Zeitschrift: Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

Herausgeber: Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

Band: 2 (1945)

Heft: 2

Artikel: Die Kunsttheorie von Aristoteles im Rahmen seiner Philosophie

Autor: Tumarkin, Anna

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-4319

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Kunsttheorie von Aristoteles im Rahmen seiner Philosophie

Von *Anna Tumarkin*

Als Schiller nach der langen von philosophischen und ästhetischen Studien ausgefüllten Pause in seinem künstlerischen Schaffen wieder zur dichterischen Praxis überging, schrieb er an W. v. Humboldt: «Ich erfahre täglich, wie wenig der Poet durch *allgemeine reine* Begriffe bei der Ausübung gefördert wird, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, alles, was ich selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vorteil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben» (1796). So spricht der Künstler. Denn wenn dieser daran geht, seine künstlerische Konzeption in ein Kunstwerk umzusetzen, muß die philosophische Besinnung, wie sie gerade bei einem Schiller, und zwar in der Jugend so gut wie in der Reifezeit, seine Konzeption ausgelöst haben mag, bereits hinter ihm liegen. Jetzt braucht er, um sie zur Darstellung zu bringen, die Kunstgriffe des Handwerks. Auch der Kunstkritiker muß zwar die eventuellen philosophischen Voraussetzungen des Künstlers verstehen können, aber seine Kritik hat es nicht mit der wie immer entstandenen und beschaffenen Lebensauffassung des Künstlers zu tun, sondern nur mit der Art, wie dieser sie in seinem Werk zur Darstellung bringt.

Das Interesse des Philosophen aber gilt nicht dem Kunstwerk, nicht dem zu schaffenden, noch dem zu beurteilenden, sondern der Kunst selbst, als Erzeugnis des menschlichen Geistes, der schon an der reinen Kontemplation des Lebens seine Befriedigung findet. Die beiden Verhaltungsweisen, die des Künstlers und die des Kritikers resp. Betrachters der Kunst, in ihrer Bezogenheit aufeinander, das Phänomen der Kunst als einer eigenen Sprache, in welcher der Künstler sagt und der Betrachter versteht, was kein allgemeiner Begriff zu erschöpfen vermag, und was dennoch von allgemeinerer, objektiverer Bedeutung ist als der momentane, zur Mitteilung drängende Zustand eines Künstlers oder die seelische Wirkung des Kunstwerks auf einen einzelnen Betrachter, das ist das philosophische Problem der Kunst: Was will die Kunst sagen, und was kann sie mit ihren Mitteln besser sagen als jedes andere Erzeugnis des menschlichen Geistes? Es ist ein Teil des allgemeinen philosophischen Problems: Was ist überhaupt wert gesagt zu werden, was ist die Wahrheit, die alles geistige Leben sucht, und deren Wesen in einen Begriff zu fassen das Ziel aller Philosophie ist.

Dieses philosophische Teilproblem stellt Aristoteles in seiner Schrift «*περὶ ποιητικῆς*». Der Titel bedeutet nicht «Poetik», wie er gewöhnlich übersetzt wird, sondern eine philosophische Untersuchung «*über die ποιητικὴ τέχνη*», die Kunst

der Dichtung. Daß ein Philosoph von der Größe eines Aristoteles auch von der Dichtung nicht anders sprechen wird als vom Standpunkt seiner Philosophie, können wir von vornherein erwarten. Und in dieser Erwartung werden wir bestärkt, wenn wir bedenken, wieviel Verwirrung die Schrift des Aristoteles, als bloße Poetik aufgefaßt, sowohl in der Geschichte als in der Theorie der Dichtkunst angerichtet hat. Und so ist denn bereits Goethe, von dem eigenen dichterischen Schaffen ausgehend, zu der Überzeugung gekommen, «daß man sich vor allen Dingen mit der philosophischen Denkart des Mannes bekannt machen müßte, um zu begreifen, wie er diese Kunsterscheinung (die Tragödie) angesehen habe; außerdem verwirrt er unser Studium nur, wie denn die moderne Poetik das Alleräußerlichste seiner Lehre nur zu ihrem Verderben anwendet und angewendet hat.»

Zu der gleichen Überzeugung, daß man die Schrift «Über die Dichtkunst» nur verstehen kann aus dem allgemeinen Zusammenhang der Aristotelischen Philosophie, bin auch ich gekommen, da ich aus dem Studium des Gesamtwerkes von Aristoteles den Eindruck gewann, daß sein ganzes Denken nichts anderes ist als eine beständige Auseinandersetzung mit Plato, von dessen Ideenlehre der große philosophische Realist trotz alles inneren Widerstandes nie loskommt[1]).

Zwei prinzipiell verschiedene philosophische Standpunkte, verschiedene Lösungen der ewigen philosophischen Frage, was ist Wahrheit; und daraus sich ergebend zwei verschiedene Beurteilungen des Wahrheitswertes der Kunst. Denn auch Plato hatte bereits vor Aristoteles das philosophische Problem der Kunst aufgeworfen und es vom Standpunkt seiner Philosophie aus beantwortet. Und als Erwiderung darauf läßt sich auch unsere Schrift am besten verstehen: nicht, wie wohl angenommen wird, als ein lückenhaftes und unzuverlässiges Kollegheft, das einer stark eingreifenden Korrektur bedarf, um überhaupt irgendwie verstanden zu werden, sondern als eine planmäßige Untersuchung, so einheitlich und folgerichtig, wie es kaum ein anderes Werk von Aristoteles ist. Und nirgends vielleicht kommt uns der prinzipielle philosophische Gegensatz Aristoteles-Plato in seiner innersten Motivierung so eindringlich zum Bewußtsein, nirgends haben wir so das Gefühl, als wären wir selber anwesend bei der einzigartigen Diskussion der beiden größten griechischen Philosophen, wie bei dieser scheinbar an der Peripherie der Philosophie liegenden Schrift, wenn wir sie Schritt für Schritt mit den entsprechenden Äußerungen von Plato vergleichen.

Die Wahrheit, von der Platos ganzes Denken erfüllt und bewegt ist, ist seine Idee des Guten selbst: es ist sein großer philosophischer Glaube, daß nicht nur der Mensch in seinem selbstlosen Streben nach dem, was gerecht sei, auch selber im gewissen Sinne ein Gerechter und Guter werden könne, und so das *θεῖον* im Menschen, das Sokrates gelehrt und durch sein ganzes Leben als wirklich erwiesen habe, in Erscheinung trete, sondern daß es auch ein Gutes an sich gebe, das nicht nur uns

[1]) Meinen Kollegen *Edouard Tièche* und *Albert Debrunner*, mit denen ich die Schrift des Aristoteles in gemeinsam abgehaltenen Übungen durchinterpretieren und meine Auffassung der Kunsttheorie von Aristoteles bis ins einzelnste besprechen konnte, bin ich für ihre Anregungen vielen Dank schuldig.

so scheint, sondern an sich ist: *ὁ θεός*, der selber gut und Ursache von allem Guten ist; Urgrund und Kriterium aller Wirklichkeit zugleich; das, was macht, daß wir ein Vermögen der Erkenntnis, d. h. eine Vernunft haben, deren Ideen keine bloßen Illusionen sind, und daß die Dinge erkennbar sind, d. h. die Wirklichkeit selbst vernunftgemäß, also auch unseren Ideen entsprechend ist: es ist Platos Glaube an eine Wahrheit, die, als Sein schlechthin und absolutes Maß zugleich, nicht Wirklichkeit und auch nicht bloß Ursache der Wirklichkeit ist, sondern ihr Wesensgrund; nicht Demiurg, bloßer Handwerker, der nach den Ideen eines Einsichtigeren arbeitet, sondern dieser Einsichtigere selbst, der Urheber der Ideen, Füturg.

An dieser philosophischen Wahrheit, an der Idee des Guten selbst, prüft Plato alle bei den Menschen geltenden Werte. Und das ergibt, auf die Kunst angewandt, nicht nur eine Kritik der Idealgestalten der griechischen Dichtung, die das Erbe des griechischen Götterglaubens übernommen hat, ohne sich aber immer ihrer sittlich erzieherischen Aufgabe bewußt zu bleiben; das ergibt vor allem – was für den Philosophen wesentlich ist – eine Kritik der Dichtung und im weiteren der Kunst als solchen, die, an jener Idee des Guten selbst gemessen, als das Dritte von der Wahrheit erscheint: *μίμησις*, bloßes Abbild, Schattenbild der Wirklichkeit, die selber, mit der Wahrheit verglichen, ein Schatten sei; die Dichtung als Schatten vom Schatten. Und da die Wahrheit für Plato die philosophische Idee des Guten an sich bedeutet, erscheint ihm das Spiel der Kunst mit ihren Scheinwerten als bloßer Schatten des ernsten Glaubens an wirkliche Werte, Schatten des griechischen Götterglaubens, der von Anfang an der Erzieher und Gesetzgeber des griechischen Volkes gewesen, selber aber eine Vorstufe des philosophischen Glaubens sei. Die Kunst – ein Schattenreich, das mit seiner alles verklärenden Formschönheit das Urteil des Menschen über die wirklich geltenden und die in Wahrheit gültigen Lebenswerte verwirrt und, statt ihn, wie die Philosophie, über seinen unmittelbar erstrebten Zielen das Gute an sich suchen zu lehren, ihn gewöhnt, sich mit dem bloßen Schein eines Wertes zu begnügen. Daher Platos, des gottbegnadeten Dichters, vernichtende Kritik der Dichtung, die er trotz seiner leidenschaftlichen Liebe zu ihr als das Gegenspiel der Philosophie aus seinem Philosophenstaat ausweist. Platos Urteil über den künstlerischen Schein ist der überzeugendste Ausdruck für seinen Glauben an eine alle Wirklichkeit an Wert und Realität übersteigende Wahrheit.

Und so schließt auch der «Staat», das Hauptwerk von Plato, in dem er seinen philosophischen Glauben an das Gute an sich systematisch begründet, mit jenem Urteil über die Dichtung, die trotz ihrer beglückenden Schönheit vor der Wahrheit des philosophischen Glaubens zu weichen habe. Und zwar trifft hier, im X. Buch des «Staates», Platos Kritik vor allem die Tragödie, d. h. *die* Dichtung, die den Menschen in seiner Abhängigkeit von dem Schicksal *(τύχη)* darstellt, unglücklich und unwillig, wenn dieses Schicksal sein auf die Verbesserung seiner äußeren Lage gerichtetes Tun vereitelt, und durch sein Klagen und Jammern nicht nur den Beifall des gewöhnlichen Theaterpublikums, der *πολλοί, φαῦλοι* erweckend, son-

dern auch die Besten unter den Zuschauern, die wohl wissen, daß all das äußere Geschehen des wahren Eifers eines philosophisch gesinnten Menschen nicht wert und jenes unwillige Verhalten seiner nicht würdig sei zum Mitleiden (*συμπάσχειν*) und damit zur unphilosophischen Haltung dem Schicksal gegenüber verleitend. Denn trotz der Einsicht in das, was des Menschen würdig ist, empfinde der Mensch, wenn er nicht vollendeter Philosoph im wahren Sinne dieses Wortes sei, das natürliche Bedürfnis, seinen Schmerz über die Unbill des Schicksals auszuklagen, und dieses Bedürfnis sei es, was beim Anlaß des Mitleidens mit den klagenden Helden der Tragödie befriedigt werde und dem Mitleidenden und Mitklagenden eine – unphilosophische – Freude bereite.

Wie aber der wahre Philosoph sich dem Schicksal gegenüber verhalten sollte, zeigt Plato in seinem «Phädon», dem philosophischen Gegenstück zu aller tragischen Dichtung: Sokrates, der darin, selbst in den Hades gehend, als ein glückseliger (*εὐδαίμων*), unter göttlicher Fügung stehender Mann erscheint, so daß auch seine bei seinem Tode anwesenden Schüler kein Mitleid mit ihm fühlen können.

Und nun, als Erwiderung auf Platos Beurteilung der tragischen Dichtung, des Aristoteles Schrift über die Dichtkunst. Sie betrifft, so gut wie jenes Urteil von Plato, vor allem die tragische Dichtung, d. h. die Dichtung, die die Macht des Schicksals darstellt, durch welches das wirkliche Verhalten des Menschen bestimmt werde; die Dichtung, welche in diesem Sinne allerdings *μίμησις* des wirklichen Lebens sei: nicht nur überhaupt nachahmend, wie es alle Kunst ist, und zwar – im Unterschied von der bildenden Kunst und der Musik – mit dem Darstellungsmittel aller Dichtung, nicht durch Formen, Farben und Töne, sondern durch die Sprache; auch nicht – im Unterschied von der erzählenden Dichtung – nachahmend in dem engeren Sinne der *μίμησις*, als Verbindung der Sprache mit der mimischen Darstellung; sondern vor allem nachahmend in dem besonderen Sinne, in dem Aristoteles innerhalb des Dramas die Tragödie von der Komödie unterscheidet: die Tragödie uns den Ernst des Schicksals und seine Bedeutung für das wirkliche Leben von allen Dichtarten am eindrücklichsten zum Bewußtsein bringend; und zwar nicht nur, weil sie, wie Plato sagt, die vom Schicksal Getroffenen selber sprechen und in ihren Klagereden und Gebärden ihren schmerzlichen Gefühlen Ausdruck geben läßt, was ja auch Homer, der genialste *μιμητής* des Lebens getan habe, sondern vor allem, weil sie das Schicksal selbst sich vor unseren Augen, in Handlung und Gegenhandlung abspielen und uns so seine Macht unmittelbar erleben läßt: nicht nur im Mitleiden mit denen, die ihren Schmerz nicht beherrschen können, sondern im eigenen Ergriffensein von der Macht, welche die Menschen wirklich leiden läßt, und welcher auch wir uns nicht entziehen können. Denn so gut wie die Personen der Tragödie sind auch wir, die Zuschauer der Tragödie, wirkliche Menschen, denen weder das Mitleid mit fremdem noch die Furcht vor eigenem Schicksal fremd ist.

Als lieblos (*ἄφιλον*) empfindet Aristoteles solche Gleichgültigkeit fremdem Schicksal gegenüber, derer sich im «Phädon» die Schüler des Sokrates dem ster-

benden Philosophen gegenüber rühmen. Und als ein unwirkliches Idealgebilde mußte ihm der Platonische Sokrates selbst erscheinen, der den eigenen Tod weniger fürchtet als den Tod seiner Philosophie.

Denn das war es, was Aristoteles als Philosophen von Plato trennte, daß er die Wahrheit in der Wirklichkeit selbst suchte. Wohl muß ihn Platos großer philosophischer Glaube, dessen Idee eines Guten an sich, als des Urgrundes aller Wirklichkeit und Urbildes aller Werte, in seinen Bann gezogen haben. Was hätte ihn, den geborenen Realisten, sonst so lange in der Schule von Plato festhalten können? Aber schon damals wird er, Platos eigenem Worte folgend, daß der Philosophierende die Wahrheit mehr lieben müsse als den Philosophen, seine kritischen Bedenken gegen die «Ideenlehre», die er sein Leben lang immer von neuem formulieren und begründen sollte, nicht zurückgehalten haben.

Denn wohl ist für den Philosophen vielleicht nichts so beglückend wie dieser Platonische Glaube an ein Gutes an sich, das Urgrund und Urbild aller Wirklichkeit, Sein schlechthin und absolutes Maß zugleich sein soll und so eine eindeutige, alle philosophischen Sonderfragen auf einmal lösende Antwort gibt auf die philosophische Grundfrage nach der Wahrheit: *die* Wahrheit, *Eine* Wahrheit, die der Philosoph, dessen ganzes eigenes Streben sich in ihr vollendet, sich nicht anders denken kann denn als das Gute selbst. Aber ist es nicht eine von der Frage selbst *suggerierte* Antwort? Ist es nicht ein philosophischer Bedürfnisglaube? Ein Postulat der Vernunft, die doch nach einer Wahrheit verlangt, welche der Vernunft gegenüber primär wäre?

Das waren die Fragen, deren Ernst sich auch Plato selbst nicht verschließen konnte, und die zu lösen er in allen seinen auf den «Staat» folgenden Werken immer von neuem unternahm. Seinen großen Schüler aber, in dem der kritisch-analytische Geist stärker war als der synthetisch-konstruktive, bestimmten diese Fragen, dem Idealismus Platos seinen philosophischen Realismus entgegenzuhalten, der, statt aus der Idee heraus die Wirklichkeit zu verstehen und zu beurteilen, in der Wirklichkeit selbst, in dem in ihr herrschenden Gesetz und den in ihr selber wirkenden Zwecken die einzige philosophische Wahrheit suchte. Und lebendig treten uns die Motive dieser philosophischen Umstellung des Aristoteles von der Idee des Guten zu seiner eigenen, philosophisch unvoreingenommenen Betrachtung der Wirklichkeit entgegen aus seiner Theorie der Tragödie.

Darin, daß Plato in der Dichtung eine Nachahmung der Wirklichkeit erblickt, folgt ihm Aristoteles; aber während Plato darauf seine philosophische Kritik aller Dichtung gründet, sucht Aristoteles daraus den Ursprung der wirklichen Dichtung zu erklären. Der dem Menschen angeborene und schon in der Kindheit sich äußernde Nachahmungstrieb sei die natürliche Ursache, durch die sich schon die ersten dichterischen Stegreifversuche erklären lassen. Und wie der Mensch durch eigenes Nachahmen *(μίμησις)* und Deuten fremder Nachahmungen *(μίμημα)* die Wirklichkeit kennenlerne *(τί ἕκαστον)*, so werde die Freude an dieser Erkenntnis des Wirklichen, die nicht nur für den Philosophen, sondern für alle

Menschen das Allersüßeste sei *(ἥδιστον)*, auch die Ursache der weiteren Entwickelung der dichterischen Mimesis. Nur darum könne auch die künstlerische Darstellung von an sich Unerfreulichem allen Menschen Freude bereiten, könne es also auch eine Kunst des Tragischen geben, weil die Kunst uns die Wirklichkeit des Lebens und nicht bloß Forderungen einer über alle Wirklichkeit sich erhebenden Philosophie kennen lehrt.

Und was Plato insbesondere der tragischen Mimesis zum Vorwurf macht, daß sie die handelnden Menschen *(πράττοντας)* in ihrem Kampf mit dem Schicksal und damit auch in ihrer Abhängigkeit vom Schicksal *(τύχη)* darstellt, erscheint dem eine Erkenntnis des wirklichen, und das heißt praktischen Lebens suchenden Aristoteles als der bedeutsame Gehalt der tragischen Mimesis, der allein schon ihr Dasein rechtfertigt. In diesem Sinne definiert er die Tragödie als *μίμησις πράξεως*, *πράξις* in dem weiteren Sinne alles äußeren Geschehens verstanden, von dem das Glück und Unglück *(εὐδαιμονία* und *κακοδαιμονία)* des menschlichen Lebens nicht unabhängig sei.

Und Darstellung dieses Geschehens in seiner inneren Notwendigkeit, Aufbau der Begebenheiten *(σύστασις πραγμάτων)* als eines in sich geschlossenen, einheitlichen Ursachenzusammenhanges *(δι' ἄλληλα)* ist es, was Aristoteles als tragische Fabel *(μύθος)* bezeichnet, und worin er das Wesen und gleichsam die Seele der Tragödie (*ἀρχὴ καὶ οἷον ψυχὴ τῆς τραγῳδίας* 50 a) erblickt.

Hinter diesem wichtigsten Bestandteil der tragischen Kunst treten für Aristoteles deren übrige Bestandteile, hinter der Darstellung der Handlung tritt die Darstellung der Menschen in ihrem Erkennen und Wollen an Bedeutung zurück: *ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησις ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου* (50 a). Und nur um diese Handlung glaubhaft erscheinen zu lassen, stelle die Tragödie auch die Menschen in der ihnen natürlichen Beschaffenheit *(ποιότης)* dar; also nicht wie sie nach der Forderung Platos sein sollen, sondern wie sie wirklich sind; nicht ihre auf der Idee des Guten ruhende philosophische Gesinnung und nicht ihre nur durch solche Gesinnung gewährleistete vorbildliche Sittlichkeit – was Plato als *διάνοια* und *ἦθος* des Menschen bezeichnete –, sondern – wie Aristoteles diese beiden Platonischen Begriffe umdeutet – das natürliche, auf die Ziele des praktischen Lebens gerichtete Denken und Wollen des wirklichen Menschen.

Denn nicht der Philosoph, der wie der Sokrates des «Phädon» ein vorbildlicher Ausnahmemensch sein soll, unangreifbar für das Schicksal, weil sein wahrer Ernst nicht seinem äußeren Geschick, sondern nur seiner Ideenwelt gilt, ist es, was die wirkliche Tragödie sehen läßt, sondern einzelne Repräsentanten von den vielen, dem Schicksal Unterworfenen, die Plato deswegen für minderwertig hält *(φαύλοι)*, während Aristoteles auch sich selber dazu gerechnet haben mag. Und es ist nicht jene ansteckende Wirkung des fremden Klagens und Jammerns, nicht jenes Mitleiden *(συμπάσχειν)* und jene unbegründete Angst vor der eigenen Bedrohtheit, die Plato als die verderblichste Wirkung der Tragödie beklagt, was nach Aristoteles die Tragödie durch die Darstellung der allgemein menschlichen Abhängigkeit

vom Schicksal bewirkt: es ist in Wahrheit des Mitleids wert und an sich furchtbar, daß der Mensch überhaupt nicht Herr ist über sein Schicksal, sondern es, ohne sich davor sichern zu können, erleiden muß. Daß es überhaupt für den Menschen ein Schicksal gibt, daß er nicht, wie es Plato von der *ψυχή* sagt, ein sich selbst Bewegendes, Selbstbestimmendes, reine Tätigkeit ist – das ist das in Wahrheit des Mitleids Werte und Furchtbare, dessen Mimesis nach Aristoteles die Tragödie sein soll: *μίμησις φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν* (52 a). Das ist des Aristoteles Erwiderung auf Platos Erklärung, daß nichts von all den «menschlichen Dingen», über die der tragische Dichter seine Helden klagen lasse, dadurch auch die Zuschauer zum Mitleiden und zur Überschätzung des Schicksals verleitend, des wahren Ernstes wert sei. Wir glauben die Seele Achills, des Lieblings von Aristoteles, dem Odysseus, der sie aus dem Hades heraufbeschworen hat und sie über Achills Schicksal eines frühzeitigen Todes tröstet – auch im Hades bleibe er Herrscher über die Seelen der Abgeschiedenen – antworten zu hören: «*μὴ δή μοι θάνατόν γε πάραυδα*», «wolle mir doch den Tod nicht ausreden ...»

Worin besteht aber die Kunst, welche die Mimesis von so Furchtbarem, wie es das Schicksal des Menschen ist, zum Quell eines so großen künstlerischen Genusses macht, dem, nach Platos eigenem Geständnis, «auch die besten unter uns», die also von der Philosophie gelernt haben, daß das äußere Geschick des wahren Ernstes des Menschen nicht wert sei, nicht widerstehen können? Das ist das eigentliche Problem der Aristotelischen Kunsttheorie, das Problem, das er mit seiner Definition der Tragödie nicht endgültig gelöst, sondern vorerst aufgestellt hat: die Tragödie ist *μίμησις πράξεως ... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*. Ich gebe eine Übersetzung, die allerdings bereits eine aus dem Vorausgegangenen sich ergebende Interpretation der Stelle enthält: «Die Tragödie ist die Darstellung des Schicksals, die durch Mitleid und Furcht eine Katharsis solcher Leiden am Schicksal bewirkt.»

Der Katharsisbegriff ist das große Rätsel der Aristotelischen Poetik, dessen bis jetzt versuchte Lösungen sämtlich auf berechtigten Widerspruch gestoßen sind. Ein erneuerter Deutungsversuch mag unter diesen Umständen als ein Wagnis erscheinen. Wie uns aber alle Äußerungen von Aristoteles verständlicher werden im Rahmen seiner allgemeinen philosophischen Auseinandersetzung mit Plato, so versuchen wir in diesem Rahmen auch seinen Katharsisbegriff zu verstehen.

Katharsis ist ein von Plato in der Darstellung seiner Philosophie viel gebrauchter Ausdruck. Vor allem gebraucht er diesen von ihm aus dem Mysterienkult übernommenen Ausdruck in seinem «Phädon» als Bild für das philosophische Streben nach einer reinen, nicht auf die täuschende Wahrnehmung angewiesenen Vernunfterkenntnis, wie sie in dem wirklichen Leben dem Menschen nie ganz zuteil werde und daher von dem Philosophen, als das höchste Ziel alles Philosophierens, in den Hades verlegt werde, zu dem sein ganzes philosophisches Leben eine Vorbereitung sein soll. Wie die körperlichen Reinigungen eine Vorbereitung sind für die Weihen der Mysterien, so denkt sich Sokrates, der sterbende Philosoph, im «Phädon» die

Philosophie als eine geistige Reinigung, durch die er sich vorbereitet auf den Hades oder, wie er auf den Ursprung dieses Wortes anspielend, sagt, den Haides im wahren Sinne dieses Wortes, als das Reich des Unsichtbaren, nur Denkbaren, das Reich der Ideen, deren höchste, die Idee des Guten an sich, dem Philosophen in ihrer vollkommenen Reinheit nach der Loslösung der Seele vom Leib sich zeigen würde. Das wäre die reine Wahrheit, an die der Philosoph nicht aufhören kann zu glauben und die er in all' seinem Philosophieren, seiner philosophischen Reinigung erstrebt. Unter dem Bilde einer philosophischen *κάθαρσις* bringt so Plato seinen philosophischen Glauben an ein Gutes an sich zum Ausdruck, das macht, daß wir ein Vermögen der Erkenntnis haben, und das daher folgerichtiger Weise von diesem unserem Vermögen auch muß erkannt werden können.

Dieser philosophische Glaube an ein Gutes an sich, das nach Plato die Vernunft des Philosophen als die Ursache alles Guten erkennen soll, schließt für diesen jede Härte des Schicksals aus. In seinem Glauben an das Gute an sich ist er über allen Zwang der Wirklichkeit erhaben; es gibt für ihn kein Schicksal mehr.

Aristoteles aber, der aus eigener Erfahrung und aus allgemeiner Erkenntnis des menschlichen Lebens die Macht des Schicksals kennt und nicht, wie Plato, die Augen wegwenden kann von den wirklichen Leiden der Menschheit, stellt daher auch jenen philosophischen Glauben an ein Gutes an sich, der jede Härte und jede Ungerechtigkeit des Schicksals von vornherein ausschließen müßte, in Frage. An dessen Stelle tritt für ihn der dem Menschen natürliche Glaube, daß es trotz aller Härten des Schicksals doch eine in der Wirklichkeit selbst waltende, wenn auch nicht immer für den Menschen sichtbar werdende Gerechtigkeit gibt, ein Glaube, den Aristoteles nicht philosophisch zu rechtfertigen versucht, sondern als Erfahrungstatsache hinnimmt und aus der wirklichen Ohnmacht des Menschen dem Schicksal gegenüber psychologisch verstehen kann. Und der Sieg dieses Glaubens über das Mitleid mit den vom Schicksal getroffenen Personen der Tragödie und über die dadurch geweckte eigene Furcht vor dem Schicksal scheint es mir zu sein, worin Aristoteles die eigentümliche künstlerische Wirkung der Tragödie erblickt (*τὸ τῆς τέχνης ἔργον* 62 b), und was er in bewußter Erwiderung auf Platos Begriff einer philosophischen Katharsis die Katharsis der Tragödie nennt. Und wenn Plato im «Phädon», dieser seiner philosophischen Dichtung, die er der wirklichen Tragödie entgegenhält, die philosophische Katharsis als die Selbstbefreiung der Seele des Philosophen von allen ihr durch die Verbindung mit dem Leibe anhaftenden «Leiden ... von Lust und Furcht und allem Derartigen» preist, so erklärt Aristoteles im bewußten Gegensatz dazu die tragische Katharsis selbst für die eigentümliche Lust, welche die Tragödie dem wirklichen, nicht bloß denkenden, sondern auch fühlenden Menschen bereitet, wenn sie ihn von seinem durchaus begründeten Leiden am Schicksal befreit. Sie muß ihn in Mitleid und Furcht den vollen Ernst des Schicksals fühlen lassen, um ihn empfänglich zu machen für den beglückenden Glauben an ein im Grunde nicht menschenfeindliches Schicksal; in diesem Sinne bewirkt die Tragödie «durch Mitleid und Furcht» eine

Befreiung von diesen allgemein menschlichen, ohne solchen Glauben nicht zu ertragenden Leiden. Noch deutlicher tritt dieser Gedanke in der Betrachtung über die Bindung und Lösung des tragischen Schicksals *(δέσις* und *λύσις)* hervor, die Aristoteles für integrierende Bestandteile jeder Tragödie erklärt: *ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις* (55b). Jede echte Tragödie läßt uns den vollen Ernst des Schicksals fühlen, aber sie versöhnt uns auch irgendwie mit dieser Tragik des Lebens: wie könnte uns sonst eine Dichtung, die durch Darstellung des menschlichen Leidens die schmerzlichen Gefühle von Mitleid und Furcht erweckt, dennoch Freude bereiten, was doch allein die Entstehung und Weiterentwicklung der Tragödie erklären kann. Aber wie jene «Bindung» dann am furchtbarsten erscheint, wenn das dargestellte Schicksal nicht durch bloßen Zufall herbeigeführt wird, sondern sich mit innerer Notwendigkeit aus dem Charakter und dem Handeln des Menschen selbst ergibt *(δι' ἄλληλα)* und dadurch repräsentativ wird für das menschliche Leben überhaupt, so ist auch die «Lösung» der Tragik nach Aristoteles dann am kunstvollsten, wenn sie uns nicht nur mit dem dargestellten Einzelschicksal, sondern mit der Notwendigkeit des Schicksals als solchem versöhnt. Und das soll dann der Fall sein, wenn uns auf der einen Seite durch einen unerwarteten Schicksalsumschlag *(παρὰ δόξαν)*, den die handelnden Personen selbst, ohne zu wissen, was sie tun, mitbewirken, die ganze Ohnmacht des Menschen dem Schicksal gegenüber zum Bewußtsein gebracht wird, während auf der anderen Seite uns der Glaube gelassen wird, daß dieses für den Menschen unberechenbare Schicksal selbst nicht ungerecht zu sein braucht.

Erschütternd der Eindruck einer Wiedererkennung von Menschen, die gegen ihre Nächsten, ohne sie zu erkennen, Furchtbares begangen haben oder im Begriffe waren zu begehen; erschütternd die Erkenntnis, daß der Mensch, wie es beim Ödipus der Fall ist, ohne sein Wissen sich selbst das furchtbarste Schicksal bereiten kann, gegen seine Nächsten Furchtbares begangen zu haben. Am kunstvollsten aber ist nach Aristoteles eine solche Tragödie, in welcher die Wiedererkennung *vor* der furchtbaren Tat, die die handelnden Personen zu begehen im Begriffe sind, stattfindet und daher die Tat unterbleibt. Denn schon die bloße Erwartung der Tat wirke in diesem Falle tragisch, während das Unerträgliche des offenbaren Widerspruchs zwischen dem Wissen und Wollen des Menschen und seinem Tun und Leiden, gegen das unser Gefühl sich sträubt, uns erspart bleibt: die Fabel, die uns die Möglichkeit des Furchtbaren zeigt, ohne es wirklich werden zu lassen, ist tragisch und menschenfreundlich *(φιλάνθρωπον)* zugleich. Als Musterbeispiel einer solchen den Forderungen der tragischen Kunst am meisten entsprechenden Fabel führt Aristoteles die «Iphigenie» von Euripides an, deren *λόγος*, deren allgemeinen objektiven Gehalt er unter Abstraktion von allem Unwesentlichen kurz zusammenfaßt: eine Jungfrau, selber dem blinden Schicksal der Menschenopferung entronnen, wird als Priesterin eines fremden Volkes durch die Wiedererkennung davor bewahrt, ihren eigenen Bruder opfern zu müssen.

Das ist nach Aristoteles die schönste Form der Tragödie *(εἶδος)*, die die Bindung

und die Lösung der Tragik am kunstvollsten vollzieht, indem sie dem Menschen zum Bewußtsein bringt, daß er selbst in dem, was er für seine eigene Tat hält, und sogar in seiner Erkenntnis nicht unabhängig ist vom Schicksal[2]), aber ihm zugleich den Glauben läßt, daß dieses Schicksal auch in seiner den Menschen bindenden Macht gerecht und sinnvoll sein könne. Im Hinblick auf diese, nach Aristoteles kunstvollste Form der Tragödie verstehen wir es auch, was Aristoteles von dem Schicksalsumschlag und der Wiedererkennung sagt, daß sie diejenigen Bestandteile der tragischen Fabel sind, durch welche die Tragödie am ehesten ihre seelenbildende Wirkung ausübe (*ψυχαγωγεῖ* 50a), jene Wirkung also, welche Plato der Tragödie überhaupt abspricht.

Die kunstvollste Tragödie ist also – das ist das Resultat der Aristotelischen Analyse der tragischen Kunst – der Ausdruck des dem Menschen natürlichen Glaubens an ein in all seiner Notwendigkeit nicht sinnloses Schicksal. Und die gleiche Auffassung der tragischen Kunst tritt uns auch aus dem auf die Analyse der Tragödie folgenden Vergleich der Tragödie mit der epischen Dichtung entgegen: was die Tragödie wesentlich von der epischen Dichtung unterscheidet und sie als dichterische Gattung vor dieser auszeichnet, ist nach Aristoteles ihre Kunst der Bindung und Lösung des tragischen Schicksals. Das Epos sei so gut wie die Tragödie die Nachahmung einer Handlung; und zwar einer Handlung, die einheitlicher und zusammenhängender ist als das bloße Nacheinander und Nebeneinander geschichtlicher Ereignisse, aber doch nicht von einer so strengen Einheitlichkeit und von einem so engen kausalen Zusammenhang zwischen den dargestellten Ereignissen wie die Tragödie. Die Form der erzählenden Dichtung erlaube die Aufnahme von Episoden, lasse auch viel eher die Darstellung des Wunderbaren und sogar des Widersinnigen zu, das in der Erzählung weniger auffalle als in der dramatischen Darstellung. Die Notwendigkeit des menschlichen Schicksals, die uns die Tragödie so eindrücklich zum Bewußtsein bringt, fühlen wir also dem Epos gegenüber weniger.

Die Art, wie Homer das Leben darstellt, in dem Schicksal der Menschen mehr den Zufall als die strenge Gesetzmäßigkeit walten lassend («Es stehen zwei Fässer im Saale Kronions», aus denen den Menschen ihre Lose von Glück und Unglück zugewiesen werden), gibt Aristoteles in dieser seiner Unterscheidung des Epos von der Tragödie recht: im Unterschied zu der Tragödie, die uns am dargestellten Schicksal innigen Anteil nehmen läßt, weil es unser allgemeines menschliches Schicksal ist, das aus der Notwendigkeit des dargestellten Einzelschicksals zu uns spricht, läßt uns die Dichtung Homers dem Spiel des menschlichen Schicksals mit der gleichen Gleichmütigkeit folgen wie seine ewig lachenden Götter, die, selber sorglos, den Menschen ihre Lose bereiten. Und wie das Epos uns den furchtbaren Ernst des Schicksals, die Tragik des Lebens nicht so tief empfinden läßt wie die Tragödie, so besteht für das Epos auch keine Notwendigkeit, diese Tragik zu

[2]) Ob nicht der Ausdruck *ἀναγνώρισις* als Erwiderung auf Platos in reiner Selbsttätigkeit bestehende *ἀνάμνησις* zu verstehen ist?

lösen. Darum verstehen wir es, daß Aristoteles dem Schicksalsumschlag und der Wiedererkennung, den beiden künstlerischen Mitteln, durch welche die Tragödie die Bindung und die Lösung der Tragik des Lebens zur Darstellung bringen soll, im Epos nicht die gleiche künstlerische Bedeutung zuerkennt: die «Odyssee», die auch einen Umschlag vom Mißgeschick *(δυστυχία)* zum Glück *(εὐτυχία)* darstelle und ganz voll von Wiedererkennungen sei, wird als *ποίημα ἠθικόν* bezeichnet, d. h. als Darstellung nicht eines Schicksals, sondern eines Menschen, der das Schicksal meistert; denn sowohl jener Umschlag als die verschiedenen Wiedererkennungen erscheinen hier als von Odysseus selbst beabsichtigt und bewirkt: er gibt sich zu erkennen und nimmt selber sein Schicksal in die Hand (55b, 21–22). Und in diesem Unterschied in der Darstellung des Schicksals und der Stellung des Menschen zum Schicksal sieht Aristoteles den künstlerischen Vorzug der Tragödie vor dem Epos.

Aristoteles, der an die Dichtung nicht mit philosophischen Forderungen herantritt, sondern sie als gegebene Tatsache hinnimmt, die, wie alles Wirkliche, in ihrem Werden verstanden werden will, und der auch das Wesen der Tragödie nicht aus allgemeinen Begriffen ableitet, sondern aus ihrer historisch nachweisbaren Entwicklung zu erkennen sucht, was ihr wirkliches, natürliches Wesen sei *(ἡ αὐτῆς φύσις)*, überblickt eine lange aufsteigende Entwickelung, von den ersten Stegreifversuchen über die Dichtung Homers, dem das Schicksal noch nicht zum Problem geworden ist, der vielmehr das Geschehen in seinen typischen Formen mit epischer Breite zur Darstellung bringt, ohne sich ethisch damit auseinanderzusetzen, zur griechischen Tragödie, in der das Problem des Schicksals und dessen Gerechtigkeit im Mittelpunkt des Interesses steht. Und in der Geschichte der Tragödie erblickt Aristoteles wieder eine Entwickelung, die in der «Iphigenie» des Euripides ihre Vollendung findet und darüber hinaus keinen weiteren Fortschritt mehr erwarten läßt.

An dieses Werk seines Lieblingsdichters denkt er offenbar, wenn er sagt: «*πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν*» (49a, 14–15). Und an diesem Werk bildet er seinen empirischen, historisch und psychologisch begründeten Begriff der Tragödie als der Darstellung eines in all seiner Notwendigkeit menschenfreundlichen, d. h., vom Menschen aus gesehen, nicht ungerechten Schicksals. In dieser Darstellung besteht nach Aristoteles die besondere Kunst der Tragödie, und auf ihr ruht die ihr eigentümliche künstlerische Wirkung *(ἡδονή)*, hinter der alle anderen, formal ästhetischen Wirkungen *(ἡδύσματα)* an Bedeutung zurücktreten. Dieser beglückende Glaube, daß das Schicksal, so furchtbar uns seine bindende Macht erscheinen mag, nicht ungerecht zu sein braucht, ist es, was nach Aristoteles die der kunstvollen Tragödie allein eigentümliche Lust ausmacht.

Es ist nicht Schillers stolzer Glaube an «das große, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt», weil es ihm seine geistige Freiheit zum Bewußtsein bringt, der keine äußere Macht etwas anhaben kann, nicht

der Glaube an ein Schicksal, welches nach Schillers eigenem Urteil eher erhebend als erhaben zu nennen wäre; es ist vielmehr der sich in den «Grenzen der Menschheit» haltende Glaube an ein an sich erhabenes Schicksal, welches Goethe in seinem tiefsinnigen Worte meint: «Das schönste Glück des denkenden Menschen ist das Erforschliche erforscht zu haben und das Unerforschliche ruhig zu verehren.» Ruhig verehren: ohne es begreifen und seine Wirkungen berechnen zu wollen.

Zwei verschiedene Wege sind es, auf denen der Idealist Plato und der Realist Aristoteles den griechischen Volksglauben an ein menschenfeindliches Schicksal, an neidische oder doch gegenüber den menschlichen Leiden gleichgültige Götter zu überwinden suchen: Platos Glaube an ein Gutes an sich, dessen Idee den Philosophen unangreifbar macht für das Schicksal, und des Aristoteles Glaube an die Wirklichkeit, innerhalb deren der Mensch leben und leiden muß, und deren Druck nicht zu ertragen wäre, wenn sie dem Menschen nicht erlaubte, an ihren verborgenen Sinn zu glauben. Jener – philosophische – Glaube treibt Plato dazu, die tragische Dichtung, als *μίμησις* der Wirklichkeit, preiszugeben, um in seiner Ideenlehre den einzigen Schutz gegen alle Unbill des Schicksals zu finden; dieser – den Menschen natürliche, weil nicht aus reinem Denken, sondern aus der Totalität des Lebens entsprungene – Glaube lehrt Aristoteles in der tragischen *μίμησις* der Wirklichkeit den Trost suchen, den ihm sein philosophischer Realismus versagt. An Stelle der philosophischen Katharsis, dieses adäquatesten Ausdrucks des Platonischen Idealismus, läßt Aristoteles, im kritischen Bewußtsein der Grenzen seiner eigenen Philosophie, die Katharsis der Tragödie, die befreiende Wirkung der Trösterin Dichtung treten.

Mochte Aristoteles den Plato um dessen hochgesinnten Idealismus, dessen philosophischen Glauben an die Macht der Idee, der ihn innerlich frei machte gegenüber allem Schicksal, beneiden, diesen Glauben zu teilen erlaubte dem kritischen Schüler von Plato seine Selbsterkenntnis, sein Bewußtsein der eigenen Abhängigkeit vom Schicksal nicht. Daher der Zwiespalt in seiner Stellung zu Plato, der in ergreifender Weise in jener Elegie zum Ausdruck kommt, in der Aristoteles in Verehrung des Mannes gedenkt,

ὅς μόνος ἢ πρῶτος θνητῶν κατέδειξεν ἐναργῶς
οἰκείῳ τὲ βίῳ καὶ μεθόδοισι λόγων,
ὡς ἀγαθός τε καὶ εὐδαίμων ἅμα γίνεται ἀνήρ.
οὐ νῦν δ' ἔστι λαβεῖν οὐδενί ταῦτά ποτε

– «der, als einziger oder jedenfalls als erster unter den Sterblichen, durch eigenes Leben wie durch Lehre erwiesen hat, daß innerer Wert des Menschen und wahre Glückseligkeit Eines sein können. Nach ihm gelingt es keinem mehr.» Also auch Aristoteles nicht: ein ergreifendes Selbstbekenntnis.

Und die gleiche innere Wahrhaftigkeit, der gleiche unbeirrbare Wirklichkeitssinn, mit dem Aristoteles über das Verhältnis seiner und der Platonischen Philosophie urteilt, tritt auch in seiner Fassung des Katharsisbegriffs in Erscheinung:

Wirklichkeit, der Rechnung getragen werden muß, unmittelbar erlebte Wirklichkeit ist für ihn die Katharsis, die befreiende Wirkung, die er selber bei der «Iphigenie» von Euripides erfährt, und die er bei den meisten, nicht ganz ungebildeten Betrachtern der Tragödie glaubt annehmen zu können.

Aber Wirklichkeit ist auch jene philosophische Katharsis, der Plato in der philosophischen Dichtung seines «Phädon» so beredten Ausdruck gegeben hat, allerdings die Wirklichkeit eines seltenen, auserlesenen Lebens.

Und Wirklichkeit ist auch jene Wirkung, aus der Plato der Tragödie überhaupt den schwersten Vorwurf glaubte machen zu müssen, jenes den Menschen erleichternde Abreagieren der verdrängten eigenen Leidenschaften, das Aristoteles in der «Politik» (1342a), wohl als Parodie der Platonischen Anspielung auf die symbolische Bedeutung der Katharsis des Mysterienkultes, mit der körperlichen Wirkung der medizinischen Katharsis vergleicht. Freilich habe eine solche Wirkung auf das Theaterpublikum mit der Kunst nichts mehr zu tun und sei des freien Mannes unwürdig und für die Erziehung, die Seelenleitung also gar nicht zu gebrauchen; aber für die verrenkten, an Verdrängungen leidenden Seelen der ungebildeten Banausen bedeute sie eine unschädliche Lust und sei als solche ihnen auch zu gönnen.

Und Wirklichkeit ist endlich auch die Wirkung der Tragödie auf den Philosophen, der, wie Aristoteles, das Leben sehen will, wie es wirklich ist, ohne an den dem Schicksal gegenüber so ohnmächtigen Menschen einen absoluten Maßstab anzulegen, und dem die dichterische *μίμησις* der Wirklichkeit, wenn sie nur den Blick über das dargestellte Einzelgeschehen hinaus auf das Allgemeine *(τὰ καθόλου)*, das Wahrscheinliche, das geschehen könnte *(οἷα ἂν γένοιτο)*, lenkt, darin philosophischer als die historische Darstellung des Einzelgeschehens, auch eine rein theoretische Freude bereitet.

Das wären also vier Arten der Katharsis, an die Aristoteles nicht bloß als philosophisch geforderte, sondern als wirkliche Befreiung von dem Druck des menschlichen Schicksals bei seiner Definition der Tragödie gedacht haben mag. Sie entsprechen den vier Arten der Lösung der Tragik, nach denen Aristoteles die Formen *(εἴδη)* der Tragödie unterscheidet (Cap. XVIII): neben der als die kunstvollste bezeichneten Form der Tragödie *(ἡ πεπλεγμένη)*, welche, wie die «Iphigenie», die Tragik des Lebens durch die rechtzeitige Wiedererkennung sich lösen läßt im Glauben an ein menschenfreundliches Schicksal, steht, an zweiter Stelle, die «pathetische» Tragödie, die das Leiden als das allgemeine Schicksal des Menschen erkennen und, fügen wir hinzu, uns in diese Allgemeinheit fügen lehrt; es folgt, an dritter Stelle, die «ethische» Tragödie, die uns also das Platonische Ideal der Unabhängigkeit des Menschen vom Schicksal vorhält; und endlich, viertens, die kunstloseste Tragödie, die uns ein leidvolles Einzelschicksal vor die Augen führt und uns mitleiden läßt, ohne daß der Schmerz dieses Mitleidens durch eine andere Lust aufgewogen würde als die schon von Plato als eines gebildeten Mannes unwürdig bezeichnete Entladung der Leidenschaften.

Unsere Schrift ist ein Fragment. Es fehlt die (49b) versprochene Untersuchung über die Komödie. Soviel ist aber schon aus dem Vorhandenen ersichtlich, daß bei der Komödie, deren historische Entwickelung von dem Spott über Einzelpersonen zum Lächerlichen *(γελοῖον)* der harmlosen allgemein menschlichen Verfehlungen *(ἁμάρτημα)* und des erträglichen Mißgeschicks führt, das Hauptgewicht auf die unvoreingenommene Darstellung der Wirklichkeit selbst fällt ohne jede wertende Stellungnahme des Dichters oder des Betrachters zu dem Dargestellten. Daher die in der Komödie durchwegs herrschende ungetrübte Lust *(ἡδονή)*. Ist das nicht die Lust jener reinen *θεωρία*, in welcher Aristoteles das höchste Ziel alles Philosophierens sucht? Und wäre darnach nicht für Aristoteles die Komödie die philosophischste Dichtart, die das allgemeine Ziel aller Dichtung, die unvoreingenommene *μίμησις* der Wirklichkeit, am vollkommensten erfüllt? Auch das im Gegensatz zu Plato, der die Komödie, als das Gegenstück zur echten Philosophie, am entschiedensten ablehnt, am deutlichsten im «Symposion», wo des Sokrates philosophisches Bekenntnis zum Glauben an die Idee die Erwiderung bildet auf die bekannte Spottrede des Aristophanes auf die Lächerlichkeit und Halbheit alles idealen Strebens.

Wie es sich aber auch mit der eigentümlichen künstlerischen Wirkung *(οἰκεῖα ἡδονή)* der Komödie in ihrem Unterschied von der Tragödie verhalten mag, sicher ist, daß für Aristoteles der philosophische Wahrheitswert aller Dichtung, und somit der Tragödie so gut wie der Komödie, in der Nachahmung der Wirklichkeit besteht und um so höher anzuschlagen ist, je mehr die Wirklichkeit in ihrer allgemeinen Gesetzmäßigkeit erfaßt wird.

Und im Hinblick auf diese seine *philosophische* Beurteilung der Tragödie erscheint uns auch eine Textvariante seiner Definition der Tragödie verständlich, die bis jetzt, wie mir scheint mit Unrecht, ganz außer acht gelassen worden ist. In unserem besten Text, dem Codex Parisianus, heißt es nämlich: «*δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τοιούτων μαθημάτων κάθαρσιν*». Als sinnlos ist aber dieser Text schon früh korrigiert worden (in *παθημάτων*) und wird allgemein gar nicht in Erwägung gezogen. So sinnlos aber erscheint er im Hinblick auf des Aristoteles Beurteilung des Wahrheitswertes der Tragödie, wie der Dichtung überhaupt, nicht: an Stelle jener philosophischen Katharsis, die Plato in dem Aufstieg zu dem *μέγιστον μάθημα*, der Idee des Guten an sich, erblickt, konnte Aristoteles sehr gut eine Katharsis, eine Läuterung *τῶν τοιούτων μαθημάτων*, solcher auf das wirkliche Schicksal des Menschen sich beziehenden Erkenntnisse, setzen, eine Läuterung, die, seinem allgemeinen philosophischen Standpunkt entsprechend, in dem Aufstieg von der Gegebenheit eines Einzelschicksals zur Notwendigkeit alles menschlichen Schicksals überhaupt bestände.

Daß aber Aristoteles wirklich *μαθημάτων* und nicht *παθημάτων* geschrieben habe, wage ich dennoch, da die rein theoretische Lust an der Erkenntnis der Wirklichkeit der Tragödie nicht als solcher, sondern nur als einer von den vielen Formen der dichterischen Mimesis eigen ist, nicht mit Sicherheit zu behaupten. Nur daß

der Gedanke einer solchen philosophischen Läuterung, als einer der verschiedenen möglichen Arten der Katharsis, Aristoteles bei seiner Definition der Tragödie auch vorgeschwebt haben mag und in diesem Sinne auch von dem Urheber des Codex Parisianus verstanden werden konnte, glaube ich, ohne damit alle anderen Bedeutungen des Katharsisbegriffs auszuschließen, annehmen zu dürfen.

Der Begriff der Katharsis der Tragödie ist vieldeutig; wohl grade darum, weil er nicht, wie Platos Katharsisbegriff, eine philosophische Forderung, sondern eine Umschreibung der Wirklichkeit bedeutet, der verschiedenen Formen der wirklichen Tragödie und ihrer verschiedenen Wirkungen auf verschiedene wirkliche Menschen. Ihnen allen mag der große Realist Aristoteles Rechnung getragen haben. Und so mag denn auch jeder aus seiner Definition der Tragödie dasjenige nehmen, was ihm selbst am nächsten liegt.