



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Philologische Deutungsmuster in den Katharsis-
Diskursen der Theater- und Literaturwissenschaft im
deutschsprachigen Raum und ihre Bezugnahme auf die
aristotelische *Poetik*“

Verfasser

Mag. Mag. Rainer Guggenberger

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 340

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Klassische Philologie - Griechisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Büttner, M.A.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	6
Einleitung	8
1. Michael Thieles Katharsis-Interpretation.....	10
1.1. Vorbemerkungen.....	10
1.2. Thieles Prämissen und Kritik.....	11
1.3. Die Bedeutung von „Katharsis“	12
1.4. Schlussbemerkung.....	37
2. Warstats Analyse der theatralen Wirkungsästhetiken.....	38
2.1. Vorbemerkungen.....	38
2.2. Die Katharsis-Interpretationen des <i>Fin-de-Siècle</i>	45
2.3. Katharsis-Interpretationen der Postmoderne.....	56
2.4. Der Chor in der Tragödie als jener, der die Katharsis erfährt?.....	57
2.5. Das Interpassivitätstheorem	58
3. Philologische und theater- und literaturwissenschaftliche Auslegungen der Katharsis und deren Entwicklung.....	62
3.1. Der Stellenwert der Musik im Theater bzw. in der Tragödie	70
3.2. Altphilologische Deutungen nach Wolfgang Schadewaldt	76
4. Monika Meisters Katharsis-Untersuchung.....	79
4.1. Die Deutung von Bernays	81
4.2. Bernays' Einfluss auf Breuer und Freud und die Bedeutung deren <i>Studien</i> für nachfolgende Katharsis-Deutungen	84
4.3. Lust und Kunst bei Freud.....	90
4.4. Breuers Katharsis-Interpretation.....	92
5. Canaris' Rezeption der philologischen Katharsis-Diskussion.....	93
6. Balmes Aristoteles-Interpretationen	98
7. Fischer-Lichte über die spezifischen Voraussetzungen für den Wirkungsprozess im antiken griechischen Theater	100
7.1. Katharsis und Körperwärme	104
7.2. Das (Wechsel)Verhältnis von Wirkungsmodellen und Wirkungsästhetiken.....	109
8. Schlussbemerkung	111
9. Aktuelle philologische Deutungen der Katharsis.....	112

9.1. Übersetzungen der für die neuzeitlichen und modernen Katharsis- Interpretationen zentralen Stellen in der <i>Politik</i> und der <i>Poetik</i>	112
9.2. Für eine teilweise Rehabilitierung der Argumentationen Lessings.....	117
9.3. Über Bedeutung und Stellenwert der Katharsis in der <i>Poetik</i>	118
9.4. Die Katharsis-Deutung Jankos und Schmitts	126
Bibliografie	136
Primärliteratur	136
Sekundärliteratur.....	137
Anhang.....	140
Abstract	140
Curriculum Vitae	142

Vorwort

Die vorliegende Diplomarbeit ist das Resultat des über mein gesamtes Studium der Klassischen Philologie hin andauernden Interesses an der *Poetik* des Aristoteles. Während mir vieles Andere an Aristoteles' Ausführungen einleuchtete, weckte der Begriff Katharsis, zu dem nicht einmal die hellsten Köpfe der Universität Wien eine befriedigende Auskunft erteilen konnten, meine Neugier. Dass ich den Begriff schließlich nur in einem abschließenden Teil auch rein philologisch betrachtete, während ich den Großteil der Arbeit der Untersuchung widmete, wie renommierte deutschsprachige Theater- und LiteraturwissenschaftlerInnen der letzten Jahre den Begriff interpretierten und wie sie dabei den Bezug zu Aristoteles und zu den altphilologischen und literarischen Katharsis-Kommentatoren herstellten, hat seinen Grund darin, dass ich für die Tagung „Theater und Theatralität in Wien und Neapel“ im Mai 2012 einen Vortrag auszuarbeiten hatte, in dem ich mich erstmals mit TheaterwissenschaftlerInnen auseinandersetzte. Deren Umgang mit dem Begriff Katharsis und deren Bezugnahme auf die aristotelische *Poetik* wirkten auf mich einerseits mitunter intellektuell ansprechend, andererseits waren sie von einem altphilologischen und philosophischen Standpunkt her nicht (zur Gänze) akzeptabel. Was sie, wie ich im Zuge meiner Recherchen herausfand, durchaus mit zahlreichen altphilologischen Arbeiten, auf die sich die Theater- und LiteraturwissenschaftlerInnen stützten, gemein haben.

Da die Diplomarbeit eine der vielleicht letzten Gelegenheiten und der rechte Ort ist, mich bei jenen offiziell zu bedanken, die mich in den vergangenen Jahren bei meinen universitären Ambitionen unterstützten, und durch das Abhalten gelungener Lehrveranstaltungen zu den interessantesten Themen meine rege Begeisterung für die Gräzistik noch verstärkt haben, möchte ich dies an dieser Stelle in der gebotenen Kürze tun. Über den jeweils hochqualifizierten Unterricht und die bei allen in Folge genannten Professoren vorhandene stete Bereitschaft zum fachlichen Austausch hinaus möchte ich mich beim Institutsvorstand Herrn ao. Univ.-Prof. Herbert Bannert für seine unermüdliche Bereitschaft, mich bei zahlreichen Bewerbungen um Stipendien und ausgeschriebene Stellen zu unterstützen, bei Herrn Vize-Studienprogrammleiter ao. Univ.-Prof. Georg Danek für seine stets unbürokratische Handhabung bei Anerkennungsangelegenheiten betreffs außerhalb des Instituts erworbener Zeugnisse, sowie bei Herrn emer. Univ.-Prof. Eugen Dönt, der mich mit seiner philosophischen Herangehensweise an altphilologische Texte beeindruckte und der in Herrn Univ.-Prof. Stefan Büttner, dem ich für seine wertvollen Literaturhinweise Dank schulde, einen würdigen Nachfolger gefunden hat, besonders und nachdrücklich bedanken. Außerdem sei für seine Lektüre meiner Diplomarbeit sowie für die daraus resultierenden Korrekturen und Anmerkungen Herrn Dr. Raimund Merker herzlich gedankt.

Einleitung

Die Deutungen und Verwendungen des Katharsis-Begriffes in der Theater- als auch der Literaturwissenschaft zu untersuchen, nimmt seine Berechtigung zum einen aus der Tatsache, dass es seit jeher ein Wechselverhältnis zwischen diesen Disziplinen und der Altphilologie gibt¹, zum anderen aus der *Poetik* des Aristoteles selbst, die nicht nur eine Theatertheorie, sondern auch eine Literaturtheorie ist², die auch musikwissenschaftlich relevant ist. Grund dafür ist das von Aristoteles und der antiken griechischen Kultur als selbstverständlich empfundene Verhältnis von Wort, Musik und Bewegung (Tanz) in der μουσική und der Mimesis.³ Wort und Musik haben Wirkungen, die aufeinander verweisen. Sie verschränken sich in den meisten Dichtungsformen und fanden auch im Theater zur Symbiose, um gemeinsam mit der Bewegung, der schauspielerischen Darstellung, der Architektur (Orchestra, Bühne und Bühnenbild) und der Ausstattung zur Tragödie zu verschmelzen, die Aristoteles als vollständigste dichterische Form ansieht. Die Tragödie spricht „die Affekte *eleos* und *phobos* an“ (Girshausen 2005: 163, Spalte 1), was genau jedoch die Katharsis mit diesen Affekten zu tun hat, wie sie von ihnen vorbereitet wird und was sie mit ihnen macht, ist zu verschiedenen Zeiten verschieden interpretiert worden. Der Gegenstand der vorliegenden Abhandlung sollen vornehmlich die aktuellen theater- und literaturwissenschaftlichen Interpretationen der aristotelischen Katharsis sein. Das Problematische an der Deutung des Katharsis-Begriffes der *Poetik* ist, dass er „abrupt, ohne Herleitung aus dem Vorangegangenen“ (Girshausen 2005: 163, Spalte 1) in den poetologischen Diskurs eingespeist wird. Aristoteles spart sich innerhalb der uns erhaltenen *Poetik* zudem „alle Erläuterungen zu den genannten Affekten und zum Vorgang“ der Katharsis, der „[a]n anderen Stellen der Schrift [...] keine [bzw. nur eine; R.G.] weitere Erwähnung“ (Girshausen 2005: 163, Spalte 1) findet.

In dieser Arbeit werden mit Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat, Bernd Stegemann, Theo Girshausen, Christopher Balme und Monika Meister die Forschungsergebnisse jener zeitgenössischen, deutschsprachigen TheaterwissenschaftlerInnen analysiert, die sich dem Thema Katharsis in ihren Schriften (wiederholt) gewidmet und die Ansichten über die

¹ „Von der französischen Klassik bis zu Brecht haben sich Dramatiker und Dramaturgen kaum mehr erlaubt, an der aristotelischen Poetik vorbeizugehen, ja eine Reihe der wichtigsten Deutungsansätze stammt von ihnen, nicht von Philologen“ (Gründer 1968: 497). Insofern diese Dramatiker und Dramaturgen in der Regel selbst Literatur- und Theaterwissenschaftler waren, und außerdem noch die zeitgenössischen Theater- und LiteraturwissenschaftlerInnen deren Anschauungen und Deutungen zur Katharsis auslegen, lohnt eine Auseinandersetzung mit deren Forschungsergebnissen.

² „Aristotle was the first person ever to write a treatise devoted to literary theory. [...] to Aristotle belongs the credit for recognising that literature has its own set of principles, which can be discovered by careful analysis; from this recognition came the *Poetics*.“ (Aristotle (Janko) 1987: ix)

³ Laut Christopher Balme sei die Fokussierung auf die Dramaturgie ausschlaggebend dafür, „dass sich aus den von Aristoteles geprägten Fragen und Kategorien nur partiell eine Theatertheorie im heutigen Sinne ableiten lässt. [...] Mit dem Stichwort *poiesis* kann die poetologische Diskurstradition erfasst werden. Die damit verbundenen Fragen der Dramaturgie und der Gestaltung der Handlungsebene des Theaters gehören in den Bereich der Literaturtheorie, weshalb sie nur bedingt als genuin theatertheoretisches Problem betrachtet werden.“ (Balme 2008: 47)

aristotelische Katharsis im Fach Theaterwissenschaft, aber auch Literaturwissenschaft, im deutschsprachigen Raum, und darüber hinaus, maßgeblich geprägt haben. Mit Michael Thiele und Johanna Canaris kamen zusätzlich ein literaturwissenschaftlich arbeitender Rhetoriker und eine Literaturwissenschaftlerin (jeweils mit Hang zur Theaterwissenschaft) zu Wort, die sich mit der aristotelischen *Poetik* intensiv auseinandergesetzt und zur Katharsis bzw. zum Mythos der Tragödie Monographien verfasst haben. Trotzdem handelt es sich unvermeidlicherweise nur um eine Auswahl der in den vergangenen 20 Jahren verfassten Literatur zur (aristotelischen) Katharsis im Bereich der Theater- und Literaturwissenschaft.

Die vorliegende Auseinandersetzung mit den Deutungen der aristotelischen Katharsis durch repräsentative und auf diesem Terrain besonders kompetente TheaterwissenschaftlerInnen war sicher auch wegen des Booms von Aufführungen antiker Tragödien in den letzten 35 bis 40 Jahren⁴ und den damit verbundenen Herausforderungen notwendig geworden. Fischer-Lichte und Matthias Dreyer finden es etwa bemerkenswert,

dass der Boom der antiken Tragödie im modernen Theater erst einsetzte, als die Verbreitung der alten Sprachen und der klassischen Bildung abnahm, und das Wissen über die Antike seine humanistische Breitenwirkung einbüßte. Seit 1970 mehren sich Aufführungen antiker Tragödien in erstaunlichem Maße – und das nicht nur in den westlichen Kulturen, sondern weltweit. Man kann sogar sagen, dass in den letzten dreißig Jahren mehr antike Tragödien aufgeführt wurden als in der ganzen Zeitspanne von der Antike bis zu dieser Zeit (Fischer-Lichte / Dreyer 2007: 9).

Das Hauptziel dieser Arbeit ist, kritisch zu sichten und zu präsentieren, wie deutsche und österreichische Theater- und LiteraturwissenschaftlerInnen die Katharsis gedeutet bzw. welcher (alt)philologischen Quellen sie sich dafür auf welche Weise bedient haben, sowie wie und wo sie sich auf Aristoteles bezogen haben und was sie jeweils für die Wirkung hielten, die jener der Tragödie zugeschrieben habe.

Abgeschlossen wird die Arbeit durch philologisch aktuelle Interpretationen des Tragödien- bzw. Katharsissatzes in der *Poetik* sowie einer Übersetzung der relevanten Katharsis-Stellen in der *Poetik* und der *Politik* des Aristoteles. Wo im Zitat kein Name genannt wird, handelt es sich bei den Übersetzungen von altgriechischen Textstellen um meine eigenen. Es wurden jeweils die altgriechischen Texte der in der Bibliografie genannten Werke zugrunde gelegt. In den beiden Hauptteilen der Arbeit wurde auf eine *gender*-gerechte Sprache verzichtet, um die teils ohnehin bereits schwierigen Formulierungen nicht (noch) unübersichtlicher und länger werden zu lassen.

⁴ Cf. Fischer-Lichte / Dreyer 2007: 9.

1. Michael Thieles Katharsis-Interpretation

1.1. Vorbemerkungen

Michael Thiele reichte 1982 seine Dissertation, die 1991 im Lang-Verlag publiziert wurde, zum Thema Katharsis ein, in der er sich intensiv mit deren Bedeutung bei Aristoteles auseinandersetzte, auch wenn es ihm in seinem Werk vor allem darum ging, zu zeigen, dass Bertolt Brecht mit seinem Projekt eines nicht-aristotelischen Theaters im Endeffekt scheiterte. Von den Literatur- und Theaterwissenschaftlern, so Thiele, wurde eine genaue Prüfung der Brechtschen Theorie, was eine philologisch-philosophische Auseinandersetzung mit den aristotelischen Texten, vor allem der *Poetik* und der *Politik*, zur Voraussetzung gehabt hätte, nie ernsthaft und wissenschaftlich präzise angegangen, weil die theatertheoretischen Errungenschaften Brechts den „linken Theoretikern“ als sakrosankt galten und daher zu wenig Interesse an deren kritischer Untersuchung bestand. Thiele gibt zu, dass die Theorie eines nicht-aristotelischen Theaters bei Brecht systemimmanent viel stimmiger sei, als die aristotelisch inspirierte Theorie bei Schiller. Das Problem bei Brecht jedoch bestünde darin, dass dessen Theorie Aristoteles' *Poetik* und vor allem deren Herzstück – wie Thiele meint –, nämlich die Katharsis, nicht korrekt interpretierte, und er daher mit vielen seiner marxistisch⁵ inspirierten Argumente und Forderungen eines nicht-aristotelischen Theaters nicht gegen die aristotelische Katharsis, sondern bestenfalls gegen antiquierte oder falsch verstandene Aristoteles-theoretiker anscrieb. Bedingt durch diesen methodischen „Fehler“ – wobei Thiele dahin gestellt sein lässt, ob Brecht mit dem Ausdruck „aristotelisch“ vielleicht gar nicht auf Aristoteles selbst, als vielmehr auf seine neuzeitlichen Interpreten, wie Lessing, Goethe und Schiller, Bezug nehmen wollte –, sich offensichtlich nicht mit den aristotelischen Originaltexten genügend vertraut gemacht zu haben, habe Brecht in Folge gar nicht sehen können, dass auch seine eigenen Dramen nicht frei von der in der aristotelischen *Poetik* beschriebenen Wirkung der Dramen waren.

Thiele hat zum Zwecke der Prüfung der intertextuellen Stimmigkeit der Brechtschen Theorie mit den aristotelischen Schriften zur Katharsis nicht nur die literaturwissenschaftlichen, sondern insbesondere die philologischen Aristoteleskommentatoren von Bernays bis 1981 rezipiert und deren Erkenntnisse vor dem Hintergrund der Theorien Schillers und Brechts ausgewertet. Die Ergebnisse dieser Auswertung sollen infolge wiedergegeben werden und einer ersten Hinführung zu jener in vorliegender Arbeit beabsichtigten Darstellung dienen, wie „nicht gelernte“ Altphilologen Aristoteles vermittels vornehmlich altphilologischer Kommentare auslegen und zu Disziplinen wie Theater- und Literaturwissenschaft in Bezug setzen. Im Zuge einer solchen Darstellung sollen nicht nur die Interpretationen der Nicht-

⁵ „Als ich »Das Kapital« von Marx las, verstand ich meine Stücke. Man wird verstehen, daß ich eine ausgiebige Verbreitung dieses Buches wünsche. Ich entdeckte natürlich nicht, daß ich einen ganzen Haufen marxistischer Stücke geschrieben hatte, ohne eine Ahnung zu haben, aber dieser Marx war der einzige Zuschauer für meine Stücke, den ich je gesehen hatte; denn einen Mann mit solchen Interessen mußten gerade diese Stücke interessieren, nicht wegen ihrer Intelligenz, sondern wegen der seinigen; es war Anschauungsmaterial für ihn.“ (Brecht 1963: 181)

Altphilologen, wie Thiele, sondern mittelbar auch jene der zitierten Altphilologen kritisch hinterfragt werden, und immer wieder mit den relevanten aristotelischen „Originalschriften“ (d. h. den ältesten und authentischsten uns in Altgriechisch überlieferten Abschriften von den Manuskripten und Manuskriptkopien des Aristoteles) auf ihre Tauglichkeit und Stimmigkeit verglichen werden.

1.2. Thieles Prämissen und Kritik

Thiele geht davon aus, dass das Thema Katharsis hinsichtlich dessen Stellung innerhalb der aristotelischen Philosophie bereits umfassend erörtert wurde. Insbesondere Bernays habe schon das Wesentliche dazu gesagt, danach sei bis Schadewaldt im Großen und Ganzen nichts essentiell Neues hinzu gekommen bzw. seien die Nachfolgephilologen sogar hinter Bernays zurückgefallen.⁶ Schadewaldt habe dann in seinem 1955 publizierten Artikel *Furcht und Mitleid?*⁷, dem die Übersetzungen Furcht und Mitleid statt Schauer und Jammer für φόβος und ἔλεος zu verdanken sind, „mit Rekurs auf Bernays weitgehend Abschließendes zum Verständnis von Katharsis in philologischen und Aristoteles immanenten philosophischen Belangen“ (Thiele 1991: 13) gesagt.

Hinsichtlich des neuzeitlichen Rezeptionsverhaltens kritisiert Thiele, dass die meisten Dichter und Dramentheoretiker, die sich mit der *Poetik* des Aristoteles beschäftigten, diese als normatives Regelwerk missverstanden, und mit dem Vorurteil an sie herantraten, dass sich ihr entnehmen lassen müsse, wie man ein literarisches bzw. dramatisches Kunstwerk aufzubauen habe, „damit es den ‚Regeln der Kunst‘“ (Thiele 1991: 31) entspreche. Dass selbst noch Theaterwissenschaftler der Gegenwart dieser Deutung anhängen, beweist der Lexikonbeitrag von Theo Girshausen, der von einem normativen Anspruch der *Poetik* und von ihr als dramaturgischem Regelwerk spricht: „Erkennbar wollen die ab dem 6. Kapitel⁸ gebotenen Bauvorschriften für ihre ‚idealen‘ Handlungsaufrißwerk- und publikumsbezogene Kriterien miteinander verbinden.“ (Girshausen 2005: 164, Spalte 1) Laut Thiele hingegen sei die *Poetik* ein Werk, das den Aufbau einer Tragödie nicht vorgebe, sondern nur beschreibe. „Hauptzweck der Unterweisung über den Aufbau der Tragödie“ sei demnach gerade nicht, „den zukünftigen Poeten vorzuschreiben, wie sie an ihr Werk zu gehen hätten“ (Thiele 1991: 31). Obgleich Aristoteles wichtige Hinweise über einen gelungenen Aufbau einer Tragödie gibt, warte die *Poetik* also nicht mit Vorschriften auf.⁹

Wenn Thiele die „wahre“ aristotelische Tragödientheorie, die er für seine Kritik an Brecht benötigt, aus der Antike heraus begreifen möchte, beschränkt er sich nicht auf die Schriften

⁶ Cf. Thiele 1991: 13.

⁷ Wolfgang Schadewaldt: „Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes“, in: ders.: *Antike und Gegenwart. Über die Tragödie*, München: DTV, 1966 (16-60).

⁸ „Renaissance editors divided the work into twenty-six chapters, but these divisions are not very helpful for understanding its structure.“ (Aristotle (Janko) 1987: xx)

⁹ Cf. Thiele 1991: 31.

von Aristoteles, sondern bezieht in einem ersten Schritt und in Folge immer wieder auch Platon und dessen Verhältnis zur Wirkung von dramatischer Kunst mit ein. Für Thiele lässt sich die Bedeutung von Katharsis bei Aristoteles nur durch ihr Verhältnis zu und ihre Stellung in den Schriften Platons adäquat verstehen. Bei Platon, insbesondere in der *Politeia*, finde sich nämlich die Negation der für die Dramenwirkung maßgeblichen Form von Katharsis, die Aristoteles als Bezugspunkt für seine *Poetik* dient. Zudem lasse sich die Diskussion über die Katharsisnegation durch Brecht nicht wissenschaftlich sinnvoll führen, wenn man die unterschiedlichen politischen Wertigkeiten der Wirkung von Kunst, insbesondere der Wirkung von Tragödien und deren Aufführungen¹⁰, bei Platon einerseits und Aristoteles andererseits unberücksichtigt ließe.¹¹ Um die *Poetik* des Aristoteles, aber auch die Schriften Platons, richtig zu interpretieren, müsse, wo nach dem philosophischen Hintergrund einer Ansicht gefragt wird, zugleich das politische Umfeld erörtert und richtig gedeutet werden, in dem ein Philosophem oder eine Einstellung zustande gekommen sei.

Das Fragen nach der Entstehung der *Ars poetica* ist ein eminent politisches, wie auch die differierenden Interpretationen der Katharsis durch Platon und Aristoteles weitreichende Implikationen politischer Natur beinhalten. [...] Beziehungsweise: in der Katharsisproblematik lassen sich künstlerische und politische Entscheidungen in keiner Phase voneinander trennen. Die Entscheidung für oder gegen Katharsis setzt eine politische Beschlußfassung voraus. (Thiele 1991: 32)

Aus der Prämisse der sowohl bei Platon als auch bei Aristoteles vorhandenen politischen Dimension von Katharsis heraus, sucht Thiele nach dem Grund für die Negation der Katharsis bei Platon auf der einen und die Restauration der Katharsis durch Aristoteles auf der anderen Seite. Eine Erklärung der beiden diametral entgegengesetzten Wertungen von der Art von Katharsis, die in Folge der Rezeption von Kunst bzw. Kunstwerken entsteht, wird durch eine Ausdeutung der historischen bzw. politischen Umbrüche versucht, die Platons und Aristoteles' Ansichten zu Nutzen und Gefahr einer solchen Katharsis maßgeblich geprägt haben sollen.

1.3. Die Bedeutung von „Katharsis“

Das erste, indirekte Vorkommen des Begriffes der Katharsis in der Dissertation Thieles findet sich gegen Ende der Einleitung. Thiele spricht sich dort dafür aus, die Kritik an Theorie und

¹⁰ „Aufführung (Performance): die Gesamtheit der benutzten Bühnenelemente einschließlich des Textes, der Vorrang vor der Produktion von Bedeutungen hat, die durch (sic!) die Wechselwirkungen entstehen“ (Schechner 1990: 32). Schechner lässt das wichtige Feld der Publikumswahrnehmung unerwähnt und räumt dem Text eine Priorität ein, die ihm nicht immer und per se zukommt.

¹¹ Cf. Thiele 1991: 30.

Praxis des Brechtschen Theaters nicht länger zu tabuisieren, und möchte, dass er als Vorreiter durch seinen Tabubruch im Lesepublikum „die Spannung erzeugt, die, entspannt, kathartisch wirkt“, was „sich in der angestrebten Peripetie der Meinungen erweisen“ (Thiele 1991: 29) wird. Aus dieser Applikation der aristotelischen Termini auf die durch seine Dissertation verfolgten Ziele, lässt sich Thieles innigstes Verständnis von Katharsis herauslesen bzw. sind darin implizit wichtige Aspekte von dem, was Thiele, nach seiner Lektüre der Aristotelesinterpreten, unter Katharsis versteht, enthalten.

Durch die Tragödie hindurch wird demnach im Zuschauer Spannung erzeugt, deren Entspannung die Katharsis bewirken kann. Der Umsatz von Spannung in (jene Art) Entspannung, der eine kathartische Wirkung inhärent ist, scheint, dem Nachsatz nach zu urteilen, jedoch nur unter der Voraussetzung und im Zuge oder in Folge der Peripetie¹² zu geschehen. Die Peripetie wäre demzufolge die Voraussetzung dafür, dass sich die aufgebaute und in gelungenen Tragödien bis zur Peripetie hin gesteigerte Spannung schließlich entladen bzw. entspannen kann, wodurch (überhaupt erst) eine Katharsis einsetzen kann.¹³ Eine Tragödie ohne Spannung aber auch ohne Peripetie könnte also gar keine Katharsis aufweisen, wodurch die Frage aufgeworfen wird, ob eine Tragödie ohne Spannung und ohne Peripetie, dann wenn man wie Thiele die Katharsis als Wesensmerkmal auffasst, überhaupt korrekterweise als Tragödie bezeichnet werden könnte. Innerhalb einer solchen Katharsisinterpretation kommt dem Spannungsaufbau und der Peripetie eine derart eminente Bedeutung für die Katharsis zu, dass der Spannungsaufbau und die Peripetie ebenfalls, oder sogar in höherem Maße als die Katharsis selbst, als Herzstück der Tragödie angesehen werden müssten, was Thiele jedoch unterlässt.

¹² Peripetie bedeutet für Daniel Hug, „daß eine Handlungsabsicht ins Gegenteil verkehrt wird, z.B. eine als helfend intendierte Tat, die eine Katastrophe auslöst, wie etwa der Bote im Ödipus.“ (Hug 2004: 14) Ergänzt sei jedoch, dass diese Definition zwar einen guten Teil der uns erhaltenen Peripetien charakterisiert, jedoch nicht alle, und einige nur im weitesten Sinne. So z. B. die Peripetie in der *Antigone*. Hug scheint bewusst die grassierende Definition von Peripetie als Umschlag vom Glück ins Unglück oder umgekehrt vom Unglück ins Glück (basierend auf Kapitel 13 der *Poetik*) bewusst nicht verwendet zu haben, und hat damit insofern nicht Unrecht, da Aristoteles zwar auch beim „Glücksanschlag“ von einer μεταβολή spricht, jedoch nicht spezifisch von Peripetie. Hug (dessen Definition auf Kapitel 11 der *Poetik* basiert) lässt sich implizit die Möglichkeit offen, dass eine Peripetie auch einen Umschlag von einem unglücklichen Zustand in einen noch unglücklicheren bezeichnen könnte, wie es beim *Ödipus* der Fall ist, wenn Theben und somit auch ihr Herrscher Ödipus sich in einem unglücklichen Zustand befinden – wegen der Seuche –, und *Ödipus* aufgrund seiner Handlungen, die die Absicht der Besserung des Zustandes verfolgen, am Ende vollends unglücklich ist. Wobei auch im *Ödipus* am Rande ein Umschlag vom Glück ins Unglück erfolgt: nämlich, wenn sich Ödipus insofern über den Tod seines korinthischen (Zieh)Vaters freut, als sich das Orakel (der Vaternord) nicht erfüllt habe, sich wenig später jedoch offenbart, dass es dies doch getan hat.

¹³ „durch das Drama die Einstimmung in bezug auf einen fiktiven, spannend-bedrohenden Tatbestand erfolgt ,und sich in sich selbst erfüllt, indem sie [scil. die Einstimmung; R.G.] sich gipfelnd umkehrt‘ (in der Peripeteia oder Anagnorisis), und auf diese Weise dann, durch dieses Kulminieren im tragischen Höhepunkt, ‚psychagogisch‘ Katharsis hervorruft.“ (Thiele 1991: 137)

Erst die „entspannte Spannung“, nicht jedoch die Spannung selbst, kann also nach Thiele kathartisch wirken. Aus der zitierten Stelle lässt sich nicht entnehmen, ob Katharsis ident mit Entspannung ist, ob sie ihre Voraussetzung ist, ob sie die entspannende Wirkung der Entspannung der Spannung ist, oder aber ob zuerst eine Entspannung eintritt, in deren Folge schließlich – zumindest in der Tragödie – eine Katharsis eintritt. Auch könnte „kathartisch“ in dem zitierten Satz synonym mit „reinigend“ gebraucht sein, was bedeuten könnte, dass Katharsis eine Art Reinigung oder ein Reinigungsprozess ist, der im Zuge oder in und als Folge der Entspannung der Spannung geschieht.

1.3.1. *Katharsis bei Platon*

Brecht, so Thiele, sei nicht der erste, der die aus der Rezeption von Dichtung und Theater erwachsende Katharsis ablehnt. Platons Negation dieser Art von Katharsis sei sogar wesentlich umfassender gewesen, insofern er sie als verderblich brandmarkte und aus seinem Idealstaat verdammt.¹⁴ Dem entgegen stünde die

Rehabilitierung der Katharsis bei Aristoteles. Beide Stellungen sind in ihrer Unterschiedlichkeit, und das heißt in ihrem jeweils veränderten Verhältnis zur Dichtung, zu begreifen aus den unterschiedlichen politischen Situationen, in die die zwei Philosophien jeweils kritisch eingriffen. Für Platon ist die Dichtung noch ein entschieden politischer Faktor, wenn er in der *Politeia* die *Musiké* (d. i. ‚Dichtung‘) als der staatlichen Ordnung direkt proportionales Korrelat bestimmt (Thiele 1991: 35). Die Dichtung ist (noch) nicht ‚ästhetisch unschädlich‘, sondern beansprucht theologische, kognitive und politische Verbindlichkeit; da sie dieser jedoch mit täuschendem Schein, mit täuschender *Mimesis* nachkommen will und Genüge zu leisten sucht, damit aber nicht genügen kann, muß Platon sie aus seinem Staat verdammen, zumal sie ohne reales Weltverständnis bleibt und sich nur an den untersten Seelenteil wendet (s. *rep.* 602), somit aber in einer auf Vernunft basierenden Polis ihr Recht verwirkt hat, da sie, mit latent-enthusiastischem Anspruch, auf eine vernunftlose Stufe sinnlichen Meinens zurückkehren will, die geschichtlich längst überwunden ist. Platon besteht darauf, daß der von ihm entworfene Staat auf *Mimesis* (als Schein und falscher Schein) verzichtet [...], weil er die Dichtung in ihrem ursprünglichen Wesenskern sehr ernst nimmt.¹⁵ ‚Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie / vnd vntrricht von Goettlichen sachen‘ [Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624), Richard Alewyn (hrsg.), Tübingen, 1966, p. 7]. Die ‚Poesie‘ ist für Platon noch Theologoumenon, Kognitivum und Politikum in einem, und zwar im originären Sinne einer pädagogischen Verbindlichkeit. (Thiele 1991: 42-43)

¹⁴ Cf. Thiele 1991: 35.

¹⁵ „Platon verstand das Theater als wesentlich politisches, er begriff es gerade in seiner *Mimesis* als politisches.“ (Thiele 1991: 94)

Unter Verweis auf Joachim Dalfens *Polis und Poiesis* schreibt Thiele Platon die Ansicht zu, die Dichtung und die Dramen *allgemein* übten „durch Entladung des πάθος auch auf die guten, anständigen Männer verderblichen Einfluß aus.“ (Thiele 1991: 52) Auch in *Politeia* 387 d ff. steht jedoch nicht geschrieben, dass alle Dichtungen und alle „Entladungen des πάθος“ einen negativen Einfluss hätten, sondern (nur) jene Dichtungen, die bspw. die Helden und Götter wehklagend und jammernd darstellen. Von einer Ablehnung der Katharsis *qua* Katharsis spricht Platon nirgends, noch nicht einmal von einem verderblichen Einfluss der Entladung des πάθος, wie Dalfen meint, sondern eben nur von einem negativen Einfluss von den in gewissen Dichtungen erzeugten πάθη¹⁶, gleich ob diese dann in Folge entladen würden oder nicht. Das Entladen, wie Dalfen hier die Katharsis definiert, ist mit Sicherheit nicht das Problem schädlicher Dichtung, sondern das Erzeugen. Dass Thiele dann in Folge anführt, dass Platon in den *Nomoi* „[a]uch die Katharsis-Techniken der Orphischen Bücher attackiert [...] wegen ihres demoralisierenden Effekts“, sich den bakchischen Tanz für gute Menschen verbiete, den schönen Tanz hingegen, den „Tanz gemäß den Gesetzen staatstragender Bürger, die Nachahmung, die sich auf das Gerade und Richtige bezieht“ (Thiele 1991: 52), zulässt, stützt nicht eine allgemeine Verdammung von Kunst und ihrer Katharsis durch Platon, sondern zeigt gerade, dass Platon (in der im *Sophistes* vorgeführten dialektischen Manier) stets zwischen rechten, d. h. für den Staat nützlichen und sein Gedeihen fördernden, und unrechten Kunstpraktiken, Kunstformen und ihren je eigentümlichen Wirkungen unterscheidet. Thiele dürfte insbesondere das zehnte Buch der *Politeia*, auf das vor allem er seine Argumentationen stützt, gelesen haben, mit den restlichen Büchern hingegen dürfte er sich ungenügend auseinandergesetzt haben. Hätte er die gesamte *Politeia* aufmerksam studiert, wäre ihm wohl aufgefallen, dass es unstimmig ist, von einer *allgemeinen* Negation der „dichterischen Katharsis“ seitens Platons zu sprechen.¹⁷ Da Platon nämlich, wie der *Politeia* als Gesamtwerk zu entnehmen ist, keineswegs die ganze Dichtung bzw. μουσική verdammt, sondern zur Erziehung der Jugend, die für reine Philosophie noch nicht bereit wäre, weiterhin auf die pädagogisch probaten Teile von ihr setzen muss, scheint er sie nicht als notwendiges Übel in Kauf zu nehmen, sondern unter gewissen Prämissen sogar als konstruktiven Bildungsfaktor anerkennen zu können.¹⁸ All jene Philosophiehistoriker, die von einer Rehabilitierung der Katharsis durch Aristoteles sprechen, müssten, um kohärent zu argumentieren, zumindest hinzufügen, dass es sich in der *Poetik* um eine *generelle* Rehabilitierung handle, dass also auch jene Tragödien akzeptiert

¹⁶ Es ist völlig unangemessen, Platon deswegen einer allgemeinen Gefühlsphobie (cf. Lucas 1961: 52) zu bezichtigen. Mehrere Dialoge, besonders der *Philebos*, beweisen das Gegenteil.

¹⁷ Cf. bspw. Thiele 1991: 54.

¹⁸ „Der Staat, den Platon entwirft, ist ohne musische Vorbildung überhaupt nicht möglich, da selbst diejenigen, die zu Philosophen ausgebildet werden sollen, nach Platons Planung ein durch Erziehung gebildetes, solides charakterliches Fundament mitbringen müssen. Die Erziehung besteht aber in Gymnastik und Musik, wobei vor allem letztere für die charakterliche Ausbildung verantwortlich ist. Der wichtigste Teil der Musik ist die Dichtung. Würde die Dichtung wegen ihres Abbildcharakters entfernt, so fehlte mit der seelischen Erziehung die Grundlage für den ganzen Staatsentwurf.“ (Büttner 2001: 53)

würden, die Platon ablehnte. Selbst die Behauptung Thieles, dass Platon *alle* Formen von Mimesis verurteilt und in Folge nicht für die Erziehung und Unterhaltung in seinem Idealstaat zulasse, lässt sich der *Politeia* nicht (eindeutig) entnehmen.

In diesem Zusammenhang sei auf die Abhandlungen Stefan Büttners verwiesen, der versucht eine Kohärenz in den (scheinbar) widersprüchlichen Aussagen Platons aufzuspüren. Er geht dabei vom Befund aus, dass Platon „[i]m 10. Buch der *Politeia* [...] stark abwertend vom Dichter als Mimeten“ spreche, während er „etwa im *Ion* und im *Phaidros* [...] den Dichter als Enthusiasten, der eine besondere ästhetische Empfindsamkeit habe und gerade deshalb besonders gut dichte“ (Büttner 2001: 41), beschreibe. Der inspirierte Dichter, so Platon im *Phaidros*, lasse „den mit Hilfe des Verstandes dichtenden Regelpoeten weit hinter sich“ (Büttner 2001: 41). Büttner verweist darauf, dass bezüglich Sokrates' Kernaussagen über (mimetische) Dichtung im 10. Buch der *Politeia*, „die Dichterkritik der Bücher 2 und 3, die für die Erziehung nur einen Teil der Dichtung zulässt“ (Büttner 2001: 50), mit zu berücksichtigen sei.¹⁹ Dichtung sei demnach unbedingt in den Idealstaat aufzunehmen, aber nur „sofern sie Hymnen auf die Götter und Lobgesänge auf gute Menschen hervorbringe“ (Büttner 2001: 52).²⁰ Sokrates sage im 10. Buch der *Politeia*, genauso wie in den Büchern 2 und 3, „inwiefern die Dichtung auszuschließen“, aber auch, „inwiefern sie aufzunehmen“ (Büttner 2001: 52) sei.²¹ Die am Schluss des 10. Buches „genannten Götter und guten Menschen“ seien dazu „eine Kurzformel für das in Buch 2 und 3 ausgearbeitete Programm der Dichtung, das gute Charaktere favorisiert.“ (Büttner 2001: 52) Neben dem guten Dichter, der dem „Programm der Dichtung“ genug tut, gebe es den „mimetischen“²² Dichter. Er sei

ein Sonderfall des Meinenden, der, sofern er an einzelnen Instanzen die falschen Kriterien für einen guten oder schlechten, glücklichen oder unglücklichen Charakter abliest und daher mit falschen Meinungen dichtet, das, was einen guten bzw. glücklichen Charakter ausmacht, verzerrt und falsch darstellt, nicht ohne daß viele Menschen so töricht sind, den dargestellten Charakter für wirklich gut bzw. glücklich zu halten und so, durch die unbemerkte Übernahme falscher Handlungsprämissen während des Kunstgenusses, Schaden an ihrer Seele nehmen. Platons Kritik an der ‚mimetischen‘ Literatur richtet sich demnach nicht

¹⁹ Cf. auch Büttner 2004, 49.

²⁰ Das wird von Platon auch in *Nomoi* 665 c noch einmal aufgegriffen und bestätigt, wenn es als nötig erachtet wird, „daß jeder, Erwachsener und Kind, Freier und Sklave, Frau und Mann und überhaupt die ganze Stadt nicht aufhören, der ganzen Stadt Gesänge [...] vorzutragen [...] so daß den Sängern eine Unersättlichkeit nach und Lust an den Hymnen entsteht.“ (übers. Büttner 2004: 44) Im Übrigen scheint Aristoteles in der *Politik* mit Musaios einer Meinung zu sein, wenn dieser das besondere Wohlsein herausstreicht, dass das Singen in den Menschen erzeugt. (Cf. Pol. 1339 b 21-22)

²¹ Cf. auch Büttner 2004: 50.

²² Von Büttner so gehandhabt: Die Anführungszeichen bedeuten, dass es sich um den pejorativen und nicht den neutralen Gebrauch von Mimesis – die sich beide bei Platon finden – handelt. (Cf. Büttner 2001: 52).

prinzipiell gegen die Eigenart der Dichtung, ein Abbild zu sein oder zu illusionieren, sondern gegen Dichtung, deren Darstellung von der Erkenntnishaltung der falschen Meinung des Schriftstellers geprägt ist. (Büttner 2001: 55)

Büttners Untersuchung endet daher mit dem Ergebnis, dass Mimesis in „der *Politeia* nicht dichterisches Darstellen überhaupt und auch nicht die dramatische Darstellungsweise“ (Büttner 2001: 65) meint, sondern dichterisches Darstellen und das Drama im besonderen²³ nur insofern als „mimetisch“ (im peiorativen Sinn) gelten, insofern sie von dem oben skizzierten „mimetischen“ Dichter hervorgebracht sind. Eine Stelle in den *Nomoi* belegt, dass Platon – obgleich in Person des athenischen Hauptredners – die sokratische und seine eigene Art des Philosophierens bzw. seine „Dialogdichtung“ als schönste und beste Tragödie definiert.²⁴ Auch aus diesem Grund ist es unzutreffend, aus dem 10. Buch der *Politeia* zu folgern, Platon verbiete Dichtung generell.²⁵ Künstler und Dichter dürfen nur nicht ohne

²³ „Bei den Darstellungsweisen gilt in *Politeia* 2 und 3, dass dramatische Darstellungen – wegen ihrer vermuteten direkt anverwandeln Wirkung – auf die Verkörperung guter Charaktere eingegrenzt sind.“ (Büttner 2004, 49)

²⁴ „ἡμεῖς ἐσμὲν τραγωδίας αὐτοὶ ποιηταὶ [...] καλλίστης ἅμα καὶ ἀρίστης“ (Nomoi 817 b). Das Adverb ἅμα könnte eine bewusste Emphase Platons sein: wir, nämlich die Staatsphilosophen, sind nicht nur Dichter der schönsten Tragödie, sondern auch der besten – während die Dichter gemeinhin nur auf die Schönheit ihrer Dichtung achten und nicht auch darauf, ob sie hinsichtlich der Darstellung tugendhafter Handlung bestmöglich gestaltet ist (das ist der zentrale Vorwurf Platons gegen die alten Dichter und Platon weist in *Nomoi* 817 b explizit darauf hin, dass sich die Auszeichnung „schönstes Drama“ (τοῦ καλλίστου δράματος) nur erlangen lässt, wenn die Dichtung schön und gut (im Sinne von ἀρετή habend bzw. darstellend) sei – Platon wählte vielleicht auch deswegen die im Vergleich zur vor ihm vorherrschenden Hexameter- und Distichon-Dichtung unkünstlerisch und insofern unschön scheinende Dialogdichtung, um auch auf stilistischer Ebene zu unterstreichen, dass Schönheit für wahre Schönheit bzw. für τραγωδίαν τὴν ἀληθεστάτην nicht hinreichende Bedingung sei, sondern vor allem der Inhalt gut (im Sinne von ἀρετή habend bzw. darstellend) sein müsse); was das ausschlaggebende ist, wenn es darum geht gute von schlechter Dichtung zu unterscheiden. Da auch die Staatsschriften Platons eine bestimmte Form von Mimesis sind, und sich somit Platon selbst als mimetischer Dichter – nicht als „mimetischer“ Dichter im peiorativen Sinn (die vorgeschlagene Behelfslösung von Büttner Peiorativität durch Anführungszeichen zu markieren, ist nicht ideal) – begreift (ἡ πολιτεία συνέστηκε μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου (Nomoi 817 b)), zeigt deutlich, dass auch mimetische Dichter dem „Programm der Dichtung“ (Büttner 2001: 52) genüge tun können; wohl auch der enthusiastische Dichter des *Phaidros*.

²⁵ „Nirgendwo im 10. Buch [der *Politeia*; R.G.] spricht Sokrates davon, jede nur mögliche Dichtung angreifen zu wollen.“ (Büttner 2004: 54) „Platon will die formende Kraft des Gesanges und des Tanzes für die Stabilität des Idealstaates geradezu wieder verstärkt nutzbar machen.“ (Büttner 2004: 51) „Er beschwert sich über den Verfall bzw. die Vermischung der verschiedenen Lied- und Tanzformen (bes. Lg. 700-701). [...] Platon kritisiert die neue Musik und will die alte wiederbeleben, daher auch Platons Auseinandersetzung mit den musischen Darstellungsmitteln in R. 399-403.“ (Büttner 2004: 51, Fußnote 66) Umgekehrt verhält es sich bei der Dichtung, wo Platon „die traditionelle Dichtung [...] attackieren [will], insbesondere [...] die Tragiker und ihren Anführer Homer, weil sie sich bei ihren Darstellungen von Charakteren, mit denen man sich als Zuschauer oder Leser gerne identifiziert und die somit eine gewisse Vorbildfunktion besitzen, primär auf die Empirie bzw. den ‚Common Sense‘ beziehen. In der Empirie findet sich häufig eine Kultur der Klage und des Selbstmitleids, die Platon (im Gegensatz zu

vorangegangene ethische Reflexion x-Beliebiges, was ihnen vorkommt, nachahmen bzw. muss Dichtung philosophisch gereinigt sein²⁶: Es geht um eine gezielte Mimesis, der schon ein vorangehender Erkenntnisvorange zugrundeliegt²⁷, dann handle es sich nicht um eine peiorative Art von Mimesis.²⁸ Dass Dichtung in Hinsicht auf einen bestmöglich eingerichteten, gedeihenden und funktionierenden Staat hin zensiert wird, ist im Übrigen keine Eigenart Platons, sondern findet sich auch in Xenophon²⁹ und Aristoteles. Das fängt schon da an, wo Aristoteles in der *Poetik* „das Unglück der tragischen Person [...] als Konsequenz aus deren charakterbedingter Fehlhandlung“ (Büttner 2004: 47, Fußnote 56) dargestellt haben will³⁰, und setzt sich in der *Politik*³¹ fort, wo

sich Aristoteles im Rahmen der Jugenderziehung dafür aus[spricht], die jungen Menschen nur einer Auswahl von Literatur und musischen Mitteln auszusetzen, da sie sonst geschädigt würden; auch ihm muss also zugesprochen werden, dass er Kunst auf Verhaltenssteuerung prüfen will (Büttner 2004: 47, Fußnote 56).

Da für Thiele hingegen jede Dichtung und jede mit Kunst in Zusammenhang stehende Katharsis von Platon letztendlich abgelehnt wurde, sucht er eine von Platon (einzig) akzeptierte andere Form von Katharsis und findet, dass „die allein wahre κάθαρσις [...] für Platon in der im ‚Phaidon‘ dargestellten Übung geistiger Versenkung“ (Thiele 1991: 54) bestehe.

[F]ür Platon blieb die Philosophie als wahre Katharsis nicht allein auf den Moment des Todes beschränkt, sondern sie war als solche das echte Prinzip der Lebensgestaltung in allen ihren Ausdrucksformen. Ja, sie mündete sogar in eine radikale Reinigung des Staatsgebildes. Das bedeutet: die Selbstdefinition der Philosophie als Katharsis ist eine politische Definition. Platon forderte die philosophische Lebensführung (Thiele 1991: 83).

Aristoteles) auch und gerade in ihrer anziehenden künstlerischen Bearbeitung für höchst abträglich hält.“ (Büttner 2004: 53-54)

²⁶ Ein Tyrann beispielsweise ist – philosophisch gesehen – „in Wirklichkeit gar nicht glücklich, dies ist nur die Meinung der Masse und des ‚Common Sense‘.“ (Büttner 2004: 57)

²⁷ Ausgenommen davon sind die enthusiastischen Dichter, die auch ohne Wissen das Richtige treffen.

²⁸ Cf. dazu auch Büttner 2004: 52.

²⁹ Cf. *Cyr.* 2,2, wo fiktionales Erzählen gerechtfertigt wird, allerdings vor dem Hintergrund, dass auch „nach Xenophon die Geschichten die Zuhörer zum Guten anspornen [sollen]; also wird auch hier nach der Verhaltenssteuerung, die durch die Fiktion bewirkt wird, gefragt.“ (Büttner 2004: 48, Fußnote 56)

³⁰ Cf. *Poetik* 1453 a 7-10.

³¹ Cf. *Pol.* 1336 a 3 – 1337 a 7 und 1339 a 10 – 1342 b 34.

Wie die Katharsis in der *Poetik* des Aristoteles das Herzstück für den Rhetoriker Thiele ist – genauso wie für den Theaterwissenschaftler Girshausen „das eigentliche Ziel der Tragödienaufführung [in der Herbeiführung der Katharsis besteht]“ (Girshausen 2005: 164, Spalte 1)³² –, so stilisiert er dem analog die philosophische Katharsis bei Platon zum Kernprinzip der philosophischen, als der den Menschen bestmöglichen, Lebensgestaltung, ohne dafür triftige Belegstellen anzuführen. In der herausragenden Bedeutung der Katharsis für die dramatische Kunst inspiriert sich Thiele an Brecht, der sie als „von größtem gesellschaftlichen Interesse“ (Brecht GW 15: 240; nach Meister 1991: 5) bezeichnet. Das alleine hieße zwar noch nicht, dass die Katharsis der Dreh- und Angelpunkt oder gar das wesenhafte Charakteristikum schlechthin der antiken Tragödie gewesen wäre, bestärkt durch die Abhandlungen von Jacob Masen und Kommerell, kommt Thiele jedoch dazu die Katharsis „als das ‚Grundprinzip der Tragödie‘, als die Prämisse, die sämtliche anderen Konditionen und Bestimmungen involviert“ (Thiele 1991: 73, Fußnote 3), einzustufen. Gegen eine solch essentielle, exponierte Bedeutung der Katharsis ließe sich einwenden, dass Aristoteles erstens auf die Katharsis im Zusammenhang mit der Tragödie nur ein einziges Mal zu sprechen kommt und dass zweitens genauso gut – umgekehrt – die von Aristoteles gegebenen Bestimmungen der Tragödie zusammen automatisch bzw. in der Regel die Katharsis hervorriefen, sodass diese nur ein Produkt der Tragödie wäre, nicht aber deren Ziel, um dessentwegen die Tragödie überhaupt ersonnen und aufgeführt wurde; und auch nicht der Nexus bzw. die Prämisse, ohne die die anderen Elemente der Tragödie nicht sein könnten. Die Frage ist, ob die Tragödie ohne Katharsis nicht sein könnte bzw. ohne sie nicht Tragödie wäre, oder aber die „poetische“ Katharsis ohne die übrigen oder zumindest gewisse Elemente der Tragödie nicht sein könnte, oder aber – wie es mir scheint –, dass das eine jeweils ohne das andere nicht sein kann und die Frage nach einer Hierarchisierung der für eine Tragödie entscheidenden Momente daran – abseits der von Aristoteles selbst vorgenommenen Wertungen der Wichtigkeit der einzelnen Teile im Vergleich zu den anderen (bspw. Mythos wichtiger als Inszenierung) – ohnedies scheitern muss. Zudem ist mit der Feststellung der Wichtigkeit der Katharsis – die unbestritten sei – im Hinblick auf die Absicht festzustellen, was die Katharsis sei, nichts gewonnen.

Interessant ist schließlich die von Thiele zitierte Ansicht Opitzens, dass die Dichtung anfangs nichts anderes gewesen sei, als Medium des Berichts über göttliche Dinge.³³ Tatsächlich

³² Möglich, dass sich nicht nur Thiele, sondern auch Girshausen dabei an Kommerell inspiriert hat, dessen Katharsis-Kapitel im Werk *Lessing und Aristoteles* beginnt: „Es gibt [...] für Aristoteles gar keine Trennung zwischen einer Vollkommenheit des tragischen Kunstwerks in sich und der (sic) von ihr ausgehenden Wirkungen auf die Zuschauer, sondern das Wesen des tragischen Kunstwerks verwirklicht sich in der besonderen tragischen Erschütterung und wird aus dieser als seinem Artmerkmal abgeleitet.“ (Kommerell 1970: 63)

³³ Bereits Platon hat übrigens vor Aristoteles berichtende und dramatische Dichtung voneinander geschieden. „**Diegesis** bezeichnet Platon zufolge eine erzählte Geschichte im Vergleich zu einer dargestellten Handlung. Ist Diegesis der Modus der einfachen epischen Erzählung oder Rezitation, die der Präsentation der mythologischen Erzählungen dient und daher von Platon geduldet wird, setzt Mimesis die Anverwandlung der Sprache durch Schauspieler voraus.“ (Balme 2008: 51) Dem sei

wurde zwar (nicht-dichterische) Prosa im griechischen Sprachraum lange Zeit vor allem für Inventarlisten, Dokumente u. ä. verwendet; dies ist sogar schon in *Linear-B* bezeugt³⁴. Dichterisch wurde anfangs (bis vor Kallinos, Tyrtaios und Archilochos) hingegen vornehmlich über Sachen geschrieben, die mit Göttern zu tun hatten und insbesondere deren Genealogien und Geschichten berichteten: bei Homer insbesondere in Verbindung mit deren Kontakten zu Menschen.³⁵ So nennt auch Aristoteles in seiner *Metaphysik* Hesiod stellvertretend für πάντες ὅσοι θεολόγοι (Met. 1000 a 9).

1.3.2. *Katharsis bei Aristoteles*

Thiele führt Aristoteles' Bemerkung in *Metaphysik* 1000 a 18-19, darüber dass das innerhalb oder in der Weise des Mythos klug Ersonnene eingehender ernster Betrachtungen nicht wert sei, als Beleg dafür an, dass die Dichtung, und somit auch die Tragödie, für Aristoteles ihre theologische und politisch-pädagogische Dimension, die sie für Platon noch gehabt hatte, abgelegt habe.³⁶ Damit setzt Thiele voraus, dass Aristoteles mit μυθικῶς eindeutig auf die von den Dichtern verwendeten oder sogar von ihnen erdichteten Mythen und nicht etwa auf Volksmythen anspielte. Zudem würde der Umstand, dass die Dichter Mythen verwenden, die ontologisch und kosmologisch gesehen keine Erkenntnisfortschritte o. ä. garantieren können und für die in der *Metaphysik* angestrebten wissenschaftlichen Forschungen nicht bzw. kaum brauchbar sind, noch nicht bedeuten, dass die Dichtungen und Tragödien, die sich ihrer bedienen, nicht trotzdem eine theologische und vor allem eine politisch-pädagogische Relevanz haben konnten.³⁷ Für Thiele kann Homer von Aristoteles nur

beigefügt, dass Platon beileibe nicht alle epische Erzählung gutheißt oder akzeptiert, und schon gar nicht nur deswegen, weil sie Mythen wiedergäbe. Zudem gibt erstens auch die Tragödie größtenteils Mythen wieder, und ist zweitens auch die Epik keine nicht mimetische Gattung. Mimesis bedarf weder bei Platon noch bei Aristoteles der Darbietung durch Schauspieler.

³⁴ Cf. Michael Ventris / John Chadwick: *Documents in Mycenaean Greek*, Cambridge: Univ. Press., 1956

³⁵ Homer zeigte u. a. den Einfluss des Göttlichen auf die menschliche Sphäre auf und berichtete über die Eigenarten von und Hierarchien unter den Göttern. Er stellte diesen Hierarchien die menschliche Ebene als dadurch legitimes Spiegelbild gegenüber. Vielleicht liegt darin das innerste Motiv zum Dichten, Vortragen und schließlich zur Niederschrift der homerischen Epen unter den Peisistratiden: dass Unterfürsten, alternative Herrscherfamilien, Proletariatsführer oder Stammes- und Volksteile begannen, gegen die tradierte Ordnung und die momentane Herrscherdynastie aufzubegehren, sodass es „Homers“ Aufgabe wurde, aufzuzeigen, dass diese Ordnung insofern ihre Legitimität habe, als sie Spiegelbild der Ordnung unter den Göttern sei. Vielleicht gebrauchten die Peisistratiden den Namen und dadurch die Autorität des berühmten Dichters „Homer“ dazu, Teile dessen Dichtungen aufzugreifen und zu ihren dynastischen Gunsten zu manipulieren, sodass das, was wir an *Ilias* und *Odyssee* haben, eine zugunsten der Tyrannis allgemein und zugunsten der Peisistratiden im Speziellen manipulierte Fassung archaischer (Grundgerüst-)Dichtungen ist.

³⁶ Cf. Thiele 1991: 59.

³⁷ Der Gebrauch von Mythen konnte auch einen anderen bzw. weiteren Zweck haben. Der Tragiker nämlich musste wissen, welches Wissen das Publikum in die Aufführung mitbrachte. Nur so konnte er vermeiden, dass Anspielungen innerhalb der Tragödie ins Leere gingen. Wählte er bekannte, mythische Stoffe, konnte er relativ sicher sein, dass das Publikum Anspielungen verstünde, und dem Geschehen, das auf der Bühne ja nicht vollständig dargestellt wurde, folgen konnte. *Die Perser* von

aufgrund der Tatsache, dass er theologisch und politisch nicht mehr aktuell war, „als die Regeln der Kunst beherrschender ‚Techniker‘“ (Thiele 1991: 59), rehabilitiert werden. Gerade aber die Kunstfertigkeit war es, die auch Platon Homer nirgendwo absprach, sondern sie war es, weswegen ihn Platon nicht nur als „göttlich“ (wie Aristoteles in der *Poetik* 1459 a 30) bezeichnete, sondern sogar als ποιητικώτατον καὶ πρώτον τῶν τραγωδοποιῶν (*Politeia* 607 a 3). In Wahrheit rehabilitierte Aristoteles nicht Homer als Dichter, wie Thiele meint, sondern akzeptierte, im Gegensatz zu Platon, den gesamten Homer als der Rezeption durch die Polis-Bürger würdig und unschädlich; und diesbezüglich mag der Grund tatsächlich darin liegen, dass Homer eine andere politische bzw. pädagogische Relevanz für Aristoteles hatte als für den einen Idealstaat ersinnenden Platon.

Neben der von Thiele vertretenen Entpolitisierung der Dichtungen finde sich bei Aristoteles zudem auch eine verglichen mit Platon geänderte Funktion der Mimesis – „Mimesis [ist] nicht mehr eine Techne zur Erstellung falschen Scheins des Wahren [...], sondern die Kunst, eine Handlung durchdacht zu disponieren“ (Thiele 1991: 59) –, was, ebenso wie die Entpolitisierung, Auswirkungen auf die Bedeutung der Katharsis im Gesellschaftsgefüge bzw. im Publikum habe.

Denn wenn sich die Funktion der Mimesis ändert, muß sich auch die Funktion der mit der Mimesis in Zusammenhang stehenden Katharsis ändern. Kriterium dafür ist etwa, daß Aristoteles die Katharsis als unabhängig von der öffentlichen Tragödienaufführung beschreibt, da sie auch bei bloßer Lektüre der Tragödie erzeugt wird (*poet.* 1453 b 1ff.). [...] Die Katharsis ist in unbedenklicher Weise in die ‚Innerlichkeit‘ des Menschen zurückgenommen: sie ist nicht mehr Gefahr für die Polis, sondern gewährt eine ‚unschädliche Freude‘ (χαρὰν ἀβλαβῆ, *Polit.* 1342 a 16). Katharsis baut Erregungszustände homöopathisch und ohne jegliche Gefährdung ab. Sie hat keine der öffentlichen Sitte und Ordnung Gefahr bringenden Folgen (spielt aber auch nicht mehr vor, der kathartisch sich Abreagierende sei in der Verfassung göttlichen Ergriffenseins). Katharsis ist harmlos. Die Katharsis, für Platon noch Ursprung theologisch-politischer Verwirrung, ist für Aristoteles nur unschädliche ‚Bewegung der Seele‘ (κίνησις τῆς ψυχῆς, *Polit.* 1337 b 42), deren Wirkung er in Analogie zur Medizin als ἰατρεία τις (gleichsam ‚Heilung‘, *Polit.* 1349 [richtig wäre 1339; R.G.] b 17) beschreibt, die keine Aufwallung der Affekte (wie von Platon beanstandet), sondern sogar deren Beruhigung zur Folge hat (*Polit.* 1342 a 10ff.). Genaueres zur Katharsis (durch die Musik) führt Aristoteles in der *Politik* 1342 a 7-15 aus: Die Menschen werden durch Bewegungen stark ergriffen, während der heiligen Gesänge aber können wir beobachten, wie diese, sobald sie Töne vernehmen, die die Seele beruhigen, sich sammeln, als wenn sie Heilung (ἰατρείας) und Reinigung (καθάρσεως) erlebten. Genau dies geschieht auch den zu Jammer und Schauer und anderen Affekten Neigenden (τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὄλως

Aischylos (aber auch Phrynichos‘ nicht überlieferte Tragödie *Die Einnahme von Milet*) teilt insofern die Vorzüge der Mythen, als es darin um dichterisch bearbeitete Ereignisse der nahen Vergangenheit (die thematisierte Schlacht von Salamis fand 480 v. Chr. statt) ging, deren Einzelheiten dem athenischen Publikum noch gegenwärtig waren (das Werk wurde 472 v. Chr. aufgeführt).

παθητικούς), und alle erfahren Reinigung und angenehme Entladung (κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς). Die Katharsis ist hedonisch.“ (Thiele 1991: 61-62)

Platon sagt nirgendwo, dass Katharsis der (figürlichen) Aufführung bedürfe, weswegen die Deutung Thieles, dass sich mit der Funktion der Mimesis auch jene der Katharsis verändert hätte, zumindest unbewiesen bleibt, zumal Platon Dichtung allgemein Wirkung zuschreibt, also wohl auch bspw. „bei bloßer Lektüre der Tragödie“ bzw., wenn sie laut vorgelesen wird, wie ja auch Aristoteles forderte, dass sich die Wirkung der Tragödie auch bei bloßem Hören einstellen müsse.³⁸ Katharsis manifestiert sich auch bei Platon „innerlich“, gerade deswegen hängt sie mit den Affekten zusammen und wirkt an der Charakterbildung der Rezipienten mit – im schlechten wie im guten Sinne, je nachdem, welche Art von Mythos der Katharsis voranging bzw. sie auslöste. Von einer Rücknahme der Katharsis in die Innerlichkeit kann daher nicht gesprochen werden. Die Katharsis bleibt auch bei Aristoteles ein Phänomen, das vor allem dort auftritt, wo mehrere Menschen an einer Präsentation von Kunst partizipieren. Dass es daneben auch vorkommt, wenn sich Einzelrezipienten etwa einer Lektüre eines Tragödientextes oder eines Hymnus hingeben, wurde auch von Platon nicht bestritten. Aus dem Kontext heraus scheint Thiele statt „Innerlichkeit“ eher so etwas wie „Privatheit“ gemeint zu haben, aber auch dass Aristoteles die Katharsis entgegen Platon zu einem Privaterlebnis, das zwar in der Polis stattfände, jedoch paradoxerweise nichts mit ihr zu tun habe, lässt sich nicht stringent argumentieren. All das heißt nicht, dass Katharsis von Aristoteles nicht tatsächlich eine andere gesellschaftspolitische und sozialpsychologische Wirkung zugeschrieben wurde als noch von Platon. Es finden sich jedoch keine Anhaltspunkte dafür, dass die Weise, wie Dichtung auf ihre Rezipienten wirke, bei Aristoteles eine andere gewesen wäre, als bei Platon. Durch die Rezeption werden stets Affekte angesprochen, und auch, dass die in der Rezeption des Spannungsteils der Dichtung erzeugten Affekte dann bei Aristoteles ihre Katharsis erfahren, bedeutet nicht automatisch, dass die erlebte Rezeption von Dichtung nicht trotzdem auch der Ansicht des Aristoteles nach ethische Konsequenzen und Folgen für die Bildung des Rezipienten haben konnte. Ja, es ist nicht einmal gesagt, dass nicht auch Platon Aristoteles darin zugestimmt hätte, dass die erzeugten Affekte eine Katharsis erführen. Vielleicht gibt es bezüglich der Konzeption, wie Katharsis wirkte, zwischen Platon und Aristoteles gar keine gravierenden Unterschiede, sodass der Grund für die (scheinbar?) allgemeine Unbedenklichkeit der Katharsis bei Aristoteles im Gegensatz zur selektiven Ablehnung derjenigen Katharsis, die durch gewisse zu verwerfende Dichtungen ausgelöst werden, bei Platon, woanders gesucht werden muss: bspw. darin, dass Platon einen Idealstaat beschreiben wollte, wo alles getan werden sollte, damit sich jeder Staatsangehörige seinen Begabungen gemäß bestmöglich zugunsten des Gesamtstaates und mit stetem Hinblick auf dessen Wohl als sein oberstes Ziel entfalten sollte, ohne dass er durch verwerfliche Dichtungen negativ beeinflusst werden sollte;

³⁸ Cf. Poetik 1453 b 5.

während Aristoteles eine deskriptive Darstellung³⁹ der Katharsis mit den tragödienbesuchenden Athenern des vierten Jahrhunderts als Hauptprobanden unternahm, bei der es ihm nicht darum ging, diese durch Vorschriften oder gar geforderte Zensuren vor erzieherischem oder psychischem Schaden zu bewahren. Thiele selbst hatte ja zugestimmt, dass die *Poetik* nicht normativ sei, nichts vorschreiben wolle: warum sollte Aristoteles nur den Produzenten bzw. Künstlern keine Regeln, und nicht auch den Konsumenten bzw. Rezipienten keine Verhaltenskodizes aufoktroiert haben? Die Dichtung und die mit ihr verbundene Katharsis konnte auch bei Aristoteles ethisch relevant geblieben sein, was ihre Wirkung betraf, nur, dass Aristoteles selbst diese Wirkung nicht bewerten und kanalisieren wollte, wie Platon, sondern bei der wissenschaftlichen Momentaufnahme stehen blieb, ohne in die Erziehung der Staatsbürger durch moralphilosophische Überlegungen eingreifen zu wollen. In der *Poetik*, die eine *ars* ist, ging es vor allem um die Beschreibung der „Poesie“. Sie ist nicht Teil der ethischen und der politischen Überlegungen von Aristoteles, wie die *Ethiken* und die *Politik*, die aufeinander verweisen und zusammenhängen. Die *Politeia* hingegen wollte zeigen, wie ein Staat bestmöglich organisiert werden könnte, und war in ihrem Grundanliegen ethisch und politisch höchst ambitioniert. Deswegen bewertete Platon die Dichtung und auch die Katharsis ethisch und politisch, wohingegen Aristoteles dies in seiner *Poetik* unterließ. Die politische Bewertung der Kunst und Dichtung durch Aristoteles erfolgte dann in der *Politik*, wo er tatsächlich von einer *χαρὰν ἀβλαβῆ* (Pol. 1342 a 16) sprach. Jedoch nicht im Hinblick auf jede mögliche Katharsis bzw. auf die Katharsis allgemein, sondern mit Hinblick auf τὰ μέλη τὰ πρακτικὰ (Pol. 1342 a 15). Aristoteles stimmt wenige Zeilen früher der Einteilung in ἠθικὰ, πρακτικὰ und ἐνθουσιαστικὰ μέλη (Pol. 1341 b 34) zu. Die *χαρὰν ἀβλαβῆ* ist also nicht auch Charakteristikum der ἠθικὰ μέλη, um die es Platon wohl ganz besonders geht. Die ἠθικὰ μέλη aber sind es, die in vögllicher Weise der Erziehung dienen.⁴⁰ Das sind die am wenigsten Affekte wie ἔλεος und φόβος schür enden Lieder (στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστα ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον⁴¹), die in der dorischen Tonart komponiert sind (Pol. 1342 a 30), die in Übereinstimmung mit Platon bzw. Sokrates von Aristoteles als die für die Erziehung passendste Tonart angesehen wird, und die den Erstgenannten außerdem als die einzig echt hellenische Tonart gilt⁴²; wobei Aristoteles für die Erziehung von Kindern auch die lydische als altersgemäß für die Erziehung geeignet einstufte⁴³. Wo also andere als die ἠθικὰ μέλη oder auch mit moralisch verderblichen Motiven versehene Dichtungen, auch wo sie dorisch wären, für die Erziehung eingesetzt werden, dort könne – zumindest behauptet Aristoteles nirgends das Gegenteil – das Heranbilden von mutigen und guten Staatsbürgern sehr wohl in Gefahr sein, zu scheitern,

³⁹ Bezüglich der Kontroverse um Deskriptivität oder Normativität der aristotelischen *Poetik* und ihrer Teile sei verwiesen auf: Werner Söffing: *Deskriptive und normative Bestimmungen in der ‚Poetik‘ des Aristoteles*, Amsterdam: B. R. Grüner, 1981.

⁴⁰ Cf. Pol. 1342 a 28.

⁴¹ Pol. 1342 b 13-14.

⁴² Cf. Laches 188 d.

⁴³ Cf. Pol. 1342 b 30-31.

und die mit solch verderblichen μέλη und Dichtungen einhergehende Katharsis wäre demnach auch für Aristoteles schädlich und im Rahmen einer Charakterbildung ungeeignet.

Auch, dass jede Katharsis auf homöopathische⁴⁴ Weise und ohne jegliche Gefährdung Erregungszustände abbaue, lässt sich den aristotelischen Schriften nicht ohne Weiteres entnehmen. In der *Poetik* etwa spricht Aristoteles von Katharsis im Rahmen seiner Tragödiendefinition. Er geht dort weder darauf ein, ob eine Katharsis auch durch alle übrigen Dichtungsgattungen erzeugt wird, noch, ob es sich, wenn dem so wäre, überall um eine vergleichbare oder gar identische Form von Katharsis handle. Der Schlussteil der *Politik* gibt leider keinen Aufschluss darüber, ob durch die ἠθικὰ μέλη eine Katharsis erzeugt wird, noch auch ob und wie in ihnen Affekte auf ähnliche Weise wie in den Tragödien entstehen. Möglich wäre es, dass es im Bereich der ἠθικὰ μέλη zu gar keiner Katharsis kam, weswegen Platon sie als die für den Idealstaat passendsten Dichtungsmanifestationen erachtete. Genauso wäre aber möglich, dass es genauso bei ihrer Rezeption zu einer Katharsis kam, es sich jedoch entweder um eine andere Art von Katharsis handelte, oder aber um dieselbe, nur dass ihr vorangehend eben von Platon geduldete Affekte – und nicht ἔλεος und φόβος – erregt wurden. Der uns überlieferte Textbestand erlaubt uns keine abschließende Entscheidung für eine dieser möglichen Optionen. Es kann nicht einmal sicher gesagt werden, dass Katharsis allgemein und immer mit Erregungszuständen zu tun haben müsse. Genauso wenig gibt es eine zureichende Belegstelle dafür, dass zwischen den vor und den im Zuge der Katharsis involvierten Affekten (stets) ein homöopathisches Verhältnis bestünde. Desweiteren wäre es seltsam, wenn bei Aristoteles aufgrund geänderter politischer Konstellationen plötzlich jede Form von Katharsis moralisch, seelenhygienisch und aus der Perspektive jeglicher Staatsräson her gesehen keine Gefahr mehr für das Wohl des Rezipienten oder des Staates darstellen sollte, wo noch bei Platon Katharsis, wie Thiele selbst meint, allgemein oder zumindest gewisse Arten von Katharsis negiert werden mussten, weil sie eben einen negativen Effekt auf die Charakterbildung hatten. Thiele scheint hier vor allem zu übersehen, dass Platon wohl nicht die Katharsis, sondern – wenn überhaupt – gewisse mit ihr im Zusammenhang stehende Affekte für schädlich gehalten hat.⁴⁵ So ist auch die Behauptung, dass die Katharsis bei Platon Ursache theologisch-

⁴⁴ Diese Bezeichnung für die Heilung/Behandlung von ἔλεος und φόβος und ihresgleichen durch ἔλεος und φόβος ist seit den an Bernays anschließenden Katharsis -Diskursen gebräuchlich und wird auch von Thiele (cf. Thiele 1991: 46) verwendet.

⁴⁵ Mir scheint, dass Platon nichts gegen die Katharsis an sich hat, sondern nur gegen gewisse Dichtungsinhalte und Formen der μουσική, die gewisse negative Affekte hervorrufen. Dass danach im Zuge der Katharsis diese Affekte wieder, ohne dass die Seele Gefahr nimmt, abgebaut würden, braucht Platon gar nicht mehr interessiert zu haben, weil die Seele des Staatsbürgers eben schon vor der Katharsis mit den negativen Affekten vertraut wurde, und sie ihn daher auch nach deren Abbau durchaus immer wieder befallen können. Es ist eben für eine Kriegermoral (mit die wichtigsten Gesetze in Platons Staatsentwurf werden in Hinblick auf Kriegssituationen entworfen: cf. *Nomoi* 628 e), wie sie v. a. die Wächter in Platons Idealstaat haben müssen, ein Problem, wenn in „schlechter“ Dichtung, Helden und Götter vorgeführt werden, wie sie Furcht und Mitleid empfinden. (In Aischylos' *Orestie* findet sich in *Agamemnon* 1-21 eine ambivalente Stelle, wo sich der dort sprechende

politischer Verwirrung war, nicht haltbar: Dass es jedoch Dichtungen gab, die eine solche Verwirrung hervorrufen konnten, und dass es sich dabei um Dichtungen handelte, im Zuge deren es auch zur Katharsis kam, das könnte mit Recht behauptet werden. In *Politik* 1337 b 42 steht nichts davon, dass mit der dort zitierten Bewegung der Seele die Katharsis gemeint sei, noch auch, dass diese Bewegung (auch moralisch und staatstragend) unschädlich sei. Ebenso wenig ist in *Politik* 1339 b 17 von der Katharsis, sondern von der Erholung als einer Art Heilung die Rede. Strittig bleibt auch, ob das ὄσπερ in *Politik* 1342 a 10 bedeutet, dass die Wirkung der ἰερά μέλη einer ἰατρεία und einer κάθαρσις nur ähnelt, in Wahrheit aber keine ist, oder ob auch bei dieser eine κάθαρσις wie in der Tragödie stattfindet; worauf der Kontext hinweist, wenn es im Folgesatz heißt, dass auch in denen, die bemitleiden oder sich fürchten eine (Form von) Katharsis entstehen kann und eine durch ἡδονή ausgelöste oder zumindest durch sie begleitete Erleichterung. Auch wenn danach von den πρακτικὰ μέλη und zuvor von den ἰερά μέλη die Rede ist, bleibt an dieser Stelle ungewiss, in welchem Rahmen den Bemitleidenden und den sich Fürchtenden die Katharsis und die Erleichterung entstehen und wodurch und wie sie ausgelöst werden, sowie in welchem Verhältnis Katharsis und Erleichterung zueinander stehen. Dass nicht nur die Erleichterung, sondern auch die Katharsis hier und gar generell hedonisch sei, beweisen die von Thiele zitierten Stellen keineswegs. Ebenso wenig tätigt Aristoteles eindeutige Aussagen dazu, dass die Katharsis allgemein und immer eine Art Heilung sei, und dass die im Zuge der Dichtung und Kunst empfundene Katharsis von „der enthusiastischen Katharsis her“ (Thiele 1991: 62, Fußnote 2) abgeleitet sei.⁴⁶

Wächter des Wachens überdrüssig zeigt und Angst artikuliert, andererseits scheint es v. a. das Warten zu sein, dessen er überdrüssig, und die Angst eher Sorge zu sein, seiner Aufgabe nicht gerecht zu werden, wenn er einschläft und dadurch die wichtigen Feuerzeichen versäumt.) Dadurch fühlen sich die Staatsbürger nämlich darin, dass sie solche Affekte selbst (etwa in Kriegs- und Notsituationen) empfinden dürfen, legitimiert. Bürger, die in Folge Furcht (vor dem Feind) und Mitleid (mit dem Feind und sich selbst) ohne Scham und vor den Augen aller, insbesondere der Jugend, ausleben, können den Bestand und jedenfalls die Ordnung eines Staates gefährden. Vielleicht haben, wenn auch vielleicht nur der Ansicht Platons nach, die in gewissen Tragödien, die im Laufe des Peloponnesischen Krieges aufgeführt wurden, erregten Affekte tatsächlich negativ auf die Kampfmoral und das Ausharren der Athener gewirkt, wohingegen die Spartaner, die auch noch im fünften Jahrhundert mit den Kampfparänesen eines Tyrtaios in Verbindung gebracht worden sein könnten, schließlich militärisch reüssierten. Tyrtaios wird von Platon – ein Einwand mehr gegen die unhaltbare These, er sei ein Kunstfeind und lehne Dichtung kategorisch ab – mit den Attributen θεϊότατος, σοφός und ἀγαθός (Nomoi 629 b-c) versehen. In der Verehrung von Tyrtaios, der als einziger in Elegien auch dorische Elemente verwendete, könnte der Grund für die Ansicht liegen, dass die dorische Tonart, die erzieherisch wertvollste sei (cf. Pol. 1342 a 30).

⁴⁶ Von Kommerell wurden beide Überzeugungen vertreten: „Wenn auch rein grammatikalisch eine doppelte Auslegung möglich ist, so erzwingen drei Gründe die Auffassung des Genetivs als eines Genitivus separativus: die Vorgeschichte des Wortes κάθαρσις und der damalige Wortgebrauch, ferner die psychologisch-anthropologische Auffassung, die Aristoteles von der tragischen Wirkung als einem Naturprozeß hat, und endlich die ganz eindeutige Verwendung desselben Begriffs in einer Stelle der Politik des Aristoteles (Schluß des Buchs 1341b 19ff.), wo die von Natur zum

Thiele beschreibt Katharsis und Bildung als zwei völlig getrennte Bereiche, die nichts miteinander zu tun haben: „κάθαρσις ist zu trennen von μάθησις und παιδεία.“ (Thiele 1991: 78) Dass Katharsis nicht ident ist mit Lehre, Erziehung und Bildung ergibt sich schon aus dem Namen bzw. Begriff. D. h. jedoch nicht, dass sie nicht alle bis zu einem Grad und auf bestimmte Weisen aufeinander wirken würden. Der durch die παιδεία mitgeprägte Charakter wird etwa damit zusammenhängen, ob sich jemand überhaupt Katharsis aussetzt und in welchen Kontexten er sich (welcher) Katharsis aussetzt. Außerdem ist es wahrscheinlich, dass die jeweils erfahrene παιδεία Einfluss hat auf die konkrete Wirkung oder zumindest Folgewirkung von Katharsis. Andererseits wiederum können sich Katharsiserfahrungen auf die Lebensführung, den Charakter und insofern auch auf die παιδεία auswirken. Da zu behaupten, dass „Katharsis im Wesen unpädagogisch“ (Thiele 1991: 79) sei, verschleiert die möglichen Wechselbeziehungen von Kunst und Bildung. Diese Behauptung Thieles war wohl Konsequenz davon, dass er zuvor Max Kommerell darin rechtgibt, dass Bildung „ihrem Wesen nach ‚nicht kathartisch, sondern ethisch‘“ (Thiele 1991: 64) sei.

Erst in seinem Kapitel über die Rezeption der aristotelischen *Poetik* durch Schiller bringt Thiele, unter Rückgriff auf Lausberg und Kommerell, auf den Punkt, was Katharsis, seiner Ansicht nach, für Aristoteles gewesen sei.

κάθαρσις („Reinigung“) also ist eine in Analogie zur Medizin verstandene, mit einer spezifischen Lust verbundene Beruhigung (Versöhnung, Ausgleich, Entladung, Abreaktion) der Affekte (πάθη) φόβος und ἔλεος, eine ‚homoeopathische Hygiene der Seele‘. [...] Erzeugt werden die genannten Affekte – und nur die genannten Affekte, nicht, wie Shellens meint, die Leidenschaften überhaupt – durch das φοβερόν und ἐλεεινόν des Dargestellten [...], wobei das phoberón und eleeinón an Situationen und Charaktere gebunden sind. Das Maß von Situationsspiel, Knotenschürzung und Charakterpsychologie, kulminierend in Anagnorisis und Peripetie, ist Maß der Katharsis. [...] Erst die innerhalb eines Ordnungsgefüges geschehende Metabasis erzeugt und löst Spannung (Thiele 1991: 108-109).

Thiele vereinigt in diesen Bestimmungen die in seinem Aristoteles-Kapitel aufgestellten Behauptungen, bezüglich deren Widerlegung auf die oben genannten Ausführungen verwiesen sei. Katharsis sei eine Reinigung⁴⁷, in Analogie zur Medizin soll sie stehen (siehe die unbewiesene Annahme, dass ἰατρεία und κάθαρσις quasi dasselbe seien, oder dass die erste zumindest der Effekt der zweiten sei) und eine spezifische Lust soll mit der Katharsis einhergehen (Aristoteles spricht zwar von einer bestimmten Lust, die bei der Betrachtung

Überschwang Neigenden durch die heiligen Melodien in ihrer Gefäßtheit wiederhergestellt werden und der Vorgang der Reinigung als ein Heilungsvorgang erklärt wird.“ (Kommerell 1970: 66)

⁴⁷ Was das Reinigungsmittel sei, wird nicht erklärt; oder sollte Thiele gar gemeint haben, dass dieses die Katharsis selbst sei, das Reinigende und der Vorgang also ident sein?

von *μυήσεις* entstünde, nicht jedoch dezidiert davon, dass die tragische Katharsis mit einer Lust verbunden sei). Mit der Übersetzung von Katharsis als „Reinigung“ scheint Thiele nicht (ganz) einverstanden zu sein und sieht in der Katharsis stattdessen eine Beruhigung, eine Versöhnung, einen Ausgleich, eine Entladung und eine Abreaktion. Die Affekte φόβος und ἔλεος werden laut Thiele also nicht vollständig entfernt (gereinigt), sondern nur beruhigt, mit den vorher empfundenen gleichartigen Affekten versöhnt, in eine der Seele bekömmliche Balance gebracht – die Katharsis kann sie aber auch entladen (also in einem ruckartigen Vorgang – nicht in einem allmählichen wie bei der Reinigung – vollständig entfernen) oder sie können abreagiert werden (wie das funktionieren soll, teilt Thiele nicht mit). Mit dem Wort Katharsis möchte Aristoteles also, laut Thiele, viele Vorgänge bezeichnen und nicht den einen der Reinigung. Thiele sagt auch nicht, ob Katharsis all das zugleich ist, was er meint, das sie ist, oder ob sie je nur eines ist. – Wovon abhängt, was sie von den fünf Bestimmungen gerade konkret ist, hätte er dann jedenfalls nicht mitgeteilt. – Bewirkt die mannigfache Katharsis bei Thiele schließlich Vieles (und auch Verschiedenes) oder vordergründig nur Eines, wie es die Reinigung tun würde? Was wird bei Thiele durch die Katharsis „ausgeglichen“ oder „versöhnt“ φόβος mit φόβος und ἔλεος mit ἔλεος oder φόβος mit ἔλεος? Haben diese beiden Affekte, um die es laut Thiele bei der Katharsis allein geht, zueinander einen engen Bezug und muss das eine durch das andere „ausgeglichen“ werden, um die Seele gesund zu halten? Alles Fragen, auf welche die Katharsis-Konzeption Thieles die Antworten schuldig bleibt. Die Katharsis soll homöopathisch wirken, d. h. wohl, sie selbst ruft φόβος und ἔλεος in einer gewissen Dosis hervor, um damit die zuvor entstandenen schädlichen Affekte φόβος und ἔλεος unschädlich zu machen. Aristoteles sollte also die schädlichen Affekte, die die Tragödien erzeugen oder zumindest verstärken, dadurch, dass er gegen Platon feststellt, dass sie zwar wirklich entstünden oder verstärkt würden, jedoch durch die Katharsis wieder unschädlich gemacht würden, entschuldigen bzw. rechtfertigen!? Die Tragödie für Aristoteles also im Effekt ein Nullsummenspiel? Wenn die hervorgerufenen Wirkungen (auf die Affekte) die Tragödienaufführung nicht überdauern, dann ließe sich doch von einer (nachhaltigen) Wirkung der Tragödie, wie sie in der Nachfolge des Aristoteles über Jahrtausende oft propagiert wurde, gar nicht sprechen, was hieße, dass das *prodesse* aus dieser Sicht schon einmal wegfällt, und bestenfalls noch das *delectare*, um es mit Horaz auszudrücken⁴⁸, die Tragödie als Kunstgattung rechtfertigen könnte. Oder sollte die Tragödie, entgegen Thieles Überzeugung, dass Katharsis und Bildung sich quasi ausschließen, doch zumindest Lerneffekte zeitigen, die über den Tragödienbesuch hinaus wirken? Nein, das von Lausberg übernommene Zitat von der Katharsis als „Hygiene der Seele“⁴⁹ deutet schon darauf hin, dass Thiele meint, dass sich der Vorgang des Affektenschürens- und beruhigens positiv auf die psychische Gesundheit auswirkt, wodurch der Katharsis und mit ihr der Tragödie doch auch noch ein Nutzen

⁴⁸ Cf. *Ars Poetica* 333.

⁴⁹ Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Franz Steiner, 1990, 590 (§ 1222).

zugeschrieben werden könnte, der einzig in der Erholung der Tragödienbesucher von deren Alltagsmühen und Sorgen liegen soll.

Sämtliche kathartischen $\mu\acute{\epsilon}\lambda\eta$ haben keinen Wert für die Erziehung. [...] Im Falle eines längerfristigen Einflusses käme das Gebiet der Pädagogik als mögliches Feld der Ausstrahlung der Tragödie in Betracht, welche dann in den Problembereich der Politik hineinragen würde – und so stellt sie Aristoteles auch in seiner ‚Politik‘ in dieser Hinsicht auf den Prüfstand: Der Erfolg der Tragödie und ihrer Katharsis ist in keinem Falle auf dem Sektor der Erziehung zu suchen – ihr Wirkungsfeld ist die Seelenhygiene, ist die Erholung. Da sie mögliche erzieherische Inhalte gerade wiederaufhebt, kann ihre genuine – und durchaus staatsdienliche – Aufgabe nur darin bestehen, durch Unterhaltung und Erholung ($\pi\alpha\iota\delta\iota\acute{\alpha}$ καὶ ἀνάπαυσις) die unumgängliche und nützliche Erleichterung von des Tages Müh und Unrast, den alltäglichen Sorgen und der Rastlosigkeit des Berufes zu bieten. (Thiele 1991: 115)

Wo Schiller das Drama als zur moralischen Anstalt machte, soll es, laut Thiele, für Aristoteles eine Art Rehabilitationszentrum und Kur für an psychischen Leiden und schädlichen Affekten Laborierenden oder auch nur für Gestresste und Sorgengeplagte gewesen sein.

Reue des Mörders war – entgegen christlichem Glaubensverständnis – zur vollkommenen Katharsis nicht vonnöten. Schuldbewußtsein und sittliche Empfindungen waren keine Elemente der antiken Kathartik. Dementsprechend ist auch die Aristotelische ‚Anstalt zur Katharsis‘ eben keine moralische, das Theater wird [...] nicht [...] zur ‚sittlichen Besserungsanstalt‘. Katharsis dient nach Aristotelischen Begriffen ausschließlich der Erholung von der Anspannung des Tags: $\pi\rho\delta\varsigma\ \tau\eta\nu\ \tau\eta\varsigma\ \sigma\upsilon\sigma\tau\omicron\nu\acute{\iota}\alpha\varsigma$ [richtig: $\sigma\upsilon\nu\tau\omicron\nu\acute{\iota}\alpha\varsigma$; R.G.] ἀνάπαυσιν (Arist. Politik 1341 b 41). Die $\pi\acute{\alpha}\theta\eta\ \lambda\upsilon\pi\rho\acute{\alpha}$, i. e. phobos und eleos, werden abgefertigt: $\pi\alpha\iota\delta\epsilon\acute{\iota}\alpha \neq \acute{\kappa}\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma$, aber $\acute{\kappa}\acute{\alpha}\theta\alpha\rho\sigma\iota\varsigma \triangleq \pi\alpha\iota\delta\iota\acute{\alpha}$.“ (Thiele 1991: 116)

An der zitierten Stelle 1341 b 41 sagt Aristoteles zuvor – im selben Satz –, dass die $\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\eta}$ mehrere Nutzen habe, beginnt mit einer Aufzählung, und endet diese schließlich damit, dass $\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\eta}$ auch den Nutzen haben könne, Erholung/Rast von der Anspannung zu leisten. Aristoteles betont, dass sie (von der Katharsis ist überhaupt nicht die Rede!) gerade nicht ausschließlich der Erholung diene. Schuldig bleibt Thiele insbesondere die Erklärung, wie die Zusammenführung von Katharsis als Entspannung von den Alltagsorgen, so als wären es diese Sorgen, die bei der Katharsis (mit)entladen würden, und die Erzeugung des

φοβερὸν und des ἐλεεινὸν innerhalb der Tragödie und deren Entladung in der(selben?) Katharsis⁵⁰ funktionieren soll.

Wie heftig die Katharsis ausfällt, hängt für Thiele von den in der Tragödie dargestellten Situationen, den Handlungsverknüpfungen und den Charakteren der Dargestellten ab, die schließlich in einer Anagnorisis⁵¹ und Peripetie gipfeln, in deren Folge sich die Katharsis ereignet. Durch die Anagnorisis und Peripetie wird also der bereits vorhandene bzw. durch die Tragödie bis zur Peripetie bereits erzeugte, und im Rezipienten eine psychische Anspannung verursachende φόβος- und ἔλεος- Haushalt, in der Regel dadurch, dass sich die befürchteten Ereignisse bewahrheiten und die bemitleideten sich als tatsächlich und vollends bemitleidenswert manifestieren, durch noch mehr φόβος und ἔλεος zum Kulminieren und zugleich zum Kollabieren gebracht, was sich als eine Beruhigung der Affekte deuten ließe; das Quantum mehr an φόβος und ἔλεος, das durch die Peripetie entstand, als homöopathische Dosis, und die Katharsis als die eingetretene Heilung. Die durch den Mythos hindurch stattfindenden Handlungswenden und Veränderungen zum Guten oder Schlechten erzeugen die Spannung, die dann durch die Peripetie, als eine Sonderform der Metabasis, bis zum Bersten überspannt wird: danach folgt die Katharsis.

In den Worten Furcht und Mitleid sind künstlerische Aufregung, Erregtheit und Spannung der Pathetikoī verfaßt. Die Spannung der Zuschauer wird gelöst. In der Tragödie ist es die Katharsis, die dies bewirkt: die Tragödie evoziert ‚Spannung und Entladung der Affekte im Zuschauer‘; die Pathē werden abgespannt. (Thiele 1991: 111)

Was die Katharsis genau ist und was sie mit φόβος und ἔλεος konkret tut, sagt Thiele nicht. Es wäre denkbar, dass für ihn das „homöopathische Quantum“ ἀφ' φόβος und ἔλεος schon direkt mit ihr und nicht mehr mit der Peripetie zu tun hat, sonst würde er sie wohl mit Lausberg nicht als „homoeopathische Hygiene der Seele“⁵² bezeichnen. Zugleich scheint sie aber auch der Prozess zu sein, der φόβος und ἔλεος zum „Abklingen“ bringt, solange bis ein Gleichgewicht der Seele bzw. ihres Affektenhaushaltes wieder hergestellt ist. Warum die Katharsis nur mit φόβος und ἔλεος und nicht etwa auch mit Zorn als einem der maßgeblichen übrigen πύθη zu tun hat, wird daran liegen, dass φόβος und ἔλεος eben genau die Affekte sind, die durch das Rezipieren der Tragödie hervorgerufen werden, wohingegen niemand der Tragödienrezipienten Ödipus, Antigone und nicht einmal Xerxes gezürnt haben wird. D. h. jedoch nicht, dass es nicht auch eine Katharsis geben könnte, die in

⁵⁰ Cf. Thiele 1991: 108-109.

⁵¹ Wenn Daniel Hug behauptet, dass bei der Anagnorisis „ein Wiedererkennen von Personen stattfindet, meistens so, daß das Verhältnis mehrerer Personen zueinander sich bedeutsam verändert“ (Hug 2004: 14), so lässt er unerwähnt, dass dies Wiedererkennen mittels Gegenständen (cf. Euripides' *Iphigenie bei den Taurern* 727 ff.) bzw. spezifischer Merkmale erfolgen kann.

⁵² Cf. Fußnote 49.

anderen Situationen als einer Tragödienrezeption auftretend, nicht auch mit anderen Affekten, wie etwa Zorn, zu tun haben könnte.

Zur Voraussetzung der Katharsis bemerkt Thiele, dass sie sich nur einstelle, wenn die Handlung stringent sei.

Die peripetale Umwendung, die vom Glück ins Unglück oder vom Unglück ins Glück geht, gehorcht einer Logik des Geschehens, die gerade dadurch, daß sie sich innerhalb eines Systems der Notwendigkeit vollzieht, beim Betrachter Katharsis hervorruft. Die gesetzmäßige Entwicklung der katharsis-bewirkenden Handlung läßt sich beschreiben durch die Termini *Steigerung* und *Spannung*. (Thiele 1991: 110)

Zum einen liest man von dieser Voraussetzung der Katharsis bei Aristoteles selbst nichts, zum anderen ist es empirisch gesehen so, dass neuzeitliche Leser inhaltlich manche Tragödie intellektuell nicht wirklich nachvollziehen können, sich jedoch bei ihnen trotzdem ähnliche die Lektüre begleitende Gefühlsverläufe einstellen (vielleicht sogar das oder Ähnliches auftritt, was Aristoteles mit Katharsis meint), wie beim Lesen von *Ödipus* und *Antigone*, sodass eher davon auszugehen ist, dass wenn es sich um eine Tragödie handelt, es auch zu einer Katharsis kommen kann. Obgleich ob eine solche eintritt, wohl von der Disposition und Konzentration des Rezipienten, ihre Intensität insbesondere auch von der Qualität des Mythos und seiner konkreten Darbietung mit abhängen wird.

Thiele geht schließlich soweit, der Katharsis eine zentrale Bedeutung für die Erlangung der *εὐδαιμονία* zuzuschreiben.

In der Katharsis gelangt die Seele zu ihrer wahren Tugend, und nur über diese vermag der Mensch auch in den Zustand der Glückseligkeit zu gelangen, und nur als glückseliger ist der Mensch ein nützliches Mitglied der politischen Gemeinschaft. Insofern ist Katharsis also kein nur ästhetisches, sondern auch ein ethisches Phänomen, insofern dient sie dem besten Staat. [...] Die die Affekte ausgleichende Katharsis also bringt uns zu uns selbst, gibt uns ‚unser individuelles Sein‘ zurück, versöhnt uns, wenn auch nur für kurze Zeit, mit dem Leben; diese Funktion der Kunst hat, aus soziologischer Sicht, eminente Relevanz, gerade wegen ihrer ethischen Neutralität. (Thiele 1991: 117-118)

Wo Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* also mehrere Bücher darauf verwandte, darzustellen, was tugendhaft sei und wie man es zur *εὐδαιμονία* bringen könnte bzw. was sie sei, behauptet Thiele, dass es dafür nur einer Sache bedürfe, nämlich der unmittelbar eigentlich gar nicht in den Bereich des Ethischen fallenden Katharsis. Aristoteles selbst hat

jedoch über eine solche Funktion der Katharsis in seinen ethischen Schriften nichts gesagt, ja von Katharsis dort überhaupt nicht geredet. Die Indizien sprechen also gegen eine Interpretation, die der von Thiele selbst als ästhetisches (und andernorts auch als psychologisches bzw. psychosomatisches) Phänomen (anstatt richtiger als Wirkung) eingestuftes Katharsis das Vermögen zuschreibt, das in den ethischen Schriften des Aristoteles dargelegte Ziel, die εὐδαιμονία, mittels Dichtung und dramatischen Aufführungen erreichen zu können. Das heißt nicht, dass Dichtung und Kunst ganz allgemein nicht ästhetische Wirkungen hervorrufen können, die in den ethischen Bereich hineinwirken oder zumindest mittelbar auf das ἦθος Einfluss nehmen können, ebenso wenig heißt dies, dass die Katharsis vom Bereich der Ethik abgeschnitten wäre⁵³ und ethisch neutral wäre⁵⁴: Für die εὐδαιμονία kann sie jedoch nicht zuständig sein. Wie Thiele im obigen Zitat⁵⁵ bemerkt, hat die Katharsis nur eine recht ephemere Wirkung und kann daher auf die Tugend, die mit Gewohnheit und andauerndem Habitus zu tun hat, nicht nachhaltig wirken. Das Wesen der εὐδαιμονία wiederum ist, aus konstantem richtigem Handeln, d. h. aus einer durch die ἀρεταί geprägten ἔξις, zu resultieren. Es ist hingegen richtig, dass Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* „am Beispiel von Furcht und Mut klar[macht], wie ein richtiges Maß der Empfindungen Vorbedingung für vernünftige Verfassung der Psyche ist.“ (Thiele 1991: 117) Dass Aristoteles jedoch dort nirgends von Katharsis spricht, könnte gar bedeuten, dass Katharsis eben nicht – wie Thiele mit Lausberg⁵⁶ meint – mit einem ἡδονή bewirkenden Ausgleich der Affekte⁵⁷, zumindest mit keinem dauerhaftem, zu tun hat – ganz sicher aber nichts mit εὐδαιμονία. Wohl aber kann die Tatsache, dass im Kontext der ethischen Schriften nirgends auf die Katharsis eingegangen wird, als Argument dafür herangezogen werden, dass die Kunst, und insofern auch die durch sie bewirkte Katharsis, tatsächlich nichts mit dem ethischen Bereich zu tun hat, und mit dem politischen Bereich nur soweit am Ende der *Politik* dargestellt worden.

1.3.3. Katharsis bei Brecht

Der Blick auf die Katharsis-Interpretation von Brecht bzw. auf deren Interpretation durch Thiele lohnt nicht zuletzt deshalb, weil Brecht dort über die psychologischen Grundbedingungen sinniert, ohne die – seines Erachtens nach – Katharsis nicht entstehen könnte. Brecht stellt sich die Frage, wie sich der antike Zuschauer, der Dramen bzw. die Tragödie im Speziellen betrachtete, rezeptiv verhielt.

⁵³ Cf. Thiele 1991: 117.

⁵⁴ Cf. Thiele 1991: 118.

⁵⁵ Cf. auch Thiele 1991: 63.

⁵⁶ „Das Publikum der Tragödie wird nicht in einem zur Aktion (Urteilsfällung) drängenden Pathos-Spannungszustand entlassen, sondern in einem ἡδονή-Zustand <...> befriedigten Affekt-Gleichgewichts“ (Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart: Franz Steiner, 1990, 590 (§ 1221)).

⁵⁷ Cf. Thiele 1991: 117.

Die Präsenz des Dramas als Mimesis [...] läßt sofort die Frage nach ihrer Wirkkomponente, der Katharsis, aufkommen. Diese Wirkung umreißt Brecht zuerst einmal vom Modus der Rezeption des Dargestellten her: das Schauspiel wird aufgenommen per Einfühlung in den Schauspieler und via Schauspieler in die Dramenfigur.⁵⁸ Zwar vermutet Brecht, daß die Einfühlung zu Zeiten des Aristoteles eine andere gewesen sei als Sicheinfühlen ins Individuum zu Zeiten des Hochkapitalismus; dennoch sei anzunehmen, daß die Grundlage der Katharsis irgendeine Modalität von Einfühlung war.⁵⁹ (Thiele 1991: 71) Ein Drama, das sein ihm spezifisches Telos auf dem Wege der Einfühlung erreichen will, ein Drama also, das die Rezeptivität des Zuschauers als Einfühlung = Identifikation aktiviert, bezeichnet Brecht als aristotelisch. [...] Nichtaristotelische Dramatik ist demnach definiert als ‚nicht auf Einfühlung ausgehende Dramatik‘.⁶⁰ (Thiele 1991: 73)

Brecht wollte mit seinem nicht-aristotelischen Ansatz nie die aristotelischen Theorien Lügen strafen, sondern nahm sie, ganz im Gegenteil, als authentische Beschreibungen dessen, was in den meisten Dramen-Zuschauern in der Vergangenheit, vor Brecht selbst, in der Regel

⁵⁸ Die Wirkung ist für Brecht von der Art der Ausführung des Schauspiels durch den Schauspieler nicht wenig abhängig, insofern sie maßgeblich für den Performancetext (= „die der Inszenierung zugrundeliegende Interpretation und jede mögliche Betrachtung, die vom Zuschauer darüber angestellt werden kann“ (Schechner 1990: 33)) ist. Er fordert deswegen etwa eine „Distanz zwischen Darsteller und dargestellter Person“ und „fand für die Praxis seiner Schauspieler ein Vorbild im chinesischen Theater. [...] ‚Der chinesische Artist‘, so Brecht, „verzichtet auf die restlose Verwandlung. Von vornherein beschränkt er sich darauf, die darzustellende Figur lediglich zu zitieren. Aber mit welcher Kunst tut er das!“ (Schechner 1990: 17)

⁵⁹ Eine solche Überzeugung vertritt auch Lessing, der „die aristotelische Lehre von der Notwendigkeit eines dem Zuschauer nahestehenden Charakters, der allein die Beteiligung am tragischen Geschick zu erregen vermöge“ (Girshausen 2005: 166, Spalte 2), mit dem für die Katharsis notwendigen Rezeptionsmodus der Einfühlung in Verbindung setzt. Der tragische Held müsse „von gleichem Schrot und Korne‘ mit ‚uns‘ sein, wenn er [...] uns [...] rühren können soll“ (nach Girshausen 2005: 166, Spalte 2).

⁶⁰ Cf. „Uns erscheint von größtem gesellschaftlichen Interesse, was Aristoteles der Tragödie als Zweck setzt, nämlich die *Katharsis*, die Reinigung des Zuschauers von Furcht und Mitleid durch die Nachahmung von furcht- und mitleiderregenden Handlungen. Diese Reinigung erfolgt auf Grund eines eigentümlichen psychischen Aktes, der *Einfühlung* des Zuschauers in die handelnden Personen, die von den Schauspielern nachgeahmt werden. Wir bezeichnen eine Dramatik als aristotelisch, wenn diese Einfühlung von ihr herbeigeführt wird, ganz gleichgültig, ob unter Benutzung der vom Aristoteles dafür angeführten Regeln oder ohne deren Benutzung [Hervorhebung R.G.]. Der eigentümliche psychische Akt der Einfühlung wird im Laufe der Jahrhunderte auf ganz verschiedene Art vollzogen.“ (Brecht GW 15: 240; nach Meister 1991: 5) „Die neue Dramatik bezeichnet [...] in ihren Werken als Theaterstil unserer Zeit *das epische Theater*. Die Prinzipien des epischen Theaters in wenigen Schlagworten zu entwickeln ist nicht möglich.“ (Brecht 1963: 186) Eine genaue Definition dessen, was Brecht unter epischem Theater versteht, soll somit in dieser Arbeit nicht unternommen werden. Andeutungsweise sei jedoch Folgendes gesagt: „Das Wesentliche am epischen Theater ist es vielleicht, daß es nicht so sehr an das Gefühl, sondern mehr an die Ratio des Zuschauers appelliert. Nicht miterleben soll der Zuschauer, sondern sich auseinandersetzen. Dabei wäre es ganz und gar unrichtig, diesem Theater das Gefühl absprechen zu wollen.“ (Brecht 1963: 186)

vorgegangen ist. – So ähnlich sah das übrigens wohl auch Walter Benjamin.⁶¹ – Gerade weil er Aristoteles zubilligte, den Rezeptionsmodus der Zuschauer richtig erkannt zu haben, und aus dem Katharsis-Satz in der *Poetik* interpretierend folgerte, dass dieser Rezeptionsmodus darin bestand, sich in die Darstellenden – und nicht direkt in das sachlich Dargestellte (die von Brecht geforderte direkte Auseinandersetzung mit dem Dargestellten fand also nicht statt, sodass die Tragödie keinen Impetus zu einem bestimmten ethischen Verhalten nach sich zog) – bzw. in die durch sie dargestellten Figuren einzufühlen, zog Brecht die Konklusion, dass er Theater machen musste, das diesen „urantiken“ Rezeptionsmodus vereitelte. Brechts Abhebung seiner eigenen Produktionen von den vorangegangenen als „nichtaristotelische“ statt als „nicht den antiken Rezeptionsmodus evozierende“ bzw. – wie Brecht selbst geschrieben hatte – als „nicht auf Einfühlung ausgehende Dramatik“ (Brecht GW 15: 282; nach Thiele 1991: 73) führte in Folge leider zur, auch unter Literaturwissenschaftlern und gerade durch diese, verbreiteten Mär vom Antiaristoteliker Brecht. Hingegen war es gerade die Hochachtung vor den theoretischen, theaterwissenschaftlich wertvollen, in der *Poetik* auffindbaren Erkenntnissen des Aristoteles, die Brechts eigenes Theaterschaffen, wenn nicht sogar praktisch, so doch zumindest theoretisch ermöglichte und beeinflusste, sowie dessen theoretische Fundierung erlaubte. Hätte sich der Theoretiker Aristoteles geirrt, so hätten die Zuschauer Dramen ja gerade nicht mittels Einfühlung rezipiert, wodurch in Folge Brecht – zumindest in Bezug auf den Einwand der Einfühlung – keinen Grund gehabt hätte, das Theater zu reformieren.

Die Einfühlung ‚als schaffensästhetische Identifikation wie als Rezeptionsverhalten‘ soll verhindert werden, damit sich die Zuschauer⁶² durch Nicht-Einfühlung zu den Stückfiguren erkennend verhalten. Das [...] ‚Anti-Aristotelische‘ besteht in der Zurückweisung eines Dramas, das sich auf das Individuelle konzentriert und durch die Konzentration auf das Individuum, nur die Einfühlung des Publikums aktiviert (anstatt vom Antiaristotelischen sollte man jedoch besser vom Nicht-aristotelischen sprechen, da Brecht durchaus nicht in allen Punkten contra Aristotelem war; so übernimmt er etwa von Aristoteles die Definition des Dramas insoweit, als er – wie Aristoteles – meint, daß die Fabel die Seele des Dramas sei).

⁶¹ „Brecht setzt sein Theater als episches gegen das im engern Sinne dramatische ab, dessen Theorie Aristoteles formulierte. Darum führt Brecht die entsprechende Dramaturgie als die nicht-aristotelische ein wie Riemann eine nicht-euklidische Geometrie einführte. Diese Analogie mag verdeutlichen, daß es sich nicht um ein Konkurrenzverhältnis zwischen den fraglichen Formen der Bühne handelt. Bei Riemann fiel das Parallelenaxiom fort. Was in der Brechtschen Dramatik wegfiel, das was die aristotelische Katharsis, die Abfuhr der Affekte durch Einfühlung in das bewegende Geschick des Helden. Das entspannte Interesse des Publikums, welchem die Aufführungen des epischen Theaters zugeordnet sind, hat seine Besonderheit eben darin, daß an das Einfühlungsvermögen der Zuschauer kaum appelliert wird. Die Kunst des epischen Theaters ist vielmehr, an der Stelle der Einfühlung das Staunen hervorzurufen. Formelhaft ausgedrückt: statt in den Helden sich einzufühlen, soll das Publikum vielmehr das Staunen über die Verhältnisse lernen, in denen er sich bewegt.“ (Benjamin 2007: 388)

⁶² „Der neue Zuschauertyp, den die neue Dramatik erfordert, ist natürlich kein utopischer, er ist vorhanden, wenn auch bisher nicht im Theater.“ (Brecht 1963: 71)

(Thiele 1991: 74-75) Brecht will durch das Ausschalten der Einfühlung, die er zur Theatralik des Faschismus zählt, und durch Verhinderung von Katharsis ‚das Mitdenken der Zuschauer als objektivierende, antiemotionale Tätigkeit‘ anregen, er verlegt ‚das Augenmerk von der Katharsis <...> auf jenes Geschehen der inneren Welt des Dramas, wo in der Exposition der ästhetische Erkenntnisbereich durch geschichtlich geprägte Beziehungen der Individuen zur Wirklichkeit aufgeschlossen wird‘ (Thiele 1991: 77). Dadurch daß Brecht die Katharsis ausschaltet, will er die Zuschauer zu politischen Aktionen animieren, also den Aktivimpuls, der beim alten Theater in Form von Katharsis sich noch im Theater selbst auslöschte, in die alltägliche Realität transponieren. Die alte Katharsis wird negiert, eine neue Form der Katharsis kreiert⁶³, nämlich Ent-Spannung durch Lösen der politischen Spannung im konkreten Dasein. (Thiele 1991: 83) Das alte Drama erzeugt im Zuschauer eine Spannung auf den Ausgang, das Brechtsche auf den Gang. Das macht den Unterschied zwischen dramatischem und epischem Theater aus. Katharsis und Spannung auf den Ausgang hängen zusammen. (Thiele 1991: 112) [...] unter der wahren Katharsis des Bertolt Brecht zu verstehen ist nicht mehr die Katharsis, die die Spannung des Zuschauers noch im Theater löst, sondern die politische Katharsis (und hier erfolgt gegenüber Aristoteles eine Neudefinition), d. h. die Katharsis, die die politischen Spannungen im politischen Leben selber löst, eine Katharsis des Staates also wiederum: der Zuschauer wird so aus dem Theater entlassen, daß er auf Umwandlung der Realität drängt.⁶⁴ In der Spannung, die gesellschaftlichen Widersprüche lösen zu wollen, soll der Zuschauer das Theater verlassen; die Lösung dieser Spannung (i. e. ‚Katharsis‘) führt letztendlich zu der Gesellschaftsform, die sich von diesen Widersprüchen vollständig befreit hat. Das epische Theater erfüllt dabei seine Funktion dadurch, daß es überwunden wird: im Endzustand der klassenlosen Gesellschaft sind Kunst und Arbeit identisch. Brecht selbst äußerte kurz vor seinem Tod seine schönste Hoffnung: daß er einmal nutzlos werde. Doch bis dahin dient das epische Theater dazu, ‚ein Alles ahnbar zu machen‘. (Thiele 1991: 95)

Entgegen einer solchen Brecht zugeschriebenen Konzeption von Katharsis wäre es für Platon undenkbar, dass die Philosophie einmal die Kunst absorbieren und überflüssig machen würde. Dies deswegen, da Platon anerkennt, dass es verschiedene Typen von Menschen gibt, unter denen nur einige der Philosophie fähig bzw. willig sind ihr Leben nach ihr

⁶³ „Hans Robert Jauß sah in Brechts Konzeption der Katharsis [...] die ‚kommunikative Leistung der kathartischen Erfahrung‘ nicht ausgeschöpft. In seiner ‚dialektischen Rezeption der aristotelischen Lehre von der kathartischen Wirkung der Kunst‘ habe Brecht Katharsis und Einfühlung gleichgesetzt, was aber allein für das ‚bürgerliche Schauspiel mit seinem Kult der großen Individuen und mit dem Verblendungszusammenhang der naturalistischen Illusion‘ gültig sei. Jauß setzt die Technik der Verfremdung als Umweg an, was wohl konventioneller Brecht-Rezeption entspricht, aber doch Brechts Vorschläge verfehlt. Jauß schreibt: ‚So darf Brechts Zuschauer, den die Verfremdungseffekte des epischen Theaters in die kritische Distanz des ‚neuen Blicks‘ gebracht, anders gesagt: von aller einführenden Identifikation *gereinigt* haben, als Lohn für diese puritanisch-materialistische Katharsis am Ende doch die alte kathartische Lust wiederfinden!‘ Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, S.183f.“ (Meister 1991: 7, Fußnote 24)

⁶⁴ „Das Theater, die Literatur, die Kunst müssen [...] den »ideologischen Überbau« für die effektiven realen Umschichtungen in der Lebensweise unserer Zeit schaffen.“ (Brecht 1963: 185)

auszurichten. Zudem wird niemand als Philosoph geboren, sondern bedarf es der μουσική als nicht substituierbarer Hinführung zur Philosophie und zum rechten Leben in frühen Jahren (und mitunter auch noch später). Hätte Brecht Thiele in dessen Interpretation zugestimmt, so ließe sich in der Brechtschen Theorie ein hegelianischer Einfluss nicht leugnen, insofern für Hegel die Philosophie auf einer höheren Stufe des Geistes angesiedelt ist als die Kunst, und die Kunst – zumindest was ihre Funktion als Erkenntnisinstrument bzw. ihren Nutzen für geistliche Erkenntnisse betrifft – für Hegel im Zeitalter der (modernen) Philosophie obsolet geworden ist. Für Platon hingegen ist die Relevanz der μουσική für die frühe geistige Bildung nichts, was einmal durch die Philosophie ersetzt werden könnte. Die Existenz der μουσική bleibt für Platon stets pädagogische und sozial(politisch)e Notwendigkeit, was die *Politeia* immer wieder bestätigt, unbeschadet der dort vorgenommenen Einschränkungen bzgl. des Inhalts und der Art der staatsdienlichen Dichtung.

Zu ergänzen bleibt zumindest, dass Brecht mit der Einfühlung nicht zugleich auch Emotionen (überhaupt) ablehnt. – Ein Theater ohne jegliche Emotion gibt es nicht. – Im Gegenteil: „Es ist geradezu eine Aufgabe der nichtaristotelischen Dramatik, nachzuweisen, daß die These der Vulgärästhetik, Emotionen könnten nur auf dem Weg der Einfühlung ausgelöst werden, falsch ist.“ (Brecht GW 15: 242; nach Meister 1991: 8) Interessant ist auch die ambige Stellung von Brecht zu φόβος und ἔλεος. Einerseits schließt er

aus, daß die für sein Theater postulierte ‚völlig freie, kritische, auf rein irdische Lösungen von Schwierigkeiten bedachte Haltung des Zuschauers‘ eine Basis für Katharsis sein könne: ‚Was konnte an die Stelle von Furcht und Mitleid gesetzt werden, des klassischen Zweigespanns zur Herbeiführung der aristotelischen Katharsis? [...] War es möglich, etwa anstelle der Furcht vor dem Schicksal die Wissensbegierde zu setzen, anstelle des Mitleids die Hilfsbereitschaft? [Brecht GW 15: 301]“ (Meister 1991: 5)

Andererseits spricht er vom Schrecken, der zum Erkennen notwendig und gefordert sei: „Nicht nahekommen sollten sich Zuschauer und Schauspieler, sondern entfernen sollten sie sich voneinander. Jeder sollte sich von sich selber entfernen. Sonst fällt der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist.“ (Brecht GW 15: 189; nach Meister 1991: 18) Heiner Müller beschäftigte sich mit dem Begriff des Furchtzentrums bei Brecht und dessen Zusammenhang mit dem aristotelischen Tragödiensatz, und unterstrich die produktive, theatrale Kraft der Furcht:

Es geht grundsätzlich darum, das Furchtzentrum einer Geschichte zu finden, einer Situation und der Figuren, und dem Publikum das auch zu vermitteln als Furchtzentrum. Nur wenn es ein Furchtzentrum ist, kann es ein Kraftzentrum werden. Aber wenn man das Furchtzentrum verschleiert oder zudeckt, kommt man auch nicht an die Energie heran, die daraus zu

beziehen ist. Überwindung von Furcht durch Konfrontation mit Furcht. Und keine Angst wird man los, die man verdrängt.⁶⁵

Es geht laut Müller also darum, die produktiven Energien der Frucht freizusetzen, um jene Verhalten des Zuschauers zu provozieren, die darauf zielen die Realisierung fürchtenswerter Zustände in der Realität zu vermeiden und zu beseitigen. Monika Meister schließt daran die berechnete Frage an, ob dadurch nicht erst wieder die Katharsis ins Brechtsche Theater Eingang finde: „Katharsis als Reinigung von furcht- und schreckenerregenden Zuständen, aus denen in der Konfrontation Kraft geschöpft werden kann?“ (Meister 1991: 9)

1.3.4. *Katharsis bei Schiller*

Als theater- und literaturwissenschaftlich wichtiges Bindeglied zwischen der Antike und Brecht erläutert Thiele, in Anlehnung an Kommerell, die Funktion der Katharsis bei Friedrich Schiller, wobei Thiele gegenüber Brecht kritisch bemerkt, dass dieser zwar einerseits die Bühne nicht als moralische Anstalt sehen, andererseits die Zuschauer so aus dem Theatersaal entlassen wollte, dass sie soziale (und daher auch ethische) Veränderungen herbeiführen. Insbesondere dass Schiller die Wirkung ästhetischer Erfahrungen auf den Rezipienten auch von der physio- und psychologischen Seite her fasst, hebt Thiele positiv hervor. Auch im Vergleich mit Schiller vertritt Thiele die Überzeugung, dass die Wirkung der Tragödie auch von Aristoteles, vermittelt der Verwendung des Begriffs Katharsis, von ihrer körperlich-seelischen Wirkung auf den Zuschauer her begriffen wurde; ja diese Wirkung, wie bereits ausgeführt, das zentrale Charakteristikum und das essentielle Erfordernis jeder Tragödie (gewesen) sei.

Die der Medizin analoge Wirkung des Theaters (als Katharsis) beschreibt auch Schiller⁶⁶, denn ‚[...] wenn tausend Lasten unsre Seele drücken [...], so empfängt uns die Bühne <...>, heilsame Leidenschaften erschüttern unsre schlummernde Natur und treiben das Blut in frischeren Wallungen‘⁶⁷. Im Bild von den heilsamen Leidenschaften (πάθη), den heilsamen Schauern, die den Menschen erschüttern, bringt Schiller in sehr großer Nähe zu Aristoteles die Elementaraffekte des Schauders (Schreckens) und des Jammers (der Rührung), die Pathemata φόβος und ἔλεος, auf den Begriff. (Thiele 1991: 112)

⁶⁵ „Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller“ in: *Brecht 1988. Anregungen zum Dialog über die Vernunft am Jahrtausendende*, Berlin: Henschelverlag, 1987, p. 195; nach Meister 1991: 9.

⁶⁶ „Auf Analogien in der Medizin hatten auch frühere Interpreten gelegentlich verwiesen; das Neue an der Auffassung von Bernays bestand darin, daß sie die Katharsis rigoros auf den Zweck der Seelentherapie festlegte.“ (Fuhrmann 1992: 102)

⁶⁷ Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke*, Band 5, Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert (hrsg.), München: Carl Hanser, 1967, 831. Kursivsetzung von Thiele.

Zur Wirkung der Katharsis bei Schiller stellt Thiele fest, dass es sich um eine heilende Wirkung handle, die darauf beruht, „daß der Unglückliche hier mit dem fremden Kummer den eigenen ausweinen darf. Das Theater verspricht ‚Erleichterung durch ausgiebige Abfuhr‘ (Katharsis)“ (Thiele 1991: 118-119). Das sei grundsätzlich richtig, so Thiele, jedoch erkenne Schiller „nicht, daß im Theater gerade die ‚Reize der Sinne‘ (als Affektation) im Vorgang der Katharsis mit ihrer Befriedigung ersterben, erledigt sind und eben nicht weiterwirken, also moralisch und pädagogisch gesehen Nullstellen sind.“ (Thiele 1991: 121) Deswegen könne es auch nicht sein, dass – wie Schiller konstatierte – die Schaubühne bzw. die Tragödie „stärker und andauernder als die Moral und die Gesetze“ wirke und „Gesetze und Religion“ (Thiele 1991: 114) verstärke, also erzieherisch wirke. Katharsis bringt laut Thiele Lösung⁶⁸ der Affekte nur innerhalb der Aufführung selbst, und wirke nicht nach.

In einer Bemerkung zur Interpretation der schillerschen Katharsis durch Kommerell teilt Thiele mit, dass die Katharsis nur dann entstehen könne, wenn keine Schuld des Protagonisten, sondern lediglich eine ἀμαρτία, also „eine Verfehlung des Verstandes, nicht des Willens“ (Thiele 1991: 119, Fußnote 2) vorliege. In der *Poetik* des Aristoteles findet sich zwar die ἀμαρτία, jedoch nicht als Voraussetzung der Katharsis. Da Kommerell für die Genese der Katharsis dennoch die ἀμαρτία voraussetzte, interpretierte er, dass „Schillers Dramen keine Katharsis bewirken, da Katharsis durch Schuld verhindert wird, Schillers Helden aber in irgendeiner Weise immer in Schuld verstrickt sind. Bedingung des Mitleids ist Schuldlosigkeit des Protagonisten“ (Thiele 1991: 119, Fußnote 2). Folgern lässt sich daraus, dass Kommerell Mitleid als Grundbedingung ansieht, damit Katharsis überhaupt entstehen kann. Der βλοῦσθ ὄβος und andere Affekte scheinen nicht hinzureichen. Ob Thiele Kommerell darin folgt, bleibt unklar.

1.4. Schlussbemerkung

Wie gezeigt wurde, verstrickt sich Thiele sowohl bei seiner Darstellung der Katharsis bzw. der Wirkung der Dichtung in der Antike (bei Platon und Aristoteles) als auch hinsichtlich deren Auswirkungen auf Brecht in Widersprüche, von denen jene, die die Katharsis betreffen, hervorgehoben und kritisiert wurden. Die Monographie *Negierte Katharsis* ist aufgrund ihrer Mängel für die Interpretationsgeschichte zur aristotelischen Katharsis nur marginal von Belang, da sie nichts über Bernays und Schadewaldt Hinausgehendes offeriert, wo sie es aber versucht, hauptsächlich deswegen Widersprüchliches behauptet, weil Thiele einzelne Teile verschiedener Forschungsansätze eklektisch herausgreift, die sich per se nicht konzilieren lassen.

⁶⁸ Cf. Thiele 1991: 121.

2. Warstats Analyse der theatralen Wirkungsästhetiken

2.1. Vorbemerkungen

Zwanzig Jahre nach Thiele verfasste Matthias Warstat mit seiner Monographie *Krise und Heilung* eine Gesamtschau über die verschiedenen Formen theatraler Wirkungsästhetiken im 20. Jahrhundert und analysiert deren implizite und explizite Prämissen und die mit ihnen verbundenen Hoffnungen. Warstat entwickelt dabei keine eigene Wirkungsästhetik, sondern beleuchtet kritisch die bereits vorhandenen, und verfolgt deren geschichtliche Entwicklung und die Modifizierungen, die zu deren heutigen Formen geführt haben, wobei er die letzten 150 Jahre untersucht, und nur bei Gelegenheit auch auf Aristoteles – bis zu dessen Katharsistheorie sich die wirkungsästhetische Tradition in Europa zurückverfolgen lässt, was sich selbst noch an den Wirkungsversprechen der historischen Avantgarde zeigt⁶⁹, wenn diese als Wirkung der Kunst Katharsis verheißt – und Lessing zu sprechen kommt.

Die zentralen Begriffe, unter denen Warstat die Wirkungsästhetiken untersucht, sind jene der Krise und der Heilung. Bis auf eine Ausnahme, so Warstat, lassen sich in sämtlichen wirkungsästhetischen Konzeptionen sowohl Krise als auch Heilung finden: dies gilt auch für die kathartische Wirkungsweise, deren erste theoretische Ausführung sich in Aristoteles' *Poetik*⁷⁰ findet. Krisen können dabei aber entweder am Beginn stehen und Heilungsprozesse überhaupt erst erforderlich machen oder aber gegen oder am Ende eines Heilungsprozesses eintreten: „die Krise als Höhepunkt eines Heilungsverlaufs, an dem sich die entscheidende Wende zum Guten oder Schlechten vollzieht.“ (Warstat 2011: 18) – Was Warstat nicht anmerkt, ist, dass es sich bei einem Heilungsprozess, der schließlich nicht ins Geheilt-sein mündet, nicht eigentlich um eine Heilung, sondern um einen Krankheitsverlauf handelt, sich also strenggenommen erst *ex futuro* von einem Prozess als Heilungs- oder aber als Krankheitsverlauf sprechen ließe. – Theateraufführungen zeichnen sich dadurch aus, in ihrer Wirkung „als krisenhaft und heilsam zugleich beschrieben“ (Warstat 2011: 18) werden zu können. „In Bezug auf Theater sollten wir uns Krise und Heilung nicht in einem Verhältnis der gegenseitigen Ausschließung, des Alternierens oder der Oszillation vorstellen, sondern als *simultan*.“ (Warstat 2011: 18) Die Theatermacher und Theatertheoretiker des 20. Jahrhunderts hätten erkannt, dass die Krise die Heilung ist, so Warstat. Dies nicht nur, weil die Wirkung des Theaters vom Rezipienten „gleichzeitig als verletzend und als befreiend wahrgenommen werden“ (Warstat 2011: 18) kann, sondern – auch wenn Warstat diese implizite These seiner eigenen Beobachtungen nicht eigens thematisiert – weil diese Dramaturgen und Theoretiker das Theater als Ort sehen, wo einem abgeschlossenen Ganzen zum Ausdruck verholfen wird. Es kann also nicht nur eine Krise dargestellt werden, aber keine Heilung stattfinden oder in Aussicht gestellt werden, genauso wenig, wie eine Heilung im oder infolge der Theatervorstellung nur dann Sinn macht, wenn ihr eine Krise vorangegangen ist, wobei diese Krise mit der Wirkweise des Theaters in Zusammenhang

⁶⁹ Cf. Warstat 2011: 26.

⁷⁰ Cf. *Poetik* 1449 b 24-28.

gebracht wird, auch dann, wenn sie nicht innerhalb des dargebotenen Stückes entstand, sondern bereits vordem. „Während die Krise eine [...] Zwischenzeit markiert, formuliert die Heilung eine Abrundung, ein gutes Ende, einen Schluss.“ (Warstat 2011: 18) Die Wirkung des Theaters wird also als etwas gesehen, das in einer Heilung mündet oder sie zumindest einleitet. Theater hingegen, dass aus sich heraus eine Krise verursachen würde, ohne selbige wieder überwinden zu helfen, hält Warstat für eine moralische, aber auch eine ästhetische Zumutung, und findet dafür in der Theatergeschichte keine Beispiele.

Bemüht um eine Begriffserklärung werden Wirkungsästhetiken des Theaters von Warstat als *Texte*, die von „einer besonderen Art der Wahrnehmung handeln“ (Warstat 2011: 19), definiert.

„Es geht in diesen Texten um Wahrnehmungen *von* Theater, Wahrnehmungen *im* Theater, die als ästhetisch bezeichnet werden können, weil sie keine alltäglichen Wahrnehmungen sind und weil sie ein selbstreflexives Moment enthalten. Ästhetische Wahrnehmungen [...] sind *Wahrnehmungen von Wahrnehmungen*.“ (Warstat 2011: 19)

Wirkungsästhetiken nehmen auf bestimmte beobachtete oder vermutete Veränderungen der Theaterrezipienten Bezug. Dabei steht nicht nur deren (selbst)reflexive Praxis im Mittelpunkt des Interesses, sondern insbesondere eine (eventuell) im Rezipienten stattfindende Transformation, die durch die Theaterrezeption ausgelöst oder verstärkt wird. „Oft geht es in Wirkungsästhetiken des Theaters um Emotionen von höchster Intensität.“ (Warstat 2011: 19) Darunter können auch ϕ $\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ und $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\varsigma$ subsumiert werden. Befremdlich bzw. zu allgemein ist Warstats Ansicht, dass „Wirkungsästhetiken des Theaters [...] nicht als Beschreibungen eines in der Wirklichkeit gegebenen Zustands“ (Warstat 2011: 19) missverstanden werden dürften. Es handle sich nämlich, laut Warstat, lediglich um programmatische Entwürfe, bei denen es um Erfahrungen geht, „die ein zukünftiges, anderes, besseres Theater ermöglichen soll.“ (Warstat 2011: 19) Das mag auf manche Wirkungsästhetiken zutreffen, sicherlich jedoch nicht auf alle. Gerade *Die Geburt der Tragödie* will doch auch, nebst anderem, eine historische Untersuchung sein, und die Wurzeln und Anfänge der Tragödie und ihre Wirkweise ergründen. Nietzsche versucht die tatsächlich stattgefundenene Wirkung der Tragödie und ihrer Vorformen auf bestimmte Generationen der antiken Griechen bzw. die Manifestation des Dionysischen und des Apollinischen in den Künsten zu beschreiben. Genau so ist auch die *Poetik* des Aristoteles über weite Strecken deskriptiv und um eine Beschreibung real vorgefundener oder zumindest potentiell vorfindbarer Gegebenheiten bemüht. Dass heißt nicht, dass nicht sowohl Aristoteles und Nietzsche eine Absicht und ein Programm hatten, das sie zu ihren Analysen motivierte, aber es sollte doch immer bereits wirklich vorhanden Gewesenes beschrieben werden, und nicht primär eine poetische Utopie für zukünftige Generationen geliefert werden, auch wenn

Nietzsche sein Konzept von Dichtung vor dem Hintergrund seiner Gegenwart und einer erhofften Zukunft niederschrieb: Er schrieb es nicht zuletzt in seiner Funktion als Altphilologe.

Warstat schreibt den Wirkungsästhetikern schlechthin einen „fundamentalistischen Glauben an die Transformationskräfte des Theaters“ (Warstat 2011: 20) zu, was etwa mit Bezug auf die Katharsis als Wirkung der Tragödie in der *Poetik* nicht einwandfrei verifiziert werden kann, wenn mit Transformationskraft nicht nur gemeint ist, dass das Theater etwas mit seinen Rezipienten tut, sondern dass es dies nachhaltig tut; dass die Transformation also nach Ende der Aufführung anhält. Auch ob die Auffassung des Aristoteles über die Katharsis der Tragödie als fundamentalistischer Glaube bezeichnet werden kann, ist aus heutiger Sicht nicht verifizierbar, da (noch) nicht eindeutig festgestellt werden konnte, was mit Katharsis hier überhaupt genau gemeint ist. Die Frage ist, ob Aristoteles überhaupt als Wirkungsästhetiker bezeichnet werden darf, weil es Charakteristikum von diesen ist, Kunst „nicht über formalästhetische oder inhaltliche Merkmale, sondern allein über die beim Publikum gewünschten Wirkungen“ (Warstat 2011: 20) zu bestimmen, während Aristoteles Formen und Inhalten von poetischen Erzeugnissen ungleich mehr Platz in seiner Abhandlung einräumt, als den Bestimmungen von deren Wirkungen. Für seine allgemeinsten Behauptungen über Wirkungsästhetiker nimmt sich Warstat Nietzsches und dessen *Geburt der Tragödie* als (überspitztes) Paradigma für andere Wirkungsästhetiker an.⁷¹ Die ästhetische Erfahrung im Theater gehe „am individuellen Subjekt nicht spurlos vorüber.“ (Warstat 2011: 21) Es würden ihm Selbst-Entgrenzungen⁷² abverlangt, die dazu führen, dass er für den Moment, in dem die spezifische theatrale Wirkung (bei Nietzsche jene vom dionysischen Kunsttrieb hervorgebrachte) einsetzt und anhält, „das Eigene vom Anderen nicht mehr zu unterscheiden“ (Warstat 2011: 21) vermag. In der *Poetik* des Aristoteles hingegen ist von Selbstentgrenzung keine Rede und auch von Einfühlung, so gewiss Sie auch für das Rezeptionsverhalten der antiken Zuschauer eine tragende Bedeutung gehabt haben mag, oder Einswerdung ist – zumindest explizit – nichts zu lesen. Warstat leitet aus Nietzsche hinsichtlich der Mechanismen und Funktionen drei (fast) allen Wirkungsästhetiken gemeinsame Regeln ab.

Erstens

„die Tendenz, *Krise und Heilung in eins zu setzen*, d. h. traumatisierende [...] Erfahrungen als heilsam zu deklarieren. Darin unterscheiden sich diese Diskurse markant vom Grundtenor medizinisch-therapeutischer Texte: Während in therapeutischen Texten Krisen traditionell als

⁷¹ „Mir geht es [...] um allgemeine Merkmale von Wirkungsästhetiken, d. h. um Auffälligkeiten, die Nietzsches Modell der dionysischen Kunsterfahrung mit anderen Wirkungsästhetiken teilt.“ (Warstat 2011: 21)

⁷² Im Sinne eines ekstatischen aus sich Heraustretens und im Sinne der Erfahrung der Aufhebung des *principium individuationis*.

das Negative beschrieben werden, das es zum Zwecke der Heilung zu bekämpfen [...] gilt, werden Krisen in ästhetischen Diskursen oft positiv besetzt und mit der Heilung identifiziert.“ (Warstat 2011: 21-22)

Warstat übersieht dabei, dass Krisen in der Therapie – insbesondere der Psychotherapie – nicht immer negativ konnotiert sind, etwa nicht, wenn es sich um ohnedies bereits Kranke handelt, und diese durch die Krise vielleicht geheilt werden. Und für Nietzsche etwa waren viele Zeitgenossen im Normalzustand bereits krank⁷³ – wie Warstat auch selbst anmerkt. Andererseits hat Warstat nicht Unrecht, wenn er darauf hinweist, dass eine Simultanität von Krise und Heilung mit üblichen medizinischen Einsichten und Ansätzen nur schlecht vereinbar ist. Das könnte ein (weiteres) Argument gegen die medizinisch-analoge „oder besser seelentherapeutische“ (Fuhrmann 1992: 103) Katharsis-Deutung seit Bernays sein. Thiele als (*mutatis mutandis*) Verfechter dieses seit Bernays dominanten Ansatzes dessen, was Katharsis in der aristotelischen *Poetik* bedeutet, hat das Zusammentreffen von Krise und Heilung anschaulich dargestellt, wenn er auf die Spannung Erzeugen, also das Herbeiführen bzw. Steigern der Krise im Zuschauer, und die unmittelbar darauffolgende Entladung (als quasi Heilung) besteht.⁷⁴ Andererseits muss aber eingewandt werden, dass die Krise in den Wirkungsästhetiken ja nur dann und deswegen positiv gefasst wird, insofern sie wirklich zu einer Art Heilung führt: Und hier trifft sich der „medizinisch-analoge“ Katharsis-Ansatz doch wieder mit medizinisch-therapeutischen Ansichten. Die Krise wird demzufolge deswegen in wirkungsästhetischen Texten positiv gesehen, insoweit die Wirkungsästhetiker ein durch und durch optimistisches Vertrauen in die Heilungsfähigkeiten von Kunst haben oder aber tatsächlichen Heilungsprozessen beigewohnt haben.

„Wirkungsästhetische Texte neigen dazu, die Subjekte ästhetischer Erfahrung zu pathologisieren.“ (Warstat 2011: 22) Tatsächlich ist es so, dass zahlreiche Wirkungsästhetiker der Neuzeit vom Publikum als „Patienten“ oder zumindest als in irgendwelcher Weise zu besserndes oder zu heilendes aufgefasst haben. Mit Bezug auf die Katharsis-Interpretation seit Bernays bleibt daher zu bedenken, ob die medizinische Komponente wirklich in der aristotelischen *Poetik* selbst vorkommt und dort überhaupt Sinn macht, oder ob sie einem neuzeitlichen Interpretationstrend hin zum Pathologisieren und Psychologisieren geschuldet ist.

Warstat hat freigelegt, was typisch und zentral für moderne Wirkungsästhetiken ist: „Wo immer Wirkungen in Aussicht gestellt werden, müssen Defizite [...] und Mangelerscheinungen benannt werden, denen mit diesen Wirkungen begegnet werden soll.“ (Warstat 2011: 22) Die Anschlussfrage daran müsste lauten, ob jeweils davon ausgegangen wird, dass das Defizit (oder manchmal auch das krankmachende Übermaß) beim

⁷³ Dies schon 1871/72, zur Zeit da Nietzsche der *Geburt der Tragödie* den letzten Feinschliff gab, 17 Jahre bevor er selbst akut krank wurde.

⁷⁴ Cf. Thiele 1991: 111.

Rezipienten schon vor der Vorstellung oder gar *a priori* und wesenhaft gegeben ist, oder aber – wie bei Aristoteles (?) – erst durch die Dichtung erzeugt wird. Eine bedeutsame Frage ist daher auch, ob die Katharsis nur auf während der Aufführung Hervorgerufenes wirkt oder auch auf vor der Aufführung bereits Gegebenes, und ob es zudem die Katharsis ist, die verantwortlich für eine Nachwirkung des Theaters ist – wenn es denn überhaupt eine gibt. Warstats Untersuchung zufolge sehen jene Wirkungsästhetiker der Moderne, die sich auf eine Katharsis als Wirkung des Theaters festgelegt haben, das individuelle oder gesellschaftliche Defizit der Rezipienten meist bereits vor der Aufführung gegeben und das Theater als eine Art (potentielles) Heilritual⁷⁵ bzw. als therapeutische Praxis. Dadurch „partizipieren Wirkungsästhetiker an jenen von Foucault analysierten Diskurstechniken, mit denen eine Gesellschaft die Grenzen zwischen Gesundheit und Krankheit [...] festlegt.“ (Warstat 2011: 22) Gemeinsam ist den modernen Wirkungsästhetiken außerdem, dass sie emotionale Prozesse beschreiben, bei denen in der Regel „Subjekt und Objekt der Wahrnehmung [...] miteinander [...] verschmelzen.“ (Warstat 2011: 22) Entgrenzungen führen dabei oft bis zur temporären Auflösung des Ichs. Was vom rezipierenden und emotional aktiv am dramatischen Geschehen partizipierenden Subjekt bleibt, ist ein „Strom von Gefühlen.“ (Warstat 2011: 23) Problematisch bleibt, solche Einfühlungskonzepte von der Moderne weg auf die aristotelische Katharsis rückzuprojizieren. Warstat geht davon aus, dass bereits die Antiken „das Theater [allgemein?; R.G.] als Ort der Katharsis“ (Warstat 2011: 24) gesehen haben und dass bereits damals – zumindest aber schon lange vor Bernays – Theateraufführungen therapeutische Wirkkräfte zugeschrieben worden waren.

⁷⁵ Zum Zusammenhang von Ritual und Theater: „Wenn der Zweck der Aufführung darin besteht, Transformationen zu bewirken – wirksam zu werden –, werden alle anderen Merkmale, die zu dem Stichwort der Wirksamkeit gehören, vermutlich auch zu finden sein, und die Aufführung ist ein Ritual.“ (Schechner 1990: 69) „Ohne Zweifel kann jedes Ritual aus seinem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und als Theater aufgeführt werden, genauso wie jedes noch so alltägliche Erlebnis auch. Dies ist möglich, weil der Zusammenhang und die Funktion, nicht jedoch die zugrundeliegende Struktur ein Ritual von Unterhaltung und dem normalen Leben scheiden. Der Unterschied entsteht durch das (bewusste oder unausgesprochene) Einverständnis zwischen Darstellern und Zuschauern. Die Entstehung von Theater und/oder Unterhaltung aus dem Ritual vollzieht sich innerhalb eines Zusammenhangs, in dem Zuschauer und Darsteller auseinanderdividiert werden, sich der Beruf des Schauspielers herausbildet und gleichzeitig ökonomische Zwänge eine Situation entstehen lassen, in der eine Aufführung zustande kommt, nur mehr um dem Publikum zu gefallen und nicht mehr um eines festen Kodes oder Dogmas willen, an das man glaubt, weil man es für natürlich hält. Es ist ebenso möglich, daß aus einem theatralen Vorgang ein Ritual entsteht, wenn sich der Prozeß, den ich gerade beschrieben habe, umkehrt. [...] Genauso hängt der Unterschied zwischen Ritual, Theater und alltäglichem Leben von dem Grad ab, in dem Zuschauer und Performer zu Wirksamkeit, Vergnügen oder Routine tendieren, und davon, wie symbolisch oder buchstäblich so etwas wie Bedeutung und Auswirkung in die dargestellten Ereignisse eingefügt wird. Von aller Unterhaltung geht ein wenig Wirkung aus, und in jedem Ritual steckt zumindest ein wenig von Theater.“ (Schechner 1990: 91) „Man ist daran gewöhnt, transportierende Aufführungen <Theater> und transformierende Aufführungen <Ritual> zu nennen.“ (Schechner 1990: 239)

Besonders nach Jacob Bernays' Neuformulierung des aristotelischen Katharsistheorems im 19. Jahrhundert erhielt die Idee von der Theateraufführung als reinigender Therapie neuen Auftrieb und wurde von vielen Künstlern und Kritikern aufgegriffen. Auch ein kathartisches Theaterverständnis beruft sich auf besondere Wirkungsmöglichkeiten von Aufführungen, die anderen Künsten nicht gleichermaßen zugestanden werden. (Warstat 2011: 24)

Das Neue gegenüber den bereits vor Bernays existenten Entwürfen einer therapeutischen Katharsis könnte demzufolge darin gesehen werden, dass moderne Dramatiker und Theatertheoretiker mitunter bezüglich des Dramas nicht nur dessen Wirkung, sondern gar dessen Zweck in der Therapie erblicken. Es erfolgt also eine Ausrichtung des Theaterzwecks an der Wirkung – wie auch bei Thiele deutlich geworden – und alle anderen Komponenten und Elemente des Theaters treten zurück. Warum die aus der Kunst resultierende kathartische Wirkung nur in der Tragödie zum Vorschein kommt, erklärt schon Aristoteles nicht. Neuzeitliche Theatertheoretiker haben nichtsdestoweniger keine Bedenken darüber hinaus auch noch den jeweils zeitgenössischen dramatischen Formen generell diese Potenz zuzuschreiben, ohne die Extension der Wirkung der Katharsis über die Tragödie hinaus zu argumentieren. Dies führte dazu, dass Katharsis in theaterwissenschaftlichen Diskursen der vergangenen Jahrzehnte in der Regel als bestimmte Gefühle, manchmal auch Ansichten, ins gesunde Rechte rückende Reinigung verstanden wurde. Ob und wie viel dies mit der antiken Katharsis gemein hat, bleibt weiterhin offen. Den Extremfall des „ästhetisch affizierten Menschen“ der Moderne karikiert Warstat „als ein hoch emotionalisiertes, taumelndes, fassungsloses Wesen [...] das unter den Erschütterungen sinnlicher Erfahrung alle persönlichen Grenzen und Sicherheiten fallen lässt.“ (Warstat 2011: 25)

Warstat erkennt einen Unterschied zwischen ästhetischen und wirkungsästhetischen Urteilen, wobei sich die zweitgenannten im Unterschied zu ersteren „nicht vordringlich auf ein wahrgenommenes ästhetisches Objekt, sondern auf Wirkungen, die beim Wahrnehmenden vermutet werden“ (Warstat 2011: 25) beziehen. Es wird also über Gefühle und innere Zustände „anderer Menschen geurteilt“ (Warstat 2011: 25), wobei nicht immer erklärt wird, wie man auf diese Gefühle und Zustände schließt. Während die Gehirnforschung bestätigt, dass Verarbeitung von Daten und Emotionen höchst individuelle Prozesse sind, die sich auch daraus ergeben, dass jeder Mensch perzeptive Inhalte auf seine Weise verarbeitet und in seinem Wissensnetzwerk einspeist und verortet, oder Informationen, die für einen anderen wichtig sind, gar überhaupt keine Aufmerksamkeit schenkt und daher zerebral nicht weiterverarbeitet⁷⁶, scheinen Wirkungsästhetiker eine allzu

⁷⁶ Im Bereich des Lernens etwa gilt – und es dürfen Analogien zu Zuschauer und Zuschauergruppe und deren Verarbeitungsprozessen gezogen werden –, „dass die Bewertung von Informationen und ihre Speicherung in Netzwerken hochindividuell ist, sodass ein und derselbe Wissensinhalt bei jedem einzelnen Lernenden einer Lerngruppe unterschiedlich gespeichert wird. Im Grunde lernt also jeder Lernende trotz gleichen Lerninhalts etwas anderes“ (Boeckmann 2008: 10). „Neuere Forschungen weisen oft eine erstaunliche Individualität in der Hirnorganisation und Hirnaktivität nach. [...] Das

homogene und lineare Wirkung von Kunst bzw. Theateraufführungen auf die jeweils individuell perzipierenden Rezipienten vorauszusetzen. Wo die Gehirnforschung also schließt, dass jeder im Prinzip ein eigenes und insofern „anderes“ Theaterstück geistig und emotional verarbeitet, gehen Wirkungsästhetiker scheinbar davon aus, dass es sich um eine homogene Gruppe von Zuschauern handelt, die nicht nur den gleichen Input hat, sondern diesen Input auch gleich verarbeitet, was ein homogenes Wirken von künstlerischen Äußerungen ermöglichen soll. Aristoteles hatte noch etliche auf solch ein Konzept referierende Pauschaläußerungen tätigen können⁷⁷, und auch die Katharsis als allgemeines „Endereignis“ der Tragödie scheint Frucht der vor-wissenschaftlichen Überzeugung zu sein, dass das Theater Gleiches oder Ähnliches unter allen oder zumindest einem repräsentativen Teil der Tragödienzuschauer (ob der *ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ*⁷⁸ - Grundsatz auch auf die Katharsis anzuwenden ist, muss dahin gestellt bleiben) auslöst, im wissenschaftlich versierteren 21. Jahrhundert sollte von allgemeinen Wirkungstheorien jedoch endlich Abstand genommen werden.

Warstat wirft gegen jene, die meinen, die Kunst könne „nicht als Therapeutikum auf[ge]fasst [werden] und gleichzeitig als Domäne ästhetischer Erfahrung bewahr[t]“ (Warstat 2011: 27) werden, ein, dass „viele Theatermacher der Avantgarde in der Tat für beides eingetreten sind: Sie wollten das Theater als eigenständige Kunst stark machen, gerade *indem* sie ihm starke heilsame Wirkungen zuschrieben.“ (Warstat 2011: 27) Auf die daraus resultierende Frage, wie „man auf Autonomie und Zweckfreiheit der Kunst bestehen und zugleich auf heilsame Wirkungen des Theaters hoffen“ (Warstat 2011: 27) könne, erhofft sich Warstat von „der merkwürdigen Koinzidenz von Krise *und* Heilung“ (Warstat 2011: 27) eine Antwort. Es sei nämlich gerade Kennzeichen moderner wirkungsästhetischer Entwürfe,

dass sie sich auf eine solche Reihenfolge, die von einer Krise über die ästhetische Erfahrung zur Heilung führt, nicht einlassen. [...] Heilung gibt es nicht *durch die* Krise, sondern nur *in der* Krise. Weil die Kunst Krise und Heilung zugleich ist, kann ästhetische Erfahrung keinen Zwecken unterworfen werden, denn in der Krise werden solche Zwecksetzungen erschüttert. Krisen sind weder sinnvoll noch zweckmäßig noch moralisch wertvoll. (Warstat 2011: 27)

Abgesehen davon, dass Pädagogen und Psychologen kaum zustimmen werden, dass Krisen nicht sinnvoll, zweckmäßig und moralisch wertvoll sein können, gesteht Warstat mit diesem Rechtfertigungsversuch moderner Kunst ein, dass er implizit mit einem ethischen *a priori*

Gehirn ist ein Organ, das bis in seine physiologische Substanz hinein lebenslang von Erfahrung geprägt wird [...] Folglich sind keine zwei Gehirne gleich [...] Vielmehr ist das Gehirn lebenslang damit beschäftigt, sich selbst umzubauen“ (Boeckmann 2008: 8).

⁷⁷ Darunter kann eventuell auch „*Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει.*“ (Met. 980 a 21) subsumiert werden.

⁷⁸ Cf. bspw. Poetik 1450 b 30.

Anspruch an Ästhetisches herantritt, zufolge dem das Ästhetische nicht ethisch oder politisch sein dürfe, um seine Freiheit und – damit verbunden – seinen Sinn zu bewahren.

2.2. Die Katharsis-Interpretationen des *Fin-de-Siècle*

Obwohl die Katharsis in den vergangenen beiden Jahrhunderten von zahlreichen anderen „Wirkversprechen“ der Kunst Konkurrenz bekommen hat, wird sie mitunter immer noch – wenn auch modifiziert – als eine der zentralen Wirkungen von ästhetischer Erfahrung gehandelt. Warstat bringt in seiner Monographie je ein Kapitel über Katharsis aus historischer Sicht und eines über „Katharsis heute“ mit dem Untertitel „Von der Abreaktion zur Delegation“. Im erstgenannten nennt er den Begriff der Katharsis einen „seit Jahrhunderten zentrale[n] Topos wirkungsästhetischer Überlegungen zum Theater.“ (Warstat 2011: 31) Bezüglich der Bedeutung von Katharsis bei Aristoteles folgt Warstat der von Theo Girshausen verifizierten „enormen Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten [...], die sich aus dem fragmentarischen Charakter der überlieferten Passagen zur Katharsis aus Aristoteles' *Poetik* ergibt.“ (Warstat 2011: 31) Dazu sei bemerkt, dass der Umstand, dass die überlieferte Passage zur Katharsis fragmentarisch sei, nicht erwiesen ist. Das Problem der Forschung ist eher, dass Aristoteles in der *Poetik* nur einmal auf die Katharsis zu sprechen kommt, und sich ihre genaue Bedeutung aus der kontextuellen Einbettung und dem Rest der *Poetik* nicht erschließen lässt. Dadurch kommt – ähnlich wie bei vielen Vorsokratikertexten – die angesprochene „Vielfalt an Deutungsmöglichkeiten“ zustande, und nicht so sehr durch die „etymologische Ungewissheit“ (Warstat 2011: 31) des Begriffs Katharsis. Woher dieser ursprünglich kommt, was er von seinen Wortwurzeln her genau bedeutet, und was er in seinen ersten Formulierungen bedeutet hat, kann kein absolut zufälliger Indikator dafür sein, dass der Begriff von Aristoteles nicht figurativ, d. h. in einer anderen Bedeutung als der ursprünglichen, verwendet wurde. Selbst wenn er ursprünglich wirklich aus dem Ritus stammt und nur dort – und danach auch in der Medizin – seinen Platz hatte, heißt nicht, dass Aristoteles mit der „poetischen Katharsis“ auf den Bereich der Riten und der Medizin verweisen wollte. Richtig ist jedoch, dass Katharsis durch die verschiedenen neuzeitlichen Rezeptionsphasen hindurch „ein nahezu universelles, jedenfalls in verschiedenste Richtungen auslegbares Wirkungsversprechen des Theaters“ (Warstat 2011: 31) geworden ist. „Das Wirkungsideal der Katharsis gehört zu den dauerhaftesten, dabei aber auch wandlungsfähigsten Heilungsphantasien der Theatergeschichte“ (Warstat 2011: 93).

Im Katharsis-Satz der *Poetik* sei „nicht klar, auf welche Emotionen die aristotelischen Begriffe *éleos* und *phóbos* verweisen.“ (Warstat 2011: 31) Damit zusammenhängend „wissen wir zwar, dass die Wurzel des Katharsisbegriffs für Reinigungsvorgänge steht, aber nicht, wie sich diese Reinigungsidee auf *éleos* und *phóbos* bezieht.“ (Warstat 2011: 31) Warstat stimmt mit Theo Girshausen (cf. Girshausen 2005: 164) überein, wenn er der Tradition folgend meint, der Genetiv τῶν τοιούτων παθημάτων bereite Probleme, weil er eine dreifache Lesart

ermöglicht, die das Verhältnis von Katharsis zu den Affekten je verschieden bestimmen ließe.⁷⁹

1. *genitivus subiectivus*: Reinigung *durch die* Affekte – Affekte werden hervorgerufen mit reinigender Wirkung.
2. *genitivus obiectivus*: Reinigung *der* Affekte – Affekte werden gereinigt, sublimiert, verbessert, ins rechte Maß gebracht.
3. *genitivus separativus*: Reinigung *von den* Affekten – Affekte sollen abreagiert werden mit dem Ziel einer Beendigung dieser Affekte. (Warstat 2011: 32)⁸⁰

Richtig ist, dass sich der Genetiv tatsächlich nicht auf nur eine Lesart eingrenzen lässt. Feststeht, dass sich der *genitivus separativus* nicht nur als Abreaktion denken lässt. Schon Thiele hat eine ganze Palette von Möglichkeiten genannt: Beruhigung, Versöhnung, Ausgleich, Entladung.⁸¹

Die Idee „der Heilung von Körper und Geist“ (ausgelöst) durch die Katharsis findet sich erst seit Bernays' Studie (1857/58), in welcher „die Herkunft des Begriffs aus medizinischen Diskursen der voraristotelischen Zeit herausgearbeitet wurde.“ (Warstat 2011: 32) Infolge der starken Nachwirkung der Studie „wird Katharsis heute als ein affektives Geschehen beschrieben, das eine starke somatische Komponente aufweist. Es wird an heftige Emotionen gedacht, die sich unübersehbar körperlich manifestieren“ (Warstat 2011: 32). Zurückführen lässt sich die Einzementierung von Katharsis als psychosomatischem Vorgang laut Warstat jedoch auf Freud und Breuer, die ihre erste „Methode zur Behandlung von Hysterie“ (Warstat 2011: 32) „kathartische Therapie“ (Warstat 2011: 33) taufte. Dadurch inspiriert begann man überall dort, wo von Katharsis die Rede war, an eine heilsame Wirkung zu denken.⁸² Dabei stand stets das Konzept der Übertragung im Zentrum. „Bevor irgendein Affekt zur Entladung kommen kann, muss der Zuschauer Vorstellungen auf den Akteur übertragen, müssen aber umgekehrt auch Gefühle vom Akteur auf den Zuschauer übertragen werden.“ Dafür muss der Zuschauer

⁷⁹ Bereits Lessing und dessen Vorgänger wussten um diese Problematik und diskutierten sie.

⁸⁰ Alle drei „Lösungen sind schon im 16. Jh. behauptet worden, und auch heute wird nur ein in dieser Diskussion Engagierter sagen, sie sei entschieden. Alle Lösungen sind dutzendfach widerlegt und wiederaufgenommen worden.“ (Gründer 1968: 496)

⁸¹ Thiele 1991: 108.

⁸² Cf. Warstat 2011: 33.

Vorstellungen von Eigenschaften seiner selbst auf das, was ihm der Akteur als Figur darstellt, projizieren. [...] Was also vom Zuschauer auf den Akteur bzw. auf die von diesem dargestellte Figur übertragen wird, sind Vorstellungen vom eigenen Selbst. (Warstat 2011: 38)⁸³

Auf der anderen Seite, müsse es „dem Akteur gelingen, die Angst, die er an der dramatischen Figur zeigt, auf den Zuschauer zu übertragen.“ (Warstat 2011: 39) Dies gelingt – zumindest laut Thomas Scheff – nur, „wenn sich der Zuschauer zur dramatischen Handlung [*nicht*; R.G.] in einem über- oder unterdistanzierten Verhältnis befindet, wenn er also“ weder „völlig vom dramatischen Geschehen vereinnahmt wird“ noch „gar keinen Bezug zwischen diesem Geschehen und seiner eigenen Vergangenheit oder Gegenwart herstellen kann.“ (Warstat 2011: 97) Im Unterschied zu den Theorien Freuds und Breuers kann bei der *theatralen* Katharsis das Trauma selbst jedoch unbewusst bleiben.⁸⁴

An einem Traktat über Katharsis von Alfred Freiherr von Berger aus dem Jahr 1897 zeigt Warstat den Einfluss der frühen Psychoanalyse auf die theateravantgardistischen Diskurse des 20. Jahrhunderts: Er steht „am Anfang einer modernen Tradition der Katharsis-Exegese, die den Begriff aus dem philologischen Feld ins psychoanalytische verschiebt.“ (Warstat 2011: 34) Warstat arbeitet typische Auffälligkeiten heraus, die für die Wirkungsästhetiker der Katharsis des 20. Jahrhunderts paradigmatisch sind.⁸⁵ Erstens dient die „*Katharsis-Passage in Aristoteles' Poetik* [...] zwar als Ausgangspunkt, wird aber an sich und in ihrem konkreten Wortlaut nicht eigens interpretiert.“ (Warstat 2011: 33) Das heißt, wo

immer der Katharsisbegriff in den Avantgardediskursen des 20. Jahrhunderts auftauchte, zeigte er sich [...] weitgehend losgelöst von strengen Aristoteles-Exegesen: Abgesehen von spezialisierten Philologen interessierte sich kaum jemand primär dafür, was der historische Aristoteles mit ‚Katharsis‘ gemeint haben könnte. Vielmehr avancierte der Begriff zu einer frei schwebenden ästhetischen Kategorie [...] Im Zuge dessen verlor die Philologie ihre Vormachtstellung in den Katharsisdebatten (Warstat 2011: 34).

Das bedeutet nicht, dass die philologischen Exegesen von den Theatermachern und den Theatertheoretikern der Moderne nicht weiterhin hie und da herangezogen wurden, um aus ihnen vor allem „kreativ und idiosynkratisch entwickelte Katharsiskonzepte“ (Warstat 2011:

⁸³ Eine zentrale Rolle bei der Herstellung von Sinn und beim Herstellen eines persönlichen Bezugs zur Handlung spielt auch das Vermögen des Zuschauers auf verschiedenste Weisen zu antizipieren. Dies ist außerdem die Voraussetzung eines gelingenden Spannungsaufbaus. (Cf. Ari Hiltunen: *Aristoteles in Hollywood*, Köln: Bastei Lübbe, 2001, 58)

⁸⁴ Cf. Warstat 2011: 39.

⁸⁵ „Insgesamt nehmen von Bergers Ausführungen wichtige Argumente vorweg, die in den Diskussionen des 20. Jahrhunderts über kathartische Wirkungen von Kunstwerken und Aufführungen zirkulierten.“ (Warstat 2011: 39)

34) zu kreieren. Zweitens wird Katharsis „als ein affektives und therapeutisches Geschehen beschrieben“ (Warstat 2011: 34) und erfüllt für von Berger

spezifische Bedürfnisse kranker Menschen, so dass man ihre Funktionen als therapeutisch beschreiben kann. [...] der Heilungsvorgang [...] vollzieht sich im Affektiven: [...] Katharsis [wirkt] heilsam auf ein pathologisch deformiertes Affektleben (Warstat 2011: 34)

und ist zugleich „eine ‚vom Zuschauer erlebte Empfindung‘.“ (Warstat 2011: 34) Katharsis *qua* Katharsis kann also nicht jeder erleben, sondern nur die Kranken, für die das Theater das Vehikel ist, um das Remedium ihrer Genesung von der Bühne in den Zuschauerraum – also auf sie – zu übertragen. *In nuce* der prozedurale Ablauf der Wirkung des Theaters: „Katharsis [...] affiziert den krisenhaft unausgeglichene Gefühlshaushalt, bringt ihn in ein neues Gleichgewicht und verspricht von daher Heilung auf einer elementaren Ebene des Befindens.“ (Warstat 2011: 34) Von Berger selbst belegt den Einfluss der beginnenden professionellen Psychoanalyse, wenn er schreibt, dass die „kathartische Behandlung der Hysterie, welche die Ärzte Dr. Josef Breuer und Dr. Sigmund Freud beschrieben haben, [...] sehr geeignet [ist,] die kathartische Wirkung der Tragödie verständlich zu machen“ (Warstat 2011: 34). Inspiriert durch die *Studien* von Freud und Breuer

beschreibt von Berger Katharsis als heilsame Re-Inszenierung von Gemütsbewegungen, die auf verdrängte traumatische Erlebnisse zurückgehen und denen zum Zeitpunkt ihrer Veranlassung ‚die normale Entladung versagt blieb‘. (Warstat 2011: 35)

Bereits von Berger spricht also, wie fast 100 Jahre später noch Thiele, von einer Entladung von pathologischen seelischen Zuständen als Funktion der Katharsis.⁸⁶ Sie soll „von überschießenden, ziellosen oder krankhaft verkapselten Gefühlen“ heilen. „Heilung heißt [...] Beseitigung: Nicht alle Gefühle, aber speziell die pathologischen sollen in kontrollierter Form abreagiert [...] werden [...] und den Patienten nicht weiter quälen.“ (Warstat 2011: 35) Warstat kommt zum Ergebnis, dass im Zusammenhang mit der Wirkung von antiken Tragödien sowie neuzeitlichen und modernen Dramen „Katharsis heute fast durchweg im Sinne von Entladung verstanden“ (Warstat 2011: 35) wird, oft in Analogie zu einem Dampfkessel und dessen Ventil gedacht, wo es im brodelnden Kranken durch die Theateraufführung zur Ventilierung seiner Leiden und schlechten Affekte kommt. Wie lange der Patient dann seinen gesunden Gefühlshaushalt halten kann, variiert von Theorie zu Theorie und wird oft nicht thematisiert. Um sich nicht dem Einwand auszusetzen, dass in

⁸⁶ Dies in Anlehnung an Bernays, der hervorhob, dass Aristoteles die Katharsis unter einem pathologischen Gesichtspunkt sähe. (Cf. Bernays 1857: 141 und Gründer 1968: 505)

einer solchen Theorie dann alle Theaterbesucher aufgestaute Probleme oder gar ein krankhaftes Affektleben haben müssten⁸⁷, weil Aristoteles Katharsis doch als allgemeine Wirkung beschreibt, gibt es im Konzept von Bergers neben den pathologischen Zuschauern auch „höhere Menschen“, die, erhaben über seelische Krankheiten, das Theater aus „Freude am Anblick eines ‚herrlichen Stückes Leben‘“ (Warstat 2011: 39) besuchen. Diese „höheren Menschen“ erfahren auch keine Katharsis wie die mit ihnen im Zuschauerraum sitzenden Kranken.

Während Kunst über ihre therapeutische Wirkungspotenziale vor allem eine ‚Beziehung zur unkünstlerischen Masse‘ unterhalte, habe sie ‚den höheren Menschen‘ weit Besseres zu bieten: [...] ‚Steigerung und Erweiterung des Bewußtseins‘, ‚ein gänzlich unpathologisches Wohlgefallen‘. (Warstat 2011: 39)

Katharsis ist also keine allgemeine Wirkung des Theaters, sondern eigentlich ein Armutszeugnis für die psychische Verfasstheit derjenigen Theaterbesucher, bei denen sie hervorgerufen wird. Die weit geringere Anzahl an gesunden Zuschauern hingegen wird in der Theorie von Bergers vom Dargestellten nicht emotional erfasst, sondern steht dazu in kühler Distanz; nähert sich dem Dargestellten mit einem Unterhaltungs- und Erkenntnisinteresse. Katharsis gilt von Berger daher nicht als etwas Ästhetisches, sondern als „die ‚unkünstlerische‘ unter den Wirkungen der Tragödie.“ (Warstat 2011: 39) Bei Aristoteles hingegen ist von zuschauerspezifisch oder -typologisch differenzierten, unterschiedlichen Wirkungen und Zielen der Tragödie nicht die Rede. Er scheint von einer Homogenität der Zuschauer auszugehen, wenn es um deren Rezeptionsweise geht. Von Berger nimmt darauf jedoch keine Rücksicht. Katharsis

ist ihm ‚Austreibung eines Krankheitsstoffes aus dem Körper‘ [...] ‚erleichternde lustvolle Entladung‘ [...] ‚Entladung einer alten Affectspannung im Gemüte‘ [...] ‚Erleichterung‘ [...] ‚ein Sich-,Luft machen‘ [...] das im Tragödientheater auch an Stellvertretern erfahren werden kann: ‚Man braucht sich nicht selbst Luft zu machen, wenn man sich heftig aufgereggt fühlt; wenn es ein Anderer für uns tüchtig thut, giebt das auch Erleichterung.‘ (Warstat 2011: 35).

⁸⁷ Zum Verhalten des antiken Zuschauers, aus dem bedingt Rückschlüsse auf dessen inneres Empfinden und Befinden gezogen werden könnten, cf. Heinz Kindermann: *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg: Otto Müller, 1991.

Die Feststellung, dass der Katharsis-Effekt auch eintritt, wenn sich andere – wohl die Schauspieler⁸⁸ – emotional in Szene setzen, ohne dass man selbst seine durch das Theaterspiel erzeugte heftige Aufregung zu manifestieren bräuchte, ist kein unmittelbarer Vorgriff auf die moderne Stellvertreter-Theorie, die Warstat im Kapitel über die Katharsis Ende des 20. Jahrhunderts vorstellt, sondern für den höfischen Anstandskodex während Theaterbesuchen des *Fin-de-Siècle*, der bis heute weitgehend das Verhalten der Theaterbesucher prägt, wichtig: Der Zuschauer selbst solle bei aller inneren Ergriffenheit Ruhe und (äußerliche) Kontenance bewahren, was dem Vollzug der inneren Entladung der Affekte keinen Abbruch tun soll. Körperlich und akustisch deutlich manifestierte Emotionen in der Öffentlichkeit gelten als unangebracht: Man muss sich beim Ausleben seiner Affekte zurückhalten, und dies an die Schauspieler delegieren, um nicht aus dem öffentlichen Anstandsrahmen zu fallen. Dies wiederum bedeutet, dass nur jene Dramen zur Katharsis führen können, in denen die Schauspieler die je die Zuschauer belastenden Gefühle adäquat artikulieren. Ein Drama kann also bezüglich der kathartischen Wirkung nicht nur vom $\mu\theta\omicron\varsigma$ allein her bestimmt werden, sondern bedarf ~~über~~ hinaus einer die Katharsis realisierenden schauspielerischen Leistung.

Generell bleibt zur „medizinischen“ bzw. „therapeutischen“ Deutung der Katharsis anzumerken, dass Aristoteles nirgendwo einen solchen Zweck oder eine solche Funktionsweise von Dichtung oder Tragödie beschreibt, ja streng genommen nicht einmal unzweifelhaft andeutet. Dies einzig auf Basis des Katharsis-Satzes herauslesen und behaupten zu wollen, ist wissenschaftlich gesehen bedenklich; ebenso wie die Katharsis ein lustvolles Ereignis – wie es auch noch Thiele tat – zu benennen. Außerdem sagt von Berger über $\xi\lambda\epsilon\omicron\varsigma$, dass dieser nicht entladen werden ~~musse~~ – wie der $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ –, sondern nur als Hilfsmittel diene.⁸⁹ Eine solche Differenzierung der Aufgaben bzw. der Funktionen von $\xi\lambda\epsilon\omicron\varsigma$ und $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ lässt sich anhand des Katharsis-Satzes des Aristoteles nicht bestätigen, weil dort die Katharsis mit beiden gleichermaßen zu tun hat. Von Berger kritisiert dies als eine Art Lapsus, der Aristoteles unterlaufen sei:

All diese Schmerzen, deren Reminiscenzen wir in uns tragen, finden durch Vermittlung des Mitleidens Entladung. Diese Einsicht hat Aristoteles dadurch verdeckt, daß er für das sich Entladende das Mitleid hielt, während dieses nur Anreiz und Form der Katharsis mannigfaltiger Affecte ist. (nach Warstat 2011: 36)

⁸⁸ „Die Körper einer Schauspielerin oder eines Tänzers produzieren und sind Zeichen, sie sind Zeichen-Körper, semiotische Körper. Sie sind aber zugleich Medium, Materialität und Leibhaftigkeit, Signifikanten, die niemals ganz im Zeichen aufgehen bzw. ihre Zeichenfunktion immer schon überschritten haben.“ (Fleig 2000: 12)

⁸⁹ „Das Mitleid ist die Gemütsbewegung, durch welche die Seele mit den mannigfaltigsten Leidenschaften, die Schmerzen bringen, in Föhlung tritt.“ (nach Warstat 2011: 35)

Der Theaterzuschauer brauche den ἔλεος um mit den eigenen, verschütteten Emotionen mittels der Schicksalsschläge der Protagonisten Kontakt aufnehmen zu können. „Mitleid mit der Agonie des Anderen mag das Medium sein, in dem der Zuschauer Leid erfährt [...] aber was letztlich zur Entladung kommt, ist immer sein ureigenes, persönliches Leid.“ (Warstat 2011: 36) Zumindest wäre dies eine plausible Erklärung des doppelten Genetivs im Katharsis-Satz: der erste mit der Präposition διὰ gebildete Genetiv würde dann der φόβος und ἔλεος der Bühnenpersonen meinen, während der mit Katharsis in Zusammenhang stehende Pluralgenetiv dann auf die Affekte (wie φόβος und ἔλεος) bezogen wäre, die der Zuschauer mitbringt oder die in ihm durch das Drama bzw. die Tragödie erregt würden. Ob der Zuschauer sie mitbringt oder sie in ihm erst durch die Tragödie erregt werden, erfahren wir aus der *Poetik* jedoch nicht. Von Berger ist sich sicher, dass es sich um bereits mitgebrachte Gefühlszustände handelt, die durch das Drama beseitigt würden. Eine maßgebliche altphilologische Forschungslinie, die sich über die Spätromantik bis hin in die Moderne erstreckte, behauptet hingegen, dass sie erst in der Tragödie selbst erzeugt würden, was Aristoteles in seiner Rehabilitierung der Tragödie gegenüber Platon argumentativ helfen solle. Beide Positionen interpretieren den Genetiv von τῶν τοιούτων παθημάτων als *genitivus separativus*.

Ist der *genitivus separativus* jedoch mit der aristotelischen Philosophie und ihrem Verhältnis zu Platon vereinbar? Wohl eher nicht, da sowohl im einen (bspw. von Berger) wie im anderen Fall φόβος und ἔλεος gänzlich beseitigt würden. Das passt nicht zu Aristoteles, der sich nirgendwo in seinen Schriften für deren Beseitigung ausgesprochen hat, sondern sich ethisch gesehen dafür ausspricht, sie ins richtige Maß zu bringen, zugleich aber auf ihren Nutzen verweist, sodass er logischerweise nicht für ihre Beseitigung eingetreten wäre. Hätte also die Tragödie tatsächlich den Effekt gehabt, φόβος und ἔλεος zu beseitigen, so hätte sich Aristoteles gegen die Tragödie stark gemacht und sich nicht in seiner – zu allen Zeiten so interpretierten – positiven Weise zu ihr geäußert. Dann hätte er sie, wie Platon, kritisieren müssen. Wie sieht es hingegen mit der altphilologischen Interpretation aus, die beide Affekte erst während und durch die Tragödie entstehen lässt, um Platon entgegen halten zu können, die Tragödie sei ethisch unbedenklich, weil das durch sie erregte Schlechte umgehend wieder – nämlich durch die Katharsis – beseitigt würde? Auch hierbei würde man Aristoteles unterstellen müssen φόβος und ἔλεος als etwas Negatives anzusehen, wenn man nicht den interpretatorisch bedenklichen Drahtseilakt versuchen wollte, Aristoteles zu unterstellen, er hätte sich nur auf den schlechten, also den übermäßigen φόβος und ἔλεος bezogen, wovon jedoch im Katharsis-Satz nichts steht. Da es andererseits widersinnig wäre zu behaupten, dass vor der Erregung von φόβος und ἔλεος in und durch die Tragödie im Zuschauer überhaupt kein φόβος und ἔλεος zu finden wäre, muss man fast zwangsweise davon ausgehen, dass sich Aristoteles tatsächlich auf ein übersteigertes Maß von φόβος und ἔλεος bezieht, dass durch Tragödie entstünde. Die Tragödie wäre dann das, was den vor der Aufführung gesunden φόβος und ἔλεος-Haushalt aus der Bann würfe, ihn jedoch glücklicherweise in der Katharsis wieder herstelle, sodass der Zuschauer die Tragödie

wieder im vor der Tragödie Bestand gehabt habenden, gesunden Gefühlshaushalt verließ. Dann jedoch dürfte man nicht mehr von einer Beseitigung $\nu\omicron\phi$ φόβος und ἔλεος sprechen, sondern müsste $\tau\omega\upsilon\tau\omega\nu\ \pi\alpha\theta\eta\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ als *genitivus obiectivus* und nicht als *genitivus separativus* interpretieren. Eine restlose Beseitigung von φόβος und ἔλεος – wie in der *genitivus separativus*-Variante angelegt – stünde auch in starkem Kontrast zu den übrigen aristotelischen Schriften.

In der *Nikomachischen Ethik* bspw. geht Aristoteles eindeutig von einem Vorliegen von φόβος und ἔλεος unabhängig von Tragödienaufführungen aus. Φόβος und ἔλεος zählen zu den πάθη (EN 1105 b 21-23). Aristoteles führt am Beispiel des Zorns vor, dass dieser an sich weder gut noch schlecht sei, sondern es darauf ankäme ihm gegenüber die richtige Disposition zu entwickeln: „So sind wir dem Zorn gegenüber schlecht disponiert, wenn wir heftig oder schwach zürnen, und gut, wenn auf mittlere Weise“ (übers. Wolf, EN 1105 b 27-28) Entscheidend ist der Zusatz, dass es sich auch bezüglich der übrigen πάθη, also auch betreffs φόβος und ἔλεος so verhalte.⁹⁰ Dass φόβος für Aristoteles nichts (an sich) Negatives ist, wird deutlich, wenn man sich die aristotelische Überzeugung verinnerlicht, dass wir

nicht aufgrund unserer Affekte [...] gelobt oder getadelt [werden] (denn man lobt nicht den, der Furcht oder Zorn empfindet, und tadelt nicht den, der überhaupt erzürnt ist, sondern den, der das auf eine bestimmte Weise ist) [...] Ferner empfinden wir Zorn und Furcht ohne Vorsatz (übers. Wolf, EN 1105 b 31 – 1106 a 2).

Es existiert für Aristoteles ein richtiges Maß an Furcht: Man kann sich zu sehr, aber (wohl) auch zu wenig fürchten: „wer sich zu sehr fürchtet und zu wenig Mut empfindet, ist feige“ (übers. Wolf, EN 1107 b 3-4). Der Tollkühne, so darf man in Analogie schließen, empfindet nicht nur übermäßig Mut⁹¹, sondern auch zu wenig Furcht.⁹² Der Tapfere hingegen empfindet auf die richtige Weise Mut und Furcht. Eine Beseitigung des φόβος würde demzufolge verunmöglichen, dass sich die ἀρετή der ἀνδρεία konstituieren kann, da sie Frucht des dialektischen Verhältnisses $\nu\omicron\phi$ φόβος und θάρσος ist.⁹³ Denen die meinen, Aristoteles verteidige die Dichtung und v. a. die Tragödie gegenüber Platon, sei gesagt, dass es gar keiner Verteidigung bedürfte, die sich über den Umweg der Katharsis inszeniert, um die Tragödie als etwas Unschädliches darzustellen: φόβος nämlich ist für Aristoteles von Haus aus nichts Negatives (genauso wenig wie ἔλεος⁹⁴), und muss daher nicht erst beseitigt

⁹⁰ Cf. EN 1105 b 28.

⁹¹ Cf. EN 1107 b 2-3.

⁹² Cf. EN 1115 b 11-31.

⁹³ Cf. EN 1107 a 33 – 1107 b 1.

⁹⁴ Cf. Rhetorik 1386 b 12, wo Aristoteles in Bezug auf ἔλεος und νέμεσις sagt: ἄμφω τὰ πάθη ἡθους χρηστοῦ.

oder gereinigt werden, da es rein auf den dispositiven Umgang mit ihm ankommt.⁹⁵ Wenn überhaupt also, so hätte Aristoteles Platon beweisen müssen, dass φόβος und ἔλεος gar nicht unbedingt etwas Negatives sind, was er jedoch nicht tat.⁹⁶ Wohl weil Platon bereits beides selbst nicht als etwas von vornherein Negatives aufgefasst hat. Auch für Platon ist φόβος einer der Affekte, Gemütszustände bzw. eine der Situationen, in denen sich jemand ἀνδρεία erwerben könne.⁹⁷ Ἀνδρεία wird auch von Platon nicht als Gegenteil zum φόβος beschrieben, sodass anzunehmen ist, dass auch Platon der Meinung war, dass es durchaus auch ein gesundes Maß an φόβος gäbe. Wenn dem so ist, dann irren jene, die τῶν τοιούτων παθημάτων als *genitivus separativus* interpretieren, da es Aristoteles sowie Platon nicht gefallen hätte, dass die Tragödie den φόβος ganz und gar beseitigt hätte.

In der *Rhetorik* sagt Aristoteles, dass der bereits – zumindest als Disposition in allen – vorhandene φόβος und ἔλεος in Diskursen und Ansprachen vor Gericht und bei Beschlussfassungen instrumentalisiert werde. Außerdem führe der φόβος dazu, dass Leute gewisse schlechte oder für sie ungünstige und gefährliche Handlungen unterließen.⁹⁸ Daneben mache φόβος auch erfinderisch.⁹⁹ Aristoteles definiert φόβος „als eine gewisse Art von Kummer und Beunruhigung auf Grund der Vorstellung eines bevorstehenden verderblichen oder schmerzhaften Übels.“ (übers. Krapinger, *Rhetorik* 1382 a 21-22) Wenn diese Vorstellung einer vernünftigen Einschätzung der Lage entspringt, ist φόβος durchaus ein positiver „Warnaffekt“. Würden die Athener also nach den Tragödienbesuchen völlig ohne φόβος herumlaufen, so wäre das nicht nur gefährlich, insofern alle tollkühn wären, sondern es stünde überdies im Widerspruch damit, dass die Redner φόβος und ἔλεος der Athener zu instrumentalisieren pflegen. Dass die Redner dies tun, ist eine deskriptive Feststellung des Aristoteles: Sie könnten es jedoch nicht tun, wenn niemand ihrer Zuhörer φόβος verspürte, weil er durch die Katharsis der Tragödie ausgetrieben wurde. Aristoteles hätte nicht eine solche Wirkung der Tragödie in der *Poetik* behaupten können, und zugleich in der *Rhetorik* beschreiben, dass es Usus der Redner war φόβος und ἔλεος der Athener in gerichtlichen und deliberativen Reden anzusprechen. Bleibt die auch bereits (im Kapitel) von Thiele angesprochene Möglichkeit, dass Aristoteles trotzdem aufgrund empirischer Ergebnisse meinte oder beobachtet zu haben glaubte, dass (bestimmte tragödienspezifische Formen von) φόβος und ἔλεος tatsächlich durch die Aktionen in der Tragödie erregt würden und diese dann in der Katharsis wieder beseitigt würden. Die Katharsis beseitige

⁹⁵ „Aristotle considered them [scil. the emotions; R.G.] an important factor in taking correct decisions and forming good character. In his *Ethics* he argues that we should feel the correct emotion towards the right object, at the right time, to the proper degree and so forth. There are things about which it is right to feel e.g. anger, pity or terror; such correct emotional reactions as proper compassion, justified anger and the right degree of courage can and should affect decision or moral choice“ (Aristotle (Janko) 1987: xviii).

⁹⁶ „As we have it, the *Poetics* provides no explicit reply to Plato’s argument that tragedy, comedy and epic stir up out emotions, which we should instead seek to control.“ (Aristotle (Janko) 1987: xvi)

⁹⁷ Cf. *Laches* 191 e.

⁹⁸ Cf. *Rhetorik* 1382 b.

⁹⁹ Cf. *Rhetorik* 1383 a 7.

den φόβος und den ἔλεος also nicht allgemein, sondern nur die durch die Tragödie selbst erzeugten. In diesem Falle würde es sich um die *genitivus separativus* - Lesart handeln, wobei nicht von φόβος und ἔλεος allgemein die Rede wäre, sondern nur von seinen tragödienspezifischen Formen, die ethisch gesehen neutral sind, weil sie gegen Ende der Tragödie hin vermittels der Katharsis wieder gelöscht würden. Wie bereits erwähnt, verlautet Aristoteles jedoch von einer solchen Einschränkung von φόβος und ἔλεος nirgendwo etwas. Dass die Lesart des *genitivus separativus* seit dem 19. Jahrhundert präferiert wird, hat seine Ursache wohl in der modernen Neigung, Furcht und gewisse andere Gefühle generell als etwas Schlechtes und zu Beseitigendes anzusehen. Eine Ansicht, die Aristoteles fremd war, wie anhand der *Nikomachischen Ethik* und der *Rhetorik* nachweisbar.

Bezüglich der anderen beiden Genetiv-Varianten ist zu sagen, dass der *genitivus subiectivus*¹⁰⁰ aufgrund des vorangehenden δι' ἐλέου καὶ φόβου inhaltlich kaum funktionieren wird: Wie soll die Mimesis auf eine Hervorbringung von reinigendem φόβος, ἔλεος und dergleichen abzielen vermittels der (in der Tragödie erzeugten?) πάθη φόβος und ἔλεος? Wenn eine Reinigung (des Gefühlshaushaltes?) durch φόβος und ἔλεος erfolgt, warum der Zusatz δι' ἐλέου καὶ φόβου und wie funktioniert eine solche Reinigung?

Bleibt als letzte Möglichkeit der *genitivus obiectivus*. Hier kamen die Interpreten nicht umhin eine (zumindest im weitesten Sinne) ethische Bedeutung von φόβος und ἔλεος zu bejahen, denn in Bezug worauf sollte eine Reinigung der Affekte stattfinden und was sollte der Maßstab sein, an dem gemessen wird, ob die Reinigung gelungen ist, wenn nicht an einem individuell oder/und sozial besseren und gesünderen¹⁰¹ Leben? Die daraus resultierende Frage ist, ob sich Aristoteles für eine moralische Schulung von φόβος und ἔλεος ausgesprochen hat, und falls ja, ob er eine positive Wirkung der Tragödie auf die Zuschauer tatsächlich hat beobachten können, oder ob er sie sich nur erhofft hat. Wenn er den bereits vorhandenen Tragödien des Aischylos, Sophokles etc. eine solche pädagogische Funktion zubilligte, hätte er tatsächlich gegen Platon deren positive Wirkung auf die Athener behauptet. Φόβος, ἔλεος und dergleichen würden also durch die Katharsis nicht völlig beseitigt werden, sondern nur ins richtige Maß gesetzt werden, sodass der Zuschauer dann im Alltag, aber insbesondere auch in Extremsituationen, wie bspw. Krieg, das richtige Maß von φόβος und ἔλεος und dergleichen aufwiese. Dann allerdings bliebe ungereimt, warum Platon diese positive Wirkung der bereits vorhandenen Tragödien nicht bemerkt hatte, wobei möglich bliebe, dass er sie bemerkt habe, jedoch die Tragödie trotz dieser affektiv gesehen positiven Wirkung, aufgrund anderer Kriterien, nämlich ihrer spezifisch mimetischen Darstellungsform und ihres Inhaltes verwarf. Bedenklich hinsichtlich einer Verifikation ethischer Implikationen der Katharsis muss jedoch *Politik* 1341 a 23 stimmen, wo

¹⁰⁰ Vertreten durch Heinrich Weil: „Der Genetiv παθημάτων muss unserer Ansicht nach nicht objectiv, sondern subjectiv gefasst werden. ‚Die Reinigung solcher Affecte‘ ist die Reinigung, welche durch solche Affecte bewirkt wird.“ (nach Hug 2004: 20, Fußnote 62)

¹⁰¹ Wobei sich „gesund“ auch medizinisch deuten ließe.

die Katharsis – wenn auch nicht spezifisch jene der Tragödie – auf der einen, dem (auch moralischen) Lernen und Erkennen auf der anderen Seite gegenüber gestellt wird.

Hinsichtlich des Demonstrativpronomens τοιούτων ging der Trend im 20. Jahrhundert dahin, „kathartische Wirkungen auf unterschiedliche Affekte“ zu beziehen, sodass heute der Begriff Katharsis in der Theaterwissenschaft meist für „ein Ausleben von übermächtigen (und in dieser Übermacht schädlichen) Gefühlen jedweder Art“ (Warstat 2011: 36) steht. Bei von Berger und seinen Nachfolgern geht es bei den Affekten „um jene unbewussten und unverarbeiteten seelischen Spuren vergangener Erlebnisse, deren konstante Energie nach Freud und Breuer in hysterische Symptome umgewandelt wird.“ (Warstat 2011: 36) Ausgegangen wird dabei davon, dass ein unterdrückter Affekt „langfristig pathogene Wirkungen entfaltet.“ (Warstat 2011: 36) Die Katharsis ist hinsichtlich einer solchen Konstellation

die Chance, verdrängte emotionale Spannungen körperlich manifest werden zu lassen [...] Die im Unbewussten abgelagerten Affekte [...] erhalten jene expressive und physische Dimension, die sie benötigen, um bewältigt werden zu können. [...] So kann der Zuschauer im Tragödientheater seine eigenen ‚Lebensschmerzen‘ [...] im Mitgefühl mit dem tragischen Helden endlich als manifest erleben, körperlich spüren und expressiv in die Welt entlassen. (Warstat 2011: 36)

Solche Ansichten von Katharsis greifen derart unmittelbar auf Theorien der frühen Psychoanalyse zurück, dass es nahezu auszuschließen ist, dass Aristoteles den Katharsis-Prozess auf diese Weise dachte. Umso mehr, als es sich bezüglich solcher Theorien häufig gar nicht um authentische, und keinesfalls auf alle Patienten anwendbare innere Prozesse handelt und zudem durch sie kaum durchgehend erfolgreiche Therapien ermöglicht wurden, sodass Freud selbst bereits zum Zeitpunkt der ersten „psychoanalytischen“ Wirkungstheorien „den Glauben an einfache emotionale Abreaktionsprozesse bereits verloren“ hatte und begann „sich von einem kathartischen Verständnis der psychoanalytischen Kur zu distanzieren.“ (Warstat 2011: 37) Dessen Platz nahm fortan die therapeutische Sitzung ein, die dazu dienen sollte, „Erfahrungen in aller Klarheit wieder heraufzubeschwören und damit – in geschütztem Rahmen – eine nachträgliche Möglichkeit der emotionalen Abreaktion zu eröffnen.“ (Warstat 2011: 37) Auch die implizite Unterstellung von Bergers, dass die antiken Griechen gleich den pathologischen Zuschauern der Moderne zahlreiche Emotionen und Affekte (v. a. φόβος und ἔλεος) im Alltag nicht ausleben konnten – sonst hätte es die tragische Katharsis nach der Theorie von Bergers gar nicht geben dürfen –, ist problematisch. Aristoteles spricht zwar in der *Politik* von Sorgen, denen gewisse Kunst- und Katharsis-Formen entgegen wirken könnten, jedoch nicht mit Bezug auf die Tragödie und auch nicht in einer Allgemeinheit, die vermuten ließe, dass die Tragödienbesucher in der Regel besorgt oder emotional unausgeglichen in die Vorstellungen

gekommen wären. Einen Schnittpunkt haben die modernen kathartischen Theaterkonzeptionen trotzdem auch mit der erneuerten Freudschen Therapie gemeinsam: „Das Gefühl der Angst muss angenommen“ (Warstat 2011: 39) werden, jedoch verlangt die kathartische Wirkungsästhetik zudem, dass das negative Gefühl durchlebt wird; „sonst kann es nicht zur Entladung kommen.“ (Warstat 2011: 39) Dieses Durchleben ende in einem brutalen Entladungsvorgang, der nur erfolgreich sein kann, „wenn die zu entladenden Negativ-Gefühle intensiv empfunden werden.“ (Warstat 2011: 39) Die Wirkungsästhetiker trauen dem Theaterbesucher Erfahrungen zu, „die ihn – würden sie wirklich [d. h. im Alltag und nicht im Zuge des Theaterbesuchs; R.G.] eintreten – in schwere emotionale Krisen stürzen müssten.“ (Warstat 2011: 39) Im Theater hervorgerufen, führen die vorgespilten existentiellen Bedrohungen jedoch zur Katharsis „als Möglichkeit der Entladung von Spannungen, Energien und Affekten wie auch als heilsamer Ausgleich zwischen Körper und Seele.“ (Warstat 2011: 40)

2.3. Katharsis-Interpretationen der Postmoderne

Warstat erkennt seit dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts Bemühungen, „zu einer differenzierteren, weniger pathetischen Sicht der emotionalen Wirkung von Theater zu gelangen.“ (Warstat 2011: 94) Seine These ist, „dass sich Theater gegenwärtig zwar immer noch in komplexe Gefühlsökonomien einfügt, dass diese Ökonomien aber kaum mehr als einfache Entladungs- oder Abreaktionsprozesse verstanden werden können.“ (Warstat 2011: 94) Nichtsdestoweniger erfreue

sich die ‚Katharsis‘ – als Denk- und Diskursfigur, als Wirkungsanspruch und künstlerisches Programm – in Theaterdiskursen der Gegenwart ungebrochener Beliebtheit. [...] Nach wie vor scheint die Denkfigur der Katharsis auf die Fähigkeit des Theaters zu verweisen, weit verbreitete emotionale Problemlagen zu bearbeiten. (Warstat 2011: 95)

Thomas Scheff, Visionär eines kathartischen Theaters in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, forderte, dass kathartische Prozesse „auf einem sichtbaren, körperlichen Gefühlsausdruck beruhen.“ (Warstat 2011: 97) Daraus ergeben sich auch für die von Aristoteles beschriebenen Tragödie Fragen, die noch nicht beantwortet wurden: Traten „Zittern, Schreien, Schwitzen, Stöhnen, Weinen“ (Warstat 2011: 97) etc. nur am Kulminationspunkt der Tragödie auf, und auch dort nur in abgeschwächter – die Tatsache, dass man sich in der Öffentlichkeit befand, berücksichtigender – Form oder aber die ganze Tragödie hindurch immer wieder statt? Erfolgte demzufolge dann auch mehrere Katharseis oder blieb es bei einer einzigen? Gab es mehrere kleine und eine große? Was zur Frage führt, ob Katharsis in unterschiedlichen Intensitäten oder zumindest in mehreren Dosen erfolgen konnte. Sollte es mehrere Katharseis in einer Tragödie gegeben haben, so stünde die

Katharsis wohl – entgegen der Ansicht von Thiele – in relativer Unabhängigkeit von der Peripetie und der Anagnorisis. Entgegen der bzw. ergänzend zur „opinio communis, dass Gefühle neben einer psychischen immer auch eine somatische Dimension haben“, wird Letztgenannte jedoch

seit dem Aufschwung der Neurowissenschaften nicht mehr unbedingt im Sichtbaren situiert. Stattdessen sucht man die Körperlichkeit von Gefühlen in neuronalen Prozessen auf. Die körperliche Spannung und Entspannung [...] kann [...] in der Generierung und Ausschüttung eines Hormons gesehen werden. [...] Die Abreaktion kann sich ganz unspektakulär vollziehen (Warstat 2011: 98).

2.4. Der Chor in der Tragödie als jener, der die Katharsis erfährt?

Am Ende der Besprechung der Forschungsergebnisse und Positionen Warstats soll eine Alternative zur publikumsorientierten Tragödienwirkung präsentiert werden, die von einer Überlegung Lacans ihren Ausgang nehmen soll:

Nun, in der Tragödie gibt es den Chor. Was ist das, der Chor? Man wird Ihnen sagen – *Das sind Sie*. Oder auch – *Das sind nicht Sie*. Das ist nicht die Frage. Es geht um Mittel, und zwar um Mittel der Rührung. Ich möchte sagen – Der Chor, das sind die Leute, die Rührung empfinden. Sehen Sie also lieber zweimal hin, bevor Sie sich sagen, daß es Ihre Rührungen sind, die im Spiel sind bei dieser Reinigung [scil. der Katharsis; R.G.]. [...] Wenn Sie abends im Theater sind, denken Sie an Ihre kleinen Geschäfte, an den Füller, den Sie während des Tags verloren haben, an den Scheck, den Sie am nächsten Tag unterschreiben müssen – geben wir Ihnen also nicht zuviel Kredit. Die Last Ihrer Emotionen wird in [...] der Szene übernommen. Der Chor übernimmt sie. Das Emotionale wird kommentiert. [...] Sie sind also alle Ihre Sorgen los – und wenn Sie nichts spüren, so wird doch der Chor an Ihrer Stelle gespürt haben. Und warum sollte man sich nicht vorstellen, daß die Wirkung auf Sie in kleinen Dosen erzielt wird, auch wenn Sie gar nicht so arg gezittert haben? (Lacan 1996: 303-304)

Nach Lacans Auffassung sind die emotionalen Wirkungen der Tragödie – Rührung, Gefühle, Katharsis – über den Chor bereits in die Aufführung eingebaut. Der Zuschauer braucht selbst gar nichts mehr zu empfinden, er kann die emotionalen Anstrengungen einer möglichen Katharsis einfach dem Chor überlassen. Die Aufführung fühlt sich gleichsam in sich selbst ein, ohne dass der Zuschauer sich daran aktiv beteiligen müsste. Diese Hypothese weiterdenkend darf man annehmen, dass auch einzelne Dramenfiguren in der Lage sind, dem Theaterpublikum die Trauer, Empörung oder Freude über bestimmte Handlungsverläufe abzunehmen. (Warstat 2011: 106)

Es ist durchaus interessant, zu erwägen, ob Aristoteles die Wirkung der Tragödie nicht mit Bezug auf den Chor beschrieben habe, auch wenn in der Umgebung des Katharsis-Satzes vom Chor (zumindest dezidiert) nicht die Rede ist und außerdem der Anteil der Chorpartien von Aischylos bis Euripides stark abgenommen hat. Aristoteles spricht ja auf der anderen Seite auch nicht explizit von den Zuschauern. Mit Bezug auf wen Aristoteles die Tragödien-Definition bzw. den darin vorhandenen Katharsis-Gliedsatz verfasst hat, bleibt streng genommen offen. Von den möglichen Kandidaten (Chor, (Haupt)Darsteller und Publikum) wurde trotzdem von jeher fast ausschließlich das Publikum als Subjekt der Affekte und somit auch der Katharsis in Betracht gezogen, weil dies der Gesamtzusammenhang der *Poetik* doch nahelegt.

2.5. Das Interpassivitätstheorem¹⁰²

Auf eine ernsthafte Prüfung der durch Lacan gewonnenen Alternativen verstellt Warstat sogleich die Sicht, wenn er den Chor aus dessen Verhältnis zum Publikum heraus, und all das noch dazu im Rahmen des Interpassivitätstheorems versteht. Hat Warstat am Anfang seiner Monographie noch kritisch bemerkt, dass von Berger und seinesgleichen die Ausdeutung der Katharsis unter der Perspektive einer Theorie unternahmen – nämlich der frühen Psychoanalyse –, die Frucht der Moderne ist und in der Antike noch unbekannt war, so begeht er nun selbst den nämlichen Fehler, indem er sich blindlings auf die moderne Interpassivitätstheorie stürzt, und im Eifer gänzlich übersieht, dass eine Katharsis des Chors oder der Protagonisten auch ohne ein interpassives Verhältnis zum Publikum durchaus Sinn machen könnte.

Für Warstats interpassives Publikum

liegt der Zweck des Trauerspiels nicht darin, Furcht und Mitleid zu wecken. Im Gegenteil: Teilnahmslos würde ein solches Publikum den Figuren beim Trauern zuschauen und sich darüber freuen, den ganzen emotionalen Verwicklungen der Handlung fernbleiben zu können. (Warstat 2011: 106)

Was auf den ersten Blick paradox aussieht: nämlich dass Zuschauer zu einer Aufführung gehen, dieser beiwohnen und dabei froh sind, durch sie bzw. das in ihr Dargestellte gerade nicht (unmittelbar) angesprochen zu werden, sich nicht um die in der Aufführung

¹⁰² Das Interpassivitätstheorem geht davon aus, dass die Praxis, eigene Handlungen und Empfindungen an äußere Objekte, also an Menschen oder Dinge, zu delegieren, einen Lustgewinn verschaffen kann. (Cf. Claus Pias: „Genießen unterstellen. Eine Theorie der ‚Interpassivität‘“ auf <http://www.uni-due.de/~bj0063/texte/interpassiv.html>; zuletzt abgerufen am 30.01.2013)

hervorgerufenen Affekte kümmern zu müssen, gewinnt im Rahmen des Interpassivitätstheorems seine Berechtigung und Bedeutung.

Das Publikum kann emotional unbeteiligt bleiben, weil es die von der dramatischen Handlung ausgehenden affektiven Anforderungen an die Figuren delegiert hat. Die Figuren leiden stellvertretend für das Publikum (Warstat 2011: 106).¹⁰³

Was bringt das nun dem Publikum, wenn statt seiner gelitten wird? Das Theater, so Warstat, gestalte „für uns Gefühle und entbinde[...] uns damit von der anstrengenden Pflicht, selbst Mitgefühl und Empathie aufzubringen.“ (Warstat 2011: 107) Der Clou an der Interpassivitätskonzeption ist, „dass das Gefühl dennoch realisiert und wahrgenommen werden kann. Es [...] wird *am anderen* wahrnehmbar.“ (Warstat 2011: 107) Während Robert Pfaller jedoch „den Kern der Interpassivität¹⁰⁴ in der Ersatzhandlung erblickt“, ließe sich Warstats Meinung nach

auch eine strukturelle Nähe zu kathartischen Techniken herausarbeiten. Die Aufmerksamkeit würde sich dann von der Ersatzhandlung auf das Delegationsprinzip verlagern. Interpassivität beruht auf der Möglichkeit, emotionale Appelle und Ansprüche abzuwehren, indem man sie auf jemand anderen umlenkt. Am Ende geht es darum, selbst frei von aufreibenden [...] Gefühlen zu bleiben. Dieser Endzweck einer gleichmütigen Freiheit von Gefühlen ähnelt dem, was Abreaktionstheorien als Ergebnis kathartischer Prozesse propagieren. Wie das Interpassivitätskonzept folgen die Abreaktionstheorien der Überzeugung, dass es sich lohnt, Gefühle *loszuwerden*. (Warstat 2011: 107)

¹⁰³ „Es gibt offensichtlich Kunstwerke, die bereits ihre eigene Betrachtung beinhalten. Und es gibt Betrachter, die das wollen. Offenbar wollen die sich lieber vertreten lassen als selbst lachen bzw. selbst Furcht und Mitleid empfinden. Das sind also Kunstwerke und Betrachter, die das genaue Gegenteil dessen darstellen, was die Theorie der Interaktivität fortwährend predigt. Während Interaktivität darin besteht, einen Teil der künstlerischen Produktion („Aktivität“) vom Kunstwerk zu den Betrachtern zu verlagern, findet hier das Umgekehrte statt: Die Betrachtung („Passivität“) wird von den Betrachtern zum Kunstwerk verlagert. Wir haben beschlossen, diesen Verlagerungs-Typ als ‚Interpassivität‘ zu bezeichnen.“ (Pfaller 2002: 27)

¹⁰⁴ Pfaller folgt hierin dem slowenischen Philosophen Slavoj Žižek, der bemerkt hat, „daß unsere vermeintlich intimsten Regungen auf andere übertragen, an sie delegiert werden können. Unsere Gefühle und Überzeugungen sind also nichts [besser: nicht nur; R.G.] Inneres, sondern können eine außen angesiedelte, ‚objektive‘ Existenz führen: Eine Fernsehkomödie kann für mich lachen [gemeint ist das darin auftretende ‚Dosengelächter‘, das die mehr oder weniger lustigen Äußerungen und Handlungen der Sitcoms u. ä. kommentiert; R.G.], Klageweiber können an meiner Stelle trauern“ (Pfaller 2002: 27).

Zum einen werde Theater dadurch also zu einem Ort, an dem man sich belastende Gefühle erspart – „Gefühle, die einen nicht erreichen, können sich auch nicht aufstauen. [...] Interpassivität verspricht heilsame Wirkungen, ohne dass eine Krise durchgestanden werden müsste“ (Warstat 2011: 107) –, zum anderen wird man die negativen Gefühle, die man ins Theater mitbringt, los. Während in der reinen Interpassivitätstheorie der Theaterbesuch nur mehr begrenzt Sinn macht, insofern er „nur“ mehr dem objektiven Amusement an/in der bzw. über die Unterhaltung dient – selbst der Genuss werde delegiert laut Pfaller¹⁰⁵ –, man sich freiwillig nur darum einem packenden Schauspiel aussetzt, weil die dadurch erregten Gefühle, die Szene selbst kaum verlassen, macht er gepaart mit den kathartischen Abreaktionstheorien, die davon ausgehen, dass man (zusätzlich) die eigenen zu entladenden Gefühle mit ins Theater bringt, durchaus über die bloße Unterhaltung hinaus Sinn.¹⁰⁶

Die Tendenz geht in vielen Aspekten weg von der Intention, hin zur Intuition. So wird der „Delegationsprozess als weitgehend unbewusst beschrieben“ (Warstat 2011: 108). Das interpassive Subjekt wisse zwar

nicht wirklich, was es tut (Ersatzhandlungen werden nicht als solche erkannt), aber instinktiv ist sein Verhalten von selbsterhaltendem Eigennutz geprägt. Dazu passt, dass das Wort ‚Wahrnehmung‘ im Interpassivitätsdiskurs durch ‚Konsum‘ ersetzt ist. Bei Pfaller werden Kunstwerk nicht ‚wahrgenommen‘, sondern ‚konsumiert‘.¹⁰⁷ Es geht nicht um ein wahrnehmendes Sich-Einlassen auf das Andere, sondern um einen souveränen Umgang mit Konsumgütern. [...] zum eigenen Vorteil: Solche Gefühle, die eine Entgrenzung [...] des Subjekts zu bewirken drohen, werden von vornherein anderen überlassen. (Warstat 2011: 108)

Das Interpassivitätsmodell von Pfaller jedoch widerspreche „nicht nur der Katharsistheorie“, sondern mache Theater – vorausgesetzt wohl, dass die Inszenierung dies nicht verhindert – zu einem „Ort der Erholung“ und des Komforts, „um nach einem emotional aufreibenden Alltag einmal richtig abzuschalten.“ (Warstat 2011: 108) Diese Einschätzung Warstats hat seine Berechtigung. Doch hat er selbst gezeigt, dass das Modell mit der kathartischen

¹⁰⁵ Cf. Pfaller 2002: 28-32.

¹⁰⁶ Dennoch muss man sich fragen, ob Zuschauer wirklich mit dem Vorsatz ins Theater gehen, Gefühle und Affekte loszuwerden, sei es durch Delegation oder durch eine Art des Durchleidens, oder ob die Wirkungen des Theaters sich nicht ohne die Intention des Zuschauers einstellen, der Zuschauer also nicht der Wirkung wegen hingehet, sondern durch diese Wirkung dann an Ort und Stelle überwältigt wird, ohne dies vorab so intendiert gehabt zu haben.

¹⁰⁷ „Das Werk steht fix und fertig da, nicht nur fertig produziert, sondern auch fertig konsumiert. Nicht nur die notwendige Aktivität, sondern auch die erforderliche Passivität ist bereits vollständig darin enthalten. Die interpassive Kunst erlaubt es also ihren Betrachtern, nicht nur jegliche Aktivität, sondern auch noch ihre gesamte Passivität bleiben zu lassen. Sie können sich nunmehr passiver als passiv verhalten.“ (Pfaller 2002: 28) Beispiel eines solchen Werks soll laut Pfaller auch die griechische Tragödie mit ihrem Chor sein.

Abreaktionstheorie Gemeinsamkeiten habe, nämlich das Ziel Gefühle loszuwerden. Eine Kombination von beiden Theoriemodellen macht Sinn, wenn man verhindern möchte, dass die pathologischen Gefühle, die der Zuschauer laut der Abreaktionstheorie mitbringt, nicht noch durch die auf der Bühne erzeugten Gefühle vermehrt werden. Diese Vermehrung „tragischer Gefühle“ wäre aber andererseits, der Meinung vieler Verfechter der Katharsis nach, gerade notwendig, um die Katharsis überhaupt realisieren zu können. Es brauche gerade die Erzeugung einer emotionalen Überspannung vermittelt der zusätzlichen Aufbürdung der im Theater erzeugten Affekte, sonst mache der Theaterbesuch keinen Sinn. Eine Verhinderung der Eskalation des bereits kritischen Zustands des Gefühlshaushalts vereitle gerade die Heilung, und belasse den Zuschauer in seiner Krise. Fest steht jedoch, dass sich nicht jedes Interpassivitätsmodell allen Katharsistheorien gegenüber gleich feindlich verhält. Thiele etwa hat den Sinn des Theaters und der Katharsis durchaus auch im Ausspannen vom Alltag gesucht und dafür die Passagen in der aristotelischen *Politik* heranzitiert, wo Erholung mit musi(kali)schen Aktivitäten in Verbindung gebracht wird.

Bis heute hat sich die Ansicht vom Theater als „bevorzugte[m] Ort einer affektiven Kultur“, an dem heftiger [...] reagiert werde als in anderen Künsten“ (Warstat 2011: 108) bewahrt.¹⁰⁸ So hat zuletzt Hans-Thies Lehmann gefordert:

Theater soll Gefühle nicht erledigen oder entladen, sondern [...] intensive Gefühle hervorbringen. Der Affekt wird hier[bei; R.G.] entschieden positiv bewertet und gegenüber einer verbreiteten emotionalen Ungerührtheit auch moralisch privilegiert. (Warstat 2011: 109)

Die Untersuchungen der Theatertheorien des letzten Viertels des 20. Jahrhunderts führen Warstat zum Ergebnis, dass Theateraufführungen noch bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt „als emotionale Wirkungsprozesse verstanden“ werden, und dass die Institution Theater – zumindest der Theorie nach – „als eine öffentliche Instanz, die mit gesellschaftlich relevanter Gefühlsarbeit beauftragt ist“ (Warstat 2011: 109), im sozial(politisch)en Raum auftreten kann und soll(te). Ob ihr eine solche Funktion auch schon in der griechischen Antike zugebilligt wurde, oder ob sie mit einer anderen öffentlichen Aufgabe als jener der Gefühlsarbeit beauftragt war, erfahren wir aus Aristoteles nicht dezidiert, auch wenn neuzeitliche und moderne Interpretationen der als wirkungstheoretische Passagen interpretierten Stellen zu Musik und Tragödie in der *Poetik* und dem achten Buch der *Politik* dies häufig präsumieren.

¹⁰⁸ Warstat geht leider nicht darauf ein, ob nicht mittlerweile Kino und Fernsehen dem Theater als „Ort einer affektiven Kultur“ den Rang abgelaufen haben.

3. Philologische und theater- und literaturwissenschaftliche Auslegungen der Katharsis und deren Entwicklung

Wie oben bereits angesprochen und anhand von Thiele und Warstat nachgewiesen, bedienen sich Theater- und Literaturwissenschaftler altphilologischer Katharsis-Interpreten und Aristoteles-Kommentatoren. Dabei wird jedoch nur auf wenige, kanonische Altphilologen zurückgegriffen, unter denen sich stets Bernays und Schadewaldt finden. Auf der anderen Seite bedienen sich sowohl Altphilologen als auch Theater- und Literaturwissenschaftler Lessings, Goethes und subsidiär auch Freuds Katharsis-relevanter Schriften. In diesem Rahmen bildet auch Kommerell einen gemeinsamen Bezugsrahmen. Tendenziell lässt sich betrachten, dass sich Katharsis-Interpretationen der vergangenen 250 Jahren im deutschsprachigen Raum¹⁰⁹ in Abgrenzung – neuerdings auch wieder in einer modifizierten Rückkehr – zu Lessings moralistischen Ansatz herausgebildet haben. Während es bis zu Lessing und sogar noch bis zu Goethe vornehmlich Literaten waren, die sich mit der Bedeutung der tragischen bzw. dramatischen Katharsis, insbesondere mit Hinblick auf den daraus resultierenden Nutzen und Rechtfertigung der je eigenen (vor)aufklärerischen oder romantischen Dramen, beschäftigt haben, sicherte sich das ganze 19. Jahrhundert hindurch „die philologische Betrachtung [...] das Monopol der Aristoteles-Auslegung“ (Girshausen 2005: 168, Spalte 1) und damit zugleich die als wissenschaftlich verbindlich geltende Betrachtung der Katharsis und der Katharsis-Theorien. Nach der Tragödieninterpretation von Nietzsche und schon mit Richard Wagner begann sich ein Trend anzubahnen, der sich im 20. Jahrhundert als dominantes Paradigma durchsetzte. Die maßgeblichen und meistbeachteten Diskussionen über die Wirkungen des Theaters, und in solchem Rahmen auch über die Katharsis, wurden von und zwischen Theater- und Literaturtheoretikern und durchaus auch von „Theaterpraktikern“ (Theatermachern), und mehr und mehr als Nischenphänomen und Hilfswissenschaft für die erstgenannten auch unter den Altphilologen geführt. Nicht nur, dass der Katharsis-Satz der *Poetik* nicht mehr im konkreten Wortlaut interpretiert wurde und nur noch als Ausgangspunkt für Analysen und Hypothesen zur Wirkungsweise des modernen bzw. in manchen Fällen auch des neuzeitlichen Theaters diente¹¹⁰, auch die auf Aristoteles bezogenen Argumente der Altphilologen wurden zur Unterstützung eigener Denkansätze instrumentalisiert und nicht ihrer historisch-philologisch angestrebten Wahrheit bzw. Authentizität wegen aufgegriffen. Das führte dazu, dass der Katharsisbegriff in den Diskussionen des 20. Jahrhunderts und des Gegenwartstheaters „eine gewisse Beliebigkeit erhalten“ (Girshausen 2005: 169, Spalte 1) hat.

¹⁰⁹ Dass Deutsch bis zum ersten Weltkrieg, weit vor dem Englischen, die wichtigste und meistverbreitete Wissenschaftssprache – und dies nicht nur in der Altphilologie – war, verleiht der in dieser Diplomarbeit vorliegenden Konzentration auf die deutschsprachigen Publikationen des untersuchten Zeitraums eine nachhaltige Rechtfertigung.

¹¹⁰ Cf. Warstat 2011: 33.

Einerseits kann mit dem Verlust der Autorität der *Poetik* die Aristoteles-Auslegung für die aktuellen Entwicklungen keine Rolle mehr spielen, andererseits spricht man heute von kathartischen Wirkungen in erster Linie im Blick auf massenpsychologische Phänomene (Girshausen 2005: 169, Spalte 1).

Obwohl die *Poetik* ihre Autorität *in puncto* konkreter Gestaltung von für das Theater konzipierten Produkten, *performances* und Installationen weitgehend eingebüßt hat, so lässt sich doch immer noch ein gewichtiger Teil der in der Theatertheorie verwendeten Terminologie auf Aristoteles zurückführen. Eine Auseinandersetzung mit den aristotelischen Schriften lohnt aber für die Theatertheoretiker und -visionäre nicht nur deswegen, sondern auch weil sich immer noch von der *Poetik* ausgehend – ungeachtet der in ihr enthaltenen unzeitgemäßen Elemente – Überlegungen über und für ein modernisiertes Theater und moderne Theaterbegrifflichkeiten anstellen lassen könn(t)en. Katharsis überwiegend von einem rein psychologischen und kollektiven Standpunkt her in den zeitgenössischen Theaterdiskurs einzubringen, bringt zudem um die Möglichkeit, den Begriff auch für individuelle Theaterkonzepte fruchtbar zu machen. Der Versuch einer Applikation von Katharsis für das Gegenwartstheater ist ein interessantes Unternehmen, und kann bestenfalls sogar Altphilologen interessante Aufschlüsse und Gedankenanstöße für ihre Interpretation der aristotelischen *Poetik* geben, problematisch hingegen bleibt in diesem Kontext die begriffliche und konzeptionelle Unterdeterminiertheit in Diskursen moderner Theatermacher und -theoretiker und ihre oft kaum näher spezifizierte Art der Rückbindung an die Antike und Aristoteles.

Dass gerade Jacob Bernays' 1857 erschienene Studie zur Katharsis für Theatertheoretiker und Dramenschreiber eine sogar noch wichtigere Rolle spielte als für Altphilologen, und die eminente Bedeutung Bernays' für den theaterwissenschaftlichen Diskurs, immer dort, wo die kathartische Wirkweise des Theaters affirmiert oder aber abgelehnt wurde, nahezu ungebrochen bis in die Gegenwart angehalten hat, liegt zum einen daran, dass sich Bernays direkt „an der Wiederherstellung der in der *Politik* für die *Poetik* angekündigten, im erhaltenen Manuskript fehlenden K.[= Katharsis]-Definition“ (Girshausen 2005: 168, Spalte 1) versuchte, zum anderen daran, dass dank ihm endlich eine wissenschaftlich akzeptierte Lesart des Katharsis-Satzes zur Hand war, um der immer noch stark moralisierenden Tendenz der Katharsis-Auslegungen den Gar aus zu machen, und der Befreiung der Künste von der Moral, auf die es den romantischen, spätromantischen und modernen Theatermachern und Theatertheoretikern ankam, auch auf dem Gebiet der Wirkung des Theaters zum Durchbruch verholfen werden konnte. Im Laufe der theaterwissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte und mit der schwindenden Bedeutung der Altphilologie für die Katharsis-Interpretationen der Moderne, wurde Bernays für die Theaterwissenschaftler kanonisch, und ihm wurden, abgesehen von Schadewaldt, der Theater- und

Literaturwissenschaftlern weithin als Vollender der Arbeit Bernays' galt¹¹¹, kaum mehr nachfolgende und neuere altphilologische Ansätze, die Bernays' Thesen kritisch prüfen würden, zur Seite gestellt. Das führte dazu, dass noch eineinhalb Jahrhunderte nach Bernays' Studie die Ergebnisse Bernays' und insbesondere seine Methode ihrer Herleitung aus den Vergleichen der *Poetik* mit der *Politik*¹¹² in theater- und literaturwissenschaftlichen (bspw. Thiele) Kreisen weitgehend als sakrosankt gelten, sodass der Theaterwissenschaftler Girshausen in seinem 2005 erschienen Theaterlexikonartikel über Katharsis konstatieren konnte, dass die aristotelische *Politik* die Katharsis „„enthusiasmierender' Musik ebenfalls ausdrücklich an die Herbeiführung von *eleos* und *phobos* bindet und ihre nähere Behandlung in die Zuständigkeit der Dichtungslehre“ verlegt, wodurch das in der *Politik* „Gesagte auf die Wirkung der Tragödie übertragen“ (Girshausen 2005: 163, Spalte 2) werden dürfe. – Bereits vor und zu Goethes Zeit war diese Ansicht Usus, sodass Goethe sich veranlasst sah, aufzuklären, dass in der *Politik* nur von einem analogen, jedoch nicht von einem identischen Fall die Rede sei.¹¹³ Und auch Goethe betonte bereits, wohl gegen Lessings Theorie und dessen Nachfolger Stellung beziehend, dass das Drama nicht das Potential habe, zur moralischen Besserung beizutragen.¹¹⁴ – Ungenaue Paraphrasen und Folgerungen aus einer philologisch unkundigen Lektüre Bernays' und der aristotelischen Schriften führten dazu, dass auch kompetente Theaterwissenschaftler meinten, dass Aristoteles im 8. Buch der *Politik* φόβος und ἔλεος tatsächlich in ursächlichen Zusammenhang mit den enthusiastischen μέλη brachte, wie er es in der *Poetik* mit der Tragödie getan hatte. Der musikalische Orgasmus könne wie die Katharsis der Tragödie als „eine Art von Neutralisierung sozial schädlicher (Kollektiv)Affekte, d. h. Jammer, Schrecken und Begeisterung“ (Girshausen 2005: 163, Spalte 2), vorgestellt werden. In Wirklichkeit jedoch schließt Aristoteles in der *Politik* seine Ausführungen zum Themenkreis der enthusiastischen μέλη ab, bevor er einen Vergleich zu dem anstellt, was die übermäßig φόβος und ἔλεος Neigenden erleiden: Es sei dies dasselbe, wie das, was den von der Katharsis der genannten Art von μέλη Betroffenen widerfahre: Sie beruhigen sich – von Entladung hingegen ist keine Rede. Wer die Arbeitsweise von Aristoteles kennt, der weiß, dass es gang und gäbe ist, dass er von einer Schrift auf eine andere verweist, sodass der Verweis in der *Politik* auf die *Poetik* nicht unbedingt bedeuten muss, dass die betreffende *Politik*-Stelle von unmittelbarer, besonderer Relevanz für den Katharsis-Satz in der *Poetik* sei. Dass andererseits die *Politik* mehr oder weniger mit der *Poetik*, und gar mehr noch mit der *Nikomachischen Ethik* und der *Rhetorik*

¹¹¹ Cf. bspw. Thiele 1991: 13.

¹¹² Schon Corneille und Lessing haben übrigens die Katharsis-Stellen in der *Politik* gekannt, und in ihre Überlegungen – bspw. im 78. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* – auf ihre Weise mit einbezogen. Dass die *Politik*-Stellen durch Bernays dann besonders (und gleich zu viel) hervorgehoben wurden, liegt eventuell daran, dass erst „im Aristotelismus des 19. Jh.s [...] die *Poetik* gleichsam wieder ins corpus Aristotelicum“ (Gründer 1968: 498) zurückgetreten ist, nachdem sie zuvor eine Sonderstellung unter allen Schriften des Aristoteles eingenommen hatte.

¹¹³ Cf. Goethe 1998: 344.

¹¹⁴ Cf. Goethe 1998: 344.

zusammenhängt, ist auch in der Altphilologie kein Geheimnis, während Girshausen ersteres als neue Offenbarung Bernays' aufzufassen scheint. Girshausen weiter:

Bernays betont, dass Aristoteles die kathartischen Wirkungen der Theatermusik ausdrücklich aus dem Bereich der *paideia* [...] herausnimmt. Er gehe [...] davon aus, den Aufführungen ‚den Charakter eines Vergnügungsorts für die verschiedenen Klassen des Publicums zu wahren‘. Freilich meine Aristoteles keineswegs das reine, folgenlose Vergnügen, die bloße Zerstreung. Vielmehr habe er [...] die Wirkungen [...] der hier freigelassenen ‚Lüste‘ im Auge. Der Philosoph betrachte sie unter einem ‚pathologischen Gesichtspunkt‘. Zu beachten sei, dass schon Aristoteles bildlich spreche, d. h. den Ausdruck K. [= Katharsis] nur vergleichsweise auf Musik und Theater anwende. (Girshausen 2005: 168, Spalte 1)

Das Theater habe also hinsichtlich der antiken Tragödienaufführungen die Funktion das Publikum einer tragischen „Vergnügung“ – ein scheinbar paradoxer Begriff bzw. Sachverhalt, der Nietzsche zu umfangreichen Reflexionen und wohl sogar maßgeblich zum Verfassen der *Geburt der Tragödie* animiert hat – auszusetzen. Diese führe zu einem Ergebnis, das dem Zuschauer selbst, der nur mit dem Ziel der angenehmen Unterhaltung ins Theater geht¹¹⁵, gar nicht bewusst sei: die Möglichkeit auf die Affekte $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ und $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\varsigma$ zuzugreifen und sie lustvoll zu entladen, ohne dass sie sich für den Zuschauer selbst oder sein soziales Umfeld einmal negativ auswirkten. Da das ganze theatrale Geschehen vordergründig unter dem Aspekt der Lust, wenngleich der tragischen, rezipiert wird, komme es im Tragödienausgang zur Katharsis. Der Zuschauer fliehe nicht panisch, verharre nicht regungslos vor $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ und $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\varsigma$ (und unterdrückt nicht den Ausdruck des Vergnügens an tragischen Vorkommnissen) – wie es im außerschauspiellichen Rahmen der Fall wäre –, sondern empfinde aufgrund der (bloß) mimetischen Darstellungen immer wieder Lust, weswegen die Affekte $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ und $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\varsigma$ im Theater keine pathologischen Wirkungen zeitigen. Etwas kurios ist Bernays' Schlussfolgerung, wenn er zwar richtigerweise bemerkt, dass Aristoteles von Katharsis nur vergleichsweise spricht, daraus aber folgert, man müsse darum Katharsis eben genau aus ihrer Bedeutung in den Bereichen, aus denen der Vergleich stammt, heraus begreifen, anstatt sich zu überlegen, ob der Sinn des metaphorischen Sprechens auch darin liegen könnte, etwas zu veranschaulichen, was mit dem eigentlichen Bedeutungsbereich des Begriff nur die Anschaulichkeit gemein habe. Für Bernays handle es sich bei der Katharsis um „eine ärztliche Kur, in der die Linderung einer Krankheit durch künstliche Aufreizung ihrer Symptome [...] erfolge.“ (Girshausen 2005: 168, Spalte 1) Wenn Aristoteles jedoch die ursprünglich medizinische oder kultisch-rituelle Katharsis metaphorisch für den Bereich der

¹¹⁵ Inwieweit auch politische „Verpflichtungen“ zur Teilnahme an Theateraufführungen oder die Vermeidung von gesellschaftlichen Nachteilen, wenn man es nicht tat, eine Rolle gespielt haben mögen, lässt sich eher den Dialogen Platons als den Schriften des Aristoteles entnehmen. Feststeht, dass es nicht nur die *οἰκεία ἡδονή* war, die einen Theaterbesuch motivierte und rechtfertigte.

Kunst und Dichtung verwendet, ist es wohl nicht unwahrscheinlich, dass er gerade nicht sagen wollte, dass es sich um etwas handle, das einem ärztlichen Vorgang ähnele oder gar eine Art ärztlicher Vorgang sei, sondern um etwas, das eine analoge Wirkung, nämlich eine des Reinigens habe. Dieses Reinigen habe in der Tragödie jedoch mit den Affekten φόβος und ἔλεος zu tun und nicht mit einer Heilung des physischen Teils des Körpers oder dessen Teile. Dass die medizinische Katharsis mit einer Aufreizung der Krankheitssymptome zu tun haben kann, bedeutet keineswegs, dass Aristoteles mit der Verwendung des Begriffs Katharsis im Tragödienkontext auf eine auch dort stattfindende Aufreizung von Affekten hinweisen wollte. Eine Katharsis kann – auch im medizinischen Bereich – auf verschiedene Weisen erfolgen. Worauf es Aristoteles also angekommen sein mag, ist nicht die medizinische Methode, sondern der Vorgang des Gereinigtwerdens – oder der Effekt, den die Katharsis bewirkt – das Gereinigtsein. Aristoteles hat dann nicht, wie Bernays meinte, „etwas Körperliches auf ‚Gemüthliches‘“ (Girshausen 2005: 168, Spalte 2) verpflanzt, sondern einen *Begriff, der einen Vorgang beschrieb*, einen Begriff der bis dahin überwiegend zur Erklärung körperlicher Vorgänge verwendet wurde, zur Erklärung eines Vorgangs und Effekts im Bereich der Affekte verwendet.

Bernays untermauert seine „medizinische“¹¹⁶ Interpretation durch nacharistotelische Quellen, die besagen „dass die Affekte, um sich zu beruhigen, nicht zurückgedrängt werden dürften, sondern in richtigem Maße zur Entladung zu bringen seien.“ (Girshausen 2005: 168, Spalte 2) – Dem folgend spricht der Germanist und Altphilologe Martin Vöhler von einem zweistufigen Verlauf, den die Katharsis nehmen müsse: „über die Enthemmung zur Erschöpfung“ (Vöhler 2005: 305). – Die unter deutschsprachigen Theaterwissenschaftlern maßgeblichste Übersetzung der Katharsis-Phrase der *Poetik*, jene von Bernays, lautet dementsprechend: „Die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entlastung solcher (mitleidigen und furchtsamen) Gemüthsaffectionen“ (nach Girshausen 2005: 168, Spalte 2). Implizit ist dem die wenig plausible Präsumtion, dass *alle* Tragödienbesucher vor dem Tragödienbesuch den richtigen Grad an φόβος und ἔλεος noch nicht erreicht hätten, um φόβος und ἔλεος ohnedies außerhalb der Tragödie entladen zu können. Und: *Alle* würden just durch die Tragödienaufführung und das darin erreichte Maß an φόβος und ἔλεος diesen zur Entladung notwendigen Grad erreichen. Wenn es denn wirklich um bestimmte Intensitäten von φόβος und ἔλεος zu tun sei, um die Katharsis von φόβος und ἔλεος zu erreichen, warum werden diese dann nur durch die Tragödie erreicht? Verhindert der gesellschaftliche Rahmen, dass eine Katharsis von φόβος und ἔλεος im Alltag stattfinde? Eine solche Annahme implizierte ein ganz bestimmtes Bild, das sich Bernays vom antiken Griechen machte, und das Aristoteles selbst nirgendwo so bestätigte: Bernays sieht im antiken Griechen bis zu einem bestimmten Maß und in gewissem Sinne den verklemmten, intellektuellen Mann der Romantik und Spätromantik, der sich 40 Jahre nach Bernays auf „Freuds Couch“ legen musste, um (mehr oder weniger) geheilt zu werden (oder

¹¹⁶ Wilpert spricht von einer psychologisch-materialistischen Auffassung Bernays'. (Cf. Wilpert 1979: 400, Spalte 1)

zumindest glauben zu können, durch die Psychotherapie sein spezifisches seelisches Leiden erkannt zu haben) – wohl weil ihm das Dramenschauen und der sonstige Kunstgenuss doch nicht seine Affekte reinigen hat können. Jedenfalls müssen die antiken Griechen ihre pathologischen Affekte ins Theater mitgebracht haben, und es kann nicht sein, dass diese erst dort erregt und eben gleich wieder lustvoll entladen worden wären. Die Tragödie nämlich habe keinen pädagogischen oder moralischen Effekt, sondern setze virulente Ängste frei¹¹⁷ – und entschärfe sie dadurch –, bevor sie der Gemeinschaft zum Schaden gereichen. Das sei ihre für das Staatswesen nützliche Wirkung, und die macht nur Sinn, wenn die potentiell schädlichen Affekte schon vor dem Theaterbesuch Bestand hatten. Für Girshausen bemisst sich die „gekonnte Beherrschung der tragischen ‚Kunst‘ (*techne*) [...] mithin allein daran, inwieweit sie“ die Katharsis, diese „Wirkung im und für das Gemeinwesen der *polis* zu erreichen vermag.“ (Girshausen 2005: 164, Spalte 1) Eine Tragödienaufführung sei ein im staatlich-kultischen „Fest verankertes, psycho-soziales Ereignis“ (Girshausen 2005: 164, Spalte 1). Die Katharsis sei für Aristoteles „das Tragödienwerk, das sich im Prozess zwischen Bühne und Zuschauerraum [...] vollzieht und für eine gewisse Stabilisierung der Gemeinschaft notwendig ist.“ (Girshausen 2005: 164, Spalte 1) Die Tragödie als Ganzes, das (tragische) Theaterereignis (= „die Gesamtheit der sich entfaltenden Produktion, der Inszenierung und ihrer Wahrnehmung durch das Publikum sowie der Austausch beider“ (Schechner 1990: 32-33)), sei also einzig und allein auf die Katharsis ausgerichtet bzw. diene sie als Ganze der Polis, als Mittel und Ereignisstätte der Katharsis.

Unklar bleibt das Verhältnis der Katharsis zur ἡδονή. Girshausen interpretiert es im Sinne eines absoluten Naheverhältnisses, das die Frage aufkommen lässt, ob er Katharsis und tragische ἡδονή nicht sogar koinzidieren lässt, wenn er konstatiert, dass „die im Versammlungsraum des Theaters gebotenen ‚Vergnügungen‘“ es sind, die „[d]ie kathartische Funktion erfüllen“ (Girshausen 2005: 163, Spalte 2). Der Tragiker soll zwar die tragische ἡδονή mit Hilfe von φόβος und ἔλεος¹¹⁸ schaffen, wie genau diese jedoch mit der tragischen Katharsis zusammenhängt, lässt die *Poetik* offen. Ob dem φόβος und dem ἔλεος die tragische ἡδονή bereits latent inhäriert und durch die Tragödienvorstellung nur noch zur Manifestation gebracht werden muss, oder ob diese Form der ἡδονή, umgekehrt, in einer (am Ende der Tragödie?) – vielleicht durch die Katharsis ermöglichten – Distanzierung zu oder Überwindung von φόβος und ἔλεος ihr Wesen bzw. ihre Genese hat, bleibt unklar. Es scheint jedoch, dass die Verquickung von φόβος und ἔλεος mit ἡδονή eine Folge der künstlerischen oder mimetischen Darstellung von φόβος und ἔλεος sei, und φόβος und ἔλεος außerhalb dieser Sphäre nicht zu einer ἡδονή führen, zu ihr beitragen oder mit ihr im Zusammenhang stehen. In der *Rhetorik* und der *Nikomachischen Ethik* werden die beiden Affekte jedenfalls niemals mit ἡδονή in Verbindung gebracht.¹¹⁹ Möglicherweise werden sie

¹¹⁷ Cf. Girshausen 2005: 168, Spalte 2.

¹¹⁸ ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου (*Poetik* 1453 b 12).

¹¹⁹ Kommerell legt sich darauf fest, dass „die οἰκειὰ ἡδονή [Akzentsetzung von Kommerell übernommen; R.G.] der Tragödie [...] keineswegs auf sie [scil. auf das Mitleid und die ihr verwandten

es auch in der *Poetik* nur, weil eine Katharsis dieser Affekte erfolgt. Ob das bedeutet, dass sich die tragische ἡδονή erst als Folge, im Zuge oder aber (auch) unabhängig von der Katharsis, bspw. aufgrund der Mimesis von φοβερόν und ἐλεεινόν, einstellt, lässt sich aus dem Textbestand der *Poetik* heraus nicht feststellen. Über die Implikationen der tragischen ἡδονή schreibt Girshausen selbstbewusst: Der „bloß angedeuteten Lehre der *katharsis* zufolge geht es einzig und allein um das Vergnügen (*hedone*), welches die M. [= Mimesis] erregt. Diese ‚naturegegebene Lust‘ beruht auf der Bedingung, dass die ihr zu Grunde liegende *poiesis* gar kein reales Sein hervorbringt.“ (Girshausen 2005: 206, Spalte 1) Dass die Katharsis um der ἡδονή wegen da sein soll, und plötzlich nicht mehr direkt, sondern nur über Vermittlung der ἡδονή, zur Stabilisierung der Polis-Gemeinschaft¹²⁰, ließe sich nur so erklären, dass der tragischen ἡδονή sozialkonsolidierende Wirkungen eignen, von denen Aristoteles nirgendwo dezidiert spricht; was nicht bedeutet, dass er nicht zwischen positiven und negativen ἡδοναί differenzieren würde: er tut dies an mehreren Stellen in der *Nikomachischen Ethik*. Zudem darf davon ausgegangen werden, dass für Aristoteles ποιήσις sehr wohl in gewissem Sinne reales Sein *hervorbringt*, jedoch kein reales Sein *darstellen* soll, weswegen er aus geschichtlichen Ereignissen gewonnene μῦθοι als für den tragischen Plot wenig(er) geeignet erachtet.¹²¹ Die gesellschaftliche Bedeutung der ἡδονή kombiniert Girshausen schließlich mit dem *locus communis*, dass die *Poetik* in Reaktion auf Platons Ablehnung der Dichtung verfasst worden sein soll. „Von den durch Platon an die Dichtung herangetragenen Ansprüchen will sie Aristoteles ausdrücklich entlasten.“ (Girshausen 2005: 163, Spalte 2) Dabei komme der *Politik* die Funktion zu gegenüber Platon auf die Notwendigkeit zu verweisen, dass den Bürgern innerhalb des Bezirks der Künste Möglichkeiten und Freiräume zur Auslebung ihrer Lüste bleiben müssten.¹²²

Ob es die ἡδονή oder die Katharsis ist, die die Tragödien für Aristoteles sinnvoll machen, expliziert der Theaterhistoriker und Dramaturg Bernd Stegemann nicht. Dass Aristoteles dramatischen Wirkungen jedoch entgegen Platon eine positive Sinnhaftigkeit attestierte, bekräftigt auch er.¹²³ Die Katharsis, die begrüßenswerte Auswirkungen habe¹²⁴, wird von Stegemann instrumentalisiert, um φόβος und ἔλεος einen Sinn abzuringen. Das „Ziel¹²⁵ der Tragödie“ sei zwar „die Erzeugung von Mitleid und Furcht“ (Stegemann 2007: 102), ihr

Gefühle; R.G.] gegründet“ ist, da „bei Aristoteles jeder Hinweis auf die Lust im Mitleid und den verwandten Gefühlen“ (Kommerell 1970: 100) fehle.

¹²⁰ Cf. Girshausen 2005: 164, Spalte 1.

¹²¹ Cf. *Poetik* Kapitel 9.

¹²² Cf. Girshausen 2005: 163, Spalte 2.

¹²³ „Die Wirkung, die die Darstellung menschlichen Handelns in dramaturgischer Form auf Zuschauer ausübt, wird als fundamentale Wirkung von Dichtung erkannt. Während jedoch Platon die Dichtung gerade aus diesem Grund aus seiner idealen Polis vertreiben wollte, gewinnt Aristoteles dieser dramatischen Wirkung einen sinnvollen Zweck ab.“ (Stegemann 2007: 100)

¹²⁴ Welcher Art diese seien, teilt Stegemann nicht mit.

¹²⁵ Stegemann spricht ansonsten etwas undifferenziert auch von Wirkung. (Cf. Stegemann 2007: 103 und 104)

Zweck jedoch sei die Katharsis. Bezüglich der tragischen ἡδονή modifiziert Stegemann die bis zu ihm üblichen Erklärungsvorschläge:

Für den Zuschauer stellt sich durch die Anteilnahme an einer so [scil. so wie Aristoteles sie im Tragödiensatz bestimmt; R.G.] dargestellten Handlung ein *charakteristisches Vergnügen* ein. Dieses Vergnügen gilt es zu steigern, um eine *Katharsis* des Empfindungsvermögens zu erreichen. (Stegemann 2007: 101)

Es gelte also nicht φόβος und ἔλεος, sondern die der Tragödie eigentümliche ἡδονή zu steigern, um zur Katharsis der Affekte zu gelangen. Die ἡδονή werde dadurch gesteigert, je besser der Handlungszusammenhang konstruiert sei, also je genauer die im Tragödiensatz bzw. *in extenso* die in der gesamten *Poetik* dargestellten Formerfordernisse einer gute Tragödie erfüllt bzw. umgesetzt seien.

Die Erzeugung dieses Vergnügens [scil. des charakteristischen Vergnügens an tragischen Gegenständen; R.G.] erfordert hohe Kunstfertigkeit beim dramaturgischen Aufbau der Handlung. [...] Wirkliche Verstehensschwierigkeiten bereitet der postulierte *Handlungszusammenhang*. Denn innerhalb dieses Zusammenhangs liegt die Wirkung der Tragödie, Mitleid und Furcht zu erwecken. Die einzelnen Handlungen (im Sinne der aristotelischen *Praxis*) der Figuren fügen sich nur dann zu einem Zusammenhang, wenn sie zu einer erzählbaren Geschichte (im Sinne von *Mythos*) sich verknüpfen lassen. Die Historie ist für Aristoteles insofern von geringerem Wert als die Dichtung, da diese nur schreibt, was geschehen ist, die Dichtung aber noch eine sinnvolle und dramaturgisch wirkungsvolle Verknüpfung der einzelnen Ereignisse herstellt.¹²⁶ Die komplizierte Anforderung an den Handlungszusammenhang besteht nun darin, dass er glaubwürdige Verbindungen zwischen den einzelnen Handlungsereignissen stiften muss, die zugleich dramaturgisch wirkungsvoll sind im Hinblick auf den Zweck der Tragödie, durch Mitleid und Furcht eine Katharsis zu erreichen. (Stegemann 2007: 101) Das charakteristische Vergnügen an tragischen Gegenständen entsteht [...] aus dem empathischen Nachvollzug einer plausiblen Handlung, die in einer überraschenden aber befürchteten Art und Weise einen Umschlag erfährt. Dieser Umschlag ist emotional aufregend, da er mit der bisherigen antizipierenden Teilnahme spielt. Zugleich mit der lustvollen Anteilnahme liegt im Moment des Umschwungs ein Erkennen der menschlichen Begrenztheit. (Stegemann 2007: 103)

¹²⁶ Ob Aristoteles die Dichtung (im Rahmen seiner *Poetik*) über die Geschichtsschreibung setzt, weil die durch sie dargestellten Handlungen auch dramaturgisch wirkungsvoller sind, oder nur deswegen, weil sie, wenn es sich um gute Dichtung handelt, eine φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον Sache ist, geht aus der betreffenden Stelle (*Poetik* 1451 b) nicht hervor.

Für Stegemann entsteht die ἡδονή zwar nicht aus der Identifikation mit den handelnden Bühnenfiguren, doch aus dem Nachvollzug ihrer sich stringent aus ihrem Charakter ergebenden Handlungen, die schließlich zu einer Peripetie führen. An diesem Punkt des Plots kulminieren – wie auch schon für Thiele – φόβος und ἔλεος, auch wenn sie sich schon von früher her aufgebaut haben können. Die Anteilnahme an den Handlungen in der Tragödie erzeuge ἡδονή, die scheinbar selbst noch in und über die schockierende Peripetie hinaus anhält. Stegemann dürfte sich also Schadewaldts Bild von den antiken Athenern anschließen, die am Schrecken Lust empfanden. Zugleich unterstreicht er, dass die Peripetie auch ein μανθάνειν auslöst. Ob Stegemanns Meinung nach der Zuschauer schon die ganze Tragödie über an den μῦθον ἤσκει, wie Aristoteles es in *Poetik* 1448 b andeutet, oder nur wegen und zum Zeitpunkt der Peripetie, bleibt dahingestellt.

3.1. Der Stellenwert der Musik im Theater bzw. in der Tragödie

Bernays, der sich in seiner Studie vor allem auf wörtliche Parallelen zwischen *Poetik* und *Politik*, die er per se auch als inhaltliche Parallelen interpretierte, bzw. auf in der *Politik* vermutete Allusionen auf den Katharsis-Satz der *Poetik* stützte, sprach von den Wirkungen der Tragödienmusik und nicht der Tragödie als musiklosem Drama, weshalb es von dieser Warte aus seltsam erscheint, dass seine Theorien von neuzeitlichen und modernen Theatertheoretikern so euphorisch rezipiert wurden. Seine Theorie wurde stillschweigend – bewusst oder unbewusst – dahin modifiziert, dass Theatermusik durch Theater ersetzt wurde, sodass Katharsis – entgegen Bernays' Ausführungen – als von jeglicher Musik unabhängige Wirkung innerhalb der Kreise der Bernays nachfolgenden Wirkungsästhetiker und Theatertheoretiker tradiert wurde. Erleichtert wurde diese Umdeutung durch die unter Theatertheoretikern gefestigte Überzeugung von den „Gemeinsamkeiten zwischen der Musik- und Theatertheorie des Aristoteles“ (Girshausen 2005: 163, Spalte 2).

Philologisch gesehen, bleibt dabei zu bedenken, dass Aristoteles in Bezug auf den μῦθος der Tragödie ausdrücklich forderte, dass er φέρτερον und ἐλαεῖν auch bei einem reinen Hören hervorrufen müsse.¹²⁷ Das ist zwar in erster Linie, in Bezug auf die Erfordernisse der Tragödie, eine – verglichen mit der Neuzeit und ihren Dramenkriterien – klare Degradierung der ὄψις – dem stimmt auch Lacan zu¹²⁸ – und heißt nicht zwangsweise, dass Aristoteles den auf den Text reduzierten μῦθος meine, der bloß (vor)gelesen oder ohne körperlich-

¹²⁷ Cf. *Poetik* 1453 b 3-6.

¹²⁸ „[I]n diesem Punkt kann ich mich nicht genug beglückwünschen, mit Aristoteles einer Meinung zu sein, für den die ganze Entwicklung der Theaterkünste auf der Ebene des Hörens geschieht, wobei das Schauspiel für ihn eine Einrichtung am Rande ist. Die Technik ist gewiß nicht nichts, aber sie ist nicht das Wesentliche, wie die Elocutio in der Rhetorik. Das Schauspiel ist hier ein sekundäres Mittel. [...] Die Verdienste um die Inszenierung sind beträchtlich, ich weiß sie stets zu schätzen, im Theater wie auch im Film, vergessen wir aber nicht, daß sie nur insofern so wichtig sind, als, gestatten Sie mir eine kleine sprachliche Freiheit, unser drittes Auge nicht genug steif wird – man reibt es ein ganz klein wenig mit der Inszenierung.“ (Lacan 1996: 304)

mimetische Darstellung vorgetragen schon ein φρίττειν und ἐλεεῖν¹²⁹ bei den Rezipienten erzeugen müsse, aber dass mit ἀκούοντα¹³⁰ und ἄνευ τοῦ ὄρα̃ν¹³¹ nicht auch, und schon gar nicht vorwiegend, die Musik gemeint ist, sondern tatsächlich der Text im Sinne von Geschichte bzw. Plot, ist doch höchst wahrscheinlich: Nicht nur wegen der Verwendung des Begriffes μῦθος, sondern insbesondere wegen des Zusatzes „ἐκ τῶν συμβαινόντων“ und des Nachsatzes „ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον.“¹³² Freilich kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Musikbegleitung¹³³ im von Aristoteles angesprochenen Hörvorgang mit intendiert ist, aber es ist evident, dass die ἐλη in der Erzeugung von φόβος und ἔλεος hier zumindest nicht, wie in der *Politik* der Fall, im Mittelpunkt stehen, sondern die Musik die dem „nackten“ μῦθος eigentümliche Wirkung allenfalls verstärkt. Der von Bernays angestellte Vergleich zwischen der *Poetik* und den Passagen des achten Buchs der *Politik* sowie damit einhergehend auch die Hervorhebung der exklusiv kathartischen Wirkung der Musik sind demnach nicht so aussagekräftig, wie Bernays glauben machen wollte. Dass der μῦθος als inhaltlicher und sprachlich-vermittelter Textkörper und nicht die ἐλη für die Katharsis von tragender Bedeutung sind, lässt nicht nur das schlechthinige in Beziehung Setzen der *Politik* zur *Poetik* suspekt erscheinen, sondern ist ein maßgeblicher Anhaltspunkt dafür, sich von der Überlegung, dass der Chor und nicht (primär) die Theaterzuschauer die Katharsis erlebten, zu verabschieden.

Zur Musik und ihrer Funktion in der griechischen Antike bleibt hinzuzufügen, dass laut

den Lehren des Musikwissenschaftlers Damon [...] bestimmte Melodien und Rhythmen ausgewählt [werden], weil sie mit bestimmten seelischen Zuständen wie Mut und Besonnenheit korreliert sein sollen. Sokrates sagt [...] zu Beginn von Buch 10 [der *Politeia*; R.G.], diese Regelungen zur Dichtkunst seien völlig richtig (Büttner 2004: 49).

Musik war also schon vor Platon und Aristoteles bekannt dafür, die Seelen der Zuhörer zu bewegen, zu stimulieren, zu beruhigen etc. Die relativ voraussetzungslose Art und Weise, wie Platon über die Musik (als Teil του μουσικῆ) spricht, macht klar, dass Musik tatsächlich bereits vor Platon zur Erziehung und zur Herbeiführung bestimmter, gewünschter Affekte benutzt wurde: ob von den Orphikern, den Pythagoreern, Sappho, den Distichon-Dichtern oder auch außerhalb solcher „Zirkel“ und (bei Kallinos und Tyrtaios sogar staatstragenden) Gemeinschaften.

¹²⁹ *Poetik* 1453 b 5.

¹³⁰ *Poetik* 1453 b 5.

¹³¹ *Poetik* 1453 b 4.

¹³² *Poetik* 1453 b 6-7.

¹³³ Vielleicht wurde jeder dichterische Text als von Musik begleitet bzw. musikalisch realisiert gedacht.

3.1.1. Exkurs: Der Primat des Hörens vor dem Sehen im antiken Theater

Zum erstenmal in der Geschichte des Theaters geschieht es [scil. in der *Poetik* des Aristoteles; R.G.], daß die Tragödie als szenische Repräsentation nicht allein Gültigkeit beansprucht, sie vermag auch als Lektüre ihre Wirkung einzulösen, wird als Lesedrama gerechtfertigt. Auch hierin ist der Abstand zur Praxis klassischen Theaters evident. (Meister 1991: 28)

Die Theaterwissenschaftlerin Monika Meister postuliert hier zweierlei: Erstens, dass es vor dem 5. Jahrhundert v. Chr. bereits eine Zeit gab, in welcher die Tragödie als Seh- und nicht als Leseerlebnis aufgefasst wurde, und dass das Theater nach Aristoteles dahin zurückkehrte den Primat des Sehens vor dem Lesen zu behaupten, sowie zweitens, dass Aristoteles von einem Lese- und nicht einem Hörerlebnis sprach. Bei der Untersuchung dieser zwei Themenfelder sei vorausgeschickt, dass hier nur die Ansichten von Aristoteles eruiert bzw. erschlossen werden sollen, die weder mit jenen des Großteils der Theaterbesucher, für die die ὄψις vielleicht das zentrale Ereignis im Tragödientheater war, noch mit dem Wesen des realen antiken Theaters konform gehen müssen.

Fordert Aristoteles, dass der gute μῦθος auch als Lese- oder aber als Hörerlebnis in dem Sinne funktionieren muss, dass die Wirkung(en) der Tragödie auch ohne die visuelle Aufführung erreicht werden soll(en)? Gegen Lese- aber für Hörerlebnis spricht Folgendes: Würde Aristoteles Lesen und nicht Hören meinen, so läge erst wieder eine optische Repräsentation der Tragödie (nämlich die Wahrnehmung der Schriftzeichen) vor, obgleich diese weder mit der ὄψις zu tun hätte, noch mit δρῶντες. Das heißt freilich nicht, dass es sich um ein solches Lesen gehandelt hätte, wie das Lesen eines epischen Werkes, also der *Ilias* oder *Odyssee*, im antiken Unterricht. Schon die Tatsache, dass es sich bei den epischen Werken um Mimesis durch Bericht handelt, und die Sprecherwechsel in den ältesten erhaltenen tragischen Texten meist nicht gekennzeichnet werden, führte bezüglich der Tragödientexte zu komplett anderen Leseerlebnissen als bei epischen Texten. Dass Aristoteles selbst die Tragödien vielleicht vorwiegend in Textform rezipierte – obgleich nicht vergessen werden darf, dass im 4. Jahrhundert etliche klassische Tragödien wiederholt im Theater gespielt wurden –, könnte zwar mit ein Grund dafür sein, dass er forderte, die Tragödie müsse auch ohne ὄψις und anderes Beiwerk ihre Funktion erfüllen¹³⁴, da jedoch bis weit nach Aristoteles – laut manchen Forschern nicht nur bis ins erste Jahrhundert nach Christus, sondern sogar bis in die Spätantike (Augustinus) – ausschließlich laut gelesen worden sein dürfte, ist es wahrscheinlich, dass die Tragödientexte vor anderen laut rezitiert wurden und eventuell sogar ein Tragödientext unter mehreren Deklamatoren – analog wie

¹³⁴ „Die Wirkung der Tragödie ergibt sich auch ohne Agon (= Aufführung im Tragödienwettstreit) und ohne Schauspieler.“ (Poetik 1450 b 18-19) „Ferner schafft die Tragödie auch ohne Bewegung das ihr Gemäße, wie es auch die Ependichtung tut.“ (Poetik 1462 a 10-11)

wenn Redeteile vorerst nur textlich einstudiert wurden – nach Rollen aufgeteilt war.¹³⁵ Was dann gegenüber dem „Vollprodukt“ Tragödie (neuzeitlich gesehen) gefehlt hätte, wäre tatsächlich nur die ὄψις und wahrscheinlich auch Musik und Tanz, obgleich die Versformen sicherlich auch beim Vorlesen artikuliert wurden. Was die neuzeitlichen Forscher also als Forderung Aristoteles' aufgefasst haben, die Tragödie möge auch als Lesedrama funktionieren, war in Wirklichkeit die Forderung, dass die Tragödie auch rein akustisch funktionieren müsse, worin ein großer Unterschied liegt.¹³⁶

Aristoteles sprach also von akustischer Rezeption und nicht von stillem Lesen, was die Bemerkung, man müsse δεῦρ ὕθοος so zusammenstellen, dass auch ohne Sehen (ἄνευ τοῦ ὄρα̃ν) beim bloß Hörenden τ(ὸν ἀκούοντα) φρίττειν und ἐλεεῖν¹³⁷ entstehe, bekräftigt. Aristoteles ging es – wie bei einer Aufführung im Theater – wohl um die Wirkung auf die Rezipienten, also beim Vorlesen um die Zuhörer, wie im Theater um die Zuschauer, die zugleich auch Zuhörer waren; und nicht primär um die Leseerlebnisse des Vorlesers. In *Poetik* 1462 a 17 bedeutet ἀνάγνωσις wohl lautes Vorlesen bzw. Rezitieren. Die Stelle auf die sich Meister dezidiert (in der Übersetzung von Gigon) bezieht, ist *Poetik* 1462 a 10-17. Aristoteles sagt in *Poetik* 1462 a 10-12, dass es, um die Beschaffenheit/Qualität einer Tragödie herzustellen bzw. vorzuführen (eigentlich ist nicht einmal von „wirken“ die Rede – das Verb, das Aristoteles verwendet, ist ποιεῖν), der κίνησις nicht bedürfe, sondern dass das ἀναγινώσκειν ausreiche. Das ist eine Spitze mehr gegen die ὄψις¹³⁸, bzw. ein Beleg mehr dafür, dass die ὄψις zwar wohl den Massen gefällt, jedoch nicht das eigentlich Essentielle ist.¹³⁹ Auch beim ἀναγινώσκειν wird Klang und also ein akustisches Erlebnis erzeugt. Sollte

¹³⁵ Ob Aristoteles das (Vor)Lesen von Tragödien so verstand, dass mehrere Stimmen zu hören waren – etwa weil mehrere seiner Studenten nach Rollen verteilt vorlasen –, ist nicht belegt. Sollte es so gewesen sein, so läge auch beim Lesen schon so etwas wie eine Aufführung vor. Man denke daran, dass der antike Schauspieler ὑποκριτής genannt wurde und dies im Gegenteil zum visuell konnotierten, modernen Begriff Schauspieler als „Antwörter“ übersetzt werden konnte, also eine entschieden akustische Konnotation aufweist. (Für den Hinweis auf die Etymologie von ὑποκριτής danke ich Dr. Raimund Merker.)

¹³⁶ Jenes, das dem spät- und postantiken Leser als scheinbares Erzeugnis eines Literaten überliefert war/ist, dürfte in Wahrheit reiner Klang gewesen sein. Der antike Dichter dichtete Akustisches. Die Schrift war Sekundäres, noch in klassischer Zeit oft bloßes Transportvehikel für akustische Ereignisse.

¹³⁷ Cf. *Poetik* 1453 b 4-5.

¹³⁸ Wenn man dies überhaupt in Metaphern von Bereicherung und Verarmung ausdrücken darf, kommt es bei jeder dramatischen Umsetzung eines μῦθος neben all den Bereicherungen, die der Darsteller und die Darstellung mit sich bringen, zugleich auf gewissen anderen Ebenen zu Verarmungen. Georg Simmel betonte etwa „die Verschiedenheit von Sprache und Körper“ (jede Darstellung verleiht der Sprache des μῦθος einen oder mehrere Körper; Verkörperung ist die „Bedingung der Möglichkeit für die Entstehung einer dramatischen Figur auf der Bühne“ (Fischer-Lichte 2001: 15)), die es unmöglich macht „sprachliche Zeichen umstandslos in körperliche zu übersetzen“ (Fischer-Lichte 2001: 14), also im vorliegenden Fall: den μῦθος, so wie er geschrieben oder mündlich vorliegt, ohne grundlegende Modifizierungen und Präzisierungen zur Aufführung zu bringen. Ob auch dies mitgespielt hat beim ὄψις-Urteil des Aristoteles, bleibt dahingestellt.

¹³⁹ Für die Verwirklichung der ὄψις ist die Kunst des Ausstatters wichtiger, als die des Dichters (cf. *Poetik* 1450 b 19-20), weswegen man folgen darf, dass der μῦθος für Aristoteles um mindestens so viel

Aristoteles ein exklusives (aber natürlich trotzdem lautes) Vorlesen nur für den Lesenden selbst meinen, so könnte er mit *Poetik* 1462 a 10-12 meinen, dass bereits die bloße Lektüre reiche, um sich zu überzeugen, ob alle Merkmale (ὅποια τίς ἐστίν) einer Tragödie vorhanden sind. Die akustische Repräsentation ist höchstwahrscheinlich notwendig – im Gegensatz zur dramatisch-visuellen –, um die Wirkung(en) der Tragödie hervorzurufen. Leider kann nicht gesagt werden, ob der im Theater gehörte Text (= theatraler Text¹⁴⁰) mit dem dramatischen Text¹⁴¹ übereinstimmte bzw. wie weit er von diesem abwich. Auch ist schwer zu sagen, ob es sich bei den überlieferten antiken Tragödien immer um den dramatischen Text oder (mitunter) um den theatralen Text handelt. Nicht übersehen werden darf, dass Aristoteles im Übrigen die ὄψις den ersten Teil der Tragödie sein lässt.¹⁴²

Laut Aristoteles also sollte es v. a. die akustische Darstellung sein, die Empfindungen beim Tragödien-Zuschauer auslöst: deklamierter Text, vielleicht ergänzt durch die Schmerzens-, Furcht- und Wehelaute (besonders des Chors¹⁴³), μέλη, verschiedene Versformen, Stichomythien (die ihre Wirkung erst bei verteilten Rollen entfalten) etc. Die tragödienspezifischen „Bewegungen“, die φόβος und ἔλεος hervorrufen sollten, hatten, folgt man Aristoteles, vornehmlich in der Welt der Akustik und viel weniger in derjenigen der Optik zu erfolgen. Zumindest der *deus ex machina*¹⁴⁴, wenn nicht jede μηχανή, muss daher umso abwertender gesehen worden sein, insoweit er rein akustisch nicht nachvollziehbar war.

dichterischer ist als die ὄψις wie an anderer Stelle (cf. *Poetik* 1451 b 5) die Dichtung etwas Philosophischeres und σπουδαιότερον ist als die Geschichtsschreibung. Das wird auch ~~fest~~, wenn Aristoteles sagt, dass es vorrangiger sei und Sache des besseren Dichters, das φοβερόν und ἔλεινόν durch die Zusammenstellung der Handlungen, also den μῦθος, hervorzurufen (ἔλεος und φόβος müssen den Handlungen „eingedichtet“ sein (cf. *Poetik* 1453 b 12-14)), und nicht durch die ὄψις. (Cf. 1453 b 1-3) Dass die ὄψις mit der Dichtung selbst fast nichts zu tun hat, ergibt sich auch aus *Poetik* 1453 b 7 -14. „Der Maßstab dafür, dass das Werk einer Tragödie erfüllt ist, ist [...] der Handlungsverlauf [...] Er muss von der Art sein, dass die Verfehlung des Handlungsziels unverdient [...] ist. Mitleid und Furcht sind die angemessene Reaktion auf genau diesen Handlungsverlauf. Sie auf andere Weise als durch diesen Handlungsverlauf selbst zu erzeugen, ist für Aristoteles Zeichen eines Qualitätsmangels der Dichtung selbst, in jedem Fall ein Zeichen dafür, dass diese Emotionserzeugung ihren Ursprung nicht in dichterisch-künstlerischen Intentionen hat.“ (Aristoteles (Schmitt) 2008: 478)

¹⁴⁰ „[...] der Text, der in einer bestimmten Weise und innerhalb eines konkreten Bereichs ausgedrückt und dem Publikum vorgetragen wird“ (Schechner 1990: 32).

¹⁴¹ „[...] der Text, der vom Autor geschrieben wurde und vom Regisseur [wobei beide durchaus dieselbe Person sein können; R.G.] zu inszenieren ist“ (Schechner 1990: 32). Brecht etwa fordert, dass dramatischer und theatraler Text auch produktionstechnisch streng geschieden werde. „Um zu positiver Arbeit zu kommen, müssen die Schriftsteller von jeder Sorge für das Theater selber verschont werden. Ihre Erfindungen dürfen nicht an die Form des Theaters verschwendet werden.“ (Brecht 1963: 99)

¹⁴² Cf. *Poetik* 1449 b 32.

¹⁴³ „Auch auf der Bühne gibt es Äußerungen von Mitleid und Furcht. Sie kommen in der Regel vom Chor, der mit den tragischen Hauptpersonen mitfühlt und für sie, aber auch für sich selbst Furcht empfindet, d. h. von einer Art Zuschauer auf der Bühne.“ (Aristoteles (Schmitt) 2008: 477)

¹⁴⁴ ἀπὸ μηχανῆς (*Poetik* 1454 b 1).

Abschließend sei gesagt, dass sich Aristoteles in der *Poetik* v. a. für die Dichtung interessiert. Die ὄψις in der *Poetik* wurde deswegen so von Aristoteles hingestellt, wie sie es wurde, da sie nicht Sache des Dichters, sondern des Choregen ist.¹⁴⁵ Aristoteles ist in der *Poetik* darauf bedacht, Kritik gegen die Dichtkunst nur dort zuzulassen, wo es sich tatsächlich um Fehler der Dichter handelt, sodass er bspw. den Vorwurf, die Tragödie wende sich an ein ungebildeteres Publikum und sei insofern geringer, nicht als Vorwurf gegen die dichterischen Grundelemente in der Tragödie auffasst, sondern als Vorwurf gegen die Schauspieler.¹⁴⁶ Die Tragödie könne ein Vorwurf, der eigentlich gegen die Qualitäten der Schauspieler gerichtet ist, nicht treffen, da die Schauspieler überhaupt nicht vorhanden sein müssten, damit die Tragödie als Tragödie (im Sinne Aristoteles') funktioniert.¹⁴⁷

Der Grund, weshalb Aristoteles erstmals, wie Meister schreibt, die Tragödie nicht nur als szenische Repräsentation verstand, ist der, dass für ihn die Tragödie mit der szenischen Repräsentation gar nicht direkt zusammenhing, weil ihn die Tragödie primär als Dichtung und nicht – wie die Theaterwissenschaftler – primär und prinzipiell als Aufführung im Theater interessierte.¹⁴⁸ Er fragte auch in der *Poetik*, wenn auch nur implizit nach dem τί ἦν εἶναι, und zwar nach jenem der Tragödie. Das τί ἦν εἶναι der Tragödie fällt für Aristoteles dabei eindeutig in den Bereich der Dichtkunst und ihrer Prinzipien und hat mit der dem Choregen zuzurechnenden ὄψις nur akzidentell zu tun.¹⁴⁹ Aristoteles macht zudem schon am Beginn der *Poetik* klar, dass ihn auch an der Epik und der tragischen Dichtung – und nicht nur in Bezug auf das Aulos- und Kithara-Spiel – primär die akustischen Aspekte interessieren, wenn er feststellt, dass die genannten Gattungen „ποιούονται τὴν μίμησιν ἐν ὀρθμῶ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ“ (Poetik 1447 a 22), wobei die Tragödie eine jener Gattungen ist, die alle Mittel verwenden. Von visuellen Momenten ist hier im Zusammenhang mit der Tragödie vorerst gar nichts zu lesen, und selbst in Bezug auf den Tanz interessiert Aristoteles v. a. die Einteilung nach akustischen und nicht jene nach optischen Gesichtspunkten.

¹⁴⁵ Cf. Poetik 1453 b 7-8.

¹⁴⁶ Cf. Poetik 1462 a 2-5.

¹⁴⁷ Wenn Manfred Fuhrmann angibt, sich – abgesehen von den angegebenen Abweichungen – an den griechischen Text von Kassel gehalten zu haben, so wich er Poetik 1462 a 13 doch von ihm ab bzw. interpolierte zwar sinngemäß wohl Richtiges, aber doch nicht jenes, was dort steht, denn der Zusatz „dann kommt es bei ihr auf die schauspielerische Darstellung nicht an“ findet sich nicht im Original.

¹⁴⁸ Aristoteles stellt gleich im ersten Satz klar, dass es ihm – zumindest in der *Poetik* – prinzipiell um eine Untersuchung der (Tragödie qua) Poesie gehe (Poetik 1447 a 8-10). Er stellt also gleich das Dichterische und nicht den Aspekt der ὄψις in den Vordergrund. „Bereits im ersten Satz der *Poetik* hatte Aristoteles als wichtigste Aufgabe einer ‚Kunstlehre der Dichtung‘ (*poiētikē téchnē*) beschrieben, dass sie erklären muss, wie man ‚Mythen‘, d.h. einheitlich durchkomponierte Handlungen (*mythos*‘ als *sýstasis* oder *sýnthesis tōn pragmatōn*, 1450a4f., 1450a32f.), so verfasst, dass sie ‚kunstgemäß‘ sind (1447a2-3 [sic! gemeint ist 1447 a 9-10; R.G.]).“ (Schmitt 2009: 4)

¹⁴⁹ Dies mag die „für Theaterwissenschaftler verblüffende Auffassung [des Aristoteles; R.G.], dass die Inszenierung (*ópsis*) ‚das kunstloseste‘ (*atechnótaton*) der sechs Elemente“ (Seidensticker 2010: 21), aus denen sich eine Tragödie konstituiert, sei, verständlicher machen.

3.2. Altphilologische Deutungen nach Wolfgang Schadewaldt

3.2.1. *Katharsis als endemische, intersoziale Wirkung innerhalb der Tragödie*

Girshausen spricht – ohne die Quellen anzugeben – davon, dass zeitgenössische Forscher zu der Ansicht gelangt seien, dass Katharsis „die im Festtheater der *polis* gebotenen Lizenzen für das Ausleben von Körper-Zuständen, die den einzelnen unmittelbar mit dem Gemeinschaftskörper verbinden“ (Girshausen 2005: 169, Spalte 1) meine. Auf ihrer Basis würden „kollektive Erregungen, welche die Einzelnen wie alle anderen bewegen, durch Exponierung vor und mit allen anderen zum Abklingen gebracht werden“ (Girshausen 2005: 169, Spalte 1). Mit den Körper-Zuständen kann wohl nur ein allgemeines Mit-Zittern und Mit-Bangen gemeint sein, mit Katharsis also die Erlaubnis zur Manifestation der durch φόβος und ἔλεος hervorgerufenen emotionalen Reaktionen. Katharsis wird hier verstanden als Resultat des kollektiven Auslebens des unmittelbar im theatralen Rahmen Wahrgenommenen. Es handelt sich hier nicht um einen plötzlichen Vorgang der Entladung, sondern um einen sich durch die Tragödie, aufgrund der durch sie hervorgerufenen Affekte des φόβος und des ἔλεος, ziehenden, in Wellenbewegungen verlaufenden Auf- und Abbau von psychosomatischen Spannungszuständen. Tatsächlich ist *μίερα ἴνουσα*¹⁵⁰ nicht gesagt, dass die Katharsis nur an einem – und zwar dem kulminativen – Punkt der Tragödie auftreten würde. Katharsis könnte auch in der *Politik* so viel wie „Ausleben“ bedeuten, ob auch dort im allgemein kollektiven Rahmen, ist schwierig zu beantworten – insofern sie sich auf die Gemeinschaft der Enthusiasmierten bezieht, dürfte jedoch davon ausgegangen werden können –, genauso wie die Frage, ob Katharsis von Aristoteles in einem so stark übertragenen Sinne verwendet wurde, dass es mit Reinigung nur mehr marginal zu tun hatte: Ausleben kann zwar zu einer Art Reinigung führen, kann jedoch nur in einem sehr psychosozialen Sinn selbst als Reinigung gedeutet werden. Entscheidend ist, dass in dieser Tragödienkonzeption nicht nur – wie in der *Politik* – die zu φόβος und ἔλεος (von Haus aus?) Neigenden, sondern alle durch die, aber nur in der, Tragödie von diesen Affekten ergriffen werden. Katharsis hat hier einen Offenbarungscharakter – die Subjekte der Katharsis müssen sich in ihren Affekten der Gemeinschaft öffnen, genauso, wie sich diese Gemeinschaft selbst, instantiiert durch jeden einzelnen, in den hervorgerufenen Affekten der φόβος und der ἔλεος öffnet. Erst diese exhibitionistische „Exponierung“ ermöglicht die Katharsis, das Abklingen in der und durch die Exponierung. Es braucht die Öffnung seiner selbst hin zur Gemeinschaft, um seine Affekte abzuladen, von den eigenen Schultern herunter zu heben. Was dieser im zeitlichen Rahmen der Theaterraufführung sich ereignende Prozess für einen Sinn haben sollte, sagt Aristoteles nicht dezidiert. Es dürfte aber an die mit der Rezeption der Mimesis verbundene ἡδονή gedacht werden; die spezifisch tragische ἡδονή kann ja nicht anders hervorgebracht werden als durch φόβος und ἔλεος.¹⁵¹

¹⁵⁰ *Bring to an end, accomplish* laut Liddell & Scott.

¹⁵¹ Cf. Poetik 1453 b 10-14.

3.2.2. Exkurs zum Wirkungs- bzw. Rezipientenkreis der Katharsis

Eine Diskrepanz ergibt sich, wenn das vorgestellte, neue altphilologische Konzept mit der *Politik* in Einklang gebracht werden soll, dort wo vergleichsweise von Katharsis im Zusammenhang mit φόβος und ἔλεος die Rede ist, jedoch die Analogie mit den kathartischen Wirkungen der heiligen Lieder nur hinsichtlich der zu φόβος und ἔλεος Neigenden gezogen wird¹⁵², nicht jedoch zu *allen* „Menschentypen“ bzw. Charakteren. Es ließe sich das Problem leicht ausräumen, würde man ἐλεήμων wie Liddell & Scott als *pitiful* oder *merciful* übersetzen und φοβητικός als *fearful* oder *timid*. Dagegen spricht jedoch der Kontext, sodass der Übersetzung von Franz Schwarz „die anfällig sind für das Mitleid“ bzw. „für die Furcht“ der Vorzug zu geben ist. In der *Rhetorik* steht, dass die Jungen „zum Mitleid geneigt [sind], weil sie alle für tugendhaft und für besser halten (als sie es sind)“¹⁵³. „Zum Mitleid geneigt“ ist die Übersetzung von ἐλεητικός, das von Liddell & Scott ganzähnlich wie ἐλεήμων mit *merciful* oder *compassionate* wiedergegeben wird. Auch wenn an dieser Stelle durchaus auch mit „gnädig“ übersetzt werden könnte, ist die Übersetzung von Christof Rapp („zum Mitleid geneigt“) ebenso plausibel. Würde man den Übersetzungsvorschlägen von Liddell & Scott folgen, so ließe sich argumentieren, dass mit φοβητικός ganz neutral und trocken „einer, der dem φόβος ausgesetzt ist bzw. ihn empfindet“, gemeint sei, genauso wie ἐλεητικός und ἐλεήμων „einer, der dem ἔλεος ausgesetzt ist bzw. ihn empfindet“, bedeutet. Es ließe sich dann behaupten, dass in diesen (substantivierten) Adjektiven nicht ohne weiteres mitschwingt, dass es sich um Menschen handelt, die (von Haus aus) zu ἔλεος oder φόβος tendieren, sondern um Menschen, die ἔλεος oder φόβος empfinden, in dem Zeitpunkt wann sie ihn empfinden und nicht die ganze Zeit über. Sofern und solange ein Mensch ἐλεητικός, ἐλεήμων oder φοβητικός ist, gehörte er zu der in der *Rhetorik* und der *Politik* geschilderten Gruppe bzw. erlebte er bestimmte Wirkungen (nämlich die Katharsis), wenn er heiligen Liedern ausgesetzt wäre. Es könnte argumentiert werden, dass mit ἐλεητικός, ἐλεήμων oder φοβητικός *keine* Charakterbezeichnung gegeben wäre, es sich nicht um einen Angsthasen (φοβητικός) oder jemanden der andauernd bemitleidet oder jammert (ἐλεητικός, ἐλεήμων), und auch nicht um jemanden, der zu diesen Affekten im besonderen Maße neigt, handelt, sondern um normale Bürger, in dem Moment, in dem sie die Affekte ἔλεος oder φόβος empfänden, also etwa dann, wenn sie Kunstformen ausgesetzt wären, die diese hervorriefen. Durch eine solche Argumentation ließe sich harmonisieren, dass der Katharsis-Satz in der *Poetik* keinerlei Einschränkung bezüglich des Wirkungskreises macht, die *Politik* jedoch schreibt, dass eine solche Wirkung nur bzw. in besonderem Maße bei ἐλεήμονες und φοβητικοί eintrete. Argumentiert man jedoch auf die beschriebene Weise, wird das auf die beiden Wörter ἐλεήμονας und φοβητικούς in der *Politik* folgende ὅλως παθητικούς erklärungsbedürftig und der Zusatz „τοὺς ἄλλους καθ’ ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἐκάστω“¹⁵⁴ ergäbe gar keinen Sinn mehr. Gegen Liddell & Scott scheinen daher die

¹⁵² Cf. *Politik* 1342 a 12-13.

¹⁵³ *Rhetorik* 1389 b 8-9.

¹⁵⁴ *Politik* 1342 a 13-14.

Übersetzungen von Schwarz und Rapp stimmiger zu sein. Die zurück bleibende Diskrepanz zwischen dem Katharsis-Satz in der *Poetik* und den Ausführungen zu den Vergleichen zu den kathartischen Liedern in der *Politik* ließe sich jedoch im Rahmen der von Girshausen erwähnten neuen philologischen Interpretationsrichtung dadurch lösen, dass nicht alle Charaktere gleichermaßen von φόβος und ἔλεος der Tragödie erfasst würden, und Aristoteles dies gar nicht der Erwähnung wert gefunden hätte, weil es ohnedies aus erkenntnistheoretischen, ethischen und psychologischen Teilen seiner übrigen Schriften klar hervorgeht, dass Menschen nicht gleich sind und verschiedentlich auf äußere Reize ansprechen und diese verarbeiten. So müsste es nicht verwundern, dass Aristoteles in der *Poetik* die Erwähnung der zu φόβος und ἔλεος Neigenden unterlässt, als besonders für die Wirkungen der Tragödie empfängliche Charaktere. Auch in der *Politik* bedeutet die Auflistung der ἐλεήμονας, φοβητικούς und ὅλως παθητικούς ja keine Reduktion der Katharsis auf diese Personengruppen, sondern nur, dass diese in besonderem Maße für die Wirkungen bestimmter Kunstformen empfänglich wären; (fast) alle übrigen Charaktere zwar auch – es nahmen ja schließlich alle „Menschentypen“ an den Tragödienaufführung teil –, jedoch nur in dem ihnen entsprechenden Maße (τοὺς ἄλλους καθ’ ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ).

Gerade die vorgestellte Katharsis-Theorie des Abklingens von Affekten in und mittels deren Exponierung, die sich nicht auf nur einen Zeitpunkt in der Tragödie bezieht, sondern die Katharsis über die ganze Tragödie in unterschiedlichen Dosen verteilt, hat den Vorteil, dass sie die individuellen Unterschiede zwischen den Zuschauern berücksichtigen kann. Die zu φόβος und ἔλεος Neigenden mögen bei jeder sich bietenden Gelegenheit ein An- und Abklingen von φόβος und ἔλεος, d. h. eine Katharsis oder zumindest deren ersten Teil (das Anklingen), erleben und auch ausleben, andere wiederum nur an wenigen oder gar nur an einer Stelle der Tragödie.¹⁵⁵ Einmal im Verlauf der Tragödie muss jedoch jeder Menschentyp, sofern er nicht über das Maß hinaus „unsensibel“ (also das Gegenteil von ὅλως παθητικός) ist, von der durch φόβος und ἔλεος bewirkten Anspannung und der schließlichen Abspannung erfasst werden. Es macht eine Tragödie aus, dieses Mindestfordernis zu erfüllen, ansonsten sie nicht καθόλου die ihr eigene ἡδονή¹⁵⁶ bewirken, und daher nicht in vollem Sinne als Tragödie durchgehen könnte. Diese von Girshausen andiskutierte, neue philologische Interpretationsrichtung der aristotelischen Katharsis verdient Beachtung, muss sich jedoch gefallen lassen, dass es nicht immer *alle* anderen sein müssen, mit denen der einzelne Zuschauer φόβος und ἔλεος durchmacht, sondern oft nur Teile des Gesamtpublikums, sodass sich eine Modifizierung der Theorie empfiehlt, wodurch sie um den Blick auf die das Kollektiv konstituierenden Individuen *qua* individuell Wahrnehmenden und Fühlenden ergänzt wird. Ein gemeinschaftsdienlicher erzieherischer Aspekt könnte dann gerade darin gesucht werden, dass der einzelne Zuschauer erkennen

¹⁵⁵ In der *Eudemischen Ethik* 1228 b 35-37 steht über die δειλοί, dass sie von dem affiziert werden, was gemeinhin affiziert, nur schneller und mehr als die Vielen, die nicht δειλοί sind.

¹⁵⁶ Cf. *Poetik* 1453 b 10-11.

konnte, wo er mit (seiner somatischen Äußerung von) φόβος und ἔλεος alleine dastand oder sich in geringer und schlechter Gesellschaft befand, und wo es daher in seinem außertheatralen Leben, nämlich als Bürger, unangemessen war, (in Hinkunft) φόβος und ἔλεος zu empfinden oder zumindest zu zeigen. Das Tragödientheater könnte also den positiven Effekt einer relativen Homogenisierung der Affektmoral der Bürger gezeitigt und insofern – auch abseits der Gewährung von ἡδονή – einen als politisch interpretierbaren Zweck gehabt haben.

4. Monika Meisters Katharsis-Untersuchung

Monika Meister hat in ihrer Habilitationsschrift, mit Stand 1991, u. a. den Einfluss von Breuers und Freuds kathartischer Methode bzw. Therapie auf die nachfolgenden theatralen Wirkungstheorien untersucht.¹⁵⁷ Sie geht relativ wenig auf die aristotelische *Poetik* ein, gibt aber kurze, treffende Einblicke auf deren Bedeutung für Lessing, Goethe und Brecht. Daneben fasst sie Bernays' *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* zusammen und zeichnet auf stichhaltige Weise deren Einfluss auf Breuer und Freud nach, sodass tatsächlich davon auszugehen ist, dass die *kathartische Methode* sich an der Katharsis-Interpretation von Bernays *mutatis mutandis* als einem nicht unwesentlichen Faktor inspiriert hat. So ist insbesondere der Gedanke der Entfernung von Barrieren à la emotionalen bzw. psychischen Staus zur Entladung pathogener Affekte bzw. Traumata eine zentrale Gemeinsamkeit. Die Geschichte der Katharsis-Interpretation seit 1857 mit Bezug auf die wirkungsästhetische Kategorie Katharsis ließe sich etwas verkürzt, Meisters Ausführungen nach, wie folgt beschreiben: Die Deutung eines klassischen Philologen, nämlich jene Bernays', wird von Psychologen aufgegriffen und in einem bestimmten Kontext – der Behandlung von psychisch Kranken – verallgemeinert und zweckentfremdet angewandt. Diese „psychologische Interpretation“ wird rege rezipiert und schon kurz danach (auch) von Theatertheoretikern und Dramaturgen aufgegriffen und wiederum in den Kontext des Theaters – jedoch in der/einer „psychologisch-modifizierten“ Lesart bzw. in der Bernays-Lesart, die „psychologisch“ verfremdet wird – eingespeist. Dies geschieht schon wenige Jahre nach der Entwicklung der *kathartischen Methode* als Erster durch von Berger, dann durch Hermann Bahr, und gewissermaßen *mutatis mutandis* Jahrzehnte später auch noch durch Brecht. Zu untersuchen bliebe aus philologischer Sicht gesehen noch, welchen Einfluss die *kathartische Methode* bzw. die Lesart der Katharsis-Interpretation, die sich daran wiederfindet, auf nachfolgende Altphilologengenerationen hatte, inwieweit also Gräzisten

¹⁵⁷ Die von Meister näher untersuchten Personen (Nietzsche, Breuer, Freud, Freiherr von Berger, Bahr) wurden bereits von Karlfried Gründer (cf. Gründer 1968: 515-522) in aller Kürze in ihrem Verhältnis zur Katharsis-Deutung Bernays' besprochen. Matthias Warstat scheint in seiner Arbeit, insbesondere, wo er auf Breuer, Freud und von Berger eingeht, auf die Habilitationsschrift Meisters oder auf ein Werk, das Meisters Ergebnisse ausgiebig reproduziert, zurückgegriffen haben. Er hat 20 Jahre nach Meister nicht nur fast genau dieselben Stellen aus den Werken Breuers, Freuds und von Bergers zitiert, sondern ist *en gros* auch zu den nämlichen Konklusionen Meisters gelangt.

des 20. Jahrhunderts nicht direkt auf Bernays und Katharsis-Interpretationen vor Bernays bei der Ausformulierung ihrer „eigenen“ Katharsis-Überzeugungen zurückgegriffen haben, sondern inwieweit sie Breuer, Freud sowie von Berger und andere Theatertheoretiker des 20. Jahrhunderts in ihre Deutungen miteinfließen haben lassen. Was die Untersuchung von Meister also naturgemäß (es handelt sich schließlich um eine theaterwissenschaftliche Habilitation) offen lässt, ist, wie der Weg konkret, nachdem er über die Philologie zur Psychoanalyse und Theaterwissenschaft gegangen wurde, wiederum zurück zur Philologie beschritten wurde und geführt hat.

Freilich kennt auch Meister andere Wirkungskategorien als nur die Katharsis und ihre Abwandlungen, konzentriert sich in ihrer Habilitation jedoch auf die Katharsis, die jahrtausendlang „verbindliche Formel für das Wirkungspotential der“ Tragödie bzw. des Dramas war, und auf die „kathartische Dimension“, die bis hin zu „gegenwärtigen Experimenten nachavantgardistischen Theaters“ (Meister 1991: I-II) erfahrbar ist.

Seit den nachvollziehbaren Anfängen des Theaters in der griechischen Antike stellte sich die Frage nach der Funktion szenischer Kunst, der Rezeptionsdimension für Subjekt und Gesellschaft. Noch in der Negation dessen bleibt die Kategorie der Wirkung bestehen – weil diese in der Immanenz des Kunstwerks selbst ruht. (Meister 1991: I)

In Meisters (wissenschafts)historisch angelegter Arbeit fehlt – sei es aus methodischen oder formalen Gründen –, wie auch bei Thiele und Warstat, der Bezug zur bzw. eine hinreichende Reflexion über die Metaebene von Wirkungsästhetiken. Die Funktion szenischer Kunst nämlich wird vor dem Hintergrund einer Relevanz und Wirkung von szenischer (bzw. hinsichtlich Aristoteles vor allem auch dichterischer) Kunst auf den Staat, die Gemeinschaft der Theaterbesucher und das Individuum gesucht.¹⁵⁸ Nun bliebe zu fragen, ob sie nicht gerade, weil sie in diesen bzw. in bestimmten Bereichen gesucht wird, auch genau dort gefunden wird: Weil sie auf diesem Terrain und in dieser Hinsicht gesucht wird. Dabei bleibt offen, erstens ob szenische bzw. dichterische Kunst abseits dieser Funktion nicht vielleicht noch jeweils (eine) ganz andere, mitunter in gewisser Hinsicht sogar maßgeblichere, Funktion(en) hat, und zweitens ob manche szenischen Kunstformen bzw. szenische Aufführungen dem Funktionsanspruch vielleicht gar nicht gerecht wurden oder werden wollen. Von vornherein und selbstverständlich wurden Rezeptions- und Wirkungsweise von

¹⁵⁸ Allgemeiner lässt sich mit Erika Fischer-Lichte feststellen: „Wirkungsästhetiken haben ästhetische Erfahrung, ganz gleich, wie sie sie jeweils definiert haben, immer als Weg zu einem bestimmten Ziel begriffen.“ (Fischer-Lichte 2010: 222) Wobei sich Fischer-Lichte gleich im nächsten Satz (wohl zu einseitig und zu vereinfacht) darauf festlegt, dass es „stets um die Transformation der Zuschauer“ (Fischer-Lichte 2010: 223) gehe.

szenischer Kunst miteinander verflochten.¹⁵⁹ Der szenischen Aufführung wird/wurde erst aufgrund der spezifischen Rezeptionsweise und aufgrund ihrer rezeptiven Wirkung ihre/eine Berechtigung zugesprochen. Zugleich scheint sich erst aufgrund ihrer Funktion die Möglichkeit zu ergeben bzw. ergeben zu haben, dass die szenische Aufführung auf eine bestimmte (dieser Funktion gemäße) Weise rezipiert wird bzw. wurde. Historisch gesehen wurde im Allgemeinen zudem postuliert, dass die Funktion in Form der Kategorie einer bestimmten Wirkung den szenischen Aufführungen immanent sei. So als wäre sie unabhängig von den Rezeptionsgewohnheiten und dem Habitus der Rezipienten objektiv für alle erlebbar, als würde sie der szenischen Aufführung innewohnen. In seltenen Fällen wurde eine Differenzierung in unterschiedliche ästhetische Rezipienten unternommen: wo es eine solche Differenzierung überhaupt gibt, findet sie sich in Form einer Teilung – meistens einer bloßen Zweiteilung, wie etwa bei von Berger – in *Rezeptionstypen*.

4.1. Die Deutung von Bernays

Die beste Übersicht über die Katharsis-Interpretation Bernays' von allen in dieser Arbeit vorgestellten Theater- und Literaturtheoretikern der Moderne gibt Monika Meister. Ihre Synopsis soll ein markantes Beispiel abgeben bzw. wiedergeben, wie Bernays' Werk im theaterwissenschaftlichen Umfeld gelesen wurde und wird.

Das Neue der Deutung des Tragödien-Satzes der *Poetik* durch Bernays

lag in der ‚pathologischen‘ Interpretation des Begriffes als einem auf antike Heilkunde rückführbaren und der damit einhergehenden Uminterpretation griechischer Archaik und Antike [...] Die Verwendung physikalischer Bilder und medizin-physiologischer Terminologie bei Bernays – etwa der Begriff der ‚Entladung‘ – avancierte in der Folge sowohl zum Modell ‚kathartischer Kur‘ als auch zum Maßstab für neue *Poetik*-Übersetzungen. (Meister 1991: 20)

Bernays' Deutung hatte also Auswirkungen auf seine eigene Zunft – die Philologen –, die sie theoretisch fortspannten, aber auch auf die übernächsten Psychologengenerationen, soll heißen in erster Linie auf Breuer und Freud, die sie praktisch in ihre Therapiekonzepte einbauten. Letztgenanntes liegt vor allem an der Tatsache, dass Bernays Aristoteles-Interpretation selbst medizinisch und gewissermaßen auch psychologisch ist, also bereits

¹⁵⁹ Man sprach/spricht meist dort von einer schlechten Aufführung, wo man der Meinung war/ist, dass die Funktion oder die Wirkung, durch die man das Gelingen einer szenischen Kunstform mit definiert/e, nicht gegeben war/ist. Zumindest in neuzeitlichen Deutungsschemata besteht die starke Tendenz, die Kategorien Funktion, Wirkung und Rezeption zusammen zu schauen und das eine auf das andere zu beziehen.

Bernays als Philologe sein medizinisches Interesse in seine philologischen Interpretationen mit einbrachte.

Was an der Interpretation Bernays v. a. beeindruckte, war die streng philologisch-komparatistische bzw. hermeneutische Vorgehensweise, die wegen dieser Form entweder im Kern akzeptiert oder aber zurückgewiesen werden musste. Jene, die Bernays' „Version“ zurückwiesen, beriefen sich auf ältere Deutungen, setzten jedoch so wenig eigene, maßgebliche Akzente wie jene, die Bernays' Arbeit bewunderten, wie etwa der renommierte *Poetik*-Übersetzer Theodor Gomperz:

In der Hauptsache hat Bernays tausendmal recht, und seine These steht allen Anfechtungen gegenüber unterschüttet und unerschütterlich fest. [...] Die griechische Formel, welche die Definition des Trauerspiels abschließt, besagt nicht ‚Reinigung der Leidenschaften‘, sondern ‚Reinigung von den Leidenschaften‘ oder noch genauer ‚Ausscheidung der Affekte‘¹⁶⁰.

Bernays ließ sich, was insofern nicht verwundert, da er 1848 über die Hippokratische Schriftensammlung dissertierte¹⁶¹, also ein präfiguriertes Interesse bzw. einen Faible für Medizin gehabt haben dürfte – verwundert es da noch, dass er die aristotelische Katharsis vor dem Hintergrund der (hippokratischen) Medizin deutete? – für seine Katharsis-Interpretation nur zwei Möglichkeiten offen. Sie sei „e n t w e d e r eine durch bestimmte priesterliche Ceremonien bewirkte Sühnung der Schuld, eine Lustration, o d e r eine durch ärztliche erleichternde Mittel bewirkte Hebung oder Linderung der Krankheit.“ (Bernays 1857: 142) Meister charakterisiert die Deutung von Bernays als „sich zurück zu den faßbaren Ursprüngen des Begriffes Katharsis“ wendend, und als „in der mit den orgiastischen Kulturen der Frühzeit verbundenen Medizin und Heilpraxis ihre Grundlegung“ (Meister 1991: 28) suchend. Dabei bleibt freilich anzumerken, dass erstens die für uns fassbaren Ursprünge nicht die allererste Konfiguration des Begriffes wiedergeben, und dass zweitens nicht gesagt ist, auf welche Begriffsstufe von Katharsis sich Aristoteles bezieht und inwieweit er diese außerdem nach seinen eigenen Bedürfnissen ummodelliert hat. Die *conclusio* Bernays' bzw. die Option für die zweite von ihm genannte Möglichkeit ist bekannt:

Fasst man [...] Katharsis in der allein noch übrigen, medicinischen Bedeutung, so schickt sich Alles aufs Beste. Dann ist *κάθαρσις* nur eine besondere Art der allgemeinen und deshalb auch an erster Stelle [in der *Politik*-Passage; R.G.] genannten *ιατρεία*; die Verückten kommen durch orgiastische Lieder zur Ruhe wie Kranke durch ärztliche Behandlung [...] durch eine

¹⁶⁰ Theodor Gomperz: *Essays und Erinnerungen*, Stuttgart; Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1905, p.119; nach Meister 1991: 21.

¹⁶¹ Cf. Meister 1991: 26, Fußnote 27.

solche Behandlung, welche kathartische, den Krankheitsstoff ausstossende, Mittel anwendet.
(Bernays 1857: 143)

Dass Aristoteles mit ἰατρείας καὶ καθάρσεως¹⁶² sagen wollte, dass Katharsis eine Form von Heilung sei – eine der zentralen Prämissen in der Abhandlung von Bernays – ergibt sich aus der Politik keineswegs eindeutig, sondern muss bis auf Weiteres als eine tendenziöse Auslegung Bernays' gelten, die seiner Theorie Halt geben sollte. Ist aber Katharsis keine Art Heilung, so wird man von einer rein medizinischen Katharsis-Deutung wohl Abstand nehmen müssen. Desweiteren macht Bernays die gängige Übersetzung von Katharsis mit „Reinigung“ Probleme, da sie sich eher schlecht als recht in seine Interpretation fügt.

„Reinigung“ ist für Bernays ein zu unklarer Begriff, als daß er die Bedeutung, wie sie Aristoteles in der *Politik* erörterte, treffen würde. ‚Entladung‘, ‚Erleichterung‘ läßt hingegen die medizinische Metapher ‚durchschimmern‘. Unterstützt wird diese Übersetzung durch die Unterscheidung von ‚Affect‘ und ‚Affection‘: Affect, πάθος, ‚bezeichnet den unerwartet ausbrechenden und vorübergehenden Affect‘, wohingegen πάθημα den Zustand einer dauernden Disposition im Sinne des Habituellen und Chronischen, die ‚Affection‘ bedeutet. Diese Interpretation verstärkt die Bernays'sche Fassung, daß nämlich der mitleidige und furchtsame Mensch das Objekt der Katharsis sei. (Meister 1991: 44-45)

Nun kann Katharsis tatsächlich auch „Erleichterung“ bedeuten. Nur weicht Bernays im Endeffekt mehr und mehr von „Erleichterung“ hin zu der für seine Theorie ausschlaggebenden Übersetzung „Entladung“ ab, die für Katharsis nach derzeitigem Forschungsstand in der griechischen Antike nirgends belegt zu sein scheint. Auch die vorgenommene Unterscheidung von πάθος und πάθημα und insbesondere die Weise, wie Bernays diese Begriffe unterschieden hat, spiegelt philologisch gesehen alles Andere als eine *opinio communis*. Das hat zur Folge, dass weniger eindeutig bestimmbar ist, ob Aristoteles sich im Katharsis-Satz tatsächlich auf die Zuschauer als Katharsis-erleidende bezieht.¹⁶³ Bernays Deutung hatte jedoch historisch gesehen Erfolg und weitgehende Auswirkungen auf folgende Katharsis-Deutungen.

Der Begriff Katharsis, wie er von Jakob Bernays ausgelegt worden war, nahm mit der Uminterpretation griechischer Antike bei Nietzsche und mit Breuers und Freuds *kathartischer*

¹⁶² Pol. 1342 a 10-11.

¹⁶³ „Bernays, der dem Grundduktus von Goethes Ausführungen zur *Poetik* zustimmt, bezeichnete [...] die Verlegung der ‚Reinigung‘ in die dramatis personae und in die Handlungsstruktur des Dramas als falsch. Denn Aristoteles habe keinesfalls jene von Goethe postulierte ‚aussöhnende Abrundung‘ der Handlung unter dem Inhalt von Katharsis verstanden.“ (Meister 1991: 35)

Methode andere medizin-theoretische, therapeutische und ästhetische Bedeutungen in sich auf, die in Literatur und Theater der Jahrhundertwende ihren unverwechselbaren Ausdruck fanden. (Meister 1991: 180)

So widmete denn auch Meister, wie eingangs erwähnt, der Katharsis-Rezeption Breuers und Freuds den größten Teil ihrer Habilitation. Obgleich im Abschnitt über Warstat bereits kurz auf Breuer und Freud eingegangen wurde, sollen die diesbezüglichen Ergebnisse von Meister *in nuce* rekapituliert und besprochen werden.

4.2. Bernays' Einfluss auf Breuer und Freud und die Bedeutung deren *Studien* für nachfolgende Katharsis-Deutungen

Freuds Beschreibung der Wiederholung und Bannung schmerzlicher Erfahrung ist in bestimmter Weise dem vergleichbar, was im ästhetisch-theatralen Bereich Katharsis genannt wird. (Meister 1991: 101)

Man muss schon die Deutung von Bernays als valente Katharsis-Deutung akzeptiert haben, um zu befinden, dass sich die poetische Katharsis und die Wiederholung, im Sinne von erneutem Durchleben, sowie die darauf folgende Eliminierung traumatischer Erfahrungen – wie sie sich in den *Studien* Freuds finden – gleichen.¹⁶⁴ Da es Meister nicht um eine philologisch strenge Rekonstruktion dessen geht, was Aristoteles mit Katharsis in seiner *Poetik* gemeint haben mag, sondern die Katharsis-Interpretation von Bernays als gegeben und, insofern sie wirkungsmächtig war, maßgeblich für ihre Untersuchung heranzieht, und von ihr ausgehend die weitere Geschichte der theatralen Katharsis in den 50 Jahren nach Bernays aufrollt und nachzuzeichnen sucht, steht es nicht zu, denjenigen Teil ihrer Arbeit, in dem sie sich mit Bernays' Einfluss auf Breuer und Freud auseinandersetzt, von einem philologischen Standpunkt aus zu kritisieren. Vielmehr ist jener Teil als literatur- bzw. kulturwissenschaftlich informative Darstellung der Wirkung eines literarischen Werkes, nämlich jenes von Bernays, und seiner Verarbeitung in verschiedensten literarischen Genera zu sehen. So ist etwa der zweite Abschnitt der folgenden Bemerkung Freuds inhaltlich gesehen eine Adaption von Bernays Katharsis-Interpretation.

¹⁶⁴ Im innerpsychologischen Diskurs strich Freud übrigens die Bedeutung der *Studien* für Katharsis und Psychoanalyse hervor: Er wisse „für jeden, der sich für die Entwicklung der Katharsis zur Psychoanalyse interessiert, keinen besseren Rat als den, mit den *Studien über Hysterie* zu beginnen und so den Weg zu gehen, den“ (Freud 1987: 220) er selbst gegangen war.

Wenn ein Kranker beispielsweise das Symptom der Schmerzen bietet und wir forschen in der Hypnose nach, woher er diese Schmerzen habe, so kommt eine Reihe von Erinnerungen über ihn. Wenn es gelingt, den Kranken zu einer recht lebhaften Erinnerung zu bringen, so sieht er die Dinge mit ursprünglicher Wirklichkeit vor sich, man merkt, daß der Kranke unter der vollen Herrschaft eines Affektes steht, und wenn man ihn dann nötigt, diesem Affekte Worte zu leihen, so sieht man, daß unter Erzeugung eines heftigen Affektes diese Erscheinung der Schmerzen noch einmal mit großem Ausdruck auftritt und daß von da an dieses Symptom als Dauersymptom verschwunden ist. (Freud 1987: 191)

Bernays muss die Griechen der Klassischen Zeit gewissermaßen für krank gehalten haben, sonst hätte er kaum, gerade in die für Aristoteles vollkommenste poetische Gattung, nämlich die Tragödie, eine medizinische Wirkung (die Katharsis) hineininterpretiert. Nietzsche hat trotz aller Verehrung für Bernays, die er zur Zeit der Veröffentlichung der *Geburt der Tragödie* noch hegte, dessen Tragödiendeutung nicht übernommen, wenn er die Tragödie und ihre Wirkung (primär) in der ästhetischen Sphäre, und nicht in der medizinischen, lokalisiert, was zum einen daran gelegen haben mag, dass er das Leben als solches nur unter ästhetischen Vorzeichen als gerechtfertigt ansah¹⁶⁵, und andererseits daran, dass es Nietzsche schon in seiner Frühzeit um eine Gesundung bzw. Gesundheitshaltung des Menschengeschlechts bzw. in der *Geburt der Tragödie* vorerst einmal um eine der antiken Tragödienbesucher bzw. um die Ergründung der Dekadenz der Griechen ging. Das hieß aber nicht, dass er Katharsis – und schon gar nicht die aristotelische – medizinisch deutete, auch wenn er den Begriff der Entladung von Bernays übernommen hat¹⁶⁶. Dass Bernays überraschenderweise behauptete, dass Nietzsche im Prinzip über die Tragödie ganz Ähnliches wie er selbst gesagt habe¹⁶⁷, zeigt, wie oberflächlich und *en passant* *Die Geburt der Tragödie* in Philologenkreisen rezipiert wurde.

Freud jedenfalls findet kein Problem darin, jenes, was Bernays *en gros* über die antiken Tragödienbesucher gesagt hat, am Ende des 19. Jahrhunderts auf seine pathologischen Fälle anzuwenden – vielleicht sogar „bloß“ umzumünzen. Während es bei Bernays die Schauspieler waren, die die Katharsis anbahnen mussten, ist es bei Freud der Psychiater, der die Kranken dahin bringt. Während jedoch bei Bernays die Katharsis durch Erfahrungen vorbereitet wird, die Fremderlebnisse von mythischen Figuren reflektieren und dann nur vermittelt zu eigenen Anlassfällen werden, geht es bei Freud um die direkten Erfahrungen der Patienten, die jedoch gewissermaßen verschüttet sind und geborgen werden müssen. Im Anschluss an Freud erklärte man sich die Tatsache, dass die Tragödienbesucher aufgrund

¹⁶⁵ „[...] nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“ (KSA 1: 47).

¹⁶⁶ Cf. Meister 1991: 61.

¹⁶⁷ Brief von Nietzsche an Erwin Rohde am 7. Dezember 1872: „Das Neueste ist daß Jacob Bernays erklärt hat, es seien seine Anschauungen, nur stark übertrieben. Ich finde das göttlich frech von diesem gebildeten und klugen Juden, zugleich aber als ein lustiges Zeichen, daß die ‚Schlaun im Lande‘ doch bereits etwas Witterung haben.“ (KSB 4: 97)

fremden Leids eine Katharsis erfahren dadurch, dass das fremde Leid eigene, verdrängte Gefühle heraufbeschwor und also im Endeffekt doch ein eigenes Trauma den Anlass zur Katharsis bildete, als würden parallel zum Bühnengeschehen im Zuschauer kontinuierliche, quasi synchrone, Identifikationsprozesse ablaufen, die das Gesehene Fremde auf das Eigene, irgendwann selbst Erlebte oder zumindest schon einmal Gefürchtete projiziert bzw. überträgt. Wenn tatsächlich solch ein das Stück über andauernder Identifikationsprozess parallel zum Bühnengeschehen ablaufen würde, hätte Brecht nicht Unrecht gehabt, dass man den Identifikationsprozessen, nicht nur zur objektiven, sondern auch zum Zwecke der Ermöglichung einer ästhetischen Betrachtung, Einhalt gebieten müsse. Dass solche Identifikationsprozesse tatsächlich – sei es im antiken oder auch im neuzeitlichen – Zuschauer abgelaufen sind, ist zweifelhaft, sodass Brechtforscher erwägen könnten, ob Brecht sein nichtaristotelisches Theater nicht mitunter überhaupt erst ersinnen konnte, weil die Theatertheorien der letzten Dekaden vor ihm von freudschen Emotionsmodellen geprägt waren, die affektiv-pathologische Identifikationsprozesse zugrunde legten.

In den *Studien* Freuds muss der Psychiater das szenische Bild, das in Folge zur Katharsis führen soll, erst hervorrufen, indem er den Patienten an Erlebtes erinnert und es ihm bildlich zurück ins Gedächtnis ruft, als würde er sich bzw. einem früheren Ego gerade (selbst) auf der Bühne zusehen. Sodann bemächtigen sich verschiedenste Emotionen des Patienten, die schließlich derart stark werden, dass der Patient des einstigen Schmerzes geradezu in voller Heftigkeit ansichtig wird – er ihn also wie auf einer Bühne der Affekte und Gefühle noch einmal sieht bzw. wahrnimmt –, sodann jedoch plötzlich – Katharsis sei Dank – von seiner konkreten psychischen Krankheit geheilt ist. Die Katharsis ist gewissermaßen in der Theorie Freuds ein *deus ex machina*, eine Leerstelle für etwas, das man sich nicht weiter erklären kann: nämlich, wie vermittels (in der aristotelischen Terminologie des Katharsis-Satzes: διὰ ...) einer (Re)Produktion eines Übermaßes von etwas, dieses etwas sich plötzlich auflöst. Freud und schon Bernays selbst haben folglich Katharsis konkret beschrieben, indem sie sie zu einem unheimlichen Vorgang verklärt haben: zu einer Entladung, also zu einer Reaktion, die durch ein Übermaß (von gewissen Affekten) hervorgerufen, ein Nichts (von solchen Affekten) zurücklässt. Dass ganze Philologengenerationen eine solche Deutung für plausibel oder gar genial gehalten haben, zeugt vielleicht mehr von der idealistischen Sehnsucht, alles erklären wollen zu können, was dazu führt, dass man dort, wo man sich schwer tut, froh ist, endlich einmal einer zumindest methodisch annehmbar hergeleiteten Erklärungshypothese habhaft zu werden, als vom Interesse daran, ob Aristoteles etwas wirklich so gemeint haben konnte, wie man es ihm in einer bestimmten Deutung zuschrieb. Hinter dem Problem „poetische Katharsis“ schien der Autor dieser Katharsis aus dem Sichtfeld verschwunden zu sein, sonst hätte kaum jemand ernsthaft zustimmen können, dass Katharsis der bei Bernays implizierte „unheimliche Vorgang“ sei; dass also Aristoteles in der Definition der Tragödie einen durch und durch metaphysischen Begriff an das Ende einer Aneinanderreihung von konkreten Tragödiencharakteristika (Praxis, Größe, Darstellung durch Handeln etc.) gesetzt habe.

Wie ähnlich die Wirkphasen einer antiken Tragödie in der Aristoteles-Interpretation von Bernays und die Behandlung Hysterischer durch die kathartische Methode ablaufen, hat Freud 1923 im von Max Marcuse herausgegebenen *Handwörterbuch der Sexualwissenschaften* in den dafür verfassten Kurzartikeln zu „Psychoanalyse“ und „Libidotheorie“ authentisch und konzise dokumentiert:

DIE KATHARSIS [...] Von allem Anfang an war in ihnen [scil. den ‚Studien‘ von Breuer und Freud; R.G.] das *a f f e k t i v e* Moment in den Vordergrund gerückt; die hysterischen Symptome sollten dadurch entstehen, daß ein mit starkem Affekt beladener seelischer Vorgang irgendwie verhindert wurde, sich auf dem normalen bis zum Bewußtsein und zur Motilität führenden Wege abzugleichen (*A b r e a g i e r e n*), worauf dann der gewissermaßen ‚e i n g e k l e m m t e‘ Affekt auf falsche Wege geriet und einen Abfluß in die Körperinnervation fand (*K o n v e r s i o n*). [...] die Hysterischen litten größtenteils an (unerledigten) Reminiszenzen. Die ‚K a t h a r s i s‘ erfolgte dann unter der Behandlung durch Eröffnung des Weges zum Bewußtsein und normale Entladung des Affekts. Die Annahme u n b e w u ß t e r seelischer Vorgänge war, wie man sieht, ein unerläßliches Stück dieser Theorie.¹⁶⁸

Einen gravierenden Unterschied weisen die Katharsis-Deutung Bernays‘ und die kathartische Methode von Breuer und Freud jedoch auf: Breuer und Freud geben der Katharsis ein Ziel, nämlich die Behebung eines schmerzhaften bzw. krankhaften Zustandes – die behandelten und verstärkten Affekte sind ihnen nur Symptome und zugleich Mittel zur Erreichung ihres Ziels. Bei Bernays und seinen Adepten hingegen fragt man sich, wofür denn überhaupt die ganze Tragödie, wenn die Katharsis ihre Wirkung sei und die Wirkung ihr eigentliches Ziel, und es dabei nur um die Hervorrufung und Verstärkung von φόβος und ἔλεος gehe und um deren letztlich erfolgende Entladung. Zur Lösung dieses Problems werden – wie bereits in vorangegangenen Kapiteln angesprochen bzw. besprochen – zwei (Meta)Ursachen für die Tragödie bzw. ihre Schaffung und ihren Besuch genannt: 1) die ἡδονή und 2) die Überzeugung, dass nicht nur der φόβος und der ἔλεος, die im Zuge der Tragödie „produziert“ wurden, entladen werden, sondern auch jene, die in die Tragödienaufführung von den als affektkrank diagnostizierten Zuschauern aus ihrem Alltag her mitgebracht würden. Während die ἡδονή bereits vor Goethe desöfteren zur Rechtfertigung des Tragödienspiels herangezogen wurde, ist die zweitgenannte Rechtfertigung erst in der Nachfolge von Bernays¹⁶⁹ formuliert worden.

¹⁶⁸ Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Band 13*, London: Imago Publishing, 1940-52, pp. 212-213; nach Meister 1991: 137.

¹⁶⁹ Cf. bspw. Alfred Freiherr von Berger: „Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles“ in: *Aristoteles‘ Poetik*, Theodor Gomperz (übers. und eingel.), Leipzig: Veith & Comp., 1897, p. 85; nach Meister 1991: 193.

Nun ist es nicht nur so, dass nicht nur von Bergers Katharsis-Deutung nicht erwähnenswert wäre, „würden in seiner Abhandlung nicht die *Studien* von Breuer und Freud erstmals als Beleg für die eigenen Behauptungen angeführt werden.“ (Meister 1991: 192) Sondern genauso umgekehrt: Wenn Breuer und Freud nicht von von Berger oder anderen Dramaturgen und Theatertheoretikern weitergesponnen worden wären, so hätte sich Meister die zahlreichen Habilitationsseiten, die sie der Diskussion von Breuer, Freud und ihrer kathartischen Methode eingeräumt hat, sparen können, da Breuer und Freud dann nämlich für die Katharsis-Diskussion in literatur- und theaterwissenschaftlicher Hinsicht irrelevant gewesen wären. Von Berger jedoch initiierte „mit seiner Schrift über die Katharsis die Theoriediskussion in den Literatenkreisen der Wiener Jahrhundertwende“ (Meister 1991: 192). Eine Theoriediskussion, die Folgen für die Theater- und Literaturwissenschaft des ganzen 20. Jahrhunderts hatte. Dass in diesen Diskussionen auch Kritik an dem (durch die bernaysche Brille gesehenen) Theater- und Literaturtheoretiker Aristoteles laut wurde, belegt nicht erst Brecht, sondern bereits von Berger, der Aristoteles zurechtwies: „nicht Mitleid entlade sich, sondern Leid, das sich mittels der Tragödie in Form von Mitleid äußern könne.“¹⁷⁰ Monika Meister führt zu solchen und ähnlichen Anachronismen¹⁷¹ ironisch und richtigerweise aus, dass Aristoteles wohl Breuer und Freud hätte lesen sollen.¹⁷² Mit Bezug auf die Tragödienerklärung Hermann Bahrs, der wenig nach von Berger auf Freud zurückgreift, bemerkt sie desweiteren, dass deren Voraussetzung „die Zuordnung und Rückverweisung moderner Hysterie in die griechische Antike“ (Meister 1991: 197) sei.

Die 1912 publizierte Studie *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage* von Otto Rank belegt schließlich, dass nicht nur Breuer und Freud direkt, sondern auch deren Rezeption, in diesem Falle von Berger, ihre Spuren in der Interpretationsgeschichte der aristotelischen Katharsis hinterlassen hat, ohne dass damit, trotz der eminenten Bedeutung von Bernays, automatisch eine Festlegung auf den *genitivus separativus* bezüglich τ ὠν τοιούτων παθημάτων oder eine Übersetzung von Katharsis mit Entladung erfolgen musste.

So sind wir mehr als je von dem tiefen psychologischen Wahrheitsgehalt der Aristotelischen Lehre von der K a t h a r s i s überzeugt, d. i. der durch Furcht (Erschütterung) und Mitleid (Rührung) bewirkten Erregung und mit Lust verbundenen Befreiung von solchen Affekten in den Zuhörern einer tragischen Handlung, wobei es offen bleiben mag, ob es sich um eine

¹⁷⁰ Alfred Freiherr von Berger: „Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles“ in: *Aristoteles' Poetik*, Theodor Gomperz (übers. und eingel.), Leipzig: Veith & Comp., 1897, p. 85; nach Meister 1991: 193.

¹⁷¹ Bspw. „All diese Schmerzen, deren Reminiscenzen wir in uns tragen, finden durch Vermittlung des Mitleidens ihre Entladung. Diese Einsicht hat Aristoteles dadurch verdeckt, daß er für das sich Entladende das Mitleid hielt, während dieses nur Anreiz und Form der Katharsis mannigfacher Affecte ist.“ (Alfred Freiherr von Berger: „Wahrheit und Irrtum in der Katharsis-Theorie des Aristoteles“ in: *Aristoteles' Poetik*, Theodor Gomperz (übers. und eingel.), Leipzig: Veith & Comp., 1897, p. 86; nach Meister 1991: 193)

¹⁷² Meister 1991: 193.

Reinigung von Leidenschaften oder um eine Reinigung der Leidenschaften handelt. Wie dieser Begriff der ‚Katharsis‘ nach Jakob B e r n a y s ursprünglich der Medizin entnommen wurde, in welcher er die Austreibung eines Krankheitsstoffes aus dem Körper bedeutet, so hat er auch durch eine medizinische Errungenschaft unserer Zeit erst seine volle psychologische Bedeutung erhalten. In den B r e u e r – F r e u dschen ‚Studien über Hysterie‘ (1895) wird die das Affektleben von hemmenden Verdrängungen befreiende Psychotherapie als ‚kathartische‘ bezeichnet und Alfred Frhr. v. B e r g e r hat in einer beachtenswerten Abhandlung die kathartische Behandlung der Hysterie zur Erklärung der kathartischen Wirkung der Tragödie mit Erfolg herangezogen.¹⁷³

Von Meister, weil thematisch nicht zu ihrer Arbeit gehörend, nicht untersucht wurde, ob nicht etwa von Bergers Katharsis-Deutung oder Freuds Interpretation der Funktionsweise dramatischer Kunst Brechts Ansicht, dass das aristotelische Theater die Identifikation mit dem „Helden“ wolle¹⁷⁴, gefestigt oder gar zur Voraussetzung habe:

Der Zuschauer, so Freud, will im Theater der Held sein, will das repräsentieren, was ihm das Leben im Zeichen des Realitätsprinzips verweigert. Diese Teilhabe an fiktivem Geschehen und phantasierter Identität wird ermöglicht durch die ‚Dichter-Schauspieler‘ mittels ‚Identifizierung mit einem Helden‘. (Meister 1991: 232)

Genau jenes, was Brecht ermöglichen möchte, nämlich das (sozial)kritische Mitdenken des Zuschauers, wird laut Freud im traditionellen Theater verhindert. Machte sich Brecht diese Auffassung Freuds zu seiner eigenen Überzeugung, und sich der Erreichung seines höheren dramatisch-sozialen Zwecks willen freiwillig zu jenem Stümper, den Freud in *Einige Charaktertypen aus der psychoanalytischen Arbeit* als künstlerischen Dilettanten verachtet?

Es ist aber eine feine ökonomische Kunst des Dichters, daß er seinen Helden nicht alle Geheimnisse seiner Motivierung laut und restlos aussprechen läßt. Dadurch nötigt er uns, sie zu ergänzen, beschäftigt unsere geistige Tätigkeit, lenkt sie vom kritischen Denken ab und hält uns in der Identifizierung mit dem Helden fest. Ein Stümper an seiner [scil. Ibsens; R.G.] Stelle würde alles, was er uns mitteilen will, in bewußten Ausdruck fassen und fände sich

¹⁷³ Otto Rank, *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage: Grundzüge einer Psychologie des dichterischen Schaffens*, Leipzig, Wien: Deuticke, 1926², p. 3-4; nach Meister 1991: 21-22, Fußnote 12.

¹⁷⁴ „Katharsis ist nach Berger ‚pathologischer Natur, ist Entladung einer alten Affectspannung im Gemüte‘. Die Tragödie wird in diesem Sinne zum bloßen Anlaß, die eigenen, nicht erinnerten ‚Affectspannungen‘ mittels Identifikation mit dem Helden [Hervorhebung R.G.] zur ‚Entladung‘ zu bringen. Was wie Mitleiden aussieht, ist für Berger konkretes individuelles Leides des einzelnen Zuschauers.“ (Meister 1991: 191)

dann unserer kühlen, frei beweglichen Intelligenz gegenüber, die eine Vertiefung der Illusion unmöglich macht.¹⁷⁵

Abschließend bleibt zu sagen, dass Freud selbst betonte, dass der „kathartische‘ Zweck des therapeutischen Verfahrens [...] trotz der Ablöse der *kathartischen Methode* durch die freie Assoziation als Kern der Psychoanalyse erhalten“ (Meister 1991: 226) blieb¹⁷⁶, d. h., dass auch noch die spätere Psychoanalyse Bernays‘ Katharsis bis zu einem bestimmten, entscheidenden Grad verpflichtet war. Während (also) die „Katharsis-Deutungen des 19. Jahrhunderts“ in die *kathartische Methode* „in heute nur mehr schwer zu unterscheidender Weise eingegangen“ und „die unausgesprochenen Voraussetzungen für Breuer und Freud“ (Meister 1991: 226) sind, hat dann die *kathartische Methode* von Breuer und Freud wiederum einen kaum exakt und vollständig fassbaren Einfluss auf spätere – besonders auf literatur- und theaterwissenschaftliche – Katharsis-Deutungen genommen; und insofern hat deren Behandlung in der Habilitation Meisters als auch in der vorliegenden Arbeit ihre Berechtigung.

4.3. Lust und Kunst bei Freud

Theaterwissenschaftlich interessant ist sicherlich, welchen Stellenwert die Kunst, insbesondere aber die Lust für den Mitinitiator der modernen Psychoanalyse haben. Wenig überraschend, liegt für Freud die „besondere Lust, die Kunstwerke evozieren, [...] letztlich im Traumatischen früher Kindheit begründet.“ (Meister 1991: 230) So wenig sensationell dies für jemanden, der mit Freuds Werken auch nur irgendwie vertraut ist, sein mag: Freud modifiziert dadurch zwar nicht unbedingt die traditionellen Katharsis-Deutungen, wie Meister meint¹⁷⁷, doch die bis zu ihm geltenden Interpretationen der tragischen ήδονή. Wo er wiederum Bernays bzw. seinen Adepten (bspw. Thiele) nahe kommt, bzw. diese ihm nahekommen, ist die Verquickung von kathartischer Wirkung und ήδονή: „Freud bezeichnet den ‚eigentlichen Genuß des Dichtwerkes‘ als ‚Befreiung von Spannungen in unserer Seele‘.“ (Meister 1991: 229) Insofern es sich bei einer solchen Befreiung von Spannungen im Tragödiendiskurs der Spätromantik um die Katharsis handelt, ließe sich sagen, dass die Katharsis für Freudianer die Voraussetzung für die ήδονή der Tragödie sein müsste.

Wenn der Zweck des Schauspiels dahin geht, ‚Furcht und Mitleid‘ zu erwecken, eine ‚Reinigung der Affekte‘ herbeizuführen, wie seit Aristoteles angenommen wird, so kann man dieselbe Absicht etwas ausführlicher beschreiben, indem man sagt, es handle sich um die

¹⁷⁵ Sigmund Freud: *Gesammelte Werke. Band 10*, London: Imago Publishing, 1940-52, p. 369; nach Meister 1991: 233.

¹⁷⁶ Cf. Freud 1987: 182 und 215.

¹⁷⁷ Cf. Meister 1991: 230.

Eröffnung von Lust- oder Genußquellen aus unserem Affektleben [geradeso] wie beim Komischen, Witz usw. aus unserer Intelligenzarbeit, durch welche [sonst] viele solcher Quellen unzugänglich gemacht worden sind. Gewiß ist das *Austoben* der eigenen Affekte dabei in erster Linie anzuführen, und der dabei [in der ersten deutschen Veröffentlichung stand „daraus“ statt wie im Manuskript „dabei“; R.G.] resultierende Genuß entspricht einerseits der Erleichterung durch ausgiebige Abfuhr, andererseits wohl der sexuellen Miterregung, die, darf man annehmen, als Nebengewinn bei jeder Affekterweckung abfällt und dem Menschen das so sehr gewünschte Gefühl der Höherspannung seines psychischen Niveaus liefert. (Freud 1987: 656)

Wie man anhand der vorliegenden Passage sieht, hat Freud Bernays' Deutung als den Aussagegehalt des Katharsis-Satzes des Aristoteles treffend rezipiert, als hätte Bernays eine absolut richtige Übersetzung geleistet. Trotzdem vermeidet Freud an dieser Stelle, die sich nicht mit der kathartischen Methode beschäftigt, sondern sich direkt auf den tragischen Kunstgenuss bezieht, Katharsis mit Entladung wiederzugeben. Katharsis, die poetische wie auch jede andere, ist nach Freud jenes, was das *Austoben* (von Freud selbst – sich der Abweichung zu Bernays bewusst seiend (?) – sogar graphisch hervorgehoben) der Affekte ermögliche. Die Affekte müssen in Wallung gebracht werden, da sie in der vor der Katharsis vorliegenden Konstellation den Zugang zu Lust- und Genußquellen verstopft hielten. Der Katharsis-Prozess selbst ist jedoch kein wesentlich anderer als jener der Entladung bei Bernays, nur dass das *Austoben* die aktiven Vorgänge betont, die im Zuschauer – v. a. in seinem Inneren – vorgehen. Die spezifische Verknüpfung mit den Lust- und Genußquellen und der Sexualität hingegen stellt eine Neuerung gegenüber Bernays dar. Freud folgert aus dieser hedonistischen Forderung heraus, dass der $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ der Tragödie nur bestimmte Arten von Leid enthalten dürfe, nämlich jene, deren Rezeption dem Zuschauer (Freud spricht interessanterweise vom Zuhörer – bezieht sich also scheinbar, wie Aristoteles, primär auf die akustischen Manifestationen (Rede, Musik, Geräusche u. ä.) der Tragödie) Lust versprechen, „und daraus ergibt sich als erste Kunstformbedingung, daß es [scil. das Thema des Dramas oder das Drama; R.G.] den Zuhörer nicht leiden mache, daß es das erregte Mitleiden durch die dabei möglichen Befriedigungen zu kompensieren verstehe“ (Freud 1987: 658). Es müsse sich also um eine Art von Leid handeln, das bei dessen Rezeption den wichtigen Nebeneffekt aufweise, nicht nur Mitleid zu erregen, sondern zugleich positive (affektive oder kognitive?) Stimuli¹⁷⁸ bereit zu halten, die das Leid kompensieren, und also ein Leiden des Zuschauers selbst verhindern. Das direkte Leiden solle – so der Umkehrschluss – auf die szenische Sphäre oder auf die mythischen (Bühnen)Figuren beschränkt bleiben. Eine analoge, nicht sublimierte, Ausweitung dieses Leids auf die Zuschauer wäre affektiv so unvorteilhaft, wie es für die Erreichung des Zwecks der Tragödie unnötig bzw. sogar hinderlich wäre. Katharsis bei Freud können jedoch nicht nur die Zuschauer von antiken Tragödien sowie

¹⁷⁸ Ob dies mittels des $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$, vermittelt der Darstellungsweise oder durch die Art des Leidens selbst erreicht werde(n soll), teilt Freud nicht mit.

von neuzeitlichen Dramen, sondern auch die Personen des μῦθος bzw. die literarisch beschriebenen und dramatisch zum Leben erweckten Figuren erleben.

In seiner Goethe-Preis-Rede aus dem Jahre 1930 kommt Freud in nochmals modifizierter Weise auf die Katharsis zu sprechen, nahe an Goethes Auslegung: Katharsis als Vorgang einer innerdramatischen Entsühnung. ‚In seiner vielleicht erhabensten Dichtung, der ‚I p h i - g e n i e‘, zeigt uns Goethe ein ergreifendes Beispiel einer Entsühnung, einer Befreiung der leidenden Seele von dem Druck der Schuld, und er läßt diese Katharsis sich vollziehen durch einen leidenschaftlichen Gefühlsausbruch unter dem wohltätigen Einfluß einer liebevollen Teilnahme.‘ (Meister 1991: 233)

Zur Bedeutung und zum Einfluss von sowie zur Kreuzung der Medizin/Psychologie mit der Ästhetik, als philologische und nicht-philologische Erklärungsparadigmen und -methoden zur Beschreibung der Wirkung von Dramen in der Aufklärung und Spätromantik, und zu deren Auswirkungen auf das nachfolgende Theaterschaffen resümiert Meister:

Betrachtet man die Geschichte der Tragödie und deren wirkungsästhetische Dimension, der Katharsis, wie sie von Aristoteles in der Nachfolge von Gorgias festgehalten ist, so gilt es am Ende der Geschichte von Aufklärung und Vernunft eine wissenschaftliche Vorgangsweise zu benennen, welche erneut und in anderer Weise Mythos und Geschichte, Tragödie und Reinigung im Subjekt manifestiert. Ästhetik und Therapeutik/Medizin kreuzen sich [...] in *kathartischer Methode* und im psychoanalytischen Ödipus. Der Dekonstruktion des Subjekts geht die Auflösung klassischer Dramen- und Szenenstruktur analog. Das ist der ästhetischen Revolution des Theaters zugrunde gelegt. (Meister 1991: 127)

4.4. Breuers Katharsis-Interpretation

Eine etwas einfacher zu konstruierende Interpretation von tragischer Katharsis findet sich zeitlich früher bereits beim (Mit)Begründer der kathartischen Methode Josef Breuer. Albrecht Hirschmüller hat diese in seinem biographischen Werk zu Breuer zusammengefasst.

Breuers Standpunkt bezüglich der aristotelischen Tragödienauffassung kennzeichnet Hirschmüller: ‚Mit Goethe, aber gegen Bernays, Gomperz und Berger meint er, Aristoteles ‚habe nicht an Dispositionen gedacht [...], die der Zuschauer ins Theater mitbringt, sondern bloß an die durch die Aufführung selbst erregten und zuletzt beschwichtigten Affecte.‘ Gomperz setzt sich mit dieser Ansicht ausführlicher auseinander. Unter Berufung auf den griechischen Text und die Parallelstelle in der ‚Politik‘ sowie durch Heranziehung neuplatonischer Schriften kommt er zu einem etwas anderen Ergebnis.‘ Albrecht

Hirschmüller, a.a.O.¹⁷⁹, S.210. Hirschmüller vermutet, daß Breuer offenbar eine ähnliche Ansicht vertreten habe, wie sie in jüngerer Zeit Wolfgang Schädewaldt einnimmt. Der Brief von Theodor Gomperz an Breuer von Ende 1896 ist verloren, aber der Entwurf eines Antwortschreibens von Gomperz vom 16. Dezember 1896 gibt reichlich Aufschluß. [...] Zusammenfassend schreibt Hirschmüller: ‚Breuers Diskussion mit Gomperz zeigt erstmals schlüssig, daß er sich in der Tat auch theoretisch mit der aristotelischen Katharsislehre auseinandergesetzt hat. Zwar stammen die vorliegenden Dokumente aus der Zeit nach Veröffentlichung der *Studien*. Es wächst aber doch die Wahrscheinlichkeit, daß Breuer den Katharsisbegriff mit seinen theoretischen Implikationen schon von Anfang an sehr bewußt in seinem Sinne verwendet hat.‘ Albrecht Hirschmüller, a.a.O., S.211. (Meister 1991: 22, Fußnote 13)

Hirschmüller folgend bzw. weiterdenkend hätte die Behandlung der Hysterie demnach darin bestanden, die pathogenen Affekte durch Erzeugung (vermittels Erinnerung) dieser Affekte in ein Gleichgewicht bzw. rechtes Maß dieser Affekte über- bzw. zurückzuführen. Die Hysterie könnte also methodisch-analog der Tragödie gleichgesetzt werden, insoweit sowohl vor der Tragödie als auch vor dem Ausbruch der Hysterie – laut Breuers Standpunkt – die Affekte im richtigen Maß gestanden hätten. Die Therapie selbst wäre demnach der Katharsis der Tragödie analog. Katharsis würde also von Breuer – hier eben gegen Bernays – als ein Prozess gefasst worden sein und nicht als kulminative Entladung. Hirschmüller kommt zum Schluss, dass das

„Breuer-Freud’sche Konzept vom Abreagieren pathologischer Affekte [...] in direkter Anlehnung an die Bernays’sche Aristoteles-Interpretation entstanden [ist] [...] mit vollinhaltlicher bewußter Analogiebildung.“ (nach Meister 1991: 22)¹⁸⁰

5. Canaris’ Rezeption der philologischen Katharsis-Diskussion

Johanna Canaris’ *Mythos Tragödie* belegt, dass Theaterwissenschaftler bzw. Literaturwissenschaftler, trotz der überzeugenden Gegenargumente Burckhard Garbes¹⁸¹, auch noch gegenwärtig die Katharsis für die Wirkung der Tragödie halten.¹⁸² Während zu Beginn der Arbeit noch gesagt wird, dass Aristoteles die Tragödie „als einen [...] schmerzhaften Moment, der eine Wirkung, in Form der vieldiskutierten Affekte ‚eleos‘ und

¹⁷⁹ Albrecht Hirschmüller: *Physiologie und Psychoanalyse in Leben und Werk Josef Breuers*, Jahrbuch der Psychoanalyse Beiheft 4, Bern: Hans Huber, 1978.

¹⁸⁰ Ebenda 211-212.

¹⁸¹ Cf. Garbe 1980.

¹⁸² Canaris lehrt neuere deutsche Literatur, studierte zudem Literaturwissenschaft und hat einen theaterwissenschaftlichen Interessenschwerpunkt. Bei *Mythos Tragödie* handelt es sich um die 2009 fertig gestellte Dissertation, die 2012 in überarbeiteter Fassung publiziert wurde.

„phobos‘ und der Katharsis“ (Canaris 2012: 10) habe, definierte, verlagert Canaris noch in der Einleitung das Gewicht hin zur Katharsis als der zentralen Wirkung.¹⁸³

Die tragische Wirkung wird in Folge gar als kathartische Wirkung beschrieben¹⁸⁴, und die Wirkung der Tragödie auf bzw. der Zusammenhang mit φόβος und ἔλεος unterrepräsentiert. Alle in dieser Arbeit untersuchten Anschauungen von Theater- und Literaturwissenschaftlern zusammen, ergeben ein eindeutiges Bild: Die Überzeugung bzw. Prämisse, dass die dramatische Kunst eine wie immer geartete Befreiung (Katharsis) bewirke. Diese Überzeugung hat in den unterschiedlichsten Ausprägungen von der Neuzeit bis in die Gegenwart den Diskurs über Theater mitbestimmt. Dabei stützte man sich bewusst oder unbewusst auf die Autorität des Aristoteles, der jedoch in seiner *Poetik* nicht – schon gar nicht explizit – von einer solch befreienden Wirkung von Kunst sprach.

Bezüglich des Problems, dass φόβος und ἔλεος mit ἡδονή im Zusammenhang stehen soll, stützt sich Canaris auf Wolfgang Schadewaldt.

Die Katharsis – sowie die Affekte – sind der wesentliche Teil ‚der für die Tragödie spezifischen Lust und Freude.‘¹⁸⁵ Eben diese spezifische Art der Erzeugung von Lust wird hier als Unterscheidungsmerkmal für die Künste eingeführt. Die Lust ist in der Tragödie eine doppelte und ambivalente, denn zum einen besteht sie aus ‚jener dem Menschen tief inneren Lust *am* Schrecklichen und an der Rührung‘ und zum anderen aus ‚jener mit Lust verbundenen erleichternden Befreiung *von* jenen beiden Affekten‘ (Hervorhebungen von mir [scil. von Canaris; R.G.]). Die ambivalente Lust als Ziel und Zweck der Tragödie ist auch auf ihren Ursprung als ‚Kultspiel‘ zurückzuführen, denn in diesem Zusammenhang ‚hat auch sie nichts zu bessern, zu läutern und zu erziehen.[‘] (Canaris 2012: 19)

Schadewaldt wollte sich mit solcher Argumentationsweise doppelt absichern, kann jedoch nicht damit überzeugen, dass die Lust an φόβος und ἔλεος die spezifisch tragische ἡδονή gewesen sein soll.¹⁸⁶ Es mutet seltsam an – bzw. zeugt es von den Nachwehen eines romantischen Bilds von der „Heiterkeit der Griechen“ –, dass sich die antiken Griechen einerseits am Schrecklichen erfreuten¹⁸⁷, dann aber auch an der Erleichterung von den

¹⁸³ Cf. Canaris 2012: 15.

¹⁸⁴ „Die Erinnerung, die kollektive der Zuschauer und der Bühne, aber auch und vor allem die im Text aufgehobene, ist die Voraussetzung für die (tragische/kathartische) Wirkung.“ (Canaris 2012: 16)

¹⁸⁵ „Die Affekte und die Katharsis gemeinsam sind die spezifischen Elemente der Tragödie zur Erzeugung von Lust und Freude“ (Canaris 2012: 20).

¹⁸⁶ Übrigens berichtete bereits Pierre Véron 1874 von einem Vergnügen an der Trübsal und einem Glück in der Verzweiflung, das er aus den Tränen von Theaterbesuchern deduziert haben wollte. (Nach Fischer-Lichte 2000: 33)

¹⁸⁷ Es wäre interessant zu wissen, inwieweit Schadewaldt und auch schon Bernays (und vielleicht gar Nietzsche!) von Heinrich Weils 1848 publizierter, medizinischer Katharsis-Interpretation beeinflusst wurden. Weil fasst ἔλεος und φόβος „als Bedürfnisse des Menschen auf, der Mensch habe gleichsam

dadurch erweckten Affekten gefreut haben sollen.¹⁸⁸ Aristoteles sprach im Rahmen von der spezifischen Lust der Tragödie nirgends von einer doppelten Lust, wohl aber von der Mimesis als Quell der Freude aufgrund des *μανθάνειν*. Es gibt zwar auch diesbezüglich keine eindeutige Forschungsmeinung, am zielführendsten scheint es aber, die tragische Lust in den aus dem tragischen Mythos (und seiner Darstellungsweise) erwachsenden Erkenntnissen zu suchen.

Zur Beantwortung der Frage, weshalb überhaupt *ἔλεος* beim Ansehen der Tragödie entstehen kann, greift Canaris auf die anthropologischen Ausführungen Max Pohlenz¹⁸⁹ in seiner Erwiderung bzw. seinem Nachwort auf Schadewaldts *Furcht und Mitleid?* zurück.

Der >eleos< als ‚spontan auftretendes Gefühl‘, das eben keine ‚Verpflichtung‘ ist, kann entstehen, da ‚bei den Menschen nicht nur die Liebe zwischen Eltern und Kindern, sondern

einen Durst nach ihnen, der an Stärke zunehme mit der Empfänglichkeit des Menschen einerseits und der Zeitspanne, die er sie entbehren mußte, andererseits. Die in der Tragödie dargestellten Leidenschaften seien nun Arznei, insofern sie das Mißbehagen ihrer Entbehrung beseitigten. Die Beseitigung dieses Mißbehagens werde als reinigend empfunden, ‚wie die Atmosphäre durch ein Gewitter, oder, um bei einem Bilde des Aristoteles zu bleiben, wie der Körper durch ein Purgativ gereinigt wird, das ihn gewaltsam durchwühlt.‘ So muß Weil sich natürlich vom homöopathischen Prinzip lossagen, das er auch für ein Rätsel hält, für das keine vernünftige Lösung möglich ist. Er begründet seine Ansichten in einer anderen grammatischen Auslegung des Genitivs ‚pathematon‘: ‚Die Tragödie ... bewirkt durch Mitleid und Furcht *die solchen Affecten eigenthümliche* Reinigung.‘ Auf diese Weise reduziert er Katharsis allerdings zu (sic!) einer reinen Bedürfnisbefriedigung, setzt die griechische Tragödie darum auch mit den römischen Gladiatorenspielen gleich. In Weils Argumentationslinie bleibend könnte man [...] behaupten, Brot und Wasser hätten kathartische Wirkung, denn auch sie haben die Fähigkeit, von Mißbehagen zu befreien.“ (Hug 2004: 19-20) Schadewaldt könnte das Konzept des „Dursts“ – bei ihm die Lust – nach *φόβος* und *ἔλεος* von Weil übernommen haben; desweiteren, dass die Tragödie mit einem Entfernen – bei Schadewaldt der Ausscheidung – von Unangenehmem zu tun habe, und dies als angenehm empfunden werde. Während Schadewaldt sich hierbei jedoch an einer Kontextualisierung der *οἰκεία ἡδονή* der Tragödie versucht, wollte Weil dadurch die Katharsis selbst erklären. Er geht dabei davon aus, dass die antiken Athener im Alltag zu wenig Gelegenheit gehabt hätten, *ἔλεος* und *φόβος* zu empfinden. Dies wäre als eine Entbehrung empfunden worden und hätte ein Unbehagen verursacht, dass durch den *ἔλεος* und den *φόβος* der Tragödie kompensativ beseitigt worden sei. Dies sei als reinigend – also als Katharsis – empfunden worden. Obwohl solche Erklärungen nicht zur Katharsis-Auffassung Schadewaldts passen, fügt sich der daran anschließende Vergleich mit purgativen, durchwühlenden Mitteln wiederum in schadewaldtsche Metaphorik. Die Schlussfolgerungen und die Genetiv-Interpretation Weils freilich haben mit jenen von Schadewaldt dann nur wenig gemein.

¹⁸⁸ „Schadewaldt versucht, das Problem des Ästhetischen in der Wirkung dadurch zu lösen, daß er *phobos* und *eleos* als *Elementaraffekte von Schrecken und Jammer* auffaßt. Dies führt jedoch dazu, daß die ‚spezifische Lust‘ der Tragödie [...] als ‚Erleichterung von Schrecken und Rührung‘ [...] in ‚Unterhaltung und Erholung‘ als Erleichterung von Jammer und Rührung [...] und die ‚Urlust am Schrecklichen‘ als Erleichterung von Schrecken oder Schauer [...] auseinanderfällt.“ (Turk 1976: 78, Fußnote 3)

¹⁸⁹ Max Pohlenz: „Furcht und Mitleid? Ein Nachwort“ in Matthias Luserke (Hrsg.): *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1991 (326-351).

auch die zu Volksgenossen und Mitbürgern von Natur aus mitgegeben ist' (Canaris 2012: 20-21).

Pohlenz vernachlässigt dabei, dass Aristoteles in der *Rhetorik* klargestellt hat, dass man ἔλεος, wenn auch meist unbewusst, über den Umweg seiner je eigenen Befürchtungen und Wertanschauungen empfindet. Eine Verbundenheit mit Volksgenossen ist also keineswegs notwendig. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass bereits Aischylos demonstrierte, dass Athener mit Xerxes oder zumindest mit Dareios ἔλεος empfinden (können). Pohlenz schlägt zudem vor, dass es innerhalb einer Tragödie mehrere Katharseis gegeben haben mag¹⁹⁰, was nicht nur aufgrund des Versuchs dies dadurch zu begründen, dass die Aufgabe des Tragikers in der Neugestaltung des Mythos liege, sondern nicht zuletzt auch wegen der Bedeutung des Partizips περσίνουσα als äußerst unwahrscheinlich gelten darf. Erst hier widerspricht Canaris einem der in Matthias Luserkes Schriftensammlung zur aristotelischen Katharsis¹⁹¹ vertretenen Autoren, während sie ansonsten deren Anschauungen referiert, *en gros* vertritt, sowie vor dem Hintergrund eigener Überzeugungen deutet. Besonders betont Canaris die Abhängigkeit der theatralen Wirkung vom Publikum, d. h. aber zugleich auch von dessen Anschauungen und Lebensweisen, die wiederum von der spezifischen Einbettung in die Gemeinschaft und – mit Bezug auf die griechische Antike – in die Kulthandlungen bestimmt sind.

Die Wirkung – die die Tragödie nur in Bezug auf das Publikum entfalten kann – ist demnach ihr Hauptmerkmal und eben diese wird durch die Affekte und die Katharsis erreicht. [...] Inwieweit diese Wirkung noch aus den Damentexten herauszulesen ist, wird in den Dramen selber zu untersuchen sein, aber als Bedingung für die Wirkung auf den Zuschauer [...] sind zwei Aspekte von Bedeutung: zum einen die Einbettung des Theaters in das Leben der Polis und zum anderen der Ursprung der Tragödie aus einem kultischen, bedrohlichen Zusammenhang. (Canaris 2012: 23)

Die Voraussetzungen, damit die Tragödie überhaupt die Wirkung haben kann, die ihr von Aristoteles – laut Bernays und Schadewaldt als den Autoritäten auf diesem Gebiet – zugeteilt

¹⁹⁰ „Die dichterische Neugestaltung des Mythos, nicht eine Erregungskurve [wie bei Schadewaldt; R.G.], ist die eigentliche Aufgabe der Tragödie, und sie bestimmt auch ihre Wirkung.“ Somit ist auch die Katharsis [die auch von Pohlenz als Wirkung interpretiert wird; R.G.] in allen Teilen der Tragödie zu finden und ‚beschränkt sich nicht auf das Erleben, das der Zuschauer am Schluß des Dramas im Theater erfährt.‘ [Max Pohlenz: „Furcht und Mitleid? Ein Nachwort“ in Matthias Luserke (hrsg.): *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1991, 341 (erstes Zitat) bzw. 342 (zweites Zitat); R.G.]“ (Canaris 2012: 21)

¹⁹¹ Matthias Luserke (hrsg.): *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim, Zürich, New York: Olms, 1991.

wurde, interessiert die Theater- und Literaturwissenschaftler besonders.¹⁹² Canaris thematisiert diesbezüglich den Rahmen bzw. die Rahmenbedingungen, die gegeben sein müssen, damit die Wirkung von der Bühne auf das Publikum übergehen kann.

Da der Mythos als solcher ein gemeinsames und wahrscheinlich vorauszusetzendes Element ist, [...] konnten sich Räume des ‚Dazwischen‘ aufbauen, in denen die Wirkung von der Bühne auf das Publikum übergehen konnte. Am Ende heißt es im Stück [von Aischylos’ *Sieben gegen Theben*; R.G.] ‚ruht der Daimon‘, dieses Bild kann sich möglicherweise auch auf die Katharsis und die Affekte beziehen lassen, ohne die ewige Frage von der Reinigung von oder durch die Affekte definitiv beantworten zu müssen. Die Affekte ruhen ebenfalls, sie sind nicht vergessen oder verschwunden, aber sie sind auch nicht mehr unmittelbar bedrohlich. So erfüllt die Tragödie an dieser Stelle auch ihre Funktion in der Polis. Die Bürger erfahren durch das gemeinsame Erlebnis im Theater und das Durchleben der Affekte einen Ausgleich, eine Ruhe, die für den Staat, der versucht, sich in seinen neuen Elementen zu etablieren, notwendig ist. Doch die Wirkung beschränkt sich nicht auf das Kollektiv; durch die Offenheit des Mythos, sowie die Zeitlichkeit der Tragödie und den daimonischen Raum wirkt die Tragödie auch auf jeden einzelnen Zuschauer. Diese Wirkung ist nun selbstverständlich nicht mehr zu rekonstruieren – und im übrigen auch bei einem heutigen Theaterzuschauer schwerlich zu erfahren – doch ist eines der Elemente, die in dieser Wirkung zentral waren, eben die Entwicklung des Bewusstseins, die ‚Entdeckung des Geistes‘, die Schulung des Urteilsvermögens und das Infragestellen, die Reflexion. (Canaris 2012: 62)

Neben all den historischen und philologischen Bedenklichkeiten, die die Ausführungen Canaris’ evozieren, scheint hier überdies eine nicht vertretbare Verdoppelung der tragischen Wirkung vorzuliegen. Da sie kein direktes, reziprokes Verhältnis zwischen Bühne und Publikum unterstellt, erfindet sich Canaris eine Mittlerinstanz. Die Tragödie wirke demnach ein erstes Mal schon auf der Bühne selbst (scheinbar unabhängig vom Publikum) und müsse dann durch Zwischeninstanzen oder gewisse Bedingungen gehen, um zusätzlich auch aufs Publikum zu wirken. Canaris widerspricht hiermit dem Kenntnisstand der neuzeitlichen und modernen Epistemologie, aus dem sie folgern müsste, dass erst die Zuschauer im Publikum – im interaktiven Austausch mit der Darstellung bzw. den Darstellern – Wirkung konstituieren, und es folglich keiner Vermittlerinstanz, wie dem Chor¹⁹³, braucht.

¹⁹² Cf. in dieser Arbeit Warstat, Canaris und Fischer-Lichte.

¹⁹³ „Sowohl die Akteure auf der Bühne als auch die Zuschauer des Tragödienagons waren Teilnehmer am gleichen Ritual, dem Dionysoskult, wenn auch in unterschiedlicher Funktion, diese konnte sich von Jahr zu Jahr wieder ändern [...] Indem hier [im fünften Stasimon der *Antigone*; R.G.] also ein Bakchoslied gesungen wird, das an andere Teile des Dionysoskultes, wie den Kommos, erinnert, wird diese Gemeinsamkeit als Kultgemeinschaft wach gerufen und der gemeinsame Raum von Bühne und Zuschauerraum geschaffen, in dem die Affekte wirken können. [...] Das Drama findet statt in einer komplexen Beziehung zwischen Bühne und Publikum, vermittelt durch den Chor, bewusst oder

Richtigerweise, obgleich nicht als Kritik formuliert, erkennt Canaris jedoch, dass sich die Interpreten der 1950-er-Jahre v. a. auf alles andere antike Schriftgut konzentriert haben, für die Lösung des Katharsis-Problems bzw. für die Untersuchung der Wirkung der Tragödie jedoch weder bzw. nur unzureichend die Tragödien der drei großen Tragiker herangezogen haben, noch eine Lösung innerhalb des *Poetik*-Textes selbst ausreichend versucht hätten.¹⁹⁴ Dies jedoch ist kein Spezifikum der durch Schadewaldt erneut losgetretenen Katharsis-Interpretationswelle, sondern ein Phänomen, das sich seit Bernays und schon früher findet.

6. Balmes Aristoteles-Interpretationen

Aufgrund der wesentlichen Bedeutung, die Christopher Balme *Einführung in die Theaterwissenschaft* bei der Heranbildung von Theaterwissenschaftsstudenten, aber auch bezüglich der Information eines an Theatergeschichte und -theorie interessierten Laienpublikums im deutschsprachigen Raum spielt, soll hier auf seine Interpretation der aristotelischen *Poetik* eingegangen werden, die für ihn die „Geburtsstunde der Theatertheorie“ (Balme 2008: 47) markiert, die jedoch insofern defizitär sei, da sie sich „lediglich beiläufig[...] zum Theater im weiteren Sinne“ äußere, da sie sich „beinahe ausschließlich mit der Gestaltung einer dramatischen Handlung“ (Balme 2008: 47) befasse. Dass „Theatertheorie im engen Sinne erst seit dem 20. Jahrhundert existiert“, liege v. a. daran,

dass die Theoriebildung geschichtlich gesehen eine starke Akzentuierung des Dramas, d.h. der textlichen Ebene, aufweist. Maßgeblich daran beteiligt sind zweifelsohne die von Aristoteles initiierten Definitionsparameter. (Balme 2008: 51)

Balme gehört zu jenen Theaterwissenschaftlern, die in der *Poetik* einen Normenkatalog sehen, „den Aristoteles auf der Basis der zu seiner Zeit vorliegenden griechischen Dramen entwickelte.“ (Balme 2008: 52) Dieses Zugeständnis an Aristoteles, keine idealen Normen erfunden zu haben¹⁹⁵, sondern sie aus den ihm bekannten Tragödien induktiv erschlossen zu haben, macht es zumindest suspekt, von einem präskriptiven Normenkatalog zu sprechen, hebt es doch implizit das deskriptive Moment der *Poetik* hervor.

unterbewusst, also im Entstehen eines Raums aus den Ambiguitäten, in denen die Affekte – ihrerseits wieder ambig – wirken können.“ (Canaris 2012: 82)

¹⁹⁴ „Auffallend ist, dass die Frage bei allen Autoren primär etymologisch und kulturgeschichtlich behandelt wird. Die Tragödientexte selber werden kaum zur Klärung herangezogen. Viel eher werden Parallelstellen – aus der Politik, der Philosophie, der Medizin und anderen literarischen Quellen – gesucht und die Grammatik der entscheidenden Passagen analysiert.“ (Canaris 2012: 23)

¹⁹⁵ Nicht vergessen werden sollte zudem darauf, dass Aristoteles zahlreiche Beispiele nicht typischer, also nicht normaler oder normativ brauchbarer Tragödien bzw. $\mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\iota$ gibt.

Balme geht außerdem so weit, zu behaupten, dass der Begriff Katharsis „theoriegeschichtlich zur Umschreibung von theatraler Wirkungstheorie schlechthin“ (Balme 2008: 47) diene. Aristoteles definiere damit „die kathartische Wirkung der Tragödie als Erzeugung der Affekte **phobos** und **eleos** [...] in den Zuschauern.“ (Balme 2008: 53) Dieser Interpretation nach läge die Katharsis in nichts anderem als in der Erzeugung von φόβος und ἔλεος – nicht in deren Entladung oder anderem. Unmittelbar darauf schwenkt Balme jedoch um und schreibt Aristoteles zu, Katharsis „im medizinischen Sinne als eine Art Purgation für angestaute und daher gefährliche Affekte“ (Balme 2008: 53) verwendet zu haben. „Das Betrachten einer tragischen Handlung“ löse beim Zuschauer „einen psychodynamischen Prozess der Affektentladung“ (Balme 2008: 53) aus. Balme lässt nicht nur außer Ansatz, dass es gar nicht unbedingt des Betrachtens bedürfen muss, sondern schon das bloße Hören hinreichend sein kann¹⁹⁶, damit die Tragödie ihre Wirkung entfaltet, sondern stellt die Interpretationsgeschichte ganz und gar auf den Kopf, wenn er behauptet, dass die „ursprüngliche Idee der Affektentladung bei Aristoteles [...] im Zuge der zahlreichen Interpretationen seiner Schrift zunehmend im Sinne einer sittlichen Läuterung umgedeutet“ (Balme 2008: 53) wurde. Als hätte sich Aristoteles selbst ausgelegt bzw. seine *Poetik* bereits selbst interpretiert – und sich auf Katharsis als Affektentladung festgelegt –, oder als ob vor den „moralischen“ Deutungen Lessings bereits die medizinische Deutung gängig gewesen wäre. Balme irrt zudem darin, dass erst Schadewaldt „für eine Restitution der medizinisch-purgativen Auslegung des Begriffs im Hinblick auf Aristoteles argumentiert“ (Balme 2008: 54) hat. Was ist mit Bernays und was heißt hier restituiert? Und (erst!) Lessing habe die aristotelische Katharsis-Lehre umgedeutet, und „Katharsis als ‚auf sich selbst bezogenes Mitleid‘“ (Balme 2008: 55) interpretiert? Lessing hat dies nie gesagt, sondern von Katharsis als der „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten“¹⁹⁷ und von Furcht als „das auf uns selbst bezogene Mitleid“¹⁹⁸ gesprochen.

Summa summarum dient das Kapitel zur Geschichte der Theatertheorie in Balmes *Einführung in die Theaterwissenschaft*, die enthaltenen Aussagen zu Aristoteles und zur aristotelischen Katharsis nicht einem wissenschaftlich vertretbaren Überblick, sondern einer grundlegenden Verwirrung des keine Vorkenntnisse mit Bezug auf Aristoteles besitzenden Lesepublikums, basierend auf einer unzureichend recherchierten Darstellung von Sachverhalten.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Cf. *Poetik* Kapitel 14.

¹⁹⁷ „Da nämlich [...] diese Reinigung in nichts anders beruhet als in der Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten, bei jeder Tugend aber nach unserm Philosophen [= Aristoteles; R.G.] sich diesseits und jenseits ein Extremum findet, zwischen welchem sie inne stehet: so muß die Tragödie, wenn sie unser Mitleid in Tugend verwandeln soll, uns von beiden Extremis des Mitleids zu reinigen vermögend sein, welches auch von der Furcht zu verstehen.“ (Lessing 1955: 332 (78. Stück))

¹⁹⁸ Lessing 1955: 317 (75. Stück).

¹⁹⁹ Eine völlige Neubearbeitung dieses Kapitels ist dringend von Nöten, um so mehr als viele Studenten dieses Werk zur Erstinformation verwenden, bei der sie es allzu oft belassen.

7. Fischer-Lichte über die spezifischen Voraussetzungen für den Wirkungsprozess im antiken griechischen Theater

„Unter dem Aspekt der Austauschprozesse zwischen Darstellern und Publikum, die maßgeblich für die jeweilige Wirkung einer Aufführung sind, [...] befragt“ Erika Fischer-Lichte „die aristotelische Katharsislehre“ auf die ihr „inhärenten Vorstellungen und Konzepte vom Körper, dessen Öffnung für die Erregung von Mitgefühl oder Leidenschaften die intendierte Wirkung der Aufführung allererst ermöglicht.“ (Fleig 2000: 16) Das bedeutet, dass für Fischer-Lichte φόβος und ἔλεος nicht die hauptsächlichen Wirkungen einer tragischen Aufführung sind, sondern lediglich zu hervorrufende Mittel zur Erreichung der letztendlichen Wirkung: nämlich der Katharsis.²⁰⁰

„Im griechischen Theater“, so Fischer-Lichte, sei „es das Konzept der Körperwärme,“ das „zur Bedingung der Möglichkeit“ der damit verbundenen spezifischen „Wirkungsästhetik wird.“ (Fleig 2000: 16) Dabei wird „der menschliche Körper als instabil und durchlässig gedacht“, wodurch „das Spiel auf der Bühne Empfindungen im Zuschauer auszulösen vermag.“ (Fleig 2000: 16) Wie im Hauptteil klar werden wird, musste, damit das antike Theater wirken konnte, der antike Grieche sich in einem abnormen Zustand befinden bzw. in einen solchen gebracht werden. Fischer-Lichte untersucht nicht, ob Katharsis selbst ein medizinischer oder psychosomatischer Prozess ist, sondern geht daran, nach den Grundbedingungen zu fragen, die vorgelegen haben müssen, damit das antike Theater überhaupt eine kathartische Wirkung haben konnte. Kritisch zu hinterfragen wäre, ob sie in ihrer Untersuchung nicht schon durch die bernaysische Deutung der Katharsis als pathologischen Heilverfahrens vereinnahmt, die Voraussetzung, dass die Wirkung überhaupt eintreten konnte, *ebenfalls* in einem pathogenen Zustand ortete; der jedoch, im Unterschied zur dadurch erzeugbar werdenden (bernaysischen) Katharsis nicht durch die Tragödie selbst hervorgerufen wurde, sondern aus vor und in der Tragödie, sprich aus nicht zur Vorstellung gehörenden Faktoren resultierte.

Im „Zentrum einer Ästhetik des Performativen“ haben laut Fischer-Lichte vornehmlich „die performativen Prozesse des Herstellens, Verhandeln und Austauschens, die Darsteller und

²⁰⁰ „Aristoteles [...] beschreibt in seiner *Poetik* die Wirkung des tragischen Theaters als Erregung von ἔλεος und φόβος, von Jammer und Schauer, also als einen ~~sehr~~ ungewöhnlichen Zustand, der in der/durch die Aufführung hergestellt wird, sich körperlich artikuliert und die von ihm Befallenen verändert. Der Begriff, den er einführt, um das Ziel, *die letztendliche Wirkung des Theaters* [Hervorhebung R.G.] als Reinigung von eben diesen Affekten zu bestimmen, der Begriff der Katharsis, ist Heilungsritualen entlehnt. Während die Erregung der Affekte den Zuschauer in einen liminalen Zustand versetzt, ist es die Katharsis, mit der die Transformation vollzogen wird. Da die Großen Dionysien [...] jedes Jahr wiederholt wurden [...] ist anzunehmen, dass die jährlich wiederholte Erregung von Jammer und Schauer und die mit ihr verbundene Katharsis zu einer gewissen Stabilisierung und damit zu einer länger andauernden Veränderung führen sollte.“ (Fischer-Lichte 2012: 121)

Zuschauer im Laufe der Aufführung vollziehen“ (Fischer-Lichte 2000: 20), zu stehen.²⁰¹ Das von Fischer-Lichte in Angriff genommene Projekt einer Elaboration einer „Ästhetik des Performativen“ verlangt eine Fokussierung auf jenes, was sich *zwischen* (und nicht primär *bei*) Darsteller und Zuschauer genau abspielt, und auf den Grund dafür – dafür braucht es einer Rekonstruktion der gesamtästhetischen Metaebene. – Damit einherzugehen, hat die Aufhebung der „Trennung zwischen Produktions- und Rezeptions- bzw. Wirkungsästhetik“ (Fischer-Lichte 2000: 20).

Bevor Fischer-Lichte sich auf eine Untersuchung der antiken Katharsis-Konzeption einlässt, stellt sie Überlegungen zu Wirkungsästhetiken allgemein an. Laut ihr gehen

alle Wirkungsästhetiken davon aus, daß eine Aufführung nur dann eine nachhaltige Wirkung auf die Verhaltensweisen, Werthaltungen und Einstellungen der Zuschauer ausüben könne, wenn sie zunächst auf seinen Körper einwirkt und bestimmte Empfindungen, ja Leidenschaften erregt. (Fischer-Lichte 2000: 20)

Warum Fischer-Lichte per se von einem allgemeinen Desiderat der Nachhaltigkeit von Kunst ausgeht, erklärt sie genauso wenig, wie die Tatsache, dass sie wirkungsästhetische Versprechen auf Verhaltensweisen und Werthaltungen einschränkt. Kaum jemand wird ihr jedoch, falls sie mit Körper v. a. auch die Sinne meint, darin widersprechen, dass Kunst zu allererst einen Eindruck auf die Wahrnehmungsorgane hinterlassen müsse, damit bestimmte Empfindungen hervorgerufen werden und mentale Prozesse ausgelöst werden, auf deren Ebene dann vielleicht erst das eigentliche Wirkversprechen einer bestimmten Wirkungsästhetik situiert ist. Was Fischer-Lichte jedoch mit Körper meint, sind gar nicht vorrangig dessen Sinnesorgane, sondern dessen allgemeine Affizierbarkeit. So wie Viren in den Körper eindringen, ohne dass sie den Weg über die Sinnesorgane nehmen würden oder müssten.

Die durchaus berechtigte Kritik von Fischer-Lichte an die Wirkungsästhetiken ist, dass sie

nie die Frage [stellen], wieso es überhaupt möglich ist, daß die Teilnahme an einer Aufführung als Zuschauer eine physische Wirkung auf den Zuschauer haben kann. Sie setzen dies vielmehr als selbstverständlich voraus. (Fischer-Lichte 2000: 20)

²⁰¹ „Im Mittelpunkt des Interesses stehen also die Spannungs- und Kräftefelder, die zwischen Darstellern und Zuschauern entstehen und sie [...] affizieren.“ (Fischer-Lichte 2000: 20)

Das liegt sicherlich daran, dass zahlreiche Wirkungsästhetiken keine physischen Wirkungen einer bestimmten Kunstform postulieren, sondern bspw. mentale Veränderungen durch deren Rezeption. Leider führt dies dazu, dass darauf vergessen wird, dass vor einer solchen mentalen Veränderung jeweils eine wie immer geartete physische Kontaktaufnahme erfolgt. Fischer-Lichte scheint der Meinung, dass dieser (an und für sich ähnliche oder gleiche) physische Kontakt historisch je verschiedene Auswirkungen gezeitigt hat, was sich dann in den jeweiligen Wirkungsästhetiken niedergeschlagen hätte. Die daran anschließende grundsätzliche Frage Fischer-Lichtes ist, warum ein bestimmter Rezeptionsakt (bspw. das Zusehen und Zuhören) zu einer bestimmten Zeit (bspw. der griechischen Antike) gegenüber einer bestimmten Kunstform (bspw. der athenischen Tragödie) genau zu jener körperlichen Wirkung geführt hat, die ein bestimmter Wirkungsästhetiker von der Kunstform gefordert oder die er (aus dessen historisch-situierter Perspektive heraus) deskriptiv dokumentiert hat.

Fischer-Lichte stellt zwei Thesen auf: Erstens,

daß die Formulierung einer Wirkungsästhetik immer schon bestimmte Vorstellungen, Konzepte, Theorien vom Körper voraussetzt, welche für die Möglichkeit einer physischen Einwirkung auf den Zuschauer, der Entgrenzung seines Körpers als Offenheit für Einflüsse und Eingriffe von außerhalb Erklärungsmuster bereithalten. Während die Theoretiker der [jeweiligen; R.G.] Zeit, welche eine solche Wirkungsästhetik entworfen haben, die entsprechenden Vorstellungen vom Körper nicht eigens explizit machen mußten, weil sie zum ‚universe of discourse‘ ihrer Zeit gehörten, bleiben für uns ihre ästhetischen Theorien unverständlich, wenn wir sie nicht an jene impliziten Körpertheorien zurückbinden können. (Fischer-Lichte 2000: 20)

Zweitens,

daß die Aufführungen u. a. nur deshalb die gewünschte bzw. postulierte Wirkung hervorrufen konnten, weil es die selbstverständliche, nicht hinterfragbare Voraussetzung der allgemein akzeptierten Vorstellungen der Zeit vom Körper war, welche das Eintreten einer solchen Wirkung allererst ermöglichte. Denn nur weil der Zuschauer überzeugt war, daß sein Körper unter bestimmten Bedingungen für die Art von Einflüssen und Einwirkungen offen ist, die eine Aufführung auszuüben vermag, konnte die Aufführung in ihm die entsprechenden Empfindungen und Erregungszustände hervorrufen. Es sind also nicht nur die jeweiligen Inhalte, die Probleme, die in einer Aufführung zur Darstellung kommen, sowie die spezifischen Mittel ihrer Darstellung, welche die Wirkung auf den Zuschauer als historisch und kulturell bedingt ausweisen, sondern auch die jeweils zugrundeliegenden Körperkonzepte. (Fischer-Lichte 2000: 21)

Bei der nachfolgenden Auseinandersetzung mit der Katharsis des Aristoteles bzw. des antiken griechischen Theaters geht es Fischer-Lichte v. a. darum, die beiden genannten Thesen auf ihre Richtigkeit hin zu überprüfen. Dafür konfrontiert sie die Wirkungsästhetik, die sie aus der aristotelischen *Poetik* (unter Verwendung der bernayschen Brille) herausliest, „mit der von ihr vorausgesetzten Körpertheorie“ (Fischer-Lichte 2000: 21).

Gerade im Hinblick auf ἔλεος und φόβος wäre es wünschenswert, dass sich Fischer-Lichte nicht auf die Körperkonzepte allein konzentriert hätte, sondern eben auch auf die von ihr bewusst ausgesparten historischen und kulturellen Wirkungsbedingungen sowie auf den Zusammenhang von ἔλεος und φόβος mit der antiken Erkenntnistheorie und der antiken Psychologie eingegangen wäre. Denn auf der sozialen Ebene etwa kommt es darauf an, *wer* da auf der Bühne leidet. *Wie* dieser für den jeweiligen Zuschauer (ein Aristokrat kann bspw. anders reagieren als ein Handwerker) soziokulturell konnotiert ist.²⁰² So löst das Leiden eines Gladiators vielleicht keinen Ekel aus, dasselbe Leiden eines Kaisers hingegen schon. Zweitens kommt es auf die Funktion des Leidens an. Ein Leiden im Krieg oder in der Arena mag etwa keinen Ekel oder auch ἔλεος erregen. Eine für unnötig empfundene Selbstverstümmelungsaktion hingegen schon. Es ist also die soziale Verortung einer Aufführung ausschlaggebend dafür, nicht nur ob etwas auf der Bühne Dargestelltes als notwendig oder nützlich angesehen wird, sondern auch dafür, ob etwas gewisse Affekte hervorruft oder hervorrufen kann oder eben nicht.²⁰³

Dass der Zuschauer, nur weil er von der Möglichkeit der zu seiner Zeit kolportierten Wirkung einer Kunstform überzeugt war und außerdem, weil er davon überzeugt war, dass sein Körper „für die Art von Einflüssen und Einwirkungen offen ist, die eine Aufführung auszuüben vermag“ (Fischer-Lichte 2000: 21), tatsächlich auf eine Kunstform so reagiert hat oder zumindest geglaubt hat so zu reagieren, wie es ein bestimmter Wirkungsästhetiker postulierte, dass man angesichts ihrer reagieren müsse, bleibt im Artikel zentrale aber im Kern nicht überzeugend argumentierte Hypothese. Fischer-Lichte scheint hier der Autosuggestion und den durch soziale Kontakte entstandenen Überzeugungen Fähigkeiten zuzuschreiben, die ihnen *realiter* wohl nicht ohne Weiteres zukommen. Konkret wird es zwar wohl tatsächlich einige Fälle geben, wo es reicht, sich einzureden, dass eine gewisse Aufführung bzw. eine ganze Kunstgattung in Angst und Schrecken versetzen wird, in der Regel wird jedoch die konkrete Beschaffenheit der Aufführungen dafür ausschlaggebender sein.

²⁰² Zum Zuschauerverhalten im Altertum cf. <http://www-gewi.uni-graz.at/spectatores>; zuletzt abgerufen am 30.01.2013.

²⁰³ Daneben nimmt natürlich außerdem jeder Zuschauer und Zuhörer graduell verschieden (und Verschiedenes) wahr. Daher sind theatrale Wirkungen „individuell verschieden und [u. a.; R.G.] Resultat von vorhandenen Vorurteilen, Charaktereigenschaften und Prädispositionen der einzelnen Rezipienten.“ (Küchler 1995: 126)

7.1. Katharsis und Körperwärme

In seiner *Poetik* bestimmt Aristoteles die Wirkung, die von der Aufführung einer Tragödie ausgeht und auch ausgehen soll, als Katharsis. Indem die Tragödie *ἔλεος* und *φόβος* – Jammer und Schauer – im Zuschauer hervorruft, solle sie zu einer Reinigung von derartigen Erregungszuständen führen. (Fischer-Lichte 2000: 21)²⁰⁴

Um die Katharsis zu erreichen, müssen in der Tragödie, so Fischer-Lichte weiter, „bestimmte Stoffe nach bestimmten Regeln und Prinzipien“ (Fischer-Lichte 2000: 21) bearbeitet werden. Fischer-Lichte interessiert diesbezüglich nicht, welche Stoffe in Frage kommen und welcher Regeln und Prinzipien es bedarf, sondern „worin Aristoteles die Annahme begründet sieht, daß eine solche Bearbeitung dieser Stoffe die gewünschte Wirkung hervorzubringen vermag.“ (Fischer-Lichte 2000: 21) Um eine Antwort darauf geben zu können, müsse man das Körperkonzept kennen, das zur Zeit des Aristoteles (bezüglich der Wirkung dramatischer Kunst) herrschte. Dieses jedoch findet sich nicht in der *Poetik* expliziert, da es Aristoteles entweder als bekannt voraussetzen konnte oder es aber, da es sich um ein gängiges Modell handelte, sich dessen gar nicht bewusst seiend, „seiner“ Wirkungsästhetik zugrundelegte. Fischer-Lichte tendiert zu Ersterem und behauptet, dass sich das besagte Körperkonzept, detailliert dargestellt, in Aristoteles' *Von der Zeugung und Entwicklung der Tiere* finde.²⁰⁵ „Grundlegend für dieses Konzept“ sei „der Begriff der Körperwärme.“ (Fischer-Lichte 2000: 22) Über diese Körperwärme führt Fischer-Lichte aus, dass sie

bei den Griechen keineswegs als ein Attribut gedacht [war], über das man nach der Geburt ein für allemal verfügt. Sie konnte durch bestimmte Körperhaltung, Übungen und Lebensweisen verstärkt oder geschwächt werden. Besonders günstig wirkten sich auf sie Bewegung und Diskussion aus. (Fischer-Lichte 2000: 22-23)

So war laut Fischer-Lichte die Stoa ein besonders prädestinierter Ort, um die Körperwärme zu verstärken, weil man sich dort redend hin und her bewegte. Wäre das Körperwärmekonzept Fischer Lichtes stichhaltig, könnte man in selbigem den Grund für das

²⁰⁴ Warum nicht *ἔλεος* und *φόβος* selbst die eigentliche, weil direkte und erste (und vielleicht sogar einzig eigentümliche), Wirkung der Tragödie sind, wo doch ihre Hervorrufung Charakteristikum der Tragödie und anerkanntermaßen Voraussetzung für die Katharsis sei, expliziert Fischer-Lichte leider nicht. Andernorts bestimmt Fischer-Lichte „die Erregung von *ἔλεος* (*éleos*) und *φόβος* (*phóbos*)“ sowie die „Reinigung von eben diesen Leidenschaften“ (Fischer-Lichte 2010: 223) als Wirkung des tragischen Theaters, um gleich im nächsten Satz „diese Reinigung als Ziel des tragischen Theaters“ (Fischer-Lichte 2010: 223) zu bezeichnen.

²⁰⁵ Cf. Fischer-Lichte 2000: 22.

peripatetische Herumspazieren beim Philosophieren finden. Andererseits geriete dadurch eine andere Eigenart, die nicht erst seit der Skulptur Rodins zum *locus communis* des Philosophenbilds gehört, in Verruf: die vornübergebeugte, sitzende Haltung beim Denken, die laut Fischer-Lichte in der Antike „als Zeichen geringer Vollkommenheit“ (Fischer-Lichte 2000: 23) galt. „[I]n Einsamkeit zu denken, statt mit anderen zu diskutieren“, reduziere nämlich „die Körperwärme erheblich.“ (Fischer-Lichte 2000: 23) Nun findet sich bei Sokrates, dies sei nebenbei bemerkt, beides: Er philosophiert meist zusammensitzend mit anderen, oder aber er bleibt wie verwurzelt stehen und denkt bei sich selbst eine Sache durch, die ihm gerade in den Sinn kam. Auffällt jedoch, dass die platonischen Dialoge meist damit beginnen, dass Sokrates erst zum Hauptthema des Dialogs kommt, nachdem er sozusagen als Vorspiel (meist mit einem Freund oder Bekannten) herumspaziert war, also etwas für die Körperwärme getan hat, insofern ist Fischer-Lichtes Bemerkung vielleicht nicht ganz so weit hergeholt, wie es auf den ersten Blick scheinen mag.

Im Antikenbild von Fischer-Lichte, das die individuellen Unterschiede, die unter den Athenern geherrscht haben, ebenso tendenziell einebnet, wie die Unterschiede zwischen den Athenern der verschiedenen Dekaden, ist Nacktheit ein Zeichen von Stärke, feste Kleidung hingegen zeuge von Schwäche.²⁰⁶ So darf es nicht verwundern, dass Fischer-Lichtes Griechen sich weigerten, sich für den Theaterbesuch warm anzuziehen. Das Theater sei, so wie die Volksversammlung, einer jener „Orte und Situationen im Perikleischen Athen“ gewesen, „die den Bürger zwingen sich zu setzen, Stunden im Sitzen zu verbringen und so Gefahr zu laufen, seine Körperwärme bedenklich zu reduzieren“ (Fischer-Lichte 2000: 23). Durch die sitzende Haltung wurden „die Bürger schwächer und verletzlicher.“ (Fischer-Lichte 2000: 23) Diese Verletzlichkeit sei es gewesen, die die Bürger „im Theater mit dem tragischen Helden verband“ (Fischer-Lichte 2000: 23). Fischer-Lichte folgt der Klassischen Philologin Froma Zeitlin darin, dass „das tragische Theater der Griechen den menschlichen Körper ‚in einem unnatürlichen Zustand des *pathos* (Leidens)‘ vor[führte], ‚wenn er am weitesten von seinem Ideal der Stärke und Integrität entfernt ist.[‘]“ (Fischer-Lichte 2000: 23) Für die Körperwärmethorie bedeutet dies, dass die „sitzende Haltung des Zuschauers“ selbigen „für die Verletzlichkeit des Protagonisten“ empfänglich machte und „seinen Körper für dessen *pathos*“ (Fischer-Lichte 2000: 24) öffnete. Der theatrale und theaterarchitektonische Rahmen muss also für die Verletzlichkeit des Publikums sorgen bzw. sie allererst schaffen, damit die Tragödienaufführung ihre Wirkung(en) entfalten könne. In der Aufführung selbst gab es jedoch eine Sache, die die abgekühlten oder gar unterkühlten Zuschauer wieder erhitzen konnte: die „im Theater gesprochene Rede“, die sich genauso wie die rhetorischen Reden der „Macht des gesprochenen Wortes“ bediente, das „den Körper des Zuhörenden erhitzt“ (Fischer-Lichte 2000: 24). Die Bedeutung der Reden in der Tragödie lasse sich an der Architektur der antiken Theater leicht erahnen. Die Theater nämlich wurden vornehmlich

²⁰⁶ Cf. Fischer-Lichte 2000: 23.

so in den Hang hineingebaut, daß der Hang wie ein Schallverstärker für die Stimmen der Schauspieler wirkte. [...] Auch auf den entferntesten Plätzen konnte der Zuschauer daher die Stimmen der Schauspieler so deutlich vernehmen, als wenn sie dicht vor ihm standen. (Fischer-Lichte 2000: 24)

Vielleicht hängt Aristoteles' Präferenz für den Plot als Hör- bzw. Spracherlebnis und die Unterordnung der ὄψις bzw. die Anforderung an eine gute Tragödie, dass der bloß gehörte μῦθος die ihm gemäßen Wirkungen auch ohne die visuelle Inszenierung schaffen solle, nicht nur mit gattungs- und dichtungsspezifischen Erwägungen zusammen, sondern auch ein wenig – jedoch sicherlich nicht ausschlaggebend – mit den von Fischer-Lichte geschilderten architektonischen Besonderheiten der Theater, denn während diese eine quasi hautnahe akustische Rezeption ermöglichten, hatte der Sehsinn – je nachdem wo man als Zuschauer saß – mit der großen Distanz zum Geschehen auf der Bühne zu kämpfen.²⁰⁷ „Diese Diskrepanz zwischen Sehen und Hören mag die erhitzende Kraft der gesprochenen Sprache noch erhöht haben.“ (Fischer-Lichte 2000: 24) Der Primat der Rede bzw. Sprache über die Inszenierung in der griechischen Tragödie wird durch die Ausführungen Fischer-Lichtes insofern bestätigt, als es erstere ist, „die in den Zuschauern die Körpertemperatur steigen läßt und Erregungen auslöst.“ (Fischer-Lichte 2000: 24) Die Wirkung der Tragödie, nämlich Affekte auszulösen, wird also zwar durch die physische Rezeptionshaltung, die zu einer Abkühlung führt, vorbereitet, verwirklicht jedoch wird sie durch das neuerliche Steigen der Körpertemperatur, als müsste der antike athenische Bürger zuerst verwundbar gemacht worden sein, damit ihn in Folge eine Rede überhaupt erhitzen und auf ihn wirken konnte. Die Theaterarchitektur – nicht nur Bühne und Orchestra sondern besonders auch der Publikumsraum – hat also eine zentrale Rolle im Wirkungsprozess: Zuerst sorgt sie dafür, dass der athenische Bürger für das in der Tragödie Präsentierte, insbesondere für die dort sich zutragenden Reden, verwundbar/empänglich wurde, dann durch ihre hervorragenden akustischen Eigenschaften dafür, dass die (tragödienspezifische) Rede beim empfänglich gewordenen Zuschauer bzw. Zuhörer voll ankommt.

Die Katharsis, von der Aristoteles spricht, findet dergestalt die Bedingung ihrer Möglichkeit in den Implikationen der sitzenden Haltung und der Macht der Worte, die beiden im Rahmen der Theorie der Körperwärme zukommt. (Fischer-Lichte 2000: 24)

²⁰⁷ Das würde auch erklären, weshalb Aristoteles – scheinbar im Widerspruch zu den am Hörsinn orientierten Ausführungen über die beste Beschaffenheit der Tragödie – in *De Anima* und der *Metaphysik A* den Sehsinn als wichtigsten Sinn bzw. die mittels ihm aufgenommenen Wahrnehmungen als die den Menschen willkommensten beschreibt.

Fischer-Lichte erklärt in ihrem Artikel genau genommen nur jene Körpertheorie, die Voraussetzung dafür sein soll, dass φόβος und ἔλεος von der Bühne auf die Zuschauer übertragen werden konnten. Den konkreten Übertragungsvorgang selbst, das Wie, erklärt sie eben so wenig, wie das Wie und den Grund, weshalb es gerade zu einer Katharsis dieser Affekte als Endzweck der antiken Tragödie gekommen sein soll. Die Körpertheorie expliziert nicht, warum gerade die Katharsis auf die Erregung von φόβος und ἔλεος folgt. Dafür müsste Fischer-Lichte wohl eine weitere Körpertheorie, jenseits jener der Körperwärme aufstellen, insofern sich die Katharsis aus dem bloßen Prozess der Evozierung eines Zustandes der Verwundbarkeit und der Erregung von Affekten durch das Dargestellte bzw. die Reden nicht (ohne Weiteres) deduzieren lässt. Dass mit der „Wirkung einer Tragödienaufführung [...] eine spezifische Einwirkung auf den Körper“ (Fischer-Lichte 2000: 25) verbunden gewesen sein mag, sei Fischer-Lichte unbenommen, dass jedoch die Wirkungsästhetik des Aristoteles²⁰⁸ in der spezifischen Körpertheorie der Körperwärme „ihre Fundierung sowie die Bedingung ihrer Möglichkeit“ (Fischer-Lichte 2000: 25) vorgefunden habe, bleibt dahingestellt, und wird durch den Artikel Fischer-Lichtes keineswegs bewiesen, vielmehr durch die Art wie Fischer-Lichte einem Haupteinwand gegen ihre Körperwärme-Theorie zuvorkommen möchte, umso weniger plausibel: Sie gesteht nämlich zwar zu, dass Aristoteles behauptete, die Wirkung der Tragödie könne sich „auch beim Lesen²⁰⁹ einstellen“, bedürfe also „der Aufführung – also des gesprochenen Wortes – nicht“ (Fischer-Lichte 2000: 25, Fußnote 6), führt dies jedoch einerseits auf „eine entsprechende Verschiebung“ (des Körpertheoriekonzepts?), die sich „vom 5. zum 3. Jahrhundert [...] zugetragen habe“ (Fischer-Lichte 2000: 25, Fußnote 6), zurück, zum anderen darauf, dass

das Lesen zu Aristoteles Zeiten [...] ein Akt [war], bei dem der ganze Körper involviert war: Wahrscheinlich stellten sich die Griechen beim Lesen auch vor, die Stimmen von Menschen zu hören, die aus diesem Text zu ihnen sprachen. (Fischer-Lichte 2000: 25, Fußnote 6)

²⁰⁸ Die laut Fischer-Lichte alleine Aufschluss über die Wirkungen der griechischen Tragödie geben kann, da „aus dem Perikleischen Athen weder Nachrichten über die tatsächliche Wirkung von Tragödienaufführungen vorliegen noch theoretische Ausführungen zur Tragödie und ihrer gewünschten Wirkung“ (Fischer-Lichte 2000: 25). Aus der Zeit, in der die Tragödien entstanden und uraufgeführt wurden, sind also keine Dokumente über die Wirkung der Tragödien erhalten, sodass subsidiär auf die *Poetik* des Aristoteles zurückgegriffen werden muss, obwohl Aristoteles selbst die Tragödien (vielleicht tatsächlich nur mehr oder) v. a. aus der (laut vorgelesenen) Lektüre gekannt hat.

²⁰⁹ Darauf, ob Aristoteles anstatt Lesen nicht vielmehr Zuhören meinte, wurde bereits im Kapitel über den Primat des Hörens vor dem Sehen eingegangen.

Abgesehen davon, dass Aristoteles im 4. und nicht im 3. Jahrhundert gelebt hat und seine *Poetik* damals entstanden ist²¹⁰, ist die Lösung weit weniger kompliziert, als Fischer-Lichte glaubt. In der Antike wurde nämlich laut gelesen, sodass das Gelesene zugleich auch gesprochenes Wort war. Es ist daher fraglich, ob nicht auch das (Vor)Lesen in gewissem Sinne eine Art Aufführung war; wohl keine im vollen theaterwissenschaftlichen Sinne, zumindest aber eine in dem Sinne, als Aristoteles das bloße Hören eines tragischen ὄθος hinreichend war, um die Wirkung der Tragödie zu erzeugen.

Der zweite Teil des Artikels von Fischer-Lichte beschäftigt sich mit der Körpertheorie des Theaters der Aufklärung, und zeigt, wie die ὄψις bzw. das Visuelle zum ausschlaggebenden Medium, quasi in Umkehrung zu Aristoteles, wird. Besonders schön zeigt sich dieser Paradigmenwechsel vom Zuhören (Antike bzw. Macht der Worte) zum Zuschauen (Neuzeit bzw. Macht der Bilder) in Diderots *Brief über die Taubstummen*, wo er über die Verblüffung der anderen Zuschauer spricht, wenn sie ihn „bei den rührenden Stellen Tränen vergießen“ sahen, obwohl er pflegte sich im Theater – im Zuge eines Selbstexperiments – „immer die Ohren“ (nach Fischer-Lichte 2000: 28) zuzuhalten. Interessant ist dieser zweite Teil des Artikels adessewegen, weil Fischer-Lichte dort dokumentiert, dass bereits die Kunsttheoretiker der Mitte des 18. Jahrhunderts über „den Zusammenhang zwischen Darstellung von Empfindung und Auslösung von Empfindung beim Zuschauer“ (Fischer-Lichte 2000: 28) sinnierten. Von der Überzeugung Jakob Bodmers, dass „der Anblick derer, die im Affecte sind, die Zusehenden gleichsam anstecket“ (nach Fischer-Lichte 2000: 28), woher Fischer-Lichte ihre Körpertheorie für die Wirkung des Theaters der Aufklärung gewinnt, ist es nicht allzu weit zu einer über ein Jahrhundert später stattfindenden medizinischen Deutung eines Jacob Bernays. Zumindest war nach solchen Körpertheorien das Fachpublikum Bernays für eine pathologische Deutung der Katharsis schon vorkonditioniert, da die Überzeugung von der kontaminierenden Wirkung der Schauspielerei bereits Gemeingut der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewesen sein und bis zu Bernays im theatertheoretischen Untergrund weitergearbeitet haben mag. War dem so, so war es nicht verwunderlich, dass es bei Bernays folgedessen bei der Katharsis darum ging, die durch die Ansteckung erhaltenen (überreizten) Affekte wieder los zu werden, also zu entladen.

Während in der Antike die ὄψις die Rede bzw. das akustische Erleben der ~~Rede~~ ^{Rede} verstärkte, war es bereits in der französischen Klassik so weit gekommen, dass umgekehrt das Optische, allen voran die „Mienen und Gesten [...] durch den Einsatz der gesprochenen Rede [...] weiter verstärkt“ (Fischer-Lichte 2000: 29) wurden. Diese „Mienen und Gesten, die als ein Zeichen für einen Affekt hervorgebracht“ wurden, bewirkten in dieser Epoche des Theaters laut Fischer-Lichte „eine körperliche Veränderung des Wahrnehmenden, weil sie wie eine Ansteckung“ (Fischer-Lichte 2000: 29) wirkten. Wenn sichtbare theatrale Darstellungen beim neuzeitlichen Zuschauer körperliche Reaktionen auslösten, warum

²¹⁰ Fischer-Lichte spricht nicht nur in ihrer Fußnote 6, sondern auch im Fließtext davon, dass „die Schriften des Aristoteles [...] aus dem 3. Jahrhundert“ (Fischer-Lichte 2000: 25) stammen.

sollten solche dann nicht in der Antike analog dazu durch akustische Darstellungen bzw. Mimesis von Handlungen bewirkt worden sein? „Erfand“ sich Fischer-Lichte eigens die Körperwärme-Theorie für das antike Theater, weil sie für die Antike nirgendwo von medizinischen Ansteckungstheorien gelesen hatte, obwohl jene Ansteckungstheorie, die sie auf das Aufklärungstheater anwandte, vielleicht sogar auch für die Antike plausibler gewesen wäre? Es scheint bereits in der Körperwärme-Theorie die Ansteckungstheorie impliziert, nämlich dort wo die Körperwärme bereits nachgelassen hat und die Übertragung von φόβος und ἔλεος beginnt, sodass die „von der Medizin angenommene und ~~ent~~altete prinzipielle Offenheit des menschlichen Körpers für Kräfte, die von anderen menschlichen Körpern ausgehen“, nicht nur „die Bedingung der Möglichkeit für die Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts“ (Fischer-Lichte 2000: 31) darstellt, sondern bereits für jene der Antike. Angesichts der Tatsache, dass sich Aristoteles über die Grundbedingungen der Übertragbarkeit von φόβος und ἔλεος von der Bühne auf den Zuschauerraum nicht erklärt hat, bleiben solche Erwägungen jedoch ohnedies müßig. Mag sein, dass Schillers Einsicht, dass „die Sympathie mit künstlichen Leidenschaften“ (nach Fischer-Lichte 2000: 33) es ist, die Schauer und dergleichen im Zuschauer bewirkt, auch auf die Antike anwendbar ist.

7.2. Das (Wechsel)Verhältnis von Wirkungsmodellen und Wirkungsästhetiken

Die Tragödien-Definition in der *Poetik* scheint – v. a. wenn man die Wirkkomponente der Tragödie nicht in der durch ἔλεος und φόβος gegebenen Komplexität und Vielschichtigkeit (an)erkennt – von einem sozialen Einheitskörper auszugehen, der das Postulat „gleiche Wirkung auf jeden Zuschauer“ rechtfertigt. Wäre dem so, so würde Aristoteles dem „klassischen Wirkungsmodell“ anhängen, das folgende Wirkungsbeziehung unterstellt:

Der Kommunikator [bzw. die Aufführung; R.G.] ‚zielt‘ auf den Rezipienten. Wenn und sofern es ihm gelingt, diesen zu ‚treffen‘ (d. h. zu erreichen, daß der Rezipient sich dem Medium resp. der Aussage aussetzt [was dann, wenn der Bürger interessiert, sinnlich gesund ist, sich im Theater befindet und sich der Aufführung aussetzt, nicht unwahrscheinlich ist; R.G.]), *muß* eine Wirkung eintreten [...]. Das Modell geht davon aus, daß gleiche Stimuli gleiche Wirkungen zeigen, daß also sorgfältig gestaltete Stimuli jedes Individuum der Gesellschaft auf die gleiche Weise erreichen, daß jedes Mitglied der Gesellschaft diese Stimuli gleichermaßen wahrnimmt und daher bei allen Individuen gleiche Reaktionen auslöst (Küchler 1995: 109).²¹¹

²¹¹ „Das Modell ist in dieser Form veraltet. Breit angelegte Studien ergaben, daß verschiedene intervenierende Variablen zwischen Kommunikator und Rezipient geschaltet sind. Es gilt: Menschen reagieren nicht gleichartig, sondern individuell, weil sie sich selektiv verhalten können. Von daher ist es unzulässig, von der Rezeption der gleichen Stimuli bindend auf gleiche Wirkungen zu schließen.“ (Küchler 1995: 109)

Nur: So eine verflachte Darstellung, die nicht auf individuelle *asthetische*, psychische und körperliche, Unterschiede eingeht, passt nicht zu Aristoteles, der ja Meister darin ist, sich Einzelfälle (καθ' ἑκαστον) anzuschauen und sie in seinen Schriften zu dokumentieren. Es gäbe schon einen Fall, wo auch er von einer gleichen Wirkung auf alle Anwesenden ausgegangen sein mag, nämlich im Bereich des Kultes. Ausgehend von der Überlegung der gleichmäßigen Wirkung der Katharsis auf alle Zuschauer käme also die tragische Katharsis²¹² in Analogie zur entsühnenden Reinigung in Betracht. Eine solche entsühnende Reinigung nämlich wirkte gleichmäßig auf die ganze Gemeinschaft. Vielleicht ist das der aristotelischen Tragödien-Theorie zugrundeliegende Körperkonzept also der kultische Körper bzw. der kultische Gemeinschaftskörper oder ihm Analoges. Dies ist jedoch reine Spekulation, da Aristoteles selbst dazu nichts verlautet hat. Außerdem widerspräche dies Aristoteles Unterscheidung der Rezipienten in weniger und mehr für gewisse Empfindungen (genannt sind explizit auch ἔλεος und φόβος) anfällige Seelen in *Politik* 1342 a 6-7.

Wertvoll ist Fischer-Lichte Artikel insofern, als sie darauf hinweist, dass sowohl

Aristoteles' Wirkungsästhetik als auch die Wirkungsästhetik der Aufklärung [...] in einem engen Zusammenhang mit den jeweils vorherrschenden Vorstellungen vom menschlichen Körper, in denen sie die Bedingung ihrer Möglichkeit haben (Fischer-Lichte 2000: 32),

stehen. Das Theater wird von Fischer-Lichte als jener Ort gesehen, dem es deswegen in besonderer Weise gelingt, „emotionale Wirkungen zu erzielen“, weil es ihm möglich ist, „den prinzipiell für Einwirkungen von außen offenen Körper des Zuschauers in seiner Beziehung zum Darsteller geradezu zu entgrenzen und so das Kräftefeld zwischen ihnen zu verstärken.“ (Fischer-Lichte 2000: 32) Eine solche Bestimmung des Theaters kann auf Aristoteles sicherlich nur bedingt angewendet werden, eben weil bereits der bloße *μῦθος ohne* theatrale Aufführung die intendierte Wirkung der Tragödie zu erzielen vermag. Zudem ist nicht, wie Fischer-Lichte möchte, *der φόβος* eine mögliche Folge der schwindenden Körperwärme – bzw. eine geringe Körperwärme Voraussetzung für das Zustandekommen des φόβος – sondern eher umgekehrt die schwindende Körperwärme eine Folge des φόβος.²¹³ Im Unterschied zu maßgeblichen Katharsis-Interpreten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts betrachtet Fischer-Lichte den Zuschauer zumindest nicht als *a priori* pathologischen Fall bzw. als Kranken, sondern als Gesunden, der für die Wirkungen des Theaters erst durch paratheatralische Umstände empfänglich (gemacht) wird.²¹⁴

²¹² Nicht jedoch zwangsweise die Tragödie als solche, wie die *Cambridge Ritualists* und der auf Walter Burkert folgende *New Ritualism* teils unterstellten. (Cf. Gödde 2007: 19-20)

²¹³ Cf. EN 1128 b 13-14.

²¹⁴ Cf. Fischer-Lichte 2000: 30.

8. Schlussbemerkung

Im Endergebnis bleibt zu konstatieren, dass jede/r der präsentierten Theater- und LiteraturwissenschaftlerInnen, obgleich quantitativ und qualitativ in höchst unterschiedlichem Maße, ausgehend von deutschen Übersetzungen der aristotelischen Schriften, besonders der *Poetik* und des achten Buchs der *Politik*, sowie von philologischen Interpretationen, besonders der hundert Jahre von 1857 an (Bernays bis Schadewaldt und Pohlenz), zu vereinfachten sowie teils veralteten und (bedingt durch die Mehrdeutigkeit bzw. die unzureichende Qualität der verwendeten Übersetzungen) mit dem griechischen Originalwortlaut nicht vereinbaren Ansichten und Folgerungen über die aristotelische Katharsis gelangt ist. Dafür darf weder die alleinige Verantwortung noch die hauptsächliche „Schuld“ bei den Theater- und LiteraturwissenschaftlerInnen selbst gesucht werden.

Nicht zuletzt, weil zahlreiche GräzistInnen selbst den Tragödiensatz doch zum Teil recht spekulativ mit Hilfe der aristotelischen *Politik* oder gar ganz anderen altgriechischen Schriften interpretierten – was in der Gräzistik lange Zeit gängige Praxis war und immer noch ist –, aber freilich auch aufgrund des – was die Katharsis betrifft – zugegebenermaßen schwer verständlichen, tradierten Textbestandes des *corpus aristotelicum*, konnten sich Irrtümer und Fehlinterpretationen von PhilologInnen auch in der Theater- und Literaturwissenschaft verbreiten und verankern. Daneben ist es, nicht nur weil sich das Denken und Fühlen in der Moderne von jenem in der Antike unterscheidet, sondern aufgrund weiterer Faktoren, denkbar schwierig, die ursprüngliche Wirkung und Funktion der antiken Tragödie mittels des bloßen Leseprozesses²¹⁵ oder auch mittels des Zuschauens bei modernen Inszenierungen antiker Tragödien auch nur zu erahnen. Zu den weiteren Faktoren zählt etwa, wie bereits Schiller bemerkte, das „Fehlen zeitgenössischer Tragödien“, das auch „ein wirkliches Verständnis der *Poetik* unmöglich“ (Meister 1991: 37) mache.

Dass im 20. Jahrhundert damit begonnen wurde den Katharsis-Begriff vom aristotelischen Kontext loszulösen und innovativ in avantgardistische Wirkungsästhetiken einzubringen, mag zum einen den Diskurs über Katharsis erschweren, vom künstlerischen Standpunkt aus, kann darin jedoch ein Inspirations- und Erneuerungspotenzial geortet werden.²¹⁶ Nichtsdestoweniger werden sich Professoren und Dozenten der Theaterwissenschaft auch künftig nicht ersparen, sei es auch nur in einer Lehrveranstaltung der Anfangsphase des Studiums der Theaterwissenschaft, auch die Katharsis bei Aristoteles zu thematisieren.

²¹⁵ „Literatur ist ihren Interpreten [...] in der Regel als geschriebener oder gedruckter Text gegenwärtig, als Konvolut von Schriftzeichen, deren Körperlichkeit allein in der Materialität von Druckerschwärze und Papier besteht.“ (Pross und Wildgruber 2001: 53)

²¹⁶ „Auch wenn die historische Avantgarde in mancher Hinsicht gegen Aristoteles polemisierte, stimmte sie doch mit ihm in der wirkungsästhetischen Prämisse überein, dass Aufführungen ein transformatorisches Potenzial innewohnt, das sie [gemeint sind wohl die Vertreter der Avantgarde; R.G.] jeweils auf andere Weise und zu anderen Zwecken zu nutzen suchten.“ (Fischer-Lichte 2010: 230)

9. Aktuelle philologische Deutungen der Katharsis

9.1. Übersetzungen der für die neuzeitlichen und modernen Katharsis-Interpretationen zentralen Stellen in der *Politik* und der *Poetik*

Pol. 1339 b 15-21:

ἢ τε γὰρ παιδιὰ χάριν ἀναπαύσεώς ἐστι, τὴν δ' ἀνάπαυσιν ἀναγκαῖον ἡδεῖαν εἶναι (τῆς γὰρ διὰ τῶν πόνων λύπης ἰατρεία τίς ἐστίν) , καὶ τὴν διαγωγὴν ὁμολογουμένως δεῖ μὴ μόνον ἔχειν τὸ καλὸν ἀλλὰ καὶ τὴν ἡδονήν (τὸ γὰρ εὐδαιμονεῖν ἐξ ἀμφοτέρων τούτων ἐστίν) : τὴν δὲ μουσικὴν πάντες εἶναί φαμεν τῶν ἡδίστων, καὶ ψιλὴν οὖσαν καὶ μετὰ μελωδίας [...]

Das Spiel ist nämlich wegen der Erholung da, die Erholung aber ist notwendigerweise mit einem Wohlsein²¹⁷ verbunden (denn sie ist eine Art Heilung des durch die Mühen entstandenen Unwohlseins), und die Lebensweise der Muße muss, anerkanntermaßen, nicht nur das treffliche Verhalten, sondern auch das Wohlsein enthalten (denn das glücklich Leben ist sowohl Resultat des einen wie des anderen): Wir behaupten aber alle, dass die Darbietung von Dichtung²¹⁸ – sowohl ohne als auch mit Melodie – zu den am meisten mit einem Wohlsein verbundenen Dingen zählt [...]²¹⁹

Pol. 1340 a 10-28:

ταῦτα γὰρ ὁμολογουμένως ποιεῖ τὰς ψυχὰς ἐνθουσιαστικάς, ὁ δ' ἐνθουσιασμός τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἡθους πάθος ἐστίν. ἔτι δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίνονται πάντες

²¹⁷ Ich habe mich dafür entschieden ἡδύς und ἡδονή mit Wortfiguren wiederzugeben, die mit Wohlsein oder angenehm sein zu tun haben, auch wenn dadurch die Bedeutung dieser griechischen Wörter verkürzt und nicht vollkommen treffend wiedergegeben wird. Grund dafür ist, dass es kein einzelnes deutsches Wort gibt, das jenen, schon gar nicht in allen Kontexten, entspreche.

²¹⁸ Mir ist klar, dass für *ἦσις* mit Dichtung und *μουσική* mit Musik übersetzt wird, erachte aber die Übersetzung von *μουσική* ἢ mit Darbietung von Dichtung in den vorliegenden Fällen für besser, auch wenn sie den Begriff ἦσις ἢ nicht in seinem vollen Bedeutungsspektrum wiedergibt.

²¹⁹ „Das Kapitel 8,3 [der *Politik*; R.G.] befaßt sich zum ersten Male mit der Musik [gemeint ist die *μουσική*, deren Bedeutung durch die Übersetzung mit Musik verfälscht wird; R.G.]: sie sei von den Vorfahren zur Erziehung und Bildung (*Paideia*) gerechnet worden, nicht aus Nützlichkeitsbetrachtungen, sondern weil man auch für das Leben in der Muße (*Diagoge*) bestimmte Dinge erlernen müsse. Aristoteles will bei dieser Gelegenheit zwei Arten von nicht durch Arbeit beanspruchter Zeit unterscheiden wissen: die erwähnte Muße und das Spiel (*Paidia*). Die edle Muße sei das eigentliche Lebensziel; sie verschaffe nicht nur Vergnügen (*Hedone*), sondern auch Glückseligkeit (*Eudaimonia*). Das Spiel hingegen habe lediglich die Aufgabe, die Erholung (*Anapausis*) zu gewähren, deren der Arbeitende bedürfe. Daher sei es notwendig, Spiele in wohl dosiertem Umfange zu gestatten: Sie dienten als eine Art von Arznei (*Pharmakeia*) und brächten der Seele Entspannung (*Anesis*) und eine lustvolle Erholung.“ (Fuhrmann 1992: 105)

συμπαθεῖς, καὶ χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν. ἐπεὶ δὲ συμβέβηκεν εἶναι τὴν μουσικὴν τῶν ἡδέων, τὴν δ' ἀρετὴν περὶ τὸ χαίρειν ὀρθῶς καὶ φιλεῖν καὶ μισεῖν, δεῖ δηλονότι²²⁰ μαυθάνειν καὶ συνεθίζεσθαι μηθὲν οὕτως ὡς τὸ κρίνειν ὀρθῶς καὶ τὸ χαίρειν τοῖς ἐπιεικέσιν ἤθεσι καὶ ταῖς καλαῖς πράξεσιν: ἔστι δὲ ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν²²¹ (δηλον δὲ ἐκ τῶν ἔργων: μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων) : ὁ δ' ἐν τοῖς ὁμοίοις ἐθισμὸς τοῦ λυπεῖσθαι καὶ χαίρειν ἐγγύς ἐστι τῷ πρὸς τὴν ἀλήθειαν τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον (οἷον εἴ τις χαίρει τὴν εἰκόνα τινὸς θεώμενος μὴ δι' ἄλλην αἰτίαν ἀλλὰ διὰ τὴν μορφὴν αὐτὴν, ἀναγκαῖον τούτῳ καὶ αὐτοῦ ἐκείνου τὴν θεωρίαν, οὗ τὴν εἰκόνα θεωρεῖ, ἡδεῖαν εἶναι) .

Diese Lieder [scil. die Lieder des Olympos; R.G.] nämlich machen, anerkanntermaßen, die Seelen „enthusiastisch“. Der *enthusiasmos* aber ist eine Empfindung desjenigen Teils des Charakters, der mit der Seele zu tun hat. Ferner entsteht in all jenen [jedoch nicht zwangsweise in allen in gleichem Maße! Cf. 1342 a 6-7; R.G.], die mimetische Dichtung rezipieren – auch ohne dass diese rhythmisch und liedhaft gestaltet wäre – eine Haltung des Mit(er)lebens [= des emotionalen und kognitiven Nachvollziehens dessen, was durch die künstlerischen Worte mitgeteilt wird²²²; R.G.]. Weil aber herauskam, dass die Darbietung von Dichtung zu den Wohlsein erzeugenden Dingen zu zählen ist, steht sie in einem Verhältnis mit jener Tugend²²³, der es um das rechte Freuen, Lieben und Hassen geht. Nichts muss man offensichtlich so sehr lernen und sich angewöhnen, wie das Richtige vom Falschen zu unterscheiden, und sich über treffliche Charaktere und edle Handlungen zu freuen. Die den wahren Wesensarten entsprechenden Ebenbilder finden sich am meisten in jenen Rhythmen und Liedern, die mit Zorn und Sanftmut, ferner auch bei denen, die mit Tapferkeit, Besonnenheit und allen, die diesen entgegengesetzt, sowie bei jenen, die mit den übrigen Charaktereigenschaften zu tun haben. (Das ist klar aufgrund der Tatsachen: In unseren Seelen finden nämlich Veränderungen statt, wenn wir Derartiges hören.) Wer an das betrübte Sein und das sich Freuen in denjenigen Situationen, die realen Situationen ähnlich sind, gewöhnt ist, ist dem ganz nahe, sich auch bei den realen Situationen auf dieselbe Weise zu verhalten. (Wenn sich bspw. jemand am Bild von jemandem oder etwas freut, und zwar

²²⁰ In einigen Handschriften ist die elegantere Lesart δηλον ὅτι δεῖ bezeugt.

²²¹ Hier weiche ich von Ross ab, der sich für die Konjekturen ἠθῶν von Richards entschieden hat.

²²² „Die Gefühle, die das Miterleben einer solchen [= in der Dichtung dargestellten; R.G.] Handlung begleiten, müssen gebildet sein aus Wahrnehmung, Gedächtnis, Vorstellung, aber auch aus der Fähigkeit, auf die charakterliche Mitte zurückzuschließen, von der die Entscheidungen der Handelnden geprägt sind. Die Gefühle, die aus einer solchen Form des Miterlebens einer tragischen Handlung entstehen, sind nach Aristoteles Furcht und Mitleid. Natürlich nimmt der gefühlvolle Zuschauer einer Tragödie auch an vielen anderen Empfindungen teil“ (Aristoteles (Schmitt) 2008: 341).

²²³ Ich erspare mir, auf die lange Diskussion einzugehen, was ἀρετή genau ist, bin mir aber bewusst, dass die Übersetzung mit Tugend nur ein unzureichender Versuch ist, der Bedeutungsvielfalt von ἀρετή gerecht zu werden.

aus keinem anderen Grund als wegen der Gestalt selbst, ist ihm notwendigerweise auch die Betrachtung von jenem, den oder das er auf dem Bild betrachtet, angenehm).

Pol. 1341 a 21-23:

ἔτι δὲ οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικὸν ἀλλὰ μᾶλλον ὀργιαστικόν, ὥστε πρὸς τοὺς τοιούτους αὐτῷ καιροὺς χρηστὸν ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν.

Ferner ist der Aulos nicht etwas, was mit Ethik, sondern eher etwas, das mit dem Orgiastischen zu tun hat, sodass man von ihm im Hinblick auf die ihm entsprechenden Augenblicke Gebrauch machen soll: Das sind jene Augenblicke, in denen das Rezipieren²²⁴ eher den Sinn der Katharsis als den des Unterrichts hat.

Pol. 1342 a 32 – 1342 b 4:

ὁ δ' ἐν τῇ Πολιτείᾳ Σωκράτης οὐ καλῶς τὴν φρυγιστὴν μόνην καταλείπει μετὰ τῆς δωριστῆς, καὶ ταῦτα ἀποδοκιμάσας τῶν ὀργάνων τὸν αὐλόν. ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἢ φρυγιστῆς τῶν ἀρμονιῶν ἥνπερ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις: ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικὰ: δηλοῖ δ' ἡ ποίησις.

Nicht treffenderweise lässt Sokrates außer der dorischen in der *Politeia* als einzige [Tonart; R.G.] die phrygische übrig, und dies nachdem er nach vorangegangener Prüfung den Aulos als unter den Instrumenten missbilligten ausgeschlossen hat. Die phrygische [Tonart; R.G.] hat nämlich unter den Tonarten dasselbe Potenzial wie der Aulos unter den Instrumenten: Denn beide haben ihren Platz im Bereich des Orgiastischen und des Gefühlsüberschwangs. Die Dichtung zeigt dies deutlich.

Pol. 1341 b 32 – 1342 a 18:

ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαίρουσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δ' ἐνθουσιαστικὰ τιθέντες, καὶ τῶν ἀρμονιῶν τὴν φύσιν πρὸς ἕκαστα τούτων οἰκείαν, ἄλλην πρὸς ἄλλο μέρος, τιθέασιν, φαμὲν δ' οὐ μιᾶς 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 ἀνεσίαν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν) , φανερόν ὅτι χρηστὸν μὲν πάσαις ταῖς ἀρμονίαις, οὐ τὸν

²²⁴ Θεωρία bedeutet zwar „Anschauen eines Schauspiels“. Das würde in diesem Kontext jedoch das akustische Moment nur unzureichend wiedergeben, weswegen ich mich für das neutralere Rezipieren entschieden habe. „Theoria, eigentlich das Anschauen eines Schauspiels, dient auch zur Bezeichnung des Zuhörens, etwa bei einem Flöten- oder richtiger Oboenkonzert (41 a 23)“ (Fuhrmann 1992: 108).

αὐτὸν δὲ τρόπον πάσαις χρηστέον, ἀλλὰ πρὸς μὲν τὴν παιδείαν ταῖς ἠθικωτάταις, πρὸς δὲ ἀκρόασιν ἑτέρων χειρουργούντων καὶ ταῖς πρακτικαῖς καὶ ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς. ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχᾶς ἰσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ἦττον διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον, οἷον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός: καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατοκώχιμοί²²⁵ τινές εἰσιν, ἐκ τῶν δ' ἱερῶν μελῶν ὀρῶμεν τούτους, ὅταν χρήσονται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένους ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως: ταῦτό δὴ τοῦτο ἀναγκαῖον πάσχειν καὶ τοὺς ἐλεήμονας καὶ τοὺς φοβητικούς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς, τοὺς ἄλλους καθ' ὅσον ἐπιβάλλει τῶν τοιούτων ἑκάστῳ, καὶ πᾶσι γίνεσθαι τινα κάθαρσιν καὶ κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.²²⁶ ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ²²⁷ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις: διὸ ταῖς μὲν τοιαύταις ἀρμονίαις καὶ τοῖς τοιούτοις μέλεσιν θετέον²²⁸ τοὺς τὴν θεατρικὴν²²⁹ μουσικὴν μεταχειριζομένους ἀγωνιστάς:

Da wir die Unterscheidung der Liedarten akzeptieren, wie sie einige von denen, die sich der Philosophie befleißigen, vornehmen, indem sie festsetzen, dass die einen ethisch, die anderen „praktisch“, wieder andere aber enthusiastisch seien, und das Wesen der Tonarten, das einer jeden von diesen eigen ist, jeweils einem anderen Teil beordnen, und wir sagen, dass man die Darbietung von Dichtung nicht nur um eines Nutzens willen gebrauchen darf, sondern wegen mehrerer (nämlich sowohl wegen der Bildung/Erziehung als auch der Katharsis – was wir aber Katharsis nennen, lassen wir erst einmal so stehen, in den Schriften über die *Poetik* hingegen werden wir klarer darüber sprechen²³⁰ – drittens aber zum

²²⁵ In den Kodizes steht eigentlich κατακώχιμοί.

²²⁶ Zu diesem Satz vermerkt Janko: „This sentence clearly describes the effect of tragedy on the audience. Basing his argument on the extreme case of people prone to ecstasy or hysteria, whose emotions are calmed by being excited with music, Aristotle conclude that even the rest of us, however well-balanced we may seem, are all prone to emotional excess to some extent, i. e. we can all err with respect to the mean in our emotions [...]. From this analogy it follows that (i) catharsis is homoeopathic: by being made to feel pity and terror, our emotions of pity and terror are reduced; (ii) catharsis is caused artificially: it is not achieved by feeling the emotions produced by real events, but by feeling those aroused by poetry and music, i.e. by representations of events that arouse those emotions; (iii) catharsis applies to everyone, not just to a minority of unbalanced neurotics.“ (Aristotle (Janko) 1987: 185-186)

²²⁷ Ross folgt hier aufgrund kontextueller Überlegungen Sauppeπρακτικὰ, das jedoch in keiner der Handschriften bezeugt ist. Janko und zahlreiche weitere Altphilologen sind überzeugt, dass Aristoteles hier auf die heiligen Lieder rückverweist (cf. Aristotle (Janko) 1987: 186), was sich meiner Ansicht nach nicht mit Bestimmtheit sagen lässt.

²²⁸ Ross folgt hier erneut Richards und entscheidet sich für das scheinbar besser in den Kontext passende, zumindest aber leichter zu übersetzende ἐατέον, das sich jedoch in keiner der Handschriften findet. In der Mehrzahl der Handschriften steht θετέον, in den restlichen θεατέον.

²²⁹ Θεατρικὴν fehlt in zahlreichen Handschriften.

²³⁰ Wohlgermerkt: Aristoteles sagt nicht, dass er in der *Poetik* eine tragische Katharsis, eine epische Katharsis oder eine sonst wie spezifische darlegen würde, sondern ganz allgemein, dass er die (poetische) – keiner Dichtungsgattung exklusiv zugeordnete – Katharsis näher erklären werde. Das eröffnet einmal mehr die Möglichkeit, dass die Katharsis in einer nicht überlieferten Passage der *Poetik* erläutert wurde, wo sie einer bestimmten anderen Dichtungsgattung gleichfalls zugesprochen wurde. Isolde Stark ist von einem verlorenen Komödien-Teil überzeugt und hält für wahrscheinlich, dass dort

Zeitvertreib, sowohl zur Erholung als auch zur Rast von der Anspannung), ist klar, dass alle Tonarten gebraucht werden müssen, jedoch nicht alle auf dieselbe Weise, sondern für die Bildung/Erziehung die ethischsten, hingegen für einen Vortrag der übrigen Sachen, die ausgeführt werden, sowohl die „praktischen“ als auch die enthusiastischen. Diejenige Empfindung nämlich, die bei einigen Seelen sehr stark geschieht, die ist in allen Seelen vorhanden, unterscheidet sich jedoch im mehr und weniger Vorhandensein: bspw. *eleos* und *phobos*, und außerdem der *enthusiasmos*; denn einige sind von dieser „Regung“ [wohl von jener des *enthusiasmos*; R.G.] beherrscht. Aufgrund der heiligen Lieder sehen wir diese, immer wenn sie mit Liedern Umgang haben, die die Seele aufregen, ruhig werden, als würden sie eine Heilung und eine Katharsis erlangen. Ganz so ergeht es notwendigerweise auch denjenigen, die zu *eleos* und denjenigen, die zu *phobos* neigen, als auch denjenigen, die gänzlich empfindsam sind; den Übrigen gemäß wie viel von derartigen/dementsprechenden Empfindungen einem jeden zukommt. Und in allen entsteht eine gewisse Katharsis, und sie fühlen eine mit Wohlbefinden verbundene Erleichterung. Genau so bereiten auch die kathartischen Lieder eine unschädliche Freude. Deshalb muss man festsetzen, dass diejenigen, die sich mit der theatralesierten Darbietung von Dichtung beschäftigen, mit derartigen Tonarten und mit derartigen Liedern ihre Agone bestreiten.

Poetik 1449 b 24 – 28 (= der sogenannte „Tragödien-Satz“ oder „Katharsis-Satz“)

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας²³¹ 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.

Die Tragödie ist also *mimesis* einer ernst zu nehmenden und abgeschlossenen Handlung, die [eine bestimmte] Größe besitzt, in bekömmlicher Sprache durch Variationen der Mittel²³² in den Teilen voneinander unterschieden, mittels handelnder Personen und nicht mittels Bericht; [*mimesis*] im Zusammenspiel mit [bzw. im Kontext von] Mitleid²³³ und Furcht, die in der Rückführung der derartigen Empfindungen in den früheren/eigentlichen Zustand endet.

entsprechend den „Ankündigungen in der Politik der Bürger als Gegenstand des Lachens und die *katharsis* durch die Komödie behandelt worden sein“ (Stark 2004: 196) wird.

²³¹ Möglicherweise hat Aristoteles den Begriff *σπουδαίως* bewusst verwendet, insofern er ihn in Analogie zu *φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον* in Poetik 1451 b 5 verstanden wissen wollte. Somit würde das *σπουδαίως* im Tragödiensatz bedeuten, dass es sich um eine ernsthafte, bedeutsame Handlung mit philosophischer Tiefe und Relevanz handelt, und nicht um banale oder historisch-partikuläre (Alltags)Fakten ohne Handlungseinheit.

²³² Die „Mittel“ sind Rhythmus, Sprache und Tonart. (Cf. 1447 a 22)

²³³ Mitleid ist, nicht zuletzt wegen der Konnotation mit dem christlichen Mitleidsbegriff, sicherlich nicht die ideale Übersetzung, jedoch besser als bspw. Jammer, denn „anders als ‚Mitleid‘ impliziert ‚Jammer‘ noch nicht einmal, dass die betreffende Emotion auf einen anderen gerichtet ist, und erst recht nicht, dass es darin um ein unverdientes Unglück geht.“ (Aristoteles (Rapp) 2002: 650)

9.2. Für eine teilweise Rehabilitierung der Argumentationen Lessings

Φόβος wurde deswegen von mir mit Furcht wiedergegeben, da ich Lessings Argumentation derjenigen von Schadewaldt für überlegen halte.²³⁴

Furcht [phobos; R.G.] ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Übel eines andern für diesen andern erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Ähnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhängt sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. (Lessing 1955: 317 (75. Stück))

Schadewaldt nimmt zu wenig darauf Rücksicht, dass es sich bei den Tragödienfiguren zwar um Bessere als wir bzw. die meisten der Zuschauer es sind, aber doch zugleich auch um ὁμοιοί²³⁵ handeln soll. Elementaraffekte äußern würde der Zuschauer auch, wenn es sich um keinen ihm ähnlichen Charakter handeln würde. Wenn aber eine ihm ähnliche Figur ins Unglück stürzt oder zu stürzen droht, so schreckt er sich nicht, sondern er fürchtet sich; nämlich davor, dass es ihm genauso ergehen könnte. Es handelt sich nicht um einen erschreckenden kurzen Augenblick, sondern um einen längere Passagen des Stücks über anhaltenden Zustand der Furcht.²³⁶ Lessing leugnet nicht, dass es Momente gibt, in denen der Zuschauer sich schreckt. Er subsumiert den Schrecken (nicht die Furcht!) aber unter das Mitleid.²³⁷ Auch sagt er, weshalb sich Aristoteles in der *Poetik* gerade für die beiden πᾶθη ἄθη ἔλεος und φόβος und nicht für andere oder nur für eines von beiden entschieden habe. Aristoteles erklärt nämlich das eine jeweils aus dem anderen. Lessing zitiert aus der *Rhetorik*:

„Alles das“, sagt er, „ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde: und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde.“ [...] weil nichts unser Mitleid erregt, als was zugleich unsere Furcht erwecken kann. (Lessing 1955: 319-320 (75. Stück))

²³⁴ Die Übersetzung von φόβος mit Furcht erfolgt aber insofern ohne Gewähr, als selbst mittels eines Vergleichs mit den in der *Poetik* verwendeten Synonymen keine Klarheit bezüglich einer korrekten deutschen Entsprechung herzustellen ist, da die (von Garbe 1980: 329 aufgelisteten) Synonyme in ihrer genauen Bedeutung und Entsprechung nicht weniger umstritten sind als φόβος selbst.

²³⁵ Cf. *Poetik* 1453 a 3-6.

²³⁶ Lessing selbst hat gegenüber früheren Übersetzungen – nicht zuletzt gegenüber jener von Corneille – gegen Schrecken und für Furcht argumentiert.

²³⁷ „Dieses Schrecken, welches uns bei der plötzlichen Erblickung eines Leidens befällt, das einem andern bevorsteht, ist ein mitleidiges Schrecken und also schon unter dem Mitleide begriffen. Aristoteles würde nicht sagen Mitleiden und Furcht, wenn er unter der Furcht weiter nichts als eine bloße Modifikation des Mitleids verstünde.“ (Lessing 1955: 315-316 (74. Stück))

Den Ausschlag für die Übersetzung von φόβος mit Furcht und nicht mit Schrecken gibt jedoch meines Erachtens Aristoteles in der *Rhetorik*, wenn er sagt: „Es sei der φόβος ein gewisses Unwohlsein oder eine Beunruhigung aufgrund der Vorstellung eines bevorstehenden, zugrunderichtenden oder höchst unangenehmen Übels.“²³⁸ Da es sich um ein bevorstehendes (und nicht schon eingetretenes!), also ein befürchtetes Ereignis handelt, kann φόβος nicht Schrecken bedeuten.

Bezüglich der Frage, von wem oder was der Zuschauer sich fürchtet, verweist Kommerell gegen Lessing und völlig unpassenderweise auf die Furcht vor den Göttern²³⁹, wo es doch viel näher liegend ist, dass er fürchtet, mitanzusehen zu müssen, wie ein ihm ähnlicher Charakter ins Unglück stürzt. Es handelt sich um die Furcht vor einem Ereignis und nicht um die Furcht vor einem Gott oder einer Person.

9.3. Über Bedeutung und Stellenwert der Katharsis in der *Poetik*

Gegen Bernays und somit auch gegen den Großteil der Altphilologen und fast alle Theater- und Literaturwissenschaftler bleibt auf die Studie von Burckhard Garbe zu verweisen, die deutlich macht, dass das von der Tragödie direkt Bewirkte ἔλεος und φόβος ist. Das geht aus einer eingehenden Analyse der sich mit der δύναμις der Tragödie befassenden Kapitel 9 (Ende), 10, 11, 13 und 14²⁴⁰ klar hervor. Selbst die ἡδονή ist gegenüber ἔλεος und φόβος nur ein sekundärer Effekt. Die entscheidende Frage ist, ob die Katharsis überhaupt eine Wirkung ist bzw. als solche zu bezeichnen ist.

Schon im ersten Satz der *Poetik* kündigt Aristoteles an, auch über die jeweilige Wirkung bzw. das Vermögen der Dichtungsgattungen sprechen zu wollen.²⁴¹ In dem uns erhaltenen Teil der *Poetik*²⁴² geht er (fast) ausschließlich auf das Vermögen der Tragödie ein.²⁴³ Die Tragödie,

²³⁸ „ἔστω δὴ ὁ φόβος λύπη τις ἢ ταραχὴ ἐκ φαντασίας μέλλοντος κακοῦ φθαρτικοῦ ἢ λυπηροῦ“ (*Rhetorik* 1382 a 21-22).

²³⁹ „Indem die Rückbeziehung der Furcht auf den Zuschauer fraglos scheint, bleibt nur noch die Frage, von wem der Zuschauer etwas für sich befürchtet. Antwort: von den Göttern, oder: von Gott, wo denn erörtert werden muß, in welcher Hinsicht der zu ehrende, der zu liebende Gott doch auch zu fürchten sei.“ (Kommerell 1970: 67)

²⁴⁰ In der von Fuhrmann besorgten und in der Bibliographie angeführten Ausgabe.

²⁴¹ „τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἣν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει“ (*Poetik* 1447 a 8-9).

²⁴² Garbe bringt, entgegen der *opinio communis* (cf. für eine Auflistung der Argumente für das Vorliegen einer Überlieferungslücke bspw. Fuhrmann 1992: 2-3. Dort wird auch vorgebracht, dass in einem bei Diogenes Laertios sich befindlichen Verzeichnis, das scheinbar auf den Hellenismus zurückgeht, überliefert ist, dass „die *Poetik* aus zwei Büchern bestehe“ (Fuhrmann 1992: 2)), berücksichtigungswürdige Gründe dafür vor, dass es neben diesem uns erhaltenen Teil keinen weiteren Teil – wohl auch keinen zweiten Teil, der die Komödie behandelt hätte – gegeben habe. Bezüglich der Abgeschlossenheit der uns tradierten *Poetik* bemerkt Garbe: „Den Beschluß der uns überlieferten ‚*Poetik*‘ macht ein kurzes Nachwort, das überraschende Ähnlichkeit mit dem [...] Vorwort zeigt.“ (Garbe 1980: 320) „Es scheint fast, als seien Vorwort (1.47a 8-13) und Nachwort (26.62b 15-18; evtl. bereits 62b 11 beginnend) bewußt aufeinander bezogen: Beide nennen zunächst den allgemeinen Gegenstand der Untersuchung [...], weisen auf Arten und Teile und deren

so Aristoteles, vermag ἔλεος und φόβος zu erzeugen, und muss ἔλεος und φόβος auch konkret erzeugen, um Tragödie zu sein.

Garbes Untersuchungen machen es höchst wahrscheinlich, dass Katharsis in der *Poetik* „kein Fundamentalbegriff, sondern ein relativ nebensächliches Wort“ (Garbe 1980: 327) gewesen sein muss. Zur von altphilologischen Forschern vertretenen Ansicht, es könne eine Überlieferungslücke vorliegen, und Katharsis sei tatsächlich die Wirkung der Tragödie, weil sie entweder explizit an einer in der erhaltenen *Poetik* fehlenden Stelle als solche benannt war, oder dort näher spezifiziert oder gar definiert war, was Katharsis eigentlich bedeute²⁴⁴, bemerkt Garbe:

selbst wenn man eine solche Lücke zugestehen wollte, in der ‚Katharsis‘ näher erklärt war, dann wäre es doch immer noch unverständlich, warum dieser ‚Fundamentalbegriff‘ nur in (dann:) zwei Kapiteln genannt sein sollte (man vergleiche die Häufigkeit des Auftretens von

Unterschiede hin [...] und sprechen dann von der Technik des Dichtens und der daraus erwachsenden Wirkung“ (Garbe 1980: 320, Fußnote 22). Bezüglich eines eventuell fehlenden Komödienteils bemerkt Garbe: „Es ist sehr schwer, abzuschätzen, ob noch einige weitere Kapitel der ‚Poetik‘ existiert haben oder ob an dieser Stelle wirklich der Schluß lag. Zwar ist es möglich, daß Aristoteles in wenigen Kapiteln auch die Komödie behandelte, aber nötig wäre es nicht gewesen; denn eine Kurzübersicht, wie er sie in den Kapiteln 23 und 24 für das Epos gibt, läßt sich ohne Mühe aus Aristoteles‘ eigenen Bemerkungen [im uns erhaltenen Teil der *Poetik*; R.G.] auch für die Komödie aufstellen.“ (Garbe 1980: 320) „In der Tat ist mit Hilfe einfacher logischer Schlüsse [...], aber auch aus den nachstehend zitierten Stellen Hinreichendes zu entnehmen (Aristoteles über ‚Komödie‘: 1.47a 14 - 1.47b 27 - - 2.48a 17 - - 3.48a 27 - - 3.48a 30ff. - - 4.48b 34/49a 6 - - 4.49a 10f. - - besonders 5.49a 31/49b 9 - - 9.51b 11ff. - - 13.53a 35f.).“ (Garbe 1980: 320, Fußnote 23) Nicht unerwähnt bleiben darf jedoch, dass Aristoteles nicht nur in der *Politik* auf eine Klärung des Katharsis-Begriffes in der *Poetik* verweist, sondern überdies zweimal (1372 a 1 und 1419 b 5-6) in der *Rhetorik* von einer Definition der γελοία bzw., im zweiten Fall, von den εἶδη γελοίων in der *Poetik* spricht. Nun wird das γελοῖον in der *Poetik* jedoch tatsächlich definiert und zwar in 1449 a 34-35, seine Arten hingegen nirgends. Zudem fehlt die in der *Politik* versprochene Definition/Erläuterung der Katharsis, was zwar allesamt nicht bedeuten muss, dass es einen zweiten Teil der *Poetik* gegeben haben muss, dass jedoch gewisse Passagen (seltsamerweise sehr häufig jene, auf die in anderen Schriften verwiesen wurde!) der Überlieferung zum Opfer gefallen sind, scheint sehr wahrscheinlich. Garbe hat auch nicht zu klären versucht, wie es möglich ist, dass in *Poetik* 1449b21 steht, dass über die Komödie noch später gesprochen werden wird, nach dieser Passage jedoch nur zwei weitere Male – und zwar auf eine Weise, die Aristoteles sicherlich nicht gemeint haben kann – auf sie eingegangen wird.

²⁴³ „Die *Poetik* enthält keine der Tragödiendefinition entsprechende Bestimmung vom Wesen und von der Wirkung des Epos.“ Fuhrmann glaubt jedoch erschließen zu können, „daß Aristoteles für das Epos dieselben Wirkungszwecke vorausgesetzt hat wie für die Tragödie, daß er also glaubte, das Epos solle durch Jammer und Schaudern eine Katharsis hervorrufen.“ (Fuhrmann 1992: 58) Wie kann Fuhrmann dann aber zugleich sagen, dass Jammer, Schaudern und Katharsis die der Tragödie eigentümliche Lust konstituieren?

²⁴⁴ Fuhrmann, als Vertreter der *opinio communis*, sieht darin, dass Katharsis nur einmal (in Wirklichkeit zweimal) in der *Poetik* vorkommt, einen Mangel im Aufbau dieser „Lehrschrift“ und in der Gedankenfolge des Aristoteles. (Cf. Fuhrmann 1992: 2)

Hauptbegriffen wie μίμησις, πράξις, μῦθος (sic!), ἔλεος, φόβος usw.). (Garbe 1980: 326, Fußnote 28)

Dass jedoch andererseits ἔλεος und φόβος die eigentliche δύναμις der Tragödie seien, geht aus der uns vorliegenden *Poetik* ohne Überlieferungsgeschichtliche Interpolationen klar hervor:

„die letzte Aussage der Tragödiendefinition [im Katharsis-Satz; R.G.] wird eindeutig von den Kapiteln 9 (Ende) – 14 wiederaufgenommen, in denen es um die ἔλεος-φόβος-erregenden Handlungen geht. Dies zeigt: ἔλεος und φόβος sind die fundamentalen Begriffe, nicht jedoch κάθαρσις.“ (Garbe 1980: 327) „Man vgl. dazu Wolfgang Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?* (zitiert nach dem Wiederabdruck in: W. Schadewaldt, *Hellas und Hesperien*, Zürich und Stuttgart 1960). Dort heißt es auf S. 382: „... Unbegreiflich, wenn ἀθαρσις als ethische Reinigung, Reinigung der Affekte oder gar der Leidenschaften Gipfel und Endzweck der Tragödie wäre. Sehr wohl verständlich aber, wenn sie kein neues, eigenes Wesensmoment ist, sondern als ‚Erleichterung von Schrecken und Rührung‘ auf diese beiden bezogen bleibt ...“ (Garbe 1980: 327, Fußnote 29) „Schadewaldts großes Verdienst [...] ist es, daß er den Blick der Forschung von der unbedeutenderen Katharsis auf die weitaus wichtigeren Begriffe ἔλεος und φόβος lenkte“ (Garbe 1980: 330, Fußnote 32).

Leider wurden/werden diesen aus Schadewaldt zitierten Stellen weder von Altphilologen noch von Theater- und Literaturwissenschaftlern, obwohl für beide neben Bernays Schadewaldt die meist zitierte Autorität auf dem Gebiet der Katharsis war/ist, hinreichend Beachtung geschenkt. Bevor eine adäquate Übersetzung für Katharsis offeriert werden soll, sei noch einmal nachdrücklich betont: Katharsis ist kein zentraler Begriff, wenn es darum geht, die Wirkung der Tragödie zu beschreiben! Es ist vielmehr höchstwahrscheinlich so, dass sie nicht einmal zur spezifischen οὐσία der Tragödie gehört, weil sie auch als Konsequenz bzw. im Gefolge anderer Dichtungs- und Kunstgattungen auftritt, was das achte Buch der *Poetik* hinreichend beweist.

So wertvoll Garbes Ausführungen zum Stellenwert der Katharsis sind, so wenig ist es seine Konklusion bezüglich der übrig bleibenden Bedeutung von Katharsis: „Hat die Tragödie, durch geschickte Anordnung ihrer Handlungsteile, ἔλεος und φόβος im Betrachtenden erweckt, dann wird dieser am Schluß der Tragödie wieder von ihnen befreit. Dies und nicht mehr meint κάθαρσις.“ (Garbe 1980: 332) Garbe folgt hier seinem Idol Schadewaldt, von dem zu Lebzeiten Garbes Artikel in einer früheren Fassung „brieflich als willkommener ‚Sukkurs‘ voll akzeptiert und dankbar begrüßt worden“ (Garbe 1980: 332, Fußnote 35) ist, auftritt. Es sei noch einmal dagegen opponiert, dass die Katharsis ἔλεος und φόβος entlade, ausscheide oder von ihnen sonst wie *gänzlich* befreit. Bezüglich meiner argumentativen

Ablehnung des *genitivus separativus* sei auf das Kapitel *Die Katharsis-Interpretationen des Fin-de-Siècle* verwiesen. Ein weiteres Problem ist, dass, der Theorie Garbes nach, eine wahrhaftige Katharsis nur bei solchen Tragödien einsetzen würde, die ein *happy end* haben, und das kann Aristoteles nicht gemeint haben, noch war folgendes der Regelfall²⁴⁵:

jemand will z. B. seinen Vater (den er nicht als solchen erkennt) umbringen; vielleicht stürzt er sich schon mit gezücktem Dolch auf ihn [..φύσος, ein jähes Erschrecken, ein Erschauern, Schauern vor dem Gräßlichen wird sie [scil. die Zuschauer; R.G.] ergreifen; Jammer darüber, daß der unglückliche Held diese Tat begehen will und daß er dafür bestraft werden wird. – Da aber geschieht (in der guten Tragödie) die μεταβολή, die ἀναγνώρισις; der Sohn erkennt, gerade noch rechtzeitig, den Vater. Die Zuschauer atmen erleichtert auf: die schreckliche Tat ist nicht geschehen. Warum ist dies für Aristoteles der beste Fall? Weil er exemplarisch ist für die ganze Tragödie. Denn hier ist die letzte Aussage der Tragödiendefinition (ἐλέου καὶ φόβου περιείνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν) am konkreten Beispiel erläutert: Durch die Aussicht auf die unmittelbar bevorstehende Tat werden ἔλεος und φόβος im Zuschauer erregt; durch die ἀναγνώρισις fallen sie (da nun plötzlich der akute Anlaß, der Grund fehlt) in sich zusammen. Und gerade dieses In-sich-Zusammenfallen, die selbstverständliche und fast banale Tatsache, daß erregte Affekte auch einmal aufhören und schwinden müssen, abgebaut werden müssen, meint Aristoteles mit dem Begriff der κάθαρσις. (Garbe 1980: 331)

Garbe interpretiert nicht nur φόβος fälschlicherweise im Sinne von Erschrecken oder gar von „Schaudern vor dem Gräßlichen“ – dabei hat Aristoteles extra darauf verwiesen, dass das Gräßlich-Grauensvolle in einer Tragödie nicht erzeugt bzw. gezeigt werden sollte²⁴⁶ –, er missinterpretiert Aristoteles dahingehend, dass dieser jene Tragödien, die ein *happy end* aufweisen, für die besten gehalten hätte.²⁴⁷ Aristoteles jedoch stellt klar, dass eine Tragödie,

²⁴⁵ The tragedy „must include scenes of pain and sorrow, but it need not close with one; though it usually did.“ (Lucas 1961: 24)

²⁴⁶ Cf. Poetik 1453 b 9-10.

²⁴⁷ „Aristotle (xiii. 6) prefers an unhappy ending; but seems to contradict himself (xiv. 9) by also preferring the type of conclusion where the truth comes to light before the irreparable deed is done (e. g. Iphigeneia, about to sacrifice her own brother, finds out who he is, just in time). Perhaps he felt the first to be more deeply moving; the second more satisfying to our humane sympathies.“ (Lucas 1961: 24, Fußnote 2) In der von Lucas angesprochenen Stelle steht τοῦ ἀτίστον (Poetik 1454 a 4), was nicht unbedingt für „am besten“ stehen muss, sondern auch „am meisten angesehen“ bedeutet, was dann durchaus mit der Bemerkung von Aristoteles in *Poetik* 1453 a 30-34 harmoniert, wo Aristoteles über die *happy end* – Tragödie sagt, dass sie nicht die beste sei, jedoch von vielen als die beste angesehen wird, aufgrund der Schwäche der Zuschauer (ἔτι ἅ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν) für diese Art von Ende.

wenn der μῦθος richtig gelungen sein soll, eine Peripetie vom Glück ins Unglück enthalten müsse.²⁴⁸

Was bedeutet nun aber Katharsis und wie kann man sie einigermaßen angemessen übersetzen? Ich schlage als Übersetzung für Katharsis *Rückführung*²⁴⁹ *in den früheren/eigentlichen*²⁵⁰ *Zustand* vor. Diese Übersetzung mag das Manko haben, dass Katharsis nicht durch ein einziges Wort wiedergeben ist. Dies liegt allerdings daran, dass es im Deutschen kein einzelnes Wort gibt, das die Bedeutungsvielfalt von Katharsis bzw. deren Bedeutung im konkreten Fall ausreichend umfassen würde.²⁵¹ Grund für meine Übersetzung ist, dass sowohl beim Prozess der Entsühnung als auch der Reinigung im medizinischen Sinne stets etwas in einen eigentlichen oder früheren – vor einem Ereignis (erfreulicherweise) geherrscht habenden – Zustand zurückgeführt wird. Katharsis wird im Tragödien-Satz von Aristoteles zwar nicht im streng religiös-kultischen oder medizinischen Sinne gebraucht, aber doch in Analogie dazu.²⁵² – In Bezug auf die mit der μουσική im Zusammenhang stehende Katharsis strich Aristoteles durch die Zusätze ὥσπερ (Pol. 1342 a 10) und τινα (Pol. 1342 a 14) heraus, dass Katharsis im übertragenen Sinne bzw. in bloßer Analogie zu ihrer ursprünglichen Bedeutung zu verstehen sei. – Bezüglich des einzigen Mals, wo das Wort Katharsis außerhalb des Katharsis-Satzes in der *Poetik* noch vorkommt, nämlich dort wo Orest aufgrund der Katharsis Rettung erlangt²⁵³, scheinen die Altphilologen durch ihr *tacet* Garbe zuzustimmen, dass hier Katharsis eine andere Bedeutung habe, als im Katharsis-Satz.²⁵⁴ Warum eine andere und welche andere Bedeutung aber sollte dort Katharsis haben? Übersetzt man σωτηρῶν ἰα διὰ τῆς καθάρσεως“ mit „Rettung aufgrund/vermittels der Reinigung“ so klingt dies äußerst seltsam: „Reinigung“ scheint eine unpassende Übersetzung. Es ist die Szene gemeint, in der durch vorangehende Intervention Apolls und die folgende Stimmabgabe der Athene Orest nicht verurteilt, obgleich auch nicht (eindeutig) von der Schuld des Muttermords entschuldigt wird. Orest wird aufgrund des Urteils nicht verurteilt und ist insofern gerettet, indem er in den früheren (Rechts)Status zurückgeführt wurde, und nun wie einst wieder frei ist. Er erfährt also eine „Rettung vermittels der Rückführung in seinen früheren (Rechts)Zustand“. Interpretiert man hingegen die Passage derart, dass Orest durch eine Katharsis vom Zustand der μανία geheilt wird, so handelt es

²⁴⁸ Cf. *Poetik* 1453 a 12-15.

²⁴⁹ Rückführung kann dabei, meines Erachtens nach, nur mit einer Reduktion der vorhandenen Empfindungen und nicht mit deren weiterer Anreicherung zu tun haben, womit eine Applikation der aristotelischen μεσότης-Lehre – wie Lessing es gerne hätte – schon von daher nicht sinnvoll ist.

²⁵⁰ Das Adjektiv normal wird deswegen gemieden, weil es zu viele Bedeutungen hat.

²⁵¹ „Das Wort Katharsis widerstrebt der Wiedergabe durch einen feststehenden deutschen Ausdruck: Schon der voraristotelische Sprachgebrauch ist nach heutigen Begriffen disparat, und auch bei Aristoteles scheint sich die Annahme einer homogenen Verwendungsweise zu verbieten.“ (Fuhrmann 1992: 103)

²⁵² Schon Leonhard Spengel erwiderte gegen Bernays fast postwendend: „Das Gleichnis ist medicinisch, nicht aber der Act, der in ein anderes Gebiet fällt.“ (nach Gründer 1968: 509)

²⁵³ Cf. *Poetik* 1455 b 15.

²⁵⁴ Garbe 1980: 318.

sich um eine Rettung im Sinne der Rückführung in den früheren/eigentlichen (emotionalen) Zustand. In beiden Fällen liegt etwas der Katharsis im Katharsis-Satz Analoges vor. Außerdem lässt sich Katharsis auch in den beiden eingangs übersetzten *Politik*-Stellen, in denen sie genannt wird, als „Rückführung in den früheren/eigentlichen Zustand“ übersetzen.

Die Phrase δι' ἔλεου καὶ φόβου ist auf die Mimesis bezogen, spezifiziert die Art von Mimesis, die sich in der Tragödie findet. Die Tragödie ist jene (wenn auch nicht die einzige) Art von Mimesis, die im Kontext von Mitleid und Furcht steht. Die tragische Mimesis konstituiert sich aus Mitleid und Furcht provozierenden Handlungen. Der nachfolgende Gliedsatz περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν bedeutet sodann, dass die Tragödie jene poetische Art der Mimesis ist, die „in der Rückführung der derartigen Empfindungen/Affekte (nämlich ἔλεος und φόβος und dergleichen) in ihren früheren/eigentlichen Zustand ihren Abschluss findet“. Die Katharsis gehört deswegen noch zur Tragödiendefinition, weil die Rückführung gewissermaßen nicht außerhalb der Tragödie, sondern an deren Ende geschieht. Der Vorteil einer solchen Übersetzung ist, dass περαίνουσα nicht mehr gegen dessen eigentliche Bedeutung mit bewirken, hervorrufen u.ä. übersetzt wird. Möglich ist, dass ἔλεος καὶ φόβος deswegen als Partizip auftritt, weil die Tragödie insofern Mimesis einer abgeschlossenen Handlung ist, als sie in der Rückführung des für die Tragödie kennzeichnenden ἔλεος und φόβος in den früheren/eigentlichen Zustand endet. Das kann durchaus damit im Zusammenhang stehen, dass am Ende der Tragödie der Zuschauer nicht in einer Ungewissheit über das Schicksal des Helden zurückbleiben soll.²⁵⁵

Während ἔλεος und φόβος die typische und direkte δύναμις der Tragödie sind, kann Katharsis nicht im eigentlichen Sinne als Wirkung bezeichnet werden, sondern ist bloßer abschließender Rückführungsprozess, der – wie gesagt – nicht nur allein der Tragödie eigentümlich ist. Insofern gibt es also keine tragische Katharsis! Es gibt nur eine ganz allgemeine mit der μουσική und Mimesis verbundene Katharsis. Aristoteles macht deutlich, dass ἔλεος und φόβος tatsächlich von der spezifischen Beschaffenheit der tragischen Aufführung (spezifisch tragischer μῦθος: spezifischer Aufbau dieses μῦθος mit tragischer Peripetie etc.) abhängig sind, behauptet jedoch selbiges nicht auch für die Katharsis. Das wäre an sich noch kein hinreichendes Argument dafür, dass die Katharsis nicht spezifisch etwas mit der Tragödie zu tun hätte, wenn man – wie meistens passiert – Katharsis als tragödienimmanente Konsequenz von ἔλεος und φόβος interpretiert. An dieser Stelle angelangt, schlagen sich die Verfechter der kathartischen Wirkung der Tragödie mit ihren eigenen Waffen, da die als Argumentationshilfe für eine Interpretation der Katharsis als Wirkung der Tragödie vorgebrachten Passagen aus der *Politik* als Zeugnisse dafür

²⁵⁵ „Denken wir uns beispielsweise den entgegengesetzten Fall: Eine Handlung, ein handelnder Mensch erregt unsere Teilnahme, wir fühlen mit ihm, empfinden ἔλεος und φόβος, und dann bricht plötzlich das (also nicht ‚ganze‘, nicht ‚abgeschlossene‘) Drama abrupt ab. Die Folge ist, daß wir unbefriedigt, unzufrieden [...] das Theater verlassen. Erst die Kenntnis des Handlungsausgangs, die endgültige Gewißheit über das Schicksal ‚unseres‘ Helden bewirkt κάθαρσις.“ (Garbe 1980: 332)

verwendet werden können, um zu zeigen, dass die Katharsis eben kein spezifisch tragischer Prozess sein kann. Denn Katharsis trifft man in der *Politik* auch im Zusammenhang mit ganz anderen Kunstgattungen als nur mit der Tragödie an. – Katharsis im Zusammenhang mit der Tragödie trifft man dort gar nicht dezidiert an. – Das ist doch ein starkes Indiz dafür, dass Katharsis nicht ein Spezifikum der Tragödie ist, sondern unabhängig von ἔλεος und φόβος am Ende verschiedenster dichterischer bzw. künstlerischer Aufführungen stehen konnte, und auch dann eintreten, wenn ganz Anderes erregt wurde als ἔλεος und φόβος, weil keine Tragödie, sondern bspw. bestimmte μέλη zur Aufführung gelangt waren. – Aufgrund all der vorgebrachten Argumente und Indizien ist es daher nicht vertretbar ἔλεος und φόβος als kathartische Affekte²⁵⁶ zu bezeichnen. Noch viel weniger legitim ist es, „die spezifisch tragische Lust in den Bereich der kathartischen Lüste“ einzuordnen bzw. zu behaupten, sie sei „die Lust der Erleichterung und der Befreiung von den zuvor erregten und wieder weggeschafften Affekten des Schreckens und der Rührung“ (Fuhrmann 1992: 103), wie es Schadewaldt, Bernays weiterdenkend, vormachte. – Aristoteles sagt (seltsamerweise?) auch nirgends, ob eine Katharsis gut oder schlecht sei, also ob sie moralisch oder auch nur ästhetisch gesehen sein/geschehen soll oder nicht – was zugegebenermaßen auch daran liegen kann, dass seine Aussagen deskriptiver und nicht deontischer Natur sind. – Aristoteles sagt auch nicht, dass die Katharsis nicht eintreten könne, wenn die spezifisch tragischen Formerfordernisse nicht erfüllt wären. Erwähnt sei auch, dass Aristoteles im Tragödiensatz nicht von ἰατρεία καὶ κάθαρσις spricht, wie in der *Politik*, also den Aspekt der Heilung – der auch in der *Politik* nur als Metapher vorkommt²⁵⁷ – nicht in die Katharsis am Ende der Tragödie einfließen lässt. Dies mag heißen, dass die Rückführung in den früheren/eigentlichen Zustand am Ende einer Tragödienaufführung weder eine Art ἰατρεία sei noch von einer solchen begleitet werde. Aristoteles sagt auch nirgends, dass die in der Tragödie erzeugten ἔλεος und φόβος schädlich wären. Dem gegenüber hält er den *enthusiasmos* doch für etwas, von dem entweder eine ἰατρεία nottut oder aber für etwas, das überhaupt erst durchgeführt wird, um eine ἰατρεία zu erlangen. Abgesehen davon, dass Horst Turk der *genitivus separativus* – Interpretation anhängt, hat er richtig erkannt, dass es am Ende der Tragödie um eine *Wiederherstellung* und nicht um eine *Herstellung* des eigentlichen Zustandes gehe.²⁵⁸ Das bedeutet, dass die Tragödie keineswegs zum medizinischen Zweck der Heilung von Affektkranken aufgeführt wurde. Der Zuschauer soll durch die Katharsis in dem Zustand erhalten bzw. dahin rückgeführt werden, in dem er sich

²⁵⁶ Cf. bspw. Fuhrmann 1992: 38 und 109.

²⁵⁷ Aristoteles legt dies durch die Verwendung des ὄσπερ in *Politik* 1342 a 10 nahe. (Cf. Gründer 1968: 505) Selbst im Zusammenhang mit der Erholung, die das Spiel biete, setzt Aristoteles in 1339 b 17 ein τίς, scheinbar um zu verdeutlichen, dass es sich nur im übertragenen und nicht im eigentlichen Sinne des Wortes um eine Heilung handle.

²⁵⁸ „Das Ästhetische hat eine bewahrende Funktion im Handeln. Es dient nach der medizinischen Analogie einer ‚erleichternden Befreiung von jenen beiden Affekten‘ der *Wiederherstellung*, nicht der *Herstellung* einer ‚Normallage‘. Es ist – wie das Ästhetische in der antiken Handlungsauffassung überhaupt – durch seine Erhaltungsfunktion von der neuzeitlichen Ästhetikauffassung unterschieden.“ (Turk 1976: 54)

(mehr oder weniger) hinsichtlich ἔλεος und φόβος vor der Aufführung befunden hat. Eine Interpretation der Katharsis als Heilungsprozess, wie bei Bernays geschehen²⁵⁹, ist also mindestens genau so abwegig, wie die Lesart Lessings, der in der Katharsis eine ethische Zielsetzung verwirklicht sieht.

Dass bis zu Schadewaldt (und über ihn hinaus) die Katharsis für die Wirkung der Tragödie gehalten wurde, hat seine Ursache nicht nur darin, wie Garbe meint, dass Katharsis das letzte Wort des Tragödiensatzes ist²⁶⁰, sondern vielmehr darin, dass das Verb bzw. das Partizip *περαίνουσα* fast immer falschübersetzt wurde: Während es so viel wie „enden“ bedeutet²⁶¹, wurde es meist mit „bewirken“, „hervorrufen“ u. ä. übersetzt.²⁶² In Wahrheit ist dasjenige, das wirkt, eigentlich die kunstvolle und abgeschlossene Zusammenstellung des mimetischen *μῦθος*, insbesondere seine Peripetien und Wiedererkennungen. Dadurch werden ἔλεος und φόβος erzeugt. Nur unter dieser Prämisse kann man sagen, dass ἔλεος und φόβος die Wirkung der Tragödie sind. Damit ist freilich nicht gesagt, dass ἔλεος und φόβος nur im Rahmen von Tragödien auftreten würden. Sie „können vielmehr, wie auch ihre Behandlung in der aristotelischen *Rhetorik* beweist, unter recht verschiedenen Voraussetzungen und in recht verschiedenen Zusammenhängen auftreten.“ (Fuhrmann 1992: 109)

Wenn δι' ἔλεος καὶ φόβου mit μίμησις verbunden ist und nicht mehr zwangsweise mit dem Partizip *περαίνουσα*, muss die Katharsis nicht mehr unbedingt aus einer hochdosierten Rezeption von ἔλεος und φόβος heraus entstehen, d. h. die Katharsis derartiger Affekte kann sich auch aus anderem als aus den in der Tragödienaufführung erregten Empfindungen ergeben. Natürlich muss sich die Katharsis aufgrund von irgendetwas

²⁵⁹ Bernays „wollte seinerseits die Katharsis als Heilung verstanden wissen, als Therapie, welche seelisch Beklemmendes ‚nicht zu verwandeln oder zurückzudrängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will‘.“ (Fuhrmann 1992: 102)

²⁶⁰ Cf. Garbe 1980: 327.

²⁶¹ Das Wort kommt in den nicht naturwissenschaftlichen Schriften des Aristoteles nur selten vor. In der *Metaphysik* ist es sehr präsent, obgleich nicht im Präsens aktiv. Es bedeutet dort stets so viel wie begrenzen. In den für die *Poetik* relevanten Schriften kommt es viermal in der *Rhetorik* vor, wo es gleichfalls begrenzen bzw. abschließen und beenden bedeutet. Genau so kann das Wort bei seinem einmaligen Vorkommen in der *Nikomachischen Ethik* und in der *Eudemischen Ethik* übersetzt werden. Eine Übersetzung mit einer dieser drei Varianten ist hinsichtlich der drei Stellen, an denen das Verb in der *Poetik* vorkommt (außer im Katharsis-Satz in medial-passiver Form in 1449 b 30 und 1459 b 27), zugegebenermaßen problematisch. Es scheint fast so, als würde das Verb in dieser Schrift – zumindest aber an den beiden Stellen nach dem Katharsis-Satz – eine andere Bedeutung haben, nämlich in etwa stattfinden oder ausführen. Arbogast Schmitt nimmt als allgemeine Bedeutung von *περαίνω* ἵεναι etwas vollenden bzw. zu seinem Ziel führen an. (Cf. Aristoteles (Schmitt) 2008: 478)

²⁶² Manfred Fuhrmann, der eine der wirkmächtigsten *Poetik*-Übersetzungen im deutschsprachigen Raum vorgelegt hat, packt – wie auch Christof Rapp (cf. Aristoteles (Rapp) 2002: 620) – gleich beides in seine Übersetzung: „Die Tragödie ist Nachahmung einer [...] Handlung [...], die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“ (Aristoteles (Fuhrmann) 1994: 19) Davon abgesehen beziehen sowohl Fuhrmann als auch Rapp *περαίνουσα* fälschlicherweise sowohl auf δι' ἔλεος καὶ φόβου als auch auf τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

ergeben. Dies irgendetwas kann aber im Falle der Tragödie nicht die Musik sein, wie in der *Politik*, da für die Wirkung der Tragödie $\delta\epsilon\mu\ \acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ ja völlig ausreicht. Es könnte bspw. sein, dass sich die Katharsis der Tragödie aufgrund einer Erkenntnisleistung ergibt²⁶³ – jedoch nicht in dem Sinne, in dem Janko und Schmitt es glauben.

Wie genau die Katharsis vor sich gegangen sein soll und ob psychosomatisch, psychisch, mental oder ganzheitlich, bleibt durch die Übersetzung „Rückführung in den früheren/eigentlichen Zustand“ dahingestellt. Es ist zu befürchten, dass es der Forschung zu keiner Zeit gelingen wird, zweifelsfrei und eindeutig zu bestimmen, wie die Katharsis prozedural vor sich gegangen ist. Möglicherweise hat sich Aristoteles selbst auch keine genauen Vorstellungen darüber gemacht, sondern lediglich deskriptiv festgestellt, dass die Zuschauer sich am Ende der Tragödie wieder (mehr oder weniger) im selben (ausgeglichenen – oder auch nicht –) Zustand von $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\varsigma$ und $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ befinden wie vor der Vorstellung. Das heißt jedoch nicht, dass sich die Zuschauer nicht etwa in Hinsicht auf ihre Gewohnheiten oder ihre Handlungsmatrix (bis zu einem gewissen geringen Grad) verändert haben können, sondern lediglich, dass der durch die Darstellung der tragischen Dichtung erzeugte $\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\omicron\varsigma$ und $\phi\acute{o}\beta\omicron\varsigma$ wieder auf ein gewisses Maß rückgeführt wurde.

9.4. Die Katharsis-Deutung Jankos und Schmitts

Mit der Untersuchung des *Tractatus Coislinianus*, insbesondere durch Richard Janko, wurde die Katharsis-Debatte neu entfacht. Die Interpretationen des *Tractatus* führten dazu, dass zahlreiche Altphilologen die Katharsis wieder als wichtigsten Wirkkomplex der Tragödie anzusehen begannen. Interessant ist, dass Janko im Zuge der einsetzenden „Neu“deutung Bernays vorwirft, dass er Katharsis zu einem zufälligen Nebenprodukt degradiert habe:

His view makes catharsis an accidental by-product of tragedy, rather than something essential to its nature, as Aristotle implies by including it in his definition of tragedy (*Poetics* 49b27). According to Bernays' theory the best audience for a tragedy, in terms of its emotional effect, would surely be an audience of people who are emotionally disturbed and unbalanced. [...] The *Poetics* assumes normal audiences in normal emotional states, and nowhere suggests that we go to the theatre for the same reason that we visit the doctor. Moreover, Bernays assumes that the emotions are inherently undesirable, just as Plato thought; but we shall see below that Aristotle did not regard them as necessarily undesirable in themselves. (Aristotle (Janko) 1987: xvii)

²⁶³ Vielleicht wird die Tragödie am Ende gar als „bloße“ Mimesis erkannt, und das beruhigt sogleich die erzeugten „tragischen Empfindungen“. Was dagegen spricht, ist allerdings die Ehrfurcht, die Aristoteles der $\pi\omicron\iota\eta\sigma\iota\varsigma$ gegenüber bezeugt, wenn er sie über die Historie setzt. (Cf. *Poetik* 1451 b 5-6)

Nun kann wirklich nicht davon gesprochen werden, dass Katharsis für Bernays' Tragödiendeutung bzw. ihre Stellung im Wirkprozess der Tragödie eine untergeordnete Rolle gehabt hätte. Sie war ja für ihn geradezu das notwendige Element, damit die Tragödie überhaupt in ihrer Aufgabe als Tragödie funktionieren konnte. Die herausragende Rolle der Katharsis bezeugt sich in Folge auch bei jenen, die sich durch Bernays' Theorie direkt oder indirekt beeinflussen ließen, insbesondere bei Freiherr von Berger und – folgt man Monika Meisters Konklusionen – sogar in Breuer und Freud. Erst Schadewaldt unternahm zaghafte Versuche die Bedeutung der Katharsis als Wirkung der Tragödie im Vergleich mit ἔλεος und φόβος niedriger einzustufen. In Übrigen ist die Argumentation, dass die Katharsis von essentieller Bedeutung für das Wesen der Tragödie sein müsse, weil sie im sogenannten Tragödien-Satz stehe, nicht schlüssig. Damit soll nicht geleugnet sein, dass Aristoteles nicht gerade in diesem Satz in eminenter Weise die konstitutiven Elemente einer gelungenen Tragödie zusammenfasst, und auch nicht, dass die Formulierung mit ἐστὶν auf eine definitorische Absicht abstelle, jedoch bleibt zu bedenken, dass gerade der letzte Gliedsatz nicht mehr von diesem definitorischen ἐστὶν, sondern von einem Partizip abhängt, es also möglich scheint, dass die Katharsis gar nicht mehr direkt zu den primär-konstitutiven Momenten einer gelungenen Tragödie gehört. Was den Rest von Jankos Beanstandung gegenüber der Deutung Bernays' anbetrifft, so hat er, bis auf die unzutreffende Feststellung, dass Bernays Aristoteles (und auch Platon) zugeschrieben hätte, alle Emotionen allgemein für schlecht zu halten, Recht.

Die Begründung Jankos, weshalb die Katharsis ein essentieller und nicht bloß akzidenteller Teil der Tragödie sein soll, beruht darauf, dass *μᾶλλον ὄν*²⁶⁴ das Gegenteil der Katharsis sein soll. Da Aristoteles das *μᾶλλον* aber nun einmal ablehnt, müsse er die Katharsis umgekehrt begrüßen, so die Argumentation Jankos.²⁶⁵

Zum Nutzen der Dichtung und insbesondere der Tragödie führt Janko aus:

poetry offers an obvious way in which we can learn [...] [emotional; R.G.] responses without the hazardous process of undergoing in actuality the experiences represented in poetry. By responding emotionally to the representation, we can learn to develop the correct emotional responses. Aristotle says precisely this about music [meant is μουσική; R.G.], *in which he includes poetry*, at *Politics* VIII 5.1340a14-25 [...] Thus poetry undoubtedly has an educative and moral function, that is, it helps to form character. This may seem to have little to do with catharsis, but the later writers indicate that it did. (Aristotle (Janko) 1987: xviii)

Damit sind für die neueren Katharsis-Interpretationen, die neben den emotionalen vor allem die kognitiven Implikationen der Katharsis untersuchen und hervorheben, und dabei auf die

²⁶⁴ Cf. Poetik 1452 b 36 sowie 1453 b 39 und 1454 a 4.

²⁶⁵ Cf. Aristotle (Janko) 1987: xvii-xviii.

den aristotelischen Schriften zugrundeliegende Gefühlstheorie rekurren, die von einer Interaktion von Wahrnehmen, Denken und Fühlen ausgeht, die Weichen gestellt. In verschiedenen Spielarten findet sich dieser Neuanatz in den in dieser Arbeit zu Rate gezogenen altphilologischen Schriften besonders in Janko, Fuhrmann²⁶⁶ und Schmitt. Für Janko ist die Tragödie ein weites Feld von Simulationen, in dem es v. a. darum geht ἔλεος und φόβος, aber auch andere Gähle, in ihrem Nutzen und ihrem Schaden kennen zu lernen und ihnen gegenüber das korrekte Verhalten erproben zu können, ohne sich dabei den Wagnissen, die mit Fehlern in der außerdichterischen bzw. nicht-mimetischen Realität verbunden sein können, aussetzen zu müssen. Die Tragödie soll auf solche Weise der Charakterformung dienen, indem sie zur Entwicklung richtiger emotionaler Reaktionen beiträgt, also erzieherisch und moralisch wirkt. Dagegen wäre angesichts der zitierten *Politik*-Stelle²⁶⁷ nichts einzuwenden, außer dass es sich dabei um die Beschreibung eines idealen Effekts von Dichtung handelt, der sich bei Weitem nicht bei allen Zuschauern einstellt, sondern wesentlich von denen in die Aufführung bereits mitgebrachter, jeweiligen emotionaler und charakterlicher Güte abhängt. Zudem ist noch kein Konnex mit der Katharsis hergestellt, zumal die *Politik*-Stelle dazu übergeht von Mimesis bzw. μιμουσικὴ ἢ im Allgemeinen zu sprechen, und Katharsis keineswegs jeglicher μουσικὴ zukommt, wie sich aus der Einteilung in die drei Arten von μέλη ergibt. Es geht in der *Politik*-Stelle einfach darum, dass die μουσικὴ dabei helfen kann, zu lernen sich an edlen Handlungen zu erfreuen und schlechte zu verabscheuen. Dies passiert nicht (erst) in einer Katharsis, sondern potentiell die ganze Aufführung über. Um die Katharsis in diesen erzieherischen und moralischen Prozess einzuschleusen, zieht Janko den von ihm selbst konjizierten und ergänzten Text aus Herculaneum heran, bei dem es sich um Fragmente der verlorenen aristotelischen, exoterischen Abhandlung *Über die Dichter* handeln soll.

The remarkable new text about catharsis from Herculaneum states ‚poetry is useful with regard to virtue, *purifying*, as we said, the [related] part [of the soul]’ (*On Poets* frag. *4.7: my italics). This text even indicates that catharsis applies no less to errors in the intellectual virtue of practical intelligence, than to errors of character and emotion, like excessive fear: poetry contributes to virtue as a whole, which in Aristotle’s moral theory depends on both intellect and character. Catharsis and the mean in terms of the emotions are also linked by Iamblichus and the *Tractatus Coislinianus*. Unfortunately Aristotle himself never states this clearly in his surviving works (Aristotle (Janko) 1987: xviii-xix).

²⁶⁶ „Die Aufnahme einer Tragödie fordert den ganzen Menschen mit allen seinen Fähigkeiten: Das Verständnis der Handlung ist Bedingung für die moralischen Urteile, und die moralischen Urteile sind wiederum Bedingung für jegliche affektische Beteiligung.“ (Fuhrmann 1992: 110)

²⁶⁷ Cf. Pol. 1340 a 10-28.

Schon die Ankündigung, dass es sich um einen Text, der sich mit der gesuchten Art von Katharsis beschäftigt, handeln würde, ist angesichts der Tatsache, dass die darin vorkommenden Bemerkungen zur Katharsis sehr rar, in ihrem Kontext unsicher sind und der Text teils stark korrumpiert und voller Konjekturen ist – es wird sogar bspw. aus den erhaltenen Buchstaben „ka“ darauf geschlossen, dass dort „katharsis“ gestanden habe²⁶⁸ –, äußerst suggestiv. Vor allem erlaubt der Textzustand nicht, zu erschließen, ob es sich um die Katharsis der Tragödie handelt. Dass Dichtung einen Bezug zur ἀρετή hat und dass es dichterische Erzeugnisse gibt, die als kathartisch zu bezeichnen sind, ist im Vergleich mit der *Politik* keine Neuigkeit. Aus einem solchen Text herauslesen zu wollen, dass Aristoteles gesagt haben soll, dass nicht die Tragödie, sondern genauer noch die Katharsis mit praktischer Intelligenz und Charakterfehlern zu tun habe, ist unseriös, wenn man daran geht den Text ohne die Ergänzungen zu lesen.²⁶⁹ Hingegen bestätigt der Text einmal mehr – wie schon die *Poetik* selbst – dass es sich um eine Katharsis des ἔλεος u.ä. handelt²⁷⁰, was die Übersetzung von Katharsis mit „Rückführung in den früheren/eigentlichen Zustand“, wo nicht verifiziert, so ihr doch zumindest nicht widerspricht. Wie nach ihm Schmitt so zitiert auch Janko Jamblich und den *Tractatus Coislinianus*, gesteht aber doch ein, dass Aristoteles selbst nirgend und niemals selbst klar die Schlussfolgerungen ausgesprochen habe, zu denen Janko gelangt. Die von Janko angesprochene „ethische Simulationsfunktion“ der und das Lernen an der Dichtung ist tatsächlich eine der potentiellen Funktionen von Dichtung, hat jedoch den überlieferten Schriften zu Folge nichts mit der Katharsis zu tun. Auch der vielzitierte Kommentar des Jamblich enthält Aussagen, die keineswegs mit Sicherheit auf eine Katharsis-Theorie des Aristoteles rückverweisen.

Janko kommt in seiner Katharsis-Interpretation den Prinzipien Lessings ziemlich nahe, wenn er davon überzeugt ist, dass die Tragödie die Gefühle so präparieren könne, dass sie sich letzten Endes in der (tugendhaften) Mitte befänden. Laut Janko besteht sowohl die Katharsis der kathartischen Lieder als auch jene der Tragödie in einem homöopathischen Vorgang²⁷¹: „both work on the emotions by arousing the emotions, just as we treat a fever by piling on blankets.“ (Aristotle (Janko) 1987: xix) Im auf die Neufunde gestützten Rückgriff auf eine moralische Deutung der Katharsis hatte Janko das Ziel vor Augen, der Katharsis-Interpretation Bernays' *summa summarum* eine argumentativ kohärentere Alternative gegenüber zu stellen. Dadurch, dass Janko jedoch alle und nicht nur einen Teil der Zuschauer – bei Bernays die emotional Instabilen – an der Katharsis partizipieren lassen möchte, ergeben sich neue Problemfelder, mit denen sich in Folge auch Schmitt (ohne überzeugenden Erfolg) befassen musste. Warum nämlich gehen nicht alle Zuschauer,

²⁶⁸ Cf. Aristotle (Janko) 1987: 61, Frag. *4.4.

²⁶⁹ Cf. Aristotle (Janko) 1987: 61, Frag. *4.3, *4.4 und *4.7.

²⁷⁰ Cf. Aristotle (Janko) 1987: 61, Frag. *4.3.

²⁷¹ „tragedy reduces these emotions [scil. pity and terror; R.G.] so that they are no longer excessive and divergent from the mean, but in due proportion and in accord with it [...] Both kinds [scil. within the cathartic songs of the *Politics* as well as within tragedy; R.G.] of catharsis are homeopathic“ (Aristotle (Janko) 1987: xix).

sondern empirisch gesehen kaum welche als emotional, kognitiv oder charakterlich bessere Menschen aus dem Theater zurück in den Alltag? Richtig, Bernays hatte keine Brücke geschlagen zwischen den in der Tragödie durch die Handlungen und deren Bewertung hervorgerufenen Gefühlen und dem Charakter des Rezipienten, was er eigentlich hätte tun müssen, wo er doch v. a. aus der *Politik* heraus argumentierte.²⁷² – Das heißt jedoch nicht, wie Janko bemängelt, dass Katharsis für ihn kein integraler Bestandteil der Dichtung gewesen wäre. – Janko und Schmitt schlagen diese Brücke, stehen jedoch vor dem Paradox, dass viele oder sogar die meisten Zuschauer sich (wenn überhaupt) nur während der Tragödie kognitiv mit der Beziehung zwischen Handlungen und Charakteren auseinandersetzen, nach dem Theaterabend aber keineswegs durch die Katharsis geläutert künftige Situationen anders bzw. angemessener meistern würden als ohne den Theaterbesuch.

Vorbildlich an Janko ist, dass er genau illustriert, was er meint, dass die gesuchte poetische Katharsis sei:

Taking tragedy as an example, the cathartic process works as follows. By representing pitiable, terrifying and other painful events, tragedy arouses pity, terror and other painful emotions in the audience, for each according to his own emotional capacity, and so stimulates these emotions as to relieve them by giving them moderate and harmless exercise, thereby bringing the audience nearer to the mean in their emotional responses, and so nearer to virtue in their characters; and with this relief comes pleasure. (Aristotle (Janko) 1987: xix-xx)

Janko bleibt trotz redlicher Anstrengungen bestimmte Erklärungen schuldig. Etwa warum und wie die Tragödie es vermag, jedermann nach seinem jeweiligen emotionalen Vermögen zu adressieren, wie genau es funktioniert, dass der ἔλεος und der φόβος der „harten Realität“ durch die durch die Simulationen der Tragödie erregten mimetischen bzw. künstlichen ἔλεος und φόβος ins richtige Maß gebracht werden, und dort über eine längere Zeit hinweg bleiben. Die Zuschauer sollen scheinbar im Trainingslager „Theater“ lernen, wie sie sich richtig verhalten sollten, wenn das in der Tragödie Dargestellte wirklich wäre. Janko macht leider nicht so explizit wie Schmitt klar, ob die Zuschauer sich dabei eine tugendhafte Einstellung gegenüber φοβεῶν ὄν und ἐλειπνόν oder aber gegenüber derjenigen Charakterdisposition, die die gescheiterte Handlung verursachte, erringen (sollten) – von angewöhnen kann keine Rede sein, da Tragödien zu selten aufgeführt wurden, damit sie gewohnheitsbildend hätten sein können. – Schmitt macht klar, dass es bei der Tragödienrezeption u. a. um das Erziehen zu einem richtigen Empfinden von ἔλεος und

²⁷² „The above interpretation seems superior to Bernays’, because it accords better with Aristotle’s view of the emotions and their relation to character; it shows how catharsis is an integral part of poetry, as a representation of actions which arouse the emotions; and it explains how catharsis can benefit everyone, not just people who are emotionally unstable.“ (Aristotle (Janko) 1987: xix)

φόβος geht und umgekehrt darum, sich von einem falschen Empfinden derselbigen zu entfernen.

Das Mitverfolgen des tragischen Scheiterns einer Handlung führt zu Mitleid und Furcht, und zwar zu einer richtigen, dem Gegenstand und seiner Bedeutung angemessenen Empfindung von Mitleid und Furcht. Dadurch dass die Tragödie dazu erzieht, Mitleid und Furcht in einer dem Gegenstand und seiner Bedeutung angemessenen Weise zu empfinden, bewirkt sie eine Katharsis, eine Reinigung dieser Gefühle (sc. von fehlgeleiteten, unkultivierten Formen der Empfindung dieser Gefühle). (Schmitt 2009: 9)

Das Neue an Schmitt, das bereits in Janko angelegt ist, ist die beinahe Ineinssetzung bzw. die intrinsische organische Verquickung von Tragödie und Katharsis, die bei ihm *de facto* geschieht. Die Katharsis ist nicht mehr ein physiologisches Ereignis, das lediglich am Ende einer Tragödie stünde, sondern soll das mehr oder weniger kontinuierlich die ganze Tragödie hindurch wirkende und über sie hinauswirkende Resultat des richtigen Nachvollziehens der tragischen Handlung sein.²⁷³ Durch dieses richtige Nachvollziehen²⁷⁴ bildet sich der Zuschauer weiter, wird zu jemandem, der kultivierter und angemessener empfindet und daher in gewissen Situationen korrekter reagiert. Schmitt deutet die Katharsis wieder in einem gewissen Sinne ethisch, wobei es ihm vornehmlich um eine Ethik der richtigen Gefühle und nicht unbedingt zugleich auch einer Ethik der rechten Handlungen geht, die aus dem Mitvollzug der tragischen Handlung erwachsen sollen. Schmitt spricht davon, dass die Tragödie die Zuschauer in einem gewissen Sinne erzieht. Es sei Aristoteles in der Tragödie um das richtige Einschätzen und Handhaben (Streben/Meiden)²⁷⁵ des φοβερόν und des ἐλαεινόν gegangen bzw. um die Empfindungen (richtiger/falscher ἔλεος und φόβος) gegenüber diesen beiden.²⁷⁶ Die Katharsis sei die „Steigerung des Anteils der Rationalität in den Gefühlen“ (Aristoteles (Schmitt) 2008: 342) ἔλεος und φόβος. Die Tragödie selbst wird also für Schmitt jenes sein, dass diese Steigerung der Rationalität im Fühlen ermöglicht.

²⁷³ Tatsächlich ist der Unterschied zwischen der Tragödie und ihrer Katharsis bei Schmitt verschwindend gering. Die Katharsis hat gewissermaßen schon potenziell die ganze Tragödie über statt, wirkt aber zugleich auch über diese hinaus. Man könnte vielleicht sagen, dass bei Schmitt die Tragödie die Aufgabe habe, die Voraussetzungen – bestimmt gestalteter tragischer μῦθος etc. – beizustellen, damit sich die Katharsis bestmöglich verwirklichen kann.

²⁷⁴ „Gemeint ist damit [...] nicht, dass man seine Gefühle bewusst oder reflektiert kontrolliert und steuert; gemeint ist, dass man beim Miterleben der Handlung auf die richtigen Unterschiede achtet.“ (Schmitt 2009: 25)

²⁷⁵ „Erkenntnis, begleitende Lust oder Unlust und Streben oder Meiden sind aber genau die Akte, die nach Aristoteles ein *páthos*, ein Gefühl konstituieren.“ (Schmitt 2009: 11)

²⁷⁶ Cf. in Analogie Schmitts Ausführungen zum Lächerlichen in Schmitt 2009: 11.

Schmitt stützt sich in seiner Argumentation nicht zuletzt auf den *Tractatus Coislinianus* und auf Jamblich, obgleich bereits Janko zugegeben hat, dass dieser sich nicht explizit auf Aristoteles bezieht.²⁷⁷

Der neuplatonische Philosoph Jamblich sagt *De mysteriis* I, 11: ‚In der Komödie und der Tragödie entwickeln wir beim Betrachten fremder Gefühle angemessene Gefühle, bringen sie in ein richtigeres Maß und reinigen sie.‘ Im Sinn dieser Auslegung spricht auch der *Tractatus Coislinianus* von einer Symmetrie, einem richtigen Maß bei den Gefühlen (der Furcht, des Mitleids, des sich Ergötzens und Lachens), das durch die in Tragödie oder Komödie erfahrene Katharsis hergestellt werde. (Schmitt 2009: 11)

Lässt man die zahlreichen Interpolationen weg und konzentriert sich auf den gesicherten Textbestand, so ergibt eine Durchsicht des *Tractatus Coislinianus*, dass er im Prinzip nichts zur Katharsis-Debatte beitragen kann, was nicht schon ohne ihn erwogen worden wäre. Interessant ist lediglich der Satz, dass die Tragödie die seelischen Empfindungen der Furcht mittels Mitleid und Schrecken reduziert.²⁷⁸ Mit dem für wichtig genommenen Satz, dass die Tragödie auf die Erzeugung eines angemessenen Maßes von Furcht abziele²⁷⁹, muss nicht zwangsweise ein Bezug zum Zuschauer intendiert gewesen sein, sondern kann genauso gut darauf hingewiesen worden sein, dass die Tragödie nicht über *deῖ ὄβος* hinaus schießen und Richtung Darstellung von nur noch als grauenhaft zu Bezeichnendem tendieren dürfe. Von der Katharsis war in beiden Fällen nicht explizit die Rede, auch wenn nicht unwahrscheinlich ist, dass zumindest der erste Satz auf sie Bezug nimmt. Selbst wenn man den *Tractatus* auf die Katharsis bezieht, ist nicht gesagt, dass er nicht davon spricht, dass durch die Katharsis am Ende der Tragödie *φόβος* und dergleichen wieder in ein eigentliches Maß rückgeführt werden. Eine ethische Implikation ist zumindest nicht evident. Schmitt dient der *Tractatus* trotzdem dafür, auszuklügeln, wie die für den Charakter und den Habitus des Zuschauers relevante Katharsis genauerhin funktioniert haben wird. Dabei entwickelt er eine nirgends in der Antike sich findende Beschreibung der Eigenschaften und (ins Theater) mitgebrachten Grundvoraussetzungen des (aristotelischen) Zuschauers:

Allen diesen Fixierungen [scil. jenen der Protagonisten der Tragödien; R.G.] gegenüber hat der Zuschauer eine weitere, richtigere Perspektive: Er sieht, was seine Helden wirklich fürchten sollten, und empfindet Mitleid mit dem Unglück, das sie wirklich trifft, nicht mit dem, das sie sich einbilden. Seine Furcht und sein Mitleid beziehen sich also auf das, was wirklich zum

²⁷⁷ „Although he does not name Aristotle, the concepts and wording used are so similar that Jamblichus’ dependence on him is generally accepted.“ (Aristotle (Janko) 1987: 186)

²⁷⁸ Cf. Aristotle (Janko) 1987: 48.

²⁷⁹ Cf. Aristotle (Janko) 1987: 48 und 52.

Scheitern einer Handlung führt. Die Tragödie verschafft ihm so nicht durch moralische Belehrung, sondern dadurch, dass er die Gründe des Scheiterns eines Handelns in konkretem Miterleben begreift, eine Steigerung der Erkenntnisqualität seiner Gefühle. Er empfindet Furcht und Mitleid, und das heißt auch, er empfindet die Gefühle, die ihn selbst vor dem Scheitern des Handelns bewahren, dort, wo es angemessen ist, in der Weise, wie es angemessen ist, usw. Von dem Konzept her, wie es Aristoteles bei seiner Theorie der Gefühle verfolgt hat, ist diese Steigerung des Anteils der Rationalität in den Gefühlen selbst eigentlich das Einzige, was man als eine *Katharsis* von Mitleid und Furcht in seinem Sinn verstehen kann. (Aristoteles (Schmitt) 2008: 342)

Wenn jeder Zuschauer so „eine weitere, richtigere Perspektive“ haben würde, müsste es nur noch tugendhafte und emotional herausragende Bürger geben. Schmitt jedoch sagt richtigerweise nicht, dass Erkennen gleich Handeln sei. Zudem betont er, dass Aristoteles seine Bemerkungen in Bezug auf sehr idealisierte Zuschauer geschrieben habe. Ob dies den Tatsachen entspricht oder nicht, lässt sich nicht feststellen. Man wird einwenden können, dass das nicht unbedingt nach dem Empiriker Aristoteles klingt, der bei der Formulierung seiner Theorien immer auch darauf geachtet hat, was die Mehrheit der gewöhnlichen Leute zu etwas sagt bzw. wie sie reagiert und denkt. Es kann Zuschauer gegeben haben, die eine solche Perspektive tatsächlich hatten, aber das war wohl ein geringer Teil der Zuschauer. Bezüglich etwaiger ethischer Implikationen sei noch einmal daran erinnert, dass Aristoteles die Tragödie nie mit den ἠθικὰ μέλη in Verbindung gebracht hat. Aristoteles mag beobachtet haben, dass die Tragödie relativ wenig ethische Konsequenzen hatte bzw. keinen bleibenden Eindruck auf die Gefühle ἔλεος und φόβος machte.

Dass ein Zuschauer diese Gefühle empfindet, hängt konsequenterweise von der Bedingung ab, dass er das Furcht und Mitleid Erregende in der Handlung selbst erfasst. [...] Aristoteles denkt also nicht an irgendeine mögliche emotionale Wirkung auf den Zuschauer, die empirisch nicht kalkulierbar ist [...] Er denkt vielmehr an Gefühle, die entstehen, wenn das Handeln auf der Bühne richtig verstanden und angemessen mitempfunden wird. Ob dies bei allen, wenigen oder gar keinen Zuschauern einer bestimmten Aufführung der Fall ist, spielt keine Rolle. Diese mögliche ‚Fernwirkung‘ auf irgendwelche Zuschauer passt, wie Goethe (*Nachlese zu Aristoteles' ‚Poetik‘*, S. 171) mit sicherem Urteil festgestellt hat, nicht zu dem ganz und gar auf das tragische Handeln gerichteten Konzept des Aristoteles. Entscheidend ist, dass immer dann, wenn jemand ein tragisches Scheitern richtig begreift, eben diese Gefühle entstehen werden. So wie die Wahrheit einer Erkenntnis grundsätzlich daran beurteilt wird, dass sie ihrem Gegenstand entspricht, so sind Mitleid und Furcht die Kriterien dafür, dass die Reaktion des Zuschauers ihrem Gegenstand, dem tragischen Handeln, gemäß ist. Der Maßstab dafür, dass das *Werk* einer Tragödie erfüllt ist, ist also tatsächlich der Handlungsverlauf auf der Bühne selbst. (Aristoteles (Schmitt) 2008: 477-478)

Falls Janko und Schmitt Recht haben, dass die Tragödie bzw. deren Katharsis ein zutiefst affekterzieherisches Moment in sich bergen, warum zählen sie dann nicht zu den ἠθικά μέλη, sondern sind – wenn man denn die Tragödie schon mit φῆν ἔλη in der *Politik* vergleichen möchte – in Etlichem den scheinbar für die Erholung zuständigen bzw. mit dem *enthousiasmos* in Beziehung gebrachten καθαρκά μέλη vergleichbar? Es sei noch einmal nachdrücklich darauf verwiesen, dass ein Analogiesetzen der *Politik*-Passagen zum Tragödiensatz höchst problematisch ist, da im einen Fall die Katharsis mit μέλη, also mit Musik zu tun hat, sich aus der Musik ergibt, während Aristoteles bezüglich der Tragödie explizit feststellt, dass sie ihre Wirkung und ihre Konsequenzen – auch die Katharsis! – aus dem bloßen μῦθος heraus bewerkstelligen können muss, also ohne Musik. Ergo hat sie so gesehen, mit μέλη, die eine Katharsis erzeugen, gar nichts zu tun gehabt. Eine weitere Divergenz zu zwei maßgeblichen *Politik*-Stellen ist, dass das ὄσπερ (1342 a 10) bzw. das τινα (1342 a 14) in der *Poetik* weggelassen wurden: In der *Poetik* handelt es sich also nicht mehr um eine „als ob“-Katharsis, sondern um eine tatsächliche. Auch dies mag eine direkte Applikation der *Politik*-Stellen problematisch machen.

Womit man mit Janko und Schmitt mit Recht einer Meinung sein kann, ist, dass sie den *genitivus separativus* endgültig zu Gunsten des *genitivus obiectivus* ablehnen. Das ins Gleichgewicht Bringen der Affekte könnte im Übrigen gar nicht bei Anwendung des *genitivus separativus* erfolgen, sondern nur bei jener des *genitivus obiectivus*: Die Zuschauer werden ins frühere/eigentliche Gleichgewicht „entlassen“. Sammelt man zudem Jankos und Schmitts Argumente und antiken Belegstellen (auch wenn der *Tractatus Coislinianus*, Jamblich, Proklos und Olympiodor nicht so ergiebig sind, wie manch ein Forscher glauben machen wollte, und sie sich nicht auf die Katharsis der *Poetik*, ja teils gar nicht dezidiert auf Aristoteles beziehen), so ist zudem nicht unwahrscheinlich, dass die – in dieser Arbeit als Übersetzung anempfohlene – Rückführung in den früheren/eigentlichen Zustand homöopathisch erfolgt²⁸⁰, dass es also scheinbar wirklich ἔλεος und φόβος sind, die dafür verantwortlich zeichnen, dass ihnen gleiche und ähnliche Empfindungen am Ende der Tragödie wieder rückgeführt werden. Die in dieser Arbeit vorgeschlagene Übersetzung von δι' ἐλέου καὶ φόβου in Anbindung an μίμησις übt sich jedoch bewusst in ἐποχή und lässt sowohl für eine Deutung der Katharsis als (Ergebnis eines) homöopathischen Prozess(es), als auch für einen alternativen anderen Vorgang den notwendigen Spielraum.

Abschließend sei gesagt, dass Janko in seiner Abhandlung ehrlicherweise eingesteht, auf welch wackeligen Beinen eine Katharsis-Deutung wie die seine im Prinzip steht:

It must be stressed that this reconstruction of Aristotle's theory of catharsis is, and seems likely to remain, highly controversial. His incidental remarks in the *Politics*, and the scattered

²⁸⁰ Janko formuliert etwas unglücklich, dass die Katharsis selbst homöopathisch wäre. (Cf. Aristotle (Janko) 1987: 186) Es kann natürlich nur der der Katharsis vorangehende bzw. zugrundeliegende Prozess sein, der homöopathisch vor sich geht.

statements of later writers, are a poor substitute for a full account of his own.“ (Aristotle (Janko) 1987: xix-xx)

An den Katharsis-Theorien von Janko und Schmitt fällt auf, dass sie Burckhard Garbes Verdienst, nämlich systematisch gezeigt zu haben, dass ἔλεος und φόβος die hauptsächliche Aufgabe und Wirkung der Tragödie sind, und die Katharsis einen damit (aus der Sicht des Aristoteles der *Poetik*) verglichen weit geringeren Stellenwert in der Konzeption der Tragödie hat, ignoriert und buchstäblich auf den Kopf gestellt haben. So sieht Janko etwa dezidiert die Katharsis als Endzweck der Tragödie an, und ἔλεος und φόβος als bloße Mittel dazu.²⁸¹

Welche Katharsis-Deutung Aristoteles am gerechtesten wird, bleibt weiterhin dahingestellt. „Die Diskussion geht inzwischen weiter.“ (Gründer 1968: 528)

²⁸¹ „But the arousal of these emotions is the means to a further END, catharsis.“ (Aristotle (Janko) 1987: 83)

Bibliografie

Werktitel im Fließtext wurden kursiv gesetzt und nicht abgekürzt, hingegen in Klammern zur Quellenangabe nach Zitaten nicht kursiv gesetzt und gegebenenfalls abgekürzt.

Primärliteratur

Aristoteles: *Metaphysik. Erster Halbband: Bücher I (A) – VI (E)*, Griechisch-Deutsch, Hermann Bonitz (übers.), Horst Seidl (komm.), Hamburg: Felix Meiner, 1989³ [Met.]

Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Ursula Wolf (übers. u. hrsg.), rowohlt's enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2006 [EN]

Aristotle: *Poetics I with The Tractatus Coislinianus. A Hypothetical Reconstruction of Poetics II. The Fragments of the On Poets*, Richard Janko (übers. u. erl.), Indianapolis, Cambridge: Hackett Publishing, 1987

Aristoteles: *Poetik*, Griechisch / Deutsch, Manfred Fuhrmann (übers. u. hrsg.), Stuttgart: Reclam, 1994

Aristoteles: *Poetik*, Arbogast Schmitt (übers. u. erl.), Berlin: Akademie Verlag, 2008

Aristotelis Politica, William D. Ross (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1980 [Pol.]

Aristoteles: *Politik. Schriften zur Staatstheorie*, Franz F. Schwarz (übers. u. hrsg.), Stuttgart: Reclam, 1989

Aristotelis Ars rhetorica, William D. Ross (ed.), Oxford: Clarendon Press, 1959

Aristoteles: *Rhetorik*, 2. Halbband, Christof Rapp (übers. u. erl.), Darmstadt: WBG, 2002

Aristoteles: *Rhetorik*, Gernot Krapinger (übers. u. hrsg.), Stuttgart: Reclam, 2007 [Rhet.]

Horatius Flaccus, Quintus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, Lateinisch / Deutsch, Eckart Schäfer (übers. u. hrsg.), Stuttgart: Reclam, 1997

Platon: *Laches* in: *Sämtliche Werke I*, Griechisch und Deutsch, Friedrich Schleiermacher (übers.), Insel taschenbuch 1401, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1991

Platon: *Nomoi* in: *Sämtliche Werke IX*, Griechisch und Deutsch, Franz Susemihl (übers.), Insel taschenbuch 1409, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1991

Platon: *Politeia* in: *Sämtliche Werke V*, Griechisch und Deutsch, Friedrich Schleiermacher (übers.), Insel taschenbuch 1405, Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1991

Sekundärliteratur

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: ESV, 2008⁴

Benjamin, Walter: „Was ist das epische Theater?“ in: *Wahlverwandtschaften. Aufsätze und Reflexionen über deutschsprachige Literatur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007 (373-392)

Bernays, Jacob: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau: Eduard Trewendt, 1857

Boeckmann, Klaus-Börge: „Der Mensch als Sprachwesen – das Gehirn als Sprachorgan“ in: *Fremdsprache Deutsch*, Heft 38, 2008 (5-11)

Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater I. 1918-1933*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963

Büttner, Stefan: „Psychologie und Poetik bei Platon. Argumente für die Einheit der Platonischen Dichtungstheorie“ in: *Antike und Abendland* 47, 2001 (41-65)

Büttner, Stefan: „Literatur und Mimesis bei Platon“ in: Jörg Schönert und Ulrike Zeuch (hrsg.): *Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Berlin: Walter de Gruyter, 2004 (31-63)

Canaris, Johanna: *Mythos Tragödie. Zur Aktualität und Geschichte einer theatralen Wirkungsweise*, Bielefeld: transcript, 2012

Fischer-Lichte, Erika: „Entgrenzungen des Körpers. Über das Verhältnis von Wirkungsästhetik und Körpertheorie“ in: *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*, Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (hrsg.), Tübingen: Attempto, 2000 (19-34)

Fischer-Lichte, Erika: „Verkörperung / Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie“ in dies. (hrsg.): *Verkörperung*, Tübingen, Basel: Francke, 2001 (11-27)

Fischer-Lichte, Erika / Dreyer, Matthias: „Antike Tragödie heute“ in: *Antike Tragödie heute, Vorträge und Materialien zum Antiken-Projekt des Deutschen Theaters*, Erika Fischer-Lichte und Matthias Dreyer (hrsg.), Leipzig: Henschel, 2007 (8-13)

Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen, Basel: A. Francke, 2010

Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld: transcript, 2012

Fleig, Anne: „Körper-Inszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis“ in: *Körper-Inszenierungen: Präsenz und kultureller Wandel*, Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (hrsg.), Tübingen: Attempto, 2000 (7-17)

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke. Nachtragsband. Texte aus den Jahren 1885 bis 1938*, Angela Richards und Ilse Grubrich-Simitis (hrsg.), Frankfurt am Main: Fischer, 1987

Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘: Eine Einführung*, Darmstadt: WBG, 1992²

Garbe, Burckhard: „Die Komposition der aristotelischen ‚Poetik‘ und der Begriff der ‚Katharsis‘“ in: *Euphorion* 74/1980 (312-332)

Girshausen, Theo: „Katharsis“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Erika Fischer-Lichte (hrsg.), Stuttgart u.a.: Metzler, 2005 (163-170)

Girshausen, Theo: „Mimesis“ in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Erika Fischer-Lichte (hrsg.), Stuttgart u.a.: Metzler, 2005 (201-208)

Gödde, Susanne: „Böcke, Satyrn, wilde Männer – Ursprungsmythen des antiken Theaters“ in: *Antike Tragödie heute*, Vorträge und Materialien zum Antiken-Projekt des Deutschen Theaters, Erika Fischer-Lichte und Matthias Dreyer (hrsg.), Leipzig: Henschel, 2007 (17-32)

Goethe, Johann Wolfgang von: *Nachlese zu Aristoteles‘ Poetik* (1827) in: ders.: *Werke. Band 12: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Herbert von Einem und Hans Joachim Schrimpf (komm.), München: DTV, 1998 (342-345 sowie Anmerkungen 714-717)

Gründer, Karlfried: „Jacob Bernays und der Streit um die Katharsis“ in: *Epirrhosis. Festgabe für Carl Schmitt*, Zweiter Teilband, Hans Barion u. a. (hrsg.), Berlin: Duncker & Humblot, 1968 (495-528)

Hug, Daniel: *Katharsis. Revision eines umstrittenen Konzepts*, London: Turnshare Ltd, 2004

Kommerell, Max: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1970⁴

Küchler, Verena: *Die zehnte Muse. Zeitgemäßes Kabarett: Form, Funktion und Wirkung einer Kommunikationsart*, Dissertation Univ. Wien, 1995

Lacan, Jacques: *Das Seminar, Buch VII (1959-1960). Die Ethik der Psychoanalyse*, Weinheim, Berlin: Quadriga, 1996

Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*, Gerhard Fricke (hrsg.), Leipzig: Reclam, 1955

Lucas, F. L.: *Tragedy. Serious Drama in relation to Aristotle’s Poetics*, London: The Hogarth Press, 1961

Meister, Monika: *Purgatorium – Katharsis – Subversion. Zur Geschichte einer Theorie des Theaters im 19. und 20. Jahrhundert*, Habilitation, Wien, 1991

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe 4*, Giorgio Colli und Mazzino Montinari (hrsg.), München: DTV, 1986 [KSB 4]

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie* in: *Kritische Studienausgabe 1*, Giorgio Colli und Mazzino Montinari (hrsg.), München: DTV, 2003⁶ [KSA 1]

Pfaller, Robert: *Die Illusion der anderen. Über das Lustprinzip in der Kultur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002

Pross, Caroline / Wildgruber, Gerald: „Mimik im Spiegel der Sprache“ in: *Verkörperung*, Erika Fischer-Lichte (hrsg.), Tübingen, Basel: Francke, 2001, (53-74)

Schechner, Richard: *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Susanne Winnacker (übers.), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1990

Schmitt, Arbogast: „Aristoteles' Theorie des Komischen und der Komödie“ in: *Per attentam Caesaris aurem: Satire – die unpolitische Gattung?*, Fritz Felgentreu u. a. (hrsg.), Tübingen: Gunter Narr, 2009 (1-26)

Seidensticker, Bernd: „Aristoteles und die griechische Tragödie“ in: *Die Mimesis und ihre Künste*, Gertrud Koch u. a. (hrsg.), München: Wilhelm Fink, 2010 (15-41)

Stark, Isolde: *Die hämische Muse. Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie*, Zetemata Heft 121, München: C. H. Beck, 2004

Stegemann, Bernd: „Tragödie der Kontingenz – Fünf Anmerkungen zu einem modernen Missverständnis“ in: *Antike Tragödie heute*, Vorträge und Materialien zum Antiken-Projekt des Deutschen Theaters, Erika Fischer-Lichte und Matthias Dreyer (hrsg.), Leipzig: Henschel, 2007 (95-107)

Thiele, Michael: *Negierte Katharsis. Platon – Aristoteles – Brecht*, Studia Philosophica et Historica Band 11, Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1991

Turk, Horst: *Wirkungsästhetik. Theorie und Interpretation der literarischen Wirkung*, München: edition text + kritik, 1976

Vöhler, Martin: „katharsis“ in: *Aristoteles-Lexikon*, Otfried Höffe (hrsg.), Stuttgart: Kröner, 2005 (304-306)

Warstat, Matthias: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Wilhelm Fink, 2011

Wilpert, Gero von: „Katharsis“ in: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart: Kröner, 1979⁶ (400)

Anhang

Abstract

Das Thema Katharsis ist seit der „Wiederentdeckung“ der aristotelischen *Poetik* und ihrer Bedeutung für eine Theorie der Dichtung, der Literatur allgemein, des Theaters und darüber hinaus auch des Films ein „heißes Eisen“, das alleine im deutschsprachigen Raum zu hunderten Abhandlungen von AltphilologInnen, LiteraturwissenschaftlerInnen, TheaterwissenschaftlerInnen sowie LiteratInnen und DramaturgInnen Anlass gab. Dass dieses „heiße Eisen“ von der Renaissance bis heute nicht ganz abgekühlt ist, beweist die noch rege Auseinandersetzung mit der Katharsis, sei es im direkten Bezug zu den aristotelischen Schriften oder in Versuchen sie als wirkungsästhetisches Moment des Theaters, aber auch anderer Kunstformen, weiterzudenken.²⁸²

Die untersuchten Schriften der zeitgenössischen Theater- und LiteraturwissenschaftlerInnen brachten zum Vorschein, dass sie sich neben Lessing, Goethe, Schiller und Brecht einerseits v. a. auf die Forschungsergebnisse der Altphilologen Jacob Bernays, Friedrich Nietzsche, Wolfgang Schadewaldt, Max Pohlenz und Hellmut Flashar zum Thema Katharsis stützen, andererseits aber, dass es ein Wechselverhältnis zwischen der altphilologischen und der theater- und literaturwissenschaftlichen Forschung gibt, das einer näheren Erforschung wert scheint. Ein wichtiges Glied in diesem Wechselverhältnis sind die frühen Schriften von Breuer und Freud und deren Rezeption im *Fin-de-Siècle*.

Katharsis wird fast immer mit einer Herstellung des seelischen Gleichgewichts der Zuschauer in Verbindung gebracht, wobei dies durch Erregung von ἔλεος und φόβος geschehen soll. Sowohl die theater- und literaturwissenschaftlichen als auch die (im letzten Kapitel genauer untersuchten) altphilologischen InterpretInnen deuteten τῶν τοιούτων παθημάτων fast ausschließlich als *genitivus separativus*, also im Sinne einer bei der Katharsis stattfindenden völligen Beseitigung von ἔλεος und φόβος, wobei Katharsis häufig mit „Entladung“ übersetzt wurde. Erst seit dem letzten Viertel des 20. Jahrhunderts wird, allerdings scheinbar fast ausschließlich in der Altphilologie und nicht auch in der Theater- und Literaturwissenschaft, wieder vermehrt zum *genitivus obiectivus*, der im deutschsprachigen Raum von Lessing bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts präferiert wurde, tendiert. Richard Janko und Arbogast Schmitt sind als Vertreter dieser Genetiv-Variante in

²⁸² Überspitzt betrachtet, zeichnet sich das 20. Jahrhundert in Bezug auf die Katharsis-Debatte tendenziell dadurch aus, dass wo „immer der Katharsisbegriff in den Avantgardediskursen des 20. Jahrhunderts auftauchte, [...] er sich [...] weitgehend losgelöst von strengen Aristoteles-Exegesen [zeigte]: Abgesehen von spezialisierten Philologen interessierte sich kaum jemand primär dafür, was der historische Aristoteles mit ‚Katharsis‘ gemeint haben könnte. Vielmehr avancierte der Begriff zu einer frei schwebenden ästhetischen Kategorie [...] Im Zuge dessen verlor die Philologie ihre Vormachtstellung in den Katharsisdebatten“ (Matthias Warstat: *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Wilhelm Fink, 2011, 34).

der vorliegenden Arbeit vertreten. Während sich bis dahin gegen Lessing die Überzeugung durchgesetzt hatte, dass das Drama nicht das Potential habe, zur moralischen Besserung beizutragen, betont Schmitt, dass es in der griechischen Antike doch einen nachhaltigen Effekt (im weitesten Sinne von Ethik) auf den Zuschauer gehabt habe, da Tragödie und Komödie eine Art Übungsplatz für den Umgang mit den eigenen Gefühlen, insbesondere für jene, die mit *έλεος* und *φόβος* bzw. mit dem Lächerlichen zu tun hatten, gewesen seien. Die Zuschauer erkennen die aus den Charakterdispositionen der dargestellten Figuren hervorgehenden Handlungen als richtig oder falsch, und dieses Erkennen erzeugt die der Tragödie und der Komödie je eigentümliche Lust.

Die vorliegende Arbeit zeigt, dass der Grund, weshalb Aristoteles die Tragödie nicht nur als szenische Repräsentation verstand, und damit im Zusammenhang der *ᾠσις* eine für das moderne theaterwissenschaftliche Verständnis ungewöhnlich untergeordnete Rolle zuschreibt, der ist, dass für ihn die Tragödie mit der szenischen Repräsentation gar nicht direkt zusammenhängen musste, weil ihn die Tragödie primär als Dichtung und nicht – wie die Theaterwissenschaftler – primär und prinzipiell als öffentliche Aufführung im Theater interessierte.

Bedauerlich ist, dass bezüglich der Klärung des Katharsis-Begriffes und der Wirkung der Tragödie, Theater- und LiteraturwissenschaftlerInnen, aber genauso auch Altphilologen, kaum die Tragödien der drei großen antiken Tragiker herangezogen haben. „Viel eher werden Parallelstellen – aus der Politik, der Philosophie, der Medizin und anderen literarischen Quellen – gesucht und die Grammatik der entscheidenden Passagen analysiert.“²⁸³

Im letzten Kapitel der Arbeit wird ein von mir ausgearbeiteter Übersetzungsvorschlag des Tragödien-Satzes und insbesondere des Begriffes Katharsis unterbreitet, und eine mit den aristotelischen Schriften zu vereinbarende, sich psychologische und medizinische Theorien und Ansätze des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts aussparende Deutung von Katharsis und von wesentlichen (Wirk)Aufgaben der antiken Tragödie unternommen.

²⁸³ Johanna Canaris: *Mythos Tragödie. Zur Aktualität und Geschichte einer theatralen Wirkungsweise*, Bielefeld: transcript, 2012, 23.

Curriculum Vitae

von

Mag. Mag. Rainer Guggenberger

geboren im Dezember 1978 in Tulln

Universitäre Ausbildung an der Universität Wien

03/2005-06/2010 **Diplomstudium Philosophie** am Institut für Philosophie

Mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden. Diplomarbeit über die *libri della famiglia* Leon Battista Albertis bei ao. Univ.-Prof. Dr. Richard Heinrich.

10/2007-03/2012 **Diplomstudium Romanistik Italienisch** am Institut für Romanistik

Mit ausgezeichnetem Erfolg bestanden. Zweitsprache Portugiesisch im Rahmen des universitären Curriculums. Im Oktober 2012 wurde das CELPE-BRAS-Zertifikat (Bewertung der brasilianischen Kommission: „Fortgeschritten“) an der Universität Salzburg erworben.

10/2007-Frühjahr 2013 **Diplomstudium Klassische Philologie Griechisch** am Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein

Seit 10/2010 **Doktoratsstudium der Philosophie (Dissertationsgebiet: Klassische Philologie)** am Institut für Klassische Philologie, Mittel- und Neulatein

Öffentliche Präsentation des Dissertationsvorhabens am 3. Oktober 2011 absolviert. Arbeitstitel der Dissertation: „Relevanz, Funktion und Modellhaftigkeit der homerischen *Ilias* und ihrer Protagonisten für die aristotelische *Rhetorik* und die aristotelischen *Ethiken*“.

Auslandsaufenthalte zu Studienzwecken:

September 2008 bis März 2009 Auslandssemester an der Università degli Studi di Firenze mit umfangreichen Forschungstätigkeiten am Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento

März bis Juli 2011 Auslandssemester an der Universidade Federal do Rio de Janeiro

Wissenschaftliche Veröffentlichungen

Monographie

Guggenberger, Rainer: *Untersuchung zur Moralphilosophie und Weltsicht Leon Battista Albertis*, Saarbrücken: VDM, 2011

Artikel

Guggenberger, Rainer: „Theologisch-ökonomische Erwägungen zum Tausch, mit besonderer Rücksicht auf die Opferpraxis und die Menschen-Götter-Beziehung in der *Ilias*. Ein Beitrag zur Suche nach den Wurzeln und (Vor)Bedingungen von Religion und Ökonomie“ in: *Religion und Kapitalismus*, Robert König (hrsg.), NY, Wien: Peter Lang, 2013 (Konferenzbeitrag)

Guggenberger, Rainer: „Die Bedeutung der Pause in der darstellenden Kunst und der Musik: Inszenierungen und Bedeutungen von Pausen in den Kabaretts Josef Haders und ihr Zusammenhang mit musikalischen Partituren“ in: *Theater und Theatralität in Wien und Neapel*, Johanna Borek und Juliane Zeiser (hrsg.), Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2013 (Konferenzbeitrag)

Guggenberger, Rainer: “Uma investigação sobre as semelhanças entre o estilo do romance e da *Ilíada* a partir de uma revisão crítica do *Realismo e a forma do romance* de Ian Watt”, in: *In Folio* Ed. 2 (2013)

Guggenberger, Rainer: „Die unbekannte artistische Seite des Antonio De Curtis: Versuch einer Rekonstruktion des Menschen- und Gesellschaftsbilds De Curtis‘ vermittels einer Analyse und Interpretation seiner sozialkritischen Gedichte“ in: *KOBUK* N° 9 (2012)

Vortragstätigkeit

Vortrag „Das Schauen und die Pausen als theatralische Mittel in den Kabaretts Josef Haders“ im Rahmen der internationalen Tagung „Theater und Theatralität in Wien und Neapel“ von 25.-26.5.2012 am Institut für Romanistik der Universität Wien

Vortrag „Theologisch-ökonomische Erwägungen zum Tausch und zur Verwandtschaft der Methode der Priester einer- und Händler andererseits ausgehend von der Funktion der Opfer und der Götter in der *Ilias*“ im Rahmen der Interdisziplinären Konferenz „Dem Kaiser, was Gottes ist? – Religion und Kapitalismus“ von 17.-19.11.2011 am Juridicum Wien