

- Solmsen, Friedrich (1938): Aristotle and Cicero on the Orator's Playing upon the Feelings. In: Classical Quarterly 33, 390–404.
- Stiff, James B. (1994): Persuasive Communication. New York/London.
- Stockwell, Peter (2002): Cognitive Poetics. An Introduction. London/New York 2002.
- Stroebe, Wolfgang (2007): Strategien zur Einstellungs- und Verhaltensänderung. In: Klaus Jonas/Wolfgang Stroebe/Miles Hewstone (Hrsg.): Sozialpsychologie. Eine Einführung. 5. Aufl. Heidelberg, 225–264.
- Süss, Wilhelm (1910): Ethos. Studien zur älteren griechischen Rhetorik. Leipzig.
- Tan, Ed S. (1996): Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine. Mahwah, NJ.
- Tellis, Gerard J. (2004): Effective Advertising. Understanding When, How, and Why Advertising Works. Thousand Oaks/London/New Delhi.
- Till, Dietmar (2004): Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert. Tübingen (Frühe Neuzeit, 91).
- Till, Dietmar (2006): Das doppelte Erhabene. Geschichte einer Argumentationsfigur von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Tübingen (Studien zur deutschen Literatur, 175)
- Till, Dietmar (2007): Text, Kommunikation und Affekt in der Tradition der Rhetorik. Zur Vorgeschichte des ‚Emotional turn‘. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 54, 286–303.
- Toulmin, Stephen (1986): Die Verleumdung der Rhetorik. In: neue hefte für philosophie 26, 55–68.
- Vickers, Brian (1988): In Defence of Rhetoric. Oxford.
- Vögtle, Anton (1950): Affekte. In: Reallexikon für Antike und Christentum 1, 160–173.
- Walton, Douglas (1992): The Place of Emotion in Argument. University Park, PA.
- Walton, Douglas (2007): Media Argumentation. Dialectic, Persuasion, and Rhetoric. Cambridge et al.
- Wels, Volkhard (Hrsg.) (2001), siehe Melanchthon (1531)
- Winko, Simone (2003): Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900. Berlin.
- Wisse, Jakob (1989): Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero. Amsterdam.
- Wörner, Markus H. (1981): ‚Pathos‘ als Überzeugungsmittel in der Rhetorik des Aristoteles. In: Ingrid Craemer-Ruegenberg (Hrsg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Freiburg, 53–78.

*Dietmar Till, Tübingen (Deutschland)*

## 37. Rhetorik des Körpers (Actio I)

1. Systematisches
2. Historische Stationen
3. Konzeptionelles
4. Literatur (in Auswahl)

### Abstract

*Ancient rhetoric considers orators not only as speech producers but also views body language activity as one of their particular skills (sermo corporis). The terms actio as well as ὑπόκρισις/hypokrisis were originally used to denote the activity of the stage artist as*

*actor or respondent. Despite its origin and probably its factual relation to dramatic art, theoreticians always insisted on considering a fundamental difference that lets the orator stand out as the acting person and not just as the imitator of an action. However, as the speaker has to perform his/her ethos, he/she must appear as the acting person which, in fact, requires certain fictions. Such fictions need to be considered as equivalent to elocutionary figuration. Similarly to those acts, conventionalized codes are also retrieved in the sermo corporis in order to achieve a specific impact.*

## 1. Systematisches

Der *Vortrag* ist der zentrale Punkt, auf den alle einzelnen Arbeitsschritte des Redners zulaufen müssen, denn nur in diesem finalen Schritt kann er sein rhetorisches *telos* der Persuasion erreichen. Berühmt ist die Anekdote des Demosthenes. Als dieser gefragt wurde, was das Wichtigste bei der Herstellung der Rede sei, gab er zur Antwort, an erster Stelle stehe die *Aufführung*, aber auch an zweiter Stelle und dritter Stelle, bis der Frager schließlich aufhörte zu fragen. Für Quintilian wird daraus deutlich, dass die *actio* nicht das Wichtigste, sondern das Einzige sei, was zähle (Quint., *Inst. or.* 11,3,6; vgl. Cic., *De or.* 3,213).

Um sich diesem Zielpunkt auch theoretisch angemessen nähern zu können, ist es sinnvoll, einige Aspekte zu unterscheiden. Der Redner überwindet bei der Aufführung seines Redetextes eine mediale Schwelle, die höher ist als die zwischen der *inventio* und der Fixierung des Inhalts durch den sprachlichen Text (*elocutio*). Natürlich wird er diese dadurch zu mindern suchen, dass er sich bereits bei der elokutionären Arbeit am Text Proben selbst zu Gehör bringt. Die Theorie der Produktionsstadien legt daher größtes Gewicht darauf, dass der Produzent in jedem einzelnen Arbeitsschritt immer das Produktionsziel der *Persuasion* im Blick behält. Dadurch können Persuasion und Aufführung antizipatorisch kalkuliert werden; trotzdem bleibt der Charakter der Proben jedoch lediglich theoretisch. Der eigene Körper als Medium kommt bei solchen Proben nicht zur vollen Geltung, zumal auch die Stimme im Vortragsraum anderen Belastungen ausgesetzt ist als in der Schreibwerkstatt. Schwierig für den Produzenten ist es auch, sich als Produzent zugleich in die Rolle des Adressaten zu begeben. Der Kurzschluss von Produzent und Adressat ist daher nur eine höchst ungenügende Hilfskonstruktion, vergleichbar dem Komponieren einer Symphonie am Klavier. Von Demosthenes wird berichtet, er habe seine *actio* vor dem Spiegel eingeübt (Quint., *Inst. or.* 11,3,68).

Der *mediale Wechsel* ist ein grundsätzliches Problem, das bei der schriftlichen Ausarbeitung berücksichtigt werden muss. Hierbei geht es nicht nur um ästhetische Phänomene, sondern auch um solche der *inventio*. Bereits Aristoteles empfiehlt das Enthymem, weil es dem Zuhörer nicht zu viel Denkarbeit abverlange, da es nicht von zu weit deduziere. Aristoteles verfolgt die Unterschiede jedoch noch weiter und sieht grundsätzliche Wirkungsdifferenzen zwischen schriftlichem und mündlichem Text: der eine ist differenzierter und genauer, der andere redundanter, aber einprägsamer und für den Rezipienten anregender.

Bei der ästhetischen Kodierung der performierten Rede kommen mehrere Bereiche zur Geltung: der sprachliche Laut, die Bewegungen des Redners und die gesamte gestalt-hafte Erscheinung des gekleideten Körpers. Der Redner ist auch als *Handelnder* zu be-

trachten, der den Text ausagiert, d. h. der diesen als körperliches Medium visuell und akustisch zur Aufführung bringt. Das Sprechen selbst kann als Handeln aufgefasst werden. Die lateinische Bezeichnung dieses finalen Redestadiums, *actio* = *Handlung, Verhandlung*, zeigt, dass auch die antike Rhetoriktheorie das Handeln im Vordergrund sah, das am Ende eines längeren Produktionsprozesses steht. Im Griechischen finden wir den Ausdruck ὑπόκρισις (*hypokrisis*), der auch in der Dramentheorie verwendet wird. In den homerischen Epen sind zwei unterschiedliche Bedeutungen belegt, die sicherlich nicht unabhängig voneinander zu denken sind; zum einen kann ὑποκρίνεσθαι (*hypokrinesthai*) *antworten* bedeuten, zum anderen *deuten, auslegen* (Homer, *Ilias* 7,407; *Odyssee* 19,535, 19,555). Der in den frühen Tragödien dem Chor gegenübergestellte Schauspieler wurde ebenfalls ὑποκριτής/*hypokrites* genannt, wobei ungeklärt ist, ob er ein Antwortender des Chores ist oder ein Deutender dessen, was der Chor sagt (Pickard-Cambridge 1968, 126–135). Unter rhetoriktheoretischer Perspektive wird man mit Aristoteles eine gewisse Parallelität der Entwicklung von Schauspielkunst und Rhetorik annehmen, wenn nicht gar einen beträchtlichen Einfluss der Schauspielkunst auf die rhetorische Lehre von der Performanz in Rechnung stellen (Arist., *Rhet.* 3,1). Rhetoriktheoretisch betrachtet wird man die linguistische Doppelnatur der Hypokrisis als Antwort und als Deutung im Sinne einer *orator*-Theorie zu verstehen haben: Der Redner ‚antwortet‘ implizit auf Vorstellungen des Auditoriums, und er interpretiert seinen Redetext, indem er ihn mit seinem Körper als Medium performiert (Knape 2008).

Desweiteren hat Aristoteles in einer folgenreichen Einteilung das Tun/Handeln (πράττειν/*prattein*) vom Herstellen (ποιεῖν/*poiein*) unterschieden. *Tun* erschöpft sich im Vollzug seiner selbst, während *Herstellen* auf ein außer ihm selbst liegendes Werk (ἔργον/*ergon*) bezogen ist (Arist., *Ethica Nicomachea* 6,2 1139b 1f., 6,4, 1140a 1–23; Schirren 2008a). Er illustriert diese Unterscheidung in entsprechender Weise mit performativen Künsten wie dem Kitharaspiel (*Handeln*), das er dem Bau eines Hauses entgegengesetzt (*Herstellen*; Arist., *Magna Moralia* 1,34, 1197a 24f.). Aristoteles vermeidet es jedoch, in seiner *Rhetorik* deutlich anzugeben, ob er die Rhetorik als eine Poiesis betrachtet, wie dies für die Parallelschrift der *Poetik* gelten darf. Man kann in der *Rhetorik* aber zahlreiche produktionstheoretische Angaben finden (z. B. Arist., *Rhet.* 1,9; dazu Schirren 2008a), wenngleich er in der Definition von Rhetorik (Arist., *Rhet.* 1355b 26–27) nur vom Betrachten spricht, und sich dadurch von der Platonischen Definition im *Gorgias* abhebt. Dort war die Persuasion als Produkt der Rhetorik definiert worden (Werkmeisterin der Überzeugung/πειθοῦς δημιουργός/*peithus demiurgos*; Platon, *Gorgias* 453e). Will man an der aristotelischen Unterscheidung festhalten, so wäre zu prüfen, wie die Aspekte des Herstellens und des Handelns (wie in dem Produktionsstadium der *actio* aufgewiesen) zu deuten sind. Vom Produktionsziel der Persuasion aus betrachtet ergibt sich, dass menschliches Handeln nicht als moralisch qualifiziertes in Frage kommt, sondern als performativ zu verstehen ist, insofern es das *ethos* des Redenden im Sinne eines Überzeugungsmittels erzeugt. Oratorisches Handeln entspricht so dem des Schauspielers, von dem Aristoteles sagt, dass er Handelnde nachahmt/darstellt (Arist., *Poet.* 6). Das heißt, das Werk des Schauspielers ist ein *Spiel*, in welchem menschliche Handlung durch simulierte Charaktere performiert wird. Entscheidender Unterschied gegenüber der Praxis ist, dass es um einen Effekt geht, der außerhalb des Tuns selbst liegt, während der tugendsame *orator* im tugendhaften Handeln *selbst* immer schon als Verwirklichung seiner Tugend (ἀρετή/*arete*) Erfüllung findet.

## 2. Historische Stationen

### 2.1. Aristoteles

In dem der *Lexis* und *Taxis* (sprachliche Ausarbeitung und Anordnung) gewidmeten dritten Buch der aristotelischen *Rhetorik* wird die Hypokrisis als Bestandteil des *Wie* der Rede eingeführt. Nach der Auffindung der inhaltlichen Aspekte und dem daraus gewonnenen Überzeugungsmitteln, die das *Was* der Rede ausmachen, gehört die elokutionäre Arbeit zum *Wie* der Rede. Als dritten Produktionsschritt nennt Aristoteles etwas unvermittelt die Aufführung des Textes. Dieser sei technisch noch nicht behandelt worden, und auch in die Schauspielkunst erst spät eingedrungen, ungeachtet der Tatsache, dass die Aufführung die höchste persuasive Potenz habe (δύναμις μεγίστη/*dynamis megiste*; Arist., *Rhet.* 1403b 21). In diesem Punkt jedoch konvergieren Rhetorik und Poetik, wie Glaukon von Teos bereits geklärt habe. Aristoteles bringt hier im Folgenden allerdings nur die *Stimme* als Medium der Hypokrisis und klammert den Körper völlig aus. Das lässt sich daraus erklären, dass er die stimmliche Komponente bereits als etwas reißerisches ansieht (Arist., *Rhet.* 1403b 36–7), doch ließe sie sich immerhin leicht durch den Rhythmus mit der *Lexis* verknüpfen. Auch in der *Poetik* wird der körperliche Einsatz als mimetisches Moment weitgehend ausgeklammert, ja Aristoteles kritisiert an den schlechten Aulospielern, dass diese den Diskos körperlich, nicht musikalisch darstellen (Arist., *Poet.* 26, 1461b 30 f.).

In der *Rhetorik* des Anaximenes findet sich gar keine Bemerkung zur Hypokrisis. Das gibt der Einschätzung des Aristoteles recht, dass die Hypokrisis erst sehr spät ins technische Inventar übernommen worden ist. Denn man sah irrtümlich die stimmlichen Fähigkeiten als naturgegebene Größen an, welche die Techne nicht verbessern könne. Dem widerspricht Aristoteles zwar, räumt aber ein, dass die darstellende Kunst (ὑποκριτική/*hypokritike*) gegenüber der *Lexis* eher untechnisch sei.

### 2.2. Theophrast

Wie auch das Thema der *Lexis* den Schüler des Aristoteles zu einer eigenen monographischen Studie angeregt hat, so hat auch Theophrast der Hypokrisis nach doxographischen Berichten ein Werk gewidmet (Diogenes Laertius 5,48 = F 666,24 bei Fortenbaugh et al. 1992). Eine Notiz des Athanasius zur Statuslehre des Hermogenes ist wohl in diesem Zusammenhang zu sehen (F 712 bei Fortenbaugh et al. = Prolegomenon Sylloge 177,3–8 ed. Rabe 1931): Auch Theophrast sieht in der Hypokrisis die größte persuasive Wirkung (μέγιστον πρὸς τὸ πείσαι εἶναι/*megiston pros to peisai*); er erklärt dies dadurch, dass er die Affekte und deren Wahrnehmung auf Prinzipien zurückführt (εἰς τὰς ἀρχὰς ἀναφέρων/*eis tas archas anapheron*). Die sich daraus ergebende Folge ist, dass korporelle Bewegung und Ton der Stimme mit der gesamten Thematik der Rede in Übereinstimmung sind (statt ‚Thematik‘ – ὑποθέσει/hypothesei – ist allerdings ‚Wissenschaft‘ – ἐπιστήμη/*episteme* – überliefert: meinte Theophrast vielleicht gar die Übereinstimmung mit der gesamten rhetorischen Wissenschaft? Vgl. den Apparat bei Fortenbaugh et al. 1992). Theophrast stellt also zwei für die weitere Entwicklung höchst wichtige Dinge fest: Die Hypokrisis besteht aus *Stimme und Körper*. Diese drücken Affekte aus, die als Beweismittel im aristotelischen Sinne fungieren, da sie von den Rezipienten auch als

solche erkannt werden. Dass diese Konzeption im Hellenismus weiter tradiert wurde, ergibt sich aus verstreuten Bemerkungen über den Aristoteles-Schüler Demetrius von Phaleron bei Dionysios von Halikarnassos (Usener/Radermacher 1899–1929, Demosthenes 53) und Demetrius (Wehrli 1968, Demetrius Fr. 165–166 = Plutarch *Vitae parallelae*, Demosthenes 11,1–2; vgl. Fortenbaugh 1985, 272). Vor dem Hintergrund der peripatetischen Semiotik kann man weiter schließen, dass Theophrast Gebärden und Stimme als ähnliche Zeichen seelischer Vorgänge sah wie die verbale Sprache (vgl. Arist., *De Interpret.* 16a 3–8).

### 2.3. Herenniusrhetorik

Die Bestandsaufnahme des Auctors ad Herennium scheint darauf schließen zu lassen, dass er die Studien des Theophrast nicht direkt kannte, denn er betont, dass es noch keine sorgfältig ausgearbeitete Kunstlehre über die Hyprokrisis gebe, obwohl manche Rhetoren der *pronuntiatio* den höchsten Rang einräumten. Das aber sei verfehlt, denn nach Meinung des Auctors dürfe man kein Produktionsstadium verabsolutieren. Vielmehr seien sie aufeinander angewiesen, um den angestrebten Erfolg sicherzustellen. Das Fehlen einer Kunstlehre wird nun damit begründet, dass die *pronuntiatio* als rein sinnliches Ereignis von Stimme, Mimik und Gestus schwer fassbar zu sein scheint. Der Auctor unterscheidet die *figura vocis* (Gestalt der Stimme) von den *motus corporis* (Bewegung des Körpers), und folgt damit der Einteilung des Theophrast, von dem er offenbar nichts wusste. Hier wird man mit einer indirekten Überlieferung zu rechnen haben, die der Gesamtquellenlage des Autors entspricht.

Die Grundüberlegung des Auctors ist, dass das körperliche Agieren eine solche Qualität von Geste und Mimik ausdrücke, dass sie dem Redetext Plausibilität verschaffe. Diese Orientiertheit am Persuasionsziel zeichnet die Produktionstheorie des Auctors aus. Grundsätzlich sieht er eine enge Parallele des körperlichen Auftretts zu dem Einsatz der Stimme. Die Pole, zwischen denen er das richtige Agieren austarieren will, sind daher Scheu (*pudor*) und Schärfe (*acrimonia*) in der Mimik, in der Gestik die Vermeidung von übertriebener Anmut (*venustas*) und Schändlichkeit (*turpitude*). Die Extreme bezeichnen dabei zugleich ein Verhalten, wie es Schauspielern oder Tagelöhnern (*operarii*) zukomme, für den Redner aber problematisch sei.

Warum diese Einschätzung? Der *orator* ist als ein soziologisches Phänomen zu sehen, da er bestimmte gesellschaftliche Wertschätzungen vertritt und sogar darstellt. Ciceros Jugendschrift *De inventione* gibt einen ganzen Katalog solcher hervorragender Eigenschaften, die wohl aus der Tradition des Isokrates stammen und dem Bild des vollkommenen Redners gezollt werden (*orator perfectus/τέλειος ῥήτωρ/teleios rhetor*; Cic., *De invent.* 1, 2–5; vgl. Solmsen 1932; Barwick 1963, 20–25), das Cicero in seinem Alterswerk noch einmal beschwören und zur Grundlage seiner eigenen Rhetoriktheorie machen wird (Cic., *De or.* 2, 33–38). Die Eigenschaften reichen vom Kulturgründer bis zum universalen Kommunikator, der zerrüttete Gesellschaften wieder eint (vgl. die Geschichte von Menenius Agrippa in Livius 2, 32, 8–11). Vor einer solchen Tradition ist das körperliche Agieren einer besonderen Erwartung ausgesetzt. Hinzu kommt, dass der öffentlich auftretende Redner in der römischen Gesellschaft typischerweise ein politischer Agent war und damit verbundene politische Werte zu berücksichtigen hatte.

Da die *actio* aber als Kunstlehre optimiert werden soll, sucht der Auctor das Proprium des *orators* zu bestimmen. Dies ist umso schwieriger, als eben eine theoretische Grundle-

gung erfolgreicher körperlicher Kommunikation gänzlich fehlte. Daraus erklärt sich, dass andere Typen öffentlicher Kommunikatoren vom Auctor als Gegenbilder aufgebildet werden. Der Schauspieler wird mit der *venustus* als unmännlich und gefallsüchtig charakterisiert, und solche Verhaltensweisen werden zurückgewiesen. Im Einzelnen bringt der Auctor auch Fallbeispiele, die denen des richtigen Stimmeinsatzes entsprechen. Am Ende seiner Ausführungen reflektiert er diese Kurzcharakterisierung mit der Bemerkung, dass es ihm durchaus klar sei, dass er Gesten mit Worten schwerlich ausdrücken könne; er wolle jedoch nur Dinge anmahnen, deren richtige Ausführung der Übung vorbehalten bleiben müsse (*Rhet. Her.* 3,27). Es zeigt sich an diesen Bemerkungen nicht nur die theoretische Schwäche des Auctor, sondern immerhin auch ein Bewusstsein vom medialen Wechsel, mit dem die Lehre von der Aufführung des Textes zu tun hat. Denn was er von der *actio/pronuntiatio* verlangt, ist, dass der *orator* als Agent seines eigenen Vorhabens auftritt (*ut res ex animo agi videatur*; *Rhet. Her.* 3,27). Der Körper soll also den im Geiste gefassten Text ausagieren. Dieses Ausagieren wird aber geradezu zu einem zweiten Text, da die Zeichen des Körpers andere sind als die sprachlichen Zeichen. Gefordert wird, dass das Bezeichnete dasselbe sei; das Problem ist freilich, dass die Korrelation von Gesten und dem mit ihnen Bezeichneten nicht so eng ist wie von Laut und Bezeichnetem im strenger reglementierten Sprachsystem. Daher kann dieser Text der Körperzeichen kaum autonom bleiben; gleichwohl fungiert der Redner hier als ein Doppelmedium: nämlich einerseits des sprachlichen Textes durch seine Stimme und andererseits bestimmter *ethos-pathos*-Aspekte durch seine korporalen Gebärden. Stimme und korporale Gebärden transportieren jedoch denselben durch die *inventio* erhobenen Inhalt.

Im Einzelnen differenziert der Auctor nach unterschiedlichen Beweismitteln, d. h. ob mit Sachbeweisen, *ethos* oder *pathos* gearbeitet wird. Ob diese auch als *aristotelische Pisteistrias* bekannte Differenzierung dem Auctor geläufig war, muss mehr als fraglich bleiben. Denn in der Forschung gilt Cicero als der Vermittler dieser aristotelischen Tradition (Wisse 1989 passim, bes. 83–93). Dennoch sind die Fälle, die vorgestellt werden, nach der aristotelischen Trias beschreibbar: die vorgeschriebene Gebärde im *sermo cum dignitate* (im würdig-zurückhaltenden Vortrag) ähnelt jener der *demonstratio*, des reinen Sachvortrags, und jener der *narratio* (Erzählung), und daher kann der *sermo cum dignitate* als sachorientierter Fachvortrag verstanden werden, in dem der Redner sich durch Zurückhaltung auszeichnet und sich so als ganz der Sache verpflichtet geriert. Als *ethos*-Aspekt wäre die durch eine solche Haltung ausgedrückte souveräne Kompetenz zu nennen. Affektische Anteilnahme des Redners wird in der fortlaufenden Rede (*contentio per continuationem*) durch schnelle Armbewegungen, belebte Mimik (*mobilis vultus*) oder grimmig-scharfen Gesichtsausdruck (*acris aspectus*) bezeichnet. Die abgehackte, stärker affektische Vortragsform (*contentio per distributionem*) verstärkt diese Gesten und lässt den Redner zudem auf- und ablaufen. Bei der *amplificatio* (Vergrößerung/Vermehrung) unterscheidet der Auctor eine mahnende und eine klagende *amplificatio* und wiederholt dort die Einteilung in eine gemäßigttere und eine heftigere Körpersprache. In der *amplificatio per conquestionem* (klagende Vergrößerung) schlägt sich der Redner z. B. bald auf die Schenkel oder an den Kopf, bald beruhigt er sich unversehens. Die abrupten Wechsel sollen seinen disparaten Gefühlszustand anzeigen.

## 2.4. Cicero

In Ciceros Alterswerk *De oratore* wird die *actio* am Ende des dritten und letzten Buches behandelt (Cic., *De or.* 3,213–227). Auch er sieht in der *actio* ein Kompetenzfeld, das

den *summus orator* ausweist, und auch der mittelmäßige Redner könne, wenn er dieses beherrscht, ihm ansonsten überlegene Redner aus dem Felde schlagen. Der Bereich des untersuchten semiotischen Kodes ist auch hier körperliches Agieren und Modulation der Stimme. Für Cicero kann ein und derselbe sprachliche Redetext durch die Performanz zweier Redner so verändert werden, dass er nicht mehr als derselbe rezipiert werde. Mit dieser überspitzenden Formulierung soll verdeutlicht werden, dass im finalen Redestadium der Aufführung die Semiotik von Körper und Stimme andere Zeichensysteme, wie das der *elocutio* überdecken könne. Auch Cicero versucht den Redner vom Schauspieler abzuheben; doch gelingt ihm das nur, indem er die problematische Kategorie der *Wahrheit* ins Spiel bringt: der Schauspieler sei ein *imitator veritatis*, der Redner aber ein *actor veritatis* (Cic., *De or.* 3,214–215). Diese These ist problematisch, da die Kunstfertigkeit ja bereits eine gewisse Fiktionalisierung des Verhaltens impliziert, die auch Cicero selbst einmal hervorhebt (Cic., *Tusculanae disputationes* 4,55). Das kann der römische Rhetor auch nicht in Abrede stellen. Denn Cicero räumt ein, dass die Wahrhaftigkeit eines Affektes noch nichts über dessen Wirkung bei den Rezipienten entscheide. Im Gegenteil: der stark affizierte Redner verdunkle oft seinen Redetext und bringe sich damit um seine Wirkung. Dieses durch unkontrollierte Affekte hervorgerufene ‚Störsignal‘ müsse ausgeschaltet werden, damit nur solche Bewegungen kommuniziert werden, die sich unmissverständlich als Bewegungen des *animus* erkennen lassen. Es geht hier also im Bereich der Geste um dasselbe, was die *virtutes elocutionis* im sprachlichen Bereich steuern soll. Trotz der Beteuerung, dass sich der Redner vom Schauspieler unterscheiden müsse, bringt Cicero im Anschluss vor allem Zitate aus Tragödien, um die Momente der richtigen *actio* zu illustrieren. Er stellt die allgemeine Regel auf, dass körperliches Agieren den Gemütsbewegungen folgen (*subsequi*) müsse; falsch wäre es, wenn nach Art der Schauspieler der Gestus die Worte ausdrücken (*exprimere*) solle. Der gesamte Inhalt dessen, was sprachlich kommuniziert werde, darf nicht etwa durch eine Darstellung wiederholt werden, sondern sei vielmehr durch einen *Zeichenkode* (*significatio*) zu bezeichnen. Der behauptete Gegensatz von *demonstratio* und *significatio* ist daher so zu fassen, dass, wie bereits Aristoteles bemängelt, der Körper wie auch die Sprache nicht als ein *analoges Zeichensystem* fungieren dürfen (im Falle der Sprache wäre das onomatopoeisch), sondern als *digitaler Kode* (im Sinne Flussers 1996). Martianus Capella wird in seiner Kurzdarstellung der Rhetorik, die sich in vielem an Cicero orientiert, resümieren: *signifanda enim, non spectanda sunt ista* („es muss nämlich bezeichnet werden, nicht vor Augen gestellt werden“; Martianus Capella 5,540–543).

Der Redner muss also den Zeichenkode körperlichen Agierens genau kennen, um den Sprachtext mit solchen Gesten zu begleiten, die seinem Persuasionsziel dienlich sind. Das Beispiel, das Cicero bietet, ist die aufrechte Körperhaltung (*inflexio fortis ac virilis*). Im römischen Wertesystem war offenbar eine aufrechte und unbewegliche Körperhaltung Ausdruck einer ‚männlichen‘ Geisteshaltung. Dieser soziologische Wert wurde durch ein Agieren beim Rezipienten aufgerufen, der eben diese Normen kannte. Eine solche performierte Haltung wurde mit einem militärisch-sportlichen Typ verknüpft, der offenbar positiv konnotiert war. Wer jedoch seinen sprachlichen Text durch pantomimische Bewegung verdeutlichen wollte, erreichte keine höhere Deutlichkeit, sondern erfuhr die Ablehnung seines Publikums, das ihn nicht mehr als Redner, sondern als einen Pantomimen rezipierte (Cic., *De or.* 3,220). Die Bewegungen des Redners müssen also auf einen sozialen Kode abgestimmt sein, da seine Bewegungen als Symbole, nicht als Darstellungen im mimetischen Sinne aufgenommen werden. Besondere Bedeutung komme daher den Au-

gen zu. Alle Bewegung rühre vom *animus* (Geist, Gemüt) her, im Antlitz bilde sich dieser ab (*imago animi vultus*); die Augen aber seien dessen Anzeige (*indices*). Die Augen könnten als einziger Körperteil alle Bewegungen des Geistes bezeichnen (*significare*). Während eine zu stark ausgebildete Mimik als unpassend empfunden werde, könnten die Augen mit minimalen Veränderungen alle Stimmungen des Redners bezeichnen: Zorn, Heiterkeit, Gelassenheit usw., je nach dem, was die Rede erforderlich mache (Cic., *De or.* 3,222–223; vgl. auch die ähnlichen Ausführungen in Cic., *Or.* 56–60).

Die Momente, die in der *actio* zum Tragen kommen, haben nach Cicero anthropologische Grundlagen; deshalb würden auch Barbaren und Ungebildete von einer performierten Rede bewegt werden, deren sprachlichen Text sie nicht verstanden hätten. Denn das Zeichensystem der *actio* werde von allen Menschen verstanden, da sie das verstehen, was sie bei sich selbst wahrnehmen. Natürlich widerspricht das der soziologischen Betrachtung der körperlichen Zeichensprache; jedoch nur graduell. Man wird Cicero zustimmen müssen, dass es neben dem gesellschaftlichen Kode auch noch einen anthropologischen gibt.

## 2.5. Quintilian

Ungeachtet der immer wieder beschworenen Wichtigkeit der Aufführung, die sich auch systematisch erweisen lässt, bleibt zu konstatieren, dass die Fachautoren sich schwer tun, dem finalen Schritt auch in der Darstellung jenen Umfang zu geben, den dieser eigentlich für sich beanspruchen dürfte. Quintilian ist der erste uns überlieferte Autor, der es unternimmt, der *actio/pronuntiatio* ca. 40 Textseiten zu widmen.

Quintilian rezipiert Ciceros Definition von der *actio* als dem *sermo corporis* und damit auch die Unterscheidung in Stimme und Gebärde als den Medien des semiotischen Kodes. In produktionstheoretischer Perspektive stellt er den wichtigen Satz auf, dass für das Persuasionsziel nicht so sehr das zählt, was wir uns im Inneren überlegt haben, wie das, was wir nach außen kommunizieren, und illustriert dies mit dem Bild des schlafenden Richters und des anregenden Theaterstückes, das man indes niemals gelesen hätte, so dürftig sei sein Inhalt (Quint., *Inst. or.* 11,3,3–4). In der für die *ars* kardinalen Frage, inwieweit diese so entscheidenden Kompetenzen lehrbar sind, sieht er deutlich die *natürliche Begabung* als wichtigste Voraussetzung; auch könne körperliche Entstelltheit von der *ars* ebenso wenig kompensiert werden wie ein Fehler der Stimme.

Nach einer detaillierten Auflistung der Vorzüge und Fehler der Stimme widmet sich der Redelehrer in *Institutio oratoria* 11,3,65–149 den körperlichen Bewegungen, ehe er von 150–176 die einzelnen Redeteile bespricht und in 177–184 allgemeine Regeln gibt. Im Wesentlichen hält sich der Redelehrer dabei an die Wertungen, die Cicero aufgestellt hat, und gibt dem Antlitz (*dominator maxime vultus*; Quint., *Inst. or.* 72) eine entscheidende semiotische Funktion, insbesondere die Augen (Quint., *Inst. or.* 75) können Gemütsbewegungen anzeigen, Quintilian ergänzt aber noch die Tränen, die ebenso Freud wie Leid bezeichnen können, und die Augenbrauen (Quint., *Inst. or.* 78), die die Augen einrahmen. Nase und Lippen jedoch bleiben ausgespart, weil mit diesen Medien keine dezenten Signale gegeben werden können, sondern nur grob abfällige; grundsätzlich soll mehr mit dem Mund als mit den Lippen gesprochen werden (Quint., *Inst. or.* 81).

Die Hände können am meisten ausdrücken: (*copiam verborum persequi*), denn während die anderen körperlichen Gebärden den Sprechenden unterstützen, sprechen die Hände selbst. Doch die Sprache der Hände sei eine besondere, da sie den Handlungsscha-



rakter der Sprache performieren können: Quintilian zählt als Beispiele die klassischen illokutionären Verben auf: *concitare*, *inhibere*, *probare* etc. Doch die Hände seien nicht auf diese Funktion beschränkt; sie können auch die Rolle der Adverbien und Pronomina ausfüllen. Diese sehr differenzierte semantische Funktion können die Finger übernehmen, da Quintilian ihnen eine Art *Grammatik der Gesten* zuschreibt, die er nach den Teilen der Rede unterscheidet: *prooemium*, *narratio*, *probatio* usw. (Quint., *Inst. or.* 92–106); andererseits wird auch von Quintilian getadelt, wenn die Hände nicht bezeichnen, sondern darstellen (Quint., *Inst. or.* 117), d. h. wenn sie die Tätigkeiten auszuführen scheinen, die auch verbalsprachlich ausgedrückt werden können. Das Zeichensystem des Körpers müsse vielmehr eine *eigene* Zeichensprache generieren, die dem Sinn der gesprochenen Worte folge. Vielleicht soll deshalb auch die Bewegung der Hände wie bei der Verschriftlichung von Sprache von links nach rechts verlaufen. In diesem Sinne werden verschiedene Fingerhaltungen ausgeführt (Quint., *Inst. or.* 88–106). Der Redner trage zwar keine besondere Tracht oder Kostüm wie der Schauspieler, doch müsse er im Sinne der Werte, für die er gesellschaftliche agiere, gekleidet sein. Daher wird der Anzug in die Persuasionsstrategie eingebunden: auch er sollte sich wie die Stimme zum Ende des Vortrages ‚steigern‘, was bedeutet, dass er lockerer wird und die Bewegungen des Körpers ihn verändern dürfen.

Vor diesen Einzelheiten, die zu beachten sind, dürfe der *orator* sein eigentliches Ziel nicht aus den Augen verlieren. Um das Persuasionsziel zu erreichen, müsse er als Redner das *decorum* treffen, und d. h. er müsse sich klarmachen, als was für eine Person, bei wem und unter welchem Vorsitz er sprechen wird; denn das modifizierte Sprechen und Handeln gleichermaßen. Sodann müsse der Gegenstand geprüft werden. Das führt zu einer vierfachen Unterscheidung: 1. Welche affektische Komponenten die *causa* aufweist (traurig, heiter etc.); 2. Welche Teile der Rede es zu berücksichtigen gilt (Anfang, Erzählung, Ende etc.; *differentia partium orationis*); und die weiteren Details, nämlich 3. *sententiae*, gemäß denen man agieren muss, und 4. die einzelnen Ausdrücke (*verba*): man solle zwar nicht alles zusätzlich durch Gebärden fingieren, aber bei manchem Ausdruck müsse dessen affektische Natur sichtbar ausagiert werden.

Genau wie es allgemeine Aufgaben des Redners gibt (die Wirkungsmodi), so könne man das auch im speziellen für die *actio* formulieren: Der Redner müsse sich sein Publikum geneigt machen (*conciliare*), eine überzeugende Figur machen, d. h. sein Auftritt solle seinen Zielen entsprechen (*persuadere*), er solle mit seinem Auftritt auch auf die Affekte der Zuhörer einwirken können (*movere*). Die Bewegung müsse der Redner auch an sich selbst zeigen, sei es dass er sie repräsentiert, sei es dass er sie nachahmt (Quint., *Inst. or.* 150–153). Um die vielen Anweisungen konkreter werden zu lassen, schildert Quintilian an einem fiktiven Beispiel, wie sich der Redner zu erheben und zu überlegen habe, wann er zu sprechen beginne etc (Quint., *Inst. or.* 154–160). Einzelanweisungen werden dann noch nach den einzelnen Redeteilen gegeben (Quint., *Inst. or.* 161–176). In einer Schlussbetrachtung fasst der Redelehrer das Wichtigste summarisch zusammen: Besonders in der *actio* zähle das *decorum*, das aber je verschieden ausfalle. Was bei dem einen als *virtus* wahrgenommen werde, könne bei einem anderen durchaus als *vitium* erscheinen; das könne man insbesondere bei den Schauspielern studieren. Doch das Theater verlange mehr Gebärde und körperlichen Einsatz als die *actio* des Redners: Die Rede vollziehe sich als Handeln, nicht aus deren Nachahmung (*oratio actione enim constat non imitatione*; Quint., *Inst. or.* 174–184).

### 3. Konzeptionelles

Die *actio* ist ein Bereich, in welchem Grundoperationen der Rhetorik stattfinden. Der *orator* hat für dieses Redestadium nach denselben Gesichtspunkten auszuwählen und zu gestalten wie in der *elocutio*. Sicherlich nicht zufällig wird das Ergebnis elokutionärer Gestaltung *figura* genannt, ein Begriff, der eigentlich die körperliche Erscheinung bezeichnet (*Rhet. Her.* 4,11–16). Daher wird auch von den Rhetoren darauf hingewiesen, dass das körperliche Handeln mit dem Einsatz von sprachlicher Figuration übereinstimmen müsse.

Diese Übereinstimmung darf aber nicht in einer Imitation des ausgedrückten Inhalts bestehen, sondern rekurriert auf ein komplexes Zeichensystem, das überwiegend konventionell geregelt ist. Man kann diesen *sermo corporis* (körperliche Beredsamkeit) in verschiedene Formen unterscheiden, etwa in stärker kinetische und statisch-figurale Formen; auch die Kleidung des Redners gehört dazu. Die Kleidung ist sogar in noch höherem Maße von sozialen Kodes bestimmt. Einer Nachricht bei Plutarch zufolge soll Perikles seine staatsmännische Souveränität zumal dadurch unter Beweis gestellt haben, dass er nie ein Lachen zeigte und sich sein Umhang durch keinen Affekt veränderte (Plutarch, *Perikles* 5). Dieses Verhalten würde deutlich den Regeln etwa Quintilians widersprechen, und doch war es rhetorisch richtig, weil es im Falle des Perikles offenbar sein *ethos* unterstrich. Wenn von dem Demagogen Kleon berichtet wird, dass er sich gerne auf die Schenkel schlug, so war dies für dessen politisches Programm offenbar überzeugend, auch wenn er in dieser Hinsicht ebenso ein Neuerer gewesen ist wie die Gracchen (Plutarch, *Tib.* und *Gaius Gracchus* 2).

### 4. Literatur (in Auswahl)

- Anaximenes (1966): *Ars rhetorica: quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum*. Griech.–lat. Ausg. Hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Leipzig (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana); Dt.: Aristoteles (1959): *Rhetorik an Alexander*. Hrsg. u. aus dem Griech. übers. v. Paul Gohlke. Paderborn (Aristoteles: Die Lehrschriften, 3: Rhetorik und Poetik).
- Aristoteles (1998): *Kategorien. Hermeneutik oder vom sprachlichen Ausdruck (De interpretatione)*. Griech./dt. In: Aristoteles: *Organon*. Bd. 2. Hrsg., übers. mit Einl. u. Anm. vers. v. Hans G. Zekl. Hamburg (Philosophische Bibliothek, 493).
- Barwick, Karl (1963): *Das rednerische Bildungsideal Ciceros*. Berlin (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse, 54,3).
- Boegehold, Alan L. (1999): *When a Gesture Was Expected: A Selection of Examples from Archaic and Classical Greek Literature*. Princeton.
- Cicero (1998): *Tusculanae disputationes/Gespräche in Tusculum*. Lat./dt. Mit ausführlichen Anm. neu hrsg. von Olof Gigon. 7. Aufl. Düsseldorf (Sammlung Tusculum).
- Demetrios von Phaleron siehe Wehrli (1968).
- Dionysius Halicarnassensis siehe Usener/Radermacher (1885–1929).
- Flusser, Vilém (1996): *Kommunikologie*. Mannheim (Schriften, 4).
- Fortenbaugh, William W. (1985): *Theophrastus on Delivery*. In: William W. Fortenbaugh/Pamela M. Huby/Anthony A. Long (eds.): *Theophrastus of Eresus. On His Life and Work*. New Brunswick, 269–288 (Rutgers University Studies in Classical Humanities, 2).
- Fortenbaugh, William W. et al. (eds.) (1992): *Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought and Influence*. Transl. by William W. Fortenbaugh et al. 2 vls. Leiden/New York/Köln (Philosophia Antiqua, 54,1 und 54,2).

- Knape, Joachim (2008): Performanz in rhetoriktheoretischer Sicht. In: Heidrun Kämper/Ludwig M. Eichinger (Hrsg.): Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung. Berlin/New York, 135–150 (Jahrbuch des Instituts für Deutsche Sprache, 2007).
- Maier-Eichhorn, Ursula (1989): Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik. Frankfurt a. M.
- Martianus Capella (1983): De Nuptiis Philologiae et Mercuri. Hrsg. v. James Willis. Leipzig (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanum Teubneriana). Dt.: Martianus Capella (2005): Die Hochzeit der Philologia mit Merkur = De nuptiis Philologiae et Mercurii. Übers., mit einer Einl., Inhaltsübers. u. Anm. vers. v. Hans G. Zekl. Würzburg.
- Nadeau, Ray (1964): Delivery in Ancient Times: Homer to Quintilian. In: Quarterly Journal of Speech 50, 53–60.
- Neumann, Gerhard (1965): Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst. Berlin.
- Pickard-Cambridge, Arthur W. (1968): The Dramatic Festivals of Athens. 2<sup>nd</sup> ed. Rev. by John Gould u. David Malcolm Lewis. Oxford.
- Plutarch (1967): Demosthenes and Cicero. Alexander and Caesar. In: Plutarch (1959–1968): Vitae parallelae/Lives. 11 vls. With an Engl. trans. by Bernadotte Perrin. 7<sup>th</sup> vol. London (The Loeb classical library, 99).
- Rabe, Hugo (Hrsg.) (1931): Prolegomenon Sylloge. Leipzig.
- Schirren, Thomas (2008a): Techne liebt Tyche und Tyche Techne – Aspekte poetischer Kreativität im Denken des Aristoteles. In: Alexander Arweiler/Melanie Möller (Hrsg.): Vom Selbst-Verständnis. Notions of the Self in Antiquity and Beyond. Berlin/New York.
- Schirren, Thomas (2008b): Der ΘΕΩΡΟΣ als ΚΡΙΘΗΣ. Zum epideiktischen Genos in Aristoteles Rhet. 1,3. In: Lucia Calboli Montefusco (Hrsg.): Papers on Rhetoric IX. Bologna.
- Sittl, Carl (1890): Die Gebärden der Griechen und Römer. Leipzig.
- Solmsen, Friedrich (1932): Drei Rekonstruktionen. In: Hermes lxxvii, 151–154.
- Sonkowsky, Robert P. (1959): An Aspect of Delivery in Ancient Rhetorical Theory. In: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 90, 256–274.
- Theophrast siehe Fortenbaugh et. al. (1992).
- Usener, Hermann/Ludwig Radermacher (Hrsg.) (1899–1929): Dionysios Halicarnassensis: Opera. 6 Bde. Leipzig.
- Wehrli, Fritz (1968): Demetrios von Phaleron. 2., erg. u. verb. Aufl. Basel u. a. (Die Schule des Aristoteles, 4).
- Wisse, Jakob (1989): Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero. Amsterdam.

*Thomas Schirren, Salzburg (Österreich)*

## 38. Rhetorik der Stimme (Actio II: Pronuntiatio)

1. Einleitung mit Ausblick auf das 18. Jahrhundert
2. Die antike Pronuntiatio-Lehre
3. Literatur (in Auswahl)

### Abstract

*The study of pronuntiatio/actio, in fact referring to the aspects of voice and bodily gesture in speech performance, was a standard component of rhetoric training during Antiquity.*