

Martin Helze
Der Stil ist der Mensch

Beiträge zur Altertumskunde

Herausgegeben von
Ernst Heitsch, Ludwig Koenen,
Reinhold Merkelbach, Clemens Zintzen

Band 73



B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig

Der Stil ist der Mensch

Redner und Reden im römischen Epos

Von
Martin Helzle



B. G. Teubner Stuttgart und Leipzig 1996

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Helzle, Martin:

Der Stil ist der Mensch: Redner und Reden im römischen Epos /
von Martin Helzle. – Stuttgart; Leipzig: Teubner, 1996
(Beiträge zur Altertumskunde; 73)

ISBN 3-519-07622-5

NE: GT

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar.

Das gilt besonders für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung
in elektronischen Systemen.

© B. G. Teubner Stuttgart 1996

Printed in Germany

Druck und Bindung: Röck, Weinsberg

Meiner Frau Joan

qua non praestantior ulla

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die Frucht von sechs Jahren, während derer die Stellensuche, die Einarbeitung in ein fremdes System, oft unzulängliche Bibliotheken und schließlich die Geburt zweier Kinder die Forschung oft erschwerten. Für das trotz aller Schwierigkeiten doch noch zu Stande Gekommene möchte ich mich hier bedanken: bei meiner Universität und bei meinem Chef, Professor Donald Laing jr., für wiederholte, großzügige finanzielle Unterstützung, bei unserem Bibliothekar Dan Stabe für seine unermüdliche Hilfe, bei Chip Freund an der John Carroll Universität für sein Konkordanzprogramm, das die ganze Sache ins Rollen brachte, und bei meinen Eltern für ihre Unterstützung beim Kauf deutscher Bücher sowie beim Korrektur lesen. Besonderer Dank gilt Herrn Professor E.A. Schmidt, der fast das ganze Manuskript gelesen und mir mit Wohlwollen immer wieder den Horizont erweitert hat. Er war und ist mir immer einen Schritt voraus. Auch den Professores Elaine Fantham, Denis Fenney, Michael Dewar und William Dominik möchte ich für ihre konstruktive Kritik an einzelnen Kapiteln herzlich danken. *Gratias maximas* gehen auch an Jessica Prahl und Sarah Smith, die mir das Manuskript auf Tippfehler durchlasen.

Die Arbeit war ursprünglich nur als Untersuchung der Reden bei Lucan konzipiert. Im Laufe der Zeit ergab es sich, daß die Analyse fast auf das ganze römische Epos ausgeweitet werden mußte. Zu Vergil wollte ich eigentlich gar nichts sagen, da man meines Erachtens trotz der Sintflut der Publikationen kaum Neues zur Aeneis sagen kann. Der Schwerpunkt liegt für mich deshalb auf der "silbernen" Epik, deren Qualitäten es immer noch zu entdecken gibt. Wer nur mein Didokapitel liest, wird meiner Arbeit deshalb nicht gerecht.

Die Studie als Ganzes zeigt ganz deutlich, daß sie von einem in den USA arbeitenden Deutschen verfaßt ist. Den Amerikanern liegt aus Erfahrung auf meine psycho-soziale Interpretation Didos eher als die Philologie im Rest der Abhandlung. Die Deutschen hingegen werden sich mit dieser Sicht der Dido schwer tun und eher meine Einzelinterpretationen akzeptieren. Statistik mag keiner, am wenigsten der, der sie mühevoll sammelt;

trotzdem muß man irgendwie die verschiedenen Stimmen der Sprecher in diesen Werken doch wohl erfassen können. Das Folgende ist mein dahingehender Versuch.

Am meisten will ich schließlich meiner Frau Joan danken, die uns in harten Tagen finanziell über Wasser hielt und sich in der Endphase des Schreibens eigenhändig um zwei Kinder, ein Haus, zwei Katzen, zwei junge Kätzchen und einen chronisch übermüdeten Mann gekümmert hat.

Cleveland (USA), im August 1995

Martin Helzle

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen	10
I. Einleitung: Zur Methodik	11
I.1. Recitatio	11
I.2. Ethopoiie	22
I.3. Stilanalyse	37
II. Vergils <i>Aeneis</i>	49
II.1. Dido	49
II.2. Aeneas und Turnus	67
III. Lucans <i>Bellum Civile</i>	83
III.1. Caesar und Amyclas	83
III.2. Die Hauptdarsteller	105
III.3. Caesar	110
III.4. Pompeius	134
III.5. Catos	138
IV. Die <i>Thebais</i> des Statius	145
IV.1. Spurenelemente der Tragödie	145
IV.2. Argeia und Antigone	160
IV.3. Eteokles und Polyneikes	175
IV.4. Die Reden der Brüder im Einzelnen	189
V. Die <i>Punica</i> des Silius Italicus	231
V.1. Nebenpersonen und Charaktere mit beschränkten Rollen	231
V.2. Die Hauptpersonen	254
V.3. Die Reden des Scipio Africanus im Einzelnen	267
V.4. Die Redeweise des P. Scipio	296
VI. Zusammenfassung	301
VII. Anhang	304
VII. Literaturverzeichnis	307
VIII. Register	347

Abkürzungen und Textausgaben

Die zu untersuchenden Texte werden nach folgenden Ausgaben zitiert: *P. Vergili Maronis Opera*, ed. Roger Mynors (OCT), *Lucanus*, ed. Housman (Blackwell), *Stattius, Thebaidos libri XII*, ed. Hill (Brill, Leiden), *Silius Italicus, Punica*, ed. Delz (Teubner).

Die folgenden Nachschlagewerke werden abgekürzt zitiert:

OLD *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1968-82

Thes. *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig 1900-

RE *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, herausg. von Georg Wissowa, Wilhelm Kroll und Kurt Witte, Stuttgart 1894-1972

kl. Pauly *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike auf der Grundlage von Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter bearbeitet und herausgegeben von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer, Stuttgart 1964

Roscher *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, herausg. von Wilhelm Heinrich Roscher, Leipzig 1884-1937

K-S *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, von Raphael Kühner, neu bearbeitet von Carl Stegmann, 2 Bde., Hanover 1912-14

H-S *Lateinische Grammatik*, von J.B. Hofmann, neu berab. von Anton Szantyr, *Handbuch der Altertumswissenschaft* II 2,2, München 1965

SVF *Stoicorum veterum fragmenta*, 4 Bde., herausg. von Hans Friedrich August von Arnim, Leipzig 1903-1924.

I. Zur Methodik

“ Wie für die antike Tragödie so gilt erst recht für das Epos, daß Charakterdarstellung nicht das Kernstück und Ziel der Gestaltung ist, sondern daß die Entfaltung der einzelnen Gestalten sich im Rahmen der Handlungsdarstellung vollzieht. Charakterzeichnung ohne Handlungsgefüge ist also nicht zu erwarten.” (Burck [1979] 84)

Die vorliegende Untersuchung hat es sich zum Ziel gemacht, den Individualstil einzelner Redner vor allem in den Epen der Kaiserzeit zu analysieren. Dabei soll insbesondere festgestellt werden, ob und wie ein Sprecher durch seine Redeweise charakterisiert wird. Eine solche Zeichnung kann nur zusätzlich zu und im Einklang mit der Charakterisierung durch die Handlungsweise und der direkten Beschreibung durch den Dichter erfolgen. Zu diesem Zweck sollen hier Betrachtungsweisen der Linguistik und der Rhetorik auf eine Art verbunden werden, wie es bislang in der klassischen Philologie besonders Martin (1989) in seiner Performanzorientierten Analyse der Redeweisen einzelner Personen in der *Ilias* gelungen ist. Vorweg müssen nun die Faktoren erörtert werden, die eine Charakterzeichnung mittels Idiolekt im römischen Epos wahrscheinlich machen. Dann muß erwogen werden, wie dieses Phänomen durch linguistische und literarische Stilanalyse erfaßt werden kann.

I. 1. Recitatio

Die vom modernen Leser fast immer unterschätzte Rahmenbedingung der römischen Dichtung ist das Lesen¹. In der Antike wurde gerne laut gelesen, spätestens seit dem Zeitalter des Augustus wurden dichterische Werke oft im kleineren oder größeren Kreis in *recitationes* vom Autor selbst vorgelesen. Da der Dichter dabei die Reden all seiner epischen Charaktere selbst liest, ist eine Unterscheidung zwischen den Redeweisen verschiedener Individuen in einer *recitatio* wünschenswert, damit die Zuhörerschaft die langen Reden von der epischen Erzählung und die Redner

¹ Ganz klar sah das Conrad (1923) 6-7.

voneinander unterscheiden kann. Denn um die eine Person von der anderen zu differenzieren, kann der vorlesende Autor nicht endlose Stimmen annehmen. Auch ist nichts bekannt daß ein Dichter wie ein Schauspieler auf der antiken Bühne sich Masken aufgesetzt hat. Im Interesse der *ἐναργεία* des Vortrags sollte deshalb die Stimme einzelner Charaktere durch sprachliche Mittel von einander zu differenzieren sein, da die wirkliche Stimme des Lesers immer dieselbe bleibt.

Wenn eine solche Unterscheidung auch nur weniger Stimmen erfolgreich durchgeführt wird, erhält die Dichtung dramatische Qualitäten. Darum wußte man sehr wohl in der Antike. Solche dramatischen Eigenschaften der Dichtung wurden gerne ausgebeutet, denn z.B. Vergils *Bukolika* wurden laut Vergilvita oft auf der Bühne dargeboten:

“Bucolica” eo succesu edidit, ut in scaena quoque per cantores crebro pronuntiarentur. (*Vita Vergili* 26)

Nun bietet sich eine solche Dramatisierung bei den *Eklogen*, in denen verschiedene Sprecher auftreten, besonders an. Doch sah man drei Generationen später auch das dramatische Potential in der erzählenden Dichtung, denn Nero versprach kurz vor seinem Tod, er werde “Vergils Turnus” auf der Bühne spielen und dazu tanzen:

Sub exitu quidem vitae palam voverat ... novissimo die histrionem saltaturumque Vergili Turnum. et sunt qui tradant Paridem histrionem occisum ab eo quasi gravem adversarium. (Suet. *Nero* 54)

Wie man sich eine solche Aufführung genau vorzustellen hat, muß offen bleiben. Festzuhalten bleibt, daß Nero als Schauspieler und Tänzer auftreten wollte¹. Angesichts der Tatsache, daß Nero schlechthin darauf veressen war, vor einem Publikum seine eigenen poetischen Werke vorzutragen sowie in Tragödien anderer wichtige Rollen zu spielen (Suet. *Nero* 22,3-24,1), ist kaum anzunehmen, daß er sich bei der Aeneisaufführung darauf beschränken wollte, nur zu tanzen. Es liegt weitaus näher

¹ Zu *saltare* im Sinne von schauspielerischen Darbietungen siehe OLD *saltare* 2.

anzunehmen, daß er einige Reden des Turnus auf der Bühne vortragen wollte.

Auch einige von Ovids Werken wurden schon zu Lebzeiten des Autors auf der Bühne dargestellt:

carmina quod pleno saltari nostra theatro
versibus et plaudi scribis, amice, meis,
nil equidem feci — tu scis hoc ipse — theatris,
Musa nec in plausus ambitiosa mea est. (Ov. *Trist.* V 7, 25-28)¹

Um welche *carmina* es sich dabei handelt, ist ungewiß². Man kann jedoch die *Medea* nicht auf Grund von Vers 27 ausschließen, denn im folgenden Pentameter sagt Ovid ebenfalls das Gegenteil dessen, was er sonst behauptet. Ruhm und Applaus waren eben doch erhebliche Anreize für ihn:

excitat auditor studium, laudataque virtus
crescit, et immensum gloria calcar habet. (*Pont.* IV 2, 35-36)

Dadurch könnte das ganze Distichon ironisch aufzufassen sein. Das *tu scis hoc ipse* könnte dann einem ironischen *scilicet* gleichzusetzen sein (OLD

¹ Heinsius und Luck wollen mit Vers 25 eine neue Elegie einsetzen lassen, da der gedankliche Sprung vom Wunsch, nicht in Tomis sterben zu wollen (*Trist.* V 7,23-24), zur Nachricht von der dramatischen Aufführung seiner Werke als zu groß erscheint. Meines Erachtens ist an der Einteiligkeit der Elegie trotzdem festzuhalten. Der Adressat von V 7 ist wahrscheinlich Brutus, da das Anfangsdistichon *Quam legis, ex illa tibi venit epistula terra / latus ubi aequoreis additur Hister aquis.* in *Pont.* IV 6,1-2 bewußt aufgegriffen wird: *Quam legis, ex illis tibi venit epistula, Brute, / Nasonem nolles in quibus esse locis.* Der in *Pont.* IV 6 angededete Brutus ist wahrscheinlich ein Rhetor (Helzle zu *Pont.* IV 6 Einleitung). Ein an ihn gerichtetes Gedicht über Gedichte wäre deshalb sehr angebracht. Der Gedankensprung von Vers 24 auf 25 wird weiterhin im vorhergehenden Distichon vorbereitet, denn dort spricht Ovid davon, daß er, der *vates* (22) und *tenerorum lusor amorum* (21 vgl. *Trist.* IV 10,1 in der σφραγίς), nur die wilden Frazten der ihn umgebenden Barbaren sieht. Dazu bilden die Verse 25-26 eine Antithese, denn was der Dichter Ovid wirklich sehen sollte, ist die Aufführung seiner Werke im Theater. Der Bruch nach Vers 24 ist deshalb absichtlich so stark, um zu verdeutlichen, wie groß der Gegensatz zwischen Ovids Umwelt und der von Brutus wohl als Trost geschilderten Wirklichkeit in Rom ausfällt.

² Luck *ad loc.* vermutet, daß die *Heroiden* als Pantomimen mit einem Tänzer, einem Vorleser und eventuell sogar Orchester und Chor dargeboten wurden. Seine Gründe für diese Vermutung führt er leider nicht an. Meines Erachtens kommen andere Werke Ovids viel eher in Frage. Ovid erwähnt auch *Trist.* II 519-520 *saltata poemata*, die Augustus gesehen haben soll und die oft aufgeführt wurden (*Trist.* II 519).

scilicet 4a). Außerdem wird der poetische Plural *carmina* manchmal durchaus auf eine Tragödie angewendet, die ursprünglich nur als Lese-drama verfaßt wurde¹. Doch auch andere Dichtungen Ovids könnten auf der Bühne dargestellt worden sein. Die weit über Tibull und Propertius hinausgehenden dramatischen Qualitäten der *Amores* wurden von McKeown hervorgehoben². Doch bieten sich natürlich besonders Erzählungen aus den *Metamorphosen* dazu an, von Schauspielern dargestellt zu werden, wie nicht zuletzt Shakespeares *Mittsommernachtstraum* lehrt. Wenn die *saltata carmina* Ovids sich also nicht auf seine *Medea* beziehen sollten, haben diejenigen, die diese Dichtung für die Bühne adaptierten, ihre dramatischen Qualitäten erkannt. Diese schauspielerische Komponente kommt jedoch wohl daher, daß Ovid die Möglichkeiten der *recitatio* beim Dichten im Auge behielt und seine Werke auch für eine gezielt lebhaftere Dichterlesung schrieb.

Während Ovid anscheinend gerne Lesungen gab³, machte Horaz dies nur unter Druck (*nec recito cuiquam nisi amicis idque coactus*, *Sat.* I 4,73), obwohl auch Ovid ihn seine Oden vorlesen hörte (*Trist.* IV 10,49-50). Die dramatischen Qualitäten des Dialogs zwischen dem lyrischen Ich und Chloe in *Carmina* III 9 liegen auf der Hand. Doch kommt Quinn⁴ auch zu dem nicht unumstrittenen Schluß, daß sich Horaz oft der Form des dramatischen Monologs bedient, in dem das lyrische Ich mit dem Dichter nichts zu tun hat. In solchen Fällen muß man sich den Sprecher in einer besonderen dramatischen Situation vorstellen, wie etwa beim Symposium (*Carm.* I 27, I 38) oder vor der Tür seiner Geliebten (*Carm.* III 10). Ob das lyrische Ich in solchen Gedichten wirklich notwendigerweise mit dem

¹ Z.B. Lucil. 567 (Marx), Cic. *Sen.* 22, Verg. *Ecl.* 8,10, Hor. *Epist.* II 1,185; *Thes.* III 466,64-75, OLD 2a.

² (1987) 63-73; *Rem.* 755 vermerkt Ovid, daß im Theater *amantes* oder *amores* (*varia lectio*) dargestellt werden: *illic adsidue ficti saltantur amantes*. Die Lesart *Amores* wäre sicher die schwierigere. Dann könnte dahinter ein Zeugnis für die dramatische Darstellung seiner *Amores* stecken.

³ Er übte sich ebenfalls gerne in rhetorischen Suasorien (*Sen. Contr.* II 2,12). Die Nähe der Deklamation zur Rezitation wird von McKeown (1987) 69 unter Verweis auf *Pont.* II 5,65-72 betont.

⁴ (1963) 84-109 und im Kommentar (1980) 139-140.

Dichter nicht identisch ist, sei dahingestellt¹. Wichtig ist für die vorliegende Untersuchung nur der dramatische Charakter vieler Oden des Horaz, der auch daher rühren kann, daß Horaz eine *recitatio* zumindest im Kreis der Freunde und gewogenen Kritiker ins Auge faßte (vgl. *Ars.* 438-441).

Schließlich hörte Ovid auch Properz rezitieren (*Trist.* IV 10,45-46), dessen Elegien jedoch zumeist eher kontemplativ als dramatisch angelegt sind².

Die Rezitation etablierte sich also im Zeitalter des Augustus innerhalb weniger Jahre zu einer gängigen Institution. In den folgenden Jahrzehnten des Prinzipats, da die Politik durch öffentliche Reden nicht mehr beeinflußt werden konnte, stellte die in Rhetorik gebildete römische Oberschicht ihre rednerischen Fähigkeiten regelmäßig in Deklamationen und Rezitationen zur Schau. Man darf annehmen, daß alle literarischen Werke von nun an vom Verfasser öffentlich vorgelesen wurden. Juvenal macht sich über solche epischen Ergüsse bekanntlicherweise lustig (1,1-14)³.

Doch kommt man im Falle der hier behandelten Epiker über die Annahme hinaus. Wir wissen, daß Vergil auch seine *Georgica* und zumindest die Bücher zwei, vier und sechs der *Aeneis* dem Augustus vorgelesen hat (*Suet. Vita Vergili* 26-32). Properz II 34,61-64 kennt auch das achte Buch, wahrscheinlich von einer Lesung im Kreis des Maecenas. Sueton berichtet in seiner *vita Lucani*, daß der Dichter sein *Bellum Civile* rezitierte. Statius wuchs in der Tradition der extemporeierenden Dichter auf⁴, in der die öffentliche Darbietung der *ad hoc* geschaffenen Dichtung von ausschlaggebender Bedeutung ist. Auch von Silius Italicus wissen

¹ Dagegen argumentiert Rudd (1982) 370-404.

² McKeown (1987) 65. Eine bekannte Ausnahme ist II 15 *O nox mihi candida!*

³ Diese Argumentation ist auch für Senecas Tragödien von Bedeutung, denn selbst wenn Seneca eine Aufführung nicht beabsichtigte, sind dramatische Effekte und Idiolekt bei einem Lesedrama umso wichtiger. Schließlich muß auch noch darauf hingewiesen werden, daß angesichts der gängigen Dichterlesung eine Rezitation der Tragödien durch den Dichter sehr wahrscheinlich ist. Die Stücke wurden also auf jeden Fall aufgeführt, wenn auch mit einem Minimum an Aufwand. Zur leidigen Frage der Senecaaufführung vgl. z.B. Zwierlein (1966) *passim*, Lefèvre (1972) 13-14, Fantham (1982) 34-39, Pratt (1983) 15-21, Sutton (1986) *passim*.

⁴ Dieser Hintergrund wird von Hardie (1983) 74-102 ausführlich dargestellt.

wir, daß er sein Werk vorlas, um sich die Kritik seiner Zuhörerschaft einzuholen: *non numquam iudicia hominum recitationibus experiebatur* (Plin. *Epist.* III 7, 5). Für all diese Dichter war also auf Grund der Tatsache, daß sie ihre Werke öffentlich oder halböffentlich selbst vorlasen, eine lebhaftere, dramatische Komponente von Vorzug. Da nun im römischen Epos die Reden zwischen 31 und 38% der Werke einnehmen¹, muß sich die ἐναργεία auf die von verschiedenen Personen gesprochenen Partien konzentrieren. Die τέχνη des Dichters besteht also zum Teil daraus, es dem Vorleser durch den Stil der direkten Reden zu ermöglichen, verschiedene Charaktere unterschiedlich klingen zu lassen. Da in der Antike auch gerne laut gelesen wurde, gilt dies schließlich für den für sich Lesenden ebenso wie für den rezitierenden Dichter.

Durch eine lebhaftere Lesung seines erzählenden Gedichts und besonders durch einen differenzierten Vortrag der Reden seiner Charaktere wird nun der Dichter teilweise fast zum Schauspieler, denn bei einer besonders dramatischen Rezitation kommt zum Individualstil der Sprecher die Gestik und die Intonation des sich in seine Charaktere vertiefenden Lesers hinzu. Eine solch lebhaftere, schon ans Schauspielerische grenzende Vortragsweise wurde in der Antike an Vergil beobachtet:

Pronuntiabat autem cum suavitate et lenociniis miris. ac Seneca tradidit, Iulium Montanum poetam solitum dicere, involuturum se Vergilio quaedam, si et vocem posset et os et hypocrisin; eosdem enim versus ipso pronuntiante bene sonare, sine illo inanes esse mutosque. (Suet. *Vita Vergili* 28-29)

Diese Beobachtung steht bei Sueton nach dem Vermerk, Vergil habe zusammen mit Maecenas Augustus seine *Georgica* vorgetragen, und bevor er auf die *Aeneis* eingeht. Da Iulius Montanus uns als Verfasser eines Epos bekannt ist², kann sich dieses Urteil über Vergils Vortragsweise sowohl auf die *Georgica* als auch auf die *Aeneis* beziehen. Ausschlaggebend ist jedoch der Hinweis auf Vergils *hypocrisis* beim Lesen, also seine schauspielerische Fähigkeit. Der Dichter vertiefte sich beim Lesen so sehr

¹ Statistische Erhebungen zur Länge der Reden im römischen Epos findet man bei Lipscomb (1909) 7.

² Näheres zur Identität des Montanus siehe Helzle zu Ov. *Pont.* IV 16, 11.

in seine Charaktere, daß er sogar ohne Maske so unterschiedliche Personen wie Dido, Aeneas und Turnus selbst darzustellen begann.

Diese Beobachtung stellt wiederum eine Parallele zur Rolle des Orators dar, der bei seinem Versuch, bestimmte Emotionen bei seinem Publikum hervorzurufen, ebenfalls fast zum Schauspieler wird. Da er nicht immer den Affekt, den er hervorrufen will, auch schon selbst empfindet, muß er sich der *simulatio* bedienen, die er somit mit dem Schauspieler gemein hat¹:

“orator” inquit “iratus aliquando melior est.” immo imitaturus iratum. nam et histriones in pronuntiando non irati populum movent, sed iratum bene agentes; et apud iudices itaque et in contione ... modo iram, modo metum, modo misericordiam, ut aliis incutiamus, ipsi simulabimus ... (Sen. Dial. IV 17)

Die Gerichtsrede hat diesen Zug also mit der Rezitation gemein, daß sie ihr Publikum durch die Vortäuschung eines Affekts bewegen will. Um eine Emotion bei der Zuhörerschaft hervorzurufen, muß der Redner und folglich auch der rezitierende Dichter diesen Affekt verbal, mit Gestik und Intonation hervorrufen². Kurzum, der Redner wird wie der Dichter zum Quasi-Schauspieler.

Während jedoch ein Orator in einer Gerichtsrede die Richter und das Publikum von der Schuld oder Unschuld eines Angeklagten überzeugen will, geht es dem Dichter wohl hauptsächlich darum, Mitgefühl für seine Personen zu erwecken³. Wo angebracht, kann er damit auch Empathie für die Perspektive seines Gedichts erregen oder Antipathie gegen einen seiner Hauptdarsteller, wie das Silius Italicus mit den Reden des Flaminius und Varro tut.

Obwohl die Gestik und die Intonation dabei auch beim Orator von Bedeutung sind⁴, stellen diese nur Hilfsmittel dar, die das im Wort Ge-

¹ Dies wurde besonders gut von Stroh (1979) 124-125 herausgearbeitet. Er zitiert als Belege für die *simulatio* des Orators Cic. *De Orat.* II 189-191, *Tusc.* IV 43, IV 55.

² Zum Thema Affekterregung durch Affektübertragung vergleicht Stroh (1979) 124 Anm. 35 Arist. *Rhet.* 1408a23, Cic. *Or.* 132 mit Kroll zur Stelle und Presius 1,90-91.

³ Darauf weist Otis (1968) 41-97 hin, der den personalen Erzählstil “subjective style” nennt.

⁴ Quint. *Inst.* XI 3,72 Mienenspiel, 88 Handbewegungen, 154 Stimme.

sagte unterstreichen. Mienenspiel, Handbewegungen und Stimmlage können immer nur das dramatisieren, was ein Dichter im Wort festgehalten hat oder was ein Redner ausdrücken will. Das Hauptmittel der rhetorischen wie auch der poetischen *simulatio* bleibt deshalb die Wortwahl, die Stilmittel und beim Dichter eventuell die metrischen Eigenheiten. Der Rhetor versucht, die Richter mit seinen Worten von seiner Sache zu überzeugen. Analog dazu ist es Anliegen des Dichters, seinem Publikum vor Augen zu halten, daß seine Charaktere, obwohl sie in der Regel fiktive Gestalten des Mythos sind, durchaus lebensnah sind. Er muß ihnen Worte in den Mund legen, die für die Situation und den grundlegenden Charakter einer Person angebracht und deshalb glaubwürdig sind¹.

Der Dichter hat nun im Gegensatz zum Historiker die Wahl, in welchen Situationen er seine Charaktere darstellen will. Außerdem sucht er sich aus, wo er sie reden lassen will, und schließlich trifft er die mit jeder stilistischen Entscheidung zusammenhängende Wortwahl für die Figur in seinem Werk². Dadurch daß er die Rolle bestimmt, in der sein Charakter auftritt, trifft er auch die Themenwahl der direkten Reden einer jeden epischen Figur. Bei der Rezitation werden solche im Wort festgehaltenen Rollen dann nur noch durch den lauten Vortrag belebt. Um eine Person lebensnah zu zeichnen, muß sie folglich in glaubwürdigen Situationen eine oder mehrere realistische Rollen spielen. Ihre direkten Äußerungen sollten dabei insgesamt in Einklang mit ihrem aus verschiedenen Rollen bestehenden Charakter stehen, sonst wird die Figur unglaubhaft oder zum Fall für einen Psychiater.

Diese Feststellung wirft zwei weitere Fragen auf, nämlich welche Auswirkung eine solche Charakterisierung auf das Lesen eines Einzelnen für

¹ Ein ähnliches Vorgehen findet man übrigens auch in den Reden im Geschichtswerk des Thukydides (vgl. I 22).

² Die Faktoren der Stoff- und Gattungswahl zählt Sowinski (1991) 73 zur Makrostilistik: "auch bei der Wahl größerer literarischer Einheiten durch den Autor (nach J. Miles in S. Chatman [ed.] 1971, 24ff. sogar bei der Wahl des Stoffes) [sind] bereits Variationen möglich ..., denen selektive Entscheidungen zugrunde liegen. Zudem steht außer Zweifel und verdient berücksichtigt zu werden, daß die stilistischen Mikrostrukturen jedes Textes von den sie dominierenden Makrostrukturen beeinflußt, ja determiniert werden. Eine vorher gewählte Gedichtform z.B. wirkt sich ebenso bis in die letzte Zeile aus wie etwa auch die Erzählweise einer Novelle."

sich hat und welche Folgen dies allgemein für die eventuelle Charakterentwicklung einer Figur innerhalb eines Werkes mit sich bringt.

Zunächst zum Lesen für sich. Es ist gemeinhin bekannt, daß es in der Antike Lesen im stillen Kämmerlein zwar gab, aber trotzdem gerne laut gelesen wurde¹. Wenn zum Beispiel Akontios im dritten Aitienbuch des Kallimachos (*Frg.* 67-75 Pfeiffer) seiner Geliebten Kydippe einen Apfel zukommen läßt, auf den er den Satz "Ich werde Akontios heiraten" eingeritzt hat, so verläßt sich der junge Liebhaber darauf, daß seine Angebetete diese Worte laut vorliest und somit genau das verspricht, wonach er trachtet². Auch Horaz in Satire I 3 stellt einen Lesenden einem Schweigenden gegenüber (*ut forte legentem/ aut tacitum impellat quovis moles- tus*, 64-65). Es wird dabei angenommen, daß der Lesende nicht schweigt, sondern laut liest. Um nun den richtigen Ton oder die richtige "Stimme" zu treffen, muß sich der individuelle Leser auf die Signale im Text verlassen können. Jede Lesung wird deshalb selbst ohne Publikum zu einer Vorführung, die einzig von der Performanz des Lesers abhängt³. Die Bedeutung dieser Tatsache für die römische Dichtung wird von Gordon Williams sehr gut zusammengefaßt:

The reader would interpret the poem in terms of the poet's voice, not relying on punctuation (which was quite rudimentary) but on his own sense of the confluence of language and ideas. Conversely, important effects are open to the poet which depend on alterations of the tone, and what the reader must do is to learn to pick up the signals...
(Williams [1968] 683-684)

Was bei einer Dichterlesung mit Sicherheit zutrifft, gilt also für das Lesen des Einzelnen in geringerem Umfang auch.

Damit bleibt noch die Auswirkung des lauten Lesens auf die Charakterentwicklung innerhalb eines Werkes zu erwägen. Wenn einzelne Per-

¹ Knox (1968) zeigte, daß nicht nur laut gelesen wurde. Bing (1993) 183 weist zu Recht darauf hin, daß lautes Lesen eine ganz normale Erscheinung blieb. Sverbro (1993) analysiert die Bedeutung des lauten Lesens für die griechische Kultur allgemein.

² Ich möchte mit Koenen bei Johnson (1994) 67 Anm. 5 an der traditionellen Interpretation gegenüber Knox (1968) festhalten.

³ Zur linguistischen Performanztheorie ausführlich Martin (1989) 1-42.

sonen wirklich ziemlich konstant durch ihre Redeweise gezeichnet werden können, schließt dies auf den ersten Blick eine charakterliche Entwicklung zum Teil aus. Wenn sich die Eigenart eines Individuums verändert, müßte damit auch sein Idiolekt andere Züge annehmen.

Dem kommt jedoch die antike Auffassung vom ἦθος oder dem *ingenium* bzw. der *natura* des Einzelnen entgegen, denn spätestens seit Aristoteles¹ und den *Charakteren* seines Schülers Theophrast hält man den Charakter für etwas Angeborenes, worauf schon die Etymologie des lateinischen Wortes *ingenium* hinweist. Dieses *ingenium* kann durch äußere Einflüsse nur zu seinem vollen Potential entwickelt werden, im Grunde genommen bleibt es jedoch unveränderbar. Das wohl bekannteste Beispiel hierfür bietet Tacitus im Tiberiusbild seiner Annalen. Laut Tacitus gehört es zum Charakter des Kaisers, daß er wie ein Tyrann handelt. Die Veränderungen in seinem Verhalten stellt der Geschichtsschreiber als ein schrittweises Enthüllen seines wahren Wesens dar (*Ann.* VI 51)². Rudd³ hat jedoch versucht zu zeigen, daß diese statische Auffassung von Charakter nicht überall zutrifft. Wahr ist daran, daß darüber diskutiert wurde⁴ und daß dieser Sichtweise die Fakten oft widersprechen⁵. Doch unterscheidet Rudd in seiner Untersuchung nicht deutlich genug zwischen *mores* und *natura*, ja er macht die beiden Begriffe geradezu gleichwertig, wenn er à propos der neuen Freunde sozialer Aufsteiger bei Cicero (*Amic.* 54) anmerkt, daß dieses Verhalten "is seen as a change of *mores*, which I suppose we would translate as 'disposition' or 'personality'" (Rudd [1976] 157). Durch diese Übersetzung werden die Gepflogenheiten eines Menschen fast gleichbedeutend mit seinem Charakter. Doch während sich die *mores* eines Menschen durchaus verändern können, weist in der zitierten Ciceropassage nichts darauf hin, daß seine grundlegenden Charakterzüge davon berührt werden. Die Auffassung, daß der Charakter eines

¹ Z.B. E.N. 1079b6-8, aber auch Cic. *Off.* I 107-109, Sen. *Dial.* IX 6,2, 7,2.

² Dazu von Fritz (1957), Syme (1958) I 421, Walker (1952) 47, Koestermann (1965) 10-19, Goodyear (1972) 37-40, Martin (1981) 139-143. Vgl. auch das Bild Philipps bei Plutarch *Arat.* 51,4.

³ (1976) 155-161); vgl. auch Gill (1983), Woodman(1989) 197-201, Mellor (1993) 68-70.

⁴ Theophrast bei Plutarch *Perikles* 38,2 und Plutarch selbst *Sulla* 30,5.

⁵ Darauf weist auch Koestermann (1965) 18-19 in seiner Tiberiusanalyse hin.

Menschen etwas Unveränderliches ist, war meines Erachtens trotz mancher Diskussion und trotz offensichtlicher Widersprüche¹ die gängige. Es kann deshalb davon ausgegangen werden, daß Charakter in der frühen Kaiserzeit als etwas Konstantes im Leben eines Menschen gesehen wurde, während sich seine Verhaltensweisen durchaus verändern konnten.

Um zusammenzufassen: In der von den römischen Dichtern weitaus öfter als vom modernen Autor praktizierten Dichterlesung wird es notwendig, daß der epische Dichter, der sein eigenes Werk alleine vorliest, die Redeweisen seiner Personen mit stilistischen, lexikalischen und thematischen Mitteln differenziert, um seine Charaktere als identifizierbar, lebensnah und deshalb glaubhaft darzustellen. Dem kommt die in der Antike verbreitete Auffassung entgegen, daß die Grundzüge des Charakters eines Menschen angeboren sind und deshalb konstant bleiben.

¹ Sogar Tacitus weist auf Charakterentwicklungen *Ann.* VI 48,2 und *Hist.* I 50,4 hin.

I. 2. Ethopoiie

“pour ma part, bien que nous ayons affaire à des chants des pâtres, comme le veut M. Axelson ... je me refuserai à trouver des vulgarismes dans le langage que Virgile leur prête”.
(Ernout [1947] 67)

Diese Kritik an Axelsons Betrachtungsweise von Vergils Eklogen läßt einen wichtigen, antiken Gesichtspunkt außer Betracht, nämlich den der Ethopoiie. Ein Redner oder auch ein Dichter kann gezielt versuchen, den Charakter eines Sprechers mittels der Wortwahl, der Syntax und auch einfach ganz eigenartiger oder auffallend wiederholter Wendungen, die er ihm oder ihr in den Mund legt, zu zeichnen. “Der Charakter ist hierbei mit ἦθος ‘dauernde Gemütsverfassung’ ... bezeichnet” (Lausberg [1990] 408). Ansatzweise ist diese Auffassung in der Theorie schon bei Platon *Ion* 540b vorzufinden:

ION. “Α πρέπει, οἶμαι ἔγωγε, ἀνδρὶ εἰπεῖν καὶ ὅποια γυναικί, καὶ ὅποια δούλῳ καὶ ὅποια ἐλευθέρῳ, καὶ ὅποια ἀρχομένῳ καὶ ὅποια ἄρχοντι.
Σο. Ἔρα ὅποια ἄρχοντι, λέγεις, ἐν θαλάττῃ χειμαζομένου πλοίου πρέπει εἰπεῖν, ὁ ῥαψωδὸς γνώσεται κάλλιον ἢ ὁ κυβερνήτης;

Der Dichter legt also verschiedenen Personen die ihnen angemessenen Worte in den Mund¹. Bei Aristoteles *Rhet.* 1408a25-32 wird dieses Prinzip unter der Überschrift des Stils etwas genauer ausformuliert²:

καὶ ἠθικὴ δὲ αὕτη ἢ ἐκ τῶν σημείων δεῖξις, ὅτε ἀκολουθεῖ ἢ ἀρμόττουσα ἐκάστῳ γένει καὶ ἔξει. λέγω δὲ γένος μὲν καθ' ἡλικίαν, οἶον παῖς ἢ ἀνὴρ ἢ γέρων, καὶ γυνή ἢ ἀνὴρ, καὶ Λάκων ἢ Θετταλός, ἔξεις δέ, καθ' ἅς ποιός τις τῷ βίῳ· οὐ γὰρ καθ' ἅπασαν ἔξιν οἱ βίοι ποιοίτινες. ἐὰν οὖν καὶ τὰ ὀνόματα οἰκεία λέγη τῇ ἔξει, ποιήσει τὸ ἦθος· οὐ γὰρ ταῦτ' αὐτῶς ἀγροῖκος ἂν καὶ πεπαιδευμένος εἴπειεν.

¹ Zum Themenkreis des πρέπον siehe den ausführlichen Artikel von Pohlenz (1933).

² Dasselbe Thema behandelt Aristoteles auch in seiner *Rhetorik* 1417a.

Auch Polybios könnte auf dieses Phänomen Bezug nehmen, wenn er Timaios dafür kritisiert, daß er sich angeblich weniger an die Wahrheit hält, als vielmehr die Reden seiner Sprecher wie in einer Schulübung erfindet:

οὐ γὰρ τὰ ῥηθέντα γέγραφεν, οὐδ' ὡς ἐρρήθη κατ' ἀλήθειαν, ἀλλὰ προθέμενος ὡς δεῖ ῥηθῆναι, πάντας ἐξαριθμείται τοὺς ῥηθέντας λόγους καὶ τὰ παρεπόμενα τοῖς πράγμασιν οὕτως ὡς ἂν εἴ τις ἐν διατριβῇ πρὸς ὑπόθεσιν ἐπιχειροῖη (XII 25a)¹

Die nächsten Zeugnisse stammen dann schon aus Rom. Die *Rhetorica ad Herennium* (IV 65) und Quintilian (*Inst.* IX 2,29 und 58) behandeln das Phänomen unter dem lateinischen Terminus *sermocinatio*, während bei den griechischen Rhetoren das erste Zeugnis erst in Hermogenes' *Progygymnasmata* (9) zu finden ist: ἡθοποιία ἐστὶ μίμησις ἡθους ὑποκειμένου προσώπου, ὅλον τίνος ἂν εἴποι λόγους Ἀνδρομάχη ἐπὶ Ἑκτορι². Obwohl diese rhetorischen Abhandlungen zur Ethopoie erst aus späterer Zeit stammen, war diese Übung den Lehrern wahrscheinlich früher bekannt, als unsere Quellen andeuten³.

Die praktische Anwendung dieser Technik findet sich wie so vieles, was später von den Rhetoren schematisiert wurde, schon bei Homer. In der *Ilias* wird vor allem Nestor durch seine langatmigen, oft auf die Vergangenheit konzentrierenden Reden charakterisiert⁴. Dazu kommt noch, daß er wie keine andere Nebenperson den Ausruf ὦ πόποι liebt. Er verwendet ihn dreimal (A 254, Δ 303, H 124), während sonst nur Götter⁵, Achill (Σ 324, Φ 54, Ψ 103), Hektor (P 171, X 297) und Aias (P 629, Ψ 782) sich dieser Wendung mehrmals bedienen. Alle anderen Kämpfer

¹ Zu dieser Polybiospassage auch Fairweather (1981) 108-109.

² Weitere Zeugnisse zur Ethopoie bei Lausberg (1990) 407-9.

³ Russell (1983) 11-15; Fairweather (1984) 543-47 und bes. Anm. 124 zeigt, daß die römische *declamatio* weitaus älter ist als Seneca behauptet (*Contr.* I Pr. 12).

⁴ A 254-284, B 337-368, Δ 303-309, 318-325, H 124-160, 327-324, I 53-78, 96-113, K 204-217, Λ 656-803, X 306-348, 626-650; Lohmann (1970) 55, Camps (1980) 22-23, Edwards (1987) 182, 218.

⁵ Hera B 157, E 714, Θ 201, 352, 427, Φ 420, Poseidon N 99, O 286, Υ 29,3 Zeus H 124, X 373, der Flußgott Skamander Φ 229.

rufen dies höchstens einmal aus¹. Weiterhin scheint Nestor Wortwiederholungen auf engem Raum besonders in Form eines Polyptoton zu lieben². Martin (1989) hat neuerdings darauf hingewiesen, daß sich Nestor außerdem sehr gerne gnomisch und im historischen Präsens ausdrückt und daß sich seine Redeweise darin am meisten von allen Sprechern in der *Ilias* der des Dichters annähert (Martin [1989] 101-113). Weiterhin haben Friedrich und Redfield (1978) systematisch mit Methoden der modernen Linguistik nachgewiesen, daß Ähnliches für Achill gilt³. Auch er und Odysseus werden durch ihre Redeweise charakterisiert⁴.

Die Erscheinung der Ethopoiie ist auch im Drama sehr früh und vor jeglicher Schematisierung durch die Rhetorik zu fassen. Der Wächter in Aischylos' *Agamemnon* ist ein bekanntes Beispiel. Trotz des vorherrschenden tragischen, gehobenen und ungewöhnlichen Vokabulars⁵ charakterisiert Aischylos den Wächter als einfachen Mann durch zunehmend umgangssprachliche Ausdrücke wie ὦ χαῖρε (22), die Metapher aus dem Bereich des antiken Backgammonspiels (32-3) βούς ... μέγας / βέβηκεν (36-7) und die letzten zwei Sätze generell (37-9)⁶. Dazu kommt noch seine Tendenz sich zu wiederholen: ἄγκαθεν sagt dasselbe wie κυνός

¹ Agamemnon Ξ 49, Thoas O 286, Teuker O 467, Patroklos Π 745, Aineias Θ 344 und zweimal auch namentlich nicht genannte Kämpfer im Fußvolk (B 272, Ξ 373). Nestor liegt auch prozentual gut im Rennen, denn er spricht so viel wie Odysseus und Diomedes, nämlich etwas weniger als 500 Verse, während Achill 960, Hektor und Agamemnon rund 500 Verse direkter Rede haben; dazu Martin (1989) 99.

² Dazu gehören auch Paronomasien, also verbale Polyptota, und *figurae etymologicae*. Einige Beispiele: A 254-284, B 337-368, Δ 303-309, 318-325, H 124-160, 327-324, I 53-78, 96-113, K 204-217, Λ 656-803, X 306-348, 626-650.

³ Zur Sprache Achills siehe auch Lohmann (1970) 279-283 Anm. 118, Scully (1984), Martin (1989) 146-205. Diese Methode wurde von Fish (1973), Pearce (1977), Messing (1981) und Plett (1985) kritisiert, jedoch keinesfalls entwertet oder durch eine bessere ersetzt. Sie bleibt meines Erachtens die empirischste und die im engsten Sinne des Wortes philologischste.

⁴ Das zeigte andeutungsweise schon Lohmann (1970) 35 Anm. 55, während Martin (1989) dem Agamemnon, Odysseus, Diomedes und Hektor rhetorische Idiolekte zuweist.

⁵ Vgl. Fraenkel zu στέγαις, ἄγκαθεν (3), φθίνωσιν (7), ἀνδρόβουλον (11), νυκτίπλακτον (12), ἐντέμνων (17), διαπονουμένου (19), ὄρφναίου (21), λαμπτήρ (22), πιφαύσκων (23), μολόντος (34).

⁶ Zu all diesen Stellen siehe die Anmerkungen in Fraenkels Kommentar.

δίκην (3), λαμπάδος τὸ σύμβολον wird sofort durch αὐγὴν πυρός (8-9) variiert und ἐκ Τροίας φάτιν ist dasselbe wie ἀλώσιμον τε βαζιν (10)¹. Der Wächter wird also im Rahmen der aischyleischen Tragödie als einfacher Mann dadurch charakterisiert, daß er sich gerne wiederholt und manche Wörter und Wendungen aus dem Bereich des täglichen Lebens verwendet. Dies kommt im Prolog umso mehr zum Ausdruck, als die folgende, gehobene Parodos damit stark kontrastiert.

Bei Lysias fand diese Technik einen Höhepunkt in der Redekunst². Dover hat darauf hingewiesen, daß sowohl die Wortwahl als auch rhetorische Erscheinungen z.B. in der Rede gegen Andokides (Lysias 6) vollkommen anders sind als etwa in der Rede gegen Eratosthenes³. Solche empirisch faßbaren Unterschiede sind nicht zufällig, sondern gewollt, da Lysias in diesen Reden der Person des jeweiligen Redners, für den er schrieb, einen Stil vermachte, der ihn als rechtschaffenen Mann darstellen soll und somit als Mittel zur Überzeugung dient. Hagen (1966) 1-11 in seiner Auswertung der Beurteilung des Dionysios von Halikarnassos (Lysias 8, 16) verkennt, daß der von Lysias geschaffene Charakter des Redners primär der Überzeugungskraft zuträglich sein soll, deshalb also sicher die wirklichen Charakterzüge eines Sprechers sorgfältig auswählt und idealisiert. Ganz von der Wirklichkeit darf eine solche Darstellung des "guten" Charakters (dies der Ausdruck von Hagen [1966] 10) nicht abweichen, da die Ethopoie ja glaubwürdig bleiben soll. Wenn der von Lysias geschaffene Charakter des Redners mit der Wirklichkeit nicht teilweise übereinstimmte, würde die Rede als ironisch empfunden, womit ihrer Überzeugungskraft keineswegs gedient wäre.

Auch in der Neuen Komödie werden Personen durch ihre Sprache gekennzeichnet⁴. In Menanders *Aspis* 433-464 z.B. verwendet der Freund

¹ Fraenkel zu Vers 1-2 τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων / φρουρᾶς und zu 10; dazu kommen noch die Partizipien στενῶν (18), οὐχ ... διαπονουμένου (19), die den Sinn des Vorhergehenden wiederholen.

² Dion Hal. *Lysias* 8, Mutschmann (1905), Kennedy (1963) 92 mit Anmerkung 87, Usher (1965), Dover (1968) 76-83; eine andere Auffassung der lysianischen Ethopoie und der Analyse des Dionysios vertritt Hagen (1966) 5-11.

³ Lysias 12. Zur Ethopoie in dieser Rede siehe Dover (1968) 78-83.

⁴ Dazu grundlegend Stoessl zu Menander *Dyskolos* 53, Sandbach (1969) und Arnott (1970), der die Erscheinung in Terenz' *Phormio* auf Apollodor zurückzuführen versucht.

des Chaireas, der sich als dorischer Arzt verkleidet hat, auffallend viele ungewöhnliche Wörter, wobei die medizinische Terminologie eben nicht ausschlaggebend ist.¹ Gorgias im *Dyskolos* ist ein weiteres Beispiel; er spricht ausgesprochen viel, schwört nur beim Zeus², und verwendet das archaische ἐθέλω statt des im vierten Jahrhundert v. Chr. üblichen θέλω³. Gelegentlich kann eine Person auch dadurch charakterisiert werden, daß sie einen Lieblingsausdruck immer wieder verwendet. Das ist bei Demeas in Menanders *Samia* der Fall, der, wo immer es möglich und selbst wo es unmöglich ist, die Floskel εἶπε μοι verwendet⁴.

Bei Terenz findet man ähnliche Mechanismen. Phormio liebt bildhafte Sprache⁵. Chremes im *Heauton Timoroumenos* moralisiert gerne⁶, während Demea in den *Adelphoe* die Welt in polarisierter Weise sieht. Für ihn geht es immer um alles oder nichts⁷. Als weitere Beispiele könnte man die Sklaven des Terenz allgemein nennen, die gerne durch ihre blumige Sprache gekennzeichnet werden⁸. Nur Davos im *Phormio* liebt Diminutive und

Die Frage nach den Ursprüngen dieser Technik (Lefèvre [1978] nimmt gegen Arnott Stellung) kann hier ignoriert werden, denn das bloße Vorkommen solcher Erscheinungen bei Menander und Terenz genügt, um die Erscheinung der Ethopoiie in der Neuen Komödie zu demonstrieren.

¹ Sandbach (1969) 115 zitiert φρενίτις (446), βιώσιμος νῦνδ' πάμπαν (452), ἀναφρίζειν (453), θάλλειν (448). Dazu kommt noch die Neubildung ἀνερεύγεται (451 mit Gomme-Sandbach z. St.).

² Ein einziges mal schwört er beim Poseidon (777).

³ Weitere Beispiele bei Sandbach sind Sikon in *Dyskolos*, der gehobenes Vokabular und viele, ungewöhnliche Metaphern verwendet (Giannini [1960] 160, Sandbach [1969] 119-20), und Nikeratos in *Samia* (Sandbach [1969] 120-24).

⁴ So etwa 170, 482, 589, 690, 692; die Beobachtung stammt von Sandbach (1969) 122-3.

⁵ Grundlegend für Terenz ist die Studie von Arnott (1970); zu Phormio besonders 35-37, 46-48.

⁶ *Heauton* 77, 119-20, 151-58, 193-6, 200-10, 417-19, 476-89, 573-78; Arnott (1970) 54.

⁷ 84-86, 89-90, 91, 93, 855-56, 864, 865, 876; Arnott (1969) 54.

⁸ Diese Beobachtung ebenfalls bei Arnott (1970) 53-54.

Sentenzen¹, während der junge Liebhaber Chaerea im *Eunuchus* einen Hang zu Metaphern hat².

Doch auch außerhalb der dramatischen Dichtung finden sich teilweise literarische Beispiele der Ethopoie, so z.B. in der *Anthologia Palatina* (AP IX 454-480) und in Ovids *Epistulae Heroidum*³. Ovids *Heroiden* sind dabei für die römische Literatur von zentraler Bedeutung. "Ovid uses literary sources, not compendia or scholarly epitomes. He will use Brieis' words in her letter, Dido's in hers, though of course through the mediation of Homer and Vergil" (Jacobson [1974] 281). Obwohl sich die Emotionen der Heroinnen sehr ähneln⁴ und obwohl die Sprache immer die Ovids ist, unterscheidet der Dichter in den Details der Sprache verschiedener Frauen: "Oenone has a propensity for images from nature, Canace avoids extreme flights of rhetoric, Hypermnestra rarely surmounts the barrier of the end-stopped line, and Sappho's language is tinged with echoes from her own poetry" (Barsby [1980] 14). Die ovidischen *Heroiden*⁵ verbinden also die Übung der Ethopoie, die den dauernden Charakter eines Sprechers zeichnet⁶, mit wenigen Aspekten der Form der *Suasoria*, in der eine historische oder mythische Gestalt sich selbst von etwas überzeugt⁷. Ovids Frauen gehen alle von der falschen Annahme

¹ Verkleinerungsformen: *ratinuncula* (36), *pauillum* (37), *puellula* (81), *aniuncula* (98); Arnott (1970) 54 zu Diminutiven und Sentenzen.

² *Flocci* (303), *nervos intendas tuos* (312), *suci plenum* (318), *duras ... partis* (354), *crucibus* (383), *erumpere* (550), *contaminet* (552), *obtundat* (554), *enicet* (554), *fucum* (589), *exulo* (610); Arnott (1970) 55.

³ Bonner (1949) 150, Kraus (1950) 58, Kenney (1967) 230, Jacobson (1974) 135-6, 168-70, 191, 281, Barsby (1980) 13.

⁴ Darauf weist Wilkinson (1955) 88 zu Recht hin.

⁵ Ich möchte an der Echtheit aller Briefe mit Clark (1908), Kraus (1950), Tracy (1971), Jacobson (1974) 228-34, 277-8, Dörrie (1975) gegen Kenney (1967), Vessey (1969) und Goold (1974) festhalten.

⁶ So auch Kenney (1967) 230. Jacobson (1974) 325-30 versucht ohne Erfolg, den Bezug zwischen Ethopoie und *Heroiden* zu widerlegen, denn die Ethopoie ist eben nicht primär an eine spezifische Situation gebunden (Jacobson [1974] 328) sondern an das ἦθος, also den dauernden Charakter eines Sprechers, während die Situation erst als sekundärer Gesichtspunkt ins Spiel kommt (Isid. *Orig.* II 14, vgl. Lausberg [1990] 408).

⁷ Isid. *Orig.* II 4,4, Lausberg [1990] 124. Zur Frage der *Heroiden* als *suasoriae* siehe Fränkels *caveat* (1945) 36 mit Anm. 1. und Oppels *refutatio* (1968) 37-67.

aus, daß sie mit ihren Briefen ihre Männer zurückgewinnen können. In dieser Annahme betrügen sie sich jedoch selbst, denn es ist allen unmöglich, ihren Geliebten zu erreichen. Darin liegt jedoch die Gemeinsamkeit der Briefe mit Suasorien: die Frauen überzeugen nicht ihre unerreichbaren Liebhaber, sondern sich selbst davon, daß sie ihre Männer wieder gewinnen können.

Der Bezug zwischen Ethopoie und Suasoria wäre damit angeschnitten¹. Erstere ist ein *Progymnasma*, eine Vorübung, die als Baustein einer Gerichtsrede verwendet werden kann (z.B. Liban. *Decl.* 9,7-10; 33); letztere ist eine μέλῃτη, eine Übungsrede, die ganz gezielt auf echte Gerichtsfälle vorbereitet, da zwei Seiten einer Frage abgewogen werden müssen und zu einer Handlungsweise geraten wird. Die bei Seneca Rhetor gesammelten Suasorienstoffe deuten darauf hin, daß die *suasoria* eine erweiterte und komplexere Form der *Ethopoiie* darstellt: *Deliberat Alexander an Oceanum naviget* (Sen. *Suas.* 1), *deliberat Agamemnon an Iphigeniam immolet* (*Suas.* 3), *deliberant Athenienses an trophaea Persica tollant* (*Suas.* 5), *deliberat Cicero an Antonium deprecetur* (*Suas.* 6). Solche Szenen der Selbstermunterung aus Geschichte und Mythos sind direkt mit den gängigen mythischen und historischen Stoffen der Ethopoiie verwandt: τίνας ἄν εἴποι λόγους Ἀνδρομάχη ἐπὶ Ἑκτορι (Hermogenes *Progymn.* 9), *quibus verbis uti potuisset Andromache Hectore mortuo* (Prisc. *Praeex.* 9). Der Hauptunterschied zwischen diesen zwei Übungen liegt im Verb *deliberat*. Während in der *suasoria* ein fiktiver Sprecher stets sich selbst zu einer bestimmten Handlungsweise durchringt, ist die Ethopoiie nicht immer auch Selbstermunterung, sondern prinzipiell dramatische Selbstdarstellung in der Rede². Als solcher kam sie wie oben angedeutet ursprünglich aus der Dichtung, wurde von den Lehrern der Rhetorik in den Schulen gepflegt und fand so ihren Weg zurück in die Dichtung der Kaiserzeit³. Während der Sprecher einer *suasoria* darauf abzielt, sich selbst zu einem bestimmten Handeln zu raten oder davon abzuraten⁴, ist es das

¹ Die Nähe der Ethopoiie zur Suasorie wird auch bei Bonner (1949) 53 *à propos* Sen. *Suas.* 3 und bei Kenney (1967) 230 angedeutet.

² Darauf weist auch Russell (1983) 11 hin.

³ Fairweather (1984) 555 behandelt diesen "Kreislauf" aus Rhetorik und Dichtung.

Ziel der Ethopoiie, lediglich den Charakter einer Person sprachlich hervorzuheben. Eine Suasorie kann, muß aber nicht ethopoetisch sein, während eine Ethopoiie Rat geben kann, jedoch nicht unbedingt muß.

Dazu nun ein Beispiel aus dem römischen Epos. Im fünften Buch von Vergils *Aeneis* ist Aeneas an einem emotionalen Tiefpunkt angelangt. Er weiß nicht wohin:

At pater Aeneas casu concussus acerbo
nunc huc ingentis, nunc illuc pectore curas
mutabat versans, Siculisne resideret arvis
oblitus fatorum, Italiasne capesseret oras.
(Verg. *Aen.* V 700-703)

Aeneas überlegt sich zu diesem Zeitpunkt, ob er seine Mission vergessen soll (*oblitus fatorum*) und in Sizilien bleiben oder weitersegeln soll¹. Dabei bietet sich eine Gelegenheit für den Dichter, hier Aeneas eine *suasoria* in den Mund zu legen. Das Thema ist klar umrissen: [*deliberabat Aeneas*] *Siculisne resideret arvis Italiasne capesseret oras*. Es bedarf am Ende der zitierten Passage nur eines Doppelpunkts, dann könnte die Suasorie des Aeneas in direkter Rede gleich angeschlossen werden. Doch Vergil läßt davon ab und bringt stattdessen den weisen Greis Nautes auf die Bühne, der Aeneas dazu rät, eine Stadt zu gründen und dann weiterzusegeln:

tum senior Nautes, unum Tritonia Pallas quem docuit multaque insignem reddidit arte —	705
haec responsa dabat, vel quae portenderet ira magna deum vel quae fatorum posceret ordo; isque his Aenean solatus vocibus inquit:	
“nate dea, quo fata trahunt retrahuntque sequamur; quidquid erit, superanda omnis fortuna ferendo est.	710
est tibi Dardanius divinae stirpis Acestes: hunc cape consiliis socium et coniunge volentem, huic trade amissis superant qui navibus et quos pertaesum magni incepti rerumque tuarum est. longaevosque senes ac fessas aequore matres	715
et quidquid tecum invalidum metuensque pericli est	

⁴ *Ergo pars deliberativa, quae eadem suasoria dicitur, de tempore futuro consultans quaerit etiam de praeterito. officiis constat duobus suadendi ac dissuadendi.* (Quint. *Inst.* III 8,6).

¹ Heinze (1915) 275, Williams zu *Aen.* V 700f., Williams (1983) 12.

delige, et his habeant terris sine moenia fessi;
urbem appellabunt permisso nomine Acestam.”
(Verg.*Aen.* V 704-718)

Nautes übernimmt hier die Rolle des Beraters, die Anchises im zweiten, dritten und sechsten Buch einnimmt¹. Der Rat, den er gibt, ist stark stoisch gefärbt. *Quo fata trahunt retrahuntque sequamur* (709) erinnert an das *ducunt volentem fata, nolentem trahunt*, das später von Seneca dem älteren Zeushymnus des Kleantes beigefügt wird (*Epist.* 107,11)². *Fata* in Vers 709 ist die stoische εἰμαρμένη, während *fortuna* (710) der τύχη gleichkommt. Die ganze Wendung *superanda omnis fortuna ferendo est* (710) ihrerseits erinnert an Ciceros *fortunae resistere* (*Fam.* V 17,3)³ und Senecas etwas spätere Entwicklung dieses Gedankens (*Epist.* 16,4-5)⁴. Das lateinische *ferre* kommt dabei der stoischen Tugend der καρτερία / *patientia* gleich⁵. *Volentem* (712) wiederum kann mit Senecas *ducunt volentem fata, nolentem trahunt* (*Epist.* 107,11) und Kleantes' ἦν δέ γε μὴ θέλω / κακὸς γενόμενος, οὐδὲν ἦπτον ἔψομαι (SVF I 118,26-7) verglichen werden. Während Nautes also Aeneas dazu auffordert, wie ein stoischer Weiser zu handeln, stellt er die reisemüden Troer als das Gegenteil des stoischen Ideals dar: *quidquid tecum invalidum metuensque pericli est* (716). Sie sind als vom Affekt der Furcht⁶ klar gekennzeichnet. Nautes argumentiert mit stoischem Gedankengut, das darauf abzielt, Aeneas auf den Pfad der εἰμαρμένη⁷ zurückzubringen, was aber erst nach den

¹ Zur Rolle des Anchises siehe besonders die Ausführungen von Heinze (1915) 275.

² Dabei entstellt er den Sinn des Kleantesfragments (SVF I 118-119) keineswegs.

³ Weiteres dazu bei Busch (1961) 137 mit Anm. 35.

⁴ Zur nicht immer klaren Differenzierung von *fatum* und *fortuna* bei Lucan und in der Stoa vgl. Helzle (1991).

⁵ Dazu SVF III 65,13-4 τὴν δὲ καρτερίαν ἐπιστήμην ἢ ἔξιν ὧν ἐμμενετέον καὶ μὴ καὶ οὐδετέρων, III 73,16-7, Sen. *Epist.* 66,5.

⁶ Zenon SVF I 51,34-5, Chrysipp SVF III 92,16, III 95,19 φυγή ἀπὸ προσδοκωμένου δεινοῦ, Cic. *Tusc.* IV 13 *est igitur metus <a> ratione aversa cautio*, III 11,25, vgl. SVF IV 156 s.v. φόβος.

⁷ Die Bemerkung des Erzählers, daß Nautes antwortete *quae fatorum posceret ordo* deutet schon darauf hin, daß hier stoische Lehre zum Ausdruck kommt, denn *fatorum ... ordo* gibt die συμπλοκή αἰτιῶν τεταγμένη (Chrysipp SVF II 284,12) bzw. *series implexa causarum* (Sen. *Benef.* IV 7) wieder.

Ermahnungen des Anchises (723-739)¹ gelingt: *et Iovis imperium et cari praecepta parentis / edocet et quae nunc animo sententia constat* (747-8). Sowohl *praecepta* wie auch *constare* sind stoische Termini². Der Rat des Nautes ist also nicht ganz umsonst. Aeneas übernimmt das stoische ἦθος des Nautes und setzt seine Mission fort. Es dürfte hierbei klar geworden sein, daß die stoische Argumentation des Nautes für ihn charakteristisch ist, da Anchises nur einmal einen stoischen Gedanken verwendet, wenn er seinen Sohn als *exercite fatis* (725)³ bezeichnet. Doch seine Rede stützt sich nicht auf die Gedanken der *constantia*, des *fatum sequi* oder der *patientia*. "Notice the entirely different movement of Anchises' speech from that of Nautes ...; here there are many heavy mid-line pauses ... The speech begins gently ... Anchises gives his instructions in precise and direct terms ..." (Williams zu 724f.) Genauer gesagt unterscheidet sich Anchises von Nautes nicht nur durch mehr starke Zäsuren in der Mitte des Hexameters, sondern auch dadurch, daß er stofflich und sprachlich die Katabasis und Heldenschau des sechsten Buches vorwegnimmt⁴. Am deutlichsten wird das am Wort *debellare* das nur hier und in der berühmten Passage *parcere subiectis et debellare superbos* (VI 853) in der Aeneis vorkommt. Da Nautes' Rede sich von der des Anchises merklich abhebt, darf sie als Ethopoiie gelten, soll also nicht nur Aeneas den Weg weisen, sondern gleichzeitig auch den Charakter des Greises ausdrücken. Einige weitere sprachliche Beobachtungen bekräftigen diesen Befund. Nautes bevorzugt den Zeilenstil; Enjambement kommt dreimal in den zehn Versen seiner Rede vor. Dieser Zeilenstil untermauert das Sententiöse vor allem an den ersten zwei Versen. Außerdem vermeidet Nautes starke Zäsuren in der Versmitte⁵, ja er verwischt sogar die Hauptzäsur zweimal durch Eli-

¹ Auch hier klingt Stoisches noch einmal ganz kurz an (s.u.), ohne jedoch den Ton der ganzen Rede zu bestimmen.

² Zu *praecipere* vgl. Heinze (1915) 276; zu *constantia* vgl. Chrysipp *SVF* III 105,16-29; 107,18-9 und Senecas Schrift *de constantia sapientis* (*Dial.* I).

³ Williams in seiner Anmerkung zur Stelle weist auf die stoischen Assoziationen dieser Wendung hin.

⁴ Williams zu 731, 732 *Averna*, 734 *tristes umbrae*, 734f. 735 *casta Sybylla*, 736, 741.

⁵ Ein starker Einschnitt ist nur in 715 *longaeuosque senes ac fessas aequore matres* zu verzeichnen.

sion (710, 716). Dies verdeckt den gewohnten Rhythmus des Hexameters und trägt dazu bei, die Rede im Rahmen des Metrums der gesprochenen Sprache näher zu bringen. Dasselbe gilt auch für den in zwei Monosyllaba auslautenden Vers 713. Während einfaches Monosyllabon am Hexameterende als archaisch bzw. ennianisch von den Augusteern empfunden wurde, sind die doppelten Einsilber besonders in Horazens Sermonen und Episteln beliebt, was auf Assoziationen der gesprochenen Sprache hindeutet¹. Weiterhin sind auch *pertaesum ... est* (714) und *deligere* (718) in der Prosa weitaus häufiger als in gehobener Dichtung zu finden. Das paßt zum Redestil eines echten Stoikers, da diese philosophische Schule extreme Einfachheit sich zum rhetorischen Ziel setzte². Nautes wird deshalb durch seine Redeweise, d.h. durch das stoische Register charakterisiert.

Auf der Bühne hat die Ethopöie ihren natürlichen Platz, denn es bedarf dort der Worte und Taten, um zu zeigen, was für ein Mensch eine bestimmte Person sein soll. Das gilt für die Tragödie ebenso wie für die Komödie. Angesichts der fragmentarischen Überlieferung der meisten römischen Tragödien kann auf diesem Gebiet nur wenig gesagt werden. Senecas relativ späte Dramen sind bisher unter diesem Gesichtspunkt nur ansatzweise untersucht worden³. Erst vor kurzem hat Tarrant [(1985) 44-45] daraufhingewiesen, daß die Charakterzüge des Atreus und des Thyest im *Thyest* sprachlich zum Ausdruck kommen:

Atreus' strength of will and singleminded pursuit of his goals are reflected in his command of language; he is a virtuoso rhetorician, whose verbal powers are an expression ... of his personality. Thyestes' language is equally indicative; his phrases seem to strive toward a climax that never arrives, while sounding ironic undertones of which he remains unaware ... From his first words the audience is led to see Thyestes' lack of self-knowledge, his internal divisions, and his disastrous weakness of will. The distinction in the bro-

¹ Statistiken hierzu findet man bei Helzle zu Ov. *Pont.* IV 2,47 *Aonius fons*.

² Cicero spielt kurz auf den übertrieben schlichten Stil der Stoiker in *De Orat.* II 159, III 66 an.

³ Trabert (1953), Pratt (1983) 150-54, der bezweifelt, ob man hier überhaupt von Charakteren sprechen kann oder nicht besser von sprachlichen Abbildern emotionaler Zustände. Beständige Charakterzüge stellt auch Coffey (1957) 155 in Frage.

thers' use of language forms an essential part of Seneca's character-portrayal.

Als weiteres Beispiel könnte man die Amme in der *Medea* nennen, die Medea mit stoischen Argumenten und Sentenzen durchweg von ihrer Raserei abraten will. Das kommt ganz deutlich in den Medea-Nutrix Szenen zum Ausdruck:

Sile, obsecro, questusque secreto abditos
 manda dolori. gravia quisquis vulnera
 patiente et aequo mutus animo pertulit,
 referre potuit: ira quae tegitur nocet;
 professa perdunt odia vindictae locum. (Sen. *Medea* 150-54)

Sie beginnt mit drei Sentenzen: *gravia quisquis vulnera/ patiente et aequo mutus animo pertulit*, / *referre potuit* (151-3), der Topos *ira quae tegitur nocet* (153)¹ und *professa perdunt odia vindictae locum* (154). *Patiente*, *aequo* .. *animo* und *pertulit* drücken dreimal die stoische καρτερία / *patientia* aus, während *pertulit* und *potuit* als gnomische Perfekte zu verstehen sind, die Seneca in seinen philosophischen Schriften besonders liebt (K-S II 1, 133). Die Amme bedient sich durchgehend dieses Registers der senecanischen Philosophie², sogar am Anfang und Ende ihres eigentlichen Botenberichts (670-739). Die Amme der Phaedra hingegen ist in ihrer Redeweise sehr flexibel, ja opportunistisch. Vor Phaedra bedient sie sich stoischer Termini³ und Anspielungen auf Ovids *Remedia Amoris*⁴, im Gebet an Diana (406-423) bedient sie sich der angebrachten Sa-

¹ Vgl. auch Eur. *Med.* 319-20, Sen. *Contr.* I praef. 21.

² Vgl. Costa zu 163 und 382ff.; stoisches Vokabular findet man auch in *demens* (174), *animos minue* (175), *resiste et iras comprime ac retine impetum* (380), *insanit* (383), *furor* (386, 392, 396), *affectus* (389), *recipe turbatum malis!* *era*, *pectus*, *animumque mitiga* (425-6), *augescit et semet dolor! accendit* (671).

³ Boyle zu 132-35, 139, 141, 164, 362ff.; *neve dirae speil praebe obsequentem* (131-2) vgl. *Epist.* 5,7, stoische *Sententiae* (131-9), stoische *patientia* (138), *demens animus* (202), *non...sani moris* (208), *affectus* (212), *furorem siste* (249 vgl. 263, *Medea* 157, 381, *H. F.* 975), stoische *Sententia* (249), *mentis effrenae impetus* (255), Beschreibung der *ira* (363-83 vgl. *Dial.* III 1,4, *Medea* 382-96).

⁴ Coffey und Mayer im Kommentar zu Sen. *Phaedra* 129-273, 132, 135 machen darauf aufmerksam.

kralssprache¹, im Gespräch mit Hippolytus verwendet sie epikureische Topoi², und als diese Strategie fehlschlägt, beschuldigt sie Hippolytus in juristischen Termini der Vergewaltigung³. Es wird daraus deutlich, daß ihre Stärke die rhetorische *simulatio* ist⁴. Sie hängt die Fahne in den Wind und sagt, was ihrer Herrin zugute kommt. Man kann sie deshalb sozusagen als Sophistin betrachten, auf die die Sentenz des Protagoras' τὸν ἥπτω λόγον κρείττω ποιεῖν (Protagoras *Frg.* A 21 Diels-Kranz) gut zutrifft. Da sie sich keines Registers konstant bedient, ist die Inkonsistenz ihrer Redeweise charakteristisch für sie. Sie ist in ihrem Wesen genauso veränderlich wie in ihrer Sprache.

Dieser direkte Bezug zwischen Charakter und Redeweise hat für Seneca seine theoretische Basis in dem Sokrates zugeschriebenen⁵ Argument der Philosophen und Moralisten, daß der Stil der Mensch sei⁶: ἀνδρὸς χαρακτικὴρ ἐκ λόγου γνωρίζεται (Menander *Frg.* 143 Körte). Das wird besonders gerne den Dichtern vorgeworfen, die obszönes Material nicht vermeiden⁷. An ihnen wird bemängelt, daß ihr Lebenswandel moralisch so verwerflich sei wie ihre Werke. Obwohl sich die Dichter dagegen wehrten, bestand durchweg das Vorurteil, daß die Sprache eines Menschen seinen Charakter ausdrücke. Dies wird zum Gegenstand von Senecas *Epist.* 114:

¹ Sie ruft Diana mit verschiedenen Kulttiteln an (406, 409-10, 412), sie verwendet den Du-Stil der Prädikation (abgesehen von Verben in der 2. Person Singular und Imperativen verwendet sie *te* 418, 420, 422), den im Hymnus gängigen Relativsatz (406-7, 411) und die sakralen Formel *ades coeptis favens* (412), *fave votis* (423) und *ades invocata* (424).

² *Metus remitte* (435), *aetate fruere*; *mobili cursu fugit* (446), und das für die alte Stoa paradoxe *nunc luxus rape* (449), *sequere naturam ... urbem frequenta* (481-2).

³ *Culpa* (719, 723), *crimen* (720), *arguere* (721), *scelus* (721, 730), die Sentenz "Angriff ist die beste Verteidigung" (722), *testis* (724), *raptor* (726), *facinus* (732).

⁴ Zur *simulatio* in der Rhetorik siehe besonders Stroth (1979) 122-126.

⁵ So angeblich schon Solon ap. Diog. Laert. I 58 aber auch Cic. *Tusc.* V 47.

⁶ Platon *Politeia* 400d, Plutarch *Alexander* 1,2, Ter. *Heaut.* 384, Cic. *Brut.* 117, *Tusc.* V 47, *Rep.* II 1, Sen. *Epist.* 114,1 mit Summers Anmerkung; dazu auch Otto (1890) 257, Häußler (1968) 40, 114, 195, Bramble (1974) 22-25, Woodman zu Velleius II 86,3.

⁷ Dagegen verteidigen sich Catull 16,5-6, Ov. *Trist.* II 353-60, Mart. I 4,8; Bramble (1974) 24.

SENECA LVCILIO SVO SALVTEM

Quare quibusdam temporibus provenerit corrupti generis oratio quaeris et quomodo in quaedam vitia inclinatio ingeniorum facta sit, ut aliquando inflata explicatio vigeret, aliquando infracta et in morem cantici ducta; quare alias sensus audaces et fidem egressi placuerint, alias abruptae sententiae et suspiciosae, in quibus plus intellegendum esset quam audiendum; quare aliqua aetas fuerit quae translationis iure uteretur invecunde. Hoc quod audire vulgo soles, quod apud Graecos in proverbium cessit: talis hominibus fuit oratio qualis vita. (Sen. *Epist.* 114,1)

Was Seneca hier vom Individuum auf die ganze Gesellschaft überträgt und zum *convicium saeculi* benutzt¹, wendet er in den Tragödien teilweise stillschweigend bei der Charakterzeichnung an.

Die moderne Linguistik bedient sich zwar anderer Termini, kommt aber im großen und ganzen zu Schlüssen, die mit denen der antiken Rhetorik und Philosophie vergleichbar sind. Zum einen weisen heutzutage sozialpsychologische Studien darauf hin, daß der Sprechakt einer Person durchaus Schlüsse hinsichtlich ihrer Charakterzüge und Meinungen zuläßt:

Social psychologists attach great importance to performance phenomena as being symptomatic of the emotional state, or more enduring personality traits and attitudes, of a speaker (cf. Argyle, 1972).²

So kommt die moderne Wissenschaft auf anderem Wege zu ähnlichen Ergebnissen wie die antiken Rhetoren. Andererseits weist Lyons darauf hin, daß jeder Sprechakt nicht nur an die Person des Sprechers, sondern auch an die Situation gebunden ist. Dabei nennt er sechs Faktoren, die die Sprache an eine spezifische Situation anpassen: 1. Rolle oder Status; 2. das Wissen des Sprechers, wo er sich örtlich und zeitlich befindet; 3. die Fähigkeit der Gesprächspartner, verschiedene Stilebenen zu kategorisieren; 4. die Gesprächspartner müssen sich im klaren sein, welches Medium (Sprache, Schrift o.ä.) der Situation angemessen ist; die Sprecher müssen ihre Sprache ihrem Thema (5.) und der gesellschaftlichen Situation (6.)

¹ Zum Topos des *convicium saeculi* siehe Woodman (1988) 131 mit Anm. 59.

² Lyons (1977) II 574-85; er bezieht sich in seiner Analyse auf Argyle (1972) 243-69.

anpassen können. Auffallend dabei ist die Bedeutung des *πρέπον*, die auch die antike Rhetorik schon hervorgehoben hatte¹. Weiterhin waren sich auch die Alten bewußt, daß sich Sprache an die Situation und den Zuhörer oder Adressaten anpassen kann, ja manchmal muß:

aliter enim loquitur gaudio affectus, aliter vulneratus; in quo genere dictionis illa sunt maxime cogitanda, quis loquatur et apud quem, de quo et ubi, et quo tempore; quid egerit, quid acturus sit, aut quid pati possit, si haec consulta neglexerit.

(Isid. *Orig.* II 21,32)

Wenn die situationsgebundenen Faktoren vorwiegen, kann das Ganze auch *Pathopoeia* genannt werden². Auch die antike Brieftheorie fordert, daß der Briefstil an die Rolle des Adressaten angepaßt werden muß³. Der Zusammenhang zwischen Situation und Stil ist in der antiken Rhetorik jedoch dem zwischen Charakter und Rede untergeordnet und kommt als unabhängige Forderung nur in der Brieftheorie zur Geltung.

Insgesamt zeichnet sich ab, daß es in der griechischen und römischen Theorie der Ethopoiie einen klaren Zusammenhang zwischen Redner und Redestil gibt, der in der Literatur schon lange vor der theoretischen Aufarbeitung des Stoffes durch die Rhetorik ersichtlich wird. Dieser Zusammenhang zwischen Charakter und Redeweise kommt neuerdings auch in der modernen Linguistik und in der Sozialpsychologie, wenn auch in kleinerem Umfang, wieder zur Geltung. Andererseits betont die moderne Linguistik die Situationsgebundenheit jedes Sprechaktes, die das Register der Wortwahl, die Syntax und auch paralinguistische Phänomene wie Gestik und Augenkontakt bestimmt. Ansatzweise hatte auch die Rhetorik die Bedeutung der Situation für den Stil eines Sprechers gesehen.

¹ Zum Begriff des *πρέπον* siehe besonders Pohlenz (1933), Lausberg (1990) 507-511.

² Emporios *Ethopoiia* S. 562,10 Halm, Iulius Victor *Rhet. Tech.* 22 (= S. 439,32-33 Halm); Lausberg (1990) 408.

³ Demetrios *Herm.* 234, Demetrios *Typoi Epist.*, Proklos *Epist. Char.*