hier wiederum ein Beispiel beizubringen, etwa Herodots ‚lydische Geschichte‘ (1, 6–94): so Gudeman 1934, 390; expliziter Lucas 1968, 216, sollte nicht angenommen werden. Es geht Aristot. – mit einem gewissen, fast ironisch zu nennenden understatement (ἐνίστε statt des eigentlich erforderlichen πολλάκις) – darum festzustellen, dass bei einer systematischen Verzeichnung von Geschehnissen in bestimmten Zeitstellungen (auf die hier die Arbeit des Historikers reduziert erscheint, ohne dabei die für auch antike Historiographie wesentliche Aufgabe, Kausalitäten [etwa αἰτίαι im Sinne von Herodot, Proöm] zu ermitteln, zu berücksichtigen) in der Regel kontingente Reihen entstehen.

59a 30 ὥσπερ εἶπομεν Kap. 8, 1451a23–29.

59a 30–31 θεσπέσιος ἂν φαίνηι Ὅμηρος Aristot. scheint hier auf die Apostrophierung von Homer als ‚göttlich‘ (vgl. Platon, *Ion* 530b, *Phaed.* 95a) anzuspielen und bietet zugleich eine Rechtfertigung für die Apostrophierung, indem er dessen besondere literarische Kunst herausarbeitet.

59a 33 εὐσύνοπτος Hiermit wird bezeichnet, dass die *Ilias* so angelegt ist, dass man ihren Plot von Anfang bis Ende überschauen, also etwa vom Ende her auf den Anfang zurückschauen kann und dabei die Entwicklung der Geschichte von diesem Anfang bis zum Ende überblicken kann (implizit ist dies bereits in Kap. 8, 51a 22–34 vorbereitet, s. Purves 2010, 24–27). Siehe zu εὐσύνοπτον oben Kap. 7, 1451a 4–5, zu συνοράσθαι Kap. 6, 1450b 36ff. u. Kap. 24, 1459b 19–20.

59a 34 ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα ... ποικιλία Syntaktisch ist in diesem nicht einfach zu konstruierenden Teilsatz – so Vahlen 1914, 306 – ein ἔδει aus dem vorausgehenden ἐμελλεν ἔσεσθαι zu ergänzen, wenn man nicht einfacher nur einen leichten Konstruktionswechsel vom NcI hin zum AcI annehmen will. Therese Fuhrer (mündlich) gibt zu bedenken, ob nicht einfacherweise ein ἔστι (+ AcI) im Sinne von ἔξεστι aus dem vorangehenden ἔσεσθαι zu ergänzen ist. Es ist nicht klar, welches Substantiv zu μετριάζοντα bzw. καταπεπλεγμένον zu ergänzen ist. Da Aristoteles in

Kap. 10, 1452a 12 vom *πεπλεγμένος μῦθος* spricht, ist es zunächst naheliegend, aus 59a 33 zu *καταπεπλ. μῦθον* zu ergänzen. Kann jedoch der Plot ‚in seiner Länge maßhalten‘ (*μετριάζοντα*) oder ist dies nicht die naheliegende Arbeit des Dichters? Vgl. den Gebrauch in Pol. 5,11, 1314b 33.

59a 35–37 *νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβών ... δις διαλαμβάνει τὴν ποίησιν* Dieser Satz soll offensichtlich die besonders gute Weise beschreiben, die Homer bei der *σύστασις* τοῦ μῦθου hat walten lassen, also aus dem gewaltigen Troja-Stoff einen Mythos oder Plot für ein Epos (die *Ilias*) gewonnen hat, der zugleich *ἐν, μέγας* und *εὐσύνοπτος* ist.

Klar ist der Beginn des Satzes: *νῦν δ'* (: hier im Sinne von ‚tatsächlich‘) *ἐν μέρος ἀπολαβών* – der Terminus *μέρος* bezeichnet grundsätzlich die von Aristoteles nicht näher bestimmten Geschehenseinheiten eines Mythos; die ‚kleinen Epiker‘ sind nach Aristoteles (59b 1) im Gegensatz zu Homer bestrebt aus vielen derartigen Geschehenseinheiten eine Handlung zu machen, die dementsprechend *πολυμερής* ist. Hier kann man mit Blick auf die in Kap. 17 skizzierte Anweisung zum τοῦς μύθους *συνιστάναι* supplieren, dass damit die Vorstellung verbunden ist: *τὸν λόγον ἐκτίθεσθαι καθόλου* (s. 1455b 1), was konkret hier auf den ‚Inhaltskern‘ „Zorn des Achilleus“ führt. Hierauf folgt nun der nächste Schritt, das Ausfalten dieses Logos/Inhaltskerns durch und in Epeisodia, das *ἐπεισοδιοῦν*.

Indes hat hier, angesichts der Sperrigkeit des Folgenden, Nickau 1966, 157 Anm. 7 (gefolgt u.a. von Köhnken 1990, 146–147), mit Hinweis auf die arab. Übersetzung, in der die folgenden Worte fehlen, *κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, ὅσων νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις* als in den Text gedrungene Marginalglosse athetiert („er [sc. Homer] verwendet von ihnen [sc. den Epeisodien] viele, wie z.B. den Schiffskatalog und andere Epeisodien.“). Freilich ist die Berufung auf die arab. Übersetzung, deren Vorlage noch von diesem Zusatz frei gewesen sei, irrig. Gutas bei Tarán 2012, 448–449 zeigt, dass in der arab. Übersetzung lediglich eine Lücke vorliegt, die auf einem Missverstehen des Textes, den die griech. Tradition bietet, beruht (s. dazu auch Xian 2018, 288–289).

Mit Blick auf die spezifische Komposition der *Ilias* darf man feststellen, dass durch die Technik, den ganzen trojanischen Krieg in sie ‚hineinzuspiegeln‘, die Entfaltung des Gedichts nicht allein in der Ausarbeitung des ‚Wie‘ aus dem Kern ‚Zorn des Achill‘ erfolgt ist, sondern ‚Episoden‘ integriert sind (etwa der Schiffskatalog oder die Mauerschau), die als Entfaltung anderer Teile/μέρη des Troja-Stoffs gelten können (vgl. Else 1957, 585).

Der überlieferte Text scheint exakt dies auszusagen, wenn man (1459a 35) *αὐτῶν* als *τῶν ἐν τῷ πολέμῳ πραγμάτων* o.ä. versteht (so Vahlen 1914, 306–307 mit Verweis auf EN 4,1, 1120a 2 bzw. Vahlen 1885, 241, gebilligt u.a. von Bywater ad loc. und zuletzt Xian 2018, 290). Aristoteles sagt damit, dass Homer (zwar) einen Teil (= den Zorn des Achill) als ‚Logos‘ isoliert (so abstrakt Kap. 17) aus dem Troja-Stoff herausgenommen hat, zugleich aber auch viele Epeisodia aus dem gesamten Stoff (sc. die als Entfaltung aus anderen Teilen des Stoffes gelten könnten).

Und auch der folgende, explizierende οἶον-Satz hat in der Fassung von A einen guten Sinn: „So hat er mit dem Schiffskatalog [er würde zu einem Epos über den Beginn des Krieges gehören] und anderen [sc. aus anderen Teilen übernommenen] Epeisodien auf doppelte Weise/δίς [d. h. nicht nur durch die Epeisodien, die aus dem Achill-Logos entfaltet sind, sondern auch durch die anderen] die Dichtung gegliedert. (s. zu διαλαμβάνει zu 59a 37).

Das bislang unverstandene δίς hat also, bezieht man es auf die Beschreibung der Kompositionstechnik, wie sie Kap. 17 skizziert, einen guten Sinn.

59a 36 οἶον νεῶν καταλόγῳ Il. 2,484–760.

59a 37 διαλαμβάνει τὴν ποιήσιν διαλαμβάνειν bedeutet hier, wie in Dionys. Hal., De comp. 5, ein Gliedern durch Zerteilen. Siehe hierzu Nickau 1966, 159, u.a. mit Hinweis auf Protagoras 80 A 30 DK. Anders Gudeman 1934, 392 (wie auch bereits vor ihm Vahlen 1885, 241), der mit Verweis auf Dionys. Hal., De comp. 26 διαλαμβάνειν als Synonym für ποικίλλειν auffasst.

59b 1–2 οἶον ὃ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα Die *Kyprien*, ein Epos des späten 7. oder frühen 6. Jh. (Titel zuerst bezeugt von Herodot 2,117) beziehen sich mit ihrem Titel offenbar auf die Insel Zypern als Entstehungsort des Gedichts (oder vielleicht auf eine prominente Rolle der Aphrodite). Es wurde verschiedenen Dichtern zugeschrieben (Homer, Stasinos, Hegesinos), Proklos lag es in einer Fassung in 11 Büchern vor (Cypr. Argumentum PEG I, p. 38, Z. 1 aus Proklos, *Chrestomathie* 80–81 Severyns). Inhaltlich, soweit aus Fragmenten und Inhaltsangaben kenntlich, erzählte es die Vorgeschichte des Trojanischen Krieges, beginnend mit Zeus' Plan, die Erde von den sie bedrückenden Menschen zu entlasten, über das Paris-Urteil bis zum Zug der Griechen nach Troja und dem Beginn des Krieges (Testimonien und Fragmente in PEG I, p. 36–64, siehe ferner Currie 2015). Die ebenfalls verlorene sog. *Ilias parva*, wohl ebenfalls am Ende des 7. oder Beginn des 6. Jh. entstanden und oft dem Dichter Lesches aus Pyrrha auf Lesbos zugeschrieben, behandelte die Geschichte des Trojanischen Krieges, beginnend mit dem Streit zwischen Aias und Odysseus um die Waffen des toten Achill, bis zur Eroberung Trojas in nur vier Büchern (Arg. PEG I, p. 74, Z. 1, aus Proklos, *Chrestomathie* 206 Severyns). Es enthielt damit viele Episoden des Krieges (vielleicht mit einer gewissen Fokussierung auf Odysseus), die auch in der bildenden Kunst der Klassik rezipiert wurden (Testimonien und Fragmente in PEG I p.71–86, ferner Kelly 2015).

Dass sich aus beiden Epen eine ganze Reihe von Tragödien komponieren lässt, ist deutlich (und, wie der Themen- und Titel-Katalog zeigt, auch umgesetzt worden).

59b 5–7 πλέον ὀκτώ, οἶον ... καὶ Τρωάδες Der Satz bietet in der Fassung, die A gibt, einige Probleme, die Else 1957, 588–93 (gefolgt von Kassel) durch die Annahme von (mehrstufigen) Interpolationen zu lösen versucht (die Kassel in seiner ed. durch

Klammern in den Klammern abbildet); Tarán 2012, 292–293 schließt sich der Auffassung der Partie als einer Interpolation grundsätzlich an.

1. Der Satz nennt insgesamt zehn ‚Titel‘ für Tragödien, die sich aus dem Plot der *Kleinen Ilias* gewinnen lassen; diese zehn Titel werden durch das merkwürdige *πλέον ὀκτώ* (so A) vorbereitet, das entweder „mehr, nämlich acht“ bedeutet oder in *πλέον ἢ ὀκτώ*, „mehr als acht“ zu korrigieren ist (dies bieten in unterschiedlicher Weise B und die arab. Übers. an).
2. Auch die aufgeführten zehn Titel (1. *ὅπλων κρίσις*, 2. *Φιλοκτῆτης*, 3. *Νεοπτόλεμος*, 4. *Εὐρύπυλος*, 5. *πτωχεία*, 6. *Λάκαιναι*, 7. *Ἰλίου πέρσις*, 8. *ἀπόπλους*, 9. *Σίνων* 10. *Τρωάδες*) lassen sich nicht befriedigend zur Deckung bringen a) mit der ‚Stichwortliste, die die sog. *Tabula Iliaca* A vermittelt, wie b) mit der Inhaltsangabe zur *Kleinen Ilias*, die Proklos in seiner *Chrestomathie* mitteilt:
 - a) *Tabula Iliaca* A (Capitolina) [IG 14. 1284 i 10] p. 29 Sadurska
Ἰλιάς ἡ Μικρὰ λεγομένη κατὰ Λέσχην Πυρραῖον. Εὐρύπυλος, Νεοπτόλεμος, Ὀδυσσεύς, Διομήδης, Παλ(λ)άς, δούρηος ἵππος. Τρωάδες καὶ Φρύγες ἀνάγουσι τὸν ἵππον. Πρίαμος, Σίνων, Κασσάνδρα, Σκαιὰ πύλη.
 - b) Proklos, *Chrestomathie* (ergänzt aus Apollod., epit. 5.6–16: Text nach West 2003) ἐξῆς δ' ἐστὶν Ἰλιάδος Μικρᾶς βιβλία τέσσαρα Λέσχω Μυτιληναίου περιέχοντα τὰδε·
 - (1) ἢ τῶν ὅπλων κρίσις [1.] γίνεται καὶ Ὀδυσσεὺς κατὰ βούλησιν Ἀθηναῖς λαμβάνει. Αἴας δ' ἐμμανὴς γενόμενος τὴν τε λείαν τῶν Ἀχαιῶν λυμαίνεται καὶ ἑαυτὸν ἀναιρεῖ. (Ἀγαμέμνων δὲ κωλύει τὸ σῶμα αὐτοῦ καῆναι· καὶ μόνος οὗτος τῶν ἐν Ἰλίῳ ἀποθανόντων ἐν σορῶι κεῖται. ὁ δὲ τάφος ἐστὶν ἐν Ροιτείῳ. Αρ.)
 - (2) μετὰ ταῦτα Ὀδυσσεὺς λοχῆσας Ἑλένον λαμβάνει, καὶ χρήσαντος περὶ τῆς ἀλώσεως τούτου Διομήδης (Ὀδυσσεὺς μετὰ Διομήδους Αρ.) ἐκ Λήμνου Φιλοκτῆτην [2.] ἀνάγει. ἰαθεῖς δὲ οὗτος ὑπὸ Μαχάονος καὶ μονομαχῆσας Ἀλεξάνδρῳ κτείνει· καὶ τὸν νεκρὸν ὑπὸ Μενελάου κατακισθέντα ἀνελόμενοι θάπτουσιν οἱ Τρῶες. μετὰ δὲ ταῦτα Δηϊφοβὸς Ἑλένην γαμεῖ.
 - (3) καὶ Νεοπτόλεμον [3.] Ὀδυσσεὺς ἐκ Σκύρου ἀγαγὼν τὰ ὅπλα δίδωσι τὰ τοῦ πατρός· καὶ Ἀχιλλεὺς αὐτῷ φαντάζεται. Εὐρύπυλος [4.] δὲ ὁ Τηλέφου ἐπίκουρος τοῖς Τρωσὶ παραγίνεται (πολλὴν Μυσῶν δύναμιν ἄγων Αρ.), καὶ ἀριστεύοντα αὐτὸν ἀποκτείνει Νεοπτόλεμος· καὶ οἱ Τρῶες πολιορκοῦνται.
 - (4) καὶ Ἐπειὸς κατ' Ἀθηναῖς προαίρεσιν (ἀπὸ τῆς Ἰδης ξύλα τεμὼν Αρ.) τὸν δούρειον ἵππον κατασκευάζει. Ὀδυσσεὺς τε αἰκισάμενος ἑαυτὸν (καὶ πενιχρὰν στολὴν ἐνδὺς [5.] Αρ.) κατασκοπεῖ εἰς Ἴλιον παραγίνεται· καὶ ἀναγνῶρισθεις ὑφ' Ἑλένης περὶ τῆς ἀλώσεως τῆς πόλεως συντίθεται [6.], κτείνας τέ τινας τῶν Τρώων ἐπὶ τὰς ναῦς ἀφικνεῖται. καὶ μετὰ ταῦτα σὺν Διομήδῃ τὸ Παλλάδιον ἐκκομίζει ἐκ τῆς Ἰλίου.
 - (5) ἔπειτα εἰς τὸν δούρειον ἵππον τοὺς ἀρίστους ἐμβιβάσαντες, τὰς τε σικηνὰς καταφλέξαντες οἱ λοιποὶ τῶν Ἑλλήνων (καὶ καταλιπόντες Σίνωνα [9.], δὲ ἔμελλεν αὐτοῖς πυρσὸν ἀνάπτειν, τῆς νυκτὸς Αρ.) εἰς Τένεδον ἀνάγονται [8.]. οἱ δὲ Τρῶες τῶν κακῶν ὑπολαβόντες ἀπηλλάχθαι τὸν τε δούρειον ἵππον εἰς τὴν πόλιν εἰσδέχονται διελόντες μέρος τι τοῦ τείχους, καὶ εὐωχοῦνται ὥς νενικηκότες τοὺς Ἑλληνας.

Man mag mit einiger Vagheit hinter ἀπόπλους Euripides' *Hekabe* und hinter Τρωάδες das gleichnamige Stück des Euripides erkennen; eine Tragödie Ἰλίου πέρις (wie auch immer die Überschneidungen zu den übrigen Titeln gewesen sein mögen) ist für Iophon (TrGF 22 T 1a) und Nikomachos (TrGF 36) bezeugt.

Löst die Athetese der gesamten Partie also die Probleme, die die Zahlenangabe und der Titelkatalog stellen? Der verbleibende Satz: τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος wirkt freilich insofern unausgewogen, als die Zahlenangaben bei *Ili-as*, *Odyssee* und *Kyprien* nachgestellt werden, nach dem letzten Genitiv: „und aus der *Kleinen Ilias*“ hingegen nichts mehr folgt. Einfacher wäre es, wenn man nicht nur eine Interpolation eines eifrigen Zählers der Tragödien aus der *Kleinen Ilias* annähme, sondern, verbunden mit dieser Interpolation, auch eine kleine Textumstellung, durch die der Titelkatalog erst möglich wird. So hätte der zugrunde liegende Ausgangssatz gelautet: τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὀδυσσεΐας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων καὶ τῆς μικρᾶς Ἰλιάδος πολλαί.

Kap. 24

59b 9–10 καὶ τὰ μέρη κτλ. Hiermit wird ein Rückbezug zu Kap. 6 hergestellt.

καὶ τὰ μέρη ... ταῦτά: Die Wortstellung dieses Satzes deutet darauf, dass hier nicht die Infinitiv-Konstruktion aus dem Vorausgehenden weiterzuführen, sondern lediglich ein (ταῦτά) ἐστὶ zu ergänzen ist. Καὶ γὰρ: hier (wie auch in 59b 13) exemplifizierend wie in Kap. 15, 1454a 20.

59b 10–11 καὶ γὰρ περιπετεῖων δεῖ καὶ ἀναγνώρισεων καὶ παθημάτων Diese Liste entspricht der Aufstellung der Teile der Fabel/des Plots aus Kap. 11, 1452b 9–10 mit einer terminologischen Variation: ... τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστὶ, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος. Damit wird hier πάθημα synonym mit πάθος (s. oben Kap. 11, 1452b 11–12) verwendet.

59b 14 ἡ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν ‚Einfach‘ ist die *Ilias* in den Aristotelischen Kategorien, die Kap. 10 entwickelt, insofern, als keine Anagnorisis vorkommt und auch ‚nur‘ ein Handlungsstrang, der Zorn des Achill, dem Plot zugrunde liegt.

59b 14 καὶ παθητικόν κτλ. Der hier benannte Gegensatz παθητικόν = *Ilias*, ἡθικὴ = *Odyssee* wiederholt die Differenz, die in Kap. 18, 1455b 34–35 für die Tragödie festgestellt war (s. Gill 1984), und greift auf die Bestimmung von πάθος in Kap. 11, 1452b 9–13 zurück. Mit Blick auf das Leid, das der Tod des Patroklos bzw. des Hektor bedeuten, oder den als Ausgangspunkt zugrunde liegenden Affekt, die μῆνις des Achill, ist die Einstufung der *Ilias* durchaus angemessen.

59b 15 ἡ δὲ Ὀδύσσεια πεπλεγμένον Damit nimmt Aristoteles die Bestimmung der komplexen Handlung aus Kap. 10 wieder auf, wo Komplexität sich mit Wiedererkennung oder Peripetie verbindet. Dass das besondere Kennzeichen der *Odyssee* die extensive Verwendung von ‚Erkennungen‘ ist, die sich um Odysseus ranken, lässt sich in der Tat vertreten: Nicht nur die Wiedererkennung durch Telemach, Eumaios und insbesondere Penelope, auch das Sich-zu-erkennen-Geben bei den Phäaken oder vor Polyphem gehören hierzu.

59b 15 καὶ ἠθικὴ Vgl. Ps.Longin 9,15, der die *Odyssee* als ‚Charakterkomödie‘, *κωμῳδία ἠθολογουμένη*, einstuft. Die Konstruktion ist nicht einfach, da, anders als im vorausgehenden Halbsatz, *ἐκάτερον* als Subjekt zwar noch *πεπλεγμένον* bestimmt, in der zweiten Bestimmung *ἠθικὴ* jedoch von *ἡ δὲ Ὀδύσσεια* bestimmt zu sein scheint. Der Ausweg, mit dem Korrektor von A *ἠθικὴ* in *ἠθικόν* zu ändern, empfiehlt sich ebenso wenig wie Vahlens Interpungierung (*πεπλεγμένον, ἀναγνώρισις γὰρ διόλου καὶ ἠθικῆς*), die die Parallelität der Konstruktion sprengt und die Erkennungen als durch die Charaktere bedingt bestimmen würde.

59b 16 λέξει καὶ διανοίᾳ Insofern es bei *λέξις* und *διάνοια* um Eigenheiten der homerischen Epen geht, ist es naheliegend, hier das Subjekt des vorangehenden Satzes die Gedichte – und nicht den Dichter – fortgeführt zu sehen. Die Änderung von *πάντα* in *πάντας* ist daher unnötig.

59b 19–20 συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος Der Terminus *συνορᾶν* bzw. *συνορᾶσθαι* ist ein wichtiger Ausdruck, der das begreifend-vergleichende Schauen von mehreren Objekten bei Aristoteles bezeichnet (s. Bonitz 732). Wenn in Kap. 23 die *Ilias* als Ausschnitt aus dem Troja-Mythos gelobt wird, der *εὐσύνοπτος* ist, so liegt darin ein entsprechend hohes Qualitätsmerkmal der Ästhetik.

59b 21 πρὸς δὲ τὸ πλήθος Hier liegt ein Pleonasmus im Partikel-Gebrauch vor, neben dem gliedernden *μὲν* – *δὲ* steht zusätzlich ein anschließendes *πρὸς*.

59b 21–22 τὸ πλήθος τραγωδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων Es ist unklar, ob Aristoteles hiermit die Aufführungskonstellation des 5. und frühen 4. Jh. bezeichnet, bei der an den Dionysien eine Tragödien-Tetralogie: vier Stücke, davon eines als Satyrspiel, pro Tag zur Aufführung kam, oder Konstellationen des späteren 4. Jh., für die dies nicht mehr klar ist (s. Einleitung 15–16). Geht man von 3 bis 4 Dramen als ‚idealem Minimum‘ aus, so hätte ein solches Epos ungefähr den Umfang der *Argonautika* des Apollonios Rhodios.

59b 22 εἰς μίαν ἀκρόασιν Aristoteles benutzt hier den Terminus *ἀκρόασις*, der zwar die Rezeptionssituation, in der das Epos – qua Vortrag – vermittelt wird, exakt benennt, für die Theater-Aufführung jedoch ungewöhnlich erscheint, indes hier wie

in *Metaphysik* 2,3, 994b 32 allgemein das An- bzw. Zuhören als ‚Aufnahme‘ bezeichnet.

59b 26–28 ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι κτλ. Die hier von Aristoteles hervorgehobene Möglichkeit des Epos, gleichzeitig ablaufende Vorgänge darstellen zu können (s. dazu oben zu Kap. 17, 1455b 17–23), steht in einem gewissen Spannungsverhältnis gerade zum Homerischen Epos, das just diese Möglichkeit nur so eingeschränkt nutzt, dass Theodor Zielinski (1899–1901) sogar bestreiten konnte, dass bei Homer gleichzeitige Ereignisse vorkommen, was in der weiteren Forschung gar zum „Zielinskischen Gesetz“ verfestigt wurde. Siehe hierzu (und dazu, dass es problematisch ist, die homerische Konvention zum Gesetz zu erheben) nach Hölscher 1939 insbesondere Rengakos 1995 und zuletzt Scodel 2008. Rengakos 1995, 5–8, hebt zudem heraus, dass es dem Drama – freilich begrenzt – möglich ist, mehrere Geschehen gleichzeitig darzustellen, etwa in der Teichoskopie der *Phönissen* des Euripides.

59b 27–28 ὅν οἰκείων ὄντων Mit dem Terminus οἰκεῖος (vgl. 55b 13) benutzt Aristoteles eine Metapher aus dem Bereich des Hauses bzw. der Haus-Zugehörigkeit: die so bezeichneten Teile gehören zum Plot/der Haupthandlung wie Mitglieder eines Haushaltes zum Haus.

59b 29–30 μεταβάλλειν τὸν ἀκούοντα Μεταβάλλειν: hier wie in Pol. 8,5, 1340 a22: μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τούτων als Terminus für den Wandel der Stimmung.

59b 30 καὶ (τῷ) Das καί kann als expegetisch verstanden werden, es ist allerdings ein τῷ zusätzlich (Kassel im app. zögert, es statt des überlieferten καί einzusetzen) erforderlich, um das Mittel, durch das die Veränderung des Hörers erreicht wird, einzuführen. Siehe hierzu Nickau 1966, 164.

59b 30 ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις Zu ἐπεισοδιοῦν und ἐπεισόδιον siehe oben zu Kap. 17, 1455b 13.

59b 30–31 τὸ γὰρ ὁμοιον κτλ. Aristoteles stellt hiermit also den ästhetischen Mehrwert des Prinzips ‚variatio‘ bzw. ‚varietas delectat‘ fest, wie er es auch in der Rhetorik I,II, 1371 a 25 tut und in EN 7,15, 1154 b 28 apodiktisch konstatiert. Dass gerade die homerischen Epen aufgrund ihrer Vielfalt/Neuheit überzeugten, gehört zu den Topoi der antiken Homerbetrachtung, siehe etwa Plut. De garrul. 5: μόνος Ὅμηρος τῆς τῶν ἀνθρώπων ἀψικορίας περιγέγονεν, ἀεὶ καινὸς ὢν..., und kann sich letztlich auf Homer selbst beziehen, vgl. Od. 1,351–352. Auf welche Tragödien, die infolge ihrer Gleichförmigkeit durchgefallen seien, sich Aristoteles hier bezieht, ist unklar.

59b 31–60a 5 τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικόν ... τὸ ἀρμόττον αὐτῇ αἰρεῖσθαι Aristoteles

führt hier die in Kap. 4, 1448b 28 u. 1449a 27, nur skizzenhaft angeführte Betrachtung zum Hexameter genauer aus.

59b 35–36 καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς In Kap. 22, 58a 22–23 hatte Aristoteles einen Kurzkatalog des ‚fremdartigen Ausdrucks‘, des ξενικόν, gegeben und dort neben Glosse und Metapher auch die ‚Erweiterung‘, ἐπέκτασις, genannt. Gudeman 1934, 406 beruft sich für seine hier vorgenommene entsprechende Ergänzung γλώττας καὶ μεταφορὰς (καὶ ἀπάσας ἐπεκτάσεις) auf die arabische Übersetzung, die hier einen entsprechenden Zusatz bietet Tkatsch 1928 übersetzt: „traiectiones et *omnia augmenta*“). Gutas in Tarán 2012, 453 weiß nichts von einem solchen Zusatz, doch er findet sich im Text, wie mir Peter Pormann bestätigt, der folgenden arab. Text und folgende Übersetzung des Satzes brieflich mitteilt:

ولذلك يقبل أيضا الألسن والتأديات والانتقالات وجميع الزيادات جدا جدا
من قبل أن الشبيه الداخل في باب الحديث والقصص هو آخر.

Li-dālika yaqbitu ayḍan al-alsuna wa-l-taʿadiyāti wa-l-intiqalāti wa-ḡamʿa l-ziyādāti ḡiddan ḡiddan ...

„Deshalb akzeptiert es auch Zungen und Metaphern und Übersetzungen und alle anderen Zufügungen sehr sehr ...“

60a 1–2 ἔτι δὲ ἀτοπώτερον Der Komparativ ist bezogen auf ἀπρεπές, 59 b 34.

60a 2 ὥσπερ Χαιρήμων So bereits Kap. 1, 1447b 21 zu Chairemon.

60a 2–3 ὥσπερ εἴπομεν Kap. 4, 1449b 24.

60a 5–6 Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ κτλ. In der Tat tritt die Dichterfigur in den Homerischen Epen in der Hauptsache bei Musenanrufen (und auch hier ohne weitere Angaben zu sich zu machen) hervor, ferner zur Markierung besonderer Partien wie Il. 12,176 (im Zusammenhang mit dem Kampf um die Mauer): ἀργαλέον δέ με ταῦτα θεὸν ὥς πάντ’ ἀγορεύσαι. Siehe zu dieser weitgehenden ‚Unsichtbarkeit‘ Homers Scodel 2004 und De Jong 2006, zur hier und im Folgenden entwickelten Charakterisierung des Homerischen Epos insgesamt Schwinge 1990, 11–20. Bei Platon, Rep. 3, 393a/b wird hinter den zahlreichen Reden der homerischen Epen geradezu ein Verschleierungsversuch des Dichters gesehen: καὶ πειράται ἡμᾶς ὅτι μάλιστα ποιῆσαι μὴ Ὅμηρον δοκεῖν εἶναι τὸν λέγοντα ἀλλὰ τὸν ἱερέα, πρεσβύτερον ὄντα – „und er versucht uns so intensiv wie möglich glauben zu machen, dass nicht Homer der Sprechende sei, sondern der Priester [sc. Chryses in Il. B. 1], der ein alter Mann ist [...]“.

60a 7 αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν Diese Forderung wiederholt implizit die Charakterisierung der homerischen Technik aus Kap. 3, 1448a 21–22 (s. oben); in der Tat ‚spricht‘ in diesem Sinn Homer in seinen Epen insofern relativ wenig ‚selbst‘, als *Ilias* und *Odyssee* zusammen ca. 1200 direkte Reden von Figuren

enthalten und ca. 67 % des *Ilias*-Textes aus derartigen direkten Reden besteht. Siehe hierzu Latacz 1975. Bei Platon, Rep. 3, 393a/b erscheint eben diese Technik – im Sinne der Platonischen Kritik an Mimesis (im Gegensatz zur Erzählung/Dihegesis) – als besonders problematisch.

60a 7–8 οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. ... μιμούνται κτλ. Die Mimesis-Terminologie wird hier ‚technischer‘, d. h. in Relation zu Kap. 1–3 ‚enger‘ (und eher in der Weise von Platon, Rep. 3, dazu Stohn 2001) als ‚Impersonierung‘ – der Dichter wird als Nachahmer zu jemand anderem etc. – verwendet.

60a 8–9 οἱ μὲν οὖν ἄλλοι κτλ. D. h. die hier kritisierten Dichter ‚sprechen‘ das Werk hindurch in eigener Person und lassen nur selten Figuren reden. Ob diese Generalisierung so zutrifft, lässt sich anhand der trümmerhaften Überlieferung der griechischen Epik kaum ermessen. Immerhin ist deutlich, dass etwa Hesiod stärker in der 1. Person als Homer spricht, vgl. etwa Theog. 1 (ἀρχώμεθ’), 35 sowie die ‚Musenweihe‘ 22–35; ferner den Mahnreden-Charakter der *Erga*.

60a 9–11 ὁ δὲ ὀλίγα φροϊμισάμενος Das Verbum φροϊμάζεσθαι ist ein augenscheinlich alter Fachbegriff, der aus dem Vorstellungsbereich der Rede oder des Gedichts als eines Weges stammt (er wird bereits in Aisch. Ag. 1354 oder Eur. I.T. 1162 in übertragener Bedeutung verwendet), bei Aristoteles als technischer Terminus u. a. in Rhet. 1416b 33.

60a 11: Der Gebrauch von ἦθος im Sinne von πρόσωπον ist merkwürdig; ihn mit Rhet. 1388b 31 und 1408b 27 belegen zu wollen, ist, wie Lucas 1968, 227 feststellt, nicht möglich, doch ist es hier, will man das Wort nicht athetieren, unvermeidlich, in ἦθος den Verweis auf den Begriff ‚dramatis persona‘ zu sehen.

60a 13 μᾶλλον δ’ ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον Der Terminus τὸ ἄλογον bezeichnet hier wie auch Kap. 15, 1454b 6 (s. oben) das, was den Horizont des als ‚Normal‘ (im logischen oder physikalischen Sinn) Geltenden des 5. und 4. Jh. transzendiert. Das Epos kann damit leichter arbeiten als die Tragödie, weil dort, wie Kap. 17, 1455a 22–29, ausführt, das ‚alogon‘ durch die ‚Sichtbarkeit‘ zum Lächerlichen geraten kann.

60a 14–15 τὰ περὶ τὴν Ἑκτορος δίωξιν Il. 22,138–207. Mit τὰ περὶ sind hier die Sache und insbesondere – wie das Folgende zeigt – deren Begleitumstände bezeichnet. Dass eine Verfolgungsjagd nicht per se für die attische Bühne ungeeignet sein musste, zeigt der im Übrigen wohl durchaus erfolgreiche *Oinomaos* des Sophokles, in dem eine spektakuläre Verfolgung des Pelops durch den Titelhelden auf Wagen vorkam (s. Sophokles TrGF Vol. 4, p. 381 mit Testimonien): Das Scheitern des Aischines in einer Aufführung dieser Szene ‚beendete‘ offenbar dessen Schauspielerlaufbahn: Demosthenes 19,180 (dazu Wankel 1976, 886–895).

60a 16 λαοῖσι δ' ἀνένευσε καρήατι δῖος Ἀχιλλεύς κτλ. Il. 22,205–7: „den Völkern (sc. der Griechen) verbot mit dem Haupt nickend (gemeint ist ein verbotendes Nicken des Kopfes, s. Sittl 1890, 82) der göttliche Achill, [...]“. Siehe hierzu De Jong 2012, III, die allerdings übersieht, dass es Aristot. hier darum geht, dass das hier epische Dargestellte für eine dramatische Aufführung ungeeignet ist.

60a 18 πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν Mit ἀπαγγέλλειν bezieht sich Aristoteles nicht auf das Erzählen an sich (wie in Kap. 3, 1448a 21), sondern auf den Bericht eines Boten (im Drama?), in dem Zusätze, die den Bericht glaubwürdiger, willkommener oder anziehender machen, gebräuchlich seien. So kann etwa Orestes in Soph. El. 47 dem alten Erzieher, der von seinem Tod berichten soll, auftragen: ἄγγελλε δ' ὄρκον προστιθείς [...].

60a 18 προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι Gudeman 1934, 410 zitiert hierzu als Parallele Cicero, Phil. 1,8: fit plerumque, ut ii qui boni quid volunt adferre, adfingant aliquid, quo faciunt id quod nuntiant laetius.

60a 18–20 δεδίδαχεν ... Ὅμηρος ... ψευδῇ λέγειν ὡς δεῖ. ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. Diese Perikope formuliert ein zunächst paradoxales Lob Homers: ‚Er lehre die anderen Dichter, Lügen zu sagen, wie es erforderlich ist.‘ Dies greift auf eine Bewertung Homers (und Hesiods) zurück, die pointiert Platon, Rep. 377d formuliert, wo Homer (und Hesiod) getadelt werden, weil er/sie Mythen ψευδεῖς συντιθέντες ... μὴ καλῶς ψεύδεται. Aristoteles deutet dies (in provozierender Weise?) um, indem er Homer dessen Lügen nicht nur zugesteht, sondern ihn sogar als vorbildlich, als Lehrmeister (δεδίδαχεν), und die Art, wie er lügt, als Norm (ὡς δεῖ) einstuft. Diese Umdeutung, die die Platonischen Vorwürfe ihrer moralischen Dimension und damit ihres Gewichts beraubt, funktioniert einerseits, weil grundsätzlich der hier verwendete Terminus ψεῦδος nicht allein die (moralisch verwerfliche) Lüge bezeichnet, sondern die Nicht-Wahrheit in einem breiten Verständnis (s. hierzu Hose 1996). Das schließt einen technischen Gebrauch in der Argumentationslehre ein. So kann Aristot. in Top. 8, 12, 162b 3–15, von einer vierfachen Möglichkeit sprechen, dass ein Logos ψευδής ist, u.a. wenn eine Schlussfolgerung aufgrund falscher Prämissen erzielt wird. Und dieses Bedeutungsspektrum wird hier durch die durchaus rhetorisch wirkungsvolle ‚Pointe‘ angesprochen, die auf das Lob Homers folgt. Die Lügenkunst des Homer: sie findet sich im (Gebrauch des) ‚Fehlschlusses‘, des παραλογισμός. Freilich ist auch dies noch weiter erläuterungsbedürftig, denn der Trugschluss ist in formallogischer Hinsicht bedenklich, und wer ihn benutzt oder begeht, ist hierfür prinzipiell kritikwürdig. Bei Homer ist dies, wie Aristoteles im Folgenden herausarbeitet, jedoch anders. Doch zunächst erläutert er im nächsten Satz, wie ein Fehlschluss funktioniert:

60a 20–22 οἶονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι ... τοῦτο δὲ ἐστὶ ψεῦδος Aristot. erläutert hier

(s. insgesamt Pozdnev 2005) das Prinzip des Fehlschlusses als ‚fallacia sequentis‘, das er ebenso auch in Soph. el. 1,5 167b 2–3 beschreibt: ὅταν γὰρ τοῦδε ὄντος ἐξ ἀνάγκης τόδε ᾗ, καὶ τοῦδε ὄντος οἶονται καὶ θάτερον εἶναι ἐξ ἀνάγκης. – „Sooft, wenn A vorliegt, notwendig B vorliegt, glaubt man, liegt B vor, müsse auch das andere vorliegen.“ Diesen Fehlschluss erläutert Aristoteles sodann an Beispielen aus dem Bereich der auf Sinneswahrnehmung gegründeten doxa: Aufgrund der gelben Farbe des Honigs halte man auch die Galle aufgrund ihrer gelblichen Farbe für Honig etc. Hier in der *Poetik* konstatiert er im Sinn dieser Erläuterung, dass diese Form der Fehlleistung das ψεύδος sei – sc. mit dem Homer vorbildlich arbeite.

In einem nächsten Schritt zieht er hieraus gleichsam die Folgerung für das, was man aus Homer lernen muss: διὸ δεῖ (60a 22–23) nimmt ὡς δεῖ (60a 19) erläuternd auf:

60a 22–26 διὸ δεῖν, ἂν τὸ πρῶτον ψεύδος ... παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ ... *παράδειγμα δὲ τούτων τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων* Dieser Schluss der Perikope über die vorbildlichen ‚Lügen‘ Homers in Gestalt von Fehlschlüssen ist in insbesondere zwei Hinsichten problematisch: 1. Was bedeutet der erste Satz dieser Perikope und was ist als Objekt zu προσθεῖναι zu verstehen? 2. Worauf bezieht sich τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων, das hier als Beispiel fungieren soll?

Wesentlich für das Verständnis dieser Partie (und Voraussetzung für Antworten auf die beiden Fragen) ist die Herstellung des ersten Satzes, der hier zunächst in der von Kassel und Tarán gedruckten Form gegeben wird (zu Vahlens Version s. Vahlen 1885, 252–53), doch nicht einheitlich überliefert ist bzw. zu Eingriffen Anlass gegeben hat:

διὸ δεῖ [:B, δὴ Π, δεῖν Else], ἂν [et si Lat] τὸ πρῶτον ψεύδος [: Π, ψεύδος εἰ τὸ ὕστερον ἔστι B], ἄλλο δὲ [: Robortelli, ἄλλο δ' ὁ Vahlen, ἄλλου δὲ A; ἀλλ' οὐδὲ BA²Φ] τούτου ὄντος ἀνάγκη [bis B] εἶναι ἢ γενέσθαι ᾗ [: conj. Jortin, Vahlen, ἢ Ξ, del. Ellebodus, Bonitz], προσθεῖναι [apponi Lat].

Dies führt auf die Übersetzung „Deshalb ist es erforderlich, wann immer das Erste [=A] eine Lüge ist, etwas Anderes [=B] notwendigerweise unter der Voraussetzung des Ersten [=A] vorliegt oder geschieht, es [A oder B?] hinzuzusetzen.“ (So etwa übersetzen Gigon und Fuhrmann.)

Gallavotti 1974 (mit Erläuterungen 198) schlägt dagegen folgenden Text vor: διὸ δὴ, ἂν τὸ πρῶτον ψεύδος εἰ τὸ ὕστερον ἔστι, ἀλλ' οὐδὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι, (μ)ὴ προσθεῖναι. – „Deswegen also, wann immer das Erste [=A] eine Lüge ist unter der Voraussetzung des Späteren [=B], das real ist, aber nicht die Notwendigkeit vorliegt, wenn dies [B] gegeben ist, dass es [A] real ist oder entsteht, ist es nicht statthaft, es hinzuzufügen.“ (so die [ital.] Übersetzung von Gallavotti 1974, 97). Diese Herstellung und Deutung ist freilich problematisch, da die im griech. Text rekonstruierte Syntax ((μ)ὴ προσθεῖναι als negierter Infinitiv mit imperativer Funktion, die Negation οὐδὲ im iterativ-konditionalen Nebensatz, das adverbative ἀλλ' anstelle des logisch eigentlich erforderlichen καὶ im Sinne von ‚und zugleich‘) erhebliche Schwierigkeiten aufweist.

Die Mehrzahl der Interpreten nimmt als Objekt zu προσθεῖναι B an (s. Lucas 1968, 228: „the poet should add ... B to his false statement A“). Doch ist unklar, welchen Sinn dann dieser Satz ergibt: dass ein Dichter das B, d. h. die wahre Aussage, zu einer nicht wahren Aussage stellen soll, ist nahezu banal bis sinnlos, wenn eigentlich das punctum saliens darin liegt, dass aus einer wahren auf eine nicht zutreffende Aussage geschlossen wird. Nimmt man den Kern des Satzes: ἂν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἢ γενέσθαι ἤ, so stellt er die Voraussetzungen eines Spezialfalls der logischen Fehl-Deduktion dar (s. hierzu Pozdnev 2005), die Annahme einer Reziprozität der Aussagen (oder, wie es Aristot. selbst in Soph. el. 5, 167b 1–2 nennt: τὸ οἶσθαι ἀντιστρέφειν τὴν ἀκολουθῆσιν): die Aussage A ist in bestimmten Fällen nicht richtig; die Aussage B trifft notwendig zu, wenn A vorliegt – was aber nicht heißt, dass B nur dann zutrifft, wenn A vorliegt (Beispiel: Es regnet [A], die Straße ist nass [B] – es gibt auch andere Gründe, warum die Straße nass sein kann, so dass der Schluss aus B auf A zutreffen kann, aber nicht mit gleicher Notwendigkeit A erforderlich macht wie umgekehrt.).

Es ist aus dem Text selbst nicht ersichtlich, wer als Agens zu προσθεῖναι zu verstehen ist. Diejenigen, die als Objekt B einsetzen, ergänzen hier ‚die Dichter‘ o.ä. Angesichts des Umstandes, dass sowohl im vorausgehenden Satz (wenn man τοῦτο δὲ ἐστὶ ψεῦδος als erklärenden Parenthese auffasst) wie auch im folgenden Satz ‚die Menschen‘ bzw. ‚unsere Seele‘ Subjekt ist, kann man versuchsweise auch hier die vorausgehende Konstruktion fortgeführt denken und οἶονται οἱ ἄνθρωποι supplieren (so Else), was die leichte Textänderung δεῖ in δεῖν erforderlich macht (so ebenfalls Else). Zieht man ferner ins Kalkül, dass προσθεῖναι kurz zuvor in 60a 18: προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ebenfalls ohne explizites Objekt zur Bezeichnung der selbstständigen kreativen Leistung des Menschen gebraucht wurde, ergibt der gesamte Satz folgenden Sinn:

Deswegen, so glauben die Menschen, sei es nötig, wenn ein A (im speziellen Fall) unwahr ist, ein B (im allgemeinen Fall), wenn A gegeben ist, notwendig vorliegt oder geschieht, (entsprechend A) zu ergänzen.

Der folgende Satz gibt sodann eine nähere Erklärung dieses ‚sonderbaren‘ Verhaltens der Menschen:

διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς ὃν παραλογίζεται (hier aktivisch, wie auch in Rhet. 3,7) ἡμῶν ἢ ψυχῇ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὃν.

Ähnlich führt Rhet. 3,7, 1408a 20–2 das Vertrauen des Menschen (= seiner Seele) auf die allgemeine Erfahrung, wie man in bestimmten Situationen zu sprechen habe, zurück, was zu Fehlschlüssen führt: παραλογίζεται τε γὰρ ἡ ψυχὴ ὡς ἀληθῶς λέγοντος, ὅτι ἐπὶ τοῖς τοιοῦτοις οὕτως ἔχουσιν κτλ. – „Denn die Seele zieht den Fehlschluss, als spreche der Redner wahr, weil Menschen sich in derartigen Situation so verhalten etc.“ Diese Psychologie der Deduktion zieht Aristoteles auch hier heran,

um das Funktionieren des Fehlschlusses (dessen Prinzip er zuvor erläutert hat, im Rezipienten zu erläutern.

Sodann folgt ein Beispiel aus Homer: Siehe das folgende Lemma.

60a 26 παράδειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων Bereits in Kap. 16, 1454b 30 führt Aristoteles ‚die Niptra‘ als Beispiel an, dort (s.o.) für den Anagnorismos in Verbindung mit der Peripetie. Der Bezug in Kap. 16 richtet sich damit klärlich auf die konkrete Fußwaschung, die Eurykleia an Odysseus vornimmt (Od. 19,308 bzw. 386–507), in deren Verlauf sie ihn an der Narbe aus der Eberjagd erkennt (V. 467–75; 474: ἡ μάλ’ Ὀδυσσεύς ἐσσι, φίλον τέκος). Da freilich auf den ersten Blick nicht ersichtlich ist, wo der Fehler liegen könnte, da Eurykleia aus dem Vorhandensein der Narbe richtigerweise den Fremden mit Odysseus identifiziert, haben die Kommentatoren (s. etwa Bywater 1909, 320; Gudeman 1934, 413–414, Lucas 1968, 229; Schmitt 2008, 697–698) in ‚Niptra‘ einen Bezug auf das Gespräch zwischen Penelope und Odysseus, 19,164–260, gesehen, in dem Penelope aus den (wahren) Antworten des Odysseus (V. 220–248) auf die Richtigkeit seiner vorausgehenden Lügenezählung schließen musste. Dieser Ausweg ist denkbar, er setzt jedoch eine etwas ungenaue Zitier-Weise des Aristoteles voraus, die das gesamte Buch 19 als ‚Niptra‘ bezeichnet (LSJ s.v. νίπτρον II. gibt eben diese *Poetik*-Stelle als Beleg für eine solche Bezeichnung des 19. Buchs; siehe ferner zu homer. Bucheinteilung grundsätzlich West-West 1999).

Doch greift dies möglicherweise zu kurz:

1. Eine so plakative Betitelung des 19. Buchs ist nicht leicht nachweisbar: Die Hypothesis in den Schol. Od., Buch 19 (ed. Dindorf) nennt vier Bestandteile des Buches: Odysseus bringt zusammen mit Telemach die Waffen aus dem Speiseraum (1) und täuscht gegenüber Penelope vor, er sei aus Kreta (2); es erfolgt der Anagnorismos durch Eurykleia, die ihm die Füße wäscht (3); der Dichter macht einen Exkurs über die Verletzung des Odysseus am Parnass (4). Selbst in der Kurzfassung der Hypothesis in einigen Handschriften der D-Scholien (ed. Ernst 2006) werden noch die ὁμιλία πρὸς Πηνελόπην καὶ νίπτρα genannt.
2. Es gibt Hinweise darauf, dass Aristoteles in der Erkennung des Odysseus durch Eurykleia als durchaus nicht schlüssig einstufte (s. Pozdnev 2005). So teilt Porphyrios, Schol. Od. 19,467 (ed. Schrader 1890, 126) mit: Ἀριστοτέλης δὲ φασὶν ἐπιλαμβάνεται τοῦ τοιοῦτου ἀναγνωρισμοῦ λέγων ὡς ἄρα κατὰ τὸν ποιητὴν τῷ τοιοῦτῳ λόγῳ πᾶς οὐλὴν ἔχων Ὀδυσσεύς ἐστιν. – „Aristoteles, so heißt es, nimmt Anstoß an diesem so beschaffenen Anagnorismos, indem er sagt, dass also nach dem Dichter (= Homer) durch die so beschaffene Logik jeder, der eine Narbe hat, Odysseus ist.“ Man kann vermuten, dass Aristoteles diese Bedenken in seinen προβλήματα Ὅμηρικά entwickelt hat. (Mayhew 2019, 40–45, geht, wenn ich recht sehe, auf dieses Schol. innerhalb seiner Behandlung der ‚Narbe des Odysseus‘ nicht ein.).

Je nach ‚Identifikation‘ von ‚Niptra‘ kommt man auf eine je andere Konnotation, die im Lob Homers in 60a 19 enthalten ist: Meint ‚Niptra‘ als Beispiel Odysseus’

Gespräch mit Penelope, würde Homer in einer Figur – Odysseus – zeigen, wie man mit geschickter Arbeit mit dem Fehlschluss andere Figuren des Textes manipuliert. Meint ‚Niptra‘ die Fußwaschung, würde deutlich, wie Homer im Text zeigt, wie leicht und doch auch plausibel Figuren Schlüsse ziehen, die formal-logisch nicht statthaft sind, selbst wenn sie das Richtige treffen.

60a 26–27 προαιρείσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον κτλ. Diese Maxime reflektiert das Prinzip der Rhetorik, das Platon im *Phaidros* 272d–273c skizziert, wonach vor Gericht das Wahrscheinliche, auch wenn es nicht geschehen ist, mehr Erfolgsaussicht hat als das tatsächlich Geschehene, wenn es unwahrscheinlich ist. Siehe ferner oben die Einleitung zu Kap. 9.

60a 27–29 τοὺς τε λόγους ... ἔξω τοῦ μυθεύματος Diese Partie führt die Terminologie an ihre Grenzen: Mit λόγος wird hier nicht etwa die zu entfaltende Grundidee eines Mythos (wie in Kap. 17, 1455a 34ff.), sondern der μῦθος selbst, der dargestellt wird, bezeichnet; dass der so bestimmte λόγος seinerseits aus Teilen bestehen muss, die nicht ἄλογα (d. h. hier wiederum: Teilen, die in den Grenzen der Rationalität des 5./4. Jh. liegen) sind, gerät formal an die Grenze der Tautologie. Mit μύθευμα (das Wort kommt bei Aristoteles nur hier vor) wird ein neuer Terminus eingeführt, der als synonym mit μῦθος aufgefasst zu werden pflegt (Lucas 1968, 230; Janko 1987, 144, Marsh 2015, 586). Der Gebrauch ἔξω τοῦ μυθεύματος würde dann bedeuten, dass das ‚Unlogische‘ außerhalb des Plots (sowohl bezogen auf das Epos wie auch auf die Tragödie) zu plazieren sei – doch damit würde, wie im folgenden Beispiel Oidipus/Wissen um die Ermordung des Laios, das dies illustrieren soll, geradezu ein wesentliches Element der Geschichte selbst aus dem Plot verbannt, der Plot also eigentlich insgesamt unlogisch. Näher liegt es, hier einen ähnlichen Gedanken wie in Kap. 15, 1457b 2 (ἔξω τοῦ δράματος) und 54b 1 (ἔξω τῆς τραγωδίας) anzunehmen: nämlich das ‚Unlogische‘ außerhalb der Geschichte, die die Tragödie/das Epos darstellt, zu plazieren. Μύθευμα hat demnach die Bedeutung ‚dargestellter Ausschnitt aus der Fabel‘.

Bemerkenswerterweise illustriert Aristoteles die hier entwickelte Vorschrift nicht mit Beispielen aus dem Epos, sondern der Tragödie. Hiermit greift er implizit die Feststellung (1460a 13) wieder auf, dass ἄλογα im Epos, nicht aber in der Tragödie statthaft seien.

60a 29–30 ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι Es ist nicht völlig klar, ob hier der Stücktitel oder die Figur gemeint ist (für Letzteres Susemihl 1874, 187: „dass Ödipus nicht weiß, auf welche Art ...“, anders Vahlen 1885, 254: „tragoediam dicit etsi statim personam intelligit“). Der Nominativ, der hier erratisch im Satzgefüge zu stehen scheint, macht die Ergänzung ἔχει in Fortsetzung von ἔχειν aus 60a 29 erforderlich, was eher auf den Stücktitel als auf die Figur als Subjekt führt. Das hier angesprochene Unlogische, dass Ödipus – im Stück – nicht weiß, dass er Laios getötet hat, ergibt

sich insofern aus der nicht im Stück dargestellten Vorgeschichte, als a) zunächst eine Diskrepanz zwischen seinem Wissen, nach dem er selbst am Dreiweg die gesamte ihm entgegenkommende Gruppe erschlagen hat, und der in Theben kursierenden Version des Überlebenden vom Überfall von Räubern (V. 707–770) besteht, sowie insbesondere b) Ödipus den ihm prophezeiten Vatemord mit seinem Ziehvater Polybos verbindet (V. 771–833). Bezeichnenderweise – hierauf scheint ἔξω τοῦ μυθεύματος gemünzt – wird eben die Begebenheit selbst und die Fehleinschätzung, die sich mit dem Vorgang am Dreiweg verbindet, bei Sophokles in die Vorgeschichte der Handlung verlegt.

60a 31–32 ἐν Ἡλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες Soph. El. 660–763: eine grandiose Schilderung des Wagenrennens an den Pythischen Spielen, bei dem Orest vorgeblich durch einen Unfall zu Tode kommt. Worin hier das ἄλογον liegt, ist nicht klar – ist es der Anachronismus, der darin liegt, dass es zur Zeit des Orestes noch keine Pythien gab (so Schol. Soph. El. 47–49)? Freilich hat die Tragödie auch sonst mit Anachronismen kein Problem (vgl. etwa die demokratische Ordnung Athens, die Eur. Hik. 429–455, voraussetzen).

60a 32 ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος κτλ. Ob hier die (verlorenen) *Myser* des Aischylos (TrGF Vol. 3, F 143–145) oder des Sophokles (TrGF Vol. 4, F 409–418) gemeint sind, ist unklar.

60a 34–35 ἂν δὲ θῆ ... ἄτοπον Dieser Satz ist in der von A und B überlieferten Form mehrdeutig. Unklar ist, wo der Hauptsatz beginnt und welches Verb zu ergänzen ist: Zur Wahl stehen ἐνδέχασθαι καὶ ἄτοπον <δεῖ> (so u.a. Vahlen 1914, 320–321) und καὶ ἄτοπον <ἐστίν> (so u.a. Bywater 1909, 321–322 mit ausführlicher Diskussion, gefolgt von Tarán 2012, 295–296, der jedoch m.E. den Sinn des folgenden Satzes, dazu unten, mißversteht.). Damit verbunden ist nicht klar, ob das zweite Verb des Vordersatzes: φαίνεται dasselbe Subjekt hat wie das Subjekt des ersten Verbs: θῆ (diese aktivische Form kann nur den Dichter bezeichnen) haben kann (Subjektswechsel wird sowohl von Vahlen wie von Bywater angenommen, anders Lucas 1968, 231 und Janko 1987, 144, der freilich den Plot als gemeinsames Subjekt ansetzt).

Das Gesamtverständnis des Satzes hängt dabei an der Zuordnung von εὐλογωτέρως. Zieht man dieses Adverb (Sinn: ‘auf eine Weise, die einen besseren Logos bietet’) zu ἐνδέχασθαι, ergibt sich der Sinn ‘etwas ist auf klügere Weise möglich’, was dazu führt, dass beides als Ergänzung zu φαίνεται zu ziehen ist (‘er/es wird sichtbar/erscheint als auf bessere Weise möglich zu sein’). Subjekt sollte dann näherliegenderweise ‘der Plot’ sein. Bezieht man εὐλογωτέρως dagegen auf φαίνεται, so ist der Sinn möglich: ‘er (sc. der Dichter) wird sichtbar als auf klügere bzw. schönere Weise/recht kluge Weise verfahren zu sein bzw. komponiert zu haben’ (zu ergänzen ist hier aus θῆ: θεῖναι bzw. θεῖς).

Die lat. Übers. geht einen anderen Weg, indem sie mit *si autem ponatur* aus dem

Vorausgehenden den Plot als Subjekt weiterführt (dieser Fassung folgt Janko 1987 in seiner Übersetzung und im Kommentar 144–145) und daher geringere Schwierigkeiten mit dem Anschluss φαίνηται hat.

Eine Entscheidung zwischen diesen Optionen des Verstehens wird erleichtert durch die Fortsetzung, die mit ἐπεὶ καὶ κτλ. ein Beispiel für das in diesem dunklen Satz Gemeinte anfügt: Die Episode, in der die Phaiaken Odysseus aussetzen, wäre nicht erträglich, wenn sie ein φαῦλος ποιητής gedichtet hätte. D. h.: Homer zeigt sich (φαίνηται) εὐλογωτέρως, das ἄτοπον ist damit abgemildert (und hinnehmbar: ἐνδέχασθαι, s. dazu Vahlen 1914, 320, der auf den Gebrauch in 60a 12 verweist) bzw. gar unsichtbar geworden (ἀφανίζει) durch ein ‚Versüßen mit anderen guten Dingen‘ (τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ... ἡδύνων). Dies spricht dafür, den Satz im Sinne Vahlens, allerdings ohne Subjektswechsel, zu verstehen.

60a 35–36 τὰ ἐν Ὀδυσσεΐᾳ ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν Dass die Od. (13,119ff.) die Phaiaken den Odysseus *schlafend* auf Ithaka aussetzen lässt, gehört zu den offenbar intensiv debattierten Problemen der antiken Homer-Philologie und -Kritik. Neben Aristot. befassten sich u.a. Herakleides Pontikos und Porphyrios (bei Schrader 1890, 115–118) eingehend mit dieser ἀτοπία (so Porphyrios loc. cit.), ein Nachhall davon selbst bei Plutarch, *De audiendis poetis* 8, 27d. Die Verteidigung Homers konzentrierte sich dabei in der Regel darauf, in dieser Form der Aussetzung eine Weiterführung der Charakterisierung der Phaiaken zu sehen, die keinen Kontakt mit anderen Menschen gesucht hätten.

Nach der Untersuchung des Epos in Kap. 23 und 24 folgt nicht unmittelbar anschließend der damit vorbereitete wertende Vergleich zwischen Tragödie und Epos (er steht in Kap. 26), sondern eine Art Einschub über Interpretationsprobleme, die das Epos bzw. die Dichtung stellt. Dieser Einschub ist de facto durch Themen des vorangehenden Kapitels vorbereitet, in dem Homers Kunst, den Leser/Hörer zu Trugschlüssen zu verleiten, in eine Diskussion von verschiedenen ἀδύνατα bzw. ἀπίθανα mündet und schließlich sogar bereits auf Homer-Zetemata hingewiesen wird.

Die in Kap. 25 breit geführte Erörterung derartiger Fragen bedeutet zugleich eine wichtige ‚Vorarbeit‘ für den in Kap. 26 durchgeführten Vergleich zwischen Epos und Tragödie, der die Behandlungen dieser beiden Gattungen (und das [1.] Buch) abschließt. Diese ‚Vorarbeit‘ ist insofern von Belang, als im Horizont des späteren 4. Jh. gerade die homerischen Epen als ‚Paradepferde‘ großer Dichtung mit wohlwollenden Exegesen (s. Platon, *Ion*) wie auch mit beißender Kritik bedacht werden. Eine zentrale Figur dieser Kritik (aber nicht deren einziger Vertreter) ist dabei Zoilos von Amphipolis, der hierfür den ‚Kampfnamen‘ ‚Homeromastix‘/‚Homer-Geißel‘ erhielt, ein durchaus einflussreicher Rhetorik-Lehrer und etwas älterer Zeitgenosse

des Aristot. (zu ihm Friedlaender 1895 – mit Sammlung der Testimonien, FGrHist 71, Pfeiffer 1978, 96; Matthaios 2002). Obgleich nirgendwo im Corpus Aristotelicum von Zoilos die Rede ist und man an seiner Ernsthaftigkeit als Literaturkritiker zweifeln mag (ob es ihm darum ging, durch Aufzeigen von Widersprüchlichkeiten oder Irrtümern in den Epen komische Wirkung auf Kosten Homers zu erzielen [was möglw. im Kontext von Symposien anzusiedeln ist, s. Pfeiffer 1978, 95], oder ob er seine rhetorisch-analytische Brillanz an Homer als Übungsobjekt demonstrieren wollte, ist nicht entscheidbar), boten seine immerhin 9 Bücher (!) *κατὰ τῆς Ὁμήρου ποιήσεως* (also wohl auch ein Sammelbecken vorausgehender Homer-Kritik) eine Fülle von Homer-,Problemen‘ (die diesbezüglichen Termini *προβλήματα*, *ζητήματα* und *ἀπορήματα* werden in der griech. Literatur nahezu synonym gebraucht, s. Mayhew 2019, 9). Bereits vom 5. Jh. an wird auch eine Gegenbewegung gegen diese *obtrectatores Homeri* sichtbar, die Auflösungen der Aporien entwickelt. Ihre Vertreter werden in der späteren philolog. Terminologie als *λυτικοί* bezeichnet (s. Gudeman 1927). Zu ihnen gehörte Hippias von Thasos (s. Pfeiffer 1978, 67), auf den sich Aristot. unten 1461a 22 (und in Soph. el. 4, 166b 1) bezieht, aber auch Platon- und Aristoteles-Schüler wie Herakleides Pontikos, für den 2 Bücher *Λύσεων Ὁμηρικῶν*, *Homerischer Lösungen* (F 171–75 Wehrli) bezeugt sind. Aristot. selbst hat sich intensiv mit diesen Aspekten der Homer-Interpretation befasst: So weiß Diogenes Laert. (5,21) von *ἀπορήματα Ὁμηρικά* in 6 Büchern, die sog. Appendix Hesychiana von *προβλήματα Ὁμηρικά* in sogar 10 Büchern (s. dazu insgesamt Mayhew 2019, 25–33, pointiert Pfeiffer 1978, 95). In welchem zeitlichen Verhältnis die *Poetik* zu diesem (entweder unter leicht divergierenden Titeln und in unterschiedlichen Einteilungen oder mehrteiligen überlieferten) Werk steht, ist nicht feststellbar; systematisch scheint es für die *Poetik* das zu leisten, was für den Bereich der *Rhetorik* die Soph. el. bedeuten. Zu den von Rose für die *προβλήματα* gesammelten Frg. 142–179 R³ lassen sich mit mehr oder weniger Zuversicht weitere stellen (s. dazu Mayhew 2019).

In diesem Horizont bildet Kap. 25 eine bedeutsame Darlegung, wie es in 60b 6–7 pointiert heißt, *περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων*, die dadurch etwas Besonderes bietet, dass sie das Thema systematisch behandelt (*ἐκ πόσων τε καὶ ποίων εἰδῶν ἐστίν*). Denn eine solche Systematik ist vor Aristoteles nicht erkennbar (in insbesondere den Homer-Scholien erscheinen in der Regel Einzelprobleme durch die ‚Alten‘ ‚aufgespießt‘ bzw. gelöst); freilich zeigen sich in der späteren Literatur stärkere Bündelungen zumindest der Lösungen, so etwa in den Ilias-A-Scholien zu A 50, wo es explizit heißt: *καὶ οἱ μὲν ῥητορικῶς λύνοντές φασιν*, oder in Form der Aristarch zugeschriebenen Strategie einer *λύσις ἐκ τοῦ προσώπου*, die einen (vermeintlichen oder tatsächlichen) Fehler aus dem Charakter des im betreffenden Text Sprechenden erklären will (so etwa Porph. ad Il. 6,265 [p. 116–119 MacPhail 2011]; Il. Schol. A ad 2,570a; s. insgesamt Nünlist 2009, 116–132).

Kap. 25

Dieses Kapitel bietet, gemäß seinem programmatischen Eröffnungssatz, eine systematische Behandlung von Problemen (hier im Sinne von Anstößen, die Kritik hervorrufen), die Dichtung (d. h. hier: insbesondere das homerische Epos) dem Rezipienten aufgibt, sowie entsprechende Lösungen.

Hierfür greift Aristot. die in Kap. 1–3 entwickelte Definition von Poesie als Mimesis auf, der er jedoch eine neue Wendung gibt, indem er eine – in der *Poetik* hier neue – systematische Erfassung des Bezugs zwischen der Nachahmung und dem Nachgeahmten herleitet, die er auf drei Modi bringt: i) die direkte Entsprechung (οἷα ἦν ἢ ἔστιν), d. h. eine Form von Mimesis, in der das Produkt daran gemessen werden kann, ob es diese direkte Entsprechung aufweist, ii) die Entsprechung gegenüber dem Eindruck/Schein des Objekts (οἷα φασιν καὶ δοκεῖ), d. h. eine Form von Mimesis, in der das Objekt nicht mehr absolut als Gegenstand der Entsprechung, sondern nur noch in seinem Schein/seiner Wirkung gefasst wird, sowie iii) die Entsprechung gegenüber dem als Ideal bzw. als Norm aufgefassten Objekt (οἷα εἶναι δεῖ). Diese drei Modi bedeuten auf der einen Seite eine Entlastung der Poesie gegenüber den Kritikpunkten, die insbesondere in Platons *Staat* (s. dazu Einleitung 69–74) gegenüber mimetischer Poesie insgesamt entwickelt sind. Sie eröffnen auf der anderen Seite (und dies scheint wichtiger) die Möglichkeit, eine spezifische ‚Richtigkeit‘ der Dichtung (gegenüber anderen *technai*) zu konstatieren, die sie nur angreifbar macht, wenn sie im Rahmen ihrer eigenen Bedingungen ‚Fehler‘ macht (60b 15–16). Diese Grundlegungen: die Differenzierung der Mimesis und die Unterscheidung zwischen Fehlern, die ‚wesentlich‘, und Fehlern, die ‚akzidentiell‘ für die Poesie sind, liegen der nun folgenden Behandlung der Probleme und der Lösungen zugrunde und geben dem Kapitel sein eigentliches Gerüst. An dessen Schluss (1461b 22–25) wird festgestellt, dass es insgesamt fünf Arten der Vorwürfe/Probleme (b 22 τὰ ... ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε ειδῶν) und zwölf Auflösungen gebe (b 24–25 αἱ δὲ λύσεις ... εἰσὶν δὲ δώδεκα). Die Vorwürfe benennt Aristot. wie folgt: I. ὡς ἀδύνατα, II. ὡς ἄλογα, III. ὡς βλαβερά, IV. ὡς ὑπεναντία, V. ὡς παρὰ τὴν ὀρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. Hierbei ist evident (und das Kapitel selbst zeigt es jeweils in loco, s. Lucas 1968, 245), dass die Kategorien I–II–IV nicht wirklich trennscharf zueinander sind und Kategorie V unklar bleibt, zumal sie eigentlich alle Kategorien umschließt. Die Auflösungen schließlich bleiben hier gänzlich unbestimmt (Schmitt 2008, 703–5 macht ein Angebot, wie man im Kap. zwölf Lösungsstrategien entdecken kann).

Es ist nicht leicht erkennbar, wo und wie diese Probleme und Lösungen im Kap. selbst thematisiert werden; zudem ist der Gesamt-Aufbau des Kapitels nicht eindeutig (die Analyse von Lucas 1968, 232–234, arbeitet das Nicht-Stimmige allzu stark heraus). Nach der Grundlegung (60b 6–22) scheint die Behandlung der Probleme und Lösungen, eingeleitet mit πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην, nach der Unterscheidung von Wesentlich und Akzidentiell zu erfolgen und mit dem Problem der ἀδύνατα zu beginnen. Dieses Problem wird 60b 22–32 so abgehandelt, dass – im

Sinne von zwei Lösungen – zunächst festgestellt wird, wann mit dem Unmöglichen kein Fehler verbunden ist, darauf (mit ἔτι, 60b 29 angeschlossen), unter welchen Bedingungen ein nur akzidentieller Fehler vorliegt.

Hierauf folgt, mit πρὸς δὲ τοῦτοις (60b 32) angeschlossen, jedoch nicht gänzlich konsequent, eine dreigestafelte Verteidigung/Auflösung gegen den Vorwurf nicht wahrheitsgetreuer Darstellung (60b 32–61a 4: ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ). Diese Verteidigungen basieren auf der Dreiteilung der Mimesis der Einleitung (60b 10). Unklar ist, ob hiermit zugleich der Bereich der akzidentiellen Kunstfehler angesprochen ist. Im nächsten Abschnitt (61a 4–9: περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς) ist das Problem des vermeintlich moralisch Anstößigen angesprochen (was sich mit dem Vorwurfsbereich III. ὡς βλαβερὰ identifizieren lässt). Das hier Thematisierte wird nicht mehr nach ‚wesentlich‘/‘akzidentiell‘ betrachtet, gehört also zum eigentlichen Aufgabenbereich der Poetik an sich. Die hier angesprochenen Verteidigungsmöglichkeiten entsprechen der λύσις ἐκ τοῦ προσώπου (s.o.). Hieran schließt sich ein größerer Abschnitt an, der vermeintliche Verstöße/Fehler der lexis (hier ist unklar, auf welche Vorwurfskategorie dies zu beziehen ist) betrifft (61a 9–31), für die insgesamt fünf Lösungen angeboten werden (Ansetzung eines spezifischen dichterischen Sprachgebrauchs, Missverständnisse bei der Prosodie oder beim Satzbau, Rechtfertigung einer gewissen Lizenz zur Mehrdeutigkeit sowie Berücksichtigung der allgemeinen Regeln des Sprachgebrauchs insbesondere bei Metaphern). Der folgende Abschnitt (61a 31 – b 9) gilt den vermeintlichen Widersprüchen (also IV. ὡς ὑπεναντία), die insbesondere durch Überprüfung der Voraussetzungen aufgelöst werden sollen.

Mit ὅλως δέ (61b 9) scheint eine Art von Erweiterung der Perspektive eingeleitet zu werden, die zunächst (61b 9–15) an der Kategorie I, hier: τὸ ἀδύνατον, orientiert ist und eine Lösung in Anlehnung an die Möglichkeiten von Mimesis, etwas darzustellen, wie es sein sollte, sucht; modifiziert wird eine derartige Lösungsstrategie anschließend auch für τὰ ὑπεναντίως εἰρημένα, also Kategorie IV, skizziert (61b 15–21), bei der es zunächst die Voraussetzungen zu prüfen gelte, aber auch, wenn diese geklärt sind, die Berechtigung der Kritik – ὀρθῇ ἐπιτίμησις – eingeräumt wird.

Eine summarische Zusammenfassung (61b 22–25, s.o.) beschließt dieses komplexe Kapitel.

60b 6–7 περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων εἰδῶν ἐστίν... φανερόν Mit diesem Satz gibt Aristot. (wie zu Beginn von Kap. 1, 6, 15, 19 u. 23) das Thema und die Gliederung des Themas an.

60b 7 ὥδ' ἂν θεωροῦσιν γένοιτ' ἂν φανερόν. Das doppelt gesetzte ἂν findet sich auch in De part. anim. 2,8, 654a 18; Platon, leg. 5, 742c; Thuk. 2,48,3.

60b 8–9 μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερ ἀνὴρ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός Der Dichter wird hier wie in Kap. 2, 1448a 5–6, als ‚Nachahmer‘ mit dem Maler vergli-

chen; zum im Corpus Aristotelicum nur hier verwendeten εἰκονοποιός vgl. das wohl synonym gemeinte Kap. 15, 1454b 9: εἰκονογράφος.

60b 9–10 τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν B hat die richtige Lesart τὸν ἀριθμὸν. Aristoteles legt durch diese Betonung der Zahl drei besonderen Wert darauf, dass es nur diese drei Gegebenheiten des ‚Realitäts-‘ bzw. Objektbezugs‘ bei der Mimesis gibt, die auch nicht Mischformen bilden können: ἐν τι αἰεί.

Die ersten zwei Formen der Mimesis: οἷα ἦν ἢ ἔστιν, οἷα φασιν καὶ δοκεῖ erscheinen hierbei wie eine präzisierte Formulierung der Bestimmung des Objektbezugs von Mimesis, den Platon, Rep. 10, 598a (mit Fortführung in 598b) gibt: οἷα ἔστι ἢ οἷα φαίνεται. Die dritte Aristotel. Konstellation fehlt bezeichnenderweise bei Platon: οἷα εἶναι δεῖ. Diese Konstellation, die gegenüber Platon eine Legitimation der Poesie impliziert und zugleich (s. Einleitung 31–37) ein Äquivalent zur modernen Kategorie ‚Fiktionalität‘ herstellt, ist in der *Poetik* in Kap. 2 in den systematischen Möglichkeiten vorgezeichnet, qua Mimesis Figuren zu erschaffen, die besser, gleich oder schlechter als ‚wir‘ sind (1448a 4); in 60b 33 (s.u.) wird eben diese Konstellation als Sophokleische Selbsteinschätzung über die Qualität des eigenen Tragödien-Personals (in Abgrenzung zu Euripides) zitiert.

60b 11–12 ταῦτα δ’ ἐξαγγέλλεται λέξει, ἐν ᾗ κτλ. Da Aristot. hier zunächst an den Epiker (und erst in zweiter Linie an den Tragiker) denkt, kann er das Medium der Mimesis – in Weiterführung von Kap. 1, 1447a 22 –, die Medialität, das ἐν λόγῳ, konkreter als λέξει, als sprachlichen Ausdruck fassen und hierbei die in diesem sprachlichen Ausdruck enthaltenen Sondermöglichkeiten (die damit ihrerseits den Charakter einer Lizenz des Dichters gewinnen) anführen. B’s ἐν ᾗ löst das mit dem schwerverständlichen ἦ von Π aufgegebene Problem, das offenbar in der Überlieferung A dazu geführt hat, λέξει als Beginn einer Aufzählung zu verstehen, die mit γλώτταις καὶ μεταφοαῖς fortzusetzen sei. In dem durch B gebildeten Relativsatz sind die von Menardos (bei Sykouris 1937) aus A’s Dativ Plural hergestellten Nominativ-Plural-Formen γλώτται καὶ μεταφοραί (mit denen die einzelnen Fälle impliziert sind) angemessener als der abstrakte Nominativ Singular dieser Begriffe, den B bietet.

60b 12 πολλὰ πάθη τῆς λέξεως Hier erscheint πάθος in der *Poetik* nach den Bedeutungen Affekt (Kap. 19, 1456a 38) und Leid/Katastrophe (s. oben zu Kap. 11, 1452b 11–12) in einer dritten Bedeutung (die bei Aristot. häufig anzutreffen ist, da sie ἀλλοίωσις der Qualität bezeichnet, s. Bonitz 556): als Veränderung (im sprachlichen Ausdruck), die als neutral oder sogar negativ aufgefasst ist (und später als terminus technicus der Grammatik erscheint, s. Theophrast, Περὶ τῶν τοῦ λόγου στοιχείων, Nr. 683 Fortenbaugh 1992: ... τίνα τὰ πάθη αὐτῆς sc. τῆς λέξεως).

Sachlich scheint Aristot. hier an die Aufzählung anzuschließen (s. Vahlen 1885, 257), die Kap. 21, 1457b 1–3 bietet, d. h. πάθος umfasst hier μεταφορά, κόσμος etc. Insgesamt wird mit dieser Feststellung, dass in der λέξις verschiedenartige Sprachfor-

men und Sprachgestaltungsmöglichkeiten enthalten sind, einer Kritik an der poetischen Sprachgestaltung vorgebeugt, wie sie etwa im Fall der in Kap. 19, 1456b 15–16 referierten Kritik (ἐπιτιμᾶ) des Protagoras an Il. I,1 enthalten ist.

60b 13–15 ... οὐχ ἡ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς Der Terminus ὀρθότης, ‚Richtigkeit‘, scheint im späteren 5. Jh. auch in der Literaturbetrachtung (bzw. -kritik) etabliert. Protagoras (DK 80 A 24), Kratylos (DK 65 A 5) und Prodikos (DK 84 A 11; alle drei Partien aus Platon, Crat.) können von einer ‚Richtigkeit der Wörter‘, ὀρθότης ὀνομάτων, handeln, Gorgias von einer Richtigkeit der ‚Logoi‘/Redeweise (DK 82 B 6). Dass die Poesie diese Richtigkeit nicht erfüllt, ist ein immer wieder bei Platon entwickelter Gedanke (Rep. 10, 598; Leg. 2, 667d, 668b u. ö.). Dass die Poetik eine andere Form von ‚Richtigkeit‘ beanspruchen darf als andere Künste, ist demgegenüber hier neu von Aristot. ins Spiel gebracht. Man kann versucht sein, in der Abgrenzung der spezifischen Richtigkeit der Poetik von der der Politik eine implizite Auseinandersetzung mit Platon, insbesondere Rep. und Leg., zu sehen, also den Schriften mit dem bedeutendsten ‚politischen‘ Anspruch.

60b 16 ἡ μὲν γὰρ καθ’ αὐτήν, ἡ κατὰ συμβεβηκός Die Termini καθ’ αὐτήν und συμβεβηκός greifen die Unterscheidung zwischen Wesentlichem und Akzidentiellem auf, die Aristot. in Met. 5,7, 1017a 7–22 erläutert; hier in der Hinsicht, dass nur die Fehler, die Dichtung an sich als solche betreffen, als Verstöße gegen deren spezifische ὀρθότης zu zählen sind.

60b 17 προείλετο * * μιμήσασθαι ἀδυναμίαν Dass hier eine Lücke im Text vorliegt, ist communis opinio, umstritten freilich, ob sie vor oder nach μιμήσασθαι anzusetzen ist (vor μ.: Vahlen, Kassel, Lucas; nach μ.: Gudeman, Tarán). Wie sie zu füllen ist, ergibt sich im Prinzip aus dem Kontext; allerdings löst die Ergänzung Vahlens (1885, 258–260 bzw. 1914, 324–328) nicht die Probleme, die der folgende Satz stellt (hierzu instruktiv Bywater 1909, 327). Hier ist nicht klar, ob μὴ ὀρθῶς zu προελέσθαι zu ziehen ist, oder elliptisch für μὴ ὀρθῶς εἶχεν steht (so Vahlen 1885, 258, danach Lucas 1968, 235; die Übers. folgt diesem Verständnis), oder – wie Bywater vorschlägt, zu verstehen ist: μὴ ὀρθῶς μιμείσθαι. Ferner wird das Beispiel, das den nicht-poetischen Fehler illustrieren soll, mit ἀλλὰ τὸν ἵππον eingeführt. Wozu wird hier ein ‚Gegensatz‘ gebildet? Bywater versucht, dies Problem herunterzuspielen, indem er wie folgt umstellt: ἀλλὰ προείλετο μιμήσασθαι ὅσον τὸν ἵππον κτλ. Einfacher und mit Blick auf den Artikel τὸν ἵππον, der auf das Pferd als etwas schon Genanntes zu verweisen scheint, dürfte es sein, die Lücke in b 17 etwas größer anzusetzen als es Vahlen tat, und zu schreiben: εἰ μὲν γὰρ προείλετο μιμήσασθαι (ὀρθῶς, ἤμαρτε δ’ ἐν τῷ μιμήσασθαι ἀπεργασάμενος ὅσον ἵππον φαυλῶς δι’) ἀδυναμίαν κτλ. Ähnlich bereits Janko 1987, xxvi.

ἀδυναμία bezeichnet nicht die ‚objektive‘ Unmöglichkeit (dies wäre τὸ ἀδύνατον), sondern, wie Pol. 5,11, 1314a 23 oder Top. 6,6, 145b 1 das subjektive Unvermögen.

60b 18 ἄμφω τὰ δεξιὰ Die Ergänzung von ἄμ' (Vahlen 1885, 259 mit durchaus bemerkenswerten Parallelen für ἄμ' ἄμφω) ist nicht erforderlich, da durch ἄμφω τὰ δεξιὰ bereits ‚beide (zugleich)‘ impliziert ist. Dass Aristoteles hier den Fehler in fremder Kunst am Beispiel des Pferdes illustriert, ist angesichts der Bedeutung des Pferdes (und der damit prinzipiell vorhandenen Kenntnis) in aristokratischen Kreisen nachvollziehbar; in *De incess. anim.* 14, 712a 24 – b 10 gibt er selbst eine Beschreibung des Bewegungsablaufs der Beine des Pferdes.

60b 20 ἡ καθ' ἄλλην τέχνην Das immerhin durch B tradierte καθ' bedeutet eine Ergänzung des Gedankens, die die Verengung auf ‚Fehler‘ aufhebt und auch die durch derartige Versehen im Bereich anderer Künste entstandenen poetischen ‚Unmöglichkeiten‘ einbezieht. Sie ist syntaktisch erforderlich, da erst hiermit a) das erforderliche Pendant zu ἡ τὸ καθ' κτλ. vorliegt und b) der geeignete Bezug zu ὅποι' ἂν οὖν vorliegt. Ferner nimmt Aristoteles im nächsten Abschnitt ausdrücklich auf den Vorwurf ‚poetischer‘ Unmöglichkeit Bezug.

Die hier als Beispiel eingeführte ‚falsche‘ Darstellung des Pferdes ist mithin auch ein ἀδύνατον der ἱππική.

60b 20–21 ἡ ἀδύνατα πεποιήται ὅποι' ἂν οὖν Das in A (B fehlt hier) überlieferte ὅποιαν οὖν ist von den meisten Herausgebern als (femines) Indefinitpronomen im Akk. aufgefasst worden (sie schreiben daher ὅποιανούν) und auf das vorausgehende τέχνην bezogen worden. Damit wird das unmittelbar vorausgehende ἡ ἀδύνατα πεποιήται ungrammatisch und erscheint unverständlich. Gleichwohl ergibt es von der Sache her Sinn: Wie das Beispiel vom mit beiden rechten Beinen schreitenden Pferd zeigt, geht es nicht nur um Fehler, die als Fehler einer ‚fremden Kunst‘ aufzufassen sind, sondern auch um Fehler, die man als schlichte physikalische oder anders gelagert Unmöglichkeiten auffassen kann (wie hier die Grenze zu ἄλογα/θαυμαστά zu ziehen wäre, bleibt hier unerörtert): also etwa die 50 Kinder des Danaos (vgl. die Kritik des Hekataios FGrHist I F 19). Hier läge dann eine schlichte Unmöglichkeit, nicht aber ein Fehler, der in den Bereich einer spezifischen Kunst gehört. So ist ἡ ἀδύνατα πεποιήται von der Sache her gerechtfertigt, und der Vorschlag von Bywater 1909, 328, das überlieferte ὅποιαν οὖν als ὅποι' ἂν οὖν zu verstehen, stellt auch das notwendige verallgemeinernde Relativpronomen in einem elliptischen Relativsatz (der mit größerem Ergänzungsaufwand auch vom Paris. 2038 geboten wird) her.

60b 25–26 ... ἐκπληκτικώτερον παράδειγμα ἡ τοῦ Ἑκτορος δίωξις Die hier als besondere poetische Erschütterung hervorruhend zitierte Szene: die Verfolgung Hektors durch Achill aus *Ilías* 22, 131–166, wird auch in Platon, *Ion* 535b als Beispiel für eine derartige Erschütterung (Sokrates zu Ion: ὅταν εὖ εἴπῃς ἔπη καὶ ἐκπλήξῃς μάλιστα τοὺς θεωμένους) von Hörern durch den rhapsodischen Vortrag genannt.

60b 27 ἐνεδέχεται Hier (wie oft) unpersönlich im Sinne von (ugs.) „es wäre drin“ mit Inf. konstruiert.

60b 31–32 ἔλαττον γὰρ ... ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν Hier greift Aristoteles wiederum auf ein Beispiel aus der Malerei als Kunst zurück: Gemäß dieser Kunst wäre es ein geringeres Vergehen, eine Hirschkuh – aus Unwissenheit – mit Geweih zu malen als sie (ohne Geweih) auf eine Weise, die nicht nachahmt (ἀμίμητος [als Gegenteil zu μιμήτικός] bei ‚Aristoteles‘ sonst nur noch in Ps.Aristot. Probl. 29,10, 951b 6 – dort insignifikant), d. h. Ausdruck für mangelhafte Kunst ist.

60b 33 ὅτι οὐκ ἄληθῆ Der Vorwurf, Dichtung sei ‚nicht wahr‘, gehört zum festen Bestand der Platonischen Dichtungskritik, s. Euthyph. 6b-c; Rep. 2, 364, 377d/e; 3, 391b-e; Crat. 408c; Leg. 10, 886b/c.

60b 33–34 οἷον καὶ Σοφοκλῆς ... Εὐριπίδην κτλ. Diese Partie (= Sophokles Test. 53a Radt) zitiert ein Bonmot, das Sophokles zugeschrieben wird (etwas ausführlicher ist es im Gnomol. Vat. 518 Sternbach = Soph. Test. 53b Radt ausgeschrieben). Es kann auf die in Kap. 2 vorgenommene Unterscheidung der Nachahmung von Menschen/Charakteren bezogen werden: auch dort wird das Produkt der Nachahmung als ‚besser‘ (dort repräsentiert durch Homer; zur Nähe von Homer und Sophokles s. Kap. 3, 1448a 26–27) oder ‚schlechter‘ gegenüber der ‚Realität‘ verstanden. Die hier Sophokles zugeschriebene Selbst- und Euripides-Charakterisierung lässt sich an den erhaltenen Stücken nachvollziehen (vgl. etwa die Unterschiede der Charaktere in den *Elektren*). Zugleich ‚bestätigt‘ Sophokles mit seiner Selbsteinschätzung die oben, 60b 9–10, angeführte dritte systematische Möglichkeit des Objektbezugs der Mimesis.

60b 35–61a 1 εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἷον περὶ θεῶν Die hier vorliegende doppelte Ellipse kann verschieden ergänzt werden; am leichtesten (freilich stilistisch problematisch) ist die doppelte Ergänzung von λυτέον. Zum in der zweiten Ellipse erforderlichen λυτέον ὅτι vgl. Soph. el. 24, 179 b34, Rhet. 2,25, 1402 b34.

61a 2–3 ἔγχεα δὲ σφιν ὄρθ' ἐπὶ σαυρωτήρος Il. 10,151–152.

61a 5 εἰ εἴρηται τι νῆ πέπρακται Mit den Referenzen ‚Handeln‘ und ‚Sprechen‘ sind die zentralen Bereiche angesprochen, die im Epos wie auch in der Tragödie das jeweilige Geschehen ausmachen.

61a 10–16 οἷον γλώττη Aristot. gibt hier drei Beispiele für Schwierigkeiten, die sich durch das Zugrundelegen einer Glosse lösen lassen; dass alle diese Probleme vom Homer-Kritiker Zoilos aufgebracht oder wenigstens besonders schlüssig formuliert worden waren, ist möglich (vgl. hierzu Mayhew 2019, 106–108).

61a 10–11 οὐρήας μὲν πρῶτον Aristot. zitiert das hier zugrunde liegende Problem (später von Porphyrios [ad Il. 1,50, p. 4 Schrader 1880] auf die Formel gebracht: διὰ τί ἀπὸ τῶν κυνῶν καὶ τῶν ἡμιόνων ὁ λοιμὸς ἤρξατο κτλ.) nur als Stichwort: In Il. 1,50–52 wird die Ausbreitung der Pest im Lager der Griechen geschildert, die von Apolls Pfeilschuss ausgelöst wird: οὐρήας μὲν πρῶτον ἐπώχετο καὶ κύνας ἀργούς, / αὐτὰρ ἔπειτ' αὐτοῖσι βέλος ἔχεπεν κῆς ἐφείς / βάλλ'. – „Maultiere zuerst nahm er sich zum Ziel und schnelle Hunde, / aber dann sandte er gegen sie selbst das spitze Geschoss / und traf.“ Dass man hier ein Problem bzw. ein Defizit sehen konnte, bezeugt Herakleitos, Alleg. Homer. 14, der eine Kritik des Zoilos referiert: dieser sah in dieser Partie offenkundig eine anstößige Darstellung Apolls durch Homer, da Apoll hier seine Wut blindlings gegen Maulesel und Hunde richte (ὁ θυμὸς ἀφρόνως ἡμιόνους ἐνήκμαζε καὶ κυσὶν = Zoilos Frg. 6 Friedlaender 1895 = FGrHist 71 F 5). Auf diese Kritik reagiert Herakleitos selbst mit einer ‚medizinisch-naturwissenschaftlichen‘ Verteidigung (medizinische Experten hätten beobachtet, dass eine Seuche häufig bei vierbeinigen Lebewesen beginne, weil diese niedere Luftschichten einatmeten, die Menschen [durch den aufrechten Gang] höhere; ähnlich Schol. Il. 1,50b, eine ‚ethische‘ Lösung bietet das Schol. Il. 1,50c, p. 22–23 Erbse). Die von Aristot. angeführte Lösung, in οὐρήας eine Glosse für φύλακας zu erkennen, ist auf den ersten Blick gar nicht so abwegig: hier würde οὐρεύς auf οὔρος, Wächter oder Diener (s. LfgrE s.v. III, formelhaft οὔρος Ἀχαιῶν) zurückgeführt; Il. 10, 84 (Dolonie) scheint τιν' οὐρήων in eben dieser Bedeutung zu bieten (vgl. Hesych o 1847). Kritik gegen diese Lösung bietet bereits Aristonikos (Schol. Il. 1, 50a).

61a 12 δς ῥ' ἦ τοι κτλ. Il. 10,316, Aristot zitiert hier in Abweichung von der Vulgata, die δς δῆ τοι bietet. Vielleicht ein ‚Augensprung‘ zu Il. 10,318?

61a 13–14 τὸ γὰρ εὐειδὲς ... τὸ εὐπρόσωπον καλοῦσι. Vahlen 1914, 333 vergleicht zur Konstruktion Plat. Crat. 410c: ὥς φησιν Ὀμηρος. τὸ γὰρ γεγάασι γεγενῆσθαι λέγει – „so sagt Homer. Denn (die Form) γεγάασι benutzt er für γεγενῆσθαι.“; sowie EN 6,11, 1143a 18: λέγομεν γὰρ τὸ μανθάνειν συνιέναι πολλάκις – „denn wir gebrauchen oft ‚lernen‘ für verstehen.“

Ob hier Aristot. inhaltlich das Richtige trifft, steht auf einem anderen Blatt: Der Kontext in Il. 10: die Einführung der Figur Dolon (von Aristot. wohlweislich vollständig zitiert?) deutet auf das näherliegende Verständnis von εὐειδής als ‚wohlgestaltig‘ (so auch das LfgrE Vol. 2, Sp. 772 [Mader] – im gesamten frühgr. Epos übrigens nur für Frauen gebraucht): ἦν δέ τις ἐν Τρώεσσι Δόλων ... δς δῆ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός, ἀλλὰ ποδῶκης. – „es gab bei den Troern einen gewissen Dolon [...], der war zwar an Gestalt hässlich, indes fußschnell.“ Der Gegensatz zwischen dem Eindruck, den der Körper macht, und der Schnelligkeit als Fähigkeit, die dem Körper innewohnt, ist sinnvoller als ein Gegensatz zwischen Schönheit des Gesichts und Schnelligkeit.

Zudem ist die Operation, die Aristot. hier vornimmt, interessant. Denn in der *Ilias* steht ja nicht εὐειδής, sondern εἶδος κακός. Aristot. nimmt indes offenbar bezug

auf eine (sonst nicht nachweisbare) Kritik, nach der εἶδος κακός Aussehen im Sinne eines ‚körperlichen Gesamteindrucks‘ bezeichne, also κακός, wie Aristot. weiter ausführt, so zu verstehen sei, dass Dolons Körper ‚asymmetrisch‘/unproportioniert (τὸ σῶμα ἀσύμμετρον), d. h. ‚schief‘ oder gar verkrüppelt sein müsse (die darunter liegende Anschauung, dass Schönheit in Symmetrie liege, gehört zu den Grundannahmen der Aristotel. Ästhetik, vgl. Met. 13,3, 1078a 31 – b 4). Daraus ergibt sich sodann die Frage, ob oder wenigstens wie plausibel Dolons ‚Fußschnelligkeit‘ ist, wenn sein Körper ‚schief‘ ist. Diese Frage wirft die Plausibilität der homerischen Dolon-Beschreibung auf, und Aristot. verteidigt Homer mit einer – ansonsten nicht nachweisbaren – kretischen (! – liegt darin im Sinne der sprichwörtlichen Lügen der Kreter eine Ironie oder sollen die Kreter, weil besonders traditionsverhaftet [vgl. Plat. Leg.], daher auch als Bewahrer alter Sprachformen gelten?) Sonderbedeutung von εὐειδής, also einem Adjektiv, das zwar die Komponente εἶδος enthält, und das in der (verengten) Bedeutung πρόσωπον, aber nicht gekoppelt ist an κακός o.ä., sondern an das Gegenteil: εὖ. Dieses Adjektiv in kretischer Bedeutung sei die Grundlage für das rechte Verständnis von εἶδος κακός als ‚hinsichtlich des Gesichts hässlich‘.

Man kann in dieser Verteidigung mit Gudeman 1934, 429–430 eine gesuchte Lösung für ein recht konstruiertes Problem sehen, muss sie freilich nicht Aristot. als Erfinder anlasten, sondern kann sie als Beispiel für die Beschäftigung mit dem Homer-Text im 4. Jh. betrachten.

61a 14–15 ζωρότερον δὲ κέραϊε Il. 9,203: Achill will seinen Gästen Phoinix, Odysseus und Ajas einen besonderen Willkommenstrunk bereitet wissen. Er trägt daher Patroklos auf, einen größeren Mischkrug aufzustellen und die Wasser-Wein-Mischung ζωρότερον zu mischen. Dieser Gebrauch des Adjektivs und zumal des Komparativs hat in der griechischen Literatur und Literaturkritik einen erheblichen Widerhall gefunden. Denn das Wort (bei Homer ein hapax legomenon), zumeist des Weiteren in Verbindung mit ‚Wein‘ gebraucht, ist in seiner Bedeutung nicht recht klar – so legt die zeitlich nächste Verwendung bei Empedokles DK 31 B 35,15 (s. dazu unten zu 61a 24) nahe, mit ihm das Gemischte im Gegensatz zum Ungemischten benannt zu sehen: ζωρά τε τὰ πρὶν ἄκρητα διαλλάξαντα κελεύθους – „und zu (*kräftig*) *Gemischtem*, was vorher ungemischt war, im Wechsel der Pfade.“ Es könnte jedoch auch bei Empedokles ein Missverständnis (oder ein absichtlich dunkler Gebrauch?) vorliegen (Aristot. kannte die Stelle, s.u. 61a 24), wenn man mit dem LfrgE (Bd. 2, Sp. 880 [Goosens]) und Griffin 1995, 100 in der Homer-Stelle für ζωρός „kräftig“, „pur“ ansetzt. In jedem Fall – ob ‚kräftiger gemischt‘ oder ‚kräftiger‘ – ist jedoch deutlich, dass Achill einen überdurchschnittlich starken Wein anbieten will. Inhaltlich konnte sich damit freilich ein Problem verbinden: Warum sollte Achill seinen drei Gästen ausdrücklich stärkeren Wein offerieren? Damit würde sich die für einen Jüngling wie Achill merkwürdige ‚Inspidität‘ verbinden, seine deutlich älteren Gäste implizit für Trunkenbolde zu halten, die es mit stärker gemischtem Wein halten (s. zu 61a 15). Einen derartigen Vorwurf scheint wiederum der berühmte Homer-Kritiker Zoilos

(FGrHist 71 F 4 = Frg. 12 Friedlaender 1895) erhoben zu haben. Damit war ein interessantes Homer-Problem geschaffen, das weithin Interesse gefunden hat, wie seine ausführliche Erörterung durch Plutarch, Quaest. Conv. 5,4, 677e/f (mit einer interessanten ‚physiologischen‘ Erklärung: Achill wisse, dass ältere Männer Hitze [durch stärkeren Wein] zugeführt werden müsse) und Athenaios 10, 423c-e (mit zahlreichen Zitaten aus der Komödie, die den Gebrauch des Wortes belegen) zeigt. Porphyrios [Schrader 1880, 135, auch zitiert bei Erbse 1971 im app. zu Schol. Il. 9,203a] stellte dieser Partie die Bewertung „ungehörig“ aus: ἀπρεπές· ὥς γὰρ ἐπὶ κῶμον ἤκουσιν ἀκρατότερον διδόναι παρακελεύεται (- „ungehörig: denn [für sie] wie zu einem Trinkfest Kommenden wird befohlen ungemischteren Wein zu reichen“). Porph. führt dann die ihm bekannten Lösungsversuche (in interessanter Systematik) vor: οἱ μὲν γὰρ ἀπὸ τῆς λέξεως λύουσι· τὸ γὰρ ζωρότερον εἶναι τάχιον· οἱ δὲ ἀπὸ τοῦ καιροῦ, ὅτι νύξ· οἱ δὲ ἀπὸ τοῦ ἔθους· τοὺς γὰρ ἥρωας, ἄλλως καταπονουμένους, δαψιλεστέροις τοῖς πρὸς τὴν δίαιταν κεχρησθαι εἰκός· ἢ ἴσως ὥς μουσικὸς καὶ ὑδαρέστερον πίνων, ἀφ’ ὧν ὀνειδίζει καὶ οἰνοφλυγίαν Ἀγαμέμνωνι. – „Die einen lösen das Problem von der Lexis her: denn ζωρότερον bedeute ‚schneller‘; andere vom Zeitpunkt her, weil es Nacht war [sc. und man daher ohne soziale Folgen stärkeren Wein trinken konnte], dritte wiederum von der Wesensart [sc. der Helden] her: denn es sei plausibel, dass die Heroen, zumal auch sonst in höchster körperlicher Belastung, das, was zu ihrem täglichen Lebensunterhalt gehört, aufwändiger gebrauchten [dies entspricht Plut. Quaest. Conv. 5, 4, 678a]. Oder vielleicht, weil er ein Jünger der Muse [vgl. Achills Phorminx-Spiel und seinen Gesang in Il. 9,186–89, bei dem ihn die Gesandtschaft antrifft] war und deswegen (Wein) stärker mit Wasser verdünnt trank, weswegen er auch die Trunksucht an Agamemnon tadelt [in Il. 1,225 apostrophisiert Achill den Agamemnon οἰνοβαρές – „weinschwer“].“

61a 15–16 οὐ τὸ ἀκρατον ὡς οἰνόφλυξιν ... τὸ θάττον. Aristot. bietet hier eine Lösung des Problems von der Lexis her; sein Vorschlag, den strittigen Komparativ ζωρότερον als Synonym für θάττον zu verstehen, entspricht genau dem (s.o.) von Porphyrios benannten Verfahren, erscheint aber im Widerspruch zum Gebrauch/ zur Bedeutung der Grundform ζωρά in 61a 23–25.

Zu οἰνόφλυξ = trunksüchtig siehe etwa [Plat.] Eryx. 405e; Xenophon, Apol. 19. Siehe Probl. 3,5, 871a 27: διὰ τί οἱ οἰνόφλυγες τρέμουσι, καὶ μᾶλλον ὅσω ἂν ἀκρατοποτώσιν. – „Warum zittern die Trunksüchtigen, und zwar umso stärker, je mehr sie ungemischten Wein trinken?“

Ob der hier gestreifte Themenbereich ‚Wein/Trunkenheit‘ in Zusammenhang mit Aristot. verlorener Schrift *Über die Trunkenheit* / περὶ μέθης (F 99–III R³) zu bringen ist, muss offen bleiben, s. insgesamt Flashar 1962, 437–438.

61a 16–21 τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν λέγεται ... γνωριμώτατον μόνον Aristot. gibt im Folgenden zwei Beispiele für die Lösung durch Annahme eines metaphorischen Sprachgebrauchs:

61a 16–17 πάντες μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἄνδρες ἵπποκορυσταὶ εὔδον παννύχιοι Mit dem ersten Beispiel verbindet sich indes ein Textproblem: In der Sache geht es Aristot., wie aus dem Zitat von Il. 10,11–13 deutlich wird, um eine Konstellation in Buch 10 der *Ilias*: Während die Achaier in ihrem Lager schlafen, findet Agamemnon keine Ruhe, sondern sieht und hört in der Ebene die Troer. Aristot. zitiert nun, um das von ihm festgestellte Problem herauszuarbeiten, nicht etwa Il. 10,1–2: ἄλλοι μὲν παρὰ νηυσὶν ἀριστῆες Παναχαιῶν / ἦῤδον παννύχιοι, sondern die inhaltlich ähnliche Formulierung aus Il. 2,1–2: πάντες μὲν ῥα θεοὶ τε καὶ ἄνδρες ἵπποκορυσταὶ [om. AB] εὔδον παννύχιοι. Aus dem hier stehenden πάντες („alle“) kann, anders als aus ἄλλοι („andere“ – ob Aristot. am Ende einen *Ilias*-Text vor Augen hatte, der auch in 10,1 πάντες bot, ist eine müßige Spekulation, er scheint hier schlicht einen Zitat-Fehler zu begehen), ein Problem konstruiert werden: Wie kann Agamemnon wach sein, wenn doch „alle“ schliefen? Aristot. löst das Problem durch Ansetzung einer Metapher (πάντες = πολλοί), entsprechend dem von ihm in Kap. 21, 57b 11–12 benannten Übertragungstyps eidos auf genos (mit dem Beispiel des Gebrauchs von μῦριον für πολύ).

61a 18–19 ἥ τοι ὄτ' ἐς πεδίον κτλ. Il. 10, 11–13; offenbar (ἅμα δέ φησιν) von Aristoteles als Weiterführung des Zitats in 61a 16–17 aufgefasst.

61a 20–21 καὶ τὸ οἷη δ' ἄμμορος ... μόνον Das zweite Beispiel wird von Aristot. nur knapp ‚anzitiert‘ (was auf dessen Bekanntheit schließen lässt): Hephaist fertigt auf dem Achill zugeordneten Schild auch Sternbilder, darunter die Arktos/Bärin, von dem es dort heißt, dass diese οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο – „einzig an den Bädern im Okeanos nicht teilhat“, Il. 18,[485–]489. Wenn hiermit das am Nordhimmel ganzjährig (also nicht im Okeanos versinkende) sichtbare Sternbild Großer Bär gemeint ist (Coray 2016, 206), kann man, da es auch andere Sterne gibt, die ganzjährig sichtbar sind, hier Homer einen Fehler unterstellen – allerdings nur, wenn man den Vers absolut stellt und vom Kontext absieht, in dem οἷη als ‚einzig‘ in Relation zu den zuvor genannten und tatsächlich untergehenden Pleiaden, Hyaden und Orion steht (dazu Radt 2006, 52–53). Dass hier ein Problem gesehen wurde, zeigt u.a. die ausführliche Diskussion von Strabo 1,1,6, p. 3, der von Stimmen weiß, die Homer hier Unkenntnis vorwerfen (ἀπειρίαν αὐτοῦ καταγινώσκουσιν). Weiteres im Testimonien-Apparat zu Schol. Il. 18,489 (Erbse 1975, 533 – Erbse weist darauf hin, dass das erhaltene Il.-Scholion offenbar nur ein Bruchstück ist).

Aristot. bietet wiederum eine Lösung durch Ansetzung einer Metapher an, durch die ‚einzig‘ als für ‚der bedeutendste Fall‘ stehend (also eine Art von Verschiebung der Register) gedacht werden soll.

61a 21–22 κατὰ δὲ προσῳδίαν Die Lösung mittels (Änderung) der Prosodie (hier als ein früher Beleg für die Bedeutung ‚Wortakzent‘, s. Pöhlmann 1972/2009, 21–22) stellt Aristot. hier nahezu unverständlich knapp mit drei Stichworten (Hippias) /

Beispielen (zuerst Il. 21,297 [s. dazu weiter unten], dann 23,328) vor. Offenbar liegt eine Abkürzung (Stichworte für den Lehrvortrag?, so Gudeman 1934, 432) vor.

Ausführlicher (aber ohne das Stichwort *Hippias*) und verständlicher erläutert Aristot. dieses Lösungsverfahren (mit denselben Beispielen aus Homer) in *Soph. el.* I,4, 166b 1–9: Παρὰ δὲ τὴν προσῳδίαν ἐν μὲν τοῖς ἄνευ γραφῆς διαλεκτοῖς οὐ ῥάδιον ποιῆσαι λόγον, ἐν δὲ τοῖς γεγραμμένοις καὶ ποιήμασι μᾶλλον. Οἷον καὶ τὸν Ὅμηρον ἔνιοι διορθοῦνται πρὸς τοὺς ἐλέγχοντας ὡς ἄτοπον εἰρηκότα τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ· λύουσι γὰρ αὐτὸ τῇ προσῳδίᾳ, λέγοντες τὸ οὐ ὀξύτερον. Καὶ τὸ περὶ τὸ ἐνύπνιον τοῦ Ἀγαμέμνονος, ὅτι οὐκ αὐτὸς ὁ Ζεὺς εἶπεν δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι, ἀλλὰ τῷ ἐνυπνίῳ ἐνετέλλετο δίδοι. Τὰ μὲν οὖν τοιαῦτα παρὰ τὴν προσῳδίαν ἐστίν. – „Bezüglich des Akzents ist es bei den Diskussionen, die ohne schriftliche Form sind, nicht leicht, ein Argument (sc. aus der Akzentuierung) zu entwickeln, bei den verschriftlichten und bei Dichtwerken ist es hingegen leichter möglich. Zum Beispiel verbessern manche sogar den Homer gegen diejenigen, die ihn tadeln, dass er ungebührlich gesagt habe τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὄμβρῳ „Das [sc. das Holz] οὐ verrottet durch Regen.“ (Il. 23,328) Sie lösen das Problem durch die Akzentuierung, indem sie (das οὐ) ὀξύτερον (= schärfer betont, s. dazu Gudeman 1934, 433, Erbse zu *Schol.* Il. 23, 328 mit weiterer Lit.) auffassen. Und (so lösen sie auch) das Problem bezüglich des Traums des Agamemnon, dass nicht Zeus selbst sagte „wir geben dir Erfüllung des Gebets“ (Il. 21, 297?), sondern dass er dem Traum auftrag, es zu geben.“

Auch diese ausführlichere Darstellung der Lösungsverfahren durch Prosodie ist noch nicht vollständig klar: deutlicher wird das Gemeinte/Implizierte durch den Kommentar des [Alexander/]Michael v. Ephesos zu dieser Partie (*CAG* 2.3, ed. Wallies 1898, p. 33–34, der offenbar dabei auch die Partie aus der *Poetik* vor Augen hat). Zunächst zitiert Michael Il. 23,328 mit Kontext (23,325–330), als Nestors Instruktionen an seinen Sohn Antilochos vor dem Wagenrennen, in denen er auf eine Landmarke, ein σῆμα, hinweist, das der Sohn im Auge behalten soll. Dieses σῆμα ist ein trockener Baumstumpf, ἢ δρυὸς ἢ πεύκης – „einer Eiche oder einer Fichte“. Michael führt nun aus: τινὲς οὖν ἐκάκιζον τὸν Ὅμηρον περισπωμένως τὸ οὐ ἀναγιγώσκοντες καὶ λέγοντες ἄτοπὸν τι αὐτὸν εἰρηκέναι διὰ τοῦτου, ὡς λέγοντα ᾗθεν ὅτι τοῦ ξύλου ἐκείνου τοῦ ἐξανέχοντος, ὃ δρύινον ἢ πεύκινον ὀνομάζει, τί μὲν κατασῆπεται, τί δὲ οὐ κατασῆπεται· εἰ γὰρ μὴ καὶ τοῦτο ἐδήλωσεν ἐναργῶς, τὸ ,τί δὲ οὐ κατασῆπεται‘ λέγουσιν ἀντικρυς δηλοῦσθαι διὰ τοῦ εἰρημένου τοῦ ,οὗ τὸ μὲν καταπύθεται‘, ὡς τινὸς μὲν ἐκ τῆς πεύκης τοῦ δένδρου σηπομένου τοῖς ὀμβρίοις ὕδασι τινὸς δὲ μὴ σηπομένου. τινὲς μὲν οὖν ἐκάκιζον τὸν Ὅμηρον, ὡς εἶπον, ἀτόπως τόδε εἰρήκοτα [...] – „Manche schmähen Homer, wobei sie das οὐ mit Zirkumflex lesen [d. h. als οῦ = ,wo‘] und sagen, er [sc. Homer] habe etwas Ungebührliches deswegen gesagt, weil er offensichtlich sagt, dass von jenem (aus der Erde) emporragenden Holz, das er eichen oder fichten nennt, manches vermodert, manches nicht vermodert. Denn wenn er nicht auch dies anschaulich deutlich gemacht hätte, so werde, so sagen sie, der Umstand, dass manches nicht vermodert, geradewegs deutlich gemacht durch die Aussage: ‚wo das eine vermodert‘, als sei ein Teil des Holzes der Fichte durch das Regenwasser vermodernd,

ein anderer Teil nicht vermodernd. Einige schmähen also Homer, wie ich sagte, weil er dies ungebührlich gesagt habe.“

Hierauf referiert Michael – mit wohl ausdrücklichem Bezug auf diese Partie in der *Poetik*, dass diese Homerkritiker irren, weil nach Hippias von Thasos an der fraglichen Stelle οὐ statt οὗ zu lesen ist (also in der Tat eine Korrektur durch Änderung der Prosodie) und weil zudem Theophrast (Hist. plant. 5,4,3) mitteilt, dass Fichtenholz in Süßwasser nicht verrotte, in Salzwasser dagegen doch: ἐπιδιορθοῦται δὲ τούτους [ἐν τῷ περὶ Ποιητικῆς], ὡς αὐτὸς Ἀριστοτέλης ἐν τῇ Ρητορικῇ (ἐν τῷ περὶ Ποιητικῆς coni. Vahlen) φησιν, Ἰππίας ὁ Θάσιος μὴ περισπωμένως ἀναγιγνώσκων τὸ οὐ ἀλλ’ ἀποφατικῶς, ὅπερ αὐτὸς ὀξύτερον εἴρηκεν, ἵνα ᾗ τὸ λεγόμενον ὡς ἡ πεύκη τὸ δένδρον οὐ καταπύθεται ὀμβρῷ. λέγει δὲ Θεόφραστος τὸ φυτὸν τῆς πεύκης ὀμβρίοις ὕδασι καὶ πηγαίοις μὴ σήπεσθαι, θαλαττίοις δὲ μάλιστα. „Es korrigiert diese (sc. Kritiker), wie Aristoteles selbst in der *Rhetorik* (in der *Poetik* coni. Vahlen) sagt, Hippias von Thasos, der das οὐ nicht mit Zirkumflex liest, sondern als Verneinung, was er selbst als ‚schärfer‘ (betont) benennt, damit die Aussage entsteht, dass die Fichte in ihrem Holz nicht durch Regenwasser verfault. Es sagt Theophrast, dass das Gewächs der Fichte nicht durch Regen- und Quellwasser verfaule, durch Meerwasser aber sehr stark.“

Mit dem ersten Beispiel διδομεν δὲ οἱ εὖχος ἀρέσθαι verbindet sich die Frage nach Aristot. (bzw. Hippias’) Homer-Text. Denn im textus receptus finden sich diese Worte (mit der kleinen Variante τοι für οἱ) in Il. Buch 21,297 als Abschluss einer Rede, mit der Poseidon den im Flusskampf verzagenden Achill anspornt. Die ausführliche Präsentation in Soph. el. 1,4 (s.o.) zeigt jedoch, dass Aristot. (wie augenscheinlich Hippias) eben diese Worte in Buch 2 in der Rede des Zeus lokalisiert, mit der dieser einen Traum instruiert, Agamemnon zu täuschen. Diese Rede schließt (2,13–15) – im textus receptus – mit der Verheißung der Niederlage der Trojaner: οὐ γὰρ ἔτ’ ἀμφὶς Ὀλύμπια δώματ’ ἔχοντες/ ἀθάνατοι φράζονται· ἐπέγναμψεν γὰρ ἅπαντας/ Ἥρῃ λισσομένη, Τρώεσσι δὲ κῆδε’ ἐφήπται. – „denn nicht mehr sind die Bewohner des Olymp zweigeteilt. Umgestimmt nämlich hat allesamt Hera mit ihren Bitten. Den Troern ist Leid bereitet.“ Hippias’ wie Aristot. Homer-Text las sich dagegen augenscheinlich in V. 15 so: Ἥρῃ λισσομένη. διδομεν δὲ οἱ εὖχος ἀρέσθαι – „... wir geben ihm (sc. Agamemnon) Ruhm zu erringen.“ In den Schol. ad. loc. findet sich zwar keine Spur dieser Version, doch der Umstand, dass sich an der Version ein veritables Homer-Problem entwickelte, schließt aus, dass hier ein einfacher Gedächtnis-Fehler des Aristoteles (oder des Hippias) vorliegt. So ist sicher, dass es im 4. Jh. eine Fassung des Homer-Textes gab, die in Il. 2,15 die Aristotelische Version bot. (Ob diese Version dem textus receptus vorzuziehen ist, ist eine andere Frage: für die Version haben sich immerhin Schwartz oder zuletzt West bzw. der Basler Ilias-Kommentar entschieden).

Mit der gesamten Rede des Zeus verbindet sich das ‚theologische‘ Problem, dass Zeus dem Traum explizit befiehlt, Agamemnon zu belügen. Platon nimmt in Rep. 2, 383e hieran deutlich Anstoß (man kann von Platon die Linie zurück zu entspre-

chender Kritik an den homer. Göttern bei Xenophanes, DK 21 B 11–12, ziehen), und auch die hellenist. Philologie sah hierin eine Schwierigkeit, wie eine Notiz des Porphyrios (zu Il. 2,8, p. 23 Schrader 1880) zeigt: ἀποροῦσι πῶς καὶ ὁ Ζεὺς οὐκ ἀληθεύει κτλ. – „sie (sc. die Philologen) wissen keinen Ausweg dafür, wie sogar Zeus nicht die Wahrheit sagt etc.“ Die Version des Hippias/Aristot. spitzt das Problem sogar noch zu, denn hier spricht/lügt Zeus auch noch im eigenen Namen (δίδομεν – wir geben). Hippias’ Lösung (deutlicher wiederum in Soph. el. 1,4 und breiter in Michaels Kommentar erläutert) lag in der Verschiebung des Akzents von δίδομεν auf διδόμεν, womit aus der 1. Pers. Pl. der Infinitiv wird. Hiermit verschiebt sich der Sinn, wie Michael (p. 33 Wallies) konstatiert: Nicht mehr Zeus, sondern der Traum verspreche Agamemnon den Erfolg, d. h. er lüge, nicht aber Zeus (καὶ γοῦν ὁ ὄνειρος ὑπισχνεῖται τῷ Ἀγαμέμνονι τὸ εὖχος καὶ ψεύδεται, καὶ οὐχ ὁ Ζεὺς αὐτὸς.). Auch hier liegt also die ‚Lösung‘ in der Prosodie.

61a 23–24 τὰ δὲ διαίρεσει Mit ‚Dihairesis‘ bezeichnet Aristot. eine Unterbrechung bzw. Unterteilung im Leseprozess, die das Verstehen steuert (s. Soph. el. 1,4, 166a 33–38, wo Aristot. feststellt: ὁ γὰρ αὐτὸς λόγος διηρημένος καὶ συγκείμενος οὐκ αἰεὶ ταὐτὸ σημαίνειν ἀν δόξειεν – „denn derselbe Satz, geteilt und verbunden [σύνθεσις ist der Gegenbegriff zu διαίρεσις], dürfte wohl nicht immer dasselbe zu bedeuten scheinen.“). Gudeman 1934, 434, weist zurecht darauf hin, dass zudem in der altgriechischen Schriftkultur, d. h. in einer Verfasstheit von Texten in Majuskeln in scriptura continua, sowohl die Wortabtrennung wie auch die syntaktische Gliederung durchaus von großer Bedeutung waren und Spielräume eröffneten, wie die in Soph. el. 1,4 gegebenen Beispiele zeigen, wie auch das folgende Empedokles-Problem verdeutlicht:

61a 24–25 οἷον Ἐμπεδοκλῆς· αἰψά δὲ θνήτ’ κτλ. Aristot. zitiert hier Empedokles DK 31 B 35, 14–15, indes wiederum in einer von der Form abweichenden Weise, in der diese Verse bei Simplicios (der das gesamte Fragment in seinen De caelo- und Physik-Kommentaren tradiert) erscheinen. Bei Simplicios heißt es:

αἰψά δὲ θνήτ’ ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ’ εἶναι,/ ζωρά τε τὰ πρὶν ἄκρητα διαλλάξαντα κελεύθους. – „Schnell aber erwachsen zu sterblichen Wesen, die früher unsterbliche Wesen zu sein gelernt hatten,/ und erwachsen zu gemischten, die vordem ungemischt waren, im Wechsel der Pfade.“ (Übers. Primavesi).

Aristoteles:

αἰψά δὲ θνήτ’ ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ’ εἶναι,/ ζωρά τε πρὶν κέκρητο [om. διαλλάξαντα κελεύθους]. Da immerhin auch Theophrast (Frg. 574 Fortenbaugh, aus Περὶ μέθης, zitiert von Athenaios 10, 424a) diese Verse in der Fassung des Simplicios gebraucht, scheint Aristot. weniger eine alternative Empedokles-Version zu verwenden als vielmehr das Fragment durch das Verbum κέκρητο ‚sinngemäß‘ abzukürzen. Hierbei nahm er eine unmetrische Form in Kauf (per Konjekturen lässt sich natürlich auch für Aristot. Version ein vollständiger Hexameter herstellen. So

schlug e.g. Bergk vor: ζωρά τε πρὶν τὰ κέκρητο διαλλάξαντα κελεύθους, Diels: ζωρά τε τὰ πρὶν ἔκρητο διαλλάξαντα κελεύθους.). Eine zusätzliche Schwierigkeit liegt in der Bedeutung von ζωρά. Bei Simplicios (und der communis opinio der Empedokles-Forschung) steht es im Gegensatz zu ἄκρατα, was auf die Bedeutung ‚Gemischtes‘ führt. In der Aristotelischen Version hingegen bildet es den Gegensatz zu κέκρητο, sollte also als ‚Ungemischtes‘, ‚Reines‘ verstanden werden (dies steht in einem merkwürdigen Kontrast zu Aristot. dezidiierter Behauptung 61a 15–16, der Komparativ dieses Adjektivs bedeute ‚schneller‘!). Zieht man ferner etwa Theophrast, Charact. 4,9 heran, wo der Komparativ ζωρότερον (sc. πιεῖν) im Sinne von ‚reinerem/weniger gemischtem Wein‘ gebraucht ist, so lässt sich schließen, dass Aristot. ζωρά als Synonym zu ἄκρατα auffassen konnte. Wenn dem so war, ist wiederum nachvollziehbar, warum er Empedokles in der vorliegenden Form zitierte.

Was leistet nun die διαίρεσις in diesem Zitat? In der Aristotelischen Version ist die Stellung des zweiten πρὶν bemerkenswert: es lässt sich sowohl mit ζωρά τε wie mit κέκρητο verbinden (in der Simplicios-Version ist hingegen der Bezug eindeutig), und je nach Option ergeben sich je verschiedene Reihenfolgen von ‚ungemischt‘ und ‚gemischt‘. Setzt man den Einschnitt nach ζωρά τε, ist das Gemischte vorausgehend, setzt man ihn vor κέκρητο, wird das Gemischte zum Neuen. – Unklar bleibt freilich, wie Aristot. selbst den Einschnitt gesetzt hätte.

61a 25 τὰ δὲ ἀμφιβολία Zu ergänzen ist λύνειν δεῖ ο. ä. Das Phänomen der Mehrdeutigkeit/Amphibolie – bei Aristot. nicht genau unterschieden von der Homonymie – systematisiert Soph. el. 1,4, 166a 6–21, weitere Beispiele in Top. 6,6, 145b 21–30; Rhet. 3,18, 1419a 20–19b 2.

61a 26 παρώχκεν δὲ πλέω νύξ Il. 10,252. Mit diesem Halbvers (wiederum wohl nur als eine Art Stichwort, da ohne die Fortsetzung τῶν δύο μοιράων unklar ist, worin das Problem liegt) führt Aristot. ein offenbar altes Homer-Problem (von Porphyrios ad loc. als τῶν παλαιῶν ζητημάτων [p. 147 Schrader 1880] apostrophiert, Schol. Il. 10,252a: πολυθρύλλητον ζήτημα) an: In Il. 10,250–253 fordert Odysseus Diomedes zum Aufbruch zum nächtlichen Spähgang auf, wobei er eine merkwürdige Zeitangabe macht, um zur Eile zu drängen (251–253, ed. West): [...] μάλα γὰρ νύξ ἄνεται, ἐγγύθι δ’ ἡώς, / ἄστρα δὲ δὴ προβέβηκε, παροίχκεν δὲ πλέων νύξ / τῶν δύο μοιράων, τριτάτῃ δ’ ἔτι μοῖρα λείλειπται. – „[...] es eilt nämlich sehr die Nacht dem Ende zu, nahe ist das Morgenrot, / die Sterne sind schon vorgerückt, es ist vergangen die Nacht zu mehr als zwei Teilen, nur noch der dritte Teil ist übrig.“ Diese Übersetzung versteht den Genitiv als Genitivus comparisonis zu πλέων bzw. πλέω, eine im Griechischen mögliche Auffassung (die ‚leichtere‘ Auffassung läge darin, πλέων prädiaktiv: „zum größeren Teil“ und den Genitiv appositionell zu verstehen, womit das Problem entfällt), die jedoch das logische Problem zur Folge hat, dass, wenn mehr als zwei Drittel der Nacht vergangen sind, kein vollständiges Drittel verblieben sein kann, wie die Fortsetzung von V. 253 aussagt. Die Alexandrinische Philologie löste

dieses ‚alte Problem‘ a) durch Athetese von V. 253 (Zenodot, Aristophanes v. Byz., Aristarch), sowie b) durch eine Gleichsetzung von πλέων mit πλήρης (so Metrodorus von Lampsakos [DK 61 A 5], auf den Porphyrios [p. 147 Schrader 1880] verweist: Μητρόδωρος μὲν οὖν τὸ πλεόν δύο σημαίνειν φησὶ παρ’ Ὀμήρῳ· καὶ γὰρ τὸ σύννηθες ... καὶ τὸ πλήρης), eine Lösung, die u.a. Schol. Il. 9,71 (Aristonikos) und Hesych (π 2508: πλεῖον· πλήρης) übernahmen.

Wenn Aristot. hier Il. 10,251 als Beispiel für eine Mehrdeutigkeit zitiert, impliziert dies, dass er entweder die ‚Lösung‘ Metrodors oder ein ähnliches Verständnis von πλέων zugrunde legte.

Interessanterweise entwickelte Aristot. selbst (wahrscheinlich) in seiner Schrift Ἀπορήματα Ὀμηρικά (Frg. 161 R³ aus Schol. Il. 10, 252) eine recht komplizierte, ‚komputistische‘ Lösung (s. Breitenberger 2006, 400–402), die ohne die Ansetzung von Mehrdeutigkeit bei diesem Vers auskommt.

61a 27 τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος λέξεως Wiederum in den Soph. el., I,4, 166a 14–18 unterscheidet Aristot. drei Tropen, die mit Homonymie und Mehrdeutigkeit verbunden sind: 1. Wenn ein Wort mehr als eine Sache bezeichnet; 3. Wenn ein Wort in Kombination mit einem anderen Wort mehrere Bedeutungen hat. Die zweite Trope bezieht sich hingegen auf die Sprachgewohnheit: εἰς (sc. τρόπος) δὲ ὅταν εἰωθότες ὦμεν οὕτω λέγειν – „eine Trope liegt darin, wenn wir es gewohnt sind, so zu sprechen.“ Aristot. stellt also fest, dass Mehrdeutigkeit oder Ungenauigkeit aus der Gewohnheit entstehen kann. Er illustriert dies zunächst durch ein Beispiel aus der ‚Gebrauchssprache‘, aus dem er sodann drei weitere Fälle dieser Verwendung von Sprache herleitet (ἔθεν πεποιήται: allerdings wird im zweiten Fall nicht auf die Dichtung verwiesen).

61a 27–28 τὸν κεκραμένον οἶνον Bywater 1909, 341, konstatiert, dass hier eine Ellipse wie in Aristoph. Equ. 1187 vorliegt, bei der τὸν κεκραμένον für τὸν κεκραμένον οἶνον steht (vgl. österreich. ‚Der G’spritzte‘). Die Lesart von BΣ verdient damit den Vorzug vor den übrigen handschriftlichen Varianten bzw. darauf gegründeten Konjekturen. Das folgende οἶνον ist prädikativ zu verstehen.

In der Tat ist für die griechische Symposions- bzw. Trinkkultur charakteristisch, dass Wein als Wein-Wasser-Gemisch getrunken wird (reiner Weinkonsum ist die Ausnahme, die in der Regel den Konsumenten als ‚Trinker‘ disqualifiziert: vgl. Suet. Tib. 42), gleichwohl dieses Gemisch in der Regel als ‚Wein‘ bezeichnet wird: τὸ κρᾶμα καίτοι ὕδατος μετέχον πλείονος οἶνον καλοῦμεν – „Das Gemisch, auch wenn es mehr Wasser (sc. als Wein) enthält, nennen wir Wein.“ (Plut. Coniug. praec. 20, 140f). Vgl. Aristot. De gen. et corr. I,5, 321a 35.

61a 28 κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο In Il. 21,592 trifft der Trojaner Agenor mit einem Speerwurf Achill unterhalb des Knies. Dieser ist dort allerdings durch eine Beinschiene (κνημὶς) geschützt, von der der Speer abprallt (593–594: πάλιν δ’ ἀπὸ χαλκὸς ὄρουσε/ βλημένου). Die Beinschienen waren von Hephaist neu gefertigt wor-

den (νεοτεύκτου ist Rückbezug auf Il. 18,613: τεύξε δέ οἱ κνημίδας ἑανοῦ κασσιτέρου – „er verfertigte für ihn Beinschienen aus biegsamem Zinn“). Aristot. scheint hier nun davon auszugehen, dass Beinschienen aus reinem Zinn nicht gemeint sind (in der Tat sprechen archäolog. Befunde – Beinschienen aus Zinn sind nicht nachweisbar – eher für eine Ledermanschette, die mit einem Blech/einer Metalllegierung verstärkt ist; s. Coray 2016, 267 mit weiterer Lit.), sondern hier, wie im Fall von ‚Wein‘ und dem im Folgenden genannten Beispiel des χαλκεύς (wörtlich: Kupferschmied) eine Benennung vorliegt, die nur von einem, indes signifikanten Teilbereich des betreffenden Gegenstandsbereichs hergeleitet ist.

61a 29 χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους Bywater 1909 vergleicht Pollux 7,106: χαλκεύειν δὲ καὶ τὸ σιδηρεύειν ἔλεγον, καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους – „(Kupfer-)Schmieden nannte man auch das Eisen-Schmieden, und (Kupfer-)Schmiede die, die Eisen bearbeiten.“ Ähnlich Schol. Il. 19,283c (s. Erbse 1975 ad loc. mit weiteren Parallelen).

61a 30 ὁ Γανυμήδης Διὶ οἶνοχοεύειν Ganymed als Weinschenk auf dem Olymp: Il. 20,234 – was hier offenbar gegen Il. 5,341 ausgespielt wird: (οἱ θεοὶ) οὐ πίνουσ’ αἰθοπα οἶνον. Als Weinschenk figuriert also auch der, der Ambrosia ausschenkt.

61a 31–32 ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι Zum Vorwurf des sich selbst widersprechenden Dichters vgl. auch Platon, Leg. 4, 719c (der Dichter muss, wenn er widersprüchliche Menschen darstellt, zwangsläufig sich oft selbst widersprechen) bzw. Protag. 339b (Protagoras konstatiert einen Selbstwiderspruch im Simonides-Gedicht).

61a 32 ποσαχῶς Ein ‚Lieblingswort‘ der Aristotelischen systematischen Analysen, vgl. Pol. 4,1, 1289a 11, Top. 1,15, 105a 23, Rhet. 2,23, 1398a 28.

61a 33–34 τῇ ῥ’ ἔσχετο χάλκεον ἔγχος Aristoteles scheint sich hier – wiederum mit Abweichung – auf Il. 20,267 zu beziehen, dort freilich μελινον ἔγχος, was für eine Lanze das geeignetere Material zu sein scheint.

61a 33–35 οἶον τῷ ... ὡς μάλιστα’ ἂν τι ὑπολάβοι Ich folge hiermit der Auffassung von Vahlen 1885, 273–277, dass mit οἶον bis ἐνδέχεται ein Beispiel eingeschoben ist und mit ὡδὶ ἢ ὡδί κτλ. (zu entsprechenden Doppelungen vgl. Rhet. 2,23, 1399a 6) die Prüfung bzw. Antwort, die ἐπισκοπεῖν fordert, bezeichnet ist. Zu ὑπολαμβάνειν als Terminus für das Zugrundelegen einer (ggf. falschen) Vorannahme in der Literaturbeurteilung vgl. auch Platon, Protag. 341a-b; 343d.

61a 35 κατὰ τὴν καταντικρὺ Hier ist mit κατὰ τὴν καταντικρὺ eine elliptische Formulierung gewählt, die einen Terminus feminini generis zugrunde legt. Ist diese gewählt, weil die vorangehenden Termini in der Regel Feminina waren (Lexis,

Metapher, Prosodie)? Zu καταντικρὺ ἢ ὡς Γλαύκων vgl. etwa meteor. 1,12, 348b 12: τοῦναντίον ἢ ὡς Ἀναξαγόρας.

61b 1 ὡς Γλαύκων λέγει Eine sichere Identifizierung dieses Glaukon ist nicht möglich – ist er, weil eine Herkunftsbezeichnung (vgl. Hippias von Thasos, 1461a 22) fehlt, Athener (so Bywater 1909, 344)? Dies schlosse die ‚berühmteren‘ Glaukon von Rhegion oder Glaukon von Teios (erwähnt in Rhet. 3,1, 1403b 26) aus. So bliebe der in Platon, Ion 530d, erwähnte Homer-Kenner, der in einem Zuge mit Metrodor von Lampsakos und Stesimbrotos von Thasos genannt wird, eine freilich sonst schattenhafte Figur. Entsprechend unklar muss bleiben, wie das λέγει zu verstehen ist.

61b 1–2 ὅτι ἔνιοι ἀλόγως κτλ. Die arabische Version weist hier für ὅτι auf ἔτι (Gutas bei Tarán 2012, 461), was weitreichende Konsequenzen hätte, da hiermit Aristoteles eine eigenständige und zwölfte Lösungsstrategie beschrieb – so akzeptiert von Mayhew 2019, 21–22. Doch – dies macht Tarán 2012, 300, stark – wäre der Abbruch nach Γλαύκων λέγει ungewöhnlich drastisch und zudem bliebe gänzlich unklar, worin die Glaukon’sche Strategie bestünde. Zum beschriebenen Vorgehen dieser ἔνιοι, einen Schluss aus einer zuvor selbst gegebenen Festlegung/Definition zu ziehen, s. Rhet. 2,23, 1398a 26–27: πάντες γὰρ οὗτοι ὀρισάμενοι καὶ λαβόντες τὸ τί ἐστὶ συλλογίζονται περὶ ὧν λέγουσιν – „denn alle diese definieren und nehmen dann das ‚Was-es-ist‘ und ziehen daraus einen Schluss darüber, worüber sie sprechen.“

61b 2 καταψηφισάμενοι Das Verbum καταψηφίζεσθαι scheint hier auf den ersten Blick anders als üblich (d. h.: ‚einen Stimmstein verurteilend abgeben‘, d. h. ‚ein negatives Urteil fällen‘) im Sinn eines neutralen ‚eine Entscheidung treffen‘ gebraucht (so Vahlen 1914, 338; Lucas 1968, 247. Freilich lässt sich ein solcher Gebrauch weder sonst bei Aristot. (s. Bonitz 376 s.v.) noch etwa bei Platon nachweisen. So scheint es näherliegend, im Spektrum der Grundbedeutung zu bleiben und unter Beachtung von αὐτοὶ καταψηφισάμενοι den von Aristot. diagnostizierten Fehler darin zu sehen, dass die Kritisierten i.) eine unbegründete Voreinschätzung vornehmen, dann ii.) selbst (und nicht neutrale Richter) sich durch Abgabe ihrer Stimme bereits verurteilend festgelegt haben (also nicht, im modernen Sinne, trotz Voreinschätzung noch das ‚principle of charity‘ berücksichtigen) und iii.) dann ihre Schlussfolgerungen ziehen.

61b 2–3 καὶ ὡς εἰρηκότος ... οἰήσει Mit diesem Satz wird das Vorausgehende nicht fortgesetzt, sondern erläutert, daher: ‚und so‘.

61b 3–4 τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἴ. Hier wird πάσχειν im Sinne von ‚(ich erleide etwas‘ =) ‚etwas betrifft mich‘/ ‚etwas trifft auf mich zu‘ gebraucht, vgl. NE 8,2, 1156a 1: τοῦτο δὲ τὸ αὐτὸ καὶ ἐκείνων τις πάθει πρὸς τοῦτον. De anim. 1,5, 510b 27: τοῦτο δὲ πέπονθε καὶ ὁ ... λόγος.

61b 4–8 τὰ περὶ Ἰκάριον Offenbar gehörte zu den *Odyssee*-Problemen die Frage, warum Telemach auf seiner Reise auf die Peloponnes (Od. Buch 4) nicht seinen Großvater Ikarios, den Vater der Penelope (und Bruder des Tyndareos) aufsuchte – s. die entsprechende, von Schrader dem Porphyrios zugewiesene Erörterung: *Διὰ τί ὁ Τηλέμαχος εἰς Λακεδαίμονα ἐλθὼν οὐκ ἐνέτυχε τῷ Ἰκαρίῳ*; zu Od. 4,1 (Schrader 1890, 40–42). Dies setzt eine Tradition voraus, die diesen Ikarios zum Lakonier machte. Neben dessen Verwandtschaft mit dem mit Sparta verbundenen Tyndareos finden sich weitere Spuren dieser Tradition noch in antiken Notizen, die Penelope als Lakonierin betrachten (Plut., *Bruta Ratione Uti* 4, 988b) und Odysseus um sie in Lakonien freien lassen (Pausanias 3,12,1–2 weiß von einem Wettlauf, den Ikarios um die Hand seiner Tochter veranstaltet und den Odysseus gewinnt). In der Od. selbst (s. 2,52 u. 15,16) wird kein Ort genannt, an dem Ikarios zu lokalisieren wäre, so dass dessen Verortung auf der Peloponnes aufgrund der genannten Traditionen möglich ist. Aristot. bietet hierfür eine Lösung, die er als nicht ganz sicher markiert (ἴσως, hier wohl als zweifelnd, nicht als Zeichen der Bescheidenheit [Bonitz 347], zu verstehen: vgl. Bywater 1909, 345 mit Verweis auf An. post. 1,9): eine Lokaltradition (?) der Kephallenier besage, dass Odysseus bei ihnen (und nicht in Sparta) die Penelope geheiratet habe – was impliziert, dass auch der Vater der Penelope mindestens zu diesem Zeitpunkt auf der Insel Kephallenia gewohnt haben sollte; eine solche Verbindung zwischen Ikarios und Kephallenia stellt u.a. auch das Schol. Od. 15,16 her: ὁ δὲ Ἰκάριος ἐκ Μεσσηνίας τῆς Κεφαλληνιακῆς ἦν (die Fortsetzung des Schol. ‚polemisiert‘ ausdrücklich gegen die Annahme, Ikarios sei Lakonier). Für die zudem von Aristot. dieser ‚kephallenischen Tradition‘ zugewiesene Namensform Ikadios finden sich keine weiteren Spuren.

61b 8–9 δι’ ἀμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα (γενέσθαι) εἰκός ἐστιν. Wenn man keine Cruces (so Kassel) setzen will, scheint die Einfügung von (γενέσθαι) unumgänglich. Die Verteidigung der Überlieferung – Tarán 2012, 300 nach Madius: „It is because of an error that the problem seems reasonable“ – geht insofern am Wesentlichen vorbei, als es hier nicht um den Wahrscheinlichkeitsgrad des Problems geht, sondern darum, dass das Problem nur durch den Irrtum überhaupt entstehen konnte, also die Wahrscheinlichkeit der Entstehung mit εἰκός bezeichnet wird. Die von Kassel, im app. ad loc., vorsichtig ins Spiel gebrachte Konjekture von εἰ Ἰκάδιός ἐστιν („Durch einen Fehler [sc. liegt hier] das Problem [vor], wenn es [sc. der Vater der Penelope] Ikadios ist.“) bringt ingeniös diesen Sinn des Satzes auf den Punkt und löst die textkritische Schwierigkeit.

61b 11–13 πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν ... τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. Hier wird zunächst wiederholt, was Kap. 24, 1460a 26–27, umrissen hatte. Allerdings entwickelt Aristot. in der Fortsetzung des Gedankens eine Facette seines Konzepts von Mimesis, deren Charakteristikum ein Oszillieren zwischen Abbildung/Repräsentation von Wirklichkeit und Abbildung von idealisierter Wirklichkeit (bzw. hinter der

Wirklichkeit liegenden Universalien) darstellt (hierzu Halliwell 1998, 133–37). Mit dem als Illustration des Prinzips, nach dem die idealisierte Darstellung die Wirklichkeit zu übertreffen habe, gebrauchten Vergleich der Malerei des Zeuxis (ein Rückgriff auf Kap. 6, 50a 27/28) greift Aristot. auf den Bereich der bildenden Kunst zu, den Platon, Rep. 5, 472d, 6, 484c u.ö. zur Veranschaulichung des Prinzips der Idealisierung benutzt.

61b 12 ἴσως γὰρ ἀδύνατον τοιούτους κτλ. So Tarán 2012 ad loc. mit Bezug auf die arab. Übersetzung, womit die hier auch von Kassel angenommene Lücke so gefüllt wird.

61b 14 πρὸς ἃ φασιν, τᾶλλογα Hiermit verschiebt sich die Perspektive vom ἀδύνατον auf das weniger genau bestimmbare ἄλλογον.

61b 15 εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι Dies zitiert indirekt wiederum Agathon, TrGF 39 F 9, siehe dazu oben Kap. 18, 1456a 24–25.

61b 15–18 τὰ δ' ὑπεναντίως εἰρημένα ... ὑποθῆται Der hiermit angesprochene dritte Problembereich gilt den Widersprüchlichkeiten (ὑπεναντίον bezeichnet als Terminus bei Aristot. das ‚Widersprüchliche‘ an sich, s. Vahlen 1914, 212). Wenn Aristot. für deren Prüfung (σκοπεῖν) die Verfahren anrät, die bei ἐλεγχοὶ ἐν τοῖς λόγοις gebraucht werden, so bezeichnet er damit die Widerlegungsstrategien nicht konkret in ‚der Dialektik‘ oder in ‚philosophischen Argumentationen‘ (so Lucas 1968, 249), sondern bei und für (argumentierende) Reden an sich (λόγος hier also im Sinn von Rhet. 1,1, 1354a 5), die einer entsprechenden Prüfung wert sind. Die hiernach benannten Gesichtspunkte, aufgrund derer Widersprüchlichkeit besteht oder nicht besteht (also eine ἀντίφασις im Sinn von Met. 9,7, 1057a 34 vorliegt), finden sich in elaborierter Form in den Soph. el. wieder (s. dort insbesondere 1,26, 181a 3–5, ausführlicher dazu Vahlen 1914, 212–14: ... ἀπαντητέον σκοποῦσι τὸ συμπέρασμα πρὸς τὴν ἀντίφασιν, ὅπως ἔσται τὸ αὐτὸ καὶ κατὰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως καὶ ἐν τῷ αὐτῷ χρόνῳ – „(Widerlegungen der definierten Art) muss begegnet werden, indem man die Schlussfolgerung mit Blick auf den kontradiktorischen Gegensatz prüft, dass es sich handelt um i) dasselbe und ii) dieselbe Hinsicht und iii) in Bezug auf dasselbe und iv) in derselben Weise und v) in derselben Zeit.“). Hier in der *Poetik* gibt Aristot. aus dieser (wohl späteren und daher vollständigeren) Liste nur die Gesichtspunkte i, iii und iv.

61b 17–18 ὥστε καὶ αὐτὸν ἢ πρὸς ἃ κτλ. Mit diesem Konsekutiv-Satz leitet Aristot. von der vorausgehenden allgemeinen Bestimmungsweise von Widersprüchlichkeit auf die Prüfung des Dichters über. Die Konstruktion des Satzes ist nicht recht klar, so dass Kassel der Überlieferung so sehr misstraut, dass er αὐτόν in cruces setzt. Tarán übernimmt die Erklärungen von Vahlen 1914, 213 und Bywater 1909, 348–349

und hält den überlieferten Text. Allerdings überzeugen Vahlen und Bywater nicht. Beide erkennen in αὐτὸν den Dichter. Vahlen hält im ὥστε-Satz ein einfaches λέγειν in einer Art von Ellipse für weggelassen; mit der Ergänzung: ὥστε καὶ αὐτὸν (λέγειν) ἢ πρὸς κτλ. ist für ihn das Problem behoben. Indes fehlt doch deutlich das Moment des Widersprüchlichen, auf das die Fortsetzung ἢ πρὸς κτλ. so klar Bezug nimmt. Darauf geht Bywater ein, der die elliptische Formulierung wie folgt aufgelöst sehen will: ὥστε καὶ αὐτὸν (ὑπεναντίως εἰρηκέναι) ἢ πρὸς κτλ. Die Annahme einer solchen Ellipse ist freilich methodisch nicht mehr vertretbar, da wesentliche Elemente weder syntaktisch noch – im Fall des Dichters – gar gedanklich im Vorausgehenden vorhanden sind und die Lizenz zu ihrer Auslassung bieten könnten.

Es gibt daher nur zwei Möglichkeiten: a) hier liegt ein Ausfall mehrerer Wörter vor, oder b) der ὥστε-Satz ist abstrakter gemeint als Vahlen/Bywater/Tarán annehmen und lediglich durch eine Korruptel entstellt (Kassel, als ‚fortasse‘ markiert: ἐναντίον, M. Schmidt mit weitergehendem, bereits auf die Auflösung des Widerspruchs zielendem λυτέον, bieten entsprechende Lösungsvorschläge). Da in beiden Fällen die ‚Bruchstelle‘ mit hoher Wahrscheinlichkeit bei αὐτόν liegt, ist Kassels Ansicht, die ihn cruces setzen lässt, durchaus ratsam.

61b 20–21 τῷ ἀλόγῳ ...ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ Die sog. Aigeus-Szene in Euripides' *Medea* V. 663–758 hat in der Tat den Interpreten Probleme bereitet (s. e.g. Mastronarde 2002, 181–183), da der Auftritt des attischen Königs Aigeus bei Medea in Korinth weder im Stück vorbereitet wird noch eigentlich eine Motivation in der Szene selbst erhält (es fehlen der Szene also die von Webster 1933 benannten Auftritts-Faktoren ‚preparation‘ bzw. ‚motivation‘. Die andersartige Motivierung des Aigeus-Auftritts in Neophrons *Medea* (TrGF 15, F 1: Aigeus sucht Medea auf, um von ihr das ihm nicht verständliche Orakel gedeutet zu bekommen, das er in Delphi erhalten hat) weist darauf hin, dass bereits die antiken Dramatiker gegenüber Euripides ‚Nachbesserungsbedarf‘ erkannten.

61b 21 τῇ πονηρίᾳ ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ Aristot. wiederholt hier die Kritik an Euripides' *Orestes* aus Kap. 15, 1454a 29.

61b 23 ὡς βλαβερά Der Vorwurf des ‚Schädlichen‘ greift hier offenbar zurück auf 60b 33 (Vorwurf, dass etwas ‚nicht wahr‘ dargestellt ist) und 61a 4 (die Frage, ob etwas ‚gut‘ oder ‚nicht gut‘ in der dichterischen Darstellung gesagt oder getan ist), benutzt aber statt der Termini οὐκ ἀληθῆ bzw. μὴ καλῶς den Ausdruck, den Platon für diesen Vorwurf gegenüber der Dichtung gebraucht: Rep. 3, 391d: die Darstellung von Schlechtem, das von den Göttern herrührt, sei ‚schädlich‘ für die Hörer (τοῖς γε ἀκούουσιν βλαβερά); ähnlich Leg. 2, 656a, konkreter zum ‚Schaden‘, den Dichtung hervorrufen kann, Leg. 4, 719b.

Kap. 26

Kap. 26 bietet, als Schlusspunkt des 1. Buchs, nicht nur einen abschließenden Vergleich zwischen Tragödie und Epos, sondern – gleichsam in Einlösung des literaturkritischen Anspruchs, den der erste Satz in Kap. 1 aufstellt – sogar eine Anwendung der entwickelten Kriterien und Maßstäbe von Literaturkritik auf die anspruchsvolle Frage, welche der beiden Gattungen den Vorrang verdiene, also besser sei (*πότερον δὲ βελτίων κτλ.*), eine Frage, in der, so die Einleitung pointiert, man wohl sonst (d. h. ohne eine Hilfe, wie sie die *Poetik* bietet) ratlos sein könnte (*διαπορήσειεν ἂν τις*).

61b 26–29 *πότερον δὲ βελτίων ἢ ἐποποιικὴ μίμησις ἢ ἡ τραγικὴ κτλ.* Der hiermit eingeleitete Vergleich (oder besser: Agon) zwischen Epos und Tragödie verwendet zunächst als Kriterium die Attraktivität für die Zuschauer – hiermit wird ein Beurteilungsmaßstab zugrunde gelegt, wie ihn Platon, *Leg.* 2, 658a–c, bei der Frage verwendet, welche poetische Gattung in einer Polis den größten Anklang findet (bzw. ‚die Bürger am meisten erfreut‘: *ὅς ἂν τέρψῃ τοὺς θεατὰς μάλιστα*). Doch relativiert und verwirft Aristot. von 62a 5 an diese Form der Beurteilung (und damit auch Platons Verdikt in *Leg.*?).

61b 26–28 *ἢ ἥττων φορτικὴ ...* Die hier eingeführte Bewertung einer Mimesis als *φορτικὴ*, ‚plump‘, benutzt einen auch sonst häufig bei Aristoteles gebrauchten Terminus, der – im Gegensatz zu *ἐλεύθερος* und *παιδευμένος* (so *Pol.* 8,7 1342a 18–20) – zunächst eine soziale Bedeutung hat und das Ungebildet-Niedrige beschreibt, dann in intellektueller Hinsicht das Unterkomplex-Banale (so *Phys.* 1,2 185a 10 u. ö.) und in ästhetischer Hinsicht das Grobe und Gewöhnliche im Gegensatz zu *χαρίεις* (so *EN* 1,5, 1095b 16 bzw. 22) bezeichnen kann. Infolge des ‚Ähnlichkeits‘-Prinzips spricht daher ‚weniger plumpe‘ Nachahmung die (sozial und in ihrem ästhetischen Urteil) besseren Rezipienten an (hier: *πρὸς βελτίους θεατὰς*: die soziale und zugleich ästhetische Differenz in der Zuschauerschaft wird bereits in der Alten Komödie thematisiert, s. Aristoph. *Nub.* 518; *Ran.* 1109ff.). S. hierzu Hunter 2002.

61b 28–30 *ἢ ἅπαντα μιμουμένη φορτικὴ* Die Bestimmung der alles nachahmenden Mimesis als *plump* (ähnlich negativ Platon, *Rep.* 3, 397a u. 398a) bedarf keiner Änderung (Bywater: *πρὸς ἅπαντα*, Gudeman: *πρὸς ἅπαντας* als Kontrast zu *πρὸς βελτίους* – Lucas merkt zurecht an, dass damit das folgende *μιμουμένη* überflüssig wäre), da dieses ‚alles‘ die im Folgenden gegebene Illustration (*γάρ*) durch die Auleten näher ausführt, die nicht nur ihr Instrument spielen, um etwas auszudrücken, sondern auch in gestische Mimesis verfallen, d. h. die ihnen zukommende Medialität (wie sie Kap. 1 definiert) überschreiten und damit eine Mimesis betreiben, die ‚alles‘ nachahmt und damit sich ästhetisch ‚plump‘ oder anmaßend verhält.

61b 31–32 *ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἂν Σκύλλαν αὐλώσιν* Zum Dithyrambos *Skyl-*

la des Timotheos s. oben Kap. 15, 1454a 30–31. Hier wird eine besonders spektakuläre Form der Aufführung skizziert (ἄν ἀλῶσιν: mit dem iterativen Konjunktiv wird eine Häufigkeit dieses Spektakels angedeutet), die klärlich die spezifische Form der Mimesis, die einem Dithyrambos zu eigen ist, in Richtung auf eine dramatische Präsentation erweitert (in Probl. 19,15, 918b 13–29 wird die Entwicklung konstatiert, nach der die Dithyramben stärker μιμητικοί geworden sind): Der Chorführer des den Dithyrambos singenden Chores (bei einer Aufführung an den Dionysien in Athen wären dies 50 Sänger) wird vom Auleten weggezogen – wie in der Od. 12,245ff. Skylla sechs Gefährten des Odysseus aus dem Schiff zieht. Dass dabei der Aulet seine Hände benutzen muss und besondere Vorkehrungen erforderlich sind, damit er während dieses Wegziehens weiterspielen kann, bleibt hier unerwähnt.

61b 33–35 ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ᾔοντο ὑποκριτάς· ... ὁ Μυννίσκος ... τὸν Καλλιπιδὴν κτλ. Der Wettbewerb der Tragödien-Schauspieler (zu ihnen s. auch oben Kap. 4, 1449a 15–19) an den Dionysien und Lenäen, der vom 5. zum 4. Jh. immer größere Bedeutung gewann, setzte natürlicherweise auch die Schauspieler unter Innovationsdruck (der sich auch in den sog. Schauspielerinterpolationen in den Tragödien niederschlug, s. dazu Hose 2020 bzw. Einleitung 16–20). Angesichts der z.T. langen Bühnenkarrieren (s. Burkert 1975, 69 etwa zu dem auch mehrfach von Aristot. angeführten Theodoros [Nr. 230 O'Connor bzw. 1157 St.], vgl. ferner Plut. An seni ger. 1. 785b zu Polos [Nr. 421 O'Connor bzw. 2187 St.], der bis zum 70. Lebensjahr tätig war) konnten sogar jüngere und ältere Schauspielergenerationen und -stile miteinander in Wettbewerbs-Konkurrenz treten. Diese Konkurrenz dürfte auch hier im Hintergrund stehen. Mynniskos (Nr. 351/534 O'Connor bzw. 1757 St.; allerdings ist angesichts der Zeugnisse zum Namen Mynniskos nicht sicher, ob es sich nicht um zwei Akteure gleichen Namens handelt) gehörte offenbar zu den berühmten Schauspielern des 5. Jh., der u.a. durch Auftritte in Aischylos-Stücken berühmt geworden war (s. *Vita Aeschyli*, TrGF 3, T 1, § 15, s. oben zu Kap. 4, 1449a 15–19) und für den Siege (bei den Lenäen 445, vielleicht bei den Dionysien 422) inschriftlich verzeichnet sind. Kallippides (Nr. 274 O'Connor bzw. 1348 St.; zu ihm Csapo 2002) dürfte eine Generation jünger gewesen sein; für ihn sind u.a. Siege um 427 und 418 belegbar. Er war eine öffentliche Figur, die sich – so Plut. *Vita Alc.* 32 – bei der Rückkehr des Alkibiades exponierte. Er selbst scheint sein Spiel als besonders emotional wirkungsvoll eingestuft zu haben, wie Xenophon, *Symp.* 3,11 andeutet, und die Komödie zu Parodien gereizt haben (vgl. Strattis: Komödientitel Καλλιπιδῆς F 11–13 PCG Bd. 7, Aristophanes, *Σκηνὰς καταλαμβάνουσαι* F 490, PCG 3,2.). Seine Berühmtheit schlug sich in zahlreichen Anekdoten nieder (s. *Vita Sophoclis* TrGF 4, T 1 § 14, Polyaeus, *Strat.* 6,10). Sein wohl dementsprechend expressives Bühnenspiel (so auch unten 62a 9–10) hätte demnach, so Aristot. hier, Mynniskos durch das Schlagwort ‚Affe‘ als lächerliches ‚over-acting‘ charakterisiert (vgl. zum Mechanismus: *Top.* 3,2, 117b 17: der Vergleich eines Menschen mit einem Affen macht lächerlich); zugleich ist erkennbar (so Csapo 2002), dass ein exzessives,

d. h. die Grenzen der Schauspiel-Konventionen in Frage stellendes Nachahmen von bislang so nicht Nachgeahmtem Kallippides' Kunst kennzeichnete (so ist auch die Kritik an Kallippides in 62a 9–11 zu verstehen).

Der Bezeichnung als ‚Affe‘ liegt möglicherweise zugleich ein Wortspiel mit Kallippides' Namen zugrunde: Kallias (καλλίας) wurde im Griechischen auch als Synonym für ‚Affe‘ gebraucht (s. Hesych κ 469 s.v. καλλίας· πίθηκος· παρὰ Λάκωσι; *Suda* κ 215 s.v. Καλλίας πτερρουεῖ) – allerdings empfiehlt es sich nicht, hier, mit Verweis auf den vermeintlichen Hinweis auf καλλίας an dieser Stelle durch das in der arab. Version für πίθηκος gebrauchte syrische Wort *galas* (s. hierzu Gutas bei Tarán 2012, 466) den Text zu ändern (so Gudeman 1934, 446): denn Καλλίαν ὁ Μυννίσκος τὸν Καλλιπιδίην ἐκάλει wäre ohne weitere Erklärung des seltenen Ausdrucks unverständlich.

61b 35–62a 1 τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ Πινδάρου ἦν Der Schauspieler Pindar (Nr. 399 O'Connor bzw. 2062 St.) wird nur hier erwähnt; aus dem Zusammenhang ist zu schließen, dass auch er dem als zu stark empfundenen mimetischen ‚realistischen Stil‘ des Kallippides nahe kam.

62a 2–3 τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπαικεῖς φασιν εἶναι κτλ. Eben dies behauptet Platon, Leg. 2, 658d (ῥαψῳδὸν δὲ, καλῶς Ἰλιάδα καὶ Ὀδύσειαν ἢ τι τῶν Ἡσιοδείων διατιθέντα, τάχ' ἂν ἡμεῖς οἱ γέροντες ἥδιστα ἀκούσαντες νικᾶν ἂν φαίμεν πάντοτε – „Den Rhapsoden, der schön die *Ilias* und die *Odyssee* oder etwas aus den Hesiod-Epen vorträgt, würden wir Alten, weil wir ihn am liebsten hören, wohl mit Vorsprung zum Sieger erklären.“)

62a 2 θεατὰς ἐπαικεῖς Siehe zu Kap. 13, 1452b 34–53a 7.

62a 6–7 ὅπερ ἐποίει Σωσίστρατος ... Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. Ich folge hier Tarán 2012, der nach der arab. Übersetzung statt des überlieferten sinnlosen ἐστὶ ἐποίει schreibt. Der Rhapsode (ῥαψῳδοῦντα) Sosistratos ist nur hier bezeugt, ebenso Mnasisitheos aus Opus – bei diesem ist jedoch durch διάδοντα (vgl. dazu Theokrit 5,22) nur erschließbar, dass er im Agon auftrat, nicht jedoch, in welcher Kunst (ebenfalls bei einem Rhapsoden- oder, wie an den Panathenäen, einem Kithara-Agon?).

62a 9–11 ὅπερ καὶ Καλλιπιδίῃ ἐπετιμᾶτο ... ὥς οὐκ ἐλευθέρως γυναῖκας μιμουμένων Die Kritik (ἐπετιμᾶτο wie in Kap. 17, 1455a 26: Karkinos) richtet sich offenbar darauf, dass Kallippides und weitere Schauspieler Rollen von Frauen gespielt haben, die ‚nicht frei‘ sind – Csapo 2002, 127–128, hebt hervor, dass damit offenbar nicht etwa ‚Sklavinnen‘ bezeichnet sind, sondern Frauen, die (im Sinn von Rhet. 1,9, 1367a 30; Pol. 8,6, 1347b 13) nicht den gehobenen Schichten angehören. An welche Rollen in der Tragödie hierbei zu denken ist, wird nicht klar; mindestens die Stücke des 5. Jh. bieten mit Ausnahme der Elektra in Euripides' gleichnamiger Tragödie

wenig Perspektiven (es sei denn, man bezöge Stücke ein, in denen ehemals vornehme Frauen als Sklavinnen auftreten: Soph. Trach.; Eur. Andr., Tro. etc.).

62a 12 διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν Zur Rolle, die die Dichtung und insbesondere die Tragödie als ‚Text‘, der durch Lektüre wirkt, für Aristoteles spielt, siehe oben zu Kap. 6, 50b 18–20; Kap. 14, 53b 3–6.

62a 14 ἔπειτα (sc. ἡ τραγωδία κρείττων) Mit der Annahme dieser Ellipse kann eine Textänderung oder das Ansetzen einer Lücke vermieden werden.

62a 15 καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι Dieser Satz hat nur dann einen Sinn, wenn hiermit gemeint ist, dass auch die Tragödie den Hexameter verwenden kann, da die bloße Versform ja wiederholt zu den Konstituenten beider Formen von Mimesis erklärt worden ist. Ob deswegen eigens τῷ (αὐτῷ) μέτρῳ (so Gudeman 1934, 449 mit weiteren Konjekturen) zu ergänzen ist, erscheint freilich fraglich. Inhaltlich ist der hier gemachte Punkt jedoch nicht einfach. Denn wiewohl die Tragödie neben den ‚lyrischen‘ Daktylen (s. Dale 1968, West 1982, 98) oder – als wirkliche Ausnahme – dem elegischen Distichon (so in Eur. Andr. V. 103–116) den Daktylus nur höchst selten gebraucht (Eur. *Oedipus*, F 540a, 7/8: das Rätsel des Sphinx; Soph. Phil. 839–43), benutzt sie doch keinesfalls dieses Metrum als ‚normales‘ Versmaß anstelle von iamb. Trimeter (oder troch. Tetrameter) in den Epeisodien (es sei denn, die Tragödie des 4. Jh. wiche hierin von der Praxis des 5. Jh. ab – wovon wir aber kaum Kenntnis hätten: Theodektes TrGF 72 F 4 ist der einzige Anhaltspunkt). Dass Aristoteles hier (so der Rettungsversuch von Sykutris 1937 ad loc.) die jeweils in verschiedenen Metren ausgeführten narrativen Teile von Epos und Tragödie gemeint und darin die Gleichsetzung vorgenommen habe, scheint abwegig.

62a 15–17 καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὀψεις κτλ. Insofern Aristoteles hier von Musik (die in diesem Sinn das Epos nicht vorweisen kann) und szenischer Wirkung (die das Epos gar nicht kennt) als „und darüber hinaus“/καὶ ἔτι spricht, ist es nicht ratsam, nach Spengel (gefolgt u.a. von Kassel) καὶ τὰς ὀψεις zu athetieren, zumal dann die Behauptung, die ἡδοναί würden sich besonders deutlich (allein!) durch die Musik ergeben und nicht etwa durch das Zusammenspiel von Bühnenhandlung mit ggf. dramatischen Klageszenen und Musik, in die Nähe der Unsinnigkeit geriete. Durch die arab. Übersetzung wird zudem nahegelegt, das überlieferte δι’ ἧς in αἷς zu ändern.

62a 17–18 εἶτα καὶ τὸ ἐναργές κτλ. Dieser Satz ist mit der neuerlichen Hervorhebung der Wirkung durch Aufführung keine Dublette zum Vorangegangenen, sondern betont eigens die zweifache Wirkungsmöglichkeit der Tragödie mit ihrer Überlegenheit zur ‚einfachen‘ Wirkung des Epos durch das nur gelesene oder gehörte Wort.

62a 18 ἐπὶ τῶν ἔργων Hier, in leichter Erweiterung der Bedeutung, die diese Formulierung in Kap. 4, 48b 10 hat, ‚in der Praxis der Aufführungen‘. Eine Änderung des ἐπὶ in ἐκ (Gudeman) ist nicht erforderlich.

62a 18–62b 2 ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι ... ἡ Ἰλιάς Die implizite Plausibilität des Vorzugs von gedrängter Form (die Relation *König Ödipus* zu *Ilias* ist ca. 1:10) ergibt sich hier aus einer in κεκραμένον angedeuteten Wein-Metaphorik bzw. der Erfahrung, dass stark Verdünntes (sei es durch Wasser, sei es wie hier: durch Zeit) weniger süß (auch im buchstäblichen Sinn hier denkbar: ἡδίων) als das Konzentriertere schmeckt.

62b 4–5 σημεῖον δέ κτλ. Dies greift zurück auf Kap. 23, 59b 2.

62b 8 συγκειμένη Im Griechischen Femininum, Aristoteles geht hier offenbar weiter von der ‚epischen Mimesis‘ als Subjekt aus oder antizipiert die folgenden Beispiele *Ilias* und *Odyssee*.

Nur in B: περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῳδίας οὐ γράφω .. ω Ob B bzw. der Abschreiber der Vorlage von B hier den Übergang zum 2. Buch der *Poetik* oder gar den Anfang zitiert: „Über Iamben und die Komödie“, um dann zu konstatieren, dass der Text nicht weiter abgeschrieben wird, ist umstritten. Siehe hierzu zuletzt Mayhew 2016, der für die Authentizität der ‚Themenangabe‘ eintritt.

Buch 2

Dass die *Poetik* ein zweites Buch enthielt, wird durch die Bezeugungen dieses zweiten Buchs in den Katalogen bei Diogenes Laertios, der sog. *Vita Hesychii* und bei Ptolemaios (s. Test. I) nach der üblichen Methodik der Philologie zweifelsfrei erwiesen. Dass in ihm die Behandlung der Komödie eine zentrale Stellung einnahm, ist durch die Hinweise, die Buch 1 der *Poetik* zur Komödie und zu Buch 2 gibt (s. Frg. I), sowie die Verweise der *Rhetorik* (s. Frg. II–III) gesichert. Aus den Fragmenten ist erkennbar, dass hierbei die Analyse der Sprache für die Erzeugung von Komik eine wichtige Rolle spielte (s. Frg. II–IV).

Aus Frg. V lässt sich schließen, dass ebenso wie für die Tragödie in Kap. 6 von Buch 1 auch für die Komödie in Buch 2 das Konzept der Katharsis in Anwendung kam, vielleicht sogar mit weiterer Erläuterung des Begriffs. Hiervon ausgehend – und in Kombination mit den Hinweisen auf die Analyse von Sprachkomik für Buch 2 – ist auch der Tractatus Coislinianus als Fragment bzw. Exzerpt aus Buch 2 aufgefasst worden: In den Ausgaben Vahlens (1885) und Christs (seine Teubneriana von 1878 erfuhr viele Nachdrucke) ist dieser Text entsprechend unter den Zeugnissen für Buch 2 abgedruckt, eine Zuordnung, die energisch Janko (1984/2002) erneuert und als Angelpunkt für eine umfängliche Rekonstruktion des gesamten Buchs 2 genutzt hat. Dass jedoch der Tractatus beträchtliche Divergenzen aufweist gegenüber dem, was man als Aristotelische Konzeption von Dichtung und Sprache bezeichnen kann, wie auch gegenüber manchen ‚Axiomen‘ der Aristotelischen Philosophie, ist unübersehbar und hat dazu geführt, dass seit Bywater (zuerst in dessen Oxoniensis 1897¹ bzw. 1911² sowie im großen Kommentar 1909) – und wiederholt von Kassel (1965) – dieser Text aus den Fragmenten des Buchs 2 herausgenommen worden ist. Diese Divergenzen sind in der Tat so gravierend, dass im Folgenden ebenfalls auf eine Aufnahme des Tractatus unter die Fragmente verzichtet wird; der Text wird stattdessen im Anhang dieses Buches geboten, wo der Versuch unternommen ist, ihn in seinen möglichen Kontexten zu diskutieren.

Test. I–II

Die Anlage der *Poetik* in zwei Büchern bezeugen sowohl die ältere wie die jüngere Tradition der Schriftenkataloge (einerseits Diogenes Laertios und Hesych, andererseits Ptolemaios al-Gharib: s. dazu Primavesi 2007) einhellig. Die Notiz in Eustrati-os' Kommentar zu EN (Test. II) impliziert zudem ein zweites Buch der *Poetik*.

In einigen antiken Texten finden sich merkwürdige Verweise auf ein drittes Buch der *Poetik*: Diogenes Laertios (2,5,46): *καθὰ φησιν Ἀριστοτέλης ἐν τῷ τρίτῳ περὶ ποιητικῆς* und Ps.Plutarch, *De Homero* I, 3: *Ἀριστοτέλης ἐν τῷ τρίτῳ περὶ ποιητικῆς* – doch liegt hier offensichtlich eine Fehlzitierung des Titels vor; gemeint scheint das tatsächlich drei Bücher umfassende Werk *De poetis* (s. dazu unten *De poetis* Frg. VII;

die Verwechslung von *Poetik* und *Über Dichter* begegnet auch in P.Oxy. 3219, fr.1, unten *De poetis* F 44c Janko)).

Test. III

Auf die mögliche Bedeutung dieser Partie für die Anlage der *Poetik* hat nachdrücklich Vahlen 1874/1911 hingewiesen: Nach seinen Kombinationen konnte Aristot. erst, nachdem er die Wirkung der Tragödie (in Buch 1, Kap. 6) und die der Komödie (nicht in Buch 1, also in Buch 2 der *Poetik*) analysiert hatte, gegen Platons Verdikt über beide Gattungen Stellung beziehen (im Sinne auch einer möglw. kontrastierenden Wertung von Tragödie und Komödie, die dem Vergleich von Tragödie und Epos in Buch 1, Kap. 26 entspräche). Das Proklos-Zeugnis, das die Kritik des Aristoteles an Platon bezeugt, wäre damit zugleich ein indirektes Zeugnis für die Existenz eines 2. Buchs der *Poetik*. Indes ist unsicher, ob diese Kritik des Aristoteles nur in der *Poetik* und nicht bereits in *De poetis* entwickelt worden sein konnte.

Frg. I

Dieser Vorverweis sagt nicht mehr – aber auch nicht weniger –, als dass die Komödie ausführlich(er) in der *Poetik* thematisiert wurde. Da dies nicht in Buch 1 erfolgt, sollte Buch 2 der Ort dafür sein. Die folgenden Fragmente II–IV zeigen an, dass hierbei der Sprache, also der Lexis (im Sinne des Untersuchungskonzepts, das Buch 1 in Kap. 19[b]–22 für die Tragödie verwendet), große Aufmerksamkeit galt.

Frg. II

Die unter dieser Fragment-Nummer verbundenen Partien aus der *Rhetorik* kreisen um den Begriff des ‚Lachhaften‘, τὸ γελοῖον, unter dem das zusammengefasst ist, was Lachen/γέλως hervorruft.

Rhet. I,II, 1371b 33ff. deduziert zunächst die vom Lachhaften hervorgerufene Empfindung bzw. Wahrnehmung beim Menschen als angenehm (ἀνάγκη καὶ τὰ γελοῖα ἢ δέα εἶναι) und gibt dazu drei Bereiche an, in Bezug auf welche (so ist der Akkusativ zu verstehen, der nur den Bezug als solchen, nicht jedoch die Art des Bezugs benennt) das Lachhafte zu einer angenehmen Wahrnehmung führt: Mensch, Wörter (wohl = Sprache), ‚Werke‘. Diese Bestimmung ist recht abstrakt, was jedoch dem Kontext der Argumentation von Rhet. I,II entspricht (s. Rapp 2002, Bd. 2, 457–465), in der es um eine systematische Behandlung dessen, was angenehm ist, geht. Dieser Grad der Abstraktheit birgt einige Unschärfen (und so ist es naheliegend, dass Aristot. auf die separate Behandlung und Definition des Lachhaften in

der *Poetik* verweist) – so erscheint die hier gegebene Bestimmung des Lachens und des Lachhaften (als angenehm) verkürzt und die verletzend Dimension des ‚Verlachens‘ (also etwas, was mindestens für das Objekt des Lachens keineswegs angenehm ist) auszublenden.

Rhet. 3,18, 1419b 2ff. wiederholt den Hinweis auf die systematische Behandlung des Lachhaften in der *Poetik* (πόσα εἶδη γελοίων ... ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς), hier im Kontext der ‚kleinen Rhetorik für sich‘ (Rhet. 3,13–19, Ausdruck nach Friedrich Marx, s. Rapp 2002, Bd. 1, 176) als eine Art von Nachtrag: welchen Nutzen der Einsatz von Lachhaftem in Debatten hat. Die Wirkungsdimension des Angenehmen, die Rhet. 1,11 ins Zentrum stellt, ist hier gänzlich außer Acht. Vielmehr geht es um den gezielten Einsatz (bzw. Nicht-Einsatz) des Lächerlichen, um über die Rede/Argumentation eines Debatten-Gegners zu obsiegen. Wie auch in den anderen Abschnitten dieser ‚kleinen Rhetorik‘ verwendet Aristot. fremdes Material (dazu Rapp 2002, Bd. 1, 176), hier eine Formulierung des Gorgias (DK 82 B 12) aus dessen Fundus an rhetorischen Erfahrungen (ob es eine eigenständige Technē des Gorgias gab, kann hier nicht diskutiert werden). Die Zerstörung des Ernstes der gegnerischen Argumentation durch Lachen ‚bezeugt‘ die Kritik, die Platon Sokrates an Gorgias’ Schüler Polos üben lässt (Plat. Gorg. 473e, vgl. Schol. Plat. ad Gorgiam, ad loc., p. 145 Greene).

Dass die im Anschluss vorgenommene grundsätzliche Differenzierung der εἶδη γελοίων in für den Freien (sc. den freien Mann in der Debatte, wie der Kontext nahelegt) passende und nicht-passende Formen so auch in der *Poetik* vorgenommen wurde, erscheint eher unwahrscheinlich (auch wenn man dort die Thematisierung der ‚Formen‘ εἰρωνεία und βωμολοχία voraussetzen darf). Denn die Fortsetzung zielt auf die konkrete Auswahl (und spätere Verwendung) der geeigneten Form des Lachhaften, ist also als eine Art von allgemeiner Handlungsanweisung an den Debattenredner gedacht.

Das, was – hier in verknappter Form benannt – der Freie als für sich passend wählen sollte, ist die ‚Ironie‘, die Rhet. 2,2, 1379b 31–32 (im Kontext eines Katalogs, weswegen man berechtigterweise auf jemanden zornig sein darf) als Form von Geringschätzung aufgeführt ist (καταφρονητικὸν γὰρ ἡ εἰρωνεία). Diese Form der Ironie, die in der Herabsetzung des Kontrahenten besteht, verbindet die Rhet. 3,3, 1406b 14–19 und 3,7, 1408b 20 bzw. Pol. 3,2, 1275b 26–30 ebenfalls mit Gorgias und seinen rhetorischen Künsten. Insofern die Herabsetzung eines Anderen auch die Stärkung der eigenen Position bedeutet, kann man, wie hier von Aristot. ausgeführt, den ‚Ironiker‘ zum eigenen Vorteil/um seiner selbst willen (αὐτοῦ ἕνεκα) das Lachhafte einsetzen lassen. Die ‚Bomolochia‘ bzw. der ‚Bomolochos‘ (wörtlich: der am Altar [βωμός] auf ein Stück vom Opfer Lauernde [λοχᾶν], s. e.g. Hesych β 1389, Spiel mit dieser Erklärung in Pherekrates Frg. 150 PCG; der Terminus ist zuerst in der Alten Komödie belegt, s. Aristoph. Equ. 902; Nub. 969 u.ö.; siehe zuletzt Kloss 2001, 132–88) bezeichnet – abschätzig (vgl. Plat. Rep. 10, 606c) den Spaßmacher und wird von Aristoteles in EN 4,8, 1128a 4ff. bzw. 33–28b 1 so charakterisiert: ὁ

δὲ βωμολόχος ἥττων ἐστὶ τοῦ γελοίου, καὶ οὔτε ἑαυτοῦ οὔτε τῶν ἄλλων ἀπεχόμενος εἰ γέλωτα ποιήσῃ, καὶ τοιαῦτα λέγων ὧν οὐδὲν ἂν εἴποι ὁ χαρίεις, ἔνια δ' οὐδ' ἂν ἀκοῦσαι – „Der Bomolochos/Possenreißer ist dem Komischen unterlegen, und macht weder vor sich selbst noch von den anderen halt, wenn er nur ein Lachen erzeugen kann, und er sagt Dinge, die der Liebenswürdige überhaupt nicht sagen könnte, manches, was er nicht einmal hören könnte.“ Auf dieser Linie liegt auch die Bestimmung des Bomolochos in Rhet. 3,18 – es geht also im Kontrast zum Ironiker, der für seinen Vorteil das Lachhafte einsetzt, dem Bomolochos darum, um jeden Preis ein Lachen bei anderen zu erzeugen.

Frg. III

Die unter diese Fragmentnummer gestellten Partien aus Rhet. und Simplicios' Kategorien-Kommentar verweisen für die Behandlung von Synonymen auf die *Poetik*. Da in Buch 1 – gerade bei der Behandlung der Lexis (Kap. 21) – nicht auf diese und andere Relationen zwischen Wörter eingegangen wird, sollte dieses Thema Buch 2 zuzuweisen sein.

Dass insbesondere die Sprachgestalt der Komödie, d. h. etwa ihre Wortwitze, mit diesem Instrumentarium der Onomasiologie gut fassbar ist, zeigt etwa a) der Tractatus Coislinianus § 2, wenn er die Sprachwitze wie folgt kategorisiert: γίνεται δὲ ὁ γέλως ἀπὸ τῆς λέξεως κατὰ ὁμωνυμίαν, συνωνυμίαν, ἀδολεσχίαν, παρωνυμίαν, ὑποκόρισμα, sowie b) ausführlicher das Prolegomenon Περὶ κωμωδίας Nr. VI Koster: [...] ὁ γέλως τῆς κωμωδίας ἔκ τε λέξεων καὶ πραγμάτων ἔχει τὴν σύστασιν. ἔκ μὲν τῆς λέξεως κατὰ τρόπους ἑπτὰ· πρῶτον καθ' ὁμωνυμίαν, ὡς τὸ διαφόρως νοοῦμενον, οἷον τὸ μέτρον. Δεύτερον δὲ κατὰ συνωνυμίαν, ὡς τὸ ἥκω καὶ κατέρχομαι. ταῦτόν γάρ ἐστιν. Τρίτον [...]. Siehe zu beiden Partien den Anhang, dort Text 1 und 2.

Rhet. 3,2, 1404b 37ff. differenziert zunächst den Nutzen von Homonyma, d. h. Wörtern, die mehrere Bedeutungen haben (s. dazu grundlegend Heitsch 1972) und die daher insbesondere von der Sophistik in Anspruch genommen wurden (vgl. hierzu die Analyse in Soph. el. 4, 165b 26–66a 7), sowie Synonyma, die für die Dichtung von besonderem Belang seien.

Simplikios, Kategorien-Kommentar 36,12 referiert eine der in Rhet. 3,2 für die *Poetik* angekündigten Definitionen: die des Synonyms. Diese Definition entspricht formal der Definition des Homonyms, die Cat. 1, 1a 1–2, gibt (ὁμώνυμα λέγεται ὧν ὄνομα μόνον κοινόν, ὁ δὲ κατὰ τὸ ὄνομα λόγος τῆς οὐσίας ἕτερος, οἷον κτλ. – „Homonym heißen Dinge, die nur einen Namen gemeinsam haben, aber die dem Namen entsprechende Definition des Wesens unterschiedlich ist.“). Hierzu stellt das Synonym gleichsam das spiegelverkehrte Phänomen dar.

Simplikios fährt fort, indem er – unter Bezug auf Speusippos (= Frg. 32c Lang [1911] = Frg. 68c Tarán [1981]) – diese Definition mit dessen Begriff des Polyonyms verbindet, den er zuvor als von den Stoikern (= SVF 2,105) gebrauchten Oberbegriff

eingeführt hatte. In der Tat sind die nun im Folgenden angeführten drei Bezeichnungen für ‚Mantel‘ inhaltlich nicht genau deckungsgleich, sondern sind es nur in Bezug auf den Begriff Mantel. Siehe hierzu insgesamt Hadot 1990, 101–117. Dieser Teil der Simplikios-Partie ist also nicht der *Poetik* zuzuweisen.

Frg. IV

Im Lexikon des sog. Antiatticista (s. zur Datierung Latte 1915/1968) findet sich zum Lemma *κυντότατον* ein Zitat aus Aristot. *Poetik*: τὸ δὲ πάντων κυντότατον. Hier liegt eine sonst nicht belegte Superlativ-Form vor; die seit dem homerischen Epos belegte Bildung des Komparativs (κύντερος: Il. 8,484; Od. 11,427) oder des Superlativs (κύντατος: Il. 10,503) zum Substantiv κύων, ‚Hund‘, hier despektierlich adjektivisch als Eigenschaft des Hundes (= hündisch) gefasst, findet sich in der Poesie durchaus häufig (s. LSJ s.v. κύντερος). Seit dem späteren 5. Jh. ist greifbar, wie die Komödie durch Neubildungen des Komparativs (κυντερώτατα: Pherekrates Frg. III PCG) wie des Superlativs (κυντατώτατα: Eubulos Frg. 83 PCG – beide Komikerfragmente werden im selben Lemma im Lexikon des Photios [χ 1223] zitiert) offenbar komische Effekte in der Wortbildung (bei Pherekrates wird ein Komparativ auf der Basis eines bereits als Komparativ gebildeten Adjektivs erzeugt, bei Eubulos ein Superlativ auf der Basis eines Superlativs) zu erreichen trachtet.

In einen solchen Zusammenhang könnte auch das Aristot.-Frg. mit der hier vollzogenen Neubildung des Superlativs gehören, auch wenn es augenscheinlich nicht metrisch ist. Denkbar wäre für dieses Fragment ein Kontext, in dem ein Katalog von Schändlichkeiten gegeben wird (eventuell in einer Rede?) und mit der Wendung der Höhepunkt dieses Katalogs eingeleitet wird.

Frg. V

Die als Frg. V ausgehobene Partie Pol. 8,7, 1341b 32ff. (s. hierzu auch Einleitung 56) gehört zu den im Kontext der Katharsis-Debatte vielzitierten wie auch intensiv untersuchten Textstellen (s. insgesamt Schütrumpf 2005, 646–75). Bedeutsam ist sie insbesondere deswegen, weil in ihr auf eine ‚klarere Erörterung der Katharsis in der *Poetik*‘ (τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν ... ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον) hingewiesen wird. Wenn damit nicht die – wahrlich kaum als ‚klarer‘ einzustufende – Behandlung der Katharsis in Kap. 6 in Buch 1 der *Poetik* gemeint ist, sollte hier ein Verweis auf das 2. Buch vorliegen. Indes wird aus der Pol.-Partie nicht recht deutlich, wie in der *Poetik* in Buch 2 das Konzept der Katharsis im Zusammenhang mit der Komödie verwendet worden sein konnte. Denn hier in der Pol. benennt Aristot. drei Dimensionen des Nutzens (mithin der ‚Zweckursache‘) von μουσική: die Dimension der Erziehung, die der Katharsis und die des entspannten Zeitvertreibs,

für die je unterschiedliche Lied- bzw. Melodienarten (zur Bedeutung von μουσική s. Schütrumpf 2005, 646) verwendbar sind.

Die hier referierte Einteilung der Melodienarten bezieht Aristot. auf nicht namentlich genannte ‚Philosophen‘ (ὡς διαιροῦσι τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ: zur Wendung vgl. Hdt. 2,82,1: οἱ ἐν ποιήσει, s. Schütrumpf 2005, 646–47, der mit Bezug auf Pol. 8,7, 1341b 28 mit diesen ‚Philosophen‘ auf Aristoxenos verwiesen vermutet). Die Einteilung in ἡθικά, πρακτικά, ἐνθουσιαστικά lässt sich so verstehen, dass damit weniger die ‚Darstellung von Wesensarten, Handlungen, ekstatischer Verzückung‘ als die ‚Wirkung auf Wesensart‘, das ‚Antreiben zum Handeln‘ und die ‚ekstatische Wirkung‘ bezeichnet sind.

Diese Melodien verknüpft Aristot. mit bestimmten ‚Harmonien‘, d. h. Tonarten, die einander entsprechen. Dies wird hier nur abstrakt skizziert, greift aber auf Konzepte der zeitgenössischen Musiktheorie zurück, die Aristot. selbst in der Pol. 8,7, 1342b 1–3 zitiert: Die phrygische Tonart ‚passe‘ zum Ekstatischen (vgl. auch Probl. 19,48, 922b 21). Die hypophrygische dagegen treibt zum Handeln an (Probl. 29,48, 922b 12: ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν). Siehe hierzu auch West 1992, 177–84.

Auch die Instrumentierung spielt dabei, wie Pol. 8,6, 1341a 21 andeutet, eine Rolle: der Aulos ist gleichsam didaktisch ungeeignet, lt. Aristoteles aufgrund der hohen technischen Anforderungen, die sein Spiel stellt, insbesondere aber wohl, weil seine Musik Erregung darstellt und damit auch bewirkt – daher also für Anlässe geeignet ist, in denen es um den Auf- und Abbau dieser Affekte, die Katharsis, geht.

Es scheint nun so (Aristot. führt dies im vorliegenden Text nicht explizit aus), dass nicht nur entsprechend disponierte ‚Seelen‘, sondern alle (1342a 5–6) von entsprechenden Liedern/Melodien infolge der Affekterregung (ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως) ‚ergriffen‘ (κατοκώχμιοι) werden können und dies eine Wirkung hat, die Aristot. mit einer medizinischen Reinigung vergleicht (ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως). Dass dieser Vorgang von Aristot. als Erleichterung mit Vergnügen (κουφίζεσθαι μεθ’ ἡδονῆς) und im Fall der expliziten ‚kathartischen Lieder‘ als unschädliche Freude (χαρὰ ἀβλαβής) charakterisiert wird, ist nachvollziehbar und denkbar als weiter ausgefaltet im Buch 2 der *Poetik* – merkwürdig ist indes, dass hier in der Pol. Aristot. lediglich auf die Affekte ἔλεος/φόβος und den Enthusiasmus als Beispiele für die Affekterregung verweist: Wie kann dies auf die Komödie (die ja kaum mit den drei genannten Affekten verbunden werden kann), die im Zentrum von Buch 2 der *Poetik* stehen müsste, bezogen werden?

Eine Perspektive auf einen solchen Bezug eröffnet Proklos’ Kommentar zu Plat. Rep., in dem im sog. 5. Essay über die Frage, warum Platon Tragödie und Komödie aus seinem Idealstaat verwiesen hat, gehandelt wird (ob oder wie stark dieser Essay seinerseits auf Syrian beruht, ist für die folgenden Ausführungen unerheblich, s. dazu jedoch ausführlich Baltzly et al. 2018, 118–29; zu Proklos’ Ästhetik s. insgesamt Sheppard 2017). Ausgehend von Proklos’ Feststellung, dass Platon damit Aristoteles und den ‚wettkampfmäßigen Verteidigern des Dramas‘ (τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς) eine breite Angriffsfläche (πολλήν ... αἰτίασεως ἀφορμήν) bietet

(p. 49 Kroll), entwickelt der Kommentar eine interessante Rechtfertigung dafür, sowohl Tragödie wie Komödie als nützliche Einrichtungen im Staat zu verankern. Diesen Nutzen siedelt Proklos in der ‚Affektpolitik‘ der Polis an. Er konstatiert, dass beide Gattungen *συντελούσας* (ob hier mit der Überlieferung Singular oder mit Bernays 1880, 46 Plural zu lesen ist, ändert an der Sache nichts) *πρὸς ἀφοσίωσιν τῶν παθῶν* sind. Der Begriff *ἀφοσίωσις* bezeichnet in seiner Grundbedeutung eine rituelle Entsühnung (Herm. in Plat. Phaedr. 94a: *ὁσιότητος παραλείμμενης ἀποπλήρωσις*, „Ausfüllung dessen, was an Heiligkeit noch fehlt“), und so haben ihn neuere Übersetzungen (Festugière, Baltzly et al. 2018, 139 mit Anm. 35) mit ‚purification‘ wiedergegeben. Indes ist das Bedeutungs- und Verwendungsspektrum des Wortes, insbesondere des Verbums *ἀφοσιοῦσθαι*, erheblich breiter (s. LSJ s.v., sowie insbesondere Bernays 1880, 110–12; Sheppard 1980, 110–113 hält dagegen – ohne auf Bernays einzugehen – an der religiösen Konnotation des Wortes fest) und enthält auch die ‚Abgeltung einer Pflicht‘, die auch rein formal und ohne innerliche Beteiligung erfolgen kann. Im hier vorliegenden Kontext ist von *συντελεῖν πρὸς ἀφοσίωσιν* die Rede, d. h. durch das Verbum *συντελεῖν* – ‚beitragen‘ im Sinne von ‚beisteuern‘ – liegt es nahe, nicht die religiöse, sondern die formale Dimension („doing as a matter of form“, LSJ s.v.) im Terminus zu erkennen. Warum die Affekte ‚abgegolten‘ werden müssen, wird durch deren nähere Bestimmung klar: *ἄ μήτε παντάπασιν ἀποκλεῖν δυνατόν μήτε ἐμπιπλάναι πάλιν ἀσφαλές*. Diese Affekte sind also gleichsam unverhinderbar, weil sie nicht gänzlich (*παντάπασιν*) unterdrückt werden können, und zugleich, gibt man ihnen völlig nach, gefährlich (*μήτε ... ἀσφαλές*) sind – man kann ergänzen: für das Individuum und insbesondere die Polis. Daher ist ihre ‚Abgeltung‘ durch ‚Ableitung‘ (*ἀπέρασις*, dazu Bernays 1880, 52 bzw. 112–13) eine einsichtige Strategie, die der Staatsmann kennen sollte (p. 50, 17–19: *δεῖν μὲν οὖν τὸν πολιτικὸν διαμηχανᾶσθαι τινὰς τῶν παθῶν τούτων ἀπεράσεις*). Diese Dimension der Affekte und die daraus sich ergebende Nutzbestimmung für die dramatischen Gattungen finden sich in dieser expliziten Form nicht bei Aristoteles.

Seit Bernays 1880 (d. h. seit der Erstpublikation 1854) ist indes diese Analyse der ‚Affektpolitik‘ und die daraus ableitbare Funktion von Tragödie und Komödie für die Polis für Aristoteles’ Dichtungstheorie – zumindest als Erläuterung – in Anspruch genommen worden (Vahlen 1885 setzt sie in Petit-Druck hinter die als Frg. V verzeichnete Partie Pol. 8,6, 1341a 21ff, gefolgt von Bywater 1911 und Kassel 1965. Rose³ stellte sie dagegen als Frg. 81 zu den Fragmenten des Dialogs *Περὶ πολιτικοῦ*). Widerspruch legte gegen eine solche Zuweisung Sheppard 1980, 110–13, ein und rückte Proklos’ Ausführungen – in Verbindung mit der Partie Iamb. De myst. 1,11 (hier auch zitiert) – in einen stärker neuplatonischen Kontext. Sie sah den hier gebrauchten Begriff *ἀφοσίωσις* nicht als Derivat der Aristotelischen Katharsis-Theorie, sondern als Spiegelung des neuplatonischen Konzepts von Theurgie. Doch bleibt auch bei ihr unbestritten, dass Proklos und Iamblichos eine Kenntnis der Katharsis-Theorie besaßen (Sheppard 1980, 112).

Weiter zu klären ist die Frage, ob damit dieses im Kern auf Aristoteles basierende Konzept bei Proklos ‚aristotelisch‘ ist oder einer konkreten Schrift des Aristoteles zugewiesen werden kann. Proklos p. 49 nennt eine entsprechende Polemik des Aristoteles gegen Platons Verdikt der dramatischen Poesie. In Buch 1 der *Poetik* fehlt jeder namentliche Verweis auf Platon, auch wenn, wie etwa bei der Definition von Poesie als Mimesis oder anderen Partien (s. dazu Einleitung 69–74) eine implizite Auseinandersetzung mit ihm wahrscheinlich oder möglich erscheint. Bernays 1880, 46–53, war der Auffassung, dass in *Poetik* 2 bei der Behandlung der Komödie eine deutliche Polemik gegen Platon (oder mindestens gegen die Abwertung der Komödie) unausweichlich gewesen sein müsse (damit sicherte er für die Folgezeit Proklos einen Platz in der Fragmentsammlung zu *Poetik* 2, s.o.) – doch konnte die Auseinandersetzung nicht auch ebenso implizit wie in *Poetik* 1 erfolgen? Kurzum: Es ist nicht zwingend, Proklos’ Referat über die Bedeutung des Dramas für die Polis-Affekt-Politik auf *Poetik* 2 zu beziehen; nicht minder denkbar wäre auch ihre Lokalisierung in *De poetis* (hierfür traten energisch ein Rostagni 1922 u. 1926, Gallavotti 1971 und insbesondere Janko 2011, der diese Partie als F 56 für *De poetis* verzeichnet). Hinzu kommt, dass der Zusammenhang zwischen Pol. 8,7 und Proklos nicht so geartet ist, dass der explizite Verweis in Pol. 8,7 auf die *Poetik* die Proklos-Partie nicht für die *Poetik* zwingend ‚retten‘ kann. So bleibt für diese Partie – und in der Konsequenz auch für die folgenden Textstelle aus Iamblichos, *De myst.* 1,11 – nur der Status einer ‚kontextuellen Erläuterung‘, wie man, aristotelisch, die Bedeutung der Katharsis mit Blick auf die Affekte, die das Drama erzeugen oder verstärken kann, für die Polis weiterdenken kann.

Frg. VI

Die Notiz aus Johannes Philoponos’ Kommentar zu *De an.* 2,4, 415b 2, verweist für die Distinktion der sog. Zweckursache/causa finalis zwischen einer relativen und einer absoluten Zweckbestimmung (sie findet sich auch in *Met.* 1072b 1–3: ἔστι γὰρ τινὶ τὸ οὗ ἕνεκα <καὶ> τινός, bzw. kurz angedeutet mit Hinweis auf die verlorene Schrift *Über die Philosophie* in *Phys.* 194a 35: διχῶς γὰρ τὸ οὗ ἕνεκα – εἴρηται δ’ ἐν τοῖς περὶ φιλοσοφίας [De philos. Frg. 28 Ross], s. Flashar 2006, 131 sowie insbesondere Graeser 1972 mit weiterer Lit.) sowohl auf die *Poetik* wie auch auf den Schrift *De gen.* Im erhaltenen Teil der *Poetik* und in *De gen.* ist freilich eine solche Distinktion nicht enthalten, der Verweis auf *De gen.* ist mithin sicher falsch (und möglicherweise ein Versehen des Philoponos). Ist damit der Hinweis auf die *Poetik* (d. h. *Poetik* Buch 2) auch irreführend? So entschieden u.a. Kassel in seiner Edition 1965 und Janko 1984/2002, 21–12 („Fr. VI is however to be rejected, because it makes a purely philosophical point about the nature of the final cause [...]“); allerdings räumt er zugleich ein, dass für Aristot. (wie hier auch in der Einleitung, s. oben 64–66, ausgeführt) auch ein literarisches Kunstwerk durchaus zwei Zweckursachen hat; er sieht

zudem diese Zweckursachen in Poet. Kap. 6, 1450b 18 in der Bestimmung der Tragödie angelegt. Bemerkenswerterweise lokalisiert Janko 2011 diese Philoponos-Notiz als *F 52c in seiner Sammlung der Fragmente von *De poetis*.

Dass in einer Behandlung der Komödie in Buch 2 durchaus auch von der Zweckursache der Gattung zu handeln war, ist nicht von der Hand zu weisen. Die Notiz des Philoponos bezeugt die explizite und differenzierende Erörterung der Zweckursache für die *Poetik*. Wie konkret diese Erörterung erfolgte, ist damit nicht bestimmt. Dass sie ausführlicher als in der Notiz erfolgt sein sollte, wäre nicht abwegig. Das Fragment kann daher durchaus für Buch 2 in Anspruch genommen werden.

Frg. VII

Die Editionen des 19. Jh. (Vahlen 1885, Christ 1878) machten den kurzen systematischen Aufriss, den der Codex Coislinianus 120, fol. 248^v–249^v (exzellente Photographien dieser Seiten bietet Janko 1984/2002 [Plate 1–3]), zur Komödie bietet zum zentralen Fragment des 2. Buchs, eine Einstufung, die Janko 1984/2002 mit großem Scharfsinn zu erneuern und untermauern versucht hat, indes auf erhebliche Skepsis gestoßen ist. Dieser Text und die sich mit ihm verbindenden Probleme werden daher im Anhang, dort Text 1, vorgestellt.

ANHANG

1. EINLEITUNG

Wie in der Einleitung, Kap. 5, ausgeführt, wirft der überlieferte Text der *Poetik* Fragen auf: wie Aristoteles' Theorie der Komödie ausgeführt ist, wie mit der in der *Poetik* entwickelten Definition von Poesie als Mimesis (oder wenigstens als Produkt von Mimesis) die mannigfachen lyrischen Formen und Gattungen der Antike in eine Poetik integriert werden können – oder anders formuliert: wie eine Theorie und/oder eine Systematik der Lyrik auf der Basis der Aristotelischen Konzeption entworfen werden können. In diesem Anhang soll eine Auswahl an Texten vorgelegt werden, die – hoffentlich repräsentativ, aber natürlich nicht vollständig – die Perspektiven andeutet, in denen die skizzierten Fragen in der antiken Literaturtheorie und -kritik Antworten erhielten.

Die vorgelegten Texte sollen durchaus in ihrem Eigensinn und damit in ihrem Eigenwert gewürdigt und deswegen, so weit wie möglich, vollständig (und mit deutscher Übersetzung) präsentiert werden. Mir ist bewusst, dass den Leser*innen (oder vielleicht eher: Benutzer*innen) damit teilweise weit über Aristoteles und seine Poetologie hinausgehendes Material und zudem gelegentliche Wiederholungen begegnen mögen. Doch schien es mir reizvoll und für das Verständnis der Geschichte der antiken Literaturtheorie nützlich, so zu verfahren: So ertragreich auch das (traditionelle) philologische Verfahren war und ist, aus dem Späteren das Frühere ‚herauszuschälen‘ und damit Verlorenes rekonstruieren zu wollen, so Hypothesen-behaftet sind doch in der Regel die Ergebnisse. Hinzu kommt, dass gerade für die Wirkungsgeschichte der Aristotelischen und peripatetischen Literaturtheorie eine Reihe von ihrerseits verlorenen, indes wichtigen Zwischenschritten (insbesondere Varro und Sueton) mitzubedenken sind, wenn es um die Evaluierung des Erhaltenen: d. h. des Tractatus Coislinianus, der verschiedenen Texte *περι κωμωδίας*, der Kommentare zu Dionysios Thrax, der *Chrestomathie* des Proklos, der Texte des Tzetzes oder Diomedes und Euanthius geht.

Ferner gilt es zu bedenken, dass ein wichtiger ‚Aristotelischer‘ Bezugspunkt durchaus eigene Schwierigkeiten bietet: Aristoteles' Schrift *Περὶ ποιητῶν*, ein verlorener Text, für den in spektakulärer Weise Richard Janko 2011 bei seiner Neu-Edition von Philodems *Περὶ ποιημάτων* ca. 40 neue Fragmente identifiziert hat und, wesentlich hierauf gegründet, eine Neu-Edition des verlorenen Aristoteles vorgelegt hat, die nunmehr 75 kürzere und längere Bruchstücke enthält – die 2006 publizierte kommentierte Übersetzung von Barbara Breitenberger konnte sich dagegen nur auf 13 Fragmente beziehen.¹ Indes ist dieser Zuwachs, bedingt durch die außeror-

¹ Diese Zahlen beziehen sich nur auf die Fragment-Nummern und berücksichtigen nicht, dass bisweilen unter einer Nummer mehrere Texte subsumiert sein können.

dentlichen Schwierigkeiten, die die Philodem-Papyri aus Herculaneum bieten, von spezifischer Fragilität: Der erhebliche Zerstörungsgrad der Papyri lässt sowohl weite Spielräume für die Ergänzung von Lücken in den jeweiligen Zeilen wie auch für die Herstellung des gedanklichen Zusammenhangs. Wer Jankos Rekonstruktionen nacharbeitet, wird auf Schritt und Tritt seinen Scharfsinn und seine Gelehrsamkeit bewundern, doch auch an zahlreichen Stellen nicht mit gleicher Sicherheit die jeweils gewählte Textgestaltung als die wahrscheinliche bzw. einzig mögliche einstufen können. Dennoch ist es für den hier verfolgten Zusammenhang unabdingbar, die neuen Fragmente Jankos vorzulegen.

Ein ähnliches Problem wirft die Frage auf, ob im sog. Tractatus Coislinianus eine Epitome des 2. Buchs der *Poetik* vorliegt und hiermit der Eckstein einer Rekonstruktion dieses 2. Buchs gewonnen werden kann. Auch hier stellt eine Arbeit Richard Jankos (zuerst 1984 publiziert) eine markante These mit weitreichenden Konsequenzen auf, die seit ihrer Publikation sowohl Zustimmung wie Widerspruch erfahren hat.

Von einem Konsens gegenüber diesen beiden wichtigen Arbeiten Jankos scheint mir die Forschung gegenwärtig noch so weit entfernt, dass es nicht statthaft erscheint, einfach auf ihnen aufzubauen und weitere Hypothesen daraus zu entwickeln. Auch scheint mir, ungeachtet aller Kritik im Einzelnen, ein Janko vorausgehender ‚großer Wurf‘ zum hier vorgestellten Material, Georg Kaibels brillante Abhandlung zu den *Προλεγόμενα περὶ κωμωδίας* (1898), noch immer in wesentlichen Punkten beachtenswert.

So dürfte es sinnvoll sein, die Grundlagen dieser Arbeiten offenzulegen und damit die künftige Forschung in die Lage zu versetzen, diese Grundlagen zu prüfen und dann ‚weiterzubauen‘.

Hieraus ergibt sich die Anlage des Anhangs. Er wird zunächst [2.] das Material zu Aristoteles' *Περὶ ποιητῶν* vorlegen, darauf [3.] ‚Texte zur aristotelischen Komödientheorie‘, den Tractatus Coislinianus und diejenigen Prolegomena *περὶ κωμωδίας*, die systematisch von der Komödie handeln, sodann die historisch angelegten Prolegomena und die kurzen Texte des Platonios. Hierauf folgen die *Chrestomathie* des Proklos, Auszüge aus den Kommentaren/Scholien zur *Grammatik* des Dionysios Thrax, Tzetzes' *Prolegomena* (hieran schließen sich die sog. Anecdota Crameri an) sowie die literarhistorische Partie aus Diomedes *Ars grammatica*, ferner schließlich Euanthius' Traktat *De fabula*. Hinzugefügt sind zudem Auszüge aus dem *Etymologicum Magnum* und *Liber glossarum*. Als Beilage folgen noch Fragmente aus der Komödie, die ihrerseits vom Drama handeln.

2. ARISTOTELES' DIALOG *ÜBER DICHTER* – ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΩΝ

Die sog. Vita Aristotelis Marciana wie auch die sog. Vita Aristotelis Latina bezeugen einen Dialog *Über Dichter* für Aristoteles, ein Werk, das nach anderen Testimoni- en nicht weniger als drei Bücher umfasste und damit zu den längeren exoterischen Schriften des Stagiriten gehörte.

Der Gebrauch der Dialogform (für den sich in den Fragmenten kaum Anhalts- punkte finden) dürfte – jedenfalls nach den geläufigen Annahmen über die Aristo- telische Kunst des Dialogs – bedeuten, dass *Über Dichter* zunächst eine Einleitung des Verfassers und sodann mehr oder minder lange Darlegungen der Dialogpartner geboten haben sollte. Leider lassen uns die Testimonien und Fragmente im Stich, wenn wir nach den Dialogsprechern fragen. Möglich, vielleicht sogar wahrschein- lich, erscheint, dass Aristoteles selbst zu ihnen gehörte. Der Text würde damit ein ‚dramatisches‘ Datum, das in der Lebenszeit des Aristoteles liegt, aufgewiesen haben.

Die Dialogform bringt es mit sich, dass gegensätzliche Positionen vorgestellt werden können: Anders als in der *Poetik*, die mit der Definition von Poesie durch Mimesis einen neuartigen Standpunkt bezieht und Werke und Autoren, die nicht- mimetisch sind bzw. dichten, aus ihrem Zuständigkeitsbereich ausklammern kann, wäre in einem Dialog zu erwarten, dass eine Gegenposition zu dieser Definition be- zogen wird. Und in der Tat zeigen die Fragmente, dass in *Über Dichter* intensiv von Empedokles gehandelt wurde (Frg. II), also just von dem Dichter, den die *Poetik* als eher Physiologos denn als Dichter einstuft. Man kann daher vermuten, dass einer der Unterredner des Dialogs eine traditionellere Position, wenn nicht vertrat, so doch wenigstens präsentierte, nach der auch Empedokles als Dichter gelten konnte.

Indes: Darf man die Grundlinien, die die *Poetik* entwickelt, auch für *Über Dich- ter* als gegeben voraussetzen?² Wie steht es um die relative Datierung des Dialogs im Corpus Aristotelicum? Die Forschung nimmt mit einer gewissen Einhelligkeit an, dass *Über Dichter* der vorliegenden *Poetik* vorausgeht und etwa in *Poetik* 15, 1454b 15–18 in den dort genannten ἐκδεδομένοι λόγοι auf unseren Dialog verwiesen wird. Akzeptiert man diese relative Datierung, so würde die *Poetik* eine spätere und daher wahrscheinlich konturriertere, vielleicht modifizierte und ‚verbesserte‘ Präsentation der Aristotelischen Dichtungstheorie vermitteln.

Sichtbar wird in den Fragmenten zugleich, dass die wesentliche Definition von Poesie durch Mimesis auch in *Über Dichter* anklang oder sogar explizit vertreten wurde: Aus den Frg. III und IV lässt sich ablesen, dass im Dialog eine Verteidigung oder Rechtfertigung der Mimesis dadurch erfolgte, dass unübersehbar Platon, der

2 Zur damit verbundenen Zirkularität bei der Rekonstruktion Heath 2013 passim.

schärfste Kritiker der Mimesis, als jemand präsentiert wurde, der mimetisch in seinen Dialogen geschrieben habe. Hieran lässt sich das oft zitierte Zeugnis des Proklos anschließen, dass Platon mit der Vertreibung der (mimetischen) Tragödie aus dem Staat gerade Aristoteles viel Stoff zur Kritik geboten habe (Procl. In Plat. Remp. I, p.49,13–19 = hier unter Poet. Buch 2, Frg. V aufgenommen, von Janko als F 56 *Über Dichter* zugeordnet).³

Die Titelgebung des Dialogs weist auf den Fokus der Schrift: nicht etwa über die Dichtkunst, sondern von (den?) Dichtern sollte gehandelt werden. Dieser Fokus wird von den Fragmenten durchaus eingelöst, wenn geradezu anekdotisch von Empedokles und Homer gehandelt wird (Frg. I–II bzw. VII), von Dichter-Konkurrenzen (Frg. VI) und Dichtern als Erfindern bestimmter Gattungen (Frg. IX, XI, XII). Doch erschöpfte sich das Werk in derlei Sachinformationen,⁴ mögen sie auch in bestem Sinne ‚gelehrt‘ sein?

Als Hypothese darf aufgestellt werden, dass, wenn die *Poetik* die Frage danach stellt, was gute Dichtung ist, *Über Dichter* die Frage zugrunde liegen konnte, was einen guten Dichter ausmache. Für eine solche Hypothese spricht das von Janko und Breitenberger neu *Über Dichter* zugewiesene Frg. XIII (aus der ps.plutarch. *Epitome des Vergleichs zwischen Aristophanes und Menander*). In ihm wird nichts weniger als eine Art von Entelechie in der bio-biographischen Entwicklung eines Dichters bezeichnet: in der Akme, also der ‚Blüte‘, die die griechische Kulturbetrachtung um das 40. Lebensjahr eines Menschen anzusetzen pflegte, gelangte die sprachliche Ausdruckskraft, also die lexis, zu ihrem größten ‚Zugewinn‘ (ἐν ἀκμῇ δὲ τοῦ ποιεῖν καὶ διδάσκειν ..., ὅτε μάλιστα καὶ πλείστην ἐπίδοσιν, ὡς Ἀριστοτέλης φησί, λαμβάνει τὰ περὶ τὴν λέξιν τοῖς γράφουσιν).⁵ Man kann zugleich vermuten, dass in *Über Dichter* konkreter ausgeführt wurde, was die *Poetik* in Kap. 4 abstrakt skizziert: die dafür begabten Menschen (Kap. 4, 48b 22: οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτά) entwickeln die – mimetisch gedachte – Poesie, und in Kap. 5 nur knapp andeutet: die Rolle Homers als des ersten wirklich greifbaren Dichters. Frg. VII zeigt, wie sich bei Homer dessen Dichtung aus seiner Begabung und seinen Lebensumständen herleitet.⁶

Ferner, dies lässt sich aus Frg. V erschließen, handelte *Über Dichter* auch von der Frage, welche Art von Fehler ein Dichter begehen dürfe, ohne dass es seiner Qualität abträglich sei, eine Frage, die die *Poetik* systematischer in Kap. 25 behandelt: Dass Euripides im *Meleager* den aitolischen Brauch des Schuhtragens falsch wiedergegeben hat, macht ihn nicht zu einem schlechten Dichter; wie in Kap. 25, 60b 15–20 ausgeführt, ist dies lediglich eine ἁμαρτία κατὰ τὸ συμβεβηκός.

3 Siehe hierzu den Kommentar oben zu Poet. Buch 2, Frg. V. sowie Einleitung 68–70.

4 Die Annahme, dass die Fragmente lediglich ein Werk mit anekdotischem Charakter indizieren, hat bekanntlich Rose 1863, 79, veranlasst, die Schrift dem Aristoteles abzuerkennen und für peripatetisch zu erklären.

5 Ps.Plut., Compar. Aristoph. et Menandri comp. 833f.

6 Dass diese Kombination von Leben und Werk keine ‚Erfindung‘ des Aristot. ist, lässt sich etwa am sog. *Certamen* erkennen, das sich aus dem *Mouseion* des Alkidamas erhalten hat.

Das Anekdotische, das aus den Fragmenten hervortritt, war also nicht Selbstzweck, sondern stand im Dienst der Suche nach einer Antwort auf die Frage, was ein guter Dichter ist.

Vor dem Hintergrund der *Poetik* mag die Präsenz des Empedokles in den Fragmenten überraschen.⁷ Doch erfordert ja die Dialogform durchaus, dass auch Gegenpositionen zu ‚Aristoteles‘, d.h. zu dessen Definition von Poesie durch Mimesis, bezogen wurden, Gegenpositionen, bei denen durchaus auch andere Bestimmungen von Dichtung zur Geltung gebracht werden mussten. So kann man vermuten, dass gerade am Beispiel des Empedokles, wie Frg. I deutlich macht, alles angeführt wurde, was für dessen Einstufung als Dichter angeführt werden konnte.⁸ Hierzu gehört auch, dass in Frg. I ihm ‚mimetische‘ Tragödien zugeschrieben werden.⁹

Es wird damit deutlich, dass *Über Dichter* viele Gesichtspunkte zur Dichtung, die die *Poetik* nur kurz streift, eingehender und ausführlicher zur Diskussion stellte (oder stellen konnte); es ist zudem verständlich, dass dieser Dialog, wie die Fragmente ausweisen, in der Antike durchaus interessierte Leser fand und damit zu der zentralen Schrift wurde, mit der die literaturhistorischen wie literaturtheoretischen Auffassungen des Aristoteles weitere Verbreitung fanden.

Die Ermittlung der Fragmente steht dabei vor der methodisch konsequenzenreichen Entscheidung, ob nur solche Texte/Notizen ausgehoben werden dürfen, in denen ausdrücklich auf Aristoteles *und* auf *Über Dichter* verwiesen wird, ob ein ‚einfacher‘ Verweis auf Aristoteles genügt, oder ob gar – natürlich mit entsprechender *reservatio* – eine Nähe zu einer Position der *Poetik* ausreichend ist, um ein Fragment zu gewinnen. Die weiterhin für Aristoteles maßgebende, freilich in vielen Hinsichten veraltete Edition der Fragmente von Valentin Rose (R³, 1886), geht den erstgenannten Weg; ihr sind, mit moderaten Erweiterungen, die neueren Sammlungen (Laurenti 1987; Breitenberger 2006) gefolgt.

Stärker der dritten Möglichkeit verpflichtet ist dagegen die neueste (und spektakuläre) Sammlung von Janko 2011:¹⁰ Bietet die Sammlung von Breitenberger insgesamt 13 Fragmente aus *Über Dichter*, sind es bei Janko 74 (bzw. incl. eines zweifelhaften Fragments sogar 75). Dieser bereits quantitativ eindrucksvolle Zuwachs verdankt sich zum einen neuem Material: Bei seiner Edition des 4. und 5. Buchs von Philodems *Über Gedichte*/Περὶ ποιημάτων stufte Janko eine Reihe von Textpartien als Fragmente aus Aristoteles' *Über Dichter* ein, Textpartien, die teils explizit auf Aris-

7 Siehe Frg. I und II.

8 Frg. I: ἐν δὲ τῷ Περὶ ποιητῶν φησιν ὅτι καὶ Ὅμηρος ὁ Ἐμπεδοκλῆς καὶ δεινὸς περὶ τὴν φράσιν γέγονεν, μεταφορητικὸς τε ὢν καὶ τοῖς ἄλλοις τοῖς περὶ ποιητικὴν ἐπιτεύγματος χρώμενος.

9 Ob die τοῦ Ξέρξου διάβασις – entsprechend der Argumentation der *Poetik*, Kap. 9 – lediglich als ‚versifizierter‘ Herodot betrachtet werden konnte, muss offenbleiben.

10 Eine Art von Pro-Ekdosis (wohl noch ohne genaue Neu-Untersuchung der Philodem-Papyri) bietet Janko 1987, 56–65 (nur engl. Übersetzung) bzw. 175–195 (Kommentar zur Übersetzung).

toteles Bezug nehmen, teils aufgrund des Gedankengangs Aristoteles zugeordnet werden können. Zu diesen buchstäblich neuen Fragmenten stellt Janko nicht nur die bereits seit Rose bekannten alten, sondern auch weitere Partien, die (lediglich) eine gewisse Nähe zu Aristoteles' Literaturtheorie aufweisen, jedoch ihn nicht nennen. Auf diese Weise entsteht ein neues, mit zahlreichen neuen Informationen angereichertes Bild von *Über Dichter*, ein Bild, das freilich erhebliche Unsicherheiten aufweist.¹¹

Die erste Unsicherheit ergibt sich aus der Beschaffenheit der Philodem-Papyri. Der Text ist extrem stark zerstört; Sinn abgewonnen werden kann einem Fragment bisweilen nur mit mutigen Ergänzungen. Als Beispiel sei hier Jankos F 3 (Philodem, De poem. 4, col. 106,6–10) angeführt, das in der hier vorgelegten Übersetzung lautet: „Aber es ist erforderlich, die Positionen dieser (Literaturkritiker), die wir dargelegt haben, der Leute um Aristoteles betreffs der Mimesis, die in allen Bereichen (der Poesie?) vorliegt, zu betrachten.“ Diese Übersetzung stützt sich auf den von Janko hergestellten Text: ἀλ[λὰ χρὴ βλέψ]αι τὰ τούτων, [ἀπερ διηγ]ησάμε[θ]α, [τῶν περὶ τὸ]ν Ἀριστοτέ[λην περὶ] [μίμησι]ν κατὰ π[άν]των. Doch vorhanden (und ich notiere hier auch mit Punkt die nicht sicher lesbaren Buchstaben) ist eigentlich nur:

ἀλ[]αι τὰ τούτων []ησάμε[]α, []ν Ἀριστοτέ[]ρι []ν κατὰ π[]των.

Der ‚Schlüsselname‘ Aristoteles ist nicht sicher lesbar, der Schlüsselbegriff Mimesis gar nicht erkennbar, sondern nur durch eine – freilich ingeniöse – Ergänzung von sechs der sieben Buchstaben hergestellt. Unsicher ist das Verb des Satzes, unsicher ist, ob τὰ τούτων in dem ergänzten [τῶν περὶ τῶν τὸ]ν Ἀριστοτέλην weitergeführt wird, unsicher ist auch, worauf sich schließlich κατὰ π[άν]των beziehen soll. Der Scharfsinn, die Sprachkompetenz und auch der Mut Jankos verdienen größte Achtung, doch die aus Philodem gewonnenen Fragmente stellen in der Summe ein Geflecht aus mehr oder weniger stabilen Hypothesen dar.¹²

Die zweite Unsicherheit erwächst aus den von Janko aufgenommenen ‚alten‘, d.h. bereits bekannten Texten, die prima facie keinen expliziten Bezug zu *Über Dichter* erkennen lassen. Diese Gruppe lässt sich zweiteilen: zum einen sind hier von Janko Texte aufgenommen, in denen literarhistorische bzw. -theoretische Informationen erscheinen, die sich in ein ‚aristotelisches‘ Bild der griechischen Literatur einfügen lassen könnten; die Ursprünge von Tragödie und Komödie (F 2 [Philodem]; F 33 [Iohannes Diac.; Themistios]; F 37 [Pausan. Attic., Zenobios, P.Berol.

11 Siehe dazu insbesondere die Auseinandersetzung, die Heath 2013 mit Jankos Edition führt.

12 Diese Unsicherheit betrifft leider auch die neuen Fragmente 45–52 Janko, in denen – mehr oder minder – von der Funktion der Poesie, und hierbei auch von ‚Katharsis‘ gehandelt wird. Das – soweit erkennbar – entscheidende F 46 würde zwar in der von Janko gebotenen Fassung ἔστι ἡ ποιη[τι]κὴ χρῆσιμον πρὸς [ἀρε]τήν, καθαίρουσα, ὡς] ἔφαμεν, τὸ (ἄλογον) μόριον (τῆς ψυχῆς) auf die ‚clarification‘-Theorie (s. oben Einleitung 54) beziehbar sein, doch ist das tatsächlich Lesbare weniger klar: ἔστι ἡ ποιη[...]κὴ χρῆσιμον πρὸς [...]τὴν καθαίρουσα ὡ[.] ἔφαμεν τὸ μόριον. Zudem ist unsicher, ob hier nicht Philodem selbst mit dem ὡς ἔφαμεν eine epikureische Position referiert. Siehe dazu unten den Kommentar zum Fragment.

9571], F 42 [Diog. Laert.]) und das frühe Epos (F 67 [Aelian, Eustath. Comment. in Hom.], F 68 [Cicero] sowie Werke der bildenden Kunst (F 11 [Themistios]) sind hier behandelt. Die andere Gruppe besteht aus Zeugnissen, in denen explizit auf die *Poetik* als Bezugspunkt hingewiesen wird; doch da Janko, in der Hauptsache gestützt auf eine Formulierung in der sog. *Vita Aristotelis Graeca vulgata* (Test. C): τὰ γεγραμμένα αὐτῷ περὶ ποιητικῆς καὶ πρὸς ποιητάς als Titel für den Dialog Περὶ ποιητικῆς καὶ ποιητῶν διάλογος annimmt,¹³ verbucht er diese Notizen für *Über Dichter* (T 6a/b [Themistios, Olympiodor], 66a [Diog. Laert.]).

Bei der Frage, wie weit ein Fragment reicht, entscheidet sich Janko in einigen Fällen für einen recht weiten Ausschnitt aus dem betreffenden Text (F 33, 35, 36c: Iohannes Diac.; F 38, 43a: Themist. Or. 26).

So entsteht insgesamt in Jankos Sammlung ein ‚reiches‘ Bild von *Über Dichter*, das aber in einigen Hinsichten mit erheblichen Unsicherheiten verbunden ist. Insgesamt würde jedes einzelne dieser neuen Fragmente eine eingehende Diskussion erfordern, die die jeweilige Zuverlässigkeit in sorgfältiger Abwägung zu bestimmen versucht. Dies kann hier nicht geleistet werden. Ich habe mich daher entschlossen, nicht den Versuch zu unternehmen, aus den Janko vorausliegenden Sammlungen und den neuen Fragmenten eine einzige Sammlung zu machen, da die Prinzipien, auf den die Sammlungen beruhen, zu wenig kompatibel sind. So werden im Folgenden zunächst eine Sammlung mit den ‚fragmenta recepta‘ (jeweils mit Frg. abgekürzt), dann die Sammlung Jankos (abgekürzt mit F Janko) geboten; in den Fällen, in denen ein Fragment Jankos bereits im alten Bestand vorhanden ist, ist darauf zurückverwiesen; in den Fällen, in denen Janko aus einem Text zitiert, der in diesem Anhang an anderer Stelle gedruckt erscheint, ist auf diese spätere Stelle verwiesen.

Die folgende Ausgabe der Fragmente ist als ‚Lesetext‘ gedacht. Der textkritische Apparat, der den Fragmenten beigegeben ist, ist daher bewusst selektiv angelegt; er soll in der Hauptsache auf inhaltlich bedeutsame Stellen aufmerksam machen, in denen der hier gedruckte Text nicht selbstverständlich, sondern ggf. erst durch Konjekturen hergestellt ist. Auf die genauere Dokumentation der Herkunft der Ergänzungen in den bisweilen stark zerstörten Papyrus-Fragmenten sowie die Anzeige, welche einzelnen Buchstaben wie sicher gelesen werden können, habe ich verzichtet. Hierfür sei ausdrücklich auf Jankos Edition verwiesen.

¹³ Janko 2011, 385–387.

Aristoteles

Περὶ ποιητῶν – De poetis Testimonia et Fragmenta

Testimonia

a

i Diogenes Laertius 5, 22 (Dorandi, T 1a Janko)

Περὶ ποιητῶν α', β', γ'

ii Vita Hesychii (p. 83 et 87 Düring, T 1b Janko)

Περὶ ποιητῶν γ̄

Κύκλος περὶ ποιητῶν γ̄

iii Ptolemaeus El-garib (p. 222 Düring, p. 13 Rashed, T 2 Janko)

His book On poets which consists of three books/tractates

Son livre sur les poètes, trois traités

5

b

Vita Aristotelis Marciana (T 3 p. 29, 20–25 Gigon, p. 76 R³; T 3b Janko)

ἕως μὲν οὖν ἔτι νέος ἦν, τὴν τῶν ἐλευθέρων ἐπαιδεύ(ετο) παιδείαν, ὥς δ(ηλοῖ τὰ) γεγραμμένα (αὐτῷ) Ὀμηρικὰ ζητήματα καὶ ἡ τῆς Ἰλιάδος ἐκδοσις ἣν δέδωκε τῷ Ἀλεξάνδρῳ καὶ ὁ περὶ ποιητῶν διάλογος καὶ τὸ (περὶ) ποιητικῆς σύγγραμμα καὶ αἱ ῥητορικαὶ τέχναι [...]

c

Vita Aristotelis Graeca vulgata 3 (T 5 p. 34 Gigon, p. 76 R³; T 3c Janko)

ὁ μὲν οὖν Ἀριστοτέλης ἔτι νέος ὦν τὴν τῶν ἐλευθέρων παιδείαν ἐπαιδεύετο, ὥς δηλοῖ τὰ γεγραμμένα αὐτῷ περὶ ποιητικῆς καὶ πρὸς ποιητάς, ἔτι μέντοι τὰ Ὀμήρου προβλήματα καὶ αἱ ῥητορικαὶ τέχναι. 10

Aristoteles

Über (die) Dichter Testimonien und Fragmente

Testimonien

a

i Diogenes Laertius 5, 22 [ed. Dorandi 2013] (T 1a Janko)

Über Dichter (Buch) I, 2, 3

ii Vita Hesychii [p. 83 et 87 Düring] (T 1b Janko)

Über Dichter, 3 Bücher

Sammlung Über Dichter, 3 Bücher

iii Ptolemaeus El-garib [p. 222 Düring, p. 13 Rashed,] (T 2 Janko)

Sein Buch Über Dichter, drei Bücher

b

Vita Aristotelis Marciana (T 3 p. 29, 20–25 Gigon, p. 76 R³; T 3b Janko)

Während er (Aristoteles) noch ein Knabe war, wurde er in der Art der freien Menschen erzogen, wie die von ihm verfaßten Schriften *Homer-Fragen*, die *Ilias*-Ausgabe, die er dem Alexander schenkte, der Dialog *Über Dichter*, seine Abhandlung *Über die Poetik* und die Rhetoriken zeigen.

c

Vita Aristotelis Graeca vulgata 3 (T 5 p. 34 Gigon, p. 76 R³; T 3c Janko)

Als Aristoteles noch ein Knabe war, wurde er in der Art der freien Menschen erzogen, wie die von ihm verfaßten Schriften *Über Poetik* und *Gegen die Dichter*, zudem die *Homer-Fragen* und die Rhetoriken zeigen.

Fragmenta

I

Diogenes Laertius 8,57 [ed. Dorandi 2013] (F 70 R³/ 17 Gigon; F 73 Janko)

[57] Ἀριστοτέλης δ' ἐν τῷ Σοφιστῇ φησι πρῶτον Ἐμπεδοκλέα ῥητορικὴν εὐρεῖν, Ζήνωνα δὲ διαλεκτικὴν. ἐν δὲ τῷ Περὶ ποιητῶν φησιν ὅτι καὶ Ὀμηρικὸς ὁ Ἐμπεδοκλῆς καὶ δεινὸς περὶ τὴν φράσιν γέγονεν, μεταφορητικός τε ὢν καὶ τοῖς ἄλλοις τοῖς περὶ ποιητικὴν ἐπιτεύγμασι χρώμενος· καὶ διότι γράψαντος αὐτοῦ καὶ ἄλλα ποιήματα τὴν τε τοῦ Ξέρξου διάβασιν καὶ προοίμιον εἰς Ἀπόλλωνα, ταῦθ' ὕστερον κατέκαυσεν ἀδελφῇ 5 τις αὐτοῦ (ἢ θυγάτηρ, ὡς φησιν Ἰερώνυμος), τὸ μὲν προοίμιον ἄκουσα, τὰ δὲ Περσικὰ βουληθεῖσα διὰ τὸ ἀτελείωτα εἶναι. [58] καθόλου δέ φησι καὶ τραγωδίας αὐτὸν γράψαι καὶ πολιτικούς·

II

i Diogenes Laertius 8,51/2 (F 71 R³/ 18 Gigon; F 72a Janko)

[51] Ἐμπεδοκλῆς, ὡς φησιν Ἰππόβοτος, Μέτωνος ἦν υἱὸς τοῦ Ἐμπεδοκλέους, Ἀκραγαντίνος. τὸ δ' αὐτὸ καὶ Τίμαιος ἐν τῇ πεντεκαιδεκάτῃ τῶν Ἱστοριῶν <φησι λέγων> 10 ἐπίσημον ἄνδρα γεγονέναι τὸν Ἐμπεδοκλέα τὸν πάππον τοῦ ποιητοῦ. ἀλλὰ καὶ Ἑρμιππος τὰ αὐτὰ τούτῳ φησίν. ὁμοίως καὶ Ἡρακλείδης ἐν τῷ Περὶ νόσων, ὅτι λαμπρὰς ἦν οἰκίας ἵπποτροφηκός τοῦ πάππου. λέγει δὲ καὶ Ἐρατοσθένης ἐν τοῖς Ὀλυμπιονίκαις τὴν πρώτην καὶ ἑβδομηκοστὴν Ὀλυμπιάδα νενικηκέναι τὸν τοῦ Μέτωνος πατέρα, μάρτυρι χρώμενος Ἀριστοτέλει. [52] Ἀπολλόδωρος δ' ὁ γραμματικὸς ἐν τοῖς Χρονικοῖς 15 φησιν ὡς ἦν μὲν Μέτωνος υἱός, εἰς δὲ Θουρίους αὐτὸν νεωστὶ παντελῶς ἐκτισμένους Γλαῦκος ἐλθεῖν φησιν. εἴθ' ὑποβάς·

οἱ δ' ἱστοροῦντες, ὡς οἴκοθεν πεφευγὼς εἰς τὰς Συρακούσας μετ' ἐκείνων ἐπολέμει πρὸς Ἀθηναίους τελέως ἀγνοεῖν μοι δοκοῦσιν· ἢ γὰρ οὐκέτ' ἦν ἢ παντελῶς ὑπεργεγηρακῶς, ὅπερ οὐ φαίνεται. Ἀριστοτέλης γὰρ αὐτόν (ἔτι τε Ἡράκλειτον) ἐξήκοντα ἐτῶν φησὶ 20 τετελευτηκέναι. ὁ δὲ <τὴν> μίαν καὶ ἑβδομηκοστὴν Ὀλυμπιάδα νενικηκῶς κέλητι τούτου πάππος ἦν ὁμώνυμος, ὥστ' ἅμα καὶ <τούτου> τὸν χρόνον ὑπὸ τοῦ Ἀπολλοδώρου σημαίνεσθαι.

8 πολιτικούς] πολιτικούς <λόγους> add. Janko 16–17 ἦν...φησιν.] haec verba versus iambicos Apollodori esse stat. Janko 17 Γλαῦκος] <ὁ> Γλαῦκος coni. Cobet 18–21 οἱ...τετελευτηκέναι.] haec verba versus iambicos Apollodori esse stat. Janko 21 τὴν] add. Cobet 22 τούτου²] add. Jacoby

Fragmente

I

Diogenes Laertius 8,57 [ed. Dorandi 2013] (F 70 R³/ 17 Gigon; F 73 Janko)

Aristoteles sagt im *Sophistes* (F 65 R³), dass als erster Empedokles die Rhetorik erfunden habe, Zenon die Dialektik. In *Über Dichter* sagt er, dass Empedokles ein Homeriker war und besonders in der Darstellungskraft beeindruckte, ein Könnner im Metapherngebrauch und in der Verwendung der übrigen Mittel, die mit der Poetik verbunden sind. Und deswegen, weil er neben anderen Gedichten eine *Überschreitung* (des Hellesponts) *durch Xerxes* und einen Hymnos auf Apollon verfaßt hatte, hat diese später eine Schwester von ihm – oder Tochter, so sagt Hieronymos (F 30 Wehrli = F 52 White [Fortenbaugh-White 2004]) – verbrannt, den Hymnos aus Versehen, das Werk über die Perser absichtlich, weil es unvollendet war. [58] Zusammenfassend sagt er, dass Empedokles auch Tragödien und Werke, die sich mit der Polis befassten, geschrieben habe.

II

i Diogenes Laertius 8,51–52 (F 71 R³/ 18 Gigon; F 72a Janko)

Empedokles war, wie Hippobotos (F 15 Gigante 1983) sagt, Sohn des Meton, des Sohnes des Empedokles, aus Akragas. Eben dies (sagt) auch Timaios im 15. Buch seiner *Historien* (FGrHist 566 F 26b), (wo er mitteilt,) daß Empedokles, der Großvater des Dichters, ein bedeutender Mann gewesen sei. Aber auch Hermippos (FGrHist 1026 F 60B) stimmt mit ihm hierin überein. Ähnlich auch Herakleides im Buch *Über Krankheiten* (F 76 Wehrli), dass er (Empedokles) aus einer berühmten Familie kam, in der sein Großvater Pferde gehalten habe. So teilt auch Eratosthenes in seinem Werk *Über die Olympiasieger* (FGrHist 241 F 7) mit, daß der Vater des Meton in der 71. Olympiade (d.h. 496 v. Chr.) gesiegt habe, wobei er hierfür Aristoteles als Gewährsmann benutzt. [52] Der Grammatiker Apollodor sagt in seiner *Chronik* (FGrHist 244 F 32a), dass er (Empedokles) Sohn des Meton war und nach Thurioi, das gerade erst gegründet war, so sagt Glaukon, gegangen ist. Dann, etwas weiter unten (schreibt er): Die, die berichten, dass er aus seiner Heimat nach Syrakus geflohen sei und mit den Syrakusaner gegen die Athener gekämpft habe, scheinen mir komplett unwissend zu sein. Denn entweder war er (damals) schon tot oder uralt, was nicht plausibel erscheint. Denn Aristoteles sagt, dass er (und außerdem Heraklit) im Alter von 60 Jahren gestorben sei. Derjenige, der in der 71. Olympiade im Pferderennen Sieger war, war dessen gleichnamiger Großvater, so dass zugleich auch dessen Lebenszeit von Apollodor bezeichnet wird.

ii Diogenes Laertius 8,74 (F 71 R³/ 19 Gigon; F 72b Janko)

Περὶ δὲ τῶν ἐτῶν Ἀριστοτέλης διαφέρεται· φησὶ γὰρ ἐκεῖνος ἐξήκοντ' ἐτῶν αὐτὸν τελευτῆσαι.

III

i Diogenes Laertius 3,47/8 (F 72 R³/ 14 Gigon; F 44e Janko)

Διαλόγους τοίνυν φασὶ πρῶτον γράψαι Ζήνωνα τὸν Ἐλεάτην· [48] Ἀριστοτέλης δὲ ἐν πρῶτῳ Περὶ ποιητῶν Ἀλεξαμενὸν Στυρέα ἢ Τήιον, ὡς καὶ Φαβωρίνος ἐν Ἀπομνημονεύμασι. δοκεῖ δέ μοι Πλάτων ἀκριβώσας τὸ εἶδος καὶ τὰ πρωτεῖα δικαίως ἂν ὥσπερ τοῦ κάλλους οὕτω καὶ τῆς εὐρέσεως ἀποφέρεσθαι.

ii Athenaeus II, 505b/c [ed. Olson 2020] (F 72 R³/ 15 Gigon; F 44a Janko)

ὁ καλὸς Πλάτων [...] ἐγκώμια αὐτοῦ διεξέρχεται, ὁ τοὺς ἄλλους ἀπαξᾶπλως κακολογῶν, ἐν μὲν τῇ Πολιτείᾳ Ὅμηρον ἐκβάλλων καὶ τὴν μιμητικὴν ποίησιν, αὐτὸς δὲ τοὺς διαλόγους μιμητικῶς γράψας, ὧν τῆς ιδέας οὐδ' αὐτὸς εὐρετής ἐστιν. πρὸ γὰρ αὐτοῦ τοῦθ' εὗρε τὸ εἶδος τῶν λόγων ὁ Τήιος Ἀλεξαμενός, ὡς ὁ Νικίας ὁ Νικαεὺς ἱστορεῖ καὶ Σωτίων. Ἀριστοτέλης δ' ἐν τῷ Περὶ Ποιητῶν οὕτως γράφει·

οὐκοῦν οὐδὲ ἐμμέτρους (ὄντας) τοὺς καλουμένους Σώφρονος Μίμους μὴ φῶμεν εἶναι λόγων [καὶ] μιμήσεις, ἢ τοὺς Ἀλεξαμενοῦ τοῦ Τήιου τοὺς πρότερον γραφέντας τῶν Σωκρατικῶν διαλόγους, ἀντικρυς φάσκων ὁ πολυμαθέστατος Ἀριστοτέλης πρὸ Πλάτωνος διαλόγους γεγραφέναι τὸν Ἀλεξαμενόν.

IV

Diogenes Laertius 3,37 (F 73 R³/ 862 Gigon; F 43b Janko)

φησὶ δ' Ἀριστοτέλης τὴν τῶν λόγων ιδέαν αὐτοῦ μεταξὺ ποιήματος εἶναι καὶ πεζοῦ λόγου.

12 ὄντας] add. Kaibel 13 λόγων] con. Olson : λόγους A | καὶ] del. Olson | καὶ μιμήσεις ἢ] A : καὶ μιμήσεις μὴ Kaibel : ἢ μὴ μιμήσεις Jahn : καὶ μὴ μιμήσεις Bernardy | πρότερον] con. Bake prob. Olson : πρῶτους A prob. Janko dubitanter (“de πρὸ τοῦ cogitavi”) 14 διαλόγους] con. Kaibel prob. Olson coll. Sophr. test. 4.5 : διαλόγων A prob. Janko | ἀντικρυς] ante ἀντικρυς crucem posuit Olson

ii Diogenes Laertius 8,74 (F 71 R³/ 19 Gigon; F 72b Janko)

Betreffs seines (sc. des Empedokles) Alters weicht Aristoteles ab. Er sagt nämlich, jener sei im Alter von 60 Jahren gestorben.

III

i Diogenes Laertius 3,47–48 (F 72 R³/ 14 Gigon; F 44e Janko)

Dialoge habe nun, so sagt man, als erster Zenon von Elea geschrieben; Aristoteles (nennt) im ersten Buch *Über Dichter* Alexamenos von Styra oder Teos, wie auch Favorin in seinen *Memorabilien* (F 47 Barrigazzi = F 17 Mensching). Mir scheint Platon die literarische Form präziser ausgeführt zu haben und daher den ersten Preis berechtigterweise wie für die Schönheit (seiner Dialoge) so auch für die Erfindungskraft davonzutragen.

ii Athenaeus II, 505b/c [ed. Olson 2020] (F 72 R³/ 15 Gigon; F 44a Janko)

Der treffliche Platon [...] spult ganze Lobreden auf ihn (sc. Menon) ab, er, der die anderen in Bausch und Bogen schlechtredet, im *Staat* Homer hinauswirft und die nachahmende Poesie, selbst aber seine Dialoge in nachahmender Weise verfasst, deren Form er nicht einmal selbst erfunden hat. Denn vor ihm hat diese literarische Gattung erfunden Alexamenos von Teos, wie Nikias von Nikaia (FHG IV, 464) und Sotion (F 14 Wehrli) mitteilen. Aristoteles schreibt in *Über Dichter* Folgendes:

„Sollen wir bestreiten, dass die sogenannten Mimen des Sophron, die ja auch nicht metrisch sind, [auch] Nachahmungen von Reden sind, oder die Dialoge des Alexamenos von Teos, die früher verfaßt wurden als die sokratischen Dialoge?“ – hiermit sagt der hochgelehrte Aristoteles gerade heraus, dass vor Platon Alexamenos Dialoge geschrieben hat.

IV

Diogenes Laertius 3,37 (F 73 R³/ 862 Gigon; F 43b Janko)

Aristoteles sagt, dass die Form seiner (sc. des Platon) Ausführungen zwischen Dichtung und Prosa stehe.

V

Macrobius, *Saturnalia* 5, 18,16–21 [ed. Kaster 2011] (F 74 R³/16 Gigon; F 58 Janko)

[...] morem vero Aetolis fuisse uno tantum modo pede calceato in bellum ire ostendit clarissimus scriptor Euripides tragicus, in cuius tragoedia quae *Meleager* [TrGF F 530] inscribitur nuntius inducitur describens quo quisque habitu fuerit ex ducibus qui ad aprum capiendum convenerant. in eo hi versus sunt.

17. [...]

5

[...]οἱ δὲ Θεστίου
παῖδες τὸ λαιὸν ἴχνος ἀνάρβυλοι ποδός,
τὸ δ' ἐν πεδίλοις, ὡς ἐλαφρίζον γόνυ
ἔχοιεν, ὅς δὴ πᾶσιν Αἰτωλοῖς νόμος.

18. animadvertitis diligentissime verba Euripidis a Marone servata? ait enim ille-

10

τὸ λαιὸν ἴχνος ἀνάρβυλοι ποδός,

et eundem pedem nudum Vergilius [Aen. 7, 689–690] quoque dixit-

vestigia nuda sinistri / instituere pedis.

19. in qua quidem re quo vobis studium nostrorum magis comprobetur, non reticebimus rem paucissimis notam, reprehensum Euripiden ab Aristotele, qui ignorantiam istud Euripidis fuisse contendit, Aetolos enim non laevum pedem nudum habere sed dextrum. quod ne adfirmem potius quam probem, ipsa Aristotelis verba ponam ex libro quem de poetis secundum scripsit, in quo de Euripide loquens sic ait-

15

20. τοὺς δὲ Θεστίου κόρους τὸν μὲν ἀριστερὸν πόδα φησὶν Εὐριπίδης ἐλθεῖν ἔχοντας ἀνυπόδετον· λέγει γοῦν ὅτι

20

[. . .] τὸ λαιὸν ἴχνος ἦσαν ἀνάρβυλοι ποδός,
τὸ δ' ἐν πεδίλοις, ὡς ἐλαφρίζον γόνυ
ἔχοιεν,

ὡς δὴ πᾶν τοῦναντίον ἔθος τοῖς Αἰτωλοῖς· τὸν μὲν γὰρ ἀριστερὸν ὑποδέδενται, τὸν δὲ δεξιὸν ἀνυποδετοῦσιν. δεῖ γὰρ οἶμαι τὸν ἡγούμενον ἔχειν ἐλαφρόν, ἀλλ' οὐ τὸν ἐμμένοντα. Cum haec ita sint, videtis tamen Vergilium Euripide auctore quam Aristotele uti maluisse [...].

25

V

Macrobius, Saturnalia 5, 18,16–21 [ed. Kaster 2011] (F 74 R³/16 Gigon; F 58 Janko)

16. [...] dass es bei den Aitolern Brauch war, nur mit einem beschuhten Fuß in den Krieg zu ziehen, zeigt der hochbedeutende Tragiker Euripides. In dessen Tragödie *Meleager* (TrGF Vol. 5, F 530,6–9) tritt nämlich ein Bote auf, der die Kleidung jedes Fürsten beschreibt, die zur Jagd auf den Eber zusammengekommen waren. In dieser Beschreibung finden sich folgende Verse:

17. [...]

[...]Die Söhne des Thestios
waren unbeschuht auf des Fußes linker Fährte,
die andere trug den Schuh, damit sie das Knie
leicht beweglich hätten: das ist allen Aitolern Brauch.

18. Bemerkt ihr, dass die Worte des Euripides höchst klug von Vergil bewahrt sind. Sagt doch jener: „waren unbeschuht auf des Fußes linker Fährte“, und denselben Fuß nennt auch Vergil (*Aeneis* 7,689–90) nackt: „nackte Spuren setzten sie des linken Fußes“.

19. Damit nun in dieser Sache die Bemühung unserer Dichter bei euch mehr Beifall findet, werde ich euch einen nur den wenigsten bekannten Sachverhalt nicht verschweigen, dass nämlich Euripides von Aristoteles kritisiert worden ist, der behauptet hat, dass diese Partie des Euripides Ausdruck von Unkenntnis sei. Denn die Aitolern ließen nicht den linken Fuß nackt, sondern den rechten. Damit ich dies nicht eher behaupte als beweise, will ich die Worte selbst des Aristoteles aus dem 2. Buch hierher setzen, das er *Über Dichter* geschrieben hat. Dort schreibt er in der Partie über Euripides wie folgt:

20. „Die Jünglinge des Thestios seien, sagt Euripides, ohne Schuh am linken Fuß gekommen: Denn er sagt:

„(sie) waren unbeschuht auf des Fußes linker Fährte,
die andere trug den Schuh, damit sie das Knie
leicht beweglich hätten,“

doch der ganz entgegengesetzte Brauch ist üblich bei den Aitolern. Denn am linken Fuß ziehen sie einen Schuh an, den rechten lassen sie ohne Schuh. Denn man muss, wie ich glaube, den führenden Fuß leicht beweglich halten, aber nicht den, der den Stand gewährt.“ Obgleich dies sich so verhält, seht ihr dennoch, dass Vergil sich lieber an Euripides als Gewährsmann halten wollte als an Aristoteles [...].

VI

Diogenes Laertius 2,46 (F 75 R³/ 21,1 Gigon; F 66a Janko)

Τούτω τις, καθά φησιν Ἀριστοτέλης ἐν τρίτῳ Περὶ ποιητικῆς, ἐφιλονέικει Ἀντίλοχος Λήμνιος καὶ Ἀντιφῶν ὁ τερατοσκόπος, ὡς Πυθαγόρα Κύλων καὶ Ὀνάτας· καὶ Σύαγρος Ὀμήρῳ ζῶντι, ἀποθανόντι δὲ Ξενοφάνης ὁ Κολοφώνιος· καὶ Κέρκωψ Ἡσιόδῳ ζῶντι, τελευτήσαντι δὲ ὁ προειρημένος Ξενοφάνης· καὶ Πινδάρῳ Ἀμφιμένης ὁ Κῶος· Θάλητι δὲ Φερεκύδης καὶ Βίαντι Σάλαρος Πριηνεύς· Πιττακῷ Ἀντιμενίδας καὶ Ἀλκαῖος, 5 Ἀναξαγόρᾳ Σωσίβιος, καὶ Σιμωνίδῃ Τιμοκρέων.

VII

i [Plutarchus] *De Homero* 1,3–4 [ed. West 2003] (F 76 R³/ 20,1 Gigon; F 65a Janko)

Ἀριστοτέλης δὲ ἐν τῷ τρίτῳ περὶ ποιητικῆς (fr. 76 Rose) ἐν Ἴω φησὶ τῇ νήσῳ, καθ' ὃν καιρὸν Νηλεὺς ὁ Κόδρου τῆς Ἰωνικῆς ἀποικίας ἡγήτο, κόρην τινα τῶν ἐπιχωρίων γενομένην ὑπὸ τινος δαίμονος τῶν συγχορευτῶν ταῖς Μούσαις ἐγκύμονα, αἰδεσθεῖσαν τὸ συμβὰν διὰ τὸν ὄγκον τῆς γαστροῦ, ἐλθεῖν εἰς τι χωρίον καλούμενον Αἴγιναν· εἰς δ' 10 καταδραμόντας ληιστὰς ἀνδραποδίσαι τὴν προειρημένην καὶ ἀγαγόντας εἰς Σμύρναν, οὖσαν ὑπὸ Λυδοῖς τότε, τῷ βασιλεῖ τῶν Λυδῶν ὄντι φίλῳ τοῦνομα Μαίονι χαρίσασθαι, τὸν δὲ ἀγαπήσαντα τὴν κόρην διὰ τὸ κάλλος γῆμαι· ἣν διατρίβουσιν παρὰ τῷ Μέλῃτι, συσχεθεῖσαν ὑπὸ τῆς ὥδινος ἔτυχεν ἀποκυῆσαι τὸν Ὅμηρον ἐπὶ τῷ ποταμῷ. ὃν ἀναλαβὼν ὁ Μαίων ὡς ἴδιον ἔτρεφε, τῆς Κριθηίδος μετὰ τὴν κύησιν εὐθέως τελευτησάσης· 15 χρόνου δὲ οὐ πολλοῦ διελθόντος καὶ αὐτὸς ἐτελεύτησε. τῶν δὲ Λυδῶν καταπονουμένων ὑπὸ τῶν Αἰολέων καὶ κρινάντων καταλιπεῖν τὴν Σμύρναν, κηρυζάντων τῶν ἡγεμόνων τὸν βουλόμενον ἀκολουθεῖν ἐξίεναι τῆς πόλεως, ἔτι νήπιος ὢν Ὅμηρος ἔφη καὶ αὐτὸς βούλεσθαι ὁμηρεῖν· ὅθεν ἀντὶ Μελησιγένοους Ὅμηρος προσηγορεύθη.

γενόμενος δὲ ἐν ἡλικίᾳ καὶ δόξαν ἐπὶ ποιητικῇ κεκτημένος ἤδη ἐπηρώτα τὸν θεόν, 20 τίνων τε εἶη γονέων καὶ πόθεν. ὃ δὲ ἀνείλεν οὕτως·

ἔστιν Ἴος νήσος, μητρὸς πατρίς, ἥ σε θανόντα

δέξεται· ἀλλὰ νέων ἀνδρῶν αἴνιγμα φύλαξαι.

φέρεται δὲ καὶ ἕτερος χρησμὸς τοιοῦτος·

VI

Diogenes Laertius 2,46 (F 75 R³/ 21,1 Gigon; F 66a Janko)

Mit diesem (sc. Sokrates), wie Aristoteles im 3. Buch *Über Dichtkunst* sagt, wetteiferte ein gewisser Antilochos von Lemnos und Antiphon der Zeichendeuter (T 5 Pendrick = DK 87 A 5), wie mit Pythagoras (DK 14 A 15) Kylon und Onatas (konkurrierten); und Syagros mit Homer zu dessen Lebzeiten, nach dessen Tod Xenophanes von Kolophon (DK 21 A 19). Und Kerkops (1101 T, Bernabé 2005) mit dem lebenden Hesiod, mit dem toten der schon genannte Xenophanes. Und mit Pindar Amphimenes von Kos; mit Thales (T 241 Wöhrle) Pherekydes (F 58 Schibli) und mit Bias Salaros von Priene; mit Pittakos Antimenidas und Alkaios (Alcaeus T 471 V.), mit Anaxagoras Sosibios (DK 59 A 25), und mit Simonides Timokreon.

VII

i [Plutarch] De Homero 1,3–4 [ed. West 2003] (F 76 R³/ 20,1 Gigon; F 65a Janko)

Aristoteles sagt im 3. Buch *Über Dichtkunst*, dass auf der Insel Ios zu dem Zeitpunkt, als Neleus, der Sohn des Kodros, über die ionische Kolonie gebot, ein Mädchen aus der einheimischen Bevölkerung von einem göttlichen Wesen aus der Schar, die mit den Musen zusammen tanzen, schwanger wurde. Voll Scham über den Vorfall ging sie wegen ihres anschwellenden Bauches an einen Ort, der Aigina genannt wird. Diesen Ort überfielen Räuber, nahmen die gerade Erwähnte als Sklavin mit und brachten sie nach Smyrna, das damals von den Lydern beherrscht wurde. Sie schenken sie dem ihnen befreundeten König der Lyder – er hieß Maion. Der verliebte sich in die junge Frau aufgrund ihrer Schönheit und heiratete sie. Es fügte sich nun, dass sie, als sie sich gerade am Fluß Meles aufhielt, dort ihre Wehen bekam und den Homer am Flußufer zur Welt brachte. Maion nahm ihn an und zog ihn wie ein eigenes Kind groß, weil Kritheis (die Mutter) unmittelbar nach der Niederkunft starb. Nicht viel Zeit ging ins Land, da starb auch er selbst.

Die Lyder standen seitens der Aioler unter Druck und beschlossen, Smyrna aufzugeben. Als deshalb ihre Anführer verkünden ließen, der, der ihnen folgen wolle, solle aus der Stadt ausziehen, da sagte Homer, obwohl er noch ein unmündiges Kind war, er wolle mitgehen (*homerein*). Von daher wurde er statt Melesigenes („der vom/am Meles Geborene“) Homer genannt.

Als er herangewachsen war und schon Ruhm durch seine Dichtung erworben hatte, fragte er den Gott, von welchen Eltern er abstamme und woher er komme. Der orakelte so:

Es gibt eine Insel Ios, die Heimat der Mutter, die dich, wenn du stirbst,
aufnehmen wird: aber hüte dich vor junger Männer Rätsel.

Es wird auch folgender anderer Orakelspruch (317 Parke-Wormell) überliefert:

ὀλβιε καὶ δύσδαιμον—ἔφυς γὰρ ἐπ' ἀμφοτέροισιν—
 πατρίδα δίζηαι· μητρὶς δέ τοι, οὐ πατρίς ἐστιν,
 {μητρόπολις ἐν νήσῳ ὑπὸ Κρήτης εὐρείης}
 Μίνωος γαίης οὔτε σχεδὸν οὔτ' ἀποτηλοῦ.
 ἐν τῇ σοὶ μοῖρ' ἐστὶ τελευτῆσαι βιότοιο, 5
 εὗτ' ἂν ἀπὸ γλώσσης παίδων μὴ γνῶις ἐπακούσας
 δυσζύνετον σκολιοῖσι λόγοις εἰρημένον ὕμνον.
 δοιάς γὰρ ζωῆς μοίρας λάχες· ἦν μὲν ἀμαυράν
 ἡελίων δισσῶν, ἦν δ' ἀθανάτοις ἰσόμοιρον
 ζῶντί τε καὶ φθιμένῳ· φθίμενος δ' ἐπὶ πολλὸν ἀγήρως. 10
 μετ' οὐ πολὺν δὲ χρόνον πλέων ἐς Θήβας ἐπὶ τὰ Κρόνια (ἀγὼν δὲ οὗτος ἄγεται παρ'
 αὐτοῖς μουσικός) ἦλθεν εἰς Ἴον· ἐνθα ἐπὶ πέτρας καθεζόμενος ἐθεάσατο ἀλιεῖς
 προσπλέοντας, ὧν ἐπύθετο εἰ τι ἔχοιεν. οἱ δέ, ἐπὶ τῷ θηρᾶσαι μὲν μηδὲν φθειρίσασθαι δὲ
 διὰ τὴν ἀπορίαν τῆς θήρας, οὕτως ἀπεκρίναντο·
 ὅσσ' ἔλομεν λιπόμεσθ', ὅσσ' οὐχ ἔλομεν 15
 φερόμεσθα,
 αἰνισσόμενοι ὡς ἄρα οὓς μὲν ἔλαβον τῶν φθειρῶν ἀποκτείναντες κατέλιπον, οὓς δὲ οὐκ
 ἔλαβον ἐν τῇ ἐσθῇτι φέροιεν. ὅπερ οὐ δυνηθεὶς συμβαλεῖν Ὀμηρος διὰ τὴν ἀθυμίαν
 ἐτελεύτησε. θάψαντες δὲ αὐτὸν οἱ Ἴηται μεγαλοπρεπῶς, τοιόνδε ἐπέγραψαν αὐτοῦ τῷ
 τάφῳ· 20
 ἐνθάδε τὴν ἱερὴν κεφαλὴν κατὰ γαῖα καλύπτει,
 ἀνδρῶν ἡρώων κοσμήτορα θεῖον Ὀμηρον.

ii Gellius, *Noctes Atticae* 3,11,6 [ed. Holford-Strevens] (F 76 R³/ 20,5 Gigon; F 65b Janko)

Aristoteles tradidit ex insula Io (sc. *Homerum*).

iii Vita Homeri Scorialensis II [p. 444 ed. West 2003] (F 76 R³/ 20,3 Gigon)

Ὀμηρος ὁ ποιητὴς [...] κατὰ [...] Ἀριστοτέλην τὸν φιλόσοφον Ἰήτης.

VIII

Antiatticista κ 19 [ed. Valente] (F 77 R³/ 22 Gigon; F)

vide *Poetik* 2, Frg. IV

25

13 ἔχοιεν.] codd. : ἔλοιεν coni. Mehler 23 ex insula Io] Gronovius : ex insula .io. vel chio (natum)
 recc. : insulcho aPD : insulco R : io insula (natum) lectio vulgata

Als Glückseliger und Unglücklicher – denn zu beiden Geschicken bist du geboren –
 Suchst du das Vaterland: doch Mutterland ist es dir, nicht Vaterland,
 {Mutterstadt auf einer Insel nahe dem großen Kreta}
 Des Minos Land weder benachbart noch fern.
 Auf der ist es dir Schicksal, das Leben zu beenden,
 sobald du von Knaben-Zunge hörend nicht verstehst
 das Lied, das in krummen Worten schwer verständlich gesagt.
 Denn zweifaches Los des Lebens hast du erlost: das eine düster
 Von zweifachen Sonnen, das andere den Unsterblichen gleichgestellt
 im Leben und nach dem Tod. Nach dem Tod bist du über lange Zeit alterslos.

Als er nicht viel später nach Theben zu den Feiern für Kronos fuhr (denn dieser Agon wird bei den Thebanern als musischer Wettbewerb durchgeführt), gelangte er nach Ios. Dort saß er auf einem Felsen und schaute den Fischern zu, die an diesen Felsen heranfuhr. Die fragte er, ob sie etwas gefangen hätten. Sie antworteten – denn sie hatten nichts gefangen und lasen Läuse auf aufgrund des Mangels an Jagdbeute – so:

„Alles, was wir gefangen haben, sind wir los, was wir nicht gefangen haben,
 tragen wir mit uns.“

Hierin drückten sie verrätselt aus, dass sie die Läuse, die sie gefangen hatten, töteten und davon frei waren, die, die sie nicht fangen konnten, weiter in der Kleidung trugen. Genau das konnte Homer nicht erraten und aus Kummer darüber starb er. Es bestatteten ihn die Bewohner von Ios auf prächtige Weise und schrieben Folgendes auf sein Grab:

„Hier birgt das heilige Haupt die Erde,
 Menschen und Götter großen Darsteller, den göttlichen Homer.“

ii Gellius, *Noctes Atticae* 3,11,6/7 (F 76 R³/ 20,5 Gigon; F 65c Janko)

Aristoteles überliefert, dass er (Homer) auf der Insel Ios geboren sei.

iii Vita Homeri Scorialensis II [p. 444 ed. West 2003] (F 76 R³/ 20,3 Gigon; F 65b Janko)

Der Dichter Homer [...] (war) laut dem Philosophen Aristoteles ein Iet.

VIII

Aus dem Lexikon des sog. Antiattizisten, κ 19 Valente (F 77 R³/ 22 Gigon)

siehe *Poetik* 2, Frg. IV

IX

Proclus, *Chrestomathia* § 43 [vide infra textum VIII] (F 677 R³/ 919 Gigon; F 36a Janko)

εὐρεθῆναι δὲ τὸν διθύραμβον Πίνδαρος ἐν Κορίνθῳ λέγει· τὸν δὲ ἀρξάμενον τῆς ᾠδῆς Ἀριστοτέλης Ἀρίωνά φησιν εἶναι ὃς πρῶτος τὸν κύκλιον ἤγαγε χορόν.

X

Pap. Oxy. 45. 3219 (om. R³/Gigon; N 1 Breitenberger; F 44c Janko)

ἐ]ν τούτῳ κ[αὶ Σ]ώφρον[α] μειμησάμενος τὸν μιμογράφον κατὰ τὸ δραματικὸν τῶν διαλόγων· οὐ γὰρ πειστέον Ἀριστοτέλει ὑπὸ τῆς πρὸς Πλάτωνα βασκανίας ε[ἰ]πόντι ἐν τῷ πρώτῳ περὶ Ποιητικῆς καὶ πρὸ Πλάτωνος γεγράφθαι δραματικούς [διαλό]γους ὑπ' Ἀ]λεξαμενοῦ Τηνίου.

XI

Themistius, or. 26, 316d [ed. Norman 1971, p. 127] (om. R³/Gigon; N 2 Breitenberger)

καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιῶν ἦδεν εἰς τοὺς θεούς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεύρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας, τὰ δὲ πλείω τούτων Σοφοκλέους ἀπηλαύσαμεν καὶ Εὐριπίδου;

XII

Schol. ad Dion. Thrax 2, p. 306,9 Hilgard (om. R³/Gigon; N 3 Breitenberger; *F 32 Janko)

ἄρξασθαι δὲ αὐτῆς (sc. τῆς τραγωδίας) Ἀριστοτέλης Σουσαρίωνά φησι.

10

1 τῆς ᾠδῆς] codd. : <ταύτης> τῆς ᾠδῆς coni. Janko

IX

Proklos, *Chrestomathie* § 43 (F 677 R³/ 919 Gigon; F 36a Janko)

Erfunden wurde der Dithyrambos, sagt Pindar (Ol. 13,18–19), in Korinth. Begonnen habe mit diese Art von Gesang, so sagt Aristoteles, Arion, der auch als erster den kreisförmig tanzenden Chor an/auf-führte.

X

Pap. Oxy. 45. 3219 (nicht bei R³/Gigon; N 1 Breitenberger; F 44c Janko)

Darin auch Sophron, den Mimen-Dichter nachahmend in der dramatischen Anlage der Dialoge. Denn man darf dem Aristoteles nicht glauben, der aufgrund seiner Tadelsucht gegen Platon im 1. Buch *Über Poetik* sagt, dass bereits vor Platon dramatische Dialoge von Alexamenos von Teos verfaßt worden seien.

XI

Themistius, or. 26, 316d [ed. Norman 1971, p. 127] (nicht bei R³/Gigon; N 2 Breitenberger; F 38 Janko)

Und beachten wir nicht Aristoteles, dass zuerst der Chor einzog und Lieder auf die Götter sang, Thespis dann Prolog und Schauspieler-Rede erfand, Aischylos einen dritten Schauspieler und hohe Schauspieler-Stiefel, bei dem, was darüber hinausgeht, wir Sophokles' und Euripides' Erfindungen genießen?

XII

Scholion zu Dionysios Thrax 2, p. 306,9 Hilgard (nicht bei R³/Gigon; N 3 Breitenberger; *F 32 Janko)

Mit ihr (sc. der Tragödie[!]) habe, sagt Aristoteles, Susarion begonnen.

XIII

[Plutarchus] *Comparationis Aristoph. et Menandri comp.* 853 d–f (om. R³/Gigon; N 4 Breitenberger; *F 74 Janko)

ἀλλὰ Μένανδρος; οὕτως ἔμιξε τὴν λέξιν, ὥστε πάσῃ καὶ φύσει καὶ διαθέσει καὶ ἡλικίᾳ σύμμετρον εἶναι, καὶ ταῦτα νέος μὲν ἔτι τοῦ πράγματος ἀψάμενος, ἐν ἀκμῇ δὲ τοῦ ποιεῖν καὶ διδάσκειν τελευτήσας, ὅτε μάλιστα καὶ πλείστην ἐπίδοσιν, ὡς Ἀριστοτέλης φησί, λαμβάνει τὰ περὶ τὴν λέξιν τοῖς γράφουσιν. εἰ οὖν πρὸς τὰ πρῶτα τῶν Μενάνδρου δραμάτων τὰ μέσα καὶ τὰ τελευταῖα παραβάλοι τις, ἐξ αὐτῶν ἐπιγνώσεται, ὅσα ἔμελλεν, εἰ ἐπεβίω, καὶ τούτοις ἕτερα προσθήσειν.

Collectio fragmentorum a Janko confecta

Libri primi fragmenta

(*De verborum delectu poetarum melicorum et epicorum*)

*F 1 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 103,4–7)

[οὐδὲ “βελτί]ον[α Στησίχορο]ν” ὅλως φα[σ]ί τι[ν]ες “τ[ὸν με]λοποιὸν γε[γο]νέναι τ[εχ]νίτην” Ἡσιόδου”.

*F 2 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 104,13–16, 17–21)

ὁρ[ᾶται τὸ ἴδ]ιον [ποιητο]ῦ, ὅταν [γράφῃ καὶ τὴν] ἐπ[ι]κὴν [καὶ τὴν] τραγικὴν ποιήσιν ... [τὴν ἐ]πικὴν μὲν, καὶ [χρηστὴ] γίνηται, [εἶ]ναι [ἐντιμον ποιηταῖς, καὶ [δὲ φαύλη, γελοῖαν, ἢ δὲ τραγικὴ] ...

F 3 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 106,6–10)

ἀλλ[ὰ χρὴ βλέψ]αι τὰ τούτων, [ἅπερ διηγ]ησάμε[θ]α, [τῶν περὶ τὸν Ἀριστοτέ]λην περὶ [μίμησι]ν κατὰ π[άν]των.

F 4 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 107,1–2)

μίμησ[ι]ν κεῖσθαι [τῇ] ποιητικῇ

XIII

[Plut.] Comparationis Aristoph. et Menandri comp. 853 d–f (nicht bei R³/Gigon; N 4 Breitenberger; *F 74 Janko)

Aber was ist mit Menander? Er mischte so den sprachlichen Ausdruck, dass er für jede Natur, Einstellung und Altersstufe abgezirkelt passte, und das, als er noch als Jüngling mit dem Dichten begann, jedoch auf dem Höhepunkt seines Dichtens und Inszenierens starb er, just da, wo, wie Aristoteles sagt, am besten und den größten Zuwachs das, was mit dem sprachlichen Ausdruck verbunden ist, bei den Schriftstellern erreicht. Wenn also jemand die Anfangsstadien der Dramenkunst des Menander, die mittlere und letzte Phase miteinander vergleicht, wird er daraus ermessen können, wieviel anderes er, wenn er weitergelebt hätte, auch diesen noch hätte hinzufügen können.

Über Dichter (Fragmente nach R. Janko)

aus Buch 1

(Über den Wortschatz der Lyriker und Epiker)

*F 1 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 103,4–7)

und auch nicht sagen einige gänzlich, dass Stesichoros, der Lyriker, ein handwerklich besserer Dichter als Hesiod gewesen sei.

*F 2 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 104,13–16, 17–21)

Es wird sichtbar das Eigene/Eigentümliche eines Dichters, sobald er epische und tragische Dichtung schreibt ... (dass) die epische Dichtung, wenn sie gut wird, Dichtern zur Ehre gereicht, wenn sie schlecht/schwach wird, lächerlich ist; die tragische Dichtung ...

F 3 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 106,6–10)

Aber es ist erforderlich, die Positionen dieser (Literaturkritiker), die wir dargelegt haben, der Leute um Aristoteles, betreffs der Mimesis, die in allen Bereichen (der Poesie?) vorliegt, zu betrachten.

F 4 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 107,1–2)

dass die Nachahmung der Dichtkunst zugrunde liege

F 5 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 107,4–6)

κεῖ[σθαι] τῇ[ν πράξιν] περὶ ποιηματ[ι]κῆς

F 6a Janko (Philodemus, De poem. 4, ap. col. 107,6–13)

ῶν (δ') ἔσ[τιν] ἐκ[άστη μ]ιμησ[ις], ἅπαντα ταῦτ' εἰς <τοὺς πράττοντας> (ποιεῖται).
[τ]ὰ δὲ πρ[άξεις ἀπ]εικάζουσι πραττόντων [μόνον κατὰ τοῦ]ς λόγους, (***) ο[ὐδὲ] διὰ
τῆς δ[υσ]εως ἐργα[σίας, ἀλλὰ] δ[ι]ὰ λόγων.

F 6b Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 107,15–18)

τὸ [δ'] “ἅπαντα ταῦτ' εἰς τοὺς πρά[τ]τοντας” ἰδίως ἐστὶν ἄρ' [ἅπ]αξ τοῦ διαλεγομένου 5

(imitatio per quae fiat)

F 7 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 108,6–7)

μ[έτρο]ν δὲ τρα[γικ]ῇ ἔ[χ]ει κ[αὶ] ῥ[υθμοὺς καὶ] μέλο[ς]

(imitatio qualium rerum fiat)

F 8 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 109,17–18)

(τὸν ποιητὴν μιμεῖσθαι) τὰς πράξεις ἢ εὖ [ἢ χεῖ]ρον (πραττόντων ἢ) [βελτιό]νων ἢ καθ'
ἡμᾶ[ς] (ἢ χειρόνων).

F 9 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 110,10–11)

(τὸ) [τ]ὰ γελ[οία] (ἢ θη μιμεῖσθαι) μιᾶς τ[έχ]νης ἐ[στίν].

F 10 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 110,12–20)

γεγρα[μ]μένα[ι] τοτὲ [εἰ]τυχε βουλόμενος καλο[ύς], ὅτε δὲ αἰσχρούς. ἀμέ[λ]ει δ[έ] γ[ε] 10
πολλῶν τῶν ὅστε[ρ]ον [α]ἰ μὲν ὁρῶνται γραφαὶ τ[οι]ούτων, αἱ δὲ τοιούτων οὐ, [ο]ὐδ'
αὐτοὺς Ἀπελλῆς καὶ ἀλη[θῶ]ς γέγραφε.

F 5 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 107,4–6)

dass die Handlung zu tun hat (?) mit der Dichtung-schaffenden (Kunst?)

F 6a Janko (Philodemus, De poem. 4, ap. col. 107,6–13)

Von welchen Dingen jede einzelne (künstlerische Form) Nachahmung ist, alle diese Dinge insgesamt sind mit Blick auf Handelnde gedichtet. Denn (die Dichter) bilden die Handlungen von Handelnden nur im Medium der Wörter nach (*Lücke im Text?*) und nicht durch die Verfertigung von äußerlich sichtbarer Erscheinung, sondern durch Wörter.

F 6b Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 107,15–18)

Der Umstand (die Behauptung?), dass all dies sich auf Handelnde (bezieht?), ist also in spezieller Weise eigen dem, der darüber spricht [...]

(Über die Medien der Mimesis)

F 7 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 108,6–7)

Metrum weist die tragische (Dichtung) auf und Rhythmen und Musik/Gesang.

(Über die Objekte der Mimesis)

F 8 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 109,17–18)

(dass der Dichter nachahmt) Handlungen von entweder gut oder schlecht (Handelnden, die entweder) besser (oder schlechter) als unsere Zeitgenossen sind.

F 9 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 110,10–11)

Die Nachahmung spaßhafter Wesensarten/Charaktere ist Aufgabe einer einzigen Kunst.

F 10 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 110,12–20)

dass er (der Maler Pauson?) manchmal gute, manchmal schlechte Menschen malen wollte. Gewiß kann man von vielen späteren (Malern) zwar die Porträts solcher (guten Menschen) sehen, die derartiger (schlechter Menschen) indes nicht, und auch nicht hat sie Apelles, und zwar wahrheitsgemäß, gemalt.

*F 11 Janko (Themistius, or. 34,11)

οὐδὲ γὰρ ἄλλης τέχνης οὐδεμιᾶς τὸ πλῆθος τῶν ἔργων ἐπιζητούμεν, ἀλλὰ τὸ κάλλος καὶ τὴν ἀκρίβειαν. καὶ τὸν Φειδίαν τεθαύμακα ἐπὶ τῷ Διὶ τῷ Πισαίῳ καὶ τὸν Πολύγνωτον ἐπὶ τῇ Λέσχῃ, καὶ τὸν Μύρωνα ἐφ' ἐνὶ βοιδίῳ. πόσῳ πλείω τὰ Παύσωνος ἔργα τῶν Ζεύξιδος ἢ τῶν Ἀπελλοῦ. τίς οὖν οὐ προτίμα πινάκιον ἐν ἐκείνοις τοῖν ἀνδροῖν ἢ πᾶσαν ὁμοῦ Παύσωνος τέχνην;

5

F 12a Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 111,12–15)

ἐπιχειρήσαι τινὰς ἐξανθρωπίζειν τὴν τραγωιδίαν

F 12b Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 111,20–21)

τὸν ἄλ[λως σπου]δ[αῖ]ον ἐξ[ανθ]ρ[ωπίζεσθαι].

F 13 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 112,5–7)

μηδ[ὲ μ]όνον [τὰς] ἀνθρωπικωτέρας Ἀρχίλοχον κ[α]ὶ Ἀριστοφ[ά]νην με[μ]ιμῆσθαι πρᾶξει[ς], (ἀλλὰ καὶ τὰς αἰσχράς).

F 14 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 112,11–13)

τὰ πάντα [γε]λοιώ[ς] κατ' αὐτὸν Παύσωνος μεμιμημένου.

10

F 15 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 112,19–22)

σεμνότερα (ἤθη) μεμιμῆσθα[ι... Σο]φοκλέα [καὶ Ὅμηρον].

(tragoediam epopoea potiore esse)

F 16 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 112,34–113,3)

(ἡ τραγωιδία τῆς ἐποποιίας διαφέρει, ἐπεὶ) [πάντα πρᾶτ]το[υ]σιν ἢ τὰ πλεῖσθ' οἱ τῶν τραγ[ι]κῶν ὑποκρίται πλ[ή]ν [π]ρο[λ]ό[γοι]ς.

*F 11 Janko (Themistius, or. 34,11)

Denn auch in keiner anderen Kunst suchen wir nach der Menge in den Werken, sondern nach der Schönheit und der Präzision. Und so bin ich im Zustand des Bewunderns bei Phidias für den Zeus in Pisa, bei Polygnot für seine Lesche und bei Myron für sein einzelnes Kälbchen. Um wieviel zahlreicher sind die Werke des Pauson als die des Zeuxis oder die des Apelles? Wer also schätzt nicht ein einzelnes kleines Bild jener beiden höher als die gesamte Kunst des Pauson zusammengenommen?

F 12a Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 111,12–15)

dass einige (Dichter) die Tragödie zu vermenschlichen versuchten.

F 12b Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 111,20–21)

dass der im übrigen Gute/Ernsthafte vermenschlicht wird.

F 13 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 112,5–7)

dass nicht nur menschlichere Handlungen Archilochos und Aristophanes nachahmten (sondern sogar schändliche).

F 14 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 112,11–13)

weil seiner Auffassung nach Pauson alles in lachenerregender Weise nachahmte.

F 15 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 112,19–22)

dass edlere (Charaktere) nachgeahmt haben ... Sophokles und Homer

(Über die Überlegenheit der Tragödie über das Epos)

F 16 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 112,34–113,3)

Die Tragödie unterscheidet sich von der Ependichtung, weil alles oder wenigstens das Meiste die Schauspieler der Tragödiendichter nachahmen, ausgenommen (in?) den Prologen.

F 17a Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 113,7–13)

(καὶ τῷ) τῆς μὲν τραγωιδ[ί]ας τό τε ἀπαγγέλλειν ἐν τοῖς ἀγγέλοις καὶ τὸ πρακτικὸν ἐν τοῖς ἄλλοις (ὑπάρχειν μέρεσιν), ἐν δ[ὲ] τοῖς ἔπεσι τὸ μόνον [ἀ]παγγέλλειν.

F 17b Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 114,9–11)

[θ]ετέον τὴν ἀπαγγ[ελ]ίαν ὥς μόριον τῆς δραστηκῆς.

F 18a Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 113,16–19)

(τὴν δ' ἐποποιίαν μόνον) τὸν ἡρώιον στ[ί]χον [ἀν]τι τῶν τραγικῶν (μέτρων) ἔχειν· [συγ]κεῖσθαι γὰρ ἐκ πάντων (τῶν) [μ]έτρων τὴν τραγωιδ[ί]αν.

5

F 18b Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 117,15)

(ἡ τραγωιδία) ἢ παντὶ μέ[τ]ρωι χρωμέν[η]...

F 19 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 114,12–15)

πάντα (μὲν γὰρ) ἐν τῇ τρα[γ]ωιδίαι τ[ἀ] καὶ ἐν ἐκείνῃ[ι], τούναντίον δ' οὐχ ὑπάρχειν.

F 20 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 117,7–8)

(καὶ γὰρ) [τὸ] πρῶ[τον ἐν] τετραμέ[τροις λέ]γου[σι ποιεῖν αὐ] τοῦς.

F 21 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 117,16–20)

(καὶ ἡ τραγωιδία), π[ροσ]ειληφυῖα μελοπο(ι)ίαν, [εἰ]κότως ἂν νομίζοιτό [τι]ν[α χά]ριν ἑαυτῆς ἔχειν, [τῷ αὐ]λῷ μέλ[η] μιμουμένη{ν}.

10

F 22 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 117,30)

(καὶ) [ἡ μὲν τῶν] νόμων ποίησις, (ἐπεὶ) οὐκ ἐν διηρθρωμένῃ γίνεται (φωνῇ), τὸ τέλος ἔχει ἐν (τῷ) φωνῇ καὶ ψόφοις πράγματα μιμεῖσθαι· ἐπεὶ δ' (αἱ τῆς τραγωιδίας μελοποιίαι) εἰ[σὶ] λόγοι μελωιδούμενοι, κα(ὶ ἐν) [τ]ῷ λόγῳ τὸ τέλος ἔξου[σι] τῆς μιμήσεως.

F 17a Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 113,7–13)

(und dadurch, dass) zur Tragödie sowohl der Bericht in Boten(berichten) als auch das Moment des Handels in den übrigen Teilen gehört, bei den Epen nur das Berichten.

F 17b Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 114,9–11)

Man muss auch den Bericht als Teil der dramatischen (Kunst?) ansetzen.

F 18a Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 113,16–19)

dass die Ependichtung allein den heroischen Vers (Hexameter) statt der tragischen Metren aufweist. Denn aus allen Metren bestehe die Tragödie.

F 18b Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 117,15)

(die Tragödie), die jedes Metrum gebraucht ...

F 19 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 114,12–15)

(denn) alles sei in der Tragödie, was auch in jener (der Epik) sei, das Gegenteil sei nicht der Fall.

F 20 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 117,7–8)

(denn) zuerst, sagt man, hätten sie in Tetrametern gedichtet.

F 21 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 117,16–20)

(und von der Tragödie), die die Liedkunst hinzugewonnen hatte, könnte man berechtigterweise meinen, dass sie eine gewisse Freude an sich selbst hat, weil sie mit dem Aulos Lieder nachahmt.

F 22 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 117,30)

Die Nomen-Dichtung, weil sie sich nicht in artikulierter Ausdrucksweise vollzieht, hat ihren Zielpunkt darin, mit Stimme und Geräuschen Geschehnisse nachzuahmen. Denn auch die lyrischen Kompositionen der Tragödie sind Wörter/Reden, die von Musik begleitet werden, und sie werden in der Rede das Ziel der Nachahmung haben.

F 23 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 118,14–22)

ὥς πρὸς τοὺς τραγωιδο[π]οιοὺς φαμεν ἔχειν τοὺς [ὕ]ποκριτὰς καὶ πρὸς τοὺς ἐποποιοὺς
τοὺς ῥαψωιδούς, [οὕτω] πρὸς τοὺς μελοποιοὺς τοὺς αὐλητὰς καὶ τοὺς ἐν τῇ λύ[ρ]αι
δεικνύ[οντα]ς.

F 24 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 119,9–10)

(ὥστε τὸ μέλος) τῆς αὐτῆς ἐστὶ τέχνης, ὡς μόριον <ὄν> τῆς τραγωιδία(ς).

F 25 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 119,12–14)

ἐν (γὰρ) τῷ λόγῳ ἢ τραγωιδία πᾶσαν πο(ι)εῖται τὴν ἐργασίαν.

5

F 26 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 119,19–22)

(καὶ γὰρ) ἐν ταῖς τρα[γωι]δαί[ς] τὸ μέλος πρὸς τὴν πράξιν [δ]εῖν βλέπ[ειν]

F 27 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 120,2–3)

[πλ]είονα εἶδη τὴν [τ]ρ[α]γωιδία[ν] π[ε]ριέχειν

F 28 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 120,4–6)

εἰ[δ]η δ' ἅπερ ἐστὶ κοινὰ τῆς αὐτῆς εἶναι τέχνης

F 29a Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 119,30–120,2)

πο(ι)εῖν Δικαιογ[έ]νην [ο]ὐδενὸς ἤττους μελοπο(ι)ίας.

F 29b Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 120,8–10)

(οὐδενὸς) ἤττους πο(ι)εῖν Δικαιογ[έ]νην [μ]ελοπο(ι)ίας.

10

F 30 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 120,14–19)

Πίνδαρον μὲν (εἶδη) [ἅ]περ εἰς τὴν τραγωιδίαν ἐχρή[ν] μὴ προσειληφέναι, Δικαιογένην
δ' ἐσχηκέναι τὰ πρὸς τὴν ἔξω τῆς τρα[γ]ωιδ[ί]ας μελοπο(ι)ίαν.

F 23 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 118,14–22)

Und wie sich, wie wir sagen, die Tragödiendichter zu den Schauspielern und die Ependichter zu den Rhapsoden verhalten, so auch verhalten sich auch die lyrischen Dichter zu den Auleten und denjenigen, die auf der Lyra vortragen.

F 24 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 119,9–10).

(daher) gehört (die Musik/das Lied) zur selben Kunst, weil es ein Teil der Tragödie ist.

F 25 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 119,12–14)

In der Rede/im Wort vollzieht (nämlich) die Tragödie ihre Wirksamkeit insgesamt.

F 26 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 119,19–22)

(dass nämlich auch) in der Tragödie das Lied auf die Handlung blicken muss

F 27 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 120,2–3)

dass mehrere Formen die Tragödie umschließt

F 28 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 120,4–6)

Formen, die als gemeinsam zu derselben Kunst gehören

F 29a Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 119,30–120,2)

dass Dikaiogenes lyrische Dichtungen dichtet, die hinter niemandes Dichtung hintan stehen

F 29b Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 120,8–10)

dass hinter niemandes Dichtungen hintan stehende lyrischen Dichtungen Dikaiogenes gedichtet hat

F 30 Janko (Philodemus, De poem. 4, col. 120,14–19)

dass Pindar (Formen), die es just für die Tragödie gebraucht hätte, nicht hinzugewonnen hatte, Dikaiogenes aber solche hatte, die zur lyrischen Dichtung, die außerhalb der Tragödie angesiedelt ist, gehören.

(de originibus generum poeticorum)

F 31a Janko (Schol. Bobiens. in Cic. Pro Arch. p. 178,25–29 Stangl = Frg. 676 dub. R³)

‘alternos’ igitur ‘versus’ dicit (sc. Cicero) elegiacos metris scilicet dissentientibus varios, primus autem videtur elegiacum carmen scripsisse Callinus. adicit Aristoteles praeterea hoc genus poetas Antimachum Colophonium, Archilochum Parium, Mimnermum Colophonium. quorum numero additur etiam Solon Atheniensis, legum scriptor nobilissimus.

5

F 31b Janko (Didymus, De lyricis poetis F 1 Schmidt 1854 aus Orion, Etym. p. 58,7–14 Sturz)

ἔλεγος, ὁ θρήνος, διὰ τὸ δι’ αὐτοῦ τοῦ θρήνου “εὖ λέγειν” τοὺς κατοικοιχομένους. εὐρετὴν δὲ τοῦ ἐλεγείου (φασὶν) οἱ μὲν τὸν Ἀρχίλοχον (εἶναι), οἱ δὲ Μίμνερμον, οἱ δὲ Καλλῖνον (ὄντα) παλαιότερον. ὅθεν πεντάμετρον τῷ ἡρωικῷ (στίχῳ) συνήπτον, οὐχ ὁμοδραμοῦντα τῇ τοῦ προτέρου δυνάμει, ἀλλ’ οἷον συνεκπνέοντα καὶ συσβεννύμενον ταῖς τοῦ τελευτήσαντος τύχαις. οἱ δὲ ὕστερον πρὸς ἅπαντας ἀδιαφόρως (ἐποιοῦν). οὕτω Δίδυμος ἐν τῷ Περὶ ποιητῶν.

10

F 31c Janko (Aelius Festus Aptonius, De arte gramm. 3, GL VI,107,10–12 Keil)

quod (metrum) invenisse fertur Callinus Ephesius. alii verum Archilochum eius auctorem tradiderunt, quidam Colophonium quendam, super quorum opinione apud grammaticos magna dissensio est.

*F 32 Janko (Schol. Marciana ad Dion. Thr. P. 306, 9–10 Hilgard = Susario T 2 PCG)

ἄρξασθαι δὲ αὐτῆς (sc. τῆς τραγῳδίας) Ἀριστοτέλης Σουσαρίωνά φησι.

15

*F 33a, F 35, F 36c Janko (Iohannes Diaconus et Logothetes Eccl. S. Sophiae, Commentarius in Hermog. Περὶ μεθόδου δεινότητος 33 [περὶ τοῦ τραγικῶς λέγειν] p. 149–150 Rabe 1908.

(Ἀλλὰ γὰρ ἐπεὶ περὶ τραγῳδίας λόγος ἐνέπεσε, χρὴ καὶ τῷ περὶ ταύτης λόγῳ μικρόν τι ἐμφιλοχωρῆσαι καὶ εἰπεῖν, πόθεν ἐπὶ τὸν βίον προήλθε καὶ τίνες αὐτὴν ἐφεῦρον καὶ δι’

1 dicit] Mai : *dici* cod. 2 Callinus.] edd. : *alii nos* cod. 7 φασὶν] add. Larcher | εἶναι] add. Janko 8 ὄντα] add. Janko 10 ἐποιοῦν.] add. Janko 11 Περὶ ποιητῶν.] cod. : Περὶ (λυρικῶν) ποιητῶν “scripserim” Janko 12 metrum] add. Sichard

(Über die Ursprünge der poetischen Gattungen)

F 31a Janko (Schol. Bobiens. in Cic. Pro Arch. p. 178,25–29 Stangl; 676 [dub.] R³)

Als „einander abwechselnde Verse“ bezeichnet er (sc. Cicero) die Verse der Elegie, die bekanntlich aus uneinheitlichen Metren bestehen. Als erster scheint Kallinos ein elegisches Gedicht geschrieben zu haben. Es fügt Aristoteles außerdem als Dichter dieser Gattung Antimachos von Kolophon hinzu, Archilochos von Paros, Mimnermos von Kolophon. Ihrer Zahl wird auch der Athener Solon angefügt, der hochberühmte Verfasser von Gesetzen.

F 31b Janko (Didymus, De lyricis poetis F 1 Schmidt 1854 aus Orion, Etym. p. 58,7–14 Sturz)

Elegos: (Bezeichnung für:) Das Klagelied, weil man eben durch den Threnos/das Klagelied über die Verstorbenen Gutes sprach. Erfinder des elegischen Verses, sagen die einen, sei Archilochos gewesen, die anderen, Mimnermos, dritte hingegen, Kallinos, weil er älter ist (sc. als Archilochos und Mimnermos). Von da an hefteten sie einen Pentameter an den heroischen (= daktylischen) Vers, der nicht mit der Kraft des vorausgehenden Verses im Gleichschritt geht, sondern gleichsam gemeinsam mit den Schicksalen des Gestorbenen aushauchend und verlöschend ist. Die (Dichter) dichteten ihn später auf alle ohne Unterschied. So Didymos in *Über Dichter*.

F 31c Janko (Aelius Festus Aphtonius, De arte gramm. 3, GL VI,107,10–12 Keil)

Dieses Metrum, so heißt es, habe Kallinos aus Ephesus erfunden. Andere hingegen überliefern Archilochos als dessen Schöpfer, manche einen gewissen Dichter aus Kolophon: Über die richtige Auffassung dazu besteht bei den Philologen große Uneinigkeit.

*F 32 Janko (Schol. Marciana ad Dion. Thr. P. 306, 9–10 Hilgard = Susario T 2 PCG)

Mit ihr (der Tragödie!) begonnen habe, sagt Aristoteles, Susarion.

*F 33a, F 35, F 36c Janko (Iohannes Diaconus et Logothetes Eccl. S. Sophiae, Kommentar zu Hermog. Περὶ μεθόδου δεινότητος 33 [Über die tragische Redeweise] p. 149–150 Rabe 1908.

(Hermog. 33: Aber da nun ein Gedanke über die Tragödie hinzugetreten ist, ist es nötig, bei dem Gedanken über diese eine kleine Weile zu verbleiben und zu sagen,

ἦν αἰτίαν οὕτως ἐκλήθη.) [*F 33a] μετὰ γοῦν τὸν ἀνήμερον βίον μεταβολῆς ἐπὶ τὸ βέλτιον γινομένης ἀπαλλαγέντες οἱ ἄνθρωποι τῆς βαλανοφαγίας καὶ ἐπὶ γεωργίαν τραπόμενοι ἀπαρχὴν τῶν γινομένων καρπῶν τοῖς θεοῖς ἀνετίθεντο, ἡμέρας αὐτοῖς εἰς πανηγύρεις καὶ ἑορτὰς ἀπονεύσαντες· καὶ ἐν ταύταις ἄνδρες σοφοὶ τὸ τῆς ἀνέσεως ἄλογον ἐπικόπτοντες καὶ βουλόμενοι τὰς πανηγύρεις λογικῆς παιδείας μετέχουν τὴν κωμωδίαν 5 ἐφεύρον· ἥς λόγος πρῶτον κατάρξαι τὸν Σουσαρίωνα ἔμμετρον αὐτὴν συστησάμενον. ἐνστήναι μὲν γὰρ κατὰ τὸ σύνηθες τὰ Διονύσια, ἐν τούτῳ δὲ τῷ καιρῷ τὴν γυναῖκα τούτου μεταλλάξαι τὸν βίον· καὶ τοὺς μὲν θεατὰς ἐπιζητεῖν αὐτὸν ὥς πρὸς τὰς τοιαύτας ἐπιδείξεις εὐφυᾶ, τὸν δὲ παρελθόντα λέγειν τὴν αἰτίαν καὶ ἀπολογούμενον εἰπεῖν ταῦτα·

ἀκούετε λεώς· Σουσαρίων λέγει τάδε,

νιὸς Φιλίνου, Μεγαρόθεν Τριποδίσκιος.

– ἔστι δὲ ἡ Τριποδίσκη πόλις τῆς Μεγαρίδος. –

κακὸν γυναῖκες, ἀλλ’ ὅμως, ὧς δημόται,

οὐκ ἔστιν εὐρεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ. [F 1 PCG vol. VII]

καὶ εἰπόντος τάδε εὐδοκιμῆσαι παρὰ τοῖς ἀκούουσι.

(τῆς οὖν κωμωδίας οὕτως εὐρεθείσης, ἵνα μὴ πάντῃ διάχυσις γένηται, τὴν τραγωδίαν εὐρήκασι, τὸ συνωφρυνμένον καὶ κατηφὲς ἐκ ταύτης εἰσφέροντες.) [F 35] ἄμφω δὲ παρ’ Ἀθηναίους ἐφεύρηνται, καθάπερ Ἀριστοτέλης φησίν· ἐν ταύτῃ γὰρ ἄνθρωποι πρῶτοι γεγόνασι· διὸ καὶ ταύτῃ τῇ πόλει μαρτυρητέον τὰ κάλλιστα τῶν μαθημάτων καὶ σπουδαιότατα. [*F 36c] τῆς δὲ τραγωδίας πρῶτον δράμα Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος εἰσήγα- 20 γεν, ὥσπερ Σόλων ἐν ταῖς ἐπιγραφομέναις Ἑλεγείαις ἐδίδαξε. (Δράκων δὲ ὁ Λαμψακη- νὸς δράμα φησὶ πρῶτον Ἀθήνησι διδαχθῆναι ποιήσαντος Θέσπιδος.)

2 γινομένης] cod. : γενομένης con. Rabe probante Janko | γεωργίαν] con. Rabe probante Janko : γεωργίας cod. 7 καιρῷ] con. Rabe probante Janko : μικρῷ cod. 10 λεώς] cod. : λεῷ Tzetzes (cf. textum xxx infra) probante Janko 15 εἰπόντος] cod. : εἰπόντα Rabe in app., probante Janko 17 ἐκ] cod. : διὰ Rabe in app., probante Janko 18 ἄνθρωποι] cod. : ἄνθρωποι con. Henry probante Janko 20 δράμα] cod. : σχῆμα con. Janko 21 Δράκων] cod. : Στράτων con. Patzer probante Janko : Χάρων con. Wilamowitz-Moellendorff

von wo aus sie ins Leben getreten ist und wer sie erfunden hat und aus welchem Grund sie so genannt wurde.)

[*F 33a (Johannes Diaconus)]

Nach der Phase rohen Lebens, als ein Wandel zum Besseren erfolgt war, befreiten sich die Menschen von der Eichel-Fresserei und wandten sich dem Ackerbau zu: von den entstandenen Früchten brachten sie den Göttern Opfer dar, wobei sie ihnen bestimmte Tage für Festversammlungen und Feiern zuteilten. Und bei diesen Anlässen verkürzten weise Männer das Logoslose der Entspannung; sie wollten, dass die Festversammlungen an einem Spiel, das mit Rede/Logos verknüpft ist, Anteil haben und erfanden deswegen die Komödie. Mit dieser, so die Rede, habe Susarion begonnen, wobei er sie in metrischer Form komponierte. Bevorgestanden habe, brauchgemäß, das Dionysien-Fest. Zu diesem Zeitpunkt sei die Frau des Susarion aus dem Leben geschieden. Und die Zuschauer hätten ihn ausgesucht, weil er für die derartigen Darbietungen besonders begabt war. Der aber sei aufgetreten und habe den Grund (sc. für seine Verweigerung der Darbietung) gesagt und bei seiner Entschuldigung dies vorgetragen (Susarion Frg. 1 PCG):

„Höret, Volk, Susarion sagt dies,

der Sohn des Philinos, aus Megara stammend, der Tripodiskier.“

– es ist Tripodiska eine Stadt der Megaris –

„Ein Übel sind Frauen. Aber gleichwohl, Ihr Mitbürger,

ist es unmöglich, ein Haus ohne Übel zu bewohnen.“

Und weil er dies vorgetragen hatte, gewann er Ruhm bei den Zuhörern. [Ende F 33a]

Nachdem auf diese Weise die Komödie erfunden worden war, erfanden sie, damit keine Vermengung auf komplette Weise entstehen möge, die Tragödie, wobei sie das Moment der ernsthaft zusammengezogenen Augenbrauen und das der (vor Kummer) niedergeschlagenen Augen aus dieser (sc. der Komödie in die Tragödie) übertrugen.

[F 35 (Johannes Diaconus)] Beide Gattungen wurden bei den Athenern erfunden, wie Aristoteles sagt. Denn in diesem Ort sind die Menschen als erste entstanden. Deswegen muss man für diese Stadt die schönsten und bedeutendsten Studien bezeugen.

[*F 36c (Johannes Diaconus)] Im Fall der Tragödie hat das erste Drama Arion aus Methymna auf die Bühne gebracht, wie Solon in seinen so betitelten Elegien (F 30a IEG) lehrte. [Ende F 36c] Drakon von Lampsakos sagt dagegen, dass als das erste Drama in Athen aufgeführt wurde das, das Thespis gedichtet hatte.

*F 33b Janko (Greg. Cor. In Hermog. Περὶ μεθ. δειν. 33, vol. VII, 1328–1329 Walz)

ἐφεῦρε τὴν κωμωδίαν Σουσαρίων πρῶτος, ἵν' ἔχοιεν οἱ ἄνθρωποι ψυχαγωγεῖσθαι διὰ ταύτης ἐν ταῖς ἑορταῖς καὶ πανηγύρεσιν· ἵνα δὲ μὴ διάχυσιν τελείως αὖθις γένοιτο, εὐρήκασιν καὶ τὴν τραγωδίαν, τὸ κατηφές διὰ ταύτης εἰσφέροντες.

F 34 Janko (Themistius, or. 27, 337AB [vol. II, p. 161,9–14 Schenkl-Downey-Norman])

ἀλλ' οὐδὲν ἴσως κωλύει τὰ παρ' ἑτέροις ἀρχὴν λαβόντα πλείονος σπουδῆς παρ' ἄλλοις τυγχάνειν, ἐπεὶ καὶ κωμωδία τὸ παλαιὸν ἤρξατο μὲν ἐκ Σικελίας – ἐκεῖθεν γὰρ ἦσθην Ἐπίχαρμος τε καὶ Φόρμος – ἀλλίον δὲ Ἀθήνησιν ἠϋξήθη, καὶ τραγωδίας εὐρεταὶ μὲν Σικυώνιοι, τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοὶ ποιηταί.

F 35 Janko

vide supra *F 33a Janko

F 36a Janko (Procl. Chrestomathia 43 = Frg. 677a dub. R³)

vide supra Frg. IX

F 36b Janko (Schol. Plat. Remp. 3, 394c, p. 211 Greene)

εὐρεθῆναι δὲ τὸν διθύραμβον ἐν Κορίνθῳ ὑπὸ Ἀρίωνός φασιν.

10

F 36c Janko

vide supra *F 33a Janko

F 36d Janko (Suda α 3886, s.v. Ἀρίων = Frg. 677b dub. R³)

Ἀρίων Μηθυμναῖος, λυρικός, Κυκλέως υἱός, γέγονε κατὰ τὴν λη' Ὀλυμιάδα. τινὲς δὲ καὶ μαθητὴν Ἀλκμάνος ἱστόρησαν αὐτὸν. ἔγραψε δὲ ᾠσματα <καὶ> προοίμια εἰς ἔπη β'. λέγεται καὶ <τοῦ> τραγικοῦ τρόπου εὐρετὴς γενέσθαι, καὶ πρῶτος <κύκλιον> χορὸν στήσαι, καὶ διθύραμβον ᾄσαι, καὶ ὀνομάσαι τὸ ἀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ, καὶ σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας. φυλάττει δὲ <τὸ ω> καὶ ἐπὶ γενικῆς.

15

6 Φόρμος] conl. Petavius : μόρφος A : ἄμορφος Ψ 13 καὶ²] add. Janko 14 τοῦ] add. Janko κύκλιον] add. Janko 16 τὸ ω] suppl. Demetrius Chalcondyles

*F 33b Janko (Gregor von Korinth, Kommentar zu Hermogenes, Περὶ μεθ. δειν. 33, vol. VII, 1328–1329 Walz)

Erfunden hat die Komödie Susarion als erster, damit die Menschen durch sie unterhalten werden könnten in ihren Festen und feierlichen Versammlungen. Damit es keine komplette Vermengung/Auflösung gab, erfand man auch die Tragödie, durch die man einen gesenkten Blick einführte.

F 34 Janko (Themistius, or. 27, 337AB [vol. II, p. 161,9–14 Schenkl-Downey-Norman])

Aber wohl kann nichts verhindern, dass Dinge, die bei den einen ihren Anfang genommen haben, mehr Eifer bei anderen erfahren, weil auch die Komödie in alter Zeit auf Sizilien ihren Anfang hatte: von dort stammten Epicharm und Phormos; auf schönere Weise wurde sie in Athen vergrößert, und die Erfinder der Tragödie waren Leute aus Sikyon, die Vollender indes waren die attischen Dichter.

F 35 Janko

Siehe oben zu *F 33a Janko

F 36a Janko (Procl. Chrestomathia 43)

Siehe oben Frg. IX

F 36b Janko (Schol. Plat. Remp. 3, 394c, p. 211 Greene)

Erfunden worden sei der Dithyrambos in Korinth von Arion, wie man sagt.

F 36c Janko

Siehe oben zu *F 33a Janko

F 36d Janko (Suda α 3886, s.v. Ἀρίων = Frg. 677b dub. R³)

Arion von Methymna, lyrischer Dichter, Sohn des Kykleus, er lebte während der 38. Olympiade. Einige erzählen, er sei auch ein Schüler des Alkman gewesen. Er verfasste Lieder und Prooimien im Umfang von 2000 Versen. Es heißt von ihm, er sei auch Erfinder der tragischen Ausdrucksweise gewesen und habe als erster einen kyklischen Chor auftreten und einen Dithyrambos singen lassen, das vom Chor Gesungene mit einem Titel benannt, ferner Satyrn eingeführt, die Verse sprachen. Er (= sein Name) bewahrt die Schreibung mit langem o auch im Genitiv.

(de originibus tragoediae)

*F 37a Janko (Pausanias Att. ὀνομάτων συναγωγή ο 32 Erbse)

“οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον”. Ἐπιγένους τοῦ Σικωνίου τραγωδίαν εἰς τὸν Διόνυσον (οὐκ ἀνήκουσαν) ποιήσαντος ἐπεφώνησάν τινες τοῦτο· ὅθεν ἡ παροιμία.

βέλτιον δὲ οὕτως· τὸ πρόσθεν εἰς τὸν Διόνυσον γράφοντες τούτοις ἡγωνίζοντο, ἅπερ καὶ σατυρικὰ ἐλέγετο· ὕστερον δὲ μεταβάντες εἰς τὸ τραγωδίας γράφειν κατὰ μικρὸν εἰς μύθους καὶ ἱστορίας ἐτρέψαν, μηκέτι τοῦ Διονύσου μνημονεύοντες· ὅθεν τοῦτο καὶ ἐπεφώνησαν. καὶ Χαμαιλέων ἐν τῷ Περὶ Θέσπιδος τὰ παραπλήσια ἱστορεῖ.

*F 37b Janko (Zenob. Paroem. 5,40; cod. C)

“οὐδὲν πρὸς Διόνυσον”. ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις λαλούντων. τῆς γὰρ (τραγικῆς) ποιήσεως τὸ πρῶτον ἐκ διθυράμβου τὴν καταρχὴν εἰληφύας, καὶ τὰ πρὸς Διόνυσον ἀνήκοντα πραγματευομένης Ἐπιγένης ὁ Σικωνίος οὐχ οὕτω ποιήσας ἤκουσε τοῦτον τὸν λόγον· “οὐδὲν πρὸς Διόνυσον”.

10

*F 37c Janko (Zenob. Paroem. 5,40; vulg.)

“οὐδὲν πρὸς Διόνυσον”. ἐπὶ τῶν τὰ μὴ προσήκοντα τοῖς ὑποκειμένοις λεγόντων ἡ παροιμία εἴρηται, ἐπειδὴ τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθυράμβον ᾄδειν εἰς Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην Αἰαντας καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρουν. ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον· “οὐδὲν πρὸς Διόνυσον”. διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.

15

*F 37d Janko (Anon. De dithyrambo, P.Berol. 9571^v, 35–44, ed. Schubart)

35 εἰς[...] ἐξένευον, ἤρ[ξαντο δὲ αἰδεῖν Διονύσου πέ-

ρι ἢ [ἐν ἄρ]χῇ τοῦ ποιή[ματος]

ἢ κ(αἰ)[ἐν τέ]λει. ὅθεν κ(αἰ) τὸ π[αροιμιάζειν] “οὐδὲν π(ρὸς) τὸν Διόνυσον”. φη(σὶ) κ(αἰ) τὴν τρα[γωιδίαν]

ἐκ τοῦ διθυράμβου διὰ κ[

40 αὐτοῦ μετήγαγεν ἐπὶ τῇ[ν περὶ τοῦ Διονύσου]

σατυρογραφίαν. ὁ μ(έν) οὖν [Πίνδαρος λέγει] ὅτι ὁ διθύ-

20

1–2 οὐκ ἀνήκουσαν] add. Erbse 8 τραγικῆς] add. Janko 13 Αἰαντας] codd. : Γίγαντας coni. Bentley 17 αἰδεῖν Διονύσου] suppl. Janko 22 περὶ τοῦ Διονύσου] suppl. Janko 23 Πίνδαρος λέγει ὅτι ὁ] suppl. Del Corno

(Über die Ursprünge der Tragödie)

*F 37a Janko (Pausanias Att. *ὀνομάτων συναγωγή* 0 32 Erbse)

„Nichts in Bezug auf Dionysos“: Als Epigenes von Sikyon eine Tragödie, die keinen Bezug zu Dionysos hatte, schrieb, riefen dies einige dazu (bei der Aufführung). Daher stammt das Sprichwort.

Eine bessere Erklärung lautet so: Diejenigen, die vormalig etwas auf Dionysos dichteten, traten mit Formen in den Wettbewerb, die man auch Satyrspiele nannte. Als sie später dazu übergingen, Tragödien zu verfassen, wandten sie sich in kleinen Schritten Mythen und Geschichten zu, ohne noch dabei des Dionysos zu gedenken. Daher rief man ihnen dies auch zu. Auch Chamaileon berichtet in seiner Schrift *Über Thespis* (F 38 Wehrli) ungefähr dies.

*F 37b Janko (Zenob. *Paroem.* 5,40; cod. C)

„Nichts in Bezug auf Dionysos“ Auf diejenigen, die Dinge, die nichts mit dem Gegenstand zu tun haben, sagen/schwätzen. Denn während die tragische Dichtung zuerst vom Dithyrambos her ihren Anfang nahm und Stoffe mit Bezug zu Dionysos behandelte, musste Epigenes von Sikyon, weil er nicht so dichtete, diesen Anspruch hören: „Nichts in Bezug auf Dionysos“.

*F 37c Janko (Zenob. *Paroem.* 5,40; vulg.)

„Nichts in Bezug auf Dionysos“ Auf diejenigen, die Dinge, die nichts mit dem Gegenstand zu tun haben, sagen, wird das Sprichwort gesagt. Nachdem die Chöre anfänglich gewohnt waren, einen Dithyrambos auf Dionysos zu singen, verließen die Dichter später diesen Brauch und machten sich daran, über Helden wie Aias und die Kentauren zu schreiben. Daher sagten die Zuschauer spottend: „Nichts in Bezug auf Dionysos“. Deswegen beschlossen die Dichter später, die Satyrn zuerst auf die Bühne zu bringen, damit sie nicht den Anschein erweckten, des Gottes zu vergessen.

*F 37d Janko (Anon. *De dithyrambo*, P.Berol. 9571^v, 35–44, ed. Schubart)

(35) ... sie begannen zu meiden[?] und fingen an über Dionysos zu singen entweder am Anfang eines Gedichts oder am Schluss. Daher auch die sprichwörtliche Redewendung „Nichts in Bezug auf Dionysos“. Er sagt, dass die Tragödie ... aus dem Dithyrambos durch (40) davon brachte er (die dramatische Dichtung?) zurück zur Satyrspiel-Dichtung über Dionysos. Pindar sagt, dass der Dithyrambos so angelegt ist... (dass sie/die Dithyramben?) voll sind von sowohl erhabenem Lärm

ρα[μβ]ος δ[ι]ατίθεται ...[
 πλήρε[ις κ]αὶ ψόφου σε[μνοῦ ... λέ-
 44 γει γ(αρ) οὐ[τως]. “σεμναὶ μὲν κατάρχει Ματέρι ...”

(*velut artes aliae auctae sunt, sic tragoedia ipsa*)

F 38 Janko (+ 43a Janko) (Themistius, or. 26, 316A–D, ii. 125,20–131,8 Schenkl, Downey, Norman)

[F 38] 1. διὰ τί ... οὐκ ἐνέμειναν οὐδὲ ἡγάπησαν ἐπὶ τῇ πρώτῃ εὐρέσει (sc. ἐν ἀπάσαις ταῖς 5
 τέχναις), ἀλλ’ αὖξοντες ἔτι καὶ ἐς τόδε ἐπιδιδόασιν, καινόν τι αἰεὶ προσυφαίνοντες τοῖς
 ἀρχαίοις· καὶ πρὸ μὲν Δαιδάδαλου τετράγωνος ἦν οὐ μόνον ἡ τῶν Ἑρμῶν ἐργασία, ἀλλὰ
 καὶ ἡ τῶν λοιπῶν ἀνδριάντων· Δαίδαλος δὲ ἐπειδὴ πρῶτος διήγαγε τὴν πόδε τῶν ἀγαλμά-
 των, ἔμπνοα δημιουργεῖν ἐνομίσθη. τὴν θάλασσαν δὲ οὐ πρῶτως μὲν οἱ σχεδιοῦργοι
 πλόιμον ἐπέδειξαν τοῖς ἀνθρώποις, ἔπειτα Ἀρμονίδου τεκταναμένου, ἡ ὅτου δὴ πρὸ 10
 Ἀρμονίδου, νῆες ἐφάνησαν στρογγύλαι τε καὶ ὀλκάδες, καὶ χρόνῳ ὕστερον ἐν Ἰσθμῷ
 Κορίνθιοι τριήρεις ἐναυπηγήσαντο, καὶ Ἀμεινοκλῆς Σαμίοις ἦλθεν ὁ (ἐκ) Κορίνθου
 ναυπηγός· τὰ δὲ περὶ σίτων καὶ ποτῶν καὶ ξύμπασα ἡ διαίτα ἡ ἀνθρωπίνη ἅρα ἀθρόως
 (316C) ἅπασα ἐλεπτοουργήθη, καὶ οὐ πρῶτα μὲν βαλανηφάγοι ἠνύαζοντο ἐν σπηλαίοις,
 γυμνοὶ καὶ ἄστροτοι καὶ ἀνυπόδετοι, χρόνῳ δὲ ἄλλου ἄλλο τι εἰσφερομένου προέβη ὁ 15
 βίος εἰς τὴν παρούσαν εὐδαιμονίαν;

2. ἀλλ’ αἱ μὲν βάνανσοι τέχναι ἴσως καὶ ἀναγκαῖαι διὰ τὴν χρεῖαν τῆς καινουργίας
 ἠνέσχετο, αἱ δὲ κομψότεραι καὶ ἐπὶ ῥαστώνῃ ὀλόκληροι ἀνέφάνησαν καὶ ἀρτιμελεῖς
 ἀθρόως· καὶ τῇ γραφικῇ οὐδὲν εἰσῆνεγκεν Ἀπελλῆς, οὐδὲ Τέρπανδρος τῇ κιθάρα, οὐδὲ
 Τιμόθεος τοῖς (316D) αὐλοῖς· ἀλλὰ καὶ ἡ σεμνὴ τραγωδία μετὰ πάσης ὁμοῦ τῆςσκευῆς
 καὶ τοῦ χοροῦ καὶ τῶν ὑποκριτῶν παρελήλυθεν εἰς τὸ θέατρον· καὶ οὐ προσέχομεν 20
 Ἀριστοτέλει (λέγοντι) ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσῶν ἦδεν εἰς τὸν θεόν, Θεόσπις δὲ
 πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν, Αἰσχύλος δὲ τρίτον ὑποκριτὴν καὶ ὀκρίβαντας, τὰ δὲ
 πλείω τούτων Σοφοκλέους ἀπηλαύσαμεν καὶ Εὐριπίδου;

[F 43a] 1. “οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπυθόμεθα κλέα ἀνδρῶν”, οἱ ἔξ ἀμυδρῶν καὶ ἀσθενῶν 25
 τὸ πάλαι σπερμάτων παραλαβόντες ὠρμημένῃ τὴν φιλοσοφίαν, τῷ μηδὲν ἀτρεμίζειν
 ἐν τοῖς ὑπάρχουσι καὶ καρτερεῖν, ἀλλ’ αἰεὶ τι προσεπιβάλλεσθαι, τελευτῶντες ἅπαντα

11 ἐκ] add. Dindorf 21 λέγοντι] add. Janko 22 τρίτον ὑποκριτὴν] Ψ : τρίτον ὑποκριτὰς ΑΣ :
 τρίτον del. Jahn probante Janko : (δεύτερόν τε καὶ) τρίτον ὑποκριτὴν Garzya : τρίτον (δύο) ὑποκρι-
 τὰς Usener : διττοὺς ὑποκριτὰς Bernays : δεύτερον ὑποκριτὴν Bergk : τρεῖς ὑποκριτὰς Dindorf

... denn er sagt so: „Für die erhabene Mutter beginne“ (Pindar, Frg. 70b, 8–18 Snell-Machler)

(Über die analoge Weiterentwicklung von anderen Künsten und der Tragödie)

F 38 + 43a Janko (Themistius, or. 26, 316A–D, ii. 125,20–131,8 Schenkl, Downey, Norman)

[F 38] 1. Weshalb blieben und begnügten sich die Menschen nicht mit der ersten Erfindung (sc. in allen ihren Künsten), sondern vermehren sie noch und schaffen zu ihr Fortschritte, indem sie beständig etwas Neues zu den alten Errungenschaften hinzufügen? Und so war vor Dädalus nicht nur die Verfertigung von Hermen rechteckig, sondern auch die der übrigen Standbilder. Nachdem nun Dädalus als erster die beiden Füße der Statuen auseinandergeführt hatte, glaubte man von ihm, er habe diese Statuen lebendig ausgeführt. Was nun das Meer betrifft: haben es nicht die Erbauer von Flößen zuerst als schiffbar für die Menschen erwiesen, und sind dann nicht, als Harmonides sie konstruierte oder irgendjemand sogar vor Harmonides, Lastschiffe und Handelsschiffe ins Licht getreten und zu einer späteren Zeit auf dem Isthmos die Korinther zu Erbauern von Trieremen geworden und der Schiffsbauer Ameinokles aus Korinth zu den Samiern gekommen? Sind die Speise und Trunk betreffenden Dinge und die gesamte menschliche Lebensweise alle auf einmal zusammen verfeinert worden, und lagerten sich sie (sc. die Menschen) nicht zuerst als Eichel-Esser in Höhlen, nackt, ohne Decken und ohne Schuhwerk, und schritt nicht die Lebensweise mit der Zeit, während einer dies, ein anderer jenes einführte, zum gegenwärtigen Glückszustand voran?

2. Aber hielten sich wohl die handwerklichen und notwendigen Künste wegen des Mangels fern von Neuerung, sind die feineren und auf Leichtigkeit basierenden Künste komplett und in allen Gliedern perfekt versammelt ans Licht gekommen? Und hat der Malerei nichts hinzugefügt Apelles, und auch nichts Terpander der Kithara oder Timotheos den Auloi? Ist denn die erhabene Tragödie mit ihrer kompletten Ausstattung zugleich und Chor sowie Schauspielern ins Theater eingezogen? Und achten wir nicht auf Aristoteles, der sagt, dass zuerst der Chor beim Einzug auf den Gott ein Lied sang, Thespis Prolog und Rhesis erfunden hat, Aischylos den dritten Schauspieler und die Bühne, und dass wir bei den meisten dieser Dinge Genuss hatten an Sophokles und Euripides?

[F 43a] 1. „So haben wir auch von früheren Männern Ruhm erfahren.“ (Il. 9, 524), die die Philosophie übernommen haben, die aus obskuren und schwachen Samen heraus in alter Zeit ihren Anfang genommen hatte, indem sie sich nicht mit dem Vorhandenen abfanden und darin verharren, sondern beständig etwas hinzufügenten: so nahmen sie schließlich alle Gegenstandsbereiche in Angriff und machten

(τὰ) χρήματα ἐπεξήλθον καὶ ἐφ' ἑαυτοῖς ἐποιοῦντο θεῖά τε ὁμοῦ καὶ ἀνθρώπινα. πρὸ μὲν γὰρ Θαλοῦ τοῦ Μιλησίου ὀλίγα ῥήματα περιφερόμενα ἦν Θαλοῦ τε αὐτοῦ καὶ τῶν ἄλλων σοφῶν, ὧν καὶ νῦν ἐμπεπλησμένοι εἰσὶν οἱ τοῖχοι καὶ τὰ πινάκια, χρηστὰ μὲν, νοῦν ἔχοντα ἱκανὸν καὶ ὅσον ἂν πλείστος γένοιτο νοῦς δυοῖν ὀνομάτων, ἀλλὰ ψιλὰ γε πίστει καὶ ἐπιτάγματι προσεικότα καὶ νουθετοῦντα πρὸς μικρὸν μῦθον ἀρετῆς.

5

(2.-5.: De Thalete, Anaxagora, Socrate)

6. ἄρ' οὖν διὰ τοῦτο ὁ πάμμεγας Πλάτων ἡσυχῇ ἔμεινεν ἐπὶ τοῦ σκίμποδος καὶ τοῦ δωματίου; καὶ τίς οὕτω πολυπράγμων ἢ καινοτόμος; ὃς πρῶτον μὲν σποράδην οἰκοῦσαν φιλοσοφίαν ξυνώκισε καὶ ξυνήγαγεν, ὥσπερ ὁ Θησεὺς τὰς Ἀθήνας· τέως δὲ τριχῇ διέσπαστο, μᾶλλον δὲ τετραχῇ. καὶ χωρὶς μὲν ἦσαν αἱ Ἰταλιώτιδες Μοῦσαι, χωρὶς δὲ αἱ 10 Σικελικαί, χωρὶς δὲ ὁ χορὸς τῶν Ἰάδων, αἱ μὲν τὰ θεῖα μόνα μαστεύουσα, αἱ δὲ ὑπὲρ τῆς φύσεως μεριμνῶσαι· τούτων δὲ μακρὰν ἀπεσκήνουν αἱ περὶ κακίας καὶ ἀρετῆς. ἐν Αἰγύπτῳ δὲ μόνον ἐφιλοχῶρει τὰ μαθήματα. ταῦτά τε οὖν ἅπαντα ξυνήρμοσε πρῶτος, ὥσπερ μέλη ἐνὸς ζώου διερριμένα, καὶ ζύμπνοα ἔδειξε καὶ ὁμοιοπαθῆ, καὶ οὐχ οἷόν τε ἐν 15 τι ἀποτεμόντα μὴ οὐ κολοβόν τε καὶ ἔμπηρον ἔχειν. πρὸς δὲ καὶ ἕτερα πάμπολλα ἐπεισηνέγκατο, καὶ εἰσήγαγε λόγου ἰδέαν κερασάμενος ἐκ ποιήσεως καὶ ψιλομετρίας, <μιμούμενος> τοὺς ἐρωτῶντας καὶ ἀποκρινομένους καὶ διηγουμένους, ὅφ' ὧν κατεχόμεθα ἅπαντες ἄνθρωποι καὶ αἰρόμεθα ἀπὸ τῆς γῆς.

*F 39 Janko (P.Oxy. 3219 fr. 6)

incertissima frustula

*F 40 Janko (P.Oxy. 3219 fr. 5)

... ⁴] α τραγωδίαν [.... ⁵]ν Ἀπόλλω κ[..... ⁶]α λεγόντων προ[.....

20

F 41 Janko (P.Oxy. 3219 fr. 3+4)

.....]μον[.].[..] [.....]ν Διόνυσον[.....Θέσ]πιδις ὑποκριτὴν εὔρε πρῶτον τραγ[ω]ιδί[ας] ἐνε[...].[..]λε.[.....να[.... μ]ε[τ]ὰ δὲ τοῦτον.[.....][.....δ]εύτερον ὑποκρ[ιτὴν...][.... Σο]φοκλῆς δ[ἐ] τρίτον ...

sich zu eigen (das Wissen über) Göttliches wie auch zugleich Menschliches. Denn vor Thales von Milet befanden sich nur wenige Spruchweisheiten im Umlauf, sowohl von Thales selbst wie von den anderen Weisen, von denen auch jetzt noch die Wände und die Schreibtäfelchen gefüllt sind, nützliche Sprüche und Verstand enthaltend, die brauchbar sind, insoweit aus zwei Worten der größte Sinn entstehen könnte, aber karg in Beweiskraft, einer Weisung ähnlich und belehrend jeweils nur für einen kleinen Teil der Tugend.

(2.–5. *führen die Zuwächse aus, die die Philosophie durch Thales, Anaxagoras (der nur gestreift wird) und Sokrates gewonnen hat.*)

6. blieb etwa deswegen der gewaltige Platon ruhig auf seinem Lehrstühlchen und in seinem kleinen Studierzimmerchen? Und wer war so umtriebig und innovativ (sc. wie Platon)? Er, der zum ersten Mal die verstreut hausende Philosophie so zusammensiedeln ließ und zusammenführte, wie Theseus Athen (zusammenführte). Bis dahin war sie in drei, eher noch in vier Teile zerrissen: Getrennt für sich waren die italischen Musen, getrennt die sizilischen, getrennt der Chor der ionischen Musen, die einen forschten allein nach dem Göttlichen, die anderen grübelten über die Natur. Fernab von ihnen kapierten die Musen, die sich mit Laster und Tugend befassten. In Ägypten hatte nur die Mathematik ihre Heimat. Dies alles fügte er als erster zusammen, gerade wie die auseinander gerissenen Glieder eines einzigen Lebewesens, und erwies es damit als von einem Atem beseelt und homogen, und dass es nicht möglich ist, schneidet man auch irgendetwas davon ab, es nicht verstümmelt und verkrüppelt zu besitzen. Ferner fügte er noch sehr viel Anderes der Philosophie an, und er führt eine Form des Logos ein, die er aus der Poesie und der Prosa mischte, wobei er Fragende, Antwortende und Erzählende nachahmte, von denen wir, alle Menschen, in Bann gehalten und von der Erde erhoben werden.

*F 39 Janko (P.Oxy. 3219 fr. 6)

unsichere Reste von Buchstaben und Wörtern

*F 40 Janko (P.Oxy. 3219 fr. 5)

⁴.... die Tragödie ⁵....Apollon ⁶.....derjenigen, die sagen ...

F 41 Janko (P.Oxy. 3219 fr. 3+4)

... den Dionysos ... Thespis erfand den ersten Schauspieler der Tragödie nach diesem ... den zweiten Schauspieler ... Sophokles den dritten ...

F 42 Janko (Diog. Laert. 3,56)

Ὡςπερ δὲ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγωδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραματίζειν, ὕστερον δὲ Θεσπὶς ἓνα ὑποκριτὴν ἐξεῦρεν ὑπὲρ τοῦ διαναπαύεσθαι τὸν χορὸν, καὶ δεῦτερον Αἰσχύλος, τὸν δὲ τρίτον Σοφοκλῆς καὶ συνεπλήρωσεν τὴν τραγωδίαν, οὕτως καὶ τῆς φιλοσοφίας ὁ λόγος πρότερον μὲν ἦν μονοειδὴς {ὥς} ὁ φυσικός, δεῦτερον δὲ Σωκράτης προσέθηκε τὸν ἠθικόν, τρίτον δὲ Πλάτων τὸν διαλεκτικόν καὶ ἐτελεσιούργησε τὴν φιλοσοφίαν. (*hic finis fragmenti*) [Θράσυλος δὲ φησι καὶ κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν ἐκδούναί αὐτὸν τοὺς διαλόγους, οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι δράμασιν ἡγωνίζοντο – Διονυσίοις, Ληναίοις, Παναθηναίοις, Χύτροις – ὧν τὸ τέταρτον ἦν Σατυρικόν· τὰ δὲ τέτταρα δράματα ἐκαλεῖτο τετραλογία. 5

F 43a Janko

vide supra F 38 Janko

10

F 43b Janko (Diog. Laert. 3,37 = 73 R³)

vide supra Frg. IV

(*de mimo ac dialogo*)

F 44a Janko (Athen. II, 505b = 72b R³)

vide supra Frg. III

F 44b Janko (Eust. Comm. in Hom. II. p. 1228,21 Stallbaum/iv. 475,2–3 van der Valk)

τοιούτου δὲ τόνου καὶ Ἀλεχαμενός, Τήγιος ἀνὴρ, εὐρετής, φασί, τοῦ μιμητικῶς γράφειν.

F 44c Janko (P.Oxy. 3219, fr. 1)

.....].[.....] [πο]ικίλον [.....]φ[.]ρ[...].[...]. υς [ἐ]ν τούτῳ κ[αὶ] Cώφρονα μ{ε}ιμῆσάμενος τὸν μιμογράφον κα(τὰ) τὸ δραματικὸν τῶν διαλόγων. οὐ γάρ πειστέον 15 Ἀριστοτέλει ὑπὸ τῆς πρὸς Π(λ)άτωνα βασκανίας ε[ι]πόντι ἐν τῷ πρώτῳ Περὶ ποιητικῆς “καὶ πρὸ Πλάτωνος γεγράφθαι δραματικοὺς [διαλό]γ[ου]ς ὅ[ς]τ’ [Α]λεξάμενου Τη{ν}ίου [.....].[...]φεικται συν [.....]ε τις ἄλλος

F 42 Janko (Diog. Laert. 3,56)

Ebenso wie in alter Zeit in der Tragödie allein der Chor die dramatische Aufführung bestritt, später Thespis einen Schauspieler erfand, um dem Chor eine Pause zu geben, und den zweiten Aischylos, den dritten Sophokles und damit die Tragödie vervollständigte, so war auch der Logos der Philosophie eingestaltig, nämlich auf die Natur ausgerichtet, als zweiten Logos fügte Sokrates das Thema Ethik hinzu, als dritten Platon den Bereich der Dialektik und führte so die Philosophie zur Vollendung. (*Ende des Fragments bei Janko*) Thrasyllus sagt, dass Platon auch nach dem Vorbild der tragischen Tetralogie seine Dialoge herausgegeben habe, wie jene mit vier Dramen am Agon teilnahmen – an den Dionysien, den Lenäen, den Panathenäen, den Chytren – von denen das vierte das Satyrspiel war. Die vier Dramen zusammen nannte man Tetralogie.

F 43a Janko

siehe oben zu F 38 Janko

F 43b Janko (Diog. Laert. 3,37 = 73 R³)

s. oben Frg. IV

(Mimos und Dialog)

F 44a Janko (Athen. II, 505b = 72b R³)

s. oben Frg. III

F 44b Janko (Eust. Comm. in Hom. Il. p. 1228,21 Stallbaum/iv. 475,2–3 van der Valk)

Einen solchen Akzent (trägt) auch der Name Alexamenós, ein Mann von Teios, von dem es heißt, er sei der Erfinder des mimetischen Schreibens.

F 44c Janko (P.Oxy. 3219, fr. 1)

.... bunt ... (*Subj.:* Platon) darin auch den Sophron, den Verfasser von Mimen, nachahmend in der dramatischen Schreibweise seiner Dialoge. Denn nicht darf man Aristoteles vertrauen, der aufgrund seiner Kritik an Platon im ersten Buch *Über die Dichtungskunst* sagt: Dass auch bereits vor Platon dramatische Dialoge von Alexamenos von Teios geschrieben worden sind ... *unklare Reste* jemand anderes....

F 44d Janko (Heracleodorus F II, apud Philodemum, De poem. I col. 197R4–10)

τὰ τοῦ Σώφρονος καὶ τὰ [τῶν] ἄλλων μιμογράφων ἐνίοτε “ποίημα[τ’] εἶναι λέ]γεται, καὶ μὴ “μ[ίμοι] καὶ οἱ συντιθέν[τες αὐτὰ] “μ[ίμων] ποηταί”

F 44e Janko (Diog. Laert. 3,48 = 72a R³)

vide supra Frg. III

Libri primi vel secundi fragmenta

(*de artis poeticae fine, id est de catharsi*)

F 45 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 1,1–2)

[Ποιη]τῆς μιμητῆς ἐστ[ι] πρά]ξεως τελε(ί)ας.

F 46 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 1,5–8)

ἔστι ἡ ποιη[τι]κῇ χρήσιμον πρὸς [ἀρε]τήν, καθαίρουσα, ὡ[ς] ἔφαμεν, τὸ (ἄλογον) 5
μόριον (τῆς ψυχῆς).

F 47 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 2)

[κακία γὰρ καὶ ἐν ταῖς ἀρίστ]αῖς ψυχαῖς ἔνεστιν, ἀ[φρο]σύνη μὲν ἐν ταῖς [σο]φωτάταις, ἀκολασί[α δ’] ἐν ταῖς σωφρονεσ[τά]ταις· ὁμοίως δὲ καὶ [φό]βοι μὲν ἐν ταῖς ἀν[δρε]αῖς, φθόνοι δ’ ἐν [ταῖς] μεγαλοψύχοις· θε[ωρ]εῖν δ’ ἔστι περὶ τὰς [τοι]αύτας ἡ[δον]ὰς καὶ [τ]οὺς ὕπν[ους, ἔτι] δ’ ἐν [μ]έθαις κ[αὶ] νό[σοις] καὶ [τῆς ὀργ]ῆς πάθε[σιν, ὅτι] ... 10

F 48 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 3,6–14)

οὗτος δὲ “οὐδαμῶ[ς γὰρ] κεχλεύασται” φησι, “δια[μαρ]τάνειν ἔξδον μὴ[τε] μείο]ν μὴτε μεῖζον κα[ὶ] τοιαύτης ἀδοξίας”. διό[περ κ]αὶ τὸ μικρῶι διο[ρθώμ]ατι τὴν ἀμαρτίαν [καθ]αίρ[ειν], ἐὰν ὁ ἄφρων ε[.....]λλα μὲν

F 49 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 3 bis)

τας ποητῶν [..... αὐ]τὸν ἐπιδεικνύειν τῶι λόγῳ [τὴν] κά[θαρσιν] τῶν ἀμαρτιῶν [.....] κατορθώσε[ι] ἢ ἀντιστρόφ[ως] μὴ τὰς τερπ[νάς]. ἀλλὰ δεῖ τὰς 15

II κεχλεύασται Janko : διδάσκειται Janko “olim” : ἐξευρίσκειται Armstrong 14 κάθαρσιν Nardelli : καὶ ἐπὶ Usener

F 44d Janko (Heracleodorus F 11, bei Philodem, De poem. 1 col. 197R4–10)

Die Werke des Sophron und die der anderen Mimen-Schreiber nennt man bisweilen „Dichtungen“ und nicht „Mimen“ und deren Verfasser „Mimen-Dichter“

F 44e Janko (Diog. Laert. 3,48 = 72a R³)

s. oben Frg. III

Fragmente aus Buch 1 oder Buch 2

(Über den Zweck der Dichtkunst, die Katharsis)

F 45 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 1,1–2)

Ein Dichter ist ein Nachahmer einer in sich vollständigen Handlung.

F 46 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 1,5–8)

Es ist die Dichtkunst etwas Nützliches mit Blick auf die Tugend, da sie, wie wir sagten, den Teil (der Seele, der nicht am Logos anteil hat) reinigt.

F 47 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 2)

Denn Schlechtigkeit wohnt auch den besten Seelen inne, Dummheit den weisesten, Zügellosigkeit den besonnensten. In ähnlicher Weise finden sich Formen von Furcht in den tapferen (Seelen), von Neid in den großherzigen. Es ist möglich zu beobachten bezüglich dieser derartigen Formen von Lust und bezüglich des Schlafs, außerdem in Zuständen von Trunkenheit, Krankheiten und Affekten des Zorns, dass ...

F 48 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 3,6–14)

Dieser sagt: „Denn keineswegs steht er in Hohn, wenn es weder weniger noch mehr möglich ist, auch einen solchen schlechten Ruf nicht zu erlangen.“ Deswegen ist auch der Umstand, dass man mit einer kleinen Korrektur den Fehler bereinigt, wenn der Törichte ...

F 49 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 3 bis)

... der Dichter (dass) er selbst durch seine Rede/sein Argument zeigt die Reinigung der/von den Fehler(n) durch Korrektur oder auf umgekehrte Weise

ἀμαρτίας τῶν ποιη[τῶν σκοπεῖν. [καὶ κατὰ] ταὐτὸν μὲν [ἔστιν ἀμαρ]τία τὸ καταλ[έγειν
τῇν] τραγωδίαν εἶ[ναι] οὐδὲ τὸ ψευδῆ [..... κατ]αλέγειν οἶα[.....τ]ὸν πο[λ]ὺν

F 50 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 4 col. ii)

τ' ἔλεον ε[..... χω]ρὶς γίνετ[αι τοῦ ἀμαρτά]νεῖν. τέχνη[.....] τις εἶναι [..... ἐ]λέου
κάθα[ρσις ... τρα]γικὴ καὶ κ[.....] κη τῶν τι[..... ἐ]λ(ε)ινῶν· εἰ [δὲ] τῶν ἄλλο[τρί-
ων μιμη]τικὴν ἰσ[.....] τ' ἐλέου τιν[.....] τ' ἐλέου. δριμ[ύ καὶ θαυ]μαστόν δ[.....] [...] 5
στετ[.....] διδο[.....]

F 51 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 5)

ταῦτα τι[.....] λεν ἀπα[..... τρα]γωδία κ[.....] διὰ ταῦτα δ[.....] εἰν ἢ μὲν [.....
ἄλλο]τριοις φαι[.....] ποιεῖ φοβε[ρ.....]θῆν, ἢ δὲ [.....] πᾶσαι μὴδ[.....] συνερ-
γάζ[.....οὐ]κ ἔστι δει[νὸν] τις ἥττον[.....] τὰς τοιαύ[τας] σεις, ὥστε
[.....ἐσ]τιν τη[.....]

10

F 52a Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 1,9–15)

ἐ[σ]τὶν ἐκάστη τέχνη τοῦ βελτίστου τῶ[ν] κατ' αὐτὰς πεφυκότων γίνεσθαι, καὶ
[αὐ]τ[ο]ῦ χάριν τοῦτο π[οιεῖ], καὶ πο(ι)εῖ καθ[όλου]

F 52b Janko (Philodemus, De poem. 5, apud P. Herc. 1581, fr. 6 col. ii)

λ[.....] καὶ τῶν ι[.....] τοῖς ἔχουσι λυσ[ιτελεῖν] οὐκ ἂν ὀκνήσει[εν, συνο]μολογῶν τὸ ἐ[κ
τοῦ βελτί]ονος αὐτὰς εἶν[αι, ...] μὲν συγχωρήσ[αι τοῦ] βελτίονος τοῖς [.....αὐ]τὰς δὲ
τούτοις <τοῖς> ῥ[ηθησο]μένοις πᾶσα[ς εἶναι τοῦ] βελτίστου διδ[οσθαι συν]ήχθη, μέχρι 15
ἂν [τοῦτ' ἀπο]δειχθῇ, πότερ[ον] ἢ ποιητικὴ κ[.....] λω[.....] τας[.....] ιτο πρ[.....]

*F 52c Janko (Philop. In Aristot. De anima p. 269, 28–30 Hayduck)

= *Poetik* 2 Frg. VI

F 53 Janko (Aristot. Pol. 8,5, 1339b 40 – 1340b 16)

(magis testimonium καθάρσεως quam fragmentum dialogi esse videtur)

3 τ' ἔλεον] Janko : τελέον Kentenich 5 τ' ἐλέου] Janko : τελέου Kentenich | τ' ἐλέου.] Janko :
τελέου Kentenich

nicht die angenehmen (*Subjekt im Femininum fehlt*). Aber es ist nötig, die Fehler der Dichter zu betrachten. Auch/Und ist es im selben Sinn ein Fehler, die Tragödie aufzulisten, dass sie(?) und nicht Lügen/Unwahrheiten aufzulisten wie(?) ... den gemeinen Mann(?)

F 50 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 4 col. ii)

und Mitleid/Jammer ergibt sich getrennt vom Fehler-Begehen. Eine Kunst (scheint) zu sein Reinigung von Mitleid tragische und von denen mitleid-erregend. Wenn nachahmend von fremden (Fällen von Leid?) und des Mitleids und des Mitleids. Scharf(sinnig) und staunenswert

F 51 Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 5)

Dies Tragödie deswegen ... die fremden ... bewirkt furcht[...] alle tragen dazu bei? es gibt nichts Gewaltiges? jemand weniger.... derartige so dass ... ist...

F 52a Janko (Philodemus, De poem. 5, P. Herc. 1581 fr. 1,9–15)

Es bezieht sich jede Kunst für sich auf das Beste von den Dingen, die gemäß dieser Künste naturgemäß entstehen können, und sie erschafft dies deswegen und erschafft es im allgemeinen Sinn(?)

F 52b Janko (Philodemus, De poem. 5, apud P. Herc. 1581, fr. 6 col. ii)

... und von den denen, die sie (die Künste?) besitzen, nützen, dürfte wohl nicht zögern (zu bejahen?), da er das Faktum eingesteht, dass sie aus dem Besseren (das in den jeweiligen Künsten liegt?) heraus entstehen. Es bestand Übereinkunft, dass wir den Künsten(?) die Herkunft(? Zugehörigkeit zu?) aus dem Besseren zugestehen, sie selbst für die zu benennenden Zwecke(?) insgesamt zum Besten gehörig sind, bis dies erwiesen ist, ob ... die Dichtkunst ...

*F 52c Janko (Philop. In Aristot. De anima p. 269, 28–30 Hayduck)

= *Poetik* 2 Frg. VI

F 53 Janko (Aristot. Pol. 8,5, 1339b 40 – 1340b 16)

Siehe den Kommentar.

F 54 Janko (Aristot. Pol. 8,7, 1341b 32 – 1342b 18)

= *Poetik* 2 Frg. V

F 55 Janko (Iambl. De myst. 1,11 = Frg. 81b R³)

= *Poetik* 2 Frg. V

F 56 Janko (Procl. In Plat. Remp. I, 42.10–20; 49.13–19; 50.17–29 Kroll = Frg. 81a R³)

= *Poetik* 2 Frg. V

Libri secundi fragmenta

(*de vitiis poetarum*)

F 57 Janko (Aristot. Poet. 15, 1454b 15–18)

(testimonium, non fragmentum esse videtur)

F 58 Janko (Macrobian. Sat. 5,18,16, 19–20)

vide supra Frg. V

5

F 59 Janko (Aristocle. Mess., De philos. 7: P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. C1)

---.]ησαν[---] [--- ἐ]σθητ[---] [---]των. ο[---][---]ατα.[---] [---]ρα τον[---][---]ιατο λαμ[---]
]

*F 60 Janko (Aristocle. Mess., De philos. 7: P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. C4)

---]ναι[---][---]ωντ[.].[---][---γ]ενέσθαι τα[---][---]να τοῖς π[...].[---][---]δὲ μετὰ του[τ-
--][---]περὶ τὰ μα[---][---] παραγμ[---][---]αρται[---

*F 61 Janko (Aristocle. Mess., De philos. 7: P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. C8)

---.]ην ημε[---][---].ησιν [---][---]ονασ[---][---...].[---]

10

F 54 Janko (Aristot. Pol. 8,7, 1341b 32 – 1342b 18)

= *Poetik* 2 Frg. V

F 55 Janko (Iambl. De myst. I,II = Frg. 81b R³)

= *Poetik* 2 Frg. V

F 56 Janko (Procl. In Plat. Remp. I, 42.10–20; 49.13–19; 50.17–29 Kroll = Frg. 81a R³)

= *Poetik* 2 Frg. V

Fragmente aus Buch 2

(Die Fehler der Dichter)

F 57 Janko (Aristot. Poet. 15, 1454b 15–18)

Siehe den Kommentar.

F 58 Janko (Macrob. Sat. 5,18,16, 19–20)

s. oben Frg. V

F 59 Janko (Aristocl. Mess., De philos. 7: P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. C1)

... waren? ... Kleidung? ... -er(*Genitiv Pl.*)? ...? ... ? den? (3. *Pers. Sg. Imp. Med./ Pass.*) nehmen?

*F 60 Janko (Aristocl. Mess., De philos. 7: P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. C4)

...? ? ...? ?... entstehen (*Inf.*) ? ... ? den (*Dativ Pl.*) ?... nach diesen? ... bezüglich den Lehren? ... Geschehnissen?/behandeln?... ? ?

*F 61 Janko (Aristocl. Mess., De philos. 7: P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. C8)

nur einzelne Buchstaben erhalten

F 62 Janko (Aristocl. Mess., De philos. 7: P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. A2)

col. 1

frustula incertissima

col. 2

..[.....γί-]νεσθαι [.....] καὶ ἀμφ[οτ]έρως α[ὐτὸ] [μ]{ε}ιμείται καὶ τ[ὸ] ἀρμ[ό]ττον
ζητ[εῖν] οἶδε[ν]. ἔστιν δ[ὲ] τ[ὸ] ἀρμόττον ἀνά[λο]- || col. 3 [γον.....] 5

F 63 Janko (Aristocl. Mess., De philos. 7: P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. A1)

col. 1

.....]. [.....]ην [.....]..τω [.....]..ποι ⁵[.....ὡς ἔ]μοιγε [δοκεῖ· ἄ]λλος δὲ
[.....]τω ἕκασ[τ....].υτῶι [.....δ]ιαφέρων ¹⁰[.....ῥη]τορικοὶ [καὶ πολιτ]ικοὶ καὶ
[διαλεκτι]κοὶ κατὰ [.....].θεωρεῖ [.....] καὶ τὸ [.....]εἰν οἱ ¹⁶[..... τὸ] ὅμοιον [.....
δυνάμενοι [.....τ]ῆς κριτικ[ῆς.....] ν· ἔστιν ²⁰[.....] πρόσω[πον εὑρεῖν], οἷον 10
ἀτυχοῦν//[τό]ς ἐσ[τι] τοῦ ποια//[.....] πρὸς τὸ πά[θος.....]να ²⁵δὲ φ//[.....]η ἐσθ[η.....]
κειν[.....] κε.,//τὸ δὲ αλ//[.....]ο γ' ὁμ//[ο]ιότη// [.....]ς· ³⁰ἔστι// δὲ μ{ε}//[ι]μησις//
[τ]ὸ τῆς [.....]||

col. 2

l. 1-4 frustula incertissima: κ.....λη.....τα.....ν

15

⁵ολ[...].[....δ] μάλ[ι]στα δυνάμεν[ος] αὐτὴν ἀκρ{ε}ιβῶς ἀποδιδόναι μάλιστα ἀγαθὸς
ποιητῆς. ¹⁰καὶ διὰ τοῦτο Ὅμηρος ἀγαθὸς καὶ Σοφοκλῆς· οἶα γὰρ ἂν εἴποι καὶ ὡς ἡ
Ἀνδρομάχη ἰδοῦσα τὸν ¹⁵ἄνδρα ἐλκόμενον δύνατ[α]ι εὑρεῖν καὶ λέξει κα[ι] ἥθει καὶ
διανοίᾳ. εἰσὶν δὲ τινες, οἳ δὲ μὲν ²⁰προτίθενται οὐ μ{ε}ιμούνται {δὲ}, ἄλλον δὲ καὶ τοῦτον
καλῶς, οἳ [τ]υχγάνομεν ἔχοντες ἔννοιαν ²⁵καὶ παράδειγμα παρ' ἡμ{ε}ῖν αὐτοῖς· ὥσπερ 20
καὶ Τ{ε}ιμόθεος ἐν τῷ θρήνω τοῦ Ὀδσσεώς, εἰ μὲν ³⁰τινα μ{ε}ιμείται καὶ τὸ ὅμοιον τινι
οἶδεν, ἄλλο τῷ Ὀδυσσε[ῖ] || col. 3 [περιτίθησιν ἥθος] ...

οιμ[.....] ὀρω[.....] ειλ[.....] .ε[.....] ε[.....] .[.....] κα[.....]π[ο]λύ, μὴ
ὅσα .ω.[...] τοῖς ποιῶ ἔφω [ῆ]θει ἀρμόττων· [ὁ δὲ] συνκρουσθεῖ[ς οὐ] κατὰκειται [μόνον]
κ[.].[.....]..[.].[.] αὐτο[.....] λογ[.] ω[.....] προσ[.....]θμὸν α[.....] ὅμοιο[.....] 25
ἐπὶ τὸ [.....][.....]

*F 64 Janko (Philomelus apud Philod., De poem. 5, col. 12, 10-27)

τῶν το[ί]νυν παρὰ τῷ Φιλομήλ[ω]ι γεγραμμένων, οἳ μὲν οἰόμενοι “τὸν ἐν τοῖς μύθοις
καὶ ταῖς ἄλλαις ἡθοποιαῖς κὰν τῇ λέξει παραπλησίω[ς] ὁμαλ[ί]ζ[ο]ντα ποητὴν ἄριστον
εἶναι” λέ[γου]σι μὲν ἴσ[ω]ς ἀληθές τι, τὸν δὲ ποητὴν ἀγαθὸν οὐ διορίζουσι. καὶ γὰρ

F 62 Janko (Aristocl. Mess., De philos. 7: P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. A2)

col. 1

nur unsichere Spuren von Buchstaben und Wörtern

col. 2

.... dass (etwas) entsteht/geschieht ... und er es auf beide Weisen nachahmt und sich darauf versteht, das Passende zu suchen. Das Passende ist analog

F 63 Janko (Aristokles von Messene, De philos. 7 [?]: P.Vind. inv. G 26008/29329 fr. A1)

col. 1

⁵.... wie mir scheint. Ein anderer ... ? jede/r/s? unterscheidend ¹⁰... Rhetoren, Politiker und Dialektiker entsprechend ¹⁶... das Ähnliche ... könnend ... des (der Kunst des?) Urteilens (Aufgabe) ist ²⁰.... eine Maske/einen Charakter zu erfinden, wie er/es zu einer Person im Unglück passt? ... mit Blick auf das Leid ²⁵... Kleidung? ... jener/es/e? ... das andere?... Ähnlichkeit? ... ³⁰es ist Nachahmung das (*Subjekt unklar*)

col. 2

(*Anfang unklar*) ⁵... der, der diese (*Substantiv im Femininum erforderlich*) am besten genau wiedergeben kann, ist am besten ein guter Dichter. ¹⁰Deswegen ist auch Homer ein guter (Dichter) und Sophokles. Denn er (sc. Homer) kann, was Andromache wohl sagen dürfte und wie sieht mitansieht, wie ihr ¹⁵Mann (von Achill) geschleift wird, herausfinden, sowohl in Sprachgestalt wie in (Konstruktion von) Wesensart wie auch in Gedankenschöpfung. Es gibt einige (Dichter), die die Figuren, die sie ²⁰sich vornehmen, nicht nachahmen, doch eine andere, und diese auf schöne Weise, eine Figur, von der wir zufällig eine Vorstellung und ein Beispiel bei uns selbst haben. Genau so gibt Timotheos im Threnos des Odysseus, wenn er (darin) ³⁰jemanden nachahmt und die Ähnlichkeit mit jemandem kennt, dem Odysseus eine Wesensart, die nicht zu ihm passt.

*F 64 Janko (Philomelos bei Philodem, De poem. 5, col. 12,10–27)

Von den bei Philomelos aufgezeichneten Positionen sagen die, die meinen, dass der Dichter, der in seinen Plots zusammen mit den Charakterzeichnungen und im sprachlichen Ausdruck ungefähr auf gleichem Niveau ist, der beste Dichter sei, wohl etwas Wahres, den guten Dichter definieren sie jedoch nicht. Denn auch als

μιμογράφου καὶ ἀρεταλ[ό]γου [ἡ τ]οῦ συγγραφέως ἀρετὴν ἂν τις ἐκθεῖτο ταύτην. καὶ τὸ
 “παραπλησίως ἀναγκαῖα τὴν τε λέξιν εἶναι καὶ τὰ πράγματα” λόγον ἔχει.

Libri tertii fragmenta

(de vita Homeri)

F 65a Janko (Ps.Plut., De Homero 1,3–4; 21–63 = 76a R³)

vide supra Frg. VII.i

F 65b Janko (Anon. Vita Hom. 6.5–15; 31–33 [Vita Romana] = 76e R³)

vide supra Frg. VII.iii

F 65c Janko (Aulus Gellius 3,11,6 = F 76 R³)

vide supra Frg. VII.ii

5

F 65d Janko (Ps.Plut., De Homero, 2,1 = 76c R³)

Ὅμηρον τοῖνον Πίνδαρος μὲν ἔφη Χίον τε καὶ Σμυρναῖον γενέσθαι, Σιμωνίδης δὲ Χίον,
 Ἀντίμαχος δὲ καὶ Νίκανδρος Κολοφώνιον, Ἀριστοτέλης δ' ὁ φιλόσοφος Ἰήτην, Ἐφορος
 δ' ὁ ἱστορικὸς Κυμαῖον.

F 65e Janko (Anon. Vita Hom. 5 = 76d R³)

Ὅμηρος ... τὸ γένος κατὰ Πίνδαρον Σμυρναῖος γενέσθαι, κατὰ δὲ Σιμωνίδην Χίος,
 κατὰ δ' Ἀντίμαχον καὶ Νίκανδρον Κολοφώνιος, κατὰ δὲ Βακχυλίδην καὶ Ἀριστοτέλην 10
 τὸν φιλόσοφος Ἰήτης, κατὰ δ' Ἐφορον καὶ τοὺς ἱστορικοὺς Κυμαῖος.

(de poetarum philosophorumque inimicis)

F 66a Janko (Diog. Laert. 2,46 = 75a R³)

vide supra Frg. VI

Qualität eines Mimenschreibers, eines Paradoxographen oder des Historikers könnte man dies herausstellen. Und die Forderung, dass sprachlicher Ausdruck und die (dargestellten) Sachen ungefähr gleich notwendig seien, hat etwas für sich.

Fragmente aus Buch 3

(Homers Leben)

F 65a Janko (Ps.Plut., *De Homero* 1,3–4; 21–63 = 76a R³)

s. Frg. VII.i

F 65b Janko (Anon. *Vita Hom.* 6.5–15; 31–33 [*Vita Romana*] = 76e R³)

s. Frg. VII.iii

F 65c Janko (Aulus Gellius 3,11,6 = F 76 R³)

s. Frg. VII.ii

F 65d Janko (Ps.Plut., *De Homero*, 2,1 = 76c R³)

Von Homer sagt nun Pindar (Frg. 264 Snell-Maehler.), er sei Chier und Smyrnäer gewesen, Simonides (PMG 652), Chier, Antimachos (Frg. 130 Wyss = 166 Matthews) und Nikander (FGrHist 271–272 F 36), Kolophonier, Aristoteles, der Philosoph, Ieter, Ephoros, der Historiker FGrHist 70 F 99), er sei Kumäer gewesen.

F 65e Janko (Anon. *Vita Hom.* 5 = 76d R³)

Homer ... war nach seiner Herkunft laut Pindar (Frg. 264 Snell-Maehler) Smyrnäer, laut Simonides (PMG 652) Chier, laut Antimachos (Frg. 130 Wyss) und Nikander (FGrHist 271–272 F 36) Kolophonier, laut Bakchylides (Frg. 38 Maehler) und Aristoteles, dem Philosophen, Ieter, laut Ephoros (FGrHist 70 F 99) und den Geschichtsschreibern Kymäer.

(Die Widersacher von Dichtern und Philosophen)

F 66a Janko (Diog. Laert. 2,46 = 75a R³)

s. Frg. VI

F 66b Janko (Diog. Laert. 8,48–49 = 75b R³)

τούτον (sc. Πυθαγόραν) <πρώτον> ὁ Φαβωρίνός φησι ὅροις χρήσασθαι διὰ τῆς μαθημα-
 τικῆς ὕλης. ἐπὶ πλεόν δὲ Σωκράτη καὶ τοὺς ἐκείνῳ πλησιάσαντας, καὶ μετ' αὐτοὺς
 Ἀριστοτέλη καὶ τοὺς Στωικούς. ἀλλὰ μὴν καὶ τὸν οὐρανὸν πρῶτον ὀνομάσαι κόσμον
 καὶ τὴν γῆν στρογγύλην. ὥς δὲ Θεόφραστος, Παρμενίδην. ὥς δὲ Ζήνων, Ἡσίοδον.
 τούτῳ φησὶν <Ἀριστοτέλης> ἀντιπαράτασσεσθαι Κύλωνα καθάπερ Ἀντίλοχον Σωκρά- 5
 τει.

F 66c Janko (Ioh. Tzetzes, arg. in Aristoph. Ran. 1,16)

Ὁμήρῳ τις ἀνώνυμος ἤριξε σάτυρος, Ἡσιόδῳ δὲ Κέρκωψ.

*F 67a Janko (Aelianus, VH 14,21)

ὅτι Σύαγρός τις ἐγένετο ποιητῆς μετ' Ὀρφέα καὶ Μουσαῖον, δς λέγεται τὸν Τρωικὸν
 πόλεμον πρῶτος ἄσαι, μεγίστης οὗτος ὑποθέσεως λαβόμενος καὶ ἐπιτολμήσας ταύτη.

*F 67b Janko (Eust. Comment. in Hom. Il. p. 4,25–27 Stallbaum = i.6,12–15 van der
 Valk)

ὅτι δὲ καὶ ἕτεροι πρὸ αὐτοῦ ἦσαν ποιηταί, ὧν καὶ Μουσαῖος ἀκέσεις νόσων συγγραψάμε- 10
 νος, καὶ ὅτι, ὥς καὶ Αἰλιανὸς ἱστορεῖ, μετὰ Ὀρφέα καὶ Μουσαῖον Σύαγρος γέγονε
 ποιητῆς, δς πρῶτος τὸν Τρωικὸν ἦσε πόλεμον.

*F 68 Janko (Cicero, De nat. deor. 1,107)

*Orpheum poetam docet Aristoteles numquam fuisse, et hoc Orphicum carmen Pytha-
 gorei ferunt cuiusdam fuisse Cercopis.*

Libri incerti fragmenta

*F 69 Janko (P.Oxy. 2506 fr. 6a = Alc. fr. 306 Aa Liberman)

δηκαιτ[.....] προσα[.....] ὑπὸ Δικα[ιάρχου.....] ταυτα μα[.....Α]ριστοτε[λ.....ύ]π' 15
 Ἀριστάρ[χου.....] “τὸν Ὑρραον δὲ πα[ιδ]α [.....]

5 Ἀριστοτέλης] add. Janko 8 Σύαγρός] codd. : Οἶαγρος coni. König 14 Cercopis.] coni.
 Victorius : *cerconis* vel *cerdonis* vel *cratonis* codd.

F 66b Janko (Diog. Laert. 8,48–49 = 75b R³)

Dieser (sc. Pythagoras) habe als erster, so sagt Favorinus (Frg. 55 Mensching), Definitionen benutzt im Stoffgebiet der Mathematik/des Wissens, in weiterem Umfang Sokrates und die, ihm nahestanden, und nach ihnen Aristoteles und die Stoiker. Und so habe auch zuerst den Himmel als Kosmos und die Erde als rund benannt, wie Theophrast schreibt, Parmenides, wie Zenon, Hesiod. Diesem, so sagt er/Janko: Aristoteles, habe sich Kylon widersetzt wie Antilochos dem Sokrates.

F 66c Janko (Ioh. Tzetzes, arg. in Aristoph. Ran. 1,16)

Mit Homer stand im Wettstreit ein namenloser Satyr (Janko: *korrupt für* Syagros), mit Hesiod Kerkops.

*F 67a Janko (Aelianus, VH 14,21)

dass ein gewisser Syagros als Dichter nach Orpheus und Musaios gelebt hat, von dem es heißt, er habe als erster den trojanischen Krieg besungen und hierbei den größten Stoff behandelt und sich an ihn herangewagt.

*F 67b Janko (Eust. Comm. in Hom. Il. p. 4,25–27 Stallbaum = i.6,12–15 van der Valk)

dass es auch andere Dichter vor ihm (sc. Homer) gab, zu denen auch Musaios gehörte, der Heilkuren gegen Krankheiten verfasste, und dass, wie auch Aelian erzählt, nach Orpheus und Musaios der Dichter Syagros lebte, der als erster den trojanischen Krieg besang.

*F 68 Janko (Cicero, De nat. deor. 1,107)

Den Dichter Orpheus, lehrt Aristoteles, habe es niemals gegeben, und man überliefert, dass dies Orphische Gedicht von einem gewissen Pythagoreer namens Cercops stamme.

Bruchstücke mit unklarer Buchzugehörigkeit

*F 69 Janko (P.Oxy. 2506 fr. 6a = Alc. fr. 306 Aa Liberman)

unklar unklar durch Dikaiarchos dies? ...Aristoteles durch Aristarchos ... „Den Sohn des Hyrrhas....

*F 70 Janko (P.Oxy. 2506 fr. 4,3-7 = Alc. fr. 306 Cb Liberman)

[...].[.]ουν Ἀ[ρι]στοτέλης [...] [...] πρ[αγ]ματικῶν ου.[...] [...] ῥητὸς ὧν ὁ χρόνος [...] [...] .τερψατ[.].[.....]

*F 71 Janko (Diog. Laert. 8,63 = Aristot. Soph. Frg. 66 R³)

φησὶ δ' αὐτὸν (sc. Ἐμπεδοκλέα) καὶ Ἀριστοτέλης ἐλευθέριον γεγονέναι καὶ πάσης ἀρχῆς ἀλλότριον, εἴ γε τὴν βασιλείαν αὐτῷ διδομένην παρητήσατο, καθάπερ Ξάνθος ἐν τοῖς περὶ αὐτοῦ λέγει, τὴν λιτότητα δηλονότι πλέον ἀγαπήσας.

5

*F 72a Janko (Diog. Laert. 8,51-51 = 71a R³)

vide supra Frg. II.i

*F 72b Janko (Diog. Laert. 8,74 = 71b R³)

vide supra Frg. II.ii

F 73 Janko (Diog. Laert. 8,57 = 70 R³)

vide supra Frg. I

*F 74 Janko (Plut. Comp. Ar. et Men. comp. 853f = F N4 Breitenberger)

vide supra Frg. XIII

Spuria

†F 75 Janko (Olympiod. In Plat. Alcib. 146,2-4, p.94 Westerink)

τέταρτος (sc. τρόπος καθάρσεως) ὁ Ἀριστοτελικός, ὁ κακῶ τὸ κακὸν ἰώμενος καὶ τῇ 10
διαμάχῃ τῶν ἐναντίων εἰς συμμετρίαν ἄγων.

3 ἐλευθέριον] conl. Janko : ἐλεύθερον codd.

*F 70 Janko (P.Oxy. 2506 fr. 4,3–7 = Alc. fr. 306 Cb Liberman)

....Aristoteles der zu den Geschehnissen gehörigen (*Subst. unklar*) ... während die Zeit festgelegt war? ... erfreut....

*F 71 Janko (Diog. Laert. 8,63 = Aristot. Soph. Frg. 66 R³)

Es sagt auch Aristoteles, dass er (Empedokles) freiheitsliebend gewesen ist und jeder Form von Herrschaft/Macht abgeneigt, zumal er die ihm angebotene Königsherrschaft ablehnte, wie Xanthos (FGrHist 765 F 33) in den Partien/Büchern? über ihn sagt, weil er (sc. Empedokles) offenbar die Einfachheit mehr liebte.

*F 72a Janko (Diog. Laert. 8,51–51 = 71a R³)

s. Frg. II.i

*F 72b Janko (Diog. Laert. 8,74 = 71b R³)

s. Frg. II.ii

F 73 Janko (Diog. Laert. 8,57 = 70 R³)

s. Frg. I

*F 74 Janko (Plut. Comp. Ar. et Men. comp. 853f = F N4 Breitenberger)

s. Frg. XIII

Unechtes

†F 75 Janko (Olympiod. In Plat. Alcib. 146,2–4, p. 94 Westerink)

Der vierte (Typ der Katharsis) ist der Aristotelische, der mit einem Übel das Übel heilende und durch Widerstreit der Gegensätze zu einer Ausgewogenheit führende.

Erläuterungen zu den Fragmenten

(Da die Fragmente und Testimonien von Breitenberger 2006, 332–346, und Janko 2011, 486–539, eingehend kommentiert worden sind – auf beide Kommentare sei nachdrücklich verwiesen –, können hier knappe Erläuterungen genügen.)

T a, i + ii

Die Bücherverzeichnisse bei Diogenes Laertios und in der Vita Hesychii scheinen letztlich auf eine Aristoteles-Vita mit Schriftenverzeichnis des Hermippos zurückzugehen, s. Düring 1957, 67–69; ferner Primavesi 2007.

T a, iii

Ptolemaios „El-garib“ – ignotus/der ‚Unbekannte‘ (weil die arab. Tradition sonst nichts mit ihm verbinden konnte), könnte (Moraux 1951, 289–309) in der frühen Kaiserzeit gelebt haben. Siehe zum arab. Text Hein 1985, 389–439 (dort auch eine deutsche Übersetzung) sowie – jetzt grundlegend – Rashed 2021, zur Einordnung von Ptolemaios’ Schrift ferner Dietze-Mager 2015.

T b

Siehe zu den Aristot.-Viten insgesamt Düring 1957. Beide Viten stehen in der Tradition hellenistischer biographischer Konstruktion; sie versuchen augenscheinlich, aus dem bekannten (späteren) Lebensabschnitt und den Schriften des Aristoteles eine Geschichte seiner Kindheit und Jugend zu extrapolieren. Bemerkenswert ist die Information in der Vita Marciana, dass *De poetis* ein Dialog ist: Dies ist das einzige Zeugnis über die literarische Form des Textes.

1. Die ‚Fragmenta recepta‘

Frg. I

Empedokles spielt in der *Poetik* eine große Rolle, obschon ihn Kap. 1 als eher Naturforscher denn als Dichter (weil nicht mimetisch dichtend) aus ihrem Zuständigkeitsbereich verabschiedet. Dass angesichts der zweifelsfreien poetischen Potenz der Empedokleischen Verse in *De poetis* von ihm zu handeln war (aber auch im verlorenen *Sophistes*), ist daher naheliegend. Ob das Verzeichnis der Dichtungen, das Diogenes Laertios hier bietet, komplett auf Aristoteles zurückzuführen ist oder durch etwa den berüchtigten Fälscher Lobon von Argos inspiriert wurde, ist nicht klar.

Frg. II

Ob dieses Fragment für *De poetis* in Anspruch genommen werden kann oder e. g. für Aristoteles' Werk *Olympische Sieger*, ist nicht sicher entscheidbar; allerdings kann die Zuweisung zu den *Olympischen Siegern* eine etwas höhere Wahrscheinlichkeit beanspruchen, da der von Diogenes Laertios (oder seiner Vorlage) benannte Gewährsmann für die Aristoteles-Information, Eratosthenes, diese Information für eine Schrift mit dem Titel *Olympia-Sieger* wohl eher aus der thematisch einschlägigen Aristoteles-Schrift denn aus *Über Dichter* gezogen haben dürfte.

Eine ‚relative‘ Datierung des Empedokles (als jünger als Anaxagoras) gibt Aristoteles in Met. I,3, 984a 8–11.

Frg. III

Beide ‚Cover-Texte‘ führen darauf, dass in *De poetis* die Fragen behandelt wurden, wem die Erfindung des literarischen Dialogs zuzuschreiben sei (also die ‚klassische‘ Suche nach dem *πρῶτος εὑρετής*) und, damit verbunden, welchen literar-systematischen Status diese Dialogform hat. Dass derlei in *De poetis* zur Debatte stand, mag im Kontext von Poet. Kap. I, 47b 11 stehen: die ‚Sokratikoi logoi‘ als Gegenstand von Poetik, weil sie mimetisch sind. Dies würde bedeuten, dass auch in *De poetis* von der Bedeutung des Konzepts Mimesis für ‚Poesie‘ im Sinn der *Poetik* gehandelt und in diesem Zusammenhang der Dialog als Ausprägung einer mimetischen, ja in der Tradition des Mimos stehenden Schreibweise gesehen wurde.

Dass *De poetis* auch die Frage nach dem *πρῶτος εὑρετής* stellte, entspricht den Gepflogenheiten antiker Literaturbetrachtung (und dem Duktus von *De poetis*, vgl. Frg. IX, X, XI, XII); ob damit, wie Frg. X ausführt, eine besondere Tadelsucht des Aristoteles gegenüber Platon verbunden war, dass ausgerechnet ein sonst (uns) unbekannter Literat: Alexamenos von Teos (oder Styra) den ‚dramatischen Dialog‘ (so Frg. IX) geschaffen habe, ist von der Sache her nicht zwingend. Denn im Sinne der Aristotelischen Auffassung von der Entwicklung literarischer Gattungen hin zu einer ‚Entelechie‘ kommt dem Erfinder einer Gattung weniger Bedeutung zu als dem ‚Vollender‘. Der von Athenaios Platon unterstellte Selbstwiderspruch, im *Staat*, also in einer Schrift, die ihrerseits einer mimetischen Gattung zugehört, mimetische Gattungen aus der idealen Stadt zu verbannen, scheint dagegen von Aristoteles in *De poetis* nicht thematisiert worden zu sein, wie das direkte Zitat bei Athenaios zeigt.

Frg. IV

Diese von Diogenes Laertios ohne Hinweis auf das Werk zitierte Information zur stilistischen Einordnung, die Aristoteles zu Platons Dialogen gegeben habe, kann

mit hoher Wahrscheinlichkeit *De poetis* zugewiesen werden. Mir scheint diese Einordnung (anders Breitenberger 2006, 336–337) nicht mit Poet. Kap. 1 und der Einstufung des Dialogs als Mimesis verbindbar, da sich in der *Poetik* daraus die Zuweisung des Dialogs zur ‚Poesie‘ (im Sinne des Aristoteles) ergibt. Dagegen operiert das vorliegende Fragment mit den Kategorien ‚Prosa‘ und ‚Dichtung‘, die offenbar als durch die gebundene = metrische Form definiert ist. Damit liegt hier eine andere, d. h. die traditionelle Definition von Dichtung zugrunde, an der der Platonische Dialog gemessen wird. Sollte hier – wie von einem Dialog zu erwarten – eine nicht genuin Aristotelische Position/Beschreibung des Platonischen Dialogs von einem Unterredner gegeben worden sein?

Frg. V

Macrobius referiert hier Aristoteles (ohne Angabe der Schrift), der einen sachlichen Fehler in Euripides’ (uns verlorenener) Tragödie *Meleager* über den aitolischen Brauch des Schuh-Tragens notiert hatte. Man kann dies mit Poetik, Kap. 25 und dem dort entwickelten Unterschied zwischen einem Fehler in der Kunst selbst und einem außerhalb der Kunst liegenden Fehler (*ἀμαρτία κατὰ συμβεβηχός*, 60b 16) verbinden, was eine Zuweisung zu *De poetis* (oder ggf. auch zu den verschiedenen Homer-Problem-Schriften) rechtfertigt. Alternativ denkbar ist freilich auch, dass Aristoteles über den Brauch des Schuh-Tragens in der *Politeia der Aitolier* (s. Frg. 473 R³) handelte.

Frg. VI

Dieses Fragment wird in Diogenes Laertios (ebenso im folgenden Frg. VII.i: Ps.Plut. *De Homero*) als für das 3. Buch von “Über die Dichtkunst” ausgewiesen, was demonstriert, dass in der späteren Antike die *Poetik* selbst weitgehend unbekannt war und aufgrund des gemeinsamen Gegenstandsbereichs *Poetik* und *De poetis* gleichgesetzt werden, also auch Bezugnahmen auf *De poetis* als “aus der *Poetik*” firmieren konnten.

Die mit diesem Fragment ausgehobene Partie aus Diogenes Laertios stellt einen Aristoteles zugewiesenen gelehrten Katalog dar, in dem Philosophen/Denker (und darunter Homer) mit ihren wichtigsten intellektuellen Widersachern zusammengestellt werden. Allerdings ist die Art der ‚Widersacherschaft‘ nicht klar: Handelt es sich um Rivalität (im jeweiligen Genre: in diesem Fall wäre eher, gerade vor dem Hintergrund des sog. *Certamen*, die Gegenüberstellung von Homer und Hesiod zu erwarten), Kritik (hier wäre Zoilos [s. oben Kommentar zu Poet. Kap. 25] zu erwarten; vielleicht kritisierte der sonst unbekannte Amphimenes von Kos Pindars Präsentation koischer Mythentraditionen) oder eine sonstige Gegnerschaft (das Paar Pittakos-Alkaios [und dessen Bruder Antimenidas] stünde hierfür als Bei-

spiel)? Oder war es eine bunte Zusammenstellung von verschiedenen Typen von φιλονεικεῖν, die zudem sowohl Zeitgenossen wie Spätere als Kontrahenten verzeichnete?

Der Katalog präsentiert wohlbekannte wie rare Namen. Es stehen einander gegenüber:

- Sokrates vs. Antilochos von Lemnos und Antiphon (der Zeichendeuter);
- Pythagoras vs. Kylon und Onatas;
- Homer vs. Syagros (zu Lebzeiten Homers) und Xenophanes;
- Hesiod vs. Kerkops (zu Lebzeiten Hesiods) und Xenophanes;
- Pindar vs. Amphimenes von Kos;
- Thales vs. Pherekydes (mit Janko eine Lücke nach dem folgenden καὶ anzunehmen, ist nicht zwingend erforderlich, zumal dann nach Bias wohl mindestens noch ein δέ einzufügen wäre);
- Bias vs. Salaros von Priene;
- Pittakos vs. Antimenidas und Alkaïos;
- Anaxagoras vs. Sosibios;
- Simonides vs. Timokreon.

Bloße Namen sind für uns in dieser Aufstellung Antilochos, Amphimenes, Salaros (von Janko mit einer *crux* versehen) und Sosibios. Kylon (Poryph. Vita Pyth. 54) und Onatas (Iambl., Vita Pyth. 267 bzw. Lydus, De mens. 2,12) sind als Pythagoreer nachweisbar; Syagros erscheint als Epiker nach Orpheus und Musaios bei Aelian (VH 14,21, s. F 67a Janko); möglicherweise steht sein Name auch hinter dem von Tzetzes (Arg. in Aristoph. ran. 1,16 = F 66c Janko) als Homer-Widersacher angeführten ‚namenlosen Satyr‘. Kerkops gehört zu den mehr sagenhaften als gut bezeugten frühgriechischen Epikern (vgl. die Test. bei Bernabé 2005, 1101 T).

Über den Zusammenhang dieses Katalogs in *De poetis* kann man nur Vermutungen anstellen. Diente er zur Exemplifizierung des Phänomens, dass sich Entwicklung (von Künsten, von Philosophie etc.) durch Konkurrenz/Rivalität ergibt oder intensiviert?

Frg. VII

Dass Homer nicht nur in der *Poetik*, sondern auch in *De poetis* eine wichtige Rolle spielte, deutet sich bereits im Katalog von Frg. VI an. Frg. VII vertieft dies.

Die hier versammelten Texte bezeugen insgesamt, dass Aristoteles in *De poetis* zu der vielverhandelten Frage nach den Eltern und der Heimat Homers (vgl. dazu Vogt 1991/2013) eine eigene, eigenwillige Antwort gab (oder von einem der Unterredner des Dialogs geben ließ), die die Insel Ios nannte (hierin war ihm augenscheinlich mindestens Bakchylides vorausgegangen, s. F 64 e Janko). Da diese Nennung nur dann eine gewisse Plausibilität entfalten kann, wenn sie mit einer ‚glaubwürdigen‘ Geschichte der Eltern verbunden ist, kann man mit einer gewissen Wahrschein-

lichkeit postulieren, dass in *De poetis* auch eine solche Geschichte mitgeteilt wurde. Daher hat es seine Berechtigung, wenn die Partie aus Ps.Plut., die die Herkunft aus Ios erzählt, mindestens in den Grundzügen als Fragment aufgenommen wird. Siehe zu den antiken Traditionen zu Homer insgesamt Latacz 2011/2014. Deutsche Übersetzungen mit Kommentar von sämtlichen Viten gibt Baier 2013.

Frg. VIII

S. Kommentar zu *Poetik* Buch 2, Frg. IV.

Frg. IX

Pindar: Innerhalb eines Katalogs von Errungenschaften, die mit Korinth verbunden sind, nennt Ol. 13, 18–19 auch *ταὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφανε*ν/ *σὺν βοηλάτῃ χάριτες διθυράμβῳ*. Arion als ‚Erfinder des Dithyrambos (und damit verbunden, des ‚Rund-Tanzes‘: d. h., er ließ den Chor nicht in einer Prozession oder starr auf der Stelle stehend, sondern zu einer Tanz-Choreographie singen; s. dazu Zimmermann 2008)‘ entspricht der Information bei Herodot 1,23: *Ἀρίονα ... καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ*. Siehe ferner unten zu Proklos (Text 8) § 43 mit Anmerkungen.

Frg. X

Dieses Rose und Gigon noch unbekannte Fragment ‚interpretiert‘ die für Aristoteles bezeugte Zuschreibung der Erfindung des dramatischen Dialogs für Alexamenos von Teos (hier, wohl ein Fehler des Verfassers des fragmentarischen Textes oder des Textes selbst, als Tenos wiedergegeben) als Ausdruck von Tadelsucht des Aristoteles gegenüber Platon (*βασκανία*, vgl. ähnlich Procl. In Plat. Remp. I, p. 49, oben *Poetik* 2, Frg. V). Auch in diesem Papyrus wird *De poetis* mit der *Poetik* gleichgesetzt, auch dies ein Zeichen dafür, dass die *Poetik* nicht mehr bekannt war. Vgl. ferner oben zu Frg. III.

Frg. XI

Diese Partie aus Themistios or. 26, 316d gibt – als rhetorische Frage – einen auf den Gewährsmann Aristoteles zurückgeführten stichwortartigen Überblick über die Entwicklungsstufen, die zur vollausgebildeten Tragödie führen. Sie korrespondiert im Grundsätzlichen mit der Entwicklungsgeschichte, die *Poetik*, Kap. 4 entwirft, ist

aber insofern differenzierter, als hier ausdrücklich der in der *Poetik* nicht genannte Thespis als ‚Erfinder‘ des Schauspieler-Parts (hier mit Prolog und Rhesis bezeichnet) und Sophokles sowie Euripides als ‚Erfinder‘ weiterer, nicht genannter Elemente figurieren. Eine deutliche Abweichung zur *Poetik* (s. den Kommentar zu Kap. 4, 49a 15–19) liegt freilich darin, dass Aischylos die Einführung des dritten Schauspielers zugeschrieben ist.

Ist dies die von der *Poetik* abweichende Entwicklungsgeschichte, die *De poetis* bot, oder kombiniert hier Themistios Aristotelisches mit weiterem bildungsgeschichtlichem Wissen über die Theatergeschichte oder liegt schlicht ein Fehler in der Überlieferung des Textes vor?

Damit verbunden ist die Frage, wie weit sich der Bezug auf Aristoteles bei Themistios erstreckt. Hier ist nur der Satz, in dem explizit von Aristoteles die Rede ist, für das Fragment ausgehoben. Janko zieht dagegen in F 38 und F 43a nahezu die gesamte Partie or. 26, 316a–d für *De poetis* aus. S. dazu unten zu F 38 Janko.

Frg. XII

Das Schol. zu Dion.Thr. p. 306 Hilgard bringt eine auf den ersten Blick verstörende Information: Aristoteles habe Susarion für den ‚Erfinder‘ der Tragödie gehalten: verstörend deshalb, weil sonst der Name Susarion (siehe unten zu *F 33a Janko) fest mit dem Übergang von Rüge zur Komödie in Athen verbunden ist; vgl. ferner oben den Kommentar zu Poet. Kap. 3, 48a 29–35. Behebbar ist die Irritation, wenn man annimmt, dass im Scholion bzw. im zugrunde liegenden Dionysios-Thrax-Kommentar schlicht eine Verwechslung von Tragödie und Komödie vorliegt. Wenn dem so ist, kann dieses Fragment gleichsam als eine Art von Angelpunkt für die Tradition (repräsentiert durch die unten im Komm. zu *F 33a aufgelisteten Texte) gelten, nach der die Komödie aus den Rügeliedern von Landbewohnern gegen Städter in Athen entstanden ist: Aristoteles' *De poetis* wäre danach der Archeget für die späteren dementsprechenden Entstehungsgeschichten der Gattung Komödie.

Frg. XIII

In diesem Fragment aus einem Text, in dem es im Kontext um Menander geht (der in *De poetis* aus chronologischen Gründen nicht vorkommen konnte), wird für die allgemeine Entwicklung eines Dichters auf Aristoteles Bezug genommen, der (offensichtlich in einer entwicklungspsychologischen Betrachtung, die an der griechischen Vorstellung der ἀκμή, des körperlich wie intellektuellen Höhepunkts im Leben des Menschen um das 40. Lebensjahr, orientiert zu sein scheint) den größten Kompetenzzuwachs (zu ἐπίδοσιν λαμβάνειν vergleicht Breitenberger 2006, 346 Aristot. Cat. 8, 10b 28) im sprachlichen Ausdruck um das 50. Lebensjahr (so kann man

angesichts der Lebensdaten Menanders kombinieren: s. unten Text 6, Περὶ κωμ. III, § 17) annahm. Dies steht in einer alten griechischen Denktradition, vgl. Solon 27, 13 IEG (über die Lebensalter und deren besondere Eigenheiten, in Sieben-Jahres-Einheiten gedacht): ἐπτα δὲ νοῦν καὶ γλώσσαν ἐν ἐβδομάσιν μέγ' ἄριστος – „in der sieben-ten Sieben ist er (sc. der Mann) in Verstand und Sprache bei weitem am besten“.

2. Die neue Sammlung Jankos

Jankos Sammlung ist keine bloße Auflistung von Fragmenten, geordnet etwa nach sicher bezeugten und nur hypothetisch eingereihten Bruchstücken. Sie stellt vielmehr auch insofern einen kühnen Wurf dar, als Janko den Versuch unternimmt, mit seiner Sammlung zugleich den Argumentationsgang von *De poetis* zu rekonstruieren. Hierbei zieht er auch Partien aus Philodem heran, die nicht explizit Aristoteles zugewiesen sind (markiert als *F..). Folgendes Bild von *De poetis* entwirft Janko (dessen Übertitelungen der Fragmente ich im Folgenden benutze) hierbei:

Buch 1:

Vergleich zwischen epischer und lyrischer Sprache (*F 1);

Der gute Dichter spiegelt sich in ‚guter‘ Dichtung (*F 2);

Dichtung ist Nachahmung/Mimesis, die sich in Gattungen gliedert je nach Medium, Objekt und Art und Weise der Mimesis (F 3 – F 15);

Die Tragödie ist dem Epos durch die Art und Weise sowie die Medien der Mimesis überlegen (F 16 – F 20), die Chorgesänge tragen zu dieser Überlegenheit bei (F 21 – 30).

Die Ursprünge der Gattungen von Dichtung:

Elegie (F 31a–c);

Komödie und Tragödie (F 32 – F 35);

Dithyrambos (F 36a–d);

Tragödie (*F 37a–d);

Über die entwicklungsgeschichtlichen Fortschritte der Tragödie (F 38–41);

Wie die Tragödie, so gelangte auch die Philosophie bis hin zu Platon zu ihrer Vollendung (F 42 – F 43a–b);

Mimos und Dialog gehören auch zur mimetischen Kunst, auch wenn sie kein Versmaß aufweisen (F 44a–e);

Zu Buch 1 oder Buch 2 gehörig:

Katharsis als Zweck der Dichtung (F 45 – F 56);

Buch 2:

Über die Fehler/Irrtümer von Dichtern (F 57 – *F 64);

Buch 3

Das Leben Homers (F 65a–e);

Die Feinde/Widersacher von Dichtern und Philosophen (F 66 – *F 68);

Buchzuweisung unsicher:

Das Leben des Alkaios und das Leben des Empedokles (*F 69 – *F 74);

(Wahrscheinlich kein Fragment von *De poetis*: F 75.)

„Ankerpunkte“ dieser Aufteilung der Fragmente auf Bücher sind:

F 58 (= Frg. V), das die Auseinandersetzung mit den Fehlern von Dichtern Buch 2 zuweist;

F 65a (= Frg. VII), das das Thema Leben und Herkunft Homers in Buch 3 lokalisiert;

F 66a (= Frg. VI), das den Katalog der Dichter- und Philosophen-Widersacher in Buch 3 ansiedelt.

Bei einem größeren Teil der neu aus Philodem gewonnenen Fragmente folgt Jankos Anordnung der Reihenfolge der Fragmente im Philodem-Text (*F 1–2; F 3–10; F 12–30, s. Janko 2011, 403).

Überblickt man nun den von Janko somit rekonstruierten Gedankengang von *De poetis*, so mag man sich mit der ‚bios-orientierten‘ Anlage von Buch 3 (Homer, Alkaios, Empedokles) auf der Basis von F 65a durchaus anfreunden, auch wenn in einem Werk mit dem Titel *Über Dichter* auch für die Bücher 1 und 2 die Behandlung von Dichtern erwartet werden sollte. Relativ blass bleibt Buch 2, die Lokalisierung der Katharsis-Thematik in diesem Buch (von Janko als möglich eingestuft) passt dagegen nicht recht zu den Fehlern der Dichter, die, F 58, dort zu lokalisieren sind.

Merkwürdig ist in Jankos Anlage der Auftakt von Buch 1 mit dem Thema ‚poetische Sprache‘. Während die darauffolgenden Fragmente/Themen – sie entsprechen, näher betrachtet, ungefähr im Gedankengang *Poetik* Kap. 1–6 – in der Tat eine veritable Grundlegung für das gesamte Werk bilden, würde man das Thema ‚Sprache‘/lexis nicht als Eröffnung der Schrift erwarten. Hinzu tritt ein konzeptionelles Problem: Wenn auch in *De poetis* Dichtung durch Mimesis definiert wird (F 3 – F 15), stellt sich die Frage, wie die Lyrik als nicht-mimetisch Poesie hier hineingehören kann? Oder führt die Kategorie ‚Lyrik‘ auf die falsche Spur, da ja Stesichoros’

Dichtung durchaus als mimetisch, als lyrische Präsentation von Mythenerzählungen, gefasst werden kann. Geht man in *F 1 vom Wortlaut (in der Rekonstruktion Jankos) aus, findet sich die einfache Frage, ob Stesichoros als Dichter – im Sinne eines τεχνίτης – besser (βελτίονα) als Hesiod sei. Dies, so mag scheinen, wäre durchaus ein Problem, das geeignet ist, den gesamten Dialog zu eröffnen, ein Problem, das auf die Frage führt, wie man überhaupt einen guten Dichter bestimmen kann. *De poetis* würde (so bereits oben in der Einleitung angedeutet) also dieser Frage nachgehen und sie in den drei Büchern zu beantworten versuchen.

Zu den einzelnen Fragmenten:

*F 1 Janko

Die Zuweisung zu *De poetis* ist nur hypothetisch; die Frage, ob x ein besserer Dichter als y sei, gehört im Horizont der griechischen Kultur zu den altvertrauten Problemen; sie liegt den musischen Agonen zugrunde, sie wird ausgespielt in einer Reihe von Texten, so etwa Aristoph. Ran. oder im *Certamen Homeri et Hesiodi*. Im hier vorliegenden Zusammenhang liegt die Besonderheit darin, dass mit Stesichoros (balladeske Lyrik) und Hesiod zwei durchaus verschiedene Formen von Dichtung aufgerufen sind. Methodisch stellt sich damit die Frage, ob und wie diese Verschiedenheit gleichwohl einen Vergleich erlaubt, der zu einer Entscheidung in der Rangfolge führt.

*F 2 Janko

Im Verfolg der in *F 1 entwickelten Frage scheint *F 2 zunächst die je eigenen Qualitäten von epischer und tragischer Dichtung ansprechen zu wollen.

F 3 Janko – F 6a–b Janko

Diese Fragment-Reihe scheint, wie Poet. Kap. 1, Dichtung grundsätzlich als und durch Mimesis zu definieren.

F 7 Janko

Die hier gegebene Bestimmung der tragischen Dichtung entspricht der Definition von Sprache der Tragödie in Poet. Kap. 6, 49b 29.

F 8 Janko – F 10 Janko

Hiermit wird das „Was“ der Nachahmung bestimmt, vgl. Poet. Kap. 2, in F 10 ähnlich wie in Poet. Kap. 2, 48a 5–7, durch einen Vergleich mit der Malerei (Polygnot, Pauson, Dionysios als Maler).

*F 11 Janko

Janko nimmt diese Partie (s. DNO 1482, dort auch Kommentar zur Partie) wegen des dreimal bei Aristot. sowie in F 14 genannten Pauson (DNO 1589–1599) unter die Fragmente von *De poetis* auf; ein näherer Zusammenhang mit der Mimesis ist freilich hier nicht zu erkennen. Zu Pauson und Polygnot s. zu Poet. 2, 48a 5–6.

Zu Phidias' Zeus-Statue in Olympia s. DNO 942–1020; mit Myrons jungem Rind/Kalb ist wohl dessen berühmte ‚Kuh‘ bezeichnet, DNO 751–816; vgl. zu diesem Standbild jetzt auch Poseidipp, ep. 66 [Austin–Bastianini]. Die Lesche des Polygnot in Delphi (DNO 1482) zeigte an den Wänden eine Ilioupersis (mit mehreren Szenen) und eine Nekya (nach Od. 11,23–640). Zu Zeuxis s. DNO 1710–1786, zu Apelles DNO 2846–2990.

F 12 a–b Janko

In diesem Fragment-Paar wird die Leistung einiger Tragiker als ἐξανθρωπίζειν benannt. Wenn die übliche Bedeutung, vgl. LSJ s.v., zugrunde liegt, sollte es bedeuten: ‚näher zu den Menschen bringen‘. Was damit gemeint sein könnte, ist unklar. Janko 2011, 419 Anm. 2, sieht damit die Leistung des Euripides beschrieben. Diese würde zum Diktum des Sophokles in Poet. Kap. 25, 60b 34 passen.

F 13 Janko

Zu den Objekten der Mimesis in den Werken des Archilochos und Aristophanes vgl. Poet. Kap. 3, ferner Janko 2011, 338.

F 14 Janko

Vgl. zu *F 11 Janko.

F 15 Janko

Vgl. Poet. Kap. 3.

F 16 Janko

Zur Handlungs-Dimension der Tragödie vgl. Poet. Kap. 6, 49b 26: Tragödie ist Nachahmung *δρῶντων*. Dass die Prologe hier eine Sonderstellung einnehmen, mag man mit Blick auf die eher statischen Euripideischen Prologe (anders Sophokles) gerechtfertigt sehen.

F 17a–b Janko, F 18a–b Janko

Zu Gleichheit bzw. Differenz von Epos und Tragödie ähnlich Poet. Kap. 5, 49b 9–17.

F 19 Janko

Derselbe Gedanke findet sich in Poet. Kap. 5, 49b 18–20. Es scheint, dass der Gedanke, dass die Tragödie alle Elemente des Epos und sogar noch mehr Elemente enthält, Teil einer Darlegung ist, die auf die Überlegenheit der Tragödie über das Epos zielt (so lassen sich F 19 bis F 30 zusammendenken). Dies würde der Position entsprechend, die Poet. Kap. 26 aufbaut.

F 20 Janko

Zum Gebrauch des Tetrameters in der Tragödie ebenso Poet. Kap. 4, 49a 22.

F 21 Janko

Zur *melopoiia* s. Poet. Kap. 6, 49b 33; dass insbesondere auch die Auletik ‚mimetisch‘ ist, konstatiert Poet. 1, 47a 15; was die Nachahmung von Liedern sein soll, ist unklar (oder ist hier gemeint: ‚mit dem Aulos hinsichtlich der Musik Nachahmung betreiben? – dies entspräche der Nachahmung, wie sie Poet. Kap. 26, 61b 31–32 bezeichnet). Interessanterweise wird hier die ästhetische Wirkung selbstbezüglich gefasst (*τινα χάριν ἑαυτῆς*), woraus sich eine Art von Personifizierung der *melopoiia* ergibt (Stehen hier Komödien-Personifikationen wie in Antiphanes’ *Poiesis* im Hintergrund?).

F 22 Janko

Formal ist dieses Fragment durch die Mischung von direkter und indirekter Wiedergabe des Aristoteles-Textes charakterisiert. Inhaltlich ist der Gedankengang klar: Der Nomos (er wird hier offenbar als reine Musik aufgefasst, ähnlich Poet. I, 47b 26, wo der Nomos als Mimesis durch *rhythmos*, *melos* und *metron* bestimmt ist) ahmt nur durch Musik und den Klang der Stimme nach, wovon das Chorlied der Tragödie als textbasiert und -orientiert abgegrenzt wird.

F 23 Janko

Dieses Fragment bietet eine Analogie zwischen den Dichtern der jeweiligen Gattungen und denjenigen, die diese Kompositionen zur Aufführung bringen; auch hier ist wiederum bei den *melopoioi* an die Komponisten reiner Instrumentalmusik gedacht.

F 24 Janko

Hier wird, wie in Poet. Kap. 6, das *melos* als Teil der Tragödie aufgefasst.

F 25 Janko

Die Betonung des *logos* als des wichtigsten Teils der Tragödie entspricht einerseits der Betonung des *mythos*/der Fabel in Poet. Kap. 6, andererseits der Entwicklungslinie, die Aristoteles in Kap. 4, 49a 17–18 für die Tragödie zieht, gemäß der Aischylos den *logos* zum Protagonisten gemacht habe.

F 26 Janko

Die Verbindung von *melos* und Tragödie korrespondiert mit der normativen Sicht auf den Chor in Poet. Kap. 18, 56a 25–29.

F 27 Janko

Die *εἶδη* der Tragödie kann man mit Janko 2011, 354 auf die qualitativen bzw. quantitativen Teile der Tragödie (Poet. Kap. 6 und 12) beziehen, aber auch auf die vier *εἶδη*,

die Poet. Kap. 18, 55b 32 anführt. Die Fortsetzung in F 28 deutet freilich eher auf die erste Möglichkeit.

F 28 Janko

Hier scheint gemeint zu sein, dass bestimmte εἶδη gleichsam konstitutiv für die Zugehörigkeit zu einer techne sind, also etwa bestimmte ‚qualitative‘ Bestandteile der in Poet. Kap. 6 aufgeführten Komponenten (die opsis wird dort ja eigens einer anderen techne zugewiesen, 50b 17–18: ἡκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς).

F 29 a/b Janko

Der Tragödien- und Dithyrambendichter Dikaiogenes (TrGF 52), offenbar ein Zeitgenosse des Aristoteles, wird hier für seine besondere melopoiia gelobt. Die erhaltenen Bruchstücke (sämtlich aus Sprechverspartien) bzw. die Stücktitel: *Kyprioi*, *Medea* haben hierzu keine Aussagekraft; in Poet. 16, 54b 37 [TrGF 52 F 1] erwähnt Aristoteles die *Kyprioi* für einen bestimmten Typ der Anagnorisis.

F 30 Janko

In diesem Fragment scheint ein Vergleich zwischen Pindar und Dikaiogenes vorzuliegen, dergestalt, dass Dikaiogenes in der melopoiia über das, was zur Tragödie gehört oder erforderlich ist, hinausgegangen sei, während Pindar nicht auf die Formen (von melopoiia oder eher ‚Handlung‘) ausgegriffen habe, die für die Tragödie erforderlich sind. Hier scheint der Gedanke, der in F 28 vorliegt, illustriert zu werden.

F 31 Janko

Janko stellt unter dieser Fragment-Nummer drei Texte zusammen, deren Gemeinsamkeit darin liegt, von der ‚Erfindung‘ der Elegie zu handeln. Mit Aristoteles direkt ist freilich nur F 31a verbindbar, das sich jedoch insofern von F 31b und 31c abhebt, als hier Aristoteles ein Elegiker-Katalog zugeschrieben wird, der die Namen Antimachos, Archilochos, Mimnermos enthält. Die Nennung von Antimachos ist dabei bemerkenswert (nach Herakleides Pontikos [Antimachos T 3 Gentili-Prato] wurde er von Platon besonders geschätzt), da er eben in 31b/c nicht erscheint. Dies erscheint mir als signifikant: 31b/c stellen gleichsam ‚Allgemeinwissen‘ zur Elegie aus (vgl. Proklos, Chrest. § 24–27), eine Verbindung mit Aristoteles ist nicht gegeben.

*F 32 Janko

S. oben zu Frg. XII

F 33a Janko (– F 35 Janko – F 36c Janko)

Janko hebt unter diesen Nummern drei Partien aus dem von Hugo Rabe 1908 entdeckten Kommentar des Johannes Diaconus zu Hermogenes aus; der Zusammenhang bei Johannes (hier komplett wiedergegeben) ist eine knappe Skizze zur Geschichte der dramatischen Gattungen, die als eine Geschichte des Kulturfortschritts gegeben wird. Explizit mit Aristoteles verbunden ist hierbei (= F 35) die Information, dass gemäß Aristoteles Komödie wie Tragödie in Athen erfunden worden seien. Wenigstens die Entstehung der Komödie scheint Poet. Kap. 3 bzw. Kap. 5, 49b 6–7 (τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἦλθε) nicht in Athen anzusetzen. Die Fortsetzung bzw. Begründung bei Johannes – „weil in Athen die ersten Menschen entstanden sind“ – wird man auch nicht ohne weiteres Aristoteles zuschreiben wollen (in Meteor. 1,14, 352b 21 weist Aristot. den Ägyptern diese Rolle zu). Liegt hier, wenn diese Informationen aus *De poetis* stammen sollten, die Stellungnahme eines Unterredners (der nicht Aristoteles ist und verändernd die bekannte Auffassung von der Autochthonie der Athener [Plat. Menex. 237d–238b] vorträgt) vor, die Johannes (bzw. die Tradition, in der steht) plakativ als ‚Aristoteles‘ benennt?

Johannes Diaconus schließt in diese Skizze einer Kulturentstehungslehre die Genese der dramatischen Gattungen ein, die er (so F 35) als in Athen erfunden denkt. Den Ausgangspunkt dieser Genese bildet dabei Susarion.

Susarion (Testimonien und ‚das‘ Fragment sowohl in PCG Bd. VII s.v. wie auch in IEG p. 167–165) ist eine merkwürdige Figur (die zudem in ihrer Historizität nicht unumstritten ist). Das Marmor Parium (FGrHist 239 A 39 – dort zwischen den Jahren 581/580 und 561/560 lokalisiert) benennt ihn ausdrücklich als Erfinder des Komödien-Chores, der von den Ikariern zuerst in Athen zur Aufführung gebracht worden sei (ἀφ' οὗ ἐν Ἀθ[ήν]αις κωμω[ιδῶν χο]ρ[ὸς ἐτ]έθη, [στη]σάν[των πρώ]των Ἰκαριέων, εὐρόντος Σουσαρίωνος κτλ.). Dieser Eintrag ist aus zwei Gründen bedenklich: 1. Institutionalisierte Komödien-Aufführungen im 6. Jh. in Athen stehen im krassen Gegensatz zu allen sonstigen Nachrichten über die Geschichte der Komödie. 2. Aus den Susarion zugeschriebenen Versen geht hinlänglich klar hervor, dass er aus dem Dorf Tripodiskos, das zu Megara gehörte (s. zu diesem Ort insgesamt Rigsby 1987), zu stammen beanspruchte (F 1, 2: Μεγαρόθεν Τριποδίσκιος).

Ferner ist der Duktus des Fragments und die Sprecherpose iambischem Sprechen bzw. iambischem Spott äußerst ähnlich (s. dazu West 1974, 32: Anrede an eine Öffentlichkeit wie in Hipponax 1; West 1974, 113: Metrik). Man kann mit West 1974, 183–184, daher vermuten, dass in den Angaben des Marmor Parium in Kombination mit der Betonung, dass Athen der Ort des Geschehens ist, wie hier Johannes

Diaconus und weitere Texte behaupten, das Resultat eines Versuchs vorliegt, den Anspruch Megaras auf Erfindung der Komödie mit gleichsam megarischem Material (iambischen Versen eines megarischen Dichters Susarion) zu widerlegen und stattdessen den Primat Athens bzw. des attischen Dorfes Ikaria zu begründen.

„Susarion“ ist in verschiedene Überlieferungswege eingegangen. Die Verse 1, und 3–5 (also ohne die Herkunftsbezeichnung, aber dafür mit dem sonst nicht erhaltenen V. 5: *καὶ γὰρ τὸ γῆμαι καὶ τὸ μὴ γῆμαι κακόν*) finden sich bei Stobaios 4,22,68. Der Dionysios-Thrax-Kommentator Heliodor (unten Text 10) kennt Susarion als „Erfinder des Iambos“ (ohne weiteren Kontext und ohne Zitat von Versen), während eine breite Tradition eine Geschichte mitteilt, nach der sich die Komödie (mehr oder minder deutlich in Attika/Athen) aus ländlichen Rüge-Liedern entwickelt hat, die schließlich in der Stadt/Athen institutionalisiert und zur Komödie wurde. Hierbei stellt jeweils Susarion den Übergang von Liedern zum iambischen Sprechen dar (so Prolegomenon *περὶ κωμῶδ.* III, § 1 [unten Text 6]; Schol. Dion. Thr.: Melampus/Diomedes [unten Text 9]; Tzetzes, Proleg. I, § 14 [unten Text 11a]; Anecd. Cram. I, § 6 [unten Text 12a]; Diomedes III, Cap. IX. 4 [unten Text 13]), wobei bezeichnenderweise in einigen Texten (Anecd. Cram., Diomedes) der bedeutsame V. 2 fehlt.

Anders stellt sich die hier von Johannes mitgeteilte Geschichte dar. Es geht gar nicht im engeren Sinne um die Komödie, für die Susarion steht, sondern um eine noch „ungeschiedene“ Dichtungsform, aus der später die beiden Gattungen werden, gleichsam dadurch, dass die ernstesten Elemente herausgenommen und in eine eigene Dichtung, die Tragödie überführt werden. Zwar zieht Johannes aus Susarions Darbietung die Folgerung, dass damit die Komödie erfunden worden war, doch wird dies seiner eigenen Geschichte nicht wirklich gerecht. Denn Ausgangspunkt des Susarion-Auftritts vor dem Volk ist nicht so sehr die Kritik an bestehenden Verhältnissen im Sinne einer Rüge, sondern der Tod seiner Frau, was weniger zur Komödie als zur Tragödie als Anlass passen würde. Dass er in dieser Situation eher iambisch-sarkastische Verse vorträgt, spiegelt daher die noch „unentmischte“ Dichtungsform.

Die so erzählte Geschichte ist zwar insofern „aristotelisch“, als die besondere Begabung des Susarion für die Entwicklung der poetischen Gattung wichtig ist (im Sinn von Poet. Kap. 4, 48b 20–28). „Un-Aristotelisch“ erscheint hingegen, dass nicht die anthropologische Differenz zwischen edleren und schlichteren Menschen mit entsprechender Begabung zur Differenz zwischen Komödie und Tragödie führt.

Merkwürdig (und im Gegensatz zu Frg. IX?) ist zudem die Information, dass Aristoteles (in Johannes' Version komplementär zu Susarion) Arion zum Erfinder der Tragödie gemacht haben sollte. Ist dies eine Konkretisierung der berühmten Formulierung von Poet. Kap. 4, 49a 11, nach der die Tragödie hergeleitet wird *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον*? Janko hat das Provozierende, das darin liegt, dass Arion die Tragödie erfunden habe, durch eine Konjekture abgemildert: Statt *τῆς δὲ τραγωδίας πρῶτον δράμα Ἀρίων ... εἰσήγαγεν* schreibt er: *πρῶτον σχῆμα* („the first form of tragedy“) – aber was soll dies bedeuten? Eine erste Form, die eigentlich noch keine Tragödie ist, oder die erste Form, auf die noch andere folgten? Beides fügt sich

weder grundsätzlich zum Konzept der Erfindung einer Gattung noch konkreter zu den Vorstellungen von der Genese der Tragödie, die die *Poetik* entwickelt.

Der Verweis auf Solon (F 30a IEG) bedeutet indes zunächst (so pointiert Heath 2013, 2–3), dass die Nachrichten über die Errungenschaften Arions auf Solon zurückgehen (nicht Aristoteles!).

*F 33b Janko

Dieser neu von Janko aufgenommene Text gibt gleichsam eine Kurzfassung von F 33a; ob die von Gregor von Korinth pointiert benannten Funktion von Komödie und Tragödie: Unterhaltung (ψυχαγωγεῖσθαι) mit der differenzierten Zweck-Bestimmung, die die *Poetik* in Kap. 6 zumindest der Tragödie gibt, kompatibel ist, scheint mir fraglich.

F 34 Janko

Diese Partie aus Themistios, or. 27 korrespondiert mit Poet. Kap. 5, 49b 5–9.

F 35 Janko

Siehe oben zu F 33a Janko.

F 36a Janko

Siehe oben zu Frg. IX. Da dieses Fragment als einziges der Gruppe 36a–d den Namen des Aristoteles mit der Information, Arion habe den Dithyrambos erfunden, verbindet, sei auch hier betont, dass mindestens Rose (s. unten Text 8, Proklos, Chrest. § 43 mit Anm.) angesichts des möglichen Widerspruchs zu Pol. 8,7, 1342b 7 (Dithyrambos ist phrygischer Herkunft) die Änderung in Aristokles vorgeschlagen hat.

F 36b Janko

Ob man dieses Platon-Scholion auf Aristoteles zurückführen sollte, scheint mir fraglich; es gibt eine Art von Standard-Wissen zum Dithyrambos und Arion, das e.g. aus Herodot 1,23 gewonnen werden kann.

F 36c Janko

Siehe oben zu F 33a Janko.

F 36d Janko

Janko druckt hier den gesamten Suda-Artikel zu Arion; ich kann nicht erkennen, wo genau die Verbindung zu Aristoteles liegt. Wäre es die Angabe, Arion habe die Tragödie erfunden? Das würde jedoch nicht recht zu der Konjektur passen, die Janko für F 36c vorschlägt. Oder ist es die Erfindung des Dithyrambos/kyklischen Chores, die Proklos (F 36a) mit Aristoteles verbindet? Dies ist allerdings nur durch Jankos Konjektur <κύκλιον> χόρον erreicht. Ohne die Ergänzung erscheint der Suda-Text wie ein Referat von Herodot 1,23 (und hätte keinen erkennbaren Bezug zu Aristoteles).

*F 37 Janko

Unter dieser Fragment-Nummer verbindet Janko vier Texte, die das Sprichwort οὐδὲν πρὸς Διόνυσον behandeln. 37a und 37b beziehen es auf den (legendären) Dichter Epigenes von Sikyon (lt. Suda s.v. Thespis, θ 282, war – in einem wie auch immer zu denkenden Verzeichnis der Tragiker – Thespis als der 16. nach Epigenes verzeichnet, s. dazu West 1989). Epigenes habe die Verbindung zwischen Tragödie (oder sind eher die ‚tragischen Chöre‘ gemeint, die Herodot 5,67,5 für Sikyon bezeugt, die der Tyrann Kleisthenes von Adrast auf Dionysos umgewidmet habe) und Dionysos gelockert. Durch den Verweis auf Chamaileon und dessen Buch *Über Thespis* (Frg. 46 Wehrli) ist für F 37a (und damit auch F 37b) eine ‚aristotelische‘ Provenienz gesichert, nicht jedoch eine Aristotelische, da mindestens in der *Poetik* nur vage Spuren (Kap. 3, 48a 34–35) für eine sikyonische Herkunft der Tragödie zu finden sind.

F 37c bezieht das Sprichwort gar nicht auf die Tragödie, sondern auf den Dithyrambos; wird damit nicht von etwas anderem als in F 37a/b gehandelt? Mir ist der Einbezug dieses Fragments fraglich.

F 37d gibt – in stark zerstörter Form – eine gelehrte Darlegung über die Entwicklungsgeschichte vom Dithyrambos zur Tragödie; in nuce entspricht der Text damit wiederum Poet. Kap. 4, 49a 10–15. Auch hier wird das Sprichwort – soweit erkennbar – weniger mit der Tragödie als mit dem Dithyrambos verbunden.

F 38 Janko (+ F 43a Janko)

Janko hebt als F 38 sowie später als F 43a einige Partien aus Themistios, or. 26, aus,

die insgesamt von einzelnen kulturellen Fortschritten handeln. Hierbei wird für die Entwicklung der Tragödie Aristoteles als Gewährsmann genannt, die für ihn verzeichneten einzelnen Entwicklungsschritte der Tragödie (zuerst nur Lied für den Gott, dann Schauspieler-Prolog und Rhesis durch Thespis, den dritten Schauspieler und ὀκρίβας für Aischylos) entsprechen nicht der *Poetik*, weswegen die ältere Forschung gezögert hat, diese Partie wirklich für Aristoteles in Anspruch zu nehmen. Zweifel mag man auch daran haben, dass aus der Themistios-Rede mit F 43a eine Partie als Aristoteles-Fragment ausgehoben wird, die erkennbar nichts mit Dichtung zu tun hat, sondern von der Entwicklung der Philosophie von Thales bis zu Platon handelt, eine Entwicklung, die durchaus im Sinne des Aristotelischen Entelechie-Denkens gehalten ist, aber für *De poetis* höchstens als Exkurs denkbar wäre. Siehe ferner zu Frg. XI.

*F 39 Janko – *F 41 Janko

Die hier von Janko abgedruckten Bruchstücke des P.Oxy. 3219, vielleicht aus Aristophanes von Byzanz, *Einführung zu Platon*, liefern nur wenige Stichworte: F 39 kaum Lesbares, F 40 bringt „Tragödie“ (im Akkusativ) „Apollo“ und vielleicht „Pro/atinas“. In F 41 scheint eine Entwicklungsgeschichte der Tragödie hinsichtlich der Zahl der Schauspieler (erster Schauspieler bei Thespis, zweiter bei ?, bei Sophokles dritter?) gegeben zu sein, die mit der *Poetik* übereinstimmen könnte. Aber genügt das, um diese Bruchstücke *De poetis* zuzuweisen?

*F 42 Janko

Dieser von Janko neu beigezogene Text aus Diogenes Laertios gibt – wie Themistios, F 38 und F 43a – eine an der Zahl der Schauspieler orientierte kurze Entwicklungsgeschichte der Tragödie als Parallele für die Entwicklungsgeschichte der Philosophie von einer Naturphilosophie hin zu einer umfassenderen, um Ethik durch Sokrates und Dialektik durch Platon angereicherten und damit vollendeten Wissenschaft.

Ein direkter Bezug zu Aristoteles liegt nicht vor; man wird diese Partie nur dann für *De poetis* beanspruchen können, wenn man F 38 zusammen mit F 43a als für *De poetis* gesichert hält.

F 43 Janko

Unter dieser Fragment-Nummer verbindet Janko das lange, allerdings nicht für *De poetis* prima facie einschlägige F 43a mit F 43b, der von Diogenes Laertios überlieferten Notiz, Aristoteles habe die Form der Platonischen Dialoge zwischen einem

Gedicht und der Prosa lokalisiert (s. dazu zu Frg. IV). Die Verbindung ergibt sich freilich nur recht gewaltsam über das Stichwort ‚Platon‘, in F 43a ist von gänzlich Anderem die Rede als vom Stil der Dialoge, so dass die Verbindung von 43a und 43b nicht einleuchtet.

F 44 Janko

Unter dieser Fragment-Nummer sind die schon länger bekannten Partien, die Aristoteles/*De poetis* mit der Information verbinden, Alexamenos von Teos habe vor Platon mimetische Dialoge verfasst. Diese ‚alten‘ Fragmente (F 44a = 72b R³, s. oben Frg. III.ii; F 44e = 72a R³, s. oben Frg. III.i) erweitert Janko um (bereits bekannte): eine Notiz aus Eustathios’ Ilias-Kommentar (F 44b) sowie zwei neue Texte, P.Oxy 3219 fr. 1 (F 44c) und ein aus Philodem, *De poem.* 1 gewonnenes Herakleodor-Fragment (F 44d).

F 44c (vielleicht also – s. zu *F 39 – *F 41 – wiederum aus Aristophanes’ *Einführung zu Platon*) versucht einerseits, Platon gerecht zu würdigen, indem er als Nachahmer der Mimen-Kunst des Sophron eingestuft wird, andererseits Aristoteles’ Hinweis auf Alexamenos als Vorläufer als Ausdruck von dessen ‚Tadelsucht‘, *βασκανία*, zu bewerten. Dieses Fragment ist deswegen gegenüber F 44a und 44d bemerkenswert, weil es einen Hinweis auf den Duktus gibt, in dem in *De poetis* von Platons literarischer Leistung gehandelt worden sein könnte. Der Umstand, dass Aristoteles Platons ‚Originalität‘ mit der Nennung des Alexamenos relativierte, wird hier als Kritik an Platon gedeutet.

F 44d gibt eigentlich gar keinen Hinweis auf Aristoteles; das Verbindende mit Aristotelischem ist lediglich die Einstufung der (Sophronischen) Mimen als ‚Gedichte‘, woraus sich der Terminus ‚Dichter von Mimen‘ ergibt. Man kann erwägen, diese Notiz statt in den Kontext von F 44 in den von F 43 zu rücken.

Für F 45 bis F 56 rekonstruiert Janko einen Gedankengang, in dem Ziel und Zweck von Dichtung debattiert (oder, wenn es sich nur um die Rede einer Dialog-Figur handelte: konstatiert) worden sei. Dieses Ziel, so Janko 2011, 512, liegt in der Katharsis.

Ausgangspunkt hierfür ist eine aus Philodem, *De poem.* 5 gewonnene Fragmentreihe (F 45 – F 52b), die Janko durch weitere Texte ergänzt, deren Zuweisung zu *De poetis* indes nicht unproblematisch ist (s. dazu unten zu F 52b – F 56).

F 45 Janko

Dieses Fragment hat scheint eine Definition zu enthalten – allerdings ist nicht klar, ob a: ποιητής oder b: μιμητής πράξεως τελείας das definiendum darstellt (das Fehlen

des Artikels vor beiden Nominativen lässt grammatisch beide Möglichkeiten zu; die Übersetzung bildet dies ab). Ist das zu Bestimmende a (wofür die Wortstellung und die Position des ἔστιν spräche, so läge eine zwar in Grundzügen zur *Poetik* kompatible, jedoch in einer Hinsicht problematische Definition vor. Denn zwar wird man hierin eine – entsprechend dem Fokus von *De poetis* auf den Dichter ausgerichtete – Bestimmung erkennen, die der Definition von Poesie als Mimesis in *Poetik* Kap. 1 entspricht, jedoch in der konkreten Ausführung: πράξεως τελείας eine in der *Poetik* (richtigerweise) so nicht vorgenommene Einschränkung sehen müssen: Denn zwar definiert Aristoteles dort etwa die (ihren Zweck erfüllende) Tragödie als Nachahmung einer in sich vollständigen Handlung (Kap. 6, 49b 24–25), doch bestreitet er Dichtern, die andere Formen von ‚Tragödie‘ oder Epos dichten, nicht den Rang als Dichter. Wenn jedoch eine solche Definition in *De poetis* entwickelt würde, stünde sie, durch ihre ‚reduktionistische‘ Weise, den Dichter zu definieren, in einem Spannungsverhältnis zur *Poetik*.

Wenn aber b das zu bestimmende ist, entfiele dieses Problem: Jeder Nachahmer einer vollständigen Handlung (in welcher literarischen Form auch immer) könnte damit als Dichter gelten (und Gegenstand von *De poetis*). Eine solche Auffassung dieses Fragments würde auf einer Linie mit der Offenheit des Aristotelischen Dichtungsbegriff für Prosa-Formen wie den Sokratischen Dialog liegen, wie er in *Poet.* Kap. 1, 47b 8–12 erscheint.

Bei einem solchen Verständnis des Fragments ist in ihm, pace Janko, noch nicht die Dimension der Funktion von Poesie enthalten.

F 46 Janko

Bei Philodem wird durch ὡς ἔφαμεν ein Rückbezug hergestellt; die entsprechende Partie, auf die damit verwiesen wird, ist nicht erhalten. Doch auf wen bezieht sich das hier enthaltene ‚wir‘? Janko selbst (2011, 447 Anm. 1) räumt ein, dass unklar ist, ob hier aus *De poetis* referiert wird, womit das ‚wir‘ den Sprecher im Text bezeichnen müsste, oder Philodem spricht, was bedeuten müsste, dass die folgende Funktionsbestimmung der Dichtung nicht Aristotelisch, sondern epikureisch ist.

Der Text selbst: ἔστι ἡ ποιη[τι]κὴ χρήσιμον πρὸς [ἀρε]τὴν, καθαίρουσα, ὡς] ἔφαμεν, τὸ μόριον ist inhaltlich unvollständig. Janko konkretisiert die Bedeutung von τὸ μόριον durch die zwei entscheidenden Zusätze τὸ (ἄλογον) μόριον (τῆς ψυχῆς) mit Verweis auf EN 1,13, 1102b 13–1103a 3. Mit diesem Zusatz wird zugleich die Bedeutung von καθαίρουσα determiniert. Denn – wenig später – in F 48 bedeutet es augenscheinlich ‚wegnehmen‘, ‚beseitigen‘ (τὴν ἁμαρτίαν καθαίρειν). Den durch die Natur gegebenen irrationalen Teil der Seele kann man dagegen nicht beseitigen, sondern bestenfalls ‚reinigen‘.

Dass die Dichtkunst (*nota bene*: nicht etwa konkreter ‚die Dichtung‘) einen Nutzen mit Blick auf ‚Tugend‘ hat, ist eine Position, die mit dieser konkreten Nützlichkeit

in der *Poetik* (klüglich) nicht vertreten wird; sie erscheint vielmehr wie ein Rückgriff auf traditionellere griechische Auffassungen, wie sie in Aristoph. Ran. 1008–1010 vertreten werden (...ὅτι βελτίους τε ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν).

F 47 Janko – F 51 Janko

Die genauere Beschreibung, wie diese Nützlichkeit gedacht ist, sollte im Folgenden, fortgesetzt mit F 47 bis F 51, expliziert werden. Doch ist diesen Fragmenten insgesamt wenig für die Wirkung der Dichtung abzugewinnen. In F 47 und F 48 scheint es eher um eine grundsätzliche Fallibilität des Menschen in intellektuellen und praktischen Tugenden zu gehen, die (F 48) zu entschuldigen und zu korrigieren sind(?). Wie dies mit dem in F 46 konstatierten Nutzen der Poesie für die Tugend zu verbinden ist, bleibt unklar (s. dazu insgesamt Heath 2013, 12–20).

F 47 scheint hierbei zunächst eine universelle Defizienz des ‚inneren Menschen‘, d. h. seiner Seele, festzustellen, die darin liegt, dass in ihr zugleich a) mit den jeweiligen (intellektuellen) Tugenden/Vorzügen auch stets (wenn auch in geringerem Umfang) die polar entgegengesetzten Untugenden/Laster vorhanden seien:

So weisen αἱ ἀρισται ψυχαί zugleich κακία auf, αἱ σοφώταται ψυχαί zugleich ἀφροσύνη, αἱ σωφρονέσταται ψυχαί zugleich ἀκολασία. Die hier verwendeten Begriffe wie die damit gebildeten Antithesen erscheinen nicht spezifisch ‚Aristotelisch‘ (hier würde man eher Gegenüberstellungen wie ἀφροσύνη vs. φρόνησις erwarten: EE 7,2, 1236a 5 etc., weitere Belege bei Heath 2013, 13 Anm. 38), sondern eher einem common sense-Denken verpflichtet, das hier in einem ersten Anlauf kognitive Fähigkeiten benennt, um dann noch ‚praktische‘ Fähigkeiten/Tugenden anzuschließen mit den Gegensätzen ἀνδρείαι ψυχαί – φόβοι und μεγάλωψυχοι ψυχαί – φθόνοι.

Diese Kombination von intellektuellen und praktischen Tugenden mit ihrem Gegenteil und ihre Existenz im Menschen, so fährt der Text fort, seien daran zu erkennen (θεωρεῖν), dass – hier bricht der Text ab. Doch die zuvor benannten Felder, in denen dies erkannt wird, machen deutlich, dass gemeint ist, dass in Zuständen von Unkontrolliertheit (hierfür stehen Schlafzustände, Trunkenheit, Krankheiten und Zornausbrüche) auch bei den besonders tugendhaften Menschen die zuvor benannten ‚Komplementär-Defizite‘ sichtbar werden können. Allerdings ist in diesem Zusammenhang merkwürdig, dass hier auch Schlafzustände angeführt werden, da wenigstens in EN I,13, 1102b 5–6, der Schlaf als Zustand erscheint, in dem eine ethische ‚Indifferenz‘ waltet: ὁ δ’ ἀγαθὸς καὶ κακὸς ἤμιστα διάδηλοι καθ’ ὕπνον.

Es verbinden sich mit diesem Fragment zwei Probleme: Zunächst (hierzu eingehend Heath 2013, 13; Janko 2011, 513 bezeichnet es lediglich als „a real surprise“) ist es merkwürdig, dass hier augenscheinlich auch intellektuelle Tugenden mit der Katharsis verbunden werden – soll dies bedeuten, dass hier angenommen wird, dass auch intellektuelle Defekte, die diese Tugenden beeinträchtigen, durch die Kathar-

sis ‚bereinigt‘ werden? Dies scheint nicht zu F 46 zu passen, und es fügt sich auch nicht in die sonst bezeugten oder diskutierten Bedeutungen von Katharsis (ausführlich Heath 2013, 13–20).

Ferner ist innerhalb des Katalogs der Zustände περὶ τὰς [τοι]αύτας ἢ[δον]άς nicht leicht verständlich; zum einen zeigt [τοι]αύτας an, dass bereits zuvor von einem bestimmten breiteren Feld von ἡδοναί die Rede gewesen sein sollte; zum anderen ist fraglich, inwiefern und welche ‚Vergnügen‘ eine Schwächung der kognitiven Fähigkeiten bzw. Kontrollfähigkeiten herbeiführen. Janko vergleicht hierfür EE 3,2, 1230b 18 und Plat. Leg. 9, 869e, wo jedoch eher vom ‚Unterliegen‘ gegenüber Vergnügen die Rede ist.

F 48 setzt hier nicht bruchlos fort; zudem ist der Text schwer zu verstehen, da in diesem Textstück von Philodem Aristoteles zwar zitiert zu werden scheint (οὗτος sollte Aristoteles bezeichnen), doch das den Hauptsatz/die Aussage des Aristoteles eröffnende Verbum nicht sicher herstellbar ist:]ύαται liest Janko,]ίσκεται Armstrong. Unstrittig ist nur die starke Verneinung dieses Verbs durch οὐδαμῶ[ς].

Die Fortsetzung erscheint gesicherter: Das (als acc. abs. konstruierte) Partizip ἐξόν folgt in konditionaler Bedeutung (bedingt durch die Negationen μήτε ... μήτε), von ἐξόν ist der Infinitiv διαμαρτάνειν abhängig, der durch ‚mehr oder weniger‘ näher bestimmt wird. Nicht klar ist der Bezug des durch καί hervorgehobenen Genitivs τοιαύτης ἀδοξίας. (Auch hier ist unklar, worauf sich τοιαύτης bezieht, es sollte im Vorausgehenden die ἀδοξία näher erläutert worden sein.) – Jankos Übersetzung („if one can fail neither less nor more to incur such ignominy“ – „wenn man nicht weniger oder mehr als eine solche Schmach auf sich nehmen kann“) bezieht den Genitiv als Objekt zu διαμαρτάνειν, lässt jedoch das καί aus. Wenn man διαμαρτάνειν gleichsam als Gegenbegriff zu τυγχάνειν auffasst, bedeutet diese Konstruktion: „wenn es weder weniger noch mehr möglich ist, auch eine solche ‚Schmach‘ zu verfehlen“. D.h., hier wird der Fall angenommen, dass die ‚derartige Schmach‘ in jedem Fall und ohne graduelle Abstufung einer Person zuwächst, also eine Art von Unausweichlichkeit für diese Schmach vorliegt.

Von diesem Sinn der Konstruktion ausgehend kann man für das Hauptverbum in Verbindung mit der Negation ‚keineswegs‘/‚niemals‘ einen Sinn postulieren, dass bei einer derartigen Unvermeidlichkeit der Schmach eine Art von Schutz für die Person, die von der Schmach getroffen wurde, postuliert wird. Rhet. 2,2, 1379a 29–30 verzeichnet als Verben für das Verhöhnern καταγελᾶν, χλευάζειν, σκώπτειν, Verben, die insgesamt ein ὑβρίζειν implizieren. Hieraus ergibt sich insgesamt eine gewisse Plausibilität für die von Janko rekonstruierte Form κεχλεύασται, auch wenn das Perfekt nicht das nächstliegende Tempus im Gedankenzusammenhang ist.

Doch auf welcher Ebene der Diskussion bewegt sich der Text hier? Geht es um eine allgemeine Aussage (mit der an F 47 angeknüpft wird, im Sinne von ‚da wir alle in bestimmten Konstellationen Fehler machen, darf man insbesondere bei unvermeidlicher Schmach – infolge eines solchen Fehlers – niemanden verhöhnen‘) oder

um einen Fehler des Dichters, der entweder den in F 46 diagnostizierten Nutzen der Dichtkunst verfehlt (Janko 2011, 447 Anm. 3 nennt beide Möglichkeiten, entscheidet sich jedoch nicht. Im Kommentar ad loc. geht er nicht weiter auf das Problem ein)? Oder geht es gar um Konstellationen in e.g. einer Tragödie: In EN 4,15, 1128b 10–13 definiert Aristot. die Scham, αἰδώς – die als Affekt eingestuft wird – als φόβος τις ἁδοξίας, als ‚eine gewisse Furcht vor Ehrlosigkeit bzw. Schande. Vgl. Phaidra in Eur. Hipp. (vgl. V. 375ff.: Sorge um die αἰδώς, V. 615–668 Schmährede des Hippolytos gegen Phaidra/die Frauen, die in Phaidra vor einer Ehrlosigkeit fürchten lässt).‘

Die Fortsetzung des Fragments gehört augenscheinlich nicht mehr Aristoteles, sondern Philodem, der daraus eine Folgerung zieht: διόπερ κτλ. Hierbei hat, anders als wohl in F 46, καθαίρειν keine spezifische, ‚kathartische‘ Bedeutung, sondern bedeutet ‚entfernen‘.

F 49 ist leider recht stark zerstört; die erkennbaren Wörter zeigen allerdings, dass auch hier der Zusammenhang von κάθαρσις und ἁμαρτία wie in F 48 als ‚Beseitigung von Fehlern‘ hergestellt wird, damit also keine Verbindung zur Wirkung von Poesie/Poetik hergestellt ist.

Zu den Fehlern von Dichtern vgl. die ausführliche und systematische Behandlung in Poet. Kap. 25.

F 50 scheint in einen Zusammenhang mit Poet. Kap. 6 rückbar, es erscheinen die Stichworte: ἔλεος, ἐλέου κάθαρσις ... τραγική – doch ist der Text so stark zerstört, dass inhaltlich fast nichts aus diesem Fragment zu gewinnen ist. ἐλέου κάθαρσις ist ohne Zusammenhang, die mit Blick auf die sog. Katharsis-Formel brisante Frage, welche Funktion hier der Genitiv hat, ist unbeantwortbar.

F 51 liefert ein ähnliches Bild, hier könnte von Tragödie und Furcht/φοβέ[die Rede gewesen sein, doch ist kein Sinn aus den Überresten zu gewinnen.

F 52a/b Janko

Hiermit erscheint ein neuer Gesichtspunkt: Der Zielpunkt einer τέχνη bzw. wohl, aristotelisch gedacht, ihre ‚Zweckursache‘, wird in abstrakter Form diskutiert. Für F 52a (P.Herc. 1581 fr. 1,15) hat Nardelli die Ergänzung καὶ ποεῖ καθ[αρσιν vorgeschlagen, die Janko aufgrund des Kontexts zurecht zurückweist und stattdessen καθ[όλου vorgeschlägt.

*F 52c Janko

Siehe oben den Kommentar zu Poetik 2, Frg. VI. Insofern in F 52a/b auch die Zweckursache zugrunde gelegt ist, könnte man dieses Fragment auch in den hier vorliegenden Zusammenhang stellen.

F 53 Janko

Dass Janko die Partie Aristot. Pol. 8,5, 1339b 40–1340b 16 als ‚Fragment‘ einstellt, ist problematisch; in Janko 1987, 58, figuriert eben dieser Text als ‚Testimonium‘ für Aristoteles' Katharsis-Konzeption, eine Einstufung, die sinnvoller ist, weil hiermit der Zeugniswert dieser Partie weitaus besser bestimmt ist als mit dem Begriff ‚Fragment‘.

F 54 Janko

Siehe oben den Kommentar zu *Poetik* Buch 2, Frg. V.

F 55 Janko

Siehe oben den Kommentar zu *Poetik* Buch 2, Frg. V.

F 56 Janko

Siehe oben den Kommentar zu *Poetik* Buch 2, Frg. V.

F 57 Janko

Für die Heranziehung von Poet. Kap. 15, 1454b 15–18 gilt das oben zu F 53 Festgestellte (in Janko 1987, 62, war diese Textstelle ebenfalls lediglich als Testimonium eingestuft).

F 58 Janko

S. oben zu Frg. V.

F 59 Janko – F 63 Janko

Diese teilweise stark zerstörten Fragmente hat Janko 2011, 379–384 als Überreste des 7. Buchs *Über die Philosophie* des Aristokles von Messene eingestuft, eine Identifikation, die infolge ihres Hypothesen-gegründeten Charakters naturgemäß unsicher ist. Dass ein Bezug zu Aristoteles vorliegt, dessen Name im Papyrus nicht auf-

taucht, ist – seit Gomperz – damit begründbar, dass in F 63, col. ii, vom Threnos des Odysseus in der *Skylia* die Rede ist, also von just jenem Threnos, den Poet. Kap. 15, 54a 30–31 als Beispiel für ein ethos genannt wird, das unpassend ist. Der Papyrus führt – unter Hinzufügung des in der *Poetik* nicht genannten Dichters Timotheos, die *Poetik* kann also hier nicht zugrunde liegen – dieses Klagelied ebenfalls als Beispiel (παράδειγμα, col. ii, 25) für eine mimesis an, die unähnlich dem Odysseus sei. Insgesamt lassen die teilweise stark zerstörten Überreste erkennen, dass in diesem Text von Verstößen oder guter Handhabung der Ethopoiie durch Dichter gehandelt wurde. Damit ist der Bereich thematisiert, den Poet. Kap. 15 behandelt und von dem es in Kap. 15 heißt, dass hierüber ‚in den herausgegebenen Abhandlungen hinreichend gesprochen ist‘ (1454b 17–16: bei Janko F 57). Man kann daraus schließen, dass, wenn damit dort *De poetis* gemeint ist, ‚Aristokles‘ (bzw. der Autor des Textes) hier für seine Ausführungen eben *De poetis* herangezogen hat.

F 59 Janko – F 61 Janko

Aus den Buchstabenresten ist nichts zu gewinnen.

F 62 Janko

Zu τὸ ἁρμόττον siehe Poet. Kap. 17, 54a 22–24.

F 63 Janko

Col. i.

ῥη]τορικοὶ [καὶ πολιτ]ικοὶ καὶ [διαλεκτι]κοὶ: So die von Janko übernommene Rekonstruktion Oellachers, der davon ausgeht, dass hier der Dichter mit anderen Gruppen von Text-Produzenten verglichen wird. Dies ist, vgl. Poet. 6, 50b 6, denkbar, möglich wäre aber auch, dass Schreibweisen des Dichters im Sinne der Unterscheidung von Poet. 6, 50b 7–8 bezeichnet werden.

Col. ii.

Zu Homer und Sophokles als ‚guten‘ Dichtern vgl. Poet. Kap. 3, 48a 25–26; zu ihnen als Modellen Poet. passim.

Andromache: Il. 22, 462–465.

Timotheos: S. oben Kommentar zu Poet. Kap. 2, 48a 15–16; zur *Skylia* s. Kommentar zu Poet. Kap. 15, 54a 30–31.

*F 64 Janko

Unter diese Nummer stellt Janko das Referat, das Philodem in De poem. 5 über eine ‚Zusammenfassung‘ gibt, die der Epikureer Philomelos (vielleicht ein Zeitgenosse des Zenon von Sidon) über die Frage, was ein guter Dichter ist, aus verschiedenen Autoren zusammengestellt zu haben scheint. Hierbei erscheint die von Philomelos referierte Position (οἱ μὲν οἰόμενοι) mit den Stichwörtern der Aufgaben: μῦθος, ἡθοποιία (also wohl = ἦθος) und λέξις, die ein Dichter ungefähr gleich gut (παραπλησίως ὁμαλίζειν) erfüllen können muss, damit er als vorzüglich gelten könne (ποιητὴν ἄριστον εἶναι), ähnlich den Anforderungen, die die *Poetik*, etwa Kap. 6, an eine Tragödie (und entsprechend an das Epos) richtet. Daher ist seit Jensen immer wieder erwogen worden, hier die *Poetik* im Hintergrund zu sehen. Janko 2011, 526 verwirft dies richtigerweise, da die Gleichsetzung mit Poet. Kap. 6 nicht aufgeht (dort nimmt Aristoteles ja sogar eine Reihung von mythos, ethos und lexis vor, eben keine Gleichstellung in der Bedeutung) und die *Poetik* selbst im Hellenismus nicht bekannt gewesen sei. Letzteres mag man in dieser apodiktischen Form bezweifeln, doch scheint die Zuweisung zu *De poetis* sich darauf stützen zu können, dass hier – mit der analytischen Begrifflichkeit des Aristoteles (mythos, ethos, lexis als qualitative Teile von Poesie) – der Frage nachgegangen wird, was ein guter Dichter ist, der Frage also, die in *De poetis* (s. oben Einleitung) zugrunde gelegen haben dürfte.

F 65a–e Janko

S. oben zu Frg. VII.

F 66a Janko

s. oben zu Frg. VII.

F 66b Janko

s. oben zu Frg. VII.

F 66c Janko

S. oben zu Frg. VII – hier scheint durch das von Tzetzes gebrauchte Verbum ἥριξε auf den Zusammenhang des φιλονοικεῖν verwiesen; dass hier im Hintergrund die von Diog. Laert. 2,46 für *De poetis* reklamierte Konstellation stehen kann, ist evident:

Allerdings könnte die Tzetzes-Partie auch nur auf Diog. Laert. 2,46, nicht auf Aristoteles zurückgehen.

*F 67a Janko

S. oben zu Frg. VII: ob der seltene Name Syagros allein ausreicht, diese Partie für *De poetis* zu sichern, mag man bezweifeln.

*F 67b Janko

S. oben zu Frg. VII. Diese Partie muss eher als Testimonium für den explizit von Eustathios genannten Aelian gelten denn als Fragment aus Aristot. *De poetis*.

*F 68 Janko

(= Orph. 889 T Bernabé)

Cicero schreibt Aristoteles die Leugnung der Existenz des ‚Dichter‘ Orpheus zu und die dementsprechende Zuweisung des *Orphicum carmen*. Es ist unklar, was damit bezeichnet werden soll: Orphische ‚Rhapsodien [West], ein Hieros Logos [Bernabé]? an einen Pythagoreer Kerkops (so auch Harpocrat., Lex, κ 42, Orph. 406 T Bernabé). Ob dies auf *De poetis* oder e.g. *De philosophia* zu beziehen ist, lässt sich nicht klären. Man kann gegen *De poetis* ins Feld führen, dass in Frg. VI (F 66a Janko) ein Kerkops – ohne weitere Zusätze – als Widersacher Hesiods zu dessen Lebzeiten figuriert, was chronologische Schwierigkeiten bedeuten müsste, wenn er jetzt als Pythagoreer eingeführt wird. Man mag dies Problem mit Janko damit lösen, die Nachricht, die für Aristoteles gelten soll, auf die schlichte Leugnung der Autorschaft des Orpheus zu begrenzen.

*F 69 Janko – *F 70 Janko

Die beiden Fragmente, wohl aus zwei unterschiedlichen Lyriker- oder Alkaios-Kommentaren, bringen Aristoteles und Alkaios in Verbindung; mehr lässt angesichts der stark zerstörten Texte nicht gewinnen. Ob hierfür den Kommentatoren *De poetis* vorlag (zu Alkaios dort s. Frg. VI bzw. F 66a Janko) oder eine *Politeia*, ist nicht zu entscheiden.

*F 71 Janko

Ob diese Nachricht über die Freiheitsliebe des Empedokles in *De poetis* oder (so Rose) in den verlorenen Soph. gehört, ist unklar.

*F 72a–b Janko

S. oben zu Frg. II

F 73 Janko

S. oben zu Frg. I.

*F 74 Janko

S. oben zu Frg. XII.

†F 75 Janko

Die Partie aus Olympiodors *Alkibiades-Kommentar*, in der die fünf verschiedenen Typen von Katharsis aufgezählt und kurz charakterisiert werden, hierunter als vierter Typ der Aristotelische, ist hier nicht in toto aufgenommen (man mag sich fragen, warum Janko für ein von ihm als spurium eingestuftes Fragment einen solch weiten Textausschnitt druckt). Die Angabe, dieser Typ (ausdrücklich als ‚aristotelisch‘, nicht als ‚des Aristoteles‘ benannt) führe auf eine Symmetrie/Ausgewogenheit (s. hierzu ausführlich Heath 2013, 15 Anm. 46) durch die Gegenüberstellung von einander feindlichen Elementen, lässt sich nicht mit den Katharsis-Konzepten von *Poetik* und – soweit erkennbar – *De poetis* verbinden.

3. TEXTE ZUR ARISTOTELISCHEN LITERATURTHEORIE

Einführung

Wie aus dem Vorausgehenden deutlich geworden ist, eröffnet das von Janko erschlossene neue Material zu Aristoteles' *De poetis* zwar eine Reihe neuer Perspektiven auf die Literaturtheorie des Stagiriten, doch bleiben die ‚alten‘ Fragen weiter bestehen, d. h. die Fragen nach der Komödientheorie und nach der Integration der nicht-mimetischen Dichtungsformen in die Konzeption der Theorie. Hierfür bieten einige spätantike, mittellateinische und byzantinische Texte gewisse Anhaltspunkte, Texte, die von Richard Janko (1984) bei seiner Rekonstruktion des zweiten *Poetik*-Buchs herangezogen worden sind, die aber auch Georg Kaibel bei der Vorbereitung seiner Edition des ersten Bandes der „Comicorum Graecorum Fragmenta“ (1899 – bekanntlich ist mehr nicht erschienen) ausgewertet und darüber in einer Göttinger Akademie-Abhandlung Rechenschaft abgelegt hatte (Kaibel 1898).¹ Während Janko 1984 grundsätzlich auf das Material als potentielle Überreste, Testimonien oder Fragmente der von ihm rekonstruierten Kurzfassung des zweiten *Poetik*-Buches blickte, sah Kaibel 1898 in ihnen gleichsam die Trümmer und Überreste eines verlorenen spätantiken Mega-Werkes, der *Chrestomathie* des Proklos, in der er das zentrale Sammelbecken der antiken Literaturgeschichte und -theorie in der Tradition des Aristoteles erkennen wollte, die sich mit verschiedenen Anreicherungen über peripatetische Zwischenstufen und Bündelungen wie etwa in den Werken Suetons bis in die Spätantike und über Proklos in die byzantinische wie über Diomedes in die mittellateinische Literatur erhalten habe. Kaibels wie Jankos Thesen haben im Grundsätzlichen wie im Detail Widerspruch erfahren. Ich habe diese Bedenken und ‚Gegenargumente‘ teils in den folgenden Einleitungen zum Tractatus Coislinianus und zur *Chrestomathie*, teils in den Anmerkungen zu den Texten zu dokumentieren und zu evaluieren versucht. Gleichwohl sind beider Thesen mit vielen weiterhin wichtigen Einsichten und Überlegungen entwickelt, so dass sie mindestens ‚heuristisch‘ von großem Wert für eine Geschichte der (aristotelisch geprägten) Literaturkritik der späteren Antike bleiben.

Die im Folgenden mit je einer mehr oder minder ausführlichen Einleitung und Erläuterung zweisprachig vorlegten insgesamt 15 Texte bieten einerseits systematische Betrachtungen der Komödie (Text 1–4), andererseits mehr oder minder von Hypothesen über die Entstehung der Gattung² ausgehende Gattungsgeschichten,

¹ Zu Georg Kaibel (1849–1901) s. Finkmann 2021.

² Bemerkenswerterweise ist die Entstehung zumeist ‚aristotelisch‘ gedacht, d. h. die Komödie entsteht aus der öffentlichen Rüge heraus, wofür insbesondere ein Susarion-Fragment in

in die systematische Gesichtspunkte einbezogen sind (Text 5, 6, 9, 11, 12, 14). Teils verbinden sie Überlegungen zur Komödie mit Vergleichen zur Tragödie (Text 1, 7, 9, 15).

Aristoteles definiert die Poetik durch das Prinzip der Mimesis. Es ist erkennbar, dass die spätere antike Literaturwissenschaft diese strenge und viele lyrische Formen aus der Poesie ausschließende Definition (und damit Wesensbestimmung) nicht übernimmt. Wohl im Rückgriff auf die grundsätzliche Unterscheidung zwischen mimetischer und nicht-mimetischer Poesie, die Platon anbietet,³ wird die Trennung zwischen mimetisch und nicht-mimetisch zum reinen Ordnungsinstrument für das Feld der Poesie: So unterscheidet selbst der ‚aristotelisierende‘ Tractatus Coislinianus (Text 1, § 1) zwischen τῆς ποιήσεως ἢ μὲν ἀμίμητος, ἢ δὲ μιμητή; in Proklos' *Chrestomathie* (Text 8, § 11–12) wird in ‚mimetisch‘, ‚dihegetisch‘/‚erzählend‘ und ‚gemischt‘ geteilt, eine Teilung, die auch in der Nomenklatur Diomedes (Text 13, Gramm. III. 1, § 2) verwendet.

Die damit verbundene Preisgabe des ‚Aristotelischen‘ Zuschnitts von Poesie zugunsten eines traditionelleren Konzepts, das sich an der metrischen Form orientiert, erlaubt es Proklos, Heliodor (Text 10) wie auch Diomedes, die mannigfachen lyrischen poetischen Formen (systematisch) aufzunehmen. Man mag sich die Frage stellen, ob angesichts dieser doch augenscheinlich weiten Verbreitung einer ‚un-aristotelischen‘ Auffassung von Poesie und Poetik in der späteren antiken Literaturkritik nicht eine höhere Wahrscheinlichkeit gegeben ist, auch den Tractatus Coislinianus, der ja dezidiert in § 1 auf diese Auffassung systematisch Bezug nimmt, in einem Kontext zu lokalisieren, der weniger als Aristotelisch denn als ‚aristotelisch‘ anzusprechen ist. Vorstellbar wäre auch für eine *Chrestomathie* in dem Zuschnitt, den Kaibel postuliert hat, eine entsprechende abstrakte Behandlung der Komödie. Doch gesichert erscheint mir dies nicht. *Videant sequentes*.

Text 1: Der Tractatus Coislinianus

Der Tractatus Coislinianus ist ein kurzer Text über die griechische Komödie, der sich in einer Sammelhandschrift (heute zitiert als Parisinus Coislinianus 120) aus dem 10. Jh. befindet, die im 13. Jh. im Kloster Megisti Lavra auf dem Athos zu loka-

Anspruch genommen wird. Hierüber lässt sich eine Verbindung zu Aristot. *De poetis*, Frg. XII bzw. *F 32 Janko, herstellen.

3 Platon bietet hierfür zwei Systematisierungen/Terminologien an: In Rep. 3, 392d bzw. 394c–e bietet er eine Unterscheidung zwischen dihegetischer, mimetischer und ‚gemischter‘ Kunst/Dichtung an, in Buch 10 operiert er mit einem Mimesis-Begriff von Dichtung, der nur noch (ohne dass dieser Terminus explizit gebraucht würde) zwischen nicht-mimetischer und mimetischer Dichtung (μιμητική, 595a) unterscheidet und in der mimetischen Dichtung ausdrücklich Homer einreicht, der in Buch 3 zur ‚gemischten‘ Form gerechnet wurde. Siehe hierzu auch Einl. 69–70.

lisieren ist, wo sie 1647 zusammen mit anderen griechischen Handschriften Athanasius Rhetor für den französischen Politiker (und Handschriftensammler) Pierre Séguier (1588–1672) kaufte. Séguier vererbte seine Sammlung seinem Neffen Henri-Charles de Coislin (1665–1732), der sie an die Benediktiner von Saint-Germain-des-Prés in Paris gab, von wo aus sie 1795 an die französische Nationalbibliothek kam. Dort bildet sie einen der drei Fonds griechischer Handschriften.

Der Coislinianus 120 zerfällt in zwei Teile. Der erste enthält Exzerpte aus patristischen Texten, der zweite Teil Auszüge aus zumeist spätantiken Kommentaren zu Aristoteles sowie Zusammenfassungen Aristotelischer Schriften. Innerhalb dieser Auszüge findet sich auch ein kurzer Text über die Komödie (fol. 248v. – 249v.). Diesen Text publizierte erstmals J. A. Cramer (*Anecdota Graeca*, Vol. 1, Oxford 1839, p. 403–406): Seine Einbettung in aristotelische Kontexte im Manuskript wie auch seine an Aristoteles gemahnende Struktur (insbesondere die durch Diagramme dargestellten systematischen Unterteilungen) und Argumentation haben seither immer wieder die Frage aufgerührt, ob mit dem *Tractatus Coislinianus* nicht eine Kurz-Zusammenfassung des Komödien-Abschnitts aus dem verlorenen 2. Buch der Aristotelischen *Poetik* vorliegen könnte.

Auf den ersten Blick fällt ins Auge, dass in § 2 eine Definition der Komödie gegeben wird, die formal an der Definition der Tragödie orientiert ist, die in *Poetik* Kap. 6 entwickelt ist. Diese Definition gebraucht sogar den Terminus ‚katharsis‘, indes in Kombination mit Genitiven (ἡδονῇ, γέλως), die sich nur schwer mit den Affekten, die Aristoteles in *Rhetorik* und *Poetik* nennt, verbinden lassen. Ist dies ein sicherer Hinweis darauf, dass im *Tractatus* eine Kurzfassung des 2. Buchs der *Poetik* vorliegt?

Freilich: Die intensive Debatte, die auf den letzten umfänglichen Versuch entbrannte, den *Tractatus* auf Aristoteles zurückzuführen (Janko 1984/2002), hat zahlreiche Gesichtspunkte und Argumente herausgestellt, die gegen eine direkte Herkunft des Textes aus der *Poetik* sprechen (so Schenkeveld 1986, Fortenbaugh 1987, Bremer 1988, Glei 1990). Denn ungeachtet der interessanten ‚Reminiszenzen‘ an die *Poetik* sind beachtliche Diskrepanzen gegenüber zentralen Konzeptionen der *Poetik* unübersehbar; zudem enthält der Traktat Gedanken, die auf einen ‚nach-aristotelischen‘ Entstehungskontext verweisen (grundlegend hierzu Nesselrath 1990, 102–149).

So erscheint es gegenwärtig als die plausibelste Hypothese, im *Tractatus* eine mehr oder minder in sich widerspruchsfreie Synthese der im Peripatos entwickelten Lehrmeinungen zur Komödie zu erkennen, verfasst offenbar ohne direkte Kenntnis des 2. Buchs der *Poetik*, aber in Anlehnung an deren 1. Buch (wie insbesondere die Definition der Komödie in § 2 zeigt). Man kann hieraus schließen, dass augenscheinlich in der Schule des Aristoteles bereits in der Antike das 2. Buch der *Poetik* nicht mehr greifbar war, also ein früher Verlust dieses Buches zu konstatieren ist,⁴

4 Siehe hierzu Glei 1990, 287–288.

der zu einer ‚Ersatz-Konstruktion‘ führte, die im Tractatus Niederschlag fand. Mag also dieser Text keinen direkten Zeugniswert für Aristoteles’ Komödien-Theorie besitzen, so bleibt er doch ein bedeutsames Dokument für die antike griechische Literaturtheorie.

Der Text selbst gibt sich systematisch; er verdeutlicht seine Systematik durch wiederholten Gebrauch von Diagrammen, die die Unterteilungen von ‚Dichtung‘, ‚Quellen des Lachens‘ etc. in äußerst knapper Form präsentieren. Dass hierin ein offenbar mehrstufiger Prozess der Zusammenfassung eines wesentlich ausführlicheren Ausgangstextes zum Abschluss gekommen ist, zeigen Spuren im Text selbst (etwa die erhalten gebliebenen Reste von Kürzungs-/Zitat-Signalen: „und er sagt“ – καὶ ὅτι⁵ oder ein zwölfmal am Rand der Handschrift erscheinendes Zeichen, das ebenfalls ὅτι abgekürzt anzeigt⁶) wie auch die bisweilen ohne anschauliche Beispiele fast unverständlichen Begriffs-Kaskaden in einigen Diagrammen.

Einige kürzere literaturkritische Traktate aus byzantinischer Zeit, die – als Teil von Einführungen zu den Komödien des Aristophanes überliefert – als ‚Vorreden über die Komödie‘ (*Prolegomena peri komodias*, maßgeblich herausgegeben von Koster 1975) bezeichnet werden, bieten Parallelen zu Teilen des Tractatus oder sogar ausführlichere Versionen einzelner Abschnitte: So bieten Parallelen zu:

Tractatus § 3: *Prolegomenon* VI Koster [hier Text 2].⁷

Tractatus § 8: *Prolegomenon* Xd Koster [hier Text 4].

Eine Ergänzung zum Tractatus § 8 bzw. *Prolegomenon* Xd gibt *Prolegomenon* VII [hier Text 3].

Man kann aus diesen Konstellationen folgern, dass eine ausführlichere Version des Tractatus in der Spätantike bzw. in frühbyzantinischer Zeit für die Anfertigung der Einleitungen zu Aristophanes-Editionen benutzt worden ist und aus dieser Version die entsprechenden Partien für diese *Prolegomena* mehr oder weniger wörtlich ausgehoben worden sind.

Der unten gegebene Text des Tractatus und der *Prolegomena* folgt den Editionen von Koster 1975 und Janko 1984/2002⁸, die Paragraphen-Einteilung des Tractatus entspricht der seit Cramer üblichen Gliederung.

Handschriftensigle:

C : Parisinus Coislinianus 120 (saec. X).

5 Von Kaibel p. 50 Anm. 5 als „epitomatoris vestigium“ bezeichnet.

6 Siehe Schenkeveld 1986, 213.

7 Dieser Text findet sich aufgenommen im Anec. Cram. I § 17–18 [hier Text 12a = Prol. XIb Koster].

8 Nicht übernommen sind indes aus Janko die Textänderungen bzw. die Ergänzungen des Tractatus, die dem Ziel dienen, diesen Text der angestrebten Rekonstruktion von *Poetik* Buch 2 anzupassen bzw. Harmonisierungen mit *Poetik* Buch 1 herzustellen.

Text 2–4: Prolegomena Περὶ κωμῳδίας VI, VII, Xd

Die unter diesen Nummern verzeichnete Texte sind in Aristophanes-Handschriften überlieferte (Kurz-)Traktate über bestimmte Aspekte der Alten Komödie. Der griechische Text ist jeweils nach Koster 1975 gegeben, der app. crit. ist selektiv angelegt und soll lediglich Hinweise geben, wo der Text problematisch bzw. durch Konjekturen hergestellt ist.

Die Handschriftensiglen entsprechen denen in Koster's Ausgabe:

Chis: Vaticanus Chisianus R. IV. 20 (saec. XV)

G : Venetus Marcianus 475 (saec. XIV)

Ps: Parisinus Suppl. Gr. 463 (saec. XIV)

U: Vaticanus Urbinas 141 (saec. XIV)

V: Venetus Marcianus 474 (saec. XII vel XI)

V⁵⁷: Vaticanus gr. 57 (saec. XIV);

Tr¹ bezeichnet die erste Fassung der Aristophanes-Ausgabe des Demetrius Triclinius.

Text 2: Prolegomenon Περὶ κωμῳδίας VI: Über das Lachen (Koster p. 15–16)

Im kurzen Prolegomenon VI (es findet sich in zahlreichen Aristophanes-Handschriften) werden die Quellen des Lachens, die der Tractatus § 2/3 ohne jede Anschaulichkeit nur anhand von Stichworten erläutert, ausführlicher und mit, soweit nachweisbar, kurzen Beispielen aus der Aristophanischen Komödie, insbesondere den *Wolken*, erklärt, die in einer Reihe von Mss. auf das Prolegomenon folgen.

Text 3: Prolegomenon Περὶ κωμῳδίας VII: Über den Chor (Koster p. 17–18)

In einer Reihe von Aristophanes-Handschriften ist – ohne weiteren Titel – dieser kleine Text separat überliefert, zudem findet er sich auch als Schlussteil der sog. Hypothesis III (bzw. VII bei Dover 1968) zu Aristoph. *Wolken*. Der Text bietet eine merkwürdige Erläuterung zum Auftreten bzw. Sprechen und Singen des Chores, die darin gipfelt, dass Parodos und Parabase gleichgesetzt werden. Seine ‚Bedeutung‘ liegt daher zu einem darin, dass er vor Augen stellt, wie schwer sich die Komödien-Theorie mit den spezifischen Bauformen der Alten Komödie tat, zum anderen dar-

in, dass mit ihm offenbar der Text zu identifizieren ist, aus dem Tzetzes (und andere byzantinische Philologen) sein Verständnis von Parabase gewann.⁹

Text 4: Prolegomenon Περὶ κωμωδίας Xd: Über die Teile der Komödie (Koster p. 21)

Das kurze Prolegomenon Xd (es ist teils als selbstständiger Text in Aristoph.-Mss., teils als zweite Hälfte der sog. Hypothesis VII von Aristoph. Nub. überliefert¹⁰) scheint die Bestimmung der quantitativen Teile der Tragödie aus Aristoteles' *Poetik*, Kap. 12 (1452b19ff.) fast wörtlich wiederzugeben. Es überschneidet sich mit dem Prooem. I des Tzetzes (prol. XIa Koster, unten Text 11a), das fast wortgleich die vier Teile der Komödie bestimmt (Prooem. I, § 20), am Ende aber – ohne sie einzeln zu bestimmen – noch zusätzlich die Zahl ‚Sieben‘ für die Teile der Parabase anzugeben weiß.¹¹

Text 5: Platonios

Text 5a: Über den Unterschied zwischen den Komödienformen

Text 5b: Über den Unterschied in den Stilen (zwischen Kratinos, Eupolis und Aristophanes)

In einigen Aristophanes-Handschriften finden sich zwei Exzerpte¹² aus einer Abhandlung des Platonios, eines sonst nicht weiter bekannten Literaturkritikers unbekannter Zeit (vielleicht aus der Spätantike?), die Unterschiede i) zwischen Alter und Mittlerer Komödie benennen und sie auf den Wandel der politischen Verhältnisse in Athen zurückführen und ii) zwischen den Stilen der drei kanonischen Dichter der Alten Komödie herausheben. In beiden Texten sind Anklänge an den Peripatos enthalten.¹³ Das Bemerkenswerte an dem Bild, das Platonios von der Komödie zeichnet, ist eine Konsequenz der Anschauung: Offenbar geht er von einer funktionalen Bestimmung des Wesens der Komödie aus, die deren Kern (oder in der Formulierung des Platonios: deren „Prägung“, *τύπος*) – der bei der Alten Komödie

⁹ Vgl. Tzetzes, Proöm. I, § 20, s. unten Text 11a. Hierzu instruktiv Theiler 1950.

¹⁰ Siehe die Aufstellung in Dover 1968, 1.

¹¹ Ausgeführt werden diese sieben Teile in korrekter Form in Hephaest., *De carmin.* VIII.

¹² Die Überschrift macht den Exzerpt-Charakter durch *ἐκ τῶν* deutlich. Ob und in welchem Umfang zusätzlich der Text komprimiert und gekürzt, d. h. zur Epitome gemacht wurde (Nesselrath 1990, 30, setzt Exzerpierung und Epitomierung offensichtlich gleich), ist jedoch nicht mehr erkennbar.

¹³ Siehe Perusino 1989 bzw. Nesselrath 1990, 30–34.

offen zu Tage zu treten scheint – in der Verspottung von Mächtigen in Athen sieht (s. § 2/3) und diese Verspottung auf die demokratischen Strukturen, insbesondere die Redefreiheit bzw. die Straflosigkeit für die Ausübung der Redefreiheit gegründet betrachtet. Von hier aus wird die Entwicklung von der Alten zur Mittleren Komödie als allein der Veränderung von der Demokratie zur Oligarchie bzw. zur Makedonen-Herrschaft geschuldet gedeutet. Der Wegfall der Straflosigkeit von Spott führt zunächst zum Ausbleiben von Choregen, d. h. Bürgern, die die Aufführungen und hierbei den besonders teuren Chor finanzieren: Ohne Chor aber entfallen die Chorlieder und insbesondere die Parabase (diese wird einer eigenen Erklärung, § 8, gewürdigt¹⁴), und anstelle der Kritik an lebenden Personen des öffentlichen Lebens übt die Komödie – aus Angst (§ 6) – nunmehr nur ‚Literaturkritik‘ an zumeist toten Dichtern, d. h., sie wird zur Mythenparodie, wofür Aristophanes’ *Aiolosikon* als Beispiel beigezogen wird. Dieser Mechanismus erklärt sodann die Veränderung in den Stoffen von Alter zur Mittleren Komödie (§ 11/12), und schließlich auch die Veränderung in den Masken, die von Porträt-Masken zu (überzeichneten) Typen-Masken werden.

Eine ‚Perle‘ der Literaturgeschichte bietet der Text: Nur durch ihn wissen wir, dass Kratinos’ Komödie *Ὀδυσσῆς* / *Die Odysseuse* (oder *Männer wie Odysseus*) keine Parabase (und keine Chorlieder – dies ist nach den Fragmenten wohl falsch¹⁵) aufwies und ohne den für die Alte Komödie typischen Spott auf Zeitgenossen auskam. Ob hierfür – wie Platonios annimmt – eine Einschränkung der Komödienfreiheiten durch das sog. Dekret des Morychides (für die Zeit von 439–437 v. Chr.) Ursache war, ist nicht sicher.¹⁶

Das zweite Exzerpt skizziert Stil-Unterschiede zwischen Kratinos, Eupolis und Aristophanes, wobei – in schematisierender Betrachtung – Kratinos und Eupolis als Extreme präsentiert werden, zwischen denen Aristophanes einen Mittelweg einschlägt. Für Kratinos wird hierbei eine strenge Herbheit konstatiert (und in der Beschreibung durch eine militärische Metaphorik verdeutlicht). Als Quelle wird hierfür dessen Bezugnahme auf Archilochos’ Jamben konstatiert.¹⁷ Eupolis dagegen wird als Meister der phantastischen Erfindung präsentiert, als Beispiel, ohne dass das Stück explizit genannt wird, figurieren hierbei dessen *Demen* und die dort als Motiv erscheinende Evozierung von großen Politikern aus dem Hades. Die Einordnung des Aristophanes ist im Verhältnis dazu mager, ihm wird lediglich die Mittelposition ohne weitere Begründung zugewiesen.

Der griechische Text folgt Koster (mit Vereinfachungen; herangezogen ist ferner

14 Kaibel p. 4, app. crit. vergleicht diese Partie mit einer erklärenden Fußnote („haec adnotationis loco mediae narrationi interiecta“).

15 Siehe Rusten 2011, 194 mit Verweis auf Kratinos F 143 u. 151 PCG.

16 Siehe hierzu PCG Vol. 4, p. 193.

17 Man kann sich fragen, ob hierfür das Werk des Kratinos selbst Pate stand, in dem ja ein Stücktitel *Archilochoi*/ „Männer wie Archilochos“ darauf zu verweisen scheint. Vgl. PCG Vol. 4, p. 121.

die Ausgabe von Perusino 1989¹⁸) und übernimmt die Paragrapheneinteilung von Kaibel.

Handschriftensiglen:

C: Paris, Par. Gr. 2717 (saec. XVfin./XVIin.)

E: Estensis α.U.5.10 (saec. XIV/XV)

G: Venedig, Venet. Marc. Gr. 475 (saec. XV)

N: Neapel, Neapol. II.F.22 (saec. XIV)

Vat: Vatikan, Vat. Gr. 1294 (saec. XIV)

Text 6: Prolegomeon Περὶ κωμῳδίας III: Über die Komödie (p. 7–11 Koster)

Dieses kurze Prolegomenon ‚Über die Komödie‘ hat man als „wertvollstes Zeugnis antiker Literaturhistorie über die drei Komödienepochen“ bezeichnet.¹⁹ Es stellt die Komödie und ihre drei Typen weniger in einen politischen Funktionszusammenhang als in eine Perspektive, die die Stücke und ihre Dichter ästhetisch beschreibt und bewertet und den Ausgangspunkt (§ 1) in einer anthropologisch-kulturhistorischen Konstellation sieht, hieraus den Namen der Gattung ableitet (festliche Umzüge auf in den Dörfern vor Entstehung von Städten) sowie den Alternativ-Namen Trygodia mit einem (wiederum alten) Brauch erklärt. Für die drei Komödien-Typen, als Veränderungen/Wandlungen (μεταβολαί) auseinander interpretiert, liefert der Text sodann interessante Zahlen und Namen-Kataloge (in chronologisch ‚richtiger‘ Reihenfolge²⁰), die einerseits, da bereits für die Neue Komödie die Zahl von 64 Dichtern genannt ist, einen terminus post quem für die Entstehungszeit des Ausgangstextes dieser Prolegomena liefern (nämlich den späteren Hellenismus), andererseits auf ein reiches bibliothekarisch-philologisches Wissen (Anzahl der Stücke der einzelnen Dichter einschließlich unechter/der Unechtheit verdächtigter Stücke, Gesamtzahl der Dichter und Stücke der einzelnen Typen) verweisen. Insofern die Lemmata für die einzelnen Dichter nach denselben Kriterien (Datierung des ersten Sieges²¹, Stellung gegenüber anderen Komödiendichtern, Besonderheiten des Stils) angelegt sind, liegt hier eine gut informierte systematische Behandlung der Komö-

¹⁸ Siehe hierzu die Rez. von N.G. Wilson, *Gnomon* 63, 1991, 268–269.

¹⁹ Nesselrath 1990, 51. Nesselrath 1990, 45–51, gibt darüber hinaus eine substanzielle Interpretation und Einordnung des Textes. Wichtig bleibt Mekler 1900, der insgesamt eine weiterhin beachtenswerte Verteidigung bzw. Plausibilisierung der in diesem Text vermittelten Daten unternimmt.

²⁰ Nesselrath 1990, 50 Anm. 50.

²¹ Diese Datierungen sind für die moderne literarhistorische Forschung von großer Bedeutung und werden weitgehend übernommen. Siehe die entsprechenden Testimonia in PCG oder e.g. Arbeiten wie die von Mensching 1964.

die und ihrer Dichter vor bzw. zugrunde,²² die einen ‚pinakographischen‘ Charakter hat, d. h. Material vermittelt, das auf eine bibliothekarische Sammlung und Ordnung zurückgreift.²³

Sprachlich zeigt sich in diesem Text eine differenzierte Behandlung der Daten: Auf der einen Seite wird das tatsächliche Vorliegen von Dramen festgehalten mit: *σώζεται* (§4: Epicharm; § 16: Philemon) bzw. das Nicht-Vorliegen mit *οὐδὲν σώζεται* (§ 5: Magnes)

Dem steht gegenüber a) die Feststellung, dass ein Dichter eine bestimmte Zahl von Dramen geschrieben hat – *γέγραφε* (§ 10: Eupolis [im Passiv formuliert], § 17: Menander) bzw. b) ein konnotationsfreies ‚es gibt‘/ἔστι von einem Dichter eine bestimmte Zahl von Dramen (§ 7: Krates; § 13 Antiphanes).

Auf einer anderen Ebene steht *φέρεται/ἐπιφέρεται/τὰ ἐπιφερόμενα*, womit die Überlieferung²⁴ einer Zahl bzw. eine Zuschreibung bezeichnet wird (§ 3: die Zahl der Stücke der Alten Komödie einschließlich der Pseudepigrapha; § 5: die überlieferte Zahl der Stücke des Magnes; § 6: Krates; § 11: unter dem Namen des Aristophanes aufgeführte Stücke).

Im Text werden die Besonderheiten der drei Typen der Komödie und ihrer Vertreter in Kategorien der Rhetorik zu fassen versucht.²⁵

Die Alte Komödie wird in § 3 charakterisiert durch die Abstinenz von *ὑποθέσεις* (hier: Plot) *ἀληθεῖς* – hier scheint die Einteilung der Stoffe in der Dihegesis/narratio auf, die zwischen *ιστορία*, *μῦθος* und *πλάσμα* (bzw. in der lateinischen Terminologie: zwischen *res verae*, *res fictae* und *res fabulosae*²⁶) unterscheidet. So heißt es bei Sextus Empiricus, *Adversus mathematicos*, I, 263:

πρὸς τούτοις ἐπεὶ τῶν ἱστορουμένων τὸ μὲν ἐστὶν ἱστορία, τὸ δὲ μῦθος, τὸ δὲ πλάσμα, ὧν ἡ μὲν ἱστορία ἀληθῶν τινῶν ἐστὶ καὶ γεγονότων ἔκθεσις, ὥς ὅτι Ἀλέξανδρος ἐν Βαβυλῶνι [...], πλάσμα δὲ πραγμάτων μὴ γενομένων μὲν, ὁμοίως δὲ τοῖς γενομένοις λεγομένων, ὥς αἱ κωμικαὶ ὑποθέσεις καὶ οἱ μῖμοι, μῦθος δὲ πραγμάτων ἀγενήτων καὶ ψευδῶν ἔκθεσις, ὥς ὅτι [...] (§ 263f.)

22 Ob der Zustand des Textes – Ungleichmäßigkeiten sind ebenso unübersehbar wie Fehler oder schlecht ausgeglichene Lücken (etwa § 9) – durch verschiedene Etappen einer Epitomierung entstanden ist oder eine schlechte Mitschrift einer (guten) Vorlesung vorliegt (so Mekler 1900, 45), ist nicht klar zu entscheiden.

23 Siehe Wilamowitz 1875, 335; Mekler 1900, 44. Eine ‚Schrumpfform‘ derartiger pinakographischer Information gibt der sog. *Laterculus Estensis* (Nr. III bei Kaibel, Nr. VIII bei Koster; im Folgenden wird nur die Übersetzung gegeben), der lediglich den Dichternamen (im Genitiv) mit der Angabe: Dramen xx verbindet: Theopomp 17 Dramen; Strattis 16 Dramen; Pherekrates 18 Dramen; Krates 8 Dramen; Platon 28 Dramen; Telekleides 6 Dramen; Phrynichos 10 Dramen.

24 Im Sinne von ‚Zitierung‘, s. LSJ s.v. I.9. Mensching 1964, 23, scheint *σώζεται* und *φέρεται* als synonym aufzufassen – dies scheitert hier an § 5: (*Μάγνης*) *οὐδὲν σώζεται, τὰ δὲ ἐπιφερόμενά ἐστιν ἐννέα*.

25 Siehe dazu Nesselrath 1990, 49.

26 Siehe Auctor ad Her. I,13, Cic., De inv. I,27, Quintilian 2,4,2.

„Weil nun außerdem von dem Erzählstoff das eine Historia, das andere Mythos und das dritte Plasma ist, von denen die Historia die Darlegung von Wahrem und Geschehenem ist, wie z.B., dass Alexander in Babylon [...] Plasma von Dingen, die zwar nicht geschehen sind, aber auf eine Weise erzählt werden, die Geschehenem nahekommt, wie die Komödienstoffe und die Mimen, der Mythos dagegen die Darlegung von Dingen, die nicht geschehen können und die erlogen sind, wie [...] (nun folgen mythologische Beispiele).“

Die Mittlere Komödie ist dagegen in § 12 als abstinent gegenüber *πλάσμα ποιητικόν* eingestuft; eine entsprechende Charakterisierung der Nea scheint ausgefallen (oder von der Vorlage übergangen), doch lässt sich eine Systematik erkennen, die auf der rhetorischen Einteilung beruht – und sie abwandelt, indem sie sie a negativo anspricht: der Alten Komödie mit ihrem offensichtlichen Bezug zur athenischen Zeitgeschichte (etwa in *Acharnern*, *Rittern* oder *Lysistrate*) wird die Darstellung von *res verae/ιστορία* in Form von *ὑποθέσεις ἀληθείς* abgesprochen (was dem Charakter der Alten Komödie durchaus gerecht wird), der Mittleren Komödie – nun freilich auf der Ebene des Stils (!) – die Kategorie *πλάσμα* (d. h. eigentlich die Erfindung von Handlungen, die möglich sind) abgesprochen, auch hier nicht zu unrecht, wenn man die Prominenz von Mythenparodie als Stoffreservoir der Mese in Betracht zieht. Statt den Stoff zu bezeichnen, wird mit *πλάσμα* auf den möglichen Stil, der den Stoff sprachlich umsetzt, verwiesen.

Offenkundig wäre *πλάσμα* eine geeignete Kategorie für die Nea, bei der eine entsprechende Kategorisierung ausbleibt. Wäre auch hier eine Charakterisierung a negativo zu geben, bliebe – berechtigterweise – *μῦθος/fabula* übrig.

Die aus diesem Geist der Rhetorik gespeiste Betrachtungsweise setzt sich bei den einzelnen Dichtern fort: So ist Epicharm (§ 4) *γῶμικός, εὔρετικός, φιλότεχνος*, Kratinos (§ 6) *ποιητικώτατος* etc. Es werden also hier jeweils Adjektive verwendet, die auf Kategorien der Rhetorik aufrufen.

Der Text wird im Folgenden nach Koster gegeben.

Handschriftensiglen:

E: Estensis a.U. 5.10 (saec. XIV/XV)

G: Venetus Marcianus 475 (saec. XIV)

N: Neapel, Neapol. II.F.22 (saec. XIV)

Tr² bezeichnet die zweite Fassung der Aristophanes-Ausgabe des Demetrius Triclinius.

Text 7: Etymologicum Magnum, Lemma ‚Tragödie‘ (Sp.763/4 Gaisford, Nr. XVI Koster)

Das Etymologicum Magnum ist ein wohl am Anfang des 12. Jh. entstandenes ‚Wörterbuch‘ (Etymologica pflegen die Bedeutung(en) der von ihnen verzeichneten Wörter mit z. T. ausführlichen Herleitung anzugeben), für dessen Kompilation neben älteren byzantinischen Etymologika auch verschiedene Lexika (u. a. Stephanos von

Byzanz), Photios' *Bibliothēke*, philologische Quellen wie die Pindar-Scholien und anderes mehr benutzt wurden.²⁷ Das hier ausgehobene Lemma ,τραγωιδία'/Tragödie referiert dementsprechend insgesamt elf mehr oder weniger voneinander verschiedene Erklärungen des Wortes. Hierbei scheint auf eine Vorlage zurückgegriffen worden zu sein, die – mit anderen Verkürzungen – auch den Scholien zu Dionysios Thrax: Heliodor (s. u. Text 10) zugrunde lag.²⁸ Die das Lemma einleitende Definition der Tragödie: ἔστι βίων τε καὶ λόγων ἡρωικῶν μίμησις ,reduziert' freilich Heliodors Definition: τραγωιδία δὲ ἐστὶ βίων καὶ λόγων ἡρωικῶν μίμησις ἔχουσα σεμνότητα μετ' ἐπιπλοκῆς τινος um entscheidende Spezifizierungen,²⁹ eröffnet jedoch zugleich damit auch den Weg, Tragödie und Komödie auf eine gemeinsame Form ,Trygodia' zurückzuführen³⁰ und so das Lemma zu einem ,Doppellemma' für beide Gattungen zu machen.

Text 8 : Proklos, *Chrestomathie* (aus Photios, *Bibliothēke*, cod. 239)

1. Einleitung

Die *Bibliothēke*, der „Bücherschrank“, des Photios³¹ (geb. vor 827, gest. in den 90er Jahren des 9. Jh.), ist eine gewaltige Sammlung von Zusammenfassungen und Exzerpierungen³² von insgesamt 386 Werken nicht-christlicher und christlicher Autoren und Schriften aus Antike und frühbyzantinischer Zeit, gegliedert in 279 bzw. nach neuzeitlicher Praxis in 280 Kapitel (traditionellerweise mit Bezug auf die zugrundeliegenden Werke/Manuskripte als ,codices' bezeichnet). Diese *Bibliothēke* ist literarhistorisch von hohem Rang, weil sie dabei den Inhalt von 160 Werken, die in direkter Überlieferung verloren sind, mitteilt.

Die Forschung hat in den letzten Dezennien die Überlieferungsgeschichte und, damit verbunden, auch die Genese des Werkes selbst besser verstehen gelehrt:³³ Zusammengefasst handelt es sich bei der *Bibliothēke* nicht um ein Frühwerk, das Pho-

27 Siehe hierzu Reitzenstein 1907, 815–816; ferner Hunger 1978, 45–47, sowie – als Überblick – Alpers 1990.

28 Hierzu Kaibel 1898, 6. Wohl eher aus Heliodor als aus Heliodors Vorlage zieht Tzetzes, De tragic. arte 184–187 seine Bestimmung des τέλος der Tragödie.

29 Siehe dazu unten 629 Anm. 24.

30 Vgl. Tzetzes, De diff. poet. 57: κλήσις δὲ τοῖς σύμπτῃσιν ἦν τραγωιδία.

31 Zu ihm insgesamt Ziegler 1941; Wilson 1996, 93–III.

32 Zur Arbeitstechnik des Photios (und seiner Mitarbeiter) in der *Bibliothēke* s. Hägg 1975. S. ferner Schamp 1987. Zur Genese des Textes Canfora et al. 2016, p. LXV–LXXXXVI. Zuletzt zusammenfassend Isépy 2021.

33 Für das Folgende siehe die gut dokumentierte ausführliche Forschungsgeschichte in Isépy 2021.

tios auf der Basis profundester Gelehrsamkeit und Gedächtniskunst allein verfasst hat, sondern um ein Werk, das eher gegen Ende seiner Lebenszeit und als Produkt einer Kooperation eines ganzen Gelehrtenkreises um Photios entstanden ist. Dieser Herstellungsprozess bildet sich im vorliegenden Text ab: Der Codex Marcianus graecus 450 (= A), am Ende des 9. Jh. entstanden, stellt gar den ‚Autograph‘ dieser Kollektivarbeit dar.

Der Text selbst spiegelt in der vorliegenden Gestalt zudem eine konzeptionelle Unfertigkeit (und den Abbruch?) des Gesamt-Projekts. Denn die Kapitel/codices 1–233 bieten von wohl Photios selbst angefertigte oder wenigstens redigierte Inhaltsangaben (ὕποθέσεις) der jeweils behandelten Werke, während die codices 234–280 eher den Charakter von noch nicht abschließend bearbeiteten Notizen und Exzerpten tragen. Man kann annehmen, dass hier die nicht mehr von Photios redigierten Vorlagen oder ‚Heftchen‘, *σχεδάρια*, seines Mitarbeiterkreises vorliegen. Für die Konstitution des Textes selbst hat dies die Konsequenz, dass der Codex A die zentrale Instanz darstellt; die ‚zweitälteste‘ Handschrift, der Codex Marcianus graecus 451 (= M), geht auf ihn zurück. Freilich bietet M einen an vielen Stellen ‚geglätteten‘ Text. Ferner sind in ihn Korrekturen und Ergänzungen³⁴ aufgenommen, die wahrscheinlich auf Arethas (geb. um 860, gest. nach 944), einen Schüler des Photios und später Erzbischof von Kaisareia, zurückgehen, die aus den Materialien des Photios stammen dürften. Daher kann M nicht als schlichter codex descriptus bei der constitutio textus eliminiert werden, sondern seine Lesarten sind konsequent als möglicher Rückgriff auf von A unabhängiges Material zu analysieren. A selbst ist im späteren 11. Jh. durch einen Gelehrten überarbeitet worden, der an einigen Stellen den Text verbessert hat (= A²).³⁵

Die *Bibliothēke* enthält als codex 239 den Aufriss (nicht also als ὑπόθεσις sondern eher in der Form des *σχεδάριον*) einer Schrift, die Photios als *Auszüge aus der grammatischen Chrestomathie des Proklos* (Πρόκλου χρηστομαθείας γραμματικῆς ἐκλογαί) einführt. Diese Zusammenfassung ‚nützlichen‘ oder ‚brauchbaren‘ grammatischen (= philologischen) Wissens³⁶ hat aus zwei Gründen große Aufmerksamkeit (und Debatten) in der Forschung gefunden: Zum einen wird mit dem Verfassernamen der referierten Schrift – Proklos – auf (oder vermeintlich auf) den bedeutenden Neuplatoniker verwiesen, zum anderen enthält Photios’ Referat in der Hauptsache nichts Geringeres als den einzigen überlieferten systematischen Aufriss der griechischen Lyrik aus der griechisch-byzantinischen Literatur.³⁷ Die *Bibliothēke* ist nicht der einzige Überlieferungsweg der *Chrestomathie*. Auszüge bzw. Fragmente, die eine

34 Diese finden sich insbesondere im Text des zweiten, unfertigen Teils.

35 Isépy 2021 hat bei einer Nachkollation die Lesarten, die A² zuzuschreiben sind, sorgfältig gesammelt, ich verwende seine Aufstellung.

36 Zum Begriff ‚Chrestomathie‘ s. Immisch 1902, 245–249; Severyns 1938, 65–68.

37 So nimmt dieser Text in der immer noch wichtigen Sammlung der antiken Testimonien zur Lyrik von Färber 1936 eine zentrale Position ein (auf diese Arbeit wird im Folgenden immer wieder für das Vergleichsmaterial zurückgegriffen werden). Dass Proklos freilich ‚nur‘

Lebensbeschreibung Homers und Inhaltsangaben zu sechs kyklischen Epen³⁸ enthalten, finden sich als Teile der Einleitung zur *Ilias* in einigen *Ilias*-Handschriften.³⁹ Ferner scheint es aufgrund terminologischer und konzeptioneller Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten wahrscheinlich, dass das Werk des Proklos von spätantiken bzw. byzantinischen Kommentatoren der Grammatik des Dionysios Thrax in erheblichem Umfang verwendet worden ist (s. dazu unten zu Text 10).⁴⁰

Diese Konstellation hat zu weitreichenden Hypothesen über das Gesamt-Design der *Chrestomathie*, damit verbunden, zu dessen Verfasser und zur Bedeutung der *Chrestomathie* für die spätantik-byzantinischen Texte zur Geschichte der Poesie und zur Poetik geführt. Den kühnsten Wurf unter diesen Hypothesen unternahm Georg Kaibel, der in der (von ihm rekonstruierten Form der) *Chrestomathie* das große „Bassin“⁴¹ erkennen wollte, aus dem ein erheblicher Teil der Prolegomena *περὶ κωμωδίας* geschöpft worden seien und von dem aus ein Weg zum Tractatus Coislinianus führe. Diese Hypothese hat teils (modifizierende) Zustimmung,⁴² in der Mehrheit (und je länger, desto deutlicher) Ablehnung erfahren.⁴³ Einen ‚Seitenzweig‘ der Forschungsdebatte bildet dabei die Frage nach der Identifizierung des Verfassers mit entweder dem Neuplatoniker Proklos – was auf eine Zeitstellung für den Text ins 5. Jh. führt – oder einem sonst nicht bekannten gleichnamigen Grammatiker des 2. Jh.⁴⁴

eine philologische Systematik bietet, die teilweise auch das Verständnis der griech. Lyrik erschwert, steht auf einem anderen Blatt. Siehe hierzu insgesamt Davies 1988a, Ford 2006.

38 Zu *Kypria*, *Aithiopis*, *Ilias Parva*, *Iliupersis*, *Nostoi* und *Telegonie*.

39 So u.a. im Venetus Graecus 822 (A), in dem allerdings die Inhaltsangabe der *Kypria* verloren gegangen ist, Escor. Graecus 509, Monacensis Graecus III. Maßgebliche Ausgabe dieser Texte: Severyns 1963. Die Handschriften bieten dabei bisweilen interessante Zusatz-Informationen zur Struktur und Bucheinteilung der *Chrestomathie*. Leicht zugänglich (mit engl. Übersetzung, allerdings ohne die Überschriften) sind diese Proklos-Exzerpte in West 2003, 306–307 bzw. 418–425 (Vita) und West 2003a (Inhaltsangaben, dort jeweils als ‚argument‘ den Fragmenten vorangestellt).

40 Hinzu kommt ein Rezeptionszeugnis: ep. 21 des Arztes Michael Italikos (Mitte 12. Jh., ed. Gautier 1972), der – in Verbindung mit der auch bei Photios in § 13 genannten Phemonoe als Erfinderin des Hexameters – von einer Philologin Demo zu berichten weiß, die die Grammatik erfunden habe (*καὶ Δημοῦς τῆς γραμματικῆς ... τῆς δὲ τέχνης συγγραψαμένης*). Dies, so etwa Immisch 1902, 241 (gegen Usener 1873/1914, 33–35), ist keine Erfindung des Michael, sondern, da er im selben Zusammenhang einen Katalog der lyrischen Gattungen gibt, der dem Katalog des Proklos gleicht, Zeichen für eigenständige Lektüre der *Chrestomathie*.

41 Kaibel 1898, 3.

42 Am wichtigsten scheint mir hierbei Immisch 1902.

43 Hier hat das ‚Lebenswerk‘, das Severyns 1938–1963 (u. 1968) mit seiner Erforschung der *Chrestomathie* vorgelegt hat, besonderes Gewicht, s. allerdings auch die kritische Rez. von Sicherl 1956. Indes ist in der jüngeren Literatur zu beobachten, dass man einfach die Ablehnung der Hypothese Kaibels fortschreibt, ohne noch wirklich eingehendere Notiz von dessen Argumentation genommen zu haben, durchaus nicht zum Vorteil der jeweils eigenen Argumentation.

44 Weitgehend aufgegeben wurde hier die Identifikation mit einem in der *Historia Augusta* (Vita Anton. 2) als Lehrer Marc Aurels genannten Eutychius Proc(u)lus.

Der Charakter des in der *Bibliothēke* zusammengefassten Werkes ist infolge der Titelgebung nicht ganz deutlich, da unklar ist, ob der Nominativ ἐκλογαί Bezeichnung des Werkes des Proklos oder Anzeige ist, dass Photios bzw. dem Bearbeiter (lediglich) eine aus dem Werk des Proklos gefertigte Auswahl vorlag.⁴⁵

Für eine weitergehende Rekonstruktion des originalen Werkes des Proklos sind eine Reihe von Hinweisen bedeutsam, die einerseits Photios gibt, andererseits in Verbindung mit den Fragmenten/Exzerpten überliefert sind, sowie der Vergleich mit den auf die *Chrestomathie* zurückführbaren Partien der Scholien zur *Techne* des Dionysios Thrax. Hinzu kommt, als merkwürdiger Ausgangspunkt, eine Information zu den Werken des Proklos im entsprechenden Artikel der Suda. Denn dort heißt es im ‚Pinax‘ der Werke des Proklos (Suda Π 2473): περί χρηστομαθείας γραμματικῆς γ, d. h. die Suda verzeichnet eine *Chrestomathie* in drei Büchern.

Dem steht gegenüber die Notiz in § 2 unseres Photios-Codex: ἔστι δὲ τὸ βιβλίον εἰς τέσσαρας διηρημένον λόγους, § 3 fährt fort: λέγει ἐν μὲν τῷ πρώτῳ ὡς κτλ. Und am Ende heißt es (§ 100): Οἱ μὲν δύο λόγοι τῆς Πρόκλου γραμματικῆς Χρηστομαθείας ἐν τούτοις.

Der Venetus A leitet das Proklos-Exzerpt mit der Überschrift ein: Πρόκλου χρηστομαθείας τῶν εἰς δ διηρημένων τὸ α̅ [d. h. aus dem ersten Buch, erkennbar im Kontext von § 15–17] Ὀμήρου χρόνοι βίος χαρακτήρ ἀναγραφὴ ποιημάτων. Ferner überschreibt er die Inhaltsangabe der *Aithiopsis* als Πρόκλου χρηστομαθείας γραμματικῆς τὸ β' (also aus Buch 2).

Ein Scholion zu Gregor von Nazianz, *In laudem Basilii Magni*, or. 43, 779 (Migne Bd. 36, 914c) lautet: φασὶ δὲ καὶ ἰδικῶς ἐγκύκλιον τὴν ποιητικὴν, περὶ ἧς καὶ Πρόκλος ὁ Πλατωνικὸς ἐν μονοβιβλίῳ περὶ κύκλου γράψας τῶν ποιητῶν διέξεισι τὴν ἀρετὴν καὶ τὰ ἴδια – „man spricht auch in einem speziellen Sinn von der Dichtkunst als ‚enkyklischer‘, über die auch der Platoniker Proklos in dem Einzelbuch, als er über den Kyklos schreibt, unter Aufzählung der Stärken und Eigenheiten ihrer Dichter handelt.“⁴⁶

Zu den Scholien zur *Techne* des Dionysios Thrax gehören auch Auszüge bzw. eine Zusammenfassung einer Schrift des Heliodor (abgedruckt p. 449–452 Hilgard, s. unten Text 10), die augenscheinlich auf der *Chrestomathie* des Proklos beruht. Erkennbar ist eine inhaltliche Dreiteiligkeit: Heliodor bietet a) eine allgemeine Einleitung zu Dichter und Dichtung (letztere ist systematisch angelegt und entspricht in den Ausführungen über die drei Stile der Poesie Photios' Referat § 4–12), b) einen Katalog der lyrischen Gattungen (entspricht Photios § 32–99) sowie c) eine Defini-

45 Pointiert hierzu Immisch 1902, 238–245, der sorgfältig die weiteren Hinweise in der griech.-byzantinischen Literatur sichtet, die für die Annahme einer ‚Auswahl‘ sprechen, anders Severyns 1938, 68, der insbesondere darauf hinweist, dass im Ms. A (also dem codex, aus dem M stammt) das entscheidende Wort ἐκλογαί fehlt.

46 Ich folge hier der Interpretation der Syntax von Immisch 1902, 244 bzw. Immisch 1894, 112–116.

tion des Begriffs ‚Rhythmos‘ und einen Katalog der Bauteile der Tragödie (keine Entsprechung bei Photios).

Severyns hat die Angabe der Suda von einer Proklos-Ausgabe in drei Büchern sowie die Möglichkeit, dass der ‚Überschuss‘ bei Heliodor auf Proklos zurückgeführt werden könnte, als nicht stichhaltig verworfen, letzteres insbesondere, weil die inhaltlichen Differenzen zwischen den Lyrik-Definitionen bei Photios und Heliodor zu tiefgreifend seien, als dass hieraus auf eine gemeinsame Vorlage zu schließen sei.⁴⁷ So kann er auch den Schluss ziehen, dass Photios de facto die komplette *Chrestomathie* des Proklos zur Vorlage hatte, der Titel *ἐκλογαὶ τῆς χρηστομαθείας* der originale Proklos-Titel gewesen sei und *ἐκλογαὶ* die vorsichtige Bescheidenheit des Verfassers ausdrücke, der nicht den Anspruch erheben wolle, eine umfassende ‚Chrestomathie‘ zu bieten.⁴⁸

Ein Problem für diese Auffassung liegt indes im Schluss des Photios-Referats (§ 100): Οἱ μὲν δύο λόγοι τῆς Πρόκλου γραμματικῆς Χρηστομαθείας ἐν τούτοις. Severyns muss diese Angabe so verstehen, dass Photios hiermit auf die Vierteiligkeit des Buches, die er in § 2 festgestellt hat, beziehend erklärt, dass das von ihm Zusammengefasste die (ersten?) zwei der vier logoi darstellt, und Severyns muss zu dem Schluss kommen, dass Photios nur zwei dieser vier logoi vorlagen, zwei logoi mithin bereits verloren waren.⁴⁹ Was in diesen zwei verlorenen logoi enthalten war, lässt Severyns offen.

Eine komplexere und auch die übrigen Hinweise zur Struktur der *Chrestomathie* einbeziehende Theorie hat demgegenüber Immisch aufgestellt.⁵⁰ Zunächst nimmt er die Notiz in der Suda ernst und legt für die *Chrestomathie* eine Struktur in drei Büchern zugrunde. Diese *Chrestomathie* sei einer kürzenden Bearbeitung unterzogen worden, deren Resultat – eine Version in einem Buch (das *μονοβιβλίον* im Gregor-Scholion) – eine vierteilige Struktur hatte, eben die vier logoi, von der Photios § 2 Mitteilung macht. Der erste dieser logoi habe die Grundlegung, d. h. die Bestimmung der Poesie, ihre Systematik etc. sowie die Epik enthalten, der zweite die Inhaltsangabe der Epen, der dritte Iambos und Elegie, der vierte schließlich die Melik. Das damit in dieser ‚Auswahl‘ Enthaltene habe den Bücher 1 und 2 der Vollversion entsprochen – was die Eklogai am Ende, von Photios mit § 100 übernommen, mitteilten. Das Buch 3 der *Chrestomathie* habe die ‚mimetische Dichtung‘, Tragödie, Satyrspiel und Komödie, wie noch in § 12 aufgeführt, enthalten. Heliodor hatte noch Zugriff auf die ‚Vollversion‘, wie seine, freilich starker Kürzung

47 Severyns 1938, 71 bzw. im weiteren Kommentar passim. Prinzipielle Zustimmung hierfür bei Beutler 1940, 459.

48 Severyns 1938, 67–69.

49 Severyns 1938, 258–300.

50 Immisch 1902, 238–245 unter Berücksichtigung von Kaibel 1898, indes teilweise ihn korrigierend und über ihn hinausgehend. Severyns 1938 polemisiert – naturgemäß – passim gegen Immisch und Kaibel.

unterworfenen Ausführungen in Schol. Dion Thr. p. 450–451 über die Bauteile der Tragödie zeigten.

Die Theorie von Immisch kann, wie angedeutet, damit besser die verschiedenen, oben zitierten Hinweise zu Umfang und Aufbau der *Chrestomathie* zusammenführen. Ob sie der Theorie von Severyns überlegen ist, hängt jedoch davon ab, wie man das Verhältnis von Photios und Heliodor beurteilt.

2. Das Verhältnis von Photios (Codex 239) zu ‚Heliodor‘ (Text 10)

Dieses Verhältnis lässt sich in zwei Hinsichten näher untersuchen: a) in einem Vergleich zwischen dem ‚allgemeinen Teil‘ des Photios-Referats, § 3–12, in dem eine Art Grundlegung für die Poesie gegeben wird, mit den hierfür in Spiel gebrachten Partien aus den Dionysios-Thrax-Scholien, sowie b) in einem schematischen Vergleich der Genre-Listen der Lyrik, die Photios und Heliodor bieten. Hieraus lässt sich sodann (c) eine Schlussfolgerung über die Verwendung der *Chrestomathie* des Proklos ziehen.

a) Die Grundlegung der Poesie

Photios' Referat bietet in den § 3–12 eine eigentümlich gewichtende Einleitung: Zunächst wird – eher als Stichwort – die Position des Proklos (λέγει) benannt, dass die besondere Vorzüge von ‚Logos‘ und ‚Poima‘, also einem Prosawerk und einem Gedicht, prinzipiell gleich sind und sich nur durch Quantität unterscheiden (§ 3); dann werden – ungewöhnlich ausführlich – die Stile vorgestellt (§ 4–9), sodann folgt ein nur auf einen Aspekt (Unterschied zwischen Ethos und Pathos) konzentrierter Satz über die Beurteilung von Gedichten (§ 10), woran sich eine knappe Systematik anschließt, die die Poesie augenscheinlich als entweder dihegematisch oder dramatisch einteilbar machen soll (§ 11) und – als Vorbereitung des Folgenden – eine Aufteilung der Dichtungsformen auf diese beiden Kategorien vornimmt (§ 12).

Kaibel 1898 und Immisch 1902 haben versucht, aus den Dionysios-Scholien Parallelen und Ergänzungen zu diesem offenkundig stark selektiven Photios-Referat zu gewinnen. Und in der Tat: Insbesondere Heliodor (s. unten Text 10) gibt hierfür auf den ersten Blick einiges her.

i. So lässt sich Photios' Ausführung über die verschiedenen Stile mit Heliodor, Schol. Dion. Thr. p. 449–450 parallelisieren:

Photios:

§ 4 Καὶ ὅτι τοῦ πλάσματος τὸ μὲν ἐστὶν ἄδρὸν, τὸ δὲ ἰσχνόν, τὸ δὲ μέσον. § 5 Καὶ τὸ μὲν ἄδρὸν ἐκπληκτικώτατόν ἐστι καὶ κατεσκευασμένον μάλιστα καὶ ποιητικὸν ἐπιφαῖνον κάλλος.

§ 6 τὸ δὲ ἰσχνὸν τὴν τροπικὴν μὲν καὶ φιλοκατάσκευον σύνθεσιν μεταδιώκει, ἐξ ἀνειμένων δὲ μᾶλλον συνήρτηται, ὅθεν ὡς ἐπίπαν τοῖς γοεροῖς ἄριστά πως ἐφαρμόττει. § 7 Τὸ δὲ μέσον καὶ τοῦνομα μὲν δηλοῖ ὅτι μέσον ἐστὶν ἀμφοῖν.

§ 8 Ἀνθηρόν δὲ κατ' ἰδίαν οὐκ ἔστι πλάσμα, ἀλλὰ συνεκφέρεται καὶ συμμέμικται τοῖς εἰρημένοις, ἀρμόζει δὲ τοπογραφίαις καὶ λειμώνων ἢ ἀλσῶν ἐκφράσεσιν. § 9 Οἱ δὲ τῶν εἰρημένων ἀποσφαλέντες ἰδεῶν ἀπὸ μὲν τοῦ ἀδρόυ εἰς τὸ σκληρόν καὶ ἐπηρμένον ἐτράπησαν, ἀπὸ δὲ τοῦ ἰσχνοῦ εἰς τὸ ταπεινόν, [319a] ἀπὸ δὲ τοῦ μέσου εἰς τὸ ἀργόν καὶ ἐκλελυμένον.

Heliodor (p. 449,26–450,2 Hilgard, s. unten Text 10):

Ποιήματος πλάσματα ἀδρόν, ἰσχνόν, ἀνθηρόν τὸ καὶ μέσον· ἀδρόν τὸ διηρμένον ὀγκῶ τῷ κατὰ φύσιν, οἷον· ἀμφὶ δ' ἄρ Αἴαντος δοιοὺς ἴσταντο φάλαγγες· (Il. 13, 126).

ἰσχνόν τὸ συνεσταλμένον ὀγκῶ τῷ κατὰ φύσιν οἷον· ὡς δ' ὅτ' ἂν ὠδίνουσιν ἔχῃ βέλος· (Il. 11, 269).

ἀνθηρόν τὸ μέσον ἀμφοῖν, οἷον· ὡς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη· (Od. 19, 518).

ἀνθηρόν δὲ λέγεται, ὅτι ἀρμόζει μάλιστα πρὸς ἀπαγγελίαν λειμώνων καὶ ἀνθέων. Ἀντίκειται δὲ τῷ μὲν ἀδρῶ τὸ σκληρόν καὶ τὸ βραχύ, τῷ δὲ ἰσχνῷ τὸ πλατὺ καὶ τὸ παχύ, τῷ δὲ ἀνθηρῷ τὸ ἀγλευκὲς καὶ τὸ λογοειδές.

Übereinstimmung besteht zwischen der Benennung des Stils/der Stilhöhe als Plasma und in den vier Adjektiven: ἀδρόν, ἰσχνόν, μέσον und ἀνθηρόν, doch liegt hier zugleich auch eine gewichtige Differenz, da Heliodor μέσον und ἀνθηρόν, gleichsetzt, Photios dagegen ἀνθηρόν nicht als Plasma, sondern als Wirkungskategorie von Sprache auffasst. Freilich ist inhaltlich Photios' Konzeption nicht überzeugend: Dass gerade die trockene Stilhöhe, τὸ ἰσχνόν, besonders gut für den Ausdruck von Klage (τὰ γοερά⁵¹) geeignet sein soll, leuchtet kaum ein. Anders und passender Heliodor, der – verkürzt – eine Partie aus der *Odyssee* als Beispiel für den mittleren Stil anführt, in der Penelope vor Odysseus über ihr Leid spricht und ihren Jammer mit der Klage der Pandareos-Tochter/der Nachtigall⁵² vergleicht: Hier wäre die Dimension des γοερόν durchaus angemessen. Kaibel⁵³ hat daher angenommen, dass bei Photios eine Fehlzuschreibung der Bestimmung des ἰσχνόν vorliegt: Die hier genannten Eigenschaften seien besser zum μέσον und zum ἀνθηρόν zu ziehen, in Photios' Vorlage wäre also etwas falsch zugeordnet gewesen (oder der Fehler ist Resultat des Exzerpierens). Folgt man dieser Rekonstruktion, so läge hier keine aussagekräftige Differenz zwischen Photios und Heliodor vor. Hinzu kommen als weitere konzeptionelle Gemeinsamkeit: Beide Texte präsentieren zu den (Ideal-)Stilen auch die jeweiligen Degenerationsformen.⁵⁴

⁵¹ Schmid 1894 hat dieses Problem gesehen und deshalb die Änderung in τοῖς νοεοῖς vorge schlagen, eine Lesart, die jedoch inhaltlich und terminologisch gar nicht mehr zur Stilcharakteristik passen will.

⁵² Hier liegt offenkundig eine andere Version der Geschichte von den Pandareos-Töchtern zugrunde als in Od. 20,66.

⁵³ Kaibel 1898, 18–20.

⁵⁴ Hillgruber 1990 hat auf die Gemeinsamkeiten zwischen Photios § 4–8 und Ps.Plut, *De vita et poesi Homeri*, cap. 72–73 hingewiesen und aus dieser Nähe einen Terminus ante quem für Proklos: d. h. vor Ps.Plut. gewinnen wollen. Die Datierungsfrage steht auf einem ande-

ii. Parallel erscheinen ferner die Systematik der Dichtungsformen und ihre Nutzung für eine Gruppierung der Gattungen:

Photios:

§ 11 Καὶ ὅτι τῆς ποιητικῆς τὸ μὲν ἐστὶ διηγηματικόν, τὸ δὲ μιμητικόν. § 12 Καὶ τὸ μὲν διηγηματικὸν ἐκφέρεται δι' ἔπους, ἱάμβου τε καὶ ἐλεγείας καὶ μέλους, τὸ δὲ μιμητικὸν διὰ τραγωδίας, σατύρων τε καὶ κωμωδίας.

Heliodor (p. 450,3–9 Hilgard, s. unten Text 10):

Ποιήσεως χαρακτῆρες τρεῖς, διηγηματικός, δραματικός, μικτός· διηγηματικός ἐστὶν ὁ κεχωρισμένος μὲν τῶν παρεισαγομένων προσώπων, ὑπ' αὐτῶν δὲ ποιητῶν λεγόμενος· δραματικός δὲ ὁ κεχωρισμένος τοῦ ποιητικοῦ προσώπου, ὑπὸ δὲ τῶν παρεισαγομένων προσώπων λεγόμενος· μικτός δὲ ὁ ἐξ ἀμφοῖν συγκείμενος.

Εἶδη τοῦ διηγηματικοῦ καὶ μικτοῦ τέσσαρα, ἐπικόν, ἐλεγειακόν, ἱαμβικόν, μελικόν. Τοῦ δραματικοῦ εἶδη τρία, τραγικόν, κωμικόν, σατυρικόν.

Erkennbar operieren beide Texte mit der ‚platonischen‘ Aufteilung von Poesie in ‚erzählend‘ vs. ‚dramatisch‘ = ‚mimetisch‘; Heliodor kennt, wiederum entsprechend der platonischen Aufteilung, noch die ‚Mischform‘, Photios teilt nichts von ihr mit, wohl eine schlichte Auslassung gegenüber der Vorlage, die deswegen berechtigt ist, weil in der folgenden Aufstellung der Gattungen allein die Teilung in ‚erzählend‘ vs. ‚dramatisch‘/‚mimetisch‘ vorgenommen ist.

iii) Schwieriger ist es, zur ‚Dichtungskritik‘, die Photios für Proklos anzeigt: (§ 10) Διαλαμβάνει δὲ καὶ περὶ κρίσεως ποιήματος, ἐν ᾧ παραδίδωσι τίς ἦθους καὶ πάθους διαφορά, Parallelen oder Ergänzungen in den Scholien zu finden. Kaibel 1898⁵⁵ hat hierfür Schol. Dion. Thr. p. 303–304 (Stephanos, aus den Scholia Marciana) vorgeschlagen:

(zu Dionysios Thrax: ἕκτον κρίσις ποιημάτων) Τὸ ἕκτον μέρος τῆς γραμματικῆς ἐστὶν ἡ κρίσις, τουτέστιν ἡ βάσανος καὶ ἐξέτασις τῶν ποιημάτων. Διαφέρει δὲ κρίσις συγκρίσεως· καὶ πρῶτον μὲν κρίσις, δεύτερον σύγκρισις· κρίνει μὲν γάρ τις ἕκαστον ἐκ τῶν ἰδίων, συγκρίνει δὲ ἕτερον ἐφ' ἐτέρῳ· ὥστε ἡ σύγκρισις ἐν αὐτῇ προτέραν τὴν κρίσιν ἔχει. Ζητητέον δὲ (εἰ) ἄρα ὁ γραμματικός καλλίων ὢν τῶν ποιητῶν κρίνει αὐτῶν τὰ ποιήματα, ἢ ἥττων· καὶ εἰ μὲν καλλίων, δῶμεν καὶ αὐτὸν εἶναι ποιητὴν, ὅπερ ἀλλότριον γραμματικῆς· οὔτε γὰρ μέρος οὔτε ὄργανον τῆς γραμματικῆς τὸ ποιητικόν· εἰ δὲ ἥττων ὢν, κρίνει οὐχ ὡς ποιητῆς ἀλλ' ὡς τεχνίτης τῆς ἐκείνων ὕλης ὁ γραμματικός· ὕλη γὰρ ποιητικῆς μῦθος, μέτρον, λέξις, ἱστορία, γλῶσσα, καὶ τούτων τεχνίτης ὁ γραμματικός. Κρίνει δὲ [ὡς] οὐ, πότερον αὐτοῖς καλῶς γέγραπται ἢ οὐ, ἀλλὰ ποῖα ἀνόμοια καὶ ποῖα ὅμοια, καὶ ποῖα νόθα τῶν ποιημάτων καὶ ποῖα γνήσια. Κρίνεται δὲ ἡ ποιήσις χρόνῳ, λέξει, ἱστορίᾳ, πλάσματι, συνθέσει, κυριολογίᾳ, οἰκονομίᾳ τάξει, ἡθελ, προσώπῳ.

ren Blatt, wichtig scheint mir, dass Ps.Plut. gegenüber Photios eine ‚richtige‘ Bestimmung des ἰσχον bietet: τὸ καὶ τῇ ὕλῃ τῶν πραγμάτων μικρὸν καὶ τῇ λέξει κατεξεσμένον (und mit Il. 6,466–469 illustriert).

55 Kaibel 1898, 30.

Nach Kaibel hätte Proklos eine recht ausführliche Behandlung dessen geboten, was alles zur κρίσις ποιημάτων durch den Philologen/Grammatiker gehört (und was nicht), woraus das Photianische Exzerpt nur stichworthaft die zur Beurteilung des Ethos gehörige Unterscheidung zwischen Ethos und Pathos notiert habe.⁵⁶

iv) Nicht leicht scheint es, einen Zusammenhang für die Eröffnung des Photios-Referates zu finden: § 3 Λέγει ἐν μὲν τῷ πρώτῳ ὡς αἱ αὐταὶ εἰσιν ἀρεταὶ τοῦ λόγου καὶ ποιήματος, παραλλάσσουσι δὲ ἐν τῷ μᾶλλον καὶ ἥττον. Man kann mit einer gewissen Plausibilität vermuten, dass dieser Satz in einen größeren Zusammenhang gehört, in dem es um eine Bestimmung von Poesie in Abgrenzung von Prosa ging, also – in Analogie zu Aristoteles' *Poetik* Kap. 1 – um eine Definition von Poesie, die sowohl Ähnlichkeiten wie Differenzen zur Prosa herausstellte.

Kaibel⁵⁷ hat die Elemente eines solchen definitiorischen Zusammenhangs zu finden und dessen Konzeption zu rekonstruieren versucht, wobei die Einleitung von ‚Heliodor‘ den Ausgangs- und Schlusspunkt seiner Konstruktion bildet.

Photios spricht in § 3 zunächst von den ἀρεταὶ des λόγος und des ποίημα, also der konkreten ‚Rede‘ und des ‚Gedichts‘ (nicht der Dichtung).⁵⁸ Kaibel hat diese drei Termini in einem Zusammenhang im sog. ‚Diokles-Fragment‘⁵⁹, Diog. Laert. 7.59–60, gefunden – dem hier von Diogenes benutzten Diokles liegt seinerseits Poseidonios (in 7,60 explizit für die Definition von poiema genannt) zugrunde (7,60 = F 44 Edelstein-Kidd = 458 Theiler). So heißt es dort (7,59):

Ἀρεταὶ λόγου εἰσὶ πέντε, Ἑλληνισμός, σαφήνεια, συντομία, πρέπον, κατασκευή (es folgen die Definitionen dieser fünf Vorzüge) – „Vorzüge der Rede gibt es fünf: (gutes) Griechisch, Deutlichkeit, Knappheit, Angemessenheit, durchgefeilte Gestaltung“ (Übers. Hülser).

(7,60) Ποίημα δὲ ἐστίν, ὡς ὁ Ποσειδώνιος φησιν ἐν τῇ Περὶ λέξεως εἰσαγωγῇ, λέξις ἕμμετρος ἢ ἔνρυθμος μετὰ κατασκευῆς τὸ λογοειδὲς ἐκβεβηκυῖα· τὸ ἔνρυθμον δ' εἶναι τὸ γαῖα μεγίστη καὶ Διὸς αἰθήρ (Eur. F 839,1 TrGF). Ποίησις δὲ ἐστὶ σημαντικὸν ποίημα, μίμησιν περιέχον θείων καὶ ἀνθρωπείων. – „Ein Gedicht ist, wie Poseidonios in seiner Einführung über den Stil sagt, eine metrische oder rhythmische Ausdrucksweise, die gemäß ihrer Gestaltung über die Prosaform hinausgeht; rhythmisch sei etwa: *Größte Erde und des Zeus Ather*. Eine Dichtung ist ein Gedicht mit Bedeutung, welches eine Nachahmung göttlicher und menschlicher Dinge enthält.“

Insofern hier ‚das‘ Gedicht neben seiner metrisch-rhythmischen Gestalt als durch Transgression der Prosaform gefasst ist, kann man in der Transgression das ‚mehr‘ (und für die Prosa umgekehrt das ‚weniger‘) erkennen, das Photios als Dif-

56 Kaibel 1898, 31: „Das Ethos der Charaktere, der Situationen, des Stils, des sprachlichen Ausdrucks ist von grosser Bedeutung [...], seine Schätzung nur möglich, wenn der Kritiker zwischen ἦθος und πάθος wol zu scheiden weiss.“

57 Kaibel 1898, 20–28.

58 Zum Verhältnis von ποίημα und ποίησις in der griech. u. lat. Literaturkritik s. materialreich Häußler 1970.

59 Siehe dazu Egli 1967 bzw. Egli 1981.

ferenz in § 3 ansetzt. In ähnlicher Weise, aber ausführlicher gibt auch Strabon, 1,2,6 (17d) eine Differenzbestimmung von Poesie und Prosa (die ebenfalls auf Poseidonios, F 4 Theiler, zurückgeführt worden ist), bei der der Prosa (im Sinne nicht der Umgangssprache, sondern der geformten Redeweise) eine Entstehungsgeschichte zugewiesen wird, die ein kontinuierliches ‚weniger‘ gegenüber der Poesie bedeutet: Zuerst sei die metrische Form aufgegeben worden, dann der weitere Sprachschmuck. Strabon (bzw. seine Vorlage) kleidet diese Entwicklung in eine Abstiegs-metaphorik, die sogar den griechischen Terminus für Prosa herleitet: *καὶ αὐτὸ δὲ τὸ πῆζον λεχθῆναι τὸν ἄνευ τοῦ μέτρου λόγον ἐμφαίνει τὸν ἀπὸ ὕψους τινὸς καταβάντα καὶ ὀχλήματος εἰς τοῦδαφος* – „Auch die Tatsache überhaupt, dass die ungebundene Rede als ‚zu Fuß gehend‘ bezeichnet wurde, lässt erkennen, dass sie von einer Höhe und einem Wagen auf den Boden herabgestiegen ist.“

Das bei Diogenes Laertios und Strabon breiter über den Unterschied zwischen Prosa und Dichtung bzw. Gedicht Ausgeführte liegt also in einer selektiven Kurzform bei Photios vor. Doch wie kann hiermit Heliodor verbunden werden? Kaibel weist darauf hin, dass Heliodor mit seiner Definition von Dichtung die des Poseidonios (DL 7,60) wiedergibt: *Ἔστι δὲ* (Kaibel⁶⁰ erwägt hier *ποίημα* zu ergänzen) *ποιητικὴ ἀπαγγελία πραγμάτων διὰ μέτρων καὶ ῥυθμῶν μετὰ τινος κατασκευῆς τὸ μυθῶδες, μετὰ καὶ τοῦ ἀληθοῦς ἐνίοτε συμπεπλεγμένον μετὰ ἱστορίας ἐν ποιᾷ λέξει περιέχουσα*. Und sowohl Heliodor wie auch Strabon ‚belegen‘ ihre These von der nicht allein auf Vergnügen, sondern auch ‚Belehrung‘ beruhenden Wirkung von Dichtung mit einem aus der *Odyssee* gezogenen Beispiel: der Besonnenheit, die der von Agamemnon der Klytaimestra während seiner Abwesenheit beigegebene Sänger auf Klytaimestra ausübte (Od. 3, 267–272).⁶¹

Hinsichtlich Photios § 3, so kann man festhalten, wenn man Kaibels nicht unkomplizierter Kombination folgt, ist keine Überschneidung mit Heliodor erkennbar. Jedoch ergänzen sich Photios und Heliodor vor der Folie Diogenes Laertios und Strabon zu einer Definition von Poesie und einzelнем Gedicht (*ποίημα*), die offenbar ihre Grundierung in der stoischen Dichtungstheorie hat und die Proklos ausführlicher dargestellt hätte.

b) Die Aufstellungen über die Melik

Es ist auf den ersten Blick erstaunlich, dass Heliodor und Photios in ihren Katalogen der lyrischen Gattungen weitgehend bei den aufgenommenen Gattungsnamen übereinstimmen (* bezeichnet im Folgenden diese Übereinstimmung):

⁶⁰ Kaibel 1896, 22.

⁶¹ Vgl. Heliodor, Schol. Dion. Thr. p. 449: *Τούτον οὖν τὸν τρόπον φαίνεται καὶ Ὅμηρος πεποιηκέναί. ἐν ὧν γὰρ (ὁ) αἰδὼς παρῆν τῇ Κλυταιμνήστρᾳ, ἀπήγεν αὐτὴν τοῦ περὶ πορνείαν ἔχειν, καὶ τοῦτο ὀρώντα Αἰγισθὸν πρότερον ἐκβαλόντα τὸν αἰδῶν οὕτως ἀναπέειπαι, mit Strabon 1,2,3 (16a): καὶ Ὅμηρος δὲ τοὺς αἰδοὺς σωφρονιστὰς εἶρηκε, καθάπερ τὸν τῆς Κλυταιμνήστρας φύλακα κτλ.*

Heliodor:

ἀποστολικόν*, γνωμολογικόν*, ἰόβακχον*, δαφνηφορικόν*, ὠσχοφορικόν*, ὕμεναιος*, ἐπικήδειον*, ἐμβατήριον, ἐγκώμιον*, ἐρωτικόν*, προσευκτικόν*, παροίνιον⁽⁶²⁾, σύνταγμα, ὕμνος*, ἐγκώμιον*, ἐπινίκιος*, παιάν*, σκολιόν*, προσόδιον*, διθύραμβος*, σίλλος*, θρήνος, ὑπόρχημα*.

Photios:

(§ 34 εἰς θεοὺς μὲν ἀναφέρεσθαι) ὕμνον, προσόδιον*, παιᾶνα*, διθύραμβον*, νόμον, ἀδωνίδια, ἰόβακχον*, ὑπορχήματα*. (§ 35 Εἰς δὲ ἀνθρώπους) ἐγκώμια*, ἐπινικόν*, σκόλια*, ἐρωτικά*, ἐπιθαλάμια, ὕμεναιούς*, σίλλους*, θρήνους, ἐπικήδεια*. (§ 36 Εἰς θεοὺς δὲ καὶ ἀνθρώπους) παρθένια, δαφν(ηφορικά*, τριποδ)ηφορικά, ὠσχοφορικά*, εὐκτικά*. (§ 37 Τὰ δὲ εἰς τὰς προσπιπτούσας περιστάσεις) πραγματικά, ἐμπορικά, ἀποστολικά*, γνωμολογικά*, γεωργικά, ἐπισταλτικά.

Die Signifikanz der Überstimmung zu beurteilen hilft eine analoge Liste im *Onomastikon* des Pollux (IV 53): Hier soll + die Übereinstimmung mit Heliodor, # die Übereinstimmung mit Photios anzeigen:

ὕμνοι+#, παιᾶνες+#, προσόδια+#, δαφνηφορικά+#, τριποδηφορικά#, διθύραμβοι+#, ἰθυφαλλικά, ὠσχοφορικά+#, παροίνια+#, ἰόβακχοι+#, ὑπορχήματα+#, θρίαμβοι, ἐπιλήνια, ἐπιλοΐμια, παρθένεια#, ἐπιθαλάμια#, ἐγκώμια+#, ἐπινικοί+#, σκολιά+#, θρήνοι+#, σίλλοι+#..

Vergleicht man nun diese Kataloge, so ergibt sich, dass die Liste Heliodors nur Namen enthält, die auch bei Photios stehen (diese Übereinstimmung wäre noch deutlicher, wenn man nur den überlieferten Text des Photios zugrunde legt, der das Tripodephorikon gar nicht enthält). Photios dagegen hat einen ‚Überschuss‘ gegen Heliodor: νόμος, ἀδωνίδια, ἐπιθαλάμια, παρθένια, τριποδηφορικά, πραγματικά, γεωργικά, ἐπισταλτικά.

Pollux geht über Photios/Heliodor hinaus mit ἰθυφαλλικά, θρίαμβοι, ἐπιλήνια, ἐπιλοΐμια.

Und Pollux geht über Heliodor hinaus mit τριποδηφορικά, ἰθυφαλλικά, θρίαμβοι, ἐπιλήνια, ἐπιλοΐμια, παρθένια.

Ein Mehr gegenüber Pollux bieten Photios/Heliodor mit ἀποστολικόν, γνωμολογικόν, ἐμβατήριον (nur Heliodor), ἐρωτικόν, προσευκτικόν/εὐκτικά, bzw. πραγματικά, ἐμπορικά, γεωργικά, ἐπισταλτικά (nur Photios).

Dies zeigt, dass Heliodor/Photios zwar in den ‚klassischen‘ sowie einigen Sonderformen der Lyrik eine durchaus mit Pollux konvergierende Liste bieten, aber darüber hinaus in der besonderen Kategorie εἰς τὰς προσπιπτούσας περιστάσεις deutlich und gemeinsam ein Mehr gegenüber Pollux aufweisen. Diese Spezial-Kategorie ist daher das Indiz, das zeigt, dass Heliodor und Photios im Lyrik-Katalog eine Tradition (s. zu ihr weiter den folgenden Abschnitt) teilen, die Lyrik in bestimmter Weise aufzufassen und zu gliedern.

62 Bei Photios in § 58 als alternative Bezeichnung für σκόλιον angeführt.

c) Schlussfolgerung

Aus den vorangehenden Vergleichen von Photios und Heliodor wird deutlich, dass signifikante Parallelen zwischen beiden Texten vorliegen, dass ferner aufgrund der ‚Überschüsse‘, die Heliodor gegenüber Photios sowie Photios gegenüber Heliodor aufweisen, es ausgeschlossen ist, dass einer der beiden Texte aus dem anderen geschöpft haben könnte. Beide Texte greifen also auf dieselbe Tradition, nämlich Proklos’ *Chrestomathie* zurück.⁶³ Gemeinsam ist beiden Texten, dass sie auf die offenbar umfangreichen Teile dieses Werkes nicht eingehen, die den Epikern, ihren Viten und Werken gewidmet waren. Ob dies eine Entscheidung von Photios und Heliodor war oder sich schlicht daraus ergab, dass in ihrem Proklos-Text dieser Teil bereits fehlte, ist nicht erkennbar. Ebenso lässt sich kein ‚starkes‘ Argument dafür finden, dass Photios aus einer bereits vorliegenden Auswahl-Fassung der *Chrestomathie*, Heliodor dagegen aus dem Volltext schöpfte. Immerhin geben die Notizen zu Buch-Zahlen und -Einteilungen sowie der Umstand, dass Photios in der Systematik deutlich auf das Drama Bezug nimmt (§ 11–12), Heliodor sogar einen Katalog der ‚Bauteile des Dramas‘ bietet, deutliche Hinweise darauf, dass Proklos’ *Chrestomathie* auch vom Drama handelte und dass diese Behandlung in Tiefe und Umfang nicht gering gewesen sein dürfte.

3. Die Proklos-Frage

War nun Proklos, der Verfasser der *Chrestomathie*, ein Philologe (Grammatiker) des 2. Jh. oder der neuplatonische Philosoph des 5. Jh.? Diese Frage, ein ‚berühmtes Inventarstück der Philologie‘⁶⁴, hat in jüngerer Zeit mit größerem Nachdruck eine Antwort gefunden, die den Philologen als Autor bevorzugte.⁶⁵ Zudem ist von Gewicht, dass die Neuplatonismus-Forschung, deren Intensität in den letzten Jahrzehnten stetig gewachsen ist, einer so dezidiert philologischen Schrift für Proklos selbst wenig abgewinnen und sich dabei auf die ablehnende Position von Severyns⁶⁶ berufen konnte. Dass gleichwohl keine zwingenden Gründe vorliegen, die *Chresto-*

63 Wie Beutler 1940, 459, zu der Position gelangen kann, dass Heliodor, weil seine – für Beutler nur hypothetische – Benutzung des Proklos so unterschiedlich (sc. von Photios) und so ungenau sei, keinerlei Wert als Zeuge für den originalen Proklos habe und deswegen Kaibels Theorie als erledigt gelten könne, ist mir unverständlich.

64 Immisch 1902, 249.

65 Zuletzt nachdrücklich Hillgruber 1990, dort auch weitere Literatur.

66 Severyns selbst hat freilich den in Severyns 1938, 71 angekündigten Nachweis, dass der Philosoph nicht der Autor sei, nie vorgelegt, vgl. Hillgruber 1990, 398 Anm. 13.

mathie dem 2. Jh. zuzuweisen⁶⁷ und dem Philosophen abzusprechen⁶⁸, ist nicht zu übersehen.⁶⁹

In dieser Situation sei hier kurz der Versuch gemacht, einen neuen Gesichtspunkt für die Spätdatierung geltend zu machen.⁷⁰ Vorausgesetzt sei hierbei 1., dass eine Angabe in der Proklos-Vita des Marinos, Kap. 8, belastbar ist. Dort heißt es⁷¹, Proklos habe bei seinem Aufenthalt in Alexandria auch die Schule des berühmten Grammatikers Orion besucht, sowie 2., dass dieser Orion, von dem Marinos ausdrücklich sagt, er habe sein Fach so gut beherrscht, dass er für die Nachwelt nützliche Werke (*συγγραμμάτια χρήσιμα!*) verfassen und hinterlassen konnte, mit dem Verfasser des *Etymologikons* zu identifizieren ist, der als Orion aus Theben bezeichnet wird.⁷² (Auch wenn man diese Gleichsetzung nicht akzeptiert, bliebe übrig, dass das *Etymologikon* des Orion [quisquis is est] in das 5. Jh. gehört.) Dieses *Etymologikon* ist freilich nur in einer verkürzten Form überliefert.

Eine zentrale Instanz für die Vermittlung von Kenntnissen zur griechischen Lyrik und deren Dichtern stellte – für Späthellenismus und Kaiserzeit – die Schrift *Περὶ (λυρικών) ποιητῶν* des Didymos (Chalkenteros) von Alexandria dar.⁷³ Mit dieser Schrift bot ‚der letzte der Ptolemäischen Grammatiker‘ (Braswell) eine umfassende Sammlung von Informationen und Theorien zur griechischen Lyrik (und möglicherweise, je nach Design der Schrift) zur griechischen Poesie schlechthin. Die (Be-)Nutzung dieses Werkes (ob direkt oder indirekt, ist nicht entscheidbar) ist für Orion gesichert: Im *Etymologikon* bezieht sich das Lemma *ἔλεγχος* ausdrücklich auf Didymos: *οὕτω Δίδυμος ἐν τῷ Περὶ ποιητῶν* – „so Didymos in seiner Schrift *Über Dichter*“ (p. 58 Sturz⁷⁴), ferner das Lemma *ὕμνος*: *οὕτω Δίδυμος ἐν τῷ Περὶ λυρικών ποιητῶν* – „so Didymos in seiner Schrift *Über lyrische Dichter*“ (p. 155 Sturz).

67 Zu Hillgrubers Versuch (Hillgruber 1990), in Ps.Plut. *De Homero* einen Terminus ante quem für die Chrestomathie zu etablieren, s. 519 Anm. 54 und 590 Anm. 1.

68 Die Sprachgestalt der Chrestomathie spricht nicht gegen den Neuplatoniker (s. Beutler 1957, 207), ist aber nicht wirklich als Beweis brauchbar; die literaturtheoretischen bzw. -kritischen Partien in Proklos' Kommentar zu Platons Staat hat Immisch 1902 gesichtet und für die ‚Spätdatierung‘ zu nutzen versucht, aber auch hier fehlt ein ‚starkes‘ Element.

69 Dementsprechend plädiert Janko 1984/2002, 130 – vorsichtig – für die Identifikation mit dem Neuplatoniker, allerdings ohne neue Argumente oder Gesichtspunkte.

70 Implizit stellt hierfür das Material wiederum Kaibel 1898 bereit, der es allerdings nicht in seiner Bedeutung für eine Datierung genutzt und/oder erkannt hat, weil ihm die Spätdatierung selbstverständlich war.

71 Text nach Luna 2001: ἐφοίτησε δὲ καὶ εἰς γραμματικὸν Ὠρίωνος, ὃς ἦν ἐκ τοῦ παρ' Αἰγυπτίους ἱερατικοῦ γένους καταγόμενος καὶ μετρίως τὰ τῆς τέχνης ἐπεσκεμμένος οὕτως ὥστε καὶ συγγραμμάτια ἑαυτοῦ ἴδια ἐπονῆσαι καὶ τοῖς μεθ' ἑαυτὸν χρήσιμα καταλιπεῖν.

72 Zu dieser ‚Orion-Frage‘ s. ausführlich Haffner 2001, 11–18; etwas reservierter Luna 2001, 85–86.

73 Zu Didymos s. zuletzt umfassend Braswell 2013; grundlegend bleibt Pfeiffer 1978, 331–337; die Fragmentsammlung von Schmidt 1854 ist zwar veraltet, aber weiterhin unentbehrlich; für Didymos' Pindar-Kommentar gibt ein neues Fundament Braswell 2013.

74 Dass diese Edition des *Etymologikons* durch Sturz 1820 veraltet (und unvollständig) ist, steht auf einem anderen Blatt.

Zwei weitere Bezeugungen für die Aufnahme dieser Didymos-Schrift enthält das *Etymologicum Magnum* (s.v. προσωιδία [p. 690 Gaisford] und s.v. ὕμνος [p. 777]), lediglich Verweise auf Didymos in zwei weiteren Lemmata (s.v. σκολιά [p. 718: hier als Referenz Didymos' 3. Buch συμποσιακά], s.v. ἐλεγεία [p. 326]).

Weil aufgrund der Übereinstimmung zwischen Orion und Et. Magn. im Lemma ὕμνος der Schluss gezogen werden darf (und sollte), dass dem Et. Magn. Didymos hier und wohl auch sonst über Orion vermittelt worden ist, kann man diesen Befund noch dahin ausweiten, dass, sofern keine Indizien auf andere Quellen weisen, sämtliche Lemmata zur Lyrik im Et. Magn. über Orion (d. h. der unverkürzten Version) auf Didymos beruhen, ja, dass auch die Lyrik-bezogenen Lemmata in Orion auf Didymos fußen.

Es lässt sich eine große Übereinstimmung oder Komplementarität zwischen Photios, Heliodor und Orion bzw. dem Et. Magn. erkennen, aus der man a) den unverkürzten Orion-Text rekonstruieren und b) Rückschlüsse auf die Anlage der Informationen bei Didymos ziehen kann.⁷⁵

So heißt es etwa bei Photios zum Prosodion (§ 40): Ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον ἐπειδὴν προσίωσι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς, καὶ ἐν τῷ προσιέναι ἤδετο πρὸς αὐλόν· ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ἤδετο ἐστῶτων.

Orion notiert s.v. ὕμνος (p. 156 Sturz): [...] κεχώρισται δὲ τῶν προσωιδίων, καὶ κατὰ τοῦτο ἐστὶ τὰ προσῳδία, καθὰ κέκληται, προιόντες ναοῖς ἢ βωμοῖς πρὸς αὐλὸν ἤδον· τὸν δὲ ὕμνον πρὸς κιθάραν.

Erkennbar ist an diesen beiden Partien, dass für das Prosodion zwei verschiedene Etymologien gegeben wurden, die auf die je unterschiedliche Schreibweise -όδιον und -ώδιον blicken: Die erste Schreibweise verweist auf ἐν τῷ προσιέναι ἤδετο, die zweite auf πρὸς αὐλὸν ἤδον. Der vollständige Orion (= Didymos) bot offenbar beide Herleitungen, die Bearbeitungen fokussierten nur auf je eine.

Heliodor bietet dazu eine interessante Fortsetzung: Προσόδιον ἐστὶ ποίημα ὑπὸ ἀρρένων ἢ παρθένων χοροῦ ἐν τῇ προσόδῳ τῇ πρὸς τὸν θεὸν ἠδόμενον· φέρεται δὲ ἐν τούτῳ τῷ γένει καὶ τὸ ἀποτρεπτικόν. ἔστι δὲ ποίημα σπαστικόν, κατὰ τὸν ἀπὸ τῶν θεῶν χωρισμὸν ἠδόμενον. Den rätselhaften zweiten Satz hat Kaibel⁷⁶ mit Hilfe des Et. Magn. erklärt, das von einem ‚Entkränzungs-Lied‘ nach Ende der Zeremonie weiß (p. 131, 37): ἀποστεπτικὸν ᾄσμα οὕτω καλούμενον ὅτι μετὰ τὸ ἀποστεφθῆναι τοὺς στεφανοὺς ἤδετο ἐν τοῖς παιᾶσι μελλόντων ἀποπλεῖν. – „das Entkränzungs-Lied wird so genannt, weil es nach dem Ablegen der Kränze bei den Pānen gesungen wurde, wenn man im Begriff war, abzufahren.“ In diesem Sinn ist dann auch statt ποίημα σπαστικόν ποίημα ἀσπαστικόν zu verstehen (ἀσπάζεσθαι hier im Sinne des Abschiedsgrußes). Der noch erkennbare Zusammenhang ‚Hymnos‘ bei Orion deutet an, dass dort der Götterhymnos als Großkategorie mit den Unterkategorien Prosodion/Paian/Abschieds- bzw. Entkränzungslied behandelt wurde. In verkürzter (und so

⁷⁵ Ausführlich und detailliert hierzu Kaibel 1898, 34–40.

⁷⁶ Kaibel 1898, 36.

nicht mehr verständlicher) Form findet sich dieser Zusammenhang auch in Photios § 38–40.

Anhand dieses Beispiels⁷⁷ zeigt sich, dass Photios und Heliodor, d. h. Proklos' *Chrestomathie* für die Informationen zur Lyrik das vollständige *Etymologikon* des Orion zugrunde lag. Eine Datierung der *Chrestomathie* in das 2. Jh. ist damit ausgeschlossen. Der Neuplatoniker Proklos hat bei dem Grammatiker Orion ‚studiert‘. Dass Proklos, der Verfasser der *Chrestomathie*, die Orion so intensiv verwendet, dann der Neuplatoniker sein sollte, hat eine gewisse Plausibilität.

Handschriftensiglen:

A : Marcianus graecus 450 (saec. IXfin.)

M: Marcianus graecus 451 (saec. X).

Text 9 und 10: Aus den Scholien zur τέχνη des Dionysios Thrax

Die Grammatik des Dionysios Thrax (180/170 – 90 v. Chr.) gehört zu den wirkungsmächtigsten ‚technischen‘ Schriften der griechischen Literatur. Ist sie doch der Ausgangspunkt für eine immer ausführlicher werdende grammatische Fachliteratur zur griechischen Sprache, die sich breit in immer differenzierteren Spezialschriften und auch Kommentaren entfaltet hat. Der tradierte Text der *Techne* selbst hat wiederum durch diese Entwicklung Veränderungen, Erweiterungen und Ergänzungen erfahren, die die Lebendigkeit (oder Brauchbarkeit) dieser Schrift über Jahrhunderte dokumentieren. Naturgemäß sind hier verschiedene Hypothesen entwickelt worden, welche Teile der Originalschrift, welche späteren Bearbeitungen zuzurechnen sind.⁷⁸ Für den hier verfolgten Zweck ist dies nicht bedeutsam, zumal für die Tradition der Poetologie und Literaturkritik in der Hauptsache die (spätantiken oder byzantinischen) Kommentare, die sich in den Scholien erhalten haben, ergiebig sind, Kommentare, die insbesondere an den Abschnitt über das Lesen (§ 2 der *Techne*) anknüpfen.

Dieser Text⁷⁹ sei zur Orientierung hier mitgeteilt:

Dionysios Thrax, τέχνη γραμματική, § 2: Περὶ ἀναγνώσεως

Ἀνάγνωσις ἐστὶ ποιημάτων ἢ συγγραμμάτων ἀδιάπτωτος προφορά. ἀναγνωστέον δὲ καθ' ὑπόκρισιν, κατὰ προσῳδίαν, κατὰ διαστολήν. ἐκ μὲν γὰρ τῆς ὑποκρίσεως τὴν ἀρετὴν, ἐκ δὲ τῆς προσῳδίας τὴν τέχνην, ἐκ δὲ τῆς διαστολῆς τὸν περιεχόμενον νοῦν ὁρώμεν. ἵνα τὴν μὲν τραγωδίαν ἥρωικῶς ἀναγνώμεν, τὴν δὲ κωμωδίαν βιωτικῶς, τὰ δὲ ἐλεγεία λιγυρῶς, τὸ δὲ ἔπος εὐτόνως, τὴν δὲ λυρικήν

⁷⁷ Weitere Beispiele bei Kaibel 1898, 34–40.

⁷⁸ Siehe hierzu informativ Montanari 1997, der davon ausgeht, dass der Eingang der *Techne*, § 1–4, ‚echt‘ ist. Siehe ferner Robins 1998.

⁷⁹ Zitiert nach Uhlig 1883. Eine deutsche Übersetzung gibt Kürschner 1996b, s. auch Kürschner 1996a zur Terminologie des Dionysios.

ποίησιν ἐμμελῶς, τοὺς δὲ οἴκτους ὑφειμένως καὶ γοερῶς. τὰ γὰρ μὴ παρὰ τὴν τούτων γινόμενα παρατήρησιν καὶ τὰς τῶν ποιητῶν ἀρετὰς καταρριπτεῖ καὶ τὰς ἕξεις τῶν ἀναγινωσκόντων καταγέλαστους παρίστησιν.

„§ 2 Über das (Vor-)Lesen:

(Vor-)Lesen ist der fehlerfreie Vortrag von Gedichten oder Prosatexten. Man hat vorzulesen⁸⁰ gemäß dem angemessenen Ausdruck, der Betonung und dem (erforderlichen) Einschnitt. Denn aus dem Ausdruck sehen wir die Exzellenz, aus der Betonung die Kunstfertigkeit und aus der Zäsur den Sinn, der eingeschlossen ist: *damit wir die Tragödie auf heroische Weise lesen, die Komödie lebensnah, die Elegie klagend, das Epos wohlklingend, die lyrische Dichtung melodisch, die Klagen niedergedrückt und jammernd*. Denn wenn dies nicht gemäß der Beachtung dieser Regeln geschieht, zerstört es die Vorzüge der Dichter und gibt die Haltung derjenigen, die vorlesen, dem Gespött preis.“

An dieser Partie hat insbesondere der Katalog, wie die einzelnen Gattungen vorzutragen sind, die späteren Erklärer herausgefordert. In der umfänglichen Scholienmasse, die Alfred Hilgard 1901 maßgeblich ediert hat,⁸¹ und die sich in verschiedene Blöcke scheiden lässt,⁸² bieten insbesondere die Partien, die einem Kommentar des Melampus oder Diomedes zugehören, sowie diejenigen Scholien, die man mit einem Grammatiker namens Heliodor verbinden darf, wichtige literaturkritische Ausführungen gerade zu § 2 der *Technē*. Die Zeitstellung dieser beiden Kommentarwerke ist nur indirekt erschließbar.

Im Folgenden werden Text 9 und Text 10 nach Hilgard gegeben; Hilgards Textgestaltung ist so angelegt, dass er sich prinzipiell an den erkenn- oder rekonstruierbaren Kommentaren sowie den unterscheidbaren ‚Sammlungen‘ (d. h. der nach einer jeweiligen Haupthandschrift sog. Londoner Sammlung, Marcianischen Sammlung, Vatikanischen Sammlung) orientiert, doch zugleich auch reichen Gebrauch von Parallelen macht, die die Sammlungen zueinander bieten (hiermit entsteht ein hochgradiger ‚Kunst-Text‘, zu dem es gegenwärtig jedoch keine Alternative gibt).

80 Mitchell 2015 arbeitet instruktiv und materialreich heraus, dass hier mit ‚Lesen‘ das Lesen als Lese-Übung im Grammatikunterricht der Kaiserzeit und Spätantike bezeichnet ist.

81 Hilgard 1901. Allerdings sei nicht verschwiegen, dass diese monumentale Edition im 21. Jh. mit ihrer Zielsetzung, ‚einen‘ Text zu bieten, methodisch dem Problem nicht mehr gerecht wird, die teilweise unterschiedlichen Textfassungen der Handschriften selbst einer der Traditionen, sei es die Vatikanische, sei es die Londoner etc., adäquat abzubilden. Hilgards app. crit. zeigt wiederholt, dass in ihm durchaus wichtige Versionen einzelner Handschriften ‚vergraben worden sind‘, die nicht zum von Hilgard rekonstruierten Text passen wollen. Eine Neubearbeitung dieses wichtigen Scholien-Corpus ist damit ein Desiderat der Forschung.

82 Siehe hierzu Hilgard 1880.

Text 9: Aus dem Kommentar des Melampus oder Diomedes
zur τέχνη des Dionysios Thrax (p. 16–21 Hilgard; Nr. XVIIIa
Koster p. 70–72)

In denjenigen Dionysios-Thrax-Scholien, die man, ausgehend vom Codex Vat. Gr. 14 [Sigle nach Hilgard: C] (hinzu kommen freilich weitere Handschriften), die Vaticanische Sammlung (Σ^V) zu nennen pflegt, werden eine Reihe von Lemmata einem Grammatiker namens Melampus zugewiesen; im Codex Vindob. Gr. 240 [Sigle nach Hilgard: F] ist sogar die Rede von Μελάμποδος γραμματικοῦ ἐρμηνεία τῆς τέχνης Διονυσίου τοῦ Θρακός. Freilich wird in F für einen Teil des Materials, das C Melampus zuweist, wie auch im Codex Barocc. 116 [Sigle nach Hilgard: O], der der sog. Marcianischen Sammlung der Scholien (Σ^M) zugehört, für dieselben Erklärungen der Name Diomedes genannt; O gibt diesen Erklärungen sogar den Titel: Διομήδους σχολαστικῶν εἰς τὴν Διονυσίου τέχνην. So lief also in byzantinischer Zeit ein und derselbe Kommentar unter zwei Namen um; man hat, auch unter dem Eindruck des Kommentar-Materials selbst, dies damit zu erklären versucht, dass hier eine Art von Vorlesungsmitschrift, ein ‚Collegienheft‘ vorliegt, das von dem einen begonnen, vom anderen weitergeführt/weiterbenutzt worden ist.⁸³ Der Kommentar setzt Georgios Choïroboskos voraus, er ist also zwischen dem mittleren 9. Jh. und dem frühen 11. Jh. entstanden: Kein geringerer als Eustathios hat ihn für seine *Ilias*-Kommentierung benutzt.⁸⁴

Handschriftensiglen:

C: Vatikan: Vaticanus gr. 14 (saec. XIII)

F: Wien, Vindobensis gr. 240 (saec. XVI)

O^d: Oxford, Scholiensammlung im Oxoniensis Baroccianus 116, fol. 27^v–40^v (saec. XIV)

V: Venedig, Marcianus 489 (saec. XIV)

Σ^l : ‚Londoner Scholien‘ im [A] Mus. Brit. Add. 5118 (saec. XIV)

Text 10: Aus dem Kommentar des Heliodor
zur τέχνη des Dionysios Thrax
Aus der Einleitung (p. 449–452 Hilgard)

Im Jahr 1837 legte J. A. Cramer den vierten Band seiner *Anecdota Graeca e Codd. Manuscriptis Bibliothecarum Oxoniensium* vor, in dem er (p. 308–339) unter dem Titel „Excerpta Varia“ Scholien zur Grammatik des Dionysios Thrax aus dem Cod. Mus. Brit. Add. 5118 publizierte. Diese sog. Londoner Scholien stellen eine Samm-

⁸³ Siehe hierzu insgesamt Hilgard 1901, p. X–XIII.

⁸⁴ Siehe unten 662 Anm. 40.

lung dar, die einerseits aus vorausgehenden Scholien, den sog. Scholia Vaticana (und damit u.a. aus dem Kommentar des Diomedes-Melampus), andererseits aus einem Kommentar eines sonst nicht weiter kenntlichen Heliodor sowie weiterer Vorlagen zusammengefügt ist.⁸⁵ Von diesem Heliodor-Kommentar ist im Cod. Barocc. 116 [Hilgard: O] der zweite Teil (er setzt ein mit dem Kommentar zu Dion.Thr. § 12) erhalten; allerdings ist dieser erhaltene Teil ‚literarhistorisch‘ eher enttäuschend.⁸⁶ Anders das Material in den Londoner Scholien, in denen Abschnitte aus dem verlorenen Anfang des Heliodor (und weiteres Material) erhalten sind. Dieses Material ist deswegen von großem Interesse, weil es Heliodor als weitausgreifend belesenen Gelehrten zeigt und unter anderem Übereinstimmungen und Parallelen mit dem Referat aufweist, das Photios in der *Bibliothēke*, cod. 239, von der *Chrestomathie* des Proklos (s. oben zu Text 8) gibt.

Auch wenn Heliodor ‚nur‘ als Kommentator zu Dionysios Thrax greifbar ist, scheint doch Einiges von dem, was er in seinem Kommentar mitteilte,⁸⁷ von Wert für die hier verfolgte Zielsetzung: Er gibt eine relativ systematische Aufstellung der verschiedenen lyrischen Genera, die mit Proklos’ *Chrestomathie* soweit übereinstimmt, dass man folgern darf, dass Heliodor auf diese *Chrestomathie* Zugriff hatte (s. oben zu Text 8: Proklos), er bietet ferner (auch aus der *Chrestomathie*?) eine systematische Aufstellung der ‚quantitativen‘ Teile der Tragödie (die differenzierter als Aristot., *Poetik* Kap. 12, angelegt ist),⁸⁸ er erscheint ferner – so Tzetzes, Prol. I, § 26 bzw. Prol. II, § 34 – als Gewährsmann für die merkwürdige Geschichte von der Peisistratidischen Homer-Redaktion durch 72 Philologen. Meines Wissens gibt dieses Material selbst keine deutlichen Hinweise⁸⁹ auf eine Datierung des Heliodor-Kommentars jenseits einer relativen Datierung ‚zwischen Proklos und Tzetzes‘. Freilich kann man mit Nigel Wilson die Frage stellen,⁹⁰ ob ein ‚heidnischer‘ Name wie Heliodor im Byzanz des späteren 8. Jh. noch möglich gewesen ist,⁹¹ und hieraus schließen, dass Heliodor eher in die frühbyzantinische Zeit gehört.

Handschriftensiglen:

A: London, Mus. Brit. Add. 5118 (saec. XIV)

E: Madrid, Matritensis 81 (saec. XV)

85 Siehe hierzu Hilgard 1901, p. XXXII–XXXVII, bzw. zur Zuweisung von ‚anonymem‘ Material an Heliodor ebenda p. XIV–XVIII.

86 Abgedruckt bei Hilgard 1901, p. 67–106 – eine eingehendere Analyse ist ein Desiderat.

87 Eine genaue Aufstellung gibt Hilgard 1901, p. XIV–XVIII.

88 Siehe Kaibel 1898, 6.

89 Georgios Choïroboskos verweist in seinem Hephaistion-Kommentar, p. 204,21 Consbruch auf einen Heliodor. Wenn dies nicht der Metriker des 1. Jh. n. Chr. ist, könnte damit ein Indiz vorliegen, ‚unseren‘ Heliodor vor Choïroboskos, d. h. vor das frühe 9. Jh. zu datieren.

90 Wilson 1983, 72.

91 Bezeichnenderweise kennt die „Prosopographie der Mittelbyzantinischen Zeit“ (Lilie et al. 2013) nur einen einzigen, freilich obskuren Zauberer ‚Heliodoros‘ (Nr. 2551), der zudem seine Seele an den Teufel verkauft hat.

Text 11 und 12: Johannes Tzetzes und die *Anecdota Crameri*

Es sind insgesamt vier größere Texte, die das Zentrum der byzantinischen Auseinandersetzung mit der antiken Komödie bilden – vier Texte, die mit dem byzantinischen Gelehrten Johannes Tzetzes (geb. um 1110, gest. nach 1180) in Verbindung stehen.⁹²

Johannes Tzetzes verfasste – im Rahmen seiner weitgespannten philologischen Schriftstellerei – auch Kommentare zu Komödien des Aristophanes (erhalten sind diejenigen zu byzantinischen ‚Schulstücken‘ Nub., Ran., Plut., Bruchstücke überliefert von einem Kommentar zu Av., erschließbar auch ein Kommentar zu Equ.). Diesem Kommentarwerk geht eine ‚Einleitung in die Komödie‘ voraus, die „einzigartige Stücke der antiken literarhistorischen Forschung bewahrt.“⁹³ Dieses erstmals von Heinrich Keil 1848 (aus dem Codex Mailand Ambros. Gr. C 222 inf.⁹⁴) herausgegebene Werk ist von formal besonderer Natur, weil es aus zwei Teilen besteht (hier: *Text 11a* und *Text 11b*), einer augenscheinlich ersten Fassung der Einleitung, die – so die zweite Fassung – einige bedenkliche Fehler enthält, die darauf beruhen, dass sich Tzetzes ‚unkritisch‘ auf seinen Gewährsmann, Heliodor, den Kommentator des Dionysios, verlassen hatte und ihm in seiner Ausführungen über die Peisistratidische Redaktion der Homerischen Epen gefolgt war,⁹⁵ sowie einer teilrevidierten zweiten Fassung, in der diese Fehler – mit erheblicher Kritik an den Quellen – korrigiert werden. Wertvoll sind freilich diese Prolegomena, da sie eine Reihe von erlesenen Informationen enthalten: über die Bibliotheken von Alexandria und die Arbeit der hellenistischen Philologen, über die Frage, was ein Satyrspiel ist, und schließlich eine Inhaltsangabe von Euripides’ *Syleus*.

Die zweite Hälfte unserer byzantinischen Tetralogie wird von einem weiteren ‚Doppeltext‘ zur Komödie gebildet (hier: *Text 12a* und *Text 12b*), den zuerst J. A. Cramer 1839 und in verbesserter Form sowie gestützt auf mehr Handschriften Wilhelm Studemund 1887 herausgegeben hat. In diesem zweiten Doppeltext (dessen Teile nach dem Erst-Herausgeber als *Anecdota Crameri* bezeichnet werden) ist evident, dass zu großen Teilen auf dieselben Quellen zugegriffen worden ist, die auch bei Tzetzes verwendet sind, aber auch zusätzliches Material einbezogen wurde.⁹⁶ Ferner stimmen

92 Siehe zu Joh. Tzetzes insgesamt Wendel 1948 sowie zuletzt Prodi 2022a. Pointiert Wilson 1996, 190–196.

93 Wendel 1948, 1973.

94 Teile der Prolegomena enthält zudem der von Dübner erstmals herangezogene Codex Paris. Suppl. Gr. 655.

95 Tzetzes, Proleg. II § 34–35.

96 *Anec. Cram.* I bietet in § 17–18 eine systematische Aufstellung der Quellen des Lachens, die entweder aus dem Prolegom. VI oder einer gemeinsamen Quelle entnommen ist, sowie in § 12 eine systematische Definition der Komödie, die in ihrer aristotelischen Färbung an den

Tzetzes und die *Anecdota* in manchen Hinsichten markant überein, allerdings mit dem Unterschied, dass die *Anecdota* bestimmte Informationen einfach darbieten, Tzetzes indes dieselben Informationen als eigene frühere Irrtümer einstuft.⁹⁷ Diese bemerkenswerte Kombination von Übereinstimmung und Differenz zwischen den beiden Doppeltexten hat Kaibel 1898 damit zu erklären versucht, dass in den *Anecdota* ‚Frühwerke‘ des Tzetzes vorliegen, die dieser später in seinen *Prolegomena* sowohl aufgenommen wie korrigiert habe. Während Wendel 1948 hierin noch eine „befriedigende Erklärung“ sah,⁹⁸ haben Theiler und Koster zeigen können, dass wohl eher in den *Anecdota* eine Quellengemeinschaft mit und eine Benutzung der *Prolegomena* vorliegt.⁹⁹

Gleichwohl verdienen beide Doppeltexte den Abdruck; zum einen enthalten sie interessantes Material zur Deutung und Geschichte der Komödie, zum anderen zeigen sie nachdrücklich die Bedeutung, die die gelehrten Kommentare zu Dionysios Thrax für die Übermittlung dieses Materials besitzen. In systematischer Hinsicht hervorzuheben ist die Nähe, die Anekdoton I, § 10–11 bzw. 17–18 zum *Tractatus Coislinianus* aufweist. In diesen Partien zeigt sich, dass – ohne dass ein ‚Aristotelischer Zusammenhang‘ zu rekonstruieren ist – in der byzantinischen Literaturkritik Texte oder Textbausteine vorhanden waren, die auf eine veritable Komödientheorie verweisen.

Die *Prolegomena* des Tzetzes sind Teil des umfänglichen Schriften-Komplexes, den der umtriebige und – auch für modernes Verständnis – in erheblichem Umfang auf seinen eigenen Ruhm bedachte byzantinische Gelehrte¹⁰⁰ der altgriechischen dramatischen Literatur gewidmet hat. Zu diesem Komplex gehören neben den erwähnten Aristophanes-Kommentaren Kommentare zu einzelnen Stücken des Ais-

Tract. Coisl. erinnert. Ferner greift der Anfang von Anec. I augenscheinlich auf Dionysios-Thrax-Kommentare wie den des Heliodor zurück.

97 Anec. Cram. II § 19–23 referiert die Geschichte der Peisistratidischen Redaktion des Homer-Textes durch 72 Gelehrte, Tzetzes Prol. I § 24–25 u. II, § 34–35 verwirft diese Geschichte als Fehler des Heliodor; Anec. Cram. II § 26–27 grenzt die Komödie vom Satyrspiel (gefasst als gleichsam Tragödie mit heiterem Ausgang und exemplifiziert an Eur. Or. u. Alc. sowie Soph. El.) ab und bringt eine Inhaltsangabe von Eur. Syleus, Tzetzes Prol. I § 26 wiederholt die Einstufung von Eur. Or., Al. u. Soph. El., verwirft aber in Prol. II § 37 ausdrücklich diese Bestimmung des Satyrspiels, wiederholt indes dort den Inhalt von Eur. Syleus. Ferner folgt Anec. Cram. II § 29 in der Darstellung der Teile der Komödie den (Dionysios-Thrax-Kommentatoren) Dionysios, Krates und Eukleides, während Tzetzes an diesen kein gutes Haar lässt (Prol. I § 19; II § 36).

98 Wendel 1948, 1975.

99 Theiler 1950; Koster 1975, p. XXX–XXXIV. Schlagend erscheint mir hierbei, dass Koster das merkwürdige Wort *ὁστρεωδῆν* in Anec. II § 39 plausibel als Verlesung von Proleg. II § 44: *ὁστέραν ᾠδῆν* erklären kann.

100 Einen Einblick in die modernen, nicht durchweg positiven Einschätzungen gibt Prodi 2022a; siehe e.g. Agapitos 2017.

chylos, Sophokles und Euripides¹⁰¹, aber auch drei iambische Lehrgedichte: *Über die Unterschiede zwischen den Dichtern*, *Über Komödie* und *Über Tragische Dichtung*.¹⁰² Die Gedichte über Komödie und Tragödie¹⁰³ dürften vor den Prolegomena entstanden sein, wie die eingehendere Analyse Ksters gezeigt hat. Darüber hinaus standen Tzetzes offenbar Informationen insbesondere zu Euripides-Dramen zur Verfügung, die er in einer Schrift mit dem Titel *Logismoi* zusammengetragen hatte: In einem Scholion zu Aristoph. Ran. 1328 ist von 52 Stücken des Euripides die Rede, von denen in den *Logismoi* die Rede war. Dieses Werk galt als verloren, doch konnte 2020 Aglae Pizzzone einige Fragmente (freilich nicht zu Euripides) hieraus zurückgewinnen.¹⁰⁴ Es ist möglich, dass die Informationen, die Tzetzes in Prol. II § 37 über Euripides' Satyrspiel *Syleus* gibt, mit diesen Logismoi in Verbindung zu bringen sind.¹⁰⁵

Die Informationen,¹⁰⁶ die die Prolegomena mitteilen, lassen sich in groben Zügen einem Kommentar des Heliodor zu Dionysios Thrax zuweisen, d. h. wohl jenem Kommentarwerk, das auch hinsichtlich der griechischen lyrischen Gattungen Parallelen zu Proklos' *Chrestomathie* bietet (hier Text 10), dem oder den Schriften des Dionysios, Krates und Eukleides¹⁰⁷ sowie einigen kürzeren Texten der Prolegomena *περὶ κωμωδίας*, aus denen Tzetzes insbesondere sein Bild über die Formen der Chorlieder bzw. der Parabase der Alten Komödie gewonnen hat.¹⁰⁸

Die Prolegomena des Tzetzes und die Cramer'schen Anecdota¹⁰⁹ bieten – mit unter-

101 Siehe hierzu die neuere Literatur, die Prodi 2022a, p. XX Anm. 56 verzeichnet, sowie insbesondere zur Frage von Euripides-Kommentaren Cavarzeran 2022.

102 Einführung hierzu und Ausgabe der Texte bei Koster 1975, 79–109.

103 In diesem Gedicht werden in V. 51 (ἄλλοι δὲ τὸ στάσιμον χοροῦ φασὶ μέρος/ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου τῶν μέτρων) bzw. V. 68 (κομμὸν πάλιν ἄλλος δὲ τις θρήνον λέγει/ κοινὸν χοροῦ σκηνῆς τε τυγχάνειν λέγων) Definitionen von Stasimon und Kommos gegeben, die fast wörtlich Aristot. *Poetik* Kap. 12, 52b 23–25 entsprechen. Indes sind dies die einzigen Spuren, die auf Aristoteles verweisen.

104 Pizzzone 2020.

105 Siehe hierzu ausführlicher Carrara 2021.

106 Siehe hierzu die Analyse von Koster 1975, 79–83.

107 Wendel 1948, 1975, hat – m.E. plausibel – aus dem Tzetzes-Schol. zu Aristoph. Plut. 253 darauf geschlossen, dass es sich bei dem von Tzetzes benutzten Werk des Eukleides (wohl nur des Eukleides, der seinerseits Dionysios [von Halikarnass, den Jüngeren?, s. Kaibel 1898, 68–70] und Krates anführt, s. Kaibel 1898, 5) um eine Abhandlung „Über die Komödie“ gehandelt haben sollte, die eine Aristoph.-Ausgabe einleitete: ... οἱ διδάξαντες περὶ κωμωδίας ὁ ἐξ Ἀλικαρνασσοῦ τε Διονύσιος Εὐκλείδης τε καὶ ὁ Κράτης.

108 Instrukтив Theiler 1950.

109 Die Frage nach dem oder den Verfassern bzw. Redaktor/en der beiden Anecdota lässt sich nicht befriedigend beantworten. Koster 1975, p. XXXIV, identifiziert ihn mit dem Schreiber/Philologen, der im 15. Jh. die gelehrten Erklärungen im cod. Estensis α. U. 9.22 verfasst hat. Damit würden die Anecdota aus dem Horizont der byzantinischen Philologie in den der Renaissance gerückt werden.

schiedlicher Ausführlichkeit und in unterschiedlicher Disposition – weitgehend identische Informationen:

Sie definieren die Komödie (AC I § 1 + 12–13; Prol. II § 37); sie bieten eine Geschichte der Komödie mit drei Epochen, hergeleitet aus der Funktion des öffentlichen Spotts und mit Susarion als Erfinder (AC I § 7–9 + 14–16; AC II § 24; Prol. I § 11–14); sie setzen den Übergang von einer ersten zur zweiten Epoche der Komödie mit dem Konflikt Alkibiades-Eupolis an (AC II § 24–25; Prol. II § 15–16); sie analysieren die Komödie als aus vier (quantitativen) Komponenten aufgebaut (AC II § 29; Prol. I § 18), sie vermengen Parodos und Parabase im Rahmen dieser Analyse (AC II § 30–32; Prol. I § 20–23; Prol. II § 42–43); sie geben beide geradezu phantastische Schilderungen der Bühne und der Inszenierung (also der ‚opsis‘ im Sinn der *Poetik* – AC II § 33; Prol. II § 40) und des Chores in der Inszenierung (AC II § 35–36; Prol. II § 41); sie bemühen sich um eine Klärung der lyrischen Komponenten der Komödie (AC II § 38–39; Prol. II § 44). Sie setzen die Komödie von der Tragödie (AC II § 28; Prol. II § 39) und dem Satyrspiel (AC II § 26; Prol. I § 26, korrigiert in Prol. II § 37), mit Bezug auf Eur. *Syleus* (AC II § 27; Prol. II § 38) ab. Beide Textgruppen beziehen sich darüber hinaus auf die Arbeit der alexandrinischen Philologie (mit einem Rekurs auf die Sammlung Homers unter Peisistratos: AC II § 19–23; Prol. I § 13; Prol. II § 28–33).

Es unterscheiden sich die beiden Textgruppen darin, dass die Anekdoten zudem einen kurzen, systematisch angelegten Passus über die ‚Quellen des Lachens‘ bieten (AC I § 17–18), die Prolegomena durch ausführliche Polemik gegen Aristoteles-Verhörer? (Prol. I § 3–5) und wiederholte Polemik gegen Heliodor (Prol. I § 24–25; Prol. II § 34–35) sowie Eukleides, Krates und Dionysios (Prol. I § 19; Prol. II § 36).

Im Folgenden werden die Texte, teilweise mit Vereinfachungen, nach Koster 1975 gegeben.

Handschriftensiglen:

Prolegomena

Die Prolegomena des Tzetzes sind vollständig lediglich in einer Handschrift überliefert: im Ambrosianus C 222 inf. (saec. XIII) – bei Koster Amb, hier im Weiteren lediglich „cod.“, hinzu treten Exzerpte im Parisinus Suppl. Gr. 655 (saec. XIV) – bei Koster Lut. Wenn beide Überlieferungsträger eine Lesart bezeugen, steht „codd.“.

Anekdoten

Reg: Parisinus 2827 (saec. XIV)

R: Vaticanus gr. 62 (saec. XVI)

M: Estensis α. U. 9.22 (saec. XV)

C: Cantabrigiensis Bibl. Publ Dd. 11,70 (saec. XV)

P: Parisinus 2677 (saec. XVI)

V: Vaticanus gr. 1385 (saec. XV).

Im Fall des Anecd. I lassen sich zwei Zweige der Überlieferung feststellen: Reg und R bilden den einen – im app. crit. als r bezeichnet, MCVP den anderen, der mit m wiedergegeben wird. Das Anecd. II ist nur in den Handschriften MCVP überliefert.

Text 13: Diomedes, *Grammatik* Buch III: Über die Dichtung

Diomedes, ein sonst nicht weiter bekannter Grammatiker, lebte in der 2. Hälfte des 4. Jh. n. Chr. Er verfasste eine Grammatik (*Ars grammatica*) in drei Büchern, die sich offenbar an den Leser (oder Benutzer) im östlichen, d. h. vornehmlich griechischsprachigen Teil des Römischen Reiches richtete. Es gelang ihm, in den drei Büchern ein attraktives und wirkungsmächtiges Konzept von (lateinischer) Grammatik zu entwerfen, das geeignet war, Angehörige der Reichsoberschicht mit sowohl Sprachkompetenz als auch rhetorisch-literarischem Grundwissen auszustatten, wie die Rezeptionsgeschichte der *Ars* bis ins Mittelalter durch zahlreiche Abschriften wie Bearbeitungen dokumentiert.¹¹⁰

Die drei Bücher der *Ars* sind den Redeteilen (1), den Prinzipien der Grammatik (2) sowie Metrik und Stilistik (3) gewidmet.¹¹¹ Innerhalb des 3. Buchs (auf welche Vorlagen sich Diomedes hier stützte, ist nicht schlüssig nachweisbar, eine gewisse Bedeutung scheint jedoch Sueton zu besitzen) handelt Diomedes – nach einer kurzen Einleitung (p. 473 K) und einer Definition von Poetica/Dichtung, Rhythmus und Metrum (p. 473–474 K) in größeren Abschnitten von den Versmaßen (= Versfüßen, *De pedibus*, p. 474–482 K), über die Dichtungen (*De poematibus*, p. 482–492), gibt einen Überblick über die Endungen der Nomina (*Catholica de extremitate nominum*, p. 492–494 K) sowie über die Metrik (*De metris*, p. 494–518 K), die in eine Übersicht über die Metrik des Horaz mündet (*De metris Horatianis*, p. 518–529 K).

Für den hier verfolgten Zusammenhang ist Diomedes' Behandlung der Dichtung von Belang. Dieser Abschnitt *De poematis* lässt sich (nach Leo) in 14 Kapitel gliedern; er folgt einem Aufbauprinzip, das Ähnlichkeiten mit Proklos' *Chrestomathie* (soweit aus Photios und Heliodor erkennbar, s.o.) aufweist. Ein Eröffnungsteil (eine Definition von Poesie gibt bereits die Einleitung des III. Buchs) gliedert die Dichtung systematisch (nach dem platonischen Modell) in dihegematische, dramatische und gemischte Dichtung, ordnet die Gattungen diesen Formen zu (Cap. I), stellt die Stil-Typen vor (Cap. II) und behandelt sodann die Gattungen der Poesie: Epos (Cap. III), Elegie (Cap. IV), Iambus (Cap. V), Satire (Cap. VI), Bukolik (Cap. VII), Tragödie (Cap. VIII), Komödie (Cap. IX), hierauf folgt eine Typologie der dramatischen Formen (Cap. X), Ausführungen zu technischen Fragen (Cap. XI),

¹¹⁰ Siehe zu Diomedes insgesamt Schmidt 1989, Kaster 1988, 270–272 und Dammer 2001.

¹¹¹ Zu den für diese Bücher postulierten Vorlagen s. die Aufstellungen und Graphiken bei Dammer 2001, 25–29.

das Satyrspiel (Cap. XII), der Mimus (Cap. XIII) sowie ein Abschnitt über Bauformen und Aufführung der Komödie (Cap. XIV).

De poematis gibt damit einen kurzen Abriss, der insbesondere in den hier mitgeteilten Einteilungen und Definitionen von Gattungen instruktiv ist und – über nicht mehr kenntliche Zwischenstufen – auf die griechische Literaturtheorie und den Peripatos¹¹² zurückgeht. Von Aristoteles abweichend definiert Diomedes vorausgestellt (p. 473 K) ‚Poetica‘, d. h. die Poetik als Verfertigung von Dichtung nicht qua Mimesis, sondern auf traditionelle Weise über die metrische gebundene Form („*Poetica est ... metrica structura...*“); und da damit auch der Einschluss lehrhafter wie lyrischer Formen unter dem Poesie-Begriff vorgezeichnet ist, kann Diomedes eine entsprechend erweiterte Funktionsbestimmung geben, die Belehrung und ästhetisches Vergnügen verbindet¹¹³ („... *ad utilitatem voluptatemque accomodata*).“).

Der zugrunde gelegte Text basiert, da Koster 1975, 117–122, nur Auszüge druckt, auf Kaibel 1899. Kaibel hatte sich bei seiner Edition für die lateinischen Texte der Hilfe seines Göttinger Kollegen Friedrich Leo bedienen können, der diesen Text herstellte, allerdings auf die Wiedergabe der Dichterzitate im Text weitgehend verzichtete (seiner Gliederung in Kapitel und Paragraphen folgt auch die Übersetzung) und den apparatus criticus äußerst sparsam ausgestaltete, so dass nicht immer klar wird, auf welche Grundlagen er sich stützt. Leo (er teilt dies nicht deutlich mit) fußt seinerseits zu größeren Teilen auf Reifferscheid 1860 (und dessen apparatus), der beachtliche Teile des hier vorgelegten Texts für seine Ausgabe von Suetons *De poetis* übernahm. Für den kompletten Text von Buch III, cap. I–XIV ist daher die weiterhin als Zitationsreferenz angeführte Ausgabe des Diomedes von Keil (Grammatici Latini, Bd. 1, 1857 p. 299–529) keineswegs obsolet. Eine vollständige Neuausgabe ist ein Desiderat der Forschung.

Handschriften-Siglen:

A: Paris, Par. Lat. 7494 (saec. IX)

B: Paris, Par. Lat. 7493 (saec. IX)

M: München, Monac. Clm 14 467 (saec. VIII fin.)

¹¹² Wenn man die Diomedes zugrunde liegende lateinische Tradition auf Sueton (seit Jahr 1854, 629–630, dort allerdings eher als Behauptung, die Reifferscheid 1860 zu untermauern versuchte, in der Forschung ein ‚Eckstein‘, akzeptiert u.a. von Kaibel 1898, 28 u. 49), diesen auf Varro (Schmidt 1989, 134–135, ausführlicher zu Suetons *Pratum* und dessen Abhängigkeit von Varro in Schmidt 1991) zurückführt, so wäre in Varro der Schnittpunkt zwischen griech. und lat. Tradition anzusetzen. Anders (und ohne klare Benennung der Schnittstelle) Kaibel 1898.

¹¹³ Bemerkenswert erscheint, dass diese beiden Funktionen, anders als bei Horaz (AP 333: *aut prodesse volunt aut delectare poetae*), nicht disjunktiv, sondern mit *-que* gleichsam weich verbunden sind, also durchaus die Möglichkeit eingeschlossen ist, dass beide Funktionen zugleich oder einzeln vorliegen können.

Text 14a und 14b: Euanthius, *De fabula*/Über das Drama

Die Einleitung des Terenz-Kommentars, der unter dem Namen des Aelius Donatus steht, wird von einem längeren Traktat über die Komödie gebildet, den man in acht Kapitel zu teilen pflegt. Dieser Traktat besteht augenscheinlich aus zwei aneinander gereihten Teilen (Kap. I–IV und V–VIII), die inhaltlich einige Überschneidung bzw. Dubletten zueinander aufweisen. Hierbei sind im zweiten Teil zahlreiche Anleihen aus ‚Donat‘ erkennbar, d. h. aus den Einleitungen, die im Folgendem zu den einzelnen Stücken gegeben werden und die man Donat zuzuweisen pflegt. Der erste Teil lässt sich dagegen für den Grammatiker Euanthius sichern, da Rufin in seiner Kollektaneensammlung folgendes Exzerpt mitteilt: „*Euantius in commentario Terentii de fabula hoc est de comoedia sic dicit [...]*“¹¹⁴ und darauf Zitate bietet, die sich im ersten Teil des Traktates lokalisieren lassen. Man kann hieraus schließen,¹¹⁵ dass aus einem Terenz-Kommentar des Euanthius die Einleitung (oder ein Teil daraus) entweder von Donat¹¹⁶ oder späteren Redaktoren dessen Terenz-Kommentar vorangestellt worden und (später?) durch einen zweiten Teil, der aus dem Donat-Kommentar kompiliert worden war (und möglicherweise ursprünglich als selbstständiger Teil konzipiert wurde), erweitert worden ist.

Euanthius¹¹⁷ wird von Hieronymus als ‚eruditissimus grammaticus‘ apostrophiert.¹¹⁸ Er lehrte in der ersten Hälfte des 4. Jh. n. Chr. in Konstantinopel (dort soll er 358 gestorben sein), arbeitete also (wie auch Diomedes) in einem Umfeld, in dem Griechisch bei seinen Schülern (oder Adressaten seiner Werke) wenn nicht Muttersprache, so doch vertraut war.

Der Text und die Übersetzung von Euanthius (hier: Text 14a) basieren auf den Ausgaben von Leo, Wessner 1902 und (für *De fabula*) Cupaiuolo 1992; für *De comoedia* (hier: Text 14b) konnte ich auf die neue Edition von Cioffi 2020 zurückgreifen, die die Handschriften komplett ausgewertet und die Lesarten genauestens verzeichnet hat. In diesem Abschnitt ist daher der Apparat knapper gehalten, für die Handschriftenlesarten sei auf Cioffi nachdrücklich verwiesen.

Handschriftensiglen:

A: Paris, Par. Lat. 7920 (saec. XI)

114 „Euantius sagt in seinem Terenz-Kommentar über das Drama d. h. über die Komödie Folgendes“, Rufinus (zu ihm Kaster 1988, 351/2) in *Grammatici Latini* Bd. 6, p. 554 Z. 4/5 Keil. (p. 2705 P. 378 Gaisf., zitiert bei Usener 1868/1912, 175).

115 Siehe Usener 1868/1912, 175–179; Jakobi 1996, 152.

116 Hierfür würde der Rückverweis sprechen, den Donat in seinem *Adelphen-Kommentar* auf die Verteilung der Komödie gibt, die unser Text in Kap. IV.5 bzw. in Kap. VII. 3–4 skizziert. Siehe dazu unten zu Kap. VII und 731 Anm. 130.

117 Zu Euanthius siehe zuletzt Cupaiuolo 1992 bzw. Schmidt HLL 5, § 526.2 sowie Kaster 1988, 278–279.

118 Hieronymus, Chron. zum Jahr 358 (p. 248 Helm): *Euanthius eruditissimus grammaticorum Constantinopoli diem obit, in cuius locum ex Africa Chrestus adducitur*.

- C: Oxford, Bodl. Libr. Canon. Class. Lat. 95 (saec. XV)
 F: Florenz, Bibl. Marucelliana, C 224 (saec. XV)
 S: Mailand, Ambros. L 53 sup. (saec. XV)
 T: Vatikan, Vat. Lat. 2905 (saec. XV)
 V: Vatikan, Reg. Lat. 1496 (saec. XV).

Text 15: Aus dem *Liber glossarum*

Der *Liber glossarum*¹¹⁹ ist ein gewaltiges (Sach-)Wörterbuch aus karolingischer Zeit mit beträchtlicher Verbreitung in Frankreich und Deutschland, in dem in alphabetischer Anordnung zu lateinischen Wörtern und Begriffen Erklärungen und auch Synonyme gegeben werden. In dieses Werk sind Wissensstände spätantiker und frühmittelalterlicher Gelehrsamkeit eingeflossen, Überschneidungen etwa mit den *Etymologiae* des Isidor von Sevilla lassen sich feststellen wie auch mit den Überlieferungen zu Komödie und Tragödie, die sich bei Diomedes oder Euanthius/Donat niedergeschlagen haben. Instruktiv sind hier insbesondere die Lemmata *comoedia* bzw. *tragoedia*, auf deren Wert H. Usener¹²⁰ durch eine Edition aufmerksam gemacht hat und die daher Kaibel (bzw. Leo) 1899 in seine Sammlung der Prolegomena aufgenommen hat. Der hier gegebene lateinische Text folgt, insbesondere bei der Abgrenzung der Lemmata, prinzipiell der (online-)Edition von Grondeux/Cinato 2016, ist aber orthographisch den Prinzipien von Kaibel und Leo angenähert.

Der *liber glossarum* verzeichnet in den von Komödie und Tragödie handelnden Lemmata CO350-54 bzw. TR66-68 buntscheckiges Material: CO350 bietet (Pseudo-)Synonyme zum Wort *comoedia*, CO351 gibt eine kurze, vermeintliche Übersetzung, CO352 eine Definition, die Isidor (von Sevilla) zugeschrieben wird, sich aber bei diesem nicht nachweisen lässt, sondern den *Libri glossarum* des (Luctatius) Placidus zuzuweisen ist, in dem diese Definition ebenfalls enthalten ist,¹²¹ CO353 ein kurzes Stück Literaturgeschichtsschreibung und CO354 eine Charakterisierung der (Neuen) Komödie, die aus Isidor (etym. 18,46) stammt, der hier aber nicht genannt wird. Für die Tragödie verzeichnet der *liber* ebenfalls Auszüge aus der Literaturgeschichte: TR66 und TR67 sowie eine Information aus Isidor (etym. 19,34,6) zu einem theatergeschichtlichen Detail.

Handschriftensiglen:

- A: Mailand, Ambrosianus B 36 inf. (saec. IX in.)
 C: Cambrai, Bibl. Municipal 693 (saec. VIII ex.)

¹¹⁹ Siehe Goetz 1891 sowie besonders zuletzt Grondeux 2016.

¹²⁰ Usener 1873/1914.

¹²¹ So zuerst Usener 1873/1914, 38, mit Verweis auf A. Mais Edition [1831], p. 501 s.v. *scena*. Siehe auch die Separat-Ausgabe der Glossen durch Deuerling 1875, dort p. 82, bzw. durch Goetz CGL Bd. 5, 1894, 1–158, dort p. 56 s.v. *comedia*. Zum ‚Sondergut‘ des Placidus in den *Libri glossarum* siehe die separate Zusammenstellung von Deuerling 1876.

L : Vatikan, Palatinus Lat. 1773 (saec. IX in.)

P : Paris, Par. Lat. 11529 / 11530 (saec. VIII ex.)

T : Tours, Bibl. Municipal 850 (saec. IX ex.)

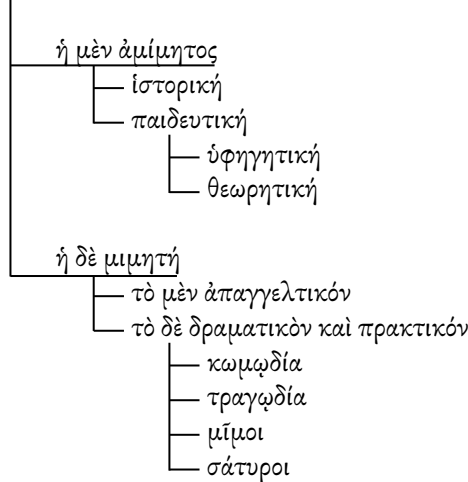
Mit Grondeux/Cinato ist die Gesamt-online-Edition bezeichnet, in der die einzelnen Lemmata bzw. Handschriften von einem philologischen Team bearbeitet worden sind.

SYSTEMATISCHE TEXTE ZUR KOMÖDIE

Text I

Tractatus Coislinianus

§.I τῆς ποιήσεως



5

10

ἡ τραγωδία ὑφαίρει τὰ φοβερὰ παθήματα τῆς ψυχῆς δι' οἴκτου καὶ δέους· καὶ ὅτι
συμμετρίαν θέλει ἔχειν τοῦ φόβου. ἔχει δὲ μητέρα τὴν λύπην.

15

§ 2 κωμωδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίας καὶ ἀμοίρου μεγέθους τελείου (ἡδυσμένῳ
λόγῳ), χωρὶς ἐκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι δρῶντος καὶ (οὐ) δι' ἀπαγγελίας, δι'
ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. ἔχει δὲ μητέρα τὸν
γέλωτα.

γίνεται δὲ ὁ γέλως ἀπὸ τῆς λέξεως κατὰ

20



5—7 ὑφηγητική θεωρητική ἢ] C ad ἱστορική refert, huc transtulit Bergk 7 μιμητή] C : μιμητική
suspiciatus Kaibel 8 ἀπαγγελτικόν] Bergk : ἐπαγγελτικόν C 12—13 μίμοι σάτυροι] van Leeuwen :
μίμους σάτυρους C, ut errorem excerptoris in textu praeservavit Kaibel 16 γελοίας] Bergk :
γελοίου C | τελείου] C : τελείας Baumgart prob. Janko 16—17 ἡδυσμένῳ λόγῳ] add. Bergk coll.
Aristot. Poet. cap. 6 17 ἐκάστου] C : ἐκάστῳ Bergk | οὐ] add. Bergk 18 περαίνουσα] Cramer :
παραίνουσα C 21 ὁμωνυμίαν] Cramer : ὁμωνυμί C 24 παρὰ πρόσθεσιν καὶ ἀφαίρεσιν] post
ὑποκόρισμα posuit Bergk, post ἐξαλλαγήν Koster

Text 1

Der Tractatus Coislinianus

§ 1 (Die) Dichtung (gegliedert in)

- Einerseits die unmimetische (Dichtung)
 - Historische (Dichtung)
 - Lehrhafte (Dichtung):
 - Anleitende (Dichtung)
 - Theoretische (Dichtung);
- Andererseits die mimetische (Dichtung)¹
 - Narrative (Dichtung)
 - Dramatische und handelnde (Dichtung):
 - Komödie
 - Tragödie
 - Mimen²
 - Satyrstücke

Die Tragödie entfernt mit Furcht verbundene Affekte aus der Seele durch Jammer und Angst.³ [und er sagt, dass] Sie will eine Balance⁴ der Furcht herstellen. Sie hat als Mutter das schmerzliche Gefühl.⁵

§ 2 Die Komödie ist Nachahmung einer lustigen Handlung, die der in sich vollständigen Größe entbehrt, ⟨in anziehender Sprache⟩⁶, die getrennt in jedem einzelnen Teil (eines Stückes) in verschiedenen Arten erscheint, von Handelnden und nicht durch Bericht. Sie vollzieht durch Vergnügen und Lachen eine Reinigung derartiger Affekte.⁷ Sie hat das Lachen als Mutter.⁸

Lachen entsteht

- aus der Sprachgestaltung⁹ heraus gemäß:
 - Homonymie;
 - Synonymie;
 - Wiederholung;
 - Paronymie durch Hinzufügung und Wegnahme;

- ὑποκόρισμα
- ἐξαλλαγήν
- σχῆμα λέξεως φωνῇ τοῖς ὁμογενέσιν

§ 3 (ὁ γέλως ὁ) ἐκ τῶν πραγμάτων

- ἐκ τῆς ὁμοιώσεως χρήσει 5
 - πρὸς τὸ χεῖρον
 - πρὸς τὸ βέλτιον
- ἐκ τῆς ἀπάτης
- ἐκ τοῦ ἀδυνάτου
- ἐκ τοῦ δυνατοῦ καὶ ἀνακολούθου 10
- ἐκ τῶν παρὰ προσδοκίαν
- ἐκ τοῦ κατασκευάζειν τὰ πρόσωπα πρὸς τὸ μοχθηρόν
- ἐκ τοῦ χρησθαι φορτικῇ ὀρχήσει
- ὅταν τις τῶν ἐξουσίαν ἐχόντων παρὶς τὰ μέγιστα φαυλότατα λαμβάνῃ
- ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ᾗ καὶ μηδεμίαν ἀκολουθίαν ἔχων. 15

§ 4 διαφέρει ἡ κωμωδία τῆς λαιδορίας, ἐπεὶ ἡ μὲν λαιδορία ἀπαρακαλύπτως τὰ προσόντα κακὰ διεξιςιν, ἡ δὲ δεῖται τῆς καλουμένης ἐμφάσεως.

§ 5 ὁ σκώπτων ἐλέγχειν θέλει ἀμαρτήματα τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ σώματος.

§ 6 συμμετρία τοῦ φόβου θέλει εἶναι ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ τοῦ γελοίου ἐν ταῖς κωμωδίαις. 20

§ 7 κωμωδίας ὕλη

- μῦθος
- ἥθος,
- διάνοια,
- λέξεις,
- μέλος,
- ὄψις 25

μῦθος κωμικός ἐστι ὁ περὶ γελοίας πράξεις ἔχων τὴν σύστασιν. ἦθη κωμωδίας τὰ τε βωμολοχία καὶ τὰ εἰρωνικά καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων. διανοίας μέρη δύο, γνώμη καὶ πίστις.

2 ἐξαλλαγήν] ἐξαλλαγήν φωνῇ τοῖς ὁμογενέσιν C : φ. τ. ὁ. post σχῆμα λέξεως posuit Koster : ad metaphoram transt. Janko qui post ἐξαλλαγήν inseruit (κατὰ παρωδίαν, κατὰ μεταφορὰν – φωνῇ – τοῖς ὁμογενέσιν) 4 ὁ γέλως ὁ ἐκ τῶν πραγμάτων²] C prob. Kaibel [Jankoque : ἀπὸ τῶν πραγμάτων Cantarella, Koster 5–7 ἐκ...βέλτιον] post ἐκ τῆς ἀπάτης posuit Janko mutato ordine: ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὸ χεῖρον 5 χρήσει] C : τμήσει Bernays 10 δυνατοῦ] Cramer : δυναστοῦ C 12 πρόσωπα] Cramer : προσάπα C 14 φαυλότατα] Bergk : φαυλοτήτα C : (τὰ) φαυλότατα Kaibel, Janko 19 συμμετρία] Bergk : σύμμετρα C 21 ὕλη] C : εἶδη Janko 28 πράξεις] C : πράξεως van Leeuwen | σύστασιν.] Cramer : σύστασιν C

(Gebrauch der) Verkleinerungsform;
 Vertauschung;
 Redeform, durch die Stimme / durch Gleichartigkeiten;¹⁰

§ 3 – aus der Handlung heraus:

aus Ähnlich-Machung heraus durch Gebrauch für das Schlechtere
 oder für das Bessere;
 aus Täuschung heraus;
 aus dem Unmöglichen heraus;
 aus dem zwar Möglichen, aber Nicht-Folgerichtigen heraus;
 aus dem, was wider Erwarten geschieht, heraus;
 aus der Anlage von Charakteren zum Schlechten hin;
 aus der Verwendung von vulgären Tänzen;¹¹
 dann, wenn jemand, der die (Wahl-)Möglichkeit hat, statt des Größ-
 ten das Geringste wählt;
 dann, wenn der ‚Logos‘¹² unzusammenhängend ist und keine Folge-
 richtigkeit hat;

§ 4 Es unterscheidet sich die Komödie von der Scheltrede, da die Scheltrede unverhüllt das jeweils vorliegende Schlechte durchgeht, die Komödie dagegen der versteckten Anspielung¹³ bedarf.

§ 5 Der Verspottende will Fehlerhaftigkeiten der Seele und des Körpers ans Licht bringen.

§ 6 Eine Balance der Furcht soll in den Tragödien vorhanden sein wie eine des Lächerlichen in den Komödien.¹⁴

§ 7 Der Stoff¹⁵ der Komödie:

- Mythos („Plot“)
- Charakter/Wesensart
- Denken/Gesinnung/Gedankenschöpfung
- Sprachgestaltung
- Musik/Lied
- Inszenierung

Ein komischer Plot ist von der Art, dass er um lustige Handlungen herum angelegt ist. Charaktere der Komödie sind possenreißerisch und ironisch und in verschiedenen Formen prahlerisch.¹⁶

Das Denken (Gedankenschöpfung) gliedert sich in zwei Teile,¹⁷ Sentenz und Beweis(form),¹⁸ von der es fünf Arten¹⁹ gibt:

(πίστεις) ε'

- ὄρκοι,
- συνθήκαι,
- μαρτυρίαι,
- βάσανοι,
- νόμοι.

5

κωμική ἐστὶ λέξις κοινὴ καὶ δημώδης. δεῖ τὸν κωμωδοποιὸν τὴν πατριὸν αὐτοῦ γλῶσσαν τοῖς (ἐγχωρίοις) προσώποις περιτιθέναι, τὴν δὲ ἐπιχώριον αὐτῷ ξένῳ. μέλος τῆς μουσικῆς ἐστὶν ἴδιον. ὅθεν ἀπ' ἐκείνης τὰς αὐτοτελεῖς ἀφορμὰς δεήσῃ λαμβάνειν. ἡ δ' ὤψις μεγάλῃν χρεῖαν τοῖς δράμασι πρὸς τὴν ψυχαγωγίαν παρέχει. ὁ μῦθος καὶ ἡ λέξις καὶ 10 τὸ μέλος ἐν πάσαις κωμωδίαις θεωροῦνται, διάνοια δὲ καὶ ἥθος καὶ ὄψις ἐν ὀλίγαις.

§ 8 μέρη τῆς κωμωδίας τέσσαρα·

- πρόλογος,
- χορικόν,
- ἐπεισόδιον,
- ἔξοδος.

15

πρόλογός ἐστι μῦθον κωμωδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ. χορικόν ἐστὶ τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ἀδόμενον, ὅταν ἔχῃ μέγεθος ἰκανόν. ἐπεισόδιόν ἐστὶ τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν μελῶν. ἔξοδος ἐστὶ τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ.

§ 9 τῆς κωμωδίας

20

- παλαιά ἢ πλεονάζουσα τῷ γελοίῳ
- νέα ἢ τοῦτο μὲν προιεμένη, πρὸς δὲ τὸ σεμνὸν ῥέπουσα
- μέση ἢ ἀπ' ἀμφοῖν μεμιγμένη

1 ε'] πίστεις πέντε scripsit Kaibel 7 αὐτοῦ] C : αὐτοῦ Kaibel : αὐτῶν Janko 8 ἐγχωρίοις] supp. Koster | αὐτῷ ξένῳ.] Bergk : αὐτῷ ἐκείνῳ C : αὐτῷ τῷ ξένῳ Bernays : ἐκάστῳ τῷ ξένῳ Kaibel 9 δεήσῃ] C , defendente Koster : δεήσει Kaibel prob. Janko 10 πρὸς τὴν ψυχαγωγίαν] Bernays : τὴν συμφωνίαν C : διὰ τὴν συμφωνίαν Koster : τὴν σκηνογραφίαν tempt. Janko 11 πάσαις] Cramer : πάσαισι C : πάσαις τ(αῖς) ? Janko | διάνοια] Cramer : διανοία C : διάνοιαι Bergk | ἐν ὀλίγαις.] C : ἐν (οὐκ) ὀλίγαις Janko 18 χορικῶν] edd. : χορικὸν C 23 μεμιγμένη] Cramer : μεμιγμένη C

- Eide
- Übereinkünfte
- Zeugenaussagen
- Nachprüfungen/Folterungen
- Gesetze.

Die Komödien-Sprache ist allgemeinverständlich und volkstümlich. Der Komödiendichter muss die Sprache seiner²⁰ Heimat den (einheimischen) Figuren beilegen, eine Zugewanderten-Sprache jedoch dem Fremden.²¹

Das Lied ist der Musik eigen. Daher muss man von ihr her die in sich abgeschlossenen Regeln nehmen.²²

Die Inszenierung stiftet den Dramen großen Nutzen hinsichtlich der Zuschauerunterhaltung.²³

Plot, Sprachgestalt und Lied lässt sich in allen Komödien beobachten, Gedankenschöpfung, Charakter und Inszenierung in wenigen²⁴.

§ 8 Es gibt vier Bauteile der Komödie:²⁵

- Prolog
- Chorlied
- Epeisodion
- Exodos

Prolog ist das Stück einer Komödie bis zum Einzug des Chores. Chorlied ist das vom Chor gesungene Lied, wenn es eine hinreichende Länge hat. Epeisodion ist das Stück zwischen zwei Chorliedern. Exodos ist das, was am Ende vom Chor gesagt wird.

§ 9 Die Komödie (lässt sich gliedern in):

- die Alte Komödie, die überquillt vom Lächerlichen;
- die Neue Komödie, die das aufgibt und sich auf das Ernst-Erhabene zubewegt;
- die Mittlere Komödie, die in eine Mischung zwischen beiden bildet.²⁶

Text 2

Περὶ κωμωδίας (Nr. VI, p. 15–16 Koster)

ὅτι ὁ γέλως τῆς κωμωδίας ἔκ τε λέξεων καὶ πραγμάτων ἔχει τὴν σύστασιν. ἐκ μὲν τῆς λέξεως κατὰ τρόπους ἐπτά· πρῶτον καθ' ὁμωνυμίαν, ὡς τὸ διαφόρως νοοῦμενον, οἷον τὸ μέτρον. Δεύτερον δὲ κατὰ συνωνυμίαν, ὡς τὸ “ἦκω καὶ κατέρχομαι”. ταῦτόν γάρ ἐστιν. τρίτον κατὰ ἀδολεσχίαν, ὡς ὅταν τις τῷ αὐτῷ ὀνόματι χρήσῃται. τέταρτον κατὰ παρωνυμίαν, ὡς ὅταν τῷ κυρίῳ ἔξωθέν τι ἄπτηται, ὡς τὸ “μῶμαξ καλοῦμαι Μίδας”. πέμπτον κατὰ ὑποκορισμόν, ὡς τὸ “Σωκρατίδιον”, “Εὐριπίδιον”. ἕκτον κατὰ ἐξαλλαγήν, ὡς τὸ “ὦ Βδεῦ δέσποτα” ἀντὶ τοῦ “ὦ Ζεῦ”. ἑβδομον κατὰ σχῆμα λέξεως· τοῦτο γίνεται ἢ φωνῇ ἢ τοῖς ὁμογενέσιν. ἐκ δὲ τῶν πραγμάτων κατὰ τρόπους δύο. πρῶτον κατὰ ἀπάτην, ὡς Στρεψιάδης πεισθεὶς ἀληθεῖς εἶναι τοὺς περὶ ψύλλης λόγους. δεύτερον κατὰ ὁμοίωσιν· ἢ δὲ ὁμοίωσις εἰς δύο τέμνεται, ἢ εἰς τὸ βέλτιον, ὡς ὁ Ξανθίας εἰς Ἡρακλέα, ἢ εἰς τὸ χεῖρον, ὡς ὁ Διόνυσος εἰς Ξανθίαν.

Text 3

[Περὶ κωμωδίας] De choro (Nr. VII, p. 17–18 Koster)

ὁ χορὸς ὁ κωμικὸς εἰσῆγετο ἐν τῇ ὀρχήστρᾳ, τῷ νῦν λεγομένῳ λογείῳ· καὶ ὅτε μὲν πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς διελέγετο, πρὸς τὴν σκηνὴν ἀφεώρα, ὅτε δὲ ἀπελθόντων τῶν ὑποκριτῶν τοὺς ἀναπαίστους διεξήγει, πρὸς τὸν δῆμον ἀπεστρέφετο, καὶ τοῦτο ἐκαλεῖτο στροφή· ἣν δὲ τὰ ἱαμβεῖα τετράμετρα. εἴτα τὴν ἀντίστροφον προσάδοντες πάλιν τετράμετρα ἐπέλεγον ἴσων στίχων· ἣν δὲ ἐπὶ τὸ πλεῖστον ἰς· ἐκαλεῖτο δὲ ταῦτα ἐπιρρήματα. ἢ δὲ ὅλη

2 διαφόρως] conī. Koster : διαφορουμένοις VUPsChis : διαφορούμενος cett. codd. 3 μέτρον.] “corrupta” van Leeuwen : cruces pos. Cantarella 4 τις] om. G : τις δις V⁵⁷ : τις (πολλάκις) conī. Kaibel, van Leeuwen, Cantarella 5 Μίδας.] Μειδίας suspicatus Meineke : <καὶ> Μίδας conī. dubitanter Studemund 6 ἐξαλλαγήν] cett. : ἐναλλαγήν V Tr¹ 9 ψύλλης] conī. Dindorf : ψυχῆς codd.

Text 2

Prolegomenon Περὶ κωμῳδίας VI (Koster p. 15/6)

[Über die Komödie, andere Version]

Das Lachen²⁷ der Komödie erfährt seine Zusammenfügung²⁸ aus der Sprachgestaltung (sc. Wortwitz) und Handlungen (sc. Handlungswitz). Aus Wörtern auf sieben Weisen: erstens gemäß Homonymie: ein Wort kann auf verschiedene Weise verstanden werden,²⁹ wie z. B. „metron“ (= Maß als Versmaß oder Hohlmaß³⁰), zweitens gemäß Synonymie: wie „ich bin gekommen und herangegangen“. Es bezeichnet nämlich dasselbe.³¹ Drittens gemäß Wiederholung, wenn jemand dasselbe Wort (erneut) gebraucht. Viertens gemäß Paronymie, wenn dem eigentlichen Begriff etwas hinzugefügt wird wie „Tadler-Midas heiße ich.“³² Fünftes gemäß Verkleinerungsform: „Sokratidion“, „Euripidion“.³³ Sechstens gemäß Vertauschung³⁴: „O Herr Bdeu“³⁵ statt „O Zeus“. Siebtens nach Redeformen. Dies geschieht entweder durch sprachliche Äußerung oder durch ähnlichartige Dinge.³⁶

Aus Handlungen (entsteht das Lachen) auf zwei Weisen, erstens gemäß Täuschung: Strepsiades, überzeugt, dass die Reden über den Floh wahr sind;³⁷ zweitens durch Ähnlichmachung (d.h. Verkleidung). Die Ähnlichmachung lässt sich in zwei Formen teilen, als (Ähnlichmachung) entweder zum Besseren: Xanthias wird zu Herakles, oder zum Schlechteren: Dionysos wird zu Xanthias.³⁸

Text 3

Prolegomenon Περὶ κωμῳδίας VII: De choro
(Koster p. 17–18)

[Über den Chor]

Der Komödien-Chor wurde in die Orchestra geführt, in das jetzt so genannte Logeion. Und wenn er zu den Schauspielern sprach, blickte er zur Bühne, wenn er aber, nach Abgang der Schauspieler, die Anapäste rezitierte, wandte er sich zum Volk um, und das wurde Strophé (Wendung) genannt. Diese bestand aus iambischen Tetrametern. Dann, wenn sie die Gegenstrophe dazu sangen, trugen sie wiederum Tetrameter desselben Versmaßes vor. Es waren meistens 16 Verse. Man nannte diese Verse Epirrhemata. Die gesamte Parodos des Chores wurde Parabase genannt. Aristophanes in den *Rittern* (V. 507–508): „Wenn sonst ein

πάροδος τοῦ χοροῦ ἐκαλεῖτο παράβασις. Ἀριστοφάνης ἐν *Ἰππεῦσιν*. εἰ μὲν τις ἀνὴρ τῶν ἀρχαίων κωμωδοδιδάσκαλος ἡμᾶς / ἡνάγκαζεν λέξοντας ἔπη †ἐπὶ† τὸ θέατρον παραβῆναι.

Text 4

[Περὶ κωμωδίας] De partibus (Nr. Xd. p. 21 Koster)

Πόσα μέρη κωμωδίας; πρῶτον· πρόλογος τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ μέρος. δεύτερον· χορικὸν τὸ τοῦ χοροῦ ἀδόμενον μέλος. τρίτον· ἐπεισόδιον τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν μελῶν. τέταρτον· ἔξοδος τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ. εἴρηται δὲ καὶ πόσα μέρη παραβάσεως. ἢ δὲ παράβασις τοῦ χορικοῦ.

2 ἐπὶ] codd. : πρὸς codd. Aristophanis 5 ἀδόμενον] con. Dindorf : διδόμενον codd.

Komödienschreiber einmal, von den alten einer, verlangt hätt, / Vor das Publikum sollen wir ziehn (*paraban*) im Theater, um eine Rede zu halten,³⁹

Text 4

Prolegomenon Περί κωμῳδίας Xd (Koster p. 21)

[Über die Teile]

Wieviele Teile der Komödie gibt es? Erstens: Der Prolog ist der Teil bis zum Einzug des Chores. Zweitens: Chorikon ist das vom Chor gesungene Lied. Drittens: Epeisodion ist der Teil zwischen zwei Chorliedern. Viertens: Exodos ist der am Ende gesprochene Part des Chores. Es gibt auch die Frage nach den Teilen der Parabase. Die Parabase gehört zum Chorikon.

Anmerkungen

- 1 Die hier vorgenommene grundsätzliche Scheidung von zwei Typen von Dichtung, der nicht-mimetischen und der mimetischen (am griechischen Ausdruck μιμητή kann man hier insofern Anstoß nehmen, als er im klassischen Griechisch ‚nachahmbar‘ bedeutet: nach Aristotelischer Terminologie wäre dagegen μιμητική zu erwarten, wofür u.a. Kaibel plädiert), entspricht nicht wirklich dem Konzept der *Poetik*, da dort die Poesie als grundsätzlich mimetisch definiert ist (s. Kap. 1, dort insbesondere zur Einstufung des Empedokles als Naturforscher im Gegensatz zu Homer, 1447b 18), nicht-mimetische Werke aber eher als versifizierte Prosa (s. Kap. 9) aufgefasst werden. Siehe hierzu Nesselrath 1990, 106–110.
- 2 Die Eingruppierung des Mimos in die Reihe der dramatischen Formen ist systematisch einleuchtend, sie findet sich auch bei Diomedes 3,13. Aristoteles scheint dagegen – ungeachtet seines Interesses für den Mimendichter Sophron, das in *De poetis* (Frg. III bzw. F 44c–e Janko) zum Ausdruck kommt, den Mimos systematisch näher am dramatischen Dialog gesehen zu haben, siehe Nesselrath 1990, 110–112.
- 3 Diese Bestimmung der Funktion der Tragödie ist offensichtlich zugleich Variation wie Interpretation des Abschlusses des berühmten ‚Tragödiensatzes‘ aus der *Poetik* Kap. 6, 1449b 23ff: ἔστιν οὖν τραγωδία ... δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Die Variation von ἔλεος und φόβος durch οἶκτος und δέος erscheint dabei wie ein ‚Kompromiss‘ zwischen Schadewaldt und Lessing, ferner vereindeutigt der Traktatus hier die schwierige Frage, wie der Aristotelische Genitiv bei κάθαρσιν zu verstehen ist: Durch das hier gebrauchte Verb ὑφαίρειν wird zugunsten eines separativen Verständnisses entschieden. Dieser Satz des Traktatus ist damit ein wertvolles Zeugnis für das Verständnis des Aristotelischen Tragödiensatzes in der späteren Antike.
- 4 Der Begriff ‚Balance‘/συμμετρία impliziert eine von der vorangehenden deutlich verschiedene Vorstellung von der ‚Affektpolitik‘ der Tragödie. Offenbar – und dies legt das diesen Satz einleitende καὶ ὅτι nahe – ist infolge der Kürzungen bzw. Exzerpierung der Gedankengang weitgehend zerstört worden, wodurch in harter Fügung die Aristotelische Katharsis-Konzeption und eine weitere, die sich eher im spätantiken Platonismus (Proklos, Iamblichos, s. *Poetik*, Buch 2, Frg. V, s. oben mit dem Kommentar bzw. unten zu Anm. 14) nachweisen lässt (dazu instruktiv Nesselrath 1990 131 mit Anm. 70 u. 71), unvermittelt nebeneinanderstehen.
- 5 Die hier gebrauchte Metapher deutet an, dass der im Traktatus in stark gekürzter Form vorliegende Text in seiner ursprünglichen Form durchaus von einem ausdrucks- und bildmächtigen Stil geprägt war, also wohl nicht nur technischen, sondern auch literarischen Anspruch hatte.
- 6 ἡδυσμένῳ λόγῳ Ergänzung von Bergk nach Arist. Poet. 6, 1449b 24, übernommen von Janko.
- 7 Diese Komödiendefinition, die parallel zum ‚Tragödiensatz‘ der *Poetik* angelegt erscheint, ist in der Forschung (Nachweise bei Nesselrath 1990, 114 Anm. 30) sehr hart beurteilt worden, als ‚ungeschickte Travestie‘ (Bernays), als ‚groteske Parodie‘ (Kaibel) oder wenigstens als ‚ungeschickte Nachbildung‘ (Fuhrmann): So sind gegenüber der Aristotelischen Definition μορίον und εἶδος in ihren Systemstellen unverständlich vertauscht (Barnes 2000/2015, 114), es ist nicht ersichtlich, wieso das Lachen: γέλως ein πάθημα sein soll und warum schließlich die Komödie ἡδονή aufheben kann, wo doch mit diesem Begriff in der Aristotelischen Terminologie die spezifische Leistung einer Gattung bezeichnet wird (siehe hierzu ausführlich Nesselrath 1990, 115–119, ferner Barnes 2000/2015, 115). Zudem ist die Bedeutung von μέγεθος hier anders als in der *Poetik* (s. zu Kap. 7, 50b 36) gefasst (s. Barnes 2000/2015, 113).
- 8 Kaibel 1898, 55 stellt fest, dass diese merkwürdige Metapher, die das im Griechischen maskuline Wort Lachen/γέλως zur ‚Mutter der Komödie‘ macht, nur als Weiterführung der vor-

ausgehenden metaphorischen Herleitung der Tragödie von der ‚Mutter Leid‘ gerechtfertigt werden kann.

- 9 Interessanterweise – und im Gegensatz zur Gewichtung der Elemente der Tragödie in Aristot. Poet. – wird hier die Lexis an erster Stelle, d.h. vor der Handlungskomposition, behandelt.
- 10 Man kann unter σχῆμα λέξεως nach Aristot. Poet. 19, 1456b 8ff. Modi der Aussage: Gebet, Ausruf, Frage, Drohung etc. verstehen. So können etwa die paratragodischen Ausrufe des Dikaiopolis in Aristoph. Ach. 64, 67, 75, 94 etc. als komisch gelten. Der erläuternde (?) Zusatz φώνη τοῖς ὁμογενέσι (unter Preisgabe von syntaktischen Strukturierungen nur eine stichwortartige Aufzählung?), der in der Handschrift hinter ἐξαλλαγὴν lokalisiert ist, wo er gar keinen Sinn ergibt und besser mit Koster an diese Stelle zu ziehen ist, scheint mit φώνη auf eine tragödienhafte Modulation in der Artikulation derartiger Redeformen zu deuten. τοῖς ὁμογενέσι ist dunkel; sollte hiermit die Gestik bezeichnet sein, die den sprachlichen Ausdruck unterstützt?
- 11 Vgl. etwa Aristoph. Vesp. 1474–1537; Theophr. Charact. 6.
- 12 Die Bedeutung von ‚Logos‘ ist hier nicht ganz klar: traditionellerweise (s. Janko 1984/2002, 201) nimmt die Forschung an, hiermit seien unzusammenhängende Reden in der Komödie gemeint – aber würde dies wirklich zum Bereich des ‚Handlungswitzes‘ passen? (Cf. Aristot. Poet. Kap. 15, 1454a 18, wo λόγος und πράξις einander gegenübergestellt sind.) Denkbar ist, dass (vgl. Aristot. Poet. 17, 1455b 17) hier eher die ‚Strukturformel‘ oder ‚Grundidee‘ eines Plots gemeint ist.
- 13 Der hier gebrauchte Terminus ἔμφασις ist ungewöhnlich, da von dessen Grundbedeutung ‚Verdeutlichung‘ der Weg zum hier vom Sinn her Geforderten weit erscheint. Die einfache Gleichsetzung mit ὑπόνοια, die Kaibel (p. 52 Anm. 18 mit Verweis auf Aristot. EN 4, 1128a 20) vornimmt, ist jedenfalls nicht leicht mit Belegen abzustützen. Nesselrath 1990, 122–125, weist auf den Gebrauch von ἔμφασις in der rhetorischen Literatur hin, aus dem sich die hier geforderte Bedeutung herleiten lässt; instruktiv ist insbesondere Demetr. De eloc. § 286: (über die Redegewalt des Demades) ἔνεστι γάρ τι καὶ ποιητικὸν τῷ εἶδη, εἴ γε ποιητικὸν ἢ ἀλληγορία καὶ ὑπερβολή καὶ ἔμφασις, ποιητικὸν δὲ μικτὸν κωμωδίας – „es wohnt ihr in ihrer Form etwas Poetisches/Dichterisches inne, jedenfalls wenn dichterisch die Allegorie, Übertreibung und Anspielung ist, dichterisch (in dem Sinn, dass) hineingemischt ist von der Komödie.“ Bemerkenswert ist hier die Verbindung von ἔμφασις als Anspielung mit der Komödie.
- 14 Der Tractatus wiederholt hier die bereits oben in § 2 angeführte 2. Bestimmung der Katharsis, die hier auch auf die Komödie übertragen wird. Wie bereits oben ausgeführt, ist diese Bestimmung mit der Aristotelischen Konzeption nicht vereinbar, sondern erst im späteren Platonismus nachweisbar. Die von Janko 1984/2002, 37 zur Erklärung herangezogenen Partien Arist. Poetik Frg. V (= Arist. Pol. 8.7, 1341b 32–42a 15 bzw. Iamblich. De myst. 1,11) reichen daher nicht hin, um eine Aristotelische Herkunft dieser Partie zu sichern.
- 15 Janko 1984/2002 ändert in εἶδη: Teile. Zweifelsohne entspricht der hier gegebene Katalog den sog. ‚qualitativen‘ Bestandteilen der Tragödie, die Aristoteles in der Poetik Kap. 6 behandelt.
- 16 Die hier vorliegende Dreiteilung der komischen Charaktere hat keine Entsprechung bei Aristoteles oder Theophrast, wie Nesselrath 1990, 125–128, zeigt; sie scheint eine in der späteren antiken Literaturkritik entwickelte Typologie zu repräsentieren.
- 17 Eine Zweiteilung der διάνοια findet sich auch in Aristot. Poet. 6, 1450a 6–7. S. nächste Anmerkung.
- 18 Seit Cramer 1839, 405 Anm. 2 wird der folgende Teil über die fünf Beweisformen von der Mehrheit der Herausgeber für einen nicht zur Sache gehörigen Zusatz gehalten; indes lässt sich durchaus erkennen, dass diese Formen (s. die weiteren Erläuterungen) durchaus zur Handlungskomik in der Komödie beitragen können. Jedoch resultiert aus den im Folgenden

aufgeführten fünf Formen der *πίστις* ein Problem: Sie sind sämtlich den (auch von Aristot. in Rhet. 1,15, 1375a 24ff. sogenannten) ‚kunstlosen‘ (*ἄτεχνοι πίστεις*) Beweisformen zuzurechnen, Beweisformen, die mithin kaum der ‚Gedankenschöpfung‘ entspringen – im Gegensatz zu den hier eigentlich zu erwartenden ‚kunstvollen‘ Beweisformen (die auch die *Poetik* Kap. 6, 1450a 6–7 neben der *γνώμη* zu benennen scheint: *ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύουσιν τι*).

Weniger das komische Potential als vielmehr die grundlegende Bedeutung der *γνώμη* mindestens in der Neuen Komödie dokumentieren die Monosticha Menandri.

- 19 Der Text (‚es sind fünf Arten‘ ist hier durch eine Abbrueviatur ausgedrueckt, s. Schenkeveld 1986, 213) fuehrt hier genau die fuenf in Arist. Rhet. 1375a24 genannten ‚kunstlosen‘ (*ἄτεχνοι πίστεις*) Beweisformen auf. Eidleistungen mit komischem Charakter finden sich etwa in Aristoph. Ran. 305ff., Übereinkünfte in Thesm. 1160ff., Zeugenaussagen in Vesp. 936ff., Aussagen, die mit Folter verbunden sind, in Ran. 642ff. Komödienträchtige Gesetze bietet etwa Aristoph. Eccl. 1015ff.
- 20 Janko 1984/2002 ändert in „ihrer Heimat“ und verzichtet auf Kusters Ergänzung. Siehe hierzu die Problematisierung durch Nesselrath 1990, 135–136.
- 21 Ich übernehme hier die Konjektur von Bergk 1867, p. IX (vorsichtig mit „fort.“ vorgeschlagen): *αὐτῷ τῷ ξένῳ*. Vahlen 1867/1911, 299 Anm. 20 schlägt stattdessen vor: *τοῖς προσώποις περιτιθέναι (πλὴν τῷ ξένῳ οὐ ταύτην ἀποδιδόναι), τὴν δὲ ἐπιχώριον αὐτῷ ἐκείνῳ*. Zur Praxis der Alten Komödie in der Gestaltung der Sprache der Fremden/Nicht-Athener siehe den instruktiven Aufsatz von Colvin 2000.
- 22 Ähnlich wie in Aristot. Poet. Kap. 6 wird auch hier die Musik aus dem Bereich der Komödien-Techne in die Zuständigkeit einer anderen Technē überwiesen.
- 23 Statt des überlieferten *τὴν συμφωνίαν* (Harmonie?) übernehme ich die Konjektur von Bernays 1853, 576/77 *πρὸς τὴν ψυχαγωγίαν*. Die hohe Einschätzung der Zuschauer-Wirkung der *opsis* entspricht Aristot. Poet. Kap. 6, 1449b 31–33 (*πρώτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ... ὁ τῆς δ' ὕψους κόσμος*), allerdings fehlt hier jegliche weitere Problematisierung ihrer Zugehörigkeit zu einer Komödien-Technē.
- 24 Janko 1984/2002 fügt hier eine Negation: „in nicht wenigen“ ein – doch was wäre dann der Sinn? Hieße es dann nicht, dass eigentlich fast alle Komödie die sechs Elemente enthalten? Freilich bleibt der Satz als Ganzes auch in der überlieferten Fassung rätselhaft: Es wird nicht klar, welcher Komödien-Typ hier vor Augen steht. Denn wäre es die Alte Komödie, wäre gewiss die Inszenierung ein zentrales Merkmal, wäre es die Neue Komödie, müssten Charakter und auch Gedankenschöpfung besonders relevant sein; und auch für die schwerer bestimmbare Mittlere Komödie ist die Konzentration auf Mythos, Lexis und Melos nicht überzeugend.
- 25 Diese Bauteile entsprechen lediglich den ‚quantitativen‘ Bauteilen der Tragödie (vgl. Arist. Poet. Kap. 12) und der Neuen Komödie, sind aber der Alten Komödie und deren epirrhematischer Struktur nur bedingt adäquat.
- 26 Zu dieser epochalen Dreiteilung der Komödie siehe Nesselrath 1990, 145–149, der zeigen kann, dass sie nicht auf Aristoteles, sondern eher auf die spätere hellenistische Literaturkritik zurückzuführen ist.
- 27 Das den Text eröffnende (und hier nicht übersetzte) *ὅτι* zeigt, dass ein Exzerpt aus einem (längeren) Traktat vorliegt.
- 28 Der griechische Text ist hier, wohl durch den Verkürzungsprozess, merkwürdig: *ὁ γέλως ... ἔχει σύστασιν* scheint zu implizieren, dass sich das Lachen aus der Kombination von Sprachgestaltung und Handlungen ergibt, doch passt *σύστασις* (wie ausführlich in Aristot. Poet. 6, 50a 15 etc.) eigentlich nur zu einem einfachen Genitiv wie *πραγμάτων* oder – zur Not – *λέξεως* (vgl. Poet. Kap. 22). Es scheint also, dass hier zwei grammatisch verschieden zu

konstruierende Quellen des Lachens (e.g. γέλως γίνεται ἐκ λέξεως καὶ διὰ τὴν τῶν πραγμάτων σύστασιν o.ä.) in eine Konstruktion zusammengezogen worden sind.

- 29 Ich folge hier der Konjektur Kusters: διαφόρως νοούμενον
- 30 So Aristophanes, Nub. V. 638/9.
- 31 Das hier zitierte Beispiel für eine Synonymie stammt aus Aischylos, *Choephoren* V. 3 und wird bei Aristophanes, Ran. 1128 von Euripides als sinnentleerte Tautologie des Aischylos angeführt.
- 32 Der überlieferte Text ist durch das sonst nicht belegte μῶμαξ (etwa: „Profi-Tadler“) schwer verständlich; das stattdessen im cod. Vat. Urbinas 141 überlieferte βῶμαξ lässt sich dagegen als „Profi-Schnorrer“ verstehen und wird von Janko 1984/2002, 31 übernommen. Ob hier ein entstelltes Zitat aus einer verlorenen Komödie vorliegt, ist nicht erkennbar.
- 33 Die Verkleinerungsformen „Sokrateschen“, „Euripideschen“ finden sich etwa in Aristophanes, *Wolken* V. 223 bzw. *Acharner* V. 404.
- 34 Janko 1984/2002, 32/3, ändert (nach Tzetzes) hier in παρωδίαν, wogegen allerdings die von ihm selbst zitierte Partie Aristot. Rhet. 3, 11, 1412a 19 zu sprechen scheint, in der die komische Wirkung von ‚Vertauschungen‘ (διὰ μεταφοῶς) festgestellt wird.
- 35 Als Komödienfragment sonst nicht nachweisbar; siehe Janko 1984/2002, 183.
- 36 Diese Bestimmung ist in der vorliegenden Form rätselhaft. Janko 1984/2002, 30–33 bzw. 183–187 versucht, durch weitreichende Eingriffe und Umstellungen eine verloren gegangene Kategorie ‚Metapher‘ zu rekonstruieren, zu der die beiden Bestimmungen passen könnten.
- 37 Aristophanes, Nub. 144–153.
- 38 Hier wird die Verkleidungsszene in Aristophanes, Ran. 494–500 angeführt.
- 39 Hier liegt eine instruktive Interpretation dieser Verse aus der Parabase der *Ritter* zugrunde: Offensichtlich wird das (metapoietisch eingesetzte) παραβῆναι als Verbum verstanden, mit dem der Ritter-Chor buchstäblich sein Auftreten im Theater bezeichne, d.h. also sein Erscheinen im Zuge der Parodos. Dass die zitierte Partie gar nicht zur Parodos gehört, wird dabei geflissentlich übersehen; in ähnlicher Weise identifiziert Tzetzes, Prooem I, § 18-24 (unten Text 11a) Parodos und Parabase.

LITERARHISTORISCHE ENTWÜRFE

ΕΚ ΤΩΝ ΠΛΑΤΩΝΙΟΥ

5a ΠΕΡΙ ΔΙΑΦΟΡΑΣ ΚΩΜΩΔΙΩΝ (Nr. I Koster p. 3–6)

[1] Καλόν ἐπισημῆνασθαι τὰς αἰτίας, δι' ἃς ἡ μὲν ἀρχαία κωμῳδία ἰδιόν τινα τύπον ἔχει, ἡ δὲ μέση διάφορός ἐστι πρὸς ταύτην. [2] ἐπὶ τῶν Ἀριστοφάνους καὶ Κρατίνου καὶ Εὐπόλιδος χρόνων τὰ τῆς δημοκρατίας ἐκράτει παρὰ Ἀθηναίους καὶ τὴν ἐξουσίαν σύμπασαν ὁ δῆμος εἶχεν, αὐτὸς καὶ κύριος τῶν πολιτικῶν πραγμάτων ὑπάρχων. Τῆς ἰσηγορίας οὖν πᾶσιν ὑπαρχούσης ἄδειαν οἱ τὰς κωμῳδίας συγγράφοντες εἶχον τοῦ 5 σκώπτειν καὶ στρατηγούς καὶ δικαστὰς κακῶς δικάζοντας καὶ τῶν πολιτῶν τινὰς ἢ φιλαργύρους ἢ συζῶντας ἀσελγεία. ὁ γὰρ δῆμος, ὡς εἶπον, ἐξήρει τὸν φόβον τῶν κωμῳδοῦντων φιλοτιμῶς τῶν τοὺς ποιούτους βλασφημούντων ἀκούων. Ἰσμεν γὰρ ὡς ἀντίκειται φύσει τοῖς πλουσίοις ἐξ ἀρχῆς ὁ δῆμος καὶ ταῖς δυσπραγίαις ἤδεται.

[3] ἐπὶ τοίνυν τῆς Ἀριστοφάνους καὶ Κρατίνου καὶ Εὐπόλιδος κωμῳδίας ἀφόρητοί 10 τινες κατὰ τῶν ἀμαρτανόντων ἦσαν οἱ ποιηταί· λοιπὸν δὲ τῆς δημοκρατίας ὑποχωρούσης ὑπὸ τῶν κατὰ τὰς Ἀθήνας τυραννιώντων καὶ καθισταμένης ὀλιγαρχίας καὶ μεταπιπτούσης τῆς ἐξουσίας τοῦ δήμου εἰς ὀλίγους τινὰς καὶ κρατυνομένης τῆς ὀλιγαρχίας ἐνέπιπτε τοῖς ποιηταῖς φόβος. [4] οὐ γὰρ ἦν τινα προφανῶς σκώπτειν δίκας ἀπαιτούντων τῶν ὑβρίζομένων παρὰ τῶν ποιητῶν. Ἰσμεν οὖν τὸν Εὐπολιν ἐπὶ τῷ διδάξει τοὺς 15 Βάπτας ἀποπνιγέντα εἰς τὴν θάλασσαν ὑπ' ἐκείνου, εἰς δὴν καθήκε τοὺς Βάπτας. [5] καὶ διὰ τοῦτο ὀκνηρότεροι πρὸς τὰ σκώμματα ἐγένοντο καὶ ἐπέλιπον οἱ χορηγοί· οὐ γὰρ ἔτι προθυμίαν εἶχον οἱ Ἀθηναῖοι τοὺς χορηγούς τοὺς τὰς δαπάνας τοῖς χορευταῖς παρέχοντας χειροτονεῖν. τὸν γοῦν Αἰολοσίκωνα Ἀριστοφάνης ἐδίδασκεν, δς οὐκ ἔχει τὰ χορικά μέλη. [6] τῶν γὰρ χορηγῶν μὴ χειροτονουμένων καὶ τῶν χορευτῶν οὐκ ἐχόντων τὰς 20 τροφὰς ὑπεξήρθη τῆς κωμῳδίας τὰ χορικά μέλη καὶ τῶν ὑποθέσεων ὁ τύπος μετεβλήθη. σκοποῦ γὰρ ὄντος τῇ ἀρχαίᾳ κωμῳδίᾳ τοῦ σκώπτειν δημαγωγούς καὶ δικαστὰς καὶ στρατηγούς, παρεῖς ὁ Ἀριστοφάνης τοῦ συνήθως ἀποσκῶψαι διὰ τὸν πολὺν φόβον Αἴολον τὸ δρᾶμα τὸ γραφέν τοῖς τραγωδοῖς ὡς κακῶς ἔχον διασύρει. [7] τοιοῦτος οὖν 25 ἐστὶν ὁ τῆς μέσης κωμῳδίας τύπος οἷός ἐστιν ὁ Αἰολοσίκων Ἀριστοφάνους καὶ οἱ Ὀδυσ-

2 μέση] μέση Ν² 3 παρὰ] codd. Ald. : παρ' edd. 5 πᾶσιν] EN²G : πάσης Tr² | τοῦ] EN² : om. G : Tr²Ald 6 δικάζοντας καὶ τῶν δικάζοντας, εἶχον τῶν EN² | καί³] Tr²G : om. EN² 7 ἐξήρει... φόβον] τὸν φόβον ἐξήρει G 12 τυραννιώντων] EN² : τυραννοῦντων GTr²Ald 13 τινὰς] om. GTr²Ald | τῆς²] om. G 15 οὖν] EN² : γοῦν GTr²Ald 16 ἐκείνου εἰς δὴν] EN²G : ἐκείνων εἰς δὴν Tr² : ἐκείνων εἰς οὗς Ald 18 τοὺς χορηγούς] τοῦ χορηγούς Ν² 20 χορηγῶν...χορευτῶν] Brunck : χορευτῶν ... χορηγῶν codd. Ald 21 τύπος] EN² : τόπος Tr² : τρόπος Gelenius 22 ἀρχαία κωμῳδία] EN²G : ἀρχικωμῳδία Tr² | δημαγωγούς] Blaydes probante Kaibel, "fortasse recte" Koster : δῆμους codd. Ald 25–560,1 Ὀδυσσεῖς] οὐδυσσεῖς Ν²

Text 5

Platonios

Text 5a: Über den Unterschied zwischen den Komödienformen

[1] Es ist schön, die Ursachen differenziert herauszuheben, wegen derer die Alte Komödie ihr spezifisches Gepräge besitzt und sich die Mittlere Komödie von dieser abhebt.

[2] Zur Zeit des Aristophanes, des Kratinos und des Eupolis herrschte Demokratie bei den Athenern, und alle Macht lag beim Volk, das über alles gebot und selbst Herr aller politischen Entscheidungen war. Da gleiches Recht auf freie Rede alle hatten, konnten die Verfasser von Komödien ohne Furcht Feldherrn und Richter, die schlecht ihr Amt ausübten, verspotten wie auch gewisse Bürger, die geldgierig waren oder ohne Rücksicht auf andere lebten. Denn das Volk nahm, wie ich sagte, den Komödiendichtern die Furcht, weil es voll Ehrfurcht ihnen zuhörte, wenn sie solche Menschen mit Schmähungen überzogen. Wissen wir doch, dass von Natur aus zu den Reichen von Anfang an das Volk in Gegensatz steht und sich darüber freut, wenn es ihnen schlecht ergeht.

[3] Zu den Zeiten der Komödie eines Aristophanes, Kratinos und Eupolis waren daher die Dichter unerträglich für die, die Verfehlungen begingen. Als schließlich die Demokratie von denen, die nach einer Tyrannis über Athen strebten, zum Rückzug gezwungen wurde und sich eine Oligarchie ausbildete und dadurch die Macht des Volkes an einige Wenige fiel und die Oligarchie an der Macht war, befahl die Dichter Furcht. [4] Denn es wurde unmöglich, jemanden offen zu verspotten, da die so von den Dichtern Entehrten gegen diese Prozesse anstrebten. So wissen wir, dass Eupolis aufgrund der Aufführung der *Baptai* von demjenigen, gegen den er die *Baptai* auf die Bühne gebracht hatte, im Meer ertränkt wurde.¹ [5] Deswegen wurden die Choregen gegenüber Verspottungen immer zaudernder und zogen sich zurück. Denn die Athener verspürten nicht mehr den Wunsch,² Choregen durch Wahl zu bestimmen, die die Kosten für die Choreuten übernahmen. Und so brachte Aristophanes den *Aioloiskon* auf die Bühne, der keine Chorlieder mehr enthält. [6] Denn ohne durch Wahl bestimmte Choregen und weil die Choreuten keine finanzielle Unterstützung mehr erhielten, verschwanden aus der Komödie die Chorlieder und deren bis dahin charakteristische Prägung wandelte sich. Denn Ziel für die Alte Komödie war es gewesen, Demagogen, Richter und Feldherren zu verspotten. Nun gab Aristophanes den gewohnten Spott aufgrund der großen Furcht (die jetzt herrschte) auf und machte sich stattdessen über den *Aiolos* lustig, ein von Tragikern verfasstes Drama, weil es schlecht war.³ [7] Dies ist also das Charakteristikum⁴ der Mittleren Komödie, wie es der *Aioloiskon* des Aristophanes

σεῖς Κρατίνου καὶ πλείστα τῶν παλαιῶν δραμάτων οὔτε (τὰ) χορικά οὔτε παραβάσεις ἔχοντα.

[8] παράβασις δέ ἐστι τὸ τοιοῦτο· μετὰ τὸ τοὺς ὑποκριτὰς τοῦ πρώτου μέρους πληρωθέντος ἀπὸ τῆς σκηνῆς ἀναχωρῆσαι, ὡς ἂν μὴ τὸ θέατρον ἄργον ἦ καὶ ὁ δῆμος ἀργῶς καθέζεται, ὁ χορὸς οὐκ ἔχων πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς διαλέγεσθαι ἀπόστροφον ἐποιεῖτο πρὸς τὸν δῆμον· κατὰ δὲ τὴν ἀπόστροφον ἐκείνην οἱ ποιηταὶ διὰ τοῦ χοροῦ ἢ ὑπὲρ ἑαυτῶν ἀπελογοῦντο ἢ περὶ δημοσίων πραγμάτων εἰσηγοῦντο. ἡ παράβασις ἐπληροῦτο διὰ μελῳδρίου καὶ κομματίου καὶ στροφῆς καὶ ἀντιστρόφου καὶ ἐπιρρήματος καὶ ἀντεπιρρήματος καὶ ἀναπαίστων.

[9] τὰ μὲν γὰρ ἔχοντα τὰς παραβάσεις κατ' ἐκείνον τὸν χρόνον ἐδιδάχθη καθ' ὃν ὁ δῆμος ἐκράτει, τὰ δὲ οὐκ ἔχοντα τῆς ἐξουσίας λοιπὸν ἀπὸ τοῦ δήμου μεθισταμένης καὶ τῆς ὀλιγαρχίας κρατούσης. [10] οἱ δὲ τῆς μέσης κωμωδίας ποιηταὶ καὶ τὰς ὑποθέσεις ἡμειψαν καὶ τὰ χορικά μέλη παρέλιπον, οὐκ ἔχοντες τοὺς χορηγούς τοὺς τὰς δαπάνας τοῖς χορευταῖς παρέχοντας. ὑποθέσεις μὲν γὰρ τῆς παλαιᾶς κωμωδίας ἦσαν αὗται· τὸ στρατηγοῖς ἐπιτιμᾶν καὶ δικασταῖς οὐκ ὀρθῶς δικάζουσι καὶ χρήματα συλλέγουσιν ἐξ ἀδικίας τισὶ καὶ μοχθηρὸν ἐπανηρημένοις βίον.

[11] ἡ δὲ μέση κωμωδία ἀφῆκε τὰς τοιαύτας ὑποθέσεις, ἐπὶ δὲ τὸ σκώπτειν ἱστορίας ῥηθείσας ποιηταῖς ἤλθον. ἀνεύθυνον γὰρ ἦν τὸ τοιοῦτον οἷον διασύρειν Ὅμηρον εἰπόντα τι ἢ τὸν δεῖνα τῆς τραγωδίας ποιητήν. [12] τοιαῦτα δὲ δράματα καὶ ἐν τῇ παλαιᾷ κωμωδίᾳ ἔστιν εὑρεῖν, ἅπερ τελευταῖον ἐδιδάχθη λοιπὸν τῆς ὀλιγαρχίας κρατυνθείσης· οἱ γοῦν Ὀδυσσεῖς Κρατίνου οὐδενὸς ἐπιτίμησιν ἔχουσι, διασυρμὸν δὲ τῆς Ὀδυσσεύς τοῦ Ὀμήρου. τοιαῦται γὰρ αἱ κατὰ τὴν μέσῃ κωμωδίᾳ ὑποθέσεις εἰσὶν· μύθους γὰρ τινὰς τιθέντες ἐν ταῖς κωμωδίαις τοῖς παλαιότεροις εἰρημένους διέσυρον ὡς κακῶς ῥηθέντας, καὶ τὰς παραβάσεις παρητήσαντο διὰ τὸ τοὺς χορούς ἐπιλεῖψαι χορηγῶν οὐκ ὄντων. [13] οὐ μὴν οὐδὲ τὰ προσωπεῖα ὁμοιοτρόπως τοῖς ἐν τῇ παλαιᾷ κωμωδίᾳ κατεσκευασμένοις εἰσήγον· ἐν μὲν γὰρ τῇ παλαιᾷ εἵκαζον τὰ προσωπεῖα τοῖς κωμωδομένοις, ἵνα πρὶν τι καὶ τοὺς ὑποκριτὰς εἰπεῖν ὁ κωμωδοῦμενος ἐκ τῆς ὁμοιότητος τῆς ὄψεως κατάδηλος ἦ· ἐν δὲ τῇ μέσῃ καὶ νέα κωμωδία ἐπίτηδες τὰ προσωπεῖα πρὸς τὸ γελοιότερον ἐδημιουργήσαν, δεδοικότες τοὺς Μακεδόνας καὶ τοὺς ἐπηρτημένους ἐξ ἐκείνων φόβους, ἵνα δὲ μὴ ἐκ τύχης τινὸς ὁμοιότης προσώπου συμπέσῃ τινὶ Μακεδόνων ἄρχοντι καὶ δόξας ὁ ποιητὴς ἐκ προαιρέσεως κωμωδεῖν δίκας ὑπόσχη. ὁρῶμεν γοῦν τὰς ὀφρὺς ἐν τοῖς προσώποις τῆς Μενάνδρου κωμωδίας ὁποίας ἔχει καὶ ὅπως ἐξεστραμμένον τὸ στόμα καὶ οὐδὲ κατὰ ἀνθρώπων φύσιν.

1 τὰ] suppl. Koster 4 ὡς] om. N² | ἄργον] EN² : om. Tr² | ἦ] EN² : ἢ Tr² 5 ἀργῶς] EN² Tr² : ἄργος G Kaibel | καθέζεται] καθίζηται N² 8 κομματίου] κομματοῦ N² 10 μὲν] om. N² 13 χορηγούς] χορικούς Lh 16 ἐπανηρημένοις] ἐπανηρημένος N² 18 ἤλθον.] ἤλθεν Brunck | ἦν] EN² : om. Tr² 19 τι] οὐκ εὔ add. Kaibel | δεῖνα] δεινὸν Tr² 20 κωμωδία] om. G | τελευταῖον] GT² Ald Kaibel : τελευταῖα EN² | κρατυνθείσης.] κατυνθείσης N² 24 χορούς ἐπιλεῖψαι χορηγῶν] G edd. Kaibel : χορηγούς ... χορῶν cett. 25 τοῖς] add. Ald., Kaibel | κατεσκευασμένοις] κατεσκευασμένα E 26 μὲν γὰρ τῇ] μὲν τῇ N² | παλαιᾷ] κωμωδία add N² 27 ὁ κωμωδοῦμενος] οἱ κωμωδοῦμενοι N² 29 φόβους] cetera desunt in N² | δὲ μὴ] μὴ δὴ G: μηδὲ Dindorf, Kaibel 30 ὁμοιότης] ὁμοιότητος G 32 στόμα] E : σῶμα Tr² | κατὰ] codd. Ald : κατ' edd.

und die *Männer wie Odysseus* des Kratinos⁵ sowie sehr viele der alten Dramen repräsentieren, die weder Chorlieder noch Parabasen aufweisen.

[8] Die Parabase ist wie folgt beschaffen:⁶ Nachdem die Schauspieler nach Abschluss des ersten Teils (sc. einer Komödie) von der Bühne abgegangen waren, vollzog der Chor, der keine Möglichkeit mehr hatte, mit den Schauspielern zu interagieren, damit nicht das Theater öde und das Volk beschäftigungslos sitzen blieb, eine Wendung zum Volk hin. Im Rahmen dieser Wendung (zum Publikum) verteidigten sich die Dichter durch den Chor oder ließen ihn über öffentliche Angelegenheiten sprechen. Die Parabase bestand in ihrer vollständigen Form aus einem kleinen Lied und einem „Stückchen“, Strophe und Gegenstrophe, Epirrhema und Antepirrhema sowie Anapäst.⁷

[9] Denn diejenigen Dramen, die Parabasen enthalten, wurden in jener Zeit aufgeführt, in der das Volk herrschte, die ohne Parabase aber, als später die Macht dem Volk weggenommen war und die Oligarchie herrschte. [10] Die Dichter der Mittleren Komödie änderten die stofflichen Grundlagen der Stücke und ließen die Chorlieder weg, da sie keine Choregen mehr besaßen, die die Kosten für die Choreuten trugen. Die Stoffe der Alten Komödie waren folgende: die Kritik an Strategen, an Richtern, die nicht rechtens richteten, an Personen, die Vermögen durch Unrecht zusammenrafften und ein schändliches Leben führten.

[11] Die Mittlere Komödie verzichtete auf derartige Stoffe, stattdessen kam man auf Verspottung von Geschichten, die von Dichtern erzählt waren. Derlei barg nämlich kein Risiko, dafür zur Rechenschaft gezogen zu werden, etwa für die Verspottung einer bestimmten Schöpfung Homers oder eines bestimmten Tragödiendichters. [12] Derartige Dramen lassen sich auch in der Alten Komödie finden, die am Ende der Epoche aufgeführt wurden, als schon die Oligarchie herrschte. *Die Männer wie Odysseus* des Kratinos enthalten keinen Tadel an irgendeiner Person, sondern vielmehr eine Parodie auf die *Odyssee* des Homer. Dieser Art sind daher die Stoffe der Mittleren Komödie. Denn sie legten Mythen in den Komödien zugrunde, die von älteren Dichtern erzählt sind, und verspotteten sie als schlecht dargestellte, Parabasen waren ihnen freilich verwehrt, weil es keine Chöre mehr gab angesichts der fehlenden Choregen.⁸ [13] Und ferner benutzten sie keine Masken mehr, die in ähnlicher Weise wie die in der Alten Komödie verfertigt waren. In der Alten Komödie machte man nämlich Masken, die den Verspotteten ähnlich waren, damit, bevor noch die Schauspieler etwas sagen mussten, der Verspottete aufgrund der Ähnlichkeit im Aussehen offen erkennbar war. In der Mittleren und Neuen Komödie dagegen fertigte man Masken in einer zum Hervorrufen von Lachen geeigneter Weise an, aus Furcht vor den Makedonen und den sich mit ihnen verbindenden Ängsten, damit nicht sich zufällig eine Ähnlichkeit einer Maske mit einem Machthaber der Makedonen ergäbe und der Dichter, im Verdacht, vorsätzlich Spott zu üben, zur Rechenschaft gezogen würde. Daher sehen wir in den Masken der Komödie des Menander Augenpartien und verzerrte Münder, die nicht mehr der Natur der Menschen entsprechen.

5b ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ ΠΕΡΙ ΔΙΑΦΟΡΑΣ ΧΑΡΑΚΤΗΡΩΝ

[14] Κρατίνος ὁ τῆς παλαιᾶς κωμωδίας ποιητής, ἅτε δὴ κατὰ τὰς Ἀρχιλόχου ζηλώσεις, αὐστηρὸς μὲν ταῖς λοιδορίαις ἐστίν· οὐ γὰρ ὥσπερ Ἀριστοφάνης ἐπιτρέχειν τὴν χάριν τοῖς σκώμμασι ποιεῖ, τὸ φορτικὸν τῆς ἐπιτιμήσεως διὰ ταύτης ἀναιρῶν, ἀλλ' ἀπλῶς κατὰ τὴν παροιμίαν γυμνῇ κεφαλῇ τίθησι τὰς βλασφημίας κατὰ τῶν ἀμαρτανόντων, πολὺς δὲ καὶ <έν> ταῖς τροπαῖς τυγχάνει. εὐστοχος δὲ ὢν ἐν ταῖς ἐπιβολαῖς τῶν 5 δραμάτων καὶ διασκευαῖς, εἴτα προῖων καὶ διασπῶν τὰς ὑποθέσεις οὐκ ἀκολούθως πληροῖ τὰ δράματα.

[15] Εὐπολὶς δὲ εὐφάνταστος μὲν εἰς ὑπερβολὴν ἐστὶ κατὰ τὰς ὑποθέσεις· τὰς γὰρ εἰσηγήσεις μεγάλας τῶν δραμάτων ποιεῖται καὶ ἥνπερ ἐν τῇ παραβάσει φαντασίαν 10 κινουῦσιν οἱ λοιποί, ταύτην ἐκείνος ἐν τοῖς δράμασιν, ἀναγαγεῖν ἱκανὸς ὢν ἐξ Ἄιδου νομοθετῶν πρόσωπα καὶ δι' αὐτῶν εἰσηγούμενος ἢ περὶ θέσεως νόμων ἢ καταλύσεως. ὥσπερ δὲ ἐστὶν ὑψηλὸς οὕτω καὶ ἐπίχαρις καὶ περὶ τὰ σκώμματα λίαν εὐστοχος.

[16] ὁ δὲ Ἀριστοφάνης τὸν μέσον ἐλήλακε τῶν ἀνδρῶν χαρακτηρᾶ· οὔτε γὰρ πικρὸς λίαν ἐστὶν ὥσπερ ὁ Κρατίνος οὔτε χαρίεις ὥσπερ ὁ Εὐπολὶς, ἀλλ' ἔχει καὶ πρὸς τοὺς ἀμαρτάνοντας τὸ σφοδρὸν τοῦ Κρατίνου καὶ τὸ τῆς ἐπιτρεχούσης χάριτος Εὐπόλιδος. 15

Text 6

ΠΕΡΙ ΚΩΜΩΔΙΑΣ (Nr. III, p. 7–10 Koster)

§ 1 Τὴν κωμωδίαν ἡρῆσθαι φασιν ὑπὸ Σουσαρίωνος, τὴν δὲ ὀνομασίαν ἔχειν οἱ μὲν, ὅτι ἐπὶ τὰς κώμας περιιόντες ἤιδον καὶ ἐπεδείκνυντο μήπω πόλεων οὐσῶν, ἀλλ' ἐν κώμαις οἰκούντων τῶν ἀνθρώπων, οἱ δὲ ἀντιλέγοντές φασι μὴ κώμας καλεῖσθαι παρὰ Ἀθηναίοις, ἀλλὰ δήμους, καὶ κωμωδίαν αὐτὴν καλοῦσιν, ἐπεὶ [5] ἐν ταῖς ὁδοῖς ἐκώμαζον. τὴν αὐτὴν δὲ καὶ τρυγωδίαν φασι διὰ τὸ τοῖς εὐδοκιμοῦσιν ἐπὶ τῷ Ληναίῳ 20 γλεῦκος δίδοσθαι, ὅπερ ἐκάλουν τρύγα, ἢ ὅτι μήπω προσωπεῖων ἡρῆμένων τρυγί

1 κωμωδίας] om. G | Ἀρχιλόχου] Ἀρχιλόχους Tr² | ζηλώσεις] E : ζητήσεις Tr² : ζηλώσας Hemsterhus 2 οὐ] om. E 3 ἀπλῶς] καὶ add. Küster 5 ἐν¹] add. Kaibel | ταῖς τροπαῖς] EG : τῆς τροπῆς Tr² 9 ἥνπερ] ἥνπερ Tr² 10 ἐν τοῖς δράμασιν] ἐν ὅλοις τοῖς δράμασιν : Cant. : ἐν αὐτοῖς τοῖς δράμασιν Kaibel 12 σκώμματα] E : σκέμματα GTr² Ald | λίαν] GTr² Ald : λοιπὸν E 14 ὁ¹] om. N² | ὁ²] om. N² 15 Εὐπόλιδος.] τοῦ Εὐπ. "fortasse" Kaibel 17 ἐπὶ] περὶ Kaibel, van Leeuwen : κατὰ Cantarella 21 γλεῦκος] γλαῦκος Ald.

Text 5b: Derselben

Über den Unterschied in den Stilen⁹ (sc. zwischen Kratinos, Eupolis und Aristophanes)

[14] Kratinos, der Dichter der Alten Komödie, ist, entsprechend seiner Bestrebungen, Archilochos nachzuahmen, bitter in seinen scheltenden Versen. Denn nicht wie Aristophanes balanciert er seine Witze mit Anmut aus und hebt damit die Plumpheit seines Tadels auf, sondern stellt¹⁰ schlichtweg, wie das Sprichwort sagt,¹¹ seine Verunglimpfungen „mit unbedecktem Kopf“ gegen die auf, die sich vergangen haben. Bedeutendes erreicht er auch mit seinen Wendungen. Treffsicher ist er in den Angriffszielen seiner Dramen und in der Ausstattung, dann aber, wenn er (in seinen Stücken) voranschreitet, zerreißt er seine Plots und bringt seine Dramen nicht folgerichtig zum Abschluss.

[15] Eupolis ist in seinen Plots von überbordender poetischer Phantasie. Denn die Einleitungspartien seiner Dramen gestaltet er groß und die poetische Phantasie, die die übrigen Dichter in der Parabase aufbieten, entwickelt er in (der Handlung) der Dramen: Er ist in der Lage, aus dem Hades die Gestalten von Gesetzgebern heraufzuführen und durch sie Vorschläge über Verabschiedung oder Aufhebung von Gesetzen zu entwickeln.¹² Er ist ebenso erhaben (in seinem Stil) wie auch gefällig und in den Witzen höchst treffsicher.

[16] Aristophanes repräsentiert den mittleren Typus zwischen diesen beiden. Denn weder ist er gar zu bitter wie Kratinos noch so gefällig wie Eupolis, sondern weist gegenüber denen, die sich vergangen haben, die Wucht des Kratinos auf wie auch die damit einhergehende Anmut des Eupolis.

Text 6

Über die Komödie (Nr. 3, p. 7–11 Koster)

§ 1 Die Komödie, sagt man, sei von Susarion (PCG Bd. 7, p. 661–665, hier T 3)¹³ erfunden worden, ihre Namengebung führen die einen darauf zurück, dass man in den Dörfern herumzog und sang und Auftritte hatte, weil es noch keine Städte gab, sondern in Dörfern die Menschen wohnten, die anderen, dem widersprechend, sagen, dass es nicht Dörfer/Komai bei den Athenern heiße, sondern Demen und sie deswegen sie Komödie nennen, weil man auf den Wegen Komos-Umzüge durchführte. Es heißt, dass sie auch Trygodie genannt wurde, weil man denen, die (für ihre Dichtung?) berühmt waren, am Lenaion Most gab, den man auch Tryx nannte, oder weil, da Masken noch nicht erfunden waren, man sich mit Weinhefe die

διαχρίοντες τὰ πρόσωπα ὑπεκρίνοντο. § 2 γεγόνασι δὲ μεταβολαὶ κωμωδίας τρεῖς· καὶ ἡ μὲν ἀρχαία, ἡ δὲ νέα, ἡ δὲ μέση.

§ 3 Οἱ μὲν οὖν τῆς ἀρχαίας κωμωδίας ποιηταὶ οὐχ ὑποθέσεως ἀληθοῦς, ἀλλὰ [10] παιδιὰς εὐτραπέλου γενόμενοι ζηλωταὶ τοὺς ἀγῶνας ἐποιοῦν· καὶ φέρεται αὐτῶν πάντα τὰ δράματα τξε' σὺν τοῖς ψευδεπιγράφοις. τούτων δὲ εἰσιν ἀξιολογώτατοι Ἐπίχαρμος, 5 Μάγνης, Κρατῖνος, Κράτης, Φερεκράτης, Φρύνιχος, Εὐπολις, Ἀριστοφάνης.

§ 4 Ἐπίχαρμος Συρακόσιος). οὗτος πρῶτος τὴν κωμωδίαν διερριμμένην [15] ἀνεκτῆσατο πολλὰ προσφιλοτεχνήσας. χρόνοις δὲ γέγονε κατὰ τὴν οἰ' Ὀλυμπιάδα, τῇ δὲ ποιήσει γνωμικὸς καὶ εὐρετικὸς καὶ φιλότεχνος. σώζεται δὲ αὐτοῦ δράματα μ', ἐξ ὧν ἀντιλέγονται δ'. 10

[20] § 5 Μάγνης δὲ Ἀθηναῖος ἀγωνισάμενος Ἀθήνησι νίκας ἔσχεν ια'. τῶν δὲ δραμάτων αὐτοῦ οὐδὲν σώζεται· τὰ δὲ ἐπιφερόμενά ἐστιν ἑννέα.

§ 6 Κρατῖνος Ἀθηναῖος νικᾷ μετὰ τὴν πέ' Ὀλυμπιάδα, τελευτᾷ δὲ Λακεδαιμονίων εἰς τὴν Ἀττικὴν εἰσβαλόντων τὸ πρῶτον, ὥς φησιν Ἀριστοφάνης.

ὠρακιάσας· οὐ γὰρ ἐξηνέσχετο

ιδεῖν πίθον καταγνύμενον οἶνου πλέων. 15

γέγονε δὲ ποιητικώτατος, κατασκευάζων εἰς τὸν Αἰσχύλου χαρακτήρα. φέρεται [25] δὲ δράματα αὐτοῦ κα'.

§ 7 Κράτης Ἀθηναῖος. Τούτον ὑποκριτὴν φασὶ γεγενῆσθαι τὸ πρῶτον, ὃς ἐπιβέβληκε Κρατῖνῳ. πάνυ γελοῖος καὶ ἰλαρὸς γενόμενος, καὶ πρῶτος μεθύνοντας ἐν κωμωδίᾳ 20 προήγαγεν. τούτου δράματά ἐστιν ἑπτὰ.

§ 8 Φερεκράτης Ἀθηναῖος. Νικᾷ ἐπὶ Θεοδώρου· γενόμενος (καὶ) ὅδε ὑποκριτὴς [30] ἐζήλωσε Κράτητα, καὶ αὐτὸς μὲν λοιδορεῖν ἀπέστη, πράγματα δὲ εἰσηγούμενος καινὰ ἡυδοκίμει γενόμενος εὐρετικὸς μύθων.

§ 9 Φρύνιχος †† (Πολυ)φράδμονος ἔθανεν ἐν Σικελίᾳ. 25

§ 10 Εὐπολις Ἀθηναῖος. ἐδίδαξεν ἐπὶ ἄρχοντος Ἀπολλοδώρου, ἐφ' οὗ καὶ Φρύνιχος, γεγονὼς δυνατὸς τῇ λέξει καὶ ζηλῶν Κρατῖνον· πολὺ γοῦν λοιδοροῦν καὶ [35] σκαιὸν ἐμφαίνει. γέγραπται δὲ αὐτῷ δράματα ιδ'.

2 μέση.] μέσση Ν² 4 παιδιᾶς] Fielitz : παιδείας E Ald : παιδίας Ν² ("felix error" Koster) | γενόμενοι] γινόμενοι Ald 4-5 πάντα τὰ] τὰ πάντα Blaydes 5 τξε' τξε' Ν² 7 Ἐπίχαρμος Συρακόσιος] suppl. Kaibel 9 ἐξ ὧν] ὧν Ald. 14 εἰσβαλόντων] εἰσβαλλόντων Ν² 20 γενόμενος] γινόμενος Ald 21 προήγαγεν.] παρήγαγεν Meineke, Kaibel, van Leeuwen, Cantarella 22 ἐπὶ Θεοδώρου.] ἐπὶ θεάτρου EN² Ald | γενόμενος] γινόμενος Ald 22-23 γενόμενος...ἀπέστη] "verba turbata, fort talia fuerunt γινόμενος δὲ ὑποκριτὴς (τὸ πρῶτον ὕστερον ποιητὴς ἐγένετο). ἐζήλωκώς (δὲ) Κράτητα, καὶ αὐ(τὸς) τοῦ μὲν κτλ." Kaibel 22 καὶ] add. Koster | ὅδε] Koster : ὁ δὲ codd. 23 ἐζήλωσε] ἐζήλωκε Ald 25 Φρύνιχος Πολυφράδμονος] post Φρύνιχος nonnulla exciderunt, fortasse etiam post (Πολυ)φράδμονος. non Phrynichus comicus, sed Phrynichus tragicus filius Polyphradmonis est. 27 γοῦν] Koster : γε EN² Ald : τὸ Dindorf Kaibel | σκαιὸν] αἰσχρὸν Geel (fort. Kaibel) 28 ἐμφαίνει.] Kaibel, Leeuw., Cant. : ἐπιφαίνει codd. Koster : ἀποφαίνει Dobree

Gesichter bestrich und dann Rollen spielte. § 2 Es hat drei Veränderungen der Komödie gegeben: die Alte, die Neue und die Mittlere (Komödie).

§ 3 Die Dichter der Alten Komödie waren nicht vom Streben nach realitätsbezogenen Plots¹⁴, sondern nach leichtgängigen Späßen erfüllt, und so bestritten sie die Agone. Und ihnen sind insgesamt 365 Stücke einschließlich der Pseudepigrapha zugerechnet.¹⁵ Ihre bedeutendsten Vertreter sind Epicharm (PCG Bd. 1, p. 8–137), Magnes (PCG Bd. 5, p. 626–631), Kratinos (PCG Bd. 4, p. 112–337), Krates (PCG Bd. 4, p. 83–110), Pherekrates (PCG Bd. 7, p. 102–220), Phrynichos (PCG Bd. 7, 393–430), Eupolis (PCG Bd. 5, p. 294–539), Aristophanes (PCG Bd. 3).

§ 4 (Epicharm von Syrakus (T 6 PCG Bd. 1)). Dieser hat als erster die Komödie, die (bis dahin in einzelne Teile) zerfallen war, wieder versammelt¹⁶ und vieles mit Engagement und Kunstfertigkeit hinzugefügt. Er lebte zur Zeit der 73. Olympiade (488–485 v. Chr.), in seiner Dichtung gebrauchte er viele Sinnsprüche/Gnomen, war erfindungsreich und achtete auf die Dichtkunst. Von ihm sind 40 Dramen erhalten, von denen vier (in ihrer Echtheit) strittig sind.

§ 5 Magnes (T 3 PCG Bd. 5) von Athen errang bei seinen Teilnahmen im Agon in Athen elf Siege. Keines seiner Dramen ist erhalten, ihm (mit Stücktitel) zugeschrieben sind neun.

§ 6 Kratinos (T 2 PCG Bd. 4) von Athen siegte nach¹⁷ der 85. Olympiade (440–437 v. Chr.). Er starb, als die Lakedaimonier zum ersten Mal nach Attika einfielen, wie Aristophanes (*Frieden V. 702–703*) sagt:

*„Er fiel in Ohnmacht. Denn nicht ertrug er es,
mitanzusehen ein zu Bruch gegangenes Fass, das voll Wein war.“¹⁸*

Er war von höchster poetischer Kraft, er richtete (sc. seine Stücke) am Stil des Aischylos aus. Von ihm sind 21 Dramen verzeichnet.

§ 7 Krates (T 2 PCG Bd. 4) von Athen. Von ihm heißt es, er sei zuerst Schauspieler gewesen, der an Kratinos anschloss.¹⁹ Er war sehr lustig und heiter, und als erster brachte er Trunkene in der Komödie auf die Bühne. Von ihm gibt es sieben Dramen.

§ 8 Pherekrates (T 2 PCG Bd. 7) von Athen. Er siegte unter dem Archontat des Theodoros (438/37 v. Chr.). Auch dieser war Schauspieler und eiferte dem Krates nach, ferner verzichtete auf Schelte und führte neu(artig)e Geschehnisse (in die Komödie) ein, er war deswegen berühmt als Erfinder von Plots.²⁰

§ 9 Phrynichos (T 2 PCG Bd. 7) †† Sohn des (Poly)phradmon. Er starb auf Sizilien.²¹

§ 10 Eupolis (T 2 PCG Bd. 5) von Athen. Er führte auf unter dem Archontat des Apollodor (430/29 v. Chr.), unter dem auch Phrynichos aufführte. Er war besonders gewandt im sprachlichen Ausdruck und stand in Konkurrenz mit

§ 11 Ἀριστοφάνης Φιλίππου Ἀθηναῖος. μακρῷ λογιώτατος Ἀθηναίων καὶ εὐφυῖα πάντας ὑπεραίρων, ζήλω δὲ Εὐριπίδου ††, τοῖς δὲ μέλεσι λεπτότερος. ἐδίδαξε δὲ πρῶτος ἐπὶ ἄρχοντος Διοτίμου διὰ Καλλιστράτου. τὰς μὲν γὰρ πολιτικὰς τούτῳ φασὶν αὐτὸν διδόναι, τὰ κατ' Εὐριπίδου καὶ Σωκράτους [40] Φιλωνίδῃ. διὰ δὲ τούτων νομισθεὶς ἀγαθὸς ποιητὴς τὰ λοιπὰ ἐπιγραφόμενος ἐνίκα. ἔπειτα τῷ υἱῷ ἐδίδου τὰ δράματα ὄντα τὸν ἀριθμὸν νδ', ὧν νόθα δ'.

§ 12 Τῆς δὲ μέσης κωμωδίας οἱ ποιηταὶ πλάσματος μὲν οὐχ ἤψαντο ποιητικοῦ, διὰ δὲ τῆς συνήθους ἰόντες λαλιᾶς λογικὰς ἔχουσι τὰς ἀρετάς, ὥστε σπάνιον ποιητικὸν εἶναι χαρακτῆρα παρ' αὐτοῖς. Κατασχολοῦνται δὲ πάντες περὶ τὰς [45] ὑποθέσεις. τῆς μὲν οὖν μέσης κωμωδίας εἰσὶ ποιηταὶ νζ', καὶ τούτων δράματα φέρεται χιζ'. τούτων δὲ εἰσιν ἀξιολογώτατοι Ἀντιφάνης καὶ †Στέφανος†.

§ 13 Ἀντιφάνης μὲν οὖν Στεφάνου Ἀθηναῖος, καὶ ἥρξατο διδάσκειν μετὰ τὴν 4ῃ Ὀλυμπιάδῃ. καὶ φασὶν αὐτὸν γενέσθαι μὲν τῶν ἀπὸ Θεσσαλίας ἐκ Λαρίσσης, παρεγγραφῆναι δὲ εἰς τὴν Ἀθηναίων πολιτείαν ὑπὸ Δημοσθένους. γενέσθαι [50] δὲ λέγουσιν αὐτὸν εὐφύεστατον εἰς τὸ γράφειν καὶ δραματοποιεῖν. ἐτελεύτησε δὲ ἐν Χίῳ καὶ τὰ ὅσα αὐτοῦ εἰς τὰς Ἀθήνας μετηνέχθη. τῶν δὲ κωμωδιῶν αὐτοῦ τινὰς καὶ ὁ Στέφανος ἐδίδαξεν. ἔστι δὲ αὐτοῦ δράματα σζ'.

[§ 14 *deesse videtur*]

§ 15 Τῆς δὲ νέας κωμωδίας γεγόνασι μὲν ποιηταὶ ξδ', ἀξιολογώτατοι δὲ τούτων Φιλίμων, Μένανδρος, Δίφιλος, Φιλιππίδης, Ποσειδίππος, Ἀπολλόδωρος.

[55] § 16 Φιλίμων μὲν οὖν Δάμωνος Συρακόσιος, μετέσχε δὲ τῆς τῶν Ἀθηναίων πολιτείας, ἐδίδαξε δὲ πρὸ τῆς ριγ' Ὀλυμπιάδος. σῳζεται δὲ αὐτοῦ δράματα 4ζ'. § 17 Μένανδρος δὲ Διοπίθους υἱὸς Ἀθηναῖος, λαμπρὸς καὶ βίῳ καὶ γένει, συνδιατρίψας δὲ τὰ πολλὰ Ἀλέξειδι ὑπὸ τούτου δοκεῖ παιδευθῆναι. ἐδίδαξε δὲ πρῶτος ἔφηβος ὧν ἐπὶ Φιλοκλέους ἄρχοντος. γέγονε δὲ εὐφύεστατος ἐν πᾶσι. [60] γέγραφε δὲ τὰ πάντα δράματα ρη'. Τελευτᾷ δὲ ἐν Ἀθήναις ἐτῶν ὑπάρχων νβ'.

1 μακρῷ λογιώτατος] Bentley : μακρολογώτατος EN² Ald : μαρῷ ἀξιολογώτατος Kaibel in app. Ἀθηναίων] "corruptum puto" Kaibel qui τῶν ἀρχαίων prop. 2 ζήλω δὲ Εὐριπίδου] post Εὐριπίδου nonnulla excidisse stat. Kaibel probante Koster : ζήλω δὲ Εὐριπίδῃ Ald ζήλων Εὐριπίδῃ Dindorf | πρῶτος] codd. Koster (defendente Dindorf) : πρῶτον Bekker, Kaibel, van Leeuwen 3 Διοτίμου] φιλοτίμου Ald. 5 τὰ λοιπὰ] Koster : τοὺς λοιποὺς codd. : τοῦ λοιποῦ Dindorf, Kaibel, van Leeuwen : τὸ λοιπὸν Cantarella | ἐπιγραφόμενος] αὐτὸς add. Bergk 6 νδ'] Dindorf, Kaibel coll. Vita Arist. : μδ' codd. Ald Koster 7 οἱ] Meineke : δύο codd. Ald 10 νζ'] νξ' N² | χιζ'.] EN² Ald : χζ' Kaibel, Leeuw., Cant. : ωιζ' Meineke (coll. Athen. 8, 336d) | δέ] om. N² 11 Στέφανος.] codd. : Ἀλέξις Dobree (probante Kaibel et al.) 12–17 Ἀντιφάνης...σζ'.] om. N² 12 καὶ] lacunam ante καὶ statuit Kaibel | τὴν] om. E 16 ὁ Στέφανος] ὁ (υἱὸς αὐτοῦ) Στέφανος Kaibel ("ad fidem Suidae") 18 § 14] [14. Ἀλέξις δὲ Θούριος ... δράματα δὲ αὐτοῦ σμ'] suppl. Kaibel 20 Φιλιππίδης] Φιλοπίδης N² 21–22 Φιλίμων ... 4ζ'] om. N² 21 Συρακόσιος] συρακούσιος Ald 22 ζ'.] ἐπὶ τὰ πρὸς τοῖς ἐννεήκοντα Ald 23 δέ] om. N² | γένει] om. N² 25 Φιλοκλέους] Clinton : διοκλέους E Ald : Ἀντικλέους (i.e. 325/4) Legrand, Clark | ἐν πᾶσι.] E Koster : πάνυ Ald Kaibel τὰ] om. Ald

Kratinos. So legt er auch viel Schelte/Polemik und Törichtes(?) an den Tag. Von ihm wurden 14 Dramen geschrieben.

§ 11 Aristophanes (T 4 PCG Bd. 3.2), der Sohn des Philippos, von Athen. Er war bei weitem der Wortmächtigste der Athener und übertraf durch sein natürliches Talent alle, in Nachahmung von Euripides (*Lücke im Text*) in seinen Liedern war er feiner. Er führte zuerst auf unter dem Archontat des Diotimos (428/7 v. Chr.) durch Kallistratos. Seine politischen (Komödien), heißt es, habe er diesem (zur Aufführung) überlassen, die Stücke gegen Euripides und Sokrates dem Philonides. Als er durch diese für einen guten Dichter gehalten wurde, siegte er mit den übrigen Stücken unter seinem eigenen Namen. Später übergab er seinem Sohn seine Dramen, 54 an Zahl,²² von denen vier unecht sind.

§ 12 Die Dichter der Mittleren Komödie bedienten sich nicht eines poetischen Sprachstils²³, vielmehr erwarben sie, indem sie durch die übliche Redeweise²⁴ gingen, sprachliche Vorzüge,²⁵ so dass eine poetische Prägung bei ihnen selten ist. Viel Mühe gaben sich dagegen alle mit den Handlungen (ihrer Stücke). Es gibt 57 Dichter der Mittleren Komödie, für diese sind 617 Stücke verzeichnet.²⁶ Von ihnen sind am bedeutendsten Antiphanes (PCG Bd. 2, p. 312–481) und †Stephanos (PCG Bd. 7, p. 614–615)²⁷.

§ 13 Antiphanes (T 2 PCG Bd. 2), der Sohn des Stephanos, aus Athen, begann nach der 98. Olympiade (388–385 v. Chr.) aufzuführen. Man sagt, dass er aus einer Familie aus Thessalien aus Larissa stamme und in die athenische Bürgerschaft von Demosthenes eingeschrieben worden sei. Er sei, so sagt man, von größtem Talent für das Verfassen wie das Aufführen von Stücken gewesen. Er starb auf Chios und seine Gebeine wurden nach Athen überführt. Einige seiner Komödien führte auch Stephanos auf. Es gibt von ihm 260 Dramen.²⁸

(§ 14 Alexis?)²⁹

§ 15 Bei der Neuen Komödie gab es 64 Dichter, die bedeutendsten von ihnen waren Philemon (PCG Bd. 7, 221–317), Menander (PCG Bd. 6), Diphilos (PCG Bd. 5, p. 47–123), Philippides (PCG Bd. 7, p. 333–352), Poseidippos (PCG Bd. 7, 561–581), Apollodoros (PCG Bd. 2, 485–516).

§ 16 Philemon (T 2 PCG Bd. 7), der Sohn des Damon, war Syrakusier, er erhielt jedoch das athenische Bürgerrecht. Er führte auf vor der 113. Olympiade (328–325 v. Chr.). Von ihm erhalten sind 97 Dramen. § 17 Menander (T 3 PCG Bd. 6.2), der Sohn des Diopeithes, aus Athen, war durch Leben und Familie berühmt, und weil er sehr häufig Zeit zusammen mit Alexis³⁰ verbrachte, scheint er von diesem erzogen worden zu sein.³¹ Er führte zum ersten Mal auf, als er noch Ephebe war, unter dem Archon Philokles (322/1 v. Chr.). Er war in allem hochbegabt. Er verfasste insgesamt 108 Dramen. Er starb in Athen im Alter von 52 Jahren.³²

§ 18 Δίφιλος Σινωπεὺς κατὰ τὸν αὐτὸν χρόνον ἐδίδαξε Μενάνδρῳ. τελευτᾷ δὲ ἐν Σμύρνῃ. δράματα δὲ ἔστιν αὐτοῦ ρ'.

Text 7

Etymologicum Magnum s.v. τραγωδία
(Sp. 763/4 Gaisford, Nr. XVI Koster p. 68)

τραγωδία· ἔστι βίων τε καὶ λόγων ἡρωικῶν μίμησις. κέκληται δὲ τραγωδία, ὅτι τράγος τῇ ᾠδῇ ἄθλον ἐτίθετο· ᾠδὴ γὰρ ἡ τραγωδία. ἢ ὅτι τρύγα ἄθλον ἐλάμβανον οἱ νικῶντες· τρύγα γὰρ ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ τὸν νέον οἶνον. ἢ ὅτι τετράγωνον εἶχον οἱ χοροὶ 5 σχῆμα. ἢ ὅτι τὰ πολλὰ οἱ χοροὶ ἐκ σατύρων συνίσταντο, οὓς ἐκάλουν τράγους σκώπτοντες ἢ διὰ τὴν τοῦ σώματος δασύτητα ἢ διὰ τὴν περὶ τὰ ἀφροδίσια σπουδὴν· τοιοῦτον γὰρ τὸ ζῶον. ἢ ὅτι οἱ χορευταὶ τὰς κόμας ἀνέπλεκον σχῆμα τράγων μιμούμενοι. ἢ ἀπὸ τῆς τρυγὸς τρυγωδία. ἦν δὲ τὸ ὄνομα τοῦτο κοινὸν καὶ πρὸς τὴν κωμωδίαν, ἐπεὶ οὐπω 10 διεκέκριτο τὰ τῆς ποιήσεως ἐκατέρας, ἀλλ' εἰς αὐτὴν ἐν ἣν τὸ ἄθλον ἡ τρύξ· ὕστερον δὲ τὸ μὲν κοινὸν ὄνομα ἔσχεν ἡ τραγωδία, ἡ δὲ κωμωδία ὠνομάσθη, ἐπειδὴ πρότερον κατὰ κόμας ἔλεγον αὐτὰ ἐν ταῖς ἐορταῖς τοῦ Διονύσου καὶ τῆς Δήμητρος. ἢ παρὰ τὸ κωμάζειν 15 (· ἢ) ἢ ἐπὶ τῷ κώματι ᾠδὴ, ἐπειδὴ ἐπὶ τὸν καιρὸν τοῦ ὕπνου τὴν ἀρχὴν ἐφευρέθη. ἢ ἡ τῶν κωμητῶν ᾠδὴ· κῶμαι γὰρ λέγονται οἱ μείζονες ἀγροί. βλαπτόμενοι γὰρ τινες γεωργοὶ παρὰ τῶν Ἀθήνησι πολιτῶν κατήεσαν περὶ τὸν καιρὸν τοῦ ὕπνου καὶ περιόντες τὰς 15 ἀγυῖας ἔλεγον ἀνωνυμί τὰς βλάβας, ἃς ἔπασχον ὑπ' αὐτῶν, οἷον ἐνταῦθα μένει τις τὰ καὶ τὰ ποιῶν· καὶ ἐκ τούτου ἀνοχὴ τῶν ἀδικιῶν ἐγίνετο.

2 ἔστιν] om. Ald 13 ἢ¹] suppl. Koster | ἐπι²] codd. : περὶ dubitanter Kaibel

§ 18 Diphilos (T 1 PCG Bd. 5) von Sinope führte zur selben Zeit auf wie Menander. Er starb in Smyrna. Von ihm gibt es 100 Dramen.³³

Text 7

Etymologicum Magnum, Lemma ‚Tragödie‘ (Sp.763/4 Gaisford, Nr. XVI Koster)

Tragödie: Das ist die Nachahmung von heroischen Lebensweisen und Reden. Sie heißt Tragödie, weil ein Ziegenbock (τράγος) als Wettkampfpreis ausgesetzt war. Gesang ist nämlich die Tragödie. Oder weil ‚Tryx‘ als Preis die Siegenden erhielten. Tryx nannten nämlich die Alten den jungen Wein. Oder weil die Chöre eine rechteckige Aufstellung nahmen. Oder weil häufig die Chöre aus Satyrn gebildet wurden, die man spöttisch ‚Böcke‘ nannte oder wegen deren dichter Körperbehaarung oder wegen deren besonderen Interesses an Liebesdingen. Denn von dieser Art ist das Tier. Oder weil die Choreuten ihr Haar emporflochten in Nachahmung der äußeren Gestalt von Böcken. Oder von Tryx/Weinheife her hieß sie ‚Trygodia‘. Es gab diesen Namen als gemeinsamen auch für die Komödie, weil noch keine Unterscheidung zwischen jeder einzelnen dieser Dichtungsformen gemacht wurde, sondern für sie es die Tryx als den einzigen Preis gab. Später behielt die Tragödie den gemeinsamen Namen bei, die andere Form wurde Komödie genannt, weil man früher in den Dörfern dies (*Komödie und Tragödie?*) bei den Festen für Dionysos und für Demeter vorgetragen hatte. Oder nach den nächtlichen Umzügen (die man veranstaltete). Oder der Gesang zum Schlaf, da man den Anfang(spunkt sc. der Komödie) zum Zeitpunkt des Schlafes gefunden hatte. Oder das Lied der Dorfbewohner. Komai/Dörfer nennt man nämlich die größeren Ackergemeinden. Denn als einige Bauern von Bürgern aus Athen geschädigt worden waren, zogen sie zum Zeitpunkt des Schlafes (nach Athen) und nannten beim Herumgehen (in Athen) auf den Straßen ohne Namensnennung die Schäden, die sie von ihnen erlitten hatten, etwa in der Art: „Hier wohnt jemand, der das und das getan hat.“ Und hieraus erwuchs ein Stillstand in den ungerechten Taten.

Anmerkungen

- 1 Zu Eupolis *Baptai* (es ist in der Forschung umstritten, ob der Titel ‚Getaufte/Täufer‘ oder effeminierte, d. h. sich als Frauen gebende Männer, die sich deswegen ihre Haare färben, bezeichnet). Die Kombination von Stück und (konstruierter) Geschichte, dass Alkibiades den Eupolis wegen dieses Stückes ertränken ließ, ist antike literarhistorische Konstruktion: s. die Testimonien hierzu in PCG Bd. 5, p. 331–333 (u.a. Schol. Ael. Aristid. or. 3,8, p. 444 Dindorf), ferner unten Text 11a: Tzetzes, Prooem. I, § 15–16, und Text 12b: Anonymus Cramerii II, § 24; siehe hierzu insgesamt Nesselrath 2000.
- 2 Interessanterweise verzichtet Platonios hier auf die sonst ins Spiel gebrachten Dekrete, die den Spott eingeschränkt haben sollten: das Dekret des Morychides (s. Schol. Aristoph. Acharn. 67 – wohl bezogen auf die Zeit des Samischen Krieges), das Dekret des Antimachos (s. Schol. Aristoph. Acharn. 1150), das Dekret des Syrakosios (s. Schol. Aristoph. Av. 1297) – Dekrete freilich, deren Historizität fraglich ist. Siehe Sommerstein 1986.
- 3 Platonios bezieht sich hier offenbar auf den *Aiolosikon*, in dem Aristophanes Tragödienparodie betrieb (= *Aiolosikon* test. v; s. die Testimonien und Fragmente in PCG III.1, test. iv; F 1–16 bzw. zum *Kokalos* test. iii, F 359–371). *Aiolosikon* und *Kokalos* waren offenbar die letzten Komödien, die Aristophanes vor seinem Tod (ca. 388) verfasste und deren Aufführung sein Sohn Araros besorgte (s. die Hypothesis iv zu Aristoph. *Plutos*). Euripides hat einen *Aiolos* verfasst (F 13a–41, TrGF Vol. 5), auf den Aristophanes, Ran. 863 Bezug nimmt. Eine zweite Tragödie mit dem Titel *Aiolos* ist erst wieder im Hellenismus nachweisbar: Lykophron, TrGF 100 F 1a.
- 4 Nesselrath 1990, 33, weist darauf hin, dass dieser Satz prinzipiell nur sagt, dass der *Aiolosikon* und die *Männer wie Odysseus* die Charakteristika der Mese aufweisen, nicht aber, dass Platonios beide Stücke der Mese zugewiesen hätte.
- 5 Zu diesem Stück siehe PCG Bd. 4, p. 192 test. (= diese Partie), ferner F 143–157. Nesselrath 2000, 236, fasst die hier skizzierte literarhistorische Konstruktion pointiert zusammen: „This chronological constellation, however, is patently absurd.“ Ob etwas zu retten ist, wenn man mit Meineke Kratinos’ Stück als unter den Restriktionen des Dekrets des Morychides verfasst ansetzt, scheint unklar, s. dazu Sidwell 2000.
- 6 Platonios gibt hier, gleichsam als erläuternden Exkurs zum Begriff ‚Parabase‘, eine Bestimmung, die in der Benennung der Bauteile im Wesentlichen Hephaistion cap. VIII, 2 (p. 72 Consbruch 1906) entspricht und gegenüber etwa späteren Bestimmungen, wie sie Tzetzes gibt (unten Text 11a: Prooem I, § 20–22), den Vorteil hat, nicht Parodos und Parabase zu verwechseln. Doch augenscheinlich ‚fehlt‘ Platonios genauere Kenntnis insofern, als er zwar offenbar die Siebenteiligkeit kennt, doch die eigentliche Parabase (in engl. Terminologie: parabasis proper) als Anapäste am Ende lokalisiert statt im ersten Teil der Form.
- 7 Zur Form Parabase siehe insgesamt Sifakis 1971.
- 8 Ob das hier hergeleitete und festgestellte Verschwinden der Parabase in der Mese historisch richtig ist, lässt sich bezweifeln: man kann aus Aischines or. 1, 157 (*Gegen Timarchos*) in Verbindung mit Platons Kritik an der Komödie in den *Gesetzen* auf die Weiterexistenz von Elementen der Parabase mit persönlichem Spott schließen, s. Sidwell 2000, 248–249.
- 9 *Χαρακτήρ* bezeichnet hier, wie häufig in rhetorischen Texten, den Stil (einschließlich der Stilhöhe); s. dazu auch Pfeiffer 1978, 200–201, der auf die philologische Tradition, die Stil-Differenzen zwischen den Komödiendichtern herauszuarbeiten, hinweist und sie in das Umfeld der alexandrinischen Pleiade (insbesondere Dionysiades von Mallos) rückt.
- 10 Der Text ist hier von einer Kette von militärischen Metaphern durchzogen: Kratinos stellt seine Verunglimpfungen wie eine Phalanx auf, er erreicht viel mit deren Wendungen/

- Schwenkungen, er wählt seine Angriffspunkte gut aus und rüstet seine Truppen dafür gut aus, reißt aber beim Vormarsch auf das Ziel seine Phalanx auseinander.
- 11 Das Sprichwort, als solches zitiert in der Sammlung des sog. Codex Vaticanus Cramerii, von Leutsch-Schneidewin (in: Leutsch-Schneidewin 1839/1851(1958) Bd. 1, p. 392) in die Centuria I der Appendix Proverbiorum als Nr. 85 aufgenommen, lautet: γυμνῇ τῇ κεφαλῇ mit der Erläuterung ἐπὶ τῶν ἀναισχύντως χωρούντων πρὸς πᾶν τὸ τυχόν. Verwendet wird es u.a. von Platon, Phaedr. 243b, Clemens Alexandrinus, Paedagogus II 89,1; vgl. Otto 1890/1971, 75.
 - 12 Hiermit wird augenscheinlich auf Eupolis' *Demen* (Fragmente und Testimonien in PCG Bd. 5, F 99–146; hier test. v) Bezug genommen, in denen Eupolis die großen athenischen Politiker Solon, Aristides, Miltiades und Perikles aus der Unterwelt zurückholen lässt, damit sie die zerrütteten Zustände in Athen ordnen.
 - 13 Siehe zu Susarion insgesamt oben den Kommentar zu Aristot. *De poetis* F 33a Janko.
 - 14 Der Traktat scheint hiermit auf die Phantastik, die Transgression der Regeln der ‚realen Welt‘ (vgl. etwa Aristoph. *Vögel*, Eupolis' *Demen*) abzuheben, die die Stücke der Alten Komödie kennzeichnet; etwas anders akzentuiert Aristot. in *Poetik* Kap. 5, 1449b 7–8, der (erst) mit Krates überhaupt eine kontinuierliche Handlung der Komödie erkennt.
 - 15 Die hier für die Alte Komödie (und Analoges gilt für die in § 13 und 15 vermittelten Zahlen von Stücken und Dichtern für Mese und Nea) mitgeteilte Zahl ist insofern interessant und problematisch, als nicht klar ist, worauf sich ‚Alte Komödie‘ bezieht, d.h. ob auf die Athenische Form (auch vor oder nur nach staatlicher Institutionalisierung?) oder jegliche Form vor der Mese? Dass es freilich nicht statthaft ist, die Zahl 365 als symbolisch und deshalb a priori ‚erfunden‘ zu betrachten, zeigt Mekler 1900.
 - 16 Die hier gebrauchten Verben insinuieren die Vorstellung, dass es vor Epicharm bereits eine veritable Komödie gegeben habe, die jedoch zerfallen (διερριμμένην) sei und die von Epicharm durch Sammlung der Teile wiederhergestellt wurde (ἀνακτᾶσθαι). Eine solche literarhistorische Konstruktion lässt sich sonst nicht nachweisen, es sei denn, man bezöge die Tätigkeit Epicharms auf volkstümliche Bräuche (wie sie der Eingang des Traktats skizziert), die irgendwie zerfallen seien.
 - 17 Merkwürdigerweise wird hier mit μετά (ähnlich § 13) ein Terminus post quem gegeben.
 - 18 Die hier gegebene Bestimmung des Todesdatums des Kratinos ist falsch: Der erste Einfall der Lakedaimonier nach Attika erfolgte im Sommer 431 (weitere folgten im Jahresrhythmus, ausgenommen 429 u. 426), Aristophanes' *Frieden* wurde an den Dionysien 421 aufgeführt (Aristophanes wurde mit dem Stück zweiter hinter Eupolis); Terminus post quem für den Tod des Kratinos ist sein Erfolg an den Dionysien 423 gegen Aristophanes (*Wölken*) mit seiner Komödie *Pytine* („Die Flasche“ – eine geniale Aufnahme des Aristophanischen Spotts, Kratinos trinke nur noch [so Aristoph. Ritter, 526–536]). Die Setzung des Todesdatums beruht auf einer ‚falschen‘ Auswertung von Aristoph. *Frieden* 700–701; Hermes fragt den in den Himmel geflogenen Trygaios über die Zustände in Athen/auf der Erde aus. Hierzu gehört die Frage (700a): τί δαί Κρατίνος ὁ σοφός; ἔστιν; Worauf Trygaios antwortet (700b–701): ἀπέθανεν/ ὅθ' οἱ Λάκωνες ἐνέβαλον – vom ersten Einfall ist also nicht die Rede, sondern eher allgemein von den Invasionen der Lakedaimonier.
 - 19 Schol. Aristoph. Equ. 537a (= T 3 PCG Bd. 4) teilt genauer mit, dass Krates zuerst Schauspieler in Stücken des Kratinos gewesen sei (ὅς πρῶτον ὑπεκρίνατο (τὰ) Κρατίνου), dann selbst Dichter wurde.
 - 20 Mit μῦθος scheint hier, wie in Aristot. *Poetik*, der Plot oder die Fabel einer Komödie bezeichnet zu werden.
 - 21 Hier scheint im Text (oder der Vorlage) etwas ausgefallen zu sein: Gehandelt werden soll vom Komiker Phrynichos, der Text läuft aber hinaus auf den Tragiker Phrynichos (TrGF 3), als dessen Vater ein Polyphradmon überliefert ist (TrGF 3 T 1= Suda φ 762), während Schol.

- Aristoph. Ran. 12–15 (Phrynichos T 8 PCG Bd. 7) für den Komiker als Vatersnamen Eunomides mitteilt. Dass der Tragiker auf Sizilien starb, ist sonst nicht belegt. Offenbar wurde hier in der unverkürzten Fassung zunächst der Komiker mit den üblichen Angaben vorgestellt, dann von ihm der gleichnamige Tragiker mit Vatersnamen und Todesort abgehoben.
- 22 Die Zahlenangabe stellt ein methodisches Problem: Aus anderen Zeugnissen geht die Zahl 44 (incl. 4 unechter) Stücke für Aristophanes zweifelsfrei hervor (s. Mensching 1964, 38–39 mit Nachweisen). Es wäre eine leichte Veränderung, hier den Text von $\nu\delta'$ zu $\mu\delta'$ ändern (so etwa Kaibel 1899). Doch korrigiert dies einen Fehler des Textes oder einen Fehler des Autors/Epitomators?
- 23 Der Terminus *πλάσμα* bezeichnet hier, ausgehend von der rhetorischen Terminologie, die so den ‚Stoff‘, der vom Dichter/Redner geformt oder gestaltet wird, bezeichnet (s. Schmid 1894, 135), das Gebiet, aus dem der Stoff stammt, und damit – so Kaibel 1899, p. 8 app. crit. ad loc. – das *genus dicendi*.
- 24 Die hier gebrauchte Formulierung *λέγειν διὰ τῆς συνήθους λαλιᾶς* bezeichnet – unter strikter Vermeidung des technischen Terminus *λέξις* für ‚Sprachlichen Ausdruck‘ – in zugleich metaphorischer Wendung: ‚gehen durch‘, wie das ‚Gehen durch einen Markt‘, mit *τῆς συνήθους λαλιᾶς* das ‚gebräuchliche‘ (d.h. nicht rhetorisch geformte) Sprechen/Schwatzen (im leicht pejorativen Sinn).
- 25 Die hier gegebene Charakterisierung der Mese überschneidet sich mit Beschreibungen der Nea, wie Kaibel 1898, 50–51 hervorgehoben hat, geht also in letzter Konsequenz auf eine Zeit zurück, als die Nea noch nicht voll ausgebildet und der Mese als eigener Typ unterscheidbar war.
- 26 Bei Athenaios 8, 336d kann der Sprecher von sich sagen, er habe mehr als 800 Stücke der Mittleren Komödie gelesen (*πλείονα τῆς μέσης καλουμένης κωμωιδίας ἀναγνοὺς δράματα τῶν ὀκτακοσίων*), ohne auf ein bestimmtes dem Alexis zugeschriebenes Drama gestoßen zu sein. Hiermit eine Harmonisierung herzustellen durch Änderung von $\chi\iota'$ in $\omega\iota'$ (817) – so etwa nach Meineke und Bergk Körte 1921, 1265–1266 – ist methodisch fragwürdig, weil damit höchstwahrscheinlich nicht der Text, sondern der Anonymus korrigiert würde; s. Mekler 1900, 36; Mensching 1964, 46.
- 27 Hier scheint ein Fehler (weniger eine Textstörung) vorzuliegen: Stephanos figuriert unmittelbar darauf als Vater des Antiphanes (bezeugt und im Text genannt ist dagegen ein Stephanos als Sohn des Antiphanes, der Dichter der Neuen Komödie war, s. T 1–3 PCG Bd. 7), ein Stephanos als besonders bedeutender Dichter der Mittleren Komödie ist nicht nachweisbar. Die von Kaibel (ihm voraus gingen Dobree und Meineke, s. Alexis T 2, PCG Bd. 2) präferierte Lösung, Stephanos zu streichen, um statt seiner den inhaltlich vertretbaren Alexis in den Text zu setzen (und nach Antiphanes als § 14 ein Lemma zu Alexis als ausgefallen zu reklamieren), ist zwar inhaltlich plausibel – Alexis erscheint in § 17 ohne jede weitere Erläuterung, könnte also schon zuvor eingeführt worden sein (s. Nesselrath 1990, 50 Anm. 52), doch ist daraus die Streichung von Stephanos nicht ohne weiteres herleitbar.
- 28 Die hohe Produktivität des Antiphanes (s. dazu Mekler 1900) bestätigt auch die Suda s.v. (α 2735 = T 1 PCG Bd. 2), die als alternative Stückzahlen $\tau\acute{\epsilon}\xi\epsilon'$ (365) und $\sigma\pi'$ (280) mitteilt.
- 29 Da in § 17 Alexis als mutmaßlicher Lehrer des Menander genannt wird, er zudem (mit über 240 Stücken, s. Mensching 1964, 45; Arnott 1996, 11–25, Alexis T 1 PCG Bd. 2) zu den produktivsten Vertretern der Mese zu rechnen ist/war, sollte sein Name in diesem Zusammenhang nicht fehlen. Ob jedoch hier eine Lücke im Text oder eine inhaltliche Lücke der Vorlage anzusetzen ist, lässt sich nicht entscheiden.
- 30 Die Suda s.v. Alexis (α 1138 = Alexis T 1 PCG Bd. 2) bezeichnet Alexis sogar als Onkel des Menander (*γέγονε δὲ πάτρως Μενάνδρου τοῦ κωμικοῦ*).

- 31 Zu möglichen inhaltlich-formalen Ähnlichkeiten zwischen Komödien des Alexis und des Menander s. Arnott 1996, 26–28.
- 32 Siehe zu den Lebensdaten Menanders (wohl 342/1 bis 291/90) Schröder 1996.
- 33 Der Text endet bzw. bricht hier ab, ohne noch eine Charakterisierung der drei fehlenden Dichter der Nea zu bieten, die in § 15 vorgezeichnet ist.

EIN SYSTEM DER LYRIK

Text 8

Proklos, *Chrestomathia*

(aus Photios, *Bibliotheca*, codex 239)

§ 1 [318b 21] Ἀνεγνώσθη ἐκ τοῦ ἐπιγραφομένου βιβλίου Πρόκλου Χρηστομαθείας Γραμματικῆς Ἑκλογαί. § 2 ἔστι δὲ τὸ βιβλίον εἰς τέσσαρας διηρημένον λόγους.

§ 3 Λέγει ἐν μὲν τῷ πρώτῳ ὡς αἱ αὐταὶ εἰσιν ἀρεταὶ τοῦ λόγου καὶ ποιήματος, παραλλάσσουσι δὲ ἐν τῷ μᾶλλον καὶ ἥττον.

§ 4 Καὶ ὅτι τοῦ πλάσματος τὸ μὲν ἐστὶν ἄδρὸν, τὸ δὲ ἰσχνόν, τὸ δὲ μέσον. § 5 Καὶ τὸ μὲν ἄδρὸν ἐκπληκτικώτατόν ἐστι καὶ κατεσκευασμένον μάλιστα καὶ ποιητικὸν ἐπιφαίνον κάλλος.

§ 6 Τὸ δὲ ἰσχνὸν τὴν τροπικὴν μὲν καὶ φιλοκατάσκευον σύνθεσιν μεταδιώκει, ἐξ ἀνειμένων δὲ μᾶλλον συνήρηται, ὅθεν ὡς ἐπίπαν τοῖς γοεροῖς ἄριστά πως ἐφαρμόττει.

§ 7 Τὸ δὲ μέσον καὶ τοῦνομα μὲν δηλοῖ ὅτι μέσον ἐστὶν ἀμφοῖν. § 8 Ἀνθηρὸν δὲ κατ' ἰδίαν οὐκ ἔστι πλάσμα, ἀλλὰ συνεκφέρεται καὶ συμμεμικταὶ τοῖς εἰρημένοις, ἀρμόζει δὲ τοπογραφίαις καὶ λειμώνων ἢ ἁλῶν ἐκφράσεσιν. § 9 Οἱ δὲ τῶν εἰρημένων ἀποσφαλέντες ἰδεῶν ἀπὸ μὲν τοῦ ἀδρούς εἰς τὸ σκληρὸν καὶ ἐπηρμένον ἐτράπησαν, ἀπὸ δὲ τοῦ ἰσχνοῦ εἰς τὸ ταπεινόν, [319a] ἀπὸ δὲ τοῦ μέσου εἰς τὸ ἀργὸν καὶ ἐκκελυμένον.

§ 10 Διαλαμβάνει δὲ καὶ περὶ κρίσεως ποιήματος, ἐν ᾧ παραδίδωσι τίς ἦθους καὶ πάθους διαφορά. § 11 Καὶ ὅτι τῆς ποιητικῆς τὸ μὲν ἐστὶ διηγηματικόν, τὸ δὲ μιμητικόν. § 12 Καὶ τὸ μὲν διηγηματικὸν ἐκφέρεται δι' ἔπους, ἰάμβου τε καὶ ἐλεγείας καὶ μέλους, τὸ δὲ μιμητικὸν διὰ τραγωδίας, σατύρων τε καὶ κωμῶδίας.

§ 13 Καὶ ὅτι τὸ ἔπος πρῶτον μὲν ἐφεῦρε Φημονόη ἢ Ἀπόλλωνος προφήτης, ἐξαμέτροις χρησιμοῖς χρησαμένη· καὶ ἐπειδὴ τοῖς χρησιμοῖς τὰ πράγματα εἶπετο καὶ σύμφωνα ἦν, ἔπος τὸ ἐκ τῶν μέτρων κληθῆναι.

§ 14 Οἱ δὲ φασιν ὅτι διὰ τὴν κατασκευὴν καὶ τὴν ἄγαν ὑπεροχὴν τὴν ἐν τοῖς ἐξαμέτροις θεωρουμένην τὸ κοινὸν ὄνομα παντὸς τοῦ λόγου τὸ ἐξάμετρον ἰδιώσατο καὶ ἐκλήθη ἔπος καθάπερ καὶ Ὅμηρος τὸν ποιητὴν καὶ ὁ Δημοσθένης τὸν ῥήτορα ὠκειώσατο, ἐπεὶ καὶ τὰ τρίμετρα ἔπη προσηγόρευον.

§ 15 Γεγόνασι δὲ τοῦ ἔπους ποιηταὶ κράτιστοι μὲν Ὅμηρος, Ἡσίοδος, Πείσανδρος, Πανύσις, Ἀντίμαχος. § 16 Διέρχεται δὲ τούτων, ὡς οἶόν τε, καὶ γένος καὶ πατρίδας καὶ τινὰς ἐπὶ μέρους πράξεις.

1 τοῦ ἐπιγραφομένου βιβλίου] A : om. M | Χρηστομαθείας] πολυμαθείας ut var. lect. in mg. scripsit M³ 2 Ἑκλογαί.] M : om. A | ἔστι...λόγους.] A : τὸ παρὸν βιβλίον διαιρεῖται εἰς ΔΜ 3 Λέγει] hic A : ante ὡς M | ἐν μὲν] μὲν ἐν A : καὶ ἐν μὲν M 9 γοεροῖς] νοεροῖς coni. Schmid 11 καὶ συμμεμικται] A : om. M 13 ἰδεῶν] A : εἰδῶν M 15 Διαλαμβάνει] A : διαλαμβάνειν M 16 διαφορά.] A : διαφορὰν M 17 ἐλεγείας] AM : ἐλεγείου A² 19 ἔπος] A : μέλος M 26 Πείσανδρος] B : Πίσανδρος A : om. M 28 ἐπὶ μέρους] A : ἐπιμέρους M

Text 8

Proklos, Chrestomathie/Photios

[1] Lektüre aus dem Buch, das den Titel trägt: *Auswahl aus dem grammatischen Wissensschatz von Proklos*. [2] Das Buch ist in vier Abschnitte gegliedert.

[3] Proklos sagt im ersten Abschnitt, dass die Vorzüge der Prosa und der Poesie identisch sind, sie sich nur in einem Mehr und Weniger voneinander unterscheiden.

[4] Hinsichtlich des Stils¹ gibt es den ‚gewichtigen Stil‘, den ‚zarten/schlichten Stil‘ und den ‚mittleren Stil‘.² [5] Der ‚gewichtige Stil‘ hat die größte Ausdrucksstärke, ist am stärksten ausgearbeitet und legt eine dichterische Schönheit an den Tag. [6] Der ‚zarte/schlichte Stil‘ strebt eine Komposition an, die auf Tropen und Affinität für sorgfältige Ausarbeitung angelegt ist, er ist eher locker konstruiert; von daher passt er insgesamt am besten zu den Dingen, die irgendwie mit jammervollen Dingen³ verbunden sind. [7] Hinsichtlich des ‚mittleren Stils‘ legt bereits der Name offen, dass er die Mitte zwischen beiden einnimmt. [8] ‚Blühend‘ ist für sich kein Stil, sondern es kommt gleichzeitig (sc. mit dem Stil) zum Ausdruck und ist beigemischt den genannten Stilen, es passt für Ortsbeschreibungen und ekphrastische Schilderungen von Auen oder Hainen. [9] Wenn man die genannten (Ideal-) Formen (der Stile) verfehlt, wird man vom gewichtigen Stil zum Spröden und Abgehobenen gebracht, vom zarten Stil zum Niedrigen und vom mittleren Stil ins Träge und Sich-Auflösende.

[10] Er (sc. Proklos) nimmt Unterscheidungen vor auch im Bereich der Beurteilung von Poesie, worin er darlegt, welches der Unterschied zwischen Ethos und Pathos ist. [11] Und dass bei der Dichtkunst es die erzählende (dihegematische) und die nachahmende (mimetische) Form gibt. [12] Die erzählende Form kommt zum Ausdruck durch Epos, Iambos und Elegie sowie durch Lyrik, die mimetische durch Tragödie, Satyrn und Komödie.

[13] Das Epos hat zuerst erfunden Phemonoe, die Prophetin des Apollon,⁴ die Orakelsprüche in Hexametern verfasste. Und weil den Orakeln (die Erfüllungen durch) Taten folgten und dazu stimmig waren, wurde das, was aus diesen Metren resultierte, ‚Epos‘ genannt.⁵

[14] Manche sagen, dass wegen kunstvoller Einrichtung und der besonderen Exzellenz, die in Hexametern wahrnehmbar ist,⁶ sich der Hexameter den gemeinsamen Namen für jede sprachliche Äußerung aneignete und ‚Epos‘ genannt wurde, wie sich Homer den Terminus ‚der Dichter‘⁷ und Demosthenes den ‚der Redner‘ aneigneten, da man sogar die Trimeter als Epen bezeichnete.⁸

[15] Die bedeutendsten⁹ Epen-Dichter waren Homer, Hesiod, Peisander,¹⁰ Panyasis,¹¹ Antimachos.¹² [16] Proklos behandelt, jedenfalls sowie wie möglich, von

§ 17 Διαλαμβάνει δὲ καὶ περὶ τοῦ λεγομένου ἐπικοῦ κύκλου, δς ἄρχεται μὲν ἐκ τῆς Οὐρανοῦ καὶ Γῆς μυθολογούμενης μίξεως, ἐξ ἧς αὐτῶ καὶ τρεῖς παῖδας ἑκατοντάχειρας καὶ τρεῖς γεννῶσι Κύκλωπας. § 18 Διαπορεύεται δὲ τὰ τε ἄλλως περὶ θεῶν τοῖς Ἑλλήσι μυθολογούμενα καὶ εἴ πού τι καὶ πρὸς ἱστορίαν ἐξαληθίζεται. § 19 Καὶ περατοῦται ὁ ἐπικός κύκλος ἐκ διαφόρων ποιητῶν συμπληρούμενος, μέχρι τῆς ἀποβάσεως Ὀδυσσεὺς 5 τῆς εἰς Ἰθάκην, ἐν ἧ ὑπὸ τοῦ παιδὸς Τηλεγόνου ἀγνοοῦντος κτείνεται. § 20 Λέγει δὲ ὡς τοῦ ἐπικοῦ κύκλου τὰ ποιήματα διασφύζεται καὶ σπουδάζεται τοῖς πολλοῖς οὐχ οὕτω διὰ τὴν ἀρετὴν ὡς διὰ τὴν ἀκολουθίαν τῶν ἐν αὐτῶ πραγμάτων. § 21 Λέγει δὲ καὶ τὰ ὀνόματα καὶ τὰς πατρίδας τῶν πραγματευσαμένων τὸν ἐπικὸν κύκλον. § 22 Λέγει δὲ καὶ περὶ τινῶν Κυπρίων ποιημάτων, καὶ ὡς οἱ μὲν ταῦτα εἰς Στασίον ἀναφέρουσι 10 Κύπριον, οἱ δὲ Ἥγησιν τὸν [319b] Σαλαμίνιον αὐτοῖς ἐπιγράφουσιν, οἱ δὲ Ὀμηρον γράψαι, δοῦναι δὲ ὑπὲρ τῆς θυγατρὸς Στασίῳ καὶ διὰ τὴν αὐτοῦ πατρίδα Κύπρια τὸν πόνον ἐπικληθῆναι. § 23 Ἄλλ' οὐ τίθεται ταύτῃ τῇ αἰτίᾳ· μὴδὲ γὰρ Κύπρια προπαροξυτόνως ἐπιγράφεσθαι τὰ ποιήματα.

§ 24 Τὴν δὲ ἐλεγείαν συγκείσθαι μὲν ἐξ ἡρώου καὶ πενταμέτρου στίχου, ἀρμόζειν 15 δὲ τοῖς κατοικημένοις. § 25 Ὅθεν καὶ τοῦ ὀνόματος ἔτυχε· τὸ γὰρ θρήνος ἔλεγον ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ καὶ τοὺς τετελευτηκότας δι' αὐτοῦ εὐλόγουν. § 26 Οἱ μέντοι γε μεταγενέστεροι ἐλεγεία πρὸς διαφόρους ὑποθέσεις ἀπεχρήσαντο. § 27 Λέγει δὲ καὶ ἀριστεύσαι τῷ μέτρῳ Καλλίνον τε τὸν Ἐφέσιον καὶ Μίμνερμον τὸν Κολοφώνιον, ἀλλὰ καὶ τὸν τοῦ Τηλέφου Φιλίταν τὸν Κῶν καὶ Καλλίμαχον τὸν Βάττου· Κυρηναῖος οὗτος 20 δ' ἦν.

§ 28 Ἀλλὰ γὰρ καὶ τὸν Ἰαμβὸν τάττεσθαι μὲν ἐπὶ λοιδορίας τὸ παλαιόν· καὶ γὰρ καὶ τὸ ἱαμβίζειν κατὰ τινὰ γλῶσσαν λοιδορεῖν ἔλεγον. § 29 Οἱ δὲ ἀπὸ τινος Ἰάμβης 25 θεραπαίνιδος, Θράττης τὸ γένος· ταύτην φασίν, τῆς Δήμητρος ἀνιωμένης ἐπὶ τῇ τῆς θυγατρὸς ἀρπαγῇ, προσελθεῖν περὶ τὴν Ἐλευσίνα ἐπὶ τῇ νῦν Ἀγελάστῳ καλουμένῃ πέτρα καθημένῃ καὶ διὰ τινῶν χλευασμάτων εἰς γέλωτα προαγαγέσθαι τὴν θεόν. § 30 Ἔοικε δὲ ὁ Ἰαμβὸς τὸ μὲν παλαιόν ἐπὶ τῶν εἰς ψόγον καὶ ἔπαινον γραφομένων ὁμοίως λέγεσθαι· ἐπεὶ δὲ τινες ἐπλεόνασαν ἐν ταῖς κακολογίαις τὸ μέτρον, ἐκείθεν τὸ

1 Διαλαμβάνει] A : διαλαμβάνειν M 2 ἐξ ἧς] A : ἐξῆς M | ἑκατοντάχειρας] A : γινώσκουσιν ἑκατοντάχειρας M 3 τρεῖς] A : τρεῖς ἐτέρους M | γεννῶσι] A : ἀποτίκτουσι M | Διαπορεύεται] A : διεξέρχεται M | τὰ...θεῶν] A : περὶ θεῶν τὰ τε ἄλλ. M | ἄλλως] A : ἄλλα M 5 κύκλος] A : λόγος M | ἐκ...συμπληρούμενος] A : συμπληρούμενος ἐκ διαφ. π. M 5-6 ἀποβάσεως...Ἰθάκην] A : εἰς ἰθακ. ἀποβ. Ὀδ. M 5 Ὀδυσσεὺς] M : Ὀδυσσεάως A 6 ὑπὸ] A : καὶ ὑπὸ M | Τηλεγόνο] A² B : Τηλεγόνος A : Τηλέγονος M Arethas | ἀγνοοῦντος] A : ἀγνοούμενος ὡς πατὴρ εἶη M 8 τὴν¹] om. M 8-9 Λέγει...κύκλον.] A : om. M 9-10 Λέγει...ποιημάτων] A : om. M 12 γράψαι] A : om. M | Κύπρια] A : Κύπρια M 13 τίθεται] A : τίθεται ὁ συγγραφεὺς M | ταύτῃ τῇ αἰτίᾳ] A : τῇ αἰτία ταύτης M 17 γε] A : om. M. 18 ἐλεγεία] edd. : ἐλεγεία A : ἐλεγεία A² B : τοῖς ἐλεγείοις M 19 Κολοφώνιον] A³ B : καλολόφονιον A : κολοφόνιον M 20 τοῦ] A : om. M | Φιλίταν] edd. : φιλήταν A : φιλήταν B : φιλήτα M | Κῶν] edd. : κῶν A : κῶ M | Βάττου] edd. : βάτου A : βατου M 20-21 οὗτος δ' ἦν.] AB : δ' οὗτος ἦν M 22 λοιδορίας] A² BM : λοιδαρίας A 23 ἱαμβίζειν] A² BM : ἱαμβύζειν A 24-25 τῇ...ἀρπαγῇ] A : τῆς θυγατρὸς τῇ ἀρπαγῇ M 25 περὶ] A : ἐπὶ M τὴν] conl. Severyns : τὸν AM 26 τὴν θεόν.] A : τὸν θεόν M 27-28 γραφομένων ὁμοίως] A : ὁμ. γραφ. M 28 ἐπεὶ δέ] A : ἐπειδὴ M

diesen Dichtern familiäre Abstammung, Heimat und bestimmte besondere Taten.¹³

[17] Er behandelt eingehend auch das,¹⁴ was sich mit dem sog. Epischen Kyklos verbindet, der mit der im Mythos dargestellten Vereinigung von Uranos mit Ge beginnt, von der dem Uranos drei hunderthändige Kinder und drei Kyklopen geboren wurden. [18] Er analysiert auch das sonst bei den Griechen in mythischer Form über die Götter Tradierte und insbesondere, ob sich irgendetwas irgendwo mit Blick auf die Geschichte als wahr erweist. [19] Und es endet der Epische Kyklos, der von unterschiedlichen Dichtern vervollständigt wurde, mit der Anlandung des Odysseus auf Ithaka, bei der er von seinem eigenen Sohn Telegonos, der ihn nicht kennt, getötet wird. [20] Er sagt, dass die Epen des Kyklos erhalten sind und bei der großen Menge großes Interesse finden nicht so sehr wegen ihrer besonderen Qualität, sondern wegen der (lückenlosen) Aufeinanderfolge der in ihnen dargestellten Geschehnisse. [21] Er teilt auch die Namen und die Heimatorte derjenigen mit, die den Epischen Kyklos ausgearbeitet¹⁵ haben. [22] Ferner spricht er auch von gewissen kyprischen Gedichten, und dass diese einige auf Stasinos von Zypern zurückführen, andere Hegesinos von Salamis ihnen (als Verfasser) zuweisen, wiederum andere meinen, dass Homer sie verfasst, sie dann (als Mitgift) für seine Tochter dem Stasinos gegeben habe und wegen dessen Heimat das Werk *Kyprien* genannt worden sei. [23] Aber Proklos stimmt dieser Begründung nicht zu; denn nicht dürften die Gedichte als *Kýpria* mit einer Betonung auf der drittletzten Silbe betitelt werden.¹⁶

[24] Die Elegie bestehe aus einem heroischen (= hexametrischen) Vers und einem Pentameter, sie sei passend für Verstorbene. [25] Daher hat sie auch ihren Namen erhalten. Denn den Threnos (= Klagelied)¹⁷ nannten die Alten auch Elegos und priesen die Toten durch diesen. [26] Die späteren Generationen nahmen die Elegie für unterschiedliche Themen in Gebrauch. [27] Proklos sagt, dass in diesem Versmaß besonders hervorrangen¹⁸ Kallinos aus Ephesos und Mimnermos aus Kolophon, aber auch Philitas, der Sohn des Telephos, von Kos und Kallimachos, der Sohn des Battos. Dieser war aus Kyrene.

[28] Indes nämlich¹⁹ (sagt er) sei auch der Iambos in alter Zeit zum Schelten eingesetzt worden. So bedeute, wie man sagte, nämlich in einer seltenen Ausdrucksweise *iambizein* schelten. [29] Die einen sagen, dass die Gattung von einer gewissen Iambe, einer thrakischen Magd, her (so heiße). Diese sei, sagt man, als Demeter aufgrund des Raubes ihrer Tochter betrübt war, zu ihr gegangen, als die

ιαμβίζειν εἰς τὸ ὑβρίζειν ὑπὸ τῆς συνηθείας ἐκπεσεῖν, ὥσπερ ἀπὸ τῶν κωμικῶν τὸ κωμωδεῖσθαι. § 31 Ἰάμβων δὲ ποιηταὶ Ἀρχίλοχος τε ὁ Πάριος ἄριστος καὶ Σημωνίδης ὁ Ἀμόργιος ἦ, ὡς ἔνιοι, Σάμιος, καὶ Ἰππώναξ ὁ Ἐφέσιος· ὧν ὁ μὲν πρῶτος ἐπὶ Γύγου, ὁ δὲ ἐπ' Ἀμύντου τοῦ Μακεδόνα, Ἰππώναξ δὲ κατὰ Δαρεῖον ἤκμαζε.

§ 32 Περὶ δὲ μελικτῆς ποιήσεώς φησιν ὡς πολυμερεστάτη τε καὶ διαφόρους ἔχει τομάς. § 33 Ἀ μὲν γὰρ αὐτῆς μεμέρισται θεοῖς, ἃ δὲ ἀνθρώποις, ἃ δὲ θεοῖς καὶ ἀνθρώποις, ἃ δὲ εἰς τὰς προσπιπτούσας περιστάσεις. § 34 Καὶ εἰς θεοὺς μὲν ἀναφέρεσθαι ὕμνον, προσόδιον, παιᾶνα, διθύραμβον, νόμον, [320a] ἀδωνίδα, ἰόβακχον, ὑπορχήματα. § 35 Εἰς δὲ ἀνθρώπους ἐγκώμια, ἐπίνικον, σκόλια, ἐρωτικά, ἐπιθαλάμια, ὑμεναίους, σίλλους, θρήνους, ἐπικήδεια.

§ 36 Εἰς θεοὺς δὲ καὶ ἀνθρώπους παρθένια, δαφνηφορικά, τριποδηφορικά, ὠσχοφορικά, εὐκτικά· ταῦτα γὰρ εἰς θεοὺς γραφόμενα καὶ ἀνθρώπων περιεῖληφεν ἐπαίνους. § 37 Τὰ δὲ εἰς τὰς προσπιπτούσας περιστάσεις οὐκ ἔστι μὲν εἶδη τῆς μελικτῆς, ὑπ' αὐτῶν δὲ τῶν ποιητῶν ἐπικεχέριται· τούτων δὲ ἔστι πραγματικά, ἐμπορικά, ἀποστολικά, γνωμολογικά, γεωργικά, ἐπισταλτικά.

§ 38 Καί φησι τὸν ὕμνον μὲν ὠνομάσθαι ἀπὸ τοῦ ὑπόμονόν τινα εἶναι καὶ οἶον εἰς μνήμην καὶ ὑπόμνησιν ἄγειν τὰς πράξεις τῶν ὕμνουμένων· ἢ ἀπὸ τοῦ ὕδριν αὐτάς, ὅπερ ἔστι λέγειν. § 39 Ἐκάλουν δὲ καθόλου πάντα τὰ εἰς τοὺς ὑπερόντας γραφόμενα ὕμνους· διὸ καὶ τὸ προσόδιον καὶ τὰ ἄλλα τὰ προειρημένα φαίνονται ἀντιδιαστέλλοντες τῷ ὕμνῳ ὡς εἶδη πρὸς γένος· καὶ γὰρ ἔστιν αὐτῶν ἀκούειν γραφόντων ὕμνος προσοδίου, ὕμνος ἐγκωμίου, ὕμνος παιᾶνος καὶ τὰ ὅμοια.

§ 40 Ἐλέγετο δὲ τὸ προσόδιον ἐπειδὴν προσίωσι τοῖς βωμοῖς ἢ ναοῖς, καὶ ἐν τῷ προσιέναι ἤδετο πρὸς αὐλόν· ὁ δὲ κυρίως ὕμνος πρὸς κιθάραν ἤδετο ἐστώτων.

§ 41 Ὁ δὲ παιᾶν ἔστιν εἶδος ὥδης εἰς πάντας νῦν γραφόμενος θεοῦς, τὸ δὲ παλαιὸν ἰδίως ἀπενέμετο τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἀρτέμιδι ἐπὶ καταπαύσει λοιμῶν καὶ νόσων ἀδόμενος. Καταχρηστικῶς δὲ καὶ τὰ προσόδια τινες παιᾶνας λέγουσιν.

§ 42 Ὁ δὲ διθύραμβος γράφεται μὲν εἰς Διόνυσον, προσαγορεύεται δὲ ἐξ αὐτοῦ, ἦτοι διὰ τὸ κατὰ τὴν Νύσαν ἐν ἄντρῳ διθύρῳ τραφῆναι τὸν Διόνυσον ἢ διὰ τὸ λυθέντων τῶν ῥαμμάτων τοῦ Διὸς εὐρεθῆναι αὐτόν, ἢ διότι δις δοκεῖ γενέσθαι, ἅπαξ μὲν ἐκ τῆς

1-2 κωμωδεῖσθαι.] A² : κωμωδεῖσθαι BM : κωμιδεῖσθαι A 4 Ἀμύντου] conī. Sylburg : ἀνανίου AM | Ἰππώναξ] A : ὁ δὲ Ἰππώναξ M | Δαρεῖον] A²BM : δορεῖον A 5 φησιν] A : φασίν M 6 ἀνθρώποις ἃ δὲ θεοῖς καὶ] suppl. Severyns 7 προσπιπτούσας] A³B : ᾤροπιπτούσας AM 8-9 ὑπορχήματα.] A : ὑπερορχήματα M 9 ἐπίνικον] conī. Severyns : ἐπίνικοι A : ἐπινίκιοι M σκόλια] A : σκολία M 11 δαφνηφορικά τριποδηφορικά] suppl. Westphal 12 ὠσχοφορικά] edd. : ὀσχοφορικά AM 13 μὲν] A : om. M 16 φησι] A : φα(σι) M | μὲν] A : om. M | ὑπόμονόν] conī. Sylburg : ὑπομῶμον A : ὑπόμνησίν M | οἶον] A²B : οἶον A : οἶονεῖ M 17 μνήμην] A : μνήμην τινὰ M 18 ὑπερόντας] conī. Severyns : ὑπηρετάς AM 20 αὐτῶν ἀκούειν] A : ἀκούειν αὐτῶν M ὕμνος¹] A : ὕμνος M – sic et ὕμνος²⁺³ | προσοδίου] A : προσοδίους M | ὕμνος²] καὶ add. M 21 ἐγκωμίου] καὶ add. M 22 προσίωσι] conī. Severyns : προσίασι BM : προσίασιν A² : προσείασιν A 23 ἐστώτων.] AM : ἐστώσαν A²B 28 τὴν] A : om. M | ἄντρῳ διθύρῳ] edd. e schol. Plat. Rep. 3, 394c (ὑπὸ ἄντρῳ διθύρῳ τραφῆναι) : ἄντρῳ διθυράμβῳ A : ἄντρῳ διθυράμβῳ BM 29 μὲν] A : om. M

Göttin bei Eleusis auf dem jetzt sogenannten Lachlosen Felsen²⁰ saß, und habe sie durch gewisse Scherze zum Lachen gebracht. [30] Es scheint, dass der Iambos in alter Zeit in ähnlicher Weise als Bezeichnung für Schriften zum Tadel und Lob gebraucht wurde. Weil nun einige in ihren Schmähreden übermütig-reichlich das Versmaß gebrauchten, geriet infolge der Gewohnheit das *Iambizein*/Iamben-Dichten zum Schimpflich-Verunglimpfen, wie auch von den Komödien-Dichtern her das Komödien-Dichten (zum Verspotten). [31] Iamben-Dichter²¹ waren Archilochos von Paros als bester, Semonides von Amorgos oder, wie einige meinen, von Samos, und Hipponax aus Ephesos. Von diesen hatte der erste zur Zeit des Gyges,²² der zweite zur Zeit des Makedonen Amyntas²³ und Hipponax schließlich zur Zeit des Dareios²⁴ seine Blütezeit.

[32] Über die lyrische Dichtung sagt Proklos, dass sie äußerst vielfältig ist und viele unterschiedliche Einteilungen hat. [33] Ein Teil der Lyrik gilt den Göttern, ein anderer (Menschen, ein dritter Göttern und) Menschen, ein vierter Teil bezieht sich auf zufällige Umstände/Gelegenheiten.²⁵ [34] Und auf Götter bezögen sich Hymnos, Prosodion, Paian,²⁶ Dithyrambos, Nomos, Adonis-Lieder, Iobakchos und Hyporchema. [35] Auf Menschen Enkomien, Epinikion, Skolia, Liebesdichtung, Epithalamia, Hymenaia, Sillen, Threnoi und Epikiedien. [36] Auf Götter wie auch auf Menschen Parthenien, Daphnephorika, Tripodephorika, Oschophorika²⁷, Gebetslieder. Denn diese sind zwar auf Götter geschrieben, enthalten aber auch Lobpreis auf Menschen. [37] Die Formen, die sich auf zufällige Umstände beziehen, sind keine Untergattungen der Lyrik, werden aber von den Dichtern selbst verfertigt. Zu diesen gehören Pragmatika, Emporika, Apostaltika, Gnomologika, Georgika, Epistaltika.²⁸

[38] Und Proklos sagt, dass der Hymnos von dem Umstand, dass jemand standhaft (hypomonos) ist, benannt ist und wie zur Erinnerung und als Andenken die Handlungen der im Hymnos Besungenen transportiert. Oder von dem her, dass (der Hymnos) diese (Handlungen) ‚künde‘ (*hydein*), was ‚sagen‘ bedeutet. [39] Man bezeichnete allgemein alles, was auf die, die herausragen, geschrieben wird, als Hymnen. Deswegen grenzt man offenbar auch das Prosodion und die anderen zuvor genannten Liedtypen vom Hymnos als (Erscheinungs-)Formen gegenüber einer Gattung ab.²⁹ Ferner kann man bei den Verfassern hören [=lesen]³⁰: Prosodien-Hymnos, Enkomien-Hymnos, Paian-Hymnos und dergleichen.

[40] Man sprach von einem Prosodion, wann immer man zu den Altären oder Tempel geht, und es wurde auf diesem Weg zur Flötenbegleitung gesungen. Der Hymnos im eigentlichen Wortsinn wurde von (feierlich) Stehenden³¹ zur Kithara gesungen.

[41] Der Paian³² ist eine Form von lyrischem Gedicht, das jetzt auf alle Götter geschrieben wird,³³ in alter Zeit jedoch nur für Apollon und Artemis³⁴ vorgesehen

Σεμέλης, δεύτερον δὲ ἐκ τοῦ μηροῦ. § 43 Εὐρεθῆναι δὲ τὸν διθύραμβον Πίνδαρος ἐν Κορίνθῳ λέγει· τὸν δὲ ἀρξάμενον τῆς ᾠδῆς Ἀριστοτέλης Ἀρίονά φησιν εἶναι, ὃς πρῶτος τὸν κύκλιον ἤγαγε χορόν.

§ 44 Ὁ μέντοι νόμος γράφεται μὲν εἰς Ἀπόλλωνα, ἔχει δὲ καὶ τὴν ἐπωνυμίαν ἀπ' αὐτοῦ. Νόμιμος γὰρ ὁ Ἀπόλλων, Νόμιμος δὲ ἐκλήθη· ὅτι τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἱστάντων καὶ πρὸς αὐλὸν ἢ λύραν [320b] ἀδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις ὁ Κρῆς πρῶτος στολῇ χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος μόνος ἦσε νόμον, εὐδοκιμήσαντος δὲ αὐτοῦ διαμένει ὁ τρόπος τοῦ ἀγωνίσματος. § 45 Δοκεῖ δὲ Τέρπανδρος μὲν πρῶτος τελειῶσαι τὸν νόμον, ἠρώω μέτρῳ χρησάμενος, ἔπειτα Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος οὐκ ὀλίγα συναυξήσαι, αὐτὸς καὶ ποιητῆς καὶ κιθαρωδὸς γενόμενος. § 46 Φρύνις δὲ ὁ Μιτυληναῖος ἐκαινοτόμησεν αὐτόν· τό τε γὰρ ἐξάμετρον τῷ λελυμένῳ συνῆψε καὶ χορδαῖς τῶν ἑπτὰ πλείοσιν ἐχρήσατο. § 47 Τιμόθεος δὲ ὕστερον εἰς τὴν νῦν αὐτὸν ἤγαγε τάξιν.

§ 48 Ἔστι δὲ ὁ μὲν διθύραμβος κεκινημένος καὶ πολὺ τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας ἐμφαίνων, εἰς πάθη κατασκευαζόμενος τὰ μάλιστα οἰκεῖα τῷ θεῷ καὶ σεσόβηται μὲν καὶ τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἀπλουστέρως κέχρηται ταῖς λέξεσιν. § 49 Ὁ δὲ νόμος τούναντίον διὰ τὸν θεὸν ἀνείται τεταγμένως καὶ μεγαλοπρεπῶς καὶ τοῖς ῥυθμοῖς ἀνείται καὶ διπλασίους ταῖς λέξεσι κέχρηται. § 50 Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ταῖς ἀρμονίαις οἰκεῖαις ἐκάτερος χρήται· ὁ μὲν γὰρ τὸν φρύγιον καὶ ὑποφρύγιον ἀρμόζεται, ὁ νόμος δὲ τῷ συστήματι τῷ τῶν κιθαρωδῶν λυδίῳ.

§ 51 Ἔοικε δὲ ὁ μὲν διθύραμβος ἀπὸ τῆς κατὰ τοὺς ἀγροὺς παιδιᾶς καὶ τῆς ἐν τοῖς πότοις εὐφροσύνης εὐρεθῆναι· ὁ δὲ νόμος δοκεῖ μὲν ἀπὸ τοῦ παιάνος ῥυθῆναι (ὁ μὲν γὰρ ἔστι κοινότερος, εἰς κακῶν παραίτησιν γεγραμμένος, ὁ δὲ ἰδίως εἰς Ἀπόλλωνα)· ὅθεν τὸ μὲν ἐνθουσιῶδες οὐκ ἔχει, ὡς ὁ διθύραμβος. § 52 Ἐκεῖ μὲν γὰρ μέθαι καὶ παιδιαί, ἐνταῦθα δὲ ἰκετεῖται καὶ πολλὴ τάξις· καὶ γὰρ αὐτὸς ὁ θεὸς ἐν τάξει καὶ συστήματι κατεσταλμένῳ περιέρχεται τὸν κρουσμόν.

§ 53 Ἀδωνίδια δὲ λέγεται τὰ εἰς Ἀδωνιν ἀναφερόμενα.

1 δεύτερον δὲ] A : καὶ δεύτερον M 2 Ἀρίονά] A : Ἀρίωνα A³BM | φησιν εἶναι] A : λέγει M 5 Νόμιμος¹] AM – sic Photius, sed ut Severyns demonstrat, Proclus νόμος scripsisse videtur ἐκλήθη.] A : ἐπεκλήθη M 6 Χρυσόθεμις] M : Χρυσόθεσις A | ὁ] M : om. A | στολῇ] A²B : στολῇ AM 7 ἐκπρεπεῖ] A : ἐπρέπει M 8 εὐδοκιμήσαντος δὲ] M : εὐδοκιμήσαντος A : καὶ εὐδοκιμήσαντος A²B 9 πρῶτος] A : om. M | Ἀρίων] ex Ἀρήων A¹ 10 Μηθυμναῖος] BM : Μεθυμναῖος A : Μεθυμναῖος A³ 12 τῶν ἑπτὰ πλείοσιν] A (ζ pro ἑπτὰ) : πλείοσι τῶν ἑπτὰ M 13 αὐτόν] A : om. M 14 δὲ] M : om. A : οὖν A²B 15 τῷ θεῷ] A : τοῦ θεοῦ M 16 ἀπλουστέρως] A : ἀπλουστέραις M | κέχρηται] A : δὲ κέχρηται M 17 τὸν θεόν] conl. Severyns : τῶν θεῶν codd. τεταγμένως] BM : τεταγμένος A | διπλασίους] A : διπλασία M 18 ἐκάτερος] A³B : ἐκατέρως AM 19 γὰρ] A : om. M | τὸν] ”fort. τὴν sc. ἀρμονίαν legendum” Severyns 20 λυδίῳ.] sic Photius – sed Westphal Proclum αἰολίῳ scripsisse putat 21 μὲν] A : om. M | παιδιᾶς] A³BM : πεδιᾶς A 23 Ἀπόλλωνα] A : Ἀπόλλω M 24 μέθαι] A : μέθη M | παιδιαί] A²B : παιδιαί A : παιδιᾶ M 25 ὁ θεός] A : om. M 26 κατεσταλμένῳ] Hermann : κατεσταλμένη AM

war, gesungen, um Pest und Krankheiten zu beenden.³⁵ Missbräuchlich nennen manche auch die Prosodien Paiane.³⁶

[42] Der Dithyrambos³⁷ wird für Dionysos verfasst, er ist nach ihm benannt, und zwar, weil in der Gegend von Nysa in einer zweitürigen (*di-thyros*) Höhle Dionysos aufgezogen worden ist oder weil man ihn fand, als die Nähte (*rhammata*) bei Zeus gelöst wurden, oder weil er zweimal (*dis*) geboren zu sein scheint, einmal von Semele, das zweite Mal aus dem Schenkel.³⁸ [43] Erfunden habe man den Dithyrambos, sagt Pindar, in Korinth;³⁹ als den, der mit dem Lied-Typus begonnen habe, nennt Aristoteles⁴⁰ den Arion, der als erster einen kyklischen Chor aufgeführt hat.⁴¹

[44] Der Nomos⁴² wird auf Apollon verfasst, er hat seinen Namen von Apoll. Denn Nomimos⁴³ ist Apoll, Nomimos wurde er genannt. Weil⁴⁴ die Alten Chöre aufführten und zur Flöte oder Lyra den Nomos sangen,⁴⁵ hat Chrysothemis von Kreta⁴⁶ als erster, mit einem prächtigen Gewand bekleidet und die Kithara haltend – um Apoll nachzuahmen – den Nomos als Solist gesungen; und weil er damit großen Ruhm gewann, ist diese Art des agonalen Schaustückes⁴⁷ bewahrt geblieben. [45] Es scheint, dass Terpander als erster einen Nomos vollendet hat unter Verwendung des Hexameters,⁴⁸ dass dann Arion von Methymna nicht wenig zu dessen Vergrößerung beigetragen habe, der selbst als sowohl Dichter wie auch Kitharode hervorgetreten ist. [46] Phrynis von Mytilene hat den Nomos neu ausgerichtet. Denn er verband den Hexameter mit freien Metren und benutzte mehr Saiten als die üblichen sieben.⁴⁹ [47] Timotheos brachte später den Nomos in die jetzt gebräuchliche Form.⁵⁰

[48] Es ist⁵¹ der Dithyrambos voller Bewegung und zeigt mit dem Chortanz in beträchtlicher Weise das Element des Enthusiastischen, er auf die Leidenschaften⁵², die dem Gott (Dionysos) besonders eigen sind,⁵³ angelegt und er ist in heftiger Bewegung auch durch seine Rhythmen, verwendet aber auf einfachere Weise⁵⁴ den sprachlichen Ausdruck. [49] Der Nomos im Gegensatz dazu erhebt sich wegen des (zu ihm gehörigen) Gottes auf geordnete und großartige Weise. Er ist gelöster in den Rhythmen und gebraucht zusammengesetzte sprachliche Ausdrücke. [50] Doch nicht nur das: Vielmehr verwendet jede von beiden Gattungen die ihr eigenen Harmonien: Der Dithyrambos stimmt sich auf die phrygische und hypophrygische Tonart⁵⁵, der Nomos gebraucht das lydische⁵⁶ Tonsystem der Kitharoden.

[51] Es scheint, dass der Dithyrambos von dem spielerischen Treiben auf den Feldern⁵⁷ und der guten Laune bei Trinkgelagen her erfunden worden ist. Der Nomos dagegen scheint ein Ausfluss des Paians zu sein (denn der Paian hat eine allgemeinere Natur, er ist zur Abwehr von Unheil verfasst, der Nomos dagegen ist speziell für Apoll geschrieben). Daher weist er das Enthusiastische nicht auf, wie es den Dithyrambos kennzeichnet. [52] Dort nämlich Trunkenheiten und Spielerei, hier (beim Nomos) flehende Bitten und strenge Ordnung. Denn der Gott selbst

§ 54 Ἦιδετο δὲ ὁ ἰόβακχος ἐν ἑορταῖς καὶ θυσίαις Διονύσου, βεβαπτισμένος πολλῶ φρυάγματι.

§ 55 Ὑπόρχημα δὲ τὸ μετ' ὀρχήσεως ἀδόμενον μέλος ἐλέγγοτο· καὶ γὰρ οἱ παλαιοὶ τὴν «ὑπό» ἀντὶ τῆς «μετά» πολλάκις ἐλάμβανον. § 56 Εὐρετὰς δὲ τούτων λέγουσιν οἱ μὲν Κουρήτας, οἱ δὲ Πύρρον τὸν Ἀχιλ[321a]λέως· ὅθεν καὶ πυρρήχην εἶδος τι ὀρχήσε- 5
ως λέγουσιν.

(§ 56a *De encomio deest*)

§ 57 Ὁ δὲ ἐπίνικος ὑπ' αὐτὸν τὸν καιρὸν τῆς νίκης τοῖς προτεροῦσιν ἐν τοῖς ἀγῶσιν ἐγράφετο.

§ 58 Τὸ δὲ σκόλιον μέλος ἦδετο παρὰ τοὺς πότους· διὸ καὶ παροίνιον αὐτὸ ἔσθ' ὅτε 10
καλοῦσιν· ἀναιμένον δὲ ἐστὶ τῇ κατασκευῇ καὶ ἀπλούστατον μάλιστα. § 59 Σκόλιον δὲ εἶρηται οὐχ, ὡς ἐνίοις ἔδοξε, κατὰ ἀντίφρασιν· τὰ γὰρ κατὰ ἀντίφρασιν ὡς ἐπίπαν τοῦ εὐφημισμοῦ στοχάζεται, οὐκ εἰς κακοφημίαν μεταβάλλει τὸ εὐφημον. § 60 ἀλλὰ διὰ τὸ προκατελημμένων ἦδη τῶν αἰσθητηρίων καὶ παρειμένων οἶνω τῶν ἀκροατῶν, 15
τηνικαῦτα εἰσφέρεισθαι τὸ βάρβιτον εἰς τὰ συμπόσια καὶ διονυσιάζοντα ἕκαστον 15
ἀκροσφαλῶς συγκόπτεσθαι περὶ τὴν προφορὰν τῆς ὥδης. ὅπερ οὖν ἔπασχον αὐτοὶ διὰ τὴν μέθην τοῦτο τρέψαντες εἰς τὸ μέλος, σκόλιον ἐκάλουν τὸ ἀπλούστατον.

§ 61 Τὰ δὲ ἐρωτικά δηλὸν ὅτι γυναικῶν καὶ παίδων καὶ παρθένων ἐρωτικὰς ἄδει περιστάσεις.

§ 62 Καὶ τὰ ἐπιθαλάμια δὲ τοῖς ἄρτι θαλαμευομένοις ἅμα οἱ ἡῖθεοι καὶ αἱ παρθέναι 20
ἐπὶ τῶν θαλάμων ἦδον.

§ 63 Ὑμεναῖον δὲ ἐν γάμοις ἄδεσθαι φησι κατὰ πόθον καὶ ζήτησιν Ὑμεναίου τοῦ Τερψιχόρας, ὃν φασὶ γήμαντα ἀφανῆ γενέσθαι, § 64 οἱ δὲ κατὰ τιμὴν τοῦ Ἀττικοῦ Ὑμεναίου· τοῦτον γὰρ φησὶ ποτε διώξαντα ἀφελέσθαι κούρας Ἀττικὰς ληστῶν. 25
§ 65 Ἐγὼ δὲ οἶμαι βίου τινὰ εὐτυχοῦς προαναφώνησιν ὑπάρχειν καὶ συνεύχεσθαι τοῖς 25
συνιοῦσι πρὸς γάμου κοινωνίαν μετὰ φιλοστοργίας, αἰολικῇ παραπλέκοντας τὴν εὐχὴν διαλέκτω, οἷον ὑμεναῖειν καὶ ὁμονοεῖν τούτους ἀεὶ ὁμόσε ναίοντας.

§ 66 Ὁ δὲ σίλλος λοιδορίας καὶ διασυρμούς πεφεισμένως ἀνθρώπων ἔχει.

§ 67 Διαφέρει δὲ τοῦ ἐπικηδεῖου ὁ θρήνος, ὅτι τὸ μὲν ἐπικήδειον παρ' αὐτὸ τὸ 30
κῆδος, ἔτι τοῦ σώματος προκειμένου, λέγεται· ὁ δὲ θρήνος οὐ περιγράφεται χρόνω.

3 δὲ] M : om. A. 4 λέγουσιν] A : φα(σὶν)M 5 Κουρήτας] M : κούρητας A | εἶδος τι] A³B : εἶδος
τί A : τι εἶδος M 8 ἐπίνικος] A : ἐπινίκιος M | προτεροῦσιν] A : πτωτεροῦσιν M 10 σκόλιον] A :
σκολιόν M | αὐτὸ] M : αὐτὸν A 11 Σκόλιον] A³B : σκολιόν M 12 τὰ...ἀντίφρασιν²] A : om. M
13 μεταβάλλει] A : μεταλαμβάνει M | ἀλλὰ] A : om. M 14 προκατελημμένων] A¹M : προκατει-
λημμένον AB | ἦδη] A²BM : εἶδη A 15 βάρβιτον] BM^c : βάρβητον A : βαρβάρητον B | διονυσιά-
ζοντα] A²B : διονυσίαζοντα A : διονυσιάζοντας M 17 σκόλιον] A : σκολιόν M 20 ἄρτι] A : ἀρτίM
22 ἄδεσθαι φησι] A : ἀιδεσθαι φα(σὶ) M 24 ποτε] A : om. M 25 συνεύχεσθαι] A : συνέχεσθαι M
27 ναίοντας.] A²B Etymol. : νέοντας A : μένοντας M 28 πεφεισμένως] hic A Etymol. : ante
λοιδορίας M 29 ἐπικήδειον] ex ἐπικήδιον A¹ 30 προκειμένου] A Etymol. : κειμένου M

geht in einer Ordnung, die auch im (musikalischen) System gemäßigt ist, bei der Musik umher.⁵⁸

[53] Als Adonidien bezeichnet man die Gesänge für Adonis.⁵⁹

[54] Es wurde der Iobakchos bei Dionysos-Festen und Opfern gesungen, tief geprägt von heftigem Geschrei.⁶⁰

[55] Als Hyporchema wurde das Lied, das zum Tanz gesungen wird, bezeichnet. Denn auch die Alten benutzten oft die Präposition ‚Hypo‘ statt der Präposition ‚Meta‘. [56] Als Erfinder nennen die einen die Kureten, die anderen Pyrrhos, den Sohn des Achilleus, weshalb sie auch eine bestimmte Form des Tanzes als Pyrrhiche bezeichnen.

⟨[56a] Das Enkomion⁶¹⟩

[57] Das Epinikion wurde am unmittelbaren Zeitpunkt des Sieges für die, die sich in den Wettkämpfen ausgezeichnet hatten, verfasst.

[58] Das Skolion⁶² ist als Lied an Trinkgelagen gesungen worden. Deswegen wird es auch manchmal ‚Paroinion‘ („Zukost zum Wein“) genannt. Es ist locker komponiert und äußerst einfach. [59] Skolion nennt man es nicht, wie einige meinen, gemäß einer Antiphrasis⁶³ (denn das Prinzip der Antiphrasis zielt grundsätzlich auf einen Euphemismus, verwandelt aber nicht einen Ausdruck mit gutem Omen in einen Ausdruck mit schlechter Bedeutung), [60] sondern weil, wenn die Sinnesorgane von Wein eingenommen und die Zuhörer entspannt sind, dann der Barbitos⁶⁴ in die Symposien hereingebracht wird und jeder einzelne im dionysischen Rausch in zum Straucheln geneigter Weise zum Vortrag des Liedes im Takt trommelt. Was ihnen also infolge ihrer Trunkenheit widerfährt, haben sie auf das Lied übertragen, und schief/*skolion* nannten sie das Einfachste.⁶⁵

[61] Die Erotika – das ist offensichtlich – besingen Liebesbeziehungen zu Frauen, Knaben⁶⁶ und Jungfrauen.

[62] Und die Epithalamia⁶⁷ sangen für die frisch Vermählten junge Männer und junge Frauen gemeinsam vor den Schlafgemächern.

[63] Ein Hymenaios, sagt Proklos, werde bei Hochzeiten gesungen, spiegelnd die Sehnsucht und die Suche nach Hymenaios, dem Sohn der Terpsichore⁶⁸, von dem es heißt, er sei bei seiner Hochzeit verschwunden.⁶⁹ [64] Nach anderen wiederum (wurde der Hymenaios gesungen) zur Ehre des Hymenaios aus Attika. Denn von diesem sagt er⁷⁰, er habe einst bei einer Verfolgung junge Mädchen Räubern (wieder) entrisen.⁷¹ [65] Ich⁷² für mein Teil glaube, dass der Hymenaios ein vor der Hochzeit geäußertes Segenslied für ein glückliches Leben darstellt und ein gemeinsames Gebet für die sich zur Hochzeit Verbindenden um eine Gemeinschaft mit wechselseitiger Zuneigung, wobei man in das Gebet Wörter im äolischen Dialekt einflieht, so etwa, dass diese (sc. die Brautleute) ‚hymenaein‘ und ‚homonoein‘/‚einträchtig sein mögen, wenn sie immer zusammen wohnen (‚homose naiein‘).⁷³

[66] Der Sillos umfasst Schelte und Verspottungen, die Menschen-schonend angelegt sind.⁷⁴

§ 68 Τὰ δὲ λεγόμενα παρθένια χοροῖς παρθένων ἐνεγράφετο, § 69 οἷς καὶ τὰ
 δαφνηφορικὰ, ὡς εἰς γένος πίπτει· δάφνας γὰρ ἐν Βοιωτίᾳ διὰ ἐννεαετηρίδος εἰς τὰ τοῦ
 Ἀπόλλωνος κομίζοντες ἱερεῖς ἐξύμνουν αὐτὸν διὰ χοροῦ παρθένων. § 70 Καὶ ἡ αἰτία-
 τῶν Αἰολέων [321b] ὅσοι κατῴκουν Ἄρνην καὶ τὰ ταύτην χωρία κατὰ χρησμὸν ἀναστάν-
 τες ἐκεῖθεν καὶ προσκαθεζόμενοι Θήβας ἐπόρθουν προκατεχομένης ὑπὸ Πελασγῶν. 5
 § 71 Κοινῆς ἀμφοῖν ἐορτῆς Ἀπόλλωνος ἐνστάσης ἀνοχὰς ἔθεντο καὶ δάφνας τέμνοντες
 οἱ μὲν ἐξ Ἑλικῶνος, οἱ δὲ ἐγγὺς τοῦ Μέλανος ποταμοῦ ἐκόμιζον τῷ Ἀπόλλωνι.
 § 72 Πολεμάτας δέ, ὁ τῶν Βοιωτῶν ἀφηγούμενος, ἔδοξεν ὄναρ νεανίαν τινὰ πανοπλίαν
 αὐτῷ διδόναι καὶ εὐχὰς ποιείσθαι τῷ Ἀπόλλωνι δαφνηφορῶντας διὰ ἐννεαετηρίδος
 προστάττειν. § 73 Μετὰ δὲ τρίτην ἡμέραν ἐπιθέμενος κρατεῖ τῶν πολεμίων καὶ αὐτὸς 10
 τε τὴν δαφνηφορίαν ἐτέλει· καὶ τὸ ἔθος ἐκεῖθεν διατηρεῖται.

§ 74 Ἡ δὲ δαφνηφορία· ξύλον ἐλαίας καταστέφουσι δάφναις καὶ ποικίλοις ἄνθεσι
 καὶ ἐπ' ἄκρου μὲν χαλκῇ ἐφαρμόζεται σφαῖρα, ἐκ δὲ ταύτης μικροτέρας ἐξαρτῶσιν· κατὰ
 δὲ τὸ μέσον τοῦ ξύλου περιθέντες ἐλάσσονα τῆς ἐπ' ἄκρῳ σφαίρας καθάπτουσι πορφυρὰ
 στέμματα· τὰ δὲ τελευταῖα τοῦ ξύλου περιστέλλουσι κροκωτῶ. § 75 Βούλεται δὲ 15
 αὐτοῖς ἡ μὲν ἀνωτάτῳ σφαῖρα τὸν ἥλιον (ᾧ καὶ τὸν Ἀπόλλωνα ἀναφέρουσιν), ἡ δὲ
 ὑποκειμένη τὴν σελήνην· τὰ δὲ προσηρτημένα τῶν σφαιρίων ἄστρα τε καὶ ἀστέρας, τὰ
 δέ γε στέμματα τὸν ἐνιαύσιον δρόμον· καὶ γὰρ καὶ τῆς ποιοῦσιν αὐτά. § 76 Ἄρχει δὲ τῆς
 δαφνηφορίας παῖς ἀμφιθαλής, καὶ ὁ μάλιστα αὐτῷ οἰκεῖος βαστάζει τὸ κατεστεμμένον
 ξύλον ὃ κωπῶ καλοῦσιν. § 77 Αὐτὸς δὲ ὁ δαφνηφόρος ἐπόμενος τῆς δάφνης ἐφάπτεται, 20
 τὰς μὲν κόμας καθειμένος, χρυσοῦν δὲ στέφανον φέρων καὶ λαμπρὰν ἐσθῆτα ποδῆρη
 ἐστολισμένος ἐπικρατίδας τὲ ὑποδεδεμένος· ᾧ χορὸς παρθένων ἐπακολουθεῖ προτείνων
 κλῶνας πρὸς ἱκετηρίαν ὕμνων. § 78 Παρέπεμπον δὲ τὴν δαφνηφορίαν εἰς Ἀπόλλωνος
 Ἰσμηνίου καὶ Χαλαζίου.

§ 79 Τὸ δὲ τριποδηφορικὸν μέλος τρίποδος προηγουμένου παρὰ τοῖς Βοιωτοῖς 25
 ἦδετο. § 80 Ἔσχε δὲ καὶ τοῦτο αἰτίαν τοιαύτην. Πελασγῶν τινες Πάνακτον τῆς
 Βοιωτίας ἐπόρθουν, Θηβαῖοι δὲ ἤμυνον· καὶ πέμψαντες εἰς Δωδώνην περὶ τῆς τοῦ
 πολέμου νίκης ἐχρῶντο. § 81 Χρησμὸς δὲ τοῖς Θηβαίοις ἐξέπεσεν ὥς, εἰ μέγιστον [322a]

2 ἐν Βοιωτίᾳ] A : om. M | διὰ] A : δι' M | ἐννεαετηρίδος] ἐννεαε- A : ἐννεα- B : ἐνναε- M | -τηρίδος
 A²B : -ταιρίδος AM 3 ἱερεῖς] A : οἱ ἱερεῖς M | διὰ χοροῦ παρθένων.] A : om. M 4 Αἰολέων] A
 Arethas : ἐών M | ταύτη] Arethas : ταύτη A : ταύτης M 5 προσκαθεζόμενοι] AM : προκαθεζόμε-
 νοι Severyns | προκατεχομένης] A Arethas : προκαθεζόμενης M 6 ἐνστάσης] A²BM Arethas :
 ἐνστάσεις A (post ras., ante ras. non constat) | τέμνοντες] A : τεμοντες M 8 τινὰ] A (post ras.)
 M : τιναν A 9 ἐννεαετηρίδος] ἐννεαε- A : ἐννεα- B : ἐνναε- M | -τηρίδος A²B : -ταιρίδος AM
 10 προστάττειν.] hic A : ante τῷ Ἀπόλλωνι M | κρατεῖ] A : κράτει M 12 ἐλαίας] A²BM : ἐλέας
 A | καὶ ποικίλοις] A : ποικίλοις M 13 σφαῖρα] B Arethas : σφαῖρα AM 14 ἐλάσσονα] A : ἐλάσσο-
 νας M | ἄκρῳ σφαίρας] A² : ἀκρωσφαίρας A : ἄκρου τοῦ ξύλου M Arethas 15 περιστέλλουσι] AM :
 περιστέφουσι Arethas | δέ²] A : δ' M 16 σφαῖρα] B Arethas : σφαῖρα A²M : σφαιρας A | ἡ δέ] A : ἡ
 δ' M 20 κωπῶ] M : κώπῳ A : κωπῳ Arethas 21 καθειμένος] B Arethas : καθειμένος A²M :
 καθημένος A | χρυσοῦν] A^{3in marg}BM^c : χρυσὸν AM | ἐσθῆτα] A²BM : αἰσθήτα A 22 ἐπικρατί-
 δας] A : ἱπικρατίδας M Arethas 23 ὕμνων.] conl. Severyns : ὕμνων A : τῶν ὕμνων M Arethas
 24 Ἰσμηνίου] edd : ἰσμηνίου M : ἰσανίου A | Χαλαζίου.] A : γαλαζίου M prob. Wilamowitz
 26 Πάνακτον] A²BM : πάρακτον A

[67] Es unterscheidet sich der Threnos vom Epikedion, weil man das Epikedion in der Situation der Trauer selbst singt, während noch der Leichnam aufgebahrt ist, der Threnos dagegen hat keinen definierten Zeitpunkt.⁷⁵

[68] Die sogenannten Parthenien⁷⁶ waren den Chören von Jungfrauen fest zugeschrieben⁷⁷, [69] mit welchen auch die Daphnephorika⁷⁸ gleichsam in die Gattung gehören.⁷⁹ Denn Lorbeerzweige tragen in Boiotien in jedem neunten Jahr Priester in das Heiligtum des Apollon und lassen ihn durch einen Chor von Jungfrauen mit einem Hymnos preisen. [70] Und dies ist der Ursprung: Alle Aioler, die Arne⁸⁰ und das Umland dort besiedelt hatten, waren in Befolgung eines Orakelspruchs aufgebrochen, hatten sich vor Theben niedergelassen und verheerten das Gebiet, das zuvor von Pelasgern⁸¹ beherrscht wurde. [71] Da beiden Völkern ein Fest des Apollon gemeinsam war, das anstand, schlossen sie einen Waffenstillstand, und die einen schnitten Lorbeerzweige⁸² vom Helikon⁸³ und brachten sie Apoll dar, die anderen vom nahe gelegenen Fluss Melas⁸⁴. [72] Polematus⁸⁵, der Anführer der Boioter, hatte ein Traumgesicht, dass ihm ein Jüngling eine Vollrüstung überreiche und auftrage, man solle dem Apollon Bittgesänge darbringen in einer jedes neunte Jahr stattfindenden Lorbeerzweigprozession. [73] Am dritten Tag danach griff er an, siegte über die Feinde und vollzog selbst die Lobeerzweigprozession. Und daher wird seither wird der Brauch bewahrt.

[74] Die Daphnephorie ist dies: Einen Holzstab aus Olivenholz⁸⁶ bekränzen sie mit Lorbeer und bunten Blüten. Auf dessen Spitze wird eine Kugel aus Bronze befestigt, von dieser hängen kleinere Kugeln herab. Um die Mitte des Holzes herum befestigen sie eine kleinere Kugel als die an der Spitze und hängen purpurne Binden daran. Das (untere) Ende des Holzes umwinden sie mit safranfarbigem Tuch. [75] Es bedeutet für sie die Kugel oben am Holz die Sonne (auf die sie auch den Apoll zurückführen), die darunter befindliche den Mond, der Anhang von kleinen Kugeln Planeten und Sterne, die Binden den Jahreslauf. Denn sie fertigen 365 von ihnen an. [76] Die Lorbeerprozession führt ein Knabe an, dessen Eltern noch leben,⁸⁷ sein nächster Verwandter trägt das umwundene Holz, das sie Kopo nennen. [77] Der Daphnephore selbst folgt und berührt den Lorbeer mit der Hand.⁸⁸ Seine Haare sind herabgelassen, er trägt einen goldenen Kranz und ist in ein strahlendes Gewand, das fußlang ist, gekleidet und trägt leichte Schuhe.⁸⁹ Ihm folgt der Chor der Jungfrauen,⁹⁰ der unter Hymnen-Gesang Zweige, die zur Hikesie gehören, in den ausgestreckten Händen hält. [78] Man führte die Daphnephoren-Prozession zum Heiligtum des Apollon Ismenios⁹¹ und Chalazios⁹².

[79] Das Tripodephoren-Lied („Lied zur Dreifuss-Prozession“) wurde bei den Boiotern gesungen, wobei ein Dreifuss vorangetragen wurde. [80] Es hatte auch dieses einen entsprechenden Ursprung:⁹³ Eine Gruppe von Pelasgern verwüstete das Gebiet um Panakton in Boiotien, die Thebaner verteidigten es. Und sie schick-

ἀσέβημα ἀσεβήσουσι, νικήσουσιν. § 82 Ἐδοξεν οὖν αὐτοῖς ἀσεβημάτων εἶναι μέγιστον τὸ τὴν χρησμωδήσασαν αὐτοῖς τὸν χρησμὸν ἀνελεῖν, καὶ ἀνείλον. § 83 Αἱ δὲ περὶ τὸ τέμενος συνιέριαι δίκην λαβεῖν ἀπήτουν τοῦ φόνου τοὺς Θηβαίους. § 84 Θηβαῖοι δὲ οὐκ ἐπιτρέπουσι γυναῖξί μόναις τὴν περὶ αὐτῶν δίκην ἀξιούν· κοινῆς δὲ κρίσεως ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν γεγενημένης καὶ τῶν ἀνδρῶν λευκάς αὐτοῖς ἐπενεγκόντων ψήφους ἀπέφυ- 5 γον Θηβαῖοι. § 85 Ὑστερον δὲ ἐπιγνόντες αὐτοῖς τὸ ὑπὸ τοῦ χρησμοῦ προστασσόμενον βαστάσαντες τῶν κατὰ τὴν Βοιωτίαν ἱερῶν τριπόδων ἓνα καὶ κατακαλύψαντες ὡς ἱερόσυλοι ἀνέπεμψαν εἰς Δωδώνην. § 86 Εὐπραγῆσαντες δὲ ἐξ ἐκείνου τοῦ λοιποῦ τὴν πρᾶξιν ἐορτὴν ἐποιοῦν.

§ 87 Ὡσχοφορικὰ δὲ μέλη παρὰ Ἀθηναίοις ἦδετο. § 88 Τοῦ χοροῦ δὲ δύο νεανίαι 10 κατὰ γυναῖκας ἐστολισμένοι κλήμᾳ τ' ἀμπέλου κομίζοντες μεστὸν εὐθαλῶν βοτρυῶν (ἐκάλουν δὲ αὐτὸ ὥσχην, ἀφ' οὗ καὶ τοῖς μέλεσιν ἡ ἐπωνυμία) τῆς ἐορτῆς καθηγούντο. § 89 Ἀρξαι δὲ φασι Θησέα πρῶτον τοῦ ἔργου· ἐπεὶ γὰρ ἐκούσιος ὑποστάς τὸν εἰς Κρήτην πλοῦν ἀπήλλαξε τὴν πατρίδα τῆς κατὰ τὸν δασμὸν συμφορᾶς, χαριστήρια ἀποδιδούς Ἀθηνᾶ καὶ Διονύσῳ, οἱ αὐτῷ κατὰ τὴν νῆσον τὴν Δίαν ἐπεφάνησαν, ἔπραττε 15 τοῦτο δυοὶ νεανίαις ἐσκιατραφημένοις χρησάμενος πρὸς τὴν ἱεουργίαν ὑπηρεταῖς. § 90 Ἦν δὲ τοῖς Ἀθηναίοις ἡ παραπομπὴ ἐκ τοῦ Διονυσιακοῦ ἱεροῦ εἰς τὸ τῆς Ἀθηνᾶς τῆς Σκιράδος τέμενος. § 91 Εἶπετο δὲ τοῖς νεανίαις ὁ χορὸς καὶ ἦδε τὰ μέλη. § 92 Ἐξ ἐκάστης δὲ φυλῆς ἔφηβοι διημιλλῶντο πρὸς ἀλλήλους δρόμῳ· καὶ τούτων ὁ πρότερος ἐγεύετο ἐκ τῆς πενταπλῆς λεγομένης φιάλης, ἡ συνεκρινᾶτο ἐλαίῳ καὶ οἴνῳ καὶ μέλιτι 20 καὶ τυρῷ καὶ ἀλφίτοις.

§ 93 Εὐκτικὰ δὲ μέλη ἐγράφετο τοῖς αἰτουμένοις τι παρὰ θεοῦ γενέσθαι. § 94 Πραγματικὰ δὲ ἅ τινων περιεῖχε πράξεις. § 95 Ἐμπορικὰ δὲ ὅσα κατὰ τὰς ἀποδημίας καὶ ἐμπορίας ἐπιδεικνύμενά τις ἐγράφη. § 96 Καὶ ἀποστολικά δὲ ὅσα διαπεμπόμενοι πρὸς τινὰς ἐποιοῦν. § 97 Τὰ δὲ γνωμολογικά δῆλον ὅτι παραίνεσιν ἡθῶν ἔχει. 25 § 98 Καὶ τὰ γεωργικά δὲ χώρας καὶ φυτῶν καιροὺς καὶ ἐπιμελείας. § 99 Καὶ τὰ ἐπισταλτικά δὲ ὅσα κατ' ἐντολὰς πρὸς τινὰς ποιοῦντες διέπεμπον.

§ 100 Οἱ μὲν δύο λόγοι τῆς Πρόκλου γραμματικῆς Χρηστομαθείας ἐν τούτοις.

2 τὸ¹...αὐτοῖς] A : om. M 4 ἀξιούν] B : ἐξιούν A : om. M 5 γεγενημένης καὶ] γεγενημένης /// καὶ A 5-6 ἀπέφυγον] ἀπέ///φυγον A 6 Θηβαῖοι.] A : οἱ θηβαῖοι M | δέ] A : om. M 9 ἐορτὴν] A (post ras.) M : ἐποιοῦν A (ante ras.) 10 Ὡσχοφορικὰ] A : ὄσχοφορικὰ BM | δέ²] M : om. A 11 κλήμᾳ τ' ἀμπέλου] conl. Meursius : κλήμα ἀμπέλου A : κλήματα ἀμπέλου M | μεστὸν] A : μεστῶν M 12 ὥσχην] A : ὄσχην BM 13 φασι Θησέα] A : θησέα φα(σί)M 16 ἐσκιατραφημένοις] A : ἐσκιατραφημέναις M 18 τῆς Σκιράδος] edd. : τῆς σκιράδος A : τῆς σκριάδος M 24-25 διαπεμπόμενοι] A : διαπεμπόμενα M 27 διέπεμπον.] A : ἐξέπεμπον M 28 ἐν τούτοις.] A M : del. M*

ten Gesandte nach Dodona und ließen sich ein Orakel über den Sieg in diesem Krieg geben.⁹⁴ [81] Ein Orakelspruch wurde den Thebanern erteilt, dass sie siegen würden, wenn sie den größten Frevel begingen. [82] Es schien nun ihn der schlimmste Frevel zu sein, die, die ihnen den Orakelspruch erteilt hatte, zu töten, und daher töteten sie sie. [83] Deren Mitpriesterinnen im Heiligtum verlangten von den Thebaner Sühne für den Mord. [84] Die Thebaner überließen es nicht den Frauen allein, eine Strafe über sie zu fallen. Weil daher ein Urteil gemeinsam von Männern und Frauen gefällt wurde und die Männer zugunsten der Thebaner mit weißen Stimmsteinen abstimmten, wurden sie freigesprochen.⁹⁵ [85] Als sie später das, was das Orakel ihnen aufgetragen hatte, begriffen, entwendeten⁹⁶ sie einen der in Boiotien heiligen Dreifüße, bekränzten ihn und brachten ihn wie Tempelräuber in einer Prozession nach Dodona. [86] Weil es ihnen daraufhin gut ging, führten sie in der Folgezeit diese Handlung als Fest durch.

[87] Oschophoren-Lieder⁹⁷ sang man bei den Athenern.⁹⁸ [88] Zwei junge Männer des Chores, gekleidet nach Art von Frauen und einen Zweig eines Weinstocks tragend, der voller prangender Weintrauben ist (sie nannten dies osche/Weinranke,⁹⁹ von der auch die Bezeichnung für die Lieder stammt), führten die Festprozession an. [89] Mit dieser Sache, sagt man, habe Theseus als erster begonnen. Denn als dieser freiwillig die Fahrt nach Kreta unternommen und seine Vaterstadt von dem Unheil, das in dem zu entrichtenden Tribut lag, befreit hatte, stattete er der Athene und dem Dionysos Dankopfer ab,¹⁰⁰ die ihm auf der Insel Dia¹⁰¹ erschienen waren,¹⁰² und er vollzog dies, wobei er zwei Jünglinge, die weichlich erzogen waren,¹⁰³ als Helfer für die heilige Handlung benutzte. [90] Es führte bei den Athenern die Prozession aus dem Dionysos-Heiligtum zum heiligen Bezirk der Athene Skiras.¹⁰⁴ [91] Es folgte den Jünglingen der Chor und sang die (Oschophoren-)Lieder. [92] Epheben aus jeder Phyle wetteiferten miteinander im Lauf. Und der von ihnen, der erster geworden war, trank aus der ‚fünffach‘¹⁰⁵ genannten Trinkschale, die ein Gemisch aus Olivenöl, Wein, Honig, Käse und Gerste enthielt.

[93] Euktika/‚Bitt‘-Lieder¹⁰⁶ wurden für¹⁰⁷ die geschrieben, die darum baten, etwas möge von einem Gott geschehen/zuteilwerden.

[94] Pragmatika (sind Lieder),¹⁰⁸ die die Handlungen von bestimmten Leuten umfassen.¹⁰⁹ [95] Emporika/‚Handels-Lieder‘¹¹⁰ sind all die Lieder, in denen das, was bei Reisen und Geschäften von manchen geleistet wird, beschrieben wurde. [96] Und Apostolika/‚Entsendungs-Lieder‘ auf alles, was Gesandte, die zu irgendjemand entsandt wurden, getan haben. [97] Und Gnomologika/‚Sinnspruch-Lieder‘ enthalten offensichtlich Ermahnung für den Charakter¹¹¹. [98] Und Georgika/‚Bäuerliche Lieder‘ Örtlichkeiten¹¹², Zeitpunkte¹¹³ für Pflanzen und deren Pflege. [99] Und Epistaltika/‚Beauftragungs-Lieder‘ alles, was man gemäß Aufträgen an bestimmte Personen tat und an sie schickte.¹¹⁴

[100] Die zwei Bücher¹¹⁵ der *grammatischen Chrestomathie* des Proklos sind hierin zusammengefasst.

Anmerkungen

- 1 Der hier gebrauchte Terminus für Stil, *πλάσμα*, ist durchaus bemerkenswert (s. Schmid 1894, 134–135) und stellt den Traktat des Proklos in die Nähe von rhetorischen und literarkritischen Schriften des 1. und 2. Jh. (insbesondere Ps.Plut. *De Homero*, Kap. 72–73; s. dazu Hillgruber 1990, der Proklos als Vorlage für Ps.Plut. erachtet und hieraus eine Datierung der Chrestomathie ins 2. Jh. herleitet); er hat eine stoische Provenienz (so wird der Krates-Schüler Tauriskos von Sext. Emp. [Adv. math. 1,248] für eine dreiteilige Konzeption von ‚Literaturkritik‘, *κριτική*, ins Feld geführt, deren zweiter Teil: τὸ τριβικόν/ ‚Erfahrung‘ oder ‚Praxis‘, neben der Beschäftigung mit den Dialekten auch die Unterschiede der Stile und Stilhöhen enthält: τὸ περὶ ... τὰς διαφορὰς τῶν πλασμάτων καὶ χαρακτήρων.). Interessanterweise gebraucht Heliodor, Schol. Dion. Thr. p. 449: unten Text 10, den Begriff in der Bedeutung ‚Fiktion‘, entsprechend der Trias, mit der die Stoffe der narratio gefasst werden (s. e.g. Auctor ad Her. 1,13, Cic. De inv. 1,27; Quint. Inst.or. 2,4,2; Sext. Emp., Adv. math. 1,263).
- 2 Die hier benutzten Adjektive (s. Hillgruber 1994, 184–185;), „die ursprünglich körperliche Eigenschaften ausdrücken“, finden sich exakt – auch in der Verbindung mit *πλάσμα* für ‚Stil‘ in Ps.Plut. Kap. 72 und dem sog. Anecdoton Estense (p. 11 Wendel), ferner bei Gellius 6,14,1 (Varro): Weiteres bei Hillgruber 1994, 185.
- 3 Ich verzichte hier auf die von Schmid 18984, 134 Anm. 1 vorgeschlagene Änderung von γοερός in νοερός, da Heliodor (s. oben die Einleitung zu Proklos, Abschnitt 2) auf einen ausführlicheren Ursprungstext führt, in dem dieser Stil mit der Klage und der Trauer verbunden worden ist.
- 4 Zu Phemonoe als Priesterin des Apoll und Erfinderin des Hexameters bzw. des Epos s. Strabon 9, 419; Pausanias 10, 5, 7; Heliodor in Schol. Dionys. Thr. 475,22 (innerhalb eines Katalogs von Erfindern in der Poesie: καὶ στίχος ὑπὸ Φημονόης, ἱερέας τοῦ Ἀπόλλωνος).
- 5 Hier liegt eine recht formale und natürlich unzutreffende etymologische Herleitung des Terminus EPOS (ἔπος) vor, die sich aus dem ähnlichen Wortbild des griechischen Verbs ‚folgen‘: ἡPESthai (ἔπεισθαι) ergibt.
- 6 Belege für die besondere Würdigung der Vorzüge des Hexameters bieten u.a. Dion Hal., De comp. verb. 4,21; 17, 108; Hephaistion p. 21,5 Consbruch. Siehe weiter Koster 1970, 108. Vorbereitet ist diese Einschätzung bereits bei Aristoteles (etwa Rhet. 3,8, 1408b 32: τῶν ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρώος σεμνής, Koster 1970, 67–68 mit weiteren Stellen).
- 7 Vgl. Strabo 1,2,10 scheint der früheste Beleg für die Apostrophierung Homers als ‚des Dichters schlechthin‘ zu sein. S. Koster 1970, 108 mit Anm. 35.
- 8 Vgl. Aristoph. *Frösche* 862; 948. S. schol. ad V. 948. Ausführlicher und teilweise klarer erläutern die Schol. Dionys. Thr. die Genese und Etymologie des Epos, s. Severyns 1938, 83.
- 9 Proklos (auch in der Einleitung des Homer-Vita-Fragments, s. u.) gibt hier eine Fünfer-Liste der Epiker, die häufig in der byzant. Literatur begegnet und als ‚Kanon‘ von Tzetzes, De diff. poet. 170 [= Panyas. Test. 10 Bernabé/Pisander Test. 9 Bernabé] auf den Punkt gebracht wird: πεντὰς δὲ τούτων ἐστὶν ἐξηρημένη/ Ὅμηρος, Ἡσίοδος, Πανύσιος τρίτος,/ Πείσανδρος, Ἀντίμαχος, οἱ δ’ ἄλλοι νέοι. Dieser Kanon (er findet sich auch in der Aufstellung/Tabula, die Montfaucon im Codex Coislinianus 387 entdeckt hat, s. Kroehnert 1897, 4–5) scheint eine hellenistische (alexandrinische) Schöpfung zu sein, s. Pfeiffer 252, Koster 1970, 102. ‚Besser‘ belegt erscheint jedoch ein ‚Vierer-Kanon‘ der Epiker ohne Peisander, s. Radermacher 1919, 1875.
- 10 Peisander (in der antiken Tradition ins 7. Jh. datiert [Suda, π 1465, setzt die Akme in die Olympiade 648/5]), galt als Verfasser einer *Herakleia* in 2 Büchern.
- 11 Panyasis aus Halikarnass, der Onkel Herodots, war u.a. Schöpfer von *Herakleia* in 14 Büchern (s. Suda π 248; s. Matthews 1974).

- 12 Antimachos aus Kolophon, von seinem Zeitgenossen Platon besonders geschätzt, war Dichter einer *Thebais* (in mindestens 5 Büchern; s. Matthews 1996).
- 13 An diesem Punkt scheint das Proklos-Fragment zur Homer-Vita in der vollständigen *Chrestomathie* seinen Platz gehabt zu haben: Es setzt ein mit der ‚Original-Fassung‘ von § 15: Ἐπὼν ποιηταὶ γεγονῆσσι πολλοί· τούτων δ’ εἰσὶ κράτιστοι Ὅμηρος, Ἡσίοδος, Πείσανδρος, Πανύασσις, Ἀντίμαχος. und gibt im Anschluss für Homer das in § 16 abstrakt Angekündigte: Ὅμηρος μὲν οὖν τίνων γονέων ἢ ποίας ἐγένετο πατρίδος, οὐ ῥᾶδιον ἀποφῆναι· οὔτε γὰρ αὐτός τι λελάληκεν, ἀλλ’ οὐδὲ οἱ περὶ αὐτοῦ εἰπόντες συμπεφωνήκασιν, ἀλλ’ ἐκ τοῦ μηδὲν ῥητῶς ἐμφαίνειν περὶ τούτων τὴν ποίησιν αὐτοῦ, μετὰ πολλῆς ἀδείας ἕκαστος οἷς ἡβούλετο ἐχαρίσατο. καὶ διὰ τοῦτο οἱ μὲν Κολοφώνιον αὐτὸν ἀνηγόρευσαν, οἱ δὲ Χίον, οἱ δὲ Σμυρναῖον, οἱ δὲ Ἰήτην, ἄλλοι δὲ Κυμαῖον, καὶ καθόλου πᾶσα πόλις ἀντιποιεῖται τάνδρος· ὅθεν εἰκότως ἂν κοσμοπολίτης λέγοιτο.[...]
- 14 § 17–23 ist eine abstrahierende Zusammenfassung dessen, wovon in den *Ilias*-Ms (515 Anm. 39) sechs Inhaltsangaben erhalten geblieben sind: zu *Kypria*, *Aithiopis*, *Ilias Parva*, *Iliupersis*, *Nostoi* und *Telegonie*. Folgt man der Angabe des cod. Venet. A, so fand sich (spätestens) die Behandlung der *Aithiopis* in Buch 2 der *Chrestomathie*.
- 15 Photios verwendet hier das Verbum *πραγματεῦσθαι*, das nicht die Erdichtung/Erschaffung, sondern die Ausgestaltung von etwas Vorgefundenem bezeichnet, s. LSF s.v. II.2+3 (II.4 scheint mir nicht richtig angelegt). Man kann hieraus schließen, dass Photios bzw. wohl auch Proklos damit einen Unterschied zwischen Homer – als dem Dichter und Schöpfer von *Ilias* und *Odyssee* – und den ‚Dichtern‘ der kyklischen Epen andeutet, der bei Letzteren eher den Status eines Redakteurs oder letzten Bearbeiters des jeweiligen Stoffes anzeigen könnte.
- 16 Diese hier einigermaßen rätselhafte Notiz (die gedanklich notwendige Fortsetzung fehlt: auf welcher Silbe wollte Proklos *Kypria* betont wissen?) wird durch die Einleitung des *Kypria*-Fragments aus der *Chrestomathie* verständlicher (Z. 80–82 Severyns 1963): ἐπιβάλλει τούτοις τὰ λεγόμενα Κύπρια ἐν βιβλίοις φερόμενα ἑνδεκα, ὧν περὶ τῆς γραφῆς ὕστερον ἐροῦμεν, ἵνα μὴ τὸν ἐξῆς λόγον νῦν ἐμποδίζωμεν. τὰ δὲ περιέχοντά ἐστι ταῦτα. – „Es folgen auf diese Dinge [wohl die *Vita Homeri*] die sogenannten *Kyprien*, die in 11 Büchern überliefert werden. Über die Schreibung (sc. des Namens *Kyprien*) werden wir später sprechen, damit wir nicht den Fluss der Darstellung jetzt behindern. Der Inhalt (der *Kyprien*) ist folgender.“ Wie aus § 22/23 erkennbar ist, diskutierte Proklos die Verfasserfrage der *Kyprien* (in der Antike durchaus umstritten, vgl. etwa Schol. Clem. Protr. 2,30,5, zu *Κυπριακὰ ποιήματα*: Κύπρια ποιήματά εἰσιν τὰ τοῦ κύκλου. [...] ὁ δὲ ποιητὴς αὐτῶν ἄδηλος· εἷς γάρ ἐστι τῶν κυκλικῶν.). Proklos hatte also mit den referierten Erklärungen der Autorschaft der *Kyprien* ein Problem. Er hielt die mit diesen Erklärungen verbundene und notwendige Betonung *Kýpria* (neutr. pl.) für falsch. Dies impliziert, dass er eine andere Betonung – *Kypriá* oder eher *Kypría* – für richtig hielt. Severyns 1938, 96–98, zieht – in einem komplizierten Erklärungsversuch – Athenaios 15, 682d–e, heran, eine Partie, aus der abgeleitet wurde, dass die *Kypria* von einem *Kyprias* von Halikarnassos (vgl. Athenaios 8, 334b, wo zuletzt Olson die Konjekturen *Kyprias* von Severyns übernommen hat, vgl. auch dessen Bezeugung in einem Steinepigramm [01/12/02 Merkelbach—Stauber]: Ἰλιακῶν Κυπρίαν τίκτεν [sc. Halikarnass] ἀοιδόθετην) gedichtet worden seien, was die Betonung *Kypria* erforderlich machen würde. Einfacher wäre freilich eine andere Erklärung: Wenn Proklos die Zuschreibung zu Stasinus und die Tradition, das Werk sei eine Mitgift (griech. *προῖζ* oder *φέρνη*) Homers für seine Tochter gewesen, akzeptierte, ist es nahelegend, den Titel dieser Gabe als *κυπρία προῖζ* zu verstehen.
- 17 Siehe dazu auch unten § 67.
- 18 Die hier genannten vier Elegiker: Kallinos (traditionell der früheste Elegiker), Mimnermos (ein fester Name für Elegie bereits im Hellenismus, s. Kallimachos Frg. 1,9ff; Poseidippos in Anth. Pal. 12, 168; Horaz, Ep. 2,2,99–101 u.ö.), Phili/e/tas und Kallimachos bilden eine etwas

- eigenwillige Auswahl (ohne Tyraios, Solon etc.), die jedoch wiederum genau dem spätantik-byzantinischen Kanon entspricht, den die Tabula Montefalconia (Tab M), Kroehnert 1897, 6, mitteilt.
- 19 Der Satz wird durch ἀλλὰ γάρ eingeleitet, womit prinzipiell eine Verbindung zum Vorausgehenden in Form eines Einwandes/Gegenarguments hergestellt ist – was im überlieferten Text keinen Sinn ergibt, wohl in Folge der Photianischen Verkürzung.
 - 20 Dieser Fels (übrigens nicht bei Pausanias im Kontext seiner Schilderung von Eleusis 1,38–39), erwähnt auch von Apollodor 1,30, wird in der Kaiserzeit zur sprichwörtlichen Redensart: Zenobios 1,7 Ἀγέλαστος πέτρα· ἐπὶ τῶν λύπης προξένων πραγμάτων εἴρηται. ἔστι δὲ ἡ πέτρα αὕτη ἐν τῇ Ἀττικῇ, ἐφ' ἧς ἐκαθήσθη ἡ Δημήτηρ, ὅτι τὴν κόρην ἐζήτει κτλ. – „Lachloser Fels: Wird auf die Geschehnisse gesagt, die mit Leid verwandt sind. Es gibt eben diesen Felsen in Attika, auf dem Demeter Platz genommen hatte, als sie nach ihrer Tochter/Kore suchte [...]“.
 - 21 Die hier genannte Trias der Iambiker entspricht wiederum der Tab M (dort allerdings mit der geläufigen Verschreibung Simonides für Semonides), s. Kroehnert 1897, 6.
 - 22 Diesen Synchronismus konstruiert Herodot 1,12,2 (also wohl die Vorlage des Proklos an dieser Stelle: allerdings wird diese Partie als Interpolation im Herodot-Text aufgefasset) – möglicherweise auf der Grundlage der Nennung des Gyges als ‚Goldprotz‘ (Γύγεω τοῦ πολυχρύσου) in Archilochos F 19,1 IEG.
 - 23 Handschriftlich überliefert ist hier der Name Ananias (u.a. der Name einer Figur aus der Apostelgeschichte [9,10]), wohl eine Verschreibung für einen ähnlichen Namen. Sylburg änderte in Amyntas (I.) von Makedonien (Lebenszeit 540–498), womit Proklos den Semonides erheblich zu spät datieren würde.
 - 24 Diese Datierung (Dareios lässt sich auf 521–485 datieren) ist ebenfalls ‚zu spät‘, wenn man dem Ansatz bei Plinius, Nat. Hist. 36,2 (60. Olympiade = 540–537; entspricht ungefähr Ps.Plut. De mus. 6, 1133d; Marmor Parium) folgt.
 - 25 Die hier vorgenommene Vier-Teilung ist am ‚Objekt‘, am ‚Inhalt‘ der lyrischen Dichtung ausgerichtet. Aufbauend auf der alten Scheidung nach Göttern und Menschen (vgl. Plat., Rep. 10, 607a: ὕμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς) fügt Proklos – nach dem Vorbild der Platonischen Grundeinteilung von Poesie (dihegematisch, dramatisch, gemischt: Rep. 3, 392d–394d) – ebenfalls eine Mischform hinzu, erweitert jedoch das Dreieraster um die merkwürdige Kategorie der προσιπτοῦσαι περιστάσεις (hierzu Immisch 1902, 266) – περιστάσις bezeichnet hier, wie e.g. in Polyb. 1,35,10, den zufälligen Umstand (nicht die ‚crisis‘ oder gefährliche Lage, s. LSJ s.v. II.b), also etwas, was in der modernen Lyrik-Theorie als ‚Gelegenheit‘ angesprochen wird. Mit Hilfe dieser Vierteilung (womit Proklos an die Methodik der kaiserzeitlichen Philologie anschließt, s. Usener 1892/1912) gelingt es, die Vielfalt der lyrischen Formen in eine Ordnung zu bringen.
 - 26 Rutherford 2001, 362–363, weist instruktiv darauf hin, dass diese Klassifikation des Paian nicht die einzige der antiken Literaturtheorie darstellt: Servius ad Verg. Aen. 10, 738 (Bd. 2, 464 Thilo-Hagen) führt aus, dass *Pindarus opus suum, quod et hominum et deorum continet laudes, paeanas vocavit*. D.h., dass wahrscheinlich in der Alexandrinischen Klassifikation des Paian, die zur Pindarischen Bucheinteilung führte, der Paian nicht ausschließlich als Loblied auf Götter, sondern auch auf Menschen aufgefasst wurde.
 - 27 Die Schreibweisen ὄσχο- und ὠσχο- schwanken. Hier geben zwar A und M einhellig ὄσχο-, doch kann man mit A in § 87 von der Schreibung ὠσχο- für Proklos ausgehen, die von M – nach Photios, Lexikon O 578? – in § 87 in ὄσχο- korrigiert wurde. Siehe hierzu Severyns 1938, 246, der einen Einblick in die Verteilung der beiden Schreibweisen in der griech. Lexikographie vermittelt.
 - 28 Proklos macht bei diesen Gedichten die interessante Beobachtung, dass sie nicht äußere Gegebenheiten: Feste etc., zum Anlass haben, sondern augenscheinlich (oder wenigstens

- ihrer Rhetorik nach) vom Dichter frei für eine ihm für ein Gedicht passend erscheinende Situation verfasst werden. Smyth 1906, p. xxvi „These names probably represent an attempt at classifying certain poems which resisted enrolment among the various divisions of the orthodox system of the early Alexandrians.“ Man kann mit Severyns 1938, 115–116, in der Formulierung (οὐκ ἔστι μὲν εἶδη τῆς μελικῆς, ὑπ’ αὐτῶν δὲ τῶν ποιητῶν ἐπιτελεῖται) eine kritische Distanzierung der Proklos von derartigen literarischen Experimenten sehen, zumal er sie aus den Untergattungen der Lyrik/Melik ausgeschlossen wissen will. Gleichwohl lassen sich mit Immisch 1902, 266–267, die Termini durchaus auf bestimmte Texte/Textsorten beziehen: *πραγματικά* nach Diomedes auf ‚Sach-Epen‘ wie den hesiodeischen *Frauenkatalog* beziehbar, *ἐμπορικά* (vgl. 95) auf Dichtungen wie das geographische Lehrgedicht des Dionysios Periegetes, *ἀποστολικά* (vgl. 96) auf Gedichte mit dem Charakter eines ‚Sendschreibens‘, s. die Einstufung, die zu Pindar, Isth. 2 das Schol. Pindar Isth. 2 [p. 212 Drachmann] vornimmt: οὗτος ὁ ἐπὶνικος γέγραπται μὲν εἰς Χενοκράτην Ἀκραγαντῖνον, πέμπεται δὲ Θρασυβοῦλῳ ... ὥστε εἶναι ἀποστολικὸν αὐτὸν; *γνωμολογικά* (vgl. 97) mag man auf lehrspruchhaften Gedichte wie die Elegien-Sammlung des Theognis beziehen, *γεωργικά* (vgl. 98) auf landwirtschaftliche Lehrlidung wie Hesiods *Erga* (oder Vergils *Georgica*), *ἐπισταλτικά* (vgl. 99) auf parainetische Gedichte, die wiederum den Charakter eines Sendschreibens haben.
- 29 Severyns 1938, 117–118 zieht zum Vergleich Orion s.v. ὕμνος (p. 155 Sturz) und Et. magnum s.v. ὕμνος (p. 777) heran, d.h. Didymos, Περὶ λυρικών ποιητῶν Frg. 3 Schmidt (Schmidt 1854, 389–390), die eine ausführlichere Version als Proklos/Photios bieten. So heißt es bei Orion: ὕμνος· ὅσον ὑπόμονός τις ὢν, καθὼς εἰς ὑπομονὴν καὶ μνήμην ἄγει τὰς τῶν ἐπαινουμένων πράξεις· κεχώρισται δὲ τῶν ἐγκωμίων καὶ τῶν προσοδίων καὶ παιάνων, οὐχ ὡς κἀκείνων μὴ ὄντων ὕμνων, ἀλλ’ ὡς γένος ἀπὸ εἶδους. πάντα γὰρ εἰς τοὺς ὑπερέχοντας γραφόμενα ὕμνους ἀποφαινόμεθα καὶ ἐπιλέγομεν τὸ εἶδος τῷ γένει, ὕμνος προσωδίων, ὕμνος ἐγκωμίου, ὕμνος παιᾶνος. – „Hymnos: wie einer, der beständig/standhaft ist, und dementsprechend zu Beständigkeit und Erinnerung die Taten der Gelobten führt. Der Hymnos ist abgegrenzt von den Enkomien, Prosodien und Paianen, nicht, weil nicht auch jene Hymnen wären, sondern wie eine Gattung von einer Form. Denn alles, was auf die, die sich auszeichnen, geschrieben wird, erklären wir zu Hymnen und fügen die (spezielle) Form der Gattungsbezeichnung hinzu: Prosodien-Hymnos, Enkomien-Hymnos, Paian-Hymnos.“
- 30 Severyns 1938, 120 versteht das überlieferte ἀκούειν mit Verweis auf Polybios 1,13,6, als ‚lesen‘.
- 31 Man kann in dieser Abgrenzung des Prosodions, also des Prozessions-Hymnos, vom eigentlichen Hymnos den Terminus ‚Stasimon‘/Standlied im Hintergrund wirksam sehen (auch wenn das Stasimon mit Tanzbewegungen verbunden war).
- 32 Zum Paian s. insgesamt Käppel 1992 u. Rutherford 2001.
- 33 Diese Ausweitung verdankt sich dem Charakter des Paian (dazu Käppel 1992) als ‚Siegesgesang‘/‚Gesang mit Bitte um oder Dank für Rettung‘, mit dem der jeweils für einen Sieg verantwortlichen Gottheit gedankt werden kann (zur Herleitung als Siegesgesang [Il. 22, 391] s. Kallimachos, Hym. Ap. 97/113). Vgl. Xenophon, Anab. 3,2,9: Paian auf Zeus; Xenophon, Hell. 4,7,4: Paian auf Poseidon.
- 34 Für Apoll: s. Il. 1, 472–474; Hymn. Apoll. 518; zu Artemis vgl. Eur. I.T. 1403–1404; I.A. 1468.
- 35 Zu ἐπὶ καταπαύσει vgl. die von Severyns 1938, 128 ad loc. versammelten entsprechenden Etymologien des Paian aus den griech. Etymologika. Interessant Schol. in Plat. Symp. 177a: παιᾶνας· ὕμνους εἰς Ἀπόλλωνα ἐπὶ καταπαύσει λοιμοῦ.
- 36 Severyns 1938, 129 weist zurecht darauf hin, dass ein Apollon-Hymnos (= Paian), der bei einer Prozession zum Apollon-Tempel gesungen wurde, aufgrund des Charakters als Prozessions-Lied berechtigterweise ebenso als Prosodion wie auch als Paian angesprochen werden konnte.
- 37 S. hierzu Zimmermann 2008.
- 38 Proklos/Photios nennen hier kurz die wichtigsten Punkte der Geburtslegende des Dionysos:

- ‚Zweifache‘ Geburt (Semele bzw. Schenkel des Zeus: Eur. Ba. 286–289) und Heranwachsen im (nicht lokalisierbaren) Nysa (Il. 6, 133).
- 39 So lässt sich Pindar, Ol. 13, 18–19 verstehen. Doch siehe dazu auch Schol. Pind. Ol. 13, 25c ὁ Πίνδαρος δὲ ἐν μὲν τοῖς ὑπορχήμασιν ἐν Νάξῳ φησὶ πρῶτον εὐρεθῆναι διθύραμβον, ἐν δὲ πρῶτῳ τῶν διθύραμβων ἐν Θήβαις, ἐνταῦθα δὲ ἐν Κορίνθῳ.
- 40 Der Verweis auf Aristoteles steht prima facie im Widerspruch zu Pol. 8,7, 1342b 7, wo Aristot. dem Dithyrambos eine Herkunft aus Phrygien zuweist. Die zuerst von Rose vorgeschlagene Änderung von Aristoteles in Aristokles (den Namen eines Philologen des 1. Jh. v. Chr., der über Chorlieder geschrieben zu haben scheint), geht wohl zu weit, s. Janko 2011, 495 (der diese Partie als Frg. 36a von *Über Dichter* aufnimmt). Zu Aristokles s. Sussemihl 1891, 526–531; zur Verwechslung der Namen Aristoteles und Aristokles in der Überlieferung instruktiv Zeller III.1, 1923, 814 Anm. 1.
- 41 Wohl nach Herodot 1,23 (über Arion): καὶ διθύραμβον πρῶτον ἀνθρώπων τῶν ἡμεῖς ἴδμεν ποιήσαντά τε καὶ ὀνομάσαντα καὶ διδάξαντα ἐν Κορίνθῳ – „und habe als erster [Bezug auf lediglich ‚Erfindung des Dith.‘ wie auch auf die weiteren Errungenschaften des Arion möglich] von den Menschen, von denen wir wissen, einen Dithyrambos gedichtet, mit einem Namen [Dith. oder Titel?] versehen und in Korinth zur Aufführung [sc. als ‚kykl.‘ Chortanz] gebracht.“ Siehe ferner zur ‚Erfindung‘ des kykl. Chores Schol. Aristoph. Av. 1403.
- 42 Eine pointierte Geschichte der Gattung und ihrer Form gibt Wilamowitz 1903, 89–105; Rutherford 1995.
- 43 Das hier zweimal gegebene Adjektiv νόμιμος (= gesetzlich, gesetzlich festgesetzt o.ä.) kann zwar von Göttern in formaler Hinsicht gesagt werden (vgl. Plat. Leg. 12, 954a: τοὺς νομίμους θεούς – „gesetzlich geheiligte Götter“), ist aber für Apoll eigentlich unpassend. Ob hier eine Verwechslung des Proklos, des Photios oder ein einfacher Überlieferungsfehler für νόμιος (so ein häufiges Epitheton für Apoll) vorliegt, ist nicht klärbar.
- 44 Ich übernehme hier die Interpunktion von Wilamowitz 1903, 94. Beutler 1940, 460 schlägt die Ansetzung einer Lücke (vor oder nach ὅτι) vor.
- 45 Die hier aufgestellte Konstruktion, nach der zunächst Chöre (entweder zur Flöte oder zur Kithara/Lyra) den Nomos sangen, scheint historisch die Entwicklung auf den Kopf zu stellen: die übrigen Zeugnisse weisen auf einen Solo-Gesang zur Kithara (seit Terpander in Verbindung mit dem Aulos), während Chöre erst mit Timotheos sicher nachweisbar sind.
- 46 Zu Chrysothemis und seine Errungenschaft bietet die Überlieferung keine weiteren Informationen. Ob hier eine antike Konstruktion vorliegt, die den Nomos über Chryso- (= Kriso-)themis mit Krisa und Delphi verbinden wollte (so Wilamowitz 1903, 95 Anm. 3), ist demgemäß nicht weiter verifizierbar.
- 47 Der Terminus ἀγώνισμα scheint hier im Sinne von ‚Prunkstück‘ (das besonderen Eindruck macht und daher im oder wie für einen Agon gebraucht werden kann) nach Thuk. 1,22,4 verwendet.
- 48 Terpander (1. Hälfte 7. Jh.v.Chr.) wird auch sonst mit der (Weiter-)Entwicklung des Nomos als Erfinder von Bauformen und Musik verbunden; Ps. Plut. De mus. 4, 1132d weiß von der Einführung kitharodischer Proömien in Hexametern, s. ferner Pollux 4,65/66 über die Terpander zugeschriebenen sieben Bauteile des Nomos.
- 49 Der Kitharode Phrynys von Mytilene wird auch von Aristoph. *Wolken* 971 für die neuartigen Wendungen seiner Musik (aus konservativer Sicht des ‚stärkeren Logos‘) kritisiert, er soll an den Panathenäen gewonnen haben (zu einem unklaren Zeitpunkt im 5. Jh.: ἐπὶ Καλλίου, Schol. Aristoph. Nub. 969–971). Timotheos (PMG 802, 2) rühmt sich eines Sieges über ihn, den ἰωνοκάμπτας („Ionischbieger“). In Pherekrates’ *Cheiron* (F 155 PCG) beklagt sich die personifizierte Musik über die Schandtaten, die Phrynys an ihr (durch seine Innovationen) begangen habe.

- 50 Zu Timotheos s. Wilamowitz 1903, Hordern 2002.
- 51 Der Vergleich zwischen Dithyrambos und Paian, der sich von 48 bis 52 erstreckt, scheint stark auf die Differenz zwischen dem ‚Dionysischen‘ und dem ‚Apollinischen‘ abgestellt zu sein. Siehe hierzu Severyns 1938, 166–167.
- 52 Die griechische Formulierung *εἰς πάθῃ κατασκευαζόμενος* lässt offen, ob und wie dieses Verhältnis zwischen Dithyr. und den Affekten (*πάθῃ* hier in der Bedeutung der Rhetorik bzw. Aristot. *Poetik*, Kap. 6) genau zu verstehen ist: Ist es die Ermöglichung oder die Evozierung der Affekte?
- 53 Hiermit scheint Dionysos als Gott des Rausches und der Ekstase gemeint zu sein; siehe zu diesen Merkmalen des Gottes Schlesier 2011a.
- 54 Dies ist nicht die Auffassung des Aristoteles, vgl. *Poet.* 22, 1459a 8; *Rhet.* 3,3, 1406b 1–2, s. dazu Ford 2013, 324; Kotarcic 2021, 113–116; ferner Demetr. *De eloc.* 91; Schol. Aristoph. *Nub.* 335 u.ö. s. Severyns 1938, 154–155. Ob diese Notiz eigentlich zum Nomos gehört und durch eine Textstörung an die falsche Stelle gelangt ist, lässt sich nicht klären.
- 55 Siehe hierzu West 1992, 160–189; stärker historisch differenzierend Hagel 2009, 371–390. Diese Tonarten nimmt auch Aristot., *Pol.* 8,7, 1342b 4 für die phrygische Herkunft des Dithyrambos in Anspruch. Vgl. dazu auch Ps.Plut., *De mus.* 33, 1142f.
- 56 Inhaltlich ist diese Zuordnung nicht passend, zu erwarten wäre eher ein Bezug zur äolischen Tonart (daher erwägt Severyns 1938, 162–163 die Änderung von *λυδίῳ* in *αιολίῳ*). Zur Verbindung der äolischen bzw. ‚hypodorischen‘ Tonarten mit der Kitharodik (und damit dem Nomos) s. Athen. 14, 624c; Ps.Aristot. *Probl.* 19, 48, 922b 14. Allerdings lässt sich der überlieferte Text halten, wenn man mit Hagel 2009, 449–450 berücksichtigt, dass vom 4. Jh. v. Chr. an die Notation für Lyra und Kithara in zwei (einer älteren, als ‚lydisch‘ apostrophierten und einer jüngeren) Methode erfolgen konnte, mit der Konsequenz, dass auch die ‚dorische Oktave‘ als lydisch bezeichnet wurde.
- 57 Hier im Sinne von ‚auf dem Land‘.
- 58 Dieser Satz (s. dazu Severyns 1938, 168 mit Diskussion auch der vorgeschlagenen Text-Änderungen) ist nicht einfach zu verstehen. Er bezeichnet die Präsenz des Gottes Apoll bei Musik (das seltene Wort *κρουσμός* ist hier wohl als *κρούσις* zu verstehen), wenn eine entsprechende ‚apollinische‘ Ordnung auch in dem Musik-System vorliegt.
- 59 Diese knappe Erklärung gilt einem (wenig belegten) Lied-Typus, der im Kontext mit dem Adonis-Kult steht: einem Kult, der Fruchtbarkeit der Natur und Vergehen in und an der Gestalt des Adonis als dem Geliebten der Aphrodite versinnbildlichte (etwa bei den sog. Adonidien in Athen; vgl. ferner Theokrit, *id.* 15). Soweit erkennbar, war dabei die rituelle Klage um Adonis, von Frauen gesungen, ein wichtiges Element (s. Et. Magn. s.v. *ἄδωνιασμός*: *ὁ ἐπὶ τῷ Ἀδώνιδι θρήνος*). S. hierzu e.g. Sappho F 140a LP/140 Voigt.
- 60 Das Griechisch ist schwer verständlich (s. Severyns 1938, 171): *βεβαπτισμένος* ist metaphorisch im Sinne von ‚getaucht sein‘ = ‚gefärbt sein von etwas‘ (vgl. Aristoph. *Frieden* 1176) zu verstehen; *φρύαγμα*, eigentlich ‚Geschnaub‘ o.ä. eines Pferdes etc., dann auch ‚hochmütige Prahlerei‘ oder ‚hochmütiges Verhalten‘ passt dazu nicht recht, es sei denn, man versteht es als Versuch, die ekstatischen Rufe der Singenden zu charakterisieren. Inhaltlich zugrunde liegt eine Definition, die diese lyrische Form allein vom Kultrufe ‚Io Bakche‘ herzuleiten versucht. Vgl. (Heliodor) Schol. Dion. Thr. p. 450: *Ἰόβακχόν ἐστι μέλος ἁδόμενον εἰς Διόνυσον· εἶρηται δὲ ἀπὸ τοῦ λέγειν «ἰὼ Βάκχε»*.
- 61 In der Gliederung § 35 nennt Photios das Enkomion als erste Form der auf Menschen bezogenen Lyrik. Hier fehlt eine entsprechende Ausführung über das Enkomion, wahrscheinlich, weil Photios diesen Abschnitt aus Proklos übergangen/vergessen hat, weniger wahrscheinlich, weil ein Textausfall in der *Bibliothek* vorliegt. Siehe dazu Severyns 1938, 178–180.

- 62 Einen noch immer wichtigen Überblick über die antike Diskussion zum Skolion gibt Reitzenstein 1893, 3–44.
- 63 Antiphrasis ist ein grammatisch-philologischer Terminus, der die Ersetzung eines negativen oder negativ-konnotierten Wortes (etwa für das ‚Schwarze Meer‘ *πόντος ἄξενος* „ungastliches Meer“) durch ein positives (für Schwarzes Meer *πόντος εὖξενος* „gastfreundliches Meer“) bezeichnet.
- 64 Der Barbitos war ein wohl größeres Saiteninstrument (auf dem daher auch tiefere Töne gespielt werden konnten: s. Acro zu Hor. *carm.* 1, 1, 34: *lyra maior*), häufig für den Gebrauch bei Symposion belegt (Athen. 4, 175e; 182e. 13, 600e). Bezeichnend die Erwähnung bei Pindar im *Skolion* Frg. 124d: βαρβι[τί]ξαι θυμὸν ἀμβλὺν ὄντα καὶ φωνὰν ἐν οἴνῳ bzw. F 125 (Athen. 14, 635d) τὸν ῥα Τέρπανδρος ποθ' ὁ Λέσβιος εὗρεν/ πρῶτος ἐν δειπνοῖσι Λυδῶν/ ψαλμὸν ἀντίφθογον ὑψηλᾶς ἀκούων πακτίδος.
- 65 So nach Beutler 1940, 460: „Proklos [...] versteht die Schwierigkeit subjektiv und einmalig im Zustand des armen Symposiasen, dem das Leichteste zu schweren Etude wird.“
- 66 Anders als etwa Heliodor in seiner Definition des ἐρωτικόν (Schol. in Dion. Thr. p. 450, 32) verzichtet Proklos (und Photios) bei der Aufzählung der Objekte der Liebeslieder nicht auf den Aspekt der Knabenliebe.
- 67 Das Epithalamion (hier eine Art Ständchen vor dem Brautgemach) ist nicht ganz klar vom Hymenaios (hier als allgemeines Hochzeitslied) zu scheiden (s. Färber 1936 Bd. 1, 37; Contiadou-Tsitsoni 1990); Proklos scheint bei dem Epithalamion sich offenbar auf Lieder wie Catull c. 62 zu beziehen.
- 68 So auch Alkiphron, ep. 1, 13; andere Versionen nennen Kalliope (Schol. Pindar Pyth. 4, 313a; Schol. Eur. Rhes. 895), Klio (Schol. Eur. Rhes. 346) oder Urania (Catull 61, 2; Nonnos, Dionys. 24, 88–89) als Mutter.
- 69 Diese Version könnte (mit Vereinfachung) Pindar, Frg. 128c (Threnos III) bzw. Servius in Aen. 1, 651 entsprechen (dort ist jedoch pointierter vom Tod des Jünglings die Rede).
- 70 Der Text ist hier merkwürdig, man würde nach οἱ δὲ κτλ. eher φασί erwarten.
- 71 Diese – ‚historisierende‘ – Version entspricht Eustath. zu Il. 18, 493 [1157; Text auch in Färber Bd. 2, 51).
- 72 Ob man in diesem ‚ich‘ Photios‘ (so Severyns 1938, 200) oder Proklos‘ Text-Stimme sehen soll, ist nicht entscheidbar.
- 73 Die merkwürdige Angabe, dass in das Segenslied Äolisches eingeflochten wird, lässt sich mit Hilfe des Et. magn. s.v. ὑμέναιος (p. 776) auflösen: ... ἢ ὑμέναιος, ὁ ἐπιθαλάμιος ὕμνος. ἀπὸ τοῦ ὁμονοεῖν τοὺς νυμφίους ὁμοσε ναίοντας τροπῇ Αἰολικῇ – „davon her, dass die Brautleute, wenn sie immer zusammenwohnen, einträchtig sein sollen, in einer äolischen Wendung.“ ὑμεναίειν wird also als äolischer Ausdruck für ὁμονοεῖν gedeutet, und wenn im Segenslied das Wort ὑμεναίειν/ὑμεναῖος fällt, ist dies nach dieser Konstruktion die äolisch gehaltene Bitte um Eintracht. Der Gebrauch ὁμόσε in der partizipialen Wendung ist merkwürdig, s. Severyns 1938, 203. Eine ‚normalisierte‘ Version findet sich in Schol. Il. 18, 493: ὑμέναιος. ὕμνος ὁ ἐπὶ ὁμονοίᾳ ἁδόμενος. ἢ παρὰ τὸ ὁμοῦ εὐνάζειν.
- 74 Die hier gegebene Bestimmung des Sillos ist extrem knapp; ausführlichere, in der Hauptsache den Terminus erläuternde Definitionen geben Schol. Luc. Prometheus 8 (p. 96 Rabe) und das Et. magn. s.v. σῖλλοι (p. 713). Das Spottgedicht (Wachsmuth 1885, 6 arbeitet die Bedeutung ‚derisio‘ für σῖλλος nachdrücklich heraus) bildet systematisch gleichsam den Gegenpol zum Enkomion. Ob es mit gleicher Stringenz wie die übrigen von Proklos aufgeführten Formen zu den lyrischen Gattungen – und dann auch noch im Anschluss an den Hymenaios! – gestellt werden sollte, scheint fraglich (s. Severyns 1938, 204). Die von Wachsmuth 1885 gesammelten Fragmente der ‚Syllographie‘ eines Timon, Xenophanes, Krates oder Bion führen eher in eine Richtung, nach der man diese Form in den Kontext der Iambik rücken

könnte. Freilich kann man dem Sillos auch bestimmte Einzelgedichte oder Fragmente zuordnen wie etwa Sappho Frg. 110 Voigt.

- 75 In dieser Definition wird auf jegliche etymologische Bestimmung der beiden Termini verzichtet und nur auf den ‚Sitz im Leben‘ als Unterscheidungsmerkmal abgehoben, was freilich den Threnos sehr blass definiert. Der Auftakt dieser Perikope mit *διαφέρει δὲ τοῦ ἐπικηδείου* legt nahe, dass Photios die eigentliche Bestimmung des Threnos (vgl. Heliodor [Schol. Dion. Thr. p. 451 – im Anschluss an Sillos! –: *Θρήνος ἐστὶ ποίημα ὁδυρμὸν περιέχον καὶ ἐγκωμιαστικὸν τοῦ τετελευτηκότος*]) ausgelassen und nur die Differenzbestimmung zum Epikiedion übernommen hat. Zu der hier gegebenen Definition des Epikiedions durch den Anlass vgl. die genau umgekehrte Bestimmung durch Ammonios, *De diff. verb.* [178] s.v. *ἐπικήδιον καὶ θρήνος διαφέρουσιν*.
- 76 Photios geht bemerkenswert kurz auf die Gattung Parthenion (s. hierzu Calame 1977) als ganze ein, was angesichts der ‚empirischen‘ Präsenz dieses Liedtyps in der griech. Literaturgeschichte (Alkman; immerhin 3 Bücher Parthenien Pindars [Vita Ambr. p. 3 Drachmann; P.Oxy. 2438, 335–339 + 2438a] und Parthenien des Simonides und Bakchylides [Ps.Plut. De mus. 17, 1136f] sind bezeugt) erstaunt. Jedoch finden sich auch sonst (s. die karge Ausbeute von Färber 1936, Bd. 2, 54) kaum Spuren einer eigenständigen Definition der Parthenien – bezeichnenderweise fehlen sie im Lyrik-Katalog in den Schol. Dion. Thr. p. 450–451. Photios/Proklos benutzen die Wortform *παρθένιον*, zu der es die Variante *παρθένειον* (zu Pindar: Vita Ambr. p. 3 etc.) gibt. Davon zu unterscheiden, so Schol. Aristoph. av. 918, ist *παρθενεία* = Gesang auf junge Mädchen.
- 77 Das hier verwendete Verbum *ἐγγράφεσθαι* (nicht etwa nur ‚normales‘ *γράφειν/ἐπιγράφεσθαι*) soll die feste Verbindung, die ‚Einschreibung‘ dieses Liedtyps in die Gruppe der jungen Mädchen hervorheben, vgl. zum Gebrauch Xen. Inst. Cyr. 3,3,52.
- 78 Die Daphnephorika werden – mit erheblichem antiquarisch-kultischen Detail – sehr ausführlich beschrieben; man kann hieraus Rückschlüsse auf die Gesamtanlage der Chrestomathie ziehen, da sie Photios hier weniger drastisch als im übrigen Text gekürzt zu haben scheint (vgl. im Gegensatz dazu Heliodor, Schol. Dion. Thr. p. 450: *Δαφνηφορικὸν ἐστὶ τὸ ἄδόμενον εἰς τὸν Ἀπόλλωνα ὑπὸ τῶν κομιζόντων τὴν δάφνην ἐκ τῶν Τεμπῶν*). Ob man mit Severyns 1938, 231 soweit gehen sollte festzustellen, dass dieser kurze Text nichts mit Proklos gemeinsam habe, scheint mir fraglich.). Im Wesentlichen wird diese Photios-Partie, § 70–77, wiederholt im Schol. Clem. Alex. ad protrept. 10,10 p. 298–299 Stählin.
- Der Hymnen-Typus Daphnephorikon könnte in Pindar, Parth. 2 [Fr. 94b Sn.-M.] (so Snell per coniecturam mit besonderem Bezug auf V. 8 u. 69) gegeben sein (s. Lehnus 1984); die Vita Ambrosiana zu Pindar (p. 3 Drachmann vol. 1) weiß von einem *δαφνηφορικὸν ἔσμα* (ein Fragment: Fr. 94c Sn.-M. lässt sich diesem Lied zuschreiben), das Pindar für seinen Sohn Daiphantos geschrieben haben soll. Zur Frage, in welche Verbindung sich Pindar, Py. 11 mit Daphnephorika bringen lässt, s. Finglass 2007, 27–32. Offenbar spielte bereits in der antiken Pindar-Philologie die Frage nach dem Verhältnis zwischen Parthenien und Daphnephoriken eine Rolle, wie P.Oxy 2438a (offenbar zur Frage, wie die Parthenien generisch anzusprechen sind) zeigt: *λεκτέον, ὅτι κακεῖ[να παρ]θένεια ἐπιγρ[άφεται], οὐ δαφνη[φορικὰ] παρθένεια*. Man kann zudem vermuten, dass die hier von Proklos beschriebene Daphnephorie aus den Informationen gewonnen ist, die ein verlorener gelehrter Pindar-Kommentar zu einem derartigen Prozessionslied gesammelt hatte, s. Wilamowitz 1899/1962, 65–66; Burkert 2011, 159. Allerdings wäre auch das Geschichtswerk des Ephoros (s. FGtHist 70 F 119!) ein denkbarer Kandidat für die Vermittlung der Kontexte von sowohl Daphnephorie wie Tripodephorie.
- 79 Zur Bedeutung des *ὥς* als ‚quasi‘ s. K.-G. I, 472 Anm. 1; zu Bedeutung von *πίπτειν* s. LSJ s.v. B.III.
- 80 Thuk. 1,12,3 weiß von Boiotern, die ‚im 60. Jahr nach der Einnahme Trojas‘ von Thessaliern

aus Arne vertrieben wurden und darauf Boiotien und die lt. Thuk. zuvor sogenannte ‚kadmeische Erde‘ besiedelten. Stephanos v. Byzanz führt unter Ἀρνη (Nr. 440 ed. Billerbeck) vier Städte auf, darunter (Nr. 2) eine Stadt in Thessalien, zu der er einen Orakelspruch („Verwitwet wartet Arne auf einen boiotischen Mann“ = 310 Parke/Wormell) notiert und anfügt: „Außerdem sagt man, dass Arne eine Tochter des Aiolos war.“ Auf der Basis dieser Elemente kann man eine Auszugsgeschichte der Aioler (wenn Arne, die Namensgeberin der Stadt, Tochter des Aiolos war, können alle Bewohner des Landes um die Stadt als Aioler bezeichnet werden) konstruieren, wie sie Proklos gibt. Zur historischen Plausibilität der Herkunft der Boioter aus Thessalien s. Hornblower 1991, 39.

- 81 Die Vorstellung, dass Boiotien von Pelasgern bewohnt wurde, findet sich auch bei Ephoros (FGrHist 70 F 119,3 [aus Strabon 9, 401], der die Boioter die Pelasger nach Athen vertreiben lässt.
- 82 Zur besonderen Bedeutung des Lorbeers für Apoll s. die Sammlung der Zeugnisse in ThesCRA III, 26–27.
- 83 Der Helikon ist der Ort, an dem die Musen Hesiod einen Lorbeer-Zweig überreichten (Theog. 30).
- 84 Hiermit scheint (s. Severyns 1938, 217–218) nicht der Teil des Melas gemeint zu sein, von dem Pausanias (9,38,6) in der Gegend von Orchomenos berichtet, sondern der näher gelegene Abschnitt, von dem Strabon (9,407) mitteilt, er sei früher in der Gegend von Haliartos geflossen, zu seiner Zeit aber völlig verschwunden.
- 85 Nur hier belegt.
- 86 Systematisch gehört dieser Olivenholz-Stab, die Kopo, zu den sog. Segenszweigen, s. dazu ThesCRA V, 385.
- 87 Diese Konstellation zeigt Pindar, Parth. 2 (Fr. 94b Sn.-M.): der παῖς ἀμφιθαλής ist Agasikles (V. 38), dessen Eltern Pagondas (V. 10, 40, 66) und Andaisistrotas (V. 40, 71) noch am Leben sind.
- 88 Das Verständnis von τῆς δάφνης ἐφάπτεται ist nicht ganz sicher, s. Severyns 1938, 223–224; ich folge hier Burkert 2011, 159.
- 89 Man kann in diesem Daphnephoren eine ‚Nachbildung‘ des Gottes Apoll sehen, s. Burkert 2011, 155. Mit der Bezeichnung der Schuhe – ἐπικρατίδας (A) – verbindet sich ein philologisches Problem. M und Arethas bieten ἰπικρατίδας. Sie scheinen damit den Text nach dem zu korrigieren, was auch das Lexikon des Photios (I 277, ed. Theodoridis) bietet: Ἰπικρατίδες αἱ ἐπικρατίδες. ἔστι δὲ εἶδος ὑποδήματος. Der Schuhtyp ‚Iphikratiden‘ (s. die reiche adnot. von Theodoridis ad. loc.) lässt sich auf den athen. Feldherrn Iphikrates zurückführen, der die Ausrüstung der Soldaten in vielem verbessert haben soll und dabei auch Schuhe, die leicht zu tragen und leicht zu lösen waren, einführte (Diodor 15,44,4), die nach ihm benannt wurden: τὰς τε ὑποδέσεις τοῖς στατιώταις εὐλύτους καὶ κούφας ... ἰπικρατίδας ἀπ’ ἐκείνου καλουμένας. Inhaltlich stellt sich jedoch ein Problem, wollte man diesen Schuhtyp mit M und Arethas in den Text setzen: Sollte der Daphnephore in Boiotien in einem alten Kult einen ‚modernen‘ athenischen Militärschuh getragen haben? (Kein Problem damit hat Wilamowitz 1899/1962, 64 Anm. 1.) Leichter verständlich wäre es, wollte man die ‚Epikratiden‘ in A – verbunden mit dem Eintrag I 277 im Lexikon – als Name für einen leichten Schuhtyp auffassen, wie er auch im Schuhtyp ‚Iphikratiden‘ vorliegt. Eine Änderung in den gebräuchlicheren Terminus ἐπικρηπίδες (belegt bei Theophr. Char. 2,7), wie sie Theodoridis ad loc. erwägt, ist nicht ratsam, da die ‚Epikratiden‘ doch immerhin in die Glossaria Latina Eingang gefunden haben, s. CGL II, p. 270 (SO Nr. 8:) socci: ἐπικρατίδες.
- 90 In Pindar, Parth. 2 (Fr. 94b Sn.-M., V. 66) wird die Chorführerin namentlich genannt: Damaína.

- 91 Eine andere Daphnephorie zum Ismenion beschreibt Pausanias 9,10,4, s. dazu Severyns 1938, 225–230.
- 92 Nur hier (in Ms. A) ist Apollon als *Χαλάξιος* bezeugt; M gibt *Γαλάξιος*, eine Namensform, die Wilamowitz 1899/1962, 65, im boiotischen Namen Galaxidoros (Xenoph. Hell. 3,5,1; Plut., De genio Socr. 577a) bestätigt findet und zudem mit dem bei Plut., Pyth. or. 29, 409a, bezeugten Daphnephorikon zu einem als ‚Galaxion‘ bezeichneten Heiligtum (mit 5 Versen, wohl aus einem Daphnephorikon Pindars, Frg. 104b Sn.-M.) verbindet, das er im Südosten von Theben lokalisiert. Die ‚Gegenrede‘ von Severyns 1938, 230–231, ist wenig überzeugend. Doch bleibt die methodisch zentrale Frage, ob hier der Photios-Text entsprechend in *γαλαξίου* zu ändern ist. Mir scheint diese Änderung nicht angezeigt, weil damit das Risiko, den Autor (sei es Photios, sei es Proklos), nicht den Text zu verbessern, einhergeht.
- 93 Diese historische Herleitung greift auf denselben Konflikt zwischen ‚Aioloern‘/Boiotern und Pelasgern zu, der auch den Kontext für die Aitiologie der Daphnephorie bildet. Ephoros (FGrHist 70 F 119) teilt (in Strabons Referat [9, 401]) die Begebenheit etwas ausführlicher mit: Sowohl die Pelasger wie die Boioter suchen während des Krieges das Orakel auf; das den Pelasgern erteilte Orakel weiß Ephoros nicht mitzuteilen; den Boiotern weissagt die Prophetin, sie würden, wenn sie einen Frevel begingen, Erfolg haben (*ἀσεβήσαντας εὖ πράξειν*). Die boiotische Gesandtschaft verdächtigt die Prophetin der Parteilichkeit für die Pelasger, da das Heiligtum von Anbeginn an pelasgisch war (vgl. F 142), sie ergreifen sie und werfen sie auf einen Scheiterhaufen. Hierbei sind sie der Auffassung, es sei damit recht geschehen: Wenn die Prophetin ihnen eine falsche Weissagung gegeben habe, sei sie zurecht bestraft, wenn nicht, hätten sie mit der Gewalttat den Frevel, der ihnen aufgegeben sei, vollbracht. Die Vorsteher des Heiligtums wollen die Boioter zur Verantwortung ziehen, sie aber nicht ohne Verfahren töten. So überantworten sie das Urteil über sie den drei verbliebenen Priesterinnen. Die Boioter verweigern sich jedoch einer Jury von Frauen und erreichen, dass eine gleiche Zahl von Männern als Richter dazu eingesetzt wird. Die Männer sprechen sie frei, die Frauen verurteilen sie – aufgrund dieser Stimmengleichheit kommen die Boioter davon. – Hieraus leitet Ephoros den Brauch ab, dass in Dodona nur Männer den Boiotern weisagen; er fügt noch an, dass die Prophetinnen den Spruch ihrer toten Kollegin den Boiotern erläutern: *ὅτι προστάττοι ὁ θεὸς τοῖς Βοιωτοῖς τοὺς παρ’ αὐτοῖς τρίποδας ἴσχυλλέγοντας* (wohl korrupt, denkbar sind Änderungen wie *συλήσαντας* oder *κλέψαντες*) *εἰς Δωδώνην πέμπειν κατ’ ἔτος. καὶ δὴ καὶ ποιεῖν τοῦτο. αἰ γάρ τινα τῶν ἀνακειμένων τρίποδων νύκτωρ καθαιρούντας καὶ κατακαλύπτοντας ἱματίοις ὡς ἂν λάθρα τριποδηφορεῖν εἰς Δωδώνην.* – „dass der Gott den Boiotern auftrage, sie sollten jedes Jahr die Dreifüße bei ihnen sammeln/stehlen und nach Dodona schicken. Und genau das tun sie (sagt Ephoros). Denn einen der geweihten Dreifüße stehlen sie nachts und hüllen ihn in Gewänder ein als würden sie heimlich eine Prozession mit dem Dreifuß nach Dodona unternehmen.“ Dieses Aition des Brauchs ist auch in eine sprichwörtliche Redensart eingegangen – *Βοιωτοῖς μαντεύσαιο*: „Mögest du Boiotern weisagen“: lt. Zenobios (vulg.) 2,84 eine Verfluchung. Zenobios’ Erläuterung fokussiert auf die Ermordung der Prophetin, für die er zwei Versionen (und zwei Namen) gibt.
- 94 Zum Orakel von Dodona, einem Heiligtum des Zeus in Epirus, s. Burkert 2011, 179.
- 95 Hier fehlt die wichtige Information, dass eine Stimmengleichheit vorliegt. Von der Technik des Verfahrens ist davon auszugehen, dass schwarze Stimmsteine ‚schuld‘, weiße ‚nicht schuld‘ bedeuteten.
- 96 Die Bedeutung von *βαστάζειν* hier wie in LSJ s.v. III.
- 97 Eine Kurzfassung für das ‚Oschophorikon‘ gibt Heliodor, Schol. Dion. Thr. p. 450, sie stimmt im Grundsätzlichen mit dem Referat des Proklos/Photios überein, verzichtet aber auf die Aitiologie. Bis zur Publikation von P.Oxy. 2451 B fr. 17 im Jahr 1962 fehlte jeder weitere Beleg für diesen Liedtyp. Der Oxyrhynchos-Papyrus enthält jedoch Reste eines Kom-

mentars zu Pindars Isthmien (2451 A), zu einem Epinikion auf einen Megarer und zu einem Oschophorikon. Bemerkenswert ist hierbei, dass dieses Oschophorikon, soweit erkennbar, für einen Athener verfasst wurde, dessen Name auf -demos geendet haben könnte (so 2451 B 19), weswegen man die Überschrift dieses Kommentars so rekonstruieren kann: -ΔΗΜΩΙ ΑΘΗ]ΝΑΙΩΙ ΩΣΧΟΦ[ΟΡΙΚΟΝ (= Pindar Frg. 6c Sn.-M., s. dazu Rutherford-Irvine 1988). Da andere Prozessionslieder Pindars nicht für namentlich genannte Einzelpersonen, sondern in der Regel für die Kultgemeinde – die hier Athen wäre – ausgewiesen sind, derartige ‚Personen-Widmungen‘ hingegen charakteristisch für Siegeslieder sind (und augenscheinlich die übrigen Kommentare des Papyrus Epinikien gelten), kann man den Schluss ziehen, dass dem Oschophoren-Fest ein deutliches agonales Element innewohnte, ein Element, das Proklos (§ 91) auch deutlich macht: Dies liegt im Wettlauf von Epheben aus den einzelnen Phylen Attikas, bei dem der Sieger durch den ‚fünffältigen Trunk‘ belohnt wurde. Allerdings ergibt sich hieraus ein Problem: Die Oschophoren bestanden, wenn man der Reihenfolge der Elemente im Text folgt, aus einer Prozession vom Dionysos-Heiligtum (in Athen?) zum Heiligtum der Athene Skiras, hierbei wurde das Lied gesungen; ein Opfer wurde an beiden Heiligtümern dargebracht, dann folgte der Wettlauf und die Siegerehrung. Doch wie kann ein Lied für den Sieger gedacht werden, das vor dem Wettkampf gesungen wird? Eine Lösung bestünde in der Umkehrung der Reihenfolge Wettkampf – Opfer/Prozession/Lied.

Athenaios 11, 495e weist indirekt auf eine philologische Debatte um das Objekt eines Pindar-Liedes (möglw. genau das Lied von Frg. 6c) hin: Der alexandrinische Philologe Aristodemos, der eine mindestens aus drei Büchern bestehende Schrift *Über Pindar* verfasste, gibt (= FGrHist 383 F 9) eine Kurzbeschreibung des attischen Skiren-Festes, die von einem Wettlauf der Epheben (die dabei Rebzweige mit Trauben, genannt ὄσχος tragen) vom Dionysos-Heiligtum zu dem der Athene Skiras weiß, dessen Sieger einen ‚fünffältigen Trunk‘ erhält. Hier würde alles zu Pindar Frg. 6c ‚passen‘ – doch ist fehlt ein Prozessionslied, da hier keine Prozession vorgesehen ist.

- 98 Siehe zum Oschophoren-Fest Burkert 2011, 384; grundlegend Waldner 2000, 102–175.
- 99 Die Schreibweise ὄσχη/ὄσχη schwankt, gerade auch in der grammatisch-lexikographischen Tradition. Siehe die Sammlung bei Dettori 2015.
- 100 So auch Plut. Thes. 17 u. 22.
- 101 Dia ist ein häufiger in der Dichtung gebrauchter Name für Naxos, s. etwa Apoll. Rhod. 4, 425 u. 434; Call. Frg. 60r; Catull 64, 52 u. 121.
- 102 Eine Epiphanie von Athene und Dionysos vor Theseus auf Naxos ist anderweitig nicht erwähnt; Plutarchs quellengesättigte Theseus-Vita weiß in Kap. 20 von einer solchen Begebenheit nichts.
- 103 Plut. Thes. 23 gibt eine Aitiologie für diese merkwürdigen Eigenschaften der beiden Jünglinge: Sie seien von Theseus ausgewählt worden, weil sie so weiblich aussahen und an der Stelle von zwei jungen Mädchen in die Gruppe der nach Kreta geschickter jungen Athenerinnen und Athener gesetzt worden.
- 104 Dieses Heiligtum befand sich in Phaleron, s. Pausanias 1,1,4 u. 1,36,4; Plut. Thes. 17,6.
- 105 In der Formulierung des Photios (Proklos?) wird die Logik des Namens πενταπλή φιάλη nicht klar. Deutlicher ist der bereits erwähnte Aristodemos (aus dessen 3. Buch *Über Pindar*, FGrHist 383 F 9): ... πενταπλόα δ' ἡ κύλιξ καλεῖται καθ' ὅσον οἶνον ἔχει καὶ μέλι καὶ τυρὸν καὶ ἀλφίτων καὶ ἐλαίου βραχύ. – „Fünffältig wurde der Becher genannt, insofern er Wein, Honig, Käse und etwas Gerste und Olivenöl enthält.“
- 106 Diese Kategorie erscheint nur hier und bei Heliodor, Schol. Dion. Thr. p. 450 (als προσευκτικόν). Menander Rhetor, Διαίσεις τῶν ἐπιδεικτικῶν 1,2, gibt innerhalb seiner Behandlung der Hymnen-Form und -Typen einen Aufriss, in dem auch der Bitt-Hymnos erscheint (Πρῶτον μὲν οὖν, ὥσπερ ἐξ ἀρχῆς διειλόμεθα, περὶ τῶν ὕμνων ἐπισκευώμεθα τῶν εἰς

θεούς. αὐτῶν γὰρ δὴ τῶν ὕμνων οἱ μὲν κλητικοί, οἱ δὲ ἀποπεμπτικοί, καὶ οἱ μὲν φυσικοί, οἱ δὲ μυθικοί, καὶ οἱ μὲν γενεαλογικοί, οἱ δὲ πεπλασμένοι, καὶ οἱ μὲν εὐκτικοί, οἱ δὲ ἀπευκτικοί, οἱ δὲ μικτοὶ ἢ δύο τούτων ἢ τριῶν ἢ πάντων ὁμοῦ. [...] (p. 333 Sp.). Die nähere Bestimmung dieser Bitt-Hymnen, die er im Folgenden (1,4) gibt, zeigt, dass formal dieser Typus gleichsam ein ‚Hymnos ohne Eigenschaften‘ ist: εὐκτικοὶ δὲ οἱ ψιλὴν εὐχὴν ἔχοντες ἀνευ τῶν ἄλλων μερῶν ὧν εἴπομεν, der nur die ‚nackte Bitte‘ enthält. Dasselbe, wenn auch unpointiert, gibt hier Photios für diese ‚Gattung‘ der Lyrik wieder. Der Bezug, der hierbei allein auf einen Gott hergestellt wird (und der bei Menander Rhetor durch die Einstufung als Hymnos ebenfalls vorliegt), wirft allerdings die Frage auf, warum die Bitt-Lieder in der in § 36 gebildeten 3. Kategorie „Auf Götter und Menschen“, nicht jedoch in der 2. Kategorie „Auf Götter“ erscheinen. Sollte hier ein Text-Ausfall bei Photios vorliegen: τοῖς αἰτουμένοις τι παρὰ θεοῦ (ἢ ἀνθρώπου τινός) γενέσθαι? Wäre dem so, könnten zum Bitt-Lied gerechnet werden Gedichte wie Theokrit, id. 16 (*Charites*) oder brauchtümliche Liedformen wie das sog. Heische-Lied (das sich an Menschen richtet, s. dazu Schönberger 1980).

- 107 Die griechische Konstruktion legt hier den *dativus commodi* nahe, möglich wäre auch, in diesem Dativ (trotz *Tempus Imperfekt*) einen *Dativus auctoris* zu erkennen.
- 108 Hiermit wird die vierte Kategorie, die ‚Gelegenheits-Lyrik‘ eröffnet. Es ist interessant, dass Heliodor (Schol. Dion. Thr. p. 450–451) zwar diese Kategorie explizit nicht aufführt, aber doch wenigstens die ‚Gattungen‘ *Apostolikon* und *Gnomologikon* kennt.
- 109 Diese Definition der *Pragmatika* rückt sie prinzipiell in die Nähe der Aristotelischen Konzeption von Poesie schlechthin (*Poetik* Kap. 3), die die Handlung bzw. die Handelnden zum Gegenstand von Dichtung macht. Der Terminus – als Bezeichnung für eine ‚lyrische Gattung‘ ist ferner belegt in dem sog. *Γένος Διονυσίου τοῦ Περιγητοῦ* des Codex Chisianus r. IV. 20, ed. Kassel 1985/1991, dort Z. 25. (Der ‚Entdecker‘, Rühl 1874, 82, hatte *ἱστορικὸν δὲ τὸ ὑποκείμενον ποίημα ῥητέον*. ἡ γὰρ ἱστορία διαιρεῖται εἰς τε γενεαλογικὸν καὶ χρονικὸν, πρακτέον τε καὶ τυπικὸν gelesen und konizierte daraus *πραγματικὸν τε καὶ τοπικὸν*. Die von Kassel für seine Neu-Edition veranlasste Nachprüfung des griech. Textes durch N. Wilson ergab jedoch, dass das von Rühl *per coniecturam* Hergestellte bereits im Text stand.)
- 110 Durch Konjektur von Immisch 1902, 267, auch hergestellt in dem sog. *Γένος Διονυσίου* des Codex Chisianus r. IV. 20, ed. Kassel 1985/1991, dort Z. 27.
- 111 Im Griechischen Plural, d.h. gemeint ist: je verschiedene Ermahnung für je verschiedene Charaktere.
- 112 Χῶραι ist hier mit Bezug zu deren Bodenbeschaffenheiten, klimatischen Bedingungen etc. gebraucht.
- 113 Mit diesen *καίροι* ist, wie in Hesiods *Erga*, zugleich auch das astronomische Lehrgedicht impliziert.
- 114 Der Unterschied zwischen *Apostolika* und *Epistaltika* wird nicht recht deutlich.
- 115 Der Photios-Text bietet hier mit οἱ μὲν δύο λόγοι ein beziehungsloses μέν – Severyns 1968, 404–405 weist auf die ähnlich endenden codices 194 (ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐν τούτοις) und 230 (ἀλλὰ τὰ μὲν τῆς ἐκλογῆς ἐν τούτοις) hin. Zum Problem, was hier mit ‚die zwei Bücher‘ gemeint ist, s. Einleitung zu Proklos, oben 517.

AUS DEN SCHOLIEN ZUR TEXNH
DES DIONYSIOS THRAX

Text 9

Aus dem Kommentar des Melampus oder Diomedes zur τέχνη des Dionysios Thrax

(p. 16–21 Hilgard; Nr. XVIIIa Koster p. 70–72)

p. 16, 31 Hilgard

ἐκ δὲ τῆς διαστολῆς τὸν περιεχόμενον νοῦν ὁρῶμεν] ...

[...]

p. 17, 14 – p. 21, 21 Hilgard

Εἰπὼν τὰ τρία τὰ διδάσκοντα ἡμᾶς καλῶς ἀναγινώσκειν, ὑπόκρισιν, τέχνην, στιγμὴν, διαλαμβάνει πρῶτον περὶ τῆς διαφορᾶς τῆς ὑποκρίσεως· καὶ φησιν “ἵνα τὴν μὲν τραγωδίαν ἠρωκῶς ἀναγινώμεν.”

Τραγωδία λέγεται τὰ τῶν τραγικῶν ποιήματα, ὡς τὰ τοῦ Εὐριπίδου καὶ Σοφοκλέους καὶ Αἰσχύλου καὶ τῶν τοιούτων· γεγόνاسι δὲ οὗτοι ἐπὶ τῶν χρόνων τῶν Ἀθηναίων. λογικοὶ δὲ ὄντες οὗτοι καὶ θέλοντες ὠφελεῖν κοινῇ τοὺς τῆς πόλεως, λαμβάνοντές τινας ἀρχαίας ἱστορίας τῶν ἡρώων ἐχούσας πάθη τινά, ἔσθ’ ὅτε καὶ θανάτους καὶ θρήνους, ἐν θεάτρῳ ταῦτα ἐπεδείκνυντο τοῖς ὁρώσι καὶ ἀκούουσιν, ἐνδεικνύμενοι παραφυλάττεσθαι τὸ μὴ ἀμαρτάνειν· εἰ γὰρ οἱ τηλικούτοι ἥρωες τοιαῦτα ἔπασχον, δηλονότι ἀμαρτημάτων αὐτοῖς προσηγγιζόμενων, πόσῳ μᾶλλον ἡμεῖς καὶ οἱ καθ’ ἡμᾶς ἄνθρωποι ἀμαρτήσαντες πεισόμεθα; δεῖ οὖν, ὡς προεῖρηται, ὡς οἶόν τε βίον ἀναμάρτητον καὶ φιλοσοφώτατον μεταδιώκειν. ἐπ’ ὠφελείᾳ οὖν τῶν πολιτῶν ἢ τῶν τραγικῶν ποιήσις ἐπὶ θεάτρου εἰσήγετο.

ἐπιδεικνύμενοι δὲ τῶν ἡρώων ὥσανει τὰ αὐτῶν πρόσωπα πρῶτον μὲν ἐπελέγοντο ἄνδρας τοὺς μείζονα φωνὴν ἔχοντας καὶ τῷ ὄγκῳ τῆς φωνῆς μιμεῖσθαι δυναμένους τοὺς ἥρωας· δεύτερον δὲ βουλόμενοι καὶ τὰ σώματα δεικνύειν ἠρωικά, ἐμβάδας ἐφόρουσαν καὶ ἱμάτια ποδῆρη. ταύτην οὖν τὴν τραγωδίαν φησὶν ὁ τεχνικὸς δεῖν ἠρωικῶς ἀναγινώσκειν, τουτέστι μεγάλη τῇ φωνῇ μετὰ πολλῆς σεμνότητος καὶ ὄγκου. δεῖ γὰρ [18.1] ἡμᾶς τὰ τραγικὰ προφερομένους μιμεῖσθαι πάντα τρόπον τοὺς ἥρωας, καὶ μεγέθει σώματος καὶ λόγων ὑπερβολῇ.

8 λογικοὶ] F : τραγικοὶ CO^d | λογικοὶ...οὔτοι] om. VS¹ | οὔτοι] F : om. CO^d 11 τὸ μὴ] F : τοῦ CO^d S¹ : τὸ V | τοιαῦτα] CO^d VS¹ : τοσαῦτα F 11–12 ἀμαρτημάτων αὐτοῖς προσηγγιζόμενων] F : ἀμαρτήσαντες CO^d VS¹ 12–16 καὶ...μὲν] om. S¹ 12 ἄνθρωποι] om. C 14 ἐπὶ θεάτρου] F : om. CO^d 16–19 ἐπιδεικνύμενοι...ποδῆρη.] om. F 17–18 καὶ...ἥρωας.] S^λ : om. FCOV 18 ἐμβάδας] ἐμβάτας 19 φησὶν...δεῖν] κελεύει S¹ | ὁ τεχνικὸς] CO^d V : om. F S¹ 20–22 μετὰ...ὑπερβολῇ.] V : om. CFO^d : οὐχ ὅτι ἡρώων περιέχει πρόσωπα, ἐπεὶ καὶ ἐν κωμωδίᾳ, ὡς οἱ Βάτραχοι Ἀριστοφάνους, ἀλλὰ γεγωνότερον ἀναφθέγγεσθαι, ὑπερπλησσομένους τῶν ὑποκειμένων κακῶν τὴν ὑπερβολὴν S¹

Text 9

Aus dem Kommentar des Melampus oder Diomedes zur

τέχνη des Dionysios Thrax

(p. 16–21 Hilgard; Nr. XVIIIa Koster p. 70–72)

p. 16, 31 Hilgard

Lemma: „aus der Zäsur den Sinn, der eingeschlossen ist“]

p. 17, 30 – p. 21, 21 Hilgard

Er (sc. Dion. Thr.) benennt die drei Dinge, die uns gut zu lesen lehren: den Ausdruck, die Kunstfertigkeit und den Punkt¹, dabei handelt er zuerst über den Unterschied, der im Ausdruck zu machen ist. Und er sagt, dass wir die Tragödie heroisch lesen sollen.

Als Tragödie bezeichnet man die Dichtungen der Tragiker, etwa die des Euripides, Sophokles und Aischylos und derartiger Dichter. Diese lebten zur Zeit der Athener. Diese waren wortmächtig und wollten öffentlich den Bürgern der Stadt nützen. Sie nahmen bestimmte alte Geschichten von Heroen, die bestimmte Formen von Leid enthielten und bisweilen auch Tod und Trauer, und präsentierten diese im Theater den sehenden und hörenden (Bürgern), dabei zugleich aufweisend, man solle sich hüten, Fehler zu begehen. Denn wenn die großen Heroen derartiges erlitten, gewiss, weil sie sich zuvor vergangen hatten, um wieviel mehr werden wir und unsere Zeitgenossen, wenn wir Fehler gemacht haben, Leid erfahren? Es ist also dringlich, wie zuvor gesagt, so gut wie möglich ein Leben, das ohne Vergehen und möglichst philosophisch ist, zu verfolgen. Zum Nutzen der Bürger wurde also die Dichtung der Tragiker im Theater aufgeführt.

Bei der Aufführung wählten sie für die Rollen der Heroen zuerst Männer aus, die eine lautere Stimme besaßen und mit der Würde ihrer Stimme die Heroen nachahmen konnten. In einem zweiten Schritt wollten sie auch die Körper heroisch darstellen, und sie trugen deshalb hohe Stiefel und knöchellange Gewänder. Diese Tragödie also, sagt unser Techné-Verfasser, müsse man in heroischer Weise lesen, das heißt, mit lauter Stimme unter großer Würde und Bedeutsamkeit. Denn wenn wir tragische Texte vortragen, müssen wir auf jede Weise die Heroen nachahmen, sowohl in der Größe der Körper als auch in der Wucht der Worte.

ἡ δὲ ἐτυμολογία τῆς τραγωδίας ἐστὶν αὕτη· ἢ ὅτι τράγον ἐλάμβανον ἔπαθλον οἱ νικῶντες, οἷον· ἢ ἐπὶ τράγω ὥδη· ἢ ὅτι τοῦ α τρεπομένου εἰς υ νοεῖται τρυγωδία, τὰς ὄψεις γὰρ περιχρίοντες τρυγία ἤδον· ἢ ὅτι τοῦ γ τρεπομένου εἰς χ νοεῖται τραχωδία, ἢ τραχεῖα ὥδη· τραχύτερον γὰρ καὶ φευκταῖον καὶ δύσβατον τὸ τῶν θρήνων εἶδος τοῦ γελωτοποιεῖν· ἢ οἷον· τετραγωνωδία· οἱ γὰρ χορευταὶ αὐτῶν ἐν τετραγῶνῳ σχήματι ἵστανται τὰ τῶν τραγικῶν ἐπεδείκνυντο.

ἦσαν δὲ τῶν μὲν τραγικῶν χορευταὶ ἰδ', τῶν δὲ κωμικῶν κδ'· ἕκαστος οὖν ποιητὴς τραγικὸς καὶ κωμικὸς εἶχε τούτους προεκμανθάνοντας τὰ αὐτοῦ καὶ τρεφομένους ἀπὸ τοῦ δημοσίου.

Τὴν δὲ κωμωδίαν βιωτικῶς.] Κωμωδία λέγεται τὰ τῶν κωμικῶν ποιήματα, ὡς τὰ τοῦ Μενάνδρου καὶ Ἀριστοφάνους καὶ Κρατίνου καὶ τῶν ὁμοίων. ἐφευρέθη δὲ ἡ κωμωδία, ὡς φασιν, ἐκ τινος τοιαύτης αἰτίας. βλαπτόμενοί τινες γεωργοὶ παρὰ τῶν πολιτῶν τῶν ἐν Ἀθήναις καὶ θέλοντες ἐλέγχειν αὐτούς, κατήεσαν ἐν τῇ πόλει, καὶ περὶ τὸν καιρὸν τοῦ καθεύδειν περιιόντες τὰς ἀγυῖας, ἐνθα ἔμενον οἱ βλάπτοντες αὐτούς, ἔλεγον ἀνωνύμως τὰς βλάβας, ἃς ἔπασχον ὑπ' αὐτῶν· ἵνα δὲ σαφέστερον εἴπωμεν, τοιαυτὰ τινα ἐβόων· ἐνταῦθα μένει τις τάδε καὶ τάδε τισὶ ποιῶν τῶν γεωργῶν, καὶ οὐ μετρίως βλάβας ἐπιφέρων αὐτοῖς. ὥστε τοὺς γειτνιώντας ἀκούοντας ἡμέρας γινομένης πρὸς ἀλλήλους λέγειν ἅτινα νύκτωρ παρὰ τῶν γεωργῶν ἤκουσαν – ἐπονείδιστον δὲ ἦν τῷ ἀδικοῦντι – τὸν δὲ ἐμφανιζόμενον τοῖς τῆς πόλεως αἰδεῖσθαι καὶ παύεσθαι τῆς τοιαύτης ἀδικίας. τούτοις πολλάκις παρακολυθήσαντες ἄλλοι πολλοὺς τῶν ἀδικούντων ἀνέστειλαν· ὅθεν τοῖς τῆς πόλεως ἔδοξεν ἐπ' ἀγαθῷ γεγονέναι τὸ ἐγχεῖρημα τῶν κωμικῶν, καὶ ἀναζητήσαντες αὐτοὺς ἠνάγκασαν καὶ ἐπὶ θεάτρῳ τοῦτο ποιεῖν. οἱ δὲ αἰδούμενοι, μᾶλλον φοβούμενοι τρυγία περιχρίοντες αὐτῶν τὰς [19.1] ὄψεις οὕτω εἰσήεσαν. καὶ ἔτι μᾶλλον κατηγορουμένων καὶ ἐλεγχόμενων τῶν ἀδικούντων ἐπὶ θεάτρῳ, ἀνοχὴ τῶν ἀδικιῶν ἐγένετο, τῆς αἰδοῦς ἔτι συνοικουσης τοῖς ἀνδράσιν· ἔδοξεν οὖν τοῖς τῆς πόλεως τὸ ἐγχεῖρημα καλὸν ὑπάρχειν, καὶ λογίους ἀνδρας αὐτὸ μετιέναι.

1-3 ἡ...ἤδον·] V : om. CFO^d Σ¹ 3 γ τρεπομένου εἰς χ] CFO^dV : χ τρ. εἰς γ Σ¹ 4 καὶ φευκταῖον] om. Σ¹ | φευκταῖον] C : φευκτέον FO^d : φευκτίον V 5 τετραγωνωδία·] CV : τετραγωδία Σ : τραγωδία F : τετραγωνώδης τις οὔσα O^d 7 ποιητῆς] ὁ ποιητῆς C 8 αὐτοῦ] FO^dVΣ¹ : ἑαυτοῦ C τρεφομένου] CO^dVΣ¹ : στεφάνους F 9 δημοσίου·] V add. τραγικοὶ δὲ εἰρηναῖοι, ἐπειδὴ θύοντες τῷ Διονύσῳ τράγον ἐπάνω τράγου ἐσφαγμένον προσέφερον 10-11 Κωμωδία...ὁμοίων·] κωμωδία ἐστὶ μίμησις πράξεως καθαρτικῆς παθημάτων τοῦ βίου, συστατικὴ διὰ γέλωτος καὶ ὥδης Σ 13 τῶν ἐν Ἀθήναις] om.Σ | Ἀθήναις] FV : Ἀθήνησι CO^d | περὶ] FO^dVΣ¹ : παρὰ C 14 τὰς] περὶ τὰς C ἐνθα...αὐτούς] FV : om. CO^dΣ¹ 15 ἀνωνύμως] FV : ἀνωνυμεί C : ἀνωνυμί O^d : ἀνωνομάστως Σ¹ 17-19 ὥστε...ἐμφανιζόμενον] ὡς τοὺς γειτνιώντας ἐπονείδιστον ποιεῖν τὸν ἀδικούντα, τὸν δὲ ἐμφανῆ γενόμενον F 20 τούτοις] τούτοις πολλοὶ V 20-25 τούτοις...ἀνδράσιν·] om. F 20 ἄλλοι πολλοὺς] Schol. a Bekkero [Anecd. Graec. vol. II/III] edita : πολλοὶ CO^dΣ¹ : πολλοὺς V 23 τρυγία] C : τρυγί O^dVΣ¹ 24 κατηγορουμένων] καὶ κατηγορουμένων V 26 λογίους] CO^dVΣ¹ : λογικοὺς F

Die Etymologie der Tragödie ist folgende: Entweder: weil einen Bock als Kampfpreis die Sieger erhielten, wie wenn (Tragödie bedeutete) „der Gesang zum Bock“; Oder: weil unter Verwandlung des a zum y gemeint ist: ‚Trygodie‘, denn man bestrich die Gesichter mit Weinhefe und sang; Oder: weil bei Verwandlung des g ins ch gemeint ist ‚Trachodie‘, „der raue Gesang“; denn rauer und zwar meidenswert sowie schwer gangbar ist die Form des Klageliedes als das Scherze-Machen. Oder wie wenn (Tragödie bedeute) „Vierecksgesang“. Denn deren Choreuten trugen die Lieder der Tragiker in einer Rechtecks-Aufstellung vor.

Es gab für die Tragiker 15 Choreuten, für die Komödiendichter 24. Jeder Tragödien- und Komödiendichter hatte diese zur Verfügung, sie hatten vorab deren Texte gelernt und wurden auf Staatskosten bezahlt.

Die Komödie lebensnah] Komödie nennt man die Gedichte der Komiker, wie etwa die des Menander, Aristophanes, Kratinos und ähnlicher Dichter. Erfunden wurde die Komödie, wie man sagt, aus etwa folgendem Grund: Es wurde einige Bauern von Bürgern in Athen geschädigt, sie wollten sie dafür zur Rechenschaft ziehen und zogen in die Stadt. Und zum Zeitpunkt des Schlafens-Gehens gingen sie auf den Straßen dort herum, wo die, die sie geschädigt hatten, wohnten. Sie verkündeten in anonymer Weise die Schäden, die sie von denen erlitten hatten. Um es deutlicher zu sagen: Ungefähr dieses riefen sie: Dort wohnt jemand, der dies und das bestimmten Bauern angetan und ihnen nicht geringen Schaden zugefügt hat. Daher hörten dies die, die in der Nachbarschaft wohnten, und, als es Tag geworden war, erzählten sie einander, was sie in der Nacht von den Bauern gehört hatten – das war schändlich für den, der das Unrecht begangen hatte –, der so kenntlich gewordene Täter aber empfand vor den Städtern Scham und hörte mit dem derartigen Unrecht auf. Den Bauern folgten oft andere nach und griffen viele Übeltäter an. Daher erschien denen in der Stadt das Unterfangen der Komiker zum Wohl der Stadt geraten zu sein. Sie suchten sie auf und nötigten sie, sogar im Theater dies zu tun. Die scheuten, ja mehr noch: fürchteten sich, bestrichen ihre Gesichter mit Hefe und traten so auf. Weil nun im Theater noch mehr Schurken angeklagt und überführt wurden, setzte ein Stillstand im Unrecht ein, da die Scham noch bei den Menschen wohnte. Es schien folglich den Städtern, dass dieses Unterfangen schön ist und weise Menschen es betreiben sollten.

πρώτος οὖν Σουσαρίων τις τῆς ἐμμέτρου κωμωδίας ἀρχηγὸς ἐγένετο, οὗ τὰ μὲν δράματα λήθη κατέλαβε, δύο δὲ ἢ τρεῖς ἱαμβοὶ τοῦ πρώτου δράματος αὐτοῦ ἐπὶ μνήμῃ φέρονται· εἰσὶ δὲ οὗτοι·

ἀκούετε λεώς· Σουσαρίων λέγει τάδε·
υἱὸς Φιλίνου, Μεγαρόθεν, Τριποδίσκιος
κακὸν γυναικες· ἀλλ' ὅμως, ὧς δημόται,
οὐκ ἔστιν οἰκεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ.

5

ἀρχὴν οὖν δεξαμένου τοῦ πράγματος πολλοὶ γεγόνασι κωμωδοί, διακωμωδοῦντες καὶ ἐλέγχοντες τοὺς κακῶς βιούντας καὶ τοὺς ἀδικίαις χαίροντας, ἀναστέλλοντες τὰς ἀκαίρους καὶ ἀδίκους αὐτῶν πράξεις, καὶ ὠφελούν κοινῇ τὴν πολιτείαν τῶν Ἀθηναίων.

10

ἐπειδὴ δὲ τὸ μὲν παράνομον ἐπὶ τὰ χερεῖονα νικᾷ, τὸ δὲ καλὸν ταχέως ἀφίπταται τῆς τῶν ἀνθρώπων πολιτείας, οὐ μετὰ πολὺν χρόνον οἱ ἄρχοντες Ἀθήνησιν ἤρξαντο κωλύειν τοὺς κωμικοὺς τοῦ φανερώς οὕτω καὶ ὀνομαστί ἐλέγχειν τοὺς ἀδικούντας· αὐτοὶ γὰρ θέλοντες ἀδικεῖν καὶ μὴ ἐλέγχεσθαι, τούτου χάριν ἐπετίμων αὐτοῖς· ὅθεν ὥσπερ αἰνιγματωδῶς καὶ οὐ φανερώς ἠλέγχοντο ὑπὸ τῶν κωμικῶν. ἔτι δὲ ἐπὶ τὸ πλεῖον προιούσης καὶ ἐπικρατούσης τῆς κακίας, ἐκωλύθησαν καὶ τοῦ αἰνιγματωδῶς ἐλέγχειν καὶ ὑβρίζειν τοὺς κρατούντας καὶ ἄρχοντας τῆς πόλεως.

15

διὸ καὶ τρεῖς διαφορὰς ἔδοξεν ἔχειν ἡ κωμωδία· καὶ ἡ μὲν καλεῖται παλαιά, ἡ ἐξ ἀρχῆς φανερώς ἐλέγχουσα, ἡ δὲ μέση, ἡ αἰνιγματωδῶς, ἡ δὲ νέα, ἡ μὴδ' ὅλως τοῦτο ποιούσα πλὴν ἐπὶ δούλων ἢ ξένων. καὶ τῆς μὲν πα[20.1]λαιᾶς πολλοὶ γεγόνασιν, ἐπίσημος δὲ Κρατίνος ὁ καὶ πραττόμενος, μετέσχον δὲ τινος χρόνου τῆς παλαιᾶς κωμωδίας Εὐπολὶς τε καὶ Ἀριστοφάνης· τῆς δὲ μέσης καὶ αὐτῆς μὲν πολλοὶ γεγόνασιν, ἐπίσημος δὲ Πλάτων, οὐχ ὁ φιλόσοφος, ἀλλ' ἕτερός τις· ὁμοίως δὲ κακείνου τὰ δράματα

20

1 πρώτος] FVΣ¹ : πρώτον CO^d | Σουσαρίων] FO^dVΣ¹ : σουδάρων C | ἐμμέτρου] CO^dVΣ¹ : ἐμψύχου F 2 λήθη κατέλαβε] F : λήθη κατενεμήθη CV : λήθη κατανεμήθησαν O^d : οὐ φέρεται Σ¹ 2-3 τοῦ... φέρονται.] om. Σ¹ 2 πρώτου] C : om. FO^dV | αὐτοῦ] FV : om. CO^d | μνήμῃ] CO^d : μνήμης F : μνήμην V 4 λεώς.] Σ : λέως F : λέξεως O^dV : λέξεως λεῶς C | λέγει τάδε.] Schol. a Bekkero [Anecd. Graec. vol. II/III] edita : τάδε λέγει CFO^dVΣ¹ 5 Φιλίνου] CO^dΣ¹ : φιλοῖνου V : φιλήνης F | Μεγαρόθεν] γεγαρόθεν O^d | Τριποδίσκιος] VΣ¹ : τριποδοδίσκιος C : τριποδίσκος O^d : τρίποδος κίων F 8 δεξαμένου τοῦ πράγματος] CO^dVΣ¹ : δεξάμενοι τοῦ δράματος F | κωμωδοί] CO^dVΣ¹ : κωμικοὶ F | διακωμωδοῦντες καὶ] V : om. cett. 9-610,2 ἀναστέλλοντες... μεμαθήκαμεν.] om. F 11-12 ἐπειδὴ... πολιτείας] om. Σ¹ 11 ἐπὶ] CO^d : ἐπίμονόν ἐστι καὶ διηνεκές, ὥς που φησὶ σοφὸς τις, αἰεὶ V 11-12 τῆς... πολιτείας] om. V 13 τοῦ φανερώς] O^dVΣ¹ : τοῦ μὴ φανερώς C 14 ὅθεν] CO^d : V 14-15 ὅθεν... κωμικῶν.] αἰνιγματωδῶς κωμωδεῖν ἐπιτρέποντες Σ¹ 15 ἠλέγχοντο ὑπὸ] O^dV : ἔκτοτε C 15-16 ἐπὶ... ἐπικρατούσης] om. Σ¹ 15 τὸ πλεῖον προιούσης] O^d : τὸ πλείστον προιούσης C : πλείστον προιούσης V 16 καὶ τοῦ] O^d : τοῦ CV 19 ἡ αἰνιγματωδῶς] A : ἡ δὲ αἰνιγματώδης E : καὶ αἰνιγματώδης CO^dV | ἡ⁴] om. CO^d 21 ὁ καὶ πραττόμενος] om. Σ¹ πραττόμενος] CO^d : πλαττόμενος V 21-22 μετέσχον... κωμωδίας] om. V 22 καὶ αὐτῆς μὲν πολλοὶ] Schol. a Bekkero [Anecd. Graec. vol. II/III] edita : καὶ αὐτοὶ μὲν πολλοὶ CO^dV : πολλοὶ μὲν καὶ αὐτοὶ Σ¹ 23 Πλάτων] Σ¹ : Πλάτων τις CV : τις Πλάτων O^d 23-610,1 ἀλλ'... φαίνεται.] om. Σ¹ 23 δὲ²] V : om. CO^d

Als erster trat ein gewisser Susarion als Archeget der metrisch geformten Komödie hervor. Dessen Dramen hat zwar Vergessen umfassen, zwei oder drei Iamben seines ersten Stückes haben sich im Gedächtnis erhalten. Es sind dies folgende Verse (Susarion F 1 PCG):

*„Höret, Volk: Susarion sagt dies.
Der Sohn des Philinos aus Megara, der Tripodiskier.
Ein Unglück sind Frauen – aber dennoch, Mitbürger,
unmöglich ist es ein Haus ohne Unglück zu bewohnen.“*

Nachdem nun die Sache ihren Anfang genommen hatte, traten viele Komöden hervor, sie verspotteten und tadelten die, die auf schlechte Weise lebten, und die, die sich an Ungerechtigkeiten erfreuten, und sie setzten den unpassenden und ungerechten Taten dieser Menschen ein Ende, und sie nützten öffentlich dem Staat der Athener. Da nun das Widergesetzliche über das Gemeine siegt², das Schöne hingegen rasch aus der Staatsordnung der Menschen entflieht, begannen nach nicht langer Zeit die Archonten in Athen die Komöden daran zu hindern, offen auf solche Weise und namentlich die Übeltäter zu tadeln. Denn sie selbst wollten Unrecht begehen, ohne Tadel dafür zu erhalten, und deswegen kritisierten sie die Komöden. Von daher wurden sie nur noch gleichsam in verrätselnder Weise und nicht mehr offen von den Komöden getadelt. Ferner, als noch weiter die Schlechtigkeit vorangeschritten war und oberhand gewonnen hatte, wurden die Komöden auch am verrästelnden Tadeln und Verunglimpfen der Mächtigen und der Archonten der Stadt gehindert.

Deswegen scheint die Komödie auch drei unterschiedlichen Formen aufzuweisen. Die eine wird die Alte genannt, die am Beginn offen tadelte, die andere die Mittlere, die auf verrätselter Weise tadelte, und die dritte die Neue, die dies gar nicht mehr tat außer bei Sklaven und Fremden.

Und es gab viele Vertreter der Alten Komödie, bedeutend war Kratinos, der auch zu den wissenschaftlich behandelten Dichtern gehörte; eine gewisse Zeit hatten an der Alten Komödie Anteil Eupolis und Aristophanes. Auch für die Mittlere Komödie selbst gab es viele Dichter, bedeutend war Platon, nicht der Philosoph, sondern ein anderer. Gleichwohl ist auch von dessen Dramen nichts

οὐ φαίνεται. τῆς δὲ νέας ὁμοίως πολλοὶ γεγόνασιν, ἐπίσημος δὲ ὁ Μένανδρος, ὃς ἄστρον ἐστὶ τῆς νέας κωμωδίας, ὡς μεμαθήκαμεν.

εἴρηται δὲ κωμωδία οἰοῖται ἢ ἐπὶ τῷ κώματι ὥδῃ· καὶ γὰρ περὶ τὸν καιρὸν τοῦ ὕπνου ἐξ ἀρχῆς ἐφευρέθη· κῶμα γὰρ ὁ ὕπνος· ἢ ἢ τῶν κωμῶν ὥδῃ· κῶμαι γὰρ λέγονται οἱ μείζονες ἀγροί.

ταύτην οὖν τὴν κωμωδίαν δεῖ βιωτικῶς ἀναγινώσκειν, τουτέστιν ὡς ἐν τῷ βίῳ, μιμουμένους τὸ παρεισαγόμενον πρόσωπον καὶ τὴν ἐκείνου σχέσιν ἀναματτομένους.

Τὰ δὲ ἐλεγεία λιγυρώς] ἐλεγείον ἑμμετρὸς ἐστὶ στίχος, ἐλλείπων ἐνὶ ποδὶ τοῦ ἥρωικοῦ στίχου, εἰς δύο πενθημιμερῇ τεμνόμενος, οἷον ‘νήιδες οἱ Μούσης οὐκ ἐγένοντο φίλοι’ (Call. F 1,2 Pf.). οὗ τὸ μὲν πρῶτον τμήμα ἀδιαφόρως καὶ σπονδαῖον καὶ δάκτυλον ἐπιδέχεται, τῆς [δὲ] μετὰ τοὺς δύο πόδας περιττεούσης συλλαβῆς καὶ τὴν πενθημιμερίδα τομὴν ἀποτευματιζούσης πάντως μακρᾶς οὔσης φύσει ἢ θέσει· τὸ (δὲ) δεύτερον τμήμα τοὺς μὲν δύο πόδας πάντως δακτύλους θέλει ἔχειν, τὴν δὲ τελευταίαν συλλαβὴν ἀδιάφορον τῷ λόγῳ τῶν μέτρων, ὡς μεμαθήκαμεν· παντὸς γὰρ μέτρου ἀδιάφορος ἐστὶ ἢ τελευταία συλλαβή.

Τούτῳ οὖν τῷ μέτρῳ πολλοὶ ποιηταὶ τινα γεγραφήκασιν, ἅτινα καλεῖται ἐπικήδεια· πρὸς γὰρ παραμυθίαν, τοῦ τετελευτηκότος τὰ καλὰ μνημονεύοντες, καὶ τῶν συγγενῶν αὐτοῦ καὶ φίλων τῇ παραινέσει τὴν λύπην ἀναστέλλοντες, τοῦτο τὸ μέτρον ἐπὶ τῆς κηδείας ἔλεγον· διὸ καὶ καλεῖται ἐλεγεία, οἰοῖται ἐλεεία, τοῦ γ ἐκθλιβομένου, παρὰ τὸ ἐλεεῖν τὸν τετελευτηκότα· ἢ ἐλεγεία οἰοῖται εὐλεγεία, παρὰ τὸ εὖ λέγειν τὸν ἀπο[21.1]βιώσαντα· ἢ παρὰ τὸ ἔλεος, ὃ δηλοῖ τὸν θρήνον· τοῦτο δὲ παρὰ τὸ εὖ λέγειν. ὥσπερ ἐλεοῦντες γὰρ τοὺς ἀποικομένους τοῦτο ἐφεύρον τὸ μέτρον. Ταῦτα οὖν τὰ ἐλεγεία πῶς ἀναγινώσκειν, ‘Λιγυρώς’, τουτέστιν ὀξυφώνως· ἢ γὰρ λύπη τῇ παρατροπῇ τῆς φωνῆς ἐκ τοῦ κλαυθμοῦ ὀξύτερά τινα παραιοῖται.

τὸ δὲ ἔπος εὐτόνως.]...

1–7 ὃς...ἀναματτομένους.] om. V 2 ἐστὶ] CO^d: κέκληται Σ¹ | ὡς μεμαθήκαμεν.] om. Σ¹ 3 οἰοῖται ἢ] Σ¹: οἰονοῖ CO^d: ἢ | περὶ] CO^dΣ¹: παρὰ F 4 ἐξ ἀρχῆς] F: om. CO^dΣ¹ | κῶμα... ὕπνος:] CΣ¹: om. FO^d | κωμῶν] F: κωμητῶν CO^dΣ¹ 7 καὶ...ἀναματτομένους.] ἢ ὑποβιβάζσαντας ἐν τῷ βίῳ τὴν φωνήν, οἷον “εἶπω τι τῶν εἰωθότων, ὃ δέσποτα” [Aristoph. ran. 1] Σ¹ 8 ἐλλείπων ἐνὶ ποδὶ] CO^dV: λειπῶν δύο πόδας F 9–15 εἰς...συλλαβή.] om. F 9 πενθημιμερῇ] V: πενθημιμερεῖς C: πενθημιμερῶς O^d | νήιδες οἱ Μούσης] νηίδε ἢ μούσης C 10 ἀδιαφόρως] V: διαφόρως CO^d 11 δὲ] del. Hilgard 12 δὲ] add. Hilgard 14 μέτρων ὡς] O^dV: μετρικῶν C 16 μέτρῳ] FO^d: τρόπῳ C | καλεῖται] ἐπικαλεῖται 17 τοῦ] FO^d: τῶν συγγενῶν τοῦ C | τὰ καλὰ] F: τῶν καλῶν O^d: τῶν καλῶν τούτου C 18 αὐτοῦ] F: τούτου CO^d | ἀναστέλλοντες] edd.: ἀναστελλαντες F: ἀνέστελλον CO^d 18–19 τοῦτο...ἔλεγον.] F: om. CO^d 19–20 οἰοῖται...εὐλεγεία] om. O^d 20 ἐλεγεία οἰοῖται] F: om. C | εὐλεγεία] C: εὐλογεία F 20–22 παρὰ...μέτρον.] om. F 21–22 ἢ...μέτρον.] O^d: om. C 22–24 Ταῦτα...παραιοῖται.] om. O^d 24 ὀξύτερά τινα] F: ὀξύτερα C

sichtbar. In gleicherweise gab es viele Dichter der Neuen Komödie, bedeutend war Menander, der ein Stern der Neuen Komödie ist, wie wir gelernt haben.

Es heißt Komödie wie „Gesang zur Schlafenszeit“. Denn um den Zeitpunkt des Schlafes herum wurde sie anfangs erfunden. ‚Koma‘ ist nämlich der Schlaf. Oder: der Gesang der Dörfer. Komai heißen nämlich die größeren Ländereien.

Diese Komödie gilt es also auf lebensnahe Weise zu lesen, dies heißt: wie im Leben, indem wir die eingeführte Person nachahmen und uns einen Eindruck von deren Haltung bilden.

Die Elegie klagend]³ Das Elegeion ist ein Vers, der um einen Fuß gegenüber dem heroischen (= hexametrischen) Vers zurückbleibt und in zwei penthemimerische Teile zerschnitten ist, wie zum Beispiel: „unkundige, die der Musen nicht geworden sind Freunde“ (Kallimachos F 1,2 Pf.). Hiervon nimmt der erste Abschnitt unterschiedslos (= gleichwertig) sowohl einen Spondeus wie auch einen Daktylus auf, während die auf die zwei Füße folgende überschüssige Silbe auch den penthemimerischen Einschnitt als Grenze hat und in jedem Fall lang ist, entweder durch Natur oder durch Position. Der zweite Abschnitt strebt danach, die beiden ersten Füße gänzlich daktylisch zu besitzen, die abschließende Silbe dagegen unentschieden nach dem Prinzip der Metren, wie wir gelernt haben. Denn in jedem Metrum ist die abschließende Silbe unentschieden (= *anceps*).

In diesem Versmaß haben viele Dichter etwas verfasst, was Epikeden/Trauergedichte genannt wird. Denn zum Trost, indem sie an die schönen Dinge, die sich mit dem Verstorbenen verbinden, erinnern, und unter Ermutigung für dessen Verwandte und Freunde die Trauer zum Stillstand bringen, sprachen sie in diesem Metrum bei der Bestattung. Deswegen wird es auch Elegeia genannt wie „Weh-Weh“, wobei das G ausgefallen ist, entsprechend dem Bejammern des Toten. Oder: Elegie wie Eulogie/„Gute-Rede“, von der Lobrede auf den Verstorbenen her. Oder: vom Elegos her, was den Threnos/die Klage bezeichnet. Dies kommt vom E-(= o weh)Sagen her; denn man hat, gerade wie wenn man die Verstorbenen bejammert, dieses Versmaß erfunden. Wie muss man also diese Elegie lesen? „Auf klagende Weise“, das bedeutet: mit hoher Stimme. Denn das Leid führt durch die Hinwendung der Stimme (sc. zum Klagen) aus dem Wehklagen zu bestimmten höheren Tönen.

Das Epos wohlklingend] (*dieses Lemma beschränkt sich auf Erklärungen zum Bau des Hexameters*)

[...]

[21.12] Τὴν δὲ λυρικὴν ποιήσιν ἐμμελῶς.] ἔστι τινὰ ποιήματα, ἃ οὐ μόνον ἐμμέτρως γέγραπται, ἀλλὰ καὶ μετὰ μέλους ἔσκεπται, ἃ καὶ διπλασίονα κάματον παρείχε τοῖς σκεπτομένοις, τό τε μέτρον σπουδάζουσι διασώζειν καὶ τῶν μελῶν ἐπινοεῖν τὴν εὕρεσιν. Ταῦτα οὖν τὰ ποιήματα καλεῖται λυρικά, ὡς ὑπὸ λύραν ἐσκεμμένα, καὶ μετὰ λύρας ἐπιδεικνύμενα. Γεγόνασι δὲ λυρικοὶ οἱ καὶ πραττόμενοι ἐννέα, ὧν τὰ ὀνόματά ἐστι 5 ταῦτα, Ἀνακρέων, Ἀλκμάν, Ἀλκαῖος, Βακχυλίδης, Ἴβυκος, Πίνδαρος, Στησίχορος, Σιμωνίδης, Σαπφώ, καὶ δεκάτῃ Κόριννα. Ταύτην οὖν τὴν λυρικὴν ποιήσιν δεῖ μετὰ μέλους ἀναγινώσκειν, εἰ καὶ μὴ παρελάβομεν μηδὲ ἀπομεινήμεθα τὰ ἐκείνων μέλη.

Text 10

Aus dem Kommentar des Heliodor zur τέχνη des Dionysios Thrax

Aus der Einleitung (p. 449–452 Hilgard)

[449.4 Hilgard] Ποιητὴς δὲ κεκόσμηται τοῖς τέσσαρσι τούτοις· μέτρῳ μύθῳ, ἱστορίᾳ καὶ ποιᾷ λέξει. καὶ πᾶν ποίημα μὴ μετέχον τούτων οὐκ ἔστι ποίημα, εἰ καὶ μέτρῳ 10 κέχρηται. ἔστι δὲ μέτρον μὲν ποιὰ καὶ ποσὴ λέξεων ἀπηρτισμένων σύνθεσις, κατὰ τε μέγεθος ἀπηρτισμένη καὶ τάξιν συλλαβῶν, ἐν ἰσότητι ἢ ὁμοιότητι ἢ οἰκειότητι ἦτοι τῶν μερῶν πρὸς ἀλλήλα ἢ τοῦ ὅλου πρὸς τὰ μέρη. Ποιὰ δὲ λέξις ἢ ὀνοματοπεποιη[10]μένη.

[πλάσμα δὲ τὸ μὴ ἀληθῶς πεποιημένον, ἀλλ' ὑπὸ τινος ἐσκευασμένον.] ἱστορία δὲ 15 πραγμάτων γεγονότων ἢ ὄντων ἐν δυνατῷ σαφὴς ἀπαγγελία· μῦθος δὲ ξένων πραγμάτων ἀπηρχαιωμένων διήγησις, ἢ ἀδυνάτων πραγμάτων παρεισαγωγή· πλάσμα (δὲ) τὸ δυνάμενον μὲν γενέσθαι, μὴ γεγόμενον δέ.

Ἰκανὸς δὲ ὁ μῦθος δυσωπῆσαι δι' ἡδονῆς· ἡ γὰρ μετὰ συλλογισμῶν ἀκρόασις 20 πολλάκις τὸν ἀκούοντα πρὸς ἀντίρρησην κινεῖ· ἡ ποιητικὴ ἔχει μὲν τὸ προσαγωγὸν ἐκ τῆς ἡδονῆς, δυσωπεῖ δὲ οὐκ ἐξ ἀγῶνος, ἀλλ' ὥσπερ φυσικῶς ἐναντιούμενη. Τούτον οὖν τὸν τρόπον φαίνεται καὶ Ὅμηρος πεποιηκέναι· ἐν ὄσῳ γὰρ (ὁ) ἀοιδὸς παρῆν τῇ Κλυταί-

2 μέλους ἔσκεπται] F : μέλους ἔσκεπτοντο CO^d : σκέψεως μέλους V 2–5 ἃ...ἐπιδεικνύμενα.] om. V 2 διπλασίονα CO^d : διπλάσιον F : διπλοῦν Σ¹ 5 δέ] FO^dV : om. C | οἱ καὶ πραττόμενοι O^d : καὶ οἱ πραττόμενοι C : οἱ καὶ πράττονται F : καὶ οἱ περιὰρτομενοι V 6 Ἀλκαῖος] FO^dV : om. C 8 τὰ ἐκείνων μέλη.] CFO^d : τῶν ἐκείνων μελῶν V 9 μύθῳ] (ἢ πλάσματι) add. edd., falso ut credo 10 τούτων] (τῶν τεσσάρων) τούτων Kaibel 11 ἀπηρτισμένων] A : ἀπηρτισμένη E 12 ἀπηρτισμένη] A² : ἀπηρτισμένως A : ἀπηρτισμένον E : del. Kaibel 13 πρὸς τὰ μέρη.] Kaibel, Hilgard : πρὸς ἕτερα AE | λέξις] Hilgard : λέγεται AE : (λέξις) λέγεται Kaibel 14 πλάσμα...ἐσκευασμένον.] del. Hilgard | μὴ...ἐσκευασμένον.] μὴ ἀληθῶς, ἀλλὰ πεποιημένον ὑπὸ τινος ἐσκευασμένον e.g. Kaibel 16 ἀπηρχαιωμένων] Kaibel, Hilgard : ἀπηρχαιομένη E : ἀπηρχαιομένη A | δέ] add. Hilgard 18 δυσωπῆσαι] Usener : σιωπῆσαι AE 21 ὁ] add. Usener 21–614,1 Κλυταίμνηστρα] edd. : κλητεμνήστρα A : κληταμνήστρα E

Die lyrische Dichtung musikalisch] Es sind bestimmte Gedichte, die nicht nur in Versen geschrieben sind, sondern auch mit Musik/Gesang ersonnen sind, was ihren Verfertignern eine doppelte Mühe macht, weil sie sich darum bemühen müssen, das Metrum zu bewahren und auch die Erfindung der Musik dazu zu ersinnen. Diese Gedichte nennt man also Lyrik, weil sie mit Hilfe der Lyra verfertigt und zur Lyra vorgetragen werden. Es sind als Lyriker hervorgetreten die auch wissenschaftlich behandelten neun Dichter, deren Namen lauten: Anakreon, Alkman, Alkaios, Bakchylides, Ibykos, Pindar, Stesichoros, Simonides, Sappho, und als zehnte Korinna. Diese lyrische Dichtung muss man also mit Musik lesen, auch wenn wir deren Musik nicht erhalten und auch nicht in Erinnerung haben.

Text 10

Aus dem Kommentar des Heliodor zur τέχνη des Dionysios Thrax

Aus der Einleitung (p. 449–452 Hilgard)

[p. 449.4 Hilgard] Ein Dichter ist ausgezeichnet durch diese vier (Elemente):⁴ Metrum, Fabel, Darstellung⁵ und Sprachgestaltung von einer bestimmten Qualität.⁶ Und jedwedes Gedicht, das nicht an diesen vier Komponente Anteil hat, ist kein Gedicht, mag es auch das Metrum aufweisen. Ein Metrum ist eine Komposition von bestimmter Qualität und Quantität aus dazu passenden sprachlichen Ausdrücken, passend bezüglich der Quantität und Anordnung der Silben, in Gleichheit oder Ähnlichkeit oder Zusammengehörigkeit der Teile zueinander oder des Ganzen zu den Teilen.⁷ Ein sprachlicher Ausdruck von bestimmter Qualität ist ein solcher, der ein Wort bildet.

[Ein erfundener Stoff (plasma) ist das, was nicht in Wahrheit geschehen ist, sondern von jemanden erdacht worden ist.] Ein historischer Stoff (historia) ist die soweit möglich klare Mitteilung von Begebenheiten/Sachverhalten, die geschehen sind, oder existieren. Fabel (mythos) ist die Erzählung fremder Geschehnisse, die durch ihr hohes Alter gekennzeichnet sind, oder Einführung von Geschehnissen, die unmöglich sind. Ein erfundener Stoff (plasma) ist etwas, was geschehen könnte, aber nicht geschehen ist.⁸

Die Fabel (mythos) ist geeignet, Beunruhigung unter Vergnügen zu erzeugen.⁹ Denn das Zuhören, das mit nachrechnendem Mitdenken verbunden ist, bewegt den Hörer oft zum Widerspruch. Die Dichtkunst besitzt Anziehung infolge des Vergnügens, produziert jedoch Unwillen nicht aus einem Wettbewerb heraus, sondern weil sie sich gleichsam von Natur aus widersetzlich (sc. zur Vernunft) zeigt.¹⁰ Diesen Wesenszug scheint auch Homer bedichtet zu haben.¹¹ Denn solange

μνήστρα, ἀπῆγεν αὐτὴν τοῦ περὶ πορνείαν ἔχειν, καὶ τοῦτο [20] ὀρώντα Αἴγισθον πρότερον ἐκβαλόντα τὸν αἰοδὸν οὕτως ἀναπεῖσαι.

Ἔστι δὲ ποιητικὴ ἀπαγγελία πραγμάτων διὰ μέτρων καὶ ῥυθμῶν μετὰ τινος κατασκευῆς τὸ μυθῶδες, μετὰ καὶ τοῦ ἀληθοῦς ἐνίοτε συμπεπλεγμένον μετὰ ἱστορίας ἐν ποίᾳ λέξει περιέχουσα· ποιητὴς δὲ ὁ κατὰ μετουσίαν τῆς ποιητικῆς (τὸ) ὄνομα ἐσχηκῶς 5 τεχνίτης· ποίησις δὲ κυρίως ἢ διὰ μέτρων ἐντελής ὑπόθεσις ἔχουσα ἀρχὰς καὶ μέσα καὶ πέρατα· ποίημα δὲ μέρος ποιήσεως. Ποιήματος πλάσματα ἄδρὸν, ἰσχνόν, ἀνθηρὸν τὸ καὶ μέσον· ἄδρὸν τὸ διηρμένον ὄγκῳ τῷ κατὰ φύσιν, οἶον·

ἀμφὶ δ' ἄρ Αἴαντος δοιοὺς ἴσταντο φάλαγγες·

ἰσχνὸν τὸ συνεσταλμένον ὄγκῳ τῷ κατὰ φύσιν οἶον·

ὥς δ' ὅτ' ἄν [30] ὠδίνουσιν ἔχῃ βέλος·

ἀνθηρὸν τὸ μέσον ἀμφοῖν, οἶον·

ὥς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη·

ἀνθηρὸν δὲ λέγεται, ὅτι ἀρμόζει μάλιστα πρὸς ἀπαγγελίαν λειμώνων καὶ ἀνθέων. Ἀντίκειται δὲ τῷ μὲν ἄδρῳ [450.1] τὸ σκληρὸν καὶ τὸ βραχύ, τῷ δὲ ἰσχνῷ τὸ πλατὺ καὶ 15 τὸ παχύ, τῷ δὲ ἀνθηρῷ τὸ ἀγλευκὲς καὶ τὸ λογοειδές.

Ποιήσεως χαρακτῆρες τρεῖς, διηγηματικός, δραματικός, μικτός· διηγηματικός ἐστὶν ὁ κεχωρισμένος μὲν τῶν παρεισαγομένων προσώπων, ὑπ' αὐτῶν δὲ ποιητῶν λεγόμενος· δραματικὸς δὲ ὁ κεχωρισμένος τοῦ ποιητικοῦ προσώπου, ὑπὸ δὲ τῶν παρεισαγομένων 20 προσώπων λεγόμενος· μικτός δὲ ὁ ἐξ ἀμφοῖν συγκεείμενος.

Εἶδη τοῦ διηγηματικοῦ καὶ μικτοῦ τέσσαρα, ἐπικόν, ἐλεγειακόν, ἱαμβικόν, μελικόν. Τοῦ δραματικοῦ εἶδη τρία, τραγικόν, κωμικόν, σατυρικόν.

[10] Μέλος ἐστὶ ποίημα παρ' ἰδιότητα ῥυθμοῦ πεποιημένον.

Ἀποστολικὸν μέλος ἐστὶ τὸ πεμπόμενον πρὸς τινα, περιέχον παραινέσεις ἢ αἵτησιν παρ' αὐτοῦ δωρεᾶς.

Γνωμολογικόν ἐστὶ τὸ γνώμας καὶ παραινέσεις καὶ ὑποθήκας περιέχον πρὸς τινα.

Ἰόβακχόν ἐστὶ μέλος ἀδόμονεον εἰς Διόνυσον· εἴρηται δὲ ἀπὸ τοῦ λέγειν ἰὼ Βάκχε.

1 ἀπῆγεν] ἀπάγειν Usener 2 ἐκβαλόντα] Usener : ἐκβάλλοντα A : ἐκβάλλοντα E 3 Ἔστι... ἀπαγγελία] ἔστι δὲ (ποίημα) ποιητικὴ ἀπαγγελία tempt. Kaibel, sed cf. Aphthonius GL VI p. 56 K: *Poetica est ars ipsa: nam poesis et poema distant eo [...]*; Diomedes GL I p. 473 K: *poetica est [...]* *metrica structura ad utilitatem voluptatemque accomodata [...]* *poetica ars ipsa intellegitur.* 4 συμπεπλεγμένον] E : συμπεπλεγμένων A 5 τὸ] add. Hilgard 6 διὰ μέτρων ἐντελής] E : διαμετρεντελής A 8 διηρμένον] Usener : δηρημένον AE | τῷ] edd. : τῷ A : τὸ E 10 ὄγκῳ... φύσιν] om. E; del. Kaibel 15 βραχύ] edd. : παχύ AE 15–16 πλατὺ... παχύ] edd. : ξηρὸν καὶ τὸ βραχύ AE 16 ἀγλευκὲς] Kaibel, Hilgard: ἀγλαυκὲς AE : ἀγλυκὲς Usener 18 μὲν] A : om. E | ποιητῶν] E : ποιητικῶν A 21 Εἶδη τοῦ διηγηματικοῦ καὶ μικτοῦ τέσσαρα] Εἶδη τοῦ διηγηματικοῦ***. (Εἶδη τοῦ) μικτοῦ τέσσαρα Usener 23–616,19 Μέλος... εὐωχίαν.] om. A 27 Ἰόβακχόν ἐστι] edd. coll. Phot./Procl.Chrest. : πρὸ βακχόν ἐστι E | ἰὼ Βάκχε.] edd. coll. Horat. sat. 1,3,7: ἰόβακχι E

der Sänger Klytaimestra beistand, hielt er sie davon ab, sich mit Ehebruch zu befassen, und weil Aigisth dies sah, habe er zunächst den Sänger verbannt und sie so überreden können.

Es ist Dichtkunst¹² die Mitteilung von Geschehnissen durch Metren und Rhythmen, die mit einem gewissen Aufwand das Fabulöse, das mit auch dem Wahren bisweilen verflochten ist, mit historischem Stoff in einer bestimmten Sprache umfasst. Ein Dichter ist der Künstler, der seinen Namen gemäß Teilhabe an der Dichtkunst hat. Dichtung ist im eigentlichen Wortsinn der metrisch gestaltete in sich vollständige Stoff, der Anfänge, Mitten und Enden hat. Das Dichtwerk ist ein Teil der Dichtung. Die Stilarten¹³ eines Dichtwerks sind der erhabene Stil, der schlichte, der blühende, der auch der mittlere ist.

Erhaben ist das von natürlicher Würde Gehobene, wie:

„um die beiden Aias stellten sich die Reihen.“ (Il. 13, 126)

Schlicht ist das, was an natürlicher Würde reduziert ist, wie:

„wie wenn eine Frau in Wehen ein Geschoss trifft.“ (Il. 11, 269).

Blühend ist der Stil, der die Mitte zwischen beiden bildet, wie:

„wie wenn die Tochter des Pandareos“ (Od. 19, 518).

Blühend heißt ein Stil, weil er am besten zur Beschreibung von Wiesen und Blüten passt. Entgegengesetzt¹⁴ ist dem Erhabenen [p. 450] das Spröde und das Knappe, dem Schlichten das Breite und das Dicke, dem Blühenden das, was ohne Süße ist, und das Prosaisch-Umgangssprachliche.

Es gibt drei Typen der Dichtung, den erzählenden Typus, den dramatischen und den gemischten. Erzählend ist der Typus, der ohne (im Text) eingeführte Figuren auskommt und von den Dichtern selbst vorgetragen wird. Dramatisch ist der Typ, der ohne die Figur des Dichters von eingeführten Figuren vorgetragen wird. Gemischt ist der Typus, der aus beiden Formen besteht.

Formen des erzählenden und gemischten Typus gibt es vier: das Epische, das Elegische, das Iambische und das Melische/Lyrische, des dramatischen Typus drei: das Tragische, das Komische und das Satyrhafte.

Melos/Lied ist ein Gedicht, das in einer spezifischen Art von Rhythmus gedichtet ist.

Ein ‚Geleit-Lied‘ ist das, was an jemanden geschickt wird und Ermahnungen enthält oder die Forderung nach einem Geschenk von ihm.

Ein ‚Sinnspruch-Lied‘ ist das, was Sinnsprüche, Ermahnungen und Anweisungen, die an jemanden gerichtet sind, enthält.

Ein ‚Iobakchos‘ ist ein Lied, das auf Dionysos gesungen wird. Es ist nach dem Ruf ‚io Bakchos‘ benannt.

Δαφνηφορικόν ἐστι τὸ ἀδόμενον εἰς τὸν Ἀπόλλωνα ὑπὸ τῶν κομιζόντων τὴν δάφνην ἐκ τῶν Τεμπῶν.

Τριποδηφορικόν ἐστι τὸ ἀδόμενον ἐπὶ προπομπῇ τρίποδος, ὃν ἔπεμ[20]πον οἱ Θηβαῖοι ἐξ ἔθους τῷ Διὶ τῷ Δωδωναίῳ εἰς Δωδώνην.

Ὀσχοφορικόν ἐστι τὸ γραφόμενον εἰς Ἀθηναίων ἡιθέους δρόμον ἀγωνιζομένους καὶ 5 κρατοῦντας κλῆμα βοτρώων πλήρες, ὃ καλεῖται ὠσχος· ποιοῦνται δὲ τὸν δρόμον ἐκ τοῦ Διονυσίου εἰς τὸ τῆς Σκιράδος Ἀθηνᾶς ἱερόν.

Ὑμέναιός ἐστι τὸ εἰς γαμοῦντας ἀδόμενον, ὁμόνοιαν περιέχον.

Ἐπικήδειόν ἐστι τὸ ἐπὶ προκειμένῳ νεκρῷ ἀδόμενον.

Ἐμβατήριόν ἐστι τὸ περιέχον ἀσκησιν ἐνοπλίου κινήσεως καὶ προτροπὴν εἰς 10 πόλεμον· ἤδετο δὲ παρὰ Λακεδαιμονίοις.

Ἐγκώμιόν ἐστι κυρίως μὲν τὸ εἰς κώμην εἰρημένον, ἀπὸ τοῦ ἀρ[30]χαίου ἔθους, ἐπειδὴ κωμηδὸν ὦκουν, ὅθεν καὶ κωμωδίαί κέκληνται· λέγεται δὲ καὶ εἰς ἄνθρωπον καὶ πόλιν, ἐπαίνου περιεκτικόν.

Ἐρωτικόν ἐστι τὸ πεποιημένον εἰς ἔρωτα καὶ ἐπιθυμίαν γυναικὸς ἢ παρθένου. 15

Προσευκτικόν ἐστι τὸ ἀδόμενον εἰς πάντας τοὺς θεοὺς καὶ δι' εὐχῆς αἰτησὶν τινα περιέχον.

[451.1] Παροινίον ἐστι τὸ ἐν συμποσίοις ἀδόμενον εἰς προτροπὴν καὶ εἰς ὁμόνοιαν τῶν παρόντων καὶ εἰς εὐχίαν.

Σύνταγμα ἐστι λέξις διὰ μέτρων κολοβῶν ἐπὶ πολλὰ διατείνουσα, ἢ σύνταξις 20 μέτρου κατὰ κολοβὸν ἀπηρτισμένη ἄνευ μέλους, ἢ μέτρον εἰς λόγους κολοβοὺς τετημέ-
νον.

Ὑμνος ἐστὶ ποίημα περιέχον θεῶν ἐγκώμια καὶ ἡρώων μετ' εὐχαριστίας.

Ἐγκώμιόν ἐστι ποίημα ἢ σύγγραμμα περιέχον ἀνθρώπων καὶ πόλεων ἔπαινον.

[10] Ἐπινίκιός ἐστι ποίημα περιέχον τῶν νενικηκότων ἐγκώμιον, ἐπ' αὐτῇ τῇ νίκῃ 25 καὶ δι' αὐτὴν γεγονός.

Παιάν ἐστι ποίημα πρὸς Ἀπόλλωνα καὶ Ἄρτεμιν, (περι)έχον προσφώνησιν ἐπὶ παραιτήσει λοιμῶν ἢ στάσεων ἢ τῶν παραπλησίων.

1 ὑπὸ] edd. : ὑπὲρ E 6 ποιοῦνται] edd. : ποιεῖται E 7 Διονυσίου] edd. : Διονυσίου E | Σκιράδος] edd. : σκιρράδος E 9 Ἐπικήδειόν] edd. : ἐπικήδιόν E 10 προτροπὴν] edd. : προτροπῆς E 13 ἐπει-
δῇ] edd. : ἔπειτα E 20 ἢ σύνταξις] A : ἢ καὶ σύνταξις E 21 ἀπηρτισμένη] AE : ἀπηρτισμένον
Cramer 23 εὐχαριστίας.] E : εὐχαριστείας A 27 περιέχον] Hilgard : ἔχον AE 28 παραπλησίων.]
E : παραπλησίον A

„Daphnephorikon“ (Lorbeer-Prozessions-Lied) ist ein Lied, das auf Apollon gesungen wird von denen, die den Lorbeer aus dem Tempe-Tal¹⁵ bringen.

„Tripodephorikon“ (Dreifuss-Prozessions-Lied) ist ein Lied, das bei der Entsendung des Dreifusses, den die Thebaner entsprechend einem Brauch dem dodonischen Zeus nach Dodona schickten, gesungen wird.

„Oschophorikon“ (Weinranken-Prozessions-Lied) ist ein Lied, das geschrieben wird für die jungen Männer der Athener, die einen Wettbewerb im Lauf durchführen und dabei eine Ranke voll von Weintrauben halten, die „Oskhos“ (Weinranke) genannt wird. Sie führen den Lauf vom Heiligtum des Dionysos zum Heiligtum der Athene Skiras durch.

„Hymenaios“ ist das Lied, das für Heiratende gesungen wird und von Eintracht erfüllt ist.

„Epikediton“ (Klagelied) ist das Lied, das für eine aufgebahrte Leiche gesungen wird.

„Embaterion“ (Marchlied) ist ein Lied, das die Übung der Bewegung in einer Vollrüstung umfasst und die Aufforderung zum Krieg. Gesungen wurde es bei den Lakedaimoniern.

„Enkomion“ (Lobpreis) ist im eigentlichen Wortsinn etwas, das für ein Dorf gesagt wird, von einem alten Brauch her, weil man dorfweise geteilt wohnte, von woher auch die Komödien ihren Namen haben. Es wird auf einen Menschen wie auf eine Stadt¹⁶ gesagt, es umfasst Lob.

„Erotikon“ (Liebeslied) ist ein Lied, das auf die Liebe und die Sehnsucht nach einer Frau oder einem jungen Mädchen gedichtet ist.¹⁷

„Proseuktikon“ (Gebetslied) ist ein Lied, das auf alle Götter gesungen wird und unter Gebet eine bestimmte Bitte enthält.

„Paroinion“ (Weinlied) ist ein Lied, das in Symposien gesungen wird, zum Zweck der Aufmunterung, zur Herstellung von Eintracht unter den Anwesenden und zu deren Wohlergehen.

„Syntagma“ (Komposition) ist eine sprachliche Ausdrucksform, die sich unter Gebrauch verkürzter Metren auf vieles erstreckt, oder eine Zusammenfügung eines Metrums unter Verkürzung in passender Weise verfasst, ohne Lied, oder ein Metrum, das auf verkürzte Wörter/Sätze zugeschnitten ist.¹⁸

„Hymnos“ ist ein Gedicht, das Lobpreis von Göttern und Helden unter Danksagung umfasst.

„Enkomion“ ist ein Gedicht oder Prosatext, der Lob für Menschen und Städte umfasst.

„Epinikios“ (Siegeslied) ist ein Gedicht, das den Lobpreis für die, die gesiegt haben, umfasst, unmittelbar am Sieg selbst und durch ihn hervorgerufen.

„Paian“ ist ein Gedicht für Apoll und Artemis, das eine feierliche Anrede umfasst mit dem Ziel, eine Abwendung von Seuchen, Bürgerkriegen oder Ähnlichem zu erreichen

Σκολιόν ἐστι ποίημα πρὸς συμποσίου συναγωγὴν εὐθέτως ἔχον ἱστορίαις καὶ παιδιαῖς οἰκείαις πτότῳ συμπεπλεγμέναις· καλεῖται δὲ καὶ ἐποίνιον καὶ παροίνιον, ὡς ἀνωτέρω δεδῆλωται.

Προσόδιον ἐστι ποίημα ὑπὸ ἀρρένων ἢ παρθένων χοροῦ ἐν τῇ προσόδῳ τῇ πρὸς τὸν θεὸν ἀδόμενον· φέρεται δὲ ἐν τούτῳ τῷ γένει καὶ τὸ ἀποτρεπτικόν. ἔστι δὲ ποίημα 5
σπαστικόν, κατὰ τὸν ἀπὸ τῶν [20] θεῶν χωρισμὸν ἀδόμενον.

Διθύραμβός ἐστι ποίημα πρὸς Διόνυσον ἀδόμενον ἢ πρὸς Ἀπόλλωνα, παραπλοκαὶ ἱστοριῶν οἰκείως.

Σῖλλος ἐστὶ ποίημα λαιδορίαν κατὰ τινος περιέχον.

Θρήνός ἐστι ποίημα ὀδυρμὸν περιέχον καὶ ἐγκωμιαστικὸν τοῦ τετελευτηκότος. 10

Ὑπόρχημα ἐστὶ ποίημα πρὸς ὄρχησιν γεγραμμένον πρὸς τὸν αὐτὸν ρυθμὸν, ὃς δὴ ὑπορχηματικὸς καλεῖται.

Ρυθμός ἐστι σύστημα συγκείμενον ἐκ χρόνων, οὐ πάντως συγκείμενων πρὸς ἀλλήλους· οὐ γὰρ πᾶσα χρόνων σύνθεσις ἔρρυθμος· (ἀλλὰ [30] ἡρεμία τε καὶ) κίνησις χρόνων ἐν μεγέθει τακτῷ συλλαμβανομένη· ἢ ἀνὰ λόγον μεταλλάξει δύο χρόνων συγκει- 15
μένη τάξις, βραδέως τε καὶ ταχέως.

Πρόλογός ἐστι προαναφώνησις τῶν διὰ τοῦ δράματος εἰσάγεσθαι μελλόντων.

[452.1] Ῥήσις (ἐστὶ) λόγος διεξοδικὸς ὑπὸ τινος τῶν ὑποκριτ(ικ)ῶν προσώπων λεγόμενος πρὸς τὸν ὄχλον.

Ἀμοιβή ἐστι τῶν εἰσαγομένων προσώπων διάλογος. 20

Ἀγγελός ἐστι ὁ τῶν πεπραγμένων ἔξω τῆς πόλεως ἢ τῆς οἰκίας ἀπαγγελίαν ποιούμε-
νος.

Σκηνικὴ ᾠδή ἐστὶν (ἢ) ἐξ ὑποκριτικοῦ προσώπου λεγομένη.

Κούρισμα ἐστὶν ᾠδὴ πένθους μετέχουσα καὶ συμφορᾶς ἀποκεκαρμένων τὰς τρίχας.

Σάλπιγξ ἐστὶ λόγος περιέχων τὰ πολεμικά. 25

[10] Σκοπὸς ἐστὶν ὁ (ἐκ) τῆς ἀλλοδαπῆς χώρας ἐρχομένων τὴν ἀπαγγελίαν ποιούμε-
νος πόρρωθεν.

Χορός ἐστὶ σύστημα πλειόνων ἐμμελῶς τὰ προκείμενα φθεγγομένων.

2 παιδιαῖς] edd. : παιδείας AE | καὶ ἐποίνιον] edd. : καὶ ἐπίνοιον E : ἐπίνοιον A 2–3 καὶ²...
δεδῆλωται.] om A 4 ἀρρένων] A : ἀρσένων E 5 ἀποτρεπτικόν.] AE : ἀποτεπτικόν dubitanter
Hilgard coll. Menand.rhet. : ἀποστεπτικόν Kaibel coll. Et. magn. p. 131,37: ἀποστεπτικόν ἄισμα
6 σπαστικόν] AE : ἀσπαστικόν Kaibel 7 παραπλοκαὶ] AE : περιπλοκαὶ Cramer 7–8 παραπλο-
καὶ ἱστοριῶν οἰκείως.] AE : παραπλοκάς ἱστοριῶν οἰκείων (περιέχον)Hilgard 9 περιέχον.] A :
ἐμπεριέχον E 11–12 ὃς δὴ ὑπορχηματικὸς] Schneider : ὃ δὴ ὑπορχηματικὸν AE 13 πάντως]
Usener : πάντων AE 14 ἔρρυθμος] A : εὐρυθμος E | ἀλλὰ...καὶ] add. Usener 15–16 ἀνὰ λόγον
μεταλλάξει δύο χρόνων συγκειμένη] Usener : ἀναλογία μεταξύ δύο λόγων κειμένη AE 17 προαναφώ-
νησις] AE : προαναφωνητικὸς Cramer 18 ἐστὶ] add. Hilgard | ὑποκριτικῶν] Hilgard : ὑποκριτῶν
AE 20 ἐστὶ] E : δὲ A 23 ᾠδὴ ἐστὶν] E : δὲ ᾠδὴ A | ἢ] add. Hilgard 24 ἐστὶν ᾠδὴ] E : δὲ ᾠδὴ A
25 ἐστὶ] E : δὲ A 26 Σκοπὸς ἐστὶν ὁ] E : σκοπὸς δὲ ὁ A | ἐκ] add. Hilgard 28 Χορός ἐστὶ] E :
χορὸς δὲ A | φθεγγομένων.] Hilgard : φθεγγομένου AE

„Skolion“ ist ein Gedicht, das zur Zusammenführung zum Symposion nützlich angelegt ist, weil es Geschichten und passende Scherze mit dem Trinken verbindet. Es wird auch Lied-zum-Wein/Epoinion und Lied-beim-Wein/Paroinion genannt, wie weiter oben gezeigt.

„Prosodion“/Prozessionslied ist ein Gedicht, das von jungen Männern und jungen Frauen eines Chores bei der Prozession zu einem Gott gesungen wird. Zu dieser Gattung von Lied gehört auch das „Abkehr-Lied“/Apotreptikon.¹⁹ Es ist ein Lied mit einer zusammenziehenden Dimension²⁰, das bei der Trennung von den Göttern gesungen wird.

„Dithyrambos“ ist eine Dichtung, die auf Dionysos oder auf Apoll gesungen wird, im eigentlichen Sinn: Verflechtungen von Geschichten.

„Sillos“²¹ ist ein Gedicht, das eine Schelte gegen jemanden umfasst.

„Threnos“ ist ein Gedicht, das Jammern umfasst und lobpreisend auf einen Verstorbenen ist.

„Hyporchema“ ist ein Gedicht, das zum Tanz geschrieben ist im selben Rhythmos (sc. wie der Tanz), der daher der „hyporchematische“ genannt wird.

„Rhythmos“ ist eine (Ton-²²)Komposition,²³ die aus Zeiteinheiten²⁴ besteht, die nicht in jedem Fall zueinander passen.²⁵ Denn nicht jede Zusammenfügung von Zeiteinheiten hat Rhythmos. Vielmehr (ist Rhythmos) die Ruhe und die Bewegung von Zeiteinheiten, die in einer festgesetzten Größe zusammengefasst ist. Oder es ist die nach einem Prinzip durch Abwechslung zweier Zeiteinheiten zugrunde liegende Ordnung, nämlich einer langsamen und einer schnellen Zeiteinheit.²⁶

„Prolog“ ist die Vorankündigung derjenigen Personen/Dinge, die durch das Drama auf die Bühne gebracht werden.

„Rhesis“/Rede ist eine ausführlich erörternde Rede, die von einer der durch einen Schauspieler dargestellten Figuren zum Publikum gesprochen wird.

„Amoibe“/Wechsel ist ein Dialog der auf die Bühne gebrachten Figuren.

„Angelos“/Bote ist derjenige, der einen Bericht gibt über Geschehnisse außerhalb der Stadt oder des Hauses.

„Skenike Ode“/Bühnengesang ist das von einer durch einen Schauspieler dargestellten Figur gesungene Lied.

„Kurisma“/Haarschur ist ein Lied, das an Trauer und Unglück derer teilnimmt, die sich deswegen das Haupthaar geschoren haben.

„Salpinx“/Kriegstrompete ist eine Rede, die Kriegsdinge umfasst.

„Skopos“/Späher ist eine Rede, die den Bericht von weither von denen, die aus einem fremden Land kommen, vermittelt.

„Choros“/Chor ist die Zusammenfügung einer Reihe von Äußerungen in liedhafter Weise zu den Geschehnissen (sc. auf der Bühne).

Τραγωδία δέ ἐστι βίων καὶ λόγων ἡρωικῶν μίμησις ἔχουσα σεμνότητα μετ' ἐπιπλο-
κῆς τινος.

Zum Lemma Ἵνα τὴν μὲν τραγωδίαν ἡρωικῶς ἀναγνώμεν
(p. 475 Hilgard)

[475.8] Ζητητέον δὲ εἰ καὶ τὰ τραγικά ἐστι βιωτικά· φαίνεται γὰρ καὶ αὐτὰ τῷ βίῳ
γινωσκόμενα. καὶ λεκτέον ὅτι πολλὴ ἢ [10] διαφορὰ τῆς καὶ τῆς κωμωδίας, ὅτι ἡ μὲν
τραγωδία περὶ ἡρωικῶν πραγμάτων καὶ προσώπων λέγει, ἡ δὲ κωμωδία ἀπὴλλακται 5
τούτων. ἀλλ' εἴ μοι λέγεις, ὅτι καὶ ἡ κωμωδία ἡρωικὰ ἔχει πρόσωπα, ὡς οἱ Βάτραχοι
Ἀριστοφάνους τὸν τε Διόνυσον καὶ τὸν Ἡρακλέα, λέγω πρὸς ταῦτα, ὅτι πρῶτον μὲν
κατὰ τὸ σπάνιον, ἔπειτα δὲ καὶ ἐπὶ γέλῳ ταῦτα εἰσάγει τὰ πρόσωπα· εἰσφέρει γὰρ τὸν
μὲν Διόνυσον κίναιδον, τὸν δὲ Ἡρακλέα γαστρίμαργον. καὶ ὅτι ἡ μὲν τραγωδία τὰ τέλη 10
περὶ σφαγῶν καὶ φόνων ἔχει, ἡ δὲ κωμωδία περὶ ἀναγνωρισμοῦ. καὶ ὅτι πάλιν ἡ μὲν 10
τραγωδία λύει τὸν βίον, ἡ δὲ κωμωδία συνίστησιν.

Εἴρηται δὲ ἡ κωμωδία καὶ τρυγυδία, ὅτι μήπω προσώπων ἐπινοη[20]θέντων τρυγία
χρίοντες τὰς ὄψεις ἔλεγον. καὶ εὐρέθη ἡ μὲν τραγωδία ὑπὸ Θέσπιδος τινος Ἀθηναίου, ἡ
δὲ κωμωδία ὑπὸ Ἐπιχάρμου ἐν Σικελίᾳ, καὶ ὁ Ἰαμβος ὑπὸ Σουσαρίωνος, καὶ ὁ στίχος 15
ὑπὸ Φημονόης, ἱερείας τοῦ Ἀπόλλωνος. διαφέρει δὲ τραγωδία κωμωδίας, ὅτι ἡ μὲν 15
τραγωδία ἱστορίαν καὶ ἀπαγγελίαν ἔχει πράξεων γενομένων, ἡ δὲ κωμωδία πλάσματα
περιέχει βιωτικῶν πραγμάτων.

1 ἐστι] E : om. A 3 τραγικά ἐστι βιωτικά.] A : τραγικά οὐκ ἐστι βιωτικά E 4 ἢ!] E : om. A
12–13 ὅτι...ἔλεγον.] A : om. E 12 τρυγία] edd. : τρύγα A

‚Tragödie‘ ist die Nachahmung von Helden-Leben und -Reden, die Erhabenheit zugleich mit einer gewissen Verflechtung enthält.²⁷

Zum Lemma „Damit wir die Tragödie auf heroische Weise lesen“
(p. 475 Hilgard)

[475.8] Es stellt sich die Frage, ob auch die tragischen Gedichte ‚lebensnah‘ sind.²⁸ Denn offensichtlich werden auch sie durch das Leben erkannt.²⁹ Und man muss feststellen, dass der Unterschied zwischen der Tragödie und der Komödie groß ist, weil die Tragödie von heldischen Geschehnissen und Figuren spricht, die Komödie davon entfernt ist. Aber wenn du mir sagst, dass auch die Komödie Helden-Figuren aufweist, wie die *Frösche* des Aristophanes den Dionysos und Herakles, dann erwidere ich darauf, dass erstens sich das nur selten so verhält, und zweitens Aristophanes diese Figuren zum Zweck des Lachens auf die Bühne bringt. Denn er führt den Dionysos als Schwuchtel, den Herakles als Fress-Sack ein. Und dass die Tragödie ihre Zielpunkte in Gemetzel und Morden hat, die Komödie in einer Wiedererkennung; und dass wiederum die Tragödie das Leben auflöst, die Komödie es ordnend wiederherstellt.³⁰

Man nennt die Komödie auch Trygodie, weil, als die Masken noch nicht erfunden waren, die Schauspieler sie vortrugen, wobei sie ihre Gesichter mit Hefe bestrichen hatten.

Erfunden wurde die Tragödie von einem gewissen Thespis aus Athen, die Komödie von Epicharm auf Sizilien, der Iambos von Susarion³¹, der Hexameter von Phemonoe³², einer Priesterin des Apollon. Es unterscheidet sich die Tragödie darin von Komödie, dass die Tragödie die Historie und die Darstellung von Geschehnissen, die sich zugetragen haben, umfasst, die Komödie erfundene Geschichten von lebensweltlichen Begebenheiten.

Anmerkungen

- 1 Στιγμαί bezeichnet hier das Zeichen, das ein Kolon oder einen Satz begrenzt.
- 2 Hier liegt ein ‚Halbzipat‘ aus Il. I, 576 zugrunde: ἐπεὶ τὰ χερείονα νικάει – „da das Gemeine siegt“, ein Halbzipat, das in seinem Sinn durch die Verkehrung (im Sinne von: das noch Schlechtere siegt selbst über das Gemeine) pointiert bestätigt wird.
- 3 Dieses Lemma bietet in seinem ersten Teil eine verundeutlichende metrische Erklärung des Pentameters, die sich – klarer – in einem analogen Scholion findet, das dem Kommentar des Diomedes und Stephanos zugehört (p. 307 Hilgard); beide Lemmata entsprechen ihrerseits (und durch das exquisite Beispiel Kall. F. I, 2 klar verbunden) metrischen Erklärungen, die als Anhänge zur Technē des Dionysios überliefert sind. Siehe hierzu den Text bei Consbruch 1906, 315–316 bzw. p. XXII sowie Uhlig 1883, p. XV.
- 4 Heliodor entwickelt im Folgenden eine Definition von Poesie, die, vielleicht in Anlehnung an die Bestimmung der Tragödie in Aristot. Poet. Kap. 6 durch sechs qualitative Bauteile, vier ‚qualitative Bauteile‘ ausmacht. Diese Definition ist teilweise mißverstanden worden, weil man nicht erkannt hat, dass der folgende Absatz, der den Bestandteil μῦθος (hier = Plot) erläutert und dabei scheinbar die Begriffe μῦθος ἱστορία πλάσμα aus der Definition wiederholt, auf die Systematik der dihegesis/narratio der Rhetorik rekurriert und schlicht systematisch die unterschiedlichen Wirklichkeitsbezüge einer Erzählung bzw. eines Plots fassen soll. Da ferner in der Definition die vier genannten ‚qualitativen‘ Bauteile als notwendige Elemente für die Einstufungen eines Textes als Poesie gefasst sind, ist es unsinnig, in der Definition zusätzlich zu μῦθος (ἢ πλάσμα) zu stellen.
- 5 Interessanterweise macht diese Definition von Poesie einen Unterschied zwischen dem ‚Plot‘ (μῦθος/πλάσμα) und der erzählerischen Umsetzung (ἱστορία), also der ‚Story‘ in moderner Terminologie.
- 6 Der hier vorliegende Versuch, Dichtung schlechthin durch vier ‚qualitative‘ Bestandteile zu definieren, verzichtet bezeichnenderweise (und in grundsätzlicher Differenz zu Aristoteles) auf die Mimesis und führt dafür das von Aristoteles verabschiedete ‚Metrum‘ wieder ein. Erkennbar ist diese Definition so aufgebaut, dass sie die später eingeführten drei Typen von Dichtung umfassen kann (die Mimesis ist in dieser Dreiteilung ja nur für die ‚dramatische‘ Dichtung zutreffend), und ihre besondere Leistungsfähigkeit liegt darin, auch die gesamte Lyrik aufnehmen zu können.
- 7 Kaibel 1898, 40: „Eine so umständliche Definition des μέτρον wie die hier gegebene ist mir sonst nicht bekannt.“
- 8 In diesem Absatz (der erste Satz scheint eine Dublette zu sein zu der an zweiter Stelle gegebenen Definition von πλάσμα) wird augenscheinlich eine nähere Bestimmung zu μῦθος (oder zu ἱστορία?) gegeben, vgl. Sextus Empiricus, Adv. math. I, 263: πρὸς τούτοις ἐπεὶ τῶν ἱστορουμένων τὸ μὲν ἐστὶν ἱστορία, τὸ δὲ μῦθος, τὸ δὲ πλάσμα, ὧν ἡ μὲν ἱστορία ἀληθῶν τινῶν ἐστὶ καὶ γεγονότων ἔκθεσις, ὡς ὅτι Ἀλέξανδρος ἐν Βαβυλῶνι [...], πλάσμα δὲ πραγμάτων μὴ γενομένων μὲν, ὁμοίως δὲ τοῖς γενομένοις λεγομένων, ὡς αἱ κωμικαὶ ὑποθέσεις καὶ οἱ μῖμοι, μῦθος δὲ πραγμάτων ἀγενήτων καὶ ψευδῶν ἔκθεσις, ὡς ὅτι [...]. „Weil nun außerdem von dem Erzählstoff das eine Historia, das andere Mythos und das dritte Plasma ist, von denen die Historia die Darlegung von Wahrem und Geschehenem ist, wie z.B., dass Alexander in Babylon [...] Plasma von Dingen, die zwar nicht geschehen sind, aber auf eine Weise erzählt werden, die Geschehenem nahekommmt, wie die Komödienstoffe und die Mimen, der Mythos dagegen die Darlegung von Dingen, die nicht geschehen können und die erlogen sind, wie [...] (nun folgen mythologische Beispiele).“ Dass damit – auf knappem Raum – μῦθος in zwei verschiedenen Bedeutungen (und in zwei verschiedenen Kon-

- zeptionen) gebraucht wird, kann angesichts der analogen Doppel-Verwendung von *πλάσμα* (hier = ‚Fiktion‘, später = ‚Stil‘) nicht erstaunen.
- 9 Anstelle des überlieferten (und sinnlosen) *σιωπῆσαι* hat Usener 1870/1912, 195-96 *δυσωπῆσαι* vorgeschlagen mit Verweis auf Plut. *De vitioso pudore* 2, 529e, wo – mit Bezug auf stoischen Positionen – von einem ästhetischen Erleben, das sich mit Scham/Unwillen verbindet, die Rede ist; hierfür ist *δυσωπία* also ein Schlüsselbegriff. Siehe ferner Kaibel 1898, 23 Anm. 1.
 - 10 Kaibel 1898, 23-24 zieht zur Erläuterung Sextus Empiricus, *Adv. math.* 9, 67 (407,4), heran: οὐ μόνον τὰ καθ’ Ἄιδην πλαττόμενα, ἀλλὰ καὶ κοινῶς πάντα μῦθον μάχην παρεσχηκέναι συμβέβηκε καὶ ἀδύνατον εἶναι – „nicht allein das, was betreffs des Hades ersonnen wird, sondern auch ganz allgemein, so hat es sich gefügt, fordert jeder Mythos zum Kampf auf und ist unmöglich.“ D.h. der Mythos enthält grundsätzlich Unmögliches, das zum Widerspruch reizt, ohne dass die Dichter mit Absicht einen solchen Agon (der Rezipienten gegen die Implausibilität des Stoffs) provozierten.
 - 11 Od. 3, 265-72: φρεσὶ γὰρ κέκρητ’ ἀγαθήσι· πὰρ δ’ ἄρ’ ἔην καὶ αἰοδὸς ἀνὴρ, ὃ πόλλ’ ἐπέτλεν/ Ἀτρεΐδης Τροίηνδε κιῶν εἰρυσθαὶ ἄκοιτιν κτλ.
 - 12 Dieser Absatz formuliert – definierend – den Zusammenhang der drei (bzw. vier) zentralen Begriffe des hellenistischen ‚Systems‘ Poetik: ποιητική, ποιητής, ποίησις/ποίημα, ähnlich Diomedes, *Einl. zu Buch III, GL I*, p. 473 K. (unten Text 13). S. dazu Dahlmann 1953, 100; Häußler 1970 (mit weiteren Parallelen).
 - 13 Hier wird, anders als im Vorausgehenden, der Terminus *πλάσμα* für den Stil verwendet, s. zu Proklos, *Chrestomathie* § 4 (oben Text 8).
 - 14 Kaibel 1898, 19 Anm. 1 weist darauf hin, dass hier nicht die Oppositionen, sondern (ähnlich wie bei Photios) die Denegenerationsstufen bezeichnet werden sollen, was ‚Heliodor‘ (oder sein Exzerptor) nicht verstanden hätte. Sinngemäß sei statt *ἀντίκειται παράκειται* gemeint.
 - 15 Durch das Tempe-Tal (τὰ Τέμπη) in Thessalien bricht der Peneios zwischen Olympos und Ossa zur Küste durch, an seinem Ost-Ausgang befand sich ein Apollon-Heiligtum (Apoll soll sich dort auf Befehl des Zeus von der Tötung der Pytho-Schlange entsühnt haben), von dem aus (alle acht Jahre) in einer Prozession ein Lorbeerzweig bzw. -kranz (zur Erinnerung an Apolls erste Bekrönung mit Lorbeer: Nicand. *Alex.* 200) ins Apollon-Heiligtum zu Delphi gebracht wurde: Aelian, *Var. Hist.* 3,1.
 - 16 Hier ist offensichtlich an den Typ der *laudes urbium* gedacht.
 - 17 Bezeichnenderweise wird hier unter den Objekten des Erotikons der Knabe (den Photios nennt) übergangen.
 - 18 Dieser nicht klar verständliche Passus (Kaibel 1898, 33: „Ich bin weit davon entfernt das zu verstehen [...].“) lässt sich nach der ansprechenden Hypothese Kaibels als (unglücklich) angelegter Zusammenschchnitt aus der Behandlung des Iambos begreifen. Hierbei steht die verkürzte Form (mit dem Adjektiv *κολοβόν* – ‚verstümmelt‘, vielleicht als Alternativ-Ausdruck zu *χωλόν* – ‚hinkend‘ gebraucht?) im Zentrum. Dabei werden drei Varianten angeführt, entweder den Hinkjambos (o.ä.) in drei verschiedenen Anläufen beschreibend oder drei Formen des ‚verstümmelten‘ Iambos benennend: a) Formen wie den ‚hyperkatalekt. Iamb. Dimeter‘, also den sog. Hipponakteus (Hipponax F 175 IEG aus Hephaest. *Ench.* 10,2), b) einfache Hinkjamben (ohne Lied), *κατὰ στίχον*, c) iamb. Dimeter (als Kurzverse) oder Epoden wie Archilochos F 196a IEG. Die knappe und damit dunkle Ausdrucksweise dieses Abschnitts lässt keine klare Lösung zu.
 - 19 Hilgard fragt im app. crit. ad loc., ob hier nicht eine Verwechslung (oder Verschreibung) mit dem *ἀποπεμπτικόν* vorliegt.
 - 20 Was sich hier mit *σπαστικόν* verbindet, ist unklar. Ist daran gedacht, dass die Kultgemeinde, die sich nach dem Prosodion um den Altar gestellt hat, nun wiederum nach Abschluss der Kulthandlung in die Chor-Formation zurückkehrt, sich also in eine entsprechende Aufstel-

- lung ‚zusammenzieht‘? Kaibels Lösung (1898, 36 mit Verweis auf Et. Magn. s.v. ἀποστεπτικός, 131: ἀποστεπτικόν, ἄσμα οὕτω καλούμενον, ὅτι μετὰ τὸ ἀποστεφθῆναι τοὺς στεφάνους ἤδeto ἐν τοῖς παιᾶσι μελλόντων ἀποπλεῖν, und Xenoph. Anab. 7,1,8), τὸ ἀποστεπτικόν bzw. ποιήμα ἀσπαστικόν zu lesen und entsprechend „Entkränzungsglied“ und „Lebewohl-Lied“ zu verstehen, ist bestechend, würde aber eher die Vorlage rekonstruieren als den Text Heliadors wiederherstellen.
- 21 Der Terminus bezeichnet, s. LSJ s.v., im eigentlichen Sinn das Verdrehen der Augen (Schie-len), das als Gesichtsausdruck eine kritisch-ironische Distanz zu einem Gegenüber bedeutet; die damit vorgegebene Haltung wird zur Sprechhaltung einer ironisch-satirischen poetischen Form (und zur Bezeichnung etwa für Xenophanes' traditionskritisches Gedicht DK 21 B 10-21a).
- 22 Hier wechselt die Begrifflichkeit das ‚Register‘ von der Grammatik zur Musiktheorie. So bezeichnet hier σύστημα das ‚Ton-System‘ (wie etwa auch in Anonym. II Beller. De mus. § 20; Kleonides' *Eisagoge* cap.1 [p. 180 Janus] bzw. cap. 8 [p. 193 Janus], χρόνος die musikalische Zeiteinheit (vgl. Bakchios, *Eisagoge* § 93 [p. 313 Janus]).
- 23 Usener 1870/1912, 194-95, hat entdeckt, dass in dieser Perikope eine Definition von Rhythmos zugrunde liegt, die auf die ältere Musiktheorie zurückgeht und von Marius Victorinus, *Ars grammatica* 1,10,13 (p. 42-43 K.) auf Aristoxenos bezogen wird (*Aristoxenus autem ait non omni modo inter se composita tempora rhythmum facere*); Aristoxenos, *Elementa Rhythmica* 2, 7 (p. 4 Pearson 1990) verbunden mit Michael Psellos, Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν ἐπιστήμην § 3 [p. 20 Pearson 1990] führt auf eine Definition, die die hier von Heliodor vermittelten Elemente enthält. Vergleichbar ist ferner Aristides, De mus. 1,13 (p. 31 Winnington-Ingram, franz. Übers. mit erklärenden Noten: Duysinx 1999, hier: 76-77], wo auch der Terminus ἡρεμία (als Opposition zu ψόφος) eingeführt wird. Auf der Basis dieser Definitionen ergänzt Usener den Text, was von Hilgard übernommen wird.
- 24 Die Zeiteinheiten sind hier im Sinne der sog. ‚Zählzeiten‘ gemeint, etwa im Sinne des Anonymus II Beller. De mus. § 16, der drei Rhythmengattungen kennt: die iambische (3 Zählzeiten, die im Verhältnis 2:1 einander gegenüberstehen), die daktylische (4 Zählzeiten im Verhältnis 1:1) und die paionische (5 Zählzeiten im Verhältnis 3:2).
- 25 ‚Zu einander passend‘ wäre also im Sinne des Anonymus Beller. II nur der daktylische Rhythmus.
- 26 Hier wird das Prinzip von Quantität – Länge und Kürze – für den Rhythmus geltend gemacht.
- 27 Heliodor gibt hier eine Definition der Tragödie, die zunächst am dargestellten Objekt ausgerichtet ist und hierin etwa der Definition Theophrasts (τρ. ἐστὶν ἡρωικῆς τύχης περίστασις, s. Diomedes III, 8,1.) entspricht, zugleich aber mit den weiteren Bestimmungen – σεμνότης, ἐπιπλοκή – tiefer geht. Dass die ‚Erhabenheit‘ genannt wird, bezieht sich auf den Bereich der Lexis, die ‚Verflechtung‘ könnte die – aristotelisch gedacht – σύστασις πραγμάτων evozieren, die Aristot. Poetik so systematisch analysiert. Inwieweit mit ἐπιπλοκή ein stoischer Terminus (die Verkettung von Ursachen zu einer Form von Schicksalstragödie?) impliziert sein könnte, s. Chrissypp, SVF II 293, 265, ist nicht klärbar. Heliodor ergänzt diese Ausführung zur Tragödie durch einen Vergleich zwischen Tragödie und Komödie (p. 475 Hilgard), der ähnlich wie der Vergleich im Anonym. Crameri I, II § 12-13 bzw. Euanthius IV, 2 angelegt ist.
- 28 Dieses Scholion greift auf die Forderung des Dionysios Thrax zu, dass die literarischen Gattungen in je spezifischer Weise gelesen/vorgetragen werden sollen, eine Forderung, die für die Tragödie nach ‚heroischem‘, für die Komödie nach ‚lebensnahem‘ Vortrag verlangt: ἵνα τὴν μὲν τραγωδίαν ἡρωικῶς ἀναγνώμεν, τὴν δὲ κωμωδίαν βιωτικῶς (§ 2).
- 29 Die griechische Formulierung ist hier etwas dunkel: Ist der Dativ instrumental zu verstehen, in dem Sinne, dass ‚Tragisches‘ sich auch im menschlichen Leben selbst erkennen lässt?

Oder ist gemeint, dass es Lebenserfahrung braucht, um das Tragische erkennen zu können? In jedem Fall scheint in dieser knappen Formulierung ein recht komplizierter oder differenzierter Konnex zwischen Tragödie und Leben verborgen zu sein.

30 Ebenso Anonymus Cramerii II, III § 28.

31 Heliodor bietet hier - entgegen den sonstigen Zeugnissen zu Susarion, die in ihm den Erfinder der Komödie sehen (siehe dazu insgesamt oben Kommentar zu Aristot. *De poetis* F 33a Janko) - eine ‚Sonderversion‘, die Susarion an die Spitze des Iambos stellt.

32 So und ausführlicher Photios § 13.

BYZANTINISCHE KONSTRUKTIONEN
ZUR GESCHICHTE DER KOMÖDIE

Text II

Die Prolegomena des Johannes Tzetzes

(Nr XIa Koster p. 22–38)

ΒΙΒΛΟΣ ἈΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ ΤΖΕΤΖΗΝ ΦΟΡΕΟΥΣ
ΥΠΟΦΗΤΗΝ

Text IIa: Prooemium I

[1] I. § 1 Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς καὶ Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεὺς μεγαλοδωρίαις βασιλικαῖς προτραπέντες Πτολεμαίῳ τῷ Φιλαδέλφῳ τὰς σκηνικὰς διωρθώσαντο βίβλους, τὰς τῆς κωμωδίας καὶ τραγωδίας καὶ τὰς τῶν σατύρων φημί, συμπάροντος αὐτοῖς καὶ συνανορθοῦντος καὶ τοῦ τοιούτου βιβλιοφύλακος τῆς τοσαύτης [5] βιβλιοθήκης Ἑρατοσθένους· ὧν βιβλίων τοὺς πίνακας Καλλίμαχος ἀπεγράψατο. Ἀλέξανδρος ὥρθου 5 τὰ τραγικά, Λυκόφρων τὰ κωμικά· νεανίαι ἦσαν Καλλίμαχος καὶ Ἑρατοσθένης.

§ 2 οὗτοι μὲν τὰς σκηνικὰς διωρθώσαντο βίβλους, ὡς τὰς τῶν ποιητῶν ἐπεσκέψαντο Ἀρίσταρχοι τε καὶ Ζηνόδοτοι. ὕστερον δὲ ταύτας ἀπάσας πολλοὶ ἀνεφάνησαν ὑποφ- τεύοντες καὶ ἐπεξηγούμενοι, Δίδυμοι, [10] Τρύφωνες, Ἡρωδιανοί, Ἀπολλώνιοι, Πτολε- μαῖοι τε Ἀσκαλωνῖται καὶ οἱ Κυθήριοι. πρότερος δὲ ἦν Ζηνόδοτος ὁ Ἐφέσιος, πέμπτος δὲ 10 ἡ τέταρτος μετ' αὐτὸν ὁ Ἀρίσταρχος· ἄλλη τ' ἄλλων γλῶσσα πολυσπερέων ἀνθρώπων·

§ 3 μεθ' οὗς καὶ οἱ φιλόσοφοι Πορφύριος, Πλούταρχος, Πρόκλος, ὡς καὶ πρὸ πάντων αὐτῶν καὶ πρὸ τῶν χρόνων τῶν Πτολεμαίων φιλοσόφων ἐτέρων [15] μερὶς οὐ μέτρια καὶ ὁ ἐκ Σταγείρων αἰθέριος νοῦς, ὁ τοῖς νέοις σοφοῖς τοῖς ἀνεγνωκέναι μαθήματα λέγουσι – τὰς τούτου βίβλους οὕτω κατονομάζουσι – διδάξας τὰς νυκτερίδας λέγειν 15 εἶναι τετράποδας, καὶ ὡς ὅστέον ἔχουσιν αἱ τῶν ἵππων καρδίαι, καὶ βοῶν δὲ τινων, καὶ ὡς ἕτερον τὸ πῖόν ἐστι καὶ ἄλλο τὸ πιμελές, καὶ ὅτι τὰ γαμψώνυχα οὐκ ὀχευτικά, τῆς ἱέρακος τεσσαρακοντάκις [20] μιᾷ ῥοπῇ ἐπιβαινομένης, καὶ ὅτι τῶν ὀρνέων βαρὺ καὶ πτητικὸν ἢ περιστερά, καὶ ὅτι τῶν ἀναίμων οὐδὲν ὥτοκεῖ τοῦ πολὺποδος ἀναίμου τε ὄντος καὶ τόσον γόνον ὠτοκοῦντος, ὡς ὁ ἐχὶνός τε ὠιὰ πέντε γεννᾷ, ἐν δὲ τὸ ὅστρεον, καὶ 20 ὡς ὀδόντας ἔχει ἡ μέλισσα, καὶ ἄλλ' ἅττα τοιαῦτα μυρία ἐν τε θεωρητικοῖς, πρακτικοῖς καὶ ὀργανικοῖς τούτου συγγράμμασιν·

§ 4 ἂ μόνους τοῖς ἀνεγνωκέναι [25] βοῶσι μαθήματα δοκοῦσι θεσπέσιά τε εἶναι καὶ ἀτρεκέστατα, ἀπὸ δ' αὐτῶν τῶν ἔργων ἐληλεγμένοις ἢ μὴδὲ ὅλως ταῦτα θεάσασθαι ἢ καὶ

Text II

Johannes Tzetzes, Prolegomena

(Nr. XIa I und II Koster, p. 22–38)

Aristophanes-Ausgabe in der Interpretation des Tzetzes

Text IIa: Proömium I

[1] I. § 1¹ Alexander aus Aitolien und Lykophron der Chalkider, die durch königliche üppige Geschenke dazu gebracht worden waren, korrigierten für Ptolemaios Philadelphos die Bücher mit Dramen-Texten, ich meine die, die der Komödie sowie der Tragödie gewidmet waren, und die mit Satyrspielen; hierbei war mit ihnen zusammen und beteiligte sich an der Korrekturarbeit auch der dafür qualifizierte Vorstand der gewaltigen [5] Bibliothek, Eratosthenes. Die Kataloge (Pinakes) für diese Bücher verfasste Kallimachos.² Alexander korrigierte die tragischen, Lykophron die komische Texte. Noch junge Männer waren Kallimachos und Eratosthenes. § 2 Diese korrigierten die Dramen-Texte, wie die Bücher der Dichter in ihre Obhut genommen hatten Männer wie Aristarch und Zenodot. Später traten viele auf den Plan, die alle diese Bücher auslegten und dazu kommentierten, Leute wie Didymos, [10] Tryphon, Herodian, Apollonios, Ptolemaios von Askalon und (Ptolemaios) von Kythera³. Der frühere war Zenodot aus Ephesos, der fünfte oder vierte nach ihm Aristarch: „alle mit (je) anderer Sprache begabt von den weitverbreiteten Menschen.“ (II. 2,804).

§ 3 Nach ihnen (befassten sich mit den Büchern) auch die Philosophen Porphyrios, Plutarchos, Proklos, wie auch vor diesen allen und vor der Zeit der übrigen ptolemäischen Philosophen [15] einen nicht kleinen Anteil daran auch der ätherische Geist aus Stagira⁴ hat, er, der die jungen Weisen, die beanspruchen, seine Lehren gelesen zu haben – dessen Bücher bezeichnen sie nämlich so – gelehrt hat zu sagen, dass die Fledermäuse Vierfüßer sind,⁵ und dass einen Knochen die Herzen der Pferde haben wie auch manche Ochsen,⁶ dass unterschiedliche Dinge sind Hartfett und das Weichfett,⁷ dass die krummklauigen Tiere (Raubvögel) nicht übermäßig zur Fortpflanzung geneigt sind,⁸ wobei sich der weibliche Falke vierzigmal [20] in einem einzigen Schwung/Niederlegen begatten lässt,⁹ dass von den Vögeln schwer und flugfähig zugleich die Taube ist,¹⁰ und dass von den blutleeren Tieren keines Eier legt,¹¹ während der Polyp blutlos ist und so viele Nachkommen als Eier legt,¹² und wie der Seeigel¹³ fünf Eier hervorbringt, eines dagegen die Auster,¹⁴ und dass Zähne die Biene hat,¹⁵ und unzähliges anderes von dieser Art in dessen theoretischen, praktischen und Grundlagen-Schriften.

§ 4 Das scheinen nur denen allein, die lauthals verkünden, seine Lehren gelesen zu haben, [25] Lehren zu sein, die göttliche Kunde und größte Klarheiten sind, von

θεασαμένοις καὶ ἀναγνοῦσιν ἀναισθήτως ἔχειν τὰ μάλιστα· ταῦτα τοῖς τοιούτοις κομψοῖς καὶ οὐρανοβάμοσι σοφά τε καὶ ὄντως ὄντα δοκείτων καὶ ἀληθέστατα, ἡμῖν δὲ τοῖς περιπεζίοις τε καὶ ὑλαίοις καὶ μηδαμῇ μηδαμῶς μηδὲ ἐν βιβλιδάριον ἀναγνοῦσι [30] πάντῃ ἐκφυλά τε δοκοῦσι καὶ ἀποδόσμια καὶ ἀληθείας πορρωτάτῳ ἐκτρέχοντα καὶ κωμωδίας ἐπάξια ὡς τρισάθλια καὶ τρισταλαίπῳρα ἔκγονα φρενὸς ἐξεστηκυίας, 5 πεπαταγμένης καὶ ἀπαγοῦς.

§ 5 δεινὸν γὰρ ἂν εἶη καὶ ἄτοπον, εἰ Εὐριπίδης οὐκ ὦν φιλόσοφος ἐκωμωδήθη σώφρων μᾶλλον εἰπὼν, ὁ πανδαῆς δὲ καὶ αἰθέριος καὶ πάντας ἀπλῶς σοφοὺς διασύρων, ψυχὴν ἀθανατωτέραν [35] εἰπὼν καὶ μυρία μυριάκις ἕτερα ἄτοπα, εἰ μὴ κἄν, ὡς ἀφιλόσοφος Εὐριπίδης (φιλόσοφος ὦν Ἀριστοτέλης μεμφθείη). ἀλλὰ μοι παρατροχάσαντι 10 τόσον πάλιν ἀναληπτέον τοῦ λόγου τὰ καίρια.

II. § 6 αἱ σκηνικαὶ βίβλοι, ὧν καὶ αἱ τῆς κωμωδίας εἰσὶν, ὡς καὶ προλαβὼν πρότερον εἶρηκα, καὶ ὠρθώθησαν καὶ πολλοῖς ἀνδράσιν ἐπεξηγήθησαν, καὶ ἤκιστον ἢ ἐλάχιστον τὸ ἐπιλήψιμον ἔχουσιν. § 7 ἐπεὶ δὲ Σαπφῶ σὺ τὴν ἐμὴν ἐθέλεις τῷ νῦν [40] ἐμφιλοχωρῆσαι συγγράμματι καὶ τὴν Γοργῷ δέ, τὸ Κλεομένους θυγάτριον, Πειθῷ τε καὶ τὴν 15 μεγαλοπρεπεστάτην Πολύμνιαν καὶ Ἀφροδίτην λόγου καὶ Χάριτας περιχορεῦσαι τὸ ἐναρμόνιον,

τοὶ μὲν ἐγὼν ἐρέω, σὺ δὲ σύνθεο καὶ μευ ἄκουσον.

§ 8 ἱστορία· ἡ Σαπφῶ μελῶν λυρικῶν ὑπῆρχε ποιήτρια Μιτυληναία οὕσα τῷ [45] γένει, Σκαμανδρωνύμου θυγάτηρ. Χάραξος δὲ ἦν αὐτῆς ἀδελφός, δς τὴν Ῥοδώπιν τὴν 20 ἐταιρίδα ἐκ Ξάνθου ὠνήσατο, Ἰάδμονος δούλην ὑπάρχουσαν, σύνδουλον δὲ τοῦ λογοποιοῦ καὶ μυθογράφου Αἰσώπου, καὶ ταύτῃ συνῆν· καὶ τούτου ἕνεκα ἡ ἀδελφὴ τούτου Σαπφῶ μέλει ἐνὶ τῶν αὐτῆς καθάπτεται οὐ μετρίως.

[50] § 9 ἱστορία· Γοργῷ δὲ θυγάτηρ ἦν Κλεομένους τοῦ Σπαρτιατῶν βασιλέως, γυνὴ δὲ Λεωνίδου ἐκείνου τοῦ βασιλέως καὶ στρατηγοῦ, πάννυ ἐχέφρων καὶ νουνεχής. Καὶ γὰρ 25 ἑνναετῆς οὕσα ἔπεισε πατέρα τὸν ἑαυτῆς μὴ πεισθῆναι Ἀρισταγόρᾳ τῷ Ἰστιαίου γαμβρῷ καὶ ἀνεψιῷ, εἰποῦσα· ἀπατήσει σε ὁ ξένος, πάτερ, εἰ μὴ ἀποστής ἀπ' αὐτοῦ. καὶ ὕστερον δὲ παρὰ Δημαράτου γράμμα [55] σταλὲν πίνακι κεκηρωμένῳ διὰ φόβον ὁδοφυλάκων, δηλοῦν δὲ τοῖς Λάκωσιν πάντα τοῦ Ξέρξου σκοπόν, μηδενὸς δὲ τι γνῶναι ἰσχύοντος,

den Tatsachen selbst her sind sie überführt, entweder dass sie weder insgesamt dies sehen können, oder dass, auch wenn sie es gesehen und gelesen haben, es so doch in der Hauptsache nicht wahrnehmbar ist. Dies soll für diese so gearteten Prahhlhalse und intellektuelle Luftikusse weise und wahrhaft seiend erscheinen und damit in höchstem Maße wahr. Für uns dagegen, die wir Bodengänger und Materie-Verhaftete sind und keineswegs nirgendwo auch nur ein einziges Büchlein gelesen haben [30], erscheinen diese Dinge gänzlich unvertraut, fremdartig, denkbar weit der Wahrheit entlaufen und Komödien-würdig, als „dreimal unselige und dreimal mühselige“¹⁶ Ausgeburten eines Verstandes, der aus sich selbst herausgetreten, von einem Schlag getroffen¹⁷ und weich geworden ist.

§ 5 Denn es dürfte wohl etwas Ungeheures und Ungehöriges sein, wenn Euripides, der kein Philosoph war, verspottet wurde, weil er „mehr besonnen“ sagt,¹⁸ der Allweise (sc. Aristoteles) und Ätherische, der alle schlichten Weisen auszischt, der von einer „unsterblicheren Seele“¹⁹ [35] spricht und unzähliges Ungehöriges unzählige Male, wenn dann nicht auch, da Euripides unphilosophisch ist, (Aristoteles, der ein Philosoph ist, getadelt wird.) Aber ich muss, nachdem ich soweit abgeschweift bin, wieder den rechten Punkt meiner Darlegung aufnehmen.

II. § 6 Die Bücher mit Dramen, zu denen auch die, die die Komödie enthalten, gehören, wie ich vorgehend schon zuvor gesagt habe, wurden korrigiert und von vielen Männern kommentiert: Sie enthalten am wenigsten oder im geringsten Maß das Verwerfliche. § 7 Da Du meine Sappho im hier vorliegenden Buch einen Ort angewiesen haben willst und dass ferner Gorgo, das Töchterchen des Kleomenes, Peitho und Polyhymnia, die prächtigste von allen, sowie Aphrodite und die Chariten einen harmonischen Tanz zu meiner Rede aufführen:²⁰

„Nun, ich verkünde dir's und merk auf und höre die Worte.“²¹

§ 8 Sacherklärung: Sappho war Dichterin von Liedern zur Lyra, sie war Mytilineerin nach ihrer Abkunft, Tochter des Skamandronymos.²² Charaxos war ihr Bruder, der die Hetäre Rhodopis von Xanthos kaufte, die zuvor Sklavin des Iadmon gewesen war und Mitsklavin des Schriftstellers und Fabelverfassers Äsop. Mit dieser Rhodopis lebte Charaxos zusammen. Und deswegen befasst sich Sappho in einem ihrer Lieder nicht maßvoll mit ihr.²³

§ 9 Sacherklärung: Gorgo war die Tochter des Kleomenes, des Königs der Spartiaten, und Frau jenes berühmten Königs und Feldherrn Leonidas; sie war durchaus besonnen und klug. Denn schon im Alter von neun Jahren überzeugte sie ihren Vater, sich nicht von Aristagoras, dem Schwiegersohn und Vetter²⁴ des Histiaios, überreden zu lassen, indem sie sagte: „Es wird dich der Fremde überlisten, Vater, wenn du nicht von ihm weggehst.“²⁵ Und als später von Demaratos ein Brief auf einer Tafel geschickt wurde, die aus Furcht vor den Wachen auf dem Weg mit Wachs überzogen worden war, dabei aber den Lakonen die gesamte Zielsetzung des Xerxes offenbarte, und niemand etwas auf der Tafel lesen konnte, da gab sie den

αὕτη τοῖς Λάκωσιν εἶπε, καὶ ξέσαντες τὸν κηρὸν εὗρον γράμματα δηλοῦντα τὸν Ξέρξου σκοπόν. τοιαύτη μὲν ἦν ἡ Γοργώ· ὁ δὲ ταύτης πατήρ Κλεομένης μανεῖς μεληδὸν ἑαυτὸν κατέτεμεν ἀπὸ κνημῶν ἀπαρξάμενος μέχρι γαστρὸς καὶ ἐντοσθίων αὐτῶν.

[60] § 10 ἱστορία· ἡ Πειθὼ μία ἐστὶ τῶν Χαρίτων, ἡ Πολύμνια δὲ μία ἐστὶ τῶν Μουσῶν. οὕτω μὲν ταῦτα καθ' ἱστορίαν καὶ πραγματικῶς ἔχουσιν· ἐγὼ δὲ χαριεντιζόμε- 5
νος παρεγκλιτικῶς οὕτως εἶπον τὰς τέσσαρας χάριτας τοῦ λόγου καὶ ἀρετάς, τὴν τε σαφήνειαν καὶ τὴν συντομίαν, τὸ πιθανόν τε καὶ αὐτὴν τὴν μεγαλοπρέπειαν. ὁ γὰρ τῶν ὀνομάτων ἑλληνισμὸς καὶ τῶν λέξεων ἐργάτης τῆς [65] σαφηνείας ἐστίν.

III. § II περὶ ποιητῶν πολλάκις ὑμῖν ἐδιδάξαμεν καὶ περὶ τῆς ἀγοραίας καὶ ἀγυιάτι- 10
δος κωμωδίας καὶ ἀγυρτρίδος, ὅτι τε γεωργῶν εὖρημα καὶ ὅτι τραγωδίας μήτηρ ἐστὶ καὶ σατύρων· νῦν δὲ περὶ τῆς λογίμης ἡμῖν κωμωδίας μόνῃς ἐστὶ διδασκτέον.

§ 12 αὕτη ἡ κωμωδία τρίτῃ ἐστὶ· πρώτη, μέση καὶ ὑστέρα, ὣν τῆς μὲν πρώτης ἦν [70] γνῶρισμα λοιδορία συμφανῆς καὶ ἀπαρακάλυπτος· τῆς μέσης δὲ καὶ δευτέρας ἦν γνῶρισμα τὸ συμβολικωτέρως, μὴ καταδήλως λέγειν τὰ σκώμματα, οἷον τὸν ρίψασπιν στρατηγὸν ἀετὸν ὄφιν ἀσπίδα κρατήσαντα καὶ δηχθέντα ὑπ' αὐτῆς αὐτὴν ἀπορρίψαι. 15
ἐχρᾶτο δὲ αὕτη ἡ μέση τοῖς συμβολικοῖς τούτοις σκώμμασιν ὁμοίως ἐπὶ τε ξένων καὶ πολιτῶν. § 13 καὶ ἡ τρίτῃ δὲ καὶ ὑστέρα συμ[75]βολικῶς ὁμοίως ἐχρᾶτο τοῖς σκώμμασιν, ἀλλὰ κατὰ δούλων καὶ ξένων, οὐ μόντοιγε κατὰ πολιτῶν. ἤδη γὰρ οἱ πολῖται ἀδικεῖν ἀναιδέστερον ἤρξαντο καὶ οὐκ ἤθελον παρὰ ποιητῶν, τῶν καὶ διδασκάλων καλουμένων, ἐλέγχεσθαι. 20

§ 14 τῆς οὖν κωμωδίας τῆς καλουμένης πρώτης πρώτος καὶ εὐρετῆς γέγονεν ὁ Μεγαρεὺς Σουσαρίων ὁ Τριποδίσκιος, υἱὸς ὦν Φιλίννου, δς φαύλη γυναικὶ [80] συνοικῶν ἀπολιπούσῃ αὐτὸν Διονυσίῳ ἡγμένων εἰσελθὼν εἰς τὸ θέατρον τὰ τέσσαρα ἱαμβεῖα ταυτὶ ἀνεφθέγγετο, ἃ μόνῃ τῶν ἐκείνου συγγραμμάτων ἐφεύρηται τῶν ἄλλων ἀπάντων ἡφανισμένων. 25

ἀκούετε λεῶ· Σουσαρίων λέγει τάδε,
υἱὸς Φιλίννου, Μεγαρὸθεν Τριποδίσκιος·
[85] κακὸν γυναῖκες, ἀλλ' ὅμως, ὧ δημόται,
οὐκ ἔστιν εὐρεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ.

§ 15 οὕτως ἡ πρώτη κωμωδία τὸ σκῶμμα εἶχεν ἀπαρακάλυπτον· ἐξήρκεσε δὲ τὸ 30
ἀπαρακαλύπτως οὕτως κωμωδεῖν μέχρις Εὐπόλιδος. ἐπεὶ δ' οὗτος εἰς Ἀλκιβιάδην τὸν στρατηγὸν ἀπέρριψε σκῶμμα καὶ φανερώς τὴν τραυλότητα [90] τοῦτου διελιοδόρησεν - ἔτυχον δὲ τότε καὶ ταῖς τριήρεσιν ὄντες ὡς ναυμαχίας προσδοκωμένης - κελεύει τοῖς

15 ὄφιν ἀσπίδα] ὄφιν {ῃ} ἀσπίδα fort. Kaibel : {ὡς} ἀετὸν ὄφιν {ῃτοι} con. Cantarella 18 πολῖται]
“accentum posterioris graecitatis in dichronis codicibus invitis non mutuo” Koster : πολῖται
Kaibel 21 καὶ] del. Cantarella 23 ἡγμένων] ἀγομένων con. Nauck

Lakonen Rat: Und die schabten den Wachs ab und fanden den Brief, der den Plan des Xerxes offen legte.²⁶ So klug war Gorgo. Ihr Vater Kleomenes verfiel in Wahnsinn und zerschnitt sich Körperglied für Körperglied, von den Unterschenkeln an bis zum Magen und den Eingeweiden selbst.²⁷

§ 10 Sacherklärung: Peitho ist eine der Chariten und Polyhymnia eine der Musen. So haben sie dies (sc. den behandelten Gegenstand) entsprechend dem Stoff auch als ihren Aufgabenbereich. Ich aber benannte, im Wunsch, etwas Anziehendes in meine Schrift zu legen, in allegorischer Weise als die vier Chariten der Rede und deren Tugenden die Klarheit, die Kürze, das Vertrauen-Erzeugende und eben die Pracht selbst.²⁸ Denn das korrekte Griechisch in Wörtern und Gestaltung des Ausdrucks ist ein Handwerker, der Klarheit verfertigt.

III. § 11 Über Dichter habe ich euch schon oft belehrt und über die Komödie, wie sie auf dem Markt und in den Gassen und zu Betteleien konkret wird, da sie eine Erfindung von Bauern und die Mutter der Tragödie und der Satyrn ist. Jetzt müssen wir über die bedeutende²⁹ Komödie Belehrung geben.

§ 12 Eben diese Komödie ist gibt es dreifach:³⁰ als erste, mittlere und spätere. Von diesen war das Erkennungsmerkmal der Ersten offene und unverhüllte Schelte; das Erkennungsmerkmal der mittleren und zweiten, dass man auf eine uneigentlichere Weise, nicht offen die witzigen Spötteleien machte, etwa dass der Feldherr, der seinen Schild weggeworfen hatte, als Adler eine Schlange – den Schild – bezwungen habe, von dieser gebissen worden sei und deswegen sie fortgeworfen habe. Die Mittlere Komödie verwendete diese symbolischen Witzeleien in gleicher Weise gegen Fremde wie gegen Bürger. § 13 Auch die dritte und spätere Komödie gebrauchte in uneigentlicher, symbolischer Weise diese Witzelein in gleicher Weise, aber gegen Fremde und Sklaven. Denn schon hatten die Bürger begonnen, in schamloserer Weise Unrecht zu tun, und wollten dafür nicht von Dichtern, und zwar von den auch Lehrer genannten Dichtern, getadelt werden.

§ 14 Der sogenannten ersten Komödie Urheber und Erfinder ist der Susarion, der Tripodiskier aus Megara, Sohn des Philinnos, gewesen.³¹ Der lebte mit einer schlechten Frau zusammen, die ihn verließ, als gerade Dionysien gefeiert wurden. Er ging in das Theater und trug diese vier Jamben vor, die als einzige von seinen Schriften noch erhalten sind, während alle die anderen verschwunden sind:

*„Höret, Volk. Susarion sagt Folgendes,
der Sohn des Philinnos, aus Megara, ein Tripodiskier:
Ein Unglück sind die Frauen, aber dennoch, ihr Demengenossen,
ist es unmöglich ein Haus zu finden, das ohne Unheil ist.“³²*

§ 15 So enthielt die erste Komödie den Spott unverhüllt. Es gefiel das so unverhüllt Verspotten bis zu Eupolis. Denn dieser überhäufte den Strategen Alkibiades mit Spott und verhöhnte offen dessen Lispeln – sie befanden sich damals zufällig auch auf Trieren, weil eine Seeschlacht erwartet wurde – Alkibiades gibt seinen

στρατιώταις, καὶ ἡ ἅπαξ ἐκβράττουσιν αὐτὸν εἰς τὴν θάλατταν καὶ ἀπώλετο, ἡ σχοίνῳ δεδεμένον ἀνάγοντες καὶ κατάγοντες ἦσαν εἰς θάλατταν καὶ τέλος περιέσωσαν τοῦτον τοῦ Ἀλκιβιάδου εἰπόντος αὐτῷ· βράπτε με σύ θυμέλαις, ἐγὼ δὲ σε κατακλύσω ὕδασιν ἄλμυρῳ[95]τάτοις.⁴

§ 16 καὶ ἡ οὕτως ἡ παντελῶς διεφθαρμένος τοῖς κύμασι τῆς τε φανεράς καὶ τῆς 5 συμβολικῆς κωμωδίας ἐπαύθη, ἡ τοῦ τοιοῦτου θανάτου περισωθεὶς οὐκέτι κωμωδίαν μετῆλθεν ἀπαρακάλυπτον, ἀλλὰ ψήφισμα θέντος Ἀλκιβιάδου κωμωδεῖν ἐσχηματισμένως καὶ μὴ προδήλως αὐτός τε ὁ Εὐπολὶς Κρατῖνός τε καὶ Φερεκράτης καὶ Πλάτων, οὐχ ὁ φιλόσοφος, Ἀριστοφάνης τε σὺν ἑτέροις [100] τὰ συμβολικὰ μετεχειρίσαντο σκώμματα, καὶ ἡ δευτέρα κωμωδία τῇ Ἀττικῇ ἀνεσκίρτησεν. § 17 ὡς δ' ἐπὶ πλεόν ἐπεχειροῦν οἱ 10 Ἀττικοὶ ἀδικεῖν καὶ οὐδὲ συμβόλοις ἐλέγχεσθαι ἤθελον, ἐψηφίσαντο συμβολικῶς μὴ γίνεσθαι κωμωδίας, πλὴν κατὰ μόνων δούλων καὶ ξένων· κἀντεῦθεν καὶ ἡ Τρίτη κωμωδία ἐφάνη, ἥς ἦν Φιλήμων καὶ Μένανδρος. ἀλλ' ἐπεὶ τὰς διαφορὰς τῆς λογίμης κωμωδίας [105] εἰρήκαμεν, λεκτέον ἤδη καὶ πόσα μέρη αὐτῆς.

V. § 18 μέρη τῆς κωμωδίας εἰσὶ τέσσαρα· πρόλογος, μέλος χοροῦ, τρίτον ἐπεισόδιον 15 καὶ τέταρτον ἔξοδος. καὶ πρόλογος μὲν ἐστὶ τὸ μέχρι τοῦ χοροῦ τῆς εἰσόδου, ἡ δὲ ἅμα τῇ εἰσόδῳ τοῦ χοροῦ λεγομένη ῥήσις μέλος καλεῖται χοροῦ. ἐπεισόδιον δὲ ἐστὶ λόγος μεταξὺ μελῶν καὶ ῥήσεων δύο χορῶν. ἔξοδος δὲ ἐστὶν ἡ πρὸς τῷ [110] τέλει τοῦ χοροῦ ῥήσις. καὶ ταῦτα μὲν εἰσὶ τὰ μέρη τῆς κωμωδίας. μέρη δὲ παραβάσεως ἐπτά.

§ 19 πρῶτα δὲ τὰ Διονυσίου καὶ Κράτητος καὶ Εὐκλείδου ῥητέον μοι, ἔπειτα δὲ τὰ 20 ἡμέτερα ταῦτα σαφῶς ἐκδιδάξοντι. οὐδὲ γὰρ οὐδ' ἄβρὰ τράπεζα μὴ μετὰ τροφῆς ἔνδειαν, οὐδὲ γαλήνη μὴ μετὰ τρικυμίας καὶ κλύδωνα, οὐδ' ἡ ὠραιότης καὶ ἀρετὴ καὶ χάρις τοῦ λόγου σαφηνεῖα τοσοῦτον οἶδεν [115] εὐφραίνειν, εἰ μὴ μετὰ τὴν κατ' Ἐμπεδοκλέα μελάγκουρον, κατὰ δὲ Τζέτζην κουτοῦλαν καὶ Κερκεσύραν περιεπεστάτην ἀσάφειαν, καὶ μᾶλλον εἰ σοφοῖς λόγοις αὐτῇ ἐαυτῇ ἀντιβαίνουσα γίνοιτο ὅτε μὲν ἄρνιον, ὅτε δὲ 25 τραγίον, ὅτε δὲ κόνδουρον, (ὅτε δὲ) ἀειδούριον. καὶ δὴ κριτικωτάταις ἀκροᾶσθε ταῖς ἀκοαῖς. § 20 ὁ χορός, φασίν, ὁ κωμικὸς εἰσήγετο τῇ ὀρχήστρᾳ, ἦν καὶ λογεῖον καλοῦμεν, καὶ [120] διαλεγόμενος μὲν τοῖς ὑποκριταῖς μέτροις ἑτέροις πρὸς τὴν σκηνὴν ἑώρα τῆς κωμωδίας. ἀπελθόντων δὲ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸν δῆμον ὁρῶν ἐκ τετραμέτρων ἰς στίχους ἀναπαίστους ἐφθέγγετο, καὶ τοῦτο ἐκαλεῖτο στροφή. εἴτα ἑτέρους ἐκκαίδεκα 30 τοιοῦτους ἐφθέγγετο, καὶ ἐκαλεῖτο τοῦτο ἀντίστροφος. ἅπερ ἀμφοτέρω οἱ παλαιοὶ ἐπίρρημα ἔλεγον. ἡ ὅλη δὲ πάροδος τοῦ χοροῦ καλεῖται [125] παράβασις. § 21 ἂν οὖν ὡς ἐκ πόλεως ἐβάδιζε πρὸς τὸ θέατρον, διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἀψίδος ἔβαιναν· εἰ δ' ὡς ἀπ' ἀγροῦ,

1 στρατιώταις] <συλλαβεῖν αὐτὸν> add. Kaibel coll. Anon. Cram. II § 24 2 ἦσαν] ἦκαν conl. Nauck : ἔσαν conl. Cantarella 10 τῇ Ἀττικῇ] τῆς Ἀττικῆς conl. Kaibel et Cantarella 11 μὴ] scripsi : μὲν codd. 15 μέλος] Ambros. gr. C 222 : μέρος Paris. Suppl. gr. 655 17 λόγος] Paris. Suppl. gr. 655 : μέλος Ambros. gr. C 222 24 περιεπεστάτην] περιεργεστάτην conl. Kaibel : περιπετεστάτην conl. Cantarella 25 σοφοῖς] edd. : σοφῶς cod., def. Koster

Soldaten einen Befehl, und entweder werfen sie ihn ins Meer hinaus und er kam um, oder sie zogen ihn mit einem Seil gefesselt immer wieder empor und senkten ihn ins Meer und retteten diesen schließlich, wobei Alkibiades zu ihm sagte: „Tauche du mich auf den Bühnen unter, ich aber werde ich mit den salzigsten Wasser überspülen.“

§ 16 Und entweder so oder gänzlich vernichtet von den Wogen hörte Eupolis auf mit der offenen und der verrätselt (sc. verspottenden) Komödie, oder, vor einem solchen Tod bewahrt dichtete er keine unverhüllt (spottende) Komödie mehr, sondern, weil Alkibiades einen Volksbeschluss erwirkte, dass man nur noch verbrämt und nicht offen verspottet dürfe, begannen Eupolis selbst, Kratinos, Pherekrates, Platon – nicht der Philosoph –, und Aristophanes mit anderen mit verrätselten Gespött, und damit erhob sich unvermittelt die Zweite Komödie in Attika. § 17 Als weiterhin die Einwohner Attikas sich im Unrecht-Tun versuchten und auch nicht mehr verrätselt getadelt werden wollten, beschlossen sie, dass es auf verrätselte Weise keine³³ Komödien geben dürfe, außer gegen allein Sklaven und Fremde. Und daraus ist die Dritte Komödie entstanden, zu der Philemon und Menander zu rechnen sind. Aber nachdem wir die unterschiedlichen Formen der bedeutenden Komödie dargestellt haben, muss jetzt auch gesagt werden, aus wie vielen Teilen sie besteht.

V. § 18 Es gibt vier Teile der Komödie: Prolog, Lied des Chores, als drittes Epeisodion und als viertes Exodos.³⁴ Prolog ist (der Teil) bis zum Einzug des Chores, die zugleich mit dem Einzug des Chores vorgetragene Rede nennt man Chor-Lied. Epeisodion ist ein Wort-Teil zwischen Liedern und Reden von zwei Chören. Exodos ist Rede des Chores am Ende (sc. des Stückes). Dies sind die Teile der Komödie. Die Parabasis hat sieben Teile.

§ 19 Zuerst muss ich die Auffassungen des Dionysios, des Krates und des Eukleides referieren, darauf, mit klaren Darlegungen, unsere Positionen. Denn weder ist ein Tisch reich gedeckt außer nach Mangel von Speise, noch gibt es Windstille außer nach Wogenschwoll und Windgetöse, noch wissen frische Schönheit und Tugend und die Freude am Wort mit Klarheit so intensiv zu erfreuen, wenn sie nicht folgen auf die wortschwallige Unklarheit, die nach Empedokles schwarzgeschoren³⁵, nach Tzetzes aber ein Dummchen und eine Kerkesyra(?)³⁶, ist, und dies umso mehr, wenn sie mit klugen³⁷ Worten gegen sich selbst arbeitet und bald ein Lämmchen wird, bald ein Böcklein, bald ein Pferd mit kupiertem Schwanz, bald ein Esel. Und so hört mit kritischstem Gehör. § 20 Der Chor der Komödie, sagt man, betrat die Orchestra, die wir auch Logeion/„Sprechplatz“ nennen. Und im Dialog mit den Schauspielern in anderen Versmaßen sah er auf die Bühne der Komödie. Waren aber die Schauspieler abgegangen, schaute er zum Volk und trug in Tetrametern 16 anapästische Verse vor. Dies nannte man Strophé. Darauf trug er 16 weitere derartige Verse vor, und man dies Antistrophos.³⁸ Beides zusammen nannten die Alten Epirrhema. Die gesamte Parodos des Chores heißt Parabase. § 21 Wenn man nun gleichsam aus der Stadt in das Theater ging, betrat man es durch

διὰ τῆς δεξιᾶς, ἐν τετραγωνίζοντι τοῦ χοροῦ τύπῳ, πρὸς μόνους ὁρῶν τοὺς ὑποκριτάς· ὧν ἐξελθόντων ὁ χορὸς ἐπτάκις στρεφόμενος πρὸς ἀμφοτέρω τὰ μέρη τοῦ δήμου ἑώρα. § 22 τὸ δ' ἐπτάστροφον ὄρχημα τοῦτο παράβασις ἐκαλεῖτο τῷ γένει, καὶ ἡ πρώτη ὄρχησις ὁμωνύμως [130] τῷ γένει παράβασις, τὸ τρίτον μακρὸν καὶ πνίγος, τὸ τέταρτον ὠιδὴ καὶ στροφὴ, τὸ πέμπτον ἐπίρρημα, τὸ ἕκτον ἅμα ἀντῳδὴ καὶ ἀντίστροφος, τὸ δ' ἑβδομον ἀντεπίρρημα. § 23 ταυτὶ μὲν τῶν ἀνδρῶν εἰσιν, ὧν περ ἔφημεν· κἄν περ ἡμεῖς συντόμως καὶ ταῦτα καὶ σαφεστέρως εἰρήκαμεν, τὸ ἀρνίον δὲ καὶ τραγίον σκοπεῖτε. τούτοις ἡ στροφή καὶ ἀντίστροφος ἀνωτέρω μὲν ἐπίρρημα ἐκαλεῖτο, νῦν δὲ ἡ [135] ὠδὴ καλεῖται καὶ στροφή, τὸ δὲ μετ' αὐτὴν πέμπτον μέρος ἐπίρρημα, ἡ ἀντῳδὴ δὲ καὶ ἀντίστροφος, ἀντεπίρρημα δὲ τὸ ἑβδομον μέρος, ὥστε συμβαίνειν τὸ ἐπίρρημα πεντῶνυμον γίνεσθαι· ἔχειν μὲν τὴν ἑαυτοῦ κλήσιν, καλεῖσθαι δὲ καὶ στροφὴν καὶ ἀντίστροφον· ἡ δὲ ὠδὴ κατ' αὐτοὺς καλεῖται καὶ στροφή, ὡς ἡ ἀντῳδὴ καὶ ἀντίστροφος.

[140] § 24 ἀλλὰ ταῦτα μὲν οἱ κομψοπρεπεῖς ἐξηγηταὶ καὶ διδάσκαλοι· οἷς εἴ που κἄν (μέχρι) μιᾶς λέξεως ἀβασανίστως ἐπέισθην, εὐθύς κατ' αὐτοὺς ἀνηρτημένος μετέωρος ἱκρίων τοῦ ψεύδους ἀρίδης γέγονα

τόργοισιν αἰώρμα φοινίσι δέμας·

ὡς ἄρτι ποτὲ τὴν ἔφηβον ἡλικίαν πατῶν καὶ τὸν αἰθέριον ἐξηγούμενος Ὅμη[145]ρον πεισθεὶς Ἡλιοδώρῳ τῷ βδελυρῷ εἶπον συνθεῖναι τὸν Ὅμηρον ἐπὶ Πεισιστράτου ἐβδομηκονταδύο σοφούς, ὧν ἐβδομηκονταδύο εἶναι καὶ τὸν Ζηνόδοτον καὶ Ἀρίσταρχον. § 25 καίτοι τεσσάρων ἀνδρῶν ἐπὶ Πεισιστράτου συνθέντων τὸν Ὅμηρον, οἵτινες εἰσι οὗτοι· Ἐπικόγκυλος, Ὀνομάκριτος Ἀθηναῖος, Ζώπυρος Ἡρακλεώτης καὶ Ὀρφεὺς Κροτωνιάτης. Ζηνοδότου δὲ χρόνοις ὑστέροις ἐπὶ τοῦ [150] Φιλαδέλφου αὐτὸν ἀνορθώσαντος, ἔπειτα δὲ πάλιν τοῦ Ἀριστάρχου. § 26 Ταῦτα μὲν μοι Ἡλιοδώρῳ συμπέπτωκε, τοῖς δὲ τραγικὰς βίβλους ἐξηγησαμένοις πεισθεὶς, οἷς καὶ οὗτοί φασι τὰ αὐτά, εἶπον Ὀρέστην καὶ Ἀλκυστίν Εὐριπίδου καὶ τὴν Σοφοκλέους Ἠλέκτραν εἶναι σατυρικά δράματα, ὡς ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταλγόντα, καὶ οὕτω μέτροις τε καὶ λοιποῖς μου συγγράμμασιν γράφων [155] ἐδίδασκον, ἕως ἀναγνοὺς Εὐριπίδου πολλὰ δράματα εὗρον καὶ ἔγνωσαν τὰ σατυρικά δράματα τέρψεις θυμηλικὰς ἀμιγεῖς καὶ γέλωτα φέροντα. § 27 ἕω τοὺς πολλοὺς καὶ τοὺς λεξιγράφους Ὀμήρου, ἃ ἡγνόησαν εἰς τε λέξεις τινὰς καὶ ἱστορίας καὶ ἕτερα καὶ ποιητοῦ κατεψεύσαντο, ὥσπερ καὶ οἱ προκείμενοι ἄνδρες τοῖς περὶ τῶν σκηνικῶν τῶνδε δραμάτων, ὡς ἀπ' αὐτῶν τῶν βίβλων [160] ἐλέγχονται. ἀλλὰ παρέντες τὰ περιττὰ σαφῶς, συντόμως καὶ ἀληθῶς καὶ ὡς ὁ νοὺς ἔχει

die linke Seitenwölbung. Wenn gleichsam vom Land, durch die rechte, in einer rechteckigen Formation des Chores, auf allein die Schauspieler schauend. Waren die abgegangen, drehte sich der Chor siebenmal und blickte auf beide Teile des Publikums. § 22 Dieser (Gesamt-)Tanz mit sieben Drehungen hieß seiner Gattung nach Parabasis, und die erste Tanzbewegung homonym mit der Gattung ‚Parabasis‘, der dritte Teil ‚Makron‘ und ‚Pnigos‘, der vierte ‚Odé‘ und ‚Strophé‘, der fünfte ‚Epirrhema‘, der sechste zugleich ‚Antodé‘ und ‚Antistrophos‘, der siebente ‚Antepirrhema‘. § 23 Eben dies stammt von den Männern, von denen wir sprachen. Und auch wenn wir kurzgefasst und deutlicher auch dies gesagt haben, prüft das Lämmchen und das Böckchen: Von diesen waren weiter oben Strophé und Antistrophos Epirrhema genannt worden, jetzt wird die Odé so genannt und als Antepirrhema der siebente Bestandteil, so dass sich ergibt, dass das Epirrhema fünf Namen erhält: dass es seinen eigenen Namen hat, dass so genannt werden Strophé und Antistrophos. Die Odé wird ihnen gemäß auch Strophé genannt, wie die Antodé auch Antistrophos.

§ 24 Aber dies (sc. sagen/teilen mit) die gleißend-prahlerischen Kommentatoren und Lehrer. Wenn ich diesen bis in die einzelne Formulierung hin ohne Prüfung vertraute, so bin ich, im Gefolge ihrer Auffassungen hoch oben am Brettergerüst aufgehängt, weithin sichtbar mit der Lüge gewesen,

„*Mordlustigen Geiern zur Beute ein Körper*“³⁹;

Denn gerade war ich in das jugendliche Ephebenalter eingetreten und interpretierte den himmlischen Homer. Im Vertrauen auf Heliodor, den verabscheuungswürdigen, sagte ich, dass den Homer (sc.-Text) in der Regierungszeit des Peisistratos 72 Weise zusammengestellt hätten,⁴⁰ zu welchen 72 auch Zenodot und Aristarch gehörten,⁴¹ § 25 während doch nur vier Männer unter Peisistratos den Homer zusammengestellt haben, die folgende sind: Epikonkylos, Onomakritos aus Athen, Zopyros aus Herakleia und Orpheus aus Kroton.⁴² Indes hat Zenodot in späteren Zeiten unter (Ptolemaios) Philadelphos den Homer korrigiert, dann erneut Aristarch. § 26 Dies ergab sich für mich unter dem Einfluss des Heliodor, im Vertrauen auf die Kommentatoren der Tragiker-Texte, mit denen diese überstimmen, sagte ich, der *Orestes* und die *Alkestis* des Euripides und die *Elektra* des Sophokles seien Satyrspiele, weil sie aus dem Leid in Freude mündeten, und dies lehrte ich schriftlich sowohl in Versen⁴³ als auch meinen übrigen Abhandlungen, bis ich viele Dramen des Euripides gelesen hatte und herausfand und erkannte, dass die Satyrspiele Theater-Ergötzungen unvermischt und Lachen bringen. § 27 Ich lasse beiseite die vielen (anderen Philologen?) und die Lexikographen des Homer hinsichtlich der Dinge, die sie nicht wissen sowohl bezüglich mancher sprachlicher Ausdrucksform und Geschichten sowie anderer Dinge und damit den Dichter mit Lügen überziehen, wie es gerade auch die Männer, von denen ich handle, mit den Problemen tun, die diese Bühnenwerke betreffen, da sie von den Texten selbst her widerlegt werden. Aber wir wollen das, was übermäßig deutlich ist, übergehen und

τῆς βίβλου, ταῦτα ἐκθείμεν· πᾶς δὲ ἀληθείας ἐρῶν κριτικωτάτως βασανίζετω τὸ σύγγραμμα.

Text 11b: Prooemium II

[1] I. § 28 Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς καὶ Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεὺς, ἀλλὰ καὶ Ζηνοδότος ὁ Ἐφέσιος τῷ Φιλαδέλφῳ Πτολεμαίῳ συνωθηθέντες βασιλικῶς ὁ μὲν τὰς τῆς τραγωδίας, Λυκόφρων δὲ τὰς τῆς κωμωδίας βίβλους διώρθωσαν, Ζηνοδότος δὲ τὰς ὁμηρίους καὶ τῶν λοιπῶν ποιητῶν. § 29 ὁ γὰρ ῥηθεὶς βασιλεὺς Πτολεμαῖος [5] ἐκεῖνος, ἡ φιλοσοφωτάτη τῷ ὄντι καὶ θεία ψυχὴ, καλοῦ παντός καὶ θεάματος καὶ ἔργου καὶ λόγου τελῶν ἐπιθυμητῆς, ἐπεὶ διὰ Δημητρίου τοῦ Φαληρέως καὶ γερουσίων ἑτέρων ἀνδρῶν δαπάναις βασιλικαῖς ἀπανταχόθεν τὰς βίβλους εἰς Ἀλεξάνδρειαν ἤθροισε, δυσὶ βιβλιοθήκαις ταύτας ἀπέθετο, ὧν τῆς ἐκτὸς μὲν ἦν ἀριθμὸς τετρακισμῦραι δισχίλια ὀκτακόσiai, τῆς δ' ἔσω τῶν [10] ἀνακτόρων καὶ βασιλείου βιβλίων μὲν συμμιγῶν ἀριθμὸς τεσσαράκοντα μυριάδες, ἀπλῶν δὲ καὶ ἀμιγῶν βιβλίων μυριάδες ἑννέα, ὡς ὁ Καλλιμάχος νεανίσκος ὧν τῆς αὐλῆς ὑστέρως μετὰ τὴν ἀνόρθωσιν τοὺς πίνακας αὐτῶν ἀπεγράψατο.

§ 30 Ἐρατοσθένης δέ, ὁ ἡλικιώτης αὐτοῦ, παρὰ τοῦ βασιλέως τὸ τοσοῦτον ἐνεπιστεύθη βιβλιοφυλάκιον. ἀλλὰ τὰ Καλλιμάχου καὶ τὰ Ἐρατοσθένους μετὰ βραχύν [15] τινα γέγονε χρόνον, ὡς ἔφην, τῆς συναγωγῆς τῶν βιβλίων καὶ διορθώσεως, καὶ ἐπ' αὐτοῦ τοῦ Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου. § 31 τότε δὲ συνηθροισμένων ἀπασῶν τῶν βιβλίων τῶν ἑλλανίδων καὶ ἔθνους παντός καὶ σὺν αὐταῖς τῶν Ἑβραίων, ἐκεῖνος ὁ ἀφειδῆς βασιλεὺς, ὧν ποταμὸς χρυσορρόας, ἀλλ' ἐπταστόμωας ἐκρέων, τὰς ἐθνικὰς μὲν ὁμογλώσσοις ἐκείνων ἀνδράσι σοφοῖς καὶ ἀκριβῶς ἐλληνίζουσιν [20] εἰς τε γραφὴν ὁμοῦ καὶ γλώσσααν ἑλλάδα μετῆμειψεν ὡς καὶ τὰς ἑβραϊδας δι' ἐβδομήκοντα δύο ἐρμηνέων ἑβραίων σοφῶν πεφυκότων καθ' ἑκατέραν διάλεκτον.

§ 32 τὰς ἐθνικὰς μὲν οὕτω μετεποίησε βίβλους· τῶν ἑλληνίδων δὲ βιβλίων, ὡς καὶ προλαβὼν ἔφην, τὰς τραγικὰς μὲν διώρθωσε δι' Ἀλεξάνδρου τοῦ Αἰτωλοῦ, τὰς τῆς κωμωδίας δὲ διὰ τοῦ Λυκόφρονος, διὰ δὲ Ζηνοδότου τοῦ Ἐφεσίου τὰς τῶν [25] λοιπῶν ποιητῶν, τὰς ὁμηρίους δὲ κατ' ἐξαίρετον, πρὸ διακοσίων καὶ πλειόνων ἐνιαυτῶν Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου καὶ τῆς διορθώσεως Ζηνοδότου συντεθείσας σπουδῇ Πεισιστράτου παρὰ τῶν τεσσάρων τούτων σοφῶν, Ἐπικογκύλου Ὀνομακρίτου τε Ἀθηναίου Ζωπύρου τε Ἡρακλεώτου καὶ Κροτωνιάτου Ὀρφέως. § 33 οὕτω μὲν ἐν χρόνοις τοῦ Πεισιστράτου τοῖς τέσσαρσι τούτοις σοφοῖς [30] αἱ ὁμηρικαὶ συγγραφαὶ τεμαχίως περιφερόμεναι συνετέθησαν καὶ βίβλοι ἐγένοντο. χρόνοις δ', ὡς ἔφην, τοῦ Φιλαδέλφου

10 τετρακισμῦραι] corr. edd. : τετρακισμῦροι codd. 11 ὀκτακόσiai] corr. edd. : ὀκτακόσιοι codd. 13 ὑστέρως] ἱστορεῖ, δς conl. Dziatko prob. Kaibel et Cantarella 20 ἀλλ' ἐπταστόμωας] codd. prob. Koster : ἀλλ' ἐπτάστομος Kaibel : ἄλλος ἐπτάστομος Cantarella 29 Ἐπικογκύλου] corr. edd. : ἐπὶ κογκύλου cod.

stattdessen zusammengefasst, wahr und so, wie sich der Sinn des Buches verhält, dies darlegen. Jeder, der die Wahrheit liebt, soll äußerst kritisch dieses Buch prüfen.

Text 11b: Prooemium II

I. § 28 Alexander von Aitolien und Lykophron von Chalkis, aber auch Zenodot von Ephesos, bei Ptolemaios Philadelphos auf königliche Weise versammelt, korrigierten – der eine die Bücher mit Tragödien, der andere die mit Komödien, Zenodot die homerischen Bücher und die der übrigen Dichter. § 29 Denn jener genannte König Ptolemaios, eine wahrhaftig äußerst philosophische und göttliche Seele, war ein vollendeter Liebhaber jeglichen schönen Schaustücks, Werks und Wortes. Deshalb versammelte er die Bücher, nachdem er durch Demetrios von Phaleron und andere altherwürdige Männer sie mit königlichen Aufwendungen von überall her in Alexandria zusammengebracht hatte, und ließ sie in zwei Bibliotheken aufstellen; von diesen enthielt die im Außenbezirk 42.800 Bände an Zahl, die im Innern des Palastkomplexes und des Königspalastes an gemischten Bänden 400.000, an einfachen und ungemischten Bänden 90.000,⁴⁴ da Kallimachos, der ein Jüngling am Hof war, später nach deren Korrektur die Pinakes für diese Bücher verfasste.

§ 30 Eratosthenes, einem Altersgenossen des Kallimachos, wurde vom König das bedeutende Amt des Bibliothekswächters anvertraut.⁴⁵ Aber die Aufgaben des Kallimachos und die des Eratosthenes stellten sich erst nach einer bestimmten kurzen Zeit, wie ich sagte, der Sammlung der Bücher und ihrer Korrektur, auch wenn dies noch unter Ptolemaios Philadelphos geschah. § 31 Nachdem damals alle Bücher überhaupt gesammelt waren, sowohl die griechischen wie auch die jedes Volkes und mit ihnen auch die der Hebräer, ließ jener freigebige König, der ein Gold-strömender Fluss war, indes mit sieben Mündern im Ausfluss, die Bücher anderer Völker durch muttersprachliche weise Männer, die zugleich das Griechische genau kannten, in die griechische Schrift und Sprache zugleich übertragen, wie auch die hebräischen Bücher durch 72 hebräische Übersetzer, die kundig in beiden Sprachen waren.

§ 32 Die Bücher fremder Völker ließ er so übersetzen. Bei den griechischen Büchern, wie ich schon vorgreiflich sagte, ließ er die tragischen durch Alexander von Aitolien korrigieren, die der Komödie durch Lykophron, durch Zenodot von Ephesos die der übrigen Dichter, darunter insbesondere die homerischen Texte, die mehr als zweihundert Jahre vor Ptolemaios Philadelphos und der Korrektur des Zenodot durch den Eifer des Peisistratos zusammengestellt worden waren von diesen vier Weisen: Epikonkylos, Onomakritos von Athen, Zopyros von Herakleia und Orpheus von Kroton. § 33 So wurden in den Zeiten des Peisistratos von diesen vier Weisen die homerischen Texte, die in kleinen Stücken kursierten, zusammengestellt und wurden zu Büchern. In den Zeiten des Philadelphos wurden sie von Ze-

παρὰ τοῦ Ζηνοδότου ὠρθώθησαν. Μετὰ δὲ Ζηνόδοτον Ἀριστάρχῳ πάλιν ὠρθώθησαν
 τετάρτῳ ἢ πέμπτῳ ἀπὸ Ζηνοδότου τελοῦντι, § 34 κἄν ὁ πεφυρμένος καὶ βδελυρὸς
 Ἡλιόδωρος οὐκ εἰδώς, ὃ τι ληρεῖ, φύρῃ, καὶ πάντα σύμμικτον κυκεῶνα, μᾶλλον κοπρε-
 ῶνα ποιῇ, [35] ἐπὶ Πεισιστράτου τὸν Ὀμηρον συσσεθῆναι καὶ ὀρθωθῆναι ληρῶν παρὰ
 τῶν οἱ, ἐπικριθῆναι δὲ πάντων τὴν Ζηνοδότου καὶ Ἀριστάρχου σύνθεσιν τε καὶ διόρθω- 5
 σιν, καὶ ἡμᾶς ἔτι νεάζοντας καὶ πρώτους ὑπηγήτας τελοῦντας ἔπεισεν οὕτως εἰπεῖν
 ἐξηγουμένους τὸν Ὀμηρον, ὡς καὶ ἕτεροί τινες κομψοὶ καὶ αἰθεροβάμονες· οἷς ἂν καὶ
 μέχρι μιᾶς λέξεως ἀβασανίστως ἐπέισθην καὶ μὴ ἐκ τοῦ [40] κειμένου τῆς παλαιᾶς
 βίβλου τὸ ἀληθὲς ἀπηκρίβωσα, κατ' ἐκείνους παραληρῶν ἐφαινόμην· ἀλλ' ἅπαξ καὶ δις
 τοῦτο παθὼν τῷ νεάζοντι τῷ πάθει μάθος ἐθέμην. § 35 Καὶ τούτους μὲν ἡγῆμαι κομψοὺς 10
 αἰθερίους, αὐτὸς δ' ἐκ τῶν κειμένων ἀνθέων τῶν βίβλων ὥσπερ τις μέλισσα φιλεργὸς
 ὁποῖα δυναίμην σιμβλοποιῶ, οἶμαι δὲ καὶ τῷ μέλιτι πολλοὺς διεκτρέφω, κἄν μυῖαι τινες
 δυσγενεῖς, ὡς οὐδὲ [45] τῷ ἄττικῳ οὐδὲ τούτῳ ἰζῆσαι δυνάμεναι, ὅμως λάθρα σὺν
 ὁμοτρόποις περιπυτᾶμεναι περιβομβοῦσιν ἀνήκουστά τε καὶ παράλγηρα - ἀλλὰ μοι τόσον
 (παρα)τροχάσαντι ἀναληπτέον πάλιν τοῦ λόγου τὰ καίρια. 15

II. § 36 Περὶ ποιητῶν πολλάκις ὑμῖν ἐδιδάξαμεν καὶ διαρκῶς ἕκαστα ἐξεπίστασθε,
 εἶδη τε τούτων καὶ τὰ γνωρίσματα, τῶν σκηνικῶν τε τοὺς χοροὺς ἐκ [50] πόσων ἀνδρῶν
 καὶ τί ἐκάστω τὸ δῶρον καὶ πῶς ἐφευρέθησαν καὶ διὰ τί λέγονται δράματα καὶ οὐ
 γράμματα· ἀλλὰ καὶ νῦν ἐπιδρομάδην τῶν σκηνικῶν ποιημάτων τὰ καίρια διδάσκειν 20
 μοι, ἵνα καὶ ψῶραν ἐξηγητῶν ταῖς διαφοραῖς ἐκκαθάρωμεν καὶ τὸ Διονυσίου τε καὶ
 Εὐκλείδου καὶ Κράττους σκολιῶς καὶ πεφυρμένως καὶ ἀπαρτηρήτως γραφὲν εἰς τὸ
 περὶ μερῶν κωμωδίας καὶ [55] παραβάσεως εὐθυτάτως τε καὶ ἀφύρτως μετ' ἐπιστάσεως
 σαφῶς παραστήσασιν κατὰ τε τὴν πράξιν αὐτὴν καὶ τὸν νοῦν τῶν βίβλων καὶ τὴν
 ἀλήθειαν. Καὶ δὴ πρῶτον ἀρκτέον μοι λέγειν τὰς διαφοράς.

III. § 37 ἡ κωμωδία μεμιγμένον τοῖς σκώμμασιν εἶχε τὸν γέλωτα, ἡ τραγωδία πένθη 25
 καὶ συμφοράς. ἡ σατυρικὴ δὲ ποίησις οὐκ ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταντᾷ, ὡς [60] ὁ
 Εὐριπίδου Ὀρέστης καὶ Ἀλκυστις καὶ ἡ τοῦ Σοφοκλέους Ἡλέκτρα, ὡς καμὲ οἱ
 ἀσκέπτως ληροῦντες ἐξηγηταὶ καὶ γράψαι καὶ διδάξαι ἠπάτησαν, ἀλλ' ἀμιγῆ καὶ χαρίεν-
 τα καὶ θυμελικὸν ἔχει τὸν γέλωτα, § 38 οἷον· Ἡρακλῆς πραθείς τῷ Συλεῖ ὡς γεωργὸς

3 καὶ πάντα] πάντα καὶ conl. Kaibel prob. Cantarella 9 βίβλου] corr. Keil : βιβλίου cod. 10 τῷ²] del. Kaibel prob. Cantarella 13 οὐδὲ τούτῳ ἰζῆσαι] [οὐδὲ] τούτῳ ζῆσαι fortasse Kaibel 15 παρατρο-
 χάσαντι] conl. Keil, prob. edd. 23 παραστήσασιν] παραστήσωμεν conl. Keil

nodot korrigiert. Nach Zenodot wurden sie erneut korrigiert von Aristarch, dem vierten oder fünften Leiter (der Bibliothek) nach Zenodot,⁴⁶ § 34 mag auch der Wirrkopf und Abschaum Heliodor, der nicht weiß, was er faselt, das durcheinanderbringen und eine insgesamt vermischte Pampe⁴⁷, oder besser: einen Misthaufen erzeugen, wenn er faselt, dass unter Peisistratos der Homer(text) zusammengestellt und korrigiert worden sei von den 72 Gelehrten und dann aus diesen die Zusammenstellung und Korrektur des Zenodot und des Aristarch ausgewählt worden seien:⁴⁸ und damit überredete er uns, damals noch jugendlich naiv und den ersten Bart tragend⁴⁹, dazu, so die, die den Homer erklärten, zu benennen, wie auch andere Prahlhalse und Luftikusse. Wenn ich denen bis zum einzelnen sprachlichen Ausdruck ungeprüft vertraut und nicht aus dem für das alte Buch Belegten die Wahrheit genau herausgefunden hätte, würde ich in deren Gefolge als Schwätzer von Unsinn dastehen. Aber weil ich einmal und zweimal dies erlitten habe, setze ich dem Jüngling das Wort ‚aus Leiden lernen‘.⁵⁰ § 35 Und diese halte ich für windbeutelische Prahler, ich selbst baue aus den vorliegenden Blüten der Bücher wie eine arbeitsliebende Biene Honigwaben, so gut ich kann. Und ich glaube, dass ich mit dem Honig viele ernähre, auch wenn manche üblen Fliegen, weil sie weder durch den attischen noch durch diesen Honig zur Ruhe gebracht werden können, gleichwohl heimlich mit Gleichgesinnten herumschwirren und unerhörte und schwatzhafte Dinge ringsum erdröhnen lassen – aber ich muss, nachdem ich soweit abgeschweift bin, wieder den Argumentationsgang aufnehmen.

II. § 36 Über Dichter⁵¹ haben wir euch schon oft belehrt und ihr wisst hinlänglich das Einzelne: deren Gattungen und ihre Erkennungsmerkmale, die Chöre der Bühnendichter, aus wie vielen Menschen sie bestehen, und welche (Sieges-)Geschenke jeder einzelne (sc. Dichter in jeder einzelnen Gattung) erhielt, wie sie erfunden worden sind und weshalb man von Dramen und nicht von Texten spricht.⁵² Aber auch jetzt muss ich skizzenhaft über die wichtigen Gesichtspunkte zu den dramatischen Dichtungen unterrichten, damit ich die Krätze der Kommentatoren über deren Unterschiede herauspüle und das, was Dionysios, Eukleides und Krates schräg, durcheinander und unachtsam zur Frage der Teile der Komödie und der Parabase geschrieben haben, auf korrekteste Weise, ohne Vermengung und mit Achtsamkeit klar darstelle, entsprechend der Sache selbst, dem Sinn der Bücher und der Wahrheit. Und daher soll es mir zunächst genügen, die Unterschiede zu benennen.

III. § 37 Die Komödie enthält das Lachen vermischt mit Spott, die Tragödie Leid und Katastrophe. Die Satyr-Dichtung⁵³ lässt nicht Leid in Freude münden, wie der *Orestes* und die *Alkestis* des Euripides sowie die *Elektra* des Sophokles, wie auch mich die ungeprüft daherschwätzenden Kommentatoren sowohl zu schreiben wie zu lehren übertölpelten, sondern sie enthält unvermischt, erfreuend und theaterhaft das Lachen, § 38 derart:⁵⁴ Herakles, von Syleus gekauft, wurde als landbear-

δούλος ἐστάλη εἰς τὸν ἀγρὸν τὸν ἀμπελῶνα ἐργάσασθαι, ἀνεσπακῶς δὲ δικέλλη προρρίζους τὰς ἀμπελούς ἀπάσας νωτοφορήσας τε αὐτὰς [65] εἰς τὸ οἶκημα τοῦ ἀγροῦ θωμοὺς μεγάλους ἐποίησε τὸν κρείττω τε τῶν βοῶν θύσας κατεθoinάτο καὶ τὸν πιθεῶνα δὲ διαρρήξας καὶ τὸν κάλλιστον πίθον ἀποπωμάσας τὰς θύρας τε ὡς τράπεζαν θεῖς „ῥῖσθε καὶ ἔπινεν“ ἄδων, καὶ τῷ προεστῶτι δὲ τοῦ ἀγροῦ δριμὺ ἐνορῶν φέρειν ἐκέλευεν ὠραῖά 5 τε καὶ πλακοῦντας· καὶ τέλος ὅλον ποταμὸν πρὸς τὴν ἔπαυλιν τρέψας τὰ πάντα κατέκλυσεν ὁ δούλος [70] ἐκεῖνος ὁ τεχνικώτατος γεωργός. Τοιαῦτα τὰ σατυρικά δράματα, οὐχ οἷα γράφουσιν οἱ ἀσκεπῶς ληροῦντες καὶ ἐμὲ αὐτὸν ἀπατήσαντες.

§ 39 ἀλλὰ ῥητέον καὶ τί τῷ βίῳ ταῦτα λυσιτελεῖ. ἡ τραγωδία λύει τὸν βίον, ἡ κωμωδία συνιστᾷ. Θυμελικοῖς δὲ τοιοῦτοις οἱ σάτυροι καθιδύνουσι. Λυρικοὶ δέ, οἱ καὶ 10 κυκλικοὶ καὶ διθύραμβοι, ἡ ἡγνουν κυδαίνοντες ἀθλητὰς ἀγῶσι νικῶντας, ἡ ὕμνουσιν Διόνυσον [75] ἡ καὶ ἐτέρους θεούς.

§ 40 ἐπεὶ ταῦτα σαφῶς ἡμῖν καὶ συντόμως ἐρρήθη, φέρε καὶ ὅπως ταῦτα τὰ δράματα ἐδιδάσκετο, διδασκτέον μοι. Πρῶτον μὲν ἐν ἑαρινῷ τῷ καιρῷ πολυαναλώτοις 15 δαπάναις κατεσκευάζετο ἡ σκηνὴ τριωφόροις οἰκοδομήμασι, πεποικιλμένη παραπετάσμασι καὶ ὀθόνησι λευκαῖς καὶ μελαίναις, βύρσαις τε παταγοῦ[80]σαις καὶ χειροτινάκτω πυρὶ, ὀρύγμασι τε καταγαίοις καὶ ὑπογαίοις καὶ ὑδάτων δεξαμεναῖς εἰς τύπον θαλάττης, Ταρτάρου, Αἰδου, κεραυνῶν καὶ βροντῶν, γῆς καὶ νυκτός, οὐράνου, ἡμέρας καὶ ἀνακτόρων, καὶ πάντων ἀπλῶς· αὐλὰς τε οὐ μικρὰς εἶχεν ἐξειργασμένας καὶ ἀψίδας εἰς τύπον 20 ὁδῶν. Διὰ μὲν οὖν ἀριστερᾶς ἀψίδος ἐχώρουν, ἂν ὡς ἐκ πόλεως ἦσαν ὁδεύοντες ὡς πρὸς ἀγροὺς ἡ καὶ θέατρα· [85] ἂν δὲ πρὸς πόλιν ὡς ἐκ θεάτρων ἡ ἀπ' ἀγροῦ, διὰ δεξιᾶς. Τοιαύτη μὲν ἡ τῆς σκηνῆς ἐργασία.

§ 41 τὰ σκηνικά δ' ἀπ' αὐτῆς καλούμενα δράματα καὶ πρακτικῶς ἐτελεῖτο καὶ λογικῶς· σύστασις δὲ τούτων ὑπῆρχε τὰ τῶν ὑποκριτῶν πρόσωπα. Πρόσωπα δὲ τοῖς 25 μὲν τραγικοῖς καὶ σατυρικοῖς ἀνὰ δεκαεξ ἦσαν. ὁ κωμικός δὲ εἶχεν [90] κδ'. ἂ πρόσωπα ὑποκριτικά τῶν τριῶν σκηνικῶν ποιημάτων τὰ οἰκεῖα τῷ καθ' ἐνὶ αὐτῶν καὶ οἰκείῳ ἠθροισμένως τι δρῶντα χορὸς ἐκαλεῖτο. Διαιρεθεὶς δὲ ὁ χορὸς εἰς μὲν τμήματα δύο ἡμιχόρια ὠνομάζετο, παραχρηστικῶς δὲ καὶ χορός. Εἰ δὲ εἰς ἓνα ἐτήθη καὶ μερικόν, ὑποκριταὶ ἀπλῶς ἐκαλοῦντο κοινῷ τῷ ὀνόματι διὰ τὸ μὴ δύνασθαι μιᾷ κλήσει περιληφθῆναι, ὡς ὁ χορὸς καὶ τὰ ἡμιχόρια. [95] Διαιροῦνται γὰρ τὰ μερικὰ ταῦτα εἰς τόσα· εἰς 30 προλογίζοντας, εἰς ἀγγέλους, εἰς ἐξαγγέλους, εἰς κατασκόπους, εἰς φύλακας, εἰς ἥρωας, εἰς θεούς, εἰς ἄλλα μυρία.

2 θωμοῦς] conī. Maas prob. Koster 1975 : θωμούς τε Kaibel post Nauck : ψωμούς Ambros. gr. C 222 : θημ... Paris. Suppl. gr. 655 : θημώνας Koster REG 66 (1953) 29 II διθύραμβοι] διθυραμβοποιοί conī. Cantarella 18–19 ἀνακτόρων] conī. Keil : ἀνακτόροι cod. 30 τόσα.] Koster : πόσα cod.

beitender Sklave aufs Feld geschickt, den Weinberg zu bearbeiten. Dabei grub er mit dem Karst die Weinstöcke samt Wurzel aus, schleppte sie auf dem Rücken in den Schuppen des Feldes, machte große Haufen, schlachtete und verspeiste den größeren der Ochsen; er brach den Weinkeller auf und holte das schönste Fass heraus. Die Türe stellte er sich als Tischplatte auf und sang dazu „er aß und trank“⁵⁵; den Aufseher über das Feld blickte er scharf an und befahl ihm, Obst und Kuchen zu bringen. Schließlich leitete einen ganzen Fluss gegen das Gehöft und spülte so das Ganze sauber⁵⁶ jener Sklave, der überaus sachkundige Bauer. Solcherart sind Satyrspiele, nicht so, wie sie, die ohne Nachprüfung schwatzen und mich damit getäuscht haben, schreiben.

§ 39 Es muss auch gesagt werden, welchen Nutzen dies für das Leben enthält. Die Tragödie löst das Leben auf, die Komödie bringt es zusammen.⁵⁷ Mit derartiger Theatralik versüßen es die Satyrn. Die lyrischen Dichter, und zwar sowohl die kyklischen Dichter wie die Dithyramben-Dichter, priesen entweder rühmend Wettkämpfer, die in Agonen siegten, oder hymnisch den Dionysos oder auch andere Götter.⁵⁸

§ 40 Nachdem ich euch dies klar und zusammengefasst gesagt habe, muss ich auch lehren, wie diese Dramen aufgeführt wurden. Zuerst wurde in der Frühlingszeit unter prächtigen Aufwendungen die Bühne mit dreistöckigen Gebäuden hergerichtet, bunt gestaltet mit Vorhängen und weißen und schwarzen Leinwänden, flatternden Fellstreifen und von Hand geschwungenen Fackeln, mit Gruben an und unter der Erde, die Wasser aufnahmen nach Art des Meeres, des Hades von Blitzen und Donnerschlägen, Land und Nacht, Himmel, Tag, Palästen und allen möglichen Dingen auf einmal. Nicht klein ausgeführte Höfe hatte die Bühne und Wölbungen nach Art von Wegen. Durch die linke Wölbung ging man, als wäre man auf dem Weg aus der Stadt oder wie auf die Felder oder auch zu den Theatern, als ginge man zur Stadt oder aus dem Theater oder vom Feld durch die rechte Wölbung. So war die Ausstattung der Bühne.

§ 41 Die von dieser Bühne her sogenannten ‚szenischen‘ Dramen wurden sowohl mit Handlung als auch mit Sprache vollzogen. Für deren Zusammenspiel standen die Personen/Masken der Schauspieler bereit. Die Tragiker und Satyrspiel-Dichter verfügten über bis zu 16 Personen. Der Komödien-Dichter hatte 24.⁵⁹ Diese Schauspieler-Personen der drei szenischen Dichtungsformen waren das Gebräuchliche für jede einzelne von ihnen, und wenn sie in der (je) gebräuchlichen Weise gemeinschaftlich etwas taten, wurden sie Chor genannt. War der Chor in zwei Segmente geteilt, nannte man das Halbchöre, missbräuchlich auch Chor. Wenn er in einzelne Personen gegliedert und zerteilt war, nannte man (diese) einfach Schauspieler mit einem gemeinsamen Namen, weil es sich nicht mit einem einzigen Terminus umfassen ließ wie im Fall des Chores und der Halbchöre. Man gliedert nämlich diese Teilungen (sc. der Schauspieler) in so viele Teile ein: in Prolog-Sprechende, in Boten, in ‚Aus-dem-Haus-Melder‘⁶⁰, in Späher, in Wächter, in Helden, in Götter, in unzähliges Anderes.

§ 42 τούτων οὖν τῶν προσώπων τὸ ὅλον ἄθροισμα, ὃ καὶ χορὸς ἐκαλεῖτο, εἰσελθὼν εἰς τὴν ὀρχήστραν, ἣν ἔφασαν καὶ λογεῖον – τὴν δὲ εἰσέλευσιν ταύτην οὐ μέλον [100] ἐστὶ μοι, ὅπως ἂν καὶ καλέσειας, εἴτε εἰσοδὸν ἢ εἰσέλευσιν ἢ ἐπήλυσιν ἢ ἐπίβασιν ἢ πάροδος ἢ παράβασιν ἢ ἄλλως πως σημαίνων ταυτό -, εἰσελθὼν οὖν καὶ παραβὰν εἰς τὴν ὀρχήστραν τοῦτο τὸ σύστημα πᾶν, ὃ καὶ χορὸς ἐκαλεῖτο, πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς λόγον 5 ποιοῦμενον τὸ πρόσωπον βλέπον εἶχε πρὸς τὴν σκηνήν. ἐξελθόντων δὲ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸ τοῦ δήμου μέρος ἐστρέφετο ἢ τὸ δεξιὸν [105] ἢ τὸ ἀριστερὸν καὶ πάλιν ἀντεστρέφετο πρὸς τὸ ἕτερον καὶ ἔλεγέ τι ἑκατέροις τοῖς μέρεσιν. εἴτα ἐξήρχετο καὶ τέλος τὸ δράμα ἐλάμβανε.

§ 43 ταῦτα μὲν ἦσαν πρακτικὰ δ' ἑκτὸς τοῦ δράματος. ἡ παράβασις, ἡ στροφή, ἡ 10 ἀντίστροφος καὶ ἡ ἐξοδος. καὶ λογικὰ μέρη αὐτῆς δ'· ἀντὶ παραβάσεως ἡγουν πρώτης βάσεως πρόλογος καὶ ἀντὶ τῆς στροφῆς καὶ τῆς ἀντιστροφῆς λόγια, (ᾧ) καὶ ὥδ᾽ καὶ ἀντὶ ὥδ᾽ [110] ἢ ἐπιρρήματα καὶ ἀντεπιρρήματα εἴποις, οὐ διαμάχομαι· καὶ ἡ ἐξοδος ἡ ὥδῃ καὶ τὸ ῥῆμα τοῦ δράματος τὸ ἐπιτελεύτιον· ἃ οἱ αἰθέριοι καὶ οὐρανοβάμονες λαλοῦσιν, ὥσπερ λαλοῦσιν· ἔχετε δὲ ταῦτα τῷ ἐαθέντι μοι προοιμῷ, ἀλλὰ μακρὰν αὐτῶν 15 ἀποτρέχετε, μὴ καὶ ἀκοὰς ὁμοῦ καὶ ψυχὰς λυμανθείητε. ταῦτα μὲν τὰ δ' ἑκτὸς πρακτικῶς τε καὶ λογικῶς τῶν δραματικῶν ποιημάτων ὑπῆρχε.

[115] § 44 τῶν δὲ λυρικῶν συγγραμμάτων τρία ἦσαν τὰ μέρη· στροφικὸν καὶ ἀντιστροφικὸν λόγια, ἑκάτερον ἑκατέρῳ ἰσαριθμούς ἔχον τοὺς στίχους, καὶ μέτρων δὲ τῶν αὐτῶν. πρὸς τοῖς στροφικοῖς δὲ καὶ ἀντιστροφικοῖς τρίτον ἦν μέρος τὸ ἐπωδικόν 20 λόγιον, ὁμωνύμως καὶ ταῦτα λεγόμενα τοῖς ἑαυτῶν πρακτικοῖς, τῇ δὲ στροφῇ καὶ ἀντιστροφῇ καὶ ἐπωδῷ ἦτοι ἐξόδῳ καὶ ἐξελεύσει καὶ ἐπιλόγῳ. καὶ γὰρ καὶ [120] οἱ λυρικοὶ πρὸς ἑκάτερον μέρος τοῦ δήμου ὀρώντες ἐφθέγγοντο τὰ ποιήματα καὶ τέλει τοῦ δράματος μέλλοντος παύεσθαι τὸν ἐπωδὸν ἐπεφθέγγοντο ἥτοι τὴν ὑστέραν ὥδῃν τε καὶ τὸν ἐπιλογον, εἰς εὐχὰς τὸ πλεῖστον αὐτὸν περικλείοντες. προοίμιον δὲ τούτοις οὐκ ἦν ὡς 25 ἐκείνοις, ὅτι ἅμα τῷ εἰσελθεῖν εἰς τὸ θέατρον πρὸς τὸν δῆμον στραφέντες ἅμα τὸ αὐτὸ ἔλεγον καὶ στροφήν καὶ προοίμιον.

[125] § 45 ἔνεκα μὲν τῶν εὐχαρίστων ταῦτα ἐγράφη μοι, ἀποδρέπεσθε δὲ καὶ ὑμεῖς τούτων, γεννήματα ἐχιδνῶν καὶ ἀχάριστοι. φάμενοι δὲ καὶ τὸ γένος τοῦ ποιητοῦ καὶ τὸν σκοπὸν τὸν τοῦ δράματος χωρήσωμεν ἐπὶ τὴν τοῦ κειμένου σαφήνειαν καὶ σχολίων 30 τινῶν ἀναπλήρωσιν.

5 λόγον] cod. prob. Koster : λόγους edd. 12 ὁ] inseruit Koster 13 ἡ ἐξοδος] *expectandum* ἀντὶ τῆς ἐξόδου Studemund 30 τὸν] del. Cantarella | σαφήνειαν] σαφήνισιν dubitanter Kaibel, prob. Cantarella

§ 42 Die komplette Versammlung dieser Personen, die auch Chor genannt wurde, zog in die Orchestra, die man auch Logeion nannte – hinsichtlich dieses Einzugs kümmert es mich nicht, wie man ihn nennen könnte, sei es, du bezeichnest eben dies als ‚eisodos‘, oder ‚eiseleusis‘, ‚epelysis‘, ‚epibasis‘, ‚parodos‘, ‚parabasis‘ oder sonst wie –, es zog also ein und trat an die Orchestra diese gesamte Komposition, die man auch Chor nannte, und sie richte das Wort an die Schauspieler und blickte dabei auf die Bühne. Waren die Schauspieler abgegangen, wandte er sich zu dem Teil (des Theaters) des Publikums, entweder nach rechts oder nach links und drehte in Gegenbewegung wieder zurück und sprach etwas zu beiden Teilen (des Publikums). Dann zog er aus dem Theater und das Drama hatte seinen Abschluss gefunden.

§ 43 Dies waren die mit Handlung verbundenen vier Teile des Dramas, die Parabase, die Strophé, die Antistrophos und die Exodos. Auch sprachbezogene Teile gibt es vier: Als Gegenstück zur Parabase, also zum ersten Auftreten den Prolog, für Strophé und Antistrophos ‚Logia‘ (Sprach-Teile), die du ohne meinen Widerspruch auch Oden und Ant-Oden oder Epirrhemata und Ant-Epirrhemata nennen könntest. Und die Exodos bilden die Odé und das (Abschluss-)Wort als Schluss des Dramas. Was die Luftküsse und Wolkentänzer schwatzen, wie sie schwatzen:⁶¹ Dies findet ihr in dem von mir preisgebenen Proöm,⁶² aber mögt ihr von diesen weit weglaufen, damit ihr euch nicht zugleich mit dem Gehör auch die Seele befleckt. Diese Teile dramatischen Dichtungen gibt es hinsichtlich Handlung und Sprache.

§ 44 Es gab drei Teile der lyrischen Texte: den strophischen und den antistrophischen Teil als sprachbezogene Teile, jeden von beiden mit der gleichen Anzahl von Versen wie der andere und in denselben Metren. Zu den strophischen und antistrophischen Teilen kam als dritter der wortgebundene epodische Teil; hierbei werden auch diese Bezeichnungen homonym für Handlungsteile verwendet, für Strophé und Antistrophos und Epodos (werden gesagt) Exodos und ‚Exeleusis‘ und Epilog. Und so trugen nämlich auch die Lyriker mit Blick auf jeden der beiden Teile des Publikums ihre Gedichte vor und am Ende, wenn das Drama sich anschickte aufzuhören, trugen sie die⁶³ Epodos dazu vor, das abschließende Lied und auch den Epilog, wobei sie meistens ihn mit einem Gebet beschlossen. Ein (eigenes) Prooimion gab es bei den Lyrikern nicht wie bei jenen (Dramatikern), weil sie mit dem Einzug ins Theater zum Publikum gewandt zugleich als dasselbe Strophé und Prooimon vortrugen.

§ 45 Um der Wohltaten wegen habe ich dies geschrieben, und auch ihr pflückt euch davon, Ihr Schlangen-Gezücht⁶⁴ und Undankbare. Nachdem wir sowohl die Abkunft des Dichters⁶⁵ als auch den Zweck des Dramas dargelegt haben,⁶⁶ werden wir uns dann der klaren Erkenntnis⁶⁷ des vorliegenden Textes und der Auffüllung mit bestimmten Scholien zuwenden.

Text 12

Anecdota Crameri

Text 12a: Anonymus Crameri I (Nr. XIb. p. 39–42 Koster)

ΕΚ ΠΟΙΑΣ ΑΙΤΙΑΣ ΣΥΝΕΣΤΗ Η ΚΩΜΩΔΙΑ

[1] I. § 1 κωμωδίαι λέγονται τὰ τῶν κωμικῶν ποιήματα, ὡς τὰ τοῦ Μενάνδρου, Ἀριστοφάνους, Κρατίνου καὶ τῶν ὁμοίων. εὐρέθη δὲ ἡ κωμωδία, ὡς φασιν, ἐξ αἰτίας τοιαύτης. § 2 τὸ παλαιὸν ἐν ταῖς κώμαις ἀδικοῦμενοί τινες ὑπὸ τῶν ἐν Ἀθήνησι πολιτῶν καὶ θέλοντες ἐλέγχειν αὐτοὺς κατήεσαν [5] εἰς τὴν πόλιν καὶ νυκτὸς καθευδόντων πάντων παριόντες παρὰ τὰς ἀγυῖας ἔλεγον ἀνωνύμως τὰς βλαβὰς, ἃς ἔπασχον ὑπ' αὐτῶν, τοιαῦτα λέγοντες. „ἐνταῦθα μένει τις τάδε καὶ τάδε ποιῶν τισι τῶν γεωργῶν καὶ οὐ μετρίας βλαβὰς ἐπιφέρειν αὐτοῖς“, ὥστε τοὺς γειτνιώντας ἀκούοντας ἡμέρας γινομένης πρὸς ἀλλήλους λέγειν, ἃ νύκτωρ παρὰ τῶν [10] γεωργῶν ἤκουσαν. § 3 ἐπονείδιστον δὲ ἦν τοῦτο τῷ ἀδικούντι, ὥστε καὶ πολλοῖς τῶν ἀδικούντων τὸ τοιοῦτο διορθώσεως γέγονεν αἴτιον αἰσχυνομένοις τὴν ὕβριν· ὅθεν τοῖς τῆς πόλεως ἔδοξεν ἐπ' ἀγαθῷ γεγονέναι τὸ ἐγχεῖρημα τῶν ἀγροίκων καὶ ἀναζητήσαντες αὐτοὺς ἠνάγκασαν καὶ ἐπὶ θεάτρῳ τοῦτο ποιεῖν. § 4 οἱ δὲ δειλιῶντες τοῦτο ποιεῖν ἐμφανῶς τρύγα περιχρίοντες τὰς ἑαυτῶν ὄψεις [15] οὕτω εἰσήεσαν. ὅθεν καὶ τούτου μᾶλλον τῶν ἀδικούντων ἐλεγχομένων ἐπὶ θεάτρῳ συστολὴ τῶν ἀδικιῶν ἐγένετο. § 5 ἐπεὶ δὲ ἡ πόλις ἐκ τούτου μεγάλης ἀπῆλαυσεν ὠφελείας, ποιητὰς ἔταξαν ἐπὶ τούτῳ κωμωδεῖν, οὓς ἂν βούλωνται ἀκωλύτως. 15

§ 6 πρῶτον οὖν Σουσαρίων τις τῆς ἐμμέτρου κωμωδίας γέγονεν ἀρχηγός· οὗ τὰ μὲν ποιήματα λήθη κατενεμήθη, δύο δὲ ἢ τρεῖς ἱαμβοὶ [20] ἐπὶ μνήμῃ φέρονται τούτου. εἰσὶ δὲ οὗτοι.

*ἀκούετε λέξιν· Σουσαρίων λέγει τάδε·
κακὸν γυναῖκες, ἀλλ' ὅμως, ὧς δημόται,
οὐκ ἔστιν οἰκεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ.*

20

§ 7 ἀρχὴν οὖν λαβόντος τοῦ πράγματος πολλοὶ γεγόνασι κωμικοὶ ἐλέγχοντες τοὺς [25] κακῶς βιούντας καὶ ἀδικίας χαίροντας, καὶ ἐντεῦθεν ὠφέλουν κοινῇ τὴν πολιτείαν τῶν Ἀθηναίων. 25

ο EK...ΚΩΜΩΔΙΑ] r : Περὶ κωμωδίας m 2 Ἀριστοφάνους Κρατίνου] r : om. m 3 ἐν²] r : om. m 4 εἰς τὴν πόλιν] m : ἐν τῇ πόλει 5 ἔπασχον] cett. : ὑπεσχον P 8 γινομένης] r : γιγνομένης m 12 ἐμφανῶς] cett. : ἐπιφανῶς P 14 ἐγένετο.] r : ἐγένετο m 15 μεγάλης] cett. : μέγας P : om. V τούτῳ] cett. : τοῦτο R 17 τῆς] om. R

Text 12

Die beiden Traktate ‚Anonymi Crameri‘

Text 12a: Prolegomenon Περὶ κωμῳδίας XIb (Koster p. 39–42)
Anonymus Crameri I⁶⁸

Aus welchen Ursachen die Komödie entstand

§ 1⁶⁹ Als Komödien bezeichnet man die Dichtungen der Komiker: die des Menander, Aristophanes, Kratinos und ähnlicher Dichter. Erfunden wurde die Komödie, heißt es, aus folgendem Grund. § 2 In alter Zeit wurde in den Dörfern gewissen Menschen von Bürgern in Athen Unrecht getan. Sie wollten diese tadeln und zogen in die Stadt hinab. Sie kamen nachts an, als alle schliefen,⁷⁰ und verkündeten, ohne Namen zu nennen, in den Gassen die Schädigungen, die ihnen von jenen widerfahren waren. Hierbei sagten sie in etwa Folgendes: „Hier lebt jemand, der dies und das einigen Bauern angetan hat und dadurch ihnen nicht geringen Schaden zugefügt hat.“ Infolgedessen besprachen die Nachbarn, die dies hörten, als es Tag geworden war, miteinander, was sie in der Nacht von den Bauern gehört hatten. § 3 Dies war für den, der Unrecht getan hatte, schändlich, und daher wurde eben dies für viele Übeltäter Anlass zur Besserung, weil sie die Schande fürchteten. Und so schien den Städtern der Trick der Landbewohner zum Guten ausgeschlagen zu sein. Sie suchten sie auf und nötigten sie, das auch im Theater zu tun. § 4 Diese waren etwas feige, das ganz offen zu tun, und deshalb bestrichen sie ihre Gesichter mit Hefe und zogen so ins Theater. Von da an und aus diesem Grund ergab sich eine Verringerung der Ungerechtigkeiten, weil immer mehr der Übeltäter im Theater getadelt wurden. § 5 Da nun die Stadt hieraus großen Nutzen zog, trug man Dichtern auf, zu diesem Zweck ohne Beschränkungen zu ‚komödierten‘, wen immer sie wollten.

§ 6 Und so wurde ein gewisser Susarion der Urheber der Komödie in Versen.⁷¹ Dessen Werke sind zwar dem Vergessen anheimgefallen, doch zwei oder drei seiner Jamben sind in Erinnerung geblieben. Es sind die folgenden:

*Hört die Rede. Susarion spricht dies:
Ein Unheil sind Frauen, aber dennoch, meine Demengenossen,
ist es unmöglich, ein Haus ohne Unheil zu bewohnen.*⁷²

§ 7 Nachdem nun die Sache einen Anfang genommen hatte, wurden viele zu Komödiendichtern, die die, die auf schlechte Weise lebten und sich an Unrecht erfreuten, tadelten. Und von daher stifteten sie öffentlich Nutzen für den athenischen Staat.

§ 8 ἐπεὶ δὲ τὸ μὲν παράνομον ἐπικρατές, ὅτι αἰεὶ τὰ χείρονα νικᾷ, τὰ δ' ἀγαθὰ ταχέως ἀφίπταται, οὐ μετὰ πολὺν χρόνον οἱ πλούσιοι καὶ οἱ ἄρχοντες οὐ βουλόμενοι κωμωδεῖσθαι ἤρξαντο καλύειν τοὺς κωμικοὺς τοῦ φανερώς οὕτω καὶ ὀνομαστί ἐλέγχειν τοὺς ἀδικοῦντας, ἵν' ἐντεῦθεν ἀδικοῦντες μὴ [30] ἐλέγχωνται ὑπ' αὐτῶν· ὅθεν ὥσπερ αἰνιγματωδῶς καὶ οὐ φανερώς ἠλέγχοντο ὑπὸ τῶν κωμικῶν. ἀλλὰ καὶ ἔτι ἐπὶ πλέον προιούσης τῆς κακίας ἐκαλύθησαν καὶ τοῦ αἰνιγματωδῶς κωμωδεῖν· διὸ εἰς ξένους καὶ πτωχοὺς ἔσκαωπον, εἰς δὲ πλουσίους καὶ ἐνδόξους οὐκέτι.

§ 9 διὸ καὶ τρεῖς διαφορὰς ἔδοξεν ἔχειν ἡ κωμῶδια· ἡ μὲν γὰρ καλεῖται παλαιά, ἡ ἐξ ἀρχῆς φανερώς ἐλέγχουσα· ἡ δὲ μέση, ἡ [35] αἰνιγματωδῶς· ἡ δὲ νέα, ἡ ἐπὶ ξένων ἢ δούλων ἢ πτωχῶν, ὡς εἴρηται.

γέγονε δὲ τῆς μὲν πρώτης κωμωδίας ἄριστος τεχνίτης οὗτός τε ὁ Ἀριστοφάνης καὶ Εὐπολὶς καὶ Κρατῖνος· τῆς δὲ δευτέρας Πλάτων, οὐχ ὁ φιλόσοφος, τῆς δὲ νέας Μένανδρος.

§ 10 κωμῶδοι οὖν ἐκλήθησαν ἢ ὅτι ἐν τῷ καιρῷ τοῦ κώματος ἡγουν [40] τοῦ ὕπνου – λέγεται γὰρ κῶμα ὁ ὕπνος – ἢ ἰδον. § 11 ἔστι δὲ τὴν κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν εἰπεῖν, οἷον εἰ τραγωδίαν τινὰ οὔσαν, ὅτι τρύγα χριόμενοι ἐκωμῶιδουν.

II. § 12 ἔστι δὲ ἡ κωμῶδια μίμησις πράξεως (γελῳίας) καθαρτήριος παθημάτων, συστατικὴ τοῦ βίου, διὰ γέλωτος καὶ ἡδονῆς τυπουμένη. § 13 διαφέρει [45] δὲ τραγωδία κωμωδίας, ὅτι ἡ μὲν τραγωδία ἱστορίαν ἔχει καὶ ἐπαγγελίαν πράξεων γενομένων, κἂν ὡς ἤδη γινομένης σχηματίζῃ αὐτάς, ἡ δὲ κωμῶδια πλάσματα περιέχει βιωτικῶν πραγμάτων, καὶ ὅτι τῆς μὲν τραγωδίας σκοπὸς τὸ εἰς θρήνον κινήσαι τοὺς ἀκροατάς, τῆς δὲ κωμωδίας εἰς γέλωτα.

III. § 14 καὶ πάλιν καθ' ἑτέραν διαίρεσιν· τῆς κωμωδίας τὸ μὲν ἐστὶν ἀρχαῖον, τὸ δὲ [50] νέον, τὸ δὲ μέσον. διαφέρει οὖν τῆς νέας ἡ παλαιά κωμῶδια χρόνῳ, διαλέκτῳ, ὕλῃ μέτρῳ, διασκευῇ. § 15 χρόνῳ μὲν, καθὼς ἡ μὲν νέα ἐπὶ Ἀλεξάνδρου ἦν, ἡ δὲ παλαιά ἐπὶ τῶν Πελοποννησιακῶν εἶχε τὴν ἀκμὴν. διαλέκτῳ δέ, καθὼς ἡ μὲν νέα τὸ σαφέστερον ἔσχε τῇ νέᾳ κεκρημένῃ Ἀτθίδι, ἡ δὲ παλαιά τὸ δεινὸν καὶ ὑψηλὸν τοῦ λόγου. ἐνίοτε δὲ καὶ ἐπιτηδεύουσι λέξεις [55] τινάς. ὕλῃ δέ, καθὼς ἡ μὲν νέα τῷ ἱαμβικῷ μέτρῳ ἐπὶ

15 κῶμα] r : κῶμος m 17 γελῳίας] add. Bergk | καθαρτήριος] codd. : καθαρτικῶν Schol. Dionys. Thr./Melampus-Diomedes (vide supra textum 10) 18 διαφέρει] hinc latine R 26 Πελοποννησιακῶν] m : Πελοποννησιακῶν r

§ 8 Da nun das Widergesetzliche übermächtig ist – „stets siegt das Schlechtere“⁷³, das Gute fliegt rasch davon – begannen nach nicht langer Zeit die Reichen und die Mächtigen, die nicht länger in der Komödie verspottet werden wollten, die Komödiendichter daran zu hindern, so offen wie bis dato und namentlich die Übeltäter zu überführen, so dass fortan diese nicht mehr von ihnen getadelt wurden. Von da an wurden sie in verrätselter Form und nicht mehr offen von den Komödiendichtern getadelt. Als aber die Schlechtigkeit noch weiter fortschritt, hinderte man sie auch daran, verrätselt zu verspotten. Deswegen richteten sie ihren Spott nur noch gegen Ausländer und Bettler, nicht mehr gegen Reiche und Berühmte.

§ 9 Deswegen schien die Komödie auch drei unterschiedliche Formen zu haben. Denn die eine nennt man Alte Komödie, die als ursprüngliche Form offen tadelte, die zweite Mittlere Komödie, die verrätselt tadelte, sowie die Neue Komödie, die gegen Ausländer, Sklaven und Bettler gerichtet war, wie gesagt. Es ist der beste Künstler der ersten Form der Komödie unser Aristophanes, hinzu kommen Eupolis und Kratinos. (Bester) der zweiten Form ist Platon – nicht der Philosoph, – der Neuen Komödie Menander.

§ 10 ‚Komöden‘ wurden sie genannt entweder, weil sie sich aus den Dörfern (κῶμη/kome) heraus versammelten und dies sangen, wie gerade gesagt, oder, weil sie zum Zeitpunkt des Schlummers/des Schlafes (denn der Schlaf wird auch als κῶμα/koma/Schlummer bezeichnet) sangen. § 11 Man kann die Komödie auch als Tragödie bezeichnen, die gleichsam eine Trygödie ist, weil sie sich mit Hefe (τρυῆ/tryx) beschmierten und dann Komödie spielten.

§ 12 Die Komödie ist die von Affekten reinigende Nachahmung einer lustigen Handlung.⁷⁴ Sie nimmt ihre Elemente aus dem Leben und ist geprägt von Lachen und Vergnügen. § 13 Die Tragödie unterscheidet sich von der Komödie, weil die Tragödie eine historische Geschichte umfasst und die Mitteilung vergangener Geschehnisse ist, auch wenn sie so tut, als würden diese Dinge gerade geschehen. Die Komödie dagegen enthält Erfindungen lebensweltlicher Geschehnisse, und wie das Ziel der Tragödie darin liegt, die Zuhörer zur Klage zu bewegen, so das der Komödie, sie zum Lachen zu bringen.

§ 14 Ferner, nach einer anderen Unterscheidung: Es gibt von der Komödie die alte, die neue und die mittlere Form. Es unterscheidet sich von der Neuen die Alte Komödie durch Zeit, Dialekt, Fundus des Metrums und Ausstattung. § 15 Durch Zeit, insofern die Neue Komödie in die Zeit Alexanders fällt, die Alte dagegen ihre Blüte zur Zeit des Peloponnesischen Krieges hatte. Durch Dialekt, insofern die Neue Komödie durch Gebrauch des neuen Attisch sich klarer ausdrückt, die Alte von größerer Sprachwucht und Stilhöhe ist. Bisweilen pflegen sie auch gewisse besondere Redeweisen. Durch Fundus, insofern die Neue Komödie zum größten Teil den Jambus und nur selten andere Metren verwendet, der Alten Komödie

πλείστον χρήται, σπανίως δὲ καὶ ἑτέροις μέτροις, τῇ δὲ παλαιᾷ πολυμετρία τὸ σπουδαζόμενον. διασκευῇ δέ, ὅτι ἐν μὲν τῇ νέᾳ χορῶν οὐκ ἔδει, ἐν ἐκείνῃ δὲ καὶ μάλιστα.

§ 16 καὶ αὕτῃ δὲ ἡ παλαιὰ ἑαυτῆς διαφέρει· καὶ γὰρ οἱ ἐν τῇ Ἀττικῇ πρῶτον συστησάμενοι τὸ ἐπιτήδευμα τῆς κωμωδίας – ἦσαν δὲ οἱ περὶ Σουσαρίωνα – τὰ πρόσωπα ἀτάκ[60]τως εἰσήγον καὶ γέλως ἦν μόνος τὸ κατασκευαζόμενον. ἐπιγενόμενος δὲ ὁ Κρατίνος κατέστησε μὲν πρῶτον τὰ ἐν τῇ κωμωδίᾳ πρόσωπα μέχρι τριῶν, στήσας τὴν ἀταξίαν, καὶ τῷ χαρίεντι τῆς κωμωδίας τὸ ὠφέλιμον προσέθηκε τοὺς κακῶς πράσσοντας διαβάλλων καὶ ὥσπερ δημοσίᾳ μάστιγι τῇ κωμωδίᾳ κολάζων· ἀλλ' ἔτι μὲν καὶ οὗτος τῆς ἀρχαιότητος μετεῖχε καὶ ἡρέμα πως τῆς [65] ἀταξίας· ὁ μὲντοι γε Ἀριστοφάνης μεθοδεύσας τεχνικώτερον τὴν κωμωδίαν ἐν ταύτῃ ἀνέλαμψεν ἐν ἅπασιν ἐπίσημος φανείς. 10

IV. § 17 ὁ δὲ γέλως τῆς κωμωδίας ἔκ τε λέξεων καὶ πραγμάτων ἔχει τὴν σύστασιν. ἐκ μὲν τῆς λέξεως κατὰ τρόπους ἑπτὰ· πρῶτον καθ' ὁμωνυμίαν, ὡς τὸ *διαφοροῦμένοις*· σημαίνει γὰρ τὸ τε *διαφόροις* [70] οὔσι καὶ τὸ *ἐπικερδέσι*. Δεύτερον δὲ κατὰ συνωνυμίαν, ὡς τὸ *ἦκω καὶ κατέρχομαι*. ταῦτόν γὰρ ἐστίν. τρίτον κατὰ ἀδολεσχίαν, ὡς ὅταν τις τῷ αὐτῷ πολλάκις ὀνόματι χρήσῃται. τέταρτον κατὰ παρωνυμίαν, ὡς ὅταν τῷ κυρίῳ ἔξωθεν τι ἄπτηται, ὡς τὸ *μῶμαξ καλοῦμαι Μίδας*. πέμπτον κατὰ ὑποκορισμὸς, ὡς τὸ *Σωκρατίδιον, Εὐριπίδιον*. [75] ἕκτον κατὰ ἐξαλλαγήν, ὡς τὸ *ὦ Βδελῦ δέσποτα* ἀντὶ τοῦ *ὦ Ζεῦ*. ἑβδομον κατὰ σχῆμα λέξεως· τοῦτο γίνεται ἢ φωνῇ ἢ τοῖς ὁμογενέσιν. 15

§ 18 ἐκ δὲ τῶν πραγμάτων κατὰ τρόπους δύο. πρῶτον κατὰ ἀπάτην, ὡς Στρεψιάδης πεισθεὶς ἀληθείς εἶναι τοὺς περὶ ψύλλης λόγους. δεύτερον κατὰ ὁμοίωσιν· ἡ δὲ ὁμοίωσις εἰς δύο τέμνεται, [80] ἢ εἰς τὸ βέλτιον, ὡς ὁ Ξανθίας εἰς Ἡρακλῆν, ἢ εἰς τὸ χεῖρον, ὡς ὁ Διόνυσος εἰς Ξανθίαν. 20

Text 12b: Anonymus Crameri II (Nr. XIc. p. 43–48 Koster)

[1] I. § 19 ἵστέον, ὅτι Ἀλέξανδρος ὁ Αἰτωλὸς καὶ Λυκόφρων ὁ Χαλκιδεὺς ὑπὸ Πτολεμαίου τοῦ Φιλαδέλφου προτραπέντες τὰς σκηνικὰς διώρθωσαν βίβλους, Λυκόφρων μὲν τὰς τῆς κωμωδίας, Ἀλέξανδρος δὲ τὰς τῆς τραγωδίας, ἀλλὰ δὴ καὶ τὰς σατυρικὰς. § 20 ὁ γάρτοι Πτολεμαῖος φιλολογώτατος ὢν διὰ Δημητρίου τοῦ Φαλη[5]ρέως καὶ ἑτέρων ἐλλογίμων ἀνδρῶν δαπάναις βασιλικαῖς ἀπανταχόθεν τὰς βίβλους εἰς Ἀλεξάνδρειαν συνήθροισεν καὶ δυσὶ βιβλιοθήκαις ταύτας ἀπέθετο, ὧν τῆς ἑκτὸς μὲν ἦν ἀριθμὸς τετρακισμύρια δισχίλια ὀκτακόσια, τῆς δὲ τῶν ἀνακτόρων ἐντὸς 25

1 παλαιᾷ] cett. : νέα C 4 τὰ] om. P 5 μόνος] cett. : μόνως P | ὁ] om. P 7 κακῶς] cett. : κακὸν P 12 διαφοροῦμένοις] r : διαφοροῦμενον m 15 πολλάκις] m : om. r 16 μῶμαξ] r : μίμαξ m 17 ἐξαλλαγήν] cett. : ἀναλλαγήν V : ἐναλλαγήν Koster e Prol. VI/Tr¹ (vide supra textum 2) 21 Ἡρακλῆν] r : Ἡρακλῆ m 22 Ξανθίαν.] r : Ἡρακλῆ m 26 γάρτοι] cett. : γάρ P 28 ἀπέθετο] cett. : ἐπέθετο P 29 ἦν] om. P

hingegen ein besonderer Eifer nach metrischer Vielgestaltigkeit eigen ist. Durch Ausstattung, insofern die Neue Komödie keine Chöre aufweist, in der Alten sie aber besonders benötigt werden.

§ 16 Die Alte Komödie weist in sich beträchtliche Unterschiede auf: So haben nämlich diejenigen, die in Attika zuerst die Komödie in ihrer Ausstattung konzipierten – es waren dies Leute wie Susarion – die Figuren ohne Ordnung auf die Bühne gebracht, und das, was bewirkt wurde, war einzig Lachen. Darauf folgte Kratinos und er führte bis zu drei Figuren als Ausstattung ein, beendete die Ordnungslosigkeit und fügte dem Gefälligen als Charakteristikum der Komödie das Nützliche hinzu. Denn er prangerte die, die schlecht gehandelt hatten, an und geißelte sie mit der Komödie wie mit einer öffentlichen Peitsche. Aber auch dieser war noch geprägt von der alten Zeit und in bestimmter Weise von der dort walten- den Unordnung. Aristophanes hingegen machte die Komödie stärker zur Kunst und strahlte darin deutlich sichtbar unter allen hervor.

§ 17⁷⁵ Das Lachen der Komödie erfährt seine Zusammenfügung aus Wörtern und Handlungen. Aus Wörtern auf sieben Weisen: erstens gemäß Homonymie: Ein Wort kann auf verschiedene Weise verstanden werden, wie z. B. „metron“ (= Maß als Versmaß oder Hohlmaß), zweitens gemäß Synonymie: wie „ich bin gekommen und herangegangen“. Es bezeichnet nämlich dasselbe. Drittens gemäß Wiederholung, wenn jemand dasselbe Wort mehrfach gebraucht. Viertens gemäß Paronymie, wenn jemand dem normalen Begriff etwas hinzufügt wie „Tadler-Midas heiße ich.“ Fünftens gemäß Verkleinerungsform: „Sokratidion“, „Euripidion“. Sechstens gemäß Vertauschung: „O Herr Bdeu“ statt „O Zeus“. Siebtens nach Redeformen. Dies geschieht entweder durch sprachliche Äußerung oder durch ähnlichartige Dinge.

§ 18 Aus Handlungen (entsteht das Lachen) auf zwei Weisen, erstens gemäß Täuschung: Strepsiades wird überredet, dass die Berichte über den Floh wahr sind; zweitens durch Ähnlichmachung (Verkleidung). Die Ähnlichmachung lässt sich in zwei Formen teilen, entweder zum Besseren: Xanthias wird zu Herakles, oder zum Schlechteren: Dionysos wird zu Xanthias.

Text 12b: Anonymus Crameri II (Nr. XIc, p. 43–49 Koster)

I. § 19 Es ist wissenswert, dass Alexander von Aitolien und Lykophron von Chalkis im Auftrag des Ptolemaios Philadelphos die Bücher mit Texten für die Bühne korrigierten, Lykophron die der Komödie, Alexander die der Tragödie, aber auch die Satyrspiele. § 20 Ptolemaios war nämlich in besonderem Maß philologisch interessiert und ließ deswegen durch Demetrios von Phaleron und andere bedeutende Männer mit königlichen Aufwendungen von überall her die Bücher in Alexandria zusammenbringen und diese in zwei Bibliotheken aufstellen; von diesen enthielt die im Außenbezirk 42.800 Bände an Zahl, die im Innern des Palastkom-

συμμιγῶν μὲν βιβλίων ἀριθμὸς τεσσαράκοντα μυριάδες, ἀμιγῶν δὲ καὶ ἀπλῶν μυριάδες ἐννέα· ὧν τοὺς πίνακας ὕστερον Καλλιμάχος [10] ἀπεγράψατο. § 21 Ἐρατοσθένει δὲ ἡλικιωτῇ Καλλιμάχου παρὰ τοῦ βασιλέως τὸ τοιοῦτον ἐνεπιστεύθη βιβλιοφυλάκιον.

τὰ δὲ συνηθροισμένα βιβλία οὐχ Ἑλλήνων μόνον, ἀλλὰ καὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων ἐθνῶν ἦσαν, καὶ δὴ καὶ Ἑβραίων αὐτῶν. Τὰς δὴ οὖν τῶν ἄλλων ἐθνῶν σοφοῖς ἀνδράσιν 5 ἐξ ἐκάστου ἔθνους τὴν τε οἰκείαν φωνὴν τὴν τῶν Ἑλλήνων καλῶς εἰδόσι τὰς ἐξ ἐκάστου ἐγχειρίσας, [15] οὕτως ἐρμηνευθῆναι αὐτὰς πεποίηκεν εἰς τὴν ἐλλάδα γλῶτταν, ὅτε δὴ καὶ τὰς τῶν Ἑβραίων διὰ τῶν ἐβδομήκοντα ἐρμηνευθῆναι πεποίηκεν. Οὕτω μὲν μετενεχθῆναι τὰς τῶν ἄλλων ἐθνῶν εἰς τὴν ἐλλάδα φωνὴν πεποίηκε.

Τὰς δὲ γε σκηνικὰς Ἀλέξανδρός τε, ὡς ἔφθην εἰπών, καὶ Λυκόφρων διωρθώσαντο, 10 τὰς δὲ γε ποιητικὰς Ζηνόδοτος πρῶτον καὶ ὕστερον Ἀρίσταρχος διωρθώσαντο. [20] § 22 Καίτοι τὰς Ὀμηρικὰς ἐβδομήκοντα δύο γραμματικοὶ ἐπὶ Πεισιστράτου τοῦ Ἀθηναίου τυράννου διέθηκαν οὕτως· σποράδην οὕσας τὸ πρὶν· ἐπεκρίθησαν δὲ κατ' αὐτὸν ἐκεῖνον τὸν καιρὸν ὑπ' Ἀριστάρχου καὶ Ζηνοδότου, ἄλλων ὄντων τούτων τῶν ἐπὶ Πτολεμαίου 15 διορθωσάντων. Οἱ δὲ τέσσαρσί τισι τὴν ἐπὶ Πεισιστράτου διόρθωσιν ἀναφέρουσιν· Ὀρφεὶ Κροτωνιάτῃ, Ζωπύρῳ Ἡρακλεώτῃ, [25] Ὀνομακρίτῳ Ἀθηναίῳ καὶ Ἐπικογκύλῳ. § 23 ὕστερον δὲ ταύτας ἀπάσας σκηνικὰς τε καὶ ποιητικὰς πλείστοι ἐξηγήσαντο· Δίδυμος, Τρύφων, Ἀπολλώνιος, Ἡρωδιανός, Πτολεμαῖος Ἀσκαλωνίτης, καὶ οἱ φιλόσοφοι Πορφύριος, Πλούταρχος καὶ Πρόκλος, ὡς καὶ πρὸ αὐτῶν πάντων Ἀριστοτέλης.

II. § 24 ἔτι ἰστέον, ὅτι ἡ πρώτη κωμῳδία, ἥς τὰ σκώμματα φανερά κατὰ πάντων 20 [30] ἦσαν πολιτῶν, μέχρις Εὐπόλιδος διήρκεσεν. ἐπεὶ δὲ αὐτὸς εἰς Ἀλκιβιάδην ὕβρισεν ὄντα τότε στρατηγὸν καὶ διελοιδορήσατο αὐτῷ, ὧν τότε Ἀλκιβιάδης ἐμπαράσκευος πρὸς πόλεμον ὡς ναυμαχίας προσδοκωμένης, κελεύει τοῖς στρατιώταις συλλαβεῖν αὐτόν· οἱ δὲ συλλαβόντες αὐτόν, ὡς μὲν τινὲς φασιν, παντελῶς ἀπέπνιξαν αὐτόν εἰς τὴν θάλασσαν, ὡς δ' ἄλλοι, δεδεμένον αὐτόν [35] σχοίνῳ ἀνήγόν τε καὶ κατήγον εἰς τὴν θάλασσαν, 25 οὐ μέντοι καὶ ἀπέπνιξαν παντελῶς, τοῦ Ἀλκιβιάδου λέγοντος 'βάπτε με σὺ θυμέλαις, ἐγὼ δὲ σε ἄλμυροῖς ὕδασι κατακλύσω.' Καὶ οὕτω δὴ ἡ διαφθαρέντος τοῖς κύμασι παντελῶς ἡ καὶ περισωθέντος ψήφισμα ἔθετο Ἀλκιβιάδης μηκέτι φανερώς, ἀλλὰ συμβολικῶς κωμῳδεῖν. § 25 Τότε δὴ αὐτὸς τε ὁ Εὐπολὶς καὶ Κρατῖνος καὶ [40] Φερεκράτης καὶ Πλάτων καὶ Ἀριστοφάνης αὐτὸς τὰ συμβολικὰ μετεχειρίσαντο σκώμματα, ἡ δὴ 30 δευτέρα κωμῳδία ἐλέγετο, μέχρις οὗ μὴδὲ συμβολικῶς ἐθελόντων τῶν πολιτῶν σκώπτεσθαι εἰς δούλους μόνους καὶ ξένους ἔσκαπτον, ἡ δὴ Τρίτη ἦν κωμῳδία, αὐξηθεῖσα ἐπὶ Μενάνδρου καὶ Φιλίμονος.

2 ἀπεγράψατο.] cett. : ἐπεγράψατο P 6 ἐξ ἐκάστου ἔθνους] om. P II ποιητικὰς] ἐποποιικὰς conl. Spengel, sed cf. Tzetz. Prol. I § 2 14–15 Πτολεμαίου...ἐπὶ] om. V 21 μέχρις] aut μέχρι cett. : μετ' P | διήρκεσεν.] cett. : διήρκεσαν P | ἐπεί] cett. : ἐπειδὴ P 24 συλλαβόντες] cett. : συλλαμβάνοντες P 25 σχοίνῳ...θάλασσαν] del. P 29 ὁ] om. P 30 ἡ] cett. : ἡ P 32 ἡ] cett. : ἡ P

plexes an gemischten Bänden 400.000, an ungemischten und einfachen Bänden 90.000.⁷⁶ Für diese Bücher verfasste später Kallimachos (test. 14a Pfeiffer) die *Pinares*. § 21 Dem Eratosthenes, einem Altersgenossen des Kallimachos, wurde vom König das diesbezügliche Amt des Bibliothekswächters anvertraut.⁷⁷

Die gesammelten Bücher waren nicht nur die der Hellenen, sondern auch die aller anderen Völker, und daher auch die gerade der Hebräer. Was nun die Bücher anderen Völker betrifft, so händigte er (sc. der König) Gelehrten aus jedem einzelnen Volk, die ihre eigene wie auch die griechische Sprache gut beherrschten, die Bücher aus jeweils seinem Volk aus und ließ sie so in die griechische Sprache übertragen, und eben zu dieser Zeit ließ er auch die Bücher der Hebräer durch die 70⁷⁸ übersetzen. So ließ er die Bücher der anderen Völker in die griechische Sprache übertragen. Die Dramentexte verbesserten, wie ich zuvor sagte, Alexander und Lykophron, die poetischen Texte zunächst Zenodot und später Aristarch. § 22 Indes haben die homerischen Gedichte 72 Philologen zur Zeit des Peisistratos, des Tyrannen von Athen, in die heutige Ordnung gebracht, während sie zuvor Bruchstücke waren. Sie wurden in eben dieser Zeit erneut kritisch bearbeitet von Aristarch und Zenodot, wobei andere die waren, die unter Ptolemaios die Korrektur durchführten.⁷⁹ Manche schreiben bestimmten vier Philologen die Korrektur unter Peisistratos zu: Orpheus von Kroton, Zopyros von Herakleia, Onomakritos von Athen und Epikonkulos. § 23 Später haben diese dramatischen und poetischen Texte viele erklärt: Didymos, Tryphon, Apollonios, Herodian, Ptolemaios von Askalon, und die Philosophen Porphyrios, Plutarchos und Proklos, und auch vor diesen allen Aristoteles.

II. § 24 Außerdem ist wissenswert, dass die Erste Komödie, deren Späße sich offensichtlich gegen alle Bürger richteten, bis Eupolis reichte. Weil der gegen Alkibiades, der damals Strategie war, frevelte und ihn tadelte, befahl Alkibiades – er war damals mit Vorbereitungen für den Krieg beschäftigt, man erwartete eine Seeschlacht – seinen Soldaten, ihn zu ergreifen. Die ergriffen ihn und, wie die einen sagen, ertränkten ihn schlichtweg im Meer, wie andere sagen, ließen ihn gefesselt an einem Strick ins Meer herunter und zogen ihn wieder hinauf, ertränkten ihn jedoch nicht schlechterdings. Dabei sagte Alkibiades: „Taufe du mich mit der Bühne, ich werde dich mit salzigen Wassern überspülen.“⁸⁰ Und nachdem Eupolis so entweder in den Wellen umgekommen war oder noch gerettet wurde, bewirkte Alkibiades einen Volksbeschluss, dass die Komödie nicht mehr offen, sondern nur noch verrätselt verspotten dürfe. § 25 Damals versuchten sich daher Eupolis selbst, Kratinos, Pherekrates, Platon und Aristophanes selbst an verrätselten Späßen – was man die Zweite Komödie nannte, bis zu dem Punkt, als die Bürger nicht einmal mehr verrätselt verspottet werden wollten und man daher nur noch Sklaven und Fremde verspottete, was die Dritte Komödie darstellt, eine Form, die zur Zeit von Menander und Philemon entfaltet wurde.

III. § 26 ἴδιον δὲ κωμωδίας μὲν τὸ μεμιγμένον ἔχειν τοῖς σκώμμασι γέλωτα, τραγωδίας [45] δὲ πένθη καὶ συμφοράς· σατυρικής δὲ οὐ τὸ ἀπὸ πένθους εἰς χαρὰν καταντάν, ὡς ὁ Εὐριπίδου Ὀρέστης καὶ Ἀλκυστις καὶ ἡ Σοφοκλέους Ἥλέκτρα, ἐκ μέ-
 ρους, ὥσπερ τινὲς φασιν, ἀλλ' ἀμιγῆ καὶ χαρίεντα καὶ θυμελικὸν ἔχει γέλωτα, § 27 οἶον·
 Ἡρακλῆς πραθεὶς τῷ Συλεῖ ὡς γεωργὸς δούλος ἔσταλται εἰς τὸν ἀγρὸν τὸν ἀμπελώνα 5
 ἐργάσασθαι, ἀνεσπακῶς δὲ δικέλλη προρρίζους τὰς ἀμπέλους [50] νωτοφορήσας τε
 αὐτὰς εἰς τὸ οἶκημα τοῦ ἀγροῦ ἄρτους τε μεγάλους ἐποίησε καὶ τὸν κρείττω τῶν βοῶν
 θύσας καὶ τὸν πιθεῶνα διαρρήξας καὶ τὸν κάλλιστον πίθον ἀποπωμάσας τὰς θύρας τε ὡς
 τράπεζαν θεῖς ἥσθιε καὶ ἔπινεν αἰδων, καὶ τῷ προεστῶτι δὲ τοῦ ἀγροῦ δριμύ ἐνορῶν
 φέρειν ἐκέλευεν ὥραϊά τε καὶ πλακοῦντας· καὶ τέλος ὅλον ποταμὸν πρὸς τὴν ἔπαυλιν 10
 τρέψας τὰ πάντα κατέκλυσεν. [55] ἔστι δὲ τὸ τοιοῦτον Εὐριπίδου δράμα· τοιαῦτα δὲ εἰσι
 τὰ σατυρικά δράματα.

§ 28 Τέλος δὲ τραγωδίας μὲν λύειν τὸν βίον, κωμωδίας δὲ συνιστάν αὐτόν, σατυρι-
 κῆς δὲ τοιούτοις θυμελικαῖς χαριεντισμοῖς καθηδύνειν αὐτόν.

Λυρικοὶ δέ, οἱ καὶ κυκλικοὶ καὶ διθύραμβοι, ἡ ἀθλητὰς ἀγῶσι νικῶντας ἐπῆνουν, ἡ 15
 τὸν Διόνυσον ὕμνουν ἢ ἐτέρους θεούς.

[60] IV. § 29 ἔτι ἰστέον, ὅτι κατὰ Διονύσιον καὶ Κράτητα καὶ Εὐκλείδην μέρη
 κωμωδίας εἰσὶ τέσσαρα· πρόλογος, μέλος χοροῦ, ἐπεισόδιον καὶ ἐξοδος. Καὶ πρόλογος
 μὲν ἔστι τὸ μέχρι τοῦ χοροῦ τῆς εἰσόδου, ἢ δὲ ἅμα τῇ εἰσόδῳ τοῦ χοροῦ λεγομένη ῥῆσις 20
 μέλος καλεῖται χοροῦ· ἐπεισόδιον δὲ ἔστι μέλος μεταξὺ μελῶν καὶ ῥήσεων δύο χορῶν·
 ἐξοδος δὲ ἔστιν ἢ πρὸς τῷ τέλει τοῦ χοροῦ ῥῆσις. § 30 Μέρη δὲ παραβά[65]σεως ἐπτά·
 ἐπτάκις γὰρ ὁ χορὸς ὠρχεῖτο, ἐπειδὴν εἰς τὴν ὀρχήστραν εἰσῆρχετο, ἣν δὴ καὶ λογεῖον
 καλοῦσιν· ἢ μὲν οὖν πρώτη ὀρχησις κομμάτιον ἐλέγετο, ἢ δὲ δευτέρα παράβασις ὁμωνύ-
 μως τῷ γένει ἐκαλεῖτο· καὶ γὰρ τὸ ὅλον τοῦτο τὸ ἐπτάστροφον σχῆμα παράβασις ἐκαλεῖ- 25
 το· ἢ δὲ τρίτη μακρόν, ἢ δὲ τετάρτη ὠδὴ καὶ στροφή, ἢ δὲ πεμπτὴ ἐπίρρημα, ἢ δὲ ἕκτη
 ἀντῶδῃ καὶ ἀντίστροφος, ἢ [70] δὲ ἐβδόμη ἀντεπίρρημα. § 31 Εἰσελθὼν οὖν ὁ χορὸς εἰς
 τὴν ὀρχήστραν μέτροις τισὶ διελέγετο τοῖς ὑποκριταῖς καὶ πρὸς τὴν σκηνὴν ἑώρα τῆς
 κωμωδίας· ἂν οὖν ὡς ἐκ πόλεως ἐβάδιζε πρὸς τὸ θέατρον, διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἀψίδος
 ἐβαινε· ἂν δ' ὡς ἀπ' ἀγροῦ, διὰ τῆς δεξιᾶς, τετραγωνιζόμενός τε ὁ χορὸς πρὸς μόνους
 ἑώρα τοὺς ὑποκριτάς· ἀπελθόντων δὲ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς ἀμφοτέρω μέρη τοῦ δήμου 30
 [75] ὁρῶν ἐκ τετραμέτρων δεκαῆς στίχους ἀναπαίστους ἐφθέγγετο, καὶ τοῦτο ἐκαλεῖτο
 στροφή· εἴτα ἐτέρους τοιούτους ἐφθέγγετο, καὶ ἐκαλεῖτο ἀντίστροφος· ἅπερ ἀμφοτέρω οἱ

2 συμφοράς] cett. : συμφοραὶ V 3 καταντάν] cett. : ἀπαντάν P 6 νωτοφορήσας] cett. : βωτοφορή-
 σας C 8 πιθεῶνα] cett. : πυθεῶνα C : τιθεῶνα V 10 ἔπαυλιν] MV : ἔπαυλιν C : ἔπαυλον V
 13–14 σατυρικής] cett. : σατυρικοῖς P 16 ἐτέρους] cett. : ἐτέρου V 19 τῆς...χοροῦ²] om. P.
 20 ῥήσεων] cett. : ῥήσεως C 22 ὠρχεῖτο] cett. : ὀρχεῖτο P | ἐπειδὴν] cett. : ἐπειδὴν δὲ P 28 ἀψί-
 dos] edd. : ἀψίδος codd., Koster 31 τετραμέτρων] cett. : τετραμέτρου P

III. § 26 Eigenheit der Komödie ist es, das Lachen mit dem Spott vermischt zu enthalten, der Tragödie, Trauer und Unglück. Kennzeichen des Satyrspiels ist nicht die Bewegung vom Leid zur Freude, wie sie sich findet in Euripides' *Orestes* und *Alkestis* und in Sophokles' *Elektra*, teilweise, wie manche sagen, sondern es umfasst ungemischtes, Freude machendes und zur Bühne passendes Lachen, § 27, zum Beispiel: Herakles, von Syleus gekauft, wird als Acker-Sklave auf das Feld geschickt, den Weinberg zu bearbeiten; er hackt die Rebstöcke mit einer Hacke mitsamt den Wurzeln heraus, trägt sie auf dem Rücken in die Scheune, die zum Acker gehört, backt große Brote, opfert einen besonders guten Ochsen, bricht den Vorratskeller auf, räumt das schönste Fass heraus, stellt die Türen als einen Tisch auf und isst und trinkt und singt dabei. Den Verwalter des Ackers schaut er scharf an und befiehlt ihm, Dessert-Früchte und Kuchen zu bringen. Und schließlich leitet er einen ganzen Fluss auf das Gehöft um und überflutet alles. So ist das Drama des Euripides angelegt, und solcher Art sind die Satyrspiele.

§ 28 Zweck und Ziel der Tragödie liegt in der Auflösung des Lebens, der Tragödie in seiner harmonischen Verbindung, des Satyrspiels, es durch derartige Bühnenbelustigungen zu versüßen.

Die lyrischen Dichter, und zwar die kyklischen Dichter wie die Dithyramben-Dichter, priesen Wettkämpfer, die in Agonen gesiegt hatten, oder sie besangen hymnisch Dionysos oder andere Götter.

IV. § 29 Außerdem ist wissenswert, dass nach Dionysios, Krates und Eukleides es vier Teile der Komödie gibt: den Prolog, das Lied des Chores, das Epeisodion und die Exodos. Prolog ist der Teil bis zum Einzug des Chores, die zugleich mit dem Einzug des Chores gesprochene Rede wird Lied des Chores genannt. Epeisodion ist ein Lied zwischen Lieder und Reden zweier Chöre. Exodos ist die Rede des Chores am Schluss. § 30 Die Parabasis hat sieben Teile: Denn sieben Mal pflegte der Chor zu tanzen, nachdem er in die Orchestra eingezogen war, was man auch ‚Logeion‘ nennt. Der erste Tanz wurde ‚Kommation‘ („Stückchen“) genannt, der zweite ‚Parabasis‘, gleichen Namens wie die Gattung. Denn diese siebenstrophige Komposition wurde insgesamt Parabasis genannt. Der dritte (Tanz) ‚Makron‘ („Langteil“), der vierte ‚Ode‘ („Lied“) und ‚Strophe‘, der fünfte ‚Epirrhema‘ („Darauf-Gesagtes“), der sechste ‚Antode‘ („respondierendes Lied“) und ‚Antistrophos‘, das siebente ‚Antepirrhema‘ („respondierendes Darauf-Gesagtes“). § 31 Bei seinem Einzug in die Orchestra sprach der Chor in bestimmten Metren mit den Schauspielern und blickte dabei auf die Bühne der Komödie. Kam er gleichsam aus der Stadt zum Theater, ging er durch die linke Wölbung, kam er gleichsam vom Land, durch die rechte. In einer rechteckigen Aufstellung blickte der Chor allein auf die Schauspieler. Waren die Schauspieler abgegangen, schaute er auf beide Teile des Demos und sprach 16 anapästische Verse, die aus Tetrametern bestanden, und dies wurde Strophe genannt. Darauf trug er andere ebensolche Verse vor, und das wurde Antistrophos genannt. Beides nannten die Alten Epirrhema. Die Parodos des

παλαιοὶ ἐπίρρημα ἔλεγον. ὅλη δὲ ἡ πάροδος τοῦ χοροῦ ἐκαλεῖτο παράβασις. § 32 Συμβαίνει δὴ τὸ ἐπίρρημα πέντε σημαίνειν· αὐτὸ τε οἰκεῖον σημαίνονμενον, καὶ τὴν στροφὴν καὶ ἀντίστροφον καὶ ὥδῃ καὶ ἀντωδὴν, ἐπειδὴ ἡ [80] μὲν στροφή τὴν ὥδην σημαίνει, ἡ δὲ ἀντίστροφος τὴν ἀντωδὴν.

V. § 33 Γένοιτο δ' ἂν σαφεστέρα ἡ τῶν τοιούτων διδασκαλία ὡδί πως· ἐν ἑαρινῷ καιρῷ πολυτελέσι δαπάναις κατεσκευάζετο ἡ σκηνὴ τριωφόροις οἰκοδομήμασι, πεποικιλμένη παραπετάσμασι καὶ ὀθόναις λευκαῖς καὶ μελαίνοις, βύρσαις τε παταγούσαις καὶ χειροτινάκτῳ πυρί, ὀρύγμασί τε καταγαίοις καὶ ὑπογαίοις [85] καὶ ὑδάτων δεξαμεναῖς εἰς τύπον θαλάσσης, Ταρτάρου, Ἄιδου, κεραυνῶν καὶ βροντῶν, γῆς καὶ νυκτός, οὐράνου, ἡμέρας καὶ ἀνακτόρων, καὶ πάντων ἀπλῶς· αὐτὰς τε οὐ μικρὰς εἶχεν ἐξεργασμένας καὶ ἀψίδας εἰς τύπον ὁδῶν. διὰ μὲν οὖν ἀριστερᾶς ἀψίδος ἐχώρουν, εἰ ὥς ἐκ πόλεως ἦσαν ὁδεύοντες ὡς πρὸς ἀγρούς ἢ καὶ θέατρα· ἂν δὲ πρὸς πόλιν ὡς ἐκ θεάτρων ἢ ἀπ' ἀγροῦ, διὰ δεξιᾶς. Τοιαύτη [90] μὲν ἡ τῆς σκηνῆς ἐργασία.

VI. § 34 Τὰ σκηνικὰ δ' ἀπ' αὐτῆς καλούμενα δράματα καὶ πρακτικῶς ἐτελεῖτο καὶ λογικῶς· σύστασις δὲ τούτων ὑπῆρχε τὰ τῶν ὑποκριτῶν πρόσωπα. Ταῦτα δὲ τοῖς μὲν τραγικοῖς καὶ σατυρικοῖς ἀνὰ δεκαεξ ἦσαν, ὁ κωμικὸς δὲ εἶχεν εἴκσι τέσσαρα· ἂ δὴ πρόσωπα ὑποκριτικὰ τῶν τριῶν σκηνικῶν ποιημάτων τὰ οἱ [95] κεῖα τῷ καθ' ἐνὶ αὐτῶν καὶ οἰκειῷ ἡθροισμένα δρώντά τι χορὸς ἐκαλεῖτο. § 35 Διαιρεθεὶς δὲ ὁ χορὸς εἰς τμήματα δύο ἡμιχόρια ὠνομάζετο, παραχρηστικῶς δὲ καὶ χορὸς. Εἰ δὲ καθ' ἓνα ἐτέμνετο, ὑποκριταὶ ἐκαλοῦντο κοινῷ τῷ ὀνόματι διὰ τὸ μὴ δύνασθαι μιᾷ κλήσει περιειληφθαι, ὡς ὁ χορὸς καὶ τὰ ἡμιχόρια. Διαιροῦνται γὰρ τὰ μερικὰ ταῦτα εἰς πολλὰ· εἰς προλογίζοντας, εἰς ἀγγέλους, εἰς ἐξαγγέλους, εἰς κατασκόπους, [100] εἰς φύλακας, εἰς ἥρωας, εἰς θεοὺς καὶ εἰς ἄλλα μυρία.

§ 36 Τούτων οὖν τῶν προσώπων τὸ ὅλον ἄθροισμα, ὃ καὶ χορὸς ἐκαλεῖτο, εἰσελθὼν εἰς τὴν ὀρχήστραν, ἣν ἔφασαν καὶ λογεῖον – ἐκαλεῖτο δὲ ἡ εἰσέλευσις εἰσοδος καὶ ἐπήλυσις καὶ ἐπίβασις καὶ πάροδος καὶ παράβασις –, εἰσελθὼν οὖν καὶ παραβὰν εἰς τὴν ὀρχήστραν πρὸς τοὺς ὑποκριτὰς τὸν λόγον ποιούμενον, τὸ πρὸς [105] ὦπον βλέπον εἶχε πρὸς τὴν σκηνήν· ἐξελθόντων δὲ τῶν ὑποκριτῶν πρὸς τὸ τοῦ δήμου μέρος ἐστρέφετο ἢ τὸ δέξιον ἢ τὸ ἀριστερόν· καὶ πάλιν ἀνεστρέφετο πρὸς τὸ ἕτερον καὶ ἔλεγέ τι ἐκατέροις τοῖς μέρεσιν· εἶτα ἐξήρχετο καὶ τὸ τέλος τὸ δρᾶμα ἐλάμβανεν. Ταῦτα μὲν οὖν ἦσαν πρακτικὰ τέσσαρα μέρη τοῦ δράματος· παράβασις, στροφή, ἀντίστροφος καὶ ἔξοδος. § 37 Καὶ λογικὰ δὲ μέρη αὐτῆς τέσσαρα· [110] ἀντὶ παραβάσεως ἡγουν πρώτης βάσεως

1 πάροδος] cett. : πρόσοδος P 2 δῆ] cett. : δὲ V 5 ὡδί πως] cett. : ὡδέπως P 11 ὁδῶν.] cett. : ὁδῶν P : ὁρῶν conl. Cramer 15 λογικῶς] cett. : λογικῆς V 20 τῷ] om. P 23 μυρία.] cett. : μύρια CP 24 εἰσελθὼν] cett. : εἰσελθῶν C

Chores wurde als Ganzes Parabasis genannt. § 32 Es ist nun so, dass Epirrhema fünf Bedeutungen hat: es ist das im engeren Sinn Bezeichnete, und die Strophe wie die Antistrophos und die Ode wie die Antode, da die Strophe die Ode bezeichnet, die Antistrophos die Antode.

V. § 33 Es könnte wohl die Unterweisung in diesen Dinge deutlicher auf folgende Weise werden: In der Frühlingszeit wurde die Bühne mit kostspieligen Aufwendungen geschmückt: mit dreistöckigen Bauten, sie wurde bunt ausstaffiert mit weißen und schwarzen Vorhängen und Leinwänden, lärmenden Lederstreifen und von Hand geschwungenen Fackeln, mit in die Erde hineingebauten und unterirdischen Gruben, die von Wasser aufgefüllt waren, nach Art eines Meeres, des Tartaros, des Hades, von Blitzen und Donner, Erde und Nacht, Himmel, Tag und Palästen und einfach aller Dinge. Sie umfasste auch Höfe, die nicht klein ausgeführt waren und Wölbungen nach der Art von Straßen. Durch die linke Wölbung zogen sie, wenn man gleichsam aus der Stadt auf dem Weg zu den Feldern oder auch zum Theater war, wenn dagegen zur Stadt wie aus dem Theater oder vom Feld, durch die rechte. So war die technische Ausführung der Bühne.

VI. § 34 Die nach ihr (sc. der Skene/Bühne) sogenannten Bühnen-Dramen vollendeten sich sowohl durch Handlung wie auch durch sprachliche Mittel. Deren Zusammenspiel gewährleisteten die Masken/Rollen der Schauspieler. Dies waren bei den Tragödien und Satyrspielen je sechzehn, der komische (Chor) hatte 24. Was also die Schauspieler-Rollen/-Masken der drei dramatischen Gattungen spezifisch für jede einzelne von ihnen und spezifisch gemeinsam versammelt irgendwie agierten, wurde Chor genannt. § 35 Wenn der Chor in zwei Segmente getrennt war, wurde er als ‚Halbchöre‘ bezeichnet, missbräuchlich auch nur ‚Chor‘. Wenn er in seine einzelnen Mitglieder aufgeteilt war, wurden auch diese Akteure mit dem umfassenden Namen (sc. ‚Chor‘) bezeichnet, weil es nicht möglich war, dass sie mit einem einzigen Namen zusammengefasst wurden wie bei den Bezeichnungen ‚Chor‘ und ‚Halbchöre‘.⁸¹ Es werden diese Teile in viele (Rollen) eingeteilt: in Prolog-Sprechende, in Boten, in Boten aus dem Haus, in Späher, in Wachen, in Helden, in Götter und in unzählige andere Rollen.

§ 36 Das gesamte Ensemble dieser Rollen/Masken, das auch Chor genannt wurde, betrat die Orchestra, die man auch Logeion nannte – es wurde der Einzugs Eisdos, Epelysis, Epibasis, Parodos und Parabasis genannt – , eintretend und an die Orchestra herantretend richtete er das Wort an die Schauspieler, er richtete dabei den Blick auf die Skene/Bühne. Wenn die Schauspieler abgegangen waren, drehte der Chor sich zu einem Teil des Demos, entweder dem auf der rechten oder dem auf der linken Seite. Und dann drehte er sich dem jeweils anderen Teil zu und sprach etwas zu jeweiligen Teilen des Demos. Dann zog er aus und das Drama fand sein Ende. Dies waren nun die vier durch Handlung definierten Teile des Dramas: Parabasis, Strophe, Antistrophos und Exodos. § 37 Auch die durch

πρόλογος, ἀντὶ δὲ στροφῆς καὶ ἀντιστροφῶν ὥδῃ καὶ ἀντωδῇ, ἢ ἐπίρρημα καὶ ἀντεπίρρημα, ἀντὶ δὲ ἐξόδου ὥδῃ καὶ ῥῆμα ἐξιτήριοι. Ταῦτα μὲν τὰ τέσσαρα μέρη πρακτικά καὶ λογικά τῶν δραματικῶν ποιημάτων ὑπῆρχε. § 38 Τῶν δὲ λυρικῶν συγγραμμάτων τρία ἦσαν τὰ μέρη· στροφή, ἀντίστροφος, καὶ ἐξοδος ἢ ἐξέλευσις, πρακτικά· λογικά δὲ [115] ὥδῃ, ἀντωδῇ καὶ ἐπωδός. ἢ οὖν ἀντωδῇ τῇ ὥδῃ ἰσαριθμούς ἔχει τοὺς στίχους καὶ τοῖς 5 αὐτοῖς μέτροις ἑκάτερα χρῆται· ὁ δὲ ἐπωδὸς διάφορα ἐκείνων ἔχει καὶ τῷ ἀριθμῷ καὶ τῇ ποιότητι· εἰ δέ που τῷ ἀριθμῷ ἰσάζει, τῇ γε μὴν ποιότητι οὐδαμῶς. § 39 ἐφθέγγοντο δὲ καὶ οἱ λυρικοὶ πρὸς ἑκάτερα μέρη τοῦ δήμου ὀρώντες, πρῶτον μὲν τὴν ὥδῃν, εἶτα τὴν ἀντωδῃν, ἐπὶ δὲ τῷ τέλει τὸν ἐπωδὸν ἤγουν [120] ὕστερεωδῆν† τε καὶ ἐπίλογον, εἰς 10 εὐχὰς τὸ πλεῖστον αὐτῶν περικλείοντες. Προοίμιον δὲ τούτοις οὐκ ἦν ὡς ἐκείνοις, ὅτι ἅμα τῷ εἰσελθεῖν εἰς τὸ θέατρον πρὸς τὸν δῆμον στραφέντες ἅμα τὸ αὐτὸ ἔλεγον καὶ στροφὴν καὶ προοίμιον.

1 ἢ ἐπίρρημα] edd. (coll. Tzetzes, Prol II) : ἢ ῥῆμα MCV : ἐπίρρημα P 5 τοῖς] om. P 7 εἰ... ποιότητι] om. P 9 ὕστερεωδῆν] edd. (praeter Koster) : ὕστερεωδῆν MCP : ὕστερωδην V : ὕστεραν ὥδῃν in Prol. Tzetz. codice auctorem huius tractatus non recte legisse stat. Koster 10 περικλείοντες.] περικλείοντας

Sprache definierten Teile waren vier: parallel zur Parabasis, genauer zum ersten Hereingehen der Prolog, zu Strophe und Antistrophos Ode und Antode oder Epirrhema und Antepirrhema, zur Exodos Ode und Auszugs-Wort. Diese vier Handlungs- und Wort-Teile der dramatischen Dichtungen gab es.

§ 38 Bei den lyrischen Kompositionen gab es drei Teile: Strophe, Antistrophos und Auszug oder Ausgang als Teile, die mit Handlung verbunden sind, als Wort-Teile: Ode, Antode und Epode. Die Antode hat die gleiche Verszahl wie die Ode, und jede von beiden benutzt dieselben Metren. Die Epode unterscheidet sich von jenen sowohl durch Zahl wie auch Beschaffenheit (der Verse). Wenn die Epode auch irgendwo an Zahl der Verse gleich ist, ist sie es doch gewiss nirgendwo in ihrer Beschaffenheit. § 39 Es trugen auch die Lyriker mit Blick auf beide Teile des Demos vor, zuerst die Ode, dann die Antode, am Ende die Epode, genauer den ‚Folgegesang‘⁸² und Epilog, wobei sie das meiste davon in Gebeten enden ließen. Ein Proöm gab es bei den Lyrikern nicht wie bei den Dramatikern, weil sie zugleich mit ihrem Einzug in das Theater an das Volk gerichtet dasselbe, nämlich als Strophe und Proöm vortrugen.

Anmerkungen

- 1 Diese Ausführungen zur Philologie in Alexandria (§ 1–3) erscheinen erweitert, vertieft und korrigiert in Prol. II, § 28–33.
- 2 Zu dieser Arbeit und der Anlage der Pinakes s. Pfeiffer 1978, 159–169.
- 3 Die Suda (π 3032) kennt einen – ansonsten nicht bekannten – Epiker Ptolemaios von Kythera (RE XXIII, Ptolemaios [Nr. 68]). Liegt hier eine Verwechslung vor (so Wilson 1983, 195) mit dem Philologen Ptolemaios, der wegen seiner Attacken auf Aristarch das Epitheton *ὁ ἐπιθέτης* hatte (Suda π 3035; s. Susemihl 1892, 151)?
- 4 Wilson 1983, 195: „a curious digression on Aristotle and some of the faulty information to be found in his zoological books“.
- 5 Aristot. De inessu anim. 14, 714b 13.
- 6 Aristot., Hist. an. 2, 15, 506a 9.
- 7 Aristot., Hist. an. 3, 17, 520a 6. Aristoteles erläutert dort den Unterschied zwischen Talg (στέαρ) und Fett (πιμελή).
- 8 Aristot. De gen. an. 3, 749b 10.
- 9 Ich kann diese Angabe bei Aristoteles nicht nachweisen, im einschlägigen Kapitel Hist. an. 4, 2, 539b 17ff, findet sich nichts Derartiges.
- 10 Aristot. De gen. an. 3, 749b 11–12.
- 11 Aristot. De gen. an. 3, 750a 34.
- 12 Aristot. Hist. an. 5, 12, 544a 10 (über die Weichtiere).
- 13 Aristot. De part. an. 4, 680b 4–6.
- 14 Aristot. De part. an. 4, 680b 9.
- 15 Aristot., De part. an. 4, 678b 14–15.
- 16 Hier scheint ein leicht abgeändertes (und dadurch drastischer formuliertes) Menander-Zitat zugrunde zu liegen: Frg. 341,1 (PCG 6,2): *τρισάθλιόν γε καὶ ταλαίπωρον φύσει / πολλῶν τε μεστὸν ἐστι τὸ ζῆν φροντίδων*.
- 17 In diesem Sinn scheint hier *πατάσσειν* – ‚schlagen‘ (an Türen oder mit einem Stock) gebraucht.
- 18 In Eur. Alc. 181–182 (Bericht einer Dienerin, wie die todgeweihte Alkestis von ihrem Ehebett Abschied nimmt) kann die Titelheldin (vgl. Soph. Aias 550–551) von ihrem Bett sagen: *σὲ δ’ ἄλλη τις γυνὴ κεκτήσεται / σώφρων μὲν οὐκ μᾶλλον, εὐτυχὴς δ’ ἴσως*. Diese Formulierung, ein scheinbar ungeschickter Komparativ, ist offenbar von der Komödie parodiert worden (Aristoph. Equ. 1251–1252 zeigt eine solchen Parodie, Schol. Aristoph. Equ. 1251 bezeugt weitere Parodien).
- 19 Aristot. De anim. 1, 5, 411a 12–13.
- 20 Wie Kaibel und Koster erkannt haben, stehen Sappho, Gorgo, Peitho und Polyhymnia metonymisch für die vier *ἀρεταὶ λόγου* (vgl. λόγου ... τὸ ἐναρμόνιον), die in § 10 aufgelöst werden als Klarheit, Kürze, Überzeugungskraft und Ausdrucksstärke. Vgl. hierzu Tzetztes, Chil. XII, 566–589.
- 21 Zitat aus Od. 16, 259 (Odysseus zu Telemach).
- 22 So auch Schol. Plat. Phaedr. 235c, p. 74 Greene = Sappho Frg. 255 Voigt.
- 23 Wohl nach Herodot 2, 135; Sammlung sämtlicher Bezeugungen zu Sappho und ihrem Lied auf Rhodopis (= Doricha): Sappho Frg. 254 Voigt; möglicherweise Reste des Liedes: Frg. 15 und 7.
- 24 Herodot 5, 30.
- 25 Tzetztes paraphrasiert hier Hdt. 5, 51, 2: *τὸ παῖδιον ἡυδάξατο· Πάτερ, διαφθερέει σε ὁ ξείνος, ἣν μὴ ἀποστὰς ἦης*.
- 26 Nach Herodot 7, 239.

- 27 Nach Herodot 6,75.
- 28 Dass bei dieser ‚Allegorie‘ (παρεγκλιτικῶς deutet als ἀλληγορικῶς Koster ad loc.) Sappho mit σαφήνεια, Gorgo mit der e.g. von Hermogenes, De id. 2,1 beschriebenen Qualität der γοργότης, Peitho (naheliegend) mit dem πιθανόν identifiziert werden können, hebt Koster ad loc. heraus. Zu Tzetzes’ Vertrautheit mit dieser Konzeption des Hermogenes s. e.g. Chil. XI, 315.
- 29 Das von Tzetzes hier gebrauchte Adjektiv λόγιμος (= bedeutend, berühmt) soll, so Kaibel ad loc. („i.e. quae per litteras tradita erat“), die zu Literatur gewordene Komödie (im Gegensatz zu Improvisationen auf den Straßen und Märkten) bezeichnen.
- 30 Tzetzes gibt hier (ähnlich in seinen Iamben De diff. poet. V. 26–50 u. 77–88) eine Geschichte der Komödie, die drei Entwicklungsschritte bzw. drei Formen der Komödie kennt, wie sie auch der Tract. Coisl. § 9 sowie ausgeführter Melampus/Diomedes, Komm. Dion.Thr. (s.o. Text 9) bieten; hierbei ist die Herleitung der Komödie aus der Rüge bzw. dem öffentlichen Spott ‚aristotelisch‘, vgl. Aristot. *Poetik* Kap. 5; *De poetis* *F 32 Janko (Susarion!); in § 14 führt Tzetzes (wie Melampus/Diomedes vor ihm, wie Anec. Cram. I, § 6 nach ihm) Suarion als ‚Erfinder‘ der im Theater spottenden Komödie ein.
- 31 Siehe zu Susarion insgesamt oben den Kommentar zu Aristot. *De poetis* F 33a Janko.
- 32 Susarion, F 1 PCG Bd. 7.
- 33 Das überlieferte μέν ergibt keinen Sinn; die in § 13 gegebene Charakteristik der Neuen Komödie verlangt eine Negation, wenn die hier folgende Einschränkung „außer gegen Sklaven und Fremde“ mit dieser Charakteristik übereinstimmen soll.
- 34 Diese Vierteilung der Komödie entspricht der Einteilung der Tragödie in der Tradition von Aristot. *Poetik* Kap. 12, die Definitionen der Teile sind den Teilen der Tragödie nachgebildet. Wie Kaibel 1898, 6–7, gezeigt hat, ist hierfür weniger eine direkte Kenntnis der *Poetik* selbst erforderlich. Vielmehr steht diese Einteilung in der Tradition der Einteilungen der Tragödie, wie sie sich auch in Heliodors Kommentar zu Dion.Thr. (p. 451 Hilgard, oben Text 10) findet und die Tzetzes in seinen Iamben *Über die trag. Dichtung* übernimmt.
- 35 Empedokles 31 B 122, 4 DK = Frg. 14,4 Primavesi (in Mansfeld–Primavesi 2021), dessen Übersetzung ich hier folge. Tzetzes referiert in Chil. XII, 573–574 dieses Empedokles-Fragment, allerdings mit dem Adj. μελάγκαρπον.
- 36 Die hier gebrauchten Ausdrücke κουτούλαν και Κερκεσύραν, die die περιπεστάτην ἀσάφειαν bezeichnen sollten, sind recht konstruiert (s. Koster ad loc.): κουτούλαν ist wohl als Deminutiv zu κουτός, „dumm“ zu verstehen; Κερκυσέραν/Κερκεσύραν war lt. Ptolemaios Chennos (Photius, Bibl. Cod. 190 p. 147,19), der sich hierfür (ob fingiert, sei dahingestellt) auf Aristonikos, FGrHist 57, F 1 beruft (Aristonikos, s. Sueton, Tib. 70, gehörte zu den Philologen, mit denen Kaiser Tiberius die Frage erörterte, *quod Achilli nomen inter virgines fuisset*), einer der Namen des Achill, den er als Mädchen unter den Töchtern des Lykomedes geführt haben könnte. Er steht also für gespielte Arglosigkeit und Einfalt. Der Photios-Text ist indes hier nicht sicher, s. die Diskussion von Tomberg 1967, 118–119. Eine Kenntnis des Ptolemaios Chennos durch Tzetzes darf aufgrund von Chil. VIII, 386–387 angenommen werden (s. Wendel 1948, 2009).
- 37 Mir scheint es fraglich, ob das überlieferte σφοῖς gegen die Konjektur σοφοῖς wirklich zu halten ist (so Koster im Text).
- 38 Die hier von Tzetzes präsentierte Analyse entspricht fast wörtlich dem kleinen Text *De choro* (Prolegomenon Nr. VII Koster, s. oben Text 3); wie dort ist auch hier bei Tzetzes die Parodos mit der Parabase ‚zusammengeschoben‘ und damit gleichgesetzt und verwechselt. Siehe hierzu Kaibel 1898, 10–11. Vgl. dagegen die (zutreffende) Analyse durch Hephaest. *De carminibus*. VII (p. 72–73 Consbruch).
- 39 Zitat: Lykophron, Alex. 1080.

- 40 Ausführlicher hierzu Proöm II, § 32–34. Die Redaktion der homerischen Epen im Athen des Peisistratos gehört zu den ‚Fixpunkten‘ der byzantinischen Homer-Auffassung; die augenscheinlich nach dem Vorbild des *Aristeas-Briefs* und der dort entworfenen Geschichte von 72 Übersetzern der Septuaginta (die zur Beglaubigung sogar sämtlich mit Namen genannt sind: § 47–50; s. Hadas 1951, 118–119 ad loc.) gebildete Konstruktion von 72 Redaktoren des Homer-Textes, zu denen auch ein Aristarch und Zenodot gehören, findet sich im Kommentar des Melampus/Diomedes zu Dion.Thr. p. 30 Hilgard (verkürzt auch im Kommentar des Stephanos, p. 179 Hilgard). Wohl von dort übernahm diese Geschichte samt Namen selbst ein „philological dreadnought“ (Prodi 2022a, p. XV) wie Eustathios für seine *Ilias*-Exegese (Vol. I, p. 9 Van Der Valk, s. auch ebenda Van Der Valk p. LIV). Die Junktur der Septuaginta-Übers. mit der peisistratidischen Homer-Redaktion findet sich implizit m. W. zuerst in Tertullian, *Apologeticum* cap. 18.
- 41 Der Anon. Cram. II, § 22, versucht, die Namen Aristarch und Zenodot für die peisistratidische Redaktion dadurch zu retten, dass er offenbar zwei synonyme Paare von Homer-Philologen ansetzt, deren eines der athenischen, das andere der alexandrinischen Philologie zugewiesen wird. S. hierzu auch Kaibel 1898, 4 Anm. 1.
- 42 Zu diesen merkwürdigen vier Redaktoren und deren pythagoreisch-orphischem Gepräge siehe zuletzt Novokhatko 2022.
- 43 Vgl. Tzetzes, *De diff. poet.* 60, 74–75, 113; *De arte poet.* 158.
- 44 Die hier übermittelten Zahlenangaben sind aufgrund ihrer Differenziertheit für die Einschätzung der Bedeutung der Bibliothek von großer Bedeutung. Gellius, *Noctes Atticae* 7,17, nennt pauschal die Zahl von 700.000 Rollen, Seneca, *De tranqu. animi* 9,5 weiß von 40.000 Büchern, die der berühmte Brand vernichtet haben soll, bei Orosius, *Hist.* 6,15,32, ist die Verlust-Zahl 400.000 (allerdings uneinheitlich überliefert, ein Teil der Handschriften nennt auch ‚nur‘ 40.000) angegeben. Nicht ganz klar ist, was Tzetzes mit den gemischten bzw. ungemischten Büchern (σμμυγείς bzw. ἀμυγείς βιβλοί) bezeichnen wissen will. Bibliothekarisch naheliegend ist die Existenz von ‚Miszellan‘-Büchern (oder -Rollen), in denen mehrere kleinere Texte enthalten waren, die für sich nicht lang genug wären, um eine Rolle zu füllen (zu Rollen-Längen s. das weiterhin wichtige Buch von Birt 1882). Doch gibt es eine durchaus andere Möglichkeit, die ‚vermischten‘ Bücher zu deuten, die Canfora 1988, 11–13 (gegen e.g. Birt 1882, 486–490) entwickelt hat: Danach würden die Misch-Bücher gerade jene Werke repräsentieren, die mehr als eine Papyrus-Rolle ausfüllten: So wären etwa acht Rollen für das Geschichtswerk des Thukydides (entsprechend den acht Büchern des Werkes) erforderlich, und entsprechend würde in diesem Fall von acht σμμυγείς βιβλοί zu sprechen sein; demgegenüber würden die ‚ungemischten‘ Bücher Werke repräsentieren und enthalten, deren Text nur eine einzige Rolle erforderte, also e.g. Platons *Gorgias*. S. hierzu Blanck 1992, 140.
- 45 Zur Geschichte der Bibliothek von Alexandria s. Frazer 1972 (I), 305ff., zu dieser Partie vgl. insbesondere Pfeiffer 1978, 125–133.
- 46 Siehe hierzu Pfeiffer 1978, 258. Die Reihenfolge der Bibliothekare war offenbar durchaus wissenswert, wie die Liste zeigt, die P.Oxy. 1241 bietet. Nach ihr (bzw. den entsprechenden Suda-Artikeln) war Zenodot (wohl 285–270) der erste in diesem Amt, gefolgt von Apollonios Rhodios (ca. 270–245), Eratosthenes (ca. 245–204/1), Aristophanes von Byzanz (204/1–189/186), Apollonios Eidographos (ca. 189/186–175) und schließlich Aristarch (ca. 175–145).
- 47 Vgl. Od. 10, 290.
- 48 Diese Kritik an Heliodor gewinnt an Profil, wenn man die Version dagegenhält, die Tzetzes in seiner *Exegesis in Iliadem* (abgedruckt bei Koster 1975, 109–110 als Nr. XXIIa) mitteilt. Dort bietet Tzetzes – wohl gestützt auf den nicht genannten Heliodor – eine (phantastische) Geschichte von der ‚Peisistratidischen Redaktion‘: Die Gedichte Homers seien zuvor nur in Bruchstücken gelesen worden (τὰ τοῦ Ὀμήρου ποιήματα πρώην σποράδην ἐλέγετο), nicht

etwa, weil die sie enthaltenen Bücher mit der Zeit durcheinandergeraten seien (hier wird offenbar die Konstellation eines auf einer großen Zahl von Papyrus-Rollen aufgezeichneten Werks vorgestellt), sondern weil der Dichter Homer so arm war, dass er seine Texte auf einzelnen Blättern aufschrieb (διὰ πενίαν τοῦ ποιητοῦ ἐν χάρταις ἀπλῶς φέρεσθαι). Peisistratos (apostrophiert als ὁ φιλολογώτατος ἐν χρόνους τοῦ Σόλωνος) habe daraufhin durch öffentlichen Aufruf diese Blätter mit Homer-Versen in Athen sammeln lassen und 72 Grammatiker beauftragt, sie zu einem Text zusammenzusetzen, allerdings jeden einzeln. Als diese 72 Versionen des Homer vorlagen, habe er alle reich belohnt und sie aufgefordert, sie sollten wahrheitsliebend und ohne Arg (φιλαλήθως καὶ ἀφιλέχθρως – hierin ist implizit eine Analyse und Kritik philologischen Urteils enthalten) die beste Zusammensetzung ermitteln. Resultat: Alle (also einhellig) wählten die Zusammensetzungen des Aristarch und die des Zenodot als die besten aus (καὶ πάντες τὴν Ἀριστάρχου καὶ Ζηνοδότου ὑπερέξερναν), und von diesen beiden dann wieder die des Aristarch (ἐκ δυνεῖν δὲ πάλιν τὴν ἀριστάρχειον), die, so Tzetzes, die Grundlage des Homertextes seiner Zeit bilde (καθ' ἣν νῦν τὸ παρὸν τοῦ Ὁμήρου βιβλίον συντίθεται). Siehe hierzu auch Panegyres 2022.

- 49 Eine Homer-Referenz: Il. 24, 348 bzw. Od. 10, 279.
- 50 Dieses Zitat ist die berühmte Maxime, die der Chor in Aisch. Ag. 177 als condicio humana formuliert.
- 51 ‚Dichter‘ bezeichnet hier prägnant sowohl den Produzenten wie auch das Produkt.
- 52 Tzetzes bezieht sich hier in der Hauptsache auf sein ‚Lehrgedicht‘ Περί διαφορᾶς ποιητῶν/Über den Unterschied zwischen den Dichtern ((De diff. poet.) bzw. die Prolegomena zu Lykophron, beides abgedruckt bei Koster 1975, 84–94 bzw. 112–113; Koster 1975, 35–35 bietet auch im Testimonien-Apparat eine genaue Aufstellung, wo und in welchen Werken des Tzetzes sich die hier genannten ‚Lehren‘ finden lassen.
- 53 Die hier entworfene Charakteristik des Satyrspiels findet sich, einschließlich der Inhaltsangabe von Euripides’ *Syleus*, fast wortgleich im Anonym. Crameri II. Bemerkenswerterweise findet sich die ‚falsche‘ Wesensbestimmung des Satyrspiels, in einer etwas ausführlicheren Fassung, auch in Isaak Tzetzes’ Lykophron-Kommentar (p. 2, ed. Scheer 1908): ἡ δὲ σατυρική ποιήσις συγκιρνῆ ταῖς δλοφύρσειν ἰλαρότητα καὶ ἀπὸ δακρύων εἰς χαρὰν καταντᾷ.
- 54 Tzetzes gibt hier (ähnlich Chil. 2,435) eine Inhaltsangabe des Euripideischen Satyrspiels *Syleus* (= TrGF Vol. 5, p. 672, test. iii.a); woher er sein Wissen bezieht, ist unklar: In Prooem I § 26 spricht er zwar davon, dass er seine ‚neue‘ Auffassung vom Satyrspiel aus der Lektüre ‚vieler Dramen des Euripides‘ gewonnen habe, doch ist recht unwahrscheinlich, dass der *Syleus* in Byzanz je vorhanden gewesen ist; Tzetzes weist in seinem Kommentar, Schol. Aristoph. Ran. 1328, auf seine Kenntnis von 52(!) Euripides-Dramen hin, von denen er in den *Logismoi* gehandelt habe. Es scheint möglich, dass zwar nicht die Dramen-Texte selbst, aber eine umfangreichere Hypotheseis-Sammlung Tzetzes bekannt gewesen sein könnte; im Falle des *Syleus*, dessen Inhalt – allerdings ohne überhaupt auf den für die Gattung konstitutiven Satyr-Chor einzugehen oder von ihm zu wissen – Tzetzes hier so eindringlich zu referieren scheint, könnte freilich auch eine (intelligente) Kombination von Elementen vorliegen, die Tzetzes aus der Schrift *Quod omnis probus liber sit* des Philon von Alexandrien (in Bd. 6 der Ausgabe von Cohn und Reiter, dort Kap. 15; bei Kannicht test. iiib) sowie Apollodor (2,6,3) und Diodor (4,31,7) gewonnen hat.
- 55 Il. 24, 476; Od. 10, 272; 20, 337 – eine offenbar stehende Wendung aus Homer. Tzetzes arbeitet hier möglicherweise zwei ihm aus Philon, *Quod omnis probus liber sit* 15, 103 bekannte Verse, die Herakles’ Aufforderung an Syleus, mitzutrinken enthalten (κλίθῃτι καὶ πῖωμεν κτλ.), ‚homerisch‘ um.
- 56 Mit diesem sonst nicht bezeugten Element des *Syleus* scheint Tzetzes eine Begebenheit aus Herakles’ Arbeit für Augias in seine Inhaltsangabe einzufügen.

- 57 Vgl. Tzetzes' Iamben *De diff. poet.* 72–73: οὕτω λύει μὲν ἡ τραγωδία βίον,/ βαθροὶ δὲ καὶ πῆγνυσιν ἡ κωμῳδία.
- 58 Tzetzes greift hiermit die grundsätzliche Unterscheidung zwischen Hymnen (auf Götter) und lyrischer Enkomastik (auf Menschen) auf, die sich bei Platon (*Rep.* 10, 607a) findet und die auch Proklos in der *Chrestomathie* (§ 33, oben Text 8) zugrunde legt.
- 59 Mit der Einführung des Begriffs *πρόσωπον* (der bekanntlich sowohl Maske wie Person = Figur im Stück bezeichnen kann) benutzt Tzetzes hier einen Terminus, der für die Beschreibung des Chores und der Choreuten nicht passen will. Der Unterschied zwischen den Figuren eines Stücks, die von Schauspieler gespielt werden, und dem Chor wird verwischt. Die hier vermittelten Zahlenangaben finden sich auch in *De diff. poet.* 108–110, dort freilich klar als Größen des Chores benannt: διαφορὰν μάνθανε τῆς κωμῳδίας,/ ἥς εἰκοσιτέσσαρες χορεργάται,/ ἐκκαίδεκα δὲ σατύρων, τραγωδίας.
- 60 Mit dem Terminus ‚Exangelos‘ wird in der Regel ein zweiter Bote innerhalb eines Stückes bezeichnet. Tzetzes führt die Funktion dieser Figur – im Rahmen seiner an Heliodor (s. Kaibel 1898, 6) orientierten – Gliederung der Teile der Tragödie in seinen Iamben *De tragica arte* V. 95 bzw. 124 weiter aus.
- 61 Koster 1975, 38 verweist auf K.-G. II, 436 für diese verächtliche Redewendung.
- 62 Siehe Prooem. I, § 19–20.
- 63 Die Handschrift bietet hier τὸν ἐπωδόν, wohl ein Irrtum oder Versehen des Tzetzes statt des erforderlichen τῆν.
- 64 Matth. 3,7.
- 65 Es folgt im Ambrosianus eine Aristophanes-Vita.
- 66 Dieses Proömium dient als Einleitung in die Lektüre von Aristophanes' *Plutos* (dieses Stück ist hier mit τοῦ δράματος gemeint), σκοπός bezeichnet dabei das ‚Argumentum‘, das Tzetzes im Anschluss an die Vita gibt.
- 67 Koster 1975 ad loc. verweist für den Gebrauch von σαφήνεια („Klarheit“) im Sinne von ‚Klarheit der Erkenntnis‘ und daraus ‚klare Erkenntnis‘ auf *Plut. Thes.* 1 bzw. *quaest. conv.* 8,3,1 (p. 720e).
- 68 Ed. Princ. durch Cramer 1839, p. 3–6, hier nach Koster 1975.
- 69 Die hier vorgenommenen Paragraphen-Einteilung folgt Studemund 1887.
- 70 Kaibel 1898, 13 weist darauf hin, dass mit dieser Erzählung, in der ‚Dörfler‘, κωμῆται, zur Zeit des Schlafes, κῶμα, agieren, die beiden Etymologien der Komödie, die der Kommentar des Melampus/Diomedes (p. 20 Hilgard, hier Text 9: εἴρηται δὲ κωμῳδία οἰονεῖ ἢ ἐπὶ τῷ κώματι ὥδη· καὶ γὰρ περὶ τὸν καιρὸν τοῦ ὕπνου ἐξ ἀρχῆς ἐφευρέθη· κῶμα γὰρ ὁ ὕπνος· ἢ ἡ τῶν κωμῶν ὥδη· κῶμαι γὰρ λέγονται οἱ μείζονες ἄγροί.) bietet, narrativ miteinander ‚vermittelt‘ sind. Ob man daraus, wie Kaibel, auf eine Herkunft der Erzählung (oder mindestens ihrer Methode) aus Schriften des Grammatikers Philoxenos schließen sollte, scheint jedoch fraglich.
- 71 Siehe zu Susarion insgesamt oben den Kommentar zu *Aristot. De poetis* F 33a Janko.
- 72 Susarion *Frg 1 PCG* – der Anonymus Crameri zitiert hier allerdings nur V. 1 und V. 3–4, zudem V. 1 in einer entstellten Form (statt: ἀκούετε λεῶν· Σουσαρίων λέγει τὰδε).
- 73 Zitat aus *Ilías* 1,576.
- 74 Ich übernehme hier die Herstellung von Bergk πράξεως (γελοίας).
- 75 Die §§ 17/18 wiederholen wörtlich das Prolegomenon VI, siehe dazu oben Text 2.
- 76 Hiermit werden die Zahlenangaben aus Tzetzes, *Prol. II*, § 29 wiederholt.
- 77 Die Informationen zu Kallimachos und Eratosthenes entsprechen fast wörtlich *Prol. II*, § 29–30.
- 78 Anders als Tzetzes, *Prol. II*, § 31 (72 Übersetzer) wird hier die Zahl 70 genannt, die etwa Josephus, *Ant.* 12, 57, mitteilt.
- 79 Hier wird, um den offensichtlichen anachronistischen Fehler zu beheben, Aristarch und

Zenodot zur Zeit des Peisistratos anzusetzen, eine Verdoppelung vorgenommen und ein namensgleiches Philologenpaar in der Frühzeit konstruiert, s. dazu Koster 1975, p. XXXII.

- 80 Diese Anekdote vom Tod des Eupolis, den Alkibiades habe ertränken lassen (bereits in der Antike als ahistorisch eingestuft, s. Cic. Ad Att. 6,1,18 mit Verweis auf eine entsprechende Widerlegung des Eratosthenes), und dem Ende der ersten, freien Form der Komödie berichtet u.a. auch Schol. in Ael. Aristid. Or. 46 [p. 159 Dindorf] (= Nr. XXb Koster), wo das Dictum des Alkibiades sogar als Distichon wiedergegeben wird: *Βάπτε σύ μ' ἐν θυμῷ λησιν· ἐγὼ δέ σε κύμασι πόντου/βαπτίζων ὀλέσω νόμασι πικροτάτοις* (= Anth. Lyr. [Diehl] fasc. 1³ p. 133).
- 81 Dies scheint sich auf die Interloquien (in der Regel in Sprechversen) des Chores durch den Chorführer zu beziehen, die in der Tragödie mit kurzen Kommentaren längere Epeisodien gliedern, oder diejenigen Partien, in denen der Chorführer einen kurzen Dialog mit den Akteuren auf der Bühne führt, zumeist, um diesen irgendwelche Informationen zu geben. Hier bleibt die Figur des Chorführers, die für den Chor spricht, ohne eigene Identität, es spricht de facto ‚der Chor‘.
- 82 Das hier überlieferte griechische Wort *ὕστερεωδὴν* ist, wie Koster 1975, p. XXXIV gezeigt hat, ein Neologismus des Verfassers dieses Textes, der Tzetzes' Formulierung *ὕστέραν ᾠδὴν* (XIa II 122 = oben Text 11b, § 44) verlesen oder missverstanden hat. Es ist daher auch nicht statthaft, dieses Wort im griechischen Text in cruces zu setzen, wie es Koster 1975, 48 tut.

DIE LATEINISCHE TRADITION
ZUR GESCHICHTE DER KOMÖDIE

Text 13

Diomedes

Artis grammaticae lib. III

Aus der Einleitung (p. 473 K)

De Poetica

Poetica est fictae ueraeque narrationis congruenti rhythmum ac pede composita metrica structura ad utilitatem uoluptatemque accommodata. distat autem poetica a poemate et poesi, quod poetica ars ipsa intellegitur, poema autem pars operis, ut tragoedia, poesis contextus et corpus totius operis effecti, ut *Ilias*, *Odyssia*, *Aeneis*. [...]

5

De poematibus (p. 482–492 K)

Cap. I

1 Hactenus originem et historiam generalium pedum exposuimus; poematum genera metrorumque tractatus ostendere tempus est.

2 Poematos genera sunt tria: aut enim activum est uel imitativum, quod Graeci δραματικόν vel μιμητικόν, aut enarrativum uel enuntiativum, quod Graeci ἐξηγητικόν vel ἀπαγγελτικόν dicunt, aut commune vel mixtum, quod Graeci κοινόν vel μικτόν appellant.

10

3 δραματικόν est uel activum in quo personae agunt solae sine ulla poetae interlocutione, ut se habent tragoediae et comicae fabulae (quo genere scripta est prima bucolicon et ea cuius initium est *Quo te, Moeri, pedes*); ἐξηγητικόν est uel enarrativum in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione, ut se

15

2 poetica a] poeticae a AM 2–3 poetica...quod] om. B 3 poetica ars ipsa] B : poetice (poetici M) ars ipsa ars M 4 contextus] BM : intextus A 12 ulla] edd. vet. : ullius ABM : “delendum?” Leo

Text 13

Diomedes

Ars Grammatica III

Aus der Einleitung (p. 473 K)

Über Dichtung

Poetik¹ ist die metrische Komposition einer Erzählung fiktiven oder wahren Inhalts, die zusammengesetzt ist aus zueinander passendem Rhythmus und Versfuß und auf Nutzen und Vergnügen abzielt. Poetik unterscheidet sich dadurch von Gedicht und Dichtung, dass Poetik als die Kunst selbst begriffen wird, ein Gedicht ein Teil eines größeren Werkes ist wie (etwa) eine Tragödie, Dichtung der Zusammenhang und das Corpus eines vollständigen Gesamtwerks wie die *Ilias*, die *Odyssee*, die *Aeneis*.

[...]

Über die Gedichte (p. 482–492 K)

Kap. I

1 Soweit haben wir den Ursprung und die Geschichte der gebräuchlichen Versfüße dargestellt. Die Gattungen der Gedichte und die Verwendungen der Metren aufzuzeigen ist jetzt an der Zeit.²

2 Es gibt drei Geschlechter von Gedichten:³ Entweder nämlich ist ein Gedicht ‚im Handeln bestehend‘ bzw. ‚nachahmend‘, was die Griechen ‚δραματικόν/dramatikon‘ bzw. ‚μιμητικόν/mimetikon‘ bezeichnen, oder ‚erzählend‘ bzw. ‚mitteilend‘, was die Griechen ‚ἐξηγητικόν/exegetikon‘ bzw. ‚ἀπαγγελτικόν/apangeltikon‘ nennen, oder ‚gemeinsam‘ bzw. ‚gemischt‘, was die Griechen ‚κοινόν/koinon‘ bzw. ‚μικτόν/mikton‘ nennen.

3 ‚dramatikon‘ bzw. ‚im Tun bestehend‘ ist das, worin allein Figuren agieren ohne irgendeine Zwischenrede des Dichters, wie es in den tragischen und komischen Dramen der Fall ist. In diesem Geschlecht ist auch das 1. *Bukolikon* (Vergils) verfasst und das, dessen Anfang lautet: „Wohin, Moeris, lenkst du die Schritte?“⁴ ‚exegetikon‘ bzw. ‚erzählend-darlegend‘ ist ein Gedicht, in dem der Dichter ohne

habent tres georgici et prima pars quarti, item Lucreti carmina et cetera his similia; κοινόν est uel commune in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta *Ilias* et *Odyssea* tota Homeri et *Aeneis* Vergilii et cetera his similia.

4 Poematos dramatici uel actiui genera sunt quattuor: apud Graecos tragica 5 comica satyrica mimica, apud Romanos praetextata tabernaria Atellana planipes.

5 Exegetici uel enarratiui species sunt tres: ἀγγελτική, ιστορική, διδασκαλική; ἀγγελτική est qua sententiae scribuntur, ut est Theognidis liber, item chriae; ιστορική est qua narrationes et genealogiae componuntur, ut est Ἡσιόδου γυναικῶν κατάλογος et similia; διδασκαλική est qua comprehenditur philosophia, Empedoclis 10 et Lucreti, item astrologia, ut *Phaenomena* Ἀράτου et Ciceronis, et *Georgica* Vergilii et his similia.

6 κοινόν uel communis poematos species prima est heroica, ut est *Iliados* et *Aeneidos*, secunda elegiaca ** ut est Archilochi et Horati.

Cap. II

Poematos χαρακτήρες sunt quattuor: μακρός, βραχύς, μέσος (ἀνθηρός). μακρός 15 est χαρακτήρ ut apud Vergilium in XI, ubi de Camilla facit narrationem sic (II, v. 539),

pulsus ob inuidiam regno uiresque superbas;

aut ut se habent II et III liber; βραχύς est ut in V, ubi de Ganymede strictim narrat sic (5, v. 250–253), 20

*uictori chlamydem auratam, quam plurima circum
purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit,
intextusque puer frondosa regius Ida
ueloces iaculo ceruos c.f.*

μέσος est ut in I (I, 343–344): 25

1 Lucreti carmina] *Keil* : lucretica carmina *ABM* 5 dramatici] poematos *add. Reifferscheid*
6 Atellana] *edd. vet.* : abellana *ABM* 7 enarratiui] poematos *add. Reifferscheid* 8 chriae] *A* :
diriae *BM* 14 secunda elegiaca] *Usener probante Leo* : secunda liaca *A* : secunda eliaci *BM* :
secunda lyrica *edd. vet.* : secunda est lyrica *Keil* : secunda (est lyrica ut est **, tertia est) elegiaca
Reifferscheid | elegiaca] *Reifferscheid*: eliaci *codd.* | **] (ut est Callimachi et Properti, tertia
iambica) *suppl. Usener* : (ut est **, quarta est) Archilochi *Reifferscheid* | et Horati] *del.*
Reifferscheid 15–672,9 μακρός¹...uolabant] *desunt hic in ABM; una cum poematos ch. sunt*
quattuor *inveniuntur post ut sic dixerim* [cap. III, 3] *deinde denuo sequitur epos dicitur etc. unde*
pars epos dicitur usque ut sic dixerim bis in manuscriptis extat (discrepantibus partibus pars
prima notatur ABM, pars altera A'B'C') 15 ἀνθηρός] *suppl. Keil* 22 maeandro] *om. ABM*

Zwischenrede irgendeiner Figur (des Gedichts) spricht, wie die ersten drei Bücher der *Georgica* (Vergils) und der erste Teil des vierten, ebenso des Lucrez Gedichte und andere, die diesen gleich sind, angelegt sind. ‚koinon‘ bzw. ‚gemeinsam‘ (ist ein Gedicht), in dem der Dichter selbst spricht und sprechende Figuren eingeführt werden, wie die *Ilias* und die *Odyssee* Homers insgesamt und die *Aeneis* Vergils und anderes, was diesen ähnlich ist, geschrieben sind.

4 Es gibt vier Gattungen des dramatischen bzw. ‚im Handeln bestehenden‘ Gedichts⁵, bei den Griechen die tragischen, komischen, satyrischen und mimischen Gedichte, bei den Römern⁶ die *Praetexta* ([Purpur-]Verbrämte⁷), die *Tabernaria* (‚Zu den Holzbuden gehörig‘⁸), die *Atellane*⁹, der *Planipes* (‚Barfußler‘-Posse¹⁰).

5 Es gibt drei Formen des exegetischen bzw. narrativen Gedichts: die ἀγγελτική/berichtende, die ιστορική/erzählende und die διδασκαλική/belehrende Form. Bei der berichtenden werden Lehrsätze aufgeschrieben wie im Buch des Theognis, ebenso Chrien¹¹. In der erzählend-historischen Form werden Erzählungen und Genealogien verfaßt, wie in Hesiods *Katalog der Frauen* und ähnliches; die belehrende Form ist die, in der eine Philosophie, des Empedokles oder des Lucrez, zusammengefaßt wird, oder Astrologie, wie die *Phainomena* des Arat oder des Cicero, und die *Georgica* Vergils und was diesen ähnlich ist.

6 Des κοινού/gemischten oder gemeinsamen Gedichts erste Art ist das Helden-Epos, wie es in *Ilias* und *Aeneis* vorliegt, die zweite Art die Elegie (Textausfall¹²) zu der die Werke des Archilochos und des Horaz gehören.

Kap. II

Es gibt vier Stil-Typen (χαρακτήρες)¹³ des Gedichts: den langen (μακρός), den kurzen (βραχύς), den mittleren (μέσος) (und den blühenden (ἀνθηρός)).¹⁴ Der lange Typ liegt vor bei Vergil in Buch 11 (sc. der *Aeneis*), wo er über Camilla eine Erzählung so vornimmt:

*vertrieben aus dem Reich aufgrund von Neid und Hochmut der Macht,*¹⁵

oder wie die Bücher 2 und 3 (der *Aeneis*) angelegt sind. Ein kurzer Typ findet sich in Buch 5, wo er so über Ganymed knapp erzählt:

*[...] golddurchwoben Gewand dem Sieger; im Doppelmäander
säumt meliboeischer Purpur ringsum prächtig den Mantel;
eingewebt ist ein Königssohn: im waldigen Ida
hetzt mit dem Wurfspieß er flüchtige Hirsche [...].*¹⁶

*huic coniux Sychaeus erat, ditissimus auri
Phoenicum, et magno miserae dilectus amore.*

est enim castigata narratio, sic tamen ut omnia complexa sit; ἀνθηρός ut in VII, ubi amoenitatem luci ac fluminis describendo facit narrationem sic (7, v. 30–34);

*hunc inter fluuio Tibernius amoenus
verticibus rapidis et multa flavus harena
in mare prorumpit; uariae circumque supraque
adsuetae ripis uolucres et fluminis alveo
aethera mulcebant cantu lucoque uolabant.*

5

Cap. III

1 Epos dicitur graece carmine hexametro diuinarum rerum et heroicarum 10
humanarumque comprehensio; quod a Graecis ita definitum est: ἔπος ἐστὶν περιοχὴ
θείων τε καὶ ἥρωικῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων. latine paulo communius carmen
auditur.

2 epos latinum primus digne scripsit Ennius, qui res Romanorum decem et 15
octo complexus est libris, qui et Annales inscribuntur, quod singulorum fere anno-
rum actus continent (sicut publici annales quos pontifices scribaeque conficiunt)
uel Romais, quod Romanorum res gestas declarant.

3 epos autem appellatur, ut Graecis placet, παρὰ τὸ ἐπεσθαι ἐν αὐτῷ τὰ ἐξῆς μέρη 20
τοῖς πρώτοις. praecipue vero hexameter versus ἔπος dicitur, quoniam quidem hoc
versu verba responsi in mutuam, ut sic dixerim, consequentiam primus deus uates
comprehendit, unde postea abusive verbum et solutae orationis ipsa scriptura con-
sequens ab aliis ἔπος dictum.

4 ῥάψωδία dicitur graece ποιήσεως μέρος (aliqua particula discreta atque 25
divulsa), dicta : παρὰ τὸ ῥάπτειν, quod versus in unum uolumen uelut consuuntur
et comprehendantur, uel quod olim partes Homerici carminis in theatralibus
circulis cum ῥάβδῳ [baculo] id est uirga pronuntiabant, qui ab eodem Homero
dicti Ὀμηρίσται.

2 et magno...amore] e m d a A : e m d t BM 9 lucoque] locoque B 13 auditur] audit
Santenius in Terent. Maur. p. 231 14 scripsit Ennius] Reifferscheid : scripsit is ABM Keil :
scripsit Livius is edd. vet. 14–15 decem...octo] ABM : quindecim A'B'M' 15 et] vel
Reifferscheid | inscribuntur] edd. vet. : scribuntur ABM 16 continent] Leo : contineant ABM
Keil | publici] ABM B' : publi A'M' 17 Romais] Reifferscheid prob. Skutsch : Romanis ABM
Keil : Romani Vahlen 20 dixerim] sequitur hic in ABM poematos characteres ... uolabant :
transp. Keil 21 verbum] del. Jahn 25 partes] edd. vet. : pares ABM 26 ῥάβδῳ] inser. Frey
baculo] del. Frey

Der mittlere Typ liegt in Buch 1 vor:

*Ihr war Sychaeus Gemahl, der reichste an Ländereien
der Phönizier, und von ihr armen mit tiefer Liebe geschätzt.¹⁷*

Es ist dort nämlich die Erzählung knapp gehalten, dennoch aber so, dass sie alles umfasst: Der blühende Typ liegt in Buch 7 vor, wo er die Erzählung durch die Beschreibung der Lieblichkeit von Hain und Fluss so anlegt:

*[...] voll Anmut strömt unter seinem Dach Tiberinus
hin mit reißendem Wirbel, und gelb von reichlichem Sande
stürzt er hervor in Meer. Rings um ihn her und darüber
füllen bunte Vögel, gewöhnt an Ufer und Flußbett,
hold den Äther mit lieblichem Lied und flogen zum Haine.¹⁸*

Kap. III

1 Als Epos wird auf Griechisch eine umfassende Darstellung¹⁹ göttlicher, heroischer und menschlicher Dinge in einem hexametrischen Gedicht bezeichnet. Dies wird von den Griechen so definiert:²⁰ *ἔπος ἐστὶν περιοχὴ θεῶν τε καὶ ἡρωικῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων* („Das Epos ist eine zusammenfassende Darstellung göttlicher, heroischer und menschlicher Dinge.“). Lateinisch gebraucht man das etwas allgemeinere *carmen*/Gedicht (statt Epos)²¹.

2 Ein lateinisches Epos schrieb als erster auf würdige Weise Ennius²², der die römische Geschichte in 18 Büchern behandelte, die auch *Annalen* als Titel haben, weil sie die Geschehnisse beinahe jedes einzelnen Jahres enthalten (genauso wie die öffentlichen Annalen, die die Priester und Schreiber anfertigen), oder *Romais*²³, weil sie die Taten der Römer verkünden.

3 Epos wird diese Form genannt, so jedenfalls scheint es den Griechen plausibel, *παρὰ τὸ ἔπεσθαι ἐν αὐτῷ τὰ ἐξῆς μέρη τοῖς πρώτοις* („deshalb, weil in ihm die Teile der Reihe nach aufeinander folgen [hepesthai]“). Insbesondere aber wird der Hexameter als Versmaß *ἔπος*/Epos genannt, da in diesem Versmaß die Worte seiner Antwort (sc. des Gottes) für die sich daraus ergebende Folge, um es so zu sagen, als erster der wahrsagende Gott zusammenfasste,²⁴ und von da her wurde später mißbräuchlich ein Wort, das auch durch eine in Prosa abgefaßte Schrift folgerichtig (auf ein anderes Wort) folgt, von anderen *ἔπος*/Epos genannt.²⁵

4 *ῥαψῳδία*/Rhapsodia wird auf Griechisch ein *ποιήσεως μέρος*/Teil der Dichtung genannt (bestimmte Teile, die getrennt und weggerissen sind), so benannt *παρὰ τὸ ῥάπτειν*/vom Nähen her, weil die Verse zu einer Buch-Rolle gleichsam zusammengenäht und verbunden werden, oder weil einst Teile des homerischen Epos in theaterartigen Arenen mit einem *ῥάβδος*, d.h. einem Stab, Personen vortrugen, die nach eben Homer *Ὀμηρίσται*/Homeristen²⁶ genannt wurden.

Cap. IV

1 Elegia est carmen compositum hexametro versu pentametroque alternis (in) uicem positis, ut (Tib. I 1, 1. 2):

*diuitias alius fuluo sibi conserat auro
et teneat culti iugera multa soli.*

quod genus carminis praecipue scripserunt apud Romanos Propertius et Tibullus 5
et Gallus, imitati Graecos Callimachum et Euforiona.

2 elegia autem dicta sive *παρὰ τὸ εἶ λέγειν τοὺς τεθνεώτας* – fere enim defunctorum laudes hoc carmine comprehendebantur – sive *ἀπὸ τοῦ ἐλέου*, id est ⟨a⟩ miseratione, quod *θρήνους* Graeci ⟨uel⟩ *ἐλεεία* isto metro scriptitauerunt; cui opinioni 10
consentire uidetur Horatius, cum ad Albium Tibullum elegiarum auctorem scribens ab ea quam diximus miseratione elegos miserabiles dicit, hoc modo: *neu miserabiles decantes elegos*. apud Romanos autem id carmen, quod cum lamentatione extremum atque ultimum mortuo accinitur, nenia dicitur, *παρὰ τὸ νείατον*, id est *ἔσχατον* (unde et in chordis extremus nervus appellatus est *νήτη*); nam et elegia 15
extrema mortuo accinebatur sicuti nenia, ideoque ab eadem elogium uidetur tractum cognominari quod mortuis uel morituris ascribitur nouissimum.

Cap. V

1 Iambus est carmen maledicum, plerumque trimetro versu et epodo sequente compositum, ut (Hor. epod. 10, 1. 2):

*mala soluta nauis exit alite
ferens olentem Macuium.*

appellatum est autem *παρὰ τοῦ ἱαμβίζειν*, quod est maledicere.

2 cuius carminis praecipui scriptores apud Graecos Archilochus et Hipponax, apud Romanos Lucilius et Catullus et Horatius et Bibaculus.

1–2 alternis in uicem positis] *suppl. Keil* : alternis uicem positis *ABM* : ad inuicem *edd. vet.* : alterna uice *Gaisford e cod. Paris. 7538* 3 conserat] *AB* : conservat *M* : congerat *edd. vet., codd. Tib.* 4 multa] magna *edd. vet.* 5 Tibullus] *edd.* : tribullus *ABM* 8 a] *add. Jahn* 9 *θρήνους...* metro] *threnus grecia ea eia isto metron ABM* : *corr. Santenius* | uel] *add. Keil* : seu *add. Santenius* 11 elegos] elogos *ABM corr. Keil* 14 *νήτη*] nete *BM* : mete *A* 15 ab eadem] *Leo* : ob eodem *B* : ob eadem *AM* : ab eodem *Keil* | elogium] *coni. Rabbow probante Leo* : elegia *ABM Keil* 16 tractum] carmen *coni. Santenius* 17 Iambus] *Keil* : iambum *ABM* : iambicum *edd. vet.* 23 Catullus] *edd.* : catulus *ABM* | Bibaculus] *edd.* : vivaculus *ABM*

Kap. IV

1 Die Elegie ist ein Gedicht, das aus Hexameter und Pentameter besteht, die im Wechsel aufeinander folgen, wie

*Sammele ein anderer immer von gleißendem Golde sich Reichtum,
Nenn' er bebauten Lands zahlreiche Morgen auch sein, [...].*²⁷

Diese Gedicht-Gattung haben in vorzüglicher Weise²⁸ verfasst bei den Römern insbesondere Properz, Tibull und Gallus,²⁹ hierbei die Griechen Kallimachos und Euphorion nachahmend.³⁰ 2 Elegie wird diese Form genannt sei es, *παρὰ τὸ εὖ λέγειν τοὺς τεθνεώτας* / vom Loben der Toten her – es wurde nämlich das Lob der Verstorbenen in dieser Gedichtgattung ausgedrückt –, sei es *ἀπὸ τοῦ ἐλέου*, d.h. vom Mitleid her, weil die Griechen *θρήνοι*/Threnoi (Klagelieder) oder *ἐλεεία*/Elecia (Lieder, die Mitleid erheischen) in diesem Versmaß zu schreiben pflegten. Dieser Auffassung scheint Horaz zu folgen, wenn er an Albius Tibull, den Elegien-Dichter, schreibt und dabei von jenem Mitleid her, von dem wir gesprochen haben, Elegien Mitleid-erregend auf folgende Weise nennt: „und singe du nicht Mitleid-erregende Elegien herunter“.³¹ Bei den Römern wird jedoch das Lied, das unter Wehklagen als letztes und abschließendes für einen Toten angestimmt wird, Nenie genannt, *παρὰ τὸ νεῖατον* / vom untersten her, d.h. *ἔσχατον*/das Äußerste (von wo her auch bei Saiten die unterste Saite *νήτη* genannt wird). Denn auch die Elegie wird als letztes Lied für einen Toten gesungen ebenso wie die Nenie, und deswegen scheint auch von der Elegie her als Elogium abgeleitet bezeichnet zu werden, was Toten oder Personen, die im Begriff sind zu sterben, als letzte Würdigung zugeschrieben wird.³²

Kap. V

1 Der Iambus ist ein schmähendes Gedicht, zumeist aus einem iambischen Vers und einem folgenden Epoden-Vers zusammengesetzt wie

*Unter Unglück-verheißendem Vogel-Vorzeichen löst das Schiff den Anker und
läuft aus;
Denn es trägt den stinkenden Mevius.*³³

Benannt ist es jedoch *παρὰ τοῦ λαμβίνειν*/vom Verspotten her, d.h. schlecht reden über jemanden. 2 Die herausragenden³⁴ Verfasser dieser Gedichtform sind bei den Griechen Archilochos und Hipponax, bei den Römern Lucilius, Catull, Horaz und Bibaculus.³⁵

3 ἐπωδοί dicuntur versus quolibet metro scripti et sequentes clausulas habentes particularum, quales sunt epodoe Horatii, in quibus singulis versibus singulae clausulae adiciuntur,

ut (epod. 15,1–2) :

nox erat et caelo fulgebat luna sereno,

5

deinde

inter minora sidera ;

et (16,1–2)

altera iam teritur bellis ciuilibus aetas,

deinde

10

suis et ipsa Roma uiribus ruit.

et quicumque sunt similes. dicti autem ἐπωδοί συνεκδοχικῶς a partibus versuum quae legitimis et integris versibus ἐπᾶδονται id est accinuntur.

Cap. VI

1 Satura dicitur carmen apud Romanos, nunc quidem maledicum et ad carpenda hominum uitia archaeae comoediae caractere compositum, quale 15 scripserunt Lucilius et Horatius et Persius; set olim carmen quod ex uariis poematibus constabat satura uocabatur, quale scripserunt Pacuuius et Ennius.

2 satura autem dicta sive a satyris, quod similiter in hoc carmine ridiculae res pudendaeque dicuntur uelut quae a satyris proferuntur et fiunt; sive satura a lance, quae referta uariis multisque primitiis in sacro apud priscos dis inferebatur et a 20 [copia] saturitate rei satura uocabatur (cuius generis lancium et Vergilius in *Georgicis* meminit, cum hoc modo dicit: *lancibus et pandis fumantia reddimus exta et lancesque et liba feremus* [2, 194. 394]); sive a quodam genere farciminis, quod multis rebus refertum saturam dicit Varro uocitatum. est autem hoc positum in II libro *Plautinarum quaestionum*: *satura est uua passa et polenta et nuclei pinei [ex] 25 mulso consparsi; ad haec alii addunt et de malo punico grana.* alii autem dictam putant a lege satura, quae uno rogatu multa simul comprehendat, quod scilicet et

14 Satura] *edd.* : satira A : satyra BM : “satyra ubique, sic Diomedes ipse saltem in carminis nomine” Leo 15 quale] B : quales AM 16 set] Leo : et ABM Keil : sed Reifferscheid 17 quale] M : quales AB 19 uelut quae] Leo : quae uelut ABM Keil | satura a lance] AB : satyra lante M : a satyra lance *edd. vet.* 20–21 a copia saturitate] copia *del.* Leo : a copia saturitate BM : a copia ac saturitate A Keil Reifferscheid 25–26 nuclei pinei ex mulso consparsi] Leo : nuclei pini ex mulso consparsi ABM Keil Reifferscheid: nuclei pinei mulso consparsi Putschius

3 Als ἐπωδοί/Epodoi bezeichnet man in beliebigen Metren verfaßte Verse, die jeweils folgende Schlußverse für die Kola aufweisen, so, wie die *Epoden* des Horaz angelegt sind, in denen den einzelnen Versen je einzelne Klauselverse hinzugefügt sind. So: „Nacht war es und am klaren Himmel funkelte Luna“. Darauf: „Zwischen kleineren Gestirnen.“³⁶ Und: „Schon wird eine weitere Generation von Bürgerkriegen zerrieben“. Darauf: „und durch eigene Kräfte stürzt Rom selbst ins Verderben.“³⁷

Und alle Verse, die ähnlich angelegt sind. Sie werden in Synekdoche ἐπωδοί/Epodoi genannt von den Teilen der Verse her, die auf die rechtmäßig so bezeichneten und vollständigen Verse ἐπάδονται, d.h. darauf gesungen werden.

Kap. VI

1 Als Satire wird eine Gedichtgattung bei den Römern bezeichnet, die jetzt nach Art der Alten Komödie als Schmähdichtung und zum Geißeln der menschlichen Laster verfaßt wird – derartig dichteten Lucilius, Horaz und Persius;³⁸ einst jedoch wurde eine Dichtung, die aus gänzlich verschiedenartigen Gedichten bestand, Satura genannt – so dichteten Pacuvius und Ennius.

2 Satura jedoch wird die Gattung benannt entweder von den Satyrn her, weil in dieser Gattung lachhafte und schämenswerte Dinge ähnlich thematisiert werden wie das, was von den Satyrn vorgetragen oder gemacht wird; oder Satura von der Schale her, die, prall gefüllt mit verschiedenartigen und zahlreichen Früchten in einem Heiligtum von den Menschen alter Zeit den Göttern dargebracht wurde und von der satten Fülle (*saturitas*) her Satura hieß (Schalen dieser Art erwähnt auch Vergil in den *Georgica*, wenn er folgendes sagt: „und in bauchigen Schalen bringen wir dampfende Eingeweide dar“ und „und Schalen [mit Früchten] und Opferkuchen bringen wir“.³⁹ Oder von einer Art von Stopfwurst, die, so Varro⁴⁰, Satura im Volksmund genannt wird, weil sie mit vielen Dingen vollgestopft ist. Indes ist Folgendes im 2. Buch der *Plautus-Probleme* dargelegt: „Satura nennt man getrocknete Weinbeere, Gerstengraupe und Pinien-Kerne, die über eine Mischung, die mit Honig versetzt ist, gestreut sind. Hierzu fügen einige auch noch Granatapfel-Kerne.“⁴¹ Wiederum andere meinen, sie sei von der Lex satura („gemischtes Gesetz“) benannt, das, in einem einzigen Antrag vorgebracht, vieles zugleich umfaßt, weil natürlich auch im Satiren-Gedichtwerk viele Gedichte zugleich umschlossen

satura carmine multa simul poemata comprehenduntur; cuius saturae legis Lucilius meminit in primo: *per saturam aedilem factum qui legibus soluat* et Sallustius in *Iugurtha* [c. 29]: *deinde quasi per saturam sententiis exquisitis in deditionem accipitur*.

Cap. VII

1 Bucolica dicuntur poemata secundum carmen pastorale composita. instituta 5
autem sunt, sicut quidam putant, in Laconica uel, ut alii, in Sicilia; nam inter
Lacedaemonios et Siculos diversa fuit condicio. sed quod ad Laconas pertinet, haec
eorum fuit origo.

2 quo tempore adventante Xerxe in Graeciam * *, omnes deserta Laconica
metu barbarorum perterriti in diversas partes fugisse creduntur et, cum uirgines 10
timore laterent, ex hoc evenisse ut eo die quo solitus erat chorus uirginum Dianae
Caryatidi hymnum canere nemo ad solemne sacrificium inveniretur. tunc itaque
pastores ex rure in urbem convenerunt et, ne ritus sacrorum interrumperetur,
pastorali carmine composito deae honorem celebraverunt. unde est bucolismus
dictus. 15

3 a Siculis autem origo quae trahitur haec est. antequam Hiero rex Syracusas
expugnaret, morbo Sicilia laborabat. uariis et adsiduis caerimoniis Dianam placan-
tes finem malis invenerunt eamque Lyaeam cognominaverunt quasi solutricem
malorum. inde res in consuetudinem tracta est, ut greges rusticorum theatrum
ingrederentur et de uictoria canerent. habitus autem huius modi uidebatur: erat 20
panis magnus omnium ferarum imagine completus et uter cum uino et follis cum
omnium leguminum genere; inerat et corona in capite et in manu pedum claua-
tum. atque ita uictorum omnium fores multitudo circumibat, carmen in uictoriam
quam adepti fuerant canebant et de eo folle limina frugibus spargebant. 4 nonnulli
et in Italiam et in Lydiam et in Aegyptum transisse creduntur, quos lydiastas et 25
bucolistas appellaverunt. 5 quamquam est et alia opinio, circum pagos et oppida
solitos fuisse pastores composito cantu precari pecorum ac frugum hominumque
proventum, atque inde in hunc diem manere nomen et ritum bucolicorum.

2 et Sallustius] *om.* B 6 Laconica] *edd.* : laconia *M* : lacona *AB* 9 * *) immane bellum inst *AB* :
inst(at) *suppl.* *Leo e.g.* : "... nisi potius plura in priore parte sententiae perierunt" *Keil* | deserta
Laconica] *Keil* : desertam laconica *AM* : desertam laconicam *B* 10 cum uirgines] cum
(uictoribus reversis tamen) uirgines *tempt.* *Leo* 11 ex hoc] et ex hoc *AB* 12 Caryatidi] *Keil* :
curyatidi *M* : curiatydi *B* : curatidi *A* : curiatidi *A*² | canere] *om.* B 14 bucolismus] *Keil* :
buculismus *ABM* 16 Siculis] *B* : singulis *AM* 17–18 placantes] *M* : placentes *AB*
18 Lyaeam] *Keil* : lyaeam (*expuncta m*) *A* : lien *BM* 22 et¹ *Putschius* : ea *M* : eo *AB* : *om.* *edd. vet.*
26 circum] *A* : circa *BM* | pagos] *edd. vet.* : pados *ABM* 27–28 frugum hominumque
proventum] frugum omniumque rerum proventum *Caesarius* 28 bucolicorum] *edd.* :
bucolicarum *AM* : bucolicarum *B*

sind. Die *Lex satura* erwähnt Lucilius im ersten Buch: „so dass er (der Senat) den per Sammelgesetz zum Ädil Gewählten von den Gesetzen entbindet.“⁴² und Sallust im *Iugurtha*: „Am nächsten Tag wird dann (Jugurthas) Kapitulation akzeptiert, nachdem man die Anwesenden gleichsam für das ganze Paket (*quasi per saturam*) nach ihrer Meinung gefragt hatte.“⁴³

Kap. VII

1 Bukolisch werden Gedichte genannt, die nach Art eines Hirtenliedes gedichtet sind.⁴⁴ Begründet wurde diese Form des Liedes,⁴⁵ wie einige glauben, in Lakonien, oder, wie andere meinen, auf Sizilien. Denn zwischen Lakedaimoniern und Sikulern gab es einen (beträchtlichen) Unterschied in den Entstehungsbedingungen.

Was nun die Lakonier betrifft, war dies der Ursprung für sie: 2 Zu der Zeit, als Xerxes nach Griechenland kam [*Lücke im Text*⁴⁶] so glaubt man, dass alle aus Furcht vor den Barbaren in Todesangst aus Lakonien in alle Richtungen geflohen seien. Auch die Jungfrauen hätten sich aus Furcht versteckt. So sei es gekommen, dass an dem Tag, an dem es Brauch war, dass ein Jungfrauen-Chor für die Diana von Karya⁴⁷ einen Hymnus zu singen hatte, niemand für die Teilnahme am feierlichen Opfer gefunden werden konnte. Damals kamen daher Hirten vom Land in der Stadt zusammen und, damit die Durchführung der heiligen Handlungen keine Unterbrechung erführe, ehrten die Göttin mit einem zu ihrer Ehre gedichteten Hirtenlied. Von daher gibt es den sogenannten Bukolismos.

3 Die Ursprungsgeschichte, die von Sikulern ausgeht, wird wie folgt überliefert: Bevor Hieron als König Syrakus eroberte, litt Sizilien an einer Seuche. Durch verschiedene, beständig praktizierte Riten konnten sie jedoch Diana besänftigen und ein Ende für ihre Leiden finden. Diana gaben sie den Beinamen *Lyaea*, gleichsam als Löserin von den Übeln. Von da her wurde hieraus ein fester Brauch, dass Scharen von Landleuten ins Theater zogen und dort um den Sieg⁴⁸ sangen. Ihr Aufzug⁴⁹ hatte ein derartiges Aussehen: da war ein großes Brot mit den Abbildungen aller Wildtiere angefüllt, ein Schlauch mit Wein und ein Ranz mit aller Art von Gemüse. Auf dem Kopf trug man einen Kranz und in der Hand einen mit Nägeln beschlagenen Hirtenstab. Und so zog die Menge an den Türen aller Sieger vorüber; sie sangen ein Lied auf den Sieg, den sie errungen hatten, und aus dem Ranz bestreuten sie die Schwellen mit Früchten. 4 Einige, so glaubt man, seien auch nach Italien, Lydien und Ägypten gezogen, die man ‚Lydiasten‘ und ‚Bukolisten‘ genannt hat. 5 Dennoch gibt es auch eine andere Auffassung, dass in den Landsiedlungen und Landstädten die Hirten den Brauch gehabt hätten, mit einem auskomponierten⁵⁰ Lied für das Wohlergehen von Vieh, Früchten und Menschen zu beten, und dass von da her bis auf den heutigen Tag der Name und der Ritus der

6 putant autem quidam hoc genus carminis primum Dafnin composuisse, deinde alios complures, inter quos Theocritum Syracusanum, quem noster imitatur.

Cap. VIII

1 Tragoedia est heroicae fortunae in adversis comprehensio. a Theofrasto ita definita est: τραγωδία ἐστὶν ἡρωικῆς τύχης περίσταςις. 2 tragoedia, ut quidam, a τράγω et ᾠδῇ dicta est, quoniam olim actoribus tragicis τράγος, id est hircus, praemium cantus proponebatur, qui Liberalibus die festo Libero patri ob hoc ipsum immolabatur, quia, ut Varro ait (rer. rust. 1,2,19), depascunt uitem; et Horatius in *Arte poetica* (v. 220–221):

*carmine qui tragico uilem certauit ob hircum,
mox et Satyros agrestis nouauit,*

10

et Vergilius in *Georgicon* II, cum et sacri genus monstrat et causam talis hostiae reddit his versibus (2, v. 380–381):

*non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris
caeditur.*

alii autem putant a faece, quam Graecorum quidam τρύγα appellant, tragoediam 15 nominatam, per mutationem litterarum υ in α versa, quoniam olim, nondum personis a Thespide repertis, tales fabulas peruncti ora faecibus agitabant, ut rursum est Horatius testis sic (AP v. 275–277):

*ignotum tragicæ genus inuenisse Camenae
dicitur et plaustis vexisse poemata Thespis,
quæ canerent agerentque infecti faecibus ora.*

20

alii ⟨a⟩ uino arbitrantur, propterea ⟨quod⟩ olim τρύξ dictitabatur, a quo τρύγητος hodieque uindemia est, quia Liberalibus apud Atticos, die festo Liberi patris, uinum cantoribus pro corollario dabatur, cuius rei testis est Lucilius in XII.

1 Dafnin] *A*: dafin *BM* 3 Tragoedia] *edd.*: tragydia *A*: tragidia *B*: trigidia *M* | a Theofrasto] *edd.*: atheofrasto *A*: utheofrasto *B*: ut eo frasto *M* 4 ἡρωικῆς] erotices *A*: eroticaes *M*: herotices *B* 5 actoribus] *Caesarius*: auctoribus *ABM* 9 tragico] *B* (*et codd. Hor.*): tragica *A*: tragicam *M* 10 et Satyros agrestis nouauit] *ABM*: etiam agrestis Satyros nudauit *codd. Hor.* 15 a faece] *edd.*: afece *M*: affece *B*: affecte *A* 16 versa] *edd.*: versam *ABM* 17 a Thespide] athespide *AM*: atesipide *B*: *del. Reifferscheid* | rursum] *M*: rursu *A*: rursus *B* 19 Camenae] *edd. vet.*: carmina *ABM* 20 plaustis] *edd. vet.*: plautus *A*: plautus *BM* 21 infecti] peruncti *edd. vet., codd. Hor.* 22 a uino] *suppl. edd. vet.* | quod] *suppl. edd. vet.* 24 corollario] *M*² *edd. vet.*: corellario *M*: colellario *B*: corellarios *A* | dabatur] *ABM*²: tradabatur *M* | rei testis] *B*: rei gestis *M*: reigestis *A*

Bukolik erhalten geblieben sei. 6 Einige glauben zudem, dass diese Art von Lied zuerst Daphnis⁵¹ gedichtet habe, danach eine Reihe anderer, unter ihnen Theokrit von Syrakus, den unser (sc. Vergil) nachahmt.

Kap. VIII

1 Die Tragödie ist die umfassende Darstellung eines heroischen Schicksals im Unglück. Von Theophrast ist sie so definiert: τραγωδία ἐστὶν ἡρωικῆς τύχης περίστας / „Die Tragödie ist der Umschlag eines heroischen Geschicks.“⁵² 2 Die Tragödie, so sagen einige, ist von τράγος/Bock und ὠδή/Lied her benannt, weil einst den tragischen Schauspielern ein τράγος, d.h. ein Ziegenbock, als Preis für ihren Gesang ausgesetzt wurde, der an den Liberalien (= Dionysien), dem Festtag für Liber pater (= Dionysos), eben aus diesem Grund geopfert wurde, weil sie (sc. die Ziegen), wie Varro sagt,⁵³ Weinstöcke abfressen. Und Horaz schreibt in der *Ars Poetica*:

*Der, der mit tragischem Gedicht um den Ziegenbock im Wettbewerb gekämpft,
machte neu⁵⁴ bald auch die bäuerisch-ungeschickten Satyrn [...].“⁵⁵*

Und Vergil im zweiten Buch der *Georgica*, wo er die Art des Opfers darlegt und den Grund für ein derartiges Opfertier mit diesen Versen schildert:

*Nicht wegen anderer Schuld wird für Bacchus der Bock auf allen Altären
geschlachtet.⁵⁶*

Andere hingegen vertreten die Auffassung, dass von der Weinhefe, die einige Griechen τρύξ/tryx nennen, die Tragödie benannt sei – unter Veränderung der Buchstaben: y wird in a gewandelt. Denn einst, bevor die Masken von Thespis erfunden waren, führten gewisse Leute, die ihre Gesichter mit Hefe bestrichen hatten, derartige Stücke auf. Hierfür ist erneut Horaz Zeuge:

*Die zuvor ungekannte Gattung der tragischen Muse habe erfunden,
sagt man, und auf Wagen seine Gedichte herumgefahren Thespis,
Gedichte, die mit Weinhefe im Gesicht Bestrichene sangen und spielten.⁵⁷*

Wiederum andere glauben, (der Name Tragödie) stamme vom Wein her, deswegen weil er einst τρύξ/tryx genannt wurde, wovon her es noch heute τρύγετος/Weinlese heißt, weil an den Liberalien (= Dionysien) bei den Athenern, am Festtag für Liber pater (= Dionysos), Wein den Sängern als Belohnung gegeben wurde. Hierfür ist Lucilius Zeuge im 12. Buch.⁵⁸

Cap. IX

1 Comoedia est priuatae ⟨uitae⟩ ciuilibusque fortunae sine periculo [uitae] comprehensio, apud Graecos ita definita: κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή. 2 comoedia dicta ἀπὸ τῶν κωμῶν (κῶμαι enim appellantur pagi, id est conuenticula rusticorum): itaque iuuentus Attica, ut ait Varro, circum uicos ire solita fuerat et quaestus sui causa hoc genus carminis pronuntiabat; aut certe a 5 ludis uicinalibus: nam posteaquam ex agris Athenas commigratum est et hi ludi instituti sunt, sicut Romae compitalicii, ad canendum prodibant et ab urbana κῶμῃ καὶ ᾧδῃ comoedia dicta est; uel quod in ea uiculorum id est humilium domuum fortunae comprehendantur, non ut in tragoedia publicarum regiarumque; uel ἀπὸ τοῦ κῶμου, id est comissione, quia olim in eiusmodi fabulis amantium iuuenum 10 κῶμοι caneantur.

3 comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroes duces reges, in comoedia humiles atque priuatae ⟨personae⟩, in illa luctus exilia caedes, in hac amores, uirginum raptus; deinde quod in illa frequenter et paene semper laetis rebus exitus tristes † et liberorum fortunarumque priorum in peius adgnitio †. 15 quare uaria definitione discretæ [sunt] altera [enim] ἀκίνδυνος περιοχή, altera τύχης περίστας dictæ sunt. tristitia namque tragoediae proprium; ideoque Euripides petente Archelao rege, ut de se tragoediam scriberet, abnuuit ac precatus est ne accideret Archelao aliquid tragoedice, ostendens nihil aliud esse tragoediam quam miseriarum comprehensionem. 20

1 uita²] *post* priuatae *transpos.* Jahn 2 ἰδιωτικῶν πραγμάτων] ἰδιωτικῶν ⟨καὶ πολιτικῶν⟩ πραγμάτων *suppl.* Reifferscheid 4 circum uicos] *AB* *edd.* : circum quos *M* 5 fuerat] *B* *edd.* : fuerit *AM* 6 ludi] *B* *edd.* : ladi *AM* 7 compitalicii] *Leo* : compitalici *BM* : conpitalici *A* : conpitalicii *Keil* Reifferscheid | ad...prodibant] ⟨ubi vicini⟩ ad canendum prodibant *suppl.* Reifferscheid 7–8 κῶμῃ καὶ ᾧδῃ] *Gaisford* (coll. schol. Dion. Thr.) : comice (-icae *M*) odae *ABM* : come et oda *edd. vet.* 8 uel...ea] *B* *edd.* : vela enea *AM* 10 comissione] *Koster* : comisatione *Leo* : comisationem *A* : comesationem *B* : commirationem *M* : comensatione *Keil* : comesatione Reifferscheid | quia] *B* *edd.* : qui *AM* 11 caneantur] *post* caneantur Reifferscheid *inser.* IX. 6: sunt qui uelint Epicharmum ... a Coo comoediam dici. 13 personae] *add. edd. vet.* 14 raptus] nuptiae *add. Reifferscheid* 15 et liberorum fortunarumque priorum in peius adgnitio] *quantum desit uel corruptum sit incertum. lacunam post adgnitio ind.* *Keil* : *lacunam post in peius Reifferscheid* *qui* adgnitio *post* liberorum *posuit* : in poenis adgnitio in hac tristibus laetiora succedunt *Buschius* : tristes fortunarumque priorum in peius ⟨commutatio succedunt, in hac tristibus rebus exitus laeti uelut nuptiae⟩ et liberorum adgnitio *Leo* 16–17 quare...sunt] *Leo* : *post* discretæ sunt *interpunx. codd., Keil* Reifferscheid *qui* enim *retinent* 16 uaria] *edd.* : uariat *A* : uareat *BM* | definitione] *edd.* : difinitione *ABM* 17 dictæ sunt] *ABM* *Leo* : dicta est *edd. vet.* *Keil* Reifferscheid | ideoque] *edd. vet.* : ideo quod *ABM* 18 scriberet] *edd.* : scriberit *ABM* abnuuit] *B* *edd.* : abnuet *AM* 18–19 accideret] *edd.* : accederet *ABM* 19 tragoedice] *Usener* *probante* *Leo* : tragoediae *ABM* : tragoediae ⟨propriū⟩ *edd. vet.* *Keil* Reifferscheid : tragoediae aptum *cod. Paris. 7538 apud Gaisford*

Kap. IX

1 Die Komödie ist die in sich abgeschlossene Darstellung von privatem (Leben) und bürgerlichem Geschick ohne Gefahr, bei den Griechen⁵⁹ so definiert: *κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή* („Komödie ist die ungefährliche, abgeschlossene Darstellung privater Geschehnisse.“). 2 Komödie wird sie genannt ἀπὸ τῶν κωμῶν ‚von den Dörfern her‘. *κῶμαι*/komai heißen Landgemeinden, d.h. Verbünde von Bauern. Und deswegen sei die attische Jugend, so sagt Varro,⁶⁰ gewohnt gewesen, durch die Dörfer zu ziehen, und trug um ihres Lebensunterhalts willen diese Art von Gedicht vor. Oder (der Name Komödie rührt) wohl von den ‚Nachbar-Spielen‘ her; denn nachdem man vom Land nach Athen umgezogen war⁶¹ und diese Spiele eingerichtet worden waren wie in Rom die ‚Compitalien‘⁶², trat man zum Singen vor und vom städtischen *κῶμη καὶ ᾠδῇ* ‚Dorf‘ und ‚Gesang‘ ist die Komödie benannt. Oder, weil in ihr die Geschehnisse der ‚Dörfchen‘, d.h. der (sozial) niedrigen Häuser, behandelt wurden, nicht, wie in der Tragödie, die der öffentlichen und königlichen Häuser. Oder ἀπὸ τοῦ κώμου, vom Komos her‘, d.h. vom fröhlichen Umzug⁶³, weil einst in derartigen Stücken *κῶμοι*/komoi junger Liebender besungen wurden.

3 Die Komödie unterscheidet sich von der Tragödie darin, dass in der Tragödie Heroen, Heerführer, Könige auftreten, in der Komödie sozial Niedrigstehende und Privatpersonen. Geht es in jener um Trauer, Verbannung, Mord, so in dieser um Liebesgeschichten, Entführungen junger Mädchen. Zweitens darin, dass in jener häufig und fast immer auf freudige Ereignisse ein trauriges Ende folgt † und von Kindern und früherem Glück ins Schlechtere Wiedererkennung^{*64†} Daher sind sie durch unterschiedliche Bestimmung voneinander geschieden: Die Komödie lässt sich bestimmen als *ἀκίνδυνος περιοχή* ‚/gefährloses Geschehen‘, die Tragödie als *τύχης περίσταςις* ‚/Umschlag des Schicksals‘.⁶⁵

Die traurige Begebenheit ist nämlich das Eigentümliche der Tragödie, und deshalb lehnte Euripides, als König Archelaos⁶⁶ ihn darum bat, er möge eine Tragödie über ihn schreiben, dies ab⁶⁷ und betete darum, dass Archelaos nichts geschehen möge, was der Tragödie eigen sei. Dadurch zeigte er, dass die Tragödie nichts anderes ist als eine Erfahrung von Elend.

4 poetae primi comici fuerunt Susarion, Mullus et Magnes. hi veteris disciplinae iocularia quaedam minus scite ac venuste pronuntiabant, in quibus hi versus fuerunt (Suarion F 1, 1 + 3–4 PCG uol. 7):

Σουσαρίων ταυτὶ λέγει.
κακὸν γυναῖκες· ἀλλ' ὅμως, ὦ δημόται,
οὐκ ἔστιν εὐρεῖν οἰκίαν ἄνευ κακοῦ.

5

secunda aetate fuerunt Aristophanes, Eupolis et Cratinus, qui et principum uitia sectati acerbissimas comoedias composuerunt. tertia aetas fuit Menandri, Diphili et Philemonis, qui omnem acerbitatem comoediae mitigaverunt atque argumenta multiplicia gratis erroribus secuti sunt. 5 ab his Romani fabulas transtulerunt, et constat apud illos primum latino sermone comoediam Liuium Andronicum scripsisse. 6 sunt qui uelint Epicharmum in Co insula exulantem primum hoc carmen frequentasse et sic a Co comoediam dici.

10

7 antea itaque galearibus, non personis utebantur, ut qualitas coloris indicium faceret aetatis, cum essent aut albi aut nigri aut rufi. personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis perversis erat nec satis decorus sine personis nisi parasitus pronuntiabat.

15

Cap. X

1 Initio togatae comoediae dicebantur, quod omnia in publico honore confusa cernebantur; quae togatae postea in praetextatas et tabernarias diuidebantur. 2 togatae fabulae dicuntur quae scriptae sunt secundum ritus et habitum hominum togatorum, id est Romanorum (toga namque Romana est), sicut graecas fabulas ab habitu aequae palliatae Varro ait nominari. togatas autem, cum sit generale nomen, specialiter tamen pro tabernariis non modo communis error

20

1 Mullus] *AB* edd. : nullus *M* : Rullus *Caesarius* 2 iocularia] edd. : ioculatria *AB* : ioculae. utra *M* : ioculatoria edd. vet. | pronuntiabant] *B* edd. : pronuntiabat *AM* 4 Σουσαρίων ταυτὶ λέγει.] *ABM* edd. : ἀκούετε λέξιν, Σουσαρίων λέξει τάδε κακὸν κτλ. edd. vet. 7 Cratinus] edd. vet. : oratius *ABM* | et²] uel *Reifferscheid* 8 acerbissimas] edd. : acervissimas *AB* : acervinimas *M* 9 Diphili] edd. : difhili *B* : phili *M* : fili *A* | acerbitatem] edd. : acervitatem *ABM* 10 gratis] *Leo* : Graecis *ABM* *Keil* : ἡθῆσιν et *Reifferscheid* | erroribus] autoribus *Caesarius* 11 primum] edd. : primo *ABM* | Liuium] edd. vet. : liboeum *ABM* 12 in Co insula] *A* *Keil* *Leo* : in choum insule *B* : in cum insulae *M* : in Co insula *Reifferscheid* 13 a Co] *AM* edd. : a choo *B* 14–17 antea...pronuntiabat] *post XI*. 2 posuit *Reifferscheid* 14 galearibus] *Keil coll. Charisius I p. 80K/101B* : galeribus *AM* : galerileribus *B* : galeris edd. vet. 15 rufi] *M* edd. : ruffi *AB* 16 perversis] *Keil coll. Cic. nat. deor.* 1,28,79 : eversis *ABM* : obversis edd. vet. 16–17 sine personis] *Langius* : in personis *ABM*, del. *Leo* : nec satis decorus nisi personatus pronuntiabat *Reuversius* 17 nisi] *om. M* 18 publico] pulpito *Reifferscheid* | honore] "quoque corruptum videtur" *Reifferscheid* 19 praetextatas] pretextas *M* 20–688,7 togatae...Maccus] *post XIII* posuit *Reifferscheid* 21 id...est²] *om. M*

4 Die ersten Komödiendichter waren Susarion,⁶⁸ Mullus⁶⁹ und Magnes. Diese gehörten zur alten Dichtungsschule und trugen gewisse Späße wenig kunstvoll und elegant vor. Hierunter waren folgende Verse:

Susario spricht so:

*Ein Unheil sind die Frauen, aber dennoch, ihr Mitbürger,
ist es unmöglich, ein Haus ohne Unheil zu finden.*

Zur zweiten Epoche (der Komödiendichtung) gehörten Aristophanes, Eupolis und Kratinos, die auch die Laster der führenden Politiker angriffen und bitterste Komödien verfaßten. Zur dritten Epoche gehörten Menander, Diphilos und Philemon, die die Bitterkeit der Komödie insgesamt herabstimmten und nach vielfältigen Plots mit lieblichen Irrungen⁷⁰ suchten.

5 Von diesen haben die Römer die Stücke übertragen. Es steht fest, dass bei den Römern als erster in lateinischer Sprache Livius Andronicus eine Komödie geschrieben hat. 6 Es gibt auch einige, die wollen, dass Epicharm während seines Exils auf der Insel Kos als erster sich mit der Abfassung dieser Dichtung befaßt habe und sie von Kos her Komödie genannt werde.⁷¹

7 Vormalis hat man Perücken, nicht jedoch Masken deswegen benutzt, damit die Beschaffenheit der (Haar-)Farbe ein Zeichen für das Alter (sc. der jeweiligen Person) gebe, weil sie entweder weiß oder schwarz oder rot waren. Masken hat als erster Roscius Gallus⁷² benutzt, (ansonsten) ein hervorragender Schauspieler, weil er eine verdrehte Augenstellung hatte und nicht hinreichend schön ohne Maske⁷³ – außer als Parasit – seine Rolle spielen konnte.

Kap. X

1 Anfänglich nannte man Komödien ‚Togaten‘, weil alles in der öffentlichen Wertschätzung vermischt wahrgenommen wurde; später unterteilte man diese Togaten in Praetextae (‚mit Purpursaum‘) und Tabernarien (‚Wirtshausstücke‘). 2 Togaten werden Dramen genannt, die entsprechend Gebräuchen und Äußerem von Menschen, die Toga tragen, verfaßt sind, d.h. von Römern (denn die Toga ist römische Tracht), ebenso wie griechische Dramen von der Tracht her, wie Varro sagt,⁷⁴ Palliaten⁷⁵ genannt werden. ‚Togaten‘ jedoch, da dies eine allgemeine Bezeichnung ist, beansprucht als Spezialbezeichnung für die ‚Tabernarien‘ nicht nur der allgemeine

usurpat, qui Afrani togatas appellat, sed et poetae, ut Horatius qui ait (AP v. 288) *uel qui praetextas uel qui docuere togatas*.

3 togatarum fabularum species tot fere sunt quot et palliatarum. nam prima species est togatarum quae praetextatae dicuntur, in quibus imperatorum negotia agebantur et publica et reges Romani uel duces inducuntur, personarum dignitate et [personarum] sublimitate tragoediis similes. praetextatae autem dicuntur, quia fere regum uel magistratuuum, qui praetexta utuntur, in eiusmodi fabulis acta comprehenduntur.

4 secunda species (est) togatarum quae tabernariae dicuntur et humilitate personarum et argumentorum similitudine comoediis pares, in quibus non magistratus regesve sed humiles homines et priuatae domus inducuntur, quae quidem olim, quod tabulis tegeantur, communiter tabernae uocabantur.

5 tertia species est fabularum latinarum quae a ciuitate Oscorum Atella, in qua primum coeptae, appellatae sunt Atellanae, argumentis dictisque iocularibus similes satyricis fabulis graecis. quarta species est planipedis, qui graece dicitur mimus.

6 ideo autem latine planipes dictus, quod actores pedibus planis, id est nudis, proscenium introirent, non ut tragici actores cum coturnis neque ut comici cum soccis; siue quod olim non in suggestu scaenae sed in plano orchestrae positus instrumentis mimicis actitabant. cuius planipedis Atta togatarum scriptor ita in *Aedilicia fabula* meminit: *daturin estis aurum? exultat planipes*. siquas tamen ex soccis fabulas fecerant, palliati pronuntiabant.

7 togata praetextata a tragoedia differt, quod in tragoedia heroes inducuntur, ut Pacuuius tragoedias nominibus heroicis scripsit, *Orestem*, *Chrysen* et his similia, item Accius, in praetextata autem (duces Romani, ut in ea) quae inscribitur *Brutus* uel *Decius*, item *Marcellus*.

1 qui Afrani togatas appellat] *Reuensius* : quia fauni togatas (togas *BM*) appellant *ABM* : quia Fanius togatas appellat *edd. vet.* 3 togatarum...palliatarum] "turbavit compiler, qui debuit: latinarum – quot et graecarum" *Leo* | palliatarum] *edd.* : pallatarum *AM* : pellatarum *B* 6 personarum] *del. Keil* : argumentorum *con. Buschius* | praetextatae] praetexta *M* 9 est] *add. Keil* 11–12 inducuntur...quod] *Keil* : inducuntur (*indicuntur B* *indicantur M*) quaedam quod olim *ABM* : inducuntur quae quod olim *edd. vet.* 12 tabernae] *Neukirchius* : tabernariae *ABM* 14 primum coeptae] primum **** caeptae *M* 18 orchestrae] *edd.* : orchestae *M* orchesthe *AB* 19 mimicis] minicis *BM* | Atta] *A nomen Attae restituit L. Carrio* : acta *B* : ac *M* : actius *edd. vet.* 20 Aedilicia] *edd.* : edilitia *AB* : edicitia *M* | daturin estis aurum] *Keil* : daturine estis aurum *B* : datur inest scaurum *A* : datur inest isaurum *M* : datum inest aurum *edd. vet.* : daturi si estis aurum *Hermann* | siquas] *AB* : siquis *M* 20–21 siquas...pronuntiabant] *del. Reifferscheid*, "inepta compileris verba" *Leo* 20–21 ex soccis fabulas] exoticas fabulas *con. Reuensius* 22 togata praetextata a tragoedia] *edd. vet.* : togata a praetextata tragoedia *AB* : togata ax pretextetata tragoedia *M* 23 Orestem] *edd.* : horestem *ABM* : Dulorestem *Putschius* Chrysen] chrisen *M* 24 Accius] *Leo* : actius *ABM* : Attius *Keil Reifferscheid* | duces...ea] *suppl. Leo* : nullam lacunam *agn. Keil* : viri illustres Romanorum ut in ea *suppl. Reifferscheid* | quae] *om. edd. vet.* | inscribitur] *AB edd.* : inscribit *M* : scribitur *edd. vet.*

Irrtum, der die Stücke des Afranius Togaten nennt,⁷⁶ sondern sogar Dichter wie Horaz, der sagt:

„mochten sie Praetexten (Tragödien), mochten sie Togaten (Komödien) aufführen.“⁷⁷

3 Es gibt ungefähr soviele Arten von Togaten-Dramen wie von Palliaten-Dramen.⁷⁸ Denn die erste Art der Togaten ist die, die man Praetextae nennt, in denen von den Aufgaben der Imperatoren gehandelt wird und öffentliche Angelegenheiten, römische Könige und Heerführer auf die Bühne kommen; sie sind infolge der Würde und der Erhabenheit [der Personen] Tragödien ähnlich. Praetextae heißen sie, weil in Dramen dieser Form meist die Handlungen von Königen und hohen Beamten, die eine Praetexta⁷⁹ tragen dürfen, dargestellt werden.⁸⁰

4 Die zweite Art wird von Togaten gebildet, die Tabernarien genannt werden. Sie sind aufgrund der (sozialen) Niedrigkeit der Personen und der Ähnlichkeit in ihren Handlungen Komödien gleich, in denen nicht hohe Beamte oder Könige, sondern sozial niedrigstehende Menschen und Privathäuser auf die Bühne kommen, die freilich einst, weil sie mit Holzbrettern gedeckt waren, generell Tabernae (Bretterhütten) genannt wurden.

5 Die dritte Art ist eine Form lateinischer Dramen, die nach dem Städtchen Atella im Oskerland, wo sie zuerst aufgeführt wurden, Atellanen genannt werden, in Inhalt und spaßigen Aussprüchen den griechischen Satyr-Dramen ähnlich.

6 Die vierte Art ist der ‚Planipes‘ (‚Plattfuß‘), der griechisch Mimos heißt. Man nennt ihn indes lateinisch deswegen Planipes, weil die Schauspieler mit platten, d.h. nackten, Füßen die Bühne betraten, nicht wie die tragischen Schauspieler mit dem Kothurn, oder die komischen Schauspieler mit Halbschuhen. Oder, weil sie einst nicht auf der Aufschüttung der Bühne, sondern in der ebenen Fläche der Orchestra, wobei dort die Mimos-Requisiten abgestellt waren, ihr Spiel vorführten. Diesen Planipes erwähnt Atta, der Verfasser von Togaten, in seiner *Komödie auf die Aedilen*: „Werdet ihr ihm die Goldkrone geben? Da tanzt er vor Freude wie ein Planipes.“⁸¹ Wenn man dennoch aus dem Stoff griechischer Komödien⁸² Stücke machte, trug man sie als Palliati (‚im griechischen Ornat‘) vor.

7 Die praetextatische Togata unterscheidet sich von der Tragödie darin, dass in der Tragödie Heroen auftreten: So hat Pacuvius nach Heroen betitelte Tragödien verfaßt, den *Orestes*, den *Chryses* und diesen Ähnliches,⁸³ ebenso Accius;⁸⁴ in der Praetexta (treten dagegen römische Granden auf wie in der,⁸⁵ die *Brutus* betitelt ist, oder *Decius*, ebenso der *Marcellus*.⁸⁶ 8 Die tabernarische Togata unterscheidet

8 togata tabernaria a comoedia differt, quod in comoedia graeci ritus inducuntur personaeque graecae, Laches Sostrata, in illa uero latinae. togatas tabernarias in scaenam datauerunt praecipue duo, L. Afranius et C. Quintius. nam Terentius et Caecilius comoedias scripserunt.

9 latina Atellana a graeca satyrica differt, quod in satyrica fere satyrorum personae inducuntur aut siquae sunt ridiculae similes satyris, Autolycus, Busiris, in Atellana Oscae personae, ut Maccus.

Cap. XI

1 Dramata autem dicuntur tragica aut comica *παρὰ τὸ δράν* id est agere. latine fabulae appellantur siue fatibulae, in latinis enim fabulis plura sunt <fantium diuerbia quam> cantica quae canuntur; uel a faciendo, nam et agi fabula, non referri ab actoribus dicitur. ideoque Horatius utraque significatione interpretatur, cum ita de fabula dicit: *aut agitur res in scaenis aut acta refertur* (AP v. 179), sicut in choro.

2 in graeco dramate fere tres personae solae agunt, ideoque Horatius ait: *ne quarta loqui persona laboret* (AP v. 192), quia quarta semper muta. at latini scriptores complures personas in fabulas introduxerunt, ut speciosiores frequentia facerent.

Cap. XII

Satyrica est apud Graecos fabula in qua item tragici poetae non heroas aut reges sed satyros induxerunt ludendi causa iocandique, simul ut spectator inter res tragicas seriasque satyrorum iocis et lusibus delectaretur, ut Horatius sensit his uersibus (AP v. 220–224):

1 tabernaria] *om. B* 2 Sostrata] *sustrata B* | togatas] *edd.* : itogatas *A* : intogatas *BM* 3 datauerunt] *ductauerunt edd. vet.* | L. Afranius] *edd.* : lafranius *M* : vel afranius *A* : afranius *B* | C. Quintius] *Leo* : g. quintius *AM Keil* : et quintilis *A* : Quintus Ennius *edd. vet.* : T. Quintius *Reifferscheid* 3–4 nam...scripserunt] *del. Reifferscheid* 5 in satyrica] *edd. vet.* : ineatyrica *ABM* 6 Autolycus] *edd.* : autolicus *ABM* | Busiris] *Casaubonus* : busiridis *ABM* : burris *edd. vet.* 7 Oscae] *obscoenae edd. vet.* 8 latine] *latinae AM* 9 fatibulae] *factibulae ed. pr.* : factubulae *Buschius* : fabululae *Casaubonus* | plura] *pauca Casaubonus* 9–10 plura...cantica] *lacunam post sunt agn. Reifferscheid qui* <diuerbia quae fantur quam> *suppl.* : <fantium...> *Leo* 10 non referri] *non <res modo> referri suppl. Reifferscheid* 12–13 sicut...tres] *sicut Graeco in choro. dramate vero tres edd. vet.* 12 choro] *codex Scioppii* : chorum *AB* : choru *M* 14 muta at latini] *edd.* : muta at latinis *A* : mutat latini *B* : mutat latinis *M* 15 introduxerunt] *introduxerint BM* | speciosiores] *Buschius* : spaciosiores *A* : spatiosiores *BM* 17 Satyrica] *edd. coll. Marii Victorini arte gramm. p. 81–82, Keil* : satyricae *ABM* 18 iocandique] *edd. vet., Marius Victorinus* : iocundique *ABM* | spectator] *A* : expectator *M* : expectatur *B* 19 satyrorum] *Marius Victorinus* : satyrorumque *ABM* : satyrorum quoque *edd. vet.*

sich von der Komödie darin, dass in der Komödie griechische Gebräuche auf die Bühne kommen und griechische Personen wie ein Laches oder ein Sostrates, in der Tabernaria aber lateinische. Tabernarische Togaten haben insbesondere zwei Dichter verfasst: L. Afranius und C. Quintius. Denn Terenz und Caecilius haben Komödien geschrieben. 9 Die lateinische Atellana unterscheidet sich vom griechischen Satyrspiel dadurch, dass im Satyrspiel die Figuren der Satyrn auftreten oder Figuren, die ähnlich zum Lachen reizen wie Satyrn, so etwa ein Autolykos oder ein Busiris,⁸⁷ in der Atellane dagegen oskische Figuren wie ein Maccus.

Kap. XI

1 Dramen indes werden tragische oder komische Stücke von δράν her genannt, das heißt handeln. Auf Lateinisch spricht man von Fabulae (Rede/Sage) oder Fabulae⁸⁸. Denn in den lateinischen Dramen gibt es mehr (Dialoge von Sprechenden)⁸⁹ als Lieder, die gesungen werden. Oder vom Verb *facere*/tun, machen, denn in einer Fabula wird von den Schauspielern, wie man sagt, gehandelt, nicht berichtet. Deswegen erklärt Horaz (das Drama) mit beiden Bedeutungsmöglichkeiten, wenn er über die Fabula sagt: „Eine Begebenheit wird entweder auf der Bühne dargestellt oder als geschehen berichtet.“⁹⁰ Ebenso im Chor.⁹¹

2 Im griechischen Drama treten meistens nur drei Personen auf, und deswegen sagt Horaz:

„damit nicht die vierte Person zu sprechen sich müht,“⁹²

da die vierte Person immer stumm ist. Aber die lateinischen Autoren haben mehr Personen in ihre Stücke eingeführt, um sie prachtvoller durch die Häufigkeit (sc. der Personen) zu machen.

Kap. XII

Das Satyrspiel ist bei den Griechen eine Dramenform, in der desgleichen die Tragödiendichter nicht Heroen oder Könige, sondern Satyrn haben auftreten lassen, um lustiges Spiel zu treiben und Scherze zu machen, wie auch, damit der Zuschauer inmitten der tragischen und ernsten Geschehnisse durch die Witze und Spielereien der Satyrn erfreut würde, wie Horaz in diesen Versen zum Ausdruck bringt:

*carmine qui tragico uilem certauit ob hircum,
mox etiam agrestes Satyros nouauit et asper
incolumi grauitate iocum temptauit, eo quod
inlecebris erat et grata nouitate morandus
spectator.*

5

Cap. XIII

1 Mimus est sermonis cuiuslibet (et) motus sine reuerentia uel factorum (et honestorum) et turpium cum lasciua imitatio, a Graecis ita definitus: μῖμος ἔστιν μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων.

2 mimus dictus παρὰ τὸ μιμεῖσθαι, quasi solus imitetur, cum et alia poemata idem faciant. sed solus quasi priuilegio quodam quod fuit commune possedit, 10 similiter atque is qui uersum facit dictus ποιητής, cum et artifices cum aequè quid faciant non dicantur poetae.

Cap. XIV

1 Membra comoediarum sunt tria: diuerbium canticum chorus. membra comoediae diuersa sunt, definito tamen numero continentur a quinque usque ad decem. 15

2 diuerbia sunt partes comoediarum in quibus diuersorum personae uersantur; personae autem diuerbiorum aut duae aut tres aut raro quattuor esse debent, ultra augere numerum non licet.

3 in canticis autem una tantum debet esse persona aut, si duae fuerint, ita esse debent ut ex occulto una audiat nec conloquatur, sed secum, si opus fuerit, uerba 20 faciat. 4 in choris uero numerus personarum definitus non est, quippe iunctim

2 mox...asper] *scripsi* : mox et asatyros nouauit et asper *AB* : mox et satyros nouant (nouauit *M*²) **** et coru *M* : mox etiam agrestes Satyros nudauit et asper *edd.*, *codd. Hor., Marius Victorinus.* 3 grauitate] *edd.*, *codd. Hor., Marius Victorinus* : om. *ABM* | iocum] *edd.*, *codd. Hor., Marius Victorinus* : locum *A* : loci *BM* 4 erat...morandus] *edd.*, *codd. Hor., Marius Victorinus* : erat et nouitatem eorum spectator (spectatur *B*) *ABM* 6 cuiuslibet et motus] cuiuslibet imitatio et motus *Keil* | et] *add. Jahn* 6-7 et honestorum] suppl. *Rabbow* 7 turpium] (dictorum) turpium *add. Keil* 9 cum] *edd. vet.* : eum *ABM* 12 faciant] *M* : faciunt *AB* 13 tria] *edd. vet.* : tres *ABM* 13-15 membra...decem] "interposuit sententiam ad μέρη i.e. actus spectantem" *Leo* : "membra corruptum uidetur" *Reifferscheid* 16 in quibus] *AM* : in quibus *B* diuersorum personae] diversae actorum personae "fortasse" *Leo* 18 numerum] om. *M* 19 tantum] *B* : tamen *AM* | fuerint] *AB* : fuerunt *M* 20 conloquatur] conlocatur *A* 21 iunctim] iuncti *M*

Der, der mit tragischem Gedicht um den Ziegenbock im Wettbewerb gekämpft, machte neu⁹³ bald auch die bäuerisch-ungeschickten Satyrn und rauh versuchte er sich bei unangetasteter Würde am Scherz deswegen, weil es galt, durch Verlockungen und willkommener Innovation den Zuschauer zum Bleiben zu bewegen [...].⁹⁴

Kap. XIII

1 Der Mimos ist Nachahmung in beliebiger Sprachgestalt und Bewegung ohne Ehrfurcht/Scheu gegenüber <ehrenhaften wie> schändlichen Handlungen mit Ausgelassenheit; von den Griechen wird er so definiert: μῖμος ἔστιν μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων („Mimos ist Nachahmung des Lebens und hierin Erlaubtes und Unerlaubtes umfasst.“) 2 Mimos wird er genannt παρὰ τὸ μιμεῖσθαι /vom Nachahmen her‘ als sei er die einzige Form von Nachahmung, obgleich auch andere Gedichtformen dasselbe leisten. Aber diese Gattung besitzt, wie eine Art Privileg, das, was eine gemeinsame Eigenschaft ist, und auf ähnliche Weise wird auch der, der einen Vers macht, ποιητής („Verfertiger“/Dichter) genannt, während auch Künstler, obgleich sie doch auf ähnliche Weise etwas verfertigen, nicht poetae genannt werden.

Kap. XIV

1 Bauelemente der Komödien gibt es drei:⁹⁵ den Dialog, das Lied, das Chorlied. Die Bauteile der Komödie unterscheiden sich, werden aber durch eine festgesetzte Zahl (sc. in der sie in einer Komödie vorkommen können) begrenzt, nämlich von fünf bis zu zehn.

2 Dialoge sind diejenigen Teile von Komödien, in denen †die Schauspieler in verschiedenen Rollen†⁹⁶ agieren. Die Rollen in einem Dialog müssen dabei zwei oder drei, selten vier sein, darüber hinaus ihre Zahl zu vergrößern ist nicht statthaft.

3 Bei Liedern ist jedoch nur eine Person zugegen, oder, wenn es zwei sein sollten, müssen sie sich so verhalten, dass die eine Person aus dem Verborgenen zuhört und sich nicht mit der anderen unterhält, sondern, wenn es erforderlich sein sollte, mit sich allein spricht.⁹⁷ 4 In Chören ist die Zahl der Personen nicht bestimmt,⁹⁸

omnes loqui debent quasi uoce confusa et concentu in unam personam reformantes. latinae igitur comoediae chorum non habent, sed duobus membris tantum constant, diuerbio et cantico.

5 primis autem temporibus, sicuti adserit Tranquillus, omnia quae in scaena uersantur in comoedia agebantur. nam et pantomimus et pythaulis et choraules in comoedia cane-
bant. sed quia non poterant omnia simul apud omnes artifices pariter excellere, siqui erant inter actores comoediarum pro facultate et arte potiores,
principatum ⟨sui⟩ sibi artificii uindicabant. sic factum est ⟨ut⟩, nolentibus cedere
mimis in artificio suo ceteris, separatio fieret reliquorum. nam dum potiores inferioribus
qui in communi ergasterio erant seruire dedignantur, se ipsos a comoedia
separauerunt, ac sic factum est ut exemplo semel sumpto usus quisque artis suae
rem exequi coeperit neque in comoediam uenire. cuius rei indicia produnt nobis
antiquae comoediae, in quibus inuenimus ‘acta tibiis paribus aut imparibus aut
sarranis’. quando enim chorus canebat, choricis tibiis id est choraulicis artifex
concinebat, in cantico autem pythaulicis responsabat. sed quod ‘paribus tibiis uel
imparibus’ inuenimus scriptum, hoc significat quod, siquando monodio agebat,
unam tibiam inflabat, siquando synodio, utrasque

Text 14

Euanthius

Text 14a: ⟨EVANTIVS DE FABVLA⟩

Cap. I

1 Initium tragoediae et comoediae a rebus diuinis est incohatum, quibus pro
fructibus uota soluentes operabantur antiqui. 2 namque incensis iam altaribus et
admoto hirco id genus carminis quod sacer chorus reddebat Libero patri tragoedia

1 concentu] concentum *edd. vet.* 1–2 reformantes] se formantes *Reifferscheid* 5 pythaulis] *edd.* : pytaules *AB* : pitaules *M* 8 sui] *add. Leo* | ut] *add. edd. vet.* 8–9 cedere mimis] *B* : cedere remimis *M* : cedere se mimis *A* : eximiis *coni. Rabbow* 9 dum] *om. BM* 10 communi] *coni.* Langius : omni *ABM* | ergasterio] *AM* : magisterio *B* : magisterio *edd. vet.* 11 ac] *om. B* exemplo] *B* : extemplo *AM* | usus quisque] unusquisque *edd. vet.* 12 coeperit] *edd. vet.* : coepit *ABM* 14 sarranis] *BM* : saranis *A* | choraulicis] *edd.* : cholaulicis *ABM* 15 pythaulicis] phithaulicis *M* 17 utrasque] *edd.* : utrisque *B* : utriusque *AM* 17 EVANTIVS DE FABVLA] cf. Rufinus (GL VI p. 554) *Euanthius in commentario Terentii de fabula hoc est de comoedia sic dicit* : *om.* ATCFV : De traedia et comedia S 18–20 Initium...tragoedia] *om.* C 18 tragoediae] ATFV : traiedie S | est incohatum] FVS, *edd.* : est inchoatum *A* : ex inchoatum *T* 20 admoto] ATFS : ammoto *V* | tragoedia] ATCFV : traiedia S

zumal ja alle in verbundener Weise sprechen müssen, indem sie sich gleichsam, wenn die Stimmen zusammenfließen und eine Harmonie entsteht, in eine einzige Person umformen. Die lateinischen Komödien weisen keinen Chor auf, sie bestehen vielmehr nur aus zwei Bauelementen, dem Dialog und dem Lied.

5 In der Frühzeit wurde freilich, so versichert (Suetonius) Tranquillus,⁹⁹ alles mögliche, was sich der Bühne bedient, in der Komödie untergebracht. Denn sowohl der Pantomime wie der Solo-Flötenspieler und der Ensemble-Flötenspieler zeigten ihre Künste in der Komödie. Aber da nicht alles bei allen Künstlern in gleicher Weise hervorragend gelingt und es unter den Komödien-Schauspielern nach Talent und Kunst bessere gab, beanspruchten sie den Vorrang ihrer Kunst für sich. So geschah es, dass, weil die übrigen in ihrer Kunst nicht hinter den Mimen zurückstehen wollten, es zu einer Absonderung der übrigen kam. Weil nämlich die Besseren sich weigerten, den Schlechteren zu dienen, mit denen sie in einer gemeinsamen Werkstätte zusammen waren, entfernten sie sich selbst aus der Komödie, und so geschah es, dass dieses einmal gegebene Beispiel ein jeder aufgriff und die Zwecke seiner Kunst verfolgte und sich nicht mehr an der Komödie beteiligte. Für diese Entwicklung geben uns Hinweise die alten Komödien, bei denen wir Aufführungsbeschreibungen finden wie: „aufgeführt mit gleich(langen) Flöten oder ungleichen oder sarranischen¹⁰⁰ Flöten.“¹⁰¹ Denn wenn der Chor sang, trug dazu der betreffende Künstler mit Chor-Flöten, d.h. mit Ensemble-Flöten vor, bei einem (Solo-)Lied respondierte der Solo-Flötist. Aber das, was wir mit ‚gleichen oder ungleichen Flöten‘ beschrieben finden, bezeichnet dies, dass, wenn man mit einem Solo-Lied (das Stück) spielte, man auf einer einzigen Flöte dazu spielte, wenn mit einem Zusammenklang, mit beiden Flöten.

Text 14

Euanthius

Text 14a : 〈Euantius, De fabula/Über das Drama〉

Kap. 1

1 Der Ursprung von Tragödie und Komödie liegt im Götterkult. Denen opferten die Alten, wobei sie ihre Gelübde für die Früchte einlösten.

2 Denn nach Entzünden der Opfer auf den Altären und Herbeibringen des Ziegenbockes wurde die Art von Lied, die ein heiliger Chor für Liber pater (Diony-

dicebatur uel ἀπὸ τοῦ τράγου καὶ τῆς ῥῆδης, hoc est ab hirco hoste uinearum et a cantilena (cuius ipsius rei etiam apud Virgilium plena fit mentio), uel quod hirco donabatur eius carminis poeta uel quod uter eius musti plenus sollemne praemium cantatoribus fuerat, uel quod ora sua faecibus perlinebant scaenici ante usum personarum ab Aeschilo repertum; faeces enim Graece dicuntur τρύγες et his quidem causis tragoediae nomen inuentum est.

3 at uero nondum coactis in urbem Atheniensibus, cum Apollini Nomio uel Ἀγυαίῳ id est pastorum uicorumue praesidi deo instructis aris in honorem diuinae rei circum Atticae uicos uillas pagos et compita festiuium carmen sollemniter cantaretur, ἀπὸ τῶν κωμῶν καὶ τῆς ῥῆδης comoedia uocitata est, ut opinor, a pagis et cantilena composito nomine, uel ἀπὸ τοῦ κωμάζειν καὶ ἄδειν, quod est comessatum ire cantantes; quod appotis sollemni die uel amatorie lasciuientibus [choris comicis] non absurdum est.

4 itaque, ut rerum ita etiam temporum reperto ordine, tragoedia primum prolata esse cognoscitur. nam ut ab incultu ac feris moribus paulatim peruentum

1 uel...ῥῆδης] edd. : αΠΟ·ΤΟΥ·ΤΡΑΓΟΥ·ΚΑΙ·ΤΗΣ·ΟΔΗΣ A : vel acto Toy Tpatoy kaαTHO OΔHC S : vel ἀπὸ τραγοῦ V : ***** T : vel ***** F : (ἀπὸ τοῦ τράγου (in marg. καὶ τῆς ῥῆδης) nomen accepit) suppl. C³ | est] V : om. A : eius TFC 2 rei] ATV : etiam rei C : rei est F | fit] AFV : sit TC | hirco] TCV : hyrco A : hic co S : ab hirco F 3 quod] om. F | sollemne] TCFS : sollempne A : solenne V 4 cantatoribus] ATCFS : cantoribus V | fuerat] erat coni. Schopen perlinebant] ATCFS : perlinibant V | scaenici] CFVS : signici A : scenici T 5 Aeschilo] edd. : eschilo TCFV : escilo AS | repertum] ACFVS : refertum T | faeces] TFVS : foeces A : feces C Graece] om. S | dicuntur τρύγες] edd. : dicuntur triges AFS : dicuntur Iles T : iles dicuntur V : dicuntur C | et his] et ex his Wessner | his] om. C 6 causis] (de) causis Schopen | est] post est lacunam habet C 7 uero] TCFVS : vera A | Atheniensibus] TCFVS : athenirasibus A Apollini] ATCV : appollini S : apollinis F | Nomio] ATCVS : nomine F 7–8 uel Ἀγυαίῳ] Schopen : αFYαΘΩ A : vel agaelo S : om. rel. : vel Agyieo Lindenbrog : vel Ἀγυιᾷ θεῷ Reifferscheid : ἀγυιαίῳ θεῷ Koster 8 id est] bis habet A | uicorumue] Schopen : uicinorum A : uicinorumue TCFV : uicinorumne S | praesidi] om. A | instructis] AS : constructis TCFV aris] ATCVS : acris F 9 circum] ATCVS : ut cum F | Atticae] AVC³S : actice TFC | uicos] TCFVS : uices A | compita] AVS : contia CF : contra T | festiuium] Wessner : festiuium A : festum TCFVS | sollempniter] edd. : sollempniter A : so///em^t C : sollenniter FS : solenditur T : sollenniter V 10 cantaretur] AS : cantaret TCF : cantarent V | ἀπὸ...ῥῆδης] edd. : αΠΙΤΩΝ ΚΩΜΩΝ ΚΑΙ ΤΗCΩA A : AUoTon kaaων kaHTei oΔe S : i ***** TCV | comoedia] edd. : comedia AS 10–11 comoedia...ἄδειν] om. TCFV 11 composito nomine] edd. : composcit nomine AS | ἀπὸ...ἄδειν] edd. : uiulΩ· ΤΟΥ ΚΩΜΑΞΕΙΝ·ΚΑΙΝΑΕΙΝ A : αΠο Toy kacada ezein kaiaden S 11–12 comessatum ire] edd. : commissatum ire Koster : comessatu mire (inire T, mirce F) codd. 12–13 cantantes...est] bis S (sed et pro quod¹ scripto et est² omisso) 12 appotis] Bentley, Leo : appōtis S : a potis TFV : ap^{///}otis C : a poetis A | sollempni] C, edd. : sollempni A : solenni V : sollenni FS : sollendi T | choris comicis] del. Leo : choros comicos repertos coni. Reifferscheid : post choris comicis suppl. esse factum esse coni. Koster 14 primum] Leo : primo ed. pr. : priorū A : om. rel. 15 prolata] ATCFV : prelata S | ab] om. A | incultu ac feris] TVFS : incultu at feris C : in cultua conferes A 15–696,1 peruentum est] TCFVS : prolatum est A

sos/Bakchus) sang, „tragoedia“ genannt, entweder vom ‚Bock‘ und vom ‚Lied‘ her, d.h. vom Ziegenbock als Feind der Weinstöcke und vom Gesang her – von eben dieser Sache wird bei Vergil eine vollständige Mitteilung gemacht¹⁰² – oder weil mit einem Bock der Dichter dieses Liedes beschenkt wurde, oder weil ein (aus ihm gefertigter) Schlauch, voll mit Most, als feierlicher Preis den Sängern ausgesetzt worden war, oder weil die Schauspieler ihre Gesichter mit Weinhefen bestrichen, bevor der Gebrauch von Masken von Aischylos erfunden wurde. Weinhefen werden nämlich auf Griechisch *τρύγες*/tryges genannt. Und aus diesen Gründen wurde der Name Tragödie erfunden.

3 Hingegen sang man zu der Zeit, da sich die Athener noch nicht in einer Stadt verbunden hatten, für Apollo Nomios oder Agyaios¹⁰³, d.h. für den Gott als Schützer der Hirten oder Dörfer, an (mit Opfern) bereiteten Altären zu Ehren der Göttlichkeit ringsum in Attikas Weilern, Gehöften und Dörfern sowie an den Weggabelungen ein Festlied auf feierliche Weise. *ἀπὸ τῶν κωμῶν καὶ τῆς ᾠδῆς* (‚von den Dörfern und vom Gesang her‘) nannte man es Komödie, wobei, wie ich glaube, der Name von den Dörfern und dem Lied her zusammengesetzt ist, oder *ἀπὸ τοῦ κωμᾶζειν καὶ ᾄδειν* (‚vom festlichen Umherziehen und Singen her‘), das heißt ‚unter Gesang zum Festschmaus gehen‘, was bei Angetrunkenen an einem Feiertag oder denen, die in Liebesdingen ein ausgelassenes Spiel treiben, nicht unplausibel ist.

4 Daher lässt sich erkennen, nachdem man die Ordnung der Gegenstände wie auch der Zeiten festgestellt hat, dass die Tragödie zuerst entwickelt wurde. Denn ebenso, wie man von unzivilisierten und wilden Gebräuchen allmählich zu milden

est ad mansuetudinem urbesque sunt conditae et uita mitior atque otiosa processit, ita res tragicarum longe ante comicas inuentae.

5 quamuis igitur retro prisca uoluentibus reperiatur Thespis tragoediae primus inuentor et comoediae ueteris pater Eupolis cum Cratino Aristophaneque esse credatur, Homerus tamen, qui fere omnis poeticae largissimus fons est, etiam his carminibus exempla praebuit et uelut quandam suorum operum legem praescripsit: qui *Iliadem* ad instar tragoediae, *Odyssiam* ad imaginem comoediae fecisse monstratur. nam post illius tale tantumque documentum ab ingeniosissimis imitatoribus et digesta sunt in ordinem et diuisa cuncta quae etiam tum temere scribebantur, adhuc impolita atque in ipsis rudimentis hautquaquam ut postea facta sunt decora atque leuia. 10

6 postquam demonstrandae originis causa de utriusque generis initio diximus, quod necesse est iam dicamus, adeo ut ea quae proprie de tragoedia dicenda sunt titulo propositi nunc operis instantes in alia tempora differamus et de his fabulis iam loquamur quas Terentius imitatus est. 15

1 urbesque] ACVF : urbes que S : urbēque T | et] *om.* TCFV : ut S | uita mitior] ATFVS : uita canitior C 2 tragicarum] TCFVS : tragicae A | longe] ATCFV : longne S | ante] ATFV : bis S : anteq⁻² C 3 retro] ACFVS : retio T | uoluentibus] TCFVS : uolentibus A | Thespis] V, edd. : tespis TFCS : the^{ph}is A 3–4 tragoediae primus inuentor] ATCVS : primus inuentor tragoediae F 4 comoediae] TCFVS : comedię A | Cratino] TFVS : gratino A : Clatino C Aristophaneque] FV : aristofaneque A : Aristhophoneque C : aristophoneque TS | esse] subscr. C 4–5 credatur] ATCFVS : credantur V 5 Homerus] ATCFV : omerus S | etiam] ATFVS : et C | his] ATCFVS : his † V 6 quandam suorum operum legem] Schoppen : quadam (quedam TFC : condam S) suorum (suam A) operum (opererum C) lege (*om.* T) codd. | praescripsit] ATS : perscripsit FCV 7 *Iliadem*] TCFS : ⁱdiadem A : yliadem C | ad¹] *om.* TCFVS | instar] ATCVS : istar F | *Odyssiam*] edd. : odissiam ATFC¹ : odissima S : odisseam VC² | ad²] subscr. C | comoediae] TCFVS : comediae A 7–8 monstratur] ATCVS : monstrat F 8 tantumque] ACVS : cantumque F : tantum quod V | documentum] *om.* T 8–9 ab ingeniosissimis imitatoribus] ACVF : ab ingeniosissimis inuitatoribus S : ab ingeniosissimū et mitatoribus T 9 sunt] *om.* S | cuncta quae] Leo : sunt ea quae ATFCS : que V 10 rudimentis] ATCVS : radimentis F | hautquaquam] A : haud V : haud quamquam TCFS | facta] bis S 11 atque] ATCFVS : ac V | leuia] dett. : lenia ATCFVS 12–13 postquam...dicamus] *huc transpos.* Leo, *post* imitatus est *praebent codd.* 13 adeo ut] ATCF : atque V : at S : at (nos) Stephanus, Lindenberg, Klotz : at (uero) Reifferscheid | ea] *om.* T | quae] ACVS : qua/// T : *om.* F | proprie] AFVS : propria TC 14 titulo] ATCFVS : ^{de} titulo V² | propositi...instantes] A : propositi (*ex praep-corr.* C, praep- F) operisve instantis TCFV : propositi operis nunc instantis S | in alia tempora] ATCVS : in aliam horam F | de his] ACFVS : deis T 15 iam] *om.* F | imitatus] ATCFV : inmatutus S

Umgangsformen gelangt ist, Städte gegründet worden sind und das Leben sanfter und mit mehr Muße vorangeschritten ist, so wurden tragische Kunstformen lange vor komischen erfunden.

5 Mag also für die, die die Altertümer auf ihre Anfänge hin zurückdrehen¹⁰⁴, Thespis als ‚erster Erfinder‘¹⁰⁵ der Tragödie identifiziert werden und für den Vater der Alten Komödie Eupolis gemeinsam mit Kratinos und Aristophanes gehalten werden,¹⁰⁶ so hat dennoch Homer, der für beinahe jede Art von Dichtkunst die ergiebigste Quelle ist, sogar für diese Dichtungen Vorbilder geboten und gleichsam ein gewisses Gesetz in seinen Werken vorgeschrieben. Denn man kann erweisen, dass er die *Ilias* nach Art einer Tragödie, die *Odyssee* nach dem Bild einer Komödie gedichtet hat. Denn nach einem solchen und so gewichtigen Beispiel jenes Dichters haben dessen begabteste Nachahmer alles, was damals ohne Plan geschrieben wurde, in eine Ordnung überführt und aufgeteilt,¹⁰⁷ Formen, die bis dahin noch uneglättet waren und in ihren rohen Anfängen steckten, keineswegs ausgeschmückt und glatt, wie sie später gedichtet wurden.

6 Nachdem wir, um die Ursprünge darzulegen, über den Anfang beider Gattungen gesprochen haben, wollen wir nun sagen, was erforderlich ist, in der Art, dass wir, was speziell über die Tragödie mitzuteilen ist, bei dem Titel des Werkes, das wir uns jetzt vorgenommen haben, bleiben und das deshalb auf andere Gelegenheiten verschieben. Nun wollen wir über die Dramen sprechen, die Terenz nachgeahmt hat.

Cap. II

1 Comoedia fere uetus ut ipsa quoque olim tragoedia simplex carmen, quem-
admodum iam diximus, fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatius nunc
consistens nunc reuoluens gyros cum tibicine concinebat.

2 sed primo una persona est subducta cantoribus, quae respondens alternis
[id est] choro locupletauit uariavitque rem musicam: tum altera, tum tertia, et ad
postremum crescente numero per auctores diuersos personae pallae cothurni socci
et ceteri ornatus atque insignia scaenicorum reperta, et ad hoc unicuique suus habi-
tus; et ad ultimum qui primarum partium, secundarum [partium] tertiarumque,
(qui) quarti loci atque quintarum actores essent distributum et diuisa quinque-
partito actu est tota fabula.

3 quae tamen in ipsis ortus sui uelut quibusdam incunabulis et uixdum
incipiens ἀρχαία κωμῳδία et ἐπ' ὀνόματος dicta est: ἀρχαία idcirco quia nobis pro
nuper cognitis uetus est, ἐπ' ὀνόματος autem quia inest in ea uelut historica fides
uerae narrationis et denominatio ciuium, de quibus libere describebatur.

4 etenim per priscos poetas non ut nunc ficta penitus argumenta sed res gestae
a ciuibus palam cum eorum saepe qui gesserant nomine decantabantur; idque

1 fere uetus] TCFVS : feruetus A | ut] om. F | tragoedia] ATCFV : traiedia S 2 fuit] om. F
fumantes] ATCVS : firmantes F | spatius] TCFVS : spaciatur A 2-3 nunc consistens] om.
TCFVS 3 gyros] A : giros TCFVS 4 primo] ATCVS : primę F | est subducta] AS : subducta
est TCFV | cantoribus] TCF : cantoribus AVS | quae] om. S 5 id est] del. Leo : post id est
lacunam ind. Wessner, Koster : id est <ὑποκρινομένη> Schoell : <ἀμοιβαίως> id est alternis
Schopen, Reifferscheid | choro] ACFVS : coro T | locupletauit] ATFVS : locuplectauit C
uariavitque] CFVS : uariantque A : uariat utque T | altera tum tertia] ATCFV : alteram tum
terciam S 6 auctores] TFV : autores C : actores AS | cothurni] CTFVS : conturni A | socci]
ACV : <i> socchi T : om. F 7 scaenicorum] CTFV : scemicorum S : scenicet A | reperta] ed. pr.
: repetita ATCFVS | et] om. F | ad hoc] ATCFV : adhuc S 8 partium] del. Leo : secundarum
partium ATCS : partium V : **** F 9 qui] add. Reifferscheid | atque] ATCFVS : et V
quintarum] quinti Reifferscheid prob. Wessner | actores] TCFVS : auctores A | distributum] A
: TCFVS distributa | diuisa] ATFVS : diuisa C 9-10 quinquepartito] AS : quinquepartita
TCFV 10 actu] S, Schopen : actū A : acta V¹FC² : om. TC¹ | est] om. F 11 quibusdam]
ATFVS : <in> quibusdam C | incunabulis] CV : incunabilis : cunabulis AS : amabilis F
uixdum] ATFS : uix dicem C : uix digne V 12 ἀρχαία κωμῳδία et ἐπ' ὀνόματος] Schopen
probantibus Reifferscheid, Leo, Wessner, Koster : aPXMα-κωΜωΔία ET EPONOMαTOC A :
αρχαία kunawΔία eī epoHooatoS S : ***** TCFV | ἀρχαία²] edd. : archea ACV : arthea S :
archia T : archa F 12-13 pro nuper] AS : pernuper TCF : parumper V 13 uetus] Dziatzko
probantibus Leo, Wessner, Koster : uitis ACFV : uiciis T : uitus fort. S | est] AS : om. TCFV
ἐπ' ὀνόματος autem] Schopen : Eronomtaf autem AS : ***** aut TCFV | in ea] ATFV : in ea C
uelut] TCFV : uelu A | historica] CFVS : istorica A : ystoria T 14 narrationis] ATCFV :
denominacionis S | ciuium] AS : omnium TCFV 15 nunc ficta penitus] edd. : nunc ficta poe-
(pon-S)itus AS : non penitus ficta TCF : penitus non ficta V 16-700,1 idque ipsum] AS : id
quod ipsa TCFV

Kap. II

1 Die Alte Komödie im Großen und Ganzen war, wie auch einst die Tragödie, ein einfaches Lied in der von uns bereits bezeichneten Weise. Denn der Chor sang es zu Flötenbegleitung, während er um die dampfenden Altäre bald herumschritt, bald stehen blieb, bald kreisförmig seine Schritte zurücklenkte.

2 Dann aber wurde zunächst eine Person aus dem Chor abgezogen, die im Wechselgesang dem Chor antwortete und damit die musikalische Ausgestaltung bereicherte und variierte. Dann wurde eine zweite, dann eine dritte Person erfunden, und schließlich, als die Zahl durch die verschiedenen Dichter weiterwuchs, (weitere) Personen, (Tragödien-)Mäntel, (Tragödien-)Kothurne, (Komödien-)Schuhe und die übrigen Ausrüstungen und Abzeichen der Bühnenkunst, und dazu kam für jeden einzelnen die ihm gebührende Kleidung und Haltung. Und schließlich wurde noch verteilt, welche Schauspieler die ersten Rollen, die zweiten und dritten, welche die vierte Stelle und welche die fünften Rollen bekleiden sollten. Und aufgeteilt wurde durch eine fünfteilige Aktstruktur das Drama insgesamt.

3 Dieses Drama wurde in dem, was man gleichsam das Wiegenstadium seines Ursprungs nennen kann, als es kaum begonnen hatte, als *ἀρχαία κωμῳδία*/ Alte Komödie und *ἐπ' ὀνόματος* /Unter (der Spielregel) Namen bezeichnet, ‚Alt‘ deswegen, weil sie für uns gegenüber den in jüngerer Zeit bezeugten Formen alt ist, ‚Unter Namen‘ indes, weil in ihr gleichsam eine historische Zuverlässigkeit wahrer Erzählung und die (namentliche) Nennung von Bürgern vorliegt, über die in freier Weise gehandelt wurde.

4 Denn durch die alten Dichter finden sich nicht wie jetzt Stoffe, die ganz und gar erfunden sind, sondern Dinge, die von Bürgern gemacht worden waren, öffentlich und mit dem Namen derjenigen, die es begangen hatten, besungen. Und eben

ipsum suo tempore moribus multum profuit ciuitatis, cum unusquisque caueret culpam, ne spectaculo ceteris extitisset et domestico probro. sed cum poetae licentius abuti stilo et passim laedere ex libidine coepissent plures bonos, ne quisquam in alterum carmen infame componeret lata lege siluere.

5 et hinc deinde aliud genus fabulae id est satyra sumpsit exordium, quae a satyris, quos in iocis semper ac petulantiis deos scimus esse, uocitata est: etsi (alii ductum) aliunde nomen prae putant. haec satyra igitur eiusmodi fuit, ut in ea quamuis duro et uelut agresti ioco de uitis ciuium tamen sine ullo proprii nominis titulo carmen esset. quod item genus comoediae multis offuit poetis, cum in suspicionem potentibus ciuium uenissent, illorum facta descripsisse in peius ac 10 deformasse genus stilo carminis. quod primus Lucilius nouo conscripsit modo, ut poesin inde fecisset, id est unius carminis plurimos libros.

6 hoc igitur quod supra diximus malo coacti omittere satyram aliud genus carminis νέαν κωμῳδίαν, hoc est nouam comoediam, repperere poetae, quae argu- 15 mento communi magis et generaliter ad omnes homines qui mediocribus fortunis agunt pertineret et minus amaritudinis spectatoribus et eadem opera multum delectationis afferret, concinna argumento, consuetudini congrua, utilis sententiis, grata salibus, apta metro.

1 ciuitatis] edd. : ciuitatibus codd. 1-2 caueret culpam] AV : cauerit culpa TCF : cauerit culpam S 2 ne] ATCVS : nec F 3 ne quisquam] TCFVS : ne quam A 4 carmen] F : crimen ATCVS | infame] A : infamie TVS : infamie CF | componeret] A : poneret TCFVS | siluere] codd. : statuere ? Kaibel 5 fabulae] ATCFV : sabile S | satyra] AFVS : satira TC 6 satyris] AFVS : satiris TC | in iocis] FS : in locis CV : in lotis T : in uocis A : iocosos *coni.* Krenkel *prob.* Koster | ac] agrestibus ac V : et *coni.* Koster | petulantiis] Leo : petulantes codd. | alii] *post* putant F : *add. hic* Wessner : alii ductum *add.* Leo : *lac. stat.* Reifferscheid 7 putant] ATCFVS : putant habere V | haec] ATCS : haec quae V : hoc F | satyra] AFVS : satira TC | igitur] AS : dicitur TCFV 8 ioco] AS : modo TCFV | sine] *om.* S | nominis] AFVS : nomine TC 9 esset] ATFVS : esse C | item] ATCVS (*in marg.* ipsum V²) : ita F : idem *coni.* Wessner multis] TCFVS : multus A | offuit] A : obfuit TCFVS | in] *om.* F 10 suspicionem] ATCVS : suspensionem F | ciuium] AS : ciuibz TCFV | uenissent] ACFV : uenisset T | descripsisse] AS : rescripsisse TCV : scripsisse F | in] ATFV : et (*in supra lin.*) C 10-11 in peius ac deformasse] *om.* F 11 primus] AS : primo TCFV | Lucilius] AVS : Lucillius TC : Lutilius F 11-12 ut poesin inde] *om.* S 12 poesin] ACF : poesim V : poesi T | plurimos] ATCFV : multos S 13 omittere] ATCV : amittere F | satyram] FV : satiram ATC 14 νέαν κωμῳδίαν] edd. : nean ΚΩΜΩΔΙΑΝ A : nekuiaaeΔiaH S : ***** TCFV | nouam comoediam] ATFV : nouas comedias C | repperere] V, Wessner, Leo : reperire C : reperire TF : reppererunt Cupaiuolo : repererunt S : reperirentur A 15 generaliter] ATCVS : generale F | qui] AS : *om.* TFCV (*subscr.* V²) 16 pertineret] TCFVS : pertinet? A | et] *om.* T | multum] TCFVS : inultu A 17 delectationis] AS : dilectationis F : dilectionis CV : diltōis T | sententiis] CFVS : sententius A : smis T

dies nützte zu seiner Zeit den Sitten der Bürgerschaft erheblich, da sich ein jeder davor hütete, sich schuldig zu machen, um nicht den übrigen Bürgern ein Schauspiel und der eigenen Familie Schande zu bieten. Als jedoch die Dichter begannen, allzu beliebig die Macht ihrer Feder zu missbrauchen und nach Gutdünken allenthalben viele gute Bürger zu verletzen, hatten sie zu schweigen, nachdem ein Gesetz erlassen war, dass niemand ein ehrenrühriges Gedicht gegen irgendjemand verfassen dürfe.

5 Von daher nahm fortan eine andere Dramen-Form ihren Anfang, das Satyrspiel, das von den Satyrn her benannt ist, göttliche Wesen, die, wie wir wissen, stets mit Späßen und Obszönitäten befasst sind: Mögen auch andere, weil sie den Namen anderswo herleiten, dies für verkehrt halten. Dieses Satyrspiel war also derart, dass die Dichtung ungeachtet ihres groben und bäuerischen Witzes über die Laster der Bürger dennoch ohne irgendeine Nennung eines Eigennamens auskam. Diese Form der Komödie schadete ebenso vielen Dichtern, weil sie bei den Mächtigen unter den Bürgern in Verdacht kamen, deren Taten herabsetzend beschrieben und damit die Gattung durch die Schreibart der Dichtung entstellt zu haben. In dieser Gattung hat als erster Lucilius auf neue Weise gedichtet, so dass er daraus eine *Poesis*/Dichtung gemacht hat, d.h. sehr viele Bücher eines einzigen Gedicht-Werks.¹⁰⁸

6 Durch dieses Übel, das wir oben erwähnt haben, gezwungen, das Satyrspiel aufzugeben, erfanden die Dichter als andere Form von Dichtung die *νέα κωμῳδία*, d.h. die Neue Komödie, die sich aufgrund ihres allgemeinen Inhalts stärker und in allgemeiner Weise auf alle Menschen, die sich in mittelmäßigen Lebensbedingungen befinden, bezog und für die Zuschauer weniger Bitterkeit und durch dieselbe Anstrengung viel Vergnügen brachte, stimmig in der Handlung, passend zur Gewohnheit, nützlich aufgrund ihrer Sinnsprüche,¹⁰⁹ angenehm in ihrem Humor,¹¹⁰ passend im Metrum.¹¹¹

7 ut igitur superiores illae suis quaeque celebrantur auctoribus, ita haec νέα κωμῳδία cum multorum ante ac postea tum praecipue Menandri Terentique est. de qua cum multa dicenda sint, sat erit tamen uelut admonendi lectoris causa quod de arte comica in ueterum cartis retinetur exponere.

Cap. III

1 Comoedia uetus ab initio chorus fuit paulatimque personarum numero in 5
quinque actus processit; ita paulatim uelut attrito atque extenuato choro ad nouam comoediam sic peruenit, ut in ea non modo non inducatur chorus sed ne locus quidem ullus iam relinquatur choro. nam postquam otioso tempore fastidiosior spectator effectus est et tum cum ad cantores ab actoribus fabula transiebat con-
surgere et abire coepit, res admonuit poetas ut primo quidem choros tollerent 10
locum eis relinquentes, ut Menander fecit hac de causa, non ut alii existimant alia; postremo ne locum quidem reliquerunt, quod latini fecerunt comici, unde apud illos dirimere actus quinquepartitos difficile est.

2 tum etiam Graeci prologos non habent more nostrorum, quos Latini ha-
bent. deinde θεοὺς ἀπὸ μηχανῆς, id est deos argumentis narrandis machinatos, ceteri 15
Latini ad instar Graecorum habent, Terentius non habet. ad hoc προτατικὰ πρόσ-

1 igitur] AS : dicitur TCFV | illae] ATCVS : illa F | celebrantur] AT : celebrabantur CVS : celebrabant T 1-2 νέα κωμῳδία] edd. : nean. ΚΩΜΩΔΙΑ A : nekωaaωΔia S : ***** FV : om. TC 2 cum] om. S | ante ac] Schopen : ante hac ATCFVS | Terentique est] : -que est om. F : est om. S 3 tamen] ACVS : mihi TF | admonendi] ATCFV : amonendi S | quod] AV : quid TCFS 4 in] AS : om. TCFV | ueterum] ATCVS : ueteris F | cartis] TCVS : charis F : carnis A | retinetur] edd. : retinentur A : etinētur T : rimentur CS : timentur F : continetur V (in ras.) 5 ab initio] A : albinio F : ut ab initio FCVS, prob. Cupaiuolo 5-6 personarum...paulatim] om. A 6 quinque] TCVS : quique F | attrito] TVS : atrito A : actrito FC | atque] ACFS : ac V : om. T 7 non²] om. TF | locus] TCFVS : iocus A 8 relinquatur] ATCVS : delinquatur F 9 est et] Leo : et A : est VS : esset TFC : del. Goetz | tum] AS : tunc TCFV | cantores] AS : actores TFCV | transiebat] ATV : transibat FC : transierat S 9-10 consurgere] ATCFV : consurge S 10 abire] AS : adire TCFV | coepit res] Leo : coepisset ATCVS prob. Cupaiuolo qui scripsit: coepit, admonuit (id) poetas 10-11 coepit...eis] om. F 10 admonuit] AFVS : amonuit C : ammonuit T | choros] ACFVS : coros T | tollerent] A : om. TCVS : 11 eis] S, Stephanus : eius ATCFV | hac] TCFVS : hęc A 11-12 alia postremo] A : aliam (alias T) postremo TCFS : alii in p^oo scaenio V 12 reliquerunt] CFVS : relinquerit T : relinquer A 12-13 apud illos] ATFVS : ali^os apud C 13 dirimere] ACFVS : diromere T 14 tum] Stephanus : cum codd. non] ATCFV : ut S | nostrorum] codd. (praeced. lac. T) : oratorum Schoell : eorum? Wessner : nouo istorum Rank 14-15 quos Latini habent] del. Reifferscheid : quos (etiam alii) Latini habent Leo 1912, 225 15 θεοὺς ἀπὸ μηχανῆς] edd. : θεοὺς CANOMHXANHC A : Θεοὺς C ΛΥΟΑ ΙΗχαΗHC S : ***** TCFV 16-704,1 προτατικὰ πρόσωπα] edd. : ptotastica (procastica S) prosopa (prosapa C) ATCFVS : προταστικὰς πρόσωπας V

7 Wie nun auch jene vorausgehenden (Formen der Komödie) jeweils durch ‚ihre‘ Dichter gefeiert werden, so kann auch diese Neue Komödie sowohl auf viele andere Autoren vorher und nachher wie auch besonders auf Menander und Terenz verweisen. Wenn auch über sie viel zu sagen ist, wird es dennoch genug sein, gleichsam zur Erinnerung des Lesers nur darzulegen, was über die Komödienkunst in den Büchern der Alten enthalten ist.

Kap. III

1 Die Komödie als Alte Komödie war anfänglich (nur) Chor(lich), allmählich entwickelte sie sich durch die Zahl der Personen zu einem Fünf-Akte-Schema; so gelangte sie, weil sich der Chor abnutzte und ausgedünnt wurde, allmählich zur Form der Neuen Komödie, so dass in ihr nicht nur kein Chor mehr auftrat, sondern nicht einmal mehr irgendein Platz für den Chor blieb. Denn nachdem in einer Zeit, die Muße bot, ein allzu verwöhnter Zuschauer entstanden war und dann, wenn zu den Sängern von den Schauspielern weg das Drama hinüberging,¹¹² aufzustehen und (aus dem Theater) wegzugehen anfang, mahnte dieser Umstand die Dichter dazu, dass sie zunächst die Chöre beseitigten, ihnen ihren Platz aber ließen,¹¹³ wie es Menander aus eben diesem Grund gemacht hat, nicht jedoch, wie andere glauben, aus einem anderen. Schließlich bewahrten sie nicht einmal mehr den Platz im Stück, was die lateinischen Komödiendichter gemacht haben. Daher ist es bei ihnen schwierig, die Einteilung in fünf Akte vorzunehmen.

2 Ferner haben die Griechen auch keine Prologe nach Art der unseren, welche die Lateiner haben. Außerdem benutzen *θεοὶ ἀπὸ μηχανῆς* („Götter von der (Bühnen-)Maschine herunter“), d.h. Götter, die ersonnen sind, um den Plot zu erzählen,¹¹⁴ die übrigen Lateiner nach dem Vorbild der Griechen, Terenz hingegen hat sie nicht.¹¹⁵ Hinzu kommen *προτακτικὰ πρόσωπα* („vorangestellte Figuren“),

ωπα, id est personas extra argumentum accersitas, non facile ceteri habent; quibus Terentius saepe utitur, ut per harum inductiones facile pateat argumentum.

3 ueteres etsi ipsi quoque in metris neglegentius egerunt, iambici uersus dumtaxat in secundo et quarto loco, tamen a Terentio uincuntur resolutione huius metri quantum potest comminuti ad imaginem prosae orationis.

4 tum personarum leges circa habitum, aetatem, officium, partes agendi nemo diligentius a Terentio custodiuit. quin etiam solus ausus est, cum in fictis argumentis fidem ueritatis assequeretur, etiam contra praescripta comica meretrices interdum non malas introducere; quibus tamen et causa, cur bonae sint, et uoluptas per ipsum non deficit.

5 haec cum artificiosissima Terentius fecerit, tum illud est admirandum quod et morem retinuit, ut comoediam scriberet, et temperauit affectum, ne in tragoediam transiliret; quod cum aliis rebus minime obtentum et a Plauto et ab Afranio et Appio et multis fere magnis comicis inuenimus. illud quoque inter Terentianas uirtutes mirabile, quod eius fabulae eo sunt temperamento, ut neque extumescant ad tragicam celsitudinem neque abiciantur ad mimicam uilitatem.

6 adde quod nihil abstrusum ab eo ponitur aut quod ab historicis requirendum sit, quod saepius Plautus facit, et eo est obscurior multis locis.

1 accersitas] ACFVS : accersitas T | non] om. F | ceteri] ACS : caeteri V : teneri F : exteri T quibus] om. V 2 inductiones] ATCVS : inductiones F 3 ueteres] ATCVS : ueterus F egerunt] edd. : egeſ A : om. TFCS : usi sunt *supra lin. scr.* C², *in ras.* V² 4 tamen a Terentio] om. F | uincuntur] ATCVS : inueniuntur F 5 comminuti] TCFVS : cominuti A | orationis] ATCVS : optationis F 6 leges] ACFVS : legis T | habitum] TCFVS : habitu A | officium] ATCV : offusae F : humanum officium S 7 a Terentio] AT, Wessner Cupaiuolo : Terentio FCVS, Leo | solus ausus est] ATVS : solius ausus est F : ausus est ^{solus} C | cum] AT : om. V : eum C : tum F : cum *supra lin.* V² : tamen S | in fictis] ATCFVS : fidem V 8 etiam] ATFVS : quam C, etiam *supra lin.* C² | praescripta] V, edd. : praescriptura A : proscripta TCFS 9 introducere] AS : introproducere TCFV (~~pro~~ V) | et causa] *huc transpos.* Leo, *prob.* Wessner Cupaiuoloque : post per ipsum codd. (et causam A) | uoluptas] ATCVS : uoluptates F 10 deficit] *coni.* Schopen : desit codd. 11 artificiosissima] TCFS : artificiosissime V : tificiosissima A | tum] AVS : cum TCF | illud] V : illis ATFCS 12 et] ATFV : in C, et C² *in marg.* : est S | morem] ATCVS : meq̄ est F : amorem *coni.* Reifferscheid : mortem *coni.* Wintermantel | affectum] ATFVS : effectum C, a(ffectum) *supra lin.* C² 13 quod] dett., ed. pr. : quam A : quia TCFVS minime] TCFVS : munirie A | ab] om. T | Afranio] A : Afranio TCFVS 14 appio] AFV (actio V²) : Apio TCS : a Pomponio *coni.* Dziatzko : Atta *coni.* Neukirch : Attilio *coni.* Welcker : a Caecilio *coni.* Usener : a Turipilio *coni.* Reifferscheid : et appio *fort. del.* Wessner | magnis] TCFVS : magnus A | inuenimus] A : inueniemus TCFVS | quoque] ATCFV : quodque S inter] AVS : in TCF 15 mirabile] TCFVS : mirabiles A | ut neque] om. A | extumescant] TCFV : extumescant S : extuā escant A 16 tragicam] ACVS : traicam: TF | abiciantur] ACFVS : obiciantur T | ad mimicam] TCF (minicam C, id est hystronicam inde mimus id est hystrio *add in marg.* C) : ad inimicā A : ad mīmicam V | uilitatem] A : utilitatem S : om. TCFV 17 abstrusum] ATCVS : astrusiam F | ab] TCFV : aut A (*add.* ab) : om. S | aut] om. S quod] om. A | historicis] TCFVS : ^historicis A 18 locis] TCFVS : lotis A

d.h. Personen, die, ohne zum Plot zu gehören, hinzugezogen sind; die übrigen weisen diese Figuren nicht leichterding auf. Terenz nutzt sie häufig, damit durch deren Einführung der Plot leicht offenliegt.

3 Mögen auch die Alten selbst in metrischen Belangen nachlässiger verfahren sein, so gibt es (bei ihnen) wenigstens jambische Verse an zweiter und vierter Stelle; dennoch werden sie von Terenz in der Auflösung dieses Metrums übertroffen, das soweit wie möglich aufgelöst ist nach dem Vorbild der Prosa-Rede.

4 Sodann: Die Normen der Personen hinsichtlich äußerer Haltung, Alter, Pflicht, Handeln hat niemand umsichtiger als Terenz beachtet. Ja, er hat es sogar gewagt, weil er in fiktiven Handlungen Treue gegenüber der Wahrheit erreichen wollte, auch gegen die Vorschriften der Komödie Hetären einzuführen, die bisweilen nicht schlecht sind. Gleichwohl gebricht es ihnen nicht am Grund, warum sie gut sind, und eben deswegen auch nicht am (ästhetischen) Vergnügen.

5 Obwohl Terenz (bereits) dies äußerst kunstvoll gemacht hat, muss man sodann jenes bewundern, dass er auch den (literarischen) Brauch bewahrte, dass er Komödie schrieb, und den Affekt maßvoll handhabte, um nicht in die Tragödie hinüberzuspringen. Daran haben, wie wir feststellen, mit anderen Dingen zusammen keineswegs sowohl Plautus wie Afranius wie † appius¹¹⁶ und ziemliche viele große Komödiendichter festgehalten. Unter den literarischen Tugenden des Terenz ist auch jenes bewundernswert, dass seine Dramen von einer derartigen Stimmung sind, dass sie weder zur tragischen Erhabenheit aufschwellen noch sich zur Niedrigkeit des Mimos wegwerfen lassen.

6 Nimm hinzu, dass von Terenz nichts Absonderliches (in seine Stücke) gelegt wird oder Dinge, die man bei Historikern nachschlagen muss. Das macht häufiger Plautus, und daher ist er viel dunkler in vielen Partien.

7 adde quod argumenti ac stili ita attente memor est, ut nusquam non aut cauerit aut curauerit quae obesse potuerunt, quodque media primis atque postremis ita nexuit, ut nihil additum alteri sed aptum [et] ex se totum et uno corpore uideatur esse compositum.

8 illud quoque mirabile in eo, primo quod non ita miscet quattuor personas ut obscura sit earum distinctio, et item quod nihil ad populum facit actorem uelut extra comoediam loqui; quod uitium Plauti frequentissimum.

9 illud etiam inter cetera eius laude dignum uidetur, quod locupletiora argumenta ex duplicibus negotiis delegerit ad scribendum; nam excepta *Hecyra*, in qua unius Pamphili amor est, ceterae quinque binos adulescentes habent.

Cap. IV

1 Illud uero tenendum est, post *véav κωμῳδίαν* Latinos multa fabularum genera protulisse, ut togatas ab scaenicis atque argumentis latinis, praetextatas a dignitate personarum tragicarum ex latina historia, Attellanas a ciuitate Campaniae, ubi actitatae sunt primae, Rinthonicas ab auctoris nomine, tabernarias ab humilitate argumenti ac stili, mimos ab diuturna imitatione uilium rerum ac leuium personarum.

2 inter tragoediam autem et comoediam cum multa tum inprimis hoc distat, quod in comoedia mediocres fortunae hominum, parui impetus periculorum laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra, ingentes personae, magni

1 ut nusquam] ATCVS : ut cuiusquam F 1–2 non aut cauerit] A : cauerit TCFVS, claudi *supra lin.* V² 2 curauerit] ATCF : errauerit V | quae] ATCVS : quo/// F | quodque] A : tum quod TCFVS | primis] ATCFV : primus S 3 nexuit] TCFVS : noxuit A | additum] TFVS : aditum A : a^dditum C | et¹] *del.* Stephanus : *ante aptum posuit* Cupaiuolo 5 quoque] ATCFV : quodque S | quod] ACFVS : quot T | quattuor personas] AS : personas quattuor TCFV 6 obscura] ACFV : obscura S : obscuri T | actorem] TCFVS : auctorem A 7 extra comoediam] *coni.* Schopen : ex tragoedia (-diae F, -die CT -tra^{8c}deia S) codd. | frequentissimum] ATCF : frequentissimum est V : frequentissimus S 8 dignum] F : digna ATCVS 9 ex] AFVS : et TC delegerit] ATCVS : delegeris F | ad] ACFVS : id T | *Hecyra*] edd. : exhyra A : echira V : echir(r)a TCFS 10 unius Pamphili amor est] AS : scribit Pamphili (Pantili V, Pamphilij C) amorem TCFV | adulescentes] V : adulescentes A : adulescentulos TCFS 11 post] ATCFV : primo S | *véav κωμῳδίαν*] edd. : neancom^oe ΔΙΑΝ· A : neaN comoΔίαN S : ne etomo **** V : ne aetomo (-nio F) **** CF : *om. sine lac.* T 12 ut] A : et ut TCFVS | togatas] ATCFVS V² : togatos V 12–13 a dignitate] A (dignitatē) : ad dignitatem TCFVS 13 ex] AFS : et TCV | Attellanas] ATFCS (act- CS) : attellanas V 14 primae] *coni.* Schopen : plurimae codd. | Rinthonicas] AVS : pinthorijcas C : rithonicas F : inthoricas T | auctoris] *coni.* uoss : actoris codd. 15 ac stili] TFVS : actili A : et stili C | mimos] CFVS : minos T : minimos A | diuturna] AV : diurna TFCS : *fort.* iuncunda Wessner 17 cum] A : hoc interest cum FV : hoc est cum TC : tamen S | tum] AS : tamen TCFV 18 impetus] TCFVS : imp& A | periculorum] *coni.* Dziatzko : pericula ATVS : periculam F : periclam C 19 at] ACFV : ac T | contra] ACVS : contraria T : om. F | ingentes] ATCFVS : ingentes V

7 Nimm hinzu, dass Terenz so aufmerksam des Plots und der Stilhöhe eingedenk ist, dass er an jeder Stelle bedachtsam und darum besorgt ist, was hinderlich sein konnte, und dass er die mittleren Teile (der Komödie) mit den vorausgehenden und den späteren¹¹⁷ so eng verbunden hat, dass nichts einem der Teile hinzugefügt (werden muss/kann), sondern in geeigneter Weise (das Stück) als Ganzes aus sich heraus und zu einem einzigen Körper zusammengesetzt erscheint.

8 Auch jenes ist bei ihm bewundernswert, erstens dass er die vier Personen nicht so vermischt, dass ihre Unterscheidung unklar ist, und ebenso, dass er den Schauspieler nicht ans Volk wie gleichsam außerhalb der Komödie sprechen lässt. Dies ist der häufigste Fehler bei Plautus.

9 Auch für Folgendes erscheint er unter den übrigen Dingen Lob zu verdienen, dass er Handlungen, die infolge von doppelten Verwicklungen reicher sind, zum Abfassen (seiner Stücke) ausgewählt hat. Denn mit Ausnahme der *Hecyra*, in der es nur um die Liebe allein des Pamphilus geht, haben die übrigen fünf Stücke je zwei Jünglinge.

Kap. IV

1 Folgendes muss man aber (in Erinnerung) behalten, dass nach der Neuen Komödie die Lateiner viele Arten von Dramen hervorgebracht haben: die Togaten aus lateinischen Bühnenbedingungen und Stoffen her, Praetexten aus der besonderen Würde tragischer Figuren aus der lateinischen Geschichte, Attellanen von einer Stadt in Campanien her, wo sie zuerst gespielt worden sind, Rhinthonische vom Namen des Dichters her, Tabernarische von der Niedrigkeit der Handlung und der Stilhöhe her, Mimen von alltäglichen Nachahmung niedriger Dinge und unbedeutender Personen her.

2 Zwischen Tragödie und Komödie gibt es neben vielem anderen insbesondere folgenden Unterschied, dass in der Komödie die Vermögen der Menschen mäßig, der Ansturm der Gefahren eher klein und die Schlüsse der Handlungen glücklich sind, indes in der Tragödie alles genau umgekehrt ist: Die Figuren werden für

timores, exitus funesti habentur; et illic prima turbulenta tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur; tum quod in tragoedia fugienda uita, in comoedia capessenda exprimitur; postremo quod omnis comoedia de fictis est argumentis, tragoedia saepe de historica fide petitur.

3 latinae fabulae primo a Liuio Andronico scriptae sunt, adeo cuncta re etiam 5
tum recenti ut idem poeta et actor suarum fabularum fuisset.

4 comoediae autem motoriae sunt aut statariae aut mixtae: motoriae turbulenta, statariae quietiores, mixtae ex utroque actu consistentes.

5 comoedia per quatuor partes diuiditur, prologum protasin epitasin catastrophon: est prologus uelut praefatio quaedam fabulae (in quo solo licet praeter 10
argumentum aliquid ad populum uel ex poetae uel ex ipsius fabulae uel actoris commodo loqui), protasis primus actus initiumque est dramatis, epitasis incrementum processusque turbarum ac totius ut ita dixerim nodus erroris, catastrophe conuersio rerum est ad iucundos exitus patefacta cunctis cognitione gestorum.

Text 14b

DE COMOEDIA

Cap. V

1 Comoedia est fabula diuersa instituta continens affectuum ciuiliū ac 15
priuatorum, quibus discitur quid sit in uita utile, quid contra euitandum. hanc

1 exitus funesti] ATCFVS : funesti exitus V | tranquilla] ATCV : tranquillia V : transquilla S
2 contrario] TCFVS : contraria A | aguntur] TCFVS : arguntur A | uita] AS : uitia FV : uicia TC
3 capessenda] TFV : capescenda ACS 4 tragoedia] TCFVS : tragoelia A | historica] ATFV : hystoria S : hosto^{ca} C 5 Liuio] ATFVS : Liuico C | Andronico] VS : androuico A : andromico TCF | adeo] AS : ad TCFV | cuncta re] *coni.* Schopen : cunctas res TCFV : ut ad has res A : ut has res S 6 recenti ut] *coni.* Schopen : recentius (re^c- T) TCFV : recentes AS suarum fabularum] A : fab. suar. TCFVS 7 statariae] TCFVS : statarię A 8 quietiores] TCFV : quiesiores A : quiesciores S | mixtae] ATCVS : mistae F | utroque] TCFVS : utruque A 9 protasin epitasin] ACFV : protasim epitasim S : prothasim epithasim V 9–10 catastrophon] edd. : katastrophem V : trophen A : //carthastrophem T : et catastrophon FC 10 praefatio quaedam] ATVS : profatio quaedam F : quaedam praefatio C 11 aliquid] ACFVS : aliquod T poetae] TCFVS : poeta A | fabulae] TCFVS : fabula A 12 protasis] TCF : prothasis AVS initiumque] AVS : initium quod TCF | est] om. TCFV | dramatis] AC : dramantis S : drammatis F : dra^gmatis (m²) V : dramatis id est compositionis argumenti T | epitasis] ATCS : epithasis FV 13 processusque] TCFVS : procesusque A | turbarum] ATFVS : turbarūt C | ac] ATCVS : a F | dixerim] AFVS : dicāxerim C : disserim T | nodus] *coni.* Pithoeus : modus codd. | catastrophe] ATFV : castrophe C : catastraphen S 14 iucundos] edd. : iocundos TCVS : iundos A : iucuncum F

gewaltig, die Furcht für groß, das Ende für voll von Leichen gehalten. Und in der Komödie ist der Anfang stürmisch, das Ende ruhig, in der Tragödie verläuft die Handlung in umgekehrter Anordnung. Ferner: Dass in der Tragödie eine bestimmte Lebensform als zu meiden, in der Komödie als zu ergreifen dargestellt wird. Und schließlich: dass jede Komödie aus fiktiven Handlungen besteht, die Tragödie hingegen oft aus historisch Beglaubigtem hergeleitet wird.

3 Lateinische Dramen wurden zuerst von Livius Andronicus geschrieben, wobei die gesamte Sache damals noch so neu war, dass ein- und derselbe der Dichter und der Schauspieler seiner eigenen Stücke gewesen ist.¹¹⁸

4 Komödien sind entweder ‚voll von Handlung‘ (*motoriae*), ‚ruhig‘ (*statariae*)¹¹⁹ oder ‚gemischt‘ (*mixtae*). Die ‚motoriae‘ sind von stürmischen Handlungskonstellationen, die ‚statariae‘ hingegen ruhiger, die ‚mixtae‘ bestehen aus beiden Handlungsmöglichkeiten.

5 Die Komödie gliedert sich in vier Teile: Prolog, Protasis, Epitasis und Katastrophe.¹²⁰ Der Prolog ist gleichsam ein gewisses Vorwort für ein Drama (nur in ihm ist es statthaft, außer über den Plot zum Volk etwas über Anliegen des Dichters oder des Stückes selbst oder eines Schauspielers vorzutragen), Protasis ist der erste Akt und der Beginn der Handlung, Epitasis der Zuwachs und Fortschritt in den Verwirrungen und, wie ich sagen möchte, der Knoten des gesamten Irrtums, Katastrophe die Wendung der Dinge hin zu angenehmen Enden, wobei allen eine Erkenntnis der Geschehnisse eröffnet wird.

Text 14b

Über die Komödie

Kap. V

1 Die Komödie ist ein Drama, das verschiedenartige Einrichtungen von bürgerlichen und privaten Affekten enthält, aus denen man lernen kann, was im Leben

Graeci sic definiuerunt: κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων περιοχὴ ἀκίνδυνος. comoediam esse Cicero ait imitationem uitae, speculum consuetudinis, ἰμαγινεμ) ueritatis.

2 comoediae autem a more antiquo dictae, quia in uicis huiusmodi carmina initio agebantur apud Graecos ut in Italia compitaliciis ludicris, admixto pronuntiationis modulo, quo dum actus commutantur populus attinebatur: ἀπὸ τῆς κώμης, hoc est ab actu uitae hominum, qui in uicis habitant ob mediocritatem fortunarum, non in aulis regiis, ut sunt personae tragicae.

3 comoedia autem, quia poema sub imitatione uitae atque morum similitudine compositum est, in gestu et pronuntiatione consistit.

4 comoediam apud Graecos dubium est quis primus inuenerit, apud Romanos certum: et comoediam et tragoediam et togatam primus Liuius Andronicus repperit.

5 aitque esse comoediam cotidianaе uitae speculum, nec iniuria; nam ut intenti speculo ueritatis liniamenta facile per imaginem colligimus, ita lectione comoediae imitationem uitae consuetudinisque non aegerrime animaduertimus.

6 huius autem originis ratio ab exteris ciuitatibus moribusque prouenit. Athenienses namque Atticam custodientes elegantiam cum uellent male uiuentes notare, in uicos et compita ex omnibus locis laeti alacresque ueniebant ibique cum nominibus singulorum uitia publicabant; unde nomen compositum, ut comoedia uocaretur.

7 haec autem carmina in pratis mollibus primum agebantur. nec deerant praemia quibus ad scribendum doctorum prouocarentur ingenia; sed et actoribus munera offerebantur, quo libentius iucundo uocis flexu ad dulcedinem commendationis uterentur: caper namque pro dono his dabatur, quia animal uitibus noxium habebatur; a quo etiam tragoediae nomen exortum est. nonnulli autem ex amurca, olei faece, quae est umor aquatilis, tragoediam dici uocarique maluerunt.

8 qui lusus cum per artifices in honorem Liberi patris agerentur, etiam ipsi comoediarum tragoediarumque scriptores huius dei uelut praesens numen colere

1 ἰδιωτικῶν πραγμάτων] *edd. suppl. e Diomede* 2 imaginem] *Wessner e rec.* (Λ), *lac. indicat Cioffi* 5–6 admixto...attinebatur] *interpolationem esse susp.* Cioffi

nützlich, was andererseits zu meiden ist. Die Griechen definieren sie so: ‚Komödie ist die umfängliche Darstellung (privater Angelegenheiten), die ohne Gefahren auskommt. Komödie, so sagt Cicero, ist Nachahmung des Lebens, Spiegel der Gewohnheiten, Abbild der Wahrheit.¹²¹

2 Komödien nennt man sie nach einem alten Brauch, weil in den Landgemeinden derartige Lieder anfänglich bei den Griechen – wie in Italien bei den Compitalischen Spielen – aufgeführt wurden, wobei dem Vortrag eine Rhythmisierung beigemischt wurde, durch die das Volk in Bann gehalten wurde, während die Akte wechselten. ‚Vom Dorf her‘, das heißt vom Schauplatz des Lebens der Menschen, die aufgrund ihres mäßigen Vermögens in Dorfgemeinden wohnten, nicht in königlichen Palästen, wie es bei den tragischen Figuren der Fall ist.

3 Die Komödie, da es ein Gedicht ist, das unter der Regel der Nachahmung des Lebens und der Ähnlichkeit der Charaktere verfasst ist, besteht aus Handlung und Vortrag (von Rede).

4 Bei der Komödie ist es bei den Griechen zweifelhaft, wer sie erfunden hat, bei den Römern sicher: Sowohl Komödie wie auch Tragödie und Togata hat als erster Livius Andronicus erfunden.

5 Und es heißt, dass die Komödie ein Spiegel des Alltagslebens ist, nicht zu Unrecht. Denn wie wir beim Blick in den Spiegel die Umrisse der Wahrheit leicht durch das Bild (sc. das wir sehen) wahrnehmen können, so bemerken wir durch das Lesen einer Komödie ohne große Mühe deren Nachahmung des Lebens und der Gewohnheit(en des Lebens/der Menschen).

6 Der Vernunftgrund für ihren Ursprung hat sich aus ausländischen Städten und ihren Bräuchen heraus entwickelt. Denn die Athener und ihre Rücksicht auf attische Eleganz ließ sie, weil sie die, die schlecht ihr Leben führten, kenntlich machen wollten, in Dörfer und auf ländliche Versammlungsplätze heiter und aufgeweckt zusammenkommen und dort die Laster Einzelner zusammen mit ihren Namen öffentlich machen. Von daher ist der Name gebildet worden, so dass sie Komödie genannt wurde.

7 Diese Dichtung wurden zuerst auf weichen Wiesen aufgeführt. Und es fehlten nicht die Belohnungen, die die Talente von Gelehrten zum Verfassen (von Dramen) motivierten. Aber auch den Schauspielern wurden Geschenke offeriert, damit sie mit größerer Freude die angenehme Modulationsfähigkeit ihrer Stimme gebrauchten, um sich mit deren Süße zu empfehlen. Denn ein Ziegenbock wurde ihnen als Preis gegeben, weil man das Tier als Schädling der Weinstöcke erachtete. Von diesem Tier her ist der Name der Tragödie entstanden. Indes haben einige lieber die Tragödie von der ‚Amurca‘¹²² her, einem Rückstand aus Oliven, der eine wasserartige Flüssigkeit ist, bezeichnet und benannt wissen wollen.¹²³

8 Als diese Aufführungen von Berufsschauspielern¹²⁴ zur Ehre des Liber Pater/Bacchus durchgeführt wurden, begannen auch die Verfasser von Tragödien und Komödien die Macht dieses Gottes als gleichsam gegenwärtig wirksam kultisch zu verehren. Hierfür gibt es eine plausible Ursache. Denn man trug die Lieder, die

uenerarique coeperunt. cuius rei probabilis ratio exstitit. ita enim carmina incohata proferebantur, ut per ea laudes eius et facta gloriosa celebrari proferrique constaret.

9 tum paulatim fama huius artis increbuit. Thespis autem primus haec scripta in omnium notitiam protulit, postea Aeschylus secutus prioris exemplum locupletavit; de quibus ita Horatius in *arte poetica* loquitur (v. 275–288):

5

*ignotum tragicae genus inuenisse Camenae
dicitur et plaustis uexisse poemata Thespis,
quae canerent agerentque infecti faecibus ora.
post hunc personae pallaeque repertor honestae
Aeschylus et modicis instrauit pulpita tignis
et docuit magnumque loqui nitique coturno.
successit uetus his comoedia non sine multa
laude. sed in uitium libertas excidit et uim
dignam lege regi. lex est accepta chorusque
turpiter obticuit sublato iure nocendi.
nil intemptatum nostri liquere poetae:
nec minimum meruere decus uestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta,
uel qui praetextas uel qui docuere togatas.*

10

15

Cap. VI

1 Fabula generale nomen est: eius duae primae partes tragoedia et comoedia. 20
(tragoedia,) si Latina argumentatio sit, praetexta dicitur. comoedia autem multas species habet; aut enim palliata est aut togata aut tabernaria aut Attellana aut mimus aut Rinthonica aut planipedia.

2 planipedia autem dicta ob humilitatem argumenti eius ac uilitatem actorum, qui non coturno aut socco nituntur in scaena aut pulpito sed plano pede; uel ideo 25
quod non ea negotia continet, quae personarum in turribus aut in cenaculis habitantium sunt sed in plano atque humili loco.

3 personati primi egisse dicuntur comoediam Cincius [et] Faliscus, tragoediam Minucius [et] Prothymus.

4 omnium autem comoediarum inscripta ex quatuor rebus omnino sumuntur, 30
nomine loco facto euentu: nomine, ut *Phormio Hecyra Curculio Epidicus*; loco,

2 proferrique] F (proferi) prob. Wessner : praeferri ACTS Cioffi 4–5 locupletauit] con. Leo : publicavit codd. : amplificauit con. Scheidemantel : cruces posuerunt Wessner Cioffique : lac. stat. Reifferscheid 21 tragoedia] inser. Franck, Leo prob. Wessner Cioffique 28 et] del. Wolff prob. Wessner Cioffique 29 et] del. Wolff prob. Wessner Cioffique 30 inscripta] con. Schopen prob. Wessner Cioffique : scripta codd. 31 Hecyra] ”de Hecyra dubitatur” Leo, del. Schopen, Cioffi

man anstimmte, so vor, dass, dies steht fest, durch sie des Gottes Lob und ruhmreiche Taten gefeiert und vorgetragen wurden.

9 Dann verbreitete sich allmählich die Kunde von dieser Kunst. Thespis machte als erster diese Texte bei allen bekannt, darauf machte sie Aischylos, der dem Beispiel seines Vorgängers folgte, noch reicher. Hierüber handelt Horaz in der *Ars poetica* wie folgt:¹²⁵

*Die (zuvor) unbekannte Gattung der tragischen Muse soll erfunden haben
Und seine Dichtungen auf einem Wagen gefahren haben Thespis,
(Dichtungen), die man sang und spielte, bestrichen im Gesicht mit Weinhefe.
Nach diesem war Erfinder der bleichen und würdevollen Maske
Aischylos und er errichtete auf bescheidenem Gebälk seine Bühne,
lehrte Großes zu sagen und sich auf den Kothurn zu stützen.
Es folgte diesen die Alte Komödie nicht ohne viel Lob.
Doch schlug ins Laster die Freiheit aus und in Gewalt,
die es wert war, vom Gesetz beschränkt zu werden. Das Gesetz wurde beschlossen
und kläglich verstummte der Chor nach Aufhebung des Rechts zu schaden.
Nichts unversucht ließen unsere Dichter:
Und nicht die geringste Ehre legten sie darin ein, dass sie die griechischen Pfade
Zu verlassen wagten und die einheimischen Taten rühmend zu preisen, sie,
die Praetexten oder Togaten zur Aufführung brachten.*

Kap. VI

1 Fabula/Drama ist ein allgemeines Wort. Es lässt sich in zwei Teile gliedern: die Tragödie und die Komödie. Die Tragödie wird, wenn ihr Stoff lateinisch ist, Praetexta genannt. Die Komödie hat dagegen viele Erscheinungsformen: Sie kann nämlich entweder eine Palliata sein oder eine Togata oder eine Tabernaria oder eine Attellana oder ein Mimus oder eine Rhinthonische (Komödie) oder eine Planipedia.

2 Planipedia nennt man sie aufgrund der Niedrigkeit ihres Inhalts und Ärmlichkeit der Schauspieler, die nicht auf dem Kothurn oder im Halbschuh auf der Bühne oder dem Brettergerüst stehen, sondern platt-(bar-)füßig. Oder (man nennt sie so) deshalb, weil sie nicht die Beschäftigungen umfasst, die Angelegenheiten von Personen sind, die in Türmen oder in Speisesälen weilen, sondern (von Personen) auf ebenem und niedrigem Boden.

3 In einer Maske haben als erste, wie man sagt, eine Komödie gespielt Cincius Faliscus, eine Tragödie Minucius Prothymus.

4 Die Titel aller Komödien werden zur Gänze aus vier Dingen genommen: aus dem Namen, dem Ort, dem Geschehen, dem Ergebnis. Aus dem Namen wie zum Beispiel: *Phormio*, *Hecyra*, *Curculio*, *Epidicus*; aus dem Ort wie: *Andria*, *Leucadia*,

ut *Andria Leucadia Brundisina*; facto, ut *Eunuchus Asinaria Captiui*; euentu, (ut) *Commorientes Crimen Heautontimorumenos*.

5 comoediarum formae sunt tres: palliatae Graecum habitum referentes; togatae iuxta formam personarum habitum togarum desiderantes, quas nonnulli tabernarias uocant; Attellanae salibus et iocis compositae, quae in se non habent 5 nisi uetustatum elegantias.

Cap. VII

1 Comoedia autem diuiditur in quatuor partes: prologum πρότασιν ἐπίτασιν καταστροφήν.

2 prologus est prima dictio, a Graecis dicta πρώτος λόγος, uel antecedens ueram fabulae compositionem elocutio. πρώτος λόγος· πρὸ τοῦ λόγου. eius species sunt 10 quatuor: συστατικός, commendatiuus, quo poeta uel fabula commendatur; ἐπιτιμητικός, relatiuus, quo aut aduersario maledictum aut populo gratiae referuntur; δραματικός, argumentatiuus, exponens fabulae argumentum; μικτός, mixtus, omnia haec in se continens.

3 inter prologum et prologium quidam hoc interesse uoluerunt, quod prologus est ubi aut poeta excusatur aut fabula commendatur, prologium autem est cum tantum de argumento dicitur. 15

4 πρότασις est primus actus fabulae, quo pars argumenti explicatur, pars reticetur ad populi expectationem tenendam, ἐπίτασις inuolutio argumenti, cuius elegantia conectitur, καταστροφή explicatio fabulae, per quam euentus eius 20 approbatur.

Cap. VIII

1 In plerisque fabulis priora ponebantur ipsarum nomina quam poetarum, in nonnullis poetarum quam fabularum; cuius moris diuersitatem antiquitas probat. nam cum primum aliqui fabulas ederent, ipsarum nomina pronuntiabantur antequam poetae pronuntiaretur, ne aliqua inuidia ab scribendo deterri posset; 25 cum autem per editionem multarum poetae iam esset auctoritas adquisita, rursus

1 ut³] *inser.* Schopen *sequent.* edd. 4–5 quas...uocant] *ante* togatae codd. *huc transp.* Reuens *prob.* Leo Wessner Cioffi : *del.* Reifferscheid 7 prologum] "fort. Graecis litteris scribendum" Cioffi 10 πρώτος...λόγου] *coni.* Cioffi : Πρωτος αοιος Περγ. του αοι ος *vel sim.* codd. : ὁ πρὸ τοῦ δράματος λόγος *coni.* Rabow : πρώτος λόγος· πρὸ τοῦ (δράματος) λόγος *coni.* Sabbadini : *om.* Leo, Wessner 19 cuius] qua eius "fort." Leo 20 elegantia conectitur] elegantia (errore omnes perturbante) conectitur *coni.* Primmer

Brundisina; aus dem Geschehen wie: *Eunuchus*, *Asinaria*, *Captivi*; aus dem Ergebnis wie: *Commorientes*, *Crimen*, *Heautontimorumenos*.

5 Es gibt drei Formen der Komödien: die Palliaten, die sich auf die griechische Kleidung beziehen, die Togaten, die neben der Art der Personen auch den Habitus der Togen anstreben – manchen nennen diese Stücke auch ‚Tabernarien‘; die Attellanen, die aus Späßen und Witzen bestehen, die in sich nur die Eleganz-Formen der alten Zeiten haben.¹²⁶

Kap. VII

1 Die Komödie freilich lässt sich in vier Teile gliedern: Prolog, *πρότασις*, *ἐπίτασις*, *καταστροφή*.

2 Prolog ist die erste sprachliche Äußerung, von den Griechen *πρώτος λόγος* / erste Rede genannt, oder die sprachliche Äußerung, die der tatsächlichen Komposition des Dramas vorangeht. (griech.:) Erste Rede: vor der Rede. Vom Prolog gibt es vier Typen: *συστατικός*, die Empfehlungsrede, mit der der Dichter oder das Stück empfohlen wird; *ἐπιτιμητικός*, die ‚bezugnehmende‘ Rede, mit der entweder ein Widersacher eine Schmähung erfährt oder dem Volk gedankt wird; *δραματικός*, die ‚den Stoff darlegende‘ Rede, die den Inhalt des Stückes eröffnet; *μικτός*, die ‚gemischte‘ Rede, die all dies in sich enthält.¹²⁷

3 Einige¹²⁸ haben dafür plädiert, einen Unterschied zwischen ‚Prolog‘ und ‚Prologium‘ zu machen, (nämlich) dass der Prolog die Form ist, wo sich entweder der Dichter entschuldigt oder das Stück empfohlen wird, ein Prologium hingegen dann vorliegt, wenn nur vom Inhalt gehandelt wird.

4 *πρότασις* ist der erste Akt des Stücks, in dem ein Teil der Handlung entfaltet wird, ein Teil verschwiegen wird, um die gespannte Erwartung des Publikums aufrecht zu erhalten; *ἐπίτασις* ist die Verwicklung¹²⁹ der Handlung, deren Eleganz in der Verknüpfung liegt; *καταστροφή* ist die abschließende Lösung des Dramas, durch die dessen Ergebnisse Billigung finden.¹³⁰

Kap. VIII

1 Bei den meisten Dramen werden deren Titel früher genannt als die Namen der Dichter, in einigen die der Dichter vor den Titeln der Dramen. Die unterschiedliche Praxis, die in diesem Brauch liegt, erweist die alte Zeit: Denn als zum ersten Mal einige (ihre) Dramen herausgaben, wurden die Namen dieser Dramen genannt, bevor der Name des Dichters genannt wurde, damit nicht (der Dichter) durch irgendeinen Neid vom Schreiben abgeschreckt werden könnte. Nachdem jedoch durch die Publikation vieler Dramen einem Dichter Ansehen zugewachsen

priora nomina poetarum proferebantur, ut per ipsorum uocabula fabulis attentio acquireretur.

2 actas diuersis ludis manifestum est inscribi. nam sunt ludorum species quatuor, quos aediles curules munere publico curant: Megalenses, magnis dis consecrati, quos Graeci *μεγάλους* appellant; funebres, ad attinendum populum instituti, dum pompa funeri decreta in honorem patricii uiri plene instruitur; plebei, qui pro salute plebis eduntur; Apollinares, Apollini consecrati.

3 in scaena duae arae poni solebant, dextera Liberi, sinistra eius dei cui ludi fiebant. unde Terentius in *Andria* (726) ait: *ex ara sume hinc uerbenas tibi*.

4 Vlixen pilleatum semper inducunt, siue quod aliquando insaniam simulauit, quo tempore tectum se esse uoluit, ne agnitus cogeretur in bella prodire, seu ob singularem sapientiam, qua tectus munitusque plurimum sociis profuit; huius enim uirtus erat animi semper decipientis ingenium. nonnulli Ithacae incolas sicut Locros pilleatos fuisse commemorant.

5 Achillis sicut Neoptolomi personae diademata habent, quamuis numquam regalia sceptrata tenuerunt; cuius argumenti probatio talis inducitur, quod numquam cum reliqua Graeciae iuuentute ad gerenda cum Troianis bella sacramenta coniurationis inierunt nec umquam sub Agamemnonis imperio fuerunt.

6 comicis senibus candidus uestitus inducitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur; adulescentibus discolor attribuitur. serui comici amictu exiguo teguntur paupertatis antiquae gratia uel quo expeditiores agant. parasites cum intortis palliis ueniunt. laeto uestitus candidus, aerumnoso obsoletus, purpureus diuiti, pauperi uenetus datur. militi clamis purpurea, puellae habitus peregrinus inducitur. leno pallio colore uario utitur, meretrici ob auaritiam luteum datur.

7 syrmata dicta sunt ab eo quod trahuntur, quae res ab Ionica luxuria instituta est; eadem in luctuosis personis incuriam sui per neglegentiam significant.

5 *μεγάλους*] *μεγάλους θεούς* Wessner *dub. in app.* 13 uirtus] Ambros. T 114 sup., Vat.Lat. 1513; Leo, Wessner, Cioffi : uirtutis ceteri codd., Schoell : uiri astutiis *coni.* Reifferscheid | animi] omnis *coni.* Reifferscheid : ac nimis *coni.* Schoell | decipientis] decipiens *coni.* Reifferscheid 23 uenetus] *coni.* Kassel : foenicus A, Leo, Wessner : fenetius CTF : feretius *vel* foenitius *vel* fenicius *vel* phoeniceus ceteri codd. : pannuceus *coni.* Stagni, Lucarini *prob.* Cioffi

war, wurden wiederum die Namen der Dichter zuerst genannt, damit durch eben deren Namen den Dramen Aufmerksamkeit zuwüchse.¹³¹

2 Dass man die Dramen als an verschiedenen Spielen aufgeführt verzeichnete, ist offensichtlich. Denn es gibt vier Arten von Spielen, für die die curulischen Ädilen in öffentlicher Aufgabe zu sorgen pflegten: die Megalenses, den großen Göttern heilig, die die Griechen ‚große‘ nennen, die Leichenspiele, eingerichtet, um das Volk beteiligt zu halten, während der feierliche Leichenzug, der für das Begräbnis zu Ehren eines Patriziiers beschlossen wurde, aufgestellt wird, die plebeischen Spiele, die zum Wohl der Plebs veranstaltet werden, die Apollinarischen Spiele, die dem Apollon heilig sind.

3 Auf der Bühne befanden sich gewöhnlich zwei Altäre, auf der rechten Seite für Liber/Bacchus, auf der linken für den Gott, für den die Spiele durchgeführt wurden. Daher kann Terenz in der *Andria* sagen: „Vom Altar hier nimm dir Zweige.“¹³²

4 Den Odysseus lässt man immer mit einer Filzkappe bekleidet auftreten, sei es, weil er irgendwann einmal sich wahnsinnig gestellt hat und zu jenem Zeitpunkt verdeckt sein wollte, um nicht durchschaut gezwungen zu werden, in den Krieg hinauszuziehen, sei es wegen seiner einzigartigen Klugheit, mit der geschützt und befestigt er seinen Bundesgenossen am meisten von Nutzen war (denn dessen Tugend bestand in der Fähigkeit eines stets zum Täuschen bereiten Geistes); einige führen erinnernd an, dass die Einwohner von Ithaka ebenso wie die Lokrer Filzkappen trugen.

5 Die Figuren/Masken des Achilles wie auch des Neoptolemos tragen Diademe, obgleich sie niemals königliche Scepter getragen haben. Für diese Darstellungsform gibt man folgende Begründung, dass sie niemals gemeinsam mit der übrigen Jugend Griechenlands einen Eidbund, mit den Trojanern Krieg zu führen, eingegangen sind noch jemals unter dem Befehl des Agamemnon gestanden haben.

6 Den Greisen in der Komödie zieht man weiße Kleidung an, weil diese, so wird erzählt, die Kleidung der alten Zeit gewesen ist; jungen Männern wird bunte Kleidung zugewiesen. Die Sklaven der Komödie sind mit einem kurzen Obergewand bekleidet, um der Armut früherer Zeit willen oder damit sie sich leichter bewegen können. Die Parasiten treten mit gekräuselten Mänteln auf. Jemandem, der heiter ist, wird helle Kleidung, dem Betrübten unscheinbar-abgenutzte, purpurne dem Reichen, dem Armen bläuliche¹³³ Kleidung gegeben. Einem Soldaten zieht man einen purpurfarbenen Militärmantel an, einem Mädchen eine fremdländische Tracht. Der Zuhälter trägt einen Mantel, der verschiedene Farben hat, eine Hetäre erhält wegen ihrer Habgier einen safrangelben Mantel.

7 Syrmata/Schleppkleider heißen sie deswegen, weil man sie nach sich zieht, ein Brauch, der von der Schwelgerei in Ionien her seine Einrichtung fand. Eben dieselben (Schleppgewänder) zeigen bei Personen in Trauer aufgrund dieser Nachlässigkeit die Preisgabe der Sorge für sich selbst an.

8 aulaea quoque in scaena intexta sternuntur, quod pictus ornatus ex Attalica regia Romam usque perlatus est. pro quibus siparia aetas posterior accepit; est autem mimicum uelum, quod populo obsistit dum fabularum actus commutantur.

9 diuerbia histriones pronuntiabant; cantica uero temperabantur modis non a poeta sed a perito artis musicae factis. neque enim omnia isdem modis in uno cantico agebantur, sed saepe mutatis, ut significant qui tres numeros in comoediis ponunt, qui [tres] continent 'mutatis modis cantici'.

10 eius qui modos faciebat nomen in principio fabulae et post scriptoris et actoris superponebatur.

11 huiusmodi carmina ad tibias fiebant, ut his auditis multi ex populo ante dicerent, quam fabulam acturi scaenici essent, quam omnino spectatoribus ipsius antecedens titulus pronuntiaretur. agebantur autem tibiis paribus, id est dextris aut sinistris, et imparibus: dextrae autem tibiae sua grauitate seriam comoediae dictionem praenuntiabant, sinistrae [Serranae] acuminis leuitate iocum in comoedia ostendebant; ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur, mixtim ioci et grauitates denuntiabantur.

1 quod] <ab aula dicta> quod "fort." Cioffi 4 diuerbia] Steph. (ed. Parisina 1529), Leo, Wessner : deuerbia ASC, Cioffi : de umbra TF : de intra recc. : de umbra cett. codd. 6 numeros] modos S : notas *coni.* Ritschl : notas M.M.C. *coni.* Reifferscheid 7 tres] *del.* Leo 8 et¹] *del.* Dziatzko *prob.* Cioffi | post scriptoris] *coni.* Dziatzko *prob.* Cioffi : et proscripctoris A : et scriptoris *vel* proscripctoris cett. codd. : prope scriptoris *coni.* Leo 11 dicerent] *coni.* Muretus, edd. : discerent codd. 12 paribus] paribus et imparibus codd. : *transp.* Leo *prob.* edd. 13 tibiae] Lydiae *coni.* Cioffi 14 Serranae] *del.* Reifferscheid *prob.* Leo

8 Gewebte Purpurvorhänge werden auch auf der Bühne aufgezogen, weil mit Bildern verzierte Schmuckgewebe vom Attaliden-Hof bis nach Rom gelangt sind. An deren Stelle hat die spätere Zeit Bühnenvorhänge empfangen. Ferner gibt es noch das Schauspieler-Segel, das vor dem Volk aufgezogen wird, während die Akte der Dramen wechseln.

9 Die Dialogpartien¹³⁴ trugen die Schauspieler vor; die Gesangsstücke¹³⁵ hingegen wurden durch Melodien, die nicht vom Dichter, sondern einem Musikexperten geschaffen sind, gehörig gebildet. Denn nicht alles wurde in denselben Rhythmen in einem Gesangsstück vorgetragen, sondern oft mit wechselnden, wie diejenigen deutlich machen,¹³⁶ die drei Zahlzeichen in die Komödien setzen,¹³⁷ die bedeuteten ‚unter Wechsel der Melodien des Liedes‘.¹³⁸

10 Der Name desjenigen, der die Melodien gedichtet hat, wurde am Beginn des Dramas und nach (den Namen) des Verfassers und des Schauspielers vorangestellt.

11 Derartige Lieder wurden zu Flötenbegleitung vorgetragen, so dass, hörte man diese, viele aus dem Volk voraussagen konnten, welches Stück das Bühnenpersonal aufzuführen im Begriff war, bevor noch überhaupt den Zuschauern der dem Stück vorausgehende Titel verkündet wurde. Vorgetragen wurden die Lieder zu ‚gleichen‘¹³⁹ Flöten, d.h. zu rechten oder linken, und zu ‚ungleichen‘.¹⁴⁰ Die rechten Flöten verkündeten aufgrund ihrer Schwere/Tiefe eine ernste Sprechweise der Komödie, die linken [Serranischen]¹⁴¹ Flöten stellten durch die Leichtigkeit des hohen Tons den Scherz in der Komödie aus. Wo indes ein Drama als mit rechter und linker Flöte aufgeführt verzeichnet ist, wurden Späße und ernste Würde als gemischt angezeigt.

Text 15

E LIBRO GLOSSARVM

I

CO₃₅₀

Comoedia. historia †draconedia.

CO₃₅₁

comoediae. cantica agrestica graece.

CO₃₅₂

Isidori: comoedia est quae res priuatorum et humilium personarum comprehendit non tam alto ut tragoedia stilo sed mediocri et dulci.

CO₃₅₃

comoedia est quae priuatorum hominum continet acta. comoediam autem 5
inuenisse Thaliā unam ex Musis poetae finxerunt. dicta autem comoedia siue a
loco, quia circum pagos agebatur, quos Graeci comas uocant, siue a comessatione:
solebant enim post cibum homines ad eos audiendos uenire. sed prior ac uetus
comoedia ridicularis extitit. postea ciuiles uel priuatas adgressa materias in dictis 10
atque gestu uniuersorum delicta corripiens in scaenam proferebat, nec uetabantur
poetae pessimum quemque describere uel cuiuslibet peccata moresque
reprehendere, auctor eius Susarion traditur.

sed in fabulas primi eam contulerunt Magnes ⟨...⟩, ita ut non excederent in
singulis uersus trecenos. postea autem omīssa maledicendi libertate priuatorum
hominum uitam cum hilaritate imitabantur, admonentes quid adpetendum 15
quidue cauendum esset. Romae tragoedias comoediasque primus egit idemque
etiam composuit Liuius Andronicus duplici toga infulatus. apud Romanos quoque
Plautus comoediae choro exemplo Graecorum inseruit.

1 draconedia] LA : tragoedia P 2 agrestica] LAP : agrestia *coni.* Grondeux/Cinato 6 Thaliā] edd. : talem LAP 8 audiendos] P, edd. : odiendos LA | uetus] LP : uetus A 9 adgressa] edd. : adgressas LAP 12 Susarion] *coni.* edd. : Aorion P : adfion LA 13 Magnes] LA : magnas L²P Magnes ⟨...⟩, it ut] ⟨non⟩ magnas ita ut *coni.* Usener 17 Liuius] edd. : Libius LP : lilius A

Text 15

Aus dem Liber glossarum

I

*CO₃₅₀*Komödie: Historia, †draconedia¹⁴²*CO₃₅₁*

Komödien: Ländliche Gesänge, griechisch.

*CO₃₅₂*Aus Isidor¹⁴³

Komödie bezeichnet (eine Kunstform), die die Angelegenheit von Privatleuten in nicht so erhabenen Stil wie die Tragödie darstellt, sondern in mittlerer und angenehmer Stil-Lage.

CO₃₅₃

Komödie ist (eine Kunstform), die die Handlungen von Privatleuten enthält. Dass die Komödie von Thalia, einer von den Musen erfunden worden sei, haben sich die Dichter ausgedacht. Bezeichnet wird sie als Komödie entweder vom Ort her, weil sie um die Dorfgemeinden herum, die die Griechen komai nennen, aufgeführt wurde, oder vom fröhlichen Umzug her: Denn nach dem Essen pflegten die Menschen zu ihnen (sc. den Komödien-Darstellern) zu gehen, um sie zu hören. Die frühe und alte Komödie trat als reine Possenreißerei hervor, dann griff sie Gegenstände, die die Bürgergemeinde oder Privatleute betrafen, auf und brachte sie in Wort und Gestik – hierbei die Vergehen aller aufgreifend – auf die Bühne. Ohne Verbot konnten die Dichter gerade die schlechtesten Menschen genau beschreiben und jedermanns Fehler und Eigenheiten tadeln. Als Begründer dieser Form gilt Susarion¹⁴⁴.

Aber in die Form von dramatischen Geschichten/Plots übertrugen die Komödie als erste Magnes [... Textausfall?]¹⁴⁵ und zwar so, dass sie in den einzelnen Stücken nicht dreihundert Verse überschritten. Später ging jedoch die Freiheit des (öffentlich) Schmähens verloren, und so ahmten sie die Lebensführung von Privatleuten mit einer gewissen Heiterkeit nach, hierbei mahnend, was zu erstreben, was zu vermeiden sei.

In Rom führte Tragödien und Komödien als erster auf – und verfaßte sie auch – Livius Andronicus, ‚mit zwiefacher Toga umwickelt‘¹⁴⁶. Bei den Römern fügte auch Plautus in die Komödie Chöre nach dem Vorbild der Griechen ein.

CO₃₅₄

comoedi sunt qui priuatorum hominum acta dictis aut gestu canebant atque
stupra uirginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant.

II

TR66

Tragoedia est quae res publicas amplissimas et regum historias continet. tragoediam
autem a Melpomene Musa asserunt poetae inuentam. dicta autem est, ut quidam
ferunt, a trago hoc est hirco, quod initio canentibus praemium erat hircus. iam
dehinc tragoedia per insequentes poetas multum florem adepta est in choris in
canticis et in argumentis fabularum ad ueritatis imaginem fictis. tragoedias autem
Ennius fere omnes ex graecis transtulit, plurimas <ex> Euripideis, nonnullas
Aristarchiis.

TR67

tragoedias comoediasque primus egit idemque composuit etiam Liuius Andronicus
duplici toga infulatus.

TR68

tragoedorum coturni sunt, quos quidam etiam calones appellarunt.

5 trago] L² : a trogo LA : at rogo P 6 florem] LAP, edd. : honorem L² 8 ex Euripideis] *coni.*
Usener : Euripides LAP : Euripidis *coni.* Grondeux/Cinato 9 Aristarchiis] *coni.* Usener :
Aristarchus LAP : Aristarchi *coni.* Grondeux/Cinato 10 Liuius] L², edd. : Libius LATC

CO354

Komöden sind diejenigen, die die Handlungen von Privatleuten mit Worten oder Gesten vortrugen und die Vergewaltigungen von Jungfrauen und die Liebeleien von Hetären in ihren Stücken darstellten.¹⁴⁷

II

TR66

Tragödie ist (eine Kunstform), die die bedeutendsten öffentlichen Angelegenheiten und die Geschichten von Königen umfaßt. Dass die Tragödie von der Muse Melpomene erfunden wurde, versichern die Dichter. Benannt ist sie, wie manche sagen, von tragos, d.h. vom Ziegenbock, weil anfänglich für die Sänger ein Ziegenbock als Preis ausgesetzt war. Schon bald erlangte von diesem Punkt aus die Tragödie durch die folgenden Dichter große Blüte in den Chören, den Liedern und den Stoffen der Stücke, die am Bild der Wahrheit orientiert gedichtet wurden. Seine Tragödien hat Ennius nahezu alle aus griechischen Stücken übertragen, die meisten aus Euripideischen, einige aus Aristarchischen.¹⁴⁸

TR67

Tragödien und Komödien führte als erster auf – und verfaßte sie auch – Livius Andronicus, mit zwiefacher Toga umwickelt¹⁴⁹.

TR68

Zu den Tragöden gehören Kothurne, die einige auch Calonen nennen.¹⁵⁰

Anmerkungen

- 1 Diomedes führt hier drei Begriffe ein: poetica, poema, poesis. Die Unterscheidung zwischen poema (= dichterische Kleinform, etwa von Varro, Frg. 96 Funaioli definiert als *lexis enrhythmos, id est verba plura modice in quandam coniecta formam. Itaque etiam distichon epigrammation vocant poema*) und poesis (= Dichtung als umfassendere Großform, häufig mit dem Beispiel *Ilias* verknüpft, s. Varro Frg. 96, Aphthonios 10, p. 2 Rabe: *ποίησις μὲν γὰρ πᾶσα ἡ Ἰλιάς, ποίημα δὲ ἡ τῶν Ἀχιλλέως ἔπλων κατασκευή*) gehört zu den Standard-Vorstellungen der griech.-lat. Literaturkritik, s. Häußler 1970 mit Sammlung der Belege. Ungewöhnlicher ist der dritte Begriff poetica, zumal durch die Definition selbst zunächst nicht deutlich wird, was er bedeuten soll. Erst durch die Differenzbestimmung: *distat etc.* wird klarer, was gemeint ist: poetica ars ipsa intellegitur; d. h. mit poetica scheint der Produktionsprozess von Poesie und seine Prinzipien, also die Poetik bezeichnet. Klarer führt dies aus Aphthonius (Marius Victorinus), GL VI p. 56: *poietice est ars ipsa: nam poesis et poema distant eo [...]*; dazu Dahlmann 1953, 100.
- 2 Diese Eröffnung blickt zurück auf das bisher in Buch III Behandelte.
- 3 Diomedes bietet hier eine Dreiteilung der Formen von Dichtung, die ihren Ursprung in Platon, Rep. 3, 394b/c hat und u.a. auch bei Proklos in der *Chrestomathie* (oben Text 8, § 11-12) vorliegt. Sie hebt sich deutlich ab von der Ausrichtung und Definition der Dichtung bei Aristoteles, *Poetik* cap. 1, 1448a 20–23, die alle Dichtung als mimetisch auffasst.
- 4 Vergil, Ecl. 9, 1.
- 5 In cap. X wird diese Systematik wieder aufgegriffen und erläutert.
- 6 Siehe zu der im Folgenden von Diomedes gegebenen Aufstellung Lesky 1952.
- 7 Dies ist der terminus technicus für die römische Stoffe behandelnde römische Tragödie, in der als Helden römische Politiker auftraten, die als Senatsangehörige berechtigt waren, die ‚toga praetexta‘ zu tragen, eine Toga, die mit einem Purpursaum verbrämt war.
- 8 Der Terminus *tabernaria* ist hier systematisch zunächst überraschend. Erwartbar wäre (*fabula*) togata – als Bezeichnung für alle Dramentypen, die im römischen Milieu spielen – oder palliata – für Dramen mit griechischem Kolorit. Mit *fabula tabernaria* wird dagegen hier offenbar eine andere Unterscheidung vorgenommen, die Diomedes später wiederholt: togata firmiert als – hier nicht genannter – Oberbegriff, unter den alle vier hier bezeichneten Formen als römische Dramen subsumiert sind.
- 9 Mit Atellane wird eine Art volkstümlicher Posse bezeichnet.
- 10 Hiermit wird offenbar eine Form von Mimus bezeichnet, in der die Schauspieler (in der Rolle von Sklaven?) keine Schuhe tragen. Insgesamt gibt damit Diomedes eine Reihung in absteigender ‚Dignität‘ der Stoffe/Rollen in den dramatischen Formen, die – so Lesky 1952 – auf Varro zurückführbar ist.
- 11 Die Chrie (nach dem griechischen Terminus *chresis*/Gebrauch) ist eine aufsatzförmige Ausarbeitung einer Spruchweisheit. Diomedes behandelt in Buch 1 (p. 310 K.) die Chrie ausführlicher als Übungsform.
- 12 Die handschriftliche Überlieferung bietet: a) *secundae liaca*, b) *secunda eliaci*, c) *secunda est lyrica*. Variante c) erscheint bereits als Versuch einer Reparatur, die mit den folgenden Dichternamen Archilochos und Horaz zurechtkommen will und daher aus dem Überlieferten den Oberbegriff ‚lyriaca‘ destilliert. Die Varianten a) und b) weisen auf eine Lücke, in der einerseits zwei Namen, ein griechischer und ein römischer Dichter, die sich als Elegiker begreifen lassen, sowie eine nach Epos und Elegie dritte Gattung, d.h. mit Blick auf Archilochos und Horaz (*Epoden*) wohl der Iambos, gestanden haben sollten. In diesem Sinn füllt Kaibel nach Usener diese Lücke.
- 13 Der hier gebrauchte Begriff *characteres* bezeichnet nicht die Eigenschaften von Personen,

sondern, wie in der antiken Rhetorik üblich, Ausdrucksformen, *formae elocutionis* bzw. die Stil-Höhe.

- 14 Die hier vorliegende Einteilung in vier Typen steht in einer Tradition, die sich auch bei Proklos und Heliodor (s. oben Text 8, § 4-9 bzw. Text 10) findet und – deutlicher – in Macrobius, Sat. 5,1,7 ausgeführt wird: *quattuor sunt genera dicendi: copiosum, in quo Cicero dominatur, breve, in quo Sallustius regnat; siccum, quod Frontoni ascribitur, pingue et floridum, in quo Plinius Secundus quondam et nunc [...] noster Symmachus luxuriatur*. Siehe ferner Demetrios, *Περὶ ἑρμηνείας* 36: εἰσὶ δὲ τέτταρες οἱ ἀπλοὶ χαρακτῆρες· ἰσχνός, μεγαλοπρεπής, γλαφυρός, δεινός („die einfachen Stiltypen sind vier: der schlichte Stil, der erhabene, der elegante und der eindringlich-vehemente“). Siehe dazu Usener 1892/1912, 284–285.
- 15 Vergil, *Aeneis* 11, 539. Es ist nicht leicht erkennbar, warum dies als Beispiel für den ‚langen Stil‘ dienen kann.
- 16 Vergil, *Aeneis* 5, 250–253, Übersetzung nach Götte.
- 17 Vergil, *Aeneis* 1, 343ff.
- 18 Vergil, *Aeneis* 7, 30–34, Übersetzung nach Götte.
- 19 Der hier verwendete Terminus *comprehensio* bzw. griechisch *περιοχή* ergibt sich aus der Vorstellung, dass ein Epos – als *poiesis* – einen größeren Zusammenhang darstellt bzw. „umfasst“ (in Abgrenzung vom ‚Einzelgedicht‘ *poema*), der durchaus verschiedenen Handlungen enthält. Die drei folgenden Bestimmungen im Genitiv – *res divinae*, *res heroicae*, *res humanae* – können als Hinweis darauf verstanden werden, dass im Epos drei Ebenen mit durchaus verschiedenem Personal in Verbindung gebracht werden. Nimmt man hierfür etwa die *Odyssee* als Beispiel, zeigt diese Definition ein durchaus differenziertes Verständnis für das Zusammenspiel von ‚Götterapparat‘ (Poseidon, Athene etc.), heroischer Ebene (Odysseus in den Apologon und als Rächer) sowie der ‚biotischen‘ Sphäre (Freier, Eumaios etc.). In der expliziten Benennung der Götter geht diese Definition zudem über Aristot. hinaus, s. Koster 1970, 89, verzichtet aber zugleich auf jedweden Einbezug der rezeptionsästhetischen Dimension.
- 20 Hier wie auch für die Tragödie (Cap. VIII. 1) und für die Komödie (Cap. IX. 1) gibt Diomedes zunächst eine lateinische Definition, die sich als wörtliche Übersetzung der jeweils anschließend angeführten griechischen Definition erweist. Da er für die Tragödien-Definition ausdrücklich Theophrast als Gewährsmann angibt, hat die Forschung (Fortenbaugh 1992, 552/3; ausführlicher Koster 1970, 85–92) auch die Epos- und die Komödien-Definition auf ihn zurückgeführt. In welcher der von Diog. Laert. 5,47 genannten Theophrast-Schriften: *περὶ κωμωδίας* oder *περὶ ποιητικῆς* (jeweils in einem Buch) diese Definition gestanden haben könnte, ist unklar.
- 21 Leo hielt das Überlieferte für unverständlich/unvollständig und hat eine Lücke angenommen. Freilich ergibt der Satz – bei etwas freiem Gebrauch von *auditor* – durchaus Sinn: *carmen* wird (s. ThLL s.v.) nicht nur für lyrische Gedichte, sondern durchaus häufig auch für Epen gebraucht: Lucr. 1,731 (über Empedokles’ Lehrgedicht), Cic. Cato 16 (Ennius’ *Annalen*), Verg. Aen. 7,733 (die *Aeneis*), Ov. Trist. 1,1,118 (*Metamorphosen*).
- 22 Zu Ennius bei Diomedes s. Skutsch 1985, 42.
- 23 Überliefert ist das sinnlose *Romanis*; Vahlen schlug *Romani* vor – aber wäre ein alternativer Titel „Die Römer“ für die *Annalen* wirklich angemessen? So scheint Reifferscheids Vorschlag – in Analogie zur *Aeneis* oder *Thebais* – *Romanis* die plausible Lösung (ohne Nennung von Reifferscheid auch von Goldberg –Manuwald 2018, 80 erwogen).
- 24 Gemeint sind die Orakelsprüche des Apoll in Delphi, die lange Zeit in Hexametern abgefaßt waren (Sammlung durch Parke/Wormell 1956, Bd. 2), später, wie etwa Plutarchs Schrift „Warum die Pythia ihre Orakel nicht mehr in Versen erteilt“ bezeugt, in Prosa gegeben wurden. Etwas ausführlicher (und unter Einbezug der Apollon-Priesterin Phemone, die als Erfinde-

- rin des Hexameterverses figuriert) Photios und Heliodor (= Proklos, s.o. Text 8, §13). Mit *verba responsi in mutuam consequentiam comprehendit* scheint eine weitere Erklärung des Namens Epos als Derivat des Verbums *ἔπεσθαι*/folgen angedeutet: Aus dem Orakelspruch ergibt sich eine auf den Orakelspruch bezogene (*mutuam*) Folge (*consequentiam*).
- 25 Diomedes scheint hiermit den Gebrauch von *ἔπος* für Wörter-Reihen auch in Prosa-Schriften (s. LSJ s.v. IV.d) zu meinen, wie er sich etwa in Isokrates 12, 136 findet.
- 26 Hier scheint eine Überblendung der sog. Homeriden (*ὁμηρίδαι*), die als Rhapsoden in entsprechendem Ornat Teile der homerischen Epen vortrugen (s. etwa Schol. Pind. Nem. 1,1c) mit den Homeristen vorzuliegen, die – mimetisch – in griechischer Militär-Rüstung im Theater (und bei Symposien, s. Petron 59,3) vortrugen und ‚agierten‘. Vgl. etwa Artemidor 4,2 (p. 245,21ff Pack). S. dazu Kroll 1918a; Starr 1987. Die Einführung dieser ‚Homeristischen Darbietungen‘ im Theater schreibt Athenaios (14, 620b = Demetrios F 55A Fortenbaugh) Demetrios von Phaleron zu, die Gleichsetzung von Rhapsoden und Homeristen (die Diomedes hier vornimmt) dem (Musikologen) Aristokles in dessen Buch *Über Chöre* (*ὅτι δ' ἐκαλοῦντο οἱ ῥαψῳδοὶ καὶ Ὀμηρισταὶ Ἀριστοκλῆς εἴρηκεν ἐν τῷ Περὶ χορῶν*).
- 27 Tibull 1,1,1-2, Übersetzung Rudolf Helm.
- 28 Durch den Gebrauch von *praecipue* wird die ‚Spitzenstellung‘ der im folgenden genannten Dichter angedeutet.
- 29 Es ist durchaus bemerkenswert, dass Diomedes hier nicht auch Ovid nennt, vielleicht deshalb, weil dieser auch rein hexametrische Dichtung verfasst hat. (Cornelius) Gallus, heute weitgehend verloren, erscheint in der römischen Literatur und Literaturgeschichte als Schöpfer der Liebeselegie (so auch bei Properz 2,34,91), s. zusammenfassend Stroh 1997.
- 30 Dass Diomedes hier Kallimachos nennt, ist aufgrund von Properz 3,1,1 leicht erklärlich. Die Nennung Euphorions scheint an die des Gallus geknüpft zu sein, der der römischen Philologie und Grammatik als Nachahmer des Euphorion galt: s. Phylargyrius, Servius und Probus zu Vergil, ecl. 10,50.
- 31 Horaz, carmen 1,33.
- 32 Funaioli hat die Partie von ‚apud Romanos‘ an als Varro Frg. 303 aufgenommen.
- 33 Horaz, *Epode* 10, 1-2: Hier liegt eine Verbindung von iambischem Trimeter mit iambischem Dimeter vor.
- 34 Zum Gebrauch von *praecipuus* s. oben Anm. 28.
- 35 Furius Bibaculus (auch von Quintilian, Inst. or. 10,1,96 als bedeutender Vertreter der römische Iambik aufgeführt), verspottete in seinen Gedichten (so Tacitus, ann. 4,34,5) ähnlich wie Catull Julius Caesar. Testimonien und Fragmente (zumeist durch Sueton überliefert) in FPL p. 197–201.
- 36 Horaz, Ep. 15, 1-2. Hier folgt auf einen Hexameter ein jambischer Dimeter.
- 37 Horaz, Ep. 16, 1-2. Hier folgt auf einen Hexameter ein Senar.
- 38 Es ist bemerkenswert, dass Diomedes (der in seiner Charakterisierung des ‚Jetzt-Zustandes‘ an Horaz, Sat. 1.4 anschließt) nur Persius, nicht aber Juvenal als Vertreter des ‚modernen‘ Typs nennt. Jahn 1854, 629–630, hat hieraus den Schluss gezogen, dass die Vorlage des Diomedes hier eine Quelle gewesen sei, die ‚vor-juvenalisch‘ ist, d.h. Sueton, näherhin dessen *ludrica historia*, plausibler Reifferscheidt 1860, p. 20, der eine Zuordnung zu Suetons *De poetis* vornimmt.
- 39 Vergil, *Georgica* 2, 194 bzw. 394.
- 40 Ob Varro hierüber, wie beim folgenden Zitat, in den *Libri quaestionum Plautinarum* handelte, ist nicht sicher. Leo 1889/1960 hat dagegen *De poetis* ins Spiel gebracht.
- 41 Varro Frg. 52 Funaioli.
- 42 Lucilius Frg. 48 Marx, hier nach Christes 2015, 16: dort Frg. 3.
- 43 Sallust, *De bello Iug.* 29,5.

- 44 Die hier gegebene Herleitung der Bukolik entspricht – bis auf die Ausblendung einer Tradition über die Entsöhnung des Orestes – den Versionen, die sich in den Theokrit-Scholien (s. Wendel 1914, 2/3) sowie im sog. Anecdoton Estense finden (§2 [p. 8 Wendel] ὅτι οἱ μὲν φασιν εὐρεθῆναι ἐν Λακεδαιμόνι τὰ βουκολικὰ πρῶτον [...] οἱ δὲ φασιν ἐν Σικελίᾳ κτλ.). So auch auch Donat, praef. bucol. § 48 (p. 741 Hagen) und Servius' Einleitung zu den *Eklogen* Vergils (p. 1 Thilo). Siehe hierzu zusammenfassend Knaack 1897, 999–1001.
- 45 Leo (in Kaibel 1899, p. 56, app. crit. ad l. 97) weist darauf hin, dass hier auf das Erklärungsgut zu den bukolischen Gedichten, das sich in den Theokrit- und Vergil-Scholien findet, Bezug genommen ist.
- 46 Aus den Theokrit-Prolegomena (p. 2 Wendel, damit übereinstimmend das Anecdoton Estense § 2, p. 8 Wendel)) kann man sinngemäß ergänzen: „Zu der Zeit, als Xerxes nach Griechenland kam, stand das Fest für die Artemis von Karya bevor; doch, so glaubt man, seien alle aus Furcht etc.“
- 47 Der Kult für Artemis von Karya in Lakonien (siehe Servius im schol. zu Vergil, Ecl. 8,30) war verknüpft mit der Verehrung von Nussbäumen.
- 48 Diomedes' Formulierung ‚de victoria canerent‘ lässt sich auch so verstehen, dass die Landleute über den Sieg über die Seuche sangen. Da jedoch kurz darauf von Siegern im Gesang die Rede ist, muss hier eher an einen Agon gedacht werden. Einen solchen Agon scheinen auch die Prolegomena zu Theokrit zu implizieren, s. p. 3 Wendel mit dessen adnotatio zu l. 7: „ante τὸν δὲ νικήσαντα certamen fieri dictum fuisse oportet.“
- 49 Die hier gegebene Beschreibung: Brot mit Tierbildern, Schlauch mit Wein, Ranzen mit allerlei Gemüse, Hirtenstab entspricht der Beschreibung in den Prolegomena ad Theocr. p. 3 Wendel (ähnlich Anecdoton Estense p. 7).
- 50 Die Bedeutung von *compositum* ist hier nicht klar zu ermitteln, es scheint der Gegensatz zu ‚improvisiert‘ gemeint zu sein.
- 51 Daphnis ist eine legendenhafte Hirtenfigur, in Theocr. id. 1 wird er und sein Liebesleid ins Zentrum gerückt. Siehe Scholl 2014.
- 52 Diomedes zitiert hier auf Griechisch Theophrast, Frg. 708 Fortenbaugh 1992, 552–555. Mit dem Terminus *comprehensio* wiederholt er den Schlüsselbegriff seiner Übersetzung der Epos-Definition (oben cap. III), er wird ihn in der Komödiendefinition (unten cap. IX) wiederholen. Allerdings ist für die Tragödie das, was für das Epos richtig war (*comprehensio* kann als Äquivalent zum griechischen *περιοχή* gelten), verfehlt. Der Theophrastische Terminus *περίστασις* (dazu Koster 1970, 87–88) bezeichnet dagegen im Sinne des Aristotelischen Terminus *Peripetie* mit dem ‚Umschwung‘ das zentrale Moment in der Handlungskonstruktion (*σύστασις πραγμάτων*) der Tragödie und hat einen veritablen definitiorischen Wert. Das lat. *comprehensio ... in adversis* ist dagegen wenig geeignet, die Spezifik der Tragödie zu benennen.
- 53 Varro Frg. 304 Funaioli.
- 54 Diomedes bietet hier (wie in der Wiederholung des Zitats in cap. XII) *nouauit* statt des *nudauit* („entkleidete“), das die Horaz-Mss. überliefern. Eine Angleichung des Diomedes-Zitats an die direkte Horaz-Überlieferung scheint mir methodisch nicht statthaft.
- 55 Horaz, *Ars poetica* 220–221.
- 56 Vergil, *Georgica* 2, 380–381.
- 57 Horaz, *Ars poetica* 275–277. Zum hier gebrauchten Bild des ‚Thespis-Karrens‘ siehe auch Nünlist, 1996/97.
- 58 Lucilius, Frg. 437 Marx; nicht explizit als Fragment aufgenommen von Christes 2015, 156–159.
- 59 Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit lässt sich diese Definition wie die des Epos (und explizit der Tragödie) auf Theophrast zurückführen, s. Koster 1970, 90; s. oben Anm. 20.

- 60 Varro Frg. 305 Funaioli.
- 61 Hiermit scheint der ‚Synoikismos‘ gemeint zu sein, die legendenhafte Umsiedlung der attischen Dorfbewohner nach Athen unter Theseus.
- 62 Die römischen Compitalien waren ein altes Fest, das eine Verbindung in der Stadt über die als ‚Dörfer‘, Tribus, aufgefaßten Stadtteile hinweg stabilisieren sollte (s. Plinius, Nat. hist. 36, 204), siehe Scholz 1997.
- 63 Ich folge hier Koster 1975, der für das überlieferte: comisationem (A), comesationem (B), commirationem (M) schreibt: comissatione.
- 64 Der überlieferte Text ergibt keinen Sinn: *adgnitio* am Ende signalisiert den Endpunkt einer Handlung der Neuen Komödie: die glückliche Wiedererkennung von Kindern und Eltern (etc.). Das Vorausgehende (wenn es nicht noch zur Beschreibung der tragischen Handlung gehört): *et liberorum fortunatorumque* in *peius* fasst die Ausgangssituation einer Komödien-Handlung zusammen: Kinder und/oder Familienvermögen sind durch irgendein Unheil in eine schlechtere Situation (als zuvor) geraten, es fehlt also mindestens ein Partizip im Sinne von *delapsorum* o.ä. Diese Genitiv-Konstruktion sollte dann von einem Nominativ abhängig sein, der eine Wiederherstellung bzw. Umkehrung des Unheils – e. g. *reversio* – impliziert, mit der die das happy end bedeutende Wiedererkennung – *adgnitio* – einhergeht. Herzustellen wäre also (e. g.) (in hac) *et liberorum fortunatorumque priorum* in *peius delapsorum* (*reversio et*) *adgnitio*. Anders etwa der Vorschlag von Leo (im app.), der den ersten Teil der Konstruktion noch auf die Tragödie bezieht: [...] *exitus tristes* [et liberorum] *fortunatorumque* in *peius* (*commutatio succedunt*, in hac *tristibus rebus exitus laeti velut nuptiae*) *et liberorum adgnitio*. Eine sichere Herstellung ist freilich nicht möglich, daher kann hier der Text nur in ‚cruces‘ gesetzt werden.
- 65 Diese Kurzcharakteristik versucht (wohl nach Theophrast) vergleichend die Unterschiede von Komödie und Tragödie ‚auf den Punkt‘ zu bringen.
- 66 Diese – sonst nicht bezeugte – Anekdote [= TrGF 5, test. iia² zum Drama *Archelaos*] gehört in den Zusammenhang des Aufenthalts, den Euripides am Ende seines Lebens in Makedonien am Hof des Königs Archelaos genommen haben soll. Es ist erwogen worden, dass TrGF 5, Frg. 969 auf ein Gespräch zwischen Euripides und Archelaos zu beziehen ist, siehe Kannicht ad loc.
- 67 Euripides verfasste freilich eine (heute verlorene) Tragödie *Archelaos* (TrGF 5, Frgg. 228–264) über einen Vorfahren seines Gastgebers.
- 68 Siehe zu Susarion insgesamt oben den Kommentar zu Aristot. *De poetis* F 33a Janko.
- 69 Myllos ist als früher attischer Komödiendichter lediglich ein Schatten der Literaturgeschichte: s. PCG Bd. 7, p. 28, der vielleicht seine Existenz einem missverstandenen Vers des Kratinos (PCG Frg. 96, s. Kassel-Austin ad loc.) verdankt.
- 70 Das überlieferte *graecis erroribus* ist schwer verständlich, ich folge Kaibels Vorschlag: *gratis erroribus*.
- 71 Die Verbindung Epicharms mit der Insel Kos (als Variante nennt die Suda ε 2766 Kos als Geburtsort, als Koer figuriert Epicharm bei Diog. Laert. 8,7) ist wohl historisch abwegig, scheint aber in der Antike verwendet zu sein, entweder, um Epicharm mit Pythagoras in Kontakt bringen zu können, oder um eine Herleitung des Namens Komödie von Kos zu generieren. Ein Exil Epicharms auf Kos scheint eine Konstruktion zu sein, um seine (kanonische) sizilische Abkunft mit einem Aufenthalt auf Kos zu harmonisieren; das Exil auf Kos ist sonst nicht belegt. Siehe hierzu insgesamt Kerkhof 2001, 55–57.
- 72 Quintus Roscius Gallus (geb. um 125 v. Chr., gest. 62 v. Chr.), von Cicero in dessen Rede *Pro Roscio Comoedo* verteidigt, erscheint in einem von Cicero (De nat. deor. 1,79) zitierten Epigramm des Q. Lutatius Catulus (Frg. 2 FLP) keineswegs als deformiert: s. Frg. 2,4: [Roscius] *mortalis visus pulchrior esse deo*. Dazu Dahlmann 1981. Zu Roscius insgesamt weiterhin

- instruktiv Ribbeck 1875, 671–674. Donat (de com. et trag. p. 10 R.: *personati primi egisse dicuntur comoediam Cincius Faliscus, tragoediam Minucius Prothymus*) setzt die Einführung der Maske in der Tragödie augenscheinlich eine Generation vor Roscius Gallus an, s. dazu Ribbeck 1875, 660–661.
- 73 Ich folge hier der Konjektur *sine personis* (Lange) statt des überlieferten *in personis*.
- 74 Varro, Frg. 306 Funaioli.
- 75 Pallium wird in der römischen Literatur insbesondere der von Griechen getragene mantelartige Überwurf genannt.
- 76 Afranius wird als Togaten-Dichter u.a. von Velleius Paterculus 2,3,9 oder Sueton, Nero 11,4 erwähnt, s. hierzu Daviault 2002, 10.
- 77 Horaz, *Ars poetica* 288.
- 78 Eine in wesentlichen Punkten analoge Aufstellung von Dramentypen gibt auch Johannes Lydus in seiner Schrift *De magistratibus* 1,40, die lediglich um den Typ einer ‚rhinthonischen‘ Komödie erweitert ist.
- 79 Mit Praetexta wird das mit einem Purpursaum verbrämte Obergewand römischer Magistrate bezeichnet.
- 80 Siehe zur Praetexta Manuwald 2001.
- 81 Titus Quinctius Atta, gest. 72 v. Chr., (zu ihm zusammenfassend Stärk 2002) gehörte zu den wichtigsten Vertretern der Togata. Von der Komödie *Aedilicia* ist über das hier zitierte Frg. 1 (Daviault 2002 = Frg. 1 Ribbeck) nur noch ein weiteres Fragment erhalten. Ich fasse *exultat planipes* als verkürzten Vergleich auf, s. dazu Kassel 1973/1991, 388–391.
- 82 Leo (in Kaibel 1899, p. 60 zu Z. 204) sah in diesem Satz „inepta compilatoris verba“; ich fasse hier *ex socis* in Anlehnung an Horaz, *Ars poetica* 80, als Chiffre für die Herkunft von Stoffen aus der griechischen Komödie auf.
- 83 Zu Pacuvius siehe Schierl 2006; die Tragödie *Chryses* (siehe die Testimonien 50–54 und die Fragmente 62–86) ist gut bezeugt, von einem *Orestes* weiß jedoch die antike Tradition außer Diomedes nichts, so dass hier möglicherweise eine Verschreibung bzw. ein Irrtum vorliegt, da eine Tragödie *Dulorestes* in den Frg. 87–118 greifbar ist. „Ähnliches“: weitere zehn Tragödien (und eine Praetexta: *Paulus*) sind für Pacuvius bezeugt.
- 84 Für Accius sind zahlreiche Tragödien (45 Titel, jedoch hierunter möglicherweise Doppelbezeichnungen für ein und dasselbe Stück) bezeugt.
- 85 Ich übernehme hier Leos Ergänzung 〈duces Romani, ut in ea〉.
- 86 Explizit für Accius sind die Praetexten (*Aenaeadae* sive) *Decius* und *Brutus* bezeugt, den Titel *Marcellus* überliefert allein Diomedes.
- 87 Hier zeigt sich, dass Diomedes (oder seine Vorlagen) wenig mit dem griechischen Satyrspiel vertraut war(en), da Busiris (für Euripides bezeugt [Fragmente in TrGF 5, Frg. 312–315], zur zugrunde liegenden Geschichte vom Fremde mordenden ägyptischen König Busiris s. die test. ebenda) wie auch Autolykos (für Euripides bezeugt [Fragmente in TrGF 5, Frg. 282–284]) keine per se lustigen Figuren waren. Pechstein 1998, 44/5, vermutet ansprechend, dass Diomedes eine Titelliste, auf der ein *Ἀὐτόλυκος σατυρικός* bzw. *Βούσιρις σατυρικός* verzeichnet waren, entsprechend missverstanden haben könnte.
- 88 Der Terminus ist nur hier belegt.
- 89 Ich übernehme hier Leos Ergänzung 〈fantium *diuerbia quam*〉. Diomedes leitet hier – nach Varro, *De lingua lat.* 6,55: *ab eodem uerbo fari fabulae, ut tragoediae et comoediae, dictae* – den Begriff *fabula* vom Verbum *fari*/sprechen, reden ab.
- 90 Horaz, *Ars Poetica* 179.
- 91 Diese Angabe ist unklar. Ist hiermit gemeint, dass der Chor sowohl (berichtend) singt als auch an der Handlung Anteil hat?
- 92 Horaz, *Ars poetica* 192.

- 93 Diomedes weicht hier mit *nouauit* wie in cap. VIII von der direkten Horaz-Überlieferung (*nudauit*) ab.
- 94 Horaz, *Ars poetica* 220–224.
- 95 Diese Zusammenstellung der Bauelemente (formal entspricht sie Aristot. Poet. Kap. 12) ist merkwürdig, sie lässt u. a. den Monolog völlig außer acht.
- 96 Der Sinn des Satzes lässt sich erkennen, doch der überlieferte Text: *diuersorum personae* ist unverständlich. Leo dachte als Möglichkeit: *diuersae actorum personae*. Denkbar wäre auch: *diuersarum actores personarum*.
- 97 Dies ist eine merkwürdige Bestimmung der Personenzahl während eines canticums, die offenbar auf griechische Dramen keinerlei Bezug nimmt, in denen eine Monodie durchaus in Gegenwart anderer Personen auf der Bühne gesungen werden kann (vgl. Eur. Ion 859–922).
- 98 Anders wiederum im griechischen Drama, wo der Chor der Alten Komödie auf 24 Choreuten begrenzt ist (s. Melampus/Diomedes, Schol. Dion. Thr. p. 18,10 Hilgard [s. oben Text 9]). Indes sind – verständlich angesichts der geringen dramaturgischen Bedeutung – die Chöre in der Neuen Komödie tatsächlich von unbestimmter Größe.
- 99 Sueton, Frg. 3, p. II, Z. 18 bei Reifferscheid 1860 (der die gesamte hier wiedergegebene Diomedes-Partie für suetonisch erachtet).
- 100 Mit Flöten, die aus dem phönizischen Raum kamen.
- 101 Man kann vermuten, dass die ‚gleichlangen‘ Flöten als Begleitung zum Gesang dienten, bei ungleichlangen Flöten die eine für Soli, die andere als Begleitung gedacht war, s. dazu Beare 1977, 168.
- 102 Vergil, *Georgica* 2, 380–384.
- 103 Apoll wird hier 1. als ‚nomius‘, νόμιος, als ‚weidender‘, d.h. Schützer der Herden, apostrophiert (hergeleitet aus dem Mythos, er habe die Herden des Admet gehütet, s. Euripides’ *Alkestis* 8), vgl. etwa Servius zu Verg. Georg. 3,2; 2. als ‚agyaiois‘, ἀγυαίος, ‚Weg-schützend‘, s. dazu Nilsson 1906, 102.
- 104 Hier wird die Metaphorik der Buchrolle verwendet: retro volentibus bezeichnet die, die eine Buchrolle ‚rückwärts‘, zum Anfang hin, zurückrollen, was hier noch durch das Objekt: prisca, die ‚Gegenstände der Vorzeit‘, verstärkt wird.
- 105 Hier wird mit ‚primus inventor‘ die griechische Denkfigur des πρώτος εὑρετής benutzt, siehe dazu Kleingünther 1933.
- 106 Hier wird nicht allein die kanonische Trias der Dichter der Alten Komödie ins Feld geführt, sondern mit der Reihenfolge (die nicht der Chronologie entspricht) Horaz, Sat. 1,4,1 ‚zitiert‘.
- 107 Hier wird prinzipiell eine literarhistorische Konstruktion aufgegriffen, die sich auch in Aristoteles’ *Poetik*, cap. 4–5, findet: dass sich eine Entwicklungslinie von der *Odyssee*/dem *Margites* über die Iambik/Archilochos zur Komödie und von der *Ilias* zur Tragödie ziehen lässt.
- 108 Dieser Satz ist offensichtlich ein Einschub, der den Versuch unternimmt, das Satyrspiel mit der römischen Satire/Lucilius zu verbinden. Grammatisch ist der ‚ut – fecisset‘-Satz zunächst merkwürdig, doch erklärt sich das Konj. Plusquamperfekt des Verbums daraus, dass hier ein konstatierendes Perfekt vorliegt, das durch das übergeordnete ‚Nebentempus‘ conscripsit zum Plusquamperfekt wird (ähnlich unten cap. IV,3). Inhaltlich nimmt dieser Satz Bezug auf Lucilius’ Unterscheidung zwischen poema und poesis (Frg. 338–340 bzw. 341–347 Marx), auf die Nonius 428,5 eingeht: *poesis est textus scriptorum, poema inventio parua* [...]. Dies lautet bei Lucilius (Frg 342): *illa poesis opus totum* („poesis ist ein Werk im Ganzen“).
- 109 Die ‚Sentenzen‘ aus Menander, die einen separaten Überlieferungsweg nahmen, dokumentieren diese Einschätzung.
- 110 ‚sales‘ steht hier für den (eigentlich ‚scharfen‘) Witz, vgl. etwa Horaz sat. 1,10,3. Der Kontrast zwischen dem auch verletzenden Witz der Alten Komödie und der Neuen Komödie mit ihren Tabus und Lizenzen des Lachens (s. dazu Fuhrmann 1976) ist evident.

- 111 Der Trimeter der Menandrischen Komödie steht der stilisierten Umgangssprache nahe.
- 112 Ob hiermit allein der Wechsel zwischen Sprechverspartien und Chören gemeint ist (wofür die Fortsetzung des Gedankens spricht) oder auch auf Solosänger verwiesen wird, ist nicht deutlich. Für letzteres spräche die wachsende Bedeutung etwa der Monodien, die sich im Euripideischen Spätwerk finden und von dort über hellenistische Solo-Arien auch in die (römische) Komödie gelangten. Siehe hierzu nach Leo 1897 zuletzt zusammenfassend Moore 2012.
- 113 Dies bezieht sich offenbar auf die Ausgaben der Komödien, in denen an Stelle eines ausgeschriebenen Chorliedes nur noch der Vermerk χοροῦ steht, so etwa Menander, Dysc. zwischen V. 232 u. 233, 426 u. 427 etc. Siehe dazu Pöhlmann 1977/1995 mit weiterer Literatur.
- 114 Siehe hierzu die das Stück eröffnende Rede des Pan in Menander, Dysc. 1–49 oder Rede der Tyche in Aspis, 97–148.
- 115 Etwas anders Plautus, *Amphitruo* 1–152, der Mercurius den Plot erläutern lässt, jedoch auch als ‚Double‘ des Sosias am Stück teilnimmt.
- 116 Welcher dritte Komödiendichter neben Plautus und Afranius im überlieferten apio beschrieben ist, bleibt unklar. Dziatzko schlug *a Pomponio* vor, was paläographisch: ap**io möglich ist.
- 117 Hier liegt das von Aristoteles, *Poetik* Kap. 9, skizzierte Konzept von der Einheit eines (nicht-episodenhaften) Stückes zugrunde.
- 118 Zum konstatierenden Konj. Plupf. siehe oben cap. II, 5. bzw. Anm. 108.
- 119 Dieser Terminus erscheint bereits bei Terenz, *Heaut. Prolog* 36.
- 120 Diese vier Begriffe (zu derartigen philologischen Viererteilung Usener 1892/1912) verwendet Donat in seiner Analyse der Terenz-Stücke, s. unten zu VII.4.
- 121 Die Lokalisierung dieses Cicero-Fragments ist umstritten, teils wird es (nach Plasberg) dem *Hortensius* Frg. 10 [ed. Grilli 2010] zugewiesen, teils (nach A. Mai) *De re publica*, Frg. (dubium) 7 Powell (aus einer Scipio-Rede?); inhaltlich wiederholt Cicero diese Bestimmung der Komödie in *Pro Rosc. Amer.* 16,47.
- 122 Amurca bzw. amurga (~ Ölschaum) bezeichnet eine wässrige Flüssigkeit, die sich als eine Art von Schaum beim Auspressen von Oliven absondert.
- 123 Hiermit wird in konfuser Weise (Weinhefe wird mit ‚Ölhefe‘ verwechselt) auf die Herleitung des Namens von der Weinhefe, τρῦξ, hingedeutet. Wessner 1902, p. 24, hat daher nach zwischen ‚tragoediam‘ und ‚dici‘ (quasi trygodiam) ergänzt.
- 124 Der lateinische Ausdruck ‚artifex‘ scheint hier auf den griechischen Terminus τεχνίτης für den ‚Berufsschauspieler‘ zu verweisen; der ‚Dichter‘ wird hingegen im Folgenden als ‚scriptor‘ bezeichnet.
- 125 Horaz, *Ars Poetica* 275–288. Das Zitat ist hier ausführlicher als das an analoger Stelle stehende Zitat bei Diomedes 3, cap. VIII.
- 126 Dieser Abschnitt wiederholt, vereinfacht und vergrößert, die Unterscheidung der Komödien-Formen, die auch Diomedes 3, cap. X, bietet.
- 127 Griechische und lateinische Begriffe zeigen auch wiederum das Bemühen, eine Gliederung in vier Rubriken zu konstruieren, auch um den Preis, dass mit συστατικός und ἐπιτιμητικός eigentlich je zwei unterscheidbare Aufgaben zusammengestellt werden. Die Betrachtungen, die in den Donat-Kommentaren, jeweils in praef. I.5, über den Prolog angestellt werden, lassen sich implizit auf diese Einleitung zurückführen.
- 128 Die Paragraphen 3 und 4 wiederholen die Vierteilung der Komödie, die Kap. IV, 5 entworfen hatte und füllen sie mit genauerer Anschauung für die einzelnen Begriffe.
- 129 Hier liegt im Lateinischen der Begriff/das Bild der ‚Verschraubung‘ zugrunde.
- 130 Diese Begrifflichkeit gebraucht Donat regelmäßig in seinen Einleitungen zu den Terenz-Komödien. Siehe Komm. zu *Adelphen*, Praef. I. 5 (p. 4 Wessner); zu *Hecyra*, Praef. I. 5 (p.

- 189–190 Wessner); zu *Phormio*, Praef. I. 5 (p. 345–346 Wessner); zu *Eunuchus*, Praef. I. 5 (p. 265–266 Wessner); zu *Andria*, Praef. I. 5, (p. 35–36 Wessner bzw. p. 2 Cioffi). Im Kommentar zu den *Adelphen* gibt er dabei offenbar sogar einen Rückverweis auf die hier vorliegende Partie (oder auf oben IV. 5?): „in hac prologus aliquanto lenior inducitur; magis etiam in se purgando quam in aduersariis laedendis est occupatus. *πρότασις* turbulenta est, *ἐπίτασις* clamosa, *καταστροφή* lenior. *quarum partium rationem diligentius in principio proposuimus, cum de comoedia quaedam diceremus.*“
- 131 In diesem Paragraphen wird das offenbar vorhandene Nebeneinander zweier Zitationsweisen (Stücktitel vor Dichtername vs. Dichtername vor Stücktitel) in ein mediengeschichtliches Nacheinander übersetzt: zuerst seien Einzelstücke publiziert worden (und hier ist es recht plausibel, dass ein Interesse am Stück, nicht am Dichter im Vordergrund stand), für die der konkrete Stücktitel entscheidend ‚auf dem Markt‘ war, erst danach Dramensammlungen eines Dichters, bei denen naturgemäß der Name des Verfassers zentral war. In welche Zeitstellung dies angesetzt wird, bleibt unklar. Für das frühe griechische Drama wäre die hier konstruierte Abfolge durchaus plausibel (und sie würde zur Bedeutung des Tragödiendixes für die Entwicklung der athenischen Buch- und Lesekultur passen, s. etwa Wilamowitz 1907, 120).
- 132 Terenz, *Andria* 726. Zu eben dieser Stelle notiert Donat in seinem Kommentar: „ex ara Apollinis scilicet, quem Ἀγυαῖον Menader vocat [...]“. - und zitiert Menander Frg. 44 PCG.
- 133 Dass das hier überlieferte foenicus auf phoenicium/fenicium (SS. ap. Clem. ad Cor. 8, siehe Souter 1949, 303) zu beziehen ist bzw. dass es besser mit faeneus (wie Heu = wertlos, so Paul. Nol. ep. 32,24; Aug. ep. 140,13) in Verbindung zu bringen ist, scheint wenig plausibel. Mit Verweis auf Juv. 3,168 und Vegetius, De re mil. 4,37 hat Kassel 1962a/1991, m.E. überzeugend, venetus vorgeschlagen. Das von Stagni bzw. Lucarini (und von Cioffi in den Text aufgenommene) pannuceus („aus Lumpen/Flicken“) ist zwar von der Sache her denkbar, liegt jedoch paläographisch nicht nahe.
- 134 Im Begriff *diverbium* ist hier also auch der Monolog enthalten.
- 135 Die hier vorgenommene Zweiteilung in ‚*diverbium*‘ und ‚*canticum*‘ findet sich auch in der philologischen Notiz ‚DV‘ bzw. ‚C‘, mit der in einigen Plautushandschriften entsprechende Partien überschrieben sind, s. hierzu Ritschl 1871, der zudem zeigt, dass mit DV nur iambische Senare, mit C aber alle anderen Versmaße, unter ihnen auch die trochäischen Senare bezeichnet sind.
- 136 Siehe zum Folgenden Ritschl 1871, 629.
- 137 Ritschl 1871, 629, hat darauf hingewiesen, dass sich vor einigen Cantica die Buchstaben (bzw. ‚Zahlzeichen‘) MMC finden, die er mit ‚mutatis modis cantici‘ auflöst.
- 138 Ausgeschrieben findet sich eine derartige Angabe etwa in Donat, Com. Eun. praef. I,7: [...] et cantica saepe mutatis modis exhibita sunt.
- 139 D.h. gleich lange Flöten.
- 140 Zu den Bezeichnungen der Flöten als rechte und linke s. Varro, *De re rustica* 1,2,15, der die eine (wohl die rechte) mit der Funktion *incentiva* – Melodie führend –, die andere mit der Funktion *succentiva* – begleitend? – belegt. Zu den verschiedenen Tönhöhen s. auch Ps.Plut. De mus. 19, sowie insgesamt W. Vetter, s.v. Tibia 1, RE VI A, 1936, 808–812.
- 141 Die ‚sarranischen‘ oder tyrischen Flöten waren *tibiae pares* (s. Vetter 810); das Adjektiv steht hier also falsch.
- 142 Die Glosse CO350 gibt offenbar – scheinbare – Synonyme für den Begriff *comedia*: Ob die Gleichsetzung mit *Historia* bereits das mittelalterliche Verständnis von *comedia* als Erzählung mit glücklichem Ausgang (so etwa im Titel Dantes ‚Göttlicher Komödie‘) vorbereitet, kann hier offenbleiben. ‚*draconedia*‘ ist sonst nicht nachweisbar, also wohl eine ‚*vox nihili*‘: Usener 1873/1914 las ‚*tragoedia*‘, nahm also eine Verschreibung an – damit würde in CO350

Komödie als Teil einer ‚Gattungstrias‘: Historie, Tragödie, Komödie bestimmt. Andererseits ist nicht auszuschließen, dass in *dragonedia* eine Verballhornung eines Begriffs vorliegt, der im Zusammenhang mit den vorausgehenden Lemmata, die um den Begriff ‚comedere‘ (essen) kreisen, steht, vgl. etwa CO₃₄₇: *comedendum carniū: manducandarum* („zu ver-
speisender Fleischspeisen: zu verkauender [Speisen]“).

- 143 Bei Isidor nicht nachweisbar, dafür in den Glossen des Placidus, s.o. Einleitung zu Text 15.
- 144 Dieser Name ist freilich nur durch Konjekture hergestellt; die Handschriften führen dagegen auf Arion als Erfinder.
- 145 Usener 1873/1914, 422 Anm. 55 ändert den Text ‚contulerunt (non) magnas‘, d. h. „aber die ersten (sc. Dichter) überführten sie in nicht so umfangreiche dramatische Geschichten, so dass sie etc.“.
- 146 Nach Charisius (p. 161 Barwick) liegt hier ein Zitat aus Furius Bibaculus (Frg. 6a [von Büchner/Blänsdorf als dubium eingestuft] FPL) vor, das prägnant die doppelte Leistung des Livius Andronicus als Tragödien- wie als Komödiendichter herausheben soll.
- 147 Diese Definition (und Kurzcharakteristik) der Neuen Komödie basiert auf Isidor, etym. 18,46.
- 148 Die Information über Aristarch als Vorlage für Ennius findet sich nur hier. Ennius hat – nach Ausweis der Fragmente – mindestens 20 Tragödien (nach griechischen Vorbildern) verfasst, allerdings ist es für die Titel/Fragmente, die ihrerseits auf verlorene Euripides- bzw. Aristarch-Dramen verweisen könnten, bisweilen unmöglich, die entsprechenden Vorbilder genau zu bestimmen. Auf Euripides könnten die Ennius-Tragödien *Alexander*, *Hecuba*, *Iphigenia* und *Medea* basieren, auf Aischylos die *Eumenides*. Aristarch von Tegea (TrGF Nr. 14) war ein Zeitgenosse des Euripides, der 70 Tragödien verfasst haben soll. Allerdings sind nur drei Titel aus dieser Produktion bezeugt: *Asklepios*, *Tantalos*, *Achilleus*. Aufgrund der Namensgleichheit kommt der *Achilleus* als Vorlage für Ennius’ *Achilles* in Betracht.
- 149 Wiederholung aus CO₃₅₃.
- 150 Aus Isidor, etym. 19,34,6.

BEILAGE: DIE KOMÖDIE ÜBER DAS DRAMA

A. Pherekrates, *Cheiron* F 155 PCG (aus Ps.Plutarch, *De musica* 1141C)

Pherekrates gehörte zu den Dichtern der Alten Komödie in der Generation vor Aristophanes. Im Anonym. *Peri Komodias* III (oben Text 6, § 8) wird er in einem Katalog gemeinsam mit Epicharm, Magnes, Kratinos, Krates, Phrynichos, Eupolis und Aristophanes als Vertreter einer Komödienform genannt, die nicht an einer (realistischen = ‚wahren‘) Handlung, sondern gut-ankommenden Scherzen orientiert war (ποιηται οὐχ ὑποθέσεως ἀληθοῦς, ἀλλὰ παιδιᾶς εὐτραπέλου). Siege an den Dionysien um die Mitte der 40er Jahre des 5. Jh. (IG² 2325.56 = test. 5 PCG) und den Lenäen der späten 30er Jahr (IG² 2325.122 = test. 6) sind erschließbar, ein Sieg 437 (test. 2) ist bezeugt. Die spätere Antike kannte 18 Stücke von ihm (test. 3), 18 Titel sind bezeugt, 288 Fragmente erhalten. In der Ps.Plutarchischen Schrift *De Musica* (s. Lasserre 1954) ist das mit 28 Versen größte Bruchstück aus der Komödie *Cheiron* (Name nach dem legendären Erzieher des Achill) erhalten, ein Stück, in dem es offenbar um dem Verfall der Musik durch Innovationen im späteren 5. Jh. ging, was im Fragment selbst in einer Allegorie zur Darstellung gebracht wird: Die als Frau personifizierte Musik (hier auch als Dichtung/Poiesis bezeichnet) beklagt vor einer weiteren Frauengestalt, der personifizierten Gerechtigkeit, was vier Männer (= Dichter/Musiker) ihr angetan haben. Die Veränderungen der Musik/Dichtung durch diese Dichter werden dabei in die Bildwelt sexueller Vergehen transponiert. Siehe zu diesem Fragment zusammenfassend Süß 1967 und Olson 2007, 182–186 (dieser Kommentar ist für das Folgende zentral).

[ὕστερον δὲ καὶ τοῦτο διεφθάρη, ὥς καὶ Φερεκράτη τὸν κωμικὸν εἰσαγαγεῖν τὴν Μουσικὴν ἐν γυναικείῳ σχήματι ὅλην κατηκισμένην τὸ σῶμα· ποιεῖ δὲ τὴν Δικαιοσύνην διαπυνθανομένην τὴν αἰτίαν τῆς λώβης καὶ τὴν Ποίησιν λέγουσαν.]

Λέξω μὲν οὐκ ἄκουσα· σοί τε γὰρ κλύειν
ἐμοί τε λέξαι θυμὸς ἡδονὴν ἔχει.
ἐμοί γὰρ ἤρξε τῶν κακῶν Μελανιππίδης,
ἐν τοῖσι πρῶτος δὲ λαβὼν ἀνήκέ με
χαλαρωτέραν τ' ἐποίησε χορδαῖς δώδεκα.
ἀλλ' οὖν ὅμως οὗτος μὲν ἦν ἀποχρῶν ἀνὴρ
ἐμοιγε (...) πρὸς τὰ νῦν κακά.
Κινησίας δέ (μ') ὁ κατάρατος Ἀττικὸς

ἔξαρμονίους καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στροφαῖς
 ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως 10
 τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,
 ἀριστερ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιά.
 ἀλλ' οὖν ἀνεκτὸς οὗτος ἦν ὅμως ἐμοί.
 Φρύνις δ' ἴδιον στρόβιλον ἐμβαλὼν τινα
 κάμπτων με καὶ στρέφων ὅλην διέφθορεν, 15
 ἐν πεντε χόρδαις δώδεχ' ἁρμονίας ἔχων.
 ἀλλ' οὖν ἔμοιγε χούτος ἦν ἀποχρῶν ἀνὴρ·
 εἰ γάρ τι κάξήμαρτεν, αὐτὶς ἀνέλαβεν.
 ὁ δὲ Τιμόθεός μ', ὦ φιλτάτη, κατορώρυχεν
 καὶ διακέκναικ' αἰσχιστα. (Δικ.) Ποῖος οὕτοσι 20
 (ὁ) Τιμόθεος; (Μουσ.) Μιλήσιός τις πυρρίας.
 κακά μοι παρέσχεν οὗτος, ἅπαντας οὓς λέγω
 παρελήλυθεν, ἄγων ἐκτραπέλους μυρμηκίας.
 κἂν ἐντύχη πού μοι βαδιζούση μόνη,
 ἀπέλυσε κἀνέλυσε χορδαῖς δώδεκα. 25

(καὶ Ἀριστοφάνης ὁ κωμικὸς μνημονεύει Φιλοξένου καὶ φησιν ὅτι εἰς τοὺς κυκλίους χοροὺς τοιαῦτα μέλη εἰσηνέγκατο. ἡ δὲ Μουσικὴ λέγει ταῦτα·)

ἔξαρμονίους ὑπερβολαίους τε ἀνοσίους
 καὶ νιγλάρους, ὥσπερ τε τὰς ῥαφάνους ὅλην
 καμπῶν με κατεμέστωσε {...}

[Später wurde auch dies (Ps.Plut. spricht davon, dass die Poesie/Musik in der vorausgehenden Zeit noch den Vorrang vor den Solisten gehabt habe) zugrunde gerichtet, so dass der Komödiendichter Pherekrates die Musik im Gewand einer Frau auf die Bühne bringen konnte, die überall an ihrem Körper misshandelt worden ist. Er lässt die Gerechtigkeit nach der Ursache der Schändung fragen und die Poiesis sagen:]

„Ich werde es nicht unfreiwillig sagen, denn für dich zu hören,
 für mich zu sagen hat das Herz Freude.
 Mit meinem Unglück begann Melanippides,¹
 der als erster von ihnen mich packte und lockerte
 und loser machte mit zwölf Saiten.²

1 Melanippides war ein Dithyrambendichter der zweiten Hälfte des 5. Jh., der nach Arist. Rhet. 1409b 26–29 die strophische Kompositionsform aufgab und dem Flötenspiel Autonomie gegenüber dem Gesang einräumte (s. De mus. 1141d), Fragmente: PCG 757–766.

2 Bezeichnet wird hier die Lösung der Musik vom Gesang bzw. der Dichtung als ‚Lockerung‘, die zugleich sexuell als erster Beischlaf gedacht ist; die zwölf Saiten bezeichnen die (vielen)

Aber dennoch: dieser war noch ein brauchbarer Mann
für mich (...) im Vergleich zu meinem Unglück jetzt.
Kinesias, der verfluchte Mann aus Attika,³
dichtete die Harmonie verlassende Wendungen in seinen Strophen
und zerstörte mich so, dass in der Dichtung
von Dithyramben, wie auf (spiegelnden) Schilden
als seine Linke erscheint die Rechte.⁴
Aber auch dieser war mir noch erträglich.
Phrynis⁵ warf eine Art persönlichen Wirbels auf mich,
mich biegend und verdrehend hat er mich ganz zerstört,
fesselnd in fünf Saiten mit zwölf Harmonien.
Aber für mich war auch dieser noch ein brauchbarer Mann.
Denn wenn er etwas falsch machte, hat er es wieder hergestellt.
Timotheos⁶ hat mich, meine liebste Freundin, begraben
Und auf's schändlichste zerrieben.⁷ [Gerechtigkeit:] Was für einer ist dieser
Timotheos? [Musike:] Ein Rotschopf aus Milet,
er hat mir Schlimmes angetan, alle, die ich nenne,
übertroffen, indem er mich auf Ameisenpfade führte.

Töne, die Melanippides' Musik verwendet, die über das zuvor verwendete Spektrum hinausgehen (und daher die Poesie weniger konzentriert, d.h. ‚loser‘ erscheinen lassen, zumal bei Aufgabe der strophischen Kompositionsform, die üblicherweise ‚Halt‘ gibt).

- 3 Der Dithyrambendichter Kinesias (wenige Fragmente in PCG 774–776) wird ausführlich in Aristoph. *Vögel* (V. 1372–1409) verspottet, er ist ein häufiger Gast im Spott der Alten Komödie (vgl. Platon Com. F 200; Strattis F 14–22 [sogar als Titelheld!] PCG).
- 4 Hiermit scheint Kinesias vorgeworfen zu werden, dass er den Dithyrambos durch besondere harmonische Modulationen gleichsam ‚spiegelverkehrt‘ (möglicherweise mit entsprechenden Schwierigkeiten, dazu die üblichen Chortanz-Bewegungen ausführen, vgl. den Spott über Kinesias' Tanz in Aristoph. *Fröschen* 152–153) komponiert hat. Die Terminologie der ‚Verbiegung‘ (καμπὰς ἐν ταῖς στροφαῖς) evoziert zugleich anatomische Verrenkung.
- 5 Der Kitharode Phrynis von Mytilene wird auch von Aristoph. *Wolken* 971 für die neuartigen Wendungen seiner Musik (aus konservativer Sicht des ‚stärkeren Logos‘) kritisiert, er soll an den Panathenäen gewonnen haben (zu einem unklaren Zeitpunkt im 5. Jh.: ἐπὶ Καλλίου, Schol. Aristoph. Nub. 969–971). Timotheos (PMG 802, 2) rühmt sich eines Sieges über ihn, den ἰωνοκάμπτας (‚Ionischbieger‘).
- 6 Timotheos von Milet (ca. 450 bis um die Mitte des 4. Jh.), ein bemerkenswerter Neuerer in der lyrischen Dichtung (Fragmente PMG 777–804), von dessen Nomos *Die Perser* durch einen Papyrus der größere Teil erhalten ist, rühmte sich selbst u.a. damit, die Saitenzahl der Kithara auf elf erhöht zu haben (PMG 791, 229–231); Aristot. bezieht sich in der *Poetik* mehrfach auf ihn und seine Dichtungen *Kyklops* und *Skylla* (1448a 15; 1454a 31, s. ad loc. zu weiterer Lit.).
- 7 Der Vorwurf läuft darauf hinaus, dass Timotheos (zugunsten der Instrumentalmusik?) die Dichtung aufgegeben oder ‚unsichtbar‘ gemacht habe, mit möglicher sexueller Doppeldeutigkeit beim Terminus διακναίειν. Dieser Vorwurf ist angesichts der durchaus nicht geringen Sprachkunst der *Perser* nicht leicht nachzuvollziehen (leichter hingegen im Fall der *Skylla* mit der besonderen Inszenierung).

Und wenn er mich auf einem Spaziergang allein traf,
zog er mich aus und löste mich auf mit zwölf Saiten.⁸

[*Einschub Ps.Plut.*: Auch der Komödiendichter Aristophanes erwähnt Philoxenos⁹ und sagt, dass er in seine kyklischen Chöre derartige Lieder einfügte. Die Musike fährt mit folgendem fort:]

[...]

Unharmonische [?] und ruchlose Zusatznoten
und Gequietsch[?]¹⁰ und wie Kohlstengel
stopfte er mich ganz voll mit Raupen.¹¹

8 Hier wird Timotheos offenbar eine undurchsichtige Sprach- und Melodiegestaltung („Ameisenpfade“, vgl. die Charakterisierung der Lyrik des Agathon in Aristoph. Thesm. 100) sowie in der Solo-Musik (βαδίζουσα μόνη) ein virtuoser, die Poesie „bloßstellender“ Gebrauch der Kithara vorgeworfen.

9 Der insbesondere wegen seines *Kyklops* berühmte Dithyrambendichter Philoxenos von Kythera (PMG 814–835) wird von Aristot. *Poetik* 1448a 15 in einem Atemzug mit Timotheos genannt; warum er hier angeführt wird, ist nicht ganz klar; es ist nicht ausgeschlossen, dass die folgenden Verse der Musike sich auf ihn, nicht mehr auf Timotheos beziehen.

10 Das Wort sollte einen musikalischen Klang/Ton bezeichnen; unklar ist, welchen.

11 Hier scheint die Überfülle der Töne in der Musik des (neuen) Dithyrambos bezeichnet zu werden; das Bild von den Raupen und dem Kohl, der gestopft wird, könnte sexuell aufgeladen gedacht sein.

B. Antiphanes, *Poiesis* F 189 PCG (aus Athenaios 6, 222A)

Antiphanes (geb. um 405, gest. um 330, s. test. 1 PCG = Suda α 2735) gehörte zu den produktivsten Komödiendichtern des 4. Jh. Die antike Literaturkritik verzeichnete 280 bzw. sogar 365 Stücke aus seiner Feder, er gewann achtmal den Wettbewerb an den Lenäen (IG² 2325. 146 = test. 4) und wohl fünfmal an den Dionysien (test. 1). Es sind 327 Fragmente erhalten und 138 Stücktitel bezeugt. Athenaios (6, 222a) überliefert ein längeres Zitat aus einer Komödie mit dem Titel *Poiesis*, „Dichtung“ – es ist das einzige Fragment, das aus diesem Stück überliefert ist. (Die wichtigste Literatur zum Fragment in PCG Vol. 2, 313 bzw. 419; sowie – mit Kommentar [im Folgenden benutzt] Olson 2007, 172–175.) Eine besondere Bedeutung kommt diesem Fragment zu, weil es die von Aristoteles, *Poetik* Kap. 9, 1451b 11–16, für die Komödien-Dichtung skizzierte Form, einen Plot zu erarbeiten, aus Sicht der Komödie selbst bestätigt (s. dazu Lowe 2000).

[Ἐπειδὴ ἀπαιτεῖς συνεχῶς ἀπαντῶν, ἐταῖρε Τιμόκρατες, τὰ παρὰ τοῖς δειπνοσοφισταῖς λεγόμενα, καινὰ τινα νομίζων ἡμᾶς εὐρίσκειν, ὑπομνήσομέν σε τὰ παρὰ Ἀντιφάνει λεγόμενα ἐν Ποίῃσει τόνδε τὸν τρόπον.]

(...) μακάριόν ἐστιν ἡ τραγωδία
 ποίημα κατὰ πάντ', εἴ γε πρῶτον οἱ λόγοι
 ὑπὸ τῶν θεατῶν εἰσιν ἐγνωρισμένοι,
 πρὶν καὶ τιν' εἰπεῖν· ὥσθ' ὑπομνήσασαι μόνον
 δεῖ τὸν ποιητὴν. Οἰδίπουν γὰρ † φῶ † 5
 τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἴσασιν· ὁ πατὴρ Λαῖος,
 μήτηρ Ἰοκάστη, θυγατέρες, παῖδες τίνες,
 τί πείσεθ' οὗτος, τί πεπόνηκεν. ἂν πάλιν
 εἴπῃ τις Ἀλκμέωνα, καὶ τὰ παιδία
 πάντ' εὐθὺς εἴρηχ', ὅτι μανεῖς ἀπέκτονε 10
 τὴν μητέρ', ἀγανακτῶν δ' Ἄδραστος εὐθέως
 ἤξει πάλιν τ' ἄπεισι (...)

(ἔπει)θ' ὅταν μῆθ' ἐν δύνωντ' εἰπεῖν ἔτι,
 κομιδῇ δ' ἀπειρήκωσιν ἐν τοῖς δράμασιν,
 αἵρουσιν ὥσπερ δάκτυλον τὴν μηχανήν, 15
 καὶ τοῖς θεωμένοισιν ἀποχρώντως ἔχει.
 ἡμῖν δὲ ταῦτ' οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ πάντα δεῖ
 εὐρεῖν, ὀνόματα καινά, (...)

(...) κάπειτα τὰ † διωκημένα 20
 πρότερον, τὰ νῦν παρόντα, τὴν καταστροφὴν,
 τὴν εἰσβολήν. ἂν ἐν τι τούτων παραλίπῃ

Χρέμης τις ἢ Φείδων τις, ἐκσυρίττεται.
Πηλείδῃ δὲ ταύτ' ἔξεστι καὶ Τεύκρῳ ποεῖν.

[Athenaios:

Da du beständig fragst, wenn wir uns treffen, Freund Timokrates, was bei den Gelehrten beim Gastmahl gesprochen wird, in der Meinung, wir würden bestimmtes Neues herausfinden, werde ich an das erinnern, was bei Antiphanes in der *Poiesis* auf folgende Weise formuliert wird:]

[...] ¹² Eine glückselige Art von Dichtung ist die Tragödie
in jeder Hinsicht, zumal wenn, erstens, die Plots ¹³
von den Zuschauern erkannt sind,
bevor auch nur irgendjemand spricht: daher nur in Erinnerung rufen
muss der Dichter. Denn wenn Oedipus sich sage ¹⁴,
wissen sie all das andere: Der Vater Laios,
die Mutter Iokaste, Töchter, Söhne manche.
Was Oedipus erleiden wird, was er getan. Wenn wiederum
jemand sagt: „Alkmaion“ ¹⁵, hat er dessen Kinder
allesamt stracks genannt, dass er im Wahn ermordete
die Mutter, Adrastos ¹⁶ zürnend sofort
wird kommen und wieder weggehen (...)
Dann, sobald sie gar nichts mehr sagen können,
und ganz und gar ermattet sind in ihren Dramen,

¹² Die Instanz des Sprechers der Verse ist unklar; aus V. 17 wird erkennbar, dass es sich um einen Vertreter der Komödiendichter (oder in Analogie zum Makarismos der Tragödie in V.1–2: die Komödie selbst) handeln sollte.

¹³ Der griechische Terminus ὁ λόγος, οἱ λόγοι bezeichnet hier wie in Kratinos F 193,1 PCG die ‚Story‘ eines Dramas, ähnlich Aristot. *Poetik* Kap. 17, 1455a 34 u. 55b 17 (s. Kommentar ad loc.).

¹⁴ V. 5 ist metrisch nicht vollständig; am leichtesten lässt sich eine entsprechende Ergänzung bei φῶ vornehmen, allerdings sind verschiedene gleichwertige Ergänzungen möglich (s. die in PCG im app. ad loc. verzeichneten Vorschläge).

¹⁵ Aristot. *Poetik* Kap. 13, 1453a 18–22 gibt einen Katalog, der die Namen der Figuren enthält, um die die ‚schönsten‘ Tragödie konstruiert werden können und die daher in seiner Gegenwart im Zentrum der Tragödiendichtung stehen. Der Katalog wird eröffnet mit: οἷον περὶ Ἀλκείωνα καὶ Οἰδίπουν κτλ.

Der Alkmaion-Stoff gehört zum Thebanischen Sagenkreis: Alkmaion muss auf Befehl seines vor Theben gefallenen Vaters Amphiaraios (s. Kommentar zu Kap. 14, 1453b 22–25) seine Mutter Eriphyle töten, er selbst wird dafür im Auftrag des Königs Phegeus von Psophis umgebracht, wofür seine Söhne Akarnan und Amphoterios den Phegeus töten.

¹⁶ Der Zorn des Adrast (wegen der Ermordung seiner Tochter Eriphyle) lässt sich im Sagen-geschehen nicht genau lokalisieren, vielleicht gehört er in die Vorgeschichte des Zugs der Epigonen.

heben sie wie einen Finger¹⁷ den Theaterkran,¹⁸
 und den Zuschauern ist es genug.
 Uns steht dies nicht zu Gebote, sondern alles müssen wir
 erfinden, neue¹⁹ Namen <...>
 <...>²⁰ und das,† was sich ereignet²¹
 zuvor, was jetzt vorliegt, die Schlusswendung,
 die Einführung²² – wenn nur eins davon übergeht
 ein Chremes oder ein Pheidon,²³ wird er ausgezischt.
 Ein Peleus darf dies tun wie auch ein Teukros.²⁴

17 Das Emporstrecken des Fingers ist im Pankration oder Faustkampf die Geste, mit der ein Kämpfer seine Aufgabe signalisiert und den Kampf zum Abbruch bringt.

18 Ähnlich bereits die ironische Feststellung in Platon, *Kratylos* 425D οἱ τραγωδοποιοὶ ἐπειδὴν τι ἀπορώσιν ἐπὶ τὰς μηχανὰς καταφεύγουσι θεοὺς αἰροντες.

19 Hier als impliziter Gegensatz zu den tradierten Namen der Tragödie, vgl. Aristot. *Poetik* Kap. 9, 1451b 15: ἐπὶ δὲ τῆς τραγωδίας τῶν γενομένων ὀνομάτων ἀντέχονται.

20 Kaibel ergänzte <καινὰ πράγματα/ καινοὺς λόγους>: <neue Geschehnisse, neue Reden/Stoffe>.

21 Das überlieferte διωκόμενα ergibt keinen Sinn, leichte und gleichwertige Änderungen, die den erforderlichen Sinn: ‚das Zugrunde-Liegende‘, das ‚Geschehene‘ stehen zur Verfügung, s. den app. crit. in PCG ad loc.

22 Die Termini bezeichnen offenbar nicht in einem technischen Sinn die Teile einer Komödie, sondern die Teile eines Plots einer Komödie, die ‚Einleitung‘ wäre das, wie es zu der Konstellation, die in der Handlung dargestellt wird, gekommen ist, und diese Einleitung muss eine der Figuren des Stückes mitteilen und darf davon nichts vergessen/auslassen.

23 Mit Chremes und Pheidon werden ‚Allerweltsnamen‘ – ohne aristokratischen Familienhintergrund – angeführt.

24 Ein ‚Peleus‘ (der Vater des Achill) oder ‚Teukros‘ (der Bruder des ‚Großen‘ Ajas) kann sich darauf verlassen, dass die Grundzüge des Troja-Mythos einschließlich der Geschichten der einzelnen Helden bekannt sind.

C. Timokles, *Die Frauen beim Dionysos-Fest*, F 6 PCG
(aus Athenaios 6, 223B)

Timokles (er ist zu unterscheiden von dem namensgleichen Tragiker TrGF 86) gehört gewiss eher in die zweite Reihe der athenischen Komödiendichter des 4. Jh. In schriftlich ist ein Lenäensieg in den späten 30er Jahren bezeugt (IG² 2325, 158), sonst finden sich keine weiteren Nachrichten zur Person oder zu Lebensumständen. 42 Fragmente und 27 Stücktitel liegen vor, unter den Stücktiteln solche mit Bezug zur Lokalhistorie (*Die Männer von Marathon*) oder zur Mythenparodie (*Orestes*); ein Fragment aus der Komödie *Delos* (oder *Delios*) verweist auf die Bestechlichkeit des Demosthenes im Zusammenhang mit der sog. Harpalos-Affäre (F 4). Das folgende vorgestellte F(ragment) 6 (mit Abstand das meistbehandelte der Fragmente des Timokles, s. PCG 7, p. 759 u. Olson 2007, 169–172 [mit Kommentar, der im Folgenden benutzt ist]) ist deswegen von besonderem Interesse, weil es über die Wirkung tragischer Stoffe auf den Rezipienten handelt.

Der Titel – Die Frauen (wörtlich:), die ein Dionysos-Fest feiern – deutet auf eine besondere Konstellation: Die Durchführung (und die Organisation) der Dionysien ist nicht Aufgabe der Frauen. Timokles lässt sie offenbar etwas usurpieren, das traditionell im Bereich der Männer liegt. Warum die Frauen an den Dionysien Interesse habe, ist unklar. Wenn sie aber ein solches Fest betreiben, gehört die Tragödie zur Ausstattung des Festes. Im Fragment wird also die Antwort auf die Frage nach dem Nutzen der Tragödie gegeben; man kann vermuten, dass die die Frauen bei Timokles für ‚ihr‘ Fest auch über eine Tragödien-Aufführung debattierten.

[Τιμοκλῆς ὁ κωμωδιοποιὸς κατὰ πολλὰ χρησίμην εἶναι λέγων τῷ βίῳ τὴν τραγωδίαν φησὶν ἐν *Διονυσιαζούσαις*.]

ὦ τάν, ἄκουσον, ἦν τί σοι δοκῶ λέγειν.
 ἄνθρωπός ἐστι ζῶον ἐπίπονον φύσει,
 καὶ πολλὰ λυπῆρ' ὁ βίος ἐν ἑαυτῷ φέρει.
 παραψυχὰς οὖν φροντίδων ἀνεύρετο
 ταύτας· ὁ γὰρ νοῦς τῶν ἰδίων λήθην λαβὼν
 πρὸς ἄλλοτρίῳ τε ψυχαγωγηθεὶς πάθει,
 μεθ' ἡδονῆς ἀπῆλθε παιδευθεὶς ἅμα.
 τοὺς γὰρ τραγωδοὺς πρῶτον, εἰ βούλει, σκόπει
 ὡς ὠφελοῦσι πάντας· ὁ μὲν ὦν γὰρ πένης
 πτωχότερον αὐτοῦ καταμαθὼν τὸν Τήλεφον
 γενόμενον ἤδη τὴν πενίαν ῥᾶον φέρει.
 ὁ νοσῶν τι μανικὸν Ἀλκμέων' ἐσκέψατο.
 ὀφθαλμῖα τις· εἰσὶ Φινεΐδαι τυφλοί.
 τέθνηκέ τῳ παῖς· ἡ Νιόβη κεκούφικε.

5

10

χωλός τις ἐστίν· τὸν Φιλοκτῆτην ὄρᾳ.
 γέρων τις ἀτυχεῖ· κατέμαθεν τὸν Οἰνέα.
 ἅπαντα γὰρ τὰ μείζον' ἢ πέπονθέ τις
 ἀτυχήματ' ἄλλοις γεγονότ' ἐννοούμενος
 τὰς αὐτὸς αὐτοῦ συμφορὰς ἤττον στένει.

15

[Athenaios:

Der Komödiendichter Timokles sagt, dass in vielerlei Hinsicht nützlich für das Leben die Tragödie sei, und sagt in den *Frauen am Dionysosfest*:]

Mein guter Mann, höre, ob ich Dir etwas von Belang zu sagen scheine.
 Der Mensch ist von seiner Natur aus ein Lebewesen, das es mit Mühen zu tun hat,
 und viel Betrübliches trägt sein Leben in sich.
 Daher erfand er diese Erleichterungen für seine Sorgen
 Denn sein Sinn, der Vergessen für die eigenen Probleme ergreift
 und bei fremden Leid in seiner Seele erfasst wird,
 geht mit Freude und zugleich belehrt davon.²⁵
 Als erstes schau auf die Tragöden²⁶, wenn du willst,
 wie sie allen nützen. Denn der, der arm ist,
 erfährt, dass zu einem größeren Bettler als er selbst Telephos²⁷
 geworden ist, und schon trägt er seine Armut leichter.
 Der irgendwie Kranke pflegt auf den rasenden Alkmaion zu sehen.
 Augenkrankt ist jemand: die Phineus-Söhne²⁸ sind blind.
 Ein Kind starb jemandem: Niobe²⁹ macht es ihm leicht.
 Lahm ist jemand: den Philoktet³⁰ sieht er.

25 Diese Funktionalisierung der Perzeption fremden Leides (präfiguriert bei Gorgias, Hel. 8–9, s.o.) arbeitet mit den Kategorien ‚delectare‘ (μεθ’ ἡδονῆς) und ‚prodesse‘ (παιδευθείς), die im Kern der Aristotel. *Poetik*, Kap. 4 (wenn auch dort mit anderer Herleitung) eingeschrieben sind.

26 Der Terminus τραγωδός bezeichnet hier prägnant den Tragöden als Dichter und zugleich als Tragödienschauspieler, der eine bestimmte Rolle spielt

27 Insbesondere der (verlorene) *Telephos* des Euripides (s. Preiser 2000) führte den mysischen König als archetypischen Bettler im Heerlager der Griechen vor, s. die Parodie in Aristoph. *Acharn.* V. 418ff.

28 Die Söhne des Phineus (der selbst blind ist) waren durch Intrigen ihre Stiefmutter Idaia geblendet worden, vgl. Soph. *Ant.* 970–976; zwei verlorene Tragödien des Sophokles, *Phineus* A/B (TrGF 4, F 704–717) behandelten diesen Stoff, Aristot. bezieht sich in *Poetik* Kap. 16, 1455a 10–12 auf die Anagnorisis ἐν τοῖς Φινείδαις.

29 Niobe, die ihre (14) Kinder verliert (ihre Trauer ist bereits in Il. 24, 602–617 ein ‚mythologisches Exemplum‘), ist als Tragödiensujet für Aischylos (TrGF 3, 154a–167) und Sophokles (TrGF 4, 441a–451) nachweisbar.

30 Philoktet war in der Version der Tragiker Aischylos, Euripides und Sophokles (dessen *Philoktet* von 409 erhalten ist) wegen einer eitrigen, nicht heilenden schmerzhaften Wunde am Fuß von den Griechen auf der Fahrt nach Troja auf der Insel Lemnos ausgesetzt worden.

Ein Greis ist im Unglück: Er pflegt vom Los des Oineus³¹ zu lernen.³²
Denn wenn man wahrnimmt, dass alle Unglücksfälle schlimmer
Als man's selbst erlebt, anderen zugestoßen sind,
stöhnt man selbst weniger über die eigenen Unbillen.

³¹ Oineus, der König von Kalydon wurde von den Söhnen seines Bruders in ein schimpfliches Exil vertrieben (sein Elend ist Gegenstand in Aristoph. *Acharn.* 418–419), sein Enkel führte ihn in die Heimat zurück; Oineus-Tragödien sind bezeugt für Euripides (TrGF 5, 558–570), Ion (TrGF 19 F 36–41b) und Philokles (TrGF 24 T 1).

³² Im Beispiel-Katalog V. 12–16 ist die Tempusgebung des jeweiligen impliziten Apodosis-Teils bemerkenswert: Aorist (12 u. 16), Präsens (13), Perfekt (14). Siehe zu dieser Struktur K.-G. II, 233–234.

D. Xenarchos, *Porphyra/die "Purpurfarbene"?*, F 7, 1–5 PCG
(aus Athenaios 6, 225C)

Xenarchos, ein Komödiendichter des 4. Jh., ist als Person und Poet weitgehend unbekannt: 14 Fragmente und 8 Stücktitel lassen keine Schlüsse zu, inwiefern oder ob man ihn der ‚Mittleren‘ Komödie zurechnen sollte. Das hier mit seinem Beginn zitierte Fragment 7 PCG ist wegen der pointiert-polemischen Einstufung der Dichter interessant, die parodisch den positiv konnotierten Fischhändlern gegenübergestellt sind. (Text in PCG 7 mit Lit. p. 791 bzw. 797). Wie bei Antiphanes setzt auch Xenarch einen besonderen Nachdruck auf die mangelnde ‚Originalität‘ der Dichter (wohl, weil sie Mythen behandeln, die allgemein bekannt sind).

Ξέναρχος Πορφύρα·

οἱ μὲν ποιηταὶ (φησὶ) λῆρός εἰσιν· οὐδὲ ἐν
καινὸν γὰρ εὐρίσκουσιν, ἀλλὰ μεταφέρει
ἕκαστος αὐτῶν ταῦτ' ἄνω τε καὶ κάτω.
τῶν δ' ἰχθυοπωλῶν φιλοσοφώτερον γένος
οὐκ ἔστιν οὐδὲν οὐδὲ μᾶλλον ἀνόσιον.
[...]

5

Die Dichter sind (bloße) leere Schwätzer. Nicht ein einzig
Neues erfinden sie nämlich noch, sondern es wendet
jeder einzelne von ihnen dasselbe nach oben und unten.
Kein philosophischeres Geschlecht gibt es dagegen und kein
ruchloseres als das der Fischhändler.
[...]

BIBLIOGRAPHIE

Mit Autor oder Kurztitel zitiert:

- Bonitz: H. Bonitz, *Index Aristotelicus*, Berlin 1870 (ND. Graz 1955).
- CGL: G. Goetz (Hg.), *Corpus glossarium Latinorum*, 7 Bde., Leipzig 1888–1923.
- DK: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Griechisch und Deutsch von H. Diels, hg. V. W. Kranz, 3 Bde. 6. Aufl. 1951/1952.
- DNO: S. Kansteiner, K. Hallof, L. Lehmann, B. Seidensticker, K. Stemmer (Hgg.), *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, 5 Bde., Berlin 2014.
- Du Cange: Carolus Du Fresne, dominus Du Cange, *Glossarium ad Scriptores Mediae et Infimae Graecitatis*, 2 Bde, Lyon 1588 (Ndr. Paris 1943).
- FGrHist: F. Jacoby (ed./komm.), *Die Fragmente der griechischen Historiker*, Berlin 1923–Leiden 1959 & Felix Jacoby. *Die Fragmente der griechischen Historiker continued*. Ed. By G. Schepens, St. Schorn, Leiden–Boston 1998ff.
- FPL: J. Blänsdorf (ed.), *Fragmenta Poetarum Latinorum*, Stuttgart–Leipzig 1995.
- Gigon: O. Gigon (ed.), *Aristotelis Opera III: Fragmenta*, Berlin–New York 1987.
- Hist. Wb. Philos.: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. J. Ritter, K. Gründer, 12 Bände, Basel 1971–2004.
- HLG I (2011): B. Zimmermann (Hg.), *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit* (*Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, Bd. 1), München 2011.
- HLG II (2014): B. Zimmermann, A. Rengakos (Hgg.), *Die Literatur der klassischen und hellenistischen Zeit* (*Handbuch der griechischen Literatur der Antike*, Bd. 2), München 2014.
- IEG: M. L. West (ed.), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum Cantati*, 2 Bde., 2. Aufl. Oxford 1989/1992.
- K.–G.: R. Kühner, B. Gerth, *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*. Zweiter Teil. Satzlehre, Sonderausgabe in einem Band, Darmstadt 2015 (Nachdruck der 9. Aufl. 1898/1904).
- Laks–Most: *Early Greek Philosophy*. Edited and translated by A. Laks, G.W. Most, 9 Bde., Cambridge/Mass. 2016.
- LfrgE: *Lexikon des frühgriechischen Epos*, 4 Bde., Göttingen 1955–2010.
- O'Connor: J. B. O'Connor, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece*. With a *Prosopographia Histrionum Graecorum*, Chicago 1908.
- PCG: R. Kassel, C. Austin (edd.), *Poetae Comici Graeci*, Berlin 1983–2001.
- PEG: A. Bernabé (ed.) *Poetae Epici Graeci. Testimonia et Fragmenta*, Pars I, Stuttgart–Leipzig 1996; Pars II, Fasc. 1, München–Leipzig 2004; Pars II, Fasc. 2, München–Leipzig 2005; Pars II, Fasc. 3, Berlin–New York 2007.
- PMG: D. L. Page (ed.), *Poetae Melici Graeci*, Oxford 1962.
- R³: V. Rose, *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*, Leipzig 1886.
- SSR: G. Giannantoni (coll.), *Socratis et Socraticorum Reliquiae*, 4 Bde, Neapel 1990.
- St.: I. E. Stefanis, *Διονυσιακοὶ τεχνίται*, Herakleion 1988.
- ThesCRA: *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum*, Vol. I–VIII, Los Angeles 2004–2012.
- TrGF 1: B. Snell (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 1, Didascaliae tragicae, catalogi

- tragicorum et tragoediarum, testimonia et fragmenta tragicorum minorum, 2. Aufl. Göttingen 1986.
- TrGF 2: R. Kannicht, B. Snell (edd.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 2, *Fragmenta Adespota*, Göttingen 1981.
- TrGF 3: St. Radt (ed.) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 3, *Aeschylus*, Göttingen 1985.
- TrGF 4: St. Radt (ed.) *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 4, *Sophocles*, Göttingen 1977.
- TrGF 5: R. Kannicht (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. 5, *Euripides*. 2 Bde., Göttingen 2004.

Mit Verfassername und Erscheinungsjahr zitiert:

- Adkins 1966: A. W. H. Adkins, *Aristotle and the Best Kind of Tragedy*, CQ 16, 1966, 78–102.
- Agapitos 2017: P. A. Agapitos, John Tzetzes and the blemish examiners: A Byzantine teacher on schedography, everyday language and writerly disposition, *Medieval Greek* 17, 2017, 1–57.
- Aichele 1971: K. Aichele, *Das Epeisodion*, in: Jens 1971, 47–83.
- Allan 1971: D. J. Allan, *Some Passages in Aristotle's Poetics*, CQ 21, 1971, 81–92.
- Allan 1976: D. J. Allan, *Peripeteia quid sit, Caesar occisus ostendit*, *Mnemosyne* 29, 1976, 337–350.
- Alpers 1990: K. Alpers, *Griechische Lexikographie in Antike und Mittelalter*. Dargestellt an ausgewählten Beispielen, in: H.–A. Koch, A. Krup–Ebert (Hgg.), *Welt der Information. Wissen und Wissensvermittlung in Geschichte und Gegenwart*, Stuttgart 1990, 14–38.
- Anagnostopoulos 2009: G. Anagnostopoulos (ed.), *A Companion to Aristotle*, Malden 2009.
- Andersen–Haarberg 2001: O. Andersen, J. Haarberg (edd.), *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, London 2001.
- Anghelina 2014: C. Anghelina, *Eumaios' Knowledge of the Scar*, GRBS 54, 2014, 146–156.
- Antonopoulos et al. 2021: A. P. Antonopoulos, M. M. Christopoulos, G. W. M. Harrison (edd.), *Reconstructing Satyr Drama*, Berlin–Boston 2021.
- Armstrong 1998: J. M. Armstrong, *Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry*, CQ 48, 1998, 447–455.
- Armstrong–Peterson 1980: D. Armstrong, C. W. Peterson, *Rhetorical Balance in Aristotle's Definition of the Tragic Agent: Poetics 13*, CQ 30, 1980, 62–71.
- Arnott 1996: W. G. Arnott, *Alexis. The Fragments. A Commentary*, Cambridge 1996.
- Ax 1979/2000: W. Ax, *Ψόφος, φωνή und διάλεκτος als Grundbegriffe aristotelischer Sprachreflexion*, in: Ax 2000, 19–39 (zuerst 1979).
- Ax 1986: W. Ax, *Laut, Stimme und Sprache*, *Studien zu drei Grundbegriffen der antiken Sprachtheorie*, Göttingen 1986.
- Ax 1989/2000: W. Ax, *Wissen und Handeln. Ein Beitrag zum Verständnis des 14. Kapitels der Aristotelischen Poetik (1453b 26–54a 9)*, in: Ax 2000, 176–189 (zuerst 1989).
- Ax 1992/2000: W. Ax, *Aristoteles*, in: Ax 2000, 48–72 (zuerst 1992).
- Ax 1993: W. Ax, *Der Einfluß des Peripatos auf die Sprachtheorie der Stoa*, in: Döring–Ebert 1993, 11–32.
- Ax 2000: W. Ax, *Lexis und Logos. Studien zur antiken Grammatik und Rhetorik*, Stuttgart 2000.
- Bagordo 1998: A. Bagordo, *Die antiken Traktate über das Drama*, Stuttgart–Leipzig 1998.
- Bagordo 2017: A. Bagordo, *Aristophanes fr. 675–820. Übersetzung und Kommentar (Fragmenta Comica 10.10)*, Heidelberg 2017.

- Baier 2013: M. Baier, *Neun Leben Homers: Eine Übersetzung und Erläuterung der antiken Biographien*, Hamburg 2013.
- Bakola 2010: E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford 2010.
- Baldi 2010: D. Baldi, *Il catalogo dei codici greci della Bibliotheca Riccardiana*, Studi e ricerche del Dipartimento di Filologia e Storia 1, Cassino 2010, 139–175.
- Baldi 2011: D. Baldi, *Nuova luce sul Riccardiano 46*, *Medioevo greco* 11, 2011, 11–22.
- Baltzly et al. 2018: D. Baltzly, J. F. Finamore, G. Miles (edd.), *Proclus, Commentary on Plato's Republic*. Vol. 1, Essays 1–6, Cambridge 2018.
- Bartky 1992: E. Bartky, *Plato and the Politics of Aristotle's Poetics*, *Review of Politics* 54, 1992, 589–619.
- Barnes 1997: J. Barnes, *Roman Aristotle*, in: Barnes–Griffin 1997, 1–69.
- Barnes 2000/2015: J. Barnes, *An Aristotelian definition of comedy?*, in: J. Barnes, *Mantissa. Essays in Ancient Philosophy IV*, Oxford 2015, 106–116 (zuerst franz. 2000).
- Barnes–Griffin 1997: J. Barnes, M. Griffin (edd.), *Philosophia Togata II. Plato and Aristotle at Rome*, Oxford 1997.
- Bartels 1965: K. Bartels, *Techne bei Aristoteles*, in: H. Flashar, K. Gaiser (Hgg.), *Synusia. Festgabe für W. Schadewaldt*, Pfullingen 1965, 275–286.
- Bartol 1992: K. Bartol, *Where was Iambic Poetry Performed?*, *CQ* 42, 1992, 65–71.
- Bartoš 2014: H. Bartoš, *The Concept of Mimesis in the Hippocratic De victu*, *CQ* 64, 2014, 542–557.
- Barwick 1933: K. Barwick, *Rez. von E. Sittig, Das Alter der Anordnung unserer Kasus*, *Gnomon* 9, 1933, 587–594.
- Barwick 1936: K. Barwick, *Quintilians Stellung zu dem Problem sprachliche Neuschöpfung*, *Philologus* 91, 1936, 89–119.
- Barwick 1966/1967: K. Barwick, *Die „Rhetorik ad Alexandrum“ und Anaximenes, Aristoteles und die Theodekteia*, *Philologus* 110, 1966, 212–245; 111, 1967, 47–55.
- Bassino 2019: P. Bassino, *The ‚Certamen Homeri et Hesiodi‘*, Berlin–Boston 2019.
- Battezzato 2009: L. Battezzato, *Metre and Music*, in: F. Budelmann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge 2009, 130–146.
- Beare 1950: W. Beare, *The Roman Stage*, ³London 1977.
- Bechtel 1917: F. Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Halle 1917.
- Beck 2004: W. Beck, s.v. *μυθήομαι*. *LfgRE* Bd. 3, 2004, 268–270 bzw. s.v. *μῦθος*, *ibid.*, 271–278.
- Belfiore 1992: E. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992.
- Belfiore 1998: E. Belfiore, *Harming friends: Problematic Reciprocity in Greek Tragedy*, in: C. Gill, N. Postlethwaite, R. Seaford (edd.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford 1998, 139–158.
- Belfiore 2000: E. Belfiore, *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, New York–Oxford 2000.
- Belfiore 2001: E. Belfiore, *Dramatic and Epic Time: ‘Magnitude’ and ‘Length’ in Aristotle's Poetics*, in: Andersen–Haarberg 2001, 25–49.
- Berger 1880: H. Berger, *Die geographischen Fragmente des Eratosthenes*, Leipzig 1880.
- Berve 1967: H. Berve, *Die Tyrannis bei den Griechen*, 2 Bde., München 1967.
- Bergk 1867: T. Bergk (ed.), *Aristophanes. Comoediae*, Vol. I, 2. Aufl. Leipzig 1867.
- Bernays 1853/1880: J. Bernays, *Ergänzungen zu Aristoteles Poetik*, in: Bernays 1880, 135–186 (zuerst *RhM* 8, 1853, 561–596).
- Bernays 1858/1880: J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*, in: Bernays 1880, 1–118 (zuerst 1858).

- Bernays 1880: J. Bernays, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Drama*, Berlin 1880.
- Beutler 1940: R. Beutler, *Rez. von Severyns 1938*, *Byzantinische Zeitschrift* 40, 1940, 454–461.
- Beutler 1957: R. Beutler, s.v. Proklos (Nr. 4), *RE* XXIII.1, 1957, 186–247.
- Biles 2011: Z. P. Biles, *Aristophanes and the Poetics of Competition*, Cambridge 2011.
- Birt 1882: Th. Birt, *Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Literatur*, Berlin 1882.
- Blair 1993: G. A. Blair, *Aristotle on ENTEΛEXEIA: A Reply to Daniel Graham*, *AJPh* 114, 1993, 91–97.
- Blanck 1992: H. Blanck, *Das Buch in der Antike*, München 1992.
- Blundell 1992: M. W. Blundell, *Êthos and Dianoia Reconsidered*, in: Rorty 1992, 155–176.
- Bollansée 1999: J. Bollansée, Felix Jacoby. *Die Fragmente der griechischen Historiker continued. Teil 4: Biography and Antiquarian Literature. Band IV A 3: Hermippos of Smyrna*, Leiden 1999.
- Bollansée 1999a: J. Bollansée, *Hermippos of Smyrna and His Biographical Writing: A Reappraisal*, Leuven 1999.
- Bonitz 1969: H. Bonitz, *Aristotelische Studien*, Hildesheim 1969.
- Bonitz 1862/1969: H. Bonitz, *Aristotelische Studien I*, in: Bonitz 1969, 1–98 (zuerst 1862).
- Bonitz 1867/1969: H. Bonitz, *Aristotelische Studien V*, in: Bonitz 1969, 317–359 (zuerst 1867).
- Bos 2003: A. P. Bos, *The Soul and Its Instrumental Body*, Leiden – Boston 2003.
- Brandt 1888: P. Brandt (rec.), *Paradoxorum Graecorum et Arcestrati Reliquiae*, Leipzig 1888.
- Braswell 2013: B. K. Braswell, *Didymos of Alexandria. Commentary on Pindar*, Basel 2013.
- Breitenberger 2006: B. Breitenberger, *Literaturwissenschaft, Sympotisches, Poesie*, in: *Flashar–Dubielzig–Breitenberger 2006*, 289–437.
- Bremer 1969: J. M. Bremer, *Hamartia*, Amsterdam 1969.
- Bremer 1980: D. Bremer, *Aristoteles, Empedokles und die Erkenntnisleistung der Metapher*, *Poetica* 12, 1980, 350–376.
- Bremer 1988: J. M. Bremer, *Rez. Janko 1984*, *Mnemosyne* 41, 1988, 166–170.
- Brink 1993: C. O. Brink, Paul Maas (1880–1964), *Eikasmos* 4, 1993 (*Miscellanea di Studi in Onore di Ernst Vogt*), 253.
- Brown 1984: A. L. Brown, „Three and Scene–Painting Sophocles“, *PCPhS* 30, 1984, 1–17.
- Buchheim 1989: Th. Buchheim, *Gorgias von Leontinoi, Reden, Fragmente und Testimonien. Griechisch–Deutsch*, Hamburg 1989.
- Büchner 1931: W. Büchner, *Die Niptra in der Odyssee*, *RhM* 80, 1931, 129–136.
- Büttner 2001: St. Büttner, *Psychologie und Poetik bei Platon*, *Antike und Abendland* 47, 2001, 41–65.
- Bundrick 2018: S. D. Bundrick, *Reading Rhapsodes on Athenian Vases*, in: *Ready–Tsagalis 2018*, 76–97.
- Burkert 1959: W. Burkert, ΣΤΟΙΧΕΙΟΝ. Eine semasiologische Studie, *Philologus* 103, 1959, 167–197.
- Burkert 1966/2007: W. Burkert, *Greek Tragedy and Sacrificial Ritual*, in: Burkert 2007, 1–36 (zuerst 1966).
- Burkert 1972: W. Burkert, *Die Leistung eines Kreophylos. Kreophyleer, Homeriden und die archaische Heraklesepeik*, *Museum Helveticum* 29, 1972, 74–85.
- Burkert 1972a: W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreism*, Cambridge/Mass. 1972.
- Burkert 1975: W. Burkert, *Aristoteles im Theater: Zur Datierung des 3. Buchs der Rhetorik und der Poetik*, *Museum Helveticum* 32, 1975, 67–72.
- Burkert 2007: W. Burkert, *Kleine Schriften VII. Tragica et Historica*, Göttingen 2007.
- Burkert 2011: W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, ²Stuttgart 2011.

- Burnett 1971: A. P. Burnett, *Catastrophe Survived. Euripides' Plays of Mixed Reversal*, Oxford 1971.
- Burnyeat 1980: M. Burnyeat, *Aristotle on Learning to Be Good*, in: A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Ethics*, Berkeley 1980, 69–92.
- Bursian 1859: C. Bursian, *Zu Aristotles' Poetik*, *Jahrbücher für class. Philologie* 79, 1859, 751–758.
- Butterworth 1986: C. E. Butterworth, *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, Transl. with. Introduction and Notes, Princeton 1986.
- Bywater 1900: I. Bywater, *Milton and the Aristotelian Definition of Tragedy*, *Journal of Philology* 27, 1900, 267–275.
- Bywater 1902: I. Bywater, *On certain technical terms in Aristotle's Poetics*, in: FS Gomperz 1902, 164–72.
- Bywater 1909: I. Bywater, *Aristotle. On the Art of Poetry. A Revised Text with critical Introduction and Commentary*, Oxford 1909.
- Caballero González 2017: M. Caballero González, *Der Mythos des Athamas in der griechischen und lateinischen Literatur*, Tübingen 2017.
- Caciagli 2018: S. Caciagli, *Il Lessico Critico della Mimesi*, *Prometheus* 44, 2018, 71–91.
- Calame 1977 : 1977 : C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 Bde., Rom 1977.
- Calame 1983: C. Calame, *Alcman. Fragmenta edidit, veterum testimonia collegit*, Rom 1983.
- Cambiano 2012: G. Cambiano, *The Desire to Know*, in: C. Steel (ed.), *Aristotle's Metaphysics Alpha. With a new critical ed. of the Greek text by O. Primavesi*, Oxford 2012, 1–42.
- Canfora 1988: L. Canfora, *Le biblioteche ellenistiche*, in: G. Cavallo (ed.), *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Rom–Bari 1988, 5–28
- Canfora et al. 2016: Fozio. *Biblioteca. Introduzione di L. Canfora, nota sulla trad. manosc. di S. Micuno, a cura di N. Bianchi e C. Schiano*, Pisa 2016.
- Carli 2010: S. Carli, *Poetry is More Philosophical than History: Aristotle on Mimesis and Form*, *Review of Metaphysics* 64, 2010, 303–336.
- Carrara 2021: L. Carrara, *Giovanni Tzetze, il dramma satiresco ed il Fortleben di Euripide a Bisanzio: nuove letture di vecchi testimoni*, *Medievo Greco* 21, 2021, 171–214.
- Cavarzeran 2022: J. Cavarzeran, *Φλυαρεῖ Εὐριπίδης: Tzetze commenta Euripide?*, in: *Prodi* 2022, 317–333.
- Centanni 1986: M. Centanni, *Il Testo della Poetica Aristotelica nel Par. Gr. 2038*, *Bolletino dei Classici* 7, 1986, 37–58.
- Centanni 1987: M. Centanni, *Analisi delle varianti nella Poetica del Par.gr. 2038: per una tipologia dell' intervento critico*, *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti* 98, 1984–85 [1987], 129–136.
- Charles 2000: D. Charles, *Aristotle on Meaning and Essence*, Oxford 2000.
- Chamberlain 1984: Ch. Chamberlain, *The Meaning of Prohairesis in Aristotle's Ethics*, *TAPhA* 114, 1984, 147–57.
- Chiron 2002: P. Chiron, *Pseudo-Aristote, Rhétorique à Alexandre*, Paris 2002.
- Christ 1878 : G. Christ (rec.), *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, Leipzig 1878.
- Christes 2015: J. Christes, G. Garbugino (Einl., Übers., Erläuterung), *Lucilius, Satiren*, Darmstadt 2015.
- Chronopoulos 2017: St. Chronopoulos, *Spott im Drama*, Heidelberg 2017.
- Cioffi 2020: C. Cioffi, *Il 'De comoedia' attribuito a Donato: una nuova edizione*, *Latinitas* 8, 2020, 137–152.
- Cohn 1899: L. Cohn, s.v. *Choiroboskos*, *RE* III.2, 1899, 2363–2366.

- Colpi 1987: B. Colpi, Die *παιδεία* des Themistios, Frankfurt/M.–Bern etc. 1987.
- Colvin 2000: St. Colvin, The Language of Non–Athenians in Old Comedy, in: Harvey–Wilkins 2000, 285–298.
- Consbruch 1906: M. Consbruch (ed.), Hephaestionis Enchiridion, Leipzig 1906.
- Conti Bizzarro 1999: F. Conti Bizzarro, Poetica e Critica Letteraria nei Frammenti dei Poeti Comici Greci, Neapel 1999.
- Contiades–Tsitsoni 1990: E. Contiades–Tsitsoni, Hymenaios und Epithalamion. Das Hochzeitslied in der frühgriechischen Lyrik, Stuttgart 1990.
- Cooper 1966: N. Cooper, The Importance of ΔΙΑΝΟΙΑ in Plato's Theory of Forms, CQ 16, 1966, 65–69.
- Coray 2016: M. Coray, Homers Ilias. Gesamtkommentar. Bd. XI, Achtzehnter Gesang, Faszikel 2: Kommentar, Berlin 2016.
- Corcilius–Rapp 2008: K. Corcilius, Chr. Rapp (Hgg.), Beiträge zur Aristotelischen Handlungstheorie, Stuttgart 2008.
- Cramer 1837: J. A. Cramer, Anecdota Graeca e Codd. Manuscriptis Bibliothecarum Oxoniensium, Vol. IV, Oxford 1837.
- Cramer 1839: J. A. Cramer, Anecdota Graeca e Codd. Manuscriptis Bibliothecae Regiae Parisiensis, Vol. I, Oxford 1839.
- Crusius 1895: O. Crusius, s.v. Argas, RE II.1, 1895, 687.
- Crusius 1902: O. Crusius, Die Anagostikoi, in: FS Gomperz 1902, 381–387.
- Czapo 2002: E. Czapo, Kallippides on the floor–sweeping: the limits of realism in classical acting and performance styles, in: Easterling–Hall 2002, 127–147.
- Czapo 2010: E. Czapo, Actors and Icons of the Ancient Theater, Chichester 2010.
- Csapo et al. 2014: E. Csapo, H. R. Goette, J. R. Green, P. Wilson (edd.), Greek Theatre in the Fourth Century B. C., Berlin 2014.
- Cupaiuolo 1992: G. Cupaiuolo, Evanzio. De fabula. Introduzione, texte critico, traduzione e note di commento, ²Neapel 1992.
- Currie 2015: B. Currie, Cypria, in: Fantuzzi–Tsagalis 2015, 281–305.
- Dahlmann 1953: H. Dahlmann, Varros Schrift „De poematis“ und die hellenistisch–römische Poetik, Mainz 1953.
- Dahlmann 1981: H. Dahlmann, Das Roscius–Epigramm des Q. Lutatius Catulus, Gymnasium 88, 1981, 21–44.
- Dale 1959/2006: A. M. Dale, Ethos and Dianoia: 'Character' and 'Thought' in Aristotle's Poetics, in: Laird 2006, 142–157 (zuerst 1959).
- Dale 1968: A. M. Dale, The Lyric Metres of Greek Drama, ²Cambridge 1968.
- Dalfen 2004: J. Dalfen, Platon. Gorgias. Übers. u. Kommentar, Göttingen 2004.
- Dammer 2001: R. Dammer, Diomedes grammaticus. Trier 2001.
- D'Angour 2018: A. D'Angour, The Musical Setting of Ancient Greek Texts, in: Phillips–D'Angour 2018, 47–72.
- Daviault 2002: A. Daviault, Comoedia Togata. Fragments, Paris 2002.
- Davidson 2003: J. Davidson, Carcinus and the Temple: A Problem in the Athenian Theater, CP 98, 2003, 109–122.
- Davies 1988: M. Davies (ed.), Epicorum Graecorum Fragmenta, Göttingen 1988.
- Davies 1988a: M. Davies, Monody, Choral Lyric and the Tyranny of the Handbook, CQ 38, 1988, 52–64.
- De Jong 2006: I. De Jong, The Homeric Narrator and his own kleos, Mnemosyne 59, 2006, 188–207.
- De Jong 2012: I. De Jong, Homer, Ilias Book XXII, Cambridge 2012.

- De Jonge 2008: C. De Jonge, *Between Grammar and Rhetoric. Dionysius of Halicarnassus on Language, Linguistics and Literature*, Leiden–Boston 2008.
- Delamarre 1980: A. J.–L. Delamarre, *La notion de πῶσις chez Aristote et les stoiciens*, in : P. Aubenque (ed.), *Concepts et catégories dans la pensée antique*, Paris 1980, 321–345.
- Delcomminette 2018: S. Delcomminette, *Aristote et la nécessité*, Paris 2018.
- Denniston 1929 : J. D. Denniston, *καθάπερ καί, ὥσπερ καί, ὅλον καί*, CR 43, 1929, 60.
- Denniston 1954 : J. D. Denniston, *The Greek Particles*, ²Oxford 1954.
- Deslauriers 2002: M. Deslauriers, *How to Distinguish Aristotle's Virtues*, *Phronesis* 47, 2002, 101–126.
- Deslauriers 2003: M. Deslauriers, *Aristotle on the Virtues of Slaves and Women*, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 25, 2003, 213–231.
- Destrée–Murray 2015: P. Destrée, P. Murray (edd.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Malden 2015.
- Destrée 2018: P. Destrée, *Aristotle on Music for Leisure*, in: Phillips–D'Angour 2018, 183–202.
- Destrée–Heath–Munteanu 2020: P. Destrée, M. Heath, D. L. Munteanu (edd.), *The Poetics in Its Aristotelian Context*, London–New York 2020.
- Dettoni 2015: E. Dettoni, *Hesychius ω 467* Cunningham, in: M. Tziatzi et al. (Hgg.), *Lemmata. Beiträge zum Gedenken an Christos Theodoridis*, Berlin – Boston 2015, 409–410.
- Deuerling 1875: A. Deuerling (rec.), *Luctatii Placidi Grammatici Glossae*, Leipzig 1875.
- Deuerling 1876: A. Deuerling (rec.), *Glossae quae Placido non adscribuntur nisi in libro glossarum*, Programm des k. Ludwigs–Gymnasium 1875/76, München 1876.
- Diano 1968: C. Diano, *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968.
- Di Benedetto 1990: V. Di Benedetto, *At the Origins of Greek Grammar*, *Glotta* 68, 1990, 19–39.
- Diels 1888: H. Diels, *Über die arabische Übersetzung der Aristotelischen Poetik*, SB Berlin, Jg. 1888.1, 49–54.
- Diels 1899: H. Diels, *Elementum*, Leipzig 1899.
- Diels 1916: H. Diels, *Etymologica*, *Zeitschrift für vergl. Sprachforschung* 47, 1916, 193–210.
- Dierse–Lassahn 1989: U. Dierse, R. Lassahn, *Persönlichkeit*, *Hist. Wb. Philos.* Bd. 7, 1989, 345–352.
- Dietze–Mager 2015: Aristoteles–Viten und –Schriftenkataloge. *Die Aristoteles–Schrift des Ptolemaios im Licht der Überlieferung*, *Studi Classici e Orientali* 61, 2015, 107–166.
- Dihle 1991: A. Dihle, *Griechische Literaturgeschichte*, München ²1991.
- Dingel 1967: J. Dingel, *Das Requisit in der griechischen Tragödie*, Tübingen 1967.
- Dilcher 1996: R. Dilcher, *Furcht und Mitleid! Zu Lessings Ehrenrettung*, *Antike und Abendland* 42, 1996, 85–102.
- Diller 1955/1971: H. Diller, *Probleme des platonischen Ion*, in: *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, München 1971, 201–219 (zuerst 1955).
- Dirlmeier 1940: F. Dirlmeier, *Κάθαρσις παθημάτων*, *Hermes* 75, 1940, 81–92.
- Dodds 1959: E. R. Dodds, *Plato. Gorgias, A Revised Text with Introduction and Commentary*, Oxford 1959.
- Döring–Ebert 1993: K. Döring, Th. Ebert (Hgg.), *Dialektik und Stoiker. Zur Logik der Stoa und ihrer Vorläufer*, Stuttgart 1993.
- Donadi 2016: F. Donadi (ed.), *Gorgias, Helenae Encomium*, Berlin/Boston 2016.
- Dorandi 2013: T. Dorandi (ed. with introd.), *Diogenes Laertius. Lives of Eminent Philosophers*, Cambridge 2013.
- Dover 1968: K. Dover, *Aristophanes. Clouds*. Ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1968.
- Dover 1993: K. Dover, *Aristophanes. Frogs*. Ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1993.

- Düring 1943: I. Düring, *Aristotele's De Partibus Animalium. Critical and Literary Commentary*, Göteborg 1943.
- Düring 1957: I. Düring, *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*, Göteborg 1957.
- Dupont–Roc–Lallot 1980: R. Dupont–Roc, J. Lallot, *Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes. Préface de T. Todorov*, Paris 1980.
- Duysinx 1999: F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique. Traduction et Commentaire*, Genf 1999.
- Easterling–Hall 2002: P. Easterling, E. Hall (edd.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002.
- Eden 1990: P. T. Eden, *A Depraved Nymph in Aristotle, Poetics 1448a 15*, *Mnemosyne* 43, 1990, 438.
- Edzard–Köhnken 2006: L. Edzard, A. Köhnken, *A new look at the Greek, Syriac, and Arabic versions of Aristotle's Poetics*, in: L. Edzard, J. Watson (eds.), *Grammar as a Window onto Arabic Humanism*, Wiesbaden 2006, 222–264.
- Egli 1967: U. Egli, *Zur stoischen Dialektik*, Diss. Bern, Basel 1967.
- Egli 1981: U. Egli, *Das Dioklesfragment bei Diogenes Laertios*, Arbeitspapiere SFB 99 Linguistik, Univ. Konstanz, Nr. 55, Konstanz 1981.
- Eleuteri–Canart 1991: P. Eleuteri, P. Canart, *Scrittura greca nell'umanismo italiano*, Mailand 1991.
- Else 1957: G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden 1957.
- Else 1958: G. F. Else, *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ*, *Wiener Studien* 77, 1958, 75–107.
- Else 1966: G. F. Else, *Rez. von Kassel 1965*, *Gnomon* 38, 1966, 761–766.
- Else 1972: G. F. Else, *The Structure and the Date of Book 10 of Plato's Republic*, Heidelberg 1972 (*Abh. Heidelberger Akad. d. Wiss., Phil.–hist. Kl.* 1972.3).
- Else 1986: G. F. *Plato and Aristotle on Poetry*, Chapel Hill/London 1986.
- Elsperger 1907: W. Elsperger, *Reste und Spuren antiker Kritik gegen Euripides*, Leipzig 1907 (*Philologus Suppl.* 11, Heft 1).
- Engels 1998: J. Engels, Phainias [FGrHist 1002], in: J. Bollansée, J. Engels, G. Schepens, E. Theys (ed./komm.), Felix Jacoby. *Die Fragmente der griechischen Historiker continued. Teil 4 A: Biography, Fasc. I. The pre-hellenistic period*, Leiden–Boston 1998, 266–351.
- Enk 1925: P. J. Enk, *De Mercatore Plautina*, *Mnemosyne* 53, 1925, 57–74.
- Epple 1999: M. Epple, *Die Entstehung der Knotentheorie*, Braunschweig 1999.
- Epstein 2020: K. Epstein, *A Poetics of Competition in Conjugal Bedroom Conversation in the Iliad, the Odyssey, and the Argonautica*, *Hermes* 148, 2020 128–148.
- Erbse 1971: H. Erbse, *Scholia Graeca in Iliadem, Vol. 2, Scholia ad libros E–I continens*, Berlin 1971.
- Erbse 1972: H. Erbse, *Beiträge zum Verständnis der Odyssee*, Berlin 1972.
- Erbse 1975: H. Erbse, *Scholia Graeca in Iliadem, Vol. 4, Scholia ad libros O–T continens*, Berlin 1975.
- Erbse 1977: H. Erbse, *Aristoteles über Tragödie und Geschichtsschreibung*, in: Bonner Festgabe Johannes Straub. Dargebracht von Kollegen und Schülern, Bonn 1977, 127–37.
- Erbse 1983: H. Erbse, *Scholia Graeca in Iliadem, Vol. 6, Indices I–IV continens*, Berlin 1983.
- Erbse 1984: H. Erbse, *Studien zum Prolog der euripideischen Tragödie*, Berlin–New York 1984.
- Ercolani 2002: A. Ercolani (Hg.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart 2002.
- Erlebach 1992: P. Erlebach, s.v. *Barbarismus*, *Hist. Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1, 1992, 1281–1285.
- Erler 2007: M. Erler, *Platon (Die Philosophie der Antike 2/2)*, Basel 2007.

- Ernst 2006: N. Ernst, Die D-Scholien zur Odyssee. Kritische Ausgabe, Köln 2006 (Diss. Köln 2004).
- Färber 1936: H. Färber, Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike, 2 Teile, München 1936.
- Fantuzzi–Tsagalis 2015: M. Fantuzzi, Chr. Tsagalis (edd.), The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception, Cambridge 2015.
- Feddern 2018: St. Feddern, Der antike Fiktionalitätsdiskurs, Berlin–Boston 2018.
- Feddern–Kabnitz 2020: St. Feddern, A. Kabnitz, Mimesis. Prolegomena zu einer Systematik der Geschichte ihres Begriffs, *Poetica* 51, 2020, 1–84.
- Fieconi 2016: E. C. Fieconi, Harmonia, Melos, and Rhythmos: Aristotle on Musical Education, *Ancient Philosophy* 36, 2016, 409–424.
- Finglass 2007: P. J. Finglass, Pindar. Pythian Eleven. Ed. with Introd., Transl., and Comm., Cambridge 2007.
- Finkelberg 2006: M. Finkelberg, Aristotle and Episodic Tragedy, *Greece & Rome* 53, 2006, 60–72.
- Finkmann 2021: S. Finkmann, Georg Kaibel. Ein steiniger Karriereweg, in: S. Froehlich (Hg.), *Altertumswissenschaft in Greifswald*, Stuttgart 2021, 105–138.
- Finsler 1900: G. Finsler, Platon und die Aristotelische Poetik, Leipzig 1900.
- Fitzpatrick 2001: D. Fitzpatrick, Sophocles' Tereus, *CQ* 51, 2001, 90–101.
- Flashar 1956: H. Flashar, Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik, *Hermes* 84, 1956, 12–48.
- Flashar 1958: H. Flashar, Der Dialog Ion als Zeugnis der Platonischen Philosophie, Berlin 1958.
- Flashar 1962: H. Flashar, Aristoteles. *Problemata Physica*, übersetzt, Berlin 1962.
- Flashar 1976: H. Flashar, Die Handlungstheorie des Aristoteles, in: *Dramentheorie – Handlungstheorie*, *Poetica* 8, 1976, 336–339.
- Flashar 1979: H. Flashar, Die klassizistische Theorie der Mimesis, in: H. Flashar (Hg.), *Le classicisme à Rome*, Genf–Vandoeuvres 1979, 79–111.
- Flashar 1984: H. Flashar, Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie, *Poetica* 16, 1984, 1–23.
- Flashar 1998: H. Flashar (Hg.), Die Philosophie der Antike Bd. 2.1. Sophistik. Sokrates. Sokratik. Mathematik. Medizin, Basel 1998.
- Flashar 2004: H. Flashar, Aristoteles, in: H. Flashar (Hg.), Die Philosophie der Antike Bd. 3. Ältere Akademie. Aristoteles. Peripatos, ²Basel 2004, 169–492.
- Flashar 2006: H. Flashar, Dialoge, Philosophie, Rhetorik, in: Flashar–Dubielzig–Breitenberger 2006, 9–245.
- Flashar 2007: H. Flashar, Die musikalische und die poetische Katharsis, in: Seidensticker–Vöhler 2007, 173–179.
- Flashar 2013: H. Flashar, Aristoteles. Lehrer des Abendlandes, München ²2013.
- Flashar–Bremer–Rechenauer 2013: H. Flashar, D. Bremer, G. Rechenauer (Hgg.), Die Philosophie der Antike Bd. 1. Frühgriechische Philosophie, 2 Halbbände, Basel 2013.
- Flashar–Dubielzig–Breitenberger 2006: H. Flashar, U. Dubielzig, B. Breitenberger, Aristoteles. Fragmente zu Philosophie, Rhetorik, Poetik, Dichtung. Übers. u. erläutert, Berlin 2006.
- Ford 2002: A. Ford, The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece, Princeton 2002.
- Ford 2006: A. Ford, The genre of genres: Paeans and “Paeon” in early Greek poetry, *Poetica* 38, 2006, 277–295.
- Ford 2008: The beginnings of dialogue. Socratic discourses and fourth-century prose, in: Goldhill 2008, 29–44.
- Ford 2010: A. Ford, Aristotle on *Σωκρατικοὶ λόγοι* and Fourth-century Theories of Genre, *Classical Philology* 105, 2010, 221–235.

- Ford 2013: A. Ford, The Poetics of Dithyramb, in: Kowalzig–Wilson 2013, 313–331.
- Ford 2015: A. Ford, The Purpose of Aristotle's Poetics, *Classical Philology* 110, 2015, 1–21.
- Forderer 1960: M. Forderer, Zum homerischen Margites, Amsterdam 1960.
- Fortenbaugh 1970: W. W. Fortenbaugh, Zu der Darstellung der Seele in der Nikomachischen Ethik I 13, *Philologus* 114, 1970, 289–291.
- Fortenbaugh 1970/2006: W. W. Fortenbaugh, Aristotle on Slaves and Women, in: Fortenbaugh 2006, 241–247 (zuerst 1970).
- Fortenbaugh 1976/2006: W. W. Fortenbaugh, Bipartition of the Soul in Nicomachean Ethics 1.7 and 1.13, in: Fortenbaugh 2006, 65–67 (zuerst 1976).
- Fortenbaugh 1975: W. W. Fortenbaugh, Aristotle on Emotion. A Contribution to Philosophical Psychology, Rhetoric, Poetics, Politics, and Ethics, London 1975.
- Fortenbaugh 1987: W. W. Fortenbaugh, Rez. Janko 1984, *Classical Philology* 82, 1987, 156–164.
- Fortenbaugh 1992: W. W. Fortenbaugh, P. M. Huby, R. W. Sharples, D. Gutas (ed. & trans.), Theophrastus of Eresus. Sources for his life, writings, thought and influence, Part 2, Leiden 1992.
- Fortenbaugh 2005: W. W. Fortenbaugh, Theophrastus of Eresus. Sources for his life, writings, thought and influence. Commentary Vol. 8, Leiden – Boston 2005.
- Fortenbaugh/White 2004: W. W. Fortenbaugh, S. White, Lyco of Troas and Hieronymus of Rhodes: Text, Translation and Discussion, New Brunswick – London 2004.
- Fortenbaugh 2006: W. W. Fortenbaugh, Aristotle's Practical Side, Leiden 2006.
- Fortenbaugh 2015: W. W. Fortenbaugh, Aristotle on Women: Politics I 13. 1260a13, *Ancient Philosophy* 35, 2015, 359–368.
- Frazer 1972: P. M. Frazer, Ptolemaic Alexandria, Oxford 1972.
- Frede 1992: D. Frede, Necessity, Chance, and "What Happens for the Most Part" in Aristotle's Poetics, in: Rorty 1992, 197–219.
- Frede 2009: D. Frede, Die Einheit der Handlung (Kap. 7–9), in: Höffe 2009, 105–122.
- Freeland 1996: C. A. Freeland, Aristotle's Poetics in Relation to the Ethical Treatises, in: Wians 1996, 327–346.
- Friedlaender 1895: U. Friedlaender, De Zoilo aliisque Homeri obtrectatoribus, Diss. Königsberg 1895.
- Friedrich 1963: W. H. Friedrich, Sophokles, Aristoteles und Lessing, *Euphorion* 57, 1963, 4–27.
- Friedrich 1983: R. Friedrich, ΕΠΙΣΟΔΙΟΝ in Drama and Epic, *Hermes* 111 1983, 34–52.
- v. Fritz 1938: K. v. Fritz, Philosophie und sprachlicher Ausdruck bei Demokrit, Plato und Aristoteles, New York 1938.
- v. Fritz, K. v. 1962: K. v. Fritz, Antike und moderne Tragödie, Berlin 1962.
- FS Gomperz 1902: Festschrift Theodor Gomperz, dargebracht zum Siebzigsten Geburtstage am 29. März 1902 von Schülern, Freunden, Kollegen, Wien 1902.
- Fuhrmann 1960: M. Fuhrmann, Das systematische Lehrbuch, Göttingen 1960.
- Fuhrmann 1965: M. Fuhrmann, Untersuchungen zur Textgeschichte der pseudo–aristotelischen Alexander–Rhetorik, Wiesbaden 1965 (Abh. Akad. Mainz, Geistes– und sozialwiss. Kl. 1964.7).
- Fuhrmann 1973: M. Fuhrmann, Einführung in die antike Dichtungstheorie, Darmstadt 1973.
- Fuhrmann 1976: M. Fuhrmann, Aristoteles, Poetik, eingeleitet, übers. u. erläutert, München 1976.
- Fuhrmann 1976a: M. Fuhrmann, Lizenzen und Tabus des Lachens – zur sozialen Grammatik der hellenistisch–römischen Komödie, in: W. Preisendanz, R. Warning (Hgg.), Das Komische, München 1976 (Poetik u. Hermeneutik 7), 65–101.
- Fuhrmann 1982: M. Fuhrmann, Aristoteles, Poetik. Griechisch/Deutsch, Stuttgart 1982.

- Gallavotti 1969: C. Gallavotti, *Trace della Poetica di Aristotele negli Scolii Omerici*, Maia 21, 1969, 203–214.
- Gallavotti 1971: C. Gallavotti, *Intorno ai commenti di Proclo alla Republica*, BPEC N.S. 19, 1971, 41–54.
- Gallavotti 1974: C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'Arte Poetica*, Mailand 1974.
- Garbe 1980/1991: B. Garbe, *Die Komposition der aristotelischen Poetik und der Begriff der Katharsis*, in: Luserke 1991, 402–422 (zuerst 1980).
- Gasser 2015: *Form und Materie bei Aristoteles*, Tübingen 2015.
- Gastaldi 2002: S. Gastaldi, *La metafora aristotelica tra Poetica e Retorica*, in: D. Lanza (ed.), *La poetica di Aristotele e la sua storia*, Pisa 2002, 81–92.
- Gauly et al. 1991: B. Gauly, L. Käppel, R. Klimek-Winter, H. Krasser, K.-H. Stanzel, V. Uhrmeister (Hgg.), *Musa Tragica. Die griechische Tragödie von Thespis bis Ezechiel*, Göttingen 1991.
- Gercke 1915: A. Gercke, *Aristoteles' Poetik (seit Vahlens Bearbeitung)*, DLZ 36, 1915, 797–805.
- Gigante 1983: M. Gigante, *I Frammenti di Ippoboto*, in: A. Mastrocinque (ed.), *Contributi alla storia della storiografia filosofica. Omaggio a Piero Treves*, Padua 1983, 151–193.
- Gigon 1950: O. Gigon, *Aristoteles, Werke, II: Vom Himmel, Von der Seele, Von der Dichtkunst*, eingel. u. neu übertragen, Zürich 1950.
- Gigon 1961: O. Gigon, *Aristoteles, Poetik. Übers., Einl. u. Anmerkungen*, Stuttgart 1961.
- Gigon 1971: O. Gigon, *Aristoteles, Politik. Eingel., übers. u. kommentiert*, ²Zürich – Stuttgart 1971.
- Gigon 1987: O. Gigon (ed.), *Aristotelis Opera III: Fragmenta*, Berlin–New York 1987.
- Gill 1984: Chr. Gill, *The ETHOS/PATHOS Distinction in Rhetorical and Literary Criticism*, CQ 34, 1984, 149–166.
- Glanville 1947: I. M. Glanville, *Note on ΠΕΡΙΠΤΕΙΑ*, CQ 41, 1947, 73–78.
- Glanville 1949: I. M. Glanville, *Tragic Error*, CQ 43, 1949, 47–56.
- Glei 1990: R. Glei, *Aristoteles im Mönchskloster. Bemerkungen zum zweiten Buch der Poetik*, Poetica 22, 1990, 282–302.
- Glei 1994: R. Glei, *Aristoteles auf dem Parnass. Zu einem Problem im 8. Kapitel der Poetik*, Hermes 122, 1994, 151–161.
- Görgemanns 1990/2013: H. Görgemanns, *Zum Ursprung des Begriffs Lyrik*, in: ders., *Philologos Kosmos*, Tübingen 2013, 19–29.
- Goetz 1891: G. Goetz, *Der Liber Glossarum*, Leipzig 1891.
- Golden 1976: L. Golden, *The Clarification Theory of Katharsis*, Hermes 104, 1976, 437–452.
- Golden 1976a: L. Golden, *Aristotle and the Audience for Tragedy*, Mnemosyne 29, 1976, 351–359.
- Golden 1987: L. Golden, *Comic Pleasure*, Hermes 115, 1987, 165–174.
- Goldhill 2008: S. Goldhill (ed.), *The End of Dialogue in Antiquity*, Cambridge 2008.
- Golluber 1999: M. Golluber, *Aristotle on How one becomes what one is*, Review of Metaphysics 53, 1999, 363–382.
- Gomme 1954: A. W. Gomme, *Two Old Jokes: Aristotle, Poetics 15. 1454a 16ff., and Demosthenes 55 (c. Calliclem) 16–17*, CQ 4, 1954, 46–52.
- Gostoli 1999: A. Gostoli (ed.), *Homerus, Margites, veterum testimonia collegit, fragmenta ed.* A. G., Urbino 1999.
- Gostoli 2007: A. Gostoli, *Margite*, Pisa – Rom 2007.
- Gottlieb 1994: P. Gottlieb, *Aristotle on Dividing the Soul and Uniting the Virtues, Phronesis* 39, 1994, 275–290.
- Graeser 1972: A. Graeser, *Aristoteles' Schrift 'Über die Philosophie' und die zweifache Bestimmung der 'causa finalis'*, Museum Helveticum 29, 1972, 44–61.

- Graf 2007: F. Graf, Religiöse Kathartik im Licht der Inschriften, in: Seidensticker–Vöhler 2007, 101–116.
- Graham 1989: D. W. Graham, The Etymology of ENTEΛEXEIA, *AJPh* 110, 1989, 73–80.
- Graumann 1989: C. F. Graumann, Persönlichkeit (Psychologie), *Hist. Wb. Philos.* Bd. 7, 1989, 352–354.
- Greber 2002: E. Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Kulturtheorie*, Köln 2002.
- Green 1990: J. R. Green, Carcinus and the Temple: A Lesson in the Staging of Tragedy, *GRBS* 31, 1990, 281–285.
- Grethlein 2017: J. Grethlein, *Aesthetic Experience and Classical Antiquity*, Cambridge 2017.
- Gribble 1999: D. Gribble, *Alcibiades and Athens: A Study in Literary Presentation*, Oxford 1999.
- Grilli 2010: A. Grilli, Marco Tullio Cicerone. *Ortensio. Testo critico, introduz., vers. e comm.*, Bologna 2010.
- Griffin 1995: J. Griffin, *Homer. Iliad Book Nine*, Oxford 1995.
- Griffith 2008: M. Griffith, Greek Middle–Brow Drama (Something to do with Aphrodite), in: Revermann–Wilson 2008, 59–87.
- Grondeux 2016: A. Grondeux (éd.), *Le Liber glossarum (s. VII–VIII) : Composition, sources, réception*, *Dossiers d'Histoire Épistémologie Langage* 10, 2016.
- Grondeux–Cinato 2016: A. Grondeux, F. Cinato (edd.), *Liber glossarum digital*, Paris, 2016 (<http://liber-glossarum.huma-num.fr>).
- Gudeman 1920: A. Gudeman, Die syrisch–arabische Übersetzung der aristotelischen Poetik, *Philologus* 76, 1920, 239–265.
- Gudeman 1927: A. Gudeman, s.v. λύσεις, *RE* XIII.2, 1927, 2511–2529.
- Gudeman 1934: A. Gudeman, *Aristoteles. ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ*, Berlin – Leipzig 1934.
- Gudeman 1935: A. Gudeman, Die Textüberlieferung der aristotelischen Poetik, *Philologus* 90, 1935, 26–56; 156–75; 441–60.
- Gundert 1935: H. Gundert, *Pindar und sein Dichterberuf*, Frankfurt 1935.
- Hadas 1951: M. Hadas (ed. & transl.), *Aristeas to Philocrates*, New York 1951.
- Hadot 1990: I. Hadot, *Simplicius. Commentaire sur les Catégories*, Fasc. III, *Préambule aux Catégories*, Leiden 1990.
- Hägg 1975: T. Hägg, *Photios als Vermittler antiker Literatur*, Uppsala 1975.
- Hahnle 1929: A. Hahnle, *Gnorismata*, Tübingen 1929.
- Häußler 1970: R. Häußler, *Poiema und Poesis*, in: W. Wimmel (Hg.), *Forschungen zur römischen Literatur. FS K. Büchner*, Wiesbaden 1970, 125–137.
- Haffner 2001: M. Haffner, *Das Florilegium des Orion. Mit einer Einleitung herausgegeben, übersetzt u. kommentiert*, Stuttgart 2001.
- Hagel 2009: St. Hagel, *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge 2009.
- Hall 1996: E. Hall, Is There a Polis in Aristotle's Poetics?, in: M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic*, Oxford 1996, 295–309.
- Halliwell 1984/2006: St. Halliwell, Plato and Aristotle on the Denial of Tragedy, in: Laird 2006, 115–141 (zuerst 1984).
- Halliwell 1989: St. Halliwell, Rez. von Else 1986, *JHS* 109, 1989, 232–233.
- Halliwell 1990: St. Halliwell, Aristotelian Mimesis Reevaluated, *Journal of the History of Philosophy* 28, 1990, 487–510.
- Halliwell 1995: St. Halliwell, Aristotle, Poetics. Edited and Translated, in: Aristotle, Poetics, Ed. and Transl. by St. Halliwell, Longinus, On the Sublime, Transl. by W. H. Fyfe, Rev. by D. Russell, Demetrius, On Style, Ed. and Transl. by D. C. Innes, Cambridge – Harvard/Mass. 1995, 1–141.

- Halliwell 1997: St. Halliwell, *The Republic's Two Critiques of Poetry* (Book II 376c–398b, Book X 595a–608b), in: O. Höffe (Hg.), *Platon, Politeia*, Berlin 1997.
- Halliwell 1998: St. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London² 1998.
- Halliwell 2001: St. Halliwell, Aristotelian mimesis and human understanding, in: Andersen–Haarberg 2001, 87–107.
- Halliwell 2002: St. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton – Oxford 2002.
- Halliwell 2003: St. Halliwell, *La Psychologie Morale De La Catharsis. Un Essai De Reconstruction*, *Les Études Philosophiques*, 2003, Heft 4, 499–517.
- Halliwell 2008: St. Halliwell, *Greek Laughter*, Oxford 2008.
- Halliwell 2011: St. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth, Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford 2011.
- Halliwell 2015: St. Halliwell, Fiction, in: Destrée–Murry 2015, 341–353.
- Halliwell 2017: St. Halliwell, Was Aristotle a Literary Historian?, in: J. Grethlein, A. Rengakos (Hgg.), *Griechische Literaturgeschichtsschreibung*, Berlin – Boston 2017, 189–211.
- Hammann 2020: Chr. Hammann, *Katharsis in Kaiserzeit und Spätantike*, Göttingen 2020.
- Hammerstaedt 1998: J. Hammerstaedt, Die Homerallegorese des älteren Metrodor von Lampsakos, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 121, 1998, 28–32.
- Hanink 2011: J. Hanink, Aristotle and the Tragic Theater in the Fourth Century B.C.: A Response to Jennifer Wise, *Arethusa* 44, 2011, 311–328.
- Hanink 2014: J. Hanink, *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge 2014.
- Harder 1985: A. Harder, *Euripides. Kresphontes and Archelaos*, Leiden 1985.
- Harlfinger 1971: D. Harlfinger, *Die Textgeschichte der Pseudo-aristotelischen Schrift Περὶ ἀτόμων γραμμῶν*, Amsterdam 1971.
- Harlfinger–Reinsch 1970: D. Harlfinger, D. Reinsch, *Die Aristotelica des Parisinus Gr. 1741*, *Philologus* 114, 1970, 28–50.
- Harriott 1969: R. Harriott, *Poetry and Criticism before Plato*, London 1969.
- Harrison–Liapis 2013: G. W. M. Harrison, V. Liapis (edd.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden 2013.
- Hartung 1845: J. A. Hartung, *Die Lehren der Alten über die Dichtkunst durch Zusammenstellung mit denen der besten Neueren erklärt*, Hamburg–Gotha 1845.
- Harvey–Wilkins 2000: D. Harvey, J. Wilkins (edd.), *The Rivals of Aristophanes*, London – Swansea 2000.
- Hatzimichali 2013/2016: M. Hatzimichali, The Texts of Plato and Aristotle in the First Century BCE: Andronicus' Canon, in: R. Sorabji (ed.), *Aristotle Re-Interpreted: New Findings on Seven Hundred Years of the Ancient Commentators*, London – Oxford – New York – New Dehli – Sydney 2016, 81–102 (zuerst 2013).
- Heath 1989: M. Heath, *Unity in Greek Poetics*, Oxford 1989.
- Heath 1989a: M. Heath, Aristotelian Comedy, *CQ* 39, 1989, 344–354.
- Heath 1996: M. Heath, *Aristotle, Poetics*, London 1996. (Penguin)
- Heath 2001: M. Heath, Aristotle and the Pleasures of Tragedy, in: Andersen–Haarberg 2001, 7–23.
- Heath 2009: Should There Have Been a Polis in Aristotle's Poetics? *CQ* 59, 2009, 468–485.
- Heath 2013: M. Heath, Aristotle. On Poets: A Critical Evaluation of Richard Janko's Edition of the Fragments, *Studia Humaniora Tartuensia* 14.1, 2013, 1–27.
- Heath 2013a: M. Heath, *Ancient Philosophical Poetics*, Cambridge 2013.
- Heath 2014: M. Heath, Aristotle and the Value of Tragedy, *British Journal of Aesthetics* 54, 2014, 111–123.
- Heath 2015: M. Heath, Unity, Wholeness, and Proportion, in: Destrée–Murray 2015, 381–392.

- Heath 2020: M. Heath, Reading the Poetics in Context, in: Destrée–Heath–Munteanu 2020, 224–238.
- Hein 1985: C. Hein, Definition und Einteilung der Philosophie: Von der spätantiken Einleitungsliteratur zur arabischen Enzyklopädie, Frankfurt (M.) – Bern – New York 1985.
- Heinimann 1961: F. Heinimann, Eine vorplatonische Theorie der τέχνη, Museum Helveticum 18, 1961, 105–130.
- Heitsch 1972: E. Heitsch, Die Entdeckung der Homonymie, Mainz 1972 (Abh. Akad. Mainz 1972.11)
- Held 1984: G. F. Held, ΣΠΟΥΔΑΙΣ and Teleology in the Poetics, TAPhA 114, 1984, 159–176.
- Held 1985: G. F. Held, The Meaning of ἦθος in the Poetics, Hermes 113, 1985, 280–293.
- Herington 1985: J. Herington, Poetry into Drama, Berkeley – Los Angeles – London 1985.
- Herter 1947: H. Herter, Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel. Die Anfänge der attischen Komödie, Iserlohn 1947.
- Hey 1928: O. Hey, ΑΜΑΡΤΙΑ. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes, Philologus 83, 1928, 1–17, 137–163.
- Hilgard 1880: A. Hilgard, De Artis Grammaticae ab Dionysio Thrace compositae Interpretationibus Veteribus in Singulos Commentarios Distribuendis, Leipzig 1880 (Beilage zum Programm des Grossherzoglichen Gymnasiums zu Heidelberg 1880).
- Hilgard 1901: A. Hilgard (rec.), Scholia in Dionysii Thracis Artem Grammaticam (Grammatici Graeci I.3), Leipzig 1901.
- Hiller 1886: E. Hiller, Die Fragmente des Glaukos von Rhegion, RhM 41, 1886, 398–436.
- Hillgruber 1990: M. Hillgruber, Zur Zeitbestimmung der Chrestomathie des Proklos, RhM 133, 1990, 397–404.
- Hillgruber 1994: M. Hillgruber, Die pseudoplutarchische Schrift De Homero. Teil 1. Einleitung und Kommentar zu den Kapiteln 1–73, Stuttgart – Leipzig 1994.
- Hintikka 1973: J. Hintikka, Time and Necessity, Oxford 1973.
- Höfer 1924: O. Höfer, Thestios 1, in: W. H. Roscher (Hg.): Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Band 5, Leipzig 1924, Sp. 779–781.
- Höffe 2009: O. Höffe (Hg.), Aristoteles. Poetik, Berlin 2009.
- Hölscher 1939: U. Hölscher, Untersuchungen zur Form der Odyssee, Berlin 1939.
- Hölscher 1988: U. Hölscher, Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman, München 1988.
- Hoessly 2001: F. Hoessly, Katharsis: Reinigung als Heilverfahren, Göttingen 2001.
- Ho Kim 2010: Ho Kim, Aristotle's HAMARTIA reconsidered, HSCP 105, 2010, 33–52.
- Holwerda 1964: D. Holwerda, De Heliodori Commentario Metrico in Aristophanem I, Mnemosyne 17, 1964, 113–139.
- Holzhausen 1994/95: J. Holzhausen, Menon in Platons Menon, WJB 20, 1994/95, 129–149.
- Hordern 2002: J. H. Hordern, The Fragments of Timotheus of Miletus, Oxford 2002.
- Horn 1975: H.–J. Horn, Zur Begründung des Vorrangs der πράξις vor dem ἦθος in der Aristotelischen Tragödientheorie, Hermes 103, 1975, 292–299.
- Hornblower 1991: S. Hornblower, A Commentary to Thucydides, Vol. 1, Oxford 1991.
- Hose 1991: M. Hose, Studien zum Chor bei Euripides, Bd. 2, Stuttgart 1991.
- Hose 1994: M. Hose, Der „unnötig schlechte Charakter“. Bemerkungen zu Aristoteles' Poetik und Euripides' Orestes, Poetica 26, 1994, 233–255.
- Hose 1996: M. Hose, Fiktionalität und Lüge: Über einen Unterschied zwischen griechischer und römischer Literaturkritik, Poetica 28, 1996, 257–74.
- Hose 1998: M. Hose, Fragment und Kontext. Zwei Methoden der Interpretation in der griechischen Literatur, in: Festschrift Karin Alt, Stuttgart–Leipzig 1998, 89–112.
- Hose 2000: M. Hose, „Wahrscheinlich ist gerade dies, daß Menschen viel Unwahrscheinliches

- geschichte.“ – Über das eikos in der attischen Tragödie, in: S. Gödde u. Th. Heinze (Hgg.), Skenika. Beiträge zum antiken Theater und seiner Rezeption. Festschrift zum 65. Geburtstag von Horst-Dieter Blume, Darmstadt 2000, 17–30.
- Hose 2005: M. Hose, Iphigenie in Aulis, in: Euripides 1970 – 2000 (1. Teil). Forschungsbericht, hrsg. v. M. Hose, *Lustrum* 47, 2005, 651–680.
- Hose 2016a: M. Hose, Poesie III (Dichter), *Reallexikon für Antike und Christentum* Bd. 27, 2016, Sp. 1153–1185.
- Hose 2020: M. Hose, Die euripideische Tragödie auf der Bühne der Antike, in: M. Schramm (Hg.), *Euripides-Rezeption in Kaiserzeit und Spätantike*, Berlin 2020, 13–42.
- Hülser 1987: K. Hülser, *Die Fragmente zur Dialektik der Stoiker*, Bd. 2, Stuttgart – Bad Cannstatt 1987.
- Hunger 1978: H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*, Bd. 2, München 1978.
- Hunter 2002: R. Hunter, ‚Acting down’: the ideology of Hellenistic performance, in: Easterling–Hall 2002, 189–206.
- Hurley 1990: D. W. Hurley, Alfred Gudeman, Atlanta, Georgia 1862 – Theresienstadt, 1942, *TAPA* 120, 1990, 355–381.
- Huss 2009: B. Huss, Die Katharsis, Jean Racine und das Problem einer ‚tragischen Reinigung’ bei Hofe, *Philologie im Netz* 49, 2009, 35–55.
- Immisch 1894: O. Immisch, *Kyklos bei Aristoteles*, in: *Griechische Studien*. Hermann Lipsius zum sechzigsten Geburtstag dargebracht, Leipzig 1894, 108–119.
- Immisch 1896: O. Immisch, Zur aristotelischen Poetik, *Philologus* 55, 1896, 20–38.
- Immisch 1902: O. Immisch, Beiträge zur Chrestomathie des Proclus und zur Poetik des Altertums, in: FS Gomperz 1902, 237–274.
- Isépy 2020: P. Isépy, Towards A New Text of Helladius. Neglected Manuscript Evidence on Photius’ Bibliotheca, *RhM* 163, 2020, 189–230.
- Isler 2017: H. P. Isler, *Antike Theaterbauten. Ein Handbuch*. Katalogband, Wien 2017.
- Jachmann 1909: G. Jachmann, *De Aristotelis Didascaliis*, Diss. Göttingen 1909.
- Jackson 1920: H. Jackson, Aristotle’s Lecture-Room and Lectures, *Journal of Philology* 35, 1920, 191–200.
- Jackson 2020: L. C. M. M. Jackson, *The Chorus of Drama in the Fourth Century BCE*, Oxford 2020.
- Jacoby 1912: F. Jacoby, s.v. Glaukos (Nr. 36), *RE* VII, 1912, Sp. 1417–1420.
- Jahn 1854: O. Jahn, Vermischtes, *RhM* 9, 1854, 625–630.
- Jakob 1997: D. J. Jakob, Aristoteles über die Einheit der Zeit in der Tragödie. Zu Poetik 1449b 9–16, in: H.–Chr. Günther, A. Rengakos (Hgg.), *Beiträge zur antiken Philosophie*. FS Wolfgang Kullmann, Stuttgart 1997, 245–253.
- Jakobi 1996: R. Jakobi, *Die Kunst der Exegese im Terenzkommentar des Donat*, Berlin – New York 1996.
- Janaway 1995: Chr. Janaway, *Images of excellence. Plato’s critique of the arts*, Oxford 1995.
- Janko 1982: R. Janko, A Fragment of Aristotle’s Poetics from Porphyri, on Synonymy, *CQ* 32, 1982, 323–326.
- Janko 1984/2002: R. Janko, Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II, 2. Aufl. London 2002 (zuerst 1984).
- Janko 1987: R. Janko (transl.), Aristotle, Poetics I with The Tractatus Coislinianus, A Hypothetical Reconstruction of Poetics II, The Fragments of the On Poets, Indianapolis – Cambridge 1987.

- Janko 1992: R. Janko, From Catharsis to the Aristotelian Mean, in: Rorty 1992, 341–358.
- Janko 2001: R. Janko, Aristotle on Comedy, Aristophanes and Some New Evidence from Herculaneum, in: Andersen–Haarberg 2001, 51–71.
- Janko 2011: R. Janko, Philodemus, On Poems, Books 3–4, with the Fragments of Aristotle, On Poets, ed. with Introduction, Translation, and Commentary, Oxford 2011.
- Janko 2013: R. Janko, Rez. von Tarán 2012, CPh 108, 2013, 252–257.
- Jens 1971: W. Jens, Die Bauformen der griechischen Tragödie, München 1971.
- Jones 1995: H. Jones, Lost in Translation? The Wounding of Odysseus and Aristotle's Poetics, *Philologus* 139, 1995, 157–160.
- Kablitz 2018: A. Kablitz, Der Gegenstand der Mimesis, in: B. Kappl, S. Meier (Hgg.), *Gnothi sauton*. FS A. Schmitt, Heidelberg 2018, 175–212.
- Kablitz–Neumann 1998: A. Kablitz, G. Neumann (Hgg.), *Mimesis und Simulation*, München 1998.
- Käppel 1992: L. Käppel, Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung, Berlin – New York 1992.
- Kaibel 1898: G. Kaibel, Die Prolegomena ΠΕΡΙ ΚΩΜΩΙΔΙΑΣ, Abh. Königl. Gesell. d. Wiss. Göttingen, N.F. Bd. 2.4, Berlin 1898.
- Kaibel 1899: G. Kaibel (ed.), *Comicorum Graecorum Fragmenta*, Vol. I, Berlin 1899.
- Kambylis 1965: A. Kambylis, Die Dichterweihe und ihre Symbolik, Heidelberg 1965.
- Kamerbeek 1965: J. C. Kamerbeek, A Note on Arist. Poet. C. XI, 1452 A 22–26, 29–33, *Mnemosyne* 18, 1965, 279–281.
- Kannicht 1976: R. Kannicht, Handlung als Grundbegriff der Aristotelischen Theorie des Dramas, *Poetica* 8, 1976, 327–336.
- Kappl 2006: B. Kappl, *Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento*, Berlin 2006.
- Karamanou 2007: I. Karamanou, The Lysis in Theodectes' Lynceus: Remarks on Arist. Poet. 11, 1452A 27–29 and 18, 1455b 29–32, *QUCC* 87, 2007, 119–125.
- Kardaun 1993: M. Kardaun, Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike. Neubetrachtungen eines umstrittenen Begriffs als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung, Amsterdam 1993.
- Kassel 1965: R. Kassel (rec.), *Aristotelis De arte poetica liber*, Oxford 1965.
- Kassel 1971: R. Kassel, *Der Text der Aristotelischen Rhetorik*, Berlin – New York 1971.
- Kassel 1976: R. Kassel (ed.), *Aristotelis Ars rhetorica*, Berlin – New York 1976.
- Kassel 1991: R. Kassel, *Kleine Schriften*, Berlin – New York 1991.
- Kassel 1991a: R. Kassel, Aristotle's Poetics in Germany, in: Kassel 1991, 479–491.
- Kassel 1962/1991: R. Kassel, Unbeachtete Renaissance–Emendationen zur aristotelischen Poetik, in: Kassel 1991, 324–333 (zuerst 1962).
- Kassel 1962a/1991: R. Kassel, Donat über die Gewandfarbe der Komödienschauspieler, in: Kassel 1991, 318 (zuerst 1962).
- Kassel 1973/1991: Kritische und Exegetische Kleinigkeiten, in: Kassel 1991, 353–391 (zuerst 1973).
- Kassel 1985/1991: R. Kassel, Antimachos in der Vita Chisiana des Dionysio Periegetes, in: Kassel 1991, 403–411 (zuerst 1985).
- Kaster 1988: R. Kaster, *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley – Los Angeles – London 1988.
- Kaster 2011: R. A. Kaster (ed. & transl.), *Macrobius, Saturnalia*, Books 3–5, Cambridge/Mass. 2011.
- Kato 1986: M. Kato, *Techne und Philosophie bei Platon*, Frankfurt 1986.
- Keil 1848: H. Keil, Ioannis Tzetzae scholiorum in Aristophanem prolegomena, *RhM* 6, 1848, 108–134 u. 243–257.

- Keil 1857: H. Keil (rec.), *Grammatici Latini*, Vol. I, Leipzig 1857.
- Kelly 2015: A. Kelly, *Ilias parva*, in: Fantuzzi–Tsagalis 2015, 318–343.
- Kennedy 1989: G. A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. I. *Classical Criticism*, Cambridge 1989.
- Kennedy 2018: R. F. Kennedy (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Aeschylus*, Leiden – Boston 2018.
- Kenny 1978: A. Kenny, *The Aristotelian Ethics*, Oxford 1978.
- Kerferd–Flashar 1998: G. B. Kerferd, H. Flashar, *Die Sophistik*, in: Flashar 1998, 1–138.
- Kerkhecker 1991: A. Kerkhecker, ‚Furcht und Mitleid‘, *RhM* 134, 1991, 288–310.
- Kerkhof 2001: R. Kerkhof, *Dorische Posse, Epicharm und attische Komödie*, Berlin 2001.
- Keuls 1978: E. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978.
- Kim 2010: H. Kim, *Aristotle's Harmartia Reconsidered*, *HSCPh* 105, 2010, 33–52.
- King 2004: R. A. H. King, *Aristoteles. De Memoria et Reminiscentia*. Übers. u. erläutert, Darmstadt 2004.
- Kirby 1997: J. T. Kirby, *Aristotle on metaphor*, *AJPh* 118, 1997, 517–554.
- Kirby 2012: J. T. Kirby, *Aristotle on Sophocles*, in: Ormand 2012, 411–423.
- Klauk–Köppe 2014: T. Klauk, T. Köppe (Hgg.), *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin – Boston 2014.
- Klauk–Köppe 2014a: T. Klauk, T. Köppe, *Bausteine einer Theorie der Fiktionalität*, in: Klauk–Köppe 2014, 3–31.
- Kleingünther 1933: A. Kleingünther, *ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΤΗΣ*. Untersuchungen zur Geschichte einer Fragestellung, Leipzig 1933.
- Klimis 2003: S. Klimis, *Voir, Regarder, Contempler: Le Plaisir De La Reconnaissance De L' Humain*, *Les Études philosophiques*, 2000, Nr. 4, 466–482.
- Kloss 2001: G. Kloss, *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin – New York 2001.
- Kloss 2003: G. Kloss, *Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit im 9. Kapitel der Aristotelischen Poetik*, *RhM* 146, 2003, 160–183.
- Knaack 1897: G. Knaack, s.v. *Bukolik*, in: *RE* III.1, 1897, 998–1012.
- Köhnken 1990: A. Köhnken, *Terminologische Probleme in der Poetik des Aristoteles*, *Hermes* 118, 1990, 129–149.
- Köppe 2014: T. Köppe, *Die Institution Fiktionalität*, in: Klauk–Köppe 2014, 35–49.
- Körte 1921: A. Körte, s.v. *Komödie (griech.)*, *RE* XI.1, 1921, 1207–1275.
- Kollesch 1985: J. Kollesch, *Aristoteles. Über die Bewegung der Lebewesen. Über die Fortbewegung der Lebewesen*, Berlin 1985.
- Konstan 1997: D. Konstan, *Friendship in the Classical World*, Cambridge 1997.
- Konstan 2000: D. Konstan, *La pitié comme émotion chez Aristote*, *RÉG* 113, 2000, 617–630.
- Konstan 2009: D. Konstan, *Friends in Tragedy*, in: E. Karamalengou, E. Makrigianni (edd.), *Ἀντιφίλησις: Studies on Classical, Byzantine and Modern Greek Literature and Culture in Honour of John–Theophanes A. Papademetriou*, Stuttgart 2009, 109–115.
- Konstan 2020: D. Konstan, *Fear and Anxiety: The View from Ancient Greece*, in: M. Liatsi (ed.), *Ethics in Ancient Greek Literature: Aspects of Ethical Reasoning from Homer to Aristotle and Beyond; Studies in Honour of Ioannis N. Perysinakis*, Berlin 2020, 179–189.
- Konstan 2020a: D. Konstan, *Aesthetic Emotions*, in: Destrée–Heath–Munteanu 2020, 51–65.
- Konstantakos 2011: I. M. Konstantakos, *Conditions of Playwriting and the Comic Dramatist's Craft in the Fourth Century*, *Logeion* 1, 2011, 145–182.
- Koster 1970: S. Koster, *Antike Epostheorien*, Wiesbaden 1970.
- Koster 1975: W. J. W. Koster (ed.), *Prolegomena De Comodia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes (Scholia in Aristophanem Pars I) Fasc. I A*, Groningen 1975.

- Kotarcic 2021: A. Kotarcic, *Aristotle on Language and Style. The Concept of Lexis*, Cambridge 2021.
- Kowalzig–Wilson 2013: B. Kowalzig, P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford 2013.
- Kranz 1919: Die Urform der attischen Tragödie und Komödie, *Neue Jahrbücher* 43, 1919, 145–168.
- Kranz 1933: W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933.
- Kraus 1987: M. Kraus, *Name und Sache. Ein Problem im frühgriechischen Denken*, Amsterdam 1987.
- Kraus 2005: M. Kraus, Zusammenhänge zwischen der aristotelischen Rhetorik und Poetik, in: J. Knappe, Th. Schirren (Hgg.), *Aristotelische Rhetorik–Tradition*, Stuttgart 2005, 72–104.
- Krewet 2011: M. Krewet, *Die Theorie der Gefühle bei Aristoteles*, Heidelberg 2011.
- Krewet 2021: M. Krewet, Jüngere Textzeugen in griechischsprachigen Überlieferung von Aristoteles' *περὶ ἐρμηνείας* und ihre textkritische Bedeutung, *Hermes* 149, 2021, 280–303.
- Kroehnert 1897: O. Kroehnert, *Canonesne poetarum scriptorum artificum per antiquitatem fuerunt?* Diss. Königsberg 1897.
- Kroll 1918: W. Kroll, *Ἐν ᾗθελ*, *Philologus* 75, 1918, 68–76.
- Kroll 1918a: W. Kroll, s.v. *Homeristai*, *RE Suppl.* 3, 1918, 1158.
- Kube 1969: J. Kube, *Techne und Arete. Sophistisches und Platonisches Tugendwissen*, Berlin 1969.
- Küpper 2009: J. Küpper, Dichtung als Mimesis (Kap. 1–3), in: Höffe 2009, 29–45.
- Kürschner 1996a: W. Kürschner, Questions of Terminology in a German Translation of the *Téchnē grammatikḗ* of Dionysius Thrax, in: Swiggers–Wouters 1996, 163–175.
- Kürschner 1996b: W. Kürschner, Die Lehre des Grammatikers Dionysios (Dionysios Thrax, *Téchnē grammatikḗ* – Deutsch), in: Swiggers–Wouters 1996, 177–215.
- Kullmann 1998: W. Kullmann, *Aristoteles und die moderne Wissenschaft*, Stuttgart 1998.
- Kyriakou 1993: P. Kyriakou, *Aristotle's Philosophical Poetics*, *Mnemosyne* 46, 1993, 344–355.
- LaCourse Munteanu 2018: D. LaCourse Munteanu, *Aristotle's Reception of Aeschylus: Reserved without Malice*, in: Kennedy 2018, 88–108.
- Lämmle 2013: R. Lämmle, *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg 2013.
- Lallot 1992: J. Lallot, *Le mot dans la tradition grégrammaticale et grammaticale en Grèce*, *Lalies* 10, 1992, 125–34.
- Lamberton 1983: R. D. Lamberton, *PHILANTHROPIA and the Evolution of Dramatic Taste*, *Phoenix* 37, 1983, 95–103.
- Lanata 1963: G. Lanata, *Poetica Pre–Platonica. Testimonianze e Frammenti*, Florenz 1963.
- Landfester 1979: M. Landfester, Geschichte der griechischen Komödie, in: Seeck 1979, 354–400.
- Langerbeck 1958: H. Langerbeck, *Margites. Versuch einer Beschreibung und Rekonstruktion*, *HSPh* 63, 1958, 33–63.
- Laird 2006: A. Laird (ed.), *Oxford Readings in Ancient Literary Criticism*, Oxford 2006.
- Lasserre 1954: F. Lasserre, *Plutarque. De La Musique*, Olten – Lausanne 1954.
- Latacz 1975: J. Latacz, Zur Forschungsarbeit an den direkten Reden bei Homer [1850–1970], *Grazer Beiträge* 3, 1975, 395–422.
- Latacz 1991: J. Latacz (Hg.), *Zweihundert Jahre Homer–Forschung. Rückblick und Ausblick*, Stuttgart 1991.
- Latacz 1995: J. Latacz, *Achilleus. Wandlungen eines europäischen Heldenbildes*, Stuttgart – Leipzig 1995.
- Latacz 2011/2014: J. Latacz, Zu Homers Person, in: Latacz 2014, 41–85 (zuerst 2011).
- Latacz 2014: J. Latacz, *Homers Ilias. Studien zu Dichter, Werk und Rezeption (Kleine Schriften II)*, Berlin – Boston 2014.

- Latte 1915/1968: K. Latte, Zur Zeitbestimmung des Antiatticista, in: *Kleine Schriften zu Religion, Recht, Literatur und Sprache der Griechen und Römer*, München 1963, 612–630 (zuerst 1915).
- Lattmann 2015: Cl. Lattmann, Vom Nutzen der $\delta\psi\iota\varsigma$: Aristoteles, *Poetik* 1450a12–14, *Philologus* 159, 2015, 251–271.
- Lau 2006: D. Lau, *Metapherntheorien der Antike und ihre philosophischen Prinzipien*, Frankfurt/M. – Berlin – Bern etc. 2006.
- Laurenti 1987: R. Laurenti (ed.), *Aristotele. I Frammenti dei Dialoghi*, Vol. I, Neapel 1987.
- Lear 1988: J. Lear, *Aristotle: the desire to understand*, Cambridge 1988.
- Lebek 1969: W.–D. Lebek, Zur rhetorischen Theorie des Archaismus, *Hermes* 97, 1969, 57–78.
- Ledbetter 2003: G. M. Ledbetter, *Poetics before Plato. Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*, Princeton – Oxford 2003.
- Lehnus 1984: L. Lehnus, Il Dafneforico per Agasicle (Fr. 94b Sn.–M.), *BICS* 31, 1984, 61–92.
- Leighton 2003: St. Leighton, Aristotle's Exclusion of Anger from the Experience of Tragedy, *Ancient Philosophy* 23, 2003, 361–381.
- Lengen 2002: R. Lengen, *Form und Funktion der aristotelischen Pragmatie*, Stuttgart 2002.
- Lennartz 1994: K. Lennartz, *Non Verba Sed Vim. Kritisch–exegetische Untersuchungen zu den Fragmenten der archaischen römischen Tragödie*, Stuttgart 1994.
- Lennartz 2010: K. Lennartz, *Iambos. Philologische Untersuchungen zur Geschichte einer Gattung in der Antike*, Wiesbaden 2010.
- Lennox 2001: J. G. Lennox, *Aristotle. On the Parts of Animals. Transl. with a Commentary*, Oxford 2001.
- Lentz 1867: A. Lentz (coll.), *Herodiani Technici reliquiae, tomus I*, Leipzig 1867.
- Leo 1889/1960: F. Leo, Varro und die Satire, in: *Leo 1960 Bd. 1*, 283–300 (zuerst 1889).
- Leo 1897: F. Leo, *Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik*, Berlin 1897.
- Leo 1912: F. Leo, *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912 (ND Darmstadt 1966).
- Leo 1960: F. Leo, *Ausgewählte Kleine Schriften*, hg. u. eingel. v. E. Fraenkel, 2 Bde., Rom 1960.
- Leonhardt 1991: J. Leonhardt, *Phalloslied und Dithyrambos. Aristoteles über den Ursprung des griechischen Dramas*, Heidelberg 1991 (Abh. Heidelberg, Phil.–Hist. Kl. 1991.4).
- Lesky 1952: A. Lesky, *Fabula Crepidata*, *RhM* 95, 1952, 357–369.
- Lesky 1955/1966: A. Lesky, $\Upsilon\Pi O K P I T H \Sigma$, in: *Lesky 1966*, 239–246 (zuerst 1955).
- Lesky 1966: A. Lesky, *Gesammelte Schriften*, Bern – München 1966.
- Lesky 1972: A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, ³Göttingen 1972.
- Leutsch–Schneidewin 1839/1851(1958): E. L. a Leutsch, F. G. Schneidwin (edd.), *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, 2 Bde, Göttingen 1839 bzw. 1851 (ND Hildesheim 1958).
- LeVen 2014: P. LeVen, *The Many–Headed Muse: Tradition and Innovation in Late Classical Greek Lyric Poetry*, Cambridge 2014.
- Lewis 1958: D. M. Lewis, *An Aristotle Publication–Date*, *CR* 8, 1958, 108.
- Ley 1983: G. K. H. Ley, $\Upsilon\Pi O K P I N E \Sigma \Theta A I$ in Homer and Herodotus, and the Function of the Athenian Actor, *Philologus* 127, 1983, 13–29.
- Lieberg 1958: G. Lieberg, *Die Lehre von der Lust in den Ethiken des Aristoteles*, München 1958.
- Lilie et al. 2013: R.–J. Lilie, C. Ludwig, B. Zielke, Th. Pratsch, Thomas. „Heliodoros: Ἡλιόδωρος “, in: *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit Online*. Berlin – Boston 2013. <https://www-degruyter-com.emedien.ub.uni-muenchen.de/database/PMBZ/entry/PMBZ13666/html>. Accessed 2022–04–22.
- Lobel 1929: E. Lobel, *A Crux in the Poetics*, *CQ* 23, 1929, 76–79.
- Lobel 1933: E. Lobel, *The Greek Manuscripts of Aristotle's Poetics*, Oxford 1933.
- Lockwood 2020: Th. Lockwood, *Is There a Poetics in the Politics*, in: *Destrée–Heath–Munteanu 2020*, 129–144.

- Löbl 1997: R. Löbl, *TEXNH–Technē: Untersuchungen zur Bedeutung dieses Worts in der Zeit von Homer bis Aristoteles*. Bd. 1: Von Homer bis zu den Sophisten, Würzburg 1997.
- Löbl 2003: R. Löbl, *TEXNH–Technē: Untersuchungen zur Bedeutung dieses Worts in der Zeit von Homer bis Aristoteles*. Bd. 2: Von den Sophisten bis Aristoteles, Würzburg 2003.
- Löbl 2008: R. Löbl, *TEXNH–Technē: Untersuchungen zur Bedeutung dieses Worts in der Zeit nach Aristoteles*. Bd. 3: Die Zeit des Hellenismus, Würzburg 2008.
- Lohse 2015: R. Lohse, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, Paderborn 2015.
- Lohse 2017: R. Lohse, *The early reception of Aristotelian poetics*, *Horizonte*, N.F., 2, 2017, 28–58.
- Lowe 2000: N. J. Lowe, *Comic Plots and the Invention of Fiction*, in: Harvey–Wilkins 2000, 259–272.
- Lucas 1923: D. W. Lucas, *The Reverse of Aristotle*, *CR* 37, 1923, 98–104.
- Lucas 1968: D. W. Lucas, *Aristotle, Poetics*, Oxford 1968.
- Luna 2001: C. Luna, *Marinus: Proclus Ou sur le Bonheur*. Texte établi, traduit et annoté, Paris 2001.
- Luppe 1992: W. Luppe, *Ein Fragment aus einer unbekannten Abhandlung über Theateraufführungen*, *ZPE* 93, 1992, 166–67.
- Luppe 2010: W. Luppe, *Ein weiteres Zeugnis für zwei MHΔEIA–Dramen des Euripides*, *ZPE* 173, 15–16.
- Luppe 2011: W. Luppe, *Nochmals zu B MHΔEIA = MHΔEIA ΔEΥΤΕΡΑ*, *ZPE* 178, 48–50.
- Luserke 1991: M. Luserke (Hg.), *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim 1991.
- MacFarlane 2000: J. MacFarlane, *Aristotle’s Definition of Anagnorisis*, *AJPh* 121, 2000, 367–383.
- MacFarlane 2009: K. A. MacFarlane, *Choerilus of Samos’ Lament (SH 317) and the Revitalization of Epic*, *AJPh* 130, 2009, 219–234.
- Macleod 1975/1983: C. Macleod, *Rhetoric and History (Thucydides 6.16–18)*, in: *Collected Essays*, Oxford 1983, 68–87 (zuerst 1975).
- MacPhail 2011: J. A. MacPhail Jr., *Porphyrus’s Homeric Questions on the Iliad*. Text, Translation, Commentary, Berlin–New York 2011.
- Mai 1831: A. Mai (ed.), *Classicorum Auctorum e Vaticanis Codicibus editorum tomus III*, Rom 1831 (darin: *Placidi Grammatici Glossae* p. 427–503).
- Manieri 1998: A. Manieri, *L’Immagine Poetica Nella Teoria degli Antichi*. *Phantasia ed enargeia*, Pisa – Rom 1998.
- Mansfeld–Primavesi 2011: J. Mansfeld, O. Primavesi, *Die Vorsokratiker*. Griechisch/Deutsch, Stuttgart 2011.
- Manuwald 2001: G. Manuwald, *Fabulae praetextae*, München 2001.
- Marg 1957: W. Marg, *Homer über die Dichtung*, Münster 1957.
- Margoliouth 1887: D. S. Margoliouth, *Analecta Orientalia ad Poeticam Aristotelicam*, London 1887.
- Margoliouth 1911: D. S. Margoliouth, *The Poetics of Aristotle*. Translated from the Greek into English and from the Arabic into Latin, with a revised Text, Introduction, Commentary, Glossary and Onomasticon, London – New York – Toronto 1911.
- Marsh 2015: L. D. Marsh, *The Plot Within: ΜΕΤΕΘΟΣ and ΜΗΚΟΣ in Aristotle’s Poetics*, *AJPh* 136, 2015, 577–606.
- Marshall 2000: C. W. Marshall, *Alcestis and the Problem of Prosatyrlic Drama*, *CJ* 95, 2000, 229–238.
- Marshall 2013: C. W. Marshall, *Three Actors in Old Comedy, Again*, in: Harrison–Liapis 2013, 257–278.

- Martano–Matelli–Mirhady 2012: A. Martano, E. Matelli, D. Mirhady, D. (edd.), *Praxiphanes of Mytilene and Chamaeleon of Eraclea*, New Brunswick 2012.
- Marx 2019: W. Marx, *Catharsis et plaisir tragique selon Aristote, Chôra. Revue d'études anciennes et médiévales* 17, 2019, 163–180.
- Marzullo 1980: B. Marzullo, *Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles*, *Philologus* 124, 1980, 189–200.
- Mastronarde 2002: D. J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.
- Mastronarde 2010: D. J. Mastronarde, *The Art of Euripides*, Cambridge 2010.
- Matthaios 1996: St. Matthaios, *Κύριον ὄνομα*. Zur Geschichte eines grammatischen Terminus, in: Swiggers–Wouters 1996, 55–77.
- Matthaios 2002: St. Matthaios, s.v. Zoilos [1], *DNP* 12/2, 2002, 825.
- Matthews 1974: V. J. Matthews, *Panyassis of Halikarnassos. Text and Commentary*, Leiden 1974.
- Matthews 1996: V. J. Matthews, *Antimachos of Colophon. Text and Commentary*, Leiden 1996.
- Matthiessen 1964: K. Matthiessen, *Elektra, taurische Iphigenie und Helena. Untersuchungen zur Chronologie und zur dramatischen Form im Spätwerk des Euripides*. Göttingen 1964.
- Mayhew 1999: R. Mayhew, *Behavior Unbecoming a Woman: Aristotle's Poetics 15 and Euripides' Melanippe the Wise*, *Ancient Philosophy* 19, 1999, 89–104.
- Mayhew 2016: R. Mayhew, *Περὶ ἰαμβῶν: A note on Riccardianus 46 and the lost second book of Aristotle's Poetics*, *Hermes* 144, 2016, 374–379.
- Mayhew 2019: R. Mayhew, *Aristotle's Lost Homeric Problems*, Oxford 2019.
- McOsker 2012: M. McOsker, *Rez. von Tarán–Gutas 2012*, *BMCR* 2012.11.26.
- Meijering 1987: R. Meijering, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen 1987.
- Meineck 2011: P. Meineck, *The Neuroscience of the Tragic Mask*, *Arion* 19.1, 2011, 113–158.
- Mekler 1900: S. Mekler, *Zu den Nachrichten über die griechische Komödie*, in: *Festschrift für Johannes Vahlen*, Berlin 1900, 33–47.
- Menn 1994: St. Menn, *The Origins of Aristotle's concept of Ἐνέργεια: Ἐνέργεια and Δύναμις*, *Ancient Philosophy* 14, 1994, 73–114.
- Mensching 1964: E. Mensching, *Zur Produktivität der Alten Komödie*, *Museum Helveticum* 21, 1964, 15–49.
- Merkelbach 1969: R. Merkelbach, *Zwei Vermutungen zu Tragikerfragmenten*, *RhM* 112, 1969, 109–113.
- Millis–Olson 2012: B. W. Millis, S. D. Olson (ed. with introd. & com.), *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens*, Leiden–Boston 2012.
- Millis 2014: B. W. Millis, *Inscribed Public Records of the Dramatic Contests at Athens: IG II² 2318–2323a and IG II² 2325*, in: E. Csapo, H. R. Goette, J. R. Green, P. Wilson (edd.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin – Boston 2014.
- Minio–Paluello 1968: L. Minio–Paluello, *De Arte Poetica. Translatio Guillelmi De Moerbeka*, ed. L. M.–P. (Aristoteles Latinus XXXIII), Brüssel – Paris 1968.
- Mitchell 2015: J. Mitchell, *Literary Performance in the Imperial Schoolroom as Historical Reenactment: The Evidence of the Colloquia, Scholia to Canonical Works, and the Scholia to the Technē of Dionysius Thrax*, *AJPh* 136, 2015, 469–502.
- Möllendorff 1994: P. v. Möllendorff, *Menanders Samia und die Aristotelische Poetik*, in: A. Bierl, P. v. Möllendorff (Hgg.), *Orchestra. Drama – Mythos – Bühne* (FS Flashar), Leipzig 1994, 300–317.
- Moles 1979: J. Moles, *Notes on Aristotle, Poetics 13 and 14*, *CQ* 29, 1979, 77–94.
- Moles 1984: J. Moles, *PHILANTHROPIA in the Poetics*, *Phoenix* 38, 1984, 325–335.
- Montanari 1997: F. Montanari, s.v. Dionysios [Nr. 17] Thrax, *DNP* Bd. 3, 1997, 632–635.

- Montoya 2010: J. Montoya, Aristotle's Poetics: Mimesis and Fiction, *Philosophical Inquiry* 32, 2010, 43–58.
- Moore 2012: T. J. Moore, *Music in Roman Comedy*, Cambridge 2012.
- Moraitou 1994: D. Moraitou, Die Äußerungen des Aristoteles über Dichter und Dichtung außerhalb der Poetik, Stuttgart – Leipzig 1994.
- Moraux 1973: P. Moraux, *Der Aristotelismus bei den Griechen von Andronikos bis Alexander von Aphrodisias*, Bd. 1, Berlin 1973.
- Moraux 1976: P. Moraux, D. Harfinger, D. Reinsch, J. Wiesner, *Aristoteles Graecus. Die griechischen Manuskripte des Aristoteles. Erster Band (Alexandrien – London)*, Berlin – New York 1976.
- Morwood 2007: J. Morwood, *Euripides. Suppliant Women*, Oxford 2007.
- Most 2008: G. W. Most, What was Literary History?, in: J. Berthold, B. Previsic (Hgg.), *Texttreue*, Bern 2008, 195–207.
- Mouraviev 1973: S. N. Mouraviev, *Gnome*, Glotta 51, 1973, 69–78.
- Müller 1900: M. Müller, Über den Gegensatz von *ἐμπειρία* und *τέχνη* im ersten Kapitel der Aristotelischen Metaphysik, in: *Festschrift Johannes Vahlen*, Berlin 1900, 49–70.
- Müller 1965: C. W. Müller, Gleiches zu Gleichem. Ein Prinzip frühgriechischen Denkens, Wiesbaden 1965.
- Müller 1997: C. W. Müller, *Philoktet*. Beiträge zur Wiedergewinnung einer Tragödie des Euripides aus der Geschichte ihrer Rezeption, Stuttgart – Leipzig 1997.
- Müller 2000: C. W. Müller, *Euripides. Philoktet. Testimonien und Fragmente*, Berlin – New York 2000.
- Mueller 2016: M. Mueller, *Objects as Actors. Props and the Poetics of Performance in Greek Tragedy*, Chicago – London 2016.
- Mulhern 2008: J. J. Mulhern, KAKIA in Aristotle, in: I. Sluiter, R. M. Rosen (edd.), *KAKOS. Badness and Anti-Value in Classical Antiquity*, Leiden 2008, 233–253.
- Nesselrath 1990: H.–G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin – New York 1990.
- Nesselrath 1996: H.–G. Nesselrath, Rez. von Halliwell et. al. (edd.) *Aristotle, Poetics*, Longinus, *On the Sublime*, Demetrius, *On Style*, Cambridge/Mass. 1996, BRMC 96.9.8
- Nesselrath 2000: H.–G. Nesselrath, Eupolis and the periodization of Athenian Comedy, in: Harvey–Wilkins 2000, 233–246.
- Nestle 1930: W. Nestle, *Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie*, Stuttgart 1930.
- Nickau 1966: K. Nickau, *Epeisodion und Episode. Zu einem Begriff der aristotelischen Poetik*, *Museum Helveticum* 23, 1966, 155–171.
- Nickau 2003: K. Nickau, Einiges oder Eines. Zu Stoff und Struktur der Dichtung in Aristoteles, *Poetik* c. 8, 1451a25, *RhM* 146, 2003, 138–159.
- Nilsson 1906: M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung, mit Ausschluss der Attischen*, Leipzig 1906.
- Novokhatko 2022: A. Novokhatko, *παρὰ τῶν τεσσάρων τούτων σοφῶν*: myth and criticism in Tzetzēs, in: Prodi 2022, 303–316.
- Nünlist 1996/97: R. Nünlist, Der Theaterkarren des Thespis: eine poetologische Metapher, *WJA* 21, 1996/97, 259–271.
- Nünlist 2009: R. Nünlist, *The Ancient Critic at Work*, Cambridge 2009.
- Nussbaum 1978: M. C. Nussbaum, *Aristotle's De Motu Animalium*, Princeton 1978.
- Nusser 1991: A. Nusser, *Prolog- und Dialogtheorie des Platonismus*, Stuttgart 1991.
- Oehler 1962: K. Oehler, *Die Lehre vom noetischen und dianoetischen Denken bei Platon und Aristoteles*, München 1962.

- Olson 2007: S. D. Olson (ed.), *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007.
- Olson 2009: S. D. Olson (ed. & transl.), *Athenaeus. The Learned Banqueters*, Books 10.420e–11, Cambridge/Mass. 2009.
- Olson 2020: S. D. Olson (ed.), *Athenaeus Naucratis. Deipnosophistae*. Vol. III.A, Libri VIII–XI, Berlin – Boston 2020.
- Ormand 2012: K. Ormand (ed.), *A Companion to Sophocles*, Malden – Oxford 2012.
- Orth 2009: Chr. Orth, Strattis. *Die Fragmente*, Berlin 2009.
- Otto 1890/1971: A. Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Hildesheim 1971 (zuerst Leipzig 1890).
- O’Sullivan 1995: N. O’Sullivan, Aristotle on Dramatic Probability, *CJ* 91, 1995, 47–63.
- Palmisciano 2021: R. Palmisciano, Satyrikon and the Origins of Tragedy, in: Antonopoulos et al. 2021, 39–57.
- Panegyres 2022: K. Panegyres, A Scholion on Pisistratus and Homer, *Hermes* 150, 2022, 246–250.
- Papastamati-von Mock 2014: Ch. Papastamati-von Mock, The Theater of Dionysus Eleuthereus in Athens: New Data and Observations on its ‘Lycurgan’ Phase, in: Csapo et al. 2014, 15–76.
- Parke/Wormell 1956: H. W. Parke, D. E. W. Wormell, *The Delphic Oracle*, 2 Bde., Oxford 1956.
- Patzer 1962: A. Patzer, *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden 1962.
- Patzer 1965: H. Patzer, Rez. Schreckenberg 1960, *Gnomon* 37, 1965, 118–131.
- Patzer 1986: A. Patzer, *Der Sophist Hippias als Philosophiehistoriker*, Freiburg–München 1986.
- Patzer 1995: H. Patzer, Rez. Leonhardt 1991, *Gnomon* 67, 1995, 289–310.
- Pearson 1990: L. Pearson, Aristoxenus. *Elementa Rhythmica*. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory, Oxford 1990.
- Pender 2000: E. E. Pender, Plato’s Moving Logos, *Proceedings of the Cambridge Philological Association* 45, 2000, 75–117.
- Perusino 1989: F. Perusino (ed.), *Platonio, La Commedia Greca*, Urbino 1989.
- Perusino 1993: F. Perusino (ed.), *Anonimo (Michele Psello?). La Tragedia Graeca*, Urbino 1993.
- Phillips – D’Angour 2018: T. Phillips, A. D’Angour (edd.), *Music, Text, and Culture in Ancient Greece*, Oxford 2018.
- Pickard–Cambridge 1988: A. Pickard–Cambridge, *The dramatic festivals of Athens*, sec. rev. ed. by J. Gould & D. M. Lewis, Oxford 1988.
- Picot 2006: J.–C. Picot, Aristote, Poétique 1457 b 13–14: La Métaphore D’Espèce À Espèce, *REG* 119, 2006, 532–551.
- Picot 2009: J.–C. Picot, Water and Bronze in the Hands of Empedocles’ Muse, *Organon* 41, 2009, 59–84.
- Pirrotta 2009: S. Pirrotta, *Plato comicus. Die fragmentarischen Komödien*, Berlin 2009.
- Pizzzone 2020: A. Pizzzone, Self–authorization and strategies of autography in John Tzetzes: The Logismoi rediscovered, *GRBS* 60, 2020, 650–688.
- Pfeiffer 1955/1960: R. Pfeiffer, The Future of Studies in the Field of Hellenistic Poetry, in: Pfeiffer 1960, 148–158 (zuerst 1955).
- Pfeiffer 1960: R. Pfeiffer, *Ausgewählte Schriften*, München 1960.
- Pfeiffer 1978: R. Pfeiffer, *Geschichte der Klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*, ²München 1978.
- Plett 2012: H. F. Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Leiden – Boston 2012.

- Podlecki 1969: A. J. Podlecki, *The Peripatetics as Literary Critics*, *Phoenix* 23, 1969, 114–37.
- Pöhlmann 1972/2009: E. Pöhlmann, *PARODIA*, in: ders., *Gegenwärtige Vergangenheit*, Berlin – New York 2009, 16–29 (zuerst 1972).
- Pöhlmann 1976: E. Pöhlmann, *Enthusiasmus und Mimesis. Zum platonischen Ion*, *Gymnasium* 83, 1976, 191–208.
- Pöhlmann 1977/1995: E. Pöhlmann, *Der Überlieferungswert der χοροὶ–Vermerke in Papyri und Handschriften*, in: ders., *Studien zur Bühnendichtung und zum Theaterbau der Antike*, Frankfurt/M. – Berlin – Bern etc. 1995, 199–212 (zuerst 1977).
- Pöhlmann 2017: E. Pöhlmann, *Aristotle on Music and Theatre (Politics VIII 6.1340 b 20 – 1342 b 34; Poetics)*, in: A. Fountoulakis, A. Markantonatos, G. Vasilaros (edd.), *Theatre World*, Berlin – Boston 2017, 317–345.
- Pohlenz 1918: M. Pohlenz, *Das zwanzigste Kapitel von Hippokrates De Prisca Medicina*, *Hermes* 53, 1918, 396–421.
- Pohlenz 1920/1965: M. Pohlenz, *Die Anfänge der griechischen Poetik*, in: Pohlenz 1965, Bd. 2, 436–72 (zuerst 1920).
- Pohlenz 1956/1965: M. Pohlenz, *Furcht und Mitleid? Ein Nachwort*, in: Pohlenz 1965, Bd. 2, 562–587.
- Pohlenz 1965: M. Pohlenz, *Kleine Schriften*, 2 Bde., Hildesheim 1965.
- Pongratz 1971: L. J. Pongratz, *Charakter (Alltagsgebrauch)*, *Hist. Wb. Philos.* Bd. 1, 1971, 992.
- Power 2010: T. Power, *The Culture of Kitharōidia*, Washington 2010.
- Power 2013: T. Power, *Kyklops Kitharoidos*, in: Kowalzig–Wilson 2013, 237–256.
- Pozdnev 2005: M. M. Pozdnev, *ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΙΣ ΕΚ ΠΑΡΑΛΟΓΙΣΜΟΥ*, *Hermes* 133, 2005, 447–457.
- Price 1989: A. W. Price, *Love and Friendship in Plato and Aristotle*, Oxford 1989.
- Preiser 2000: Cl. Preiser, *Euripides: Telephos. Einleitung, Text, Kommentar*, Hildesheim 2000.
- Preuner 1922: *Amphiaraia und Panathenaia*, *Hermes* 57, 1922, 80–106.
- Primavesi 2007: O. Primavesi, *Ein Blick in den Stollen von Skepsis: Vier Kapitel zur frühen Überlieferung des Corpus Aristotelicum*, *Philologus* 151, 2007, 51–77.
- Primavesi 2013: O. Primavesi, *Aristoteles Poetik I: die Poetizität philosophischer Texte und die Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus*, in: M. Erler, J. E. Heßler (Hgg.), *Argument und literarische Form in antiker Philosophie*, Berlin–Boston 2013, 239–281.
- Primavesi 2013a: O. Primavesi, *Empedokles*, in: Flashar–Bremer–Rechenauer 2013, 667–739.
- Prodi 2022: E. E. Prodi (ed.), *ΤΖΕΤΖΙΚΑΙ ΕΡΕΥΝΑΙ*, Bologna 2022 (Eikasmos. Studi Online 4).
- Prodi 2022a: E. E. Prodi, *Introduction: A buffalo's-eye view*, in: Prodi 2022, p. IX–XXXV.
- Purves 2010: A. C. Purves, *Space and Time in Ancient Greek Narrative*, Cambridge 2010.
- Quandt 1983: K. Quandt, *On the Programmatic Formula ΠΡΩΤΟΝ ΑΠΟ ΤΩΝ ΠΡΩΤΟΝ in Aristotle*, *AJPh* 104, 1983, 358–371.
- Rabe 1908: H. Rabe, *Aus Rhetoren–Handschriften*, *RhM* 63, 1908, 127–151.
- Radermacher 1919: L. Radermacher, s.v. *Kanon*, *RE* X.2, 1919, 1873–1878.
- Radermacher 1951: L. Radermacher, *Artium scriptores (Reste der voraristotelischen Rhetorik)*, Wien 1951 (ÖAW SB 227.3).
- Radt 1971: S. L. Radt, *Aristoteles und die Tragödie*, *Mnemosyne* 24, 1971, 189–205.
- Radt 2004: S. L. Radt, *Strabons Geographika. Mit Übersetzung und Kommentar herausgeg.*, Bd. 3. Buch IX–XIII: Text und Übersetzung, Göttingen 2004.
- Radt 2006: S. L. Radt, *Strabons Geographika. Mit Übersetzung und Kommentar herausgeg.*, Bd. 5. Buch I–IV: Kommentar, Göttingen 2006.

- Radt 2008: S. L. Radt, *Strabons Geographika*. Mit Übersetzung und Kommentar herausgeg., Bd. 7. Buch IX–XIII: Kommentar, Göttingen 2008.
- Rapp 2002: Chr. Rapp, *Aristoteles, Rhetorik*. Übersetzt u. erläutert, 2 Bde., Berlin 2002.
- Rapp 2009: Chr. Rapp, *Aristoteles über das Wesen und die Wirkung der Tragödie* (Kap. 6), in: Höffe 2009, 87–104.
- Rashed 2001: M. Rashed, *Die Überlieferungsgeschichte der aristotelischen Schrift De generatione et corruptione*, Wiesbaden 2001.
- Rashed 2021: M. Rashed, *Ptolémée „Al-Gharib“, Épître à Gallus sur la vie, le testament et les écrits d'Aristote*, Paris 2021.
- Ready–Tsagalis 2018: J. L. Ready, Chr. C. Tsagalis (edd.), *Homer in Performance. Rhapsodes, Narrators and Characters*, Austin 2018.
- Rechenauer 2013: G. Rechenauer, *Leukipp und Demokrit*, in: Flashar–Bremer–Rechenauer 2013, 833–946.
- Rees 1972: B. R. Rees, *Pathos in the Poetics of Aristotle*, *G & R* 19, 1972, 1–11.
- Reifferscheid 1860: A. Reifferscheid (ed.) *C. Suetonius Tranquillus. Praeter Caesarum libros reliquiae*, Leipzig 1860.
- Reitze 2017: B. Reitze, *Der Chor in den Tragödien des Sophokles*, Tübingen 2017.
- Reitzenstein 1893: R. Reitzenstein, *Epigramm und Skolion. Ein Beitrag zur Geschichte der Alexandrinischen Dichtung*, Giessen 1893.
- Reitzenstein 1907: R. Reitzenstein, s.v. *Etymologica*, *RE* VI,1, 1907, 807–817.
- Rengakos 1995: A. Rengakos, *Zeit und Gleichzeitigkeit in den homerischen Epen*, *Antike und Abendland* 41, 1995, 1–33.
- Revermann 2006: M. Revermann, *The Competence of Theatre Audiences in Fifth- and Fourth-Century Athens*, *JHS* 126, 2006, 99–124.
- Revermann–Wilson 2008: M. Revermann, P. Wilson (edd.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford 2008.
- Rhodes 1981: P. J. Rhodes, *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*, Oxford. 1981.
- Ribbeck 1875: O. Ribbeck, *Die römische Tragödie*, Leipzig 1875.
- Richardson 1994: N. J. Richardson, *Aristotle and Hellenistic Scholarship*, in: F. Montanari (ed.), *La Philologie Grecque à l'Époque Hellénistique et Romaine*, Genf 1994, 7–38.
- Rigsby 1987: K. J. Rigsby, *Megara and Tripodiscus*, *GRBS* 28, 1987, 93–102.
- Risch 1937: E. Risch, *Wortbildung der homerischen Sprache*, Berlin 1937.
- Rist 1989: J. M. Rist, *The Mind of Aristotle*, Toronto 1989.
- Ritter 1839: F. Ritter (rec.), *Aristotelis Poetica*, Köln 1839.
- Robert–Robert 1955: J. Robert, L. Robert, *Bulletin Épigraphique*, *REG* 68, 1955, 185–298.
- Robert–Robert 1965: J. Robert, L. Robert, *Bulletin Épigraphique*, *REG* 78, 1965, 70–204.
- Robins 1998: R. H. Robins, *The Authenticity of the Technē*, in: V. Law, I. Sluiter (eds.), *Dionysius Thrax and the Technē Grammatikē*. Munster 1998, 13–26.
- Rösler 1980: W. Rösler, *Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike*, *Poetica* 12, 1980, 283–319.
- Rösler 2014: W. Rösler, *Fiktionalität in der Antike*, in: Klauk–Köppe 2014, 363–384.
- Rösler 2018: W. Rösler, *Die Erfahrung dramatischer Dichtung und die Ausarbeitung eines Konzepts von Fiktionalität im antiken Griechenland*, in: J. Franzen, P. Galke–Janzen, F. Janzen, M. Wurich (Hgg.), *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*, Baden-Baden 2018, 51–64.
- Rorty 1992: A. O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton 1992.
- Rose 1863: V. Rose, *Aristoteles Pseudepigraphus*, Leipzig 1863.
- Rose 1886: V. Rose, *Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta*, Leipzig 1886.
- Roselli 2009: D. K. Roselli, *Theorika in Fifth-Century Athens*, *GRBS* 49, 2009, 5–30.

- Rosén 1990: H. B. Rosén, Zu Text und Interpretation der grammatischen Abschnitte in Aristoteles' Poetik und zur Umdeutung und Umformung der Redeteileinteilung bis ins orientalische Mittelalter, in: H. J. Niederehe, K. Koerner (Hgg.), *History and Historiography of Linguistics*, Vol. 1, Amsterdam – Philadelphia 1990, 111–121.
- Rosen 1988: R. M. Rosen, *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Atlanta 1988.
- Rosen 2015: R. M. Rosen, *Laughter*, in: Destrée–Murray 2015, 455–471.
- Rosenmeyer 1981: Th. G. Rosenmeyer, *Aristotelian Ethos and Character in Modern Drama*, *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbruck 1979, vol. 1: *Classical Models in Literature*, Innsbruck 1981, 119–125.
- Rostagni 1922: A. Rostagni, *Aristotele e l'Aristotelismo nella storia dell'estetica antica*, SIFC N.S. 2, 1922, 1–147.
- Rostagni 1926: A. Rostagni, *Il dialogo Aristotelico περί ποιητῶν*, RFIC 54, 1926, 433–470 u. 55, 1927, 145–173.
- Rotstein 2004: A. Rotstein, *Aristotle, Poetics 1447a 13–16 and Musical Contests*, ZPE 149, 2004, 39–42.
- Rotstein 2010: A. Rotstein, *The Idea of Iambos*, Oxford 2010.
- Rühl 1874: F. Rühl, *Dionysios Periegetes*, RhM 29, 1874, 81–87.
- Ruschenbusch 1979: E. Ruschenbusch, *Die Einführung des Theorikons*, ZPE 36, 1979, 303–308.
- Rusten 2011: J. Rusten (ed.), *The Birth of Comedy*, Baltimore 2011.
- Rutherford 1995: I. Rutherford, *Apollo's other genre: Proclus on nomos and his source*, *Classical Philology* 90, 1995, 354–361.
- Rutherford 2001: I. Rutherford, *Pindar's Paean. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford 2001.
- Rutherford–Irvine 1988: I. Rutherford, J. Irvine, *The Race in the Athenian Oschophoria and an Oschophoricon by Pindar*, ZPE 72, 1988, 43–51.
- Sansone 2016: D. Sansone, *The Size of the Tragic Chorus*, Phoenix 70, 2016, 233–254.
- Schachter 2000: A. Schachter, *The Daphnephoria of Thebes*, in: P. A. Bernardini (Hg.), *Prezenta e funzione della città di Tebe nella cultura greca*, Rom – Pisa 2000, 99–123.
- Schadewaldt 1955: W. Schadewaldt, *Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes*, Hermes 84, 1955, 12–48.
- Schamp 1987: J. Schamp, *Photios Historien Des Lettres. La Bibliothèque et ses notices biographiques*, Paris 1987.
- Schauer 2002: M. Schauer, *Tragisches Klagen. Form und Funktion der Klagedarstellung bei Aischylos, Sophokles und Euripides*, Tübingen 2002.
- Scheer 1908: E. Scheer (rec.), *Lycophronis Alexandra*. Vol. II. *Scholias*, Berlin 1908.
- Scheithauer 2015: *Die Welt der Auleten. Musikerkarrieren im griechischen Kulturkreis*, Frankfurt (Main) – Bern etc. 2015.
- Scheliha 1987: R. v. Scheliha, *Vom Wettkampf der Dichter: Der musische Agon bei den Griechen*, Amsterdam 1987.
- Schenck 1974: H. Schenck, *Die Quellen des Homerlexikons des Apollonios Sophistes*, Hamburg 1974.
- Schenkeveld 1986: D. Schenkeveld, *Rez. Janko 1984*, Gnomon 58, 1986, 212–217.
- Schenkeveld 1992: D. Schenkeveld, *Prose Usages of AKOYEIN 'To Read'*, CQ 42, 1992, 129–141.
- Schenkeveld 1993: D. Schenkeveld, *Pap. Hamburg. 128: A Hellenistic Ars Poetica*, ZPE 97, 1993, 67–80.

- Schenkeveld 1993a: D. Schenkeveld, The Lacuna at Aristotle's Poetics 1457b33, *AJPh* 114, 1993, 85–89.
- Schierl 2006: P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius*, Berlin/New York 2006.
- Schironi 2018: F. Schironi, The Best of the Grammarians. Aristarchus of Samothrace on the Iliad, *Ann Arbor* 2018.
- Schlesier 2011: R. Schlesier (Hg.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin–Boston 2011.
- Schlesier 2011a: R. Schlesier, Der bakchische Gott, in: Schlesier 2011, 173–202.
- Schmidt 1854: M. Schmidt (collegit et disposuit), *Didymi Chalcenteri Grammatici Alexandrini Fragmenta*, Leipzig 1854.
- Schmid 1894: W. Schmid, Zur antiken Stillehre aus Anlass von Proklos' Chrestomathie, *RhM* 49, 1894, 133–161.
- Schmidt 1864: M. Schmidt, *Didymi Chalcenteri Grammatici Alexandrini Fragmenta*, Leipzig 1854.
- Schmidt 1924: J. Schmidt, Tydeus, in: W. H. Roscher (Hg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Band 5, Leipzig 1924, Sp. 1388–1404.
- Schmidt 1976: M. Schmidt, Die Erklärungen zum Weltbild Homers und zur Kultur der Heroenzeit in den bT–Scholien zur Ilias, München 1976.
- Schmidt 1989: P. L. Schmidt, Diomedes, *Ars grammatica*, in: R. Herzog (Hg.), *Restauration und Erneuerung. Die lateinische Literatur von 284 bis 374 n. Chr.* (= *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike*, Band 5), München 1989, 132–136 [= § 524].
- Schmidt 1991: P. L. Schmidt, Suetons ‚Pratum‘ seit Wessner (1917), in: *ANRW II*. 33.5, 1991, 3794–3825.
- Schmitt 2008: A. Schmitt, *Aristoteles. Poetik*. Übersetzt und erläutert, Berlin 2008.
- Schneider 2020: L. Schneider, *Untersuchungen zu antiken griechischen Rätseln*, 2 Bde., Berlin–Boston 2020.
- Schönberger 1980: O. Schönberger, *Griechische Heischelieder übersetzt und besonders aus deutschem Brauchtum erklärt*, Meisenheim 1980.
- Schönewolf 1938: H. Schönewolf, *Der jungattische Dithyrambos: Wesen, Wirkung, Gegenwirkung*, Diss. Gießen 1938.
- Schönherr 1954: W. Schönherr, *Aristoteles, Poetik*, aus dem Griechischen übertragen u. mit Anmerkungen versehen, Dresden 1954.
- Schönherr–Schmidt 1960: W. Schönherr, *Aristoteles, Poetik*, hg. v. E. G. Schmidt, Leipzig 1960.
- Schönherr–Schmidt 1972: W. Schönherr, *Aristoteles, Poetik*, griechisch–deutsch, hg. v. E. G. Schmidt, Leipzig 1972.
- Schofield 1973: M. Schofield, Aristotelian Mistakes, *PCPhS* 19, 1973, 66–70.
- Scholl 2014: W. Scholl, *Der Daphnis–Mythos und seine Entwicklung: von den Anfängen bis zu Vergils vierter Ekloge*, Zürich–Hildesheim 2014.
- Schollmeyer 2021: J. Schollmeyer, *Gorgias' Lobrede auf Helena. Literaturgeschichtliche Untersuchungen und Kommentar*, Berlin–Boston 2021.
- Scholz 1997: U. W. Scholz, s.v. *Compitalia*, *DNP* 3, 1997, 110–112.
- Schottlaender 1980: Der Aristotelische „SPOUDAIOS“, *Zeitschrift für philosoph. Forschung* 34, 1980, 385–395.
- Schrader 1880: H. Schrader (ed.), *Porphirii Quaestionum Homericarum ad Iliadem pertinentium reliquiae*, 2 Bde. Leipzig 1880–82.
- Schrader 1890: H. Schrader (ed.), *Porphirii Quaestionum Homericarum ad Odysseam pertinentium reliquiae*, Leipzig 1890.

- Schramm 2005: M. Schramm, *Σύνδεσμος* und *ἄρθρον* in Aristoteles' Poetik, *Glotta* 81, 2005, 187–213.
- Schramm 2009: M. Schramm, *Gedanke, Sprache und Stil* (Kap. 19–22), in Höffe 2009, 177–194.
- Schreckenberg 1960: H. Schreckenberg, *Δράμα*. Vom Werden der griechischen Tragödie aus dem Tanz, Würzburg 1960.
- Schrier 1980: O. J. Schrier, A Simple View of Peripeteia, *Mnemosyne* 33, 1980, 96–118.
- Schrier 1998: O. J. Schrier, Five Notes on Conjectures in Aristotle's Poetics, *Mnemosyne* 51, 1998, 576–578.
- Schrier 1998a: O. J. Schrier, *The Poetics of Aristotle and the Tractatus Coislinianus*. A Bibliography from about 900 till 1996, Leiden 1998.
- Schrier 2016: O. J. Schrier, Review Article Tarán–Gutas 2012, *Mnemosyne* 69, 2016, 319–336.
- Schröder 1996: St. Schröder, Die Lebensdaten Menanders, *ZPE* 113, 1996, 35–48.
- Schütrumpf 1970: E. Schütrumpf, Die Bedeutung des Wortes ‚ethos‘ in der Poetik des Aristoteles, München 1970.
- Schütrumpf 1987: E. Schütrumpf, The Meaning of ἦθος in the Poetics – A Reply, *Hermes* 115, 1987, 175–181.
- Schütrumpf 1999: E. Schütrumpf, An Idiom of Explanatory Expansion. A note on the text of Aristotle Poetics ch. 6, 1450b 8, *Philologus* 143, 1999, 32–40.
- Schütrumpf 2005: E. Schütrumpf, *Aristoteles. Politik*, Buch VII/VIII, Berlin 2005.
- Schulz 2000: P. Schulz: *Freundschaft und Selbstliebe bei Platon und Aristoteles*. Semantische Studien zur Subjektivität und Intersubjektivität, Freiburg 2000.
- Schulz 2014: V. Schulz, *Die Stimme in der antiken Rhetorik*, Göttingen 2014.
- Schwabe 1980: W. Schwabe, *Mischung und „Element“ im Griechischen bis Platon*, Bonn 1980.
- Schwindt 1994: J.-P. Schwindt, Das Motiv der ‚Tagesspanne‘ – Ein Beitrag zur Ästhetik der Zeitgestaltung im griechisch–römischen Drama, Paderborn 1994.
- Schwinge 1990: E.-R. Schwinge, Aristoteles und die Gattungsdifferenz von Epos und Drama, *Poetica* 22, 1990, 1–20.
- Schwinge 1991: E.-R. Schwinge, Homerische Epen und Erzählforschung, in: Latacz 1991, 482–512.
- Schwinge 1996: E.-R. Schwinge, Aristoteles über Struktur und Sujet der Tragödie. Zum 9. Kapitel der Poetik, *RhM* 139, 1996, 111–126.
- Schwinge 2012: E.-R. Schwinge, Kunst und Wirklichkeit in Aristoteles' Poetik, *RhM* 155, 2012, 41–64.
- Scodel 2004: R. Scodel, The modesty of Homer, in: C. J. Mackie, *Oral Performance and Its Context*, Leiden 2004, 1–20.
- Scodel 2008: R. Scodel, Zielinski's Law Reconsidered, *TAPhA* 138, 2008, 107–125.
- Scott 2003: G. Scott, Purging the Poetics, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 25, 2003, 233–263.
- Scullion 2002: Sc. Scullion, 'Nothing to do with Dionysus': tragedy misconceived as ritual, *CQ* 52, 2002, 102–137.
- Scullion 2005: Sc. Scullion, Tragedy and Religion: The Problem of Origins, in: J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden – Oxford 2005, 23–37.
- Seaford 1994: R. Seaford, *Reciprocity and Ritual*, Oxford 1994.
- Seamon 2006: R. Seamon, The Price of the Plot in Aristotle's Poetics, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 64, 2006, 251–258.
- Seeck 1979: G.-A. Seeck (Hg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979.
- Seeck 1979: G.-A. Seeck, Geschichte der griechischen Tragödie, in: Seeck 1979, 155–203.
- Seel 1982: G. Seel, *Die Aristotelische Modaltheorie*, Berlin–New York 1982.

- Seidel 1971: Ch. Seidel, *Charakter*, Hist. Wb. Philos. Bd. 1, 1971, 984–991.
- Seidensticker 1982: B. Seidensticker, *Palintonos Harmonia*, Göttingen 1982.
- Seidensticker 1990/2005: B. Seidensticker, *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen*, in: Seidensticker 2005, 217–245 (zuerst 1990).
- Seidensticker 2005: B. Seidensticker, *Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen. Studien zum antiken Drama*, Berlin – New York 2005.
- Seidensticker–Vöhler 2007: B. Seidensticker, M. Vöhler (Hgg.), *Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles. Zum kulturellen Hintergrund des Tragödiensatzes*, Berlin – New York 2007.
- Seitz 2013: E. Seitz, *λέξις γελοία*: Zu Aristoteles *Poetik* 1449A 15–28, *Hermes* 141, 2013, 8–33.
- Sentesy 2018: M. Sentesy, *Are Potency and Actuality Compatible in Aristotle?*, *Epoché* 22, 2018, 239–270.
- Severyns 1938: A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus. Première Partie : Le Codex 239 de Photius, Tome II. Texte, Traduction, Commentaire*, Liège – Paris 1938.
- Severyns 1938a: *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus. Première Partie : Le Codex 239 de Photius, Tome I. Études paléographique et critique*, Liège – Paris 1938.
- Severyns 1953: A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus. Tome III. La Vita Homeri et les Sommaires de Cycle. I. Études paléographique et critique*, Liège – Paris 1953.
- Severyns 1962: A. Severyns, *Texte et apparat : histoire critique d’une tradition imprimée*, Brüssel 1962.
- Severyns 1963: A. Severyns, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus. Tome IV. La Vita Homeri et les Sommaires de Cycle. II. Texte et Traduction*, Liège – Paris 1963.
- Severyns 1968: A. Severyns, *Mea Culpa*, *L’Antiquité Classique* 37, 1968, 399–405.
- Shaw 2014: C. A. Shaw, *Satyr Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford 2014.
- Sheppard 1980: A. Sheppard, *Studies on the 5th and 6th Essays of Proclus’ Commentary on the Republic*, Göttingen 1980.
- Sheppard 2014: A. Sheppard, *The Poetics of Phantasia. Imagination in Ancient Aesthetics*, London – New Dehli etc. 2014.
- Sheppard 2017: A. Sheppard, *Literary Theory and Aesthetics*, in: P. D’Hoine, M. Martijn (edd.), *All From One. A Guide to Proclus*, Oxford 2017, 276–289.
- Sherman 1992: N. Sherman, *Hamartia and Virtue*, in: Rorty 1992, 177–196.
- Shields 2009: Chr. Shields, *The Aristotelian Psuchē*, in: Anagnostopoulos 2009, 292–309.
- Sicherl 1956: M. Sicherl, *Rez. Severyns 1953*, *Gnomon* 28, 1956, 210–218.
- Sicherl 1977: M. Sicherl, *The tragic issue in Sophocles’ Aias*, *YCS* 25, 1977, 67–98.
- Sicherl 1992: M. Sicherl, *Die Aldina der Rhetores Graeci (1508–1509) und ihre handschriftlichen Vorlagen*, *Illinois Classical Studies* 17, 1992, 109–134.
- Sidwell 2000: K. Sidwell, *From Old to Middle to New? Aristotle’s Poetics and the History of Athenian Comedy*, in: Harvey–Wilkins 2000, 247–258.
- Sifakis 1971: G. M. Sifakis, *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy*, London 1971.
- Sifakis 1995: G. M. Sifakis, *The One–Actor Rule in Greek Tragedy*, in: A. Griffiths (ed.), *Stage Directions. Essays in Honour of E. W. Handley*, London 1995 (BICS Suppl. 66), 13–24.
- Sifakis 2001: G. M. Sifakis, *Aristotle on the Function of Tragedy*, *Herakleion* 2001.
- Sifakis 2002: G. M. Sifakis, *Looking for the actor’s art in Aristotle*, in: Easterling–Hall 2002, 148–164.
- Sifakis 2009: G. M. Sifakis, *Aristotle, Poetics 17, 1455a29–34: People in Real Life, Poets, or Spectators in the Grip of Passion?*, *CQ* 59, 2009, 486–493.
- Silk 1994: M. S. Silk, *The ‘Six Parts of Tragedy’ in Aristotle’s Poetics*, *PCPhS* 40, 1994, 108–115.

- Sittl 1890: K. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig 1890.
- Skutsch 1985: O. Skutsch, *The Annals of Q. Ennius*. Ed. with Introduction and Commentary, Oxford 1985.
- Slater 2002: N. W. Slater, *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia 2002.
- Small 2013: J. P. Small, *Skenographia in Brief*, in: Harrison–Liapis 2013, 111–128.
- Smith–Wilde 2002: P. Smith, C. Wilde (edd.), *A Companion to Art Theory*, Oxford 2002.
- Smithon 1983: I. Smithon, *The Moral View of Aristotle's Poetics*, *Journal of History of Ideas* 44, 1983, 3–17.
- Smyth 1906: H. Weir Smyth, *Greek Melic Poets*, ²London–New York 1906.
- Snell 1937/1975: B. Snell, *Aristophanes und die Ästhetik*, in: *Die Entdeckung des Geistes*, 4. Aufl. Göttingen 1975, 111–126 (zuerst 1937).
- Snell 1971: B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen*, Berlin 1971.
- Söffing 1981: W. Söffing, *Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*, Amsterdam 1981.
- Sörbom 1966: G. Sörbom, *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Stockholm 1966.
- Sörbom 2002: G. Sörbom, *The Classical Concept of Mimesis*, in: Smith–Wilde 2002, 19–28.
- Solmsen 1934/1968: F. Solmsen, *Ursprünge und Methoden der Aristotelischen Poetik*, Darmstadt 1968 (zuerst engl. 1934).
- Sommerstein 1986: A. H. Sommerstein, *The decree of Syrakosios*, *CQ* 36, 1986, 101–108.
- Sorabji 1980: R. Sorabji, *Necessity, Cause and Blame*, London 1980.
- Spelman 2018: H. Spelman, *Pindar and the Poetics of Permanence*, Oxford 2018.
- Spengel 1841: L. Spengel, *Rez. von Ritter 1839 u. Düntzer 1840*, *Zeitschrift für Altertumswissenschaft* 8, 1841, 1252–1275.
- Spengel 1875: L. Spengel, *Aristoteles' Poetik und Joh. Vahlen's neueste Bearbeitung derselben*, Leipzig 1875.
- Stärk 2002: E. Stärk, *T. Quinctius Atta*, in: W. Suerbaum, (Hg.), *Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod (= Handbuch der lateinischen Literatur der Antike, Band 1)*, München 2002, 262.
- Stahl 2002: H.-P. Stahl, *Thucydides. Man's Place in History*, Swansea 2002.
- Starkey 2014: J. S. Starkey, *Aristophanes, Apollodorus, and the Dionysian Actors' Contest*, *ZPE* 192, 2014, 45–58.
- Starr 1987: R. Starr, *Trimalchio's Homeristae*, *Latomus* 46, 1987, 199–200.
- Steinthal 1890/1891: H. Steinthal, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern*, 2 Bde., ²Berlin 1890/1891.
- Stinton 1975: T. C. W. Stinton, *HAMARTIA in Aristotle and Greek Tragedy*, *CQ* 25, 1972, 221–254.
- Stohn 1993: G. Stohn, *Zur Agathonszene in den Thesmophoriazusen des Aristophanes*, *Hermes* 121, 1993, 196–205.
- Stohn 1998: G. Stohn, *Zu Kapitel 17 der Poetik des Aristoteles (1455 a 22–32)*, *Hermes* 126, 1998, 269–275.
- Stohn 2001: G. Stohn, *Ein Beitrag zum 3. Kapitel der Poetik des Aristoteles (1448 A 20–24)*, *Hermes* 129, 2001, 344–352.
- Striker 1985: G. Striker, *Notwendigkeit mit Lücken*, in: *Kontingenz, Neue Hefte für Philosophie* 1985, 24/25, 146–164.
- Stroh 1997: W. Stroh, *s.v. Cornelius [II 18] Gallus*, *DNP* 3, 1997, 192–193.
- Stroux 1912: I. Stroux, *De Theophrasti virtutibus dicendi*, Leipzig 1912.
- Studemund 1887: W. Studemund, *Duo commentarii de comoedia*, *Philologus* 46, 1887, 1–26.

- Sturz 1820: F. G. Sturz, *Orionis Thebani Etymologicon*, Leipzig 1820.
- Süß 1967: W. Süß, Über den Chiron des Pherekrates, *RhM* 110, 1967, 26–31.
- Susemihl 1863: F. Susemihl, Zu Aristoteles' *Poetik*, *RhM* 18, 1863, 471–472.
- Susemihl 1874: F. Susemihl, *Aristoteles über die Dichtkunst. Griechisch und Deutsch*, ²Leipzig 1874.
- Susemihl 1878: F. Susemihl, Die Bekkerschen Handschriften der Nikomachischen Ethik, *Fleckeisens Jbb. für classische Philologie* 117, 1878, 625–632.
- Susemihl 1891/1892: F. Susemihl, *Geschichte der griechischen Literatur in der Alexandrinerzeit*, Bd. 1, Leipzig 1891, Bd. 2, Leipzig 1892.
- Swiggers–Wouters 1996: P. Swiggers, A. Wouters (edd.), *Ancient Grammar: Content and Context*, Leuven – Paris 1996.
- Sykoutris 1937: J. Sykoutris (ed.), *Ἀριστοτέλους Περὶ Ποιητικῆς. Μετάφρασις ὑπὸ Σ. Μενάδρου*, Athen 1937.
- Tarán 1981: L. Tarán, *Speusippus of Athens: A Critical Study*, Leiden 1981.
- Tarán 2012: L. Tarán, D. Gutas, *Aristotle, Poetics. Editio Maior of the Greek Text with Historical Introductions and Philological Commentaries*, Leiden – Bosten 2012.
- Tarán 2016: L. Tarán, The Text of Aristotle's *Poetics* in the Codex Parisinus Graecus 2038, *Mnemosyne* 69, 2016, 785–798.
- Tarrant 2000: H. Tarrant, *Plato's First Interpreters*, London 2000.
- Taplin 1977: O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus*, Oxford 1977.
- Taplin 2019: O. Taplin, Aristotle's *Poetics* and *skenikoi agones*, in: C. Damon, C. Pieper (edd.), *Eris vs. Aemulatio. Valuing Competition in Classical Antiquity*, Leiden 2019, 141–151.
- Theiler 1950: W. Theiler, *Rez. von R. Cantarella, Aristofane, Vol. I, Prolegomena*, Mailand 1949, *Museum Helveticum* 7, 1950, 239–240.
- Theodoridis 1980: Chr. Theodoridis, Der Hymnograph Klemens terminus post quem für Choïroboskos, *Byzantinische Zeitschrift* 73, 1980, 341–345.
- Thomas 2018: O. Thomas, Music in Euripides' *Medea*, in: Phillips–D'Angour 2018, 99–120.
- Thraede 1962a: K. Thraede, Das Lob des Erfinders, *RhM* 195, 1962, 158–186.
- Thraede 1962b: K. Thraede, s.v. Erfinder II (geistesgeschichtlich), *RAC* Bd. 5, 1962, 1191–1278.
- Thurot 1863: C. Thurot, *Observations philologiques sur la Poétique d' Aristote*, *Revue Archéologique* 8, 1863, 281–286.
- Tkatsch 1928/1932: J. Tkatsch, Die arabische Übersetzung der *Poetik* des Aristoteles und die Grundlage der Kritik des griechischen Textes, Teil 1, Wien 1928, Teil 2 (hgg. von A. Gudeman u. Th. Seif), Wien 1932.
- Tomberg 1967: K.–H. Tomberg, *Die Kaine Historia des Ptolemaios Chennos*, Diss. Bonn 1967.
- Too 1998: Y. L. Too, *The Idea of Ancient Literary Criticism*, Oxford 1998.
- Touyz 2021: P. M. Touyz, Putting the 'Goat' into 'Goat-song': The Conceptualisation of Satyrs on Stage and in Scholarship, in: Antonopoulos et al. 2021, 59–80.
- Tsagalīs 2018: Chr. C. Tsagalīs, Performance Contexts for Rhapsodic Recitals in the Archaic and Classical Periods, in: Ready–Tsagalīs 2018, 28–75.
- Tsitsiridis 2005: St. Tsitsiridis, Mimesis and Understanding: An Interpretation of Aristotle's *Poetics* 4. 1448 B4–19, *CQ* 55, 2005, 435–446.
- Turner 1959: P. Turner, The Reverse of Vahlen, *CQ* 9, 1959, 207–215.
- Ueberweg 1869: F. Ueberweg, *Aristoteles über die Dichtkunst. Ins Deutsche übersetzt*, Berlin 1869.
- Uhlig 1883: G. Uhlig (ed.), *Dionysii Thracis Ars Grammatica (Grammatici Graeci I.1)*, Leipzig 1883.

- Usener 1870/1912: H. Usener, *Lectiones Graecae*, in: Usener [Bd. 1], 1912, 132–203 (zuerst 1870).
- Usener 1873/1914: H. Usener, *Vergessenes*, in: Usener [Bd. 3] 1914, 9–55 (zuerst 1873).
- Usener 1868/1912: H. Usener, *Vier lateinische Grammatiker*, in: Usener [Bd. 2] 1912, 171–192 (zuerst 1868).
- Usener 1892/1912: H. Usener, *Ein altes Lehrgebäude der Philologie*, in: Usener [Bd. 2] 1912, 265–314 (zuerst 1892).
- Usener 1912–1914: H. Usener, *Kleine Schriften*, 4 Bde. Leipzig 1912–1914.
- Vahlen 1864/1911: J. Vahlen, *Aristoteles' Lehre von der Rangfolge der Teile der Tragödie*, in: Vahlen 1911, 235–74 (zuerst 1864).
- Vahlen 1867/1911: J. Vahlen, *Zum Anonymus ΠΕΡΙ ΚΩΜΩΙΔΙΑΣ*, in: Vahlen 1911, 299 (zuerst 1867).
- Vahlen 1874/1911: J. Vahlen, *Wo stand die verlorene Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, in: Vahlen 1911, 230–234 (zuerst 1874).
- Vahlen 1885: J. Vahlen, *Aristotelis De Arte Poetica Liber*, 3. Aufl. Leipzig 1885.
- Vahlen 1897/1923: J. Vahlen, *Hermeneutische Beiträge zu Aristoteles' Poetik. I*, in: Vahlen 1923, 477–497 (zuerst 1897).
- Vahlen 1898/1923: J. Vahlen, *Hermeneutische Beiträge zu Aristoteles' Poetik. II*, in: Vahlen 1923, 498–520 (zuerst 1898).
- Vahlen 1910/1923: J. Vahlen, *Über eine Stelle in Aristoteles' Poetik [zu Kap. 1, 1447a 28]*, in: Vahlen 1923, 841–850 (zuerst 1910).
- Vahlen 1911: J. Vahlen, *Gesammelte Philologische Schriften. Erster Teil*, Leipzig – Berlin 1911.
- Vahlen 1914: J. Vahlen, *Beiträge zu Aristoteles' Poetik*, Leipzig – Berlin 1914.
- Vahlen 1923: J. Vahlen, *Gesammelte Philologische Schriften. Zweiter Teil*, Leipzig – Berlin 1923.
- Valente 2015: S. Valente, *The Antiatticist. Introduction and Critical Edition*, Berlin – Boston 2015.
- Van Bennekom 1975: R. van Bennekom, *The Definitions of ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ and ΑΠΘΡΟΝ in Aristotle, Poetics ch. 20*, *Mnemosyne* 28, 1975, 399–411.
- Van Der Valk 1971: M. Van Der Valk (cur.), *Eustathii commentarii ad Homerī Iliadem pertinentes*, Vol. I., Leiden 1971.
- Vatri 2016: A. Vatri, *Between Song and Prose: the meaning(s) of Harmonia in Aristotle's Rhetoric and Poetics*, *Rhetorica* 34, 2016, 372–392.
- Verhasselt 2018: J. Verhasselt, Felix Jacoby. *Die Fragmente der griechischen Historiker continued. Teil 4: Biography and Antiquarian Literature. Band IV B. Dikaiarchos of Messene*, Leiden – Boston 2018.
- Verdenius 1965: W. J. Verdenius, *Arist. Poet. 1452 a 25*, *Mnemosyne* 18, 1965, 281.
- Voelke 2021: P. Voelke, *Satyr Drama, Dithyramb, and Anodoi*, in: Antonopoulos et al. 2021, 81–99.
- Vogel 2008: J. Vogel, *Verstrickungskünste. Lösungskünste*, *Poetica* 40, 2008, 269–288.
- Vogt 1991/2013: E. Vogt, *Homer – ein großer Schatten?*, in: Vogt 2013, 82–96.
- Vogt 2013: E. Vogt, *Literatur der Antike und Philologie der Neuzeit*, Berlin – Boston 2013.
- Vogt-Spira 1992: G. Vogt-Spira, *Dramaturgie des Zufalls. Tyche und Handeln in der Komödie Menanders*, München 1992.
- Vogt-Spira 2020: G. Vogt-Spira, *Rez. Feddern 2018*, *Anzeiger für die Altertumswissenschaft* 73, 2020, 8–18.
- Voigt 1979: E.-M. Voigt, s.v. ἀρετή, *LfrE Bd. 1*, 1979, 1229–1232.

- Wachsmuth 1885: C. Wachsmuth (rec.), *Sillogaphorum Graecorum Reliquiae*, Leipzig 1885.
- Wagner 1967: H. Wagner, *Aristoteles. Physikvorlesung*. Übersetzt, Berlin 1967.
- Waldner 2000: K. Waldner, *Geburt und Hochzeit des Kriegers. Geschlechterdifferenz und Initiation in Mythos und Ritual der griechischen Polis*, Berlin 2000.
- Wankel 1976: H. Wankel, *Demosthenes. Rede für Ktesiphon über den Kranz*, Heidelberg 1976.
- Watson 2012: W. Watson, *The Lost Second Book of Aristotle's Poetics*, Chicago – London 2012.
- Webster 1933: T. B. L. Webster, *Preparation and Motivation in Greek Tragedy*, CR 47, 1933, 117–123.
- Webster 1954: T. B. L. Webster, *Fourth Century Tragedy and the Poetics*, Hermes 82, 1954, 294–308.
- Wehrli 1951: F. Wehrli, *Der Arztvergleich bei Platon*, Museum Helveticum 8, 1951, 177–184.
- Wehrli 1967–1969: F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentare*, 10 Hefte, ²Basel – Stuttgart 1967–1969.
- Wehrli 1974: F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentare, Supplementband I: Hermippos der Kallimacheer*, Basel – Stuttgart 1974.
- Wehrli 1978: F. Wehrli, *Die Schule des Aristoteles. Texte und Kommentare, Supplementband II: Sotion*, Basel – Stuttgart 1978.
- Wehrli 1982: F. Wehrli, *Die aristotelische Anthropologie zwischen Platonismus und Sophistik*, Museum Helveticum 39, 1982, 179–205.
- Weidemann 2004: H. Weidemann, *Aristoteles. PERI HERMENEIAS*, übers. u. erläutert, Berlin 2004.
- Weinstock 1926: St. Weinstock, *Die platonische Homerkritik und ihre Nachwirkungen*, Philologus 82, 1926, 121–153.
- Wendel 1914: C. Wendel (ed.), *Scholia in Theocritum vetera*, Leipzig 1914.
- Wendel 1948: C. Wendel, *Tzetzes (1), Johannes*, RE VIIA/2, 1948, 1959–2010.
- Wessner 1902: P. Wessner (rec.), *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina*. Vol 1, Leipzig 1902.
- Wessner 1905: P. Wessner (rec.), *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti accedunt Eugraphi commentum et scholia Bembina*. Vol 2, Leipzig 1905.
- West 1974: M. L. West, *Studies in Greek Elegy and Iambus*, Berlin – New York 1974.
- West 1979/2013: M. L. West, *The Prometheus Trilogy*, in: West 2013, 250–286 (zuerst 1979).
- West 1982: M. L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.
- West 1983: M. L. West, *The Orphic Poems*, Oxford 1982.
- West 1989: M. L. West, *The Early Chronology of Attic Tragedy*, CQ 39, 1989, 251–254.
- West 1992: M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992.
- West 1996: M. L. West, *Die griechische Dichterin. Bild und Rolle*, Stuttgart – Leipzig 1996.
- West 2003: M. L. West, *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*, Cambridge/MA 2003.
- West 2003a: M. L. West, *Greek Epic Fragments. From the Seventh to the Fifth Centuries B.C.*, Cambridge/MA 2003.
- West 2013: M. L. West, *Hellenica*, Vol. II: *Lyric and Drama*, Oxford 2013.
- West–West 1999: M. West, St. West, *Book Division*, Symb. Osl. 74, 1999, 68–73.
- Wians 1996: W. Wians (ed.), *Aristotle's Philosophical Development*, London 1996.
- Wieland 1990: W. Wieland, *Norm und Situation in der aristotelischen Ethik*, in: R. Brague, J. F. Courtine (edd.), *Herméneutique et ontologie*, Paris 1990, 127–146.
- Wilamowitz 1875: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Die Megarische Komödie*, Hermes 9, 1875, 319–341.
- Wilamowitz 1893: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, 2 Bde., Berlin 1893.

- Wilamowitz 1899/1962: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Lese Früchte 24–38, in: Wilamowitz 1962, 45–71 (zuerst 1899).
- Wilamowitz 1903: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Timotheos. Die Perser, Leipzig 1903.
- Wilamowitz 1907: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Einleitung in die attische Tragödie, Berlin 1907.
- Wilamowitz 1929: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Die Katharmoi des Empedokles (SB Preuss. Akad., Phil.–Hist. Kl. 1929/Nr. 27) Berlin 1929.
- Wilamowitz 1962: U. v. Wilamowitz-Moellendorff, Kleine Schriften IV. Lese Früchte und Verwandtes, Berlin 1962.
- Wiles 2004: D. Wiles, The Masks in Greek Tragedy, *Dioniso* 3, 2004, 206–213.
- Wilson 1996: N. G. Wilson, The Scholars of Byzantium, ²Oxford 1996.
- Wilson 2000: P. Wilson, The Athenian Institution of the Khoregia, Cambridge 2000.
- Wilson 2017: N. G. Wilson, From Byzantium to Italy, ²London 2017 (1. Aufl. 1992).
- Wise 2008: J. Wise, Tragedy as “an Augury of a Happy Life”, *Arethusa* 41, 2008, 381–410.
- Wise 2013: J. Wise, Aristotle, Actors and Tragic Endings: A Counter–Response to Johanna Hanink, *Arethusa* 46, 2013, 117–139.
- Witte 1970: B. Witte, Die Wissenschaft vom Guten und Bösen. Interpretationen zu Platons „Charmides“, Berlin 1970.
- Woodruff 2015: P. Woodruff, Mimesis, in: Destrée–Murray 2015, 329–340.
- Xanthakis-Karamanos 1980: G. Xanthakis-Karamanos, Studies in Fourth Century Tragedy, Athen 1980.
- Xian 2018: R. Xian, Aristotle, Poetics 23. 1459a35–37, *RhM* 161, 2018, 287–294.
- Zanker 2000: G. Zanker, Aristotle’s Poetics and the Painters, *AJPh* 121, 2000, 225–235.
- Zanker 2016: A. T. Zanker, Greek and Latin Expressions of Meaning. The Classical Origins of a Modern Metaphor, München 2016.
- Zeller 1923: E. Zeller, Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Dritter Teil. Die Nacharistotelische Philosophie, 2 Bde., 5. Aufl. Leipzig 1923.
- Ziegler 1941: K. Ziegler, s.v. Photios [Nr. 13], *RE* 20.1, 1941, 667–737.
- Zielinski 1899–1901: Th. Zielinski, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos, *Philologus Suppl.* 8, 1899–1901, 407–449.
- Zimbrich 1984: U. Zimbrich, Mimesis bei Platon, Frankfurt/Main – Bern 1984.
- Zimmermann 2008: B. Zimmermann, Dithyrambos. Geschichte einer Gattung, Göttingen ²2008.
- Zipfel 2001: F. Zipfel, Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, Berlin 2001.
- Zoepffel 1975: R. Zoepffel, Historia und Geschichte bei Aristoteles, Heidelberg 1975.
- Zucchelli 1962: B. Zucchelli, ὑποκρίτης: origine e storia del termine, Mailand 1962.

REGISTER

Das Register gliedert sich in drei Teile. Am Anfang steht ein Index verborum zu Aristoteles' *Poetik* (mit der üblichen Abkürzung der Bekkerschen Seiten- und Zeilenzählung), der sich allerdings auf die 'wichtigeren' Wörter (hier indes vollständig) beschränkt. In diesen Index integriert sind – in Auswahl – auch Wörter aus den Fragmenten von Buch 2 der *Poetik* (bezeichnet als *F) sowie von *De poetis* ("Frg." bezeichnen die 'traditionellen' Fragmente, "F." die von Janko neu für dieses Werk gewonnenen bzw. in Anspruch genommenen Fragmente),² ferner Wörter aus dem Tractatus Coislinianus [oben Text 1] (hier mit "TC" bezeichnet).

Hieran schließen sich an (2.) ein Stellenverzeichnis sowie (3.) ein Verzeichnis mir wichtig erscheinender Namen, Sachen und Begriffe. Diese abschließenden Verzeichnisse beziehen sich nicht auf in diesem Band abgedruckten griechischen bzw. lateinischen Texte, sondern auf die Einleitungen und Kommentare zu ihnen.

¹ Bei den hierbei nicht sicher für Aristoteles belegten Fragmenten ist ein Asteriskos hinter der Fragmentnummer angebracht.

² Bei Aufnahme sind nur Wörter aus Fragmenten berücksichtigt, die, soweit erkennbar, Aristoteles wörtlich zitieren.

1. Index verborum selectorum

- ἀγαθός: 50a 28; 51b 37; 54b 9; 54b 14; 56a 6;
 59b 29; 60b 2; 61a 8; F 63 col. 2
 ἀγνοεῖν: 49b 5; 53b 30; 54a 2; 59a 4; 60a 6
 ἄγνοια: 52a 30; 53b 35; 56b 13
 ἀγών: 50b 18; 51a 6; 53a 27;
 ἀγωνίζεσθαι: 51a 8; 56a 18; 60a 9
 ἄδειν: 56a 28; 56b 29/31; 56b 16; TC 8
 ἀδολεσχία: TC 2
 ἀδυναμία: 60b 17
 ἀδύνατον: 51b 18; 58a 27; 60a 27; 60b 20; 60b
 23; 61b 9; 61b 11; 61b 23; TC 3
 ἀήθης: 50a 25; 60a 11
 αἴσθησις: 51a 7; 54b 16
 αἰτία: 48b 4; 48b 19; 55b 7; 62b 18
 αἷτιος: 48b 12; 50a 1; 51b 16; 52a 8
 ἀκολουθεῖν: 48a 3; 49b 10; 52a 28; 53a 34;
 54b 16; 62b 7;
 ἀκολουθία: TC 3
 ἀλάζων: TC 7
 ἀληθής: 58b 19; 60a 24; 60b 33; 60b 36
 ἄλογον: 54b 6; 60a 13; 60a 28; 60a 29; 60a 36;
 61b 1; 61b 14; 61b 20; 61b 23
 ἁμαρτάνειν: 51a 20; 53a 24; 54b 17; 56b 15;
 60b 23; 60b 28; 60b 29; F 50
 ἁμάρτημα: 49a 34; 60b 19; 60b 30; 61b 8;
 TC 5
 ἁμαρτία: 53a 10; 53a 16; 54b 35; 60b 15; 60b
 17; F 49
 ἁμίμητος: TC 1
 ἁμιμήτως: 60b 32
 ἄμιρος: TC 2
 ἀναγκαῖος: 51a 13; 51a 27; 51a 27; 51a 38;
 51b 9; 52a 24; 54a 29; 54a 34; 54a 35; 54a
 36; 62a 13
 ἀνάγκη: 48a 1; 49b 32; 49b 37; 50 a 7; 50b
 27; 50b 30; 51b 35; 52a 10; 52a 20; 53a
 12; 53b 15; 53b 37; 54b 16; 60a 23; 60b 9;
 61b 19
 ἀναγνωρίζειν: 52a 36; 52b 5; 52b 6; 53b 31;
 53b 35; 54a 3; 54a 6; 54a 8; 54b 27; 54b
 32; 55a 3; 55a 15
 ἀναγνώρισις: 50a 34; 52a 29; 52a 32; 52a 34;
 52a 38; 52b 3 (bis); 52b 8; 52b 10; 52b 11;
 54a 4; 54b 19; 54b 20; 55a 16; 55b 34; 59b
 11; 59b 15
 ἀναγνωρισμός: 52a 16; 52a 17
 ἀνακόλουθος: TC 3
 ἀνάλογον: 48a 38; 57b 9; 57b 16; 57b 25
 ἀνήρ: 52b 34; 53a 12; 58a 29; 60a 10; 61a 17
 ἄνθρωπος: 47b 13; 48b 6; 50a 16; 54b 4; 57a
 16; 57a 21; 57a 26; 57a 30; 60a 20
 ἀνυπόδοτος: Frg. V
 ἀπαγγέλλειν: 48a 21; 60a 18; 60a 31; F 17a/b
 ἀπαγγελία: 49b 11; 49b 26; TC 2
 ἀπαγγελτικόν: TC 1
 ἀπαραικαλύπτως: TC 4
 ἀπάτη: TC 3
 ἀπλοῦς: 49b 11; 51a 11; 51b 33; 52a 12; 52a
 14; 52b 31; 53a 13; 57a 31; 59b 9;
 ἀρμονία: 47a 22; 47a 23; 47a 26; 48a 20; 49a
 28; 49b 29
 ἀρμόττειν: 48b 31; 50b 5; 54a 22; 54a 23; 56a
 31; 57a 3; 58b 15; 59a 9; 59a 12; 59b 32;
 60a 4; F 62 col. 2
 ἀρχαῖος: 50b 7; 58b 7; 59b 20
 ἄρχεσθαι: 47a 12; 48b 29; 49b 2; 50b 33; 56a
 29
 ἀρχή: 48a 25; 48b 22; 49a 9; 49b 1; 49b 6; 50a
 38; 50b 26; 50b 27; 57a 3; 57a 6; 59a 20;
 59a 32; 59b 19; 60a 33
 ἀσυνάρτητος: TC 3
 ἄτεχνος: 50b 17; 53b 8; 54b 20; 54b 28; 54b
 31
 ἄτοπον: 60a 1; 60a 35; 60b 2; 61b 5
 ἀτυχεῖν: 52b 2
 ἀτυχία: 52b 37; 55b 28
 αὐ]λός: F 21
 αὐτοτελής: TC 7
 ἀφαίρεσις
 ἀφορμή: TC 7
 βάσανος: TC 7
 βελτίων: 48a 4; 48a 12; 48a 18; 53a 16; 53a
 33; 54a 2; 54b 9; 54b 26; 54b 30; 55a 16;
 60b 36; 61a 1; 61b 13; 61b 26; 61b 27; 61b
 28; TC 3
 βωμολοχία: TC 7
 γελοῖος: 48b 37; 49a 20; 49a 34; 49a 36; 49b
 34; 51b 25; 58b 12; 58b 14; 60a 15; 60a 33;
 F 10; TC 2; TC 7; TC 9
 γέλως: TC 2
 γένος: 47b 8; 53a 11; 54a 10; 54a 20; 57b 8
 (bis); 57b 9; 57b 11

γλώττα: 57b 1; 57b 4; 57b 6; 58a 22; 58a 26;
58a 30; 58a 32; 58b 13; 58b 17; 58b 21;
59a 5; 59a 9; 59b 35; 60b 12; 61a 10; TC 7
γνώμη: 50a 7; TC 7
γράφειν: 54b 11; 60b 32; 61b 13
γραφείς: 48a 5; 50a 26
γραφή: 50a 28; 55a 2
γραφική: 50b 1
γυνή: 54a 20; 54a 23; 60a 10; 62a 10

δεῖνός: 53a 22; 53b 14; 53b 30; 54a 24; 56b 3
δεῖσθαι: 53b 8; 54b 5; 62a 3; TC 4
δέξιον: 58a 7; 60b 19
δέσις: 55b 24; 55b 25; 55b 26;
δέος: TC 1
δεύτερος: 50a 39; 53a 30; 54a 2; 54a 22; 54b
30; 55a 20; 57b 17; 57b 18; 57b 19
δημοκρατία: 48a 31
δημῶδης: TC 7
διάλεκτος: 49a 26; 58b 6; 58b 32
διάλογος: Frg. X; F 44c
διαμαρτάνειν: F 48
διανοητική: 60b 4
διάνοια: 49b 38; 50a 2; 50a 6; 50a 10; 50a 14;
50a 30; 50b 11; 56a 34; 59b 16; 60b 5;
TC 7
διαφέρειν: 51a 23; 51a 34; 51b 2; 52a 20; 53a
8; 58b 15; 62b 12; TC 4
διαφορά: 47b 29; 48a 8; 48a 16; 48a 19; 48a
24; 48b 2; 56b 37
διηγηματική: 59a 17; 59b 33; 59b 36
διήγησις: 56b 11; 59b 26
διθυραμβικῶν ποιήσις: 47b 26
διθυραμβοποιητική: 47a 14
διθύραμβος: 48a 14; 49a 11; 59a 9; F 37d*
διπλοῦς: 53a 13; 53a 31; 57a 12; 57a 32; 59a
5; 59a 9
δόξα: 52a 4; 53a 10; 61b 10; 61b 35
δρᾶμα: 48a 28; 53b 32; 54b 3; 55b 15; 56a 15;
60a 31
δραματικός/δραματικοί: 48b 35; 59a 19; Frg.
X; F 44c; TC 1
δραματοποιεῖν: 48b 37
δρᾶν: 48a 28; 48a 29; 48b 1; 49b 26; 53a 25;
53b 22; 59a 30; TC 2
δύναμις: 47a 9; 47a 25; 49b 35; 50b 15; 50b
18; 51b 38
δυνατόν: 51a 38; 51b 16; 51b 17; 51b 18; 51b
32; 55a 29; 57b 5; 60a 27; 61b 12; TC 3

δυστυχεῖν: 53a 4
δυστυχία: 51a 13; 52a 32; 52b 35; 53a 2; 53a
9; 53a 14; 53a 15; 53a 25

εἰδέναι: 49b 17; 49b 18; 53b 28; 53b 37; 54b
4; 56b 10; 60b 24; 60b 30
εἶδος: 47a 8; 49a 8; 49b 26; 49b 30; 50a 13;
52b 14; 52b 25; 54b 19; 55b 32; 56a 33;
56b 9; 57a 23; 57a 31; 57b 8 (bis); 57b 9
(bis); 57b 10; 57b 11; 57b 13 (bis); 58a 34;
58b 14; 59b 8; 60b 7; 61a 12; 61b 22; 62b
17; F 27; TC 2
εἰκός: 48b 29; 51a 12; 51a 28; 51a 38; 51b 9;
51b 12; 51b 13; 51b 31; 51b 35; 52a 24;
54a 34; 54a 36; 55a 7; 55a 17; 55a 18; 55b
10; 56a 24; 56a 25; 56b 4; 60a 27; 61b 9;
61b 15
εἰρωνικά: TC 7
ἐκδιδόναι: 54a 8; 54b 18
ἐκπίπτειν: 55a 28; 56a 18; 59b 31
ἐκπληκτικός: 54a 4; 60b 25
ἐκπληξίς: 55a 17
ἐκστατικοί: 55a 34
ἐλεγείων: 47b 12
ἐλεγειοποιός: 47b 14
ἐλεεῖν: 53b 5
ἐλεεινός: 52a 3; 52b 32; 52b 32; 53a 1; 53a 6;
53b 1; 53b 17; 56b 3; F 50
ἐλεος: 49b 27; 52a 38; 53a 3; 53a 5; 53b 12;
53b 17; F 50
ἐμμετρον: 50b 14; 51b 1; 59a 17; Frg. III
ἐμφασις: TC 4
(τὸ) ἐναντίον: 50a 20; 50b 29; 52a 22; 52a 26;
53a 14; 53a 32; Frg. V
ἐναργές: 55a 24; 62a 17
ἐνδέχεσθαι: 57a 26; 58a 29; 59b 24; 60a 12;
60b 27; 60b 29; 61a 34; 62b 10
ἐξαλλαγή: TC 2
ἐξαλλάττειν: 49b 13; 57b 3; 58a 5; 58a 21
ἐξάμετρα: 49a 27; 49b 21
ἐξανθρωπίζειν: F 12a/b
ἐξάρχειν: 49a 11
ἐξοδος: TC 8
ἐξουσία: TC 3
ἐξω: 53b 32; 54b 3; 54b 7; 55b 7; 55b 8; 59b
10; 60a 29
ἔοικε: 48b 4; 51a 19; 51a 23; 52a 9; 54a 32

ἐπεισόδιον: 49a 28; 51b 34; 52b 16; 52b 20;
55b 13; 55b 16; 55 b 23; 56a 31; 59a 35;
59a 36; 59b 30; TC 8
ἐπεισοδιούν: 55b 1; 55b 13; 59b 30
ἐπεισοδιώδης: 51b 33; 51b 34
ἐπέκτασις: 58a 23; 58b 2
ἐπεκτείνεσθαι: 57b 2; 57b 35; 58a 3; 58a 12;
59b 23
ἐπίδοσις: Frg. XIII
ἐπιεικής: 52b 34; 54b 13; 62a 2
ἐπιτιμᾶν: 55a 26; 56b 16; 58b 6; 60b 33; 61b
3; 62a 10
ἐπιτίμημα: 56b 14; 60b 21; 61b 22
ἐπιτίμησις: 61b 19; 62b 18
ἐπιχώριον: TC 7
ἐποποιία: 47a 13; 47a 28; 49b 9; 49b 14; 49b
18; 55b 16; 59b 8; 59b 18; 59b 23; 59b
26; 60a 13; 62a 2; 62a 12; 62a 14; 62b 15;
62b 15
ἐποποιικόν: 56a 11; 56a 12; 61b 26
ἐποποιός: 47b 14; 62b 4
ἔπος/ἔπη: 49a 5; 49b 16; 49b 18; 58b 16; 60a
17; 62b 3
ἔργον: 48b 10; 49a 31; 50a 31; 50b 6; 51a 37;
62a 18; 62b 13
εὖ: 48b 35; 50a 30; 50b 32; 53a 29; 56a 9; 59a
7; 62b 18; F 8
εὐρίσκειν: 49a 24; 53b 25; 54a 11; 55a 9; 55a
25
εὐτελής: 48b 26; 58b 22
εὐτυχεῖν: 52b 37
εὐτυχία: 51a 13; 52a 31; 52b 35; 52b 37; 53a
2; 53a 10; 53a 14; 55b 28
ἐφεξής: 50a 29; 51a 13; 52a 1; 52b 30; 59a 27
ἐχθρα: 52a 31
ἐχθρός: 53a 37; 53b 16; 53b 17; 55b 22

ζητεῖν: 51b 23; 51b 24; 53b 11; 53b 22; 54a
10; 54a 34
ζωγράφος: 60b 8
ζῶον: 48b 7; 50b 34; 50b 38; 51a 3; 51a 4;
59a 20

ἡδονή: 48b 18; 53a 36; 53b 11; 53b 12; 59a
21; 62a 16; 62b 13; TC 2
ἡδύνω: 49b 25; 49b 28; 60b 2; TC 2 (per
coniecturam)
ἡδύ: 48b 13; 60a 17; 62b 1
ἡδυσμα: 50b 16

ἡθικός: 50a 29; 56a 1; 59b 9; 59b 15; 60b 3
ἡθογράφος: 50a 28
ἡθος: 47a 28; 48a 2; 48a 3; 48b 24; 49b 38;
50a 2; 50a 5; 50a 9; 50a 14; 50a 19; 50a 20;
50a 21; 50a 24; 50a 29; 50b 8; 50b 9; 50b
10; 54a 16; 54a 17; 54a 23; 54a 25; 54a
27; 54a 29; 54a 33; 54b 13; 60a 11; 60b 5;
TC 7
ἡρωικόν: 48b 33; 59a 10; 59a 11; 59b 32; 59b
34

θάνατος: 52a 9; 52b 12; 55b 31
θεατής: 53a 35; 55a 27; 55a 29; 61b 28; 62a 2
θεάτρα: 49a 9; 53a 34
θεός: 54b 6; 55b 5; 55b 7; 60b 35; 61a 17
θεωρεῖν: 48b 11; 48b 16; 51a 1; 52a 9; 55b 2;
56b 34; 56b 37; 58b 16; 59a 8; 60b 7; TC 7
θεώρημα: 56b 19
θεωρητική: TC 2
θεωρία: 50b 38; 51a 1; 51a 2; 56b 9
θρήνος: 52b 24; 54a 30
θύειν: 55a 8; 55b 3; 55b 4; 55b 5

ιαμβεῖον: 48b 31; 49a 21; 49a 25; 49a 26; 58b
19; 59a 10; 59a 12; 59b 37
ιαμβίζειν: 48b 32
ιαμβικὴ ἰδέα: 49b 8
ιαμβοποιεῖν: 58b 9
ιαμβοποιός: 51b 14
ἱαμβος: 48b 33; 49a 4
ἰδέα: 49b 8; 50b 34; 56b 3; 58a 26; 58b 18;
Frg. IV
ἴδιος: 49b 16; 52b 18; 52b 33; 54b 10; 55b 23;
56a 6; 56a 35; 59b 23
ιδιωτικόν: 58a 21; 58a 32; 58b 1; 58b 4; 59a 3
ἱερός: 55a 27
ἱκανός: 51a 14; 59a 16; 59b 18
ἱκανώς: 49a 8 54a 15; 54b 18; 59b 13
ἱκετεύειν: 54a 32
ἱστορία: 51b 23; 51b 6; 51b 7
ἱστορικός: 51b 1; TC 1

καθαίρειν: F 46; F 48
κάθαρσις: 49b 28; 55b 15; F 49(?); F 50; F 75
(spurium); TC 2
καθ' ἑκάστον: 49a 31; 51b 7; 51b 10; 51b 14;
56b 34
καθόλου: 49b 8; 50b 12; 55b 1; 51b 7; 51b 8
κακία: 48a 3; 49a 33; 53a 8

κακός: 61a 9; 61a 12; TC 4
κακώς: 56a 10; 56a 18
καλός/καλόν: 48b 25; 50b 34; 50b 37; 50b 38;
58b 21; (Komparativ) 51a 11; 52a 10; 54b
11; TC 3; (Superlativ) 50b 1; 52a 32; 52b
31; 53a 19; 53a 23
καλώς: 51a 24; 53b 26; 61a 4
καλώς (ἐχεν): 47a 10; 53a 12; 59b 12
κεῖσθαι: 40b 23; 56a 35; 57b 25
κιθαριστής: 55a 3
κιθαριστική: 47a 15; 47a 24
κινεῖν: 51a 34; 61b 30
κίνησις: 61b 30; 62a 8; 62a 11
κοινός: 47b 10; 47b 15; 47b 17; 52b 17; 52b
24; 58b 12
κοινωνεῖν: 48b 14; 53b 10; 58b 4
κόσμος: 49b 33; 57b 2; 58a 33; 59a 14;
κρείττων: 48a 6; 62a 13; 62b 14; (Superlativ)
54a 4
κύντότατον: *F IV
κύριον: 50b 19; 57b 1; 57b 3; 57b 5; 57b 6;
58a 19; 58a 23; 58a 34; 58b 3; 58b 18; 58b
21; 58b 26; 59a 2; 59a 14
καλύειν: 51b 31; 57a 1M 57a 8M 61a 34
καμικός: TC 7
καμωδεῖν: 58b 32
καμωδία: 47a 14; 47b 27; 48a 17; 48a 30; 48a
31; 48b 36; 49a 2; 49a 10; 49a 32; 49a 38;
49b 22; 51b 12; 53a 36; TC 1; TC 2; TC
4; TC 6; TC 7; TC 8; TC 9
καμωδοποιοί: 49a 4
καμωδός: 48a 37; 49b 1

λαμβάνειν: 53b 15; 55b 9; 55b 14; 56a 14;
59a 7
λανθάνειν: 49a 38; 49b 1; 55a 25; 55a 28; 60a
17
λέγειν: 49a 26; 49b 3; 50a 6; 50b 5; 50b 7; 50b
10; 51a 37; 51b 1; 51b 4; 51b 7; 51b 9; 54a
35; 54b 34; 56b 6; 56b 7; 57b 26; 60a 7;
60a 19; 61a 7
λεκτικός: 49a 27; 49a 24
λέξις: 47b 11; 49a 19; 49a 23; 49b 33; 49b 34;
50a 9; 50a 14; 50a 29; 50a 36; 50b 13; 52b
23; 56a 34; 56b 8; 56b 9; 56b 20; 58a 18;
58a 21; 58b 9; 59a 3; 59a 12; 59b 12; 60b
3; 60b 5; 60b 11; 60b 12; 61a 10; 61a 27;
Frg. XIII; TC 2; TC 7

λόγος: 47a 22; 47a 27; 48a 11; 49a 9; 49a 17;
49b 8; 49b 10; 49b 25; 49b 28; 50b 10;
50b 15; 54a 18; 54b 18; 55a 34; 55b 1;
55b 17; 56a 37; 56b 21; 57a 3; 57a 6; 57a
23; 57a 25; 57a 27; 57a 28; 59a 13; 60a 27;
61b 16
λοιδορία: TC 4
λοιπός: 50b 15; 53a 7; 56a 28
λύειν: 53b 23; 56a 10; 56a 38; 60b 22; 60b 35;
61a 22
λύπη: TC 1
λυπηρώς: 48b 10
λύσις: 54a 37; 55b 24; 55b 26; 55b 28; 55b
31; 56a 9; 60b 6; 61b 24; 62b 18

μανῆναι: 51a 26
μακρός: 55b 17; 58a 1; 58a 11; 60a 3
μανθάνειν: 48b 13; 48b 16
μανία: 55b 14
μανικός: 55a 33
μαρτυρία: TC 7
μέγας: 53a 10; 53a 16; 56b 4; 59a 4; 59a 33;
(Komparativ) 49a 6; 51a 10; 61a 8; 61a 9;
(Superlativ) 50a 15; 50a 23; 50a 33; 50b
16; 50b 23; 53a 27; 56a 4; 59a 6
μέγεθος: 49a 19; 49b 25; 50b 25; 50b 26; 50b
36; 50b 37; 51a 4; 51a 11; 51a 12; 51a 15;
56a 14; 56b 1; 59a 34; 59b 23; TC 2; TC 8
μέθοδος: 47a 12; 56a 36
μέλλειν: 47a 10; 53a 18; 53a 21; 53a 34; 53a
38; 54a 6; 54a 8; 55b 9; 59a 33
μελοποιία: 49b 33; 49b 35; 50a 10; 50b 16;
59b 19; F 21; F 29a/b; F 30
με]λοποιός: F 1*
μέλος: 47b 25; 49b 29; 49b 31; 50a 14; 52b
21; 52b 22; 52b 23; F 7; F 22; TC 7; TC 8
μέρος: 47b 28; 49b 16; 50a 8; 50a 11; 50a 34;
51a 32; 51a 33; 52b 9; 52b 15; 52b 19; 55b
27; 55b 33; 56a 6; 56a 14; 56a 16; 56a 37;
56b 25; 58a 34; 58b 12; 59a 35; 59b 10;
59b 25; 59b 26; 59b 27; 60a 28; 60b 26;
62a 15; 62b 9; 62b 17
μέσον: 50b 26; 50b 31; 56b 33; 57a 3; 57a 10;
59a 20; TC 9 (μέση)
μεταβαίνειν: 55b 27
μεταβάλλειν: 48a 22; 49a 14; 49a 37; 52a 16;
52a 18; 52b 34; 53a 9 55b 29;
μετάβασις: 49a 37; 52a 16; 52a 18; 55b 29
μεταβολή: 49a 14; 52a 23; 52a 31

- μεταξύ: 52b 20; 53a 7; 58a 9; 58a 16; TC 8
 μεταπίπτειν: 53a 2
 μετατιθέναι: 51a 33; 58b 18; 58b 20; 58b 24; 58b 26
 μεταφέρειν: 59a 8
 μεταφορά: 57b 2; 57b 6; 57b 30; 58a 22; 58a 25; 58a 33; 58b 13; 58b 17; 59a 10; 59a 14; 59b 35; 60b 12; 61a 16; 61a 20; 61a 21; 61a 31
 μεταφορητικός: Frg. I
 μεταφορικός: 59a 6
 μετρικός: 56b 34; 56b 38
 μέτρον: 47a 29; 47b 8; 47b 13; 47b 15; 47b 17; 47b 18; 47b 20; 47b 22; 47b 25; 48b 21; 48b 31; 48b 32; 49a 21; 49a 24; 49a 25; 49b 10; 49b 11; 49b 30; 49b 35; 51b 2; 51b 3; 58b 16; 51b 28; 58b 8; 59a 17; 59b 18; 59b 32; 59b 33; 59b 35; 59b 37; 62a 15; 62b 7; F 7; F 18a/b;
 μήκος: 49b 12; 51a 5; 51a 6; 56a 14; 56b 32; 59b 17; 59b 18; 62a 18; 62b 7
 μήτηρ: TC 1; TC 2
 μαρρόν: 52b 36; 53b 39; 54a 3
 μιγνύναι: 47a 23; 47b 8; 47b 20; 60a 2
 μικρός: 48b 23; 49a 13; 49a 19; 58b 27; 58b 30; 59b 2; 59b 4; 62a 15
 μικρότης: 56b 2
 μικτός: 47b 22
 μιμείσθαι: 47a 17; 47a 19; 47a 26; 47a 28; 48a 1; 48a 8; 48a 16; 48a 18; 48a 20; 48a 21; 48a 24; 48a 26; 48a 28; 48a 29; 48b 5; 48b 20; 48b 25; 50a 20; 51b 29; 54b 11; 59a 12; 59b 25; 60a 9; 60b 9; 60b 17; 61b 29; 61b 31; 62a 10; F 13; F 21; F 62 col. 2
 μίμημα: 48a 9; 48b 18
 μίμησις: 47a 16; 47a 22; 47b 13; 47b 15; 47b 21; 47b 29; 48a 7; 48a 24; 48b 3; 48b 8; 48b 35; 49a 32; 49b 10; 49b 24; 49b 31; 49b 36; 50a 4; 50a 16; 50b 3; 50b 24; 51a 31; 51b 28; 52a 2; 52a 13; 52b 1; 52b 33; 53b 12; 54a 27; 54b 8; 59a 15; 59b 33; 59b 36; 61b 26; 62a 18; 62b 4; 62b 11; Frg. III; F 3; F 4; F 22; TC 2
 μιμητή: TC 1
 μιμητής: 48a 26; 60a 8; 60b 8; F 45
 μιμητική: 48b 7; 49b 21; 51a 30; 59a 17; 52b 33;
 μῖμος: 47b 10; Frg. III; F 44d; TC 1
 μόνος: 48a 3; 48b 35; 55a 19; 55b 19; 56a 19; 59b 4; 60a 6
 μόριον: 47a 11; 48b 21; 49a 34; 49b 26; 49b 32; 51a 35; 56a 26; F 24; F 46; TC 2; TC 8
 μορφή: 48b 12; 54b 10
 μουσική: 62a 16
 μοχθηρία: 53a 9; 53a 15; 61b 19
 μοχθηρός: 52b 36; 58b 30; TC 3
 μύθευμα: 60a 29
 μῦθος: 47a 9; 49a 19; 49b 5; 49b 9; 50a 4; 50a 9; 50a 14; 50a 22; 50a 32; 50a 34; 50a 38; 50b 32; 51a 5; 51a 16; 51a 31; 51a 32; 51b 24; 51b 27; 51b 33; 51b 34; 51b 38; 52a 11; 52a 12; 52a 13; 52a 19; 52a 37; 52b 9; 52b 29; 53a 12; 53a 18; 53a 37; 53b 4; 53b 7; 53b 22; 53b 25; 54a 12; 54a 37; 54b 1; 54b 35; 55a 22; 55b 8; 56a 8; 56a 13; 56a 28; 59a 18; 59a 19; 59a 34; 60a 33; 62b 6; TC 7
 νέος/νέοι: 50a 25; TC 9 (νέα)
 νόμος: 47b 26; 48a 15; 55b 5; F 22
 νῦν: 47b 9; 48a 18; 48b 32; 49a 12; 50b 8; 53a 18; 60b 1; 61a 4; 62a 10
 ξενικός: 58a 22
 ὄγκος: 59b 28
 ὀδῶνη: 49a 37
 ὀδυνηρός: 52b 12
 οἰεσθαι: 51a 16; 51a 21; 56b 16; 60a 20; 61b 4; 61b 33
 οἰκεῖος: 48b 24; 49a 4; 49a 24; 50b 17; 53a 36; 53b 11; 55b 13; 57b 32; 59a 21; 59b 28
 οἰκονομεῖν: 53a 29
 οἶκτος: TC 1
 ὀλίγος: 50a 12; 51b 26; 53a 19; 58b 25; 58b 29; 60a 9
 ὄλος: 48b 4; 50a 26; 50b 10; 50b 24; 50b 25; 50b 26; 51a 2; 51a 32; 51a 34; 51a 35; 52b 19; 52b 20; 52b 21 (bis); 52b 23; 54a 21; 55b 33; 56a 13; 56a 16; 56a 26; 56a 31; 57b 33; 59a 19; 59a 20; 59a 32; 60b 29; 61b 9; 62a 1;
 ὁμηρικός: Frg. I
 ὁμογενής: TC 2
 ὅμοιος: 48a 6; 48a 12; 48b 14; 49b 15; 50b 2; 51b 21; 53a 5; 53a 6; 54a 1; 54a 24; 54a 33;

- 54b 10; 55a 5; 57b 17; 57b 20; 57b 26; 57b 28; 59a 8; 59a 21; 59b 31;
 ὁμοίωσις: TC 3
 ὁμωνυμία: TC 2
 ὄνομα: 48a 35; 51b 10; 51b 13; 51b 15; 51b 20; 52a 30; 55b 13; 56b 21; 57a 10; 57a 16; 57a 19; 57a 25; 57a 31; 57a 331; 57a 34; 57b 1; 57b 7; 57b 22; 57b 25; 57b 31; 57b 33; 57b 34; 58a 2; 58a 6; 58a 8; 58a 19; 58b 2; 58b 16; 58b 20; 59a 5; 59b 9; 59a 13; 61a 31;
 ὀνομάζειν: 47b 10; 47b 14; 58a 6
 ὀνομασία: 50b 14
 ὀξύτης: 56b 33
 ὀρᾶν: 48b 10; 48b 15; 51a 24; 53b 4; 54b 6; 55a 14²; 55a 1; 55a 10; 55a 24; 55a 27; 60a 14; 61a 10;
 ὀρθός: 53a 26; 58b 5; 60b 18; 60b 24; 60b 28; 61a 3; 61b 19
 ὀρθότης: 60b 14; 61b 24
 ὄρος: 49b 23; 51a 6; 51a 10; 51a 15; 59b 18
 ὄρχησις: 48a 9; 62a 9; TC 3
 ὄρχηστικός: 49a 23; 60a 1
 οὐσία: 49b 24
 ὀψέ: 49a 20; 49b 2
 ὀψις: 49b 33; 50a 10; 50a 13; 50b 16; 50b 20; 53b 1; 53b 7; 53b 9; 59b 10; 62a 16; TC 7
 πάθημα: 49b 28; 59b 11; TC 1
 παθητικός: 55b 34; 59b 9; 59b 14
 πάθος: 47a 28; 52b 11; 53b 18; 53b 20; 54a 13; 55a 31; 56a 38; 60b 12
 παιδευτική: TC 1
 πάλαι: 54a 9
 παλαιός: 48b 33; 53b 27; TC 9 (παλαιά)
 παράδειγμα: 54a 28; 54b 14; 58a 20; 60a 26; 60b 26; 61b 13
 παραδεδομένοι μῦθοι: 51b 24; 53b 25
 παραλογίζεσθαι: 60a 25
 παραλογισμός: 55a 13; 55a 16; 60a 20
 παρασκευάζειν: 49a 18; 53b 7; 53b 9; 53b 12; 54a 11; 56a 37; 56a 38; 56b 4; 56b 6
 παρατείνειν: 51b 38; 55b 2
 πάροδος: 52b 17; 52b 20; 52b 22
 παρωδία: 48a 13
 παρωνυμία: TC 2
 πάσχειν: 50a 27; 51b 11; 53a 22; 53b 6; 61b 4
 περαίνειν: 49b 27; 49b 30; 59b 27; TC 2
 περιπέτεια: 50a 34; 52a 15; 52a 17; 52a 22; 52a 33; 52a 38; 52b 9; 52b 10; 55b 34; 56a 19; 59b 10
 πιθανός: 51b 16; 55a 30; 61b 11
 πίθηκος: 61b 34
 πιστεύειν: 51b 17
 πίστις: 54b 28; TC 7
 πλέκειν: 52a 12; 52a 16; 52b 32; 55b 33; 59b 9; 59b 15
 πλεονάζειν: TC 9
 πλήθος: 49a 16; 49a 28; 49b 5; 58a 13; 59b 21
 ποιήμα: 48b 29; 51a 21; 59b 13; 59b 28; 62b 10; F 44d
 ποιήσις: 47a 10; 47a 14; 47b 26; 48b 23; 48b 24; 49a 3; 49a 23; 50b 20; 51b 1; 51b 6; 51b 10; 58a 20; 59a 37; 61b 10; 61b 11; F 22; TC 1
 ποιητής: 47b 15; 47b 19 (bis); 47b 22; 48a 33; 48b 34; 49b 3; 50a 26; 50a 37; 51a 20; 51b 27; 51b 28; 51b 30; 51b 32; 51b 36; 51a 37; 53a 18; 53a 30; 53a 34; 53b 3; 53b 13; 54b 11; 54b 31; 54b 34; 55a 141; 56a 5; 56a 6; 59a 29; 60a 6; 60a 7; 60b 1; 60b 8; 60b 13; (=Homer:) 57b 34; 58b 7; 60b 2; F 45
 ποιητική: 47a 8; 48a 4; 50b 17; 54b 16; 55a 33; 56b 14; 56b 18; 60b 14; 60b 20; 62a 5; F 4; F 46
 πολιτική: 50b 6; 60b 14
 πολιτικῶς: 50b 7
 πολλάκις: 51b 38; 54b 17; 55b 25; 56a 11
 πολυώνυμα: *F III
 πονηρία: 54a 28; 56a 22; 61b 21
 πονηρόν: 53a 1
 ποτέ: 51a 9; 57a 17; 61b 14
 πρᾶγμα: 50a 5; 50a 15; 50a 22; 50a 32; 50a 37; 50b 22; 50b 35; 51a 10; 51a 33; 51b 22; 53b 2; 53b 5; 53b 13; 54a 14; 54a 34; 54b 6; 55a 17; 56a 20; 56b 2; TC 3
 πρακτικόν: 60a 1; TC 1
 πρᾶξις: 47a 28; 48b 25; 49b 24; 49b 36; 50a 1; 50a 2; 50a 4; 50a 16; 50a 18 (bis); 50a 22; 50a 24; 50b 3; 50b 24; 51a 18; 51a 19; 51a 28; 51a 31; 51a 32; 51b 29; 51b 33; 52a 2; 52a 13; 52a 14; 52a 37; 52b 11; 53b 16; 53b 27; 54a 18; 59a 19; 59a 22; 59b 1; 62b 11; F 8; F 13; F 14; F 15; F 26; TC 2
 πράττειν: 48a 1; 48a 23; 48a 27; 48b 1; 49b 31; 49b 37; 50a 6; 50a 21; 50b 4; 51b 9;

51b 11; 52a 22; 52a 29; 52a 36; 53b 30;
53b 36; 53b 38; 54a 2; 54a 3 (bis); 54a 35;
55a 25; 56a 14; 59a 4; 59a 15; 59b 24; 60a
14; 61a 5; 61a 6; 61a 7; F 6a/b; F 16
προαιρείσθαι: 50b 9; 50b 101; 60a 26; 60b 17;
60b 18
προαίρεσις: 50b 9; 54a 18
πρόβλημα: 60b 6; 60b 22; 61b 9
πρόλογος: 49b 4; 52b 16; 52b 19; TC 8
προσαγορεύειν: 47b 15; 47b 23; 48b 1; 57b 31
προσβολή: 56b 26; 56b 27; 56b 29
προσδοκία/παρά προσδοκίαν: TC 3
πρόσθεσις: TC 2
προσημαίνειν: 57a 17
προσωδία: 61a 22
πρόσωπον: 49a 36; 49b 4; 61a 13; TC 3
πρώτος: 47a 12; 47a 13; 48a 13; 48b 8; 48b
27; 48b 37; 49a 16; 49a 22; 49b 7; 49b 15;
49b 31; 50a 37; 50b 23; 52b 23; 52b 34;
53a 17; 53a 30; 53a 33; 54b 20; 56a 29;
59b 13; 60b 22; 62a 5
πτώσεις: 56b 21; 57a 18; 57a 22

ῥάδιον: 58b 8
ῥαψωδεῖν: 62a 6
ῥαψωδία: 47b 22
ῥήμα: 56b 21; 57a 14; 57a 19; 57a 22; 57a 25;
57a 26
ῥήσις: 50a 29; 54a 31; 56a 31
ῥητορική: 50b 6; 56a 35
ῥητορικώς: 50b 8
ῥυθμός: 47a 22; 47a 26; 47a 27; 47b 25; 48b
21; 49b 29; F 7

σατυρική: 49a 20; 49a 22
σάτυροι: TC 1
σαφήνεια: 58a 34;
σαφής: 53b 26; 58a 18; 58b 2; 58b 5
σεμνός: 48b 25; 58a 21; TC 9
σημαίνειν: 52a 30; 57a 13; 57a 14; 57a 15; 57a
16; 57a 29; 57a 30
σημαντική: 57a 1; 57a 5 (bis); 57a 9; 57a 11;
57a 12
σημείον: 48a 35; 48b 9; 49a 25; 50a 35; 53a
17; 53a 26; 54b 21; 55a 20; 55a 26; 56a 15;
59a 7; 60a 17; 62a 6; 62b 4
σκευοποιός: 50b 20
σκηνή: 52b 18; 52b 25; 53a 27; 55a 28; 59b
25; 60a 15

σκηνογραφία: 49a 18
σκοπεῖν: 61a 5; 61b 16; 61b 25
σκώπτειν: TC 5
σπουδαῖσθαι: 49b 1
σπουδαῖος: 48a 2; 48a 27; 48b 34; 49b 10; 49b
17; 49b 24; 51b 6; 61a 6
σπουδή: 56b 14
στάσιμον: 52b 17; 52b 23; 59b 34
στοιχεῖον: 56b 20; 56b 22; 56b 24;
στοχάζεσθαι: 51b 9; 52b 28; 54a 16; 56a 20
συλλαβή: 56b 21; 56b 34; 56b 36; 58a 2
συλλογίζεσθαι: 48a 16; 55a 7; 55a 10; 61b 2
συλλογισμός: 55a 4; 55a 21
συμβαίνειν: 48b 9; 48b 16; 51a 13; 51a 17;
51a 25; 51b 8; 51b 29; 52a 19; 52a 28; 52a
35; 52b 3; 53a 7; 53a 21; 53b 6; 54b 1; 55a
8; 55b 6; 58a 12; 59a 23; 60a 13; 60b 16
συμβάλλεσθαι: 58b 1
συμμετρία: TC 1; TC 6
συμπεριλαμβάνειν: 50a 21
σύμφυτον: 48b 5; 54b 22
συναγωνίζεσθαι: 56a 26
συναπεργάζεσθαι: 55a 22; 55a 30
συνάπτειν: 47b 13; 52a 27
σύνδεσμος: 56b 21; 56b 38; 57a 29; 57a 30
συνήθεια: 47a 20
σύνθεσις: 49b 35; 50a 5; 52b 31; 58a 28; 59a
22
συνθετή: 55a 12
συνίστασθαι/συνιστάναι: 47a 9; 50a 37; 50b
32; 50b 35; 51a 29; 51a 32; 51b 12; 52b 28;
53b 4; 55a 22; 59a 18; 59b 14; 60a 28; 60a
34; 62b 10
συνοράσθαι: 59b 19
συνώνυμα: *F III; TC 2
σύστασις: 50a 15; 50a 32; 50b 22; 52a 19; 53a
3; 53a 23; 53a 31; 53b 2; 54a 14; 54a 34;
59b 17; 59b 21; 60a 3; TC 7
σύστημα: 56a 12
σχῆμα: 47a 19; 48b 36; 49b 3; 49a 6; 55a 29;
56b 9; 56b 31; 62a 3; TC 2
σῶμα: 51a 3; 54b 24; 61a 13; TC 5
σωτηρία: 55b 12; 55b 14

ταπεινός: 58a 18; 58a 20; 58a 32
ταχύ: 59b 31
τελεία πράξις: 49b 25; 50b 24; 52a 2; 59a 19
τελευταῖον: 54a 5

- τελευτᾶν: 50b 33; 53a 26; 53a 32; 58a 9; 58a 14
 τελευτῇ: 50b 26; 50b 29; 53a 38
 τέλος: 50a 18; 50a 22; 50a 23; 55b 29; 55b 32; 57a 7; 59a 20; 59a 27; 59a 29; 59a 32; 59b 20; 62a 18; 62b 15
 τερατῶδες: 53b 9
 τετράμετρον: 49a 21; 49a 22; 59b 37; F 20
 τέχνη: 47a 20; 47a 21; 47b 29; 50b 20; 51a 7; 51a 24; 53a 22; 54a 10; 60b 15; 60b 23; 60b 19; 60b 28; 60b 30; 61b 24; 62a 1; 62b 12; F 9; F 24
 τιθέναι: 51b 2; 55a 23; 57a 3; 57b 34; 59b 22; 60a 34; 62b 25
 τόπος: 55a 10; 56b 31
 τραγικός: 53a 27; 53a 30; 53b 39; 56a 21; 61b 26; 62a 3; F 7
 τραγωδία: 47a 13; 50a 30; 52b 29; 52b 31; 53a 19; 53a 23; 53a 35; 59a 15; F 24; F 25; F 26; F 30; TC 1; TC 6
 τραγωδοδιδασκαλος: 49a 5
 τραγῳδός: 58b 32
 τρίμετρον: 47b 11
 τρόπος: 47a 18; 47b 24; 48a 9; 57b 30; 58b 6; 58b 12
 τυγχάνειν: 47b 9; 50a 3; 50b 32; 50b 33; 50b 36; 51b 13; 52a 35; 53a 18; 59a 24; 60b 36; 62b 13; 62b 15
 τύχη: 52a 6
 ὕλη: TC 7
 ὕμνος
 ὑπάρχειν: 50b 36; 52a 13; 58a 27; 60b 27; 62a 14
 ὑπεναντίος: 55a 26; 61b 3; 61b 16; 61b 23
 ὑπεναντίωμα: 61b 34
 ὑπερβάλλειν: 56a 7; 59b 16; 61b 34
 ὑπερέχειν: 61b 13
 ὑπόθεσις: 55a 141
 ὑποκόρισμα: TC 2
 ὑποκριτής: 49a 16; 49b 5; 50b 19; 51b 37; 56a 26; 59b 26; 61b 34; F 23; F 41
 ὑποκριτική: 56b 10; 57a 21; 62a 5
 ὑπολαμβάνειν: 56a 25; 56b 15; 61a 35
 ὑποτιθέναι: 51b 13; 54a 27; 55b 12; 61b 18
 ὕστερος/ὑστερον: 54a 33; 54b 4; 55b 6; 60a 21; 61b 33
 ὑφηγητική: TC 1
 φαίνεσθαι: 52b 35; 53a 28; 56b 5; 56b 8; 58b 11; 58b 21; 59a 31; 59b 34; 60a 15; 62b 6
 φαλλικά: 49a 11
 φανερόν: 49a 14; 49b 35; 52b 12; 61a 12
 φαῦλος: 48a 2; 48b 26; 49b 18; 49a 32; 51b 36; 54a 21; 61a 6; 61b 1; 61b 30; 62a 4; 62a 9
 φεύγειν: 50b 10; 50b 101
 φθαρτικόν: 49a 35; 52b 11
 φιλόανθρωπον: 52b 38; 53a 2; 56a 21
 φιλία: 52a 31; 53b 19; 53b 31
 φιλόσοφος: 48b 13; 51b 5
 φοβερόν: 52a 2; 52b 32; 53a 1; 53a 6; 53b 1; 53b 9
 φόβος: 49b 27; 52a 26; 52b 1; 53a 4; 53a 5; 53b 12; 56b 1; TC 6
 φορτική: 61b 27; 61b 27; 62a 4; TC 3
 φρίττειν: 53b 5
 φροιμιάζεσθαι: 60a 10
 φύω/φύομαι: 48b 22; 50a 1; 50b 28; 50b 29; 56b 23; 57a 2; 57a 5; 57a 9; 61a 24
 φυσικόν: 47b 16; 48b 5
 φυσιολόγος: 47b 19
 φύσις: 47a 12; 48b 20; 49a 4; 49a 15; 49a 24; 51a 10; 51a 24; 55a 30; 60a 4
 φωνή: 47a 20; 54b 37; 56b 22; 56b 23; 56b 24; 56b 27; 56b 28; 56b 29; 56b 30; 56b 35; 56b 38; 57a 1; 57a 2; 57a 4; 57a 6 (bis); 57a 8 (bis); 57a 9; 57a 10; 57a 14; TC 2
 χείρων: 48a 4; 48a 6; 48a 14; 48a 17; 53a 17; 53a 33; 54a 21; 54b 26; 62a 4; (Superlativ) 51b 34; 53b 38
 χορηγία: 53b 8
 χορικόν: 52b 16; 52b 21; 52b 22; TC 8
 χορός: 49a 17; 49b 1; 52b 19; 52b 22; 52b 23 (bis); 52b 24; 56a 25; TC 8
 χρήσθαι: 47a 23; 47b 8; 47b 24; 49a 22; 50a 13; 50a 32; 50b 33; 52b 14; 52b 26; 53b 25; 54b 3; 54b 21; 54b 26; 56b 3; 57a 12; 57b 3; 57b 13; 57b 30; 58a 2; 58a 22; 58b 11; 58b 14; 58b 33; 59a 5; 59a 13; 59a 35; 59b 13; 61b 20; 62a 15
 χρήσιμος/χρήσιμα: 59a 11; F 46
 χρηστός: 54a 17; 54a 19 (bis); 54a 20; 54a 25; χρόνος: 49b 14; 50b 39; 55b 6; 57a 11; 57a 14; 57a 18; 59a 23; 59a 25; 59a 28; 59b 1; 62b 2

ψευδῇ λέγειν: 60a 19
ψεῦδος: 60a 22; 60a 23
ψιλομετρία: 48a 11
ψιλός: 47a 29

ψιλότης: 56b 32
ψυχαγωγεῖν: 50a 33
ψυχαγωγικόν: 50b 16
ψυχή: 50a 38; 57b 14; 60a 25; TC 5

2. Stellen

- Adespota
Ad. Lyrica (PMG)
F 108 (1026 PMG): 348
Ad. Tragica (TrGF Vol. 2)
F 85: 348
- Agathon (TrGF 39)
F 9: 322; 396
- Aischines
Vita 1,7: 17 Anm. 74
- Aischylos
Agamemnon 177: 663 Anm. 50
F 78a: 31 Anm. 124
F 143–145: 375
F 253: 357
- Alkman (PMG)
F 39: 31
- Ammonius,
Comm. in An. pr. (Wallies)
p. 11: 77 Anm. 291
Comm. in De interpr. (Busse)
1 (p. 12,30–13,2): 77
- Anaxagoras (DK 59)
B 1: 301
- Anaximenes, Rhet. [ad Alex.]
35, 1435b 13–17: 338
- Antiatticista, Lexicon (Valente)
K 18: 78
- Antiphanes (PCG)
F 189: 11 Anm. 48; 267; 739–741
- Aphthonios
10 (p. 2 Rabe): 724 Anm. 1
- Apollonius Sophista
s.v. ὑποκρίναιτο: 77
- Apollonios Rhodios, Argonautika
Schol. ad 2,99: 344
- Aristodemos (FGrHist 383)
F 9: 599 Anm. 97
- Aristonikos (FGrHist 57)
F 1: 661 Anm. 36
- Aristophanes
F 156–190: 12 Anm. 50
F 233,1: 344
Frösche:
12–13; 53 Anm. 209
209: 30–31
966: 342
1119–1250: 357
Thesm.
148–152: 32 Anm. 129; 35 Anm. 141
- Aristoteles
Analytika post.
2,10,93b 35: 340
Cat.
1,1a 1–2: 406
1,1a 14: 340
De an.
1,5,411a 12–13: 660 Anm. 19
2,3, 414a 31: 39 Anm. 154
De gen. an.
3,749b 10: 660 Anm. 8
3,749b 11–12: 660 Anm. 10
3,750a 34: 660 Anm. 11
De incesso an.
14,714b 13: 660 Anm. 5
De int.
2,16a 21: 338
4, 16b 33–17a 7: 36 Anm. 142
4,17a 1–7: 331
4,17a 5–6: 58 Anm. 226
5,17a 8
De mem.
1, 450b 18–25: 36 Anm. 143.
(Ps.Aristot.) De mira ausc.
156, 846a 22–24: 77
De motu an.
7, 701b: 53 Anm. 210
De part. an.
2,17,660a 35–36: 252
3,10: 48–49

- 3,10,637a 8: 65
 4,4,772a 36: 53 Anm. 211
 4,5,678b 14–15: 660 Anm. 15
 4,5,680b 4–6: 660 Anm. 13
 4,5,680b 9: 660 Anm. 14
 De poetis
 F 36a Janko: 594 Anm. 40
 EE
 2,1 1220a 4–11: 38 Anm. 154
 2,2, 1220b 5–7: 39
 2,11,1228a 2–3: 40
 EN
 1,1,1094b 11–27: 63
 1,13, 1102a 27–28: 38 Anm. 154
 1,13, 1103a 7–8: 39–40
 2,1, 1103a 17–18: 40
 2,4,1105b 21–23: 50 Anm. 50; 326
 2,6, 1106b 36–1107a 3: 39 Anm. 157
 2,7,1108a 7: 304
 3,1,1111a 11–12: 298
 3,2,1111b 8: 40
 4,8,1128a 4–28b 1: 405–406
 7,1,1145a 15–18: 42 Anm. 168
 7,12,1153a 1: 66 Anm. 259
 7,15,1154b 28: 367
 Hist. An.
 1,1,448b 24–26: 65
 2,15,506a 9: 660 Anm. 6
 3,17,520a 6: 660 Anm. 7
 4,2,539b 17ff: 660 Anm. 9
 4,9,532a 32: 333
 4,9,535a 31–32: 354–355
 5,12,544a 10: 660 Anm. 12
 8(9),3,610b 20–22: 40 Anm. 159
 Met.
 1,1: 26
 1,1,980a 21: 65
 1,2,983a 23: 194
 1,3: 61–62
 4,5,1010a 5–6: 216
 7,6,1045a 12: 340
 14,16,1021b 20–21: 352
 MM
 1,1,1181a 31–32: 40 Anm. 159
 1,1,1181a 28: 43 Anm. 172
 5,5, 1015a 20 – b 15: 63
 Phys.
 2,3: 61
 2,4,195b 31: 62–63
 Poet.
 47a 8–9: 50; 72; 74
 47a 10: 21; 25 Anm. 108; 74
 47a 27–28: 33 Anm. 135; 42
 47b 18–20: 75
 48a 3–4: 43 Anm. 173
 48a 12: 77
 48a 13: 10
 48a 20–23: 724 Anm. 3
 48a 24: 97 Anm. 352
 48a 29–34: 8; 10
 48a 30–38: 77
 48b 5–9: 30
 48b 13–16: 66
 48b 22: 418
 48b 24: 43–44
 49a 3–4: 43 Anm. 176
 49a 6–9: 65
 49a 16–17: 77
 49b 24: 45
 49b 24–28: 49–50
 49a 32–49b 9: 10 Anm. 44
 49b 7–8: 571 Anm. 14
 49b 31–32: 19
 50a 5: 44–45
 50a 6: 46
 50b 5: 48
 50b 7: 20
 50b 16–20: 66
 50b 29–30: 64
 51a 15: 10
 51b 1–4: 25 Anm. 107; 35
 51b 4–5: 34 Anm. 137; 35
 51b 11–16: 739
 51b 15: 741 Anm. 19
 51b 24: 35
 52a 7–9: 77
 52a 19–20: 64
 52b 17: 96 Anm. 348
 52b 23–25: 533 Anm. 103
 53a 1–3: 21
 53a 18–22: 740 Anm. 15
 53a 23: 10
 53a 33–35: 20; 35
 53b 4–6: 52
 53b 12: 53
 53b 22–25: 740 Anm. 14
 54a 16: 45
 54b 15–18: 417

- 54b 17: 60
 55a 22–28: 21
 56a 5: 10
 56a 25–32: 20
 56a 34–36: 46–47
 56b 22: 10
 57a 10–12: 58
 58a 9: 10
 58b 7: 10
 58b 31: 10
 59a 18: 74 Anm. 283
 59a 21: 74
 60a 8: 33 Anm. 135
 60a 25: 38
 60a 26–27: 64
 60b 15–20: 417
 61a 21.23: 77
 61a 22: 10
 61b 1: 10
 61b 28: 10
- Pol.
- 1,2,1252b 31–53a 1: 64–65
 1,2,1253a 2–3: 65
 1,2,1253a 9–11: 65
 7,17, 1336b 20–22: 6 Anm. 14
 7,17, 1336b 28: 17
 8,5,1339a23: 40 Anm. 161
 8,5,339b 25: 71 Anm. 281
 8,6, 1340b 20–25: 25 Anm. 110
 8,6,1341a 21ff: 407–410
 8,7,1341b 19–41: 54–56; 59
 8,7,1341b 32–42a 16: 407–410
 8,7,1342a 11: 50 Anm. 197
 8,7,1342b 7: 594 Anm. 40
- Protrepikos (Walzer)
- F 11: 66 Anm. 259
 F 14: 66 Anm. 259
- Rhet.
- 1,1, 1354a 12: 23 Anm. 98
 1,2,1356a 1: 47
 1,2, 1356a 2: 40
 1,11,1370a 16–17: 66
 1,11,1371a 25: 367
 1,11,1371a 31–32: 66
 1,11,1371b 33: 404
 1,11,1372a 1–2: 59
 2,1,1378a 22: 326
 2,2,1379b 31–32: 405
 2,2,1380a 2: 47
- 2,5,1382a 21–35: 283
 2,6,1384a 2–8: 43
 2,8,1385b 13–16: 283
 2,8,1386a 31–32: 312
 2,12–17: 40–41.
 2,12,1388b 31–32: 40 Anm. 161
 2,24,1402a 10: 322–323
 2,26,1403a 17: 47
 3,1,1404a 38–39: 58
 3,2,1404b 1: 58 Anm. 227
 3,2,1404b 7–8: 58
 3, 2, 1404b 22: 17
 3,2,1404b 27–28: 58
 3,2,1404b 34: 352
 3,2,1405a 4–5: 345; 358–359
 3,2,1405a 6–7: 58
 3,5,1407b 7–8: 350
 3,5,1407b 17–18: 338
 3,7,1408a 20–22: 372
 3,8,1408b 32–33: 231_232
 3,9,1409b 26–29: 736 Anm. 1
 3,12, 1413b 13: 16
 3,12, 1413b 25–28: 18 Anm. 76
 3,18,1419b 6–7: 59
- Rhet. ad Alex.: s. Anaximenes
- Soph. el.
- 1,4,165b–66a 7: 406
 1,4,166a 14–18: 392
 1,4,166b 1–9: 388
 1,14, 173b 27: 350
 1,20, 177b 5: 332
 1,26,181a 3–5: 396
- Top.
- 1,7,103a 27: 340
 5,2a 26: 65
 5,2b 8: 65
 5,2,130b 8: 340
 6,2,140a 14: 36 Anm. 143
 6,4,141a 18–19: 335
 8,14, 163b 12–15: 313
- Fragmente (Rose³)
- F 142: 302
- Aristoteles-Scholien
- Schol. in Soph.el. 22, 174b 27: 77
- Astydamas (TrGF 60)
- T 1: 16
 T 2a: 14 Anm. 60; 15–16;

- Athenaios
 3a-b: 76 Anm. 287
 21e: 12
 336d: 7
 452b: 354
 495e: 599 Anm. 97
 505c: 79; 202
- Boethius, Comm. in De interpr. (Meiser)
 2 (p. 6,15–20): 77
- Chairemon (TrGF 71)
 T 2: 16
- Chamaileon (Wehrli)
 F 41: 12
- Demetrios, De eloc.
 96–97: 349
 286: 553 Anm. 13
- Demokrit (DK 68)
 A 33, XI, 1: 344
 B 18: 314
- Didymos, Περὶ λυρικῶν ποιητῶν (Schmidt)
 Frg. 3: 593 Anm. 29
- Diogenes Laertios
 2,5,46: 403
 3,8: 82
 5,3: 68 Anm. 266/267
 5,46–47: 80
 5,87–88: 81
 7,59–60: 521
 9,54: 330
- Dion von Prusa
 Or. 36,1: 75–76
- Dionysios v. Hal.
 De comp. verb.
 2: 333
 2,7,2: 335
 2,8,4: 335
 6: 350
 8,46: 331
 14: 332
- Dionysios Thrax, τέχνη
 § 2: 33 Anm. 134; 527–528
- Schol. zur τέχνη (Hilgard)
 p. 306: 479
- Elias
 Comm. in An. pr. (Westerink)
 p. 136, 25–32: 77–78
 Comm. in Cat. (Busse)
 p. 116,35: 77 Anm. 291
- Empedokles (DK 31)
 B 35,15: 385
 B 88: 350
 B 122,4: 661 Anm. 35
 B 138: 347
 B 143: 347
 B 152: 348
- Etymologicum Magnum (Gaisford)
 p. 131, s.v. ἀποστεπτικὸν ἄσμα: 526; 624
 Anm. 20
 p. 690, s.v. προσωιδία: 526
 p. 776, s.v. ὑμέναιος: 596 Anm. 73
- Ephoros (FGrHist 70)
 F 119: 599 Anm. 91
- Euripides
 Alkestis
 Hypothesis: 281
 181–182: 660 Anm. 18
 Medea
 663–758: 397
 Phönissen
 202: 277
 Troerinnen
 511–514: 338
 F 792: 357
 F 796,2: 68 Anm. 267
 F 839,1: 521
- Eustathios, Comm. in Iliadem
 Zu Il. 3,54: 344
- Eustratius In Aristot. Eth. Nic. (Heylbut)
 6,7 (p. 320,36): 77

- Furius Bibaculus (FLP)
Frg. 6a (dubium): 733 Anm. 146
- Gellius
3,11: 79
- Gorgias
Helena § 9: 24 Anm. 104; 53 Anm. 210; 218;
241; 253; 265; 293
- Hellanikos (FGrHist 4)
F 85a/b–86: 8
- Heraklit (DK 22)
B 1: 337–338
B 57: 32 Anm. 131
B 72: 261
- Hermias, Comm. in Plat. Phaedr. (Couvreur)
p. 98,19: 77
- Hermogenes, *περί ιδεῶν* (Rabe)
2,10 (p. 389–90): 197
- Hesiod
Theog.
27–28: 34
- Hermogenes
De id. 2,1: 661 Anm. 28
- Herodot
1,12,2: 592 Anm. 22
1,23: 478; 594 Anm. 41
5,51,2: 660 Anm. 25
5,67,5: 490
6,75: 661 Anm. 27
7,239: 660 Anm. 26
- Hesych
E 69: 349–350
- Hieronimus
Chron. zum Jahr 358 (p. 248 Helm): 537
Anm. 118
- Hippias (DK 86)
B 6: 221
- Homer
Il.
1,1: 331
1,50–52: 384
1,576: 622 Anm. 2
2,13–15: 389
2,272: 346
5,393: 350
9,203
10,1–2: 387
10,11–13: 387
10,151–152: 383
10,316: 384
12,176: 368
13,126: 519
14,517–519
17,265: 357–358
18,485–489: 387
18,613: 393
20,234: 393
20,267: 393
21,297: 388; 389
21,592: 392–393
22,118–207: 369
22,131–166: 382
22,205–207: 370
23,328: 388
24,348: 663 Anm. 49
Schol. Il. 18,493: 596 Anm. 73
Od.
1,185: 346
1,351–352: 367
3,265–267: 623 Anm. 11
8, 73–82: 4
8,487–491: 4–5
8,521–531: 301
9,515: 357
10,279: 663 Anm. 49
12,258: 301
16,259: 660 Anm. 21
17,218: 284
19,308: 373
19,386–507: 373–374
19,518: 519
20,259: 357
22,295–296: 79 Anm. 296
24,308: 346
Apollon-Hymnos
162–164: 31 Anm. 124

- Horaz
 Ars Poet.
 80: 729 Anm. 82
 179: 729 Anm. 90
 192: 729 Anm. 92
 220–221: 727 Anm. 55
 220–224: 730 Anm. 94
 275–277: 727 Anm. 57
 275–288: 731 Anm. 125
 288: 729 Anm. 77
 Carmen
 1,33: 726 Anm. 31
 Ep.
 10, 1–2: 726 Anm. 33
 15,1–2: 726 Anm. 36
 16,1–2: 726 Anm. 37
 Sat.
 1,4,1: 730 Anm. 6
- Iamblich, Über die Mysterien
 1,11: 78
- Inschriften
 IG II² 2311: 6 Anm. 14
 IG II² 2318: 6 Anm. 18; 7 Anm. 20/21; 15
 IG II² 2319: 6 Anm. 17
 IG II² 2320: 14–15
 IG II² 2322: 7 Anm. 19
 IG II² 2325: 6 Anm. 18
 IG XIV, 1284. i.10: 364
 S.I.G.³ 252: 60 Anm. 234
 S.I.G.³ 257: 60 Anm. 234
- Iohannes Lydus
 De magistr. 1,40: 729 Anm. 78
- Isidor von Sevilla, Etym.
 18,46: 733 Anm. 147
 19,34,6: 733 Anm. 150
- Kallimachos (Pfeiffer)
 Frg. 1,2: 622 Anm. 2
- Klearchos von Soloi (Wehrli)
 F 86: 353–354
- Kleobulina (IEG)
 F 1: 354
 F 2: 354
- Kratinos (PCG)
 F 1–16: 11 Anm. 48
 F 193–217: 11 Anm. 48
 F 360: 7 Anm. 24
 F 342: 11 Anm. 48
- Kratylos (DK 65)
 A 5: 381
- Ps.Longin, De subl.
 9,15: 366
 32,7: 345
- Lucilius (Marx)
 Frg. 48: 726 Anm. 42
 Frg. 437: 727 Anm. 58
- Lykophron, Alexandra
 1080: 661 Anm. 39
- Macrobius, Saturnalien
 5,1,7: 725 Anm. 14
- “Marmor Parium” (FGrHist 239)
 A 39: 487
- Menander (Comicus; PCG)
 F 44: 732 Anm. 132
 F 341,1: 660 Anm. 16
- Menander (Rhetor)
 1,2: 600 Anm. 106
- Metrodor von Lampsakos (DK 61)
 A 3: 8 Anm. 35–36;
 A 5: 392
- Michael von Ephesus, Comm. in Soph. el.
 (ed. Wallies)
 p. 33,25–29: 77
 P. 33–34: 388–389
- Morsimos (TrGF 29): 11 Anm. 48
- Neophron (TrGF 15)
 F 1: 397
- Olympiodor, Prolegomena (Busse)
 p. 18,5–10: 78

- Orion von Theben, Etymologikon (Sturz)
 p. 58, s.v. ἔλεγχος: 525–526
 p. 155, s.v. ὕμνος: 593 Anm. 29
- Papyri
 Pap.Hamb. 128: 343; 349; 350
 POxy 2438: 82 Anm. 309
 POxy 3542: 82 Anm. 309
 P.Princeton inv. Am87–59A: 82 Anm. 209
- Περὶ κωμῳδίας Nr. 3 (Text 6)
 § 8: 735
 § 12: 16
 § 17: 480
 Περὶ κωμῳδίας Nr. 6 (Text 2): 406
 Περὶ κωμῳδίας Nr. 7 (Text 3): 661 Anm. 38
- Pherekrates (PCG)
 F 85–104: 11 Anm. 48
 F 100: 23 Anm. 100
 F 155: 735–738
 F 155–162: 11 Anm. 48
- Philodem
 De mus.
 4,63,3: 55 Anm. 218
 4,96,8: 55 Anm. 218
 De poematis (Janko)
 Buch 4 / 5: 79–80; 419–420
 De rhet. (Sudhaus)
 Col. 48 (II, p. 50): 68 Anm. 266
- (Johannes) Philoponos
 Comm. in De anima (Hayduck)
 p. 269, 28: 78; 410–411
 Comm. in Cat. (Busse)
 p. 5,12: 77 Anm. 291
- Phrynichos (PCG)
 F 32–36: 11 Anm. 48
 F 52–60: 11 Anm. 48
 F 74: 11 Anm. 48
- Pindar
 Parthenion 2 (Frg. 94b): 597 Anm. 78; 598
 Anm. 87; 598 Anm. 90
 F 6c: 599 Anm. 97
 F 104b: 599 Anm. 92
 Schol. Isth. 2 (p. 212 Drachm.): 593 Anm. 28
- Schol. Ol. 13,25c: 594 Anm. 39
- Platon (comicus) (PCG)
 F 69–73: 11 Anm. 48
 F 118–126: 11 Anm. 48
- Platon
 Gorgias
 501–503: 23–25
 Ion
 530a/b: 5 Anm. 9
 532c: 25
 535b: 382
- Kratylos
 410c: 384
 424c: 330
 425d; 741 Anm. 18
 430d: 345
- Nomoi/Leges
 2,658d: 400
 2,658e: 71 Anm. 277
 2,668a: 70
 2,667e–668b: 70
 2,667d: 71, 381
 2,668b: 381
 2,669a-b: 71
 2,670e: 71
 3, 700c: 18 Anm. 75
 3, 700e–701a: 18
 4,719c: 393
 7, 800d: 17 Anm. 73
 7,810e: 203
 7,816d-e: 70
 7,817b-d: 71; 248
 12,944d: 345
- Politeia/Rep.
 2, 376c–3,398b: 32 Anm. 131
 2,377d: 193
 3,392c: 32–33
 3,392d: 69 Anm. 272
 3,393a-b: 368
 3,393d: 70 Anm. 274
 3,394a: 69 Anm. 272
 3,394b-c: 724 Anm. 3
 3,395a: 221
 3,395d: 217
 10,598: 381
 10,598e–599a: 33
 10,599c–d: 33

- 10,601b: 193
 10,603b: 70 Anm. 273
 10,606c: 70, 206
 10,607a: 592 Anm. 25; 664 Anm. 58
 10,607d: 69
 Sophistes
 261–262: 330
 Symposion
 223d: 23 Anm. 99; 221
 Theaitetos
 203a: 334
 203b: 333
 Timaios
 60a: 351

 Plutarch
 Moralia
 27d: 376
 145c: 354
 347e: 309
 404a: 599 Anm. 92
 504d: 367
 529e: 623 Anm. 9
 677e-f: 386
 998a: 298

 Ps.Plutarch, Comp. Aristoph. et Men.
 853f: 418
 Ps.Plutarch, De Homero
 1,3: 403–404

 Pollux, Onomastikon
 4,53: 523
 4,128: 303
 7,106: 393

 Porphyrios
 De antro nymph.
 8: 347
 Schol. Il. (Schrader)
 ad 1,50: 384
 ad 9,203: 386
 Schol. Od. (Schrader)
 ad 4,1: 395
 ad 19,467: 373

 Poseidonios
 F 4 Theiler: 522
 F 44 Edelstein-Kidd/ F 458 Theiler: 521

 Prodikos (DK 84)
 A 11: 381

 Proklos
 In Plat. Remp. (Kroll)
 I, p. 42–50: 407–410
 I, p. 49: 68–69; 78
 Chrestomathie (Text 8)
 § 11: 197–98; 724 Anm. 3
 § 24–27: 486
 § 33: 664 Anm. 58

 Protagoras (DK 80)
 A 24: 381
 A 27: 350
 A 28: 350
 A 29: 331

 Ptolemaios Chennos (Photios, Bibl. Codex
 190)
 p. 147: 661 Anm. 36

 Quintilian, Inst. or.
 1,4,18: 335
 3,1,14: 68

 Rufinus (Grammaticus)
 p. 554 GL Bd. 6: 537

 Sallust
 De bello Iug. 29,5: 726 Anm. 43

 Sappho (Voigt)
 F 1: 75 Anm. 285

 Servius
 Ad Verg. Aen. 10,738: 592 Anm. 26

 Sextus Empiricus
 Adv. Math.
 1,263: 511–512; 622 Anm. 8
 9, 67: 623 Anm. 10

 Simplikios, Comm. in Cat. (Kalbfleisch)
 p. 36,13: 78; 406

 Solon (IEG)
 30a: 489
 27,13: 480

- Sophokles
Elektra
47: 370
660–763: 375
König Ödipus
707–770: 375
771–833: 375
Test. 53a: 383
F 409–418: 375
Schol. El. 47–49: 375
- Stephanons von Byzanz (Billerbeck)
Ἀρνη (Nr. 440): 598 Anm. 80
- Sthenelos (TrGF 32): 11 Anm. 48
- Strabon
1,2,6: 522
13,1,54: 76
- Strattis (PCG)
F 14–22: 11 Anm. 48
- Suda
A 1138: 572 Anm. 30
A 4265: 16
Σ 815: 23 Anm. 100
- Sueton
Tib. 70: 661 Anm. 36
Frg. 3 (Reifferscheid): 730 Anm. 99
- Themistios
Or. 26
316d: 478–479
- Theodektes (TrGF 72)
T 7: 16
T 8: 16
T 10: 16
F 3a: 274–275
- Theon von Smyrna, Expos.
p. 15,7–14: 347
- Theophrast
Hist. plant.
5,4,3: 389
F 708: 727 Anm. 52
- F 716: 50 Anm. 199
- Tibull
1,1,1–2: 726 Anm. 27
- Timokles (PCG)
F 6: 742–744
- Tractatus Coislinianus
§ 2: 406
- (Isaak) Tzetzes
Comm. in Lycophr., p. 2 (Scheer): 663 Anm. 53
- (Ioh.) Tzetzes
Chil.
11,315: 661 Anm. 28
12,566–589: 660 Anm. 20
12,573–574: 661 Anm. 35
De diff. poet.
26–50: 661 Anm. 30
72–73: 664 Anm. 57
77–88: 661 Anm. 30
108–110: 664 Anm. 59
170: 590 Anm. 9
- Varro
Frg. 52 Funaioli: 726 Anm. 41
Frg. 96 Funaioli: 724 Anm. 1
Frg. 303 Funaioli: 726 Anm. 32
Frg. 304 Funaioli: 727 Anm. 53
Frg. 305 Funaioli: 728 Anm. 60
Frg. 306 Funaioli: 729 Anm. 74
- Vergil
Aeneis
1,343: 725 Anm. 17
5,250–253: 725 Anm. 16
7,30–34: 725 Anm. 18
11,539: 725 Anm. 15
Ecl.
9,1: 724 Anm. 4
Georgica
2,194: 726 Anm. 39
2,380–381: 727 Anm. 56
2,380–384: 730 Anm. 102
2,394: 726 Anm. 39

Xenarchos (PCG)

F 7,1–5: 745

Xenophanes (DK 12)

B 42: 5 Anm. 9

B 10: 32 Anm. 131

Ps.Xenophon, Ath. Pol.

1,1: 338

Zenobios

1,7: 592 Anm. 20

2,84: 599 Anm. 93

Zoilos (FGrHist 71)

F 4: 386

F 5: 384

3. Namen, Sachen, Begriffe

- Accius: 729 Anm. 84/86
 Achill: 303–304 (in Ilias); 661 Anm. 36 (bei Lykomedes)
 Adoniden: 595 Anm. 59
 Agathon (TrGF 39): 303–304; 322; 324
 Agon: 5 Anm. 9; 6
 Schauspieler-A.: 6 mit Anm. 18; 270; 399–400
 Affekt: s. Aristoteles; ἔλεος; φόβος
 Afranius: 729 Anm. 76
 Aias-Tragödien: 319–320
 Aischylos: 12–13 (in Aristoph. Fröschen); 307 (Choephoren); 314 (Weintrinker); 322; 341 (bei Aristophanes); 357 (Philoktet; Vergl. mit Euripides)
 Alexamenos von Teos: 475; 478; 492
 Alexander-Rhetorik: s. Anaximenes
 Alexandria, Philologen in: 660 Anm. 1; 662 Anm. 44 (Bibliothek)
 Alexis (Comicus): 572 Anm. 29/30 (Onkel des Menander)
 Alkaios: 477
 Alkibiades: 267; 665 Anm. 80
 Alkmeon-Tragödien: 288
 Allegorie, allegorische Interpretation 8; 661 Anm. 28
 Amurga: 731 Anm. 122
 Anagnorisis: 64; 250; 260–261; 273; 275 (durch Gegenstände, ἀνγνα); 315–316 (Iphigenie und Orest)
 Ananias (obskurer Name): 592 Anm. 23
 Anaxagoras: 477
 Anaximenes 23 Anm. 97; 337
 Andronikos Kallistos: 87–88, 96–97
 Anecdota Cramerii: 531–535
 Anedoton Estense: 727 Anm. 44/45
 Antigone: 297
 Antilochos von Lemnos: 477
 Antimachos: 486; 591 Anm. 12
 Antimenidas: 477
 Antiphanes (PCG Bd. 2): 267; 572 Anm. 27/28; 739–41
 Antiphon: 477
 Antiphrasis: 596 Anm. 63
 *apio/apius: 731 Anm. 116 (verschriebener Name eine röm. Komödiendichters)
 Apollon: 598 Anm. 89 (Nachbildung A.s in Daphnephorie); 599 Anm. 92 (Χαλάριος/Ταλάριος); 730 Anm. 103 (A. nomius)
 Apollonios (Eidograph): 662 Anm. 46
 Apollonios von Rhodos: 662 Anm. 46
 Apophatisch: 340
 Araros (Sohn des Aristophanes): 570 Anm. 3
 Archon: 234–235
 Archilochos: 592 Anm. 22 (Synchronismus mit Gyges)
 Arion: 209–210; 478; 489; 490; 594 Anm. 41
 Ariphrades: 10; 358
 Aristarch: 662 Anm. 41; 662 Anm. 46; 664 Anm. 79; 733 Anm. 148 (Vorlage für Ennius?)
 Aristokles von Messene: 497–498; 594 Anm. 40 (Verwechslung mit Aristot.); 726 Anm. 26 (Über Chöre)
 Ariston von Keos: 81
 Aristophanes (comicus): 11 Anm. 48 (Literaturparodien); 12–13 (Frösche); 509 (Aiolosikon); 570 Anm. 3 (Aiolosikon); 572 Anm. 12 (Zahl der Stücke)
 Aristophanes (grammaticus): 492 (Einf. zu Platon); 662 Anm. 46
 Aristoteles
 - Affek(e): 50 Anm. 198; 240–242; 292–294 (Affekte aus Opsis); 320 (Phorkys-Töchter/Prometheus); 326; 328
 - Anthropologie: 65–66; 216–217; 300; 340
 - „Axiome“: 403
 - Bibliothek: 76
 - Vertrautheit mit Homer: 205
 - Vertrautheit mit Empedokles: 205
 - Datierungen: 68–69
 - „Entelechie“: 64–65
 - Οἰκεία ἡδονή: 53–54; 61–62; 360 (des Epos)
 - „Notwendigkeit“: 62–64
 - Platon und Aristot.: 68–72
 - „Wahrscheinlichkeit“: 62–64; 264–265
 - Zitiert im Stichwort-Stil: 384; 387; 387–388
 - „Zufall“: 63

- „Zweckursache“: 61–62; 352; 407; 410; 497
- Verlorene Schriften: 76–77
- Ἀπορήματα Ὀμηρικά: 60; 331; 377; 392
- Ὀμηρικά ζητήματα: 60
- Νίκαι Διονυσιακαί: 60
- Ὀλυμπιονίκαι: 475
- Περὶ λέξεως: 59
- Περὶ μέθης: 386
- Περὶ ποιητῶν: 60–61; 68; 72, 79–80; 417–501; 418 (Titel)
- Περὶ πολιτικοῦ: 409
- Περὶ τραγωδιῶν: 60
- Προβλήματα Ὀμηρικά: 60
- Πυνθιονίκαι: 60
- Aristoxenos: 80
- Artemis von Karya: 727 Anm. 47
- Artifex: 731 Anm. 124 (Schauspieler)
- Astydamas (TrGF 60): 297
- Atellane: 724 Anm. 9
- Athena Skiras: 600 Anm. 104
- Atta (Titus Quinctius Atta): 729 Anm. 81
- Auletik/Aulos 195; 484; 730 Anm. 100/101 (Flöten der Komödie); 732 Anm. 139/140 (gleich/verschieden lange Flöten); 732 Anm. 141 (sarranische Flöten); 736 Anm. 1 (Autonomie der Auletik)
- Autolykos: 729 Anm. 87
- Averroes: 83 Anm. 318
- Avicenna: 83 Anm. 318
- Barbitos: 596 Anm. 64
- Bibliothek: 662 Anm. 44 (Alexandria); 662 Anm. 46 (Bibliothekare in Alexandria)
- Beinschiene: 392–393
- Bernays, Jacob: 51–57; 409–410
- Bias: 477
- Bomolochos: 405
- Bukolik; 727 Anm. 44 (Entstehung) – 727 Anm. 51
- Busiris: 729 Anm. 87
- Canticum: 732 Anm. 137 (Abkürzung MMC)
- Catastrophe: 731 Anm. 120 (Bauteil der Komödie)
- Certamen Homeri et Hesiodi: 476; 482
- Chairemon: 205–206; 368
- Chamaileon: 81, 230
- Charakter: 724 Anm. 13 (Ausdrucksform, Stilhöhe)
- Chionides (PCG Bd. 4): 215–216
- Choirilos von Samos: 14 Anm. 58
- Chor: 323–324; 664 Anm. 59 (Größe); 665 Anm. 81 (Interloquien des Chorführers); 731 Anm. 113 (χοροῦ-Vermerke statt ausgeführter Chorlieder)
- Chrie: 724 Anm. 11
- Chronos/Χρόνος: 624 Anm. 22 (musikal. Zeiteinheit)
- Chrysothemis: 594 Anm. 46
- Cicero: 731 Anm. 121 (Def. Komödie)
- Codex: s. Handschriften
- Colridge: 34–35
- Compitalia: 728 Anm. 62
- Comprehensio: 725 Anm. 19
- Daphnephorikon: 597 Anm. 78; 598 Anm. 87–90; 599 Anm. 93 (Aitiologie der Daphnephorie)
- Daphnis: 727 Anm. 51
- Demetrios von Phaleron: 81
- Demokrit
- Werke mit Bezug zu Dichtung: 9–10;
- Deus ex machina: 302
- Dia (= Naxos): 600 Anm. 101
- Dialog: 475 (dramatischer D.); 491–492
- Dianoia/διάνοια: 46–49; 245; 246–247; 251; 325; 553 Anm. 17
- Dichter: 285–286 (Fehler des Dichters); 309 (Fähigkeit zur Vergegenwärtigung); 310–312 (Ausarbeitung einer Tragödie); 312–313 (Physis des D.); 358 (Metaphernbildner); 393 (notwendige Widersprüchlichkeit)
- Dichter-Sukzession: 221
- Dichter-Weihe 314
- Dichtung: 24–26 (Definition); 203–205 (Definition); 265 (Definition); 360 (Vergleich D. - Lebewesen) 266; (Differenz D. - Historiographie); 378–379 (Vorwürfe und Auflösungen der Vorwürfe gegen D.); 379–380 (D. wie Malerei und Bildhauerkunst Nachahmung); 401 (Wirkung durch Lektüre); 494–495 (Nutzen der D.); 520 (dihegematisch/mimetisch); 522 (Unterschied D.-Prosa); 536 (Definition durch metr. Form); 536 (Nutzen); 552

- Anm. 1 (mimetisch vs. nicht-mimetisch);
 592 Anm. 25 (Dreiteilung: dihegetisch, dramatisch, gemischt)
 Didymos (Chalkenteros): 525
 Dihegesis/διήγησις: 212–213; 367
 (gleichzeitiger Ereignisse im Epos)
 Dikaiarch: 80–81
 Dikaiogenes (TrGF 52): 307; 486 (Vergleich mit Pindar)
 Diogenes Laertios: 59
 Diomedes: s. Melampus
 Diomedes (Grammaticus): 535–536; 538
 Dionysos: 12–13 (in Aristoph. Fröschen)
 Dionysios (Maler): 208
 Dionysios Thrax: 527–530
 – Scholien zur τέχνη: 527–530
 Dithyrambos: 11 Anm. 48; 209–210; 224–225 (Rolle bei Entstehung der Tragödie); 342 (Gebrauch von Komposita); 478 (Erfindung in Korinth); 593 Anm. 37–41; 595 Anm. 51–56 (u.a. Tonarten, Sprache des D.); 738 Anm. 11 (Neuer D.)
 Diverbium: 732 Anm. 134/135 (Abkürzung DV)
 Donat (Aelius Donatus): 537; 538; 731 Anm. 130; 732 Anm. 132
 Eidos/Εἶδος, εἶδη: 192–193; 194–95; 224, 276–277 (synonym für μέρος); 319 (der Tragödie); 340 (der grammat. Fälle); 341 (Wortarten); 379 (literaturkrit. Probleme und Lösungen); 405 (des Lachhaften); 485–486
 Elegiker-Katalog: 486; 591 Anm. 18; 726 Anm. 29 (röm. Elegiker); 726 Anm. 30 (Kallimachos und Euphorion als Vorbilder für röm. Elegie)
 Elektra-Tragödien: 288
 Elleboros: 355–356
 Ellipse: 383; 392; 393
 Embolimon: 324
 Empedokles: 204–205; 346–348; 419 (Verfasser von Tragödien); 474–475; 501 (Freiheitsliebe)
 Enkomion: 595 Anm. 61
 Enthusiasmos: 55
 Epeisodion: 232–233, 278; 314–315; 317; 362 (Ilias); s. auch ἐπεισοδιούν; ἐπεισοδιώδεις
 Epichares: 355
 Epicharm: 215–216; 235–236; 512 (γνωμικός, εὐρετικός, φιλότεχνος); 571 Anm. 16; 728 Anm. 71
 Epigenes von Sikyon: 490
 Epikiedion: 597 Anm. 75
 Epitasis: 731 Anm. 120 (Bauteil der Komödie)
 Epithalamion: 596 Anm. 67
 Epitheton: 349
 Epos/ἐποποιία: 237–238 (Differenz zur Tragödie); 360; 367 (Erzähltechnik); 398ff. (Vergleich E.-Tragödie); 484 (Differenz zur Tragödie); 590 Anm. 5 (Etymologie ἔπος); 590 Anm. 8 (Genese des Epos); 590 Anm. 9 (Katalog der Epiker); 591 Anm. 14 (Epischer Kyklos: Kyprien, Aithiopsis, Ilias parva, Iliupersis, Nostoi, Telegonie); 725 Anm. 20 (Def. durch Diomedes); 725 Anm. 24 (Etymologie Epos)
 Eratosthenes: 662 Anm. 46
 Erfinder: 218; 475, 730 Anm. 105 (der Tragödie)
 Erotikon: 596 Anm. 66
 Ethos/ἦθος: 38–45; 200; 245; 246; 369 (= πρόσωπον)
 Etymologicum Magnum: 512–513 (s.v. Tragödie)
 Euanthius: 537; 538
 Eudemos von Rhodos: 81
 Eukleides: 10; 355
 Eukleides (Grammaticus): 533 Anm. 107
 Euktikon: 600 Anm. 106
 Eupolis: 509 (Demen); 570 Anm. 1 (Baptai); 571 Anm. 12; 665 Anm. 80
 Euripides: 12–13 (in Aristoph. Fröschen); 275 (Iphigenie); 288–290 (τραγικώτατος); 297–298; (Kresphontes); 298 (Iphigenie); 300 (Orestes); 301–302 (Iphigenie in Aulis); 302 (Medea); 304 (Antigone?); 305 (Orestes in I.T.); 316–317 (Iphigenie); 322 (Ausschnitte aus Stoff der Iliupersis); 324 (Chor-Technik); 357 (Philoktet; Vergl. mit Aischylos); 383 (Anthropologie aus Sicht des Sophokles); 397 (Aigeus-Szene in Med.); 397 (Menelaos in Or.); 418 (Meleager); 531 (Satyrspiel Syleus); 532 Anm. 97 (Alkestis und Orestes als

- Satyrspiele); 663 Anm. 54 (Syleus); 728 Anm. 66/67 (Eur. und Archelaos)
 Exangelos: 664 Anm. 60
 Exodos: 278
- Fehlschluss: 370–371
 Fiktionalität: 34–36; 261–264; 380 (Mimesis als Äquivalent)
 Flöten: s. Aulos
- Ganymed: 393
 Ganzheit (einer Dichtung): 360
 „Gedankenschöpfung“: s. Dianoia
 Georgios Choiroboskos: 529
 Glaukon: 394
 Glaukos von Rhegion 7
 Gorgias 22, 33 Anm. 134; 218; 241
 Gorgo: 660 Anm. 20; 661 Anm. 28 (allegor. für γοργότης)
 Gudeman, A.: 1
- Hades-Tragödien: 320–321
 Handeln und Wissen: 296–298
 Handschriften
 - Ambrosianus graecus C 222 inf.: 531
 - Estensis α.T.8.3.: 87
 - Etonensis biblioth. Collegii 129: 83
 - Marcianus graecus 450: 514–515
 - Marcianus graecus 451: 514
 - Neapolitanus Graecus 137: 96
 - Parisinus Arabus 2346: 83–84
 - Parisinus Coislinianus 120: 504–506
 - Parisinus Coislinianus 387: 590 Anm. 9
 - Parisinus Graecus 1741: 82–83
 - Parisinus Graecus 2038: 85–97
 - Parisinus Graecus 2040: 277
 - Riccardianus 46: 83
 - Riccardianus 15: 277
 - Toletanus, biblioth. Capituli 40.10: 83
 - Venetus 454: 591 Anm. 14
- Hegemon (PCG Bd. 5): 209
 Heliodor (Grammaticus): 513 (Def. der Tragödie); 516; 518–524 (Verhältnis zu Photius); 529–530; 531 (Quelle des Tzetzes); 535; 622 Anm. 4 (Def. der Poesie: vier qualitative Bauteile)
 Heliodor (Metricus): 530 Anm. 89
 Hellanikos: 5 Anm. 9 (Karneensieger); 7–8 (Karneensieger)
- Helle (Tragödien-Titel): 298–299
 Heraklit: 337
 Hermippos: 81
 Hermokaikoxanthos: 341–342
 Herodot: 265; 351
 Hesiod: 369; 477; 482
 Hexameter: 359 (ἑρῳικά); 401 (Hexameter in Tragödie?); 590 Anm. 6
 Hieronymos von Rhodos: 81
 Hippas von Thasos: 10; 387–390
 Historia: 732 Anm. 142 (Synonym für Comedia?); s. auch ἱστορία
 Historiographie: 262–264 (Differenz Historiographie-Poesie); 265–266; 360 (Differenz zur Poesie)
 Homer: 477; 477–478 (Herkunft): 590 Anm. 7 (als „der Dichter“)
 - In der Poetik: 77–78; 204–205; 209; 212; 213; 221 (für Aristot. erster namentlich bekannter Dichter); 223; 260–261; 361 (θεσπέσιος); 368 (Präsenz in seinen Epen); 370 („lehrt Lügen“); 376–377 (Homer-Kritik); 498
 - In De poetis: 418–419
 - Ilias: 302 (Rückzug der Griechen, Buch 2); 304 (Achill); 362–363 (Plot der Ilias); 363 (Schiffskatalog); 365 („einfach“), 365 (παθητικόν); 368–369 (Reden)
 - Odyssee: 260–261; 305 (Niptra); 307 (Apologe); 308; 317–318 („Logos“); 365–366 (ἡθικῇ); 366 (verflochten); 371–374 (Fehlschluss in Niptra); 376 (ἄλογα)
- Homeriden/Homeristen: 726 Anm. 26
 Homonymie: 406–407
 Hymenaios: 596 Anm. 68–73
 Hymnos: 593 Anm. 29 (Definition)
 Hypothesis: 308 (Element des Syllogismos)
- Iambos/Iambik: 223–224; 231 (Iambos u. gesprochene Sprache); 592 Anm. 21 (Iambiker-Katalog); 623 Anm. 18 (Hinkjambus); 724 Anm. 12
 Ikadios: 395
 Ikarios: 395
 Ilias parva: 363; 364 (Plot, aus dem sich mehrere Tragödien gewinnen lassen)
 Iliupersis: 321–322

- Iobakchos: 595 Anm. 60
 Iohannes Diaconus: 487–488
 Iophon (TrGF 22): 321–322; 365
 Iphigenie-Stoff: 315–316
 Isidor v. Sevilla: 538
 Isokrates: 68–69; 82
 Ixion-Tragödien: 319–320
- Kallipides (Schauspieler): 399–400
 Kataphatisch: 340
 Katharsis/κάθαρσις: 49–57; 240–242; 317
 (rituelle Reinigung); 407–410 (Musik);
 494–495 (Verbindung mit intellektuellen
 Tugenden); 501 (Typen von K.); 505
 (K. der Komödie); 553 Anm. 14 (K. der
 Komödie)
- Karkinos (TrGF 70): 304–305; 310–311
 (Fehler des K. im Amphiaros)
- Kerkops: 477; 500
 Kinesias: 737 Anm. 3
 Kitharistik: 195
 Kleobulina, Rätselbuch: 354
 Kleophon (TrGF 77): 209; 322; 353
 Klepshydra: 258–259
 Kommos: 277
 Komödie
- Definition: 727 Anm. 59 (Diomedes
 nach Theophrast)
 - Geschichte.: 571 Anm. 15 (Zahl der
 Dichter und Stücke); Ansprüche auf
 Erfindung: 8; 487 (in Athen); 571
 Anm. 16 (Komödie vor Epicharm); 664
 Anm. 70 (Etymologie);
 - Entwicklung: 233; 661 Anm. 30
 (Herleitung aus Spott);
 - Bauteile: 554 Anm. 23/24; 661 Anm.
 34 (vier Teile der K.); 730 Anm. 95 (drei
 [!] Bauelemente der K.); 731 Anm. 120
 (Elemente: Prolog, Protasis, Epitasis,
 Catastrophe);
 - Chor: 234; 730 Anm. 98
 - Komödie vs. Tragödie: 728 Anm. 65;
 739–741
 - Lachen: 554 Anm. 28
 - Sprache/Dialekt von Fremden in K.:
 554 Anm. 21
 - Typen der Komödie: 511–512
 (Charakteristiken von Alter, Mittlerer
 und Neuer Komödie); 661 Anm. 30
 (drei Stadien der Komödie); 572 Anm.
 25 (Charakterisierung der Mese); 572
 Anm. 26 (Zahl der Stücke der Mese);
 731 Anm. 130 (Konstruktion der Titel
 der Nea);
- Korinth: 478 (Erfindung des Dithyrambos)
 Krates (PCG Bd. 4): 235; 236; 571 Anm. 19
 Kratinos: 509 (Odysseus); 512
 (ποιητικώτατος); 570 Anm. 10; 571 Anm.
 18
- Kritolaos: 81
 Kulturentstehungslehre: 487–488
 Kylon: 477
 Kyprien: 260–261; 363; 591 Anm. 16
 (Betonung von Kypria)
- Lachen: 552 Anm. 5/8 (als Mutter der
 Komödie); 552 Anm. 7 (L. als πάθημα)
 Lächerlich, das Lächerliche (τὸ γέλοισιν):
 59; 223; 234; 404–405 (Einsatz des
 Lächerlichen)
- Laskaris, Janos: 87
 Lesches von Pyrrha: 363
 Lesen/ laut lesen: 624 Anm. 28
 Lessing, G.E.: 51 Anm. 202
 Lexis/Λέξις: 252; 309; 325; 329; 332–333
 (Bestandteile der l.); 352 (ἀρετὴ λ.)
- Liber glossarum: 538
 Literaturkritik, Geburt der: 5–6
 Literaturkritik in der Komödie: 11 Anm. 48
 Lobon von Argos: 474
 Logos/λόγος: 314–315 („ratio der Fabel“);
 327 (als Medium der Tragödie); 340
 („Satz“); 553 Anm. 12 (in der Komödie);
 740 Anm. 13 („Story“ eines Dramas)
- Lorbeer: 598 Anm. 82/83
 Lösung/λύσις 318
 Lykon: 81
 Lynkeus (des Theodektes): 274–275; 318
 Lyrik: 518; 522–524 (Gattungen der Lyrik);
 592 Anm. 25 (Vierteilung der Lyrik-
 Formen); 592 Anm. 28 (Entstehung von
 Formen der Lyrik durch Experimente der
 Dichter)
- Magnes (PCG Bd. 5): 215–216; 235
 Malerei: 208; 483 (Vergleich mit Dichtung)
 Margites: 221–222; 730 Anm. 107
 (Entwicklungslinie vom M. zur Komödie)

- Marinos, Vita Procli: 525 (Kap. 8)
 Maske: 235; 509
 Massilia: 342
 Megara/megarische Ansprüche auf
 Erfindung der Komödie: 215
 Melampus (und Diomedes): 529
 Melanippe: 301
 Melanippides: 736 Anm. 1
 Meleager-Tragödien: 288
 Melos/Mέλος/Musik: 242; 485 (als Teil
 der Tragödie); 554 Anm. 22 (als Teil der
 Komödie)
 Menander: 479–480; 573 Anm. 31
 (Lebensdaten); 731 Anm. 111 (Trimeter)
 Mesotes-Lehre: 356
 Metapher 343; 345–348; 346 (vier Arten der
 M.); 349 (Neuschöpfung); 358 (Fähigkeit
 des Dichters); 368; 387 (Ansetzung einer
 Metapher, um Text-Problem zu lösen)
 Metrik: 334; 401; 203 (Metrum definiert
 Dichtung?); 356; 622 Anm. 7
 („umständliche Definition“); 624 Anm. 24
 (Zählzeiten)
 Milton: 52 Anm. 205
 Mimesis: 30–36; 62, 72–73; 191–192;
 196–98; 203, 218–219 (Freude an M.);
 236–237; 248; 256; 327; 369; 378–379
 (drei Modi); 383 (Malerei); 395–396
 (M. als Idealisierung); 398 (plumpe
 M.); 482; 492–493; 504 (mimetisch vs.
 nicht-mimetisch); 520 (mimetisch vs.
 dihegematisch); 622 Anm. 6 (Verzicht auf
 M.)
 Mimos: 552 Anm. 2
 Minturno: 52 Anm. 205
 Mitys: 270–271
 Mnasisotheos von Opus (Rhapsode): 400
 Morychides/ Dekret des M.: 509; 570 Anm.
 2
 Musik: 401; 407–410 (Tonarten)
 Myllos (PCG Bd. 7): 728 Anm. 69
 Mynniskos (Schauspieler): 399–400
 Mythos/Mῦθος: 193–194, 200; 229; 251
 (Plot); 260 (Plot); 268 (traditioneller
 Stoff); 292 (traditioneller Stoff); 293
 (traditionelle Geschichte); 295; 308–309
 (Plot-Komposition); 360 (Anforderungen
 an Plot); 511–512 (Stoff); 571 Anm. 20
 (Plot der Komödie); 622 Anm. 5 (Plot)
 Mythenparodie: 509
 Myron: 483
 Name/Namensbildung: 339
 Neleus: 76–77
 Neutrum: 350
 Nieswurz: s. Elleboros
 Nikochares (PCG Bd. 7): 209
 Nikomachos (TrGF 36): 365
 Niobe: 322
 Nomos: 210; 485; 594 Anm. 42–50
 Ödipus: 374 (Wissen des Ö.)
 Ödipus-Mythos 293
 Ödipus-Tragödien: 288; 303
 Odysseus: 297 (bei Sophokles?); 301
 (bei Timotheos); 305 (Narbe und
 Wiedererkennung); 308 (Pseudangelos)
 Onatas: 477
 Orestes: 292 (Orestes und Aigisth); 305
 (Wiedererkennung in I.T.)
 Orestes-Tragödien: 319–320
 Orion (Grammatiker): 525–526
 Orpheus: 500
 Oschophorikon/ Oschophoren-Lied: 592
 Anm. 27; 599 Anm. 97
 Opsis/ὄψις: 14; 53 Anm. 209; 243; 247–248;
 252–254; 293 (erzeugt Affekte); 309–310
 Paian: 592 Anm. 26; 593 Anm. 32–36; 595
 Anm. 51 (Verhältnis zu Dithyrambos);
 595 Anm. 55 (Tonarten); 595 Anm. 58
 (Apoll)
 Palliata: 724 Anm. 8
 Pallum: 729 Anm. 75
 Panyasis: 590 Anm. 11
 Parabase: 555 Anm. 39; 570 Anm. 6/7; 661
 Anm. 38
 Parodie: 209
 Parodos: 279
 Parthenion: 597 Anm. 76
 Pauson: 208; 483
 Peisandros: 590 Anm. 9/10
 Peisistratidische Redaktion: 530 (Heliodor
 als Quelle); 532 Anm. 97; 662 Anm. 40;
 662 Anm. 48; 664 Anm. 77–79
 Peitho: 660 Anm. 20
 Peripetie: 64; 250; 271–272; 272–273
 Personifizierung: 484; 739 (der Dichtung)

- Phainias von Eresos: 81
 Phalloslied: 224–225 (und Komödie);
 Phemone: 590 Anm. 4; 725 Anm. 24
 Pherekydes: 477
 Phidias: 483
 Philodem: 480–501 (passim)
 Philoktet: 357
 Philomelos (Epikureer): 499
 Philologen (in Alexandria): 660 Anm. 1
 Philoxenos: 211; 738 Anm. 9.
 Philoxenos (Grammaticus): 664 Anm. 70
 Phineus-Töchter: 307
 Phormis: 235
 Photios: 513–515 (Bibliothek); 518–524
 (Verhältnis cod. 239 zu Heliodor)
 Phrynichos (TrGF 3): 571 Anm. 21
 Phrynys: 594 Anm. 49; 737 Anm. 5
 Pinax: 511; 660 Anm. 2
 Pindar (Lyriker): 477; 487 (Vergleich mit
 Tragiker Dikaiogenes)
 Pindaros (Schauspieler): 400
 Pittakos: 477
 Planipes: 724 Anm. 10
 Platon: 68–72; 492 (Originalität)
 Platonios: 508–510
 Plot: s. *μῦθος*
 Plural: 340
 Poesie: s. Dichtung
 Poetik: 22–25; 192
 Polos (Schauspieler): 17
 Polygnot von Thasos: 208; 250; 483
 Polyhymnia: 660 Anm. 20
 Polyidos: 307; 316
 Poseidon: 318
 Praecipuus: 728 Anm. 28/34
 (Spitzenstellung im Kanon)
 Praetexta: 724 Anm. 7
 Pragmatika: 601 Anm. 109
 Präposition: 358 (Postposition)
 Praxiphanes: 81–82
 Proklos: 524–527 (Datierung)
 – Chrestomathie: 364 (Inhaltsangaben
 der kykl. Epen); 503; 514–515
 (Überlieferung); 515 Anm. 39
 (Inhaltsangaben des epischen Kyklos);
 516 (Buch-Gliederung); 517–518
 (Inhalt); 520–522 (Literaturkritik);
 535; 591 Anm. 14 (Inhaltsangaben des
 epischen Kyklos)
- Prolegomena *περί κωμωδίας*
 – Nr. III: 510–513
 – Nr. VI: 506; 507
 – Nr. VII: 506, 507
 – Nr. Xd: 506, 508
 Prolog: 278; 731 Anm. 114/115 (röm.
 Komödie); 731 Anm. 127 (Typologie des
 Pr.)
 Prosa: 522 (Unterschied P.-Dichtung)
 Prosodion/*Προσόδιον*: 526; 593 Anm. 31
 Protagoras 22 Anm. 94
 Protasis: 731 Anm. 120 (Bauteil der
 Komödie)
 Ptolemaios (Epiker oder Philologe): 660
 Anm. 3
 Ptolemaios al-Garib: 76–77; 403; 474
 Pythagoras: 477
 Pythagoreer: 500
- Rätsel: 353–354
 Redeformen: 330–331 (Katalog der R.)
 Redefreiheit: 509
 Rezipient 293 (als Hörer)
 Rhapsode: 400; 726 Anm. 26
 Rhetorik: 23 (Rhetorik-Lehrbücher);
 22 (Rhetorik-Musterreden); 22–23
 (Rhetorik-Kritik)
 Roscius (Q. Roscius Gallus, Schauspieler):
 728 Anm. 72
- Salaros: 477
 Sales: 730 Anm. 110 (scharfer Witz)
 Sappho: 660 Anm. 20/23; 661 Anm. 28
 (allegor. für *σαφήνεια*)
 Satyrspiel: 15 Anm. 65; 229–231 (S. als
 Proto-Tragödie?); 729 Anm. 87; 730 Anm.
 108 (Verbindung mit röm. Satire)
 Schadewaldt, Wolfgang: 51–57
 Schauspieler: 15, 16–17; 225–228 (Zahl);
 270; 329–330 (*ὑποκριτικὴ τέχνη*); 399–400
 Schauspielergesang 277
 Severus bar-Sakko: 84
 Silbe: 334–336
 Sillos: 596 Anm. 74
 Simonides: 477
 Singular (gramm.): 340
 Skylla (Dithyrambos): 301; 398–399
 Skolion: 596 Anm. 62
 Sokratikoi logoi: 201–203; 475

- Sophokles: 213; 225–228
 (Zahl der Schauspieler); 249
 (Selbstcharakterisierung); 273 (König
 Odipus); 274; 297; 303 (König Odipus);
 305 (Tyro); 306–307 (Tereus); 314
 (Abgrenzung von Aischylos); 320
 (Phtioterinnen/Peleus); 324 (Abgrenzung
 von Euripides); 369 (Verfolgungsjagd im
 Oinomaos); 383 (Über seine Menschen
 im Vgl. mit Euripides); 498; 532 Anm. 97
 (Elektra als Satyrspiel)
 Sophron: 202; 492; 552 Anm. 2
 Sosibios: 477
 Sosistratos (Rhapsode): 400
 Sotion: 81
 Sprache: 354–355; s. auch Lexis
 Sprachgewohnheit: 392 (als Trope)
 Sprichwort: 490; 571 Anm. 11
 Stasimon: 279; 533 Anm. 103 (Def. durch
 Tzetzes)
 Stesimbrotos von Thasos: 8–9
 Stephanos (Vater/Sohn des Antiphanes): 572
 Anm. 27
 Sthenelos (TrGF 32): 353
 Stil; Stilhöhe: 518–520; 570 Anm. 9; 725
 Anm. 14 (Verteilung der Stilhöhe)
 Sueton: 536; 726 Anm. 38 (De poetis/
 ludrica historia)
 Susarion: 214–215; 479 (Erfinder der
 Tragödie?); 487–489; 625 Anm. 31 (als
 Erfinder des Iambos); 661 Anm. 31/32;
 664 Anm. 71/72; 728 Anm. 68
 Syagos: 477; 500
 Synchronismus: 360–361 (Salamis-Himera)
 Synonym: 406
 Syrakosios/Dekret des S.: 570 Anm. 2

 Tabernaria: 724 Anm. 8
 Tabula Iliaca: 364
 Tagesspanne (Motiv der T.): 237–238
 Terpander: 594 Anm. 48
 Telegonos: 297
 Telephos-Tragödien: 288
 Tempe-Tal: 623 Anm. 15
 Theagenes von Megara: 215
 Theagenes von Rhegion: 8
 Theater: 14–15 (Dionysos-Theater in
 Athen); 18–21 (Theaterbetrieb)
 Themistios: 490–491

 Theodektes/Theodektas (TrGF 72): 274
 (Lynkus); 307 (Tydeus); 318 (Lynkeus)
 Theodoros (Schauspieler): 17; 399–400
 Theophrast: 80–81 (Schriften zur Literatur);
 300 (Charaktere); 343 (περί λέξεως); 352
 (Lexis)
 Thespis: 479 (Erfinder des Schauspieler-
 Parts); 490; 730 Anm. 105
 Threnos: 301; 597 Anm. 75
 Thyestes-Tragödien: 288
 Timokles (PCG Bd. 7): 242; 742–744
 Timokreon: 477
 Timotheos: 210–211; 301 (Skylla); 398–399
 (Skylla); 498 (Skylla); 595 Anm. 50; 737
 Anm. 6–8
 ‚Tod auf der Bühne‘: 276
 Togata: 724 Anm. 8
 Tractatus Coislinianus: 61 Anm. 240; 78, 80;
 276; 411; 415–416; 504–506; 552 Anm.
 3 (als Zeugnis für das Verständnis des
 Tragödien-Satzes in der Spätantike)
 Tragödie: 247 (Teile der T.); 256 (Ganzheit
 und Vollständigkeit); 258–259 (Länge/
 Umfang); 290–291 („schönste Tragödie“);
 292 (ἡδονή); 301–311 (Durchfallen im
 Theater); 319–320 (vier Arten der T.:
 πεπλεγμένη; παθητική; ἡθική; x?); 321
 (Teile der T.); 366 (Aufführung im 5./4.
 Jh.); 367 (fallen wegen Gleichförmigkeit
 durch); 398ff. (Vergleich Tr.-Epos); 624
 Anm. 27 (Definition bei Heliodor)
 – Tragödie und Epos: 398ff.; 483
 – Tragödie und Komödie: 728 Anm. 65;
 739–741
 Tripodiskos: 487
 Trygodia: 513; 731 Anm. 123
 Tzetzes: 276; 477; 499–500; 531–535; 533
 (Logismoi); 660–665 passim; 532 (Nähe
 zu Anec. Cram. I);

 Wasser: 314 (als Inspiration)
 Wein: 314 (als Inspiration); 385–386
 (Mischung bei Homer); 392 (Mischung);
 402 (Metaphorik)
 Widersprüchlichkeit: 396

 Xenarchos: 202; 745
 Xenophanes: 477

Zenobios: 284
 Zenodot: 662 Anm. 41/46; 664 Anm. 79
 Zeuxis: 45 Anm. 181; 250; 395–396; 483
 Zinn: 392–393
 Zoilos (FGrHist 71): 376–377; 383; 476
 Zuschauer im Theater 18–21; 291
 („Schwäche des Zuschauers“); 292
 (Zuschauergeschmack)

ἀγέλαστος πέτρα: 592 Anm. 20
 ἀγώνισμα: 270; 595 Anm. 47
 ἀδοξία: 495
 ἄδρόν: 518–520
 ἄδυναμία: 381–382
 ἄδύνατον: 382
 ἀκμή: 418; 479–480
 ἀκρόασις: 366–367
 ἄλογον: 303; 360; 376
 ἁμαρτία/ἁμάρτημα: 285; 493
 ἁμιμήτως: 383
 ἀναγνωρίζειν: 305
 ἀναγνωστικοί: 205–206; 401 (Wirkung von
 Dichtung durch Lektüre)
 ἀνάπλους/ἀπόπλους 302
 ἀνθηρόν: 518–520
 ἀπαγγέλλειν: 370
 ἀπαριθμεῖν: 288
 ἀπλοῦς: 269; 287
 ἀφοσίωσις: 409
 ἀρετή: 42–44, 352 (der Lexis); 660 Anm. 20
 (ἀρεταὶ λόγου)
 ἄρθρον: 337–338
 ἁρμονία: 242
 ἀρτικροτεῖν: 321
 ἀρχιτεκτονική: 330

βασκανία: 478
 βλαβερά: 397

γελοῖον: s. Lächerlich
 γηγενεῖς: 304
 γλῶσσα: 344; 368; 383 (Lösung eines
 Problems durch Annahme einer Gl.)
 γνώμη: 246–247
 γνώσις: 330

δαίς: 4
 δεξιτερόν: 350
 δέσις: 318
 διάλεκτος: 354; 358
 διασπᾶν: 220
 διορίζειν: 255
 δρᾶμα, δρᾶν: 214–215; 240

ἐγγράφεισθαι: 597 Anm. 77
 εἰκός: 326; 374; 396
 εἰρωνεία: 405–406
 ἐκστατικός: 314 (Dichter)
 ἐκτίθεσθαι: 314
 ἔλεος: 51–57; 240–241; 282–284; 293; 496
 ἐμπειρία: 26
 ἔμφασις: 553
 ἐναργής/ἐναργέστατα: 309–310; 401
 ἐξανθρωπίζειν: 483
 ἐπεισοδιούν: 314–315; 367
 ἐπεισοδιῶδεις: 269–270
 ἐπεικής: 280–281
 ἐπικρατίδες: 598 Anm. 89
 ἐπιφορά: 345
 ἐποποιός: 203–204
 ἐρμηνεία: 252
 εὐειδής: 384–385
 εὐμνημόνευτον: 258
 εὐφυής: 313–314 (Dichter); 359
 εὐριπιδαριστοφανίζων: 11 Anm. 48
 εὐσύνοπτον: 258; 361 (Ilias)
 ἐξοργιάζειν: 55 Anm. 217

ἡδυσμένῳ λόγῳ: 552 Anm. 6
 θεωρία/θεωρεῖν: 220; 258; 359

ιαμβοποιεῖν: 355
 ἰδέα: 326–327
 ἱστορία: 511 (Stoff); 622 Anm. 5 („Story“)
 ἰσχνόν: 518–520

κακία: 42–43, 284–285; 494
 Καλλίας: 400
 κατὰ συμβεβηκός: 381; 476
 καταψηφίζεσθαι: 394
 καθαίρειν: 493–493
 καθορθούν: 289
 Κερκεσύρα: 661 Anm. 36 (Name Achills)
 κόμμι: 351
 κόσμος: 343–344

- κωμῳδός: 234
 κωπώ: 598 Anm. 86
 κουτούλαν: 661 Anm. 36
 κρίσις ποιημάτων: 520–522 (bei Proklos)
 κρουσμός: 595 Anm. 58
 κυντότατον: 407
 κύριον: 343

 λαλία: 572 Anm. 24
 λόγιμος: 661 Anm. 29

 μανικός/μανία: 313–314 (Dichter)
 μέθοδος: 194
 μέγεθος: 229; 257
 μελοποιία: 253; 484
 μετάβασις: 271–272
 μεταβολή/μεταβάλλειν: 225; 273; 281; 367;
 510 (der Komödie)
 μεταξύ/ὁ μεταξύ: 287–288; 350 (= Neutrum); 351
 μισρόν: 281–282
 μονωδία: 277
 μοχθηρός: 280–281
 μύθευμα: 374

 νέος: 249
 νόμιμος: 594 Anm. 43

 οῆς: 320
 οἰκέιος: 367
 οἰνόφλυξ: 386
 ὄνομα: 338–339; 343 (Katalog der Typen; κύριον ὄ.); 345–346 (ἀλλότριον ὄ.); 352 (κύρια ὄ.), 357 (κύριον, Gebrauchswort)
 ὀκρίβας: 491
 ὀνομαστί κωμῳδεῖν: 11
 ὀρθότης: 381 (Differenz zwischen Politik und Poetik)
 οὐδὲν πρὸς Διόνυσον: 490
 οὐσία: 239–240

 παλαιός: 222
 πάθος: 275; 326; 328; 352 (πάθη λέξεως); 365 (=πάθημα); 380 (π. τῆς λέξεως)
 παραλογισμός: 308
 παρατείνειν: 314–315
 παρέκβασις: 261
 περίστασις: 592 Anm. 25 (‘Gelegenheits-Lyrik’)

 πίστις: 553 Anm. 18/19 (ἄτεχνοι in der Komödie/Quelle von Lachen)
 πλάσμα: 511–512 (Stoff der Komödie); 518–519 (Stilart); 572 Anm. 23 (Stilart); 590 Anm. 1; 622 Anm. 4; 623 Anm. 13 (Stil)
 πλοκή: 321 (δέσις)
 ποιητική, ποιητής, ποίημα (hellenist. Trias): 623 Anm. 12; 724 Anm. 1 (lat. Fassung bei Diomedes)
 πολιτικώς: 251–252
 ποσαχώς: 393
 πραγματευέσθαι: 591 Anm. 15
 πράξις: 200
 πράττειν: 207; 214
 προαίρεσις: 44 Anm. 180
 προσωδία: 387–388
 πρόσωπον: 664 Anm. 59
 πτώσις: 339–340

 ῥυθμός: 199–200; 624 Anm. 23 (Definiton)

 σαφήνεια: 664 Anm. 67
 σαφής: 352 (der Lexis)
 σημείον: 231
 σκευοποιός: 14; 19; 254
 σκηνογραφία: 229
 σκοπός: 664 Anm. 66
 σπαστικόν: 623 Anm. 20
 σπουδαῖος: 43; 207
 στιγμή: 622 An. 1
 στοιχεῖον: 332–333
 στοάζεσθαι: 45; 266–267; 279; 299
 συμμετρία: 552 Anm. 4
 συμμιγής, συμμιγείς: 662 Anm. 44
 συναγωνίζεσθαι: 323
 σύνδεσμος: 336–337
 σύνθεσις (sc. der Handlungselemente der Tragödie): 280–281; 293
 συνοράν: 366
 σύστημα: 624 Anm. 22
 σχεδάριον: 514
 σχήμα: 223; 329; 330; 333 (Mund-Haltung); 553 Anm. 10 (σχ. λέξεως)
 σῶζεται: 511

 τερατώδες: 293–294
 τέχνη: 3; 11 Anm. 48; 12 Anm. 52; 21–22 (τέχνη-Literatur); 22 Anm. 92 (Definition); 25–26; 192; 196

τραγωδός: 743 Anm. 26 (Dichter =
Schauspieler)

ὑστερεωδήν: 665 Anm. 82

φαντασία: 309–310

φαῦλος: 207; 233

φέρεται: 511

φιάλη: 348 (metaphor. Gebrauch)

φιλόανθρωπον: 281; 282–283

φιλία/φίλος: 294–295

φόβος: 51–57; 240–241; 283–284

φορτική: 398 (Mimesis)

φρίττειν: 293

φροϊμιάζεσθαι: 369

φυσικαὶ αἰτίαι: 216–218

φυσιόλογος: 205

φωνή: 333–334; 553 Anm. 10

χρηστός: 299–300

ψεύδος: 370–372

ψιλός: 201; 202; 237

ψιλομετρία: 208–209

ψυχαγωγεῖν: 250; 252; 254; 489

ψυχαγωγία: 554 Anm. 23

Addenda

Zur Einleitung:

[S. 83–84] Zur syrischen Übersetzung der Poetik siehe jetzt: Yury Arzhanov, *A Fragment of the Syriac Translation of Aristotle's Poetics Preserved by Jacob Bar Shakkō*, *Philologia Classica* 16, 2021, 117–137.

Arzhanov gibt eine genaue englische Übersetzung des syrischen Texts und analysiert diesen Text minutiös auf die griechische Vorlage hin. Hingewiesen sei ausdrücklich auf die Übersetzung der sog. Katharsis-Formel: (engl.) „but by means of compassion and fear mixes the passions and produces purification of those who are suffering“ Arzhanov (S. 129–30) hebt heraus, dass damit der syrischen Übersetzung die Lesart *παθημάτων* vorgelegen habe; die Übersetzung ferner zeige, dass der Übersetzer den griechischen Text eher paraphrasiert als genau wiedergegeben habe. (Oder lag ihm am Ende ein griechischer Text vor, der *περαίνουσα τὴν τῶν τοιαῦτα παθόντων κάθαρσιν* bot?)

[S. 96–97] Zu Andronikos Kallistos – hierauf weist mich Prof. Oliver Primavesi hin – siehe jetzt auch Pantelis Golitsis, *Alexander of Aphrodisias, Commentary on Aristotle, Metaphysics (Book I–III)*, Berlin – Boston 2022.

Golitsis untersucht eingehend die Arbeit des Andronikos Kallistos am Text des Kommentars (p. LXXXVI–XCI) und bietet eine Aufstellung von „Andronici Callisti interpolationes“ (p. *237–*246), wobei er zu einem nicht sonderlich günstigen Urteil über dessen Leistungen gelangt.

Zur vorgelegten Edition der Poetik:

In Kap. 17, 1455a 27 nehme ich die Konjekturen *τὸν ποιητὴν* in den Text auf und schreibe sie Butcher zu. Doch ist diese Konjekturen erheblich älter – hierauf weist mich Prof. Luis Galván Moreno hin: sie findet sich bereits im Kommentar von André Dacier, *La Poétique d'Aristote, contenant les règles les plus exactes pour juger du poëme héroïque, et des pièces de theatre, la tragédie et la comédie*, Paris – Amsterdam 1692, 292.

Zum Kommentar:

Kap. 3, 48a 34–35 καὶ τῆς τραγωδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ Die Ansprüche ‚der Peloponnes‘ auf die Erfindung der Tragödie – diese Notiz des Aristot. scheint der früheste Beleg – könnten sich auf Traditionen beziehen, die sich mit den ‚tragischen Chören‘ verbinden, von denen Herodot für Sikyon berichtet (5,67,5: Kleisthenes von Sikyon transferiert die ‚tragischen Chöre‘, mit denen Adrast verehrt wurde, auf Dionysos). Offenbar hieraus entstand literarhistorische Vorstellung, nach der Thespis und der ‚Erfindung‘ der Tragödie in Athen eine lange Reihe von (sikyonischen) Tragikern (oder Proto-Tragikern) vorausgegangen sei. Zu Überresten dieser Vorstellung s. Suda s.v. Thespis (θ 282), wo – im Rahmen einer Aufstellung verschiedener Hypothesen zur Rolle des Thespis – mitgeteilt wird, dass von einigen Thespis als 16. Tragödiendichter (!) nach dem ersten Tragiker, Epigenes von Sikyon, angesetzt wird (*ἐκκαίδεκατος ἀπὸ τοῦ πρώτου γενομένου τραγωδιοποιοῦ Ἐπιγένους τοῦ Σικωνίου τιθέμενος*). Vgl. ferner zu Epigenes Suda o 806 bzw. Pausanias Att. O 32 [oben De poetis *F 37a Janko]: *οὐδὲν πρὸς Διόνυσον*: dort wird das Sprichwort u.a. mit Epigenes als Dichter einer Tragödie verbunden; Themistios, or. 27, 337b (p. 161): Sikyonier als Erfinder der Tragödie. Ob derartige ausgeführte Konstruktionen bereits Aristot. vorlagen oder nur deren Anfänge (die, folgt man West 1989, 252, erst von Herakleides Pontikos ausgeführt worden sein könnten), ist nicht weiter ermittelbar; s. dazu oben den Kommentar zu De poetis *F 37 Janko, S. 490.

Zum Anhang

[S. 660 Anm. 3] Zu Ptolemaios Epithetes s. die Sammlung der Testimonien und Fragmente von Franco Montanari, *I frammenti dei grammatici Agathokles, Hellanikos, Ptolemaios Epithetes*, Berlin – New York 1988, 77–110.