

1 Einleitung

Durch die Fokussierung auf den literarischen Charakter biblischer Texte sowie die damit verbundene Übernahme neuer literaturwissenschaftlicher Analysemethoden¹ in der (anglophonen und frankophonen) Exegese ist seit den 1970er Jahren ein Paradigmenwechsel festzustellen: Der „narrative turn“² und die damit verbundene Anwendung von Methoden der Erzählanalyse auf die biblischen Erzähltexte erleichtern es, sie mit zeitgenössischen außerkanonischen Erzähltexten zu vergleichen. Die narrative Analyse interessiert sich ausschließlich für das redaktionelle Endprodukt, das sich möglicherweise aus vielen Quellen und Gattungen speist, aber am Ende vom Evangelisten zu einer Erzählung zusammengeführt wurde.

In dieser Studie wird ein Erzählbegriff zugrunde gelegt, der Handlungen voraussetzt, die von Akteuren getragen werden und in Zeit und Raum geschehen.³ Selbstverständlich kann jede Erzählung auch in einzelne Abschnitte unterteilt werden; die narrative Analyse fragt jedoch nicht nach deren Herkunft, sondern nach ihrer Funktion im Erzählganzen. Der Begriff der Funktion kann dabei innerhalb einer Erzählung auf verschiedenen Ebenen etwas anderes bedeuten: auf der Ebene der Erzählstruktur, auf der Ebene der Handlung und auf der Ebene der Textpragmatik. Diese Ebenen hängen eng zusammen und drücken doch nicht dasselbe aus. Wenn im Rahmen dieser Studie Mk 16,1–8 als Schluss der Markuserzählung narratologisch analysiert werden soll, dann müssen alle Ebenen bedacht werden: Welche Rolle spielt der Schluss des Evangeliums im Rahmen der äußeren Erzählstruktur, welche Bedeutung hat die Grabesgeschichte für den Abschluss der Handlung und welche Wirkung auf den implizierten Rezipienten ist dabei intendiert? Vorausgesetzt ist bei diesen Überlegungen, dass das Markusevangelium eine intendierte Struktur besitzt und nicht nur

¹ Vgl. FUNK, Poetics; MCKNIGHT, Gewinn, 161–173; FINNERN, Narratologie; ALTER, Art.

² Vgl. HÜBENTHAL, Markusevangelium, 12f.: „Bei den Entwicklungen im methodisch-hermeneutischen Bereich lassen sich mit Fernando F. Segovia grob drei Etappen umreißen: a) *Historical Critical*, b) *Literary Criticism / (Socio)Cultural Criticism* und c) *Cultural Studies / Ideological Criticism*. An den Übergängen zwischen diesen Stadien verortet Segovia die größten Paradigmenwechsel in der Bibelwissenschaft: In den 1970er Jahren den *Narrative Turn* und in den 1990er Jahren den *Cultural Turn* – wobei die Zeitangaben hier eher für den englischen Sprachraum gelten.“

³ Dieser erzählerische Dreiklang bildet bereits den Kern der zwei aristotelischen Einheiten der Tragödie anhand derer er diese vom Epos abgrenzt: Einheitlichkeit der Zeit (Aristot. Poet. 3) und die Geschlossenheit der Handlung (ebd. 5; 23). Eine Einheitlichkeit des Ortes kennt Aristoteles noch nicht, diese wurde erst in der Renaissance bzw. im Barock hinzugefügt und zum ersten Mal 1570 bei Lodovico Castelvetro in seiner „Poetica di Aristotele vulgarizzata“ den beiden in der aristotelischen Poetik erwähnten Einheiten beigelegt.

eine zusammenhangslose Sammlung von Einzelepisoden darstellt. Entsprechende schriftliche und mündliche Überlieferungen mit schwacher narrativer Kohärenz mögen dem Evangelium als Quelle dienen,⁴ das Markusevangelium weist jedoch durch eine chronologisch geordnete Handlung und den nachvollziehbaren Wechsel von Handlungsräumen eine Kohärenz auf, die es möglich machen, das Evangelium als Gesamterzählung zu untersuchen. Damit ist nicht ausgeschlossen, dass einzelne Teile aufgrund ihrer Funktionen innerhalb der Erzählung isoliert analysiert werden können, doch ist der Bezug zur Gesamterzählung immer zu beachten.⁵

Innerhalb einer Erzählung lassen sich klassisch drei Abschnitte unterscheiden, die zusammengenommen ein Ganzes bilden: Anfang, Mitte und Schluss. Im Anfang werden in der Regel die Hauptfiguren vorgestellt und das allgemeine Setting beschrieben. Möglicherweise beginnt auch schon die Einführung in den Grundkonflikt der Erzählung, um den herum sich die Handlung entwickelt. In der Mitte / dem Hauptteil wird die Handlung in Form eines Spannungsbogens weitererzählt, dessen erster Teil in eine Peripetie mündet und deren Grundkonflikt dann im zweiten Teil in einem Prozess des *Dénouements* gelöst wird. Im Schlussteil findet die finale Auflösung des Konfliktes und der Handlung statt. Für den Rezipienten stellt sich eine Erzählung vergleichbar mit einer Achterbahn dar: Im Beginn gewinnt sie an Fahrt, dann folgt mit der Entwicklung des Grundkonfliktes ein Anstieg der Spannung, der in einem Zustand mündet, in dem die Spannungskurve gleichzeitig mit dem Konflikt ihren Höhepunkt erreicht. Der nachfolgende Teil ist dann mit einer Lösung der Spannung verbunden, indem die Handlung noch einmal an Dynamik gewinnt, um abschließend in einen endgültigen Zustand des Stillstandes zu münden.

Der schematisch dargestellte Ablauf kann in verschiedenen Aspekten variieren und besitzt lediglich als kleinster gemeinsamer Nenner von Erzählungen einen gewissen komparatistischen Wert.

Frappierend ist die Erkenntnis, dass eine Mehrheit der Erzählungen einen definierbaren Schluss besitzt.⁶ Die Ursachen dafür lassen sich, in Anschluss an

⁴ Dies gilt etwa für die neben dem Markusevangelium einzige rekonstruierbare Quelle des Matthäus- und Lukasevangeliums: Die Logienquelle Q beinhaltet nur wenige und schwach ausgebildete narrative Rahmungen (vgl. Q 11,14) sowie zwei kurze narrative Passagen (Q 4,1–13; Q 7,1.3.6b–9; vgl. TIWALD, Logienquelle, 76).

⁵ Ob eine Analyse von narrativen Einzelepisoden überhaupt sinnvoll möglich ist, stellt Sandra Hübenthal mit Verweis auf die Gedächtnisforschung infrage, denn „beim Überführen von Einzelepisoden in einen größeren narrativen Zusammenhang [werden] Erstere (gewöhnlich) noch einmal narrativ überformt und mit dem Gesamtkontext verschmolzen [...]. Sprich: *Einzeltraditionen* und *Rahmen* können nicht einfach sauber voneinander getrennt werden“, (HÜBENTHAL, Markusevangelium, 193).

⁶ Zur existenziellen Bedeutung des (Erzähl-)Schlusses vgl. ergänzend zu den folgenden Ausführungen von Kermodé: LAWSON, Closure, 326: „Without closure there would be no-thing, no world of which we could be part.“

Kermode (vgl. Kapitel 2.2.), möglicherweise aus der menschlichen Natur erklären. Darüber hinaus unterliegen sie aber auch in ganz besonderer Weise kulturellen Konventionen.⁷ Das gilt zum einen für die äußere Form, durch die Erzählschlüsse vom Gesamttext abgegrenzt werden, zum anderen – durch den Gebrauch bestimmter Formeln (man beachte etwa den Satzsatz von Märchen und Fabeln) – für die innere Form und zuletzt auch für die Verwendung von typischen sprachlichen Mitteln, die den Schluss auf verschiedenste Weise mit dem Hauptteil einer Erzählung verbinden. Ein Vergleich von Erzählschlüssen durch narratologische Parameter ist aufgrund dieser Überlegungen also trotz der hohen Varianz von Erzählungen möglich. Die komparatistische Herangehensweise macht es möglich, einzelne Erzählungen besser zu verstehen, und erlaubt es, Aussagen über die kulturelle Prägung sowie die Intention des Erzählers anzustellen. Dafür ist es sinnvoll, die einzelne Erzählung in einen breiten literarischen Kontext zu stellen und anzunehmen, dass sie von Erzählungen (oral oder schriftlich) sowie literarischen Gattungen beeinflusst ist, die der Autor bereits kennt und die vor dem eigenen Werk entstanden sind oder etwa zeitgleich entstehen. Ein Text steht damit niemals für sich allein, sondern ist immer eingebunden in ein Netz aus anderen Texten, mit denen er in irgendeiner Art inhaltlich oder formtypisch in einem Zusammenhang steht. Dies gilt nicht nur für die Gesamterzählung, sondern auch für den Inhalt und die Form jedes funktionalen Abschnittes und damit auch des Schlusses: Dieser steht in einem intertextuellen Zusammenhang mit anderen Schlüssen und kann im Vergleich mit diesen als Schluss identifiziert und analysiert werden.

Die Problematik dieser Studie ergibt sich aus dem Fehlen eines erprobten Analysewerkzeugs zur Untersuchung von Erzählschlüssen und der allgemeinen Schwierigkeit, antike Texte einer komparatistischen Analyse zu unterziehen, da die Breite der Vergleichstexte aus derselben Zeit und demselben Kulturraum erst definiert werden muss.

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, den seltsamen und oft als unbefriedigend empfundenen Erzählschluss des Markusevangeliums in den Blick zu nehmen und seine Bedeutung für die Gesamterzählung, insbesondere durch den Vergleich mit anderen literarischen Erzählschlüssen in der antiken Literatur, zu analysieren. Denn selbst wenn man wie Bultmann annimmt, dass es sich bei der

⁷ Vgl. KORTE, Techniken, 21: „Da sich der Schluß durch seine exponierte Stellung im Werk als diffiziler Punkt erweist, unterliegt er in besonderem Maß der Konventionalisierung.“ Dabei ist jedoch immer auch der Vorbehalt Robert Alters zu beachten, dass literarisches Schaffen ein dialektischer Prozess ist, der sich zwischen dem Bewahren von Konventionen und deren Durchbrechung bewegt: „The process of literary creation, [...], is an unceasing dialectic between the necessity to use established forms in order to be able to communicate coherently and the necessity to break and remake those forms because they are arbitrary restrictions and because what is merely repeated automatically no longer conveys a message,“ (ALTER, Art, 74).

Evangelienliteratur um eine innovative Gattung handele, die in dieser Form zuvor nicht existent war,⁸ so ist doch bereits bei einer oberflächlichen Betrachtung des Markusevangeliums ersichtlich, dass der Autor Erzählstrategien und Erzählformen wählt, die den antiken (sowie den modernen Lesern) bereits von anderen Erzählungen her bekannt sein können. Nicht zuletzt sind im Markusevangelium explizite und implizite intertextuelle Bezüge zu finden, durch die innerbiblische Vergleichstexte definiert werden können.⁹ Ist hiermit eine grundsätzliche Vergleichbarkeit des Markusevangeliums mit anderen Erzähltexten insofern konstatiert, als dass Markus die Jesusgeschichte kommunikabel machen will und darum eine Formgebung wählt, die ihrerseits kommunikabel ist, muss ein ‚Werkzeug‘ herangezogen werden, das es erlaubt, antike Erzählschlüsse in ihrer Struktur, ihrem Inhalt und ihrer Beziehung zur Gesamterzählung zu analysieren. In Bezug auf die antike Literatur liegt hier ein Desiderat vor, da bestehende Analyseverfahren zumeist lediglich den Schluss moderner Erzählungen in den Blick nehmen. Da es sich in beiden Fällen um Erzählungen handelt, können diese zwar auch für antike Erzähltexte nützlich sein, müssen mit Blick auf sich wandelnde Erzählkonventionen aber dennoch neu justiert werden. Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass das Markusevangelium in mindestens zwei kulturellen Milieus zu verorten ist: Auf der einen Seite schreibt der Autor auf Griechisch und verrät auf diese Weise, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach mit römisch-hellenistischer Bildung in Berührung gekommen ist. Auf der anderen Seite ist seine Erzählung im jüdischen Milieu Palästinas verortet, und seine Orts- und Sachkenntnisse so wie die Vielzahl an Schriftzitaten deuten darauf hin, dass er auch mit jüdischer Kultur und Tradition sehr gut vertraut war. Es gilt zu prüfen, ob die divergierenden kulturellen Hintergründe, die im Markusevangelium zusammenfließen, eine Auswirkung auf die Schlussgebung des Werkes hatten. Dazu ist es notwendig, Erzähltexte aus ähnlichen Gattungen (vgl. Kapitel 4) der jüdischen und der hellenistisch-römischen Literatur als Vergleichstexte heranzuziehen.

Die Studie schließt an moderne komparatistische Untersuchungen zum Erzählschluss an und nutzt die dort entwickelten Analyseverfahren und Terminologien, obwohl sie literarische Werke aus späteren kulturellen Epochen untersuchen und bisher nur auf diese angewendet wurden. Dabei wird geprüft, ob diese zur Analyse antiker Erzählschlüsse ausreichen oder ob es gegebenenfalls notwendig wird, sie zu modifizieren. Der methodische Ansatz der Studie liegt folglich darin, Analyseverfahren und Terminologie nicht nur dem Vergleich voranzustellen, sondern ein Analysewerkzeug zu entwickeln, das zu antiken Erzählschlüssen passt.

Die anhand des Messwerkzeugs erworbenen Erkenntnisse der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen dem Erzählschluss des Markusevangeliums

⁸ Vgl. Kapitel 4.1.

⁹ Vgl. die Schlussanalyse der Jonaerzählung in Kapitel 5; siehe auch den Exkurs zur Intertextualität in Kapitel 4.2.3.

und dem anderer repräsentativer Erzähltexte erlauben es, den Schluss des Markusevangeliums in Bezug auf die Gesamterzählung sowie seine Verortung in der antiken Literatur besser zu verstehen.

2 Die Bedeutung des Erzählschlusses

Als erster Schritt hin zu einer methodengeleiteten Analyse ist es hilfreich, einige Überlegungen über den Sinn von Erzählschlüssen anzustellen. Die bloße Annahme, dass die Mehrheit aller Erzählungen einen definierbaren Schluss besitzt, sagt noch nichts über die Gründe aus, warum dies gegebenenfalls so ist.

Eine Geschichte kann unendlich weitererzählt werden, ein Abschluss ist nicht zwingend notwendig. So wie es möglich ist, an einen Faden immer wieder einen neuen Faden zu kneten und diesen ins Unendliche zu verlängern, so ist es möglich eine Erzählung immer weiter zu verlängern. Dabei wird der Faden durch viele Elemente der Erzählung verknüpft, die sich in ihre Grundelemente Personen, Handlungen, Zeit und Ort unterteilen lässt. Nichts davon muss notwendigerweise endlich sein: Ein erzählter Ort kann auf ewig statisch bleiben oder sich dynamisch immer wieder verändern. Die erzählte Zeit ist an nichts gebunden, sie kann sich fortwährend verlängern und durch Analepsen und Prolepsen sogar einen zirkulären Charakter annehmen. Auch die handelnden Personen unterliegen keiner zwangsläufigen Endlichkeit: Ihr Handeln kann sich auf einen kleinen Augenblick der erzählten Zeit beschränken oder sie in ihrer Gänze ausfüllen. In der Fiktion, in der die erzählte Zeit ihren Platz hat, ist Endlichkeit nicht notwendig, und damit auch kein Schluss. In der Erzählzeit, und damit in der Realität, ist die Ausgangslage eine andere: Sowohl der Autor als auch der Rezipient¹⁰ sind der ‚natürlichen Endlichkeit‘ unterworfen. Ein einzelner Autor kann eine Erzählung nicht unendlich weitererzählen, weil er nicht unendlich lebt. Dies gilt ebenso für den Rezipienten, dessen Leben ebenfalls an einem bestimmten Moment zu einem Schluss kommen wird. Dieser Sachverhalt ändert sich, wenn eine Erzählung von mehreren Autoren erzählt und möglicherweise sogar über Generationsgrenzen hinaus weitertradiert wird; dann ist tatsächlich möglich, dass eine Erzählung unendlich weitererzählt wird. Ein modernes Beispiel hierfür sind Serienromane, die über Jahrzehnte hinweg in regelmäßigen Intervallen erscheinen und dieselbe Erzählung weiterführen.¹¹ Diese werden in der Regel von einem Autorenteam verantwortet, das bei dem Ausscheiden von Mitgliedern neue aufnimmt und so Kontinuität gewährleistet. Die Erzählung wird mit jedem neuen Teil weitergeführt, und zwar so, dass ein chronologischer Fortschritt von den ersten Episoden bis zur neuesten für den Rezipienten nachvollziehbar ist. Auch Fernsehserien funktionieren nach diesem Prinzip, werden

¹⁰ Hier und im Folgenden wird mit Rücksicht auf die Lesbarkeit der maskuline Ausdruck genutzt, der selbstverständlich auch weibliche Rezipientinnen einschließt. Dasselbe gilt für den Begriff des „Erzählers“, der ebenfalls als generisches Maskulinum zu verstehen ist.

¹¹ In Deutschland ist das erfolgreichste Beispiel für einen solchen Serienroman die Science-Fiction-Serie „Perry Rhodan“, die seit 1961 wöchentlich herausgegeben wird.

allerdings zusätzlich von der limitierten Lebenszeit der realen Schauspieler beschränkt. Hier muss es bei über Jahre laufenden Serien in unregelmäßigen Abständen zu einer Neubesetzung des Casts kommen, bzw. Figuren müssen ausgetauscht oder aus der Serie „herausgeschrieben“ werden.

Die in regelmäßigen Abständen erfolgende Fortführung einer Erzählung ist allerdings ein modernes Phänomen und an eine Infrastruktur gebunden, die so erst in der Moderne vorhanden ist. Aber auch in früheren Epochen ist es möglich, dass zumindest Einzelaspekte in unterschiedlichen Erzählungen aufgenommen wurden. Ein prominentes Beispiel ist das Schicksal antiker Heroen und Götter, die in der Antike in unterschiedlichsten Literaturgattungen über mehrere Jahrhunderte hinweg Aufnahme fanden und dabei einer gewissen Darstellungskontinuität unterworfen waren, die aufgrund gleichbleibender Eigenschaften eine Identifizierung der jeweiligen Figur erlaubten. Die Tradierung erfolgte über Mythen, die einem großen Publikum bekannt sein mussten, damit die Einzelerzählung, die dieses Traditionsgut beinhaltete, verstanden werden konnte. Jedoch ist auch für die einzelnen antiken Texte zu konstatieren, dass sie in aller Regel einen als solchen erkennbaren Schluss besitzen. Das liegt nicht zuletzt daran, dass die Struktur von Erzählungen bereits in der Antike Konventionen unterworfen war.

2.1 *Aristoteles und das endgültige Dénouement*

Aristoteles beschreibt in der Poetik (1450b) den Aufbau einer Tragödie wie folgt:

ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δέ ἐστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἐστίν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι: τελευτὴ δὲ τοῦναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν: μέσον δὲ ὃ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καί μετ' ἐκεῖνο ἕτερον.

„Ein Ganzes ist, das Anfang, Mitte und Schluss hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Schluss ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht.“¹²

Die Strukturierung der ‚Tragödie‘ definiert sich bei Aristoteles über die Chronologie der Handlung: Der Startpunkt ist der Anfang, der selbst zwar bereits eine Fortsetzung bedeuten kann, aber von dem Vorhergehenden als etwas Neues abgrenzbar ist. Darauf folgt der Mittelteil, der aus dem Anfang resultiert und die

¹² So nicht anders angegeben, stammen die deutschen Übersetzungen der Poetica aus: FUHRMANN, Aristoteles.

dort bereits begonnene Handlung in aller Regel weiterführt, bis sie im Schluss mündet, auf den nichts mehr folgt. Aristoteles führt weiter aus:

εὖ μύθους μίθ' ὀπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μίθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεκρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις. (Aristot. Poet. 1450b)

„Gut zusammengesetzte Mythen dürfen also weder einen zufälligen Anfang noch einen zufälligen Schluss haben, sondern müssen nach den angegebenen Ideen eingerichtet sein.“

Während Aristoteles zuvor den Begriff τραγωδία benutzt hat, spricht er in dem nachfolgenden Vers von μύθος. Hier handelt es sich nicht um zwei Gattungsbezeichnungen, sondern um narratologische Begriffe, die zwei unterschiedliche Sachverhalte darstellen. Die Tragödiendefinition findet sich im vorhergehenden Abschnitt der Poetik:

ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. (Aristot. Poet. 1449b)

„Die Tragödie ist eine Nachahmung (μίμησις) einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden. Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern (ἐλέου καὶ φόβου) hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“

Beschrieben ist mit der Tragödie eine erzählerische Gattung, die eine durch den Einsatz sprachlicher Mittel erzeugte zusammenhängende Handlung beinhaltet und rezipientenorientiert ausgelegt ist. Die Darstellung folgt keinem Selbstzweck, sondern soll beim Rezipienten „Jammern und Schaudern“ auslösen, damit er durch das Durchleben dieser Gefühle eine „Reinigung“ (κάθαρσις) erfährt. Dazu wird eine Handlung „nachgeahmt“, indem das Handeln der Figuren tatsächlich nachlebbar und kongruent zur Erzählzeit erfolgt. Diese Form des Erzählens hat ihren Platz im Theater und im szenischen Drama. Unterschieden wird die Tragödie in der Terminologie des Aristoteles von der Epik, die Handlungen beschreibt, ohne sie notwendigerweise darzustellen. Die dargestellte Handlung wird mit dem Begriff des „Mythos“ beschrieben, der nicht wie im modernen Sprachgebrauch eine Gattung bezeichnet, sondern den Plot einer Erzählung bzw. das Arrangement der einzelnen Handlungsabschnitte (πράγματα). Der Mythos hingegen ist das zentrale Element der Tragödie und behauptet einen Primat vor der Zeichnung der handelnden Figuren:

οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις: ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον πάντων. (Aristot. Poet. 1450a)

„Folglich handeln die Personen nicht, um die Charaktere nachzuahmen, sondern um der Handlungen willen beziehen sie Charaktere ein. Daher sind die Geschehnisse und der Mythos das Ziel der Tragödie; das Ziel ist aber das Wichtigste von allem.“

Die nachahmende Handlung ist es, die beim Rezipienten die gewünschten Emotionen auslöst, und nicht die Nachahmung von Charakteren. Wenn die Abfolge der Ereignisse in diesem Maß im Mittelpunkt steht, dann sind die Charaktere austauschbar und gewinnen ihre Daseinsberechtigung lediglich aus dem Bezug zur Handlung. In der modernen Filmindustrie würde es bedeuten: Sie werden auf Grundlage des bereits vorliegenden Drehbuchs *gecastet*. Erst diese Austauschbarkeit erlaubt es, dass der Rezipient sich selbst in die Position der handelnden Figuren denken kann und so das Ziel der Katharsis durch Nachahmung der Lebenswirklichkeit erreicht wird.

Auch das Epos hat mimetischen/nachahmenden Charakter, ist aber der Tragödie in der aristotelischen Definition insofern unterlegen, als es – wie bereits beschrieben – nicht szenisch darstellt, sondern beschreibt. Damit verliert es an Unmittelbarkeit, und die Katharsis erreicht nicht die Intensität, die das Ziel der Tragödie ist. Außerdem ist zu beachten, dass das Epos in der Regel mehrere Handlungsfäden besitzt, während die Tragödie sich auf einen oder wenige mehr beschränkt. Je mehr Handlungen eingeführt werden, desto schwieriger ist es für den Erzähler, die für Aristoteles so wichtige Ganzheit des Aufbaus der Erzählung zu bewahren.

Die klaren Grenzen in der Struktur der Tragödie stehen in einem Widerspruch zu Aristoteles' Ontologie: Während eine Tragödie einen Anfang und einen Schluss haben muss, sei die Realität prinzipiell unendlich:

„Überhaupt existiert das Unendliche (ἄπειρον) nur in dem Sinne, dass immer ein Anderes und wiederum ein Anderes genommen wird, das eben Genommene aber immer ein Endliches, jedoch ein immer Verschiedenes und wieder ein Verschiedenes ist.“¹³

Dieser Unendlichkeit kommt nach Aristoteles die Bedeutung eines Prinzips zu:¹⁴

„Nun sei entweder alles (selbst) ursprünglicher Anfang oder Folge eines solchen Anfangs, von Unbegrenztem aber kann es keinen Anfang geben, denn der wäre ja schon eine Grenze an ihm. Außerdem sei es auch ungeworden und unvergänglich, da es eben doch ein Anfangsgrund sei; denn ein Gewordenes müsse notwendig ein Ende nehmen [...]“¹⁵

Das Unendliche wird dabei mit dem Begriff ἄπειρον bezeichnet, hergeleitet vom Begriff πέρας, also der Gegenstandsbereich, der keine Grenze hat.¹⁶ Anfang und Schluss hängen dabei eng miteinander zusammen: Was einen Anfang hat, muss

¹³ Arist. Metaph. IX, 6; vgl. Phys. III.

¹⁴ Vgl. ZELLINI, Unendlichkeit, 8.

¹⁵ Zitiert nach ebd.

¹⁶ Klassisch zum Verständnis des ἄπειρον bei Aristoteles vgl. VON FRITZ, ἄπειρον, 65–84. Der Begriff ist als Definition der unbegrenzten Materie bereits bei den Vorsokratikern greifbar: Anaximander versteht ihn als das „Grenzenlose“, eine Urmaterie, aus der alles entstanden ist. Zum Begriff ἄπειρον bei den Vorsokratikern vgl. auch: RAPP, Vorsokratiker, 38–44.