Die Erfahrung dramatischer Dichtung und die Ausarbeitung eines Konzepts von Fiktionalität im antiken Griechenland

Wolfgang Rösler

Ob es eine – europäische – Geschichte der Fiktionalität im Sinne eines als Einheit zu fassenden evolutionären Prozesses gibt, ist sehr zweifelhaft, ja unwahrscheinlich. Eine solche Geschichte müsste, nachdem sie einmal begonnen hätte, als Kontinuum, als wie immer gearteter Diskussions- oder mindestens Reflexionszusammenhang fassbar sein. Doch demonstriert allein schon der Umstand, dass Entdeckungen der Fiktionalität in der jüngeren Forschungsdiskussion für verschiedene, weit auseinanderliegende Zeiten in Antike, Mittelalter und Neuzeit angenommen worden sind,[1] im Grunde die Nichtigkeit einer solchen Erwartung. Vielmehr scheint es so zu sein, dass in verschiedenen Epochen und an verschiedenen Schauplätzen der Kulturgeschichte in bestimmten und dabei sehr unterschiedlichen Konstellationen jeweils eigenständig Fiktionalitätskonzepte hervorgebracht wurden. Da diese Konzepte im Fall der Antike und des Mittelalters keine stabile Geltung zu begründen vermochten, eröffnete sich in der Neuzeit die Möglichkeit abermaliger – und nunmehr nachhaltiger – Entdeckung bzw. Wiederentdeckung.[2]

Im antiken Griechenland hat sich zwischen der ersten Hälfte des 7. und der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. folgender Wandel in der Auffassung über den Status von Dichtung vollzogen, der sich zugleich als manifeste Entdeckung der Fiktionalität mit, wie in Verbindung mit Gorgias noch deutlich werden wird, er-

---

1 Auf diesen Sachverhalt wurde bereits in dem Problemaufriss „Ansätze zu einer Geschichte der Fiktionalität" zur Vorbereitung der Freiburger Tagung Bezug genommen, aus der der vorliegende Band entstanden ist. Vgl. Einleitung 7–18, hier besonders S. 7–9.

2 In diesem eingrenzenden Sinne habe ich seinerzeit meinem einschlägigen Aufsatz den Titel „Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike" gegeben (Wolfgang Rösler [1980] „Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike". *Poetica* 12. S. 283–319), der von Walter Haug, freilich ohne eingrenzenden Zusatz, für ein Kapitel seines Buches über Fiktion im Mittelalter (Walter Haug [2003] *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer. S. 128–144; vgl. auch S. 13 f.) übernommen wurde, worin er eine – erstmalige – Entdeckung der Fiktionalität im 12. Jahrhundert vertritt. Des aus einer Entdeckung der Fiktionalität bereits in der Antike für sein Beweisziel erwachsenden Problems entledigt sich Haug (S. 138 Anm. 27) durch lapidare Zurückweisung dieser These („Vom aristotelischen Begriff des Wahrscheinlichen in *Poetik*, Kap. 9, läßt sich keine ‚Entdeckung der Fiktionalität' im Sinne einer Rechtfertigung freier poetischer Erfindung ableiten, wie Wolfgang Rösler dies versucht hat"). Indes verrät sein knappes Referat (eben der zitierte Satz) nur sehr eingeschränkte Vertrautheit mit der komplexen Argumentation, die in dem Aufsatz entfaltet wird, gegen den Haug sich wendet; von einer irgendwie maßgeblichen Funktion des aristotelischen Begriffs der Wahrscheinlichkeit kann überhaupt keine Rede sein.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

staunlicher Nähe zu moderner Fiktionstheorie darstellt: Zu Beginn dieses Zeitraumes, d.h. an dem Punkt, an dem griechische Dichtung überhaupt für uns einsetzt, namentlich in den Epen Homers,[3] artikuliert sich noch die Auffassung, dass der Dichter gleichsam als Medium göttlichen Wissens wirke. Dies klingt sogleich in den Musenanrufen am Beginn der Epen an, z.B. im ersten Vers der *Odyssee*: „Den Mann nenne mir, Muse …". Ein zusätzlicher, besonders nachdrücklicher Musenanruf folgt in der *Ilias* noch an einer späteren Stelle, nämlich unmittelbar vor dem Schiffskatalog (2, 484–492), der eine besondere Herausforderung für den Sänger bedeutet, da er in komprimiertester Form die Zusammensetzung der achäischen Flotte, d.h. Größe, Herkunft und Anführer der einzelnen Kontingente, darzustellen hat, die nach Troia gefahren waren. Nur dank der Eingebung der Muse bzw. (im Plural) der Musen, der Töchter des Zeus und der Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung, vermag er – so die Logik dieser Stellen – seine Gedichte vorzutragen, die als *oral poetry* überhaupt erst im improvisierenden Vortrag Gestalt annehmen, im Akt der *composition in performance* (wie die prägnante englische Bezeichnung lautet). Vor allem wird durch den göttlichen Ursprung des Vorgetragenen die Authentizität seines Inhaltes garantiert. Der Sänger – so die Prätention – trägt vor, was tatsächlich geschehen ist. In der *Odyssee* wird dies einmal auf subtile Weise thematisiert, wenn Odysseus dem Sänger Demodokos, einer Gestalt dieses Epos, das Kompliment macht, er habe in seinem vorausgegangenen Lied mittels der Eingebung durch die Muse oder gar durch Apollon den Streit zwischen Achill und Odysseus so genau besungen, als wäre er dabei gewesen oder hätte es von einem Augenzeugen gehört. Der das sagt, ist Odysseus selbst, der als Beteiligter an jenem Streit (was der Sänger nicht weiß) die Wahrheitsqualität genauestens beurteilen kann. Konstitutiv für epische Dichtung ist also – nach diesen programmatischen Zeugnissen – ihr göttlich vermittelter und garantierter Wahrheitscharakter.

Etwa dreieinhalb Jahrhunderte später, am Ende des bezeichneten Zeitraums, gelangt dagegen Aristoteles in seiner Abhandlung über die Dichtkunst, der (meist in aller Kürze so genannten) *Poetik*, zu folgendem Schluss:

> Deutlich wird aus dem Gesagten auch, dass nicht das die Aufgabe des Dichters ist, zu sagen, was (tatsächlich) geschehen ist, sondern, wie etwas geschehen sein könnte,[4] und

[3] Die im Folgenden knapp zusammengefasste Entwicklung ist ausführlicher dargestellt und dokumentiert in der kürzlich erschienenen Studie des Verfassers (Wolfgang Rösler [2014] „Fiktionalität in der Antike". *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch.* Hgg. Tobias Klauk/Tilmann Köppe. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 363–384), die die ältere (Rösler 1980) aktualisiert, teilweise auch modifiziert. Um zu vermeiden, dass Nachweise und Literaturangaben, die sich bereits in Rösler (2014) finden, hier neuerlich ausgebreitet werden, verweise ich an einzelnen wichtigen Punkten lediglich auf die einschlägigen Stellen in der vorausgegangenen Publikation. Zur Datierung Homers vgl. Rösler (2014). S. 363 Anm. 1.

[4] Das griechische Original lässt, rein grammatikalisch betrachtet, ebenso gleichzeitiges („… geschehen könnte") wie vorzeitiges („… geschehen sein könnte") Verständnis zu. Doch wird nur bei vorzeitigem Verständnis die gedankliche Verbindung mit dem vorausgehenden, ebenfalls vorzeitigen Relativsatz „was (tatsächlich) geschehen ist" hergestellt. (Dies

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

> zwar das nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nämlich nicht dadurch voneinander, dass der eine im Metrum, der andere ohne Metrum redet. Es ließe sich ja das Werk Herodots in Metren setzen, und es wäre um nichts weniger ein Geschichtswerk mit Metrum als ohne Metrum. Nein, der Unterschied besteht darin, dass der eine sagt, was (tatsächlich) geschehen ist, der andere hingegen, wie etwas geschehen sein könnte. Deshalb ist Dichtung auch etwas Philosophischeres und Erhabeneres als Geschichtsschreibung. Denn die Dichtung sagt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung aber das Besondere. [5]

In der zwischen Homer und Aristoteles liegenden Zeit hat sich also, wie aus dem Zitat hervorgeht, eine wesentliche Veränderung vollzogen: Nun wird nicht mehr die Muse als die Instanz angesetzt, die durch Eingebung den Sänger anleitet. Vielmehr sind es Menschen, die kraft eigener Entscheidung und eigener Kompetenz poetische oder aber (wie Herodot) auch historische Texte verfassen.[6] Dieser Übergang von der göttlichen Instanz, an die die Hervorbringung von Dichtung, wie man einst gedacht hatte, gebunden war, zum Autor, der nicht mehr Eingebung erfährt, sondern Dichtung selbst hervorbringt, wird durch nichts so prägnant zum Ausdruck gebracht wie durch die nüchterne Bezeichnung für ‚dichten', die sich inzwischen, im Verlauf des 5. Jahrhunderts, durchgesetzt hat.[7] Sie lautet ‚machen' (griech. *poieîn*) und orientiert sich offenbar an der schon lange gebräuchlichen Bezeichnung, mit der auch Kunsthandwerker wie Töpfer und Bildhauer ihr Tun bezeichnen, nicht zuletzt in Inschriften auf den Kunstwerken selbst, die mitteilen: Der betreffende namentlich genannte Künstler *epoíesen*, ‚hat (es) gemacht' (bzw., wenn das Kunstwerk selbst als redend vorgestellt wird: *m' epoíesen*, ‚hat mich gemacht'). Entsprechend heißt der Dichter selbst *poietés* (wörtlich also ‚Macher'); auch die abgeleiteten Substantive *poíesis* und *poíema* (‚Dichtung', ‚Gedicht') setzen sich durch, dazu Komposita des Typs *melopoiós*[8] (‚Lieddichter', wörtlich ‚Lied(er)macher'), was zeigt, dass diese modern klingende Bezeichnung auch schon antik ist.

---

bezieht sich auf die deutsche Übersetzung, im Griechischen steht in gleicher Funktion ein substantiviertes, ebenfalls vorzeitiges Partizip: „das Geschehene"; „tatsächlich" ist in der Übersetzung zur Verdeutlichung hinzugefügt.) In den gedruckten Übersetzungen wird dagegen fast immer gleichzeitiges Verständnis gewählt, das sich auch damit nicht verträgt, dass Aristoteles nahezu ausschließlich Texte aus Epos und vor allem Tragödie behandelt, die ihre Handlung aus dem in ferner Vergangenheit vorgestellten Mythos beziehen. Gerade an dieser Schlüsselstelle Aristotelischer Dichtungstheorie ist der genaue Nachvollzug des Gemeinten unabdingbar. Vgl. Rösler (2014). S. 381 Anm. 53.

5 Kap. 9, 1451a36–1351b7.

6 Wenn dessen ungeachtet von der Muse bzw. den Musen in der gesamten antiken Dichtung auch in der Folgezeit an zahllosen Stellen die Rede ist, so wird in spielerischer Weise ihre Verbindung mit Dichtung im Sinne eines literarischen Motivs evoziert, ohne dass damit eine Erneuerung ihrer ursprünglichen Funktion verbunden wäre.

7 Vgl. Rösler (2014). S. 374.

8 Die erste Konstituente ist variabel und präzisiert die Art von Texten, die der betreffende Autor „gemacht" hat, z.B. (neben *melopoiós*) *epopoiós*, *elegeiopoiós*, *iambopoiós*, *tragodopoiós*, d.h. ‚Epen-', ‚Elegien-', ‚Iamben-', ‚Tragödiendichter'.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Aristoteles verwendet diese zu seiner Zeit bereits gängige Begrifflichkeit an der zitierten Stelle also, um eine neue Definition von Dichtung vorzunehmen und zu erläutern. Wie den Historiker (Herodot), den er einführt, um durch das Gedankenspiel einer hexametrischen Versifizierung von dessen Geschichtswerk den gleichwohl unaufhebbaren Unterschied zwischen Dichtung und Nicht-Dichtung einzuschärfen, hat er an einer früheren Stelle bereits den Naturphilosophen Empedokles als Musterfall herangezogen. Dieser hatte zwar durchaus in Hexametern geschrieben, womit er nach traditioneller, an der Äußerlichkeit des Versgebrauchs orientierter griechischer Auffassung als Dichter galt. Doch als *physiólogos*, wie er von Aristoteles im Hinblick auf die Thematik seines Werkes bezeichnet wird, d.h. als jemand, der die Welt in ihrer Genese und ihrem Funktionieren erklärt, wurde er dem von Aristoteles aufgestellten Kriterium der Fiktionalität nicht gerecht und kam somit für eine Einstufung als Dichter nicht in Betracht.[9] Es war konsequent, dass eine so definierte, d.h. an Fiktionalität, nicht an Versgebrauch gebundene Dichtung, wie Aristoteles sie postulierte, sich für ihn grundsätzlich auch in entsprechenden Prosatexten realisieren konnte.[10] Er verweist in diesem Zusammenhang auf die im 4. Jahrhundert blühende Gattung der Sokratischen Dialoge, als deren Autor Platon herausragte, der aber keineswegs allein stand. Solche Texte erfüllten ungeachtet des philosophischen Inhalts genauestens das Aristotelische Kriterium der Fiktionalität. Sie stellten nicht Gespräche mit Sokrates dar, die sich tatsächlich ereignet hatten, sondern (aristotelisch gesprochen) wie sie hätten verlaufen sein können. Als Bezeichnung literarischen Fingierens, ob in Versform oder Prosa, verwendet Aristoteles das Substantiv *mímesis* (zusammen mit dem Verbum *mimeîsthai*), das er auch für andere Formen ästhetischer Handlungen benutzt. Es lässt sich in diesen Zusammenhängen nur unzulänglich mit „Nachahmung", treffend dagegen mit „Darstellung" übersetzen.

Nur kurz kann hier darauf eingegangen werden, dass die Entdeckung der Fiktionalität im antiken Griechenland, insofern sie sich im Zuge der Entwicklung vom Sänger als Medium göttlicher Eingebung in ursprünglich mündlicher Dichtung hin zum autonom schaffenden Autor von Literatur vollzog, auch in ihrem Zusammenhang mit dem fundamentalen Prozess gesehen werden muss, der im selben Zeitraum zur Hervorbringung einer hochentwickelten Schriftkultur führte. Ohne diesen Prozess wäre die Entfaltung von rationaler Welterklärung, wie sie die Vorsokratiker leisteten, und von Historiographie, die sich auf eigenständige Recherche und kritische Analyse der Tradition gründete, wären also die Werke eines Empedokles und eines Herodot, die dann Aristoteles als Folie für die

9 Kap. 1, 1447b17–20. Dort die pointierte Formulierung, Homer und Empedokles hätten nichts gemein außer dem Metrum.

10 Vgl. Rösler (2014). S. 379 f.; im gleichen Sinne Oliver Primavesi (2013) „Aristoteles Poetik 1: die Poetizität philosophischer Texte und die Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus". *Argument und literarische Form in antiker Philosophie. Akten des 3. Kongresses der Gesellschaft für antike Philosophie 2010.* Hgg. Michael Erler/Jan Erik Heßler. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 239–281.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Definition von Dichtung als fiktionaler Literatur dienten, nicht möglich gewesen. Schon im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts und um die folgende Jahrhundertwende werden Werke der Geschichtsschreibung verfasst (wieder ist Herodot zu nennen, dazu Thukydides), die allein aufgrund ihres den vorher üblichen Rahmen sprengenden Umfanges nicht mehr für Rezitationen, die traditionelle Form der Textvermittlung und Textaufnahme, bestimmt gewesen sein können, sondern eine Rezeption im Akt einsamen Lesens voraussetzen.[11] Es liegt somit nahe, auch die von Aristoteles mit entschiedener Konsequenz zu Ende geführte Klärung des Verhältnisses von Dichtung und Sachliteratur in den übergreifenden Prozess der griechischen Kulturgeschichte einzuordnen, der, nachdem Überschriften wie „Die griechische Aufklärung" oder „Vom Mythos zum Logos"[12] eine gewisse Patina angesetzt haben, heute eher mit einer Bezeichnung wie „The Consequences of Literacy"[13] angemessen erfasst wird. Dies kann hier nur gestreift werden.[14] Bezeichnend ist, dass Aristoteles gerade im Hinblick auf die Tragödie – die Dichtungsgattung, die sich als eine Bastion mündlicher Aufführung besonders lange gehalten hatte – gleichsam ungerührt feststellt, ihre Qualität erschließe sich auch außerhalb des Theaters, d.h. im Akt der Lektüre,[15] also der Form der Rezeption, die von der Entwicklung der Schriftkultur hervorgebracht und durchgesetzt worden war.

Unmittelbarer zugängliche Einsichten lassen sich gewinnen, wenn man zwei weitere Anstöße aufnimmt, die, wie sogleich deutlich werden wird, ebenfalls aus Reflexionen über die Tragödie erwachsen sind. Zum einen geht es dabei um die Frage,

---

11 Für das Werk Herodots wird dies im Einzelnen herausgearbeitet in Wolfgang Rösler (2002) „The *Histories* and Writing". *Brill's Companion to Herodotus*. Hgg. Egbert J. Bakker/Irene J. F. de Jong/Hans van Wees. Leiden/Boston/Köln: Brill. S. 79–94. Der eine Generation jüngere Thukydides spricht es bereits selber aus (1, 21 f.). Gegen die verbreitete Vorstellung, in der Antike sei bei einsamer Lektüre überwiegend laut gelesen worden, vgl. Wolfgang Rösler (2006) „Lautes und stilles Lesen im antiken Griechenland". *Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie. Schrift, Zahl und Ton im Medienverbund*. Hgg. Wolfgang Ernst/Friedrich Kittler. München: Fink. S. 65–72.

12 Zwei traditionelle Charakterisierungen, die die Entwicklung von den Vorsokratikern bis zu Sokrates und zur Sophistik mit einem Vorausblick auf die Blüte der klassischen Philosophie des 5./4. Jahrhunderts (Platon, Aristoteles) erfassen und die sich u.a. durch verbreitete geistesgeschichtliche Werke des Philologen Wilhelm Nestle (1865–1959) durchgesetzt haben (Wilhelm Nestle [1901] *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung*. Stuttgart: Kohlhammer sowie Ders. (1940) *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*. Stuttgart: Kröner; die Bezeichnung „griechische Aufklärung" findet sich aber u.a. bereits bei Hegel und Dilthey).

13 Titel einer wegweisenden Studie von Goody und Watt, die den Prozess der Theoriebildung in Griechenland in dem betreffenden Zeitraum wesentlich auf die Akkumulation von Überlieferung durch Ausbreitung der Schriftlichkeit zurückführen: Jack Goody/Ian Watt (1963) „The Consequences of Literacy". *Comparative Studies in Society and History* 5. S. 304–345 (dt.: „Konsequenzen der Literalität". *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 63-121).

14 Der Zusammenhang zwischen Entwicklung der Schriftkultur und Entdeckung der Fiktionalität im antiken Griechenland steht im Vordergrund von Rösler (1980).

15 Kap. 26, 1462a11–14. 17 f.; vgl. auch Kap. 6, 1450b16–20; Kap. 14, 1453b1–8.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

ob die neue, in der *Poetik* des Aristoteles abschließend ausgearbeitete Konzeption von Dichtung darauf beschränkt blieb, Fiktionalität lediglich als ein immanentes Merkmal von Texten zu sehen (ein Eindruck, der sich eventuell aus dem zuvor Ausgeführten ergeben haben könnte); zum anderen um die Frage, die im Titel dieses Aufsatzes aufgeworfen ist: nach einem spezifischen Beitrag, einer spezifischen Leistung gerade dramatischer Dichtung für die Profilierung von Fiktionalität.

Heutiges Verständnis fasst Fiktionalität weiter, als nur Merkmal von Texten zu sein, nämlich als „Institution",[16] in der auch die Rollen von Autor und Rezipient definiert und anerkannt sind. Hiervon kann dann die Rede sein, wenn unter den Mitgliedern einer Kulturgemeinschaft Konsens darüber besteht, dass literarische Texte nicht nach dem Kriterium beurteilt werden, das für Texte im Rahmen pragmatischer Kommunikation gilt: nach dem Kriterium von ‚wahr' oder ‚unwahr' (ggf. kann gar die Einstufung als Lüge in Betracht kommen, wenn Bewusstheit und Absicht zu unterstellen sind). Der Begriff der Fiktion wiederum bezieht sich auf den Vorgang der Abfassung von Texten, die entsprechend unter den Bedingungen und nach den Regeln eines eingespielten Fiktionalitätsbewusstseins ihre adäquate Rezeption erfahren. Fiktionalität und Fiktion stehen somit in einer Wechselbeziehung, die in einer gleichzeitigen Übereinstimmung von Bewusstsein und Erwartungshaltung auf der einen Seite, der des Publikums, und entsprechender Textproduktion auf der anderen, der Autorenseite, ihren Ausdruck findet.

Auch diese weitergehende Konzeption von Fiktionalität wurde, wie im Folgenden auszuführen ist, bereits im antiken Griechenland entwickelt. Sie lässt sich bereits etwa ein halbes Jahrhundert vor Aristoteles fassen, und zwar bei Gorgias, dem seinerzeit bedeutendsten Lehrer und Theoretiker der Rhetorik.[17] Gorgias' Berühmtheit kommt nicht zuletzt darin zum Ausdruck, dass Platon ihn später zum Gesprächspartner des Sokrates in einem seiner großen Dialoge machte, eben dem nach ihm benannten *Gorgias*, in dem er als herausragender Repräsentant der Sophistik erscheint. Leider ist die fundamentale Äußerung des Gorgias, die speziell der Gattung Tragödie gilt, nur indirekt als Paraphrase in einer Schrift Plutarchs überliefert, wenn auch mit Elementen der authentischen Formulierung:[18] Die Tragödie, so Gorgias, bewirke eine Täuschung (*apáte*) des Publikums, bei der „der Täuschende mehr im Recht sei als der nicht Täuschende und der Getäuschte klüger als der, der sich nicht habe täuschen lassen".[19] Damit ist gemeint: Bei einer Tragödienaufführung verkehren sich die Bewertungen für menschliche Verhal-

16 Zuletzt Tilmann Köppe (2014a) „Die Institution Fiktionalität". *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk/Tilmann Köppe. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 35–49.

17 Die Zeitangabe kann in Anbetracht der Tatsache, dass Gorgias etwa hundert Jahre alt wurde (ca. 480–380) und die Datierung der folgenden Äußerung ungewiss ist, nur ein Annäherungswert sein

18 Dies und das Folgende nach der Darstellung in Rösler (2014). S. 376 f.

19 Hermann Diels/Walther Kranz (1951–1952) *Die Fragmente der Vorsokratiker*. 2 Bde. 6. Aufl. Berlin: Weidmann. Fragm. 82 B 23 (Bd. 2, S. 305 f.). Der zitierende Autor, Plutarch, bringt die Stelle zweimal in verschiedenen Schriften mit ähnlicher Formulierung.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

tensweisen gegenüber denen des Alltags ins Gegenteil. Gilt es sonst als ungerecht, andere zu täuschen, und als dumm, sich selbst täuschen zu lassen, so ist hier mehr im Recht, wer täuscht (gemeint ist der Autor), und klüger, wer dies bereitwillig mit sich geschehen lässt (der Zuschauer). Gorgias nimmt damit geradezu den berühmten Satz von Samuel Taylor Coleridge vorweg, der einen Ausgangspunkt neuerer Fiktionstheorie darstellt: Es gelte, sich willentlich für eine Zeit vom Unglauben frei zu machen, wodurch erst das Vertrauen in die Dichtung hergestellt werde („to procure […] that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith").[20] Auch bei Coleridge ist in der Sache von der Klugheit des verständigen Rezipienten von Dichtung die Rede, der weiß und willentlich zulässt, dass er nach den Maßstäben jenes Argwohns, wie er ihm im Alltagsleben abverlangt ist, getäuscht wird – denn nach diesen Maßstäben ist die erzählte Geschichte unwahr – , der aber seinen realistischen Sinn zu dispensieren vermag und gerade dadurch zu einer adäquaten Aufnahme des poetischen Textes befähigt wird. Darüber geht Gorgias noch hinaus, indem er, anders als Coleridge, nicht nur den Rezipienten, sondern auch den Autor und seine Rolle explizit in den modellhaften Prozess poetischer Kommunikation einbezieht und würdigt.

In der Nähe des Gorgias zu Coleridge und zu dessen bis heute andauernder Nachwirkung nimmt im Übrigen die – eingangs angesprochene – Berührung der im antiken Griechenland entwickelten Fiktionalitätskonzeption mit moderner Fiktionstheorie konkrete Gestalt an. Schon für das Jahrzehnt zwischen 1970 und 1980 hatte sich seinerzeit zeigen lassen, dass manche Theoretiker in recht ähnlicher Weise wie Gorgias davon sprachen, dass fiktionale Rede seitens des Autors nicht behauptend sei (und somit, gorgianisch gesprochen, keine Täuschung darstellen könne) und dass sie demgemäß auch vom Rezipienten nicht auf ihren realen Wahrheitsgehalt überprüft (da nicht der Täuschung verdächtigt) werde oder dass bei fiktionaler Kommunikation Aussagen bezüglich ihrer Literarizität nicht primär danach eingeschätzt würden, „ob sie von Kommunikationsteilnehmern als in ihrem Wirklichkeitsmodell wahr beurteilt werden".[21] Dreieinhalb Jahrzehnte später sind diese Fragen nach wie vor aktuell.[22]

Auch Aristoteles bleibt im Übrigen nicht dabei stehen, Fiktionalität lediglich als Merkmal von Texten zu behandeln. Auch er orientiert sich, wie vor ihm Gorgias, speziell an der kommunikativen Situation einer Aufführung im Theater, in der es – zentrales Thema seiner Analyse – bei adäquater Qualität der dargebotenen Tragödie zu einer Identifikation des Zuschauers mit der Hauptgestalt des Stückes kommt. Die Sicht des Aristoteles lässt sich hier direkt zu der des Gorgias in Bezie-

[20] Samuel Taylor Coleridge (1907) *Biographia Literaria* [1817]. 2 Bde. Oxford: Clarendon Press. Bd. 2, S. 6.

[21] Herangezogen waren damals und sind hier Johannes Anderegg und Siegfried J. Schmidt (von letzterem das Zitat). Die Stellenbelege in Rösler (1980). S. 310 f.

[22] Vgl. Tilmann Köppe (2014b) „Fiktive Tatsachen". *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk/Tilmann Köppe. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 190–208.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

hung setzen und analog darstellen: Der Zuschauer muss zu einer angemessenen Einstellung bereit sein, muss bereit sein, sich „täuschen" zu lassen und sich, obwohl er den Spielcharakter des theatralischen Geschehens durchschaut, der Identifikation zu öffnen. Diese stellt sich nach Aristoteles am natürlichsten dann ein,[23] wenn die betreffende dramatische Person dem Zuschauer ähnlich ist, d.h. wenn sie weder durch absolute moralische Vollkommenheit herausragt noch andererseits das Unglück, in das sie gemäß der Tragödienhandlung gerät, durch moralische Minderwertigkeit verdient erscheinen lässt, sondern wenn sie, zwischen diesen Extremen stehend, mit einer Tendenz allerdings eher zum Besseren als zum Schlechteren hin, durch einen gravierenden Fehler (eine *megále hamartía*), den sie in Unkenntnis seiner Tragweite und der daraus resultierenden Folgen begeht, ein unangemessen schweres Unglück erleidet. In der Identifikation verbinden sich nach Aristoteles auf Seiten des Zuschauers zwei Haltungen, *éleos* und *phóbos* – in Lessings (hier nicht weiter zu problematisierender) Übersetzung ‚Mitleid' und ‚Furcht': Mitleid in der Anteilnahme am Unglück des anderen, Furcht in der Sorge, dass ein Schicksal, wie es die ihm wesensähnliche dramatische Person erleidet, so oder ähnlich auch ihn treffen könnte. Dieser Zustand dauert an bis zum Ende des Stücks, nach dem der Zuschauer, nunmehr befreit von Furcht und Mitleid – dies eben ist der Vorgang der *kátharsis*, der „Reinigung" von jenen verstörenden Affekten, die das dramatische Spiel ausgelöst hat – ,[24] mit einem Gefühl der Erleichterung ins normale Leben und in seine Alltagsdispositionen zurückkehrt.

Diese Wirkung und Funktion von Fiktion, wie Aristoteles sie hier für die Gattung der Tragödie abstrakt entfaltet, wurde vor wenigen Jahren auf faszinierende, zugleich erfrischende Weise in einem Interview beschrieben, in dem der Regisseur Andreas Dresen über die Reaktion berichtet, mit der eine Zuschauerin seines Films *Halt auf freier Strecke* ihn konfrontierte.[25] Der Film aus dem Jahre 2011, wahrhaft eine moderne Tragödie, handelt davon, wie eine Familie mit zwei Kindern jäh mit der Erkrankung des Vaters an einem unheilbaren Gehirntumor konfrontiert wird und wie die Beteiligten mit dem Fortschreiten der Krankheit und dem Verfall des Vaters umgehen, der am Ende des Films stirbt. Der Film habe in den Pressevorführungen in Cannes, wo er im Festival lief, die Zuschauer zu Tränen gerührt, berichtet der Interviewer. Darauf Dresen:

---

23 Das Folgende nach Kap. 13, 1452b27–1453a17 und Kap. 6, 1449b27 f. (über *kátharsis*). Zur erleichternden Wirkung der *kátharsis* gibt Aristoteles nähere Erläuterungen in der *Politik* 8, 7, 1341b36–1342a16.

24 „Mitleid" ist hier also nicht im Sinne positiv zu beurteilender menschlicher Fähigkeit zu Mitgefühl zu verstehen, sondern als schmerzhaftes Miterleben von Leid (buchstäbliches Mit*leiden*), das einer anderen, mir ähnlichen Person geschieht. – Ich danke Stephan Packard für anregende Gespräche über diesen Komplex während der Freiburger Tagung.

25 Das Interview erschien am 23.5.2011 unter dem Titel „Wie Andreas Dresen bei seinem eigenen Film leidet" in der Tageszeitung *Die Welt*: http://www.welt.de/kultur/kino/article 13388686/Wie-Andreas-Dresen-bei-seinem-eigenen-Film-leidet.html (Stand: 14.04.2015).

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

> Das war in der Premiere genauso. Das berührendste Erlebnis hatte ich gleich nach dem Ende des Films. Da kam eine Frau auf mich zu, lag plötzlich weinend in meinen Armen. Ich wusste überhaupt nicht, was ich machen sollte. Ich war völlig hilflos. Dann habe ich gesagt, dass mir das leid tut, dass ich Menschen nicht so unglücklich machen möchte. Darauf meinte sie nur, dass alles wunderbar wäre, und rannte von einem Moment zum anderen weg.

Das ist, nach der *kátharsis*, die erleichterte Rückkehr ins normale Leben.

Nun endlich zu der Frage, was speziell die Erfahrung dramatischer Dichtung und die Ausarbeitung eines Konzepts von Fiktionalität im antiken Griechenland miteinander zu tun haben. Das Drama bezeichnet in der Entwicklungsgeschichte griechischer Dichtung ein relativ fortgeschrittenes Stadium. Die Tragödie entstand im späten 6. Jahrhundert v. Chr. in Athen, wo sich im folgenden Jahrhundert als komplementäre Gattung auch die Komödie etablierte, was die Neuorientierung dichterischer Aktivität hin zum Dramatischen noch verstärkte. (Aristoteles beschäftigte sich in der *Poetik* auch mit der Komödie, doch ist dieser Teil seiner Schrift, wie seit Umberto Ecos *Der Name der Rose* allgemein bekannt ist, verloren.) Die Tragödie stellte bei ihrer Hervorbringung ein synthetisches Kunstprodukt dar, als dessen Komponenten einerseits die Chorlyrik, andererseits die Gattung des Iambos zu nennen ist, von der die neue Form den iambischen Trimeter als Sprechvers für die Schauspieler der einzelnen Rollen bezog.[26] Von der Chorlyrik war besonders jene Spielart wichtig, die der in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts wirkende Stesichoros repräsentierte und die man als Modernisierung der erzählenden Epik homerischer Prägung betrachten kann: Wie die Epen waren die Gedichte des Stesichoros narrative Darstellungen griechischer Mythen, in die direkte Reden der handelnden Personen integriert waren. Doch wurde die formale und performative Monotonie des fortlaufenden Vortrages von Hexametern durch einen einzelnen Sänger, wie sie für das Epos kennzeichnend war, hier durch die reicheren metrischen und musikalischen Formen der Lyrik und die hinzutretende performative Komponente chorischer Tanzformen aufgebrochen;[27] dazu liegt die Annahme nahe, dass der Chor den Text nicht durchweg in

[26] Nach Aristoteles hatte das den pragmatischen Hintergrund, dass der iambische Trimeter der gesprochenen Normalsprache am nächsten kommt: Meist, so stellt er fest, würden wir Iamben bilden, wenn wir miteinander sprechen (Kap. 4, 1449a21–28).

[27] Zur Bedeutung des Stesichoros als Zwischenglied zwischen homerischem Epos und Tragödie vgl. die grundlegenden Ausführungen von Walter Burkert (1987). „The Making of Homer in the Sixth Century B. C.: Rhapsodes versus Stesichoros". *Papers on the Amasis Painter and his World*. Malibu, Cal.: J. P. Getty Museum. S. 43-62, hier S. 51. Ebd. auch Klärendes zu der damit verbundenen, in den letzten Jahrzehnten häufiger diskutierten Frage, ob Stesichoros' Lyrik nicht vielleicht doch eher als monodisch, d.h. für einen Einzelsänger bestimmt aufgefasst werden sollte (was Burkert zurückweist). Eine erstaunlich geringe Rolle spielt in dieser Diskussion der Gesichtspunkt, dass der – sprechende – Name („der einen Chor bzw. Chöre aufstellt") des Stesichoros schwerlich ein bei der Geburt gegebener Name sein, sondern nur als „Künstlername" verstanden werden kann; vgl. Suda (TA19 Davies 1991 [S. 138]). Doch wäre die Wahl dieses Namens sinnlos, ja lächerlich, wenn sein Träger tatsächlich der entgegengesetzten poetischen Praxis monodischer Komposition gefolgt wäre.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY - https://www.nomos-elibrary.de/agb

seiner vollen Besetzung, sondern in wechselnden Formationen vortrug, woraus sich auch dialogische Elemente ergeben haben mögen. Zu einer förmlichen Dramatisierung kam es aber erst durch die Entscheidung, dem Chor einen Dialogpartner (*hypokrités*, eig. „der Erwidernde") als feste, konstitutive Größe der Aufführung gegenüberzustellen, für den der Text eine Rolle oder auch mehrere Rollen vorsah. Möglicherweise war dies die entscheidende Leistung des in späteren Quellen als Wegbereiter oder gar als Erfinder der Tragödie genannten, als historische Gestalt aber obskur bleibenden Thespis. Nach dieser entscheidenden Weichenstellung brachte die sich dynamisch entwickelnde Gattung in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, den Bedürfnissen der Praxis folgend, ein dramaturgisches Gleichgewicht hervor, indem die Zahl der Einzelschauspieler zunächst durch Aischylos auf zwei und dann durch Sophokles auf drei erhöht wurde. Parallel dazu wurde der Anteil der Chorpartien reduziert. Mit dieser Struktur erreichte die äußere Entwicklung der Tragödie, so Aristoteles, ihren natürlichen Endpunkt.[28] Gleichzeitig hatte sich die neue Gattung ungeachtet ihrer zunächst bestehenden engen Bindung an Athen als die nunmehr herausragende Erscheinungsform griechischer Dichtung überhaupt etabliert. Athen war nach den Perserkriegen und der bald danach erfolgten Gründung des Attischen Seebundes zur kulturellen Hauptstadt Griechenlands avanciert. Die Festspiele aus Anlass der Großen Dionysien, die in Athen im März/April, d.h. nach der Wiederaufnahme der Seeschifffahrt, stattfanden und von denen die Tragödienaufführungen ein Teil waren, brachten auch viele Auswärtige in die Stadt. Außerdem ist mit dem Fortschreiten des 5. Jahrhunderts mit einer zunehmend funktionierenden Verbreitung schriftlicher Texte zu rechnen, so dass Abschriften von Tragödien für Interessenten, die sich darum bemühten, auch außerhalb Athens erreichbar wurden.

Die ungeheure Ausstrahlung der Tragödie hatte auch die Konsequenz, dass eine Veränderung, mit der diese neue Form der Mythenerzählung verbunden war, sich umso nachdrücklicher vermitteln musste – woraus dann, wie es scheint, der eigentliche Anstoß resultierte, der die neue Einstellung zur Dichtung als Fiktion letztlich mit hervorbrachte. Dabei handelte es sich vordergründig nur um einen Nebenaspekt, genauer um einen Verlust, der dann zutage trat, wenn man nach der Instanz des Erzählers suchte, den man – hinter dem rezitierenden Rhapsoden, der ihn in der gegebenen Vortragssituation gleichsam vertrat – als originären Sprecher des Textes zu erschließen und sich vorzustellen gewohnt war. Mit anderen Worten: Wenn man nach demjenigen suchte, der im Epos mit

Schon sein jüngerer Zeitgenosse Simonides (TA1a Davies 1991 [S. 134]) und dann auch zeitlich noch einigermaßen nahestehenden Autoren wie Eupolis, Platon und Isokrates verwenden aber den Namen, ohne irgendwie Anstoß zu nehmen oder Irritation zu zeigen.

28 Kap. 4, 1449a14–19. Der mit *kaì* beginnenden Satz nach der anfänglichen Feststellung, dass die äußere Entwicklung der Tragödie zum Stillstand kam, als sie ihre natürliche Zusammensetzung erreicht hatte, ist als erläuternder Rückblick zu verstehen: „Und zwar hatte zunächst Aischylos die Zahl der Schauspieler (der ‚Erwidernden') von einem auf zwei erhöht" usw.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

seinem Musenanruf sogleich Präsenz gewann, nach dem, der z.B. im ersten Vers der *Odyssee* – „Den Mann nenne mir, Muse …" – als Ich (hinter dem „mir") in Erscheinung tritt. Die Bitte des Erzählers um göttliche Eingebung hatte ja seit jeher die Grundsituation bezeichnet, auf der die traditionelle Konzeption von Dichtung beruhte. Dieser Erzähler aber war mit einem Mal durch die neue, dramatische Form gleichsam abhanden gekommen, er stand nicht mehr als Sprecher, den man sich vorstellen konnte, hinter dem Text. Somit war die Erzählung, wie man erkennen musste, eigentlich auch gar keine Erzählung mehr. Wenn es aber niemanden mehr gab, als dessen Rede die dramatische Struktur, die an die Stelle einer herkömmlichen Mythenerzählung getreten war, sich begreifen ließ, war für dramatische Dichtung auch die traditionelle Vorstellung einer göttlichen Eingebung nicht aufrechtzuerhalten, da niemand da war, dem sie hätte zuteil geworden sein können. Im weiteren Nachdenken über den irritierenden Anstoß ließ sich dann aber auch schwerlich übersehen, dass das traditionelle Konzept einer göttlichen Eingebung überhaupt für das Verständnis des Zustandekommens eines dramatischen Textes unangemessen, ja unplausibel war. Dessen Abfassung setzte offenkundig ein hohes Maß an Planung und strukturierender Vorarbeit voraus, die sich auf niemand anderen als auf einen menschlichen Verfasser zurückführen ließ, der das alles „gemacht" hatte: eben einen *poietés*.

Man sieht an dieser Stelle, dass die neue Bezeichnung des Dichters im 5. Jahrhundert perfekt mit den Impulsen harmoniert, die von der neuen dramatischen Gattung, der Tragödie, ausgingen. Wenn aber die Konsequenz unvermeidlich war, derartige Dichtung als Werk ihrer menschlichen Schöpfer zu betrachten, dann konnte sie auch keinen übernatürlichen Wahrheitscharakter mehr beanspruchen. Dann konnte man sie vielmehr – und eben dies tat, wie gesehen, Gorgias – gar als – allerdings legitimen – Akt der Täuschung (*apáte*) seitens ihrer Verfasser ansehen, dem ein kluger Zuschauer sich willig auszuliefern bereit war. Damit war die ‚Institution' der Fiktionalität erstmalig theoretisch erfasst, wobei Gorgias in seiner fragmentarisch erhaltenen expliziten Äußerung die Geltung dieses Konzepts zunächst nicht über die Gattung hinausreichen ließ, die den Anstoß zur Entwicklung dieser Theorie gegeben hatte, nämlich die Tragödie. Dies ist bezeichnend und bekräftigt die bestimmende Rolle, die die neue Gattung in diesem Prozess spielte. Den Schritt darüber hinaus zu einer Verallgemeinerung, die nun alle Dichtung, selbst wenn sie in Prosa verfasst war, integrierte, wenn sie nur auf dem Prinzip der Mimesis beruhte, vollzieht dann Aristoteles, der auch kein Problem darin sieht, Homer als Vorläufer der Tragödie zu betrachten und ihn als *poietés* wie einen Tragödiendichter zu behandeln. Offenkundig verstand er die Selbstdarstellung des homerischen Sängers als privilegierter Günstling der Muse als eine Selbstverklärung oder nüchterner: als Sprachregelung, hinter der aber die fachlichen Regeln selbstverantworteten poetischen Schaffens letztlich bereits genauso gegolten hatten wie bei einem Tragödiendichter des 5. oder 4. Jahrhunderts.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Zum Abschluss soll noch eine scheinbare Merkwürdigkeit der Aristotelischen *Poetik*, deren Motivation nicht von vornherein klar zutage liegt, erläutert und in das inhaltliche Programm der Schrift eingeordnet werden. Auch hier wird sich zeigen, dass das Bestreben dahintersteht, den fiktionalen Charakter dichterischer Mimesis als Produkt menschlicher Hervorbringung nachdrücklich zu profilieren. Aristoteles beginnt die *Poetik* mit einer fulminanten anthropologischen Grundlegung ästhetischen Handelns, in die auch Bildende Kunst, reines Instrumentalspiel und Tanz einbezogen werden. Er wendet sich im weiteren Verlauf der Schrift (ab dem 7. Kapitel) dann aber intensiv auch praktischen Fragen zu, die der Tragödiendichter im Prozess der Abfassung einer Tragödie zu reflektieren und zu entscheiden hat. Diesen Praxisbezug hat er bereits im ersten Satz der Schrift angekündigt: Auch darüber wolle er reden, „wie man die Handlung jeweils aufbauen muss, wenn die Dichtung wohlgelungen sein soll". Diese Absicht ist auch ganz und gar plausibel bzw. wird sich als plausibel herausstellen, da das im weiteren Verlauf der Schrift benannte Ziel einer Tragödie, die Identifikation des Zuschauers und die Erzeugung von *éleos* und *phóbos*, entscheidend von der handwerklichen Perfektion des Stückes abhängig ist. Dennoch fällt die Beharrlichkeit und erschöpfende Umsicht auf, mit der Aristoteles alles zu erfassen und anzusprechen bestrebt ist, woran ein Dichter unbedingt zu denken habe. Geradezu beschwörend ermahnt er im 17. Kapitel den Dichter zu größter Aufmerksamkeit und Selbstdisziplin: Er müsse die Handlung in ihrem Ablauf genauestens im Kopf haben. Nur wenn sie ihm so unmittelbar vor Augen stehe (bis hin zu den Gesten der Personen), als wäre er bei den Geschehnissen selbst zugegen, könne er bei der Abfassung das Angemessene treffen und das Unangemessene vermeiden. Entsprechend müsse der Dichter sich bei der vorausgehenden Entscheidung über den Stoff, der dargestellt werden soll, diesen zunächst im Ganzen vor Augen führen, um entscheiden zu können, an welchen Stellen er zwischen Chorpartien dialogische Sprechszenen (*epeisódia*) einfügen und ausarbeiten möchte. Diese müssten aber, so mahnt er, für den Stoff in jeweils spezifischer Weise passend sein.

Der Nachdruck, mit dem Aristoteles in Ergänzung seiner theoretischen Analyse und historischen Herleitung der Dichtung eine fordernde, präskriptive Haltung gegenüber den Dichtern einnimmt,[29] lässt sich nur so verstehen, dass es ein fundamentales Anliegen gewesen sein muss, das ihn hier leitete. Dabei muss es sich um mehr, muss es sich um etwas Grundsätzlicheres als um eine Kritik an Dekadenzerscheinungen gehandelt haben, die er in der Tragödienproduktion der eigenen Zeit, der des 4. Jahrhunderts, gegenüber dem von ihm als Spitzenwerk der Gattung eingestuften *König Ödipus* des Sophokles beobachtet und die ihn

[29] Eine Analyse des Aufbaus der *Poetik* im Hinblick auf die Verteilung von in diesem Sinne „deskriptiven" und „normativen" Bestimmungen, wie er sie unterscheidet, bei Werner Söffing (1981) *Deskriptive und normative Bestimmungen in der* Poetik *des Aristoteles*. Amsterdam: B. R. Grüner. S. 28–36.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

veranlasst hätte, die Hauptregeln des Dichtens noch einmal in Orientierung an diesem Ideal *in extenso* durchzunehmen.[30] Ein Anliegen von entsprechendem Gewicht erschließt sich indes, wenn man sich abermals bewusst macht, dass es eben Aristoteles war, der in seiner *Poetik* den Wandel der Auffassung von der Rolle des Dichters im antiken Griechenland – vom Medium göttlicher Eingebung zum autonom schaffenden Autor, wie eingangs formuliert – zum Abschluss führte. Wer also, wenn nicht er, hatte Anlass, im Vollzug dieses letzten Schrittes, und deshalb ebenfalls in der *Poetik*, nachdrücklich und einlässlich darzustellen, was es bedeutet und woran gedacht werden muss, wenn Menschen Werke der Dichtung verfassen. Dies dürfte das bestimmende Anliegen des Aristoteles in den präskriptiven Partien der Schrift gewesen sein.

Literatur

Burkert, Walter (1987) „The Making of Homer in the Sixth Century B. C.: Rhapsodes versus Stesichoros". *Papers on the Amasis Painter and his World*. Malibu, Cal.: J. P. Getty Museum. S. 43–62. (Auch in Kleine Schriften. Bd. 1 [2001]. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. S. 198–217).

Coleridge, Samuel Taylor (1907) *Biographia Literaria* [1817]. 2 Bde. Oxford: Clarendon Press.

Davies, Malcolm (1991) *Poetarum melicorum Graecorum fragmenta*. Oxford: Clarendon Press.

Diels, Hermann/Walther Kranz (1951–1952) *Die Fragmente der Vorsokratiker*. 2 Bde. 6. Aufl. Berlin: Weidmann.

Goody, Jack/Ian Watt (1963) „The Consequences of Literacy". *Comparative Studies in Society and History* 5. S. 304–345 (dt.: „Konsequenzen der Literalität". *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 63–121).

Haug, Walter (2003) *Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen: Niemeyer.

Köppe, Tilmann (2014a) „Die Institution Fiktionalität". *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk/Tilmann Köppe. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 35–49.

––– (2014b) „Fiktive Tatsachen". *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk/Tilmann Köppe. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 190–208.

Nestle, Wilhelm (1901) *Euripides. Der Dichter der griechischen Aufklärung*. Stuttgart: Kohlhammer.

––– (1940) *Vom Mythos zum Logos. Die Selbstentfaltung des griechischen Denkens von Homer bis auf die Sophistik und Sokrates*. Stuttgart: Kröner.

[30] So, in der eingehendsten Behandlung des Problems, Söffing (1981). S. 192 und 264 f.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb

Primavesi, Oliver (2013) „Aristoteles Poetik 1: die Poetizität philosophischer Texte und die Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus". *Argument und literarische Form in antiker Philosophie*. Akten des 3. Kongresses der Gesellschaft für antike Philosophie 2010. Hgg. Michael Erler/Jan Erik Heßler. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 239–281.

Rösler, Wolfgang (1980) „Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike". *Poetica* 12. S. 283–319.

––– (2002) „The Histories and Writing". Brill's Companion to Herodotus. Hgg. Egbert J. Bakker/Irene J. F. de Jong/Hans van Wees. Leiden/Boston/Köln: Brill. S. 79–94.

––– (2006) „Lautes und stilles Lesen im antiken Griechenland". *Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie. Schrift, Zahl und Ton im Medienverbund*. Hgg. Wolfgang Ernst/Friedrich Kittler. München: Fink. S. 65–72.

––– (2014) „Fiktionalität in der Antike". *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hgg. Tobias Klauk/Tilmann Köppe. Berlin/Boston: de Gruyter. S. 363–384.

Söffing, Werner (1981) *Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles*. Amsterdam: B. R. Grüner.

https://doi.org/10.5771/9783956504273-51, am 12.10.2024, 07:41:16
Open Access – (cc) BY – https://www.nomos-elibrary.de/agb